

JAROSŁAW PŁUCIENNIK

## IMMERSJA, AFORDANCJE I JAKOŚCI METAFIZYCZNE INGARDENA

**Abstrakt.** Artykuł analizuje konceptualizację jakości metafizycznych w teorii literatury Romana Ingardena w kontekście kognitywnych afordancji oraz immersyjności literackiej. Ingardenowskie pojęcie jakości metafizycznych, choć pierwotnie filozoficzne, jest tu reinterpretowane w kategoriach współczesnych badań nad kognicją 4E i intersubiektywnością. Autor łączy fenomenologiczną ontologię dzieła literackiego z teorią afordancji Gibsona, wskazując, że schematyczne przedmioty intencjonalne i jakości metafizyczne można postrzegać w nowej ramie teoretycznej jako potencje kognitywne odbiorcy. Dyskusja obejmuje także porównanie z koncepcjami narracji Waltera Benjamina i współczesnymi badaniami nad marzeniami na jawie jako formami immersyjnej wyobraźni. Artykuł zwraca uwagę na interakcję między tekstem a odbiorcą jako proces tworzenia znaczeń i wartości nadestetycznych, które transcendują granice medium literackiego. W konkluzji autor postuluje nową perspektywę badawczą dla literaturoznawstwa i kulturoznawstwa, wykorzystującą integrację fenomenologii, kognitywistyki i ekologicznej teorii percepcji.

**Słowa kluczowe:** Roman Ingarden; jakości metafizyczne; afordancje; immersja literacka; intersubiektywność; fenomenologia; kognitywistyka

## IMMERSION, AFFORDANCES, AND INGARDEN'S METAPHYSICAL QUALITIES

**Abstract.** The article examines the conceptualization of metaphysical qualities in Roman Ingarden's literary theory in the context of cognitive affordances and literary immersion. Although originally philosophical, Ingarden's notion of metaphysical qualities is reinterpreted here in terms of contemporary research on 4E cognition and intersubjectivity. The author combines the phenomenological ontology of the literary work with Gibson's affordance theory, indicating that schematic intentional objects and metaphysical qualities can be seen in the new theoretical frame as cognitive capabilities of the recipient. The discussion also compares Walter Benjamin's concepts of narrative and contemporary research on daydreams as forms of immersive imagination. The article draws attention to the interaction between text and recipient as a process of creating meanings and super-aesthetic values that transcend the boundaries of the literary medium. In conclusion, the author

---

Prof. dr hab. JAROSŁAW PŁUCIENNIK – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Katedra Teorii Literatury; e-mail: [jaroslaw.pluciennik@uni.lodz.pl](mailto:jaroslaw.pluciennik@uni.lodz.pl); ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6984-7734>.

---

Artykuły w czasopiśmie dostępne są na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa – Użycie niekomercyjne – Bez utworów zależnych 4.0 Międzynarodowe (CC BY-NC-ND 4.0)

---

postulates a new research perspective for literary and cultural studies, integrating phenomenology, cognitive science, and ecological theory of perception.

**Keywords:** Roman Ingarden; metaphysical qualities; affordances; literary immersion; intersubjectivity; phenomenology; cognitive science

### JAKOŚCI METAFIZYCZNE

Początkiem rozważań będzie cytata z Romana Ingardena, którego znaczenie, mimo licznych odniesień w literaturze, wciąż wydaje się aktualne i otwarte na dalsze interpretacje<sup>1</sup>.

Istnieją szczególne proste lub pochodne jakości, takie jak np. wzniosłość (czyjejs ofiary) lub podłość (czyjejs zdrady), tragiczność (czyjejs klęski) lub straszliwość (czyjegoś losu), to, co wstrząsające, niepojęte lub tajemnicze, demoniczność (czyjegoś czynu lub pewnej osoby), świętość (czyjegoś życia) lub jej przeciwieństwo: grzeszność czy „piekielność” (np. czyjejs zemsty), ekstatyczność (najwyższego zachwyty) lub cisza (ostatecznego ukojenia) itp. Należą tutaj także tego rodzaju jakości jak groteskowość pewnego zjawiska lub postaci, albo patetyczność czyjegoś zachowania się, uroczystości pewnego obrzędu, albo np. wdzięk i lekkość dziewczęcego ruchu lub przeciwnie: powaga i pewnego rodzaju ciężkość czyjegoś usposobienia i sposobu bycia itp. Jakości te nie są właściwościami pewnych przedmiotów w normalnym tego słowa znaczeniu ani też cechami tych lub owych stanów psychicznych, lecz objawiają się zazwyczaj w złożonych, a często różniących się między sobą sytuacjach życiowych lub międzyludzkich zdarzeniach, jakby jakaś szczególna ich atmosfera, unosząca się nad nimi, otaczająca rzeczy i ludzi uczestniczących w tych sytuacjach, atmosfera, która wszystko przenika i światłem swym wszystko rozświecila<sup>2</sup>.

Ten ważny temat może być dzisiaj narażony na zniekształcenia, podobnie jak miało to miejsce w XX wieku, z powodu niewłaściwego rozumienia terminu „jakości metafizyczne”. Należy jednak zaakceptować jego techniczne, nie tylko filozoficzne znaczenie, zgodne z koncepcją Ingardena, ponieważ właśnie ten termin jest kluczowy w cytowanym fragmencie słynnego polskiego fenomenologa. To pojęcie, ściśle związane z myślą Ingardena, może

<sup>1</sup> Jestem niezmiernie wdzięczny anonimowym recenzentom tego artykułu, ich uwagi, komentarze i krytyki pozwoliły mi rozwinąć i ulepszyć moją refleksję i tekst.

<sup>2</sup> Roman Ingarden, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, tłum. Maria Turowicz, wyd. 2 (Warszawa: PWN, 1988), 368.

szczególnie dzisiaj sprawiać trudności młodszymi czytelnikami niezaznajomionym z fenomenologią. Jednocześnie termin ten wydaje się ujawniać współcześnie obiecujący potencjał naukowy, szczególnie w obszarach refleksji kognitywistycznej, również w kontekstach naturalistycznych, choć niewykluczających życia duchowego<sup>3</sup>. Termin ten może odsyłać do ontologicznej niewidzialności, choć nie wymusza rozstrzygnięć światopoglądowych.

Zgadzam się w tym momencie z interpretacją Ingardenowskich jakości metafizycznych zawartą w refleksji Andrzeja Tyszczyka, który w 1993 r. pisał:

Trzeci rodzaj interpretacji ujmuje jakości metafizyczne jako szczególnie wyróżniony element aksjologiczny dzieła, choć niekoniecznie – jak chce Ingarden – związany z warstwą przedstawieniową, a także wykraczający swym charakterem poza to, co czysto estetyczne. Mogą zostać ujęte – jak przez Stróżewskiego – jako „wartość nadestetyczna”, mająca ugruntowanie w estetycznej strukturze dzieła, ale transcendująca tę strukturę oraz samo dzieło. Mogą też być pojęte jako najważniejsze w swej funkcji „egzystencjalnej” jakości ewokowane przez poezję (Sawicki)<sup>4</sup>.

W prezentowanym tutaj przeze mnie ujęciu – kognitywistycznym i fenomenologicznym zarazem – jakości metafizyczne Ingardena mogą dzisiaj być rozumiane jako ważne pierwiastki doświadczenia faktyczności. Owa wartość egzystencjalna, czy „nadestetyczna”, jest kluczowa dla moich rozważań i wniosków końcowych. Faktyczność wskazuje na ontologię, ale jednocześnie abstrahuje od konkretnego doświadczenia.

Na wstępie wypada zauważyć, że fenomenologia z jej antypsychologizmem wydaje się nie do pogodzenia z psychologizną z natury rzeczy kognitywistyką. Jednak jak wskazuje historia tej drugiej, znajduje się coraz więcej

---

<sup>3</sup> Podobnie technicznie rozumie ten termin Wiesława Tomaszewska, która pisze, że podstawowym zagadnieniem było ustalenie, czy mamy do czynienia z jakościami oraz czy można je uznać za metafizyczne, co wiązało się z określeniem ich statusu ontologicznego oraz różnicy gatunkowej (*differentia specifica*). Jednak odpowiedź na to pytanie nie wydaje się badaczce konieczna, aby uchwycić specyfikę poznania jakości metafizycznych w literackim dziele sztuki. Wystarczy traktować termin „jakości metafizyczne” jako narzędzie opisowe, które kieruje uwagę na określony fenomen. Ingarden wydaje się nie przywiązywać nadmiernej wagi do filozoficznych, ontologicznych czy metafizycznych implikacji tego terminu. Analizując strukturę dzieła literackiego, zauważył raczej, że dzięki warstwie słów i znaczeń odsłania się coś, co wykracza poza przedstawione obiekty, ale ujawnia się w nich i w sytuacjach, tworząc określoną całość. (Zob. Wiesława Tomaszewska, „Jakości metafizyczne w dziele sztuki literackiej i ich poznawanie”, *Studia Philosophiae Christianae*, t. 50, nr 2 (2014): 125–144).

<sup>4</sup> Andrzej Tyszczyk, *Estetyczne i metafizyczne aspekty aksjologii literackiej Romana Ingardena* (Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL, 1993), 8.

zwolenników kognitywistyki, którzy dostrzegają funkcję fenomenologii wykraczającą poza historyczne jej warianty, np. idealistyczny wariant Husserla albo realistyczny wariant Ingardena<sup>5</sup>. Chciałbym podążać tym tropem i wskazywać w trakcie moich rozważań na aktualność niektórych wątków refleksji Ingardena pomimo zmienionych paradygmatów naukowych, także w naukach humanistycznych. Nade wszystko pojęcia jakości metafizycznych oraz procesu konkretyzacji wydają mi się warte „rewitalizacji naukowej”.

Aby przeprowadzić swój wywód w tym artykule, przywołam słynny cytat z rówieśnika Romana Ingardena (ur. 1893) o rok starszego Waltera Benjamina (ur. 1892), który w rewelacyjnym eseju na temat opowiadacza (przetłumaczonym na polski jako „Narrator”<sup>6</sup>) przywołuje antyczną opowieść jako charakterystyczną dla kultury oralnej „opowiadaczy”, a nie powieściopisarzy (pismo i druk). Cały ów esej Benjamina fascynuje bardzo wielu współczesnych komentatorów, w tym piszącego te słowa, zaś przez niektórych traktowany jest jako fałszywie nostalgiczny.

Ludzie często mówią o sztuce śpiewaka lub gawędziarza z nostalgią, jakby była ona rzeczą z przeszłości. Zastosowanie nostalgicznego układu odniesienia przez Waltera Benjamina w jego eseju „The Storyteller” (1968) psuje to, co w innym przypadku byłoby spostrzegawczą medytacją na temat ustnych podstaw literatury. Dobrzy gawędziarze właśnie umarli, ludzie zawsze mówią — a mimo to opowiadanie historii trwa z roku na rok<sup>7</sup>.

Nie mogę zgodzić się z taką oceną wspomnianego szkicu wyartykułowaną przez Johna Nilesa, zwłaszcza kiedy odnieść się do Herodota, o którym za

---

<sup>5</sup> Bardzo dobrym przykładem łączenia fenomenologii z kognitywistyką jest Mark Johnson, ale także cały obszar refleksji wywołanej twórczością Maturany i Vareli. Zob. Mark Johnson, *Znaczenie ciała: estetyka rozumienia ludzkiego*, tłum. Jarosław Płuciennik (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2015), 131–132; Francisco J. Varela, Evan Thompson, Eleonor Rosch, Jon Kabat-Zinn, *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience* (Cambridge, MA – London, UK: MIT Press, 2016; pierwsze wydanie 1991); a także Humberto R. Maturana, Francisco J. Varela, *The Tree of Knowledge: the Biological Roots of Human Understanding* (Boston: Shambala Publications, 1998; pierwsze wydanie 1987).

<sup>6</sup> Walter Benjamin, „Narrator. Rozważania o twórczości Mikołaja Leskova”, tłum. Krystyna Krzemieniowa, w: *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, red. Hubert Orłowski (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1996). Por. angielską wersję: Walter Benjamin, „The Storyteller. Observations of the Works of Nikolai Leskov”, w: Walter Benjamin, *Selected Writings*, ed. Michael W. Jennings, Marcus Bullock, Gary Smith, Howard Eiland, transl. by Edmund Jephcott, Howard Eiland, v. 3 (Cambridge, Mass: The Belknap Press of Harvard University Press, 2006).

<sup>7</sup> John D. Niles, *Homo Narrans: The Poetics and Anthropology of Oral Literature* (Philadelphia, Pa: University of Pennsylvania Press, 1999), 49.

chwilę, i jeśli przywołać „proste formy” André Jollesa (do tego wypadnie mi wrócić nieco później). Ten kontekst o tyle wydaje mi się istotny, że ci wspomniani rówieśnicy – Walter Benjamin i Roman Ingarden – bardzo interesowali się doświadczeniem estetycznym, choć Benjamin wprost nie był ani akademickim estetykiem, ani tym bardziej filozoficznym fenomenologiem. Jednak komentarz Ingardena do doświadczenia ewokowanego przy okazji jakości metafizycznych może być zestawiony z Benjaminowską aurą dzieła sztuki, choć na pewno nie bezpośrednio.

Aż wreszcie pojawia się dzień – jak dar Łaski – w którym z nic nieznaczących i niezauważonych na razie przyczyn, z przyczyn zresztą zazwyczaj ukrytych, rodzi się zdarzenie, które spowija nas i świat dookoła nas się rozpościerający jakąś przedziwną, niedającą się opisać atmosferą<sup>8</sup>.

Warto może w tym miejscu zasygnalizować, że niemieckie ‘Stimmung’, czyli odpowiednik użytego tu terminu „atmosfera” można odnaleźć także w niedawnej refleksji humanistycznej Hansa Ulricha Gumbrechta<sup>9</sup>. Wprowadza on ‘Stimmung’ jako sposób uchwycenia atmosferycznego i zmysłowego wymiaru estetycznego doświadczenia. ‘Stimmung’, z narzucającym się tłumaczeniem jako „nastrój” lub „atmosfera”, odnosi się do jakości niematerialnych (czyt. nad-estetycznych, meta-fizycznych), takich jak aura miejsc, dzieł sztuki czy wydarzeń, które nie są w pełni mierzalne ani obiektywne, ale także nie ograniczają się do subiektywnego odbioru. (Sam Gumbrecht rozpoczyna swoje rozważania od translatorycznych refleksji<sup>10</sup>). Ta atmosferyczna aura wyłania się na styku osoby i jej otoczenia, tworząc przestrzeń wspólnego oddziaływania zmysłów, emocji i materialności. Gumbrecht podkreśla, że ‘Stimmung’ to doświadczenie teraźniejszości<sup>11</sup>, które pozwala odbiorcy zanurzyć się w chwilowej intensywności danego momentu, tworząc poczucie głębokiego zanurzenia w świecie<sup>12</sup>. W literaturze i sztuce atmosfera ta może być budowana poprzez opisy przyrody, grę światła, dźwięków czy tekstur, jak np. w romantycznych pejzażach literackich (cały rozdział poświęcony jest w omawianej książce Davidowi Friedrichowi). Koncepcja ta wyrasta z tradycji filozofii egzystencjalnej Heideggera, lecz Gumbrecht rozwija ją w kontekście estetyki,

<sup>8</sup> Ingarden, *O dziele literackim*, 368.

<sup>9</sup> Hans Ulrich Gumbrecht, *Atmosphere, Mood, Stimmung: On a Hidden Potential of Literature*, transl. by Erik Butler (Stanford, CA: Stanford University Press, 2012).

<sup>10</sup> Zob. Gumbrecht, *Atmosphere*, 3.

<sup>11</sup> Gumbrecht, *Atmosphere*, 6–7.

<sup>12</sup> O immersji pisze Gumbrecht tylko raz, zob. Gumbrecht, *Atmosphere*, 55.

zwracając uwagę na zmysłowy odbiór dzieł i przestrzeni kulturowych. ‘Stimmung’ umożliwia badanie kultury poprzez jej zdolność do generowania nie tylko znaczeń, ale także odczuć, które angażują odbiorcę na poziomie cielesnym i emocjonalnym. W ten sposób Gumbrecht proponuje perspektywę, która łączy intelektualne i zmysłowe podejście do sztuki i literatury, podkreślając znaczenie chwilowego, atmosferycznego doświadczenia w odbiorze kultury. ‘Stimmung’ pozwala zrozumieć, w jaki sposób dzieła mogą wywoływać doświadczenia transcendentne, wymykające się językowi, ale głęboko zakorzenione w ludzkiej percepcji i pamięci.

Odniesienie do Gumbrechta pozwala lepiej zrozumieć relacje rówieśnika Ingardena – Waltera Benjamina do aury (atmosfery), ale także do opowieści. Pojęcie aury Waltera Benjamina i ‘Stimmung’, rozumiane w sensie Heideggerowskim jako nastrój, są do siebie zbliżone w tym, że oba odnoszą się do doświadczenia, które wykracza poza zwykłe postrzeganie świata. Benjamin w swoim eseju „Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej” opisuje aurę jako „niepowtarzalne zjawisko pewnej dali, niezależnie od tego, jak blisko by ona była”<sup>13</sup>. Aura wiąże się z autentycznością i historyczną głębią obiektu – dzieła sztuki, miejsca czy zdarzenia. Jest to coś, co w relacji człowieka do rzeczywistości odczuwamy jako szczególne, niemal transcendentne. Z kolei ‘Stimmung’, jak rozumiał je Heidegger, odnosi się do sposobu, w jaki świat nas „dotyka”. Nastrój nie jest wyłącznie subiektywnym odczuciem, lecz atmosferą, która kształtuje nasze istnienie w świecie, przenikając relację między podmiotem a otoczeniem. Jest to egzystencjalna tonacja, która umożliwia zrozumienie naszego bycia tu i teraz. Oba te pojęcia – aura i nastrój – mają więc coś wspólnego w tym, że dotyczą ulotnych jakości doświadczenia, które są trudne do ujęcia w kategoriach obiektywnej analizy. Wydaje się, że oba odnoszą nas do nad-estetyki i egzystencji.

Jednak istnieją także istotne różnice. Aura Benjamina zakorzeniona jest w historyczności i wyjątkowości obiektu, który tą aurą emanuje, podczas gdy nastrój Heideggera dotyczy bardziej fundamentalnego wymiaru egzystencji człowieka. Można jednak twierdzić, że doświadczenie aury może wywoływać ‘Stimmung’ – określoną tonację emocjonalną lub atmosferę, która sprawia, że spotkanie z obiektem staje się szczególnie znaczące.

Po tych uwagach lepiej można zrozumieć fascynację Benjamina opowieściami oralnymi. Zapowiadana wcześniej słynna i wielokrotnie komentowana opowieść Benjamina dotyczy relacji opowiadacza-historika Herodota.

---

<sup>13</sup> Benjamin, „Narrator”, 208.

Pierwszym narratorem Greków był Herodot. W czternastym rozdziale trzeciej księgi swoich *Historii* umieścił opowieść, z której można wiele się nauczyć. Dotyczy ona Psammenita. Kiedy król Egiptu Psammenit został pokonany przez króla Persji, Kambyzesa, i popadł u niego w niewolę, ten nie zamierzał oszczędzać mu upokorzeń. Wydał rozkaz, by Psammenita ustawiono przy drodze, którą miał przechodzić perski pochód triumfalny. Następnie urządził wszystko tak, by jeńiec zobaczył swoją córkę, idącą z dzbanem po wodę jako służka. Kiedy wszyscy Egipcjanie lamentowali, poruszeni tym widokiem, jedynie Psammenit stał bez słowa i bez ruchu, utkwivszy wzrok w ziemi. Pozostał równie niewzruszony, kiedy wkrótce potem zobaczył syna prowadzonego z innymi na stracenie. Jednak, gdy w szeregach jeńców rozpoznał któregoś ze swoich sług – starego, zbiedzonego człowieka – zaczął bić się pięściami po głowie i okazywać oznaki najgłębszego smutku.

Z historii tej można wywnioskować, na czym opiera się prawdziwa narracja. [...] Herodot niczego nie wyjaśnia. Jego sprawozdanie jest nadzwyczaj suche. Dlatego ta historia z dawnego Egiptu potrafi jeszcze po tysiącach lat budzić zdumienie i refleksję. Przypomina ziarna, które przez tysiące lat, bez dostępu powietrza, leżały zamknięte w komnatach piramid i do dzisiaj zachowały moc kiełkowania<sup>14</sup>.

Gdyby zastanowić się nad historią opowiedzianą przez Benjamina-Herodota i spróbować odnaleźć w niej wspomniane „jakości metafizyczne” Ingardena, to oczywiście staje się, że w tej opowieści mamy ich cały kompleks, swoisty węzeł „piekielnej zemsty”, „okrucieństwa losu”, „ironii losu”, ale także „współczucia dla ofiary”, czyli nawet rodzaj „katharsis”. Bo „wzniosłość ofiary” także gdzieś majaczy w tle. Benjamin traktuje ten fragment jako charakterystyczny dla oralnych opowiadaczy, choć cytuje Herodota, będącego wzorcem historyków, czyli pisarzy *sensu stricto*, a nie homeryckich opowiadaczy i śpiewaków. Benjamin charakteryzuje ową historię jako „prawdziwe opowiadanie” w znaczeniu: opowiadanie w jakimś sensie wzorcowe. Ale idzie mu chyba o jego moc i... atmosferę. To jest ów logocentryzm w pigułce, każący się dystansować od opowieści Benjamina Johnowi Nilesowi pod koniec XX wieku, wieku także dekonstrukcji i krytyki logocentryzmu.

Chciałbym argumentować najpierw, że u źródeł teorii „jakości metafizycznych” Ingardena leżeć może niewyartykułowana *explicite* koncepcja intersubiektywności. To ją widać – ową moc intersubiektywności – we fragmencie z Benjamina. Zarówno słuchacz opowieści, jak i czytelnik Herodota wkracza ją w nieskończony tunel znanego narracyjnego chwytu *mis en abyme*: okrutny

<sup>14</sup> Benjamin, „Narrator”, 248–249.

Kambyzes patrzy na współczującego Psammenita, patrzącego na pochod różnych postaci. Współczujący czytelnik obserwuje współczującego opowiadacza, który opowiada o okrucieństwie jednego władcy i współczuciu drugiego. To jest taka wielokrotnie zapętlona intersubiektywność.

### IMMERSJA I KONKRETYZACJA

Uważam, iż „Opowiadacz” Benjamina (używam tutaj własnego tłumaczenia tytułu pomimo istnienia innej polskiej wersji) i „jakości metafizyczne” jako część rozprawy Ingardena o dziele literackim traktują nie tylko o złożonych kontekstach i tłach morfologii dzieła literackiego i opowieści językowej, ale także o ludzkim doświadczeniu immersji w intersubiektywność. O immersji w kontekście pojęcia konkretyzacji Ingardena już pisano<sup>15</sup>. Na sam temat immersji powstała już w literaturoznawstwie i kulturoznawstwie pokaźna lista opracowań<sup>16</sup>. Jednak w kontekście Ingardena zwraca uwagę przede wszystkim

---

<sup>15</sup> Schaffer w przypisie swojego artykułu zauważa: „Tę fikcyjną immersję osiąga się przez to, co Roman Ingarden nazywa konkretyzacją dzieła (pojmowanego jako schemat)” (Jean-Marie Schaffer, „Literary Studies and Literary Experience”, *New Literary History*, v. 44, nr 2 (2013). Następnie przywołuje pracę francuskojęzyczną na temat rezultatu konkretyzacji hermeneutycznej polifonii: Ioany Vultur, „Structure et concrétisation dans l'esthétique d'Ingarden”, w: *Roman Ingarden: Ontologie, esthétique, fiction*, red. Jean-Marie Schaeffer, Christophe Potocki (Paris: Editions Archives Contemporaines, 2012).

<sup>16</sup> Immersja wydaje się jeszcze jedną wersją zjawisk powiązanych z empatią i identyfikacją (o identyfikacji i empatii pisałem w: Jarosław Płuciennik, *Figury niewyobrażalnego: notatki z poetyki wzniosłości w literaturze polskiej* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2002) i Jarosław Płuciennik, *Literackie identyfikacje i oddźwięki: poetyka a empatia* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2004), ale dzisiaj można wskazać cały obszar refleksji nad afektywną narratologią, która dotyczy tych właśnie zagadnień; zob. także o immersji Magdalena Rembowska-Płuciennik, *Poetyka intersubiektywności* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2012), 296; Krzysztof M. Maj, „Czas światoodczucia. Immersja jako nowa poetyka odbioru”, *Teksty Drugie*, nr 3 (2015). Fundamentalna jest w tym obszarze koncepcja wyrażona w pracy Marie-Laure Ryan, „Immersion vs. Interactivity: Virtual Reality and Literary Theory”, *Postmodern Culture*, v. 5, nr 1 (1994) i potem Marie-Laure Ryan, *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2000), zwłaszcza w rozdziale 6 pt. „From Immersion to Interactivity. The Text as World versus the Text as Game”, 175–199. W grach komputerowych i w refleksji naukowej nad nimi (ludologicznej) pojęcie immersji jest raczej powszechnie akceptowane: zob. po polsku: Piotr Kubiński, *Gry wideo: zarys poetyki* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2016); Michał Kłosiński, *Hermeneutyka gier wideo: interpretacja, immersja* (Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2018). Bardzo ciekawie o immersji pisze przede wszystkim Peter Stockwell w drugim wydaniu swojej *Poetyki kognitywnej*. W rozdziale 12. pt. „Immersion and Ambience” autor podręcznika powraca

praca z 2013 r. W niej Jean-Marie Schaeffer rozpoczyna swoją analizę od krytyki narracji i pisze o „kryzysie literatury”<sup>17</sup>, którego wątek regularnie powraca w debacie publicznej. Twierdzi on, że mimo iż zmieniają się formy konsumpcji kultury literackiej, nie oznacza to, że zainteresowanie literaturą słabnie. Zamiast tego mamy do czynienia z przeobrażeniem sposobów, w jakie ludzie wchodzi w interakcję z tekstami, przy jednoczesnym rosnącym znaczeniu techniki i nowych mediów. Kluczowym problemem nie jest zanik literatury, lecz kryzys w samych badaniach literackich, które nie potrafią dostosować się do nowoczesnych realiów i często pozostają zakorzenione w XIX-wiecznym modelu edukacyjnym, który promował wysoką kulturę kosztem bardziej dostępnych form literackich.

Schaeffer podkreśla, że literatura oferuje unikalny, immersyjny sposób doświadczania świata, który nie może być w pełni zastąpiony analizą tekstualną. Immersyjność jest istotnym elementem interakcji z dziełem literackim, zwłaszcza w przypadku kreacji światów powieściowych, w przypadku których czytelnik angażuje się w świat przedstawiony poprzez mechanizmy mimetycznej immersji, analogicznego modelowania oraz gry wyobraźni. Czytanie literatury jest formą kognicji, która rozwija umiejętność tworzenia i zarządzania scenariuszami myślowymi, dając czytelnikowi możliwość eksperymentowania z różnymi perspektywami bez konieczności realnego działania.

Schaeffer opisuje trzy kluczowe procesy mentalne, które umożliwiają immersję: symulację mimetyczną, udawanie (ang. „to pretend”) i grę pozorów oraz modelowanie przez analogiczne wnioskowania. Procesy te pozwalają czytelnikowi „wchodzić” w świat fikcyjny, traktując przedstawione sytuacje jakby były rzeczywiste, ale jednocześnie pozostając świadomym fikcyjnego

---

do kwestii immersji albo „zanurzenia” czytelnika w „świat tekstu” podczas czytania. Według Stockwella w poetyce kognitywnej proces ten ma postać „ucieleśnionej symulacji” (Peter Stockwell, *Cognitive Poetics: A New Introduction*. London – New York, NY: Routledge 2020, 196). Zob. Anna Kędra-Kardela, Andrzej Sławomir Kowalczyk, „Poetyka kognitywna dwie dekady później. Rozważania wokół drugiego wydania *Cognitive Poetics* Petera Stockwella (2020)”, *Przestrzenie Teorii*, nr 35 (2021). Co więcej, Peter Stockwell używa także w kontekście immersji określenia atmosfera: „Atmosfera to odczucie otoczenia świata tekstu w dziele literackim, a ton to poczucie charakterystycznego głosu lub stylu umysłu osoby prezentującej ten świat. Oczywiście jest, że istnieje tu pewne nakładanie się, ponieważ świat musi być przedstawiony przez kogoś, a osoba musi być usytuowana w jego świecie, ale możemy rozróżnić te dwa aspekty tego, co ogólnie moglibyśmy nazwać atmosferą wyobrażonego świata” (Stockwell, *Cognitive Poetics*, 201). Stockwell używa wymiennie angielskich „atmosphere” oraz „ambience”. Choć oba terminy mogą być używane wymiennie w niektórych kontekstach, „atmosphere” zwykle akcentuje emocje i napięcia, podczas gdy „ambience” odnosi się bardziej do fizycznych cech miejsca czy świata (np. wykreowanego w dziele).

<sup>17</sup> Zob. także ostatnio o kryzysie narracji: Byung-Chul Han, *Kryzys narracji i inne eseje*, tłum. Rafał Pokrywka (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2024).

charakteru opowieści. Immersyjność literacka pozwala na tworzenie poznawczych modeli, które, choć oderwane od bezpośredniej rzeczywistości, rozszerzają zakres wyobrażeń i wzbogacają procesy decyzyjne. W ten sposób literatura staje się narzędziem, które umożliwia bezpieczne eksplorowanie różnych scenariuszy i emocji, przygotowując czytelnika do lepszego radzenia sobie z rzeczywistością. Innymi słowy, czytelnik jest w stanie zanurzyć się w dziele literackim, bo „zawiesza” niewiarę, stosuje „nawias”, który można nazwać „epoche”, albo redukcją fenomenologiczną i życiem „tak jakby” (po angielsku „as if”<sup>18</sup>).

Schaeffer jednocześnie zwraca uwagę, że doświadczenie literackie nie jest jedynie poznawcze, ale również estetyczne. W przypadku poezji immersja przejawia się w sposobie, w jaki język przyciąga uwagę czytelnika do jego fonetycznych i rytmicznych właściwości. Poetycka forma zmusza czytelnika do wydłużenia procesu kategoryzacji semantycznej, co umożliwia głębsze zanurzenie się w brzmienie i strukturę języka. To opóźnienie w zrozumieniu treści sprzyja pełniejszemu doświadczeniu poetyckiemu, angażując zmysły i emocje czytelnika. Poezja, poprzez swoje wielowarstwowe brzmienie i bogactwo obrazów, oferuje unikalne doznanie, które rezonuje z czytelnikiem na poziomie emocjonalnym i egzystencjalnym.

Schaeffer argumentuje, że doświadczenie literatury, szczególnie to immersyjne, jest nierozzerwalnie związane z codziennym życiem. Czytanie literatury nie jest oderwaną aktywnością, ale formą życia, która wprowadza nas w bogaty świat alternatywnych doświadczeń i interpretacji. Procesy immersji literackiej są formą poznania, która umożliwia głębsze zrozumienie siebie i innych, tworząc przestrzeń do refleksji nad różnorodnymi możliwościami bycia w świecie. Literatura, dzięki swojej zdolności do angażowania wyobraźni, wspiera rozwój emocjonalny i kognitywny, oferując narzędzia do lepszego radzenia sobie z rzeczywistością.

Tylko poprzez zanurzenie się w literackie światy czytelnicy mogą w pełni docenić bogactwo literatury i jej wpływ na ich życie. Immersyjność jest kluczem do zrozumienia, jak literatura funkcjonuje jako forma doświadczenia i jak może kształtować nasze spojrzenie na świat.

Co ważne w kontekście rozważań nad „jakościami metafizycznymi” i intersubiektywnością tkwiącą według mnie implicite w teorii Ingardena (choćby

---

<sup>18</sup> Zob. Hans Vaihinger, *The Philosophy of „As If”. A System of the Theoretical, Practical and Religious Fictions of Mankind*, transl. by C. K. Ogden (Petoskey, MI: Random Shack, 2015) oraz Wolfgang Iser, *The Fictive and the Imaginary. Charting Literary Anthropology* (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1993), 130–157.

przez pojęcie intencjonalności, ale nie tylko), Jean-Marie Schaeffer odnosi się do Romana Ingardena, omawiając jego koncepcje dotyczące ontologii dzieła literackiego. Podkreśla on znaczenie teorii Ingardena w kontekście literackiego doświadczenia, szczególnie w odniesieniu do pojęcia konkretyzacji dzieła, rozumianego jako proces konkretyzowania dzieła literackiego (nie zaś jako przedmiot estetyczny, to jest u Ingardena drugie rozumienie „konkretyzacji dzieła”), zwraca więc uwagę raczej na przeżyciowy aspekt konkretyzacji. Ingarden, jak powszechnie było wiadomo kiedyś w Polsce, twierdził, że dzieło literackie istnieje jako twór wysoce schematyczny, który ulega urzeczywistnieniu (konkretyzacji) w akcie czytania. Tekst literacki „ożywa” poprzez aktywny udział odbiorcy, który wypełnia luki i aktualizuje opisywany świat dzięki swojej wyobraźni i percepcji. Oczywiście, Ingarden widzi mocno literackie przedmioty intencjonalne jako schematyczne, jednak częściowo mocno dookreślone. Schaeffer wykorzystuje natomiast jego ideę konkretyzacji, aby wzmocnić argument o immersyjnej naturze literatury. Według niego konkretne doświadczenie dzieła literackiego poprzez immersję jest niezastąpione, ponieważ umożliwia czytelnikowi pełne „zanurzenie się” w świecie przedstawionym (w powieści). Immersyjność literatury polega więc na aktywnej interakcji pomiędzy tekstem a świadomością odbiorcy, co jest zgodne z Ingardenowską teorią o schematyczności dzieła literackiego i jego realizacji w umyśle czytelnika, jak i schematyczności przedmiotów intencjonalnych w ogólności.

Przykład, który Schaeffer przywołuje, dotyczy fikcji literackiej jako formy, która wymaga od czytelnika określonej postawy intencjonalnej. Ta postawa pozwala na „zawieszenie” dosłownego rozumienia i traktowanie treści fikcyjnych jako realnych w ramach przyjętej gry wyobraźni. Ingardenowska teoria wspiera więc rozumienie literatury jako procesu, który angażuje wyobraźnię, przeżycie i wymaga aktywnej współpracy czytelnika w tworzeniu pełnego doświadczenia dzieła. Innymi słowy, Schaeffer zgadzałby się z zaangażowaną koncepcją literatury i kultury wyrażoną niedawno przez Ryszarda Nycza w jego książce *Kultura jako czasownik*<sup>19</sup>.

Najbardziej według mnie odpowiednie dla opisu konkretyzacji Ingardenowskiej i immersji (zwłaszcza w kontekście schematyczności twórców intencjonalnych) jest pojęcie psychologiczno-kognitywistyczne pochodzące od psychologa percepcji Jamesa J. Gibsona, mianowicie pojęcie afordancji. W tym

---

<sup>19</sup> Ryszard Nycz, *Kultura jako czasownik: sondowanie nowej humanistyki* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2017).

pojęciu widać Ingardenowską dialektykę schematyczności i co za tym idzie niedookreślenia z jednej strony, z drugiej zaś reguł rządzących konkretyzacją.

#### AFORDANCJE – ZDATNOŚCI

Koncepcja „afordancji” odnosi się do wszystkich możliwości działania, jakie obiekty oferują organizmom w ich otoczeniu. Termin ten, wprowadzony psychologa James J. Gibsona, odnosi się do percepcyjnych i fizycznych właściwości obiektu lub otoczenia, które określają sposób jego wykorzystania.

James Gibson wprowadził pojęcie „afordancji” w 1968 roku w książce *The Senses Considered as Perceptual Systems* i rozwinął szerzej opisując w swojej późniejszej pracy *The Ecological Approach to Visual Perception* z 1979 roku. W tej drugiej książce Gibson szczegółowo wyjaśnił, że afordancje to możliwości działania, jakie środowisko oferuje danemu organizmowi, niezależnie od jego subiektywnych percepcji<sup>20</sup>. Warto podkreślić stopniowalną niezależność od percepcji, bo to łączy je ze uschematyzowanymi przedmiotami intencjonalnymi Ingardena.

Na przykład krzesło oferuje możliwości siedzenia dzięki swoim cechom obiektowym, jednak schematycznym: ma płaskie siedzisko na odpowiedniej wysokości, oparcie, które podtrzymuje plecy itp. Ta koncepcja jest kluczowa dla ekologicznego podejścia do percepcji, w którym zakłada się, że organizmy w procesie percepcji bezpośrednio postrzegają możliwości oferowane przez otoczenie. Aby lepiej zrozumieć to pojęcie, potrzebne jest przywołanie koncepcji autopojezy.

*Autopoiesis* to koncepcja wprowadzona do biologii przez Humberto Maturanę i Francisco Varełę w latach 70., która opisuje zdolność systemów do samoreprodukcji i utrzymania ciągłości. Pojęcie to, wywodzące się z greckich słów „*αὐτός* (*autós*)” – „sam”, „siebie” oraz *ποίησις* (*poiesis*) – oznaczające tworzenie, produkcję, pierwotnie odnosiło się do żywych komórek, ale znalazło zastosowanie również w teorii systemów, naukach społecznych i badaniach kulturowych. Kultura, podobnie jak organizmy żywe, jest postrzegana jako system autopojetyczny, który tworzy i utrzymuje własne normy, wartości

---

<sup>20</sup> Zob. także Nycz, *Kultura*; Mark Johnson, *Znaczenie ciała: estetyka rozumienia ludzkiego*, tłum. Jarosław Płuciennik (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2015) czy zastosowanie interpretacyjne afordancji u Marka Pieniążka (*Polonistyka performatywna: o humanistycznych technologiach wytwarzania światów* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2018), rozdz. IV).

i struktury w procesie dynamicznego samoregulowania się. Kluczowe w tym ujęciu jest zamknięcie operacyjne i autonomia systemu, gdzie zmiany zachodzą głównie dzięki wewnętrznym mechanizmom, a interakcje z otoczeniem jedynie wspierają jego samodzielne funkcjonowanie. Zastosowanie autopojezy w badaniach kulturowych pozwala lepiej zrozumieć procesy tworzenia znaczeń i komunikacji wewnątrz systemów kulturowych. W tym kontekście ważne są także powiązania z koncepcjami ewolucji, egzaptacji oraz emocjonalnych i ucieleśnionych aspektów języka, jak wskazują badania nad tzw. kognicją 4E.

Kognicja 4E, czyli podejście zakładające, że procesy poznawcze są osadzone (embedded), ucieleśnione (embodied), rozszerzone (extended) i wyłaniające się (enactive), pozwala spojrzeć na myślenie i język jako na dynamiczne zjawiska rozwijające się w interakcji z otoczeniem. To nieodparcie kojarzy kognicję z działaniem i pojęciem kultury jako czasownika. Według Lakoffa i Narayanana ludzki mózg ewolucyjnie „ponownie wykorzystuje” odziedziczone obwody neuronalne do nowych celów (egzaptacja), co stanowi podstawę rozwoju myśli i języka. Takie ujęcie, integrujące biologiczne i kulturowe aspekty poznania, wzbogaca rozumienie autopojetycznych procesów zachodzących zarówno w organizmach, jak i systemach kulturowych.

Afordancje to właściwości otoczenia w odniesieniu do użytkownika, a nie atrybuty samego obiektu – innymi słowy, afordancje istnieją tylko w kontekście relacji między obiektem a organizmem. I nie chodzi w tej koncepcji wyłącznie o konwencjonalne własności. Dla walczących przeciwników w jakimś westernowym barze krzesło – poza swoimi standardowymi afordancjami „siedzenia” – może mieć afordancję (zdatność) narzędzia ataku bądź obrony. Afordancje poza zastosowaniem w projektowaniu mogą być również kulturowe i wyuczone, gdzie zrozumienie sposobu korzystania z danego obiektu jest przekazywane i przyswajane w społeczeństwie w różnych kulturowo uzależnionych scenariuszach. Afordancje zależą od percepcji podmiotu, np. różne zwierzęta mają różną percepcję przedmiotów i „ich spostrzeżeniowe afordancje” będą różne dla różnych zwierząt: np. mysia dziurka przy podłodze będzie miała zdatność kryjówki i zbawienia dla myszki, ale dla psa już nie. W tym kontekście utwór literacki jest projektem uschematyzowanym, którego konkretyzacje mogą być różne, choć według Ingardena pewne konkretyzacje można traktować jako z gruntu niewłaściwe.

Termin „afordancje” można przetłumaczyć na język polski jako „zdatności”, „możliwości działania” lub „oferowanie możliwości”. Jest to koncepcja stosowana w psychologii, projektowaniu i ergonomii do opisu cech otoczenia

lub obiektów, które umożliwiają użytkownikowi lub obserwatorowi wykonywanie określonych działań. Można też mówić o „właściwościach funkcjonalnych”. Przykładem banalnym jest „klamka do drzwi”, która nie jest wyłącznie przedmiotem, bo oferuje możliwość przekręcenia, a tzw. „dźwignia antypaniczna” sugeruje możliwość pchnięcia, aby otworzyć drzwi bez konieczności myślenia o tym. Schody ewokują możliwość wchodzenia lub schodzenia, a ich konstrukcja i wygląd mogą dodatkowo dostarczać informacji o poziomie bezpieczeństwa użytkownika. Pouczające jest w tym kontekście, że architektura, która w pierwszych pismach estetycznych Ingardena nie była przedmiotem intencjonalnym stała się taka w późniejszych interpretacjach Ingardenowskich<sup>21</sup>. Wydaje się to kluczowe, aby zrozumieć, że Ingarden daleki był od interpretacji fizykalnych. Słynny jest jego spór z Marią Sławińską: Ingarden w swojej odpowiedzi na krytykę Sławińskiej argumentuje, że dzieła architektury, mimo iż ich fizyczny fundament można opisać jako „chmurę atomową” zgodnie z prawami współczesnej fizyki, nie mogą być zredukowane do tego poziomu materialności. Podkreśla, że dzieła architektury posiadają zespół własności, które odróżniają je od takich chmur atomowych. W jego rozumieniu dzieła architektury mają charakter ontologiczny, który wykracza poza ich fizyczną strukturę, a redukcja ich bytowości wyłącznie do sfery materialnej byłaby błędna. Istotą dzieła architektury jest jego forma, funkcja, cel i relacja z odbiorcą, co czyni je bytem o szczególnej charakterystyce, której nie sposób sprowadzić do elementarnej fizyczności<sup>22</sup>.

W kontekstach literackich i estetyczno-filozoficznych próbowano już pisać o afordancjach. W teorii gier komputerowych, przytaczanej już w tym artykule, także widać zastosowania afordancji, co jest lepiej zrozumiałe w kontekście projektowania tzw. interfejsu użytkownika gier. Jednak literatura to także rodzaj gry, w trakcie której mamy do czynienia zarówno z projektem (schematami), jak i wykonaniem (konkretyzacją). Np. w artykule Olivii Smith „Thinking Through Things in Texts”<sup>23</sup> analizowane jest pojęcie afordancji w kontekście XVII-wiecznego traktatu Johna Locke’a „Essay Concerning Human Understanding” (1690). Smith omawia, jak Locke wykorzystuje szczególnego rodzaju materialne przedmioty, takie jak manna i porfir, aby przedstawić złożone idee filozoficzne i umożliwić czytelnikom rozważenie relacji

<sup>21</sup> Zob. Roman Ingarden, *Studia z estetyki*, t. 3 (Warszawa: PWN, 1970), 267.

<sup>22</sup> Roman Ingarden, „List do Redakcji”, *Studia Estetyczne*, t. 1 (1964), 245–246; por. Krzysztof Ingarden, „Teoria budowy dzieła architektury Romana W. Ingardena”, w: *Architektura, miasto, piękno: pamięci profesora Wojciecha Kosińskiego*, red. Agata Zachariasz, Miłosz Zieliński, t. 1 (Kraków: Oficyna Wydawnicza AFM, 2021), 96.

<sup>23</sup> Olivia Smith, „Thinking Through Things in Texts”, *Paragraph*, v. 37, nr 1 (2014).

między percepcją a rzeczywistością. Pojęcie afordancji odnosi się tutaj do sposobów, w jakie konkretne przedmioty mogą „podpowiadać” ich interpretację i znaczenie w zależności od kontekstu kulturowego i poznawczego.

Smith przytacza dwa kluczowe przykłady — mannę i porfir — aby zilustrować, jak Locke wykorzystywał materialność tych przedmiotów w literacko-filozoficzny sposób. Manna, znana z Biblii jako cudowny pokarm dla Izraelitów, jest przez Locke’a rozważana pod kątem jej właściwości fizycznych i wpływu na zmysły. Locke zauważa, że cechy takie jak smak i kolor mанны nie są jej immanentnymi właściwościami, lecz efektem działania na nasze zmysły. Z kolei porfir, kamień używany w sztuce rzymskiej, również jest analizowany w kontekście zależności percepcji od światła – kolor kamienia zmienia się w zależności od oświetlenia, co pokazuje, że postrzegane cechy mogą być jedynie efektem kontekstu zewnętrznego.

Smith korzysta z interdyscyplinarnych podejść, łącząc antropologię i teorię językoznawczą. Przykładem jest „Thinking Through Things”, podejście antropologiczne, które polega na analizie artefaktów w ich kontekstach kulturowych, oraz teoria *ad hoc* w lingwistyce, według której znaczenia są tworzone „na bieżąco” w zależności od kontekstu. Oprócz afordancji pojawia się tutaj szczególnego rodzaju kontekstualizacja i ekologia znaku.

W innym artykule kulturoznawczym „Epilogue: The proof of the pudding...”, w którym pojawiają się także takie terminy, Wes Williams bada afordancje i znaczenie prozy oraz teorii na przykładzie prac Bertolta Brechta. Analiza opiera się na popularnym przysłowiu „proof of the pudding is in the eating”, które Brecht często przywoływał, by zilustrować związek między teorią a praktyką teatralną<sup>24</sup>.

Williams interpretuje w tym artykule jedną z „prostych form” Jollesa (do którego jeszcze wypadnie wrócić), to znaczy przysłowie jako przykład afordancji — forma wyrażenia umożliwia eksplorację relacji między teorią a praktyką oraz między estetyką a percepcją publiczności. Przysłowie to, jako forma mądrości ludowej, podkreśla, że teoria teatralna i koncepcje estetyczne mogą być jedynie częściowo wartościowe bez przetestowania ich na scenie. Williams pokazuje, że dla Brechta teatr nie mógł być zamkniętym systemem teoretycznym, a jego wartość była uzależniona od odbioru widzów.

Williams przedstawia przysłowie Brechta jako symbol komunikacji i interakcji społecznej, w trakcie której teoria i praktyka teatralna muszą wzajemnie się przenikać, aby osiągnąć zamierzone efekty. Williams odnosi przysłowie

---

<sup>24</sup> Wes Williams, „Epilogue: ‘The proof of the pudding...’: Common Knowledge and the Matter of Taste”, *Paragraph*, v. 37, nr 1 (2014).

Brechta do szerokiego kontekstu filozoficznego, zauważając, że przysłowie to można odczytać jako wyraz materializmu Brechta, dla którego teatr stanowił narzędzie zmiany społecznej, a nie jedynie estetyczną formę rozrywki. Tych rozważań nie zamierzam przenosić na grunt refleksji nad Ingardenem, streszczam je jedynie dla porządku w celach zreferowania do pewnego stopnia stanu badań nad problemem afordancji w kulturze.

Wracając ponownie do Ingardena, trzeba zadać najpierw pytanie, czy przedmioty intencjonalne z miejscami niedookreślenia jako schematyczne „korelaty świadomości” nie mogą być traktowane jako kognitywistyczne afordancje? Wydaje mi się, że jest to dzisiaj oczywiste, choć nie bez pewnych uściśleń. Miejsca niedookreślenia to te aspekty przedmiotu intencjonalnego (np. dzieła literackiego), które nie są jednoznacznie określone ani przez tekst, ani przez znaczenia. W utworze literackim autor nie może podać każdego szczegółu opisywanego świata, więc utwór zawiera pewne luki, które muszą być wypełnione aktualizacjami czytelnika. Na przykład autor może opisać postać w sposób ogólny, pozostawiając wiele szczegółów, takich jak ton głosu, szczególne gesty czy inne cechy fizyczne, do wypełnienia przez czytelnika. Jednocześnie miejsca niedookreślenia angażują czytelnika, powodują jego zanurzenie w świecie i lekturze, czytelnik aktywnie współtworzy przedmiot estetyczny, na który składa się także np. świat przedstawiony w utworze, nadając mu pełniejszą formę poprzez własne doświadczenia, wyobrażenia i interpretacje. Czytelnik wchodzi w grę z przedmiotami intencjonalnymi – korelatami świadomości – zaś ta gra jest wyposażona także w reguły, których nie można dowolnie zmieniać. Ingarden podkreśla, że owe miejsca niedookreślenia w schematycznych przedmiotach intencjonalnych umożliwiają bogactwo różnorodnych interpretacji tego samego tekstu, co oznacza, że dzieło literackie nigdy nie jest odbierane w ten sam sposób przez różnych czytelników, ani przez tego samego czytelnika w różnych lekturach. Proces wypełniania miejsc niedookreślenia tworzy dynamiczne doświadczenie lektury, które różni się w zależności od kontekstu kulturowego, emocjonalnego i poznawczego odbiorcy. Dzięki nim każdy czytelnik ma szansę uczestniczyć w procesie twórczym, co sprawia, że literatura jest doświadczeniem osobistym i interaktywnym. To doświadczenie relacyjne i intersubiektywne. Dodać można, iż uczestnictwo w procesie twórczym z zasadami (regułami) jest także „zabawne” (wypełnione zabawą).

Należy zatem pójść dalej i zapytać, czy także owe wspomniane na początku artykułu jakości metafizyczne Ingardena mogą być traktowane jak afordancje? Wydaje mi się, że odpowiedź musi być także twierdząca. Choć oczywiście jest

także, iż podobnie jak w przypadku miejsc niedookreślenia, trzeba odejść w tym miejscu od interpretacji afordancji jako jakości wyłącznie przedmiotowej i percepcyjnej, zwłaszcza wizualnej. Raczej należałoby mówić o afordancjach kognicyjnych (od kognicji, która nie jest ani wyłącznie percepcją, ani wyłącznie poznaniem)<sup>25</sup>. Dzieło sztuki i literatury zawiera w sobie możliwość wywołania określonych doznań estetycznych, które ujawniają się dopiero w kontakcie z odbiorcą, gdy dzieło jest w pełni doświadczane i interpretowane. Jakości te nie są elementami samego dzieła, ale mogą być doświadczane dzięki odpowiedniemu zaangażowaniu i otwartości odbiorcy. Jeśli potraktujemy jakości metafizyczne jako afordancje, to można je rozumieć jako możliwości kognicyjne, oferowane przez dzieło sztuki odbiorcy, aby doświadczać określonych jakości i znaczeń. Bardzo istotne w tym kontekście wydaje mi się, że wszystkie przykłady „jakości metafizycznych” podane w cytacie z Ingardena na początku tego artykułu wskazują na intersubiektywność, podobnie jak o intersubiektywności traktuje wiele przykładów Benjamina (poza przytoczonym cytatem o władcach bliskowschodnich można wymienić przykłady odniesień do śmierci u Johanna Petera Hebla czy odniesienie do opowieści Szeherezady oraz do prawosławnej wizji Leskowa *apokatastasis*<sup>26</sup>. Charakterystyczne jakości afordancji, jakości metafizycznych i przedmiotów intencjonalnych to: potencjalność, relacyjność i zaangażowanie oraz immersja odbiorcy. Potencjalność widać wyraźnie w tym, że przedmiot oferuje pewne możliwości działania, jakości metafizyczne w teorii Ingardena oferują możliwości doświadczenia, które są uaktywniane przez odbiorcę. Relacyjność jest wyraźna, bo afordancje wymagają interakcji między podmiotem (odbiorcą) a obiektem (dziełem sztuki), jakości metafizyczne również wymagają relacyjności, istnieją jako możliwości, które mogą być doświadczane tylko w relacji z odbiorcą. *Last but not least*, zaangażowanie i immersja odbiorcy narzucają się, bo afordancje są dostępne tylko dla podmiotu, który jest gotów na nie odpowiedzieć percepcją gotową do działania, tak jakości metafizyczne wymagają od odbiorcy odpowiedniej kognicji, wrażliwości i zdolności do doświadczenia oraz interpretacji. Przypomnę tutaj, że kognicja 4E to podejście zakładające, że procesy poznawcze są osadzone (embedded), ucieleśnione (embodied), rozszerzone (extended) i wyłaniające się (enactive), pozwalające spojrzeć na

<sup>25</sup> W tym miejscu posługuję się koncepcjami zawartymi w przywoływanym już kompendium *The Oxford Handbook of 4E Cognition* (Albert Newen, Leon de Bruin, Shaun Gallagher, red., *The Oxford Handbook of 4E Cognition* (Oxford: Oxford University Press, 2018)). Kognicja 4E to jest rama ogólnoteoretyczna mojego artykułu.

<sup>26</sup> Zob. Benjamin, „Narrator”, 253–254, 261, 262.

myślenie i język jako na dynamiczne zjawiska rozwijające się w interakcji z otoczeniem. Jakości metafizyczne stają się faktycznością w momencie konkretyzacji. Wiem, że o ucieleśnieniu Ingarden nie pisał. Jednak relacyjność widać u niego bardzo często, zaś jednym z jego punktów odniesienia była teoria wczucia, którą łatwo jest absolutyzować w jej bezpośredniej relacyjności. Trzeba zauważyć, że w odróżnieniu od Volkelta czy Stein Ingarden zachowywał wysoki poziom realizmu w odniesieniu do możliwości „mistyczne” rozumianego wczucia. „Dopiero uwzględnienie różności naszych ciał prowadzi do różności podmiotów psychicznych. W następstwie tego wydaje się nam, że uchwytyjemy bezpośrednio cudze przeżycie. Naprawdę jednak mamy do czynienia tylko z naszymi przeżyciami”<sup>27</sup>. Autor teorii dzieła literackiego wielokrotnie podkreślał swój antypsychologizm polegający na tym, że przedmioty intencjonalne w dziele sztuki nie powinny być utożsamiane z procesami psychicznymi samego twórcy dzieła.

#### ŚNIENIE, MARZENIA NA JAWIE A CZYTANIE DZIEŁA LITERACKIEGO I SŁUCHANIE OPOWIEŚCI

Jeszcze jednym kontekstem – najmniej Ingardenowskim, ale jednak fenomenologicznym – jest zainteresowanie współczesnych kognitywistów-fenomenologów zjawiskami granicznymi naszej świadomości, snieniem i marzeniem na jawie, tudzież medytacją.

W artykule Emily Lawson i Evana Thompsona „Daydreaming as Spontaneous Immersive Imagination: A Phenomenological Analysis” (2024)<sup>28</sup> autorzy rozpoczynają od zwrócenia uwagi na to, że termin „daydreaming” (marzenia na jawie) jest niejednoznacznie używany w literaturze filozoficznej i naukowej. W artykule podejmują się precyzyjnego określenia marzeń na jawie jako formy spontanicznej, immersyjnej wyobraźni w stanie czuwania. Autorzy argumentują, że marzenia na jawie odróżniają się zarówno od błędzenia myślami (ang. mind-wandering), jak i snów nocnych, choć mają z nimi pewne cechy wspólne.

Dotychczasowe definicje marzeń na jawie często są niedokładne i sprzeczne. Niektórzy badacze utożsamiają je z błędzeniem myśli (umysłu), co prowadzi do nieścisłości, podczas gdy inni opisują je szeroko jako „imaginowane

<sup>27</sup> Roman Ingarden, *U podstaw teorii poznania*, cz. 1 (Warszawa: PWN, 1971), 412.

<sup>28</sup> Emily Lawson, Evan Thompson, „Daydreaming as Spontaneous Immersive Imagination: A Phenomenological Analysis”, *Philosophy and the Mind Sciences*, vol. 5 (2024).

wydarzenia”, co również nie oddaje istoty zjawiska. Autorzy proponują, aby rozumieć marzenia na jawie jako spontaniczne wyobrażenia, które angażują naszą wyobraźnię w sposób immersyjny i zazwyczaj obejmują narracyjną strukturę.

Lawson i Thompson podkreślają, że marzenia na jawie są spontaniczne i rozwijają się swobodnie, bez świadomego kierowania. Wyróżniają je wspomniana już spontaniczność (powstają bez celowego wysiłku i mają naturalny, płynny przebieg), omawiana już w innym miejscu tego artykułu immersyjność (marzenia na jawie często sprawiają wrażenie obecności w alternatywnym świecie, chociaż nie osiągają poziomu pełnej halucynacji, jak w snach nocnych); oraz *last but not least*, zintegrowane doświadczenie czasowe (marzenia na jawie mają pewną strukturę narracyjną, która pozwala im tworzyć do pewnego stopnia spójne scenariusze, a nie przypadkowe obrazy czy myśli).

Choć błędzenie myślami i marzenia na jawie mają wspólną cechę spontaniczności, to błędzący i rozkojarzony umysł jest zazwyczaj mniej zorganizowany i niekoniecznie wiąże się z wyobraźnią. Marzenia na jawie są bardziej immersyjne i mają tendencję do trzymania się jednej w miarę spójnej wizji. Na tym tle sny nocne są bardziej intensywne i w pełni immersyjne, a marzenia na jawie są mniej realne i pozostają częściowo świadome wpływu rzeczywistego otoczenia. Sny nocne mają również większy potencjał do halucynacji, czego nie wykazują marzenia na jawie.

Autorzy w podsumowaniu sugerują, że ich analiza może pomóc w rozwinięciu bardziej precyzyjnych kwestionariuszy i metod badawczych, które umożliwią lepsze zrozumienie różnic między różnymi typami myśli spontanicznych i imaginacyjnych. Wskazują także na potencjał wykorzystania swojej definicji w badaniach neurofenomenologicznych, które mogłyby zbadać neurologiczne korelaty marzeń na jawie.

W omawianym artykule znajduje się kilka odniesień do literatury pięknej i innych form sztuki, które pomagają zilustrować opisywane zjawiska. Na przykład autorzy przywołują twórczość Jorge Luisa Borgesa, wskazując, jak jego esej „Nightmares” opisuje doświadczenie snów jako narracji, która „nadal się toczy” (czyli utrzymuje spójność, mimo że może być dziwaczna lub surrealistyczna)<sup>29</sup>. Ten literacki przykład służy do zilustrowania, jak sny i marzenia (ang. „dreaming” jest wieloznaczne) – zarówno nocne, jak i marzenia na jawie – często łączą w sobie elementy narracyjne, które tworzą spójną, choć czasami niezwykłą, opowieść.

---

<sup>29</sup> Lawson, Thompson, „Daydreaming”, 13.

Artykuł odnosi się także do metaforycznej różnicy między doświadczaniem marzeń na jawie a oglądaniem filmu w kinie, w porównaniu do bardziej immersyjnych doświadczeń, jak w rzeczywistości wirtualnej. Ta analogia pomaga wyjaśnić stopień immersji w marzeniach na jawie, sugerując, że są one bardziej angażujące niż zwykłe myślenie wizualne, ale mniej intensywne niż pełna immersja znana ze snów nocnych.

Nieprzypadkowo dystrakcją i skupieniem zajmował się także rówieśnik Ingardena Walter Benjamin.

Ten proces asymilacji, dokonujący się w głębi, wymaga stanu rozluźnienia, z którym stykamy się coraz rzadziej. Jeśli sen jest szczytowym momentem fizycznego odprężenia, to nuda stanowi kulminację odprężenia duchowego. Nuda jest wyśnionym ptakiem, który ma pieczę nad jajem doświadczenia<sup>30</sup>.

Nie pragnę tutaj sugerować związków bezpośrednich z teorią Ingardena, jednak wydaje mi się, że zarówno Ingarden, jak Benjamin mogą być zaliczeni do morfologicznej szkoły Goethego. W niedawno opublikowanym artykule Davida Nee „From «Gestural Language» to «Language Gesture»: André Jolles, Aby Warburg, and the Morphology of Mass Media” z 2023<sup>31</sup> autor wskazuje nie tylko na głęboką przyjaźń między Aby Warburgiem (1866–1929) oraz Andre Jollesem (1874–1946), ale także na wspólne koncepcje i inspiracje obecne w medialnej „formule patosu” Warburga i „prostyach formach” Jollesa. Formuły patosu (niem. Pathosformeln) to pojęcie wprowadzone przez Aby’ego Warburga, oznaczające archetypiczne wyrażenia emocji i stanów wewnętrznych za pomocą obrazów, gestów i motywów artystycznych. Te wizualne formy powstają w określonych momentach historycznych i kulturowych, a następnie przekształcają się i trwają w sztuce, literaturze czy ikonografii, przenosząc intensywne emocje (np. strach, ekstazę, żal) przez wieki. Dla Warburga formuły patosu odzwierciedlają zarówno indywidualne przeżycia, jak i zbiorowe doświadczenia, które są wspólne dla różnych kultur i czasów. Natomiast Jollesowe proste formy pochodzą z książki z 1929 (znam tylko

---

<sup>30</sup> Benjamin, „Narrator”, 249. Por. także Walter Benjamin, „Theory of Distraction”, w: Walter Benjamin, *Selected Writings*, ed. Michael W. Jennings, Marcus Bullock, Gary Smith, Howard Eiland, transl. by Edmund Jephcott, Howard Eiland, vol. 3 (Cambridge, Mass: The Belknap Press of Harvard University Press, 2006), 141–142.

<sup>31</sup> David Nee, „From «Gestural Language» to «Language Gesture»: André Jolles, Aby Warburg, and the Morphology of Mass Media”, *Modern Language Quarterly*, vol. 84, nr 4 (2023).

jeden rozdział w polskim tłumaczeniu<sup>32</sup> oraz całość po angielsku<sup>33</sup>) to podstawowe, archetypiczne formy narracyjne, które wywodzą się z ludzkich doświadczeń i potrzeb komunikacyjnych. Są to proste struktury oralnych czynności opowiadania, takie jak baśń, mit, anegdota, zagadka czy legenda, które stanowią fundamenty bardziej złożonych form literackich i kulturowych. Jolles widział je jako spontaniczne i uniwersalne formy wyrazu, powstające naturalnie w odpowiedzi na konkretne sytuacje społeczne i egzystencjalne<sup>34</sup>. Inspiracje Goethego w odniesieniu do interdyscyplinarnej szkoły myślenia znanej jako morfologia David Nee znajduje w aplikacjach w relacji do kultury u Theodora Adorno, Waltera Benjamina, Ernesta Cassirera, Wilhelma Diltheya, Carla Gustava Junga, Vladimira Proppa, Georga Simmela, Oswalda Spenglera czy Ludwiga Wittgensteina<sup>35</sup>. Moim zdaniem, w tym towarzystwie powinien znaleźć się także Roman Ingarden. I łącznikiem w tym kontekście z morfologią jest nie tylko teoria dzieła literackiego z dwuwymiarowością, schematycznością i wielowarstwowością. Łącznikiem najważniejszym jest nie do końca zarysowana jednak – teoria jakości metafizycznych. Bo łączy ta teoria fenomenologię z doświadczeniem podmiotowo-przedmiotowym. Z faktycznością doświadczenia. W tym kontekście warto także obok jakości metafizycznych Ingardena, „formuły patosu” Warburga, „prostych form” Jollesa, postawić także związek opowiadania i ciała w postaci ręki u Benjamina: „Opowiadanie nie jest przecież, z uwagi na swą zmysłową stronę, jedynie dziełem głosu. W autentycznym opowiadaniu współdziała ręka, która swoimi wyrobionymi w pracy ruchami na setne sposoby wspiera to, co odzywa się głosem”<sup>36</sup>.

Przeczytajmy w tym kontekście ponownie fragment Ingardena o jakościach metafizycznych:

wdzięk i lekkość dziewczęcego ruchu lub przeciwnie: powaga i pewnego rodzaju ciężkość czyjegoś usposobienia i sposobu bycia itp. Jakości te nie są właściwościami pewnych przedmiotów w normalnym tego słowa znaczeniu ani też cechami tych lub owych stanów psychicznych, lecz objawiają się zazwyczaj w złożonych,

<sup>32</sup> André Jolles, „Proste formy”, tłum. Ryszard Handke, *Przegląd Humanistyczny*, nr 5 (1965).

<sup>33</sup> André Jolles, *Simple Forms: Legend, Saga, Myth, Riddle, Saying, Case, Memorabile, Fairytale, Joke*, transl. by Peter J. Schwartz (London – New York: Verso, 2017). Zob. Jarosław Pluciennik, „Proste formy”, *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, t. 67, z. 2 (2024).

<sup>34</sup> Por. także Kurt Ranke, „Problems of Categories in Folk Prose”, transl. Carl Lindahl, *Folklore Forum*, vol. 14, nr 1 (1981).

<sup>35</sup> Nee, „From «Gestural Language»”, 415.

<sup>36</sup> Benjamin, „Narrator”, 268.

a często różniących się między sobą sytuacjach życiowych lub międzyludzkich zdarzeniach, jakby jakaś szczególna ich atmosfera, unosząca się nad nimi, otaczająca rzeczy i ludzi uczestniczących w tych sytuacjach, atmosfera, która wszystko przenika i światłem swym wszystko rozświetla<sup>37</sup>.

Abstrahując od kontekstów gender z tego cytatu, związek jakości lekkości czy ciężkości z cielesnością jest oczywisty. Tak jak oczywiste związki z cielesnością miała od zawsze ekstazy (najwyższego zachwyty), wspomniana wcześniej przez Ingardena jako jakość metafizyczna<sup>38</sup>. Wydaje mi się, że ten związek wyraźnie wskazuje na nowożytną szkołę morfologii kultury, w której poczesne miejsce zajmuje właśnie Roman Ingarden.

Aby dopełnić ten zarys teorii, trzeba wprost wskazać, że fenomenologiczno-medytacyjne czytanie literatury jest tylko jednym ze sposobów czytania. Mamy tych sposobów całą różnorodność, także nudzenia się i błędzenia myślą, a także marzenia na jawie<sup>39</sup>. Ten sposób czytania fenomenologicznego literatury, z którego wynika teoria dzieła literackiego Romana Ingardena, jest sposobem lektury filozoficznej i opisowej, jest konkretyzacją szczególnego typu i uogólnionym doświadczeniem, tak jak w przypadku teorii gatunku.

#### PODSUMOWANIE

Powtórzę raz jeszcze, że zaprezentowany przeze mnie artykuł traktuje jakości metafizyczne jako aspekty dzieła literackiego i dzieła kultury, jako szczególną jakość, ekwiwalent kognitywnych afordancji, wykraczających poza estetykę. Nie musi być owa jakość, jak uważa Ingarden, związana z warstwą przedstawieniową, lecz może być postrzegana jako „wartość nadestetyczna” (wg Stróżewskiego), czy też egzystencjalna (jak chce Sawicki) faktyczność doświadczenia<sup>40</sup>. W tym kontekście powinniśmy mówić nie o poznawaniu

<sup>37</sup> Ingarden, *O dziele literackim*, 368.

<sup>38</sup> Por. o ekstazie i entuzjazmie w teorii wzniosłości: Jarosław Płuciennik, *Retoryka wzniosłości w dziele literackim* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2000) oraz Jarosław Płuciennik, *Figury niewyobrażalnego: notatki z poetyki wzniosłości w literaturze polskiej* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2002).

<sup>39</sup> Por. Jana Holšanova, *Myter och sanningar om läsning. Om samspelet mellan språk och bild i olika medier* (Stockholm: Norstedts, 2010) i Jarosław Płuciennik, „Procesy kognitywne a czytanie i zmysły”, w: *Sensualność w kulturze polskiej*, red. Włodzimierz Bolecki, Magdalena Rembowska-Płuciennik, [https://dspace.uni.lodz.pl:8443/xmlui/bitstream/handle/11089/7235/Procesy%20kognitywne%20Czytanie\\_sensualność.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://dspace.uni.lodz.pl:8443/xmlui/bitstream/handle/11089/7235/Procesy%20kognitywne%20Czytanie_sensualność.pdf?sequence=1&isAllowed=y) 2014.

<sup>40</sup> Podążam tutaj śladem interpretacji Andrzeja Tyszczyka, *Estetyczny i metafizyczny*, 8.

dzieła literackiego, tylko o kognicji dzieła literackiego, czy też dzieła kultury w ogólności. Poznawanie dzieła literackiego jest jednym z typów możliwej lektury. Bo jeśli jesteśmy już na etapie rozwoju kultury „po piśmie” (jak chce widzieć sprawy m.in. Dukaj<sup>41</sup>), zdominowanym przez opowieści trans- i multi-modalne, to konstatacje dotyczące dzieła literackiego Ingardena mogą zostać zastosowane do innych mediów: oralnych i plastycznych, tudzież cyfrowych. Nadestetyczność paradoksalnie oznacza obecność „tradycyjnej” (etymologicznie przecież dopiero osiemnastowiecznej) estetyki i złożonej kognicji 4E albo 6E w życiu codziennym. Właściwie ta perspektywa otwiera wiele horyzontów na życie duchowe jako doświadczenie autopojetyczne<sup>42</sup>. Dla mnie kluczowe wydaje się uznanie przez „późnego Ingardena” architektury za przedmiot intencjonalny. W tym kontekście kompletnie inaczej wygląda także jego realizm. Ale nie sposób ciągnąć w tym miejscu tego wątku. Wydaje mi się, że taka interpretacja czy też ponowne użycie refleksji Ingardena na temat przedmiotów intencjonalnych w kulturze oraz jakości metafizycznych pozwalają ożywić teorię, która przecież inspirowała wielu wybitnych myślicieli, nie tylko Wolfganga Isera, Paula Ricoeura, Hansa Georga Gadamera, René Welleka, Umberta Eco, Maurice’a Merleau-Ponty’ego czy Mieczysława Wallisa, Grzegorza Dziemidoka, Andrzeja Tyszczyka i Władysława Stróżewskiego.

Wypada mi zakończyć opinią bardzo znamioną, tłumaczącą ideę wykorzystania estetyki Ingardena do badań nad korespondencją sztuk, a zwłaszcza tłumaczącą wagę refleksji nad jakościami estetycznymi:

Kategoria trzecia natomiast, a więc teoria jakości, przeciwnie, ma charakter skalający – „system jakości estetycznych”, nad którym filozof intensywnie pracował w ostatnich latach swego życia, jest wspólny dla całej dziedziny sztuki.

<sup>41</sup> Zob. Jacek Dukaj, *Po piśmie* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2019).

<sup>42</sup> Koncepcja autopoiesis, wprowadzona w biologii przez Humberto Maturanę i Francisco Varełę, była stosowana w wielu dziedzinach. Teoria poznania 4E opisuje umysł jako ucieleśniony, osadzony, rozszerzony i aktywny. Ta perspektywa stanowi alternatywę dla tradycyjnego rozumienia umysłu jako niezależnego od świata zewnętrznego i ciała. 4E to embodied, embedded, extended, enactive, niektórzy dodają jeszcze 3: emotional, evolutionary i exaptative. Emocjonalny, ewolucyjny i eksaptacyjny. Jak ujęli to Lakoff i Narayanan: „Wraz z rozwojem większych przedmózgów ludzie «przeprojektowali» typy obwodów już obecne u zwierząt. Termin techniczny to eksaptacja, wykorzystanie ewolucyjnie odziedziczonych cech do nowych celów. Wysuwamy hipotezę, że to ewolucyjne ponowne wykorzystanie leży u podstaw dużej części, jeśli nie całości, ludzkiej myśli i języka” (rozdz. 1, §1). Cyt. za Newen, de Bruin, Gallagher, red., *The Oxford Handbook*. Idę też w ślady Evana Thompsona (*Waking, Dreaming, Being: Self and Consciousness in Neuroscience, Meditation, and Philosophy* (New York, NY: Columbia University Press, 2014)).

Wszystko to daje współczesnemu badaczowi pracującemu nad zagadnieniami korespondencji sztuk potężny i niezwykle interesujący materiał porównawczy, ale także koncepcyjny<sup>43</sup>.

Wydaje mi się, że system ten – nieukończony – może stanowić także bazę do odniesień antropologiczno-egzystencjalnych. Temu właśnie służy moja argumentacja – przekonaniu, że rzutowana na współczesne koncepcje kognitywistyczne fenomenologia Ingardena, a zwłaszcza jego teoria jakości metafizycznych, potrafi inspirująco błyszczeć.

#### BIBLIOGRAFIA

- Benjamin, Walter. „Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej”, tłum. Janusz Sikorski. W: *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, red. Hubert Orłowski, 201–240. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1996.
- Benjamin, Walter. „Narrator. Rozważania o twórczości Mikołaja Leskova”, tłum. Krystyna Krzemieniowa. W: *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, red. Hubert Orłowski, 241–269. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1996.
- Benjamin, Walter. „The Storyteller. Observations of the Works of Nikolai Leskov”. W: Walter Benjamin, *Selected Writings*, ed. Michael W. Jennings, Marcus Bullock, Gary Smith, i Howard Eiland, transl. by Edmund Jephcott, Howard Eiland, vol. 3, 143–166. Cambridge, Mass: The Belknap Press of Harvard University Press, 2006.
- Dukaj, Jacek. *Po piśmie*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2019.
- Gibson, James J. *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston: Houghton Mifflin, 1979.
- Gibson, James Jerome. *The Senses Considered as Perceptual Systems*, ed. Leonard Carmichael. London: George Allen & Unwin, 1968.
- Han, Byung-Chul. *Kryzys narracji i inne eseje*, tłum. Rafał Pokrywka. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2024.
- Holšanova, Jana. *Myter och sanningar om läsning. Om samspelet mellan språk och bild i olika medier*. Stockholm: Norstedts, 2010.
- Ingarden, Krzysztof. „Teoria budowy dzieła architektury Romana W. Ingardena”. W: *Architektura, miasto, piękno: pamięci profesora Wojciecha Kosińskiego*, red. Agata Zachariasz, Miłosz Zieliński. T. 1. 93–110. Kraków: Oficyna Wydawnicza AFM, 2021.
- Ingarden, Roman. *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, tłum. Maria Turowicz. Wyd. 2. Warszawa: PWN, 1988.
- Ingarden, Roman. *Studia z estetyki*. T. 3. Warszawa: PWN, 1970.
- Ingarden, Roman. *U podstaw teorii poznania*. Cz. 1. Warszawa: PWN, 1971.

---

<sup>43</sup> Andrzej Tyszczyk, „Kilka uwag o zastosowaniu estetyki Romana Ingardena do badań nad korespondencją sztuk”, w: *Estetyka Romana Ingardena jako podstawa badań nad korespondencją sztuk*, red. Beata Garlej, Bernadetta Kuczera-Chachulska, Andrzej Tyszczyk (Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen, 2022), 13.

- Ingarden, Roman. „List do Redakcji”. *Studia Estetyczne*, t. 1 (1964): 245–247.
- Iser, Wolfgang. *The Fictive and the Imaginary, Charting Literary Anthropology*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1993.
- Johnson, Mark. *Znaczenie ciała: estetyka rozumienia ludzkiego*, tłum. Jarosław Płuciennik. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2015.
- Jolles, André. „Proste formy”, tłum. Ryszard Handke. *Przegląd Humanistyczny* nr 5 (1965): 65–84.
- Jolles, André. *Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*. Berlin – New York: 1999.
- Jolles, André. *Simple Forms: Legend, Saga, Myth, Riddle, Saying, Case, Memorabile, Fairytale, Joke*. Transl. by Peter J. Schwartz. London – New York: Verso, 2017.
- Lawson, Emily i Evan Thompson. „Daydreaming as Spontaneous Immersive Imagination: A Phenomenological Analysis”. *Philosophy and the Mind Sciences*, nr 5 (April) (2024).
- Kędra-Kardela, Anna, i Andrzej Sławomir Kowalczyk. „Poetyka kognitywna dwie dekady później. Rozważania wokół drugiego wydania *Cognitive Poetics* Petera Stockwella (2020)”. *Przestrzenie Teorii*, nr 35 (2021): 331–345.
- Kłosiński, Michał. *Hermeneutyka gier wideo: interpretacja, immersja*. Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2018.
- Kubiński, Piotr. *Gry wideo: zarys poetyki*. Kraków: „Universitas”, 2016.
- Maj, Krzysztof M. „Czas światoodczucia. Immersja jako nowa poetyka odbioru”. *Teksty Drugie*, nr 3 (2015): 368–394.
- Maturana, Humberto R., i Francisco J. Varela. *The Tree of Knowledge: The Biological Roots of Human Understanding*, Boston: Shambala Publications, 1998.
- Nee, David. „From «Gestural Language» to «Language Gesture»: André Jolles, Aby Warburg, and the Morphology of Mass Media”. *Modern Language Quarterly*, v. 84, nr 4 (2023): 413–442.
- Newen, Albert, Leon de Bruin, i Shaun Gallagher, red. *The Oxford Handbook of 4E Cognition*. Oxford: Oxford University Press, 2018.
- Niles, John D. 1999. *Homo Narrans: The Poetics and Anthropology of Oral Literature*. Philadelphia, Pa: University of Pennsylvania Press.
- Nowak, Andrzej J. i Leszek Sosnowski, red. *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena*. Kraków: „Universitas”, 2001.
- Nycz, Ryszard. *Kultura jako czasownik: sondowanie nowej humanistyki*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2017.
- Pieniążek, Marek. *Polonistyka performatywna: o humanistycznych technologiach wytwarzania światów*. Kraków: „Universitas” 2018.
- Płuciennik, Jarosław. *Figury niewyobrażalnego: notatki z poetyki wzniosłości w literaturze polskiej*. Kraków: „Universitas”, 2002.
- Płuciennik, Jarosław. *Literackie identyfikacje i oddźwięki: poetyka a empatia*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2002.
- Płuciennik, Jarosław. *Literackie identyfikacje i oddźwięki: poetyka a empatia*. Kraków: „Universitas”, 2004.
- Płuciennik, Jarosław. „Procesy kognitywne a czytanie i zmysły”. W: *Sensualność w kulturze polskiej*. Red. Włodzimierz Bolecki, Magdalena Rembowska-Płuciennik. <https://dspace.uni.lodz.pl/>

- 8443/xmlui/bitstream/handle/11089/7235/Procesy%20kognitywne%20Czytanie\_sensualność.pdf?sequence=1&isAllowed=y 2014
- Pluciennik, Jarosław. *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*. Kraków: „Universitas”, 2000.
- Pluciennik, Jarosław. „Proste formy”. *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, t. 67, z 2 (2024): 351–354.
- Ranke, Kurt. „Problems of Categories in Folk Prose”. Transl. Carl Lindahl. *Folklore Forum*, v. 14, nr 1 (1981): 1–17.
- Rembowska-Pluciennik, Magdalena. *Poetyka intersubiektywności*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2012.
- Ryan, Marie-Laure. “Immersion vs. Interactivity: Virtual Reality and Literary Theory”. *Postmodern Culture*, v. 5, nr 1 (1994).
- Ryan, Marie-Laure. *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2000.
- Schaeffer, Jean-Marie. „Literary Studies and Literary Experience”. *New Literary History*, v. 44, nr 2 (2013): 267–283.
- Smith, Olivia. „Thinking Through Things in Texts”. *Paragraph*, v. 37, nr 1 (2014): 112–125.
- Stockwell, Peter. *Cognitive Poetics: A New Introduction*. London – New York, NY: Routledge, 2020.
- Tomaszewska, Wiesława. „Jakości metafizyczne w dziele sztuki literackiej i ich poznawanie”. *Studia Philosophiae Christianae*, t. 50, nr 2 (2014): 125–144.
- Thompson, Evan. *Waking, Dreaming, Being: Self and Consciousness in Neuroscience, Meditation, and Philosophy*. New York, NY: Columbia University Press, 2014.
- Tyszczyk, Andrzej. *Estetyczne i metafizyczne aspekty aksjologii literackiej Romana Ingardena*. Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL, 1993.
- Tyszczyk, Andrzej. „Kilka uwag i zastosowaniu estetyki Romana Ingardena do badań nad korespondencją sztuk”. W: *Estetyka Romana Ingardena jako podstawa badań nad korespondencją sztuk*. Red. Beata Garlej, Bernadetta Kuczera-Chachulska, Andrzej Tyszczyk. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen, 2022.
- Vaihinger, Hans. *The Philosophy of „As If”. A System of the Theoretical, Practical and Religious Fictions of Mankind*. Transl. by C. K. Ogden. Petoskey, MI: Random Shack, 2015.
- Varela, Francisco J., Evan Thompson, i Eleanor Rosch, i Jon Kabat-Zinn. *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. Cambridge, MA – London, UK: MIT Press, 2016.
- Williams, Wes. „Epilogue: ‘The proof of the pudding...’: Common Knowledge and the Matter of Taste”. *Paragraph*, v. 37, nr 1 (2014): 143–151.