

Natalia Kiedyk

**KONCEPCJA
UTWORU
LIRYCZNEGO
W UJĘCIU
ROMANA
INGARDENA
I JACQUESA
DERRIDY**

Studium analityczno-porównawcze

**KONCEPCJA
UTWORU
LIRYCZNEGO
W UJĘCIU
ROMANA
INGARDENA
I JACQUES'A
DERRIDY**

Natalia Kiedyk

**KONCEPCJA
UTWORU
LIRYCZNEGO
W UJĘCIU
ROMANA
INGARDENA
I JACQUES'A
DERRIDY**

Studium analityczno-porównawcze

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie
Wydawnictwo Naukowe
Kraków 2023

Recenzje

dr hab. Zofia Majewska

dr hab. Ewa Podrez, prof. Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego

Korekta

Marta Hamera

Opracowanie graficzne i łamanie

Piotr Pielach, i-Press

Copyright © 2023 by Natalia Kiedyk

ISBN 978-83-63241-48-3 (druk)

ISBN 978-83-63241-49-0 (online)

DOI: <https://doi.org/10.15633/9788363241490>

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie

Wydawnictwo Naukowe

30-348 Kraków, ul. Bobrzyńskiego 10

wydawnictwo@upjp2.edu.pl

<https://ksiegarnia.upjp2.edu.pl>

*Nie tylko, jak ktoś myśli (pisze),
lecz przede wszystkim o czym i co kto myśli,
decyduje o wartości produkcji filozoficznej.*

Roman Ingarden

WSTĘP

Tematem badań naukowych, których efektem jest niniejsza rozprawa doktorska, jest próba przedstawienia w postaci analityczno-porównawczego studium koncepcji utworu lirycznego Romana Ingardena i Jacques'a Derridy.

Uważam, że konfrontowanie stanowisk i dyskutowanie o nich jest dobrą metodą dostrzegania i objaśniania problemów filozoficznych. Strategia taka pokazuje poza tym, że filozofia nie jest tworem statycznym, ale dynamicznym, właśnie poprzez dyskusje rozwija się, przełamując narzucone przez sztywne interpretacje bariery. Podzielałam zdanie Antoniego Stępnia, który będąc zaangażowanym w rozwikłanie zagadki bytu tomisty, to właśnie u Romana Ingardena uczył się dostrzegać subtelności problemów filozoficznych. Autor ów z pełnym przekonaniem pisze:

Wszyscy zgadzamy się z tym, iż filozofia (każda filozofia) rozwija się przede wszystkim w dialogu, w dyskusji. W dyskusji wewnątrz szkoły i w dyskusji między szkołami, między różnymi kierunkami filozofii. Jeśli nie chcemy zamykać się w wyspecjalizowanych środowiskach, jeśli chcemy uniknąć stagnacji, musimy m.in. iść w dwu kierunkach. Po pierwsze, zaprezentować naszą myśl w zróżnicowanej szacie językowej, dostosowanej do różnego typu odbiorców, uwzględniającej obowiązujący model kultury logiczno-metodologicznej. Po drugie, musimy wchodzić w niepowierzchną dyskusję z innymi teoriami rzeczywistości człowieka, musimy adekwatnie zestawiać nasze poglądy z poglądami nowych kierunków. Nie wystarcza tu stosowanie grubych klasyfikacji cudzych poglądów¹.

W swojej rozprawie również nie zamierzam stosować grubych klasyfikacji cudzych poglądów. To właśnie stosowanie owych grubych klasyfikacji bardzo często stoi na przeszkodzie porównywaniu różnych koncepcji filozoficznych, które przy głębszym badaniu ujawniają bezwzględną wspólnotę

¹ A. B. Stępień, *Filozofia klasyczna w obecnej sytuacji*, „Zeszyty Naukowe KUL” 1997, t. 40, nr 3–4, s. 58.

problemów i wartości². Najbardziej interesuje mnie wejście w niepowierzchną, jak to zaznaczył Stępień, dyskusję z Ingardenem i Derridą, która doprowadziłaby do nietrywialnych wniosków, wnoszących istotne *nouvm* w rozwój badań nad filozofią w Polsce. Moje podejście bierze też pod uwagę aktualny kontekst kulturowy, w jakim funkcjonujemy, tak mocno podkreślający rolę dialogu i dyskusji w przybliżaniu się do prawdy, która zwłaszcza w naukach humanistycznych jawi się jako nieprzejrzysta i uwikłana w nierozstrzygalne aporie interpretacyjne.

Należy wyraźnie zaznaczyć, że obaj myśliciele nie sformułowali swoich poglądów w odniesieniu do utworu lirycznego w formie bezpośredniej, w postaci osobnych dzieł. Dlatego też koncepcje wymagają częściowego zrekonstruowania i wyodrębnienia spośród tez dotyczących szerzej pojętego dzieła literackiego, tekstu czy zbioru idiomów. Utwór liryczny jest dla mnie również pretekstem do przedstawienia filozofii obu myślicieli i znalezienia możliwych punktów wspólnych. Przyjętą hipotezą badawczą jest założenie o możliwej zbieżności koncepcji utworu lirycznego Ingardena i Derridy, którzy początki swego filozofowania wywodzą z fenomenologii. Jednak o wiele bardziej oczywistym wnioskiem, który można wywieść z tego porównania, jest rozbieżność ich myśli. O tym zresztą dowiadujemy się ze standardowych interpretacji zarówno Ingardena, jak i Derridy. W związku z tym pojawiają się pytania: Czy przy uznaniu wspólnego fenomenologicznego źródła, rozłącznych konkluzji wynikłych z próby odniesienia się filozofów do fenomenologii Edmunda Husserla, można, badając koncepcje utworu lirycznego, znaleźć punkty zbieżne? To pytanie przyświecało moim rozważaniom, które stanowią próbę odpowiedzi na tak postawioną trudność. Innym, równie ważnym, celem niniejszej dysertacji jest próba znalezienia wspólnej płaszczyzny

2 Ingarden pisał: „Wola zapoznania się niejako w oryginale z cudzym stanowiskiem jest w nauce, a zwłaszcza filozofii, pierwszym warunkiem wyzwolenia się od własnych przesądów i uprzedzeń, ale zarazem jest też pierwszym warunkiem prawa domagania się, by nasze stanowisko zostało w równie swobodny sposób zrozumiane i przemyślane, jak prawo do tego ma stanowisko cudze. Dopóki nie ma spełnienia tego warunku, tak długo też nie ma dyskusji swobodnej. Dopóki – innymi słowy – nie ma woli współpracy – na równych prawach i przy równym wysiłku i równej rzetelności – przy zdobywaniu wiedzy czy wyzwaniu się od błędów własnych, dopóty nie ma mowy o zrealizowaniu dyskusji naprawdę wolnej i dopóty wszelka dyskusja nie jest właściwie potrzebna, bo jest tylko pozorna. Gdy wszystkie strony gotowe są wspólnie rozważać same nieosobiste twierdzenia, gdy nie odgrywa w dyskusji żadnej roli, kto i kiedy je wykrył lub reprezentuje, gdy więc jesteśmy wszyscy wolni wobec twierdzeń dyskutowanych, czy ideałów rozważanych, dopiero wtedy jest sens przystępować do dyskusji”. R. Ingarden, *O dyskusji owocnej słów kilka* [w:] R. Ingarden, *Książeczka o człowieku*, Kraków 1987, s. 173–176.

rozważań nad zagadnieniami ważkimi dla filozofii i teorii literatury, dziedzin związanych ze sobą historią i historią wzajemnych wpływów. Wyzwanie to czyni niniejszą rozprawę komparatystyczną w podwójnym sensie – w odniesieniu do dziedzin będących przedmiotem badań (filozofia i literatura) i w odniesieniu do koncepcji dwóch, uważanych za skrajnie różnych w swym filozofowaniu, myślicieli.

Klaryfikacji wymaga użyte przeze mnie słowo „koncepcja”. Definiuję je, za Moniką Walczak³, jako wiedzę na temat pewnej dziedziny, składającą się ze zbioru pytań i odpowiedzi oraz ich uzasadnień. Przedstawiane przeze mnie koncepcje angażują, zgodnie z przyjętą definicją, wiele innych pojęć i twierdzeń, które postaram się rozjaśnić w toku pracy. Cechują się przy tym większym uporządkowaniem niż pojęcie, wciąż jednak nie można przyznać im miana, dążącej do największego logicznego uporządkowania, maksymalnego stopnia definiowania pojęć i uzasadniania twierdzeń, teorii⁴.

Uznanie utworów lirycznych za właściwych dla namysłu filozoficznego ma swoje głębokie uzasadnienie. Horacjańskie sentencje *exegi monumentum* czy *non omnis moriar* rzucają światło na jeden z podstawowych lęków ludzkich – lęk przed śmiercią, dla którego ukojeniem może być sztuka. Sztuka zapewnia pamięć o osobie, która ją tworzy, ale również odbiorcy mają poczucie ciągłości ponadczasowego charakteru ludzkiej wspólnoty, zdolnej do tworzenia dzieł poruszających nawet po śmierci ich twórców⁵. Oczywiście nie tylko dzieła sztuki są typowo ludzkim tworem, ale również teorie naukowe, systemy metafizyczne i teologiczne, języki, które są utrwalane w formie pisanej, organizmy państwowe, instytucje, systemy prawne czy pieniądź. Wszystkie one składają się na rzeczywistość historyczną zapewniającą ciągłość działań

3 M. Walczak, *Pojęcie, koncepcja, teoria. Rozgraniczenia terminologiczne* [w:] *Myśli o języku, nauce i wartościach. Seria druga. Profesorowi Jackowi Juliuszowi Jadackiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. A. Brożek, A. Chybińska, M. Grygianiec, M. Tkaczyk, Warszawa 2016, s. 477–483.

4 M. Walczak, *Pojęcie, koncepcja, teoria...*, dz. cyt., s. 307.

5 „I jeżeli dzieła nasze są wysoko wartościowe, piękne, duchowo bogate, szlachetne i mądre, my sami przez nie dojrzejemy, a jeżeli niosą w sobie ślady zła, szpetoty, niemocy, choroby lub obłędu, stajemy się pod ich wpływem gorsi, ubożsi, słabsi lub chorzy. A gdy dzieł naszych własnych do jakiegokolwiek by dziedziny rzeczywistości ludzkiej należały – nie umiemy z jakichś powodów należycie pojąć i oddać im sprawiedliwości w naszym przeżyciu, gdy nie dorastamy do ich subtelności czy napięcia, czy takiej lub innej doskonałości, wówczas czujemy, jak nieuchronnie spadamy poniżej własnego poziomu, naszej mocy, naszej najgłębszej istoty: przestajemy być tymi ludźmi, którzy je wytworzyli i którzy ich byli godni. Czujemy się poniżeni, wynaturzeni, nawracamy w pewnej mierze ku granicy, na której zatarłaby się granica między nami a zwierzętami” – pisze Roman Ingarden, wprowadzając swoich czytelników w wycinek „rzeczywistości człowieka”, którą stanowią dzieła literackie (R. Ingarden, *Szkice z filozofii literatury*, Kraków 2000, s. 18).

i poczucie związku następującym po sobie pokoleniom. Wśród nich szczególnym przypadkiem są przedmioty mogące uchodzić za „niepożyteczne”, a jednak *homo sapiens* potrzebne i wywierające na niego ogromny wpływ – dzieła sztuki, które pojawiały się już na ścianach jaskiń, a które nie służyły ludziom ani do obrony, ani do zdobycia pożywienia. Roman Ingarden, autor *Książeczki o człowieku*, mówi o konstytuującej nasze człowieczeństwo wartości dzieł ludzkich⁶ i podkreśla ich funkcję wpływającą na lepsze samopoczucie człowieka⁷, ale też jego uwznioślenie, uszlachetnienie⁸. To w dziełach sztuki Ingarden upatruje miejsca, w którym przejawiają się wartości takie jak dobro, piękno czy sprawiedliwość. Tu też zostają utrwalone. Rzeczywistość „ponad stan” wytworzona przez człowieka wskazuje mu jego powołanie, nie tylko przechowując wartości i stwarzając miejsce, do którego człowiek może sięgnąć, by się pokrzepić. Współtworzenie tej rzeczywistości to dla człowieka służba, pośrednictwo między „przyrodą” a tym, co przeczuwa w ucieleśnianych przez siebie wartościach⁹. Napięcie, jakie rodzi w człowieku ciągle oscylowanie między światami i brak pełnej przynależności do każdego z nich, pobudza moc twórczą i prowokuje tworzenie rzeczywistości, którą można się otoczyć. Okazuje się ona jednak nie tyle bezpiecznym schronieniem, ale ciągłym przypominaniem perspektyw nowego wymiaru bytu, podobnie obcego jak świat, z którego człowiek pochodzi. Rzeczywistość ludzkiej twórczości posiada więc wymiar tragiczny nie tylko jako zbiór dzieł literackich określonego gatunku scenicznego, ale okazuje się niezwykle ważna przy samopoznaniu, a także jako powołanie człowieka i ucieczka.

Wytwory ludzkie mogą przybierać różnorakie formy. W swojej rozprawie chciałabym zająć się dziełem literackim w szczególnej jego formie

6 „Ludźmi jesteśmy przez to, że żyjemy w pewny sensie «ponad stan», że ponad wszystko, co nam jest potrzebne do utrzymania naszego fizjologicznego życia i jego mniejszej lub większej pomyślności, stwarzamy pewne «rzeczy», luksus dla życia fizjologicznego stanowiące, ale niezbędne dla nas na to, żebyśmy przyjemności i przykrości tego życia znosić chcieli i żebyśmy zadośćuczynili godności naszej wewnętrznej, bez której w ogóle żyć byśmy nie zdołali. Jesteśmy ludźmi przez to, że przerastamy warunki biologiczne, w jakich znaleźliśmy się, i że na ich podłożu budujemy nowy, odmienny świat” (R. Ingarden, *Szkice...*, dz. cyt., s. 18).

7 „I jeżeli dzieła nasze są wysoko wartościowe, piękne, duchowo bogate, szlachetne i mądre, my sami przez nie dobrzejemy, a jeżeli niosą w sobie ślady zła, szpetoty, niemocy, choroby lub obłędu, stajemy się pod ich wpływem gorsi, ubożsi, słabi lub chorzy” (R. Ingarden, *Szkice...*, dz. cyt., s. 17). Ingarden nie precyzuje tutaj, o jaki rodzaj „śladów zła” chodzi. Najpewniej nie jest mowa o zawartości treściowej dzieła, być może idzie o formę literacką kulejącą bądź słabą.

8 R. Ingarden, *Szkice...*, dz. cyt., s. 17.

9 R. Ingarden, *Szkice...*, dz. cyt., s. 19.

występowania, jakim jest utwór liryczny. Szczególnym o tyle, że zawiera w sobie możliwość wielorakich interpretacji – czy zawsze równoprawnych? Czy w każdym wypadku akceptowalnych? I wreszcie – czy interpretacje te znajdują oparcie w samym dziele czy może na zewnątrz? Jak wyznaczyć ich granice? Próby odpowiedzi na te pytania będą wciąż towarzyszyć moim rozważaniom.

W tradycji filozoficznej utwory liryczne zajmują szczególne miejsce. Platon i Arystoteles rozróżniali trzy główne formy według „sposobu naśladowania” – w liryce poeta mówi do siebie, w poezji epickiej lub powieści – w imieniu własnym jako narrator i częściowo każe przemawiać bezpośrednio swoim postaciom, a w dramacie znika za postaciami¹⁰. W swojej pracy pragnę skupić się na pierwszym z rodzajów i – na potrzeby niniejszej rozprawy – będę zamiennie używała pojęć „utwór liryczny” i „utwór poetycki”¹¹.

Utwory liryczne nie tylko pozostawały przedmiotem refleksji filozoficznej, ale i stanowiły nośnik dla rozważań natury filozoficznej. „W poezji filozofia funkcjonuje najczęściej jako argument poetycki, zaś poezja w filozofii – jako argument filozoficzny; ani poezja sama z siebie nie poetyzuje, ani filozofia nie filozofuje” – zauważa komparatysta Edward Kasperski¹². Tożsamości filozofii i literatury w dziełach obu tych dziedzin wielokrotnie w historii ulegały zatarceniu, a nawet się przenikały. Wiele dzieł można było czytać podwójnie – jako efekty sztuki słowa i kunsztu artystycznego oraz jako dzieła filozoficzne odkrywające prawdy o człowieku i świecie. Historia relacji obu tych dziedzin aktywności twórczej człowieka sięga starożytności. I tak Platon podporządkowuje poezję filozofii (utwory poetyckie to według niego „tłumacze bogów w zachwyceniu”¹³); Giambattista Vico wywyższa poezję, która według niego

10 R. Ingarden, *Szkice...*, dz. cyt., s. 309.

11 Teoria literatury rozróżnia „lirykę” i „poezję”. Liryka obejmuje utwory, których domenę stanowią wewnętrzne przeżycia, doznania, emocje i przekonania jednostki przekazywane za pomocą monologu o silnym nacechowaniu subiektywnym, podporządkowanemu funkcji ekspresywnej. Podmiot liryczny jest ośrodkiem utworu lirycznego, a sytuacja, w jakiej podmiot się znajduje, jest głównym wyznacznikiem kompozycji. Najczęściej w utworach lirycznych zindywidualizowane „ja” wypowiada swe uczucia czy przeświadczenia (liryka bezpośrednia), czasami „ja” ukrywa się poza układem zjawisk zewnętrznych wobec podmiotu (liryka pośrednia). Poezję dawniej definiowało się jako synonim literatury pięknej, w nowszej krytyce staje się ona synonimem liryki, w obręb której wchodzi także prozatorskie utwory liryczne (J. Sławiński, *Liryka* [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków 2002, s. 278–280; M. Głowiński, *Poezja* [w:] *Słownik terminów literackich*, dz. cyt., s. 402–403).

12 E. Kasperski, *Poezja a filozofia: cztery filary tradycji (komparatystyka dyskursów)*, „Tekstualia” 2007, nr 3, s. 28.

13 Platon, *Ion*, [w:] tenże, *Dialogi*, t. I, tłum. W. Witwicki, Kęty 2005, 533 E.

konstruuje człowieczeństwo w ludziach, ponad filozofię – produkt wtórny, na poezji bazujący¹⁴; Novalis i Schlegel widzą wspólnotę poezji i filozofii¹⁵; Georg Wilhelm Friedrich Hegel uważa, że obie dążą do prawdy, przybierają jednak inne formy, które je indywidualizują i różnicują¹⁶. Nietzsche, Heidegger, Norwid, Kierkegaard czy Leśmian tworzyli dzieła, które były kunsztem sztuki słowa, a jednocześnie przekazywali w nich swoje rozumienie człowieka i świata. Zamierzam w swojej rozprawie pokazać utwór poetycki, dzieło sztuki od wieków związane z filozofią, w refleksji dwóch wybitnych – Romana Ingardena i Jacques’a Derridy.

Zestawienie Ingardena z Derridą niesie ze sobą pewną nieoczywistą korzyść. Nazwiska te pojawiając się obok siebie, łamią pewne tabu porównania, które może żyć w świadomości historyków filozofii¹⁷. Sami filozofowie zdają się nie zważać na różnice tak bardzo. Hans-Georg Gadamer podejmował dyskusję z Derridą, Chwistek polemizował z Ingardenem, ten z kolei, profesor i wykładowca, przyjaźnił się z bez wątpienia „alternatywnym” artystą, również parającym się filozofią, Witkacym. Te wybory adwersarzy wynikały często z co najmniej rozłącznych poglądów w określonych tematach. W przypadku zestawienia Ingardena i Derridy największą trudnością jest znalezienie określonej płaszczyzny, na której można by porównać obu myślicieli, nawet w obszarze tak jasno określonym, jakim jest koncepcja utworu lirycznego. Zdaje się ich dzielić niemal wszystko, od historii życia do przyjmowanych przedzałożeń, będących punktem wyjścia dla filozofowania każdego z nich, choć pierwotną inspiracją filozoficzną dla obu była myśl Edmunda Husserla. Czy jednak takie badania nie są najbardziej twórcze, a ich wyniki czyż nie będą wtedy najbliższe temu, co Ingarden nazwałby „realnym światem”? Wszak zarówno polski filozof, którego rozważania stały się dla wielu synonimem polskiej fenomenologii, jak i myśliciel francuski, później już mocniej związany ze środowiskiem uniwersytetu w Yale, są powszechnie

14 G. Vico, *Nauka nowa*, tłum. J. Jakubowicz, Warszawa 1966, s. 446 (par. 821).

15 *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, pod red. T. Namowicza, Wrocław 2000, s. 110.

16 G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. I, tłum. J. Grabowski, A. Landman, Warszawa 1964, s. 170–176.

17 „Ma być, powiedziałem, wszechstronna, to znaczy, że ma się odnosić nie tylko do cudzych, indywidualnie czy społecznie przyjmowanych twierdzeń, lecz także do twierdzeń własnych uznanych za prawdziwe i uzasadnione czy choćby tylko do żywionych przez nas przeświadczeń. Jeżeli jesteśmy istotnie swobodni wewnętrznie, gotowi jesteśmy zawsze – i udaje się nam to mniej lub więcej sprawnie – zawiesić nasze własne przeświadczenia, twierdzenia, a nawet umiłowania, by móc przystąpić do dyskusji z całą gotowością do uznania cudzego poglądu, a nie tylko w tendencji do prze-forsowania własnej opinii” (R. Ingarden, *O dyskusji owocnej...*, dz. cyt., s. 175).

uznawanymi filozofami. Trudno jednak w owym „powszechnym uznaniu” odnaleźć takich, którzy wysoko cenią zarówno Derridę, jak i Ingardena. Pierwszy bywa uznawany za filozofa, którego dorobek to bełkot¹⁸, drugi za namnażającego byty ponad wszelki stan metafizyka. Obaj jednak wyznaczyli kierunek badań filozoficznych na wiele lat, a ich prace stanowiły swoisty przełom dla tych badań. Obaj również sięgali po literaturę jako przestrzeń dla uzasadniania i formułowania swoich myśli. W przypadku Ingardena rozróżnienie dziedzin filozofia i literatura pozwoliło na przeniesienie wniosków wypracowanych na gruncie jednej z nich na drugą, natomiast Derrida rozmył granice między tymi dziedzinami, co było konsekwencją założeń dekonstrukcji. Studium nad myślą dwóch filozofów niesie zatem postulat prowadzenia dyskursu porozumienia, nie zerwania, wolę dostrzegania pewnej komplementarności i zawarcia różnych stanowisk filozoficznych w obrębie filozoficznej refleksji. Takie zestawienie rodzi również pytania o metodologię porównań systemów filozoficznych, poglądów, refleksji, które w swoich założeniach i przedzałożeniach zdają się być tak różne, że płaszczyzny zestawienia nie sposób ustalić. Analiza i porównanie takich koncepcji wymagają nie tylko szukania punktów wspólnych, ale szacunku dla deklaracji odrębności myśli przedstawicieli poszczególnych nurtów, co bez wątplenia wiąże się z przełamywaniem określonych intelektualnych przyzwyczajień¹⁹.

Niniejsze rozważania mogą nieść istotne *novum* nie tylko w obszarze metodologicznym, poszerzać pole refleksji filozoficznej również o obszar porównania stanowisk różnych, ale mogą też wnieść określone wartości dla teorii literatury, która – bliska w swych rozważaniach filozoficznej teorii

18 Zob. J. Woleński, *O postmodernizmie (krytycznie) cz. II*, „Przegląd Filozoficzny” 1998, nr 1 (25), s. 141–160.

19 Ingarden pisał: „Gdzie brak tej gotowości do odstąpienia od własnych twierdzeń i do przyjęcia stanowiska naszego oponenta, dyskusja jest od pierwszej chwili skrępowana i przeprowadzana raczej dla pozorów czy dla zaspokojenia własnej ambicji, a nie w tendencji dojścia wspólnie z przeciwnikiem teoretycznym do prawdy. Rozstrzygające znaczenie ma tu zwłaszcza gotowość do zawieszenia żywionej przez nas dotychczas oceny cudzego stanowiska czy postawy. Bez zawieszenia tej oceny nie jesteśmy skłonni wysłuchać rzetelnie cudzej argumentacji ani zrozumieć, dlaczego ktoś inny uznaje pewne twierdzenie, które my uważamy za fałszywe, a występuje przeciw temu, które my reprezentujemy. Trafne i wierne zrozumienie cudzej myśli, zanim się dojdzie do ewentualnego jej odrzucenia lub uznania, jest pierwszym warunkiem dyskusji rzetelnej i naprawdę wolnej. Wielką przy tym rolę odgrywa niezależenie się od naszych własnych przyzwyczajaję intelektualnych, a przede wszystkim, zwłaszcza gdy chodzi o dyskusje filozoficzne, wyzwolenie się z automatyzmu własnego języka, z własnej aparatury pojęciowej. Jest to bowiem niezbędny wstęp do tego, by podjąć próbę i wysiłek (nieraz znaczny) zrozumienia cudzego języka i aparatury pojęciowej” (R. Ingarden, *O dyskusji owocnej...*, dz. cyt., s. 175).

interpretacji – bezustannie radzi sobie z wyzwaniem stawianymi przez dzieła literackie. O ile literaturoznawcy balansują na granicy dziedzin filozofii i literatury, o tyle twórcy i odbiorcy są biegunami nadającymi literaturze ducha, warunkującymi jej zaistnienie. Decyzja o wyborze określonego dzieła literackiego odbywa się poza rozważaniami natury filozoficznej, jednak już atmosfera odbioru danej lektury nie jest wolna od filozofii określonego czasu. W oczywisty sposób filozofia wpływa również na samego twórcę. Literatura rozpatrywana zarówno jako płaszczyzna wyrażania myśli filozoficznej, jak i dziedzina znajdująca się w obszarze zainteresowań filozofii może być, co zresztą zauważył sam Ingarden, okazją i pretekstem do rozważań na temat istnienia i sposobu istnienia realnego świata.

Podjęmowany przeze mnie temat uznaję za ważki również ze względu na fakt, iż analizy krytyczne tego typu nie były wcześniej prowadzone. Owszem, refleksja nad utworem lirycznym jest nieustannie obecna w teorii literatury, która z kolei czerpie z filozofii, a obecnie mówi się nawet o teoretyczno-literackim „zwrocie filozoficznym”²⁰. Wiele miejsca poświęcono rozważaniom Romana Ingardena na temat dzieła literackiego. Wystarczy wspomnieć choćby *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena*, obszerną definicję literackiego dzieła sztuki autorstwa Kazimierza Bartoszyńskiego²¹, teoretycznoliterackie prace Henryka Markiewicza²² czy *Ingardenowską filozofię literatury* Danuty Ulickiej²³. Jacques Derrida również doczekał się sporej literatury przedmiotu, z której można wymienić chociażby prace Piotra Łaciaka²⁴, Anny Burzyńskiej²⁵, Bogana Banasiaka²⁶ czy Johna Caputa²⁷ i Stanleya

20 Zob. A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury. Podręcznik*, Kraków 2006.

21 K. Bartoszyński, *Dzieło sztuki – literackie* [w:] *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena*, red. A. J. Nowak, L. Sosnowski, Kraków 2001.

22 H. Markiewicz, *Jeszcze o budowie dzieła literackiego: w związku z artykułem prof. R. Ingardena*, „Pamiętnik Literacki” 1964, t. 55, nr 2; H. Markiewicz, *O dziele literackim*, „Estetyka” 1961, R. 2; H. Markiewicz, *Sposób istnienia i budowa dzieła literackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1962, t. 53, nr 2; H. Markiewicz, *Twórczość R. Ingardena a rozwój badań literackich* [w:] H. Markiewicz, *Przekroje i zbliżenia dawne i nowe*, Warszawa 1976.

23 D. Ulicka, *Ingardenowska filozofia literatury*, Warszawa 1992.

24 P. Łaciak, *Wczesny Derrida. Dekonstrukcja fenomenologii*, Kraków 2001.

25 A. Burzyńska, *Dekonstrukcja i interpretacja*, Kraków 2001; A. Burzyńska, *Granice wyrażalności: dekonstrukcja i problem interpretacji* [w:] *Literatura wobec niewyraźnego. Praca zbiorowa*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Warszawa 1998; A. Burzyńska, *Od metafizyki do etyki*, „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 2002, nr 1–2.

26 B. Banasiak, *Filozofia „końca filozofii”. Dekonstrukcja Jacques’a Derridy*, Warszawa 1997.

27 J. D. Caputo, *Jak odróżnić stronę lewą (niewłaściwą) od strony prawej (właściwej)*, tłum. A. Przyślawski, „Sztuka i Filozofia” 2003, t. 22–23.

Fisha²⁸. Jednak fenomenolog i dekonstrukcjonista rozpatrywani wspólnie w kontekście utworu lirycznego do tej pory nie byli, a – jak, mam nadzieję, pokaże ta praca – może to być nieuprzedzone zestawienie rodzące istotne refleksje natury metodologicznej, filozoficznej i teoretycznoliterackiej.

Reasumując, niniejsze rozważania mają na celu zbadanie następujących hipotez interpretacyjnych:

1. Możliwe jest twórcze, unikające wartościowania i intelektualnych uprzedzeń zestawienie koncepcji utworu lirycznego Romana Ingardena i Jacques'a Derridy, przy czym wybrana przeze mnie materia porównania może stanowić punkt dla refleksji nad relacją fenomenologii Ingardena i dekonstrukcji Derridy, a także prowadzić do przełamania swoistego tabu porównania.
2. Możliwe jest porównywanie koncepcji odległych, niedobieranych na zasadzie diachronicznego następstwa, ale wspólnego obszaru zainteresowań, niezależne od ewentualnej woli ich twórców. Zestawienie takie może prowadzić do nowych wniosków, niesprzecznych z przedstawionymi koncepcjami.
3. Wspólny fenomenologiczny punkt wyjścia myślicieli doprowadził Ingardena i Derridę do zgoła różnych konkluzji, co objawia się m.in. w koncepcji utworu lirycznego.
4. Możliwe jest komparatystyczne badanie zagadnień ważkich jednocześnie dla filozofii i teorii literatury.
5. Zbadanie koncepcji utworu lirycznego Ingardena i Derridy może przynieść korzyść dla filozofii, teorii literatury, a także może prowadzić do wniosków natury pozaliterackiej i metodologicznej.
6. Istnieje być może alternatywna propozycja dla koncepcji Ingardena i Derridy, pomagająca lepiej wyjaśnić, czym jest utwór liryczny, która jednocześnie nie stoi w sprzeczności z konkluzjami obu myślicieli.

Ze względu na to, że filozofia nie jest nauką empiryczną, żadna z tych hipotez nie może zostać rozstrzygnięta w sposób empiryczny. Rozstrzygalność pytania polega na tym, że wskazujemy na nie trafną odpowiedź. Dane pytanie, hipoteza mogą być rozstrzygalne wtedy i tylko wtedy, o ile znana jest procedura jego rozstrzygalności. W przypadku mojej pracy doktorskiej

28 S. Fish, *Z uszanowaniem od Autora: refleksje nad Austinem i Derridą*, tłum. K. Abriszewski, „ER(R)GO. Teoria – Literatura – Kultura” 2001, nr 2 (1/2001).

będzie to rozstrzygalność właściwa dla nauk humanistycznych. Każda bowiem dyscyplina badawcza dysponuje zbiorem określonych sposobów rozstrzygnięcia pytań hipotezotwórczych. Hipotezy te zostaną rozstrzygnięte na podstawie przeprowadzonych czynności rekonstrukcji i interpretacji tekstów (książki i artykuły) jako określonych treściowo wytworów poznawczych, w których badani autorzy sformułowali swoje koncepcje w postaci względnie uporządkowanego zbioru zdań wyrażających ich przekonania. W toku pracy podejmuję się próby interpretacji odtworzonych koncepcji wybranych myślicieli. W tym rozumieniu „rekonstrukcja” i „interpretacja” jest jedną z możliwości odczytania, wywodzącą się z tekstu, jednak niewykluczającą, rzecz jasna, innych odczytań, u podstaw których mogą tkwić odmienne cele przedmiotowe. Czynności rekonstrukcji i interpretacji zakładają określoną selekcję i wybór materiału badawczego, który zgodnie z przyjętymi celami przedmiotowymi pracy został zrealizowany. Wytworem tych czynności rekonstrukcyjno-interpretacyjnych jest właśnie niniejsza praca, która jest próbą odpowiedzi na sformułowane hipotezy interpretacyjne. Język pracy ma charakter mieszany, czyli przedmiotowy i metapredmiotowy, co oczywiście może być zarzutem ze strony tych, którzy wolą, aby całość pracy była napisana w „czystym” języku metapredmiotowym. Gdybym jednak miała w miarę precyzyjnie określić proporcję języków, to zdecydowanie więcej w tej pracy metajęzyka niż języka przedmiotowego. Co jest oczywiście zrozumiałym, wszak celem mojej pracy badawczej (rekonstrukcyjno-interpretacyjnej) nie jest analiza świata przedmiotowego, tylko sformułowanych koncepcji, czyli określonych tworów teoretycznych (metapoziom), wyrażonych w formie zdań, którym można przypisać różne modele semantyczne.

W pracy została wykorzystana ogólna metoda analityczno-hermeneutyczna, ze szczególnym uwzględnieniem analizy tekstu – treściowej i logicznej. Tymi metodami posługujemy się w szeroko rozumianej interpretacji humanistycznej²⁹. Przedmiotem analiz będą prace (teksty) Ingardena i Derridy oraz ich uczniów, pochodzące z różnych okresów ich twórczości, a także poglądy filozoficzne, do których autorzy ci nawiązywali (aprobująco lub krytycznie), opracowania ich dorobku oraz prace filozoficzne ważne dla oceny ich dorobku. Wiele analiz zawartych w pracy będzie miało charakter komparatystyczny.

29 Zob. J. Kmita, *Z metodologicznych problemów interpretacji humanistycznej*, Warszawa 1971.

Niniejsza rozprawa podzielona jest na trzy rozdziały, z czego pierwszy poświęcony jest utworowi lirycznemu w koncepcji Romana Ingardena, drugi temu samemu zagadnieniu w ujęciu Jacques'a Derridy. Rozdział trzeci ma charakter konkluzyjno-interpretacyjny i przedstawia wnioski wypływające z analizy i porównania fenomenologa i dekonstrukcjonisty. Struktura rozdziału pierwszego jest podporządkowana postulowanemu przez Ingardena sposobowi analizowania dzieła, uwzględniającemu jego wymiar horyzontalny i wertykalny, w tym kolejne, składające się na dzieło literackie, warstwy. W strukturze rozdziału uwzględniam również ontologiczną genezę Ingardenowskiej refleksji nad utworem literackim. Jako że utwór liryczny jest dziełem literackim, odtwarzam koncepcję Ingardena dotyczącą dzieła literackiego w warstwie brzmieniowej, warstwie znaczeń, wyglądków i świata przedstawionego, następnie przedstawiam koncepcję Ingardena dotyczącą schematyczności utworów i konkretyzacji dokonywanych przez odbiorców. Podejmuję zagadnienia związane ze specyfiką utworu poetyckiego jako dzieła literackiego w filozofii fenomenologa, a następnie zatrzymuję się nad aksjologią literacką w jej aspekcie estetycznym i metafizycznym, prezentowaną przez polskiego filozofa.

Rozdział drugi rozpoczynam od scharakteryzowania dekonstrukcji jako stanowiska filozoficznego, ale również jako metody czytania. W scharakteryzowaniu dekonstrukcji niezbędne jest podkreślenie jej fenomenologicznej genezy. O ile w strukturze rozdziału pierwszego istotne było podkreślenie ontologicznej proveniencji rozważań, w rozdziale drugim osobne miejsce zajmuje omówienie dekonstrukcji jako kontrontologii. Następnie skupiam się na oddaniu Derridiańskiej wizji rzeczywistości jako kolażu tekstów i wynikającej z niej relacji między dekonstrukcją a literaturą. Kolejne zagadnienia odnoszą się do tekstów Derridy o poezji, z których staram się wyprowadzić konkluzje. Rozdział zakończony jest rozważaniem na temat dekonstrukcji jako uniwersalnej metody czytania poezji.

Rozdział trzeci o charakterze komparatystycznej, autorskiej interpretacji skupia się na kolejnych obszarach możliwych do zidentyfikowania jako wspólna płaszczyzna porównania Ingardena i Derridy: fenomenologicznym źródle ich filozofowania i stosunku do nurtu, który, co prawda, był punktem wyjścia, jednak obu myślicieli doprowadził do zgoła różnych konkluzji i koncepcji dzieła lirycznego. Sposób rozumienia utworu w poglądach obu filozofów przedstawiam na sześciu płaszczyznach. Rozpatruję funkcjonowanie

rozumienia sensu i znaczenia u obu filozofów, podejmuję zagadnienie metody, jaką stosowali, i ewentualnej struktury, która mogłaby pomóc w odczytaniu dzieła. Następnie zestawiam Ingardenowski i Derridiański stosunek do metafizyki i aksjologii, wreszcie rozpatruję obu myślicieli w najbardziej dla utworu lirycznego oczywistym, hermeneutycznym kontekście. Podejmuję również zagadnienie głosu i litery, które dla obu filozofów ma implikacje metafizyczne. W tej części pracy poszerzam również bazę dyskutantów o przedstawicieli innych szkół filozoficznych, którzy stają się pośrednikami między Derridą i Ingardenem. Ich myśli wypełniają lukę w koncepcji utworu lirycznego, która wymaga sięgnięcia do różnych dziedzin, co również wpływa na bazę erudycyjną niniejszej dysertacji. Rozdział kończę rozważaniami na temat szeroko pojętego pomiotu, zarówno jako autora utworu lirycznego, czytelnika, jak i podmiotu wypowiadającego się w utworze jako – znany teorii literatury – podmiot liryczny.

Literatura podmiotu, w której wyrażone są poglądy myślicieli na utwór liryczny, to w przypadku Ingardena przede wszystkim rozważania wyrażone w rozprawie *O dziele literackim*³⁰ i *O poznawaniu dzieła literackiego*³¹, istotne były również pozycje takie jak *Szkice z filozofii literatury*³² i *Studia z estetyki*³³ oraz *opus vitae* Ingardena *Spór o istnienie świata*³⁴. W przypadku Derridy najważniejsze pozycje, które zostały wykorzystane w niniejszej rozprawie, to: *Głos i fenomen. Wprowadzenie do problematyki znaku w fenomenologii Husserla*³⁵, *O gramatologii*³⁶, *Marginesy filozofii*³⁷, *Pismo i różnica*³⁸, *Szibbolet dla Paula Celana*³⁹, a także eseje i zapisy rozmów odbywanych z Jacques'em Derridą. Bazowałam na tłumaczeniach niniejszych prac, koniecznych tłumaczeń dokonywałam we własnym zakresie, tłumaczenia innych komentatorów opatrzone są niezbędnymi przypisami.

30 R. Ingarden, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, Warszawa 1970.

31 R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*, tłum. D. Gierulanka, Warszawa 1976.

32 R. Ingarden, *Szkice...*, dz. cyt.

33 R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. I–III, Warszawa 1957–1970.

34 R. Ingarden, *Spór o istnienie świata*, t. I–II, Kraków 1947–1948.

35 J. Derrida, *Głos i fenomen: wprowadzenie do problematyki znaku w fenomenologii Husserla*, tłum. B. Banasiak, Warszawa 1997.

36 J. Derrida, *O gramatologii*, tłum. B. Banasiak, Warszawa 1999.

37 J. Derrida, *Marginesy filozofii*, przeł. A. Dziadek, J. Margański, P. Pieniżek, Warszawa 2002.

38 J. Derrida, *Pismo i różnica*, tłum. K. Kłosiński, Warszawa 2004.

39 J. Derrida, *Szibbolet dla Paula Celana*, przeł. A. Dziadek, Bytom 2000.

Adresy bibliograficzne innych kluczowych prac z zakresu filozofii i teorii literatury, które przyczyniły się do efektywnej analizy stanowisk i prowadziły mnie do formułowania samodzielnych wniosków, zawarte są w przypisach i bibliografii. Na szczególną uwagę zasługują jednak: diachroniczne ujęcie teorii literatury, podkreślające wpływy filozoficzne Anny Burzyńskiej i Michała Markowskiego⁴⁰, łącząca wiedzę z zakresu filozofii analitycznej i neuronauk praca Bartosza Brożka⁴¹, a także rozważania z zakresu współczesnej hermeneutyki Michała Januskiewicza⁴².

40 A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury...*, dz. cyt., Kraków 2006.

41 B. Brożek, *Granice interpretacji*, Kraków 2014.

42 M. Januskiewicz, *Być i rozumieć. Rozprawy i szkice z humanistyki hermeneutycznej*, Kraków 2017.

ROZDZIAŁ I

KONCEPCJA UTWORU LIRYCZNEGO – ROMAN INGARDEN

Roman Ingarden jest jednym z najbardziej rozpoznawalnych w świecie polskich filozofów. Był uczniem Edmunda Husserla, zgłębiał kwestie estetyczne, aksjologiczne i ontologiczne, wypracowując własną, niezależną od mistrza myśl. W kręgu jego zainteresowań szczególne miejsce zajmowały badania nad literaturą, podejmował nawet własne próby poetyckie.

Metody krytyki literackiej nie zaspokajały pasji poznawczej Ingardena, dopiero studia filozoficzne¹ pod kierunkiem Kazimierza Twardowskiego, a później ojca fenomenologii Edmunda Husserla zaowocowały pracą doktorską *Intuition und Intellekt bei Henri Bergson*.

Przedmiotem sporu z autorem *Idei czystej fenomenologii* było Husserłowskie podejście transcendentale. Autor *Badań logicznych* rozważał naturę spostrzeżenia zmysłowego i, zauważoną już przez Kartezjusza, powątpiewalność w istnienie świata. Odciął się od idealizmu subiektywnego, jednak jego ujęcie obiektywności i transcendencji również zakorzeniało je w subiektywności. Z konsekwencjami takiego podejścia, motywowanego niepodważalnością wyników badań przeżyć, nie zgadzał się Roman Ingarden. Jego zdaniem idealizm transcendentálny prowadził do metafizycznego idealizmu.

Zainteresowanie literaturą, ale też pojawiające się wciąż w filozofowaniu Ingardena pytanie o istnienie świata objawiło się bodaj najmocniej w pracy *O dziele literackim: badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii*

1 Ingarden studiował również matematykę u Davida Hilberta i psychologię u Georga Eliasa Müllera.

literatury. Wydana w 1937 roku książka *O poznawaniu dzieła literackiego* zwróciła uwagę literaturoznawców, a dla samego Ingardena była kolejnym krokiem ku rozważaniom ze *Sporu o istnienie świata*, które to dzieło uchodzi za *opus magnum* krakowskiego filozofa.

Ingarden wielokrotnie podkreślał, że jego podejście badawcze uznaje związek między różnymi dziedzinami rzeczywistości, a dzieła sztuki (w tym dzieła literackie) są nierozzerwalne z kwestiami ontologicznymi, epistemologicznymi i aksjologicznymi.

W tej części pracy pokażę, co Roman Ingarden mówi o sposobie istnienia dzieła literackiego, próbując zachować właściwe dla samego filozofa holistyczne podejście do zagadnienia, respektując zarówno płynące z jego rozważań konstatacje filozoficzne, jak i możliwe wnioski dla teorii literatury. Rozważania są przy tym uporządkowane od przyjętych przez filozofa założeń ontologicznych przez analizę utworu lirycznego jako dzieła literackiego ku wynikającym z tych rozważań wnioskowi natury metafizycznej i ontologicznej wobec utworu lirycznego.

I. BADANIA W OBSZARZE ONTOLOGII, FENOMENOLOGII I TEORII JĘZYKA

Rozważania Ingardena o dziele literackim znajdują się „na pograniczu ontologii, teorii języka i filozofii literatury”², podkreśla on przy tym czysto filozoficzną motywację swoich dociekań³. Zrodziły się one z refleksji nad zagadnieniem „realizm – idealizm” i dyskusji z mistrzem Ingardena – Husserlem. Dzieło literackie miało być dla krakowskiego myśliciela przykładem przedmiotu niewątpliwie czysto intencjonalnego⁴. Badanie jego struktury i sposobu istnienia pozwoliłoby odpowiedzieć na pytanie, czy jego podstawa bytowa znajduje się w głębi konstytuującej go czystej świadomości. Rozważania nad dziełem literackim miały być dla Ingardena sposobem na wyrażenie

2 Jest to podtytuł opracowania Ingardena *O dziele literackim*.

3 R. Ingarden, *O dziele literackim...*, dz. cyt., s. 8.

4 Przyjmuję definicję przedmiotu czysto intencjonalnego zaproponowaną przez Leszka Sosnowskiego: „Przedmiot czysto intencjonalny to wytwór (bezpośredni lub pośredni) oraz odpowiednik aktu (aktów) świadomości, który jest źródłem jego bytu i uposażenia [...] to przedmiot także intencjonalny, co wyraża formalny moment samodzielności lub niesamodzielności wobec wyznaczających je struktur intencyjnych”. L. Sosnowski, *Przedmiot intencjonalny* [w:] *Słownik pojęć filozoficznych...*, dz. cyt., s. 219.

stanowiska wobec idealizmu transcendentального Edmunda Husserla. W toku badań Ingarden rozwiązywał kolejne problemy z zakresu teorii literatury, które poddawał przemyśleniom w związku z zasadniczym, filozoficznym celem. Ostatecznie Ingarden wyłącza dzieło literackie z zasięgu przedmiotów idealnych w ścisłym sensie, ale również ze świata realnego i jednocześnie otwiera dziedzinę badań, którą nazywa „wiedzą o literaturze”. Krakowski myśliciel wybiera dzieło literackie jako przedmiot czysto intencjonalny, by na podstawie jego analizy móc później odpowiedzieć na pytanie, czy realne przedmioty mogą mieć podobną strukturę i sposób istnienia. Rozważa również możliwość obiektywnego uchwycenia wartości artystycznych i estetycznych na terenie sztuki literackiej. Dziełem literackim nazywa Ingarden zarówno utwór epicki, liryczny, jak i dramat, i obejmuje swoimi dociekaniem wszystkie utwory, które mogą być podporządkowane pod te kategorie. W swoich rozważaniach chce szczególnie skupić się na utworach lirycznych w Ingardenowskiej filozofii. Formy liryczne są bodaj najbardziej wymagającymi interpretacyjnie dziełami literackimi. Minimum materiału językowego ewokującego różnorodne treści lub – stosując kategorie Ingardenowskie – obfitość miejsc niedookreślenia⁵, specyficznym ukształtowany świat przedstawiony i niedookreślone wyglądy⁶ stanowią wyzwanie dla czytelnika, a także dla filozofa literatury, który sposób istnienia i poznania utworu lirycznego próbuje opisać. Odniesienie filozofii Ingardena do konkretnego materiału pokazuje również praktyczny jej wymiar i wpływ, jaki ma i może wciąż mieć na rozwój poetyki i teorii literatury.

Kiedy filozof podejmował się rozważań nad sposobem istnienia dzieła sztuki literackiej oraz możliwościami (i sposobem) jego poznania głównym nurtem, wobec którego się przeciwstawiał, był psychologizm, w estetyce wyrażający się w tendencji ujmowania dzieła w kategoriach psychologicznych, zorientowanych na psychologię indywidualną twórcy⁷. Dziś akcent przesunięty jest na odbiorcę. Współczesne tendencje literaturoznawcze traktują materiał poetycki ze szczególną swobodą interpretacyjną; jak rozważania

5 Miejsca niedookreślenia to elementy przedmiotów przedstawionych w dziele, które nie zostały pozytywnie wyznaczone. K. Bartoszyński, *Schematyczność II* [w:] *Słownik pojęć filozoficznych...*, dz. cyt., s. 248.

6 Najogólniej wygląd można rozumieć jako postać, w jakiej się pokazuje przedmiot, gdy spostrzegamy go z określonego miejsca. J. Makota, *Wygląd* [w:] *Słownik pojęć filozoficznych...*, dz. cyt., s. 309.

7 Por. R. Ingarden, *O psychologii i psychologizmie w nauce o literaturze*, [w:] tenże, *Szkice z filozofii literatury*, Kraków 2000, s. 186–199.

Ingardena mają się do wiele bardziej „nieokreślonych” utworów sztuki poetyckiej, w których dopuszcza się możliwość wielorakich, równorzędnych interpretacji, w których każda może być „właściwa”? Otwiera to oczywiście możliwość interpretacji swoście „sprywatyzowanych”, eklektycznych, często luźno związanych z tym, co mówi tekst.

Ingarden dużo miejsca poświęcił gatunkom narracyjnym (najlepiej widać w nich warstwową budowę dzieła) i dramatycznym (wystawienie sztuki jest najlepszą egzemplifikacją konkretyzacji określonego schematu), i do tych rodzajów literackich najłatwiej odnieść rozważania Ingardena. Również we współczesnych refleksjach dotyczących liryki dorobek Ingardena zdaje się nie być szczególnie popularny⁸. Zebranie i przyjrzenie się poglądom filozofa odnośnie do liryki jest zatem szczególnie interesujące.

2. ZARYS ONTOLOGII DZIEŁA LITERACKIEGO

Spór między realizmem a idealizmem, który został wyeksplikowany po raz pierwszy tak wyraźnie przez Kartezjusza, jest centralnym zagadnieniem nowożytnej filozofii i osią badań filozoficznych Romana Ingardena. Filozof poświęcił mu swoje główne dzieło *Spór o istnienie świata*. Wychodzi w nim od pokartezjańskiej myśli, jakoby jedynymi pewnikami epistemologii było „ja” podmiotu, który poznaje, i to, co dane świadomości (*cogitationes*). Ingarden uważa, że przyjęcie świadomości i przeżycie świadomości jako jedynych pewników istniejących w świecie prowadzi do uznania świata realnego jako pochodnej świadomości, a zatem do idealizmu. Czy zatem istnieje świat?

Husserl opowiadał się za idealizmem transcendentalem, w którym świat rzeczy realnych i idealnych („rzeczy samych”) przedstawia się jako wtórny,

8 Do ważniejszych prac stosujących wybrane kategorie Ingardena do liryki w sposób twórczy należą: M. Głowiński, *Wirtualny odbiorca w strukturze utworu poetyckiego* [w:] M. Głowiński, *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977, s. 60–92; M.R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienie języka*, Wrocław 1974; W. Stróżewski, *Doskonale – wypełnienie. O „Fortepianie Szopena” Cypriana Norwida*, „Pamiętnik Literacki” 1979, t. 70, nr 4, s. 43–72; R. Fieguth, *Ingardena sprawa „Istoty liryzmu”* [w:] *W kręgu filozofii Romana Ingardena. Materiały z konferencji Kraków 1995*, pod red. W. Stróżewskiego, A. Węgrzeckiego, Warszawa–Kraków 1995, s. 263–278; H. Markiewicz, *Roman Ingarden o dziele literackim* [w:] H. Markiewicz, *Zbliżenia i przekroje*, Warszawa 1967; S. Skwarczyńska, *Rodzaje literackie wśród podstawowych pojęć teoretyczno-literackich Romana Ingardena* [w:] *Fenomenologia Romana Ingardena*, „Studia Filozoficzne”, Warszawa 1972, s. 323–358.

pochodzący od czystej świadomości. Autor *Sporu...* zgadza się, że istnieje czysta świadomość, jednak jego wnioski są inne od Husserlowskich.

Husserl poszukiwał poznania niewątpliwego, traktując filozofię jako naukę ścisłą. Ten punkt wyjścia doprowadził go do „pewnika” czystej świadomości dostępnej w immanentnym spostrzeżeniu. Ingarden uważał, że pewność istnienia świadomości i czystych przeżyć w żadnym razie nie wyklucza istnienia świata realnego, przedmioty istniejące jako intencjonalne odpowiedniki intencjonalnych aktów nie wykluczają istnienia przedmiotów realnych. Ingarden widzi w myśli Husserla rozstrzygnięcia, które prowadzą ku idealizmowi. Ten bowiem, zdaniem Ingardena, nie jest wnioskiem wynikającym bezpośrednio z redukcji fenomenologicznej. Ingarden zgadza się, że istota rzeczy materialnej i przeżycia świadomego są zgoła odmienne, ale nie widzi konieczności, by wszystko, co materialne, było ze swej istoty postrzegane w spostrzeżeniu transcendentnym (zewnątrznym)⁹. Ingarden nie zgadza się ze swoim nauczycielem w przejściu od transcendencji rzeczy do transcendencji wszystkiego, co realne, a także z utożsamieniem przez Husserla sposobu prezentacji rzeczy ze sposobem istnienia. Brak pewności o naturze przedmiotu postrzegania jest, zdaniem Ingardena, niewystarczającą przesłanką do uznania go za pozbawionego bytu „w sobie”. Tym bardziej że przedmioty realne prezentują nam się jako realne, a nie jako fenomeny. Polski filozof nie zgadza się również, by sens spostrzeżenia uznać za wytworzony wyłącznie przez podmiot spostrzeżenia. Odróżnia przedmiot niepoznawalny i przedmiot niedostępny poznawczo, który jednak może istnieć „w sobie”. To, jak prezentuje się czysta świadomość czy rzecz w spostrzeżeniu immanentnym (ale również psychika innych we wczuciu), należy zrelatywizować bytowo, uznając możliwość ufundowania powyższych zarówno w istocie tego, co realne, jak i w istocie czystej świadomości.

Według Ingardena redukcja fenomenologiczna i zawieszenie przeświadczenia o istnieniu świata nie może czynić go odpowiednikiem aktów czystej świadomości. Jest to bezzasadne, tym bardziej że świadomość i jej akty łączą się ze światem realnym co najmniej na dwóch poziomach – akty świadomościowe dotyczą świata realnego, a same procesy świadomościowe nie obędą się bez istoty żywej, która ich dokonuje. Husserl, by ustrzec się dualizmu aktów czystej świadomości i przedmiotów realnych, uznaje rzeczy materialne za istniejące ze swej istoty „dla” podmiotu, zostają one uznane jedynie

9 R. Ingarden, *Z badań nad filozofią współczesną*, Warszawa 1963, s. 594.

za intencjonalną jednostkę sensu¹⁰. Nie zgadza się z tym Ingarden. Wszak uznanie tego, co realne za datę wrażeniową wchodzącą w skład przeżycia spostrzeżeniowego zaciera różnicę między przeżyciem a świadomością, co w dalszej konsekwencji prowadzi do quasi-spirytualistycznej wizji świata¹¹.

Dzieło literackie, jego struktura i sposób poznania ściśle wiążą się z pojętym przez Ingardena zagadnieniem intencjonalności. Przymiotnik „intencjonalny” określa akt świadomości, który zawiera w sobie moment odnoszenia się do czegoś, dotyczenia (moment intencyjny)¹², określa również przedmiot-odpowiednik i wytwór takiego aktu.

W spostrzeżeniu immanentnym świadomość może w sposób bierny doznawać dat wrażeniowych, przyjmować je i nie wychodzić poza owe daty. Na kontinuum różnych stopni zaangażowania świadomości w aktywność spostrzeżeniową docieramy wreszcie do świadomości dokonującej aktu mniemania, który wychodzi poza dane wrażenia. Twórczy akt mniemania zwraca się w kierunku treści doznawanej, a nawet tego, co poza nią, ale się w niej przejawia¹³. Ważnym jest, że akt mniemania nakierowuje się na coś i próbuje uchwycić takim, jakim to coś jest samo w sobie. Pusta treść aktu mniemania służy podmiotowi do zmierzenia określonego przedmiotu, własności którego wyznaczone są właśnie przez ową pustą treść aktu. Tym samym treść aktu zostaje wypełniona. Czy przedmiot intencyjnego aktu jest zatem zależny od podmiotu? Ingarden podkreśla oddzielenie przedmiotu od aktu dzięki momentowi intencyjnemu, a co za tym idzie – oddzielenie od podmiotu¹⁴. Przedmiot intencjonalny jest wobec aktu transcendentny, ale nie jest to transcendencja radykalna – wytworzony przedmiot nie wychodzi poza zasięg aktu intencjonalnego. Przedmiot intencjonalny jest tworzony przez każdy akt świadomości zawierający moment intencyjny i domniemanie przedmiotowe. W przeciwieństwie do samoistnego przedmiotu przedmiot intencjonalny jest w swojej zawartości pod wieloma względami nieokreślony (Ingarden mówił o tym, że przedmiot intencjonalny zawiera „miejsca niedookreślenia”). Wśród przedmiotów intencjonalnych Ingarden wyróżnił twory językowe i dzieła sztuki. Szczególnym przypadkiem, na podstawie analizy

10 R. Ingarden, *Z badań...*, dz. cyt., s. 581.

11 R. Ingarden, *Z badań...*, dz. cyt., s. 582.

12 Moment intencyjny i treść aktu składają się na intencję. Por. R. Ingarden, *Spór o istnienie świata*, t. II, Kraków 1981, s. 31.

13 R. Ingarden, *Spór...*, t. II, dz. cyt., s. 12.

14 R. Ingarden, *Spór...*, t. II, dz. cyt., s. 27.

którego Ingarden próbuje odpowiedzieć na pytanie o istnienie świata realnego, jest dzieło literackie.

Dzieło literackie, jak każde dzieło sztuki, jest – w teorii Ingardena – przedmiotem intencjonalnym, wymagającym ugruntowania w fundamentach bytowych, znajdujących się poza nim samym. Poeta i proces twórczy z jednej, a rekonstruujący utwór odbiorca z drugiej strony są podmiotowymi podstawami bytowymi dla utworu lirycznego. Podstawą przedmiotową byłyby np. litery zapisane w określonej sekwencji na papierze. To pierwszy krok, by dzieło mogło stać się przedmiotem dostępnym intersubiektywnie, choć sama podstawa bytowa nie stanowi części dzieła. Odbiorca odpowiada na proces twórczy autora przyjęciem postawy estetycznej. Autor kształtuje podstawę bytową (np. zapisując litery) tak, by odbiorca mógł „dotrzeć” do samego dzieła. W procesie percepcji z dostępnego przedmiotu odbiorca odczytuje dzieło – przedmiot estetyczny. Nazwa ta nie jest przypadkowa, odbiorca bowiem odtwarza dzieło, które różni się od dzieła-schematu. Podobnie wartości przysługujące dziełu to wartości artystyczne, a ich odtworzenie w percepcji odbiorcy prowadzi do pojawienia się wartości estetycznych.

3. O UTWORZE POETYCKIM JAKO DZIELE LITERACKIM

W swych głównych założeniach ontologicznej teorii dzieła sztuki literackiej Ingarden zdaje się traktować dzieło w sposób przedrodzajowy i przedgatunkowy, co sprawia, że poglądy wyrażone głównie w pracach *O dziele literackim* i *O poznawaniu dzieła literackiego* odnoszą się zarówno do epiki, liryki, jak i dramatu. W przypadku utworów lirycznych wiele twierdzeń, które pasują do utworów narracyjnych czy dramatycznych, rodzi jednak pytania, które zamierzam zadać.

Ingarden wyróżnia dwa sposoby czytania dzieła literackiego – poznawczy i estetyczny. Pierwszy odpowiadałby wnikliwej analizie, drugi – interpretacji. Krakowski filozof uważa, że tylko postawa „estetyczna” umożliwi żywy odbiór dzieła, ale zawęży dzieło do jednej tylko konkretyzacji¹⁵, a zatem uniemożliwi szersze poznanie na korzyść „widzenia”. Postawa analityczna umożliwi dostrzeżenie w dziele wielu składających się nań komponentów,

15 R. Ingarden, *O dziele literackim...*, dz. cyt., s. 409.

uniemożliwia jednak przyjęcie postawy „estetycznej”. Z punktu widzenia analityka można dostrzec dwa wymiary utworu poetyckiego jako dzieła literackiego, jego składniki „horyzontalne” i „wertikalne”. Można również dostrzec schematyczność utworu i wielość możliwych jego konkretyzacji.

3.1. DWUWYMIAROWOŚĆ UTWORU LIRYCZNEGO

W teorii estetycznej Ingardena dwuwymiarowość wyróżnia dzieła literackie spośród innych dzieł sztuki – obrazów, utworów muzycznych. Czym są dwa wymiary dzieła? Pierwszy z nich możemy określić jako horyzontalny – stanowi on następstwo faz – części, a więc następowanie po sobie słów od początku aż do fazy końcowej utworu. Drugi wymiar stanowią warstwy, składniki współwystępujące ze sobą na płaszczyźnie, którą możemy określić jako wertykalna. Za ostateczny, względnie samodzielny składnik dzieła uznaje Ingarden zdanie – nośnik słów, które z kolei wnoszą różnorodność składników poziomego wertykalnego. Składniki poziomego wertykalnego to twory językowo-brzmieniowe, znaczenie słowa lub sens wyższej jednostki językowej, warstwa przedmiotów przedstawionych, a więc osoby, zdarzenia etc., o których mowa w dziele, i wyglądy, w których w sposób naoczny pojawiają się przedmioty przedstawione. Składniki te wyznaczają typ, ogólną naturę utworu.

Ingarden uważa zdanie za ostateczny składnik horyzontalny dzieła¹⁶. Jako że pojedyncze słowa występują w zdaniach, a nie w izolacji, zdanie ma również kluczowe znaczenie dla warstwy znaczeniowej¹⁷. W utworach lirycznych, zwłaszcza w poezji współczesnej, zdanie nie porządkuje wiersza. Często spotykamy utwory liryczne tworzone z mniejszych jednostek znaczeniowych, którym jednak nie można odmówić sensu. W utworach poetyckich często również trudno określić granice zdań. Słowa są związane pod względem formalnym, ale odpowiednia wersyfikacja może te związki wzmacniać bądź osłabiać. Gramatyka języka polskiego definiuje zdanie jako „zamkniętą intonacyjnie (lub graficznie – w tekście pisanym) strukturę składniową, której jądro stanowi orzeczenie (predykat)”¹⁸. W kontekście zdania

16 R. Ingarden, *O poznawaniu...*, dz. cyt., s. 19.

17 R. Ingarden, *O dziele literackim...*, dz. cyt., s. 147–148.

18 A. Nagórko, *Zarys gramatyki polskiej*, Warszawa 2007, s. 254.

Ingarden pisze, że słowa wzięte w odosobnieniu stanowią jednostki sensu¹⁹, jednak w swojej koncepcji dzieła literackiego mocno podkreśla, że sens słów pochodny jest od sensu zdań²⁰. Poezja bazuje na szerszych zakresowo od zdania wypowiedzeniach, względnie samodzielnych jednostkach komunikatywnych o różnej, ale akceptowalnej strukturze formalno-gramatycznej, która może być użyta w tekście²¹. Współczesne Ingardenowi utwory poetyckie (np. wiersze Tuwima) oraz poezja ostatnich dziesięcioleci odchodzi od zdań, często bazuje na podobieństwie brzmień czy znaczeniach poszczególnych słów. Czy zatem Ingarden odmówiłby jej sensu?

3.1.1. WARSTWA JĘZYKOWYCH TWORÓW BRZMIENIOWYCH

Warstwa brzmień językowych składa się z typowych, brzmieniowych postaci, dzięki którym rozpoznajemy słowa i zdania, przy czym brzmienia zdań konstytuują nowe jakości jak rytm czy melodię tekstu. Podstawową funkcją warstwy brzmieniowej dzieła literackiego jest niesienie znaczenia, tylko bowiem taki materiał głosowy staje się brzmieniem słowa, który niesie jego znaczenie (w języku obcym nie słyszymy słów)²². „Uchwycone brzmienie słowa nadaje rozumieniu odpowiedni kierunek i prowadzi ostatecznie do pomyślenia właściwego znaczenia słowa”²³. Do brzmienia słowa należy dobór i układ głosek i zgłosek, wysokość tonu, rozmieszczenie akcentów w poszczególnych słowach, charakter (np. słowa patetyczne czy wulgarne). Warstwa brzmieniowa dzieła wraz z językową tworzą w Ingardenowskiej teorii języka tzw. dwuwarstwę języka.

W warstwie językowo-brzmieniowej słowa wiążą się w wersy, te z kolei w strofy, a te w usankcjonowane historią literatury formy wyższego rzędu – pieśń, sonet... Ingarden wprowadza tutaj przeciwstawienie wierszy jako językowo-brzmieniowych tworów zjawiskom również językowo-brzmieniowym, ale takim, które pojawiają się na wierszach, takich jak rym, rytm,

19 R. Ingarden, *O dziele literackim...*, dz. cyt., s. 158.

20 R. Ingarden, *O dziele literackim...*, dz. cyt., s. 76.

21 R. Ingarden, *O dziele literackim...*, dz. cyt., s. 253.

22 Słowo, najprostszy twór językowy w kontekście dzieła literackiego Ingarden rozumie jako nieokreślony typ jakości postaciowej, która dochodzi do ukonkretyzowania w pewnym realnym „znaczkzu” i o tyle należy do dzieła, o ile mamy do czynienia z dziełami napisanymi i wzrokowo czytany. Podkreśla, że brzmienie słowa należy do słowa. R. Ingarden, *O poznawaniu...*, dz. cyt., s. 58–59.

23 R. Ingarden, *O poznawaniu...*, dz. cyt., s. 68.

melodia utworu. Filozof zauważa przy tym, że warstwa ta ulega całkowitej wymianie w przypadku tłumaczenia dzieła. Czy utwór tłumaczony się zmienia? Bez wątplenia. Tłumacz staje się współtwórcą dzieła. Przekład może być traktowany jako osobna konkretyzacja dzieła, co tłumaczy możliwość istnienia obok siebie różnych przekładów jednego oryginalnego dzieła literackiego²⁴.

Filozof podkreśla pozainformacyjny cel występujących w poezji zjawisk językowo-brzmieniowych, które pełnią specyficzne funkcje zarówno w obrębie samego dzieła, jak i wobec czytelnika:

W obrębie samego dzieła pełnią one funkcje stwarzania szczególnej atmosfery emocjonalnej wokół tego, o czym się mówi [...] emocjonalnego charakteru, który innymi środkami można wprawdzie opisać, ale nie doprowadzić do naocznego pojawienia się. [...] Wspomniane zjawiska językowo-brzmieniowe mają zarazem obudzić u czytelnika pewien nastrój, wyrwać go ze zwykłego nastawienia człowieka pogrążonego w życiu praktycznym i skłonić do nowego sposobu przeżywania: do sposobu przeżywania polegającego nie tylko na odczuwaniu, lecz także na uczuciowym zobaczeniu jakości, które wprawdzie mogłyby się pojawić także w codziennym życiu, ale w życiu praktycznym umknęłyby naszej uwadze²⁵.

Zjawiska występujące w tej warstwie utworu prowadzą odbiorcę do odczuwania i dostrzegania nowych jakości. Oddziałują więc nie tylko w doświadczeniu, ale również na płaszczyźnie poznawczej. Odbiorca reaguje na jakość, a następnie poznaje ją, również w swojej na nią reakcji. Dzieło staje się swoistym medium jakości, które spotykane są, co prawda, w życiu codziennym, jednak tutaj odbiorca jest na nie nakierowany, utrzymywany w stanie wyostrzonej wrażliwości.

Ingarden wskazuje dwa miejsca występowania środków specyficznych dla języka poezji, które wytrącają czytelnika z normalnego nastawienia, by czytać zdania orzekające jako sądy, i zmusza go do zajęcia innej postawy. Są to: warstwa językowo-brzmieniowa i sposób tworzenia sensów zdań. To warstwa językowo-brzmieniowa wyznacza dobór słów, które nie występują w języku potocznym ani w języku nauki ze względu na ich niezwykłość,

24 J. Kubaszczuk, *Przekład dzieła literackiego jako konkretyzacja*, „Scripta Neophilologica Posnaniensia” 2013, t. XIII, s. 37–54, <https://doi.org/10.14746/snp.2013.13.04>.

25 R. Ingarden, *O poznawaniu...*, dz. cyt., s. 68.

osobliwość i nieodpowiedniość. Zaliczają się do niej również specyficzne kadcencje zdań, melodia, rytmy. Z nimi filozof wiąże „dziwność” tekstu, są one również wskazówką, że czytelnik może mieć do czynienia z dziełem literackim. Nie każdy jednak utwór poetycki posługuje się specyficznie brzmiącymi wyrazami. Można podać tutaj przykład utworów poetyckich pisanych językiem potocznym, w których wskazówką do odczytywania tekstu jako poetycki jest jego wersyfikacyjne ukształtowanie. Czasami wskazówką bywa tylko tytuł i lapidarność następującego po nim utworu²⁶. Ingarden, choć nie pisze o wersyfikacji, zauważa możliwość istnienia „innych znaków” zawartych w tekście, sugerujących jego literackość. Filozof rozpatruje to zagadnienie w kontekście naturalistycznego dramatu i powieści współczesnej. W tym wypadku wskazuje konieczność rozważenia określonych rysów kompozycyjnych większych całości dzieła (poszczególnych rozdziałów, aktów), które byłyby oznaką, że całość jest w swym zamierzeniu sztuką.

Charakterystyczne dla poezji są tropy stylistyczne – przekształcenia znaczeniowe osiągnięte przez szczególne zestawienia wyrazów²⁷. W utworach poetyckich na poziomie warstwy językowo-brzmieniowej znajdowałyby się te, które w podziale Tzvetana Todorova lokują się na płaszczyznach: dźwięk-sens, składnia, semantyka, znak-desygnat²⁸. W przypadku fonetycznych środków stylistycznych warstwa językowo-brzmieniowa jest ich podstawowym nośnikiem, w przypadku pozostałych – umożliwia ich realizację jako niezbędny fundament.

Rozmieszczenie akcentów, brzmienie słów, które niesie znaczenie (onomatopeje), słowa „żywe” (odslaniają, „wystawiają na pokaz” konkretne stany psychiczne rozgrywające się w osobie mówiącej bez nazywania ich; tu także wulgaryzmy) to zjawiska, o których traktuje filozof.

Językowo-brzmieniowe twory wyższego rzędu, czyli zdania są płaszczyzną, na której pojawiają się środki stylistyczne oparte na powtarzających się zgłoskach (np. aliteracja), tu decydowałby także rodzaj wiersza – stychiczny, stroficzny, wolny. Kontrast następujących po sobie słów, rytm i tempo

26 Każdy twórca korzysta z języka epoki. Każdorazowo wybór i kombinacja słownictwa winna być poddana interpretacji. Praktyka interpretacyjna pokazuje, że również wersyfikacja prowadzi często na granice systemów wersyfikacyjnych i również nie może być jasnym wyznacznikiem utworu lirycznego. Mimo niemożności precyzyjnego postawienia granic przyjmuje się, że w utworze lirycznym język jest nieprzezroczysty, narzuca się czytelnikowi „zbędnym ładem” – funkcją poetycką. Por. B. Chrzastowska, S. Wysłouch, *Poetyka stosowana*, Warszawa 1978, s. 330.

27 B. Chrzastowska, S. Wysłouch, *Poetyka...*, dz. cyt., s. 112.

28 Por. T. Todorov, *Tropy i figury*, tłum. W. Krzemień, „Pamiętnik Literacki” 1977, t. 68, nr 2, s. 275–193.

możliwego głośnego odczytania, rymy to kolejne zjawiska pojawiające się w tej warstwie dzieła. „Miękkie” i twarde brzmienie słowa, słowa wulgarne i brutalne otoczone neutralnymi lub uprzejmymi to podawane przez autora *Książeczki o człowieku* możliwości kontrastu w dziele. Rytm według Ingardena to specyficzna jakość postaciowa, która konstituuje się dzięki powtarzaniu następujących po sobie jakości brzmieniowych, zwraca przy tym uwagę na istnienie rytmów „prawidłowych” i „wolnych”. Rytm i charakter rytmiczne wiążą się z tempem. „Prawidłowy” rytm prowadzi do ukonstytuowania się w nim brzmieniowych jednostek wyższego rzędu jak „wiersz” czy „strofa”²⁹.

Wiersze posiadają szczególne zdolności zdaniotwórcze – mogą ekspozycjonować pewne słowa lub zwroty przez umieszczenie ich w odrębnej linijce wierszowej lub też w jednym z węzłowych punktów wersu, mogą też modyfikować językowy rysunek składniowo-intonacyjny przez udział intonacji wierszowej, a także ustalać nowe odpowiedniości i powiązania między słowami, np. za pomocą rymów³⁰.

Inną grupę językowo-brzmieniowych właściwości dzieła stanowią „melodie” i charakter melodyczny, warunkowane następstwem występujących w brzmieniach słów samogłosek o różnej właściwości tonu³¹. Ingarden mówi również o tych momentach, które „same w sobie nie są już brzmieniowej natury, ale których podstawa leży w czysto brzmieniowych własnościach ciągów brzmień słownych, tworów i zjawisk brzmieniowych, powstających w tej dziedzinie [...] Są to różnorodne jakości wzruszeniowe lub nastrojowe”³². Mowa zatem o tym, co w postępowaniu interpretacyjnym określa się często „nastrojem wiersza”. Również sens zdania warunkuje zjawiska językowo-brzmieniowe. Wtórny modyfikacją brzmień słów, płynącą z różnorodności funkcji, jakie pełnią słowa w zdaniu, jest np. akcentowanie słów w całości zdania. Odbywa się ono przy zastosowaniu środków interpunkcyjnych, a w poezji także przez użycie przerzutni. Nie tylko brzmienia słów należą do tej warstwy języka, ale również brzmieniowe lub osadzające się na brzmieniu, pozabrzmieniowe jakości postaciowe i językowe twory wyższego rzędu, jak np. jakości „ujawniające”, które bezpośrednio mówią o stanie

29 R. Ingarden, *O poznawaniu...*, dz. cyt., s. 89.

30 A. Okopień-Sławińska, *Wiersz [w:] Słownik terminów literackich*, dz. cyt., s. 613.

31 R. Ingarden, *O poznawaniu...*, dz. cyt., s. 84.

32 R. Ingarden, *O dziele literackim...*, dz. cyt., s. 85.

psychicznym przeżywanym w danej chwili przez mówiącego („radosny”, „żywy”, „zmęczony” etc.).

Ingarden pisze o warstwie językowo-brzmieniowej nie tylko jako o osobnym składniku dzieła, ale podkreśla również jej rolę „przy odsłanianiu, a częściowo i przy wytwarzaniu się pozostałych warstw dzieła literackiego”³³. W warstwie językowo-brzmieniowej zawierają się jakości estetycznie wartościowe, wpływające na tzw. polifonię dzieła sztuki literackiej, a także tzw. momenty piękna³⁴. Mnogość tych momentów wpływa na wartość artystyczną całego dzieła. Warstwa ta w dziele sztuki literackiej stanowi podstawę dla pozostałych, wiąże znaczenia, umożliwia percypowanie dzieła przez czytelnika.

Znamienne, że filozof wykluczył z tej warstwy kształty liter tworzące słowa na papierze, napisy (zarówno konkretne, jak i intencjonalne)³⁵. Wykluczył również dźwięki, które nie służą do rozpoznawania słów i zdań. By dźwięk był elementem warstwy językowo-brzmieniowej, konieczne jest, według filozofa, zaistnienie na nim czynnika znaczenia słów i sensów zdań. Tym samym dziełem literackim nie mogą być Tuwimowskie *Atuli mirohlady*, zaliczane przez literaturoznawców do liryki, a przez Ingardena traktowane jako przypadek graniczny dzieła literackiego³⁶.

3.1.2. WARSTWA TWORÓW ZNACZENIOWYCH

Znaczenia łączą się ze sobą w jednostki wyższego rzędu – zwroty lub sensy zdaniowe. Względnie odrębne sensy zdań tworzą zwartą warstwę znaczeniową. Ingarden szeroko rozwinął teorię znaczenia, w ramach której odrzucił nie tylko koncepcję fizykalistów (słowa to nie „kupki kredy” – ironizował) psychologistyczną (człowiek rozumie słowo tak samo, niezależnie od przeżyć, które towarzyszą wypowiedzanemu słowu, a te przecież bywają

33 R. Ingarden, *O dziele literackim...*, dz. cyt., s. 94.

34 R. Ingarden, *O dziele literackim...*, dz. cyt., s. 92.

35 R. Ingarden, *O dziele literackim...*, dz. cyt., s. 451.

36 Ingarden stwierdza, że słowa użyte w *Atuli mirohladach* nie posiadają znaczenia, nie tworzą zdań, nie wyznaczają stanów rzeczy, przedmiotów przedstawionych ani wyglądom. Utwory te posiadają charakteru uczuciowe, mogą zapewnić nam przeżycia estetyczne, ale są zbudowane z pozorów słów. Na pierwszym planie znajduje się brzmieniowa strona tych utworów. Brak warstwowej budowy wyklucza *Atuli mirohlady* z obrębu dzieł literackich w ścisłym tego słowa znaczeniu. Por. R. Ingarden, *Graniczny wypadek dzieła literackiego* [w:] R. Ingarden, *Szkice...*, dz. cyt., s. 95.

różne; jeśli jakiemuś słowu przysługuje znaczenie, to zwykle jedno; język nie może być tworem psychologicznym, nie informuje nas bowiem dobrze o myśleniu), ale w odróżnieniu od Husserla nie utożsamia znaczeń z pojęciami idealnymi³⁷.

Krakowski filozof postrzega jako system wytwór, który odnosi do rzeczywistości i który nie jest konwencjonalny, ale jest efektem pracy wspólnoty ludzkiej³⁸. Znaczenia słów są kształtowanymi przez intencje wypowiadających wytworami i zgodnie z tymi intencjami przybierają taką czy inną postać. Nie tylko sensy tworów językowych są przedmiotami intencjonalnymi, ale również one same.

Ingarden dostrzega zmienność znaczeń, która nie jest przypadłością, ale atrybutem koniecznym. Sens jest konstruowany w tzw. operacjach zdaniotwórczych, które mogą być zarówno twórcze (kiedy kreujemy wypowiedzi), jak i odtwórcze (kiedy np. czytamy). Podmiot dobiera słowa o określonych znaczeniach, tworząc samodzielną jednostkę znaczeniową – zdanie. Tu użyte słowa modyfikują swoje znaczenia w zależności od całego zdania. Podmiot dokonując operacji zdaniotwórczej, korzysta z zasobów, na jakie pozwala mu społeczne funkcjonowanie języka i dokonuje subiektywnej, intencjonalnej aktywności. Z perspektywy przedmiotu tej operacji warstwa językowo-brzmieniowa zostaje połączona z sensem, który odnosi się do przedmiotu intencjonalnego myślanego przez podmiot. Relacja do myślanych przez podmiot przedmiotów intencjonalnych czyni zdanie zdaniem³⁹. Operacja zdaniotwórcza z perspektywy odbiorcy (np. czytelnika) polega na zaktualizowaniu utrwalonych w mowie lub na piśmie słów w zależności od struktury zdania i przywołanie przedmiotu czysto intencjonalnego. Powstaje pytanie nie tylko o stosunek zdania do intencjonalnego przedmiotu, ale również o relację przedmiotu intencjonalnego do przedmiotu rzeczywistego. Przecież literalny znak oznacza wyobrażenie o przedmiocie, nie sam przedmiot. Przedmiot czysto intencjonalny jest zależny bytowo od pojęć i jakości idealnych niezależnych od podmiotu. W tym miejscu pojawia się uzasadnienie intersubiektywności dzieła literackiego. Wedle Ingardena niezależne od świadomości byty dostarczają podstawy bytowej przedmiotom czysto intencjonalnym. Tym samym odnoszący się do przedmiotów czysto intencjonalnych

37 K. Bartoszyński, *Dzieło sztuki – literackie* [w:] *Słownik pojęć filozoficznych...*, dz. cyt., s. 45.

38 R. Ingarden, *O poznawaniu...*, dz. cyt., s. 32.

39 Zdanie, sens, przedmiot intencjonalny w teorii Ingardena odpowiadałyby znakowi, znaczeniu i przedmiotowi odniesienia w teorii semiotycznej.

utwór może być zrozumiały dla większej liczby indywidualnych odbiorców, bo podstawa pojawiających się w nim jakości i pojęć jest niezależna od ludzkiej świadomości. Istniejące w świadomości przedmioty czysto intencjonalne odnoszą się do sfery ontycznej, będąc przez nią zdeterminowane. „Operacje zdaniotwórczej są drogą wspólnego poszukiwania przestrzeni metafizycznej, mimo że w ich wyniku powstały byty pozorne, istniejące jedynie w świadomości podmiotu. Są one przejawem wspólnoty myślowego posiadania metafizyki” – komentuje Piotr Kawiecki⁴⁰.

Jeśli chodzi o znaczenie poszczególnych słów, możemy je rozpatrywać w izolacji, jak i w kontekście zdania lub zespołu zdań. Wykrycie znaczenia wymaga od podmiotu aktywności myślowej o intencji identycznej jak ta zawarta w danym słowie z koniecznością uwzględnienia kontekstu, w jakim słowo występuje.

Ingardenowska teoria znaczenia odniesiona do poezji pozwala mieć nadzieję na uzasadnienie istnienia wspólnoty interpretacji i wykluczenie możliwości dowolnego odczytania utworu lirycznego w zależności od czytającego podmiotu.

Wśród twórców znaczeniowych Ingarden wymienia nazwy, słowa funkcyjne, czasowniki określone⁴¹. Dla lepszego rozumienia utworu poetyckiego i poetyckości (literackości) szczególne znaczenie ma opisywany przez Ingardena podział składników znaczenia słowa na aktualne i potencjalne. Pierwsze są tym, co zaktualizowane z idealnego sensu pojęcia⁴², drugie wpływają bezpośrednio ze zaktualizowanego w znaczeniu słowa sensu pojęcia i są przez tę aktualizację czytelnikowi sugerowane⁴³. Znaczenie językowe w takim ujęciu jest różnorodną aktualizacją znaczeń potencjalnych, związanych z pojęciami idealnymi, które z kolei są niezmiennie⁴⁴. Wszystkie

40 P. Kawiecki, *Operacje zdaniotwórcze w estetyce dzieła literackiego R. Ingardena a język* [w:] *Estetyka Romana Ingardena – problemy i perspektywy. W stulecie urodzin*, red. L. Sosnowski, Kraków 1993, s. 47–58.

41 R. Ingarden, *O dziele literackim...*, dz. cyt., s. 99–134.

42 W *O dziele literackim* Ingarden przyjmuje istnienie pojęć idealnych. Pojęcie definiuje jako nienależne domniemanie, na które składają się dwa momenty – kierunek, w którym zwraca się domniemanie, i ono samo, czyli treść pojęcia. Samo pojęcie nie zawiera konkretyzacji czystych jakości idealnych. Idealne pojęcia stanowią jednak bytowy fundament dla intencjonalnych przedmiotów. Same pojęcia idealne w skład dzieła nie wchodzi, stanowią jednak gwarant jego tożsamości. Przy tym jedno pojęcie idealne może być podstawą wielu znaczeń słownych tego samego przedmiotu (zob. R. Ingarden, *O dziele literackim...*, dz. cyt., s. 139).

43 R. Ingarden, *O dziele literackim...*, dz. cyt., s. 139.

44 K. Bartoszyński, *Dzieło sztuki – literackie* [w:] *Słownik pojęć filozoficznych...*, dz. cyt., s. 45.

twory posiadające treść znaczeniową wskazują na intencjonalne odpowiedniki przedmiotowe, ale tylko niektóre posiadają swój odpowiednik „rzeczywisty”, który jest bytowo niezależny od nazwy, zdania etc.⁴⁵ Nazwa intencjonalnie wskazuje przedmiot, zawiera w sobie: treść materialną (określa, jaki jest przedmiot pod względem jego materialnego uposażenia), treść formalną (nie wprost mówi o materialnej formie przedmiotu, np. czy jest to rzecz, czy proces), egzystencjalną treść znaczeniową, czyli sposób istnienia przedmiotu odniesienia nazwy (np. „Bóg” dla wierzącego i niewierzącego) i moment uznania istnienia tak scharakteryzowanego przedmiotu. Według Ingardena znaczenia mogą zmieniać się w czasie, są bowiem wytworami ludzkich intencji, a te podlegają zmienności. Znaczenia mogą być również zmienne w zależności od osoby, która formułuje zdania i znaczeń używa, jej intencji, te bowiem mogą na znaczenia w ogromnym stopniu wpłynąć. W samym znaczeniu możemy szukać zmienności w treści materialnej (np. „dobry człowiek” może oznaczać różnych ludzi, posiadających ponadto różne cechy mogące być uznane za „dobre”) i w zależnym od treści materialnej intencjonalnym wskaźniku kierunkowym. Wskaźnik kierunkowy odnosi nazwę do określonego przedmiotu, a może to robić w sposób jednopromienny (nazwy singularne), wielopromienny (nazwy pluralne), stały i aktualny (np. „Keanu Reeves”), zmienny i potencjalny (np. „aktor”). Ontologia i semantyka są w teorii Ingardena silnie powiązane. Związek ów widać dobrze, kiedy mówimy o znaczeniach słownych przynależących do idealnego pojęcia przedmiotu. Ingarden mówi o składniku aktualnym znaczenia, a więc o tym, co z idealnego sensu pojęcia zostanie zaktualizowane i o tym, co jeszcze w nim zawarte, a więc o składniku potencjalnym, występującym tylko w postaci niewyeksplikowanej.

Powstaje pytanie o relację tego, co zmienne w zawartości idei do miejsc niedookreślenia w przedmiocie intencjonalnym. W idei „zmienne”, które są konkretyzacjami czystych możliwości w przedmiocie indywidualnym (w przeciwieństwie do „stałych” – idealnych konkretyzacji określonych jakości, np. czworoboczność w idei kwadratu), mogą zaistnieć w poszczególnym wypadku, są wyznaczone zakresem idei. Nie można ich jednak utożsamiać

45 Podobną koncepcję znajdujemy u Peirce’a, który rozróżnia bezpośredni przedmiot reprezentacji, czyli taki, jakim go reprezentacja pokazuje, i przedmiot dynamiczny, taki, jakim przedmiot jest. Teoria Peirce’a mogła być znana Ingardenowi za pośrednictwem Husserla i Ernsta Schrödera. Nie znajdziemy jednak bezpośrednich odwołań (por. A. Rygalski, *Idea IV – znaczenie, zmienna* [w:] *Słownik pojęć filozoficznych...*, dz. cyt., s. 93–96).

z miejscami niedookreślenia w zawartości przedmiotu czysto intencjonalnego. Miejsca niedookreślenia są brakiem aktualnych momentów przedmiotowych, treść aktu pozostawia je pustymi, mogą zostać wypełnione nieodpowiednio, a uzupełnianie ich nowymi momentami usuwa „niedookreślenie”. Inaczej rzecz ma się ze zmiennymi zawartości idei – stanowią dopełnienie zawartości momentów przedmiotowych, treść idei domaga się pozostawienia ich zmiennymi, zmienna określa zakres przyporządkowanych jej indywidualnych przypadków, jest wreszcie nieusuwalną⁴⁶.

Prócz składnika potencjalnego znaczenia filozof wyróżnia jeszcze „skojarzenia znaczeniowe”⁴⁷. Nie są one składnikami znaczenia, ale jedynie towarzyszą mu, w pewnych szczególnych warunkach współwystępują z danym znaczeniem. „Znaczenia skojarzeniowe” to również wszelkie wieloznaczności izolowanego słowa, które w większości znikają, kiedy słowo użyte jest w określonym zdaniu. Przy czytaniu tekstu i – jak pisze krakowski fenomenolog – „przy trafnym wżyciu się w tzw. intencje autora” nie skupiamy się na wieloznaczności pewnych słów⁴⁸. W przypadku utworu poetyckiego zdania celowo nieprecyzyjnie wyznaczają znaczenie słów, a wieloznaczność tychże słów bywa znacząca dla całości tekstu poetyckiego. Trudno odnaleźć „intencję autora”, utwór nie nakierowuje czytelnika na konkretne znaczenie spośród wielości dostępnych, jest wieloznaczny. Nierzadko autor celowo używa słów wieloznacznych, by rozszerzyć sensy utworu i zaproponować czytelnikowi rodzaj intelektualnej gry, wycieczki w krainę znaczeń.

Może się przy tym tak zdarzyć, że [...] niektóre ze znaczeń należące do „skojarzenia znaczeniowego” pewnego wyrazu [...] same mu się nasuwają, choćby czytelnik z tego nie skorzystał i efektywnie ich nie pomyślał. [...] te „nasuwające się” znaczenia są niejako „pod ręką” czytelnika, który posiada w mniej lub więcej mgławicowy sposób poczucie ich „blikości” lub ściślej: możliwości ich zaktualizowania.

Tutaj filozof akcentuje autonomię tekstu dzieła literackiego: „występowanie tego rodzaju „skojarzenia znaczeniowego” stanowi pewną szczególną własność samego tekstu danego dzieła literackiego. Posiada ono dzięki

46 Por. A. Rygański, *Zmienna zawartość idei – próba interpretacji*, „Kwartalnik Filozoficzny” 1993, t. 21, nr 1, s. 23–39.

47 R. Ingarden, *O dziele literackim...*, dz. cyt., s. 144.

48 R. Ingarden, *O dziele literackim...*, dz. cyt., s. 145.

temu inne możliwości konkretyzacji niż dzieła, które się tą własnością nie odznaczają⁴⁹.

Również „składnik potencjalny” znaczenia nazwy⁵⁰ może w części przybierać postać „potencjalności wyczuwalnej” dla czytelnika, nasuwającej mu się. „[...] jakkolwiek żaden jego element nie zostaje przez to efektywnie włączony w sam tekst, nie staje się efektywnym członem sensu zdania, do którego dana nazwa należy⁵¹. Czytelnik wtedy, aktualizując sens zdania wyznaczony jednoznacznie przez sam tekst, nie aktualizuje składnika potencjalnego, ma jednak poczucie, że pewna treść jeszcze do niego należy: „wyczuwa kierunki, w jakich należałoby iść, żeby tę treść zaktualizować⁵². Czy to zagadnienie jest właściwym sposobem wyjaśnienia tzw. wielorakich interpretacji? Nawet jeżeli tak, muszą to być jednak interpretacje znajdujące uzasadnienie w samym dziele, „składniki potencjalne” i „skojarzenia znaczeniowe”, tam bowiem mają swoje źródło: „Przy uważnej i dość skoncentrowanej lekturze dzieła wszystkie ważniejsze dla danego dzieła nazwy (a więc i częściej się w nim powtarzające) posiadają oba czynniki potencjalne w stanie wyczuwalnym⁵³.”

Jak wskazuje Bartoszyński⁵⁴, przez łączenie potencjalności i aktualności znaczeń Ingarden osadza znaczenie w aktach świadomości. Jednocześnie mówiąc o czynniku potencjalnym, filozof unika podważającego intersubiektywność dzieła literackiego zagrożenia psychologizycznym pluralizmem znaczeniowym:

A to właśnie owa potencjalna strona znaczeń przynosiła ich stałość płynącą stąd, iż jednym z fundamentów bytowych przedmiotów intencjonalnych, do których znaczenia

49 R. Ingarden, *O dziele literackim...*, dz. cyt., s. 146.

50 „Nazwa odnosi się do pewnego przedmiotu, dlatego że zawierając w swym znaczeniu czynniki rozstrzygające o tym, o jaki i jak wyposażony przedmiot przy jej użyciu chodzi, intencjonalnie wyznacza pewien przedmiot – swe odniesienie przed zastosowaniem – i w tym wyznaczeniu albo określa ów przedmiot, albo spełnia wobec niego szereg funkcji intencjonalnych. O ich charakterze decyduje fakt, że w znaczeniu izolowanej nazwy (rzeczownika, przymiotnika) – nie przeciwstawionym, a rozumianym łącznie z funkcją oznaczania – można wyróżnić: a) treść materialną; b) treść formalną; c) intencjonalny wskaźnik kierunkowy; d) moment charakteryzacji egzystencjalnej; e) moment pozycji egzystencjalnej” (A. Rygański, *Idea IV – znaczenie, zmienna* [w:] *Słownik pojęć filozoficznych...*, dz. cyt., s. 93).

51 R. Ingarden, *O dziele literackim...*, dz. cyt., s. 146.

52 R. Ingarden, *O dziele literackim...*, dz. cyt., s. 147.

53 R. Ingarden, *O dziele literackim...*, dz. cyt., s. 147.

54 K. Bartoszyński, *Dzieło sztuki – literackie* [w:] *Słownik pojęć filozoficznych...*, dz. cyt., s. 47.

należą, miały być idee, a ich zawartość łączyć miała w sobie czynniki stałe i zmienne. Chodziło tu wszakże nie o „źródło” przedmiotów intencjonalnych, którymi są akty świadome, lecz o ich fundament bytowy czy „ontyczną podstawę”. Podstawę tę stanowić miały według Ingardena zarówno realne znaki np. drukarskie, jak i – co w tym przypadku istotne – pojęcia idealne, których częściową aktualizacją są znaczenia⁵⁵.

Ingarden odróżnia źródło i fundament, co umożliwia powiązanie przedmiotów intencjonalnych i znaczeń z ideami, a to pozwala uznać intersubiektywność tych przedmiotów. „Tą metafizyczną drogą – bo prawdziwe istnienie idei to teren metafizyki – dowodził Ingarden ponad subiektywności dzieła literackiego”⁵⁶.

W opisie warstwy znaczeniowej dzieła literackiego Ingarden wprowadza pojęcie quasi-sądów usytuowanych pomiędzy „czystymi zdaniem orzekającymi” (te nie roszczą sobie pretensji do prawdziwości) a sądami w sensie logicznym (zdania wskazujące realne stany rzeczy realnych)⁵⁷. Dzieło literackie, epickie, liryczne czy dramatyczne nie jest nośnikiem prawdy. Pojawiające się w nim zdania są rodzajem technicznego środka artystycznego. Quasi-sądy nie orzekają o rzeczywistości, brak im „identyfikacji intencjonalnego stanu rzeczy z rzeczywistością”⁵⁸. Posiadają za to inną szczególną cechę – są odpowiedzialne za tworzenie tego, co zwiemy „fikcją literacką”. Prowadzi to do pewnego zapętlenia. Quasi-sądy są wyznacznikiem literackości tekstu, a jednocześnie to literacki kontekst nadaje zdaniom charakter quasi-sądów⁵⁹. Pełnią w dziele niezwykle ważną funkcję, odpowiadają za przyjęcie przez odbiorcę postawy estetycznej, a więc ukierunkowanie się przy odbiorze dzieła na jakości, bez rozważania realności ich istnienia (sądy wymagają zajęcia postawy poznawczej wobec stanu rzeczy w świecie). Filozof proponował zaliczenie do literatury jedynie tekstów wolnych od sądów *sensu stricto*⁶⁰, ale to właśnie utwory liryczne pokazały mu, że dzieło literackie może sądy *sensu stricto* zawierać. Ingarden rozwiązał problem sądów w poezji przez zaliczenie utworów lirycznych do „przypadków granicznych”

55 K. Bartoszyński, *Dzieło sztuki – literackie* [w:] *Słownik pojęć filozoficznych...*, dz. cyt., s. 47.

56 K. Bartoszyński, *Dzieło sztuki – literackie* [w:] *Słownik pojęć filozoficznych...*, dz. cyt., s. 47.

57 R. Ingarden, *O dziele literackim...*, dz. cyt., s. 230–237.

58 R. Ingarden, *O dziele literackim...*, dz. cyt., s. 242.

59 R. Ingarden, *O dziele literackim...*, dz. cyt., s. 244–246. Kazimierz Bartoszyński widzi w tym miejscu koncepcji quasi-sądów Ingardena możliwość popadnięcia w błędne koło (K. Bartoszyński, *Dzieło sztuki – literackie* [w:] *Słownik pojęć filozoficznych...*, dz. cyt., s. 46).

60 R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. I, Warszawa 1957, s. 435.

(z uwagi na własności logiczne) literatury⁶¹. Pojawia się pytanie, czy jeżeli tym, co utrudnia mówienie o prawdzie w literaturze, jest fakt budowy dzieła literackiego z quasi-sądów, to utwory liryczne jako niezbudowane z quasi-sądów mogą orzekać o rzeczywistości? Jeśli przyjmiemy, że interpretacja jest poszukiwaniem prawdy w dziele, to utwory liryczne byłyby prawdy najbliższe.

Warstwa tworów znaczeniowych pełni w dziele określoną funkcję. Zdania nie mówią o rzeczywistości pozaliterackiej. W ujęciu autora *O dziele literackim* dzieła sztuki, zawierające w swej budowie twory językowe, wykorzystują funkcje językowe do celów artystycznych. Ingarden nie wyróżnia „funkcji poetyckiej” jako charakterystycznej dla języka literackiego, jak czyni to Roman Jakobson⁶², ale podporządkowuje funkcje języka celom artystycznym⁶³. Ingarden wyróżnia następujące funkcje tworów językowych: 1. znaczenia (przedstawianie w dziele przedmiotów), 2. powiadamiania (skierowana ku słuchaczowi), 3. wyrażania stanów i przeżyć osoby mówiącej, 4. poruszania, wpływania na słuchacza. Uznaje, że niektóre twory językowe – wskazuje tu lirykę – określając bliżej osobę mówiącą, a zarazem należącą do świata przedstawionego, spełniają funkcję wyrażania⁶⁴. „Funkcja wyrażania – pisze Ingarden – o ile sama jest ukonkretniona, tym się właśnie różni od funkcji znaczeniowego przedstawiania, iż zdolna jest narzucić słuchaczowi pewien konkretny stan psychiki. Nie zawsze jednak udaje się w dziele literackim ukonkretnić tę funkcję”⁶⁵.

Dwie pierwsze warstwy wertrykalnego ukształtowania dzieła – warstwa tworów językowo-brzmieniowych i warstwa tworów znaczeniowych – w których zawiera się język artystyczny, wpływają na dwie kolejne warstwy, służą do wytworzenia warstwy przedmiotów przedstawionych i warstwy wyglądów, w sposób umożliwiający pojawienie się wartości artystycznych, a w konsekwencji możliwości wartości estetycznych⁶⁶.

61 R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. I, dz. cyt., s. 420–429.

62 Roman Jakobson zastanawiając się, co przekształca komunikat językowy w dzieło sztuki, wyróżnił funkcję estetyczną wypowiedzi, która jest nastawieniem wypowiedzi na swoją własną organizację zarówno w planie wyrażania, jak i planie treści. Dominuje w języku poetyckim, wprowadza uporządkowanie „naddane” na wszystkich poziomach znaków językowych (R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, „Pamiętnik Literacki” 1960, t. 51, nr 2).

63 R. Ingarden, *Z teorii języka i filozoficznych podstaw logiki*, oprac. D. Gierulanka, Warszawa 1972, s. 139–141.

64 R. Ingarden, *Z teorii języka...*, dz. cyt., s. 139–141.

65 R. Ingarden, *Z teorii języka...*, dz. cyt., s. 53.

66 R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. III, Warszawa 1970, s. 319.

Przyjrzyjmy się jeszcze różnicy między wartościami artystycznymi i estetycznymi. Pierwsze służą pojawieniu się drugich. Wartości artystyczne umożliwiają zaistnienie dzieła sztuki i nadają mu swoistość w obrębie innych zjawisk kultury⁶⁷. Są tym, co tworzy dzieło jako dzieło sztuki, a więc również tym, co czyni z utworu poetyckiego utwór poetycki (według teorii literatury tym, co wyróżnia utwór poetycki, są: konstrukcja podmiotu lirycznego, specyficzny język, specyfika rozczłonkowania wersowego tekstu, osobisty charakter wypowiedzi⁶⁸). Wartość estetyczna zdeterminowana jest odpowiednim doborem „jakości estetycznie walentnych”⁶⁹. Ujawnia się percepcji, jednak nie posiada żadnej funkcji prócz autoteliczności. Jest wobec percepcji „obiektywna”, jednak utwór ujawniający odbiorcy te jakości jest już przez niego współtworzony w procesie przeżycia estetycznego⁷⁰.

Język utworu wpływa na ukonstytuowanie się wewnętrznej dynamiki dzieła⁷¹. Mimo powiązania dwu pierwszych warstw mają one również właściwe im tylko cechy językowe, które spełniają funkcje artystyczne. Warstwa brzmieniowa posiada właściwości natury muzycznej i zabarwienia brzmieniowe będące pochodnymi znaczeń słów i kontekstu⁷². Warstwa znaczeniowa wprowadza racjonalność, a przede wszystkim jest podstawowym konstruktem dla przedmiotów przedstawionych i wyglądom⁷³.

3.1.3. WARSTWA PRZEDMIOTÓW PRZEDSTAWIONYCH

Rzeczy, ludzie, a także występujące między nimi relacje, procesy i stany, w których się znajdują, składają się na warstwę przedmiotową (świat

67 R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. III, dz. cyt., s. 273–274.

68 Por. E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatar, *Zarys poetyki*, Warszawa 1980, s. 189–173.

69 R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. III, dz. cyt., s. 285.

70 R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. III, dz. cyt., s. 298.

Obiektywność wartości estetycznych jest istotnym zagadnieniem. Są obiektywne w tym sensie, że pojawiają się w przedmiotach estetycznych, ale te są intencjonalnymi wytworami percepcji dzieła sztuki. Gdyby wartości te były mocno osadzone w przedmiocie estetycznym, nie potrzebowałyby aktów poznawczych percepcji, współtworzącego dzieło w przeżyciu estetycznym. Ingarden jednak opowiada się za tym, że wartości estetyczne nie są iluzją ani wytworem czyichś stanów psychicznych, są absolutne i dane bezpośrednio w percepcji (M. Gołaszewska, *Wartość estetyczna – jakość estetyczna* [w:] *Słownik pojęć filozoficznych...*, dz. cyt., s. 292–295).

71 R. Ingarden, *O dziele literackim...*, dz. cyt., s. 392.

72 R. Ingarden, *O dziele literackim...*, dz. cyt., s. 66–67.

73 R. Ingarden, *O dziele literackim...*, dz. cyt., s. 275–276.

przedstawiony). Jest ona tworzona przez znaczenia zdań i sensy wyższego rzędu, które określają te pochodnie intencjonalne stany rzeczy, a na skutek obiektywizacji również związane z nimi przedmioty przedstawione⁷⁴. W warstwie tej opisane są główne określenia rzeczy, to, jak wyglądają, a także w jakich procesach uczestniczą⁷⁵.

Utworki epiki posiadają najczęściej bogaty świat przedstawiony, który odbiorcy jawi się jako „realny”⁷⁶. Co pisze Ingarden o warstwie przedmiotów przedstawionych w poezji? Filozof sięga po utworki poetyckie Rilkego – *Schlußstück* i *Initiale* z książki *Buch der Bilder*, stawiając sobie za cel ukazanie na ich podstawie wielowarstwowości dzieła. Jako że wierszom brak właściwym powieściom czy opowiadaniom opisów, Ingarden stawia pytanie o występujące w nich przedmioty przedstawione. Definiuje tutaj „przedmiot przedstawiony” jako „wszystko, o czymkolwiek jest mowa w dziele lub co zostaje w nim wyrażone przez występujące w nim twory językowe”⁷⁷. Taka definicja pozwala włączyć do warstwy przedmiotów przedstawionych również stany psychiczne podmiotu lirycznego, uświadomienie sobie ich przez podmiot, a także to, co stanowi ich podłoże.

Ingarden zwraca uwagę na istotną cechę poezji – stany uczuciowe niekoniecznie bywają w niej nazwane, ale są wyrażane. W liryce bezpośredniej jest to wyrażanie wprost, w przypadku liryki pośredniej „ja” podmiotu ukrywa się za zjawiskami wobec niego zewnętrznymi. Tym samym zawartość jakościowa stanu narzuca się czytelnikowi w bezpośredniej obecności, wykraczając poza możliwości czysto pojęciowego nazywania.

Podłoże emocjonalnego stanu podmiotu lirycznego (jak np. związek śmierci z życiem w przytaczanych przez Ingardena utworach Rilkego) nie jest jednostkowym zdarzeniem, ale jest powszechnie doświadczane przez odbiorców w pozapoetyckim świecie. Ono zatem byłoby celem interpretacji poruszeń, jakie utwór poetycki w czytelniku wywołuje. Stan emocjonalny, który wskazywałby miejsca w tekście poetyckim konieczne do „zatrzymania się”, jest nie tylko właściwy podmiotowi lirycznemu, ale możliwy do przeżycia przez odbiorcę. Pojawia się tutaj istotna cecha utworu poetyckiego, jaką jest możliwość przekazania jego ogólnego znaczenia i wywołania poruszenia odbiorcy, który wstawia się w położenie podmiotu lirycznego.

74 R. Ingarden, *O poznawaniu...*, dz. cyt., s. 44–52.

75 Zob. R. Ingarden, *O dziele literackim...*, dz. cyt., s. 253–256.

76 R. Ingarden, *O dziele literackim...*, dz. cyt., s. 314–315.

77 R. Ingarden, *Szkice...*, dz. cyt., s. 31.

Powszechność doświadczenia stanu leżącego u podłoża przeżyć wyrażanych w utworze stanowi podstawę dla uniwersalności utworu lirycznego i możliwości jego interpretacji.

Budowanie warstwy świata przedstawionego nie *expressis verbis* odbywać się może również przez domyslenia, które na równoprawnej zasadzie stają się składnikami treści utworu. Ingarden podkreśla przy tym rolę podmiotu mówiącego w wierszu, który wyraża swój stan psychiczny niezależnie od sposobu mówienia (w liryce bezpośredniej czy pośredniej). Tym samym utwór jest jednocześnie zapisem indywidualnego doświadczenia pewnego stanu psychicznego i sposobem wyrażenia pewnych powszechnych związków lub stanów⁷⁸. Na warstwę tego, co przedstawione w utworze, składają się więc nie tylko indywidualne wypadki rzeczy lub ludzi, ale również ogólne „myśli”. Filozof zakłada różnorodność tworów językowych i ich funkcji zawartych w poszczególnych utworach. Dopuszczalna odmienność tworów językowych i ich funkcji w utworze literackim wpływa na wielość możliwych form badanych przez teorię rodzajów literackich. To, co w utworach wspólne, niezależnie od rodzaju literackiego, jest oparte na naturze tworów językowych – obecności przedmiotu intencjonalnego. W utworach epickich wyznaczany jest on najczęściej przez znaczenie, w utworach lirycznych – przez fakt i sposób jego wypowiedzienia przez podmiot.

3.1.4. WARSTWA WYGLĄDÓW USCHEMATYZOWANYCH

Tym, co wtórnie określa przedmioty przedstawione, samo nie posiadając ani bytu autonomicznego, ani intencjonalnego, są wyglądy uschematyzowane⁷⁹. „Wyglądu” doznajemy, choć nie jest on nam dany przedmiotowo, gdy jednocześnie przedmiotowo dana nam jest jakaś rzecz w centrum naszej świadomości. „Wyglądy” stanowią treści spostrzeżeń, podlegają uwarunkowaniom i są współwyznaczone przez własności przedmiotu spostrzeganego, ale również okoliczności, w jakich odbywa się spostrzeganie, i psychofizyczne własności podmiotu spostrzegającego⁸⁰.

78 Por. R. Ingarden, *Szkice...*, dz. cyt., s. 32.

79 R. Ingarden, *Szkice...*, dz. cyt., s. 353.

80 R. Ingarden, *Szkice...*, dz. cyt., s. 344–349.

Bartoszyński pisze, że Ingarden

przyznawał wyglądom rolę odrębnej warstwy, dostrzegając w nich sprawność konstytuowania „czegoś”, co nie mieściło się w ramach wcześniej opisywanych metod budowania przedmiotów przedstawionych. Wydaje się, że jego zdaniem wyglądy nie tyle konstytuują przedmioty, ile są im naddane⁸¹.

Dzieło literackie wyznacza schematy wygląków spostrzeżeńowych przedmiotów – wzrokowych, słuchowych, dotykowych etc., czytelnik dokonuje wyobrazeniowej rekonstrukcji tych wyznaczonych w dziele wygląków⁸². Relacja wygląków do dzieła literackiego przedstawia się tak, że są one w nim zawarte w stanie pewnej potencjalności i zostają przez czytelnika dopiero zakwalifikowane podczas czytania utworu. Wyglądy, podobnie jak przedmioty przedstawione, prezentowane są w pewnych fragmentach, których budowę można nazwać „schematem wygląkowym”⁸³, aktualizacja którego wprowadza wyglądy do wyobrażenia przedmiotu.

Ingarden dopuszcza również istnienie wygląków pozazmysłowych, będących zjawiskami tego, co psychiczne. Traktując o wygląkach, Ingarden odwołuje się w *Szkicach z filozofii literatury do Stepów akermiańskich* Mickiewicza, a więc dzieła lirycznego, w którym odnajduje wyglądy, które przechodzą od wzrokowych ku słuchowym. Przy analizowaniu utworu Mickiewicza Ingarden pisze również o „wyglądzie” żywej emocji. Nazywa go pozazmysłowym, ale nie mniej od zmysłowych konkretnym⁸⁴. Tymczasem powróćmy do analizy dwuwymiarowej budowy dzieła literackiego, która właściwa jest każdemu utworowi literackiemu, zarówno prozatorskiemu, dramatycznemu, jak i lirycznemu. Współwystępowanie warstw utworu – „wertykalnej” i „horyzontalnej” – sprawia, że czytelnik jest prowadzony przez utwór od początku do zakończenia. Przy czym zamyka się tutaj horyzont czasowy działania utworu, bowiem dalsza kontemplacja dzieła zależna jest od czytelnika. Wszystkie więc sensory, które rodzą się w odbiorcy pod wpływem przeczytanego utworu, nie mogłyby, owszem, zrodzić się bez doświadczenia czytania,

81 K. Bartoszyński *Teoria miejsc niedookreślenia na tle Ingardenowskiego systemu filozoficznego* [w:] *Wypowiedź literacka a wypowiedź filozoficzna*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Wrocław 1982, s. 123.

82 R. Ingarden, *O dziele literackim...*, dz. cyt., s. 341.

83 R. Ingarden, *O dziele literackim...*, dz. cyt., s. 341.

84 R. Ingarden, *Szkice...*, dz. cyt., s. 28.

lecz sam utwór jako czynnik początkujący tę refleksję nie działa już aktywnie na odbiorcę. Ani wielowarstwowość dzieła, ani jego wielofazowy charakter, choć należą do tego, co Ingarden określa istotą dzieła, jego istoty nie wyczerpują.

Osobne dla Ingardena zagadnienie stanowi problem wyglądnów, których udział w liryce bezpośredniej, „myślowej” czy „ideowej”⁸⁵ jest znacznie mniejszy niż w przypadkach utworów prozatorskich czy liryki opisowej. Za wygląd, „pewną naoczność” nieopisowych utworów lirycznych Ingarden uznaje jakość stanu uczuciowego wyrażoną w wierszu. Jest ona odbierana pozazmysłowo – narzuca się odbiorcy, który ją odczuwa, zostaje przez nią poruszony⁸⁶. Rzadko pojawia się tutaj „widzenie”. Filozof sugeruje, że czytelnik może wyobrazić sobie wyraz twarzy obrazujący określoną emocję, nie jest to jednak ani „obraz”, ani sekwencja „obrazów”. Momenty naocznościowe są przy tym efemeryczne i niewyraźne, podczas gdy jakości uczuciowe mocno i wyraźnie się narzucają. Podstawę dla tych wzruszeń stanowi język, w którym właściwy dobór słów czy – jak powiedziałby teoretyk literatury – środków stylistycznych warunkuje możliwość wywoływania emocji. Wszystkie zatem warstwy, również warstwa przedmiotów przedstawionych i warstwa wyglądnów, występują wedle Ingardena również w utworach lirycznych.

3.2. SCHEMATYCZNOŚĆ UTWORU LIRYCZNEGO

W każdej z czterech warstw dzieła literackiego Ingarden dostrzega podobną właściwość – schematyczność. Pełni ona ważną rolę w strukturze dzieła, konstytuując jego istotowy moment, ale również tworząc ramy dla poznania dzieła sztuki literackiej. Schematyczność polega na istnieniu w dziele literackim cech, które muszą zostać „wypełnione”, są bowiem dane tylko jako pewna forma (schematycznie). „Wypełnienie” następuje przez czynności aktualizacji i konkretyzacji, których dokonuje odbiorca. Cechy „schematyczne” Ingarden podzielił na dwie grupy, z których jedna to miejsca niedookreślenia, druga – wyglądy uschematyzowane⁸⁷.

85 Jest to rozróżnienie wprowadzone przez Ingardena. R. Ingarden, *Szkice...*, dz. cyt., s. 26.

86 R. Ingarden, *Szkice...*, dz. cyt., s. 35.

87 Za: R. Ingarden, *Szkice...*, dz. cyt., s. 35.

Schematyczność w warstwie brzmieniowej dzieła literackiego opiera się przede wszystkim na tym, że jest ono utrwalone w piśmie lub druku, a poszczególne odczytania to realizowanie w mowie graficznych odpowiedników słów, co rodzi możliwość różnorodnych odchyień (leżących w granicach poprawności). Również ton wypowiedzi może być realizowany na różne sposoby, szczególnie w przypadku utworów spełniających funkcję wyrażania, a więc utworów lirycznych. Często utwory poetyckie nie są bogate w środki interpunkcyjne, a deklamacja jest wtedy uzależniona jedynie od odczytania sensów, dostrzeżenia przedmiotów przedstawionych i wyglądków w utworze. Rodzi to możliwość błędu, ale również dopuszcza rozmaite właściwe realizacje, jednak różniące się między sobą. Każde odczytanie stanowi dodatek, wzbogaca warstwę znaczeniową o nowy element całości znaczeniowej, a jednocześnie wykluczając inne możliwości odczytań, nieuchronnie zubaża dzieło⁸⁸.

Przedmioty indywidualne (zatem posiadające nieskończenie wiele cech) mają określoną liczbę cech wyrażonych w dziele. Odpowiednio dobrane, służące ich opisowi słowa znaczą dużo więcej, niż wprost wyrażają. Ingarden pokazuje, jakie znaczenia ewokuje określenie Mickiewiczowskiej Zosi „młodą dziewczyną” – uruchamia cały szereg skojarzeń i wyobrażeń powiązanych z tym sformułowaniem, które nie muszą być wyrażone w tekście *explicite*⁸⁹. Cechy, jakie czytelnik wiąże z określeniem pojawiającym się w dziele, przynależą do danego przedmiotu w formie pewnej potencjalności – nie możemy przypuszczać, że wszystkie cechy, jakie mu przypisujemy, należą do przedmiotu efektywnie. Ingarden zadaje tu dwa pytania⁹⁰: w jaki sposób nazwy ogólne wyznaczają poszczególne cechy przedmiotów oznaczonych i czy wyznaczenie przez treść nazwy wielu tzw. cech wspólnych przedmiotu jest jednoznacznym określeniem wszystkich cech tego przedmiotu. Odpowiedź znajduje w ogólnikowości wyznaczanych cech – niedookreśleniu czyjejs „młodości” (trudno oszacować wiek osoby określonej w utworze jako „młoda” czy „stary”), „piękna” etc. Ingarden mówi o płynności występującej w przedmiocie przedstawionym, która jest swoista właśnie dla przedmiotów intencjonalnie domniemanych⁹¹. Wyraźnie trzeba przy tym rozróżnić przedmioty istniejące samoistnie od tych literackich – heteronomicznych,

88 R. Ingarden, *Szkice...*, dz. cyt., s. 66–67.

89 R. Ingarden, *O poznawaniu...*, dz. cyt., s. 280–282.

90 R. Ingarden, *Szkice...*, dz. cyt., s. 49.

91 R. Ingarden, *Szkice...*, dz. cyt., s. 49.

dla których „płynność” ta jest charakterystyczna. Nazwy ogólne cechuje również występowanie składników „stałych” i „zmiennych” w przedmiocie oznaczonym. O ile „stałe” są z nazwą definicyjnie związane, o tyle „zmiennie” to współczynnik „jakiś” przed następującym po nim składnikiem treściowym (filozof podaje tu przykład definicji równoległoboku – „czworokąt o dwu parach boków równoległych, o jakiejś względnej i bezwzględnej długości boków i o jakichś kątach wewnętrznych”). Zmiennym treści nazwy ogólnej odpowiadają „miejsca niedookreślenia” w przedmiocie nazwy, a „im ogólniejsza nazwa, tym jest więcej zmiennych w przedmiocie treści, im bardziej szczegółowa, tym mniej”⁹².

Co jeżeli treść nazwy pozbawiona jest „zmiennych”, czy wtedy zupełnie określa przedmiot nazwy? „Albowiem i nazwa ściśle jednostkowa wyznacza efektywnie zawsze tylko niektóre cechy przedmiotu oznaczonego, treść jej jest zawsze skończona, ilość zaś cech (autonomicznie istniejącego) przedmiotu jednostkowego jest [...] nieskończona”⁹³. Ingarden uznaje za ważne, by podkreślić, że w treści nazwy występują zarówno składniki aktualne, jak i potencjalne. Te pierwsze spełnione są w treści zdania, do którego należy nazwa, odnajdujemy ich potwierdzenie w kontekście, drugie pozostają niewyeksplikowane, aktualizuje je dopiero odpowiedni kontekst. Rola kontekstu, którą podkreśla Ingarden, wpływa w istotny sposób na odbiorcę – pozwala mu wyłonić w dziele treść powtarzalną w różnych kontekstach i tę zmienną⁹⁴. Pozostaje jednak również niezaktualizowana doza treści potencjalnej, która z perspektywy treści dzieła literackiego jest „jakaś” bądź „nijaka”, może jednak w percepcji odbiorcy konkretyzować się na różne sposoby. Ingarden mocno jednak podkreśla różnicę pomiędzy przedmiotem samoistnie istniejącym (w szczególności realnym) a tym przedstawionym w dziele literackim: „przedmiot przedstawiony w dziele literackim i stanowiący jego składnik jest w swej zawartości zawsze dokładnie taki, jakim go wyznacza znaczenie nazwy”⁹⁵. Jednocześnie ze względu na „miejsca niedookreślenia”, ogólny charakter nazw występujących w dziełach literackich zastosowany do przedmiotów indywidualnych, niemożność wyczerpania wszystkich cech przedmiotów nawet przez nazwy jednostkowe Ingarden dochodzi do wniosku, że „w dziele literackim nie ma w ogóle takich przedmiotów

92 R. Ingarden, *Szkice...*, dz. cyt., s. 51.

93 R. Ingarden, *Szkice...*, dz. cyt., s. 51.

94 R. Ingarden, *Szkice...*, dz. cyt., s. 51.

95 R. Ingarden, *Szkice...*, dz. cyt., s. 52.

przedstawionych, które byłyby wszechstronnie jednoznacznie określone”⁹⁶. Ta niedookreśloność, niejednoznaczność jest dla filozofa tym, co stanowi wyróżnik dzieła literackiego.

Warstwa wyglądów uschematyzowanych podkreśla warunki możliwości przedstawień przedmiotowych – przedmioty nigdy nie są przedstawione w dziele sztuki w całej pełni, dane są przez następujące po sobie wyglądy. Zadaniem czytelnika jest dokonanie konkretyzacji postaci na podstawie dostępnych (i niedostępnych!) mu informacji. Miejsca niedookreślenia to wszystkie luki, które wypełnia czytelnik, dotyczące np. wyglądu czy zachowania postaci⁹⁷. Jeżeli w toku dzieła wcześniej nieokreślone informacje pojawią się, czytelnik modyfikuje swoje konkretyzacje, uwzględniając nowe fakty⁹⁸.

Możliwość rozmaitego doboru i rozmieszczenia miejsc niedookreślenia w przedmiotach przedstawionych prowadzi nie tylko do możliwości wystąpienia różnic stylowych między dziełami sztuki literackiej, ale w ogóle umożliwia (przede wszystkim w liryce) uzyskanie efektów artystycznych. Percepcja estetyczna dzieła sztuki literackiej zawsze będzie uzależniona od percypującego podmiotu, a przez to jednostronna i nie może wyczerpać możliwości, jakie stwarza całe dzieło. Uczuciowa odpowiedź czytelnika na dzieło sztuki literackiej buduje się na znikomej liczbie cech i stron dzieła. W żargonie literaturoznawców można usłyszeć o utworze „przegadany”, a dobra poezja to ta, w której używa się do wyrażenia konkretnych treści minimum słów.

wzgląd na uzyskanie percepcji estetycznej, która odsłaniałaby istotne dla danego dzieła jakości i zestroje jakościowe, estetycznie doniosłe, domaga się nieraz przysłonięcia lub opuszczenia w percepcji różnych stron lub cech przedmiotów przedstawionych, a więc ich niedookreślenia⁹⁹.

Przy tym o ile niedookreślenie wprowadzone przez podmiot czynności twórczych wpływa na styl utworu, o tyle usunięcie (bądź przesunięcie) niedookreślenia ze strony czytelnika znajduje odbicie w wierności zrozumienia utworu i ukształtowaniu się estetycznej jakości dzieła.

96 R. Ingarden, *Szkice...*, dz. cyt., s. 52.

97 J. Mitscherling, *Schematyczność I*, [w:] *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena...*, s. 247.

98 J. Mitscherling, *Schematyczność I*, [w:] *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena...*, s. 247.

99 R. Ingarden, *Szkice...*, dz. cyt., s. 55.

Warstwa wygląków, jak zauważa Ingarden, sprawia największą trudności przy określeniu schematyczności, jest szczególnie wrażliwa na sposób czytania dzieła¹⁰⁰. Czytelnik może zwyczajnie nie zaktualizować potencjalnego wyglądu umieszczonego w dziele. Czy jest możliwe „dodanie” wyglądu do utworu? Owszem, czytelnik – zdaniem Ingarden – może niepotrzebnie zaktualizować wygląd¹⁰¹. Dopiero analiza utworu może rozjaśnić, czy określony wygląd zachodzi w dziele, czy jest jedynie nieopartą w dziele „aktualizacją” czytelnika.

Jakie zatem czynniki dzieła wyznaczają wyglądy, a jakie czynniki wywołują aktualizację wygląków u czytelnika? Ich różnorodność i możliwość pojawiania się w dziełach w rozmaitych zespołach uniemożliwia, zdaniem filozofa, jednoznaczną odpowiedź na to pytanie¹⁰². Wyglądy bywają nieuchwytnie – rozbłyskują i przygasają, a przy tym wpływają na wartość artystyczną dzieła. Schematyczność (niedookreślenie) warstwy wyglądowej przejawia się zatem dwojako – w lukach warstwy wyglądowej i w poszczególnych wyglądach. Jednak w procesie czytania nie doznajemy schematów, ale już konkretnych wygląków i możliwe jest odbieranie tego, co się w nich przejawia na różne sposoby w zależności od epoki, doświadczeń zbiorowości, ale też doświadczeń poszczególnego odbiorcy. Ingarden używa¹⁰³ tutaj określenia „doznawanie” wygląków na określenie biernej świadomości, innej niż ta, której używamy w procesie czynnego domniemywania czegoś (akty myślenia i spostrzegania). Dalej Ingarden pisze, że w poszczególnych wygląkach, które aktualizują się podczas czytania, niektóre ich elementy są wyznaczone, a inne „pozostawione swobodzie czytelnika”¹⁰⁴. Pozostaje jednak otwarte pytanie o zakres tej swobody, nie tyle mogący wykraczać poza to, co mówi dzieło, ale ograniczony samym czytelnikiem. Wolność doznawania wygląków utrzymuje się bowiem w granicach doświadczenia odbiorcy (jego osobistych przeżyć, emocji związanych z poszczególnymi wygląkami, wiedzy o kulturze, odniesień, skojarzeń etc.), a doświadczenia te zmieniają się w czasie. Można czytać to samo dzieło literackie kilka razy w ciągu życia i doświadczać innych wygląków, czasami niemających związku z tymi aktualizowanymi przez czytelnika w czasie poprzednich odczytań utworu.

100 R. Ingarden, *Szkice...*, dz. cyt., s. 55.

101 R. Ingarden, *Szkice...*, dz. cyt., s. 55.

102 R. Ingarden, *Szkice...*, dz. cyt., s. 55.

103 R. Ingarden, *Szkice...*, dz. cyt., s. 57.

104 R. Ingarden, *Szkice...*, dz. cyt., s. 57.

Niedookreślenie wyglądu i dopuszczanie przez dzieło różnych możliwości ich aktualizacji Ingarden uważa za niezbywalną cechę dzieła literackiego. Treść utworu wyznacza schemat wyglądu, pozostawiając czytelnikowi jego uzupełnienie, co umożliwi doznanie. Można w tym miejscu pokusić się o refleksję, że odbiorca nie dowiaduje się z dzieła niczego nowego o świecie, ale pomagają mu ono doświadczyć tego, co już w nim jest.

Autor *Sporu o istnienie świata* dostrzega schematyczność (niedookreślenie) we wszystkich wyróżnionych przez siebie warstwach utworu, również w warstwie brzmień językowych, w której podczas głośnego odtwarzania dzieła może dojść do różnych odchyień. Poezja zajmowałaby tu szczególną pozycję. Wykorzystuje się w niej warstwę brzmieniową do osiągnięcia efektu artystycznego, ale i wyrażenia określonych treści. Ingarden porusza w tym miejscu również problem używania dialektu, możliwości przekładu, oddania intonacji zdania (poza możliwościami, jakie daje użycie znaków interpunkcyjnych). Sposób wypowiedzi „zostaje w dziele literackim wyznaczony pośrednio przez sens zdania lub wypowiedzi albo też także przez sytuację, w jakiej dochodzi do wypowiedzi”¹⁰⁵. Istotność warstwy brzmieniowej objawia się również w „drugim kierunku”. Ingarden pisze:

inny ton, w którym mówimy, nie tylko doprowadza nieraz do wyrażania odmiennych stanów czy funkcji psychicznych, ale nadto, przyczyniając się przez to do odmiennego ukonstytuowania się warstwy przedmiotowej, prowadzi do pewnych przesunięć w wyposażeniu poszczególnych warstw dzieła w ich wzajemnym skoordynowaniu i współgraniu, a wreszcie do powstania całkiem nieraz odmiennych efektów artystycznych. [...] Warstwa brzmieniowa dzieła ma więc różnorodne miejsca niedookreślenia. W następstwie tego pojawiają się nowe miejsca niedookreślenia w warstwie przedmiotów przedstawionych w dziele¹⁰⁶.

Niedookreślenia warstwy znaczeń i sensów są w ujęciu Ingardena związane z wieloznacznością słów oraz z tzw. treścią potencjalną. Usunięcie wieloznaczności związane jest z kolei z kontekstem, w jakim słowo zostaje użyte (im kontekst ściślejszy, tym wieloznaczność mniejsza i bardziej określone znaczenie). Zarówno wieloznaczności, jak i treści potencjalnej nie sposób

105 R. Ingarden, *Szkice...*, dz. cyt., s. 65.

106 R. Ingarden, *Szkice...*, dz. cyt., s. 65.

jednak w pełni usunąć. W tym miejscu Ingarden wskazuje na klasę utworów, których opis jest adekwatny do dzieł poetyckich:

Istnieją dzieła, których istotna wartość i swoisty sposób działania na czytelnika polega na występowaniu w nich słów bogatych w treść potencjalną. Związane z nią zjawiska opalizacji, niedopowiedzenia, tajemniczości itp. stanowią ich szczególny urok¹⁰⁷.

Ingarden wskazuje ponadto istnienie „luk między członami sensu”. Jeżeli są one zastosowane celowo (pomijamy zatem wypadek skażenia tekstu lub jego wady), stanowią niedomówienia, które stawiają czytelnikowi wyzwanie wypełnienia ich twórcami znaczeniowymi. Wyeksplikowanie „entymematycznie” występującej treści myślowej stanowiłoby już dodatek do całości znaczeniowej dzieła zubożający je (byłoby wykluczeniem innych możliwości). W opisie dokonany przez Ingardena wierne czytanie utrzymuje luki sensu, a rodzące się myśli pozostaną niewyeksplikowane¹⁰⁸.

Schematyczność warstwy znaczeniowej ujawnia ograniczoną zawartość z miejscami niedookreślenia warstwy przedmiotów przedstawionych i wyglądków (Ingarden nie wspomina tu o warstwie brzmieniowej). Podobnie jak to, co w dziele dopowiedziane i wyrażone wprost łączy się w logiczną całość, również miejsca niedopowiedzeń łączą się ze sobą. Schematyczność dzieła literackiego wprowadza konieczność rozróżnienia między przedmiotem artystycznym, którym jest dzieło, a przedmiotem estetycznym, czyli jego estetyczną konkretyzacją.

Schematyczność utworu literackiego według Romana Ingardena opiera się na warstwie wyglądków, zarówno tych naocznych, jak i emocjonalnych. Dzieło literackie nie dostarcza wszystkich szczegółów potrzebnych do wyobrażenia sobie przedmiotu lub odczucia pewnych emocji. Przedmioty przedstawione naszkicowane są bowiem jedynie kilkoma niezbędnymi rysami, na podstawie których jako czytelnicy budujemy cały ich obraz. Wybrane przez twórcę cechy mają reprezentować określony przedmiot przedstawiony, jednak nie wiemy, czy na podstawie zawartych w utworze informacji odtwarzamy dokładnie taki przedmiot, jaki wyobrażał sobie autor. Utwory liryczne rodzą przy tym szczególne trudności. Ich głównym celem jest oddanie przeżyć podmiotu lirycznego. Próba doprecyzowania opisu przedmiotów

107 R. Ingarden, *Szkice...*, dz. cyt., s. 66.

108 R. Ingarden, *Szkice...*, dz. cyt., s. 68.

przedstawionych nawet w poezji opisowej, a także zespolenie warstwy językowo-brzmieniowej ogólnie przyjętymi w języku potocznym formami gramatycznymi wpłynęłoby na odbiór wyglądom stanów uczuciowych, które przez odpowiednio („dziwnie”) ukształtowany tekst są wyrażane. Schematyczność wpływa więc na wartość literacką dzieła¹⁰⁹. Ingarden zjawisko to opisuje następująco:

[Czytelnik] musiałby innymi słowy dokończyć konstrukcji (budowy) tego przedmiotu przedstawionego, czyli dokonać czynności, którą na innym miejscu nazwałem „obiektywizacją” przedmiotu przedstawionego. Tym samym jednak wyszedłby poza to, co sam tekst utworu sprawia¹¹⁰.

Niedokończenie i niedookreślenie stanowią więc istotne cechy dzieła literackiego, a w szczególności utworu poetyckiego.

Uczucia wyrażone w utworze poetyckim najczęściej nie są nazwane, ale pojawiają się jako „wyglądy”. Doświadczamy specjalnej „jakości” uczuć, jednak nie poprzez ich nazwanie: „zaraża nas odpowiednim wzruszeniem” – pisze Ingarden. Nazywanie tych jakości odbywa się już poza procesem odbioru utworu, w momencie refleksji nad nim. Nie będąc jednak w momencie bezpośredniego obcowania z tekstem, podlegamy niebezpieczeństwu w czasie nazywania nadinterpretacji (stale towarzyszącego każdej intelektualnej refleksji nad wzruszeniem – każda interpretacja niesie ze sobą ryzyko nadużyć i nadinterpretacji, o czym powiem w dalszej części rozważań).

Uczucie działa, choć poza racjonalnością, a ta pozarozumowa dynamika znacząco wpływa na walory artystyczne utworu. Ingarden stwierdza, że uczucie

jako nienazwane, a jednak obecne, ma specyficzny urok tego, co irracjonalnie działa, dokonuje się, a nie jest myślowo opanowane, a tym samym w pewnej przynajmniej mierze obezwładnione, spowszedniałe. Z drugiej strony jednak to nienazwanie jakości uczuciowej pociąga za sobą pewne jej niesprecyzowanie, niedookreślenie, albowiem przez nazwanie nie zostaje wykluczona pewna doza niezmienności, jakby „chwiania się” jakości. W tej zaś chwiejności, w ostatecznym niewykończeniu, niezneruchomieniu leży jedno

109 Używam tutaj terminu „literackość” w znaczeniu: warunki, jakie w ramach danej świadomości społeczno-literackiej spełnić musi wypowiedź słowna, ażeby być zaliczona do klasy dzieł literatury pięknej. Za: J. Sławiński, *Literackość* [w:] *Słownik terminów literackich*, dz. cyt., s. 283.

110 R. Ingarden, *Szkice...*, dz. cyt., s. 39.

ze źródeł aktywności jakości uczuciowej ogarniającej nas przy czytaniu, pewna doza jej „uroku”. Niedookreślenie jakości uczuciowej nie tylko więc istnieje w utworze, ale nawet jest doniosłe dla jego artystycznej dynamiczności.¹¹¹

Odbiór tekstu poetyckiego jest dla filozofa zgodą na odbiór uczucia, które działa poza myślą. Utwór traci na dynamice, kiedy zdecydujemy się nazwać wyrażane przez niego uczucia.

Liczbę miejsc niedookreślenia Ingarden uzależnia od rodzaju literackiego, przyznając, że w wypadku prozy takowych miejsc jest znacznie mniej niż w utworach lirycznych. Innymi zmiennymi wpływającymi na niedookreślenie przedmiotów przedstawionych są styl utworu, ale również indywidualne piętno artystyczne. Ingarden wskazuje¹¹² dwa główne źródła schematyczności utworów literackich, którymi są dysproporcja między językowymi środkami przedstawienia a tym, co ma być w dziele przedstawione, oraz warunki percepcji estetycznej dzieła. Autor *Księżeczki o człowieku* podkreśla, że przedmioty występujące w dziele sztuki literackiej są wciąż indywidualne, nawet kiedy posiadają rysy typowe i określone „typy” mają charakteryzować. Jest to szczególnie istotne dla utworów epickich, w których często określone są miejsce i czas akcji, wpływające na odbiór występujących w tym określonym w dziele miejscu i czasie przedmiotów jako indywidualne. Podobnie działa posługiwanie się imionami własnymi. W utworze poetyckim zasygnalizowanie indywidualności przedmiotu przez zabiegi tego typu jest środkiem stylistycznym, który zmusza czytelnika do szczególnej uważności. Utwór wykorzystuje w tym celu środki językowe – nazwy i całe zdania, orzekające o danym przedmiocie. Ich liczba jest skończona, a utwór poetycki dąży do zwiezłości w użyciu słów czy zdań. Przedmioty indywidualne w poezji, która chce uniknąć używania nadmiernej liczby słów czy manieryczności, posiadają minimalną liczbę cech efektywnie określonych, stając się wyzwaniem dla wyobraźni odbiorcy. Słowa, oznaczające pewien przedmiot w utworze poetyckim, określają wiele jego cech, przy tym przynależą do przedmiotu w sposób potencjalny, co prowadzi do tego, co Ingarden określa „schematycznością” lub „niedookreślonością” przedmiotów przedstawionych. W jaki sposób nazwy ogólne wyznaczają poszczególne cechy przedmiotów

111 R. Ingarden, *Szkice...*, dz. cyt., s. 40.

112 R. Ingarden, *Szkice...*, dz. cyt., s. 44.

oznaczonych?¹¹³ Na pewno ogólnikowo, nadając przedmiotowi przedstawionemu cech pewnej „płynności”, jest on bowiem jedynie intencjonalnie domniemany, nie istnieje samoistnie, ale heteronomicznie. Poza tym nazwy ogólne zawierają w swej treści składniki „stałe” (w definicji „kwadratu” byłoby to nazwanie go „równoległobokiem”) i momenty „zmienne” (kwadrat to równoległobok o jakiejś długości boków). Każdej zmiennej w treści nazwy odpowiada „miejsce niedookreślenia” w przedmiocie nazwy. Treść nazwy zawiera ponadto składniki aktualne, efektywnie pomyślane dzięki kontekstowi i wynikające z treści zdania, i składniki potencjalne, które mogą zmieniać się w zależności od kontekstu, więc należy je odpowiednio zaktualizować. Przedmiot przedstawiony w utworze poetyckim jest taki, jakim go wyznacza treść nazwy – im mniej stałych i aktualnych składników, a więcej tych zmiennych i potencjalnych, tym więcej miejsc niedookreślenia.

Głównym przedmiotem przedstawienia w utworach lirycznych są przeżycia wewnętrzne podmiotu lirycznego¹¹⁴, który sam należy do warstwy przedmiotów przedstawionych w dziele. Również tutaj, o czym mówi Ingarden¹¹⁵, mówimy o niedookreśleniu:

wyrażanie może jedynie pod pewnym względem uzupełnić konstytucję przedmiotu przedstawionego (danej osoby mówiącej), wzbogacić go, być może, o nieraz bardzo złożony i pojęciowo trudny do określenia stan psychiczny, ale nie zdoła usunąć dysproporcji, jaka zachodzi pomiędzy niejako pretensją indywidualnego przedmiotu przedstawionego do wszechstronnego jednoznacznego określenia a zasadniczą niemożnością torów językowych dostarczenia swym przedmiotom intencjonalnym tego rodzaju efektywnego określenia¹¹⁶.

Funkcja wyrażania, tak istotna dla utworu lirycznego, narzuca słuchaczowi pewien konkretny stan psychiki osoby mówiącej, nie usuwa jednak niemożności ścisłego określenia przez twory językowe przedmiotów intencjonalnych. Poezję cechują nadto takie zjawiska jak np. wieloznaczność, co jest dodatkowym czynnikiem wprowadzającym nieokreśloność w budowę przedmiotów przedstawionych poza występowaniem zmiennych, treści potencjalnej i ogólnikowości nazw i innych tworów językowych. Niedookreślenie

113 R. Ingarden, *Szkice...*, dz. cyt., s. 49.

114 A. Kulawik, *Poezja. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Kraków 1997, s. 18.

115 R. Ingarden, *Szkice...*, dz. cyt., s. 53.

116 R. Ingarden, *Szkice...*, dz. cyt., s. 53.

przedmiotów przedstawionych w dziele literackim, zwłaszcza – co podkreśla filozof – w utworze lirycznym, jest szkodliwe dla uzyskania swoistych efektów artystycznych¹¹⁷.

Schematyczność warstwy wyglądown w poezji jest tym, co może prowadzić czytelnika do nadinterpretacji. Wynika to z możliwych trudności w znalezieniu wyglądown wyznaczonego przez utwór, a także możliwych trudności w zakwalizowaniu wyglądown. Tu pojawia się postulat Ingardena o konieczności analizy tekstu dzieła literackiego, która (nawet gdy rzetelna) i tak nie prowadzi do wyników pewnych¹¹⁸. Usunięcie luk w warstwie wyglądown również prowadziłoby do zubożenia estetyki całego utworu, ich „rozbliskiwanie i przycięsanie” jest bowiem efektem estetycznym¹¹⁹. Wyglądown doznajemy, czytając dzieło, co utrudnia nam określenie schematyczności poszczęólnych z nich. Konfrontacja sposobu ich doznawania przy odczytywaniu utworu po jakimś czasie przez tego samego odbiorcę, a także porównanie odczytań tego samego dzieła przez różnych interpretatorów ujawnia dopiero niedookreślenie wyglądown – różne możliwości doznawania „zieloności” w *Stepach Akermańskich* etc.¹²⁰ Czym jest zatem doznawanie? Wedle Ingardena wydaje się być wynikiem uzupełniania wyznaczonego przez treść utworu schematu wyglądown i stoi w opozycji do pojęciowego myślenia o nim. Czytanie, interpretacja dzieła literackiego jest zatem związane z doznawaniem wyglądown występujących w utworze, a tym samym poddaniem się ich nieokreśloności.

117 R. Ingarden, *Szkice...*, dz. cyt., s. 54.

118 R. Ingarden, *Szkice...*, dz. cyt., s. 56–57.

119 R. Ingarden, *Szkice...*, dz. cyt., s. 57.

120 Tak Ingarden pisze o doznawaniu przez siebie i interpretowanym wyglądown zieleni akernańskie-go stepu z sonetu Mickiewicza: „Zielen ta w konkretnym doznaniu jest niewątpliwie kontrastowana z jakąś barwą nieba unoszącego się ponad stepem, jakkolwiek o niebie mówi się w sonecie dopiero później. Praktycznie biorąc, trudno jest jednak wyobrazić sobie step z wysokości wozu, nie wyobrażając sobie choćby ubocznie nieba. Mamy tu więc znów element w samym utworze na razie niewyznaczony, ale potencjalnie doń rzeczowo przynależny” (R. Ingarden, *Szkice...*, dz. cyt., s. 58, przyp. 30); oto opis „wozu”: „u dość wrażliwego czytelnika mogą się nasunąć «wyglądown» ruchowo-mięśniowe doznawanego ruchu powozu, uginania się na resorach itp., przy czym oba te elementy wyglądowne (o ile w ogóle wystąpią) towarzyszą wzrokowemu wyglądowni stepu. Nie można jednak powiedzieć, żeby te ruchowo-mięśniowe i słuchowe elementy wyglądowne były rzeczywiście ściśle wyznaczone przez sam tekst utworu. Pojawianie się ich jest jednak możliwe jako coś, co w sposób naturalny przynależy do sytuacji, ma ono jednak raczej swe źródło we wrażliwym, wszechstronnie percypującym czytelniku” (R. Ingarden, *Szkice...*, dz. cyt., s. 58, przyp. 29).

3.3. UTWÓR LIRYCZNY I JEGO KONKRETYZACJE

Aby dzieło sztuki literackiej mogło przedstawić się czytelnikowi w naocznych wyglądach, aby obcowanie z nim nie było jedynie doświadczeniem schematyczności, musi dojść do konkretyzacji schematów dzieła. Ingarden przedstawia ten proces bardzo obrazowo, jako „ubieranie” szkieletu w „ciało”:

ono samo [dzieło sztuki literackiej] stanowi jedynie jakby szkielet, który czytelnik tylko pod pewnymi względami uzupełnia czy dopełnia, a niejednokrotnie także pod wielu względami zniekształca lub zmienia, i dopiero w tej nowej, pełniejszej, konkretniejszej, choć i tak nie całkiem konkretnej postaci stanowi wraz z tymi uzupełnieniami bezpośredni obiekt percepcji i rozkoszy estetyczne¹²¹.

Połączenie „szkieletu” i „ciała” w uzupełnieniach i przekształceniach pozynionych przez czytelnika podczas pisania nazywa Ingarden konkretyzacją. Jest ona efektem spotkania samego dzieła i czytelnika (jego odtwórczych i twórczych czynności spełnianych w trakcie lektury). Jedno dzieło może być źródłem wielu różniących się od siebie konkretyzacji dokonywanych przez różnych czytelników, ale również przez tego samego odbiorcę, który sięga po dzieło w różnym czasie (każda bowiem konkretyzacja odpowiada jednemu odczytaniu dzieła)¹²². Autor *O poznaniu dzieła literackiego* mówi o konkretyzacjach „poprawnych” i „niepoprawnych”. Zbiór wszystkich możliwych jest nieskończony. Samych „poprawnych” konkretyzacji, które opierają się na „wiernej rekonstrukcji” dzieła, może być wiele.

Ingarden kładzie nacisk na wyjaśnienie zagadnienia różnicy między dziełem (w wypadku naszych rozważań – utworem poetyckim) w warstwie twórców językowo-brzmieniowych i zaktualizowaniu w konkretyzacji tych składników dzieła, które w nim samym są tylko w stanie potencjalności¹²³.

W warstwie brzmieniowej dobrany przez autora system znaków realizuje się w konkretnym materiale głosowym, by wyznaczyć w myślowo-intencjonalny sposób zjawiska językowo-brzmieniowe w dziele; konkretyzacja tej warstwy możliwa jest jedynie w wygłoszeniu dzieła. Ingarden podejmuje tutaj zagadnienie ideału „prawdziwej realizacji” warstwy brzmieniowej, który

121 R. Ingarden, *Szkice...*, dz. cyt., s. 89.

122 R. Ingarden, *Szkice...*, dz. cyt., s. 79.

123 R. Ingarden, *Szkice...*, dz. cyt., s. 72.

znajduje się w woli twórczej¹²⁴. Czy jednak rzeczywiście poeta ma w zamyśle idealne wygłoszenie utworu poetyckiego, który napisał? Nie każdy przecież utwór nastawiony jest na głośne odczytanie. Ingarden pisząc o niemożności głośnego odczytania, wskazuje obszernie powieści, jednak i wiersze, choć liryka wywodzi się bezpośrednio z tradycji melicznej, opartej na organizacji muzycznej, bywają nie do głośnego odczytania ze względu na swoją specyfikę, np. zapisu. Ingarden podaje warunki, w których realizacja warstwy brzmieniowej w konkretnym materiale głosowym jest nie tylko wypełnieniem jednego z elementów dzieła, ale umożliwia konstytuowanie się pozostałych jego składników, zależnych od warstwy brzmieniowej, „jakie nie są możliwe w żadnych konkretyzacjach, które dokonują się w «cichym» czytaniu”¹²⁵. I tu Ingarden podejmuje zagadnienie utworu lirycznego jako takiego dzieła, które wyraża stan psychiczny podmiotu lirycznego, w którym występuje konkretna jakość metafizyczna: „wówczas konkretyzacja uzyskana przez (adekwatne) wygłoszenie dzieła doprowadza do tak plastycznego i konkretnego ujawnienia się tej jakości metafizycznej, jakie nie jest możliwe w żadnych innych konkretyzacjach”¹²⁶.

Ingarden podkreśla wzrost znaczenia warstwy językowo-brzmieniowej, tego, że jest wysunięta na czoło i silnie działa na słuchacza. Pragnę zatrzymać się nad rolą konstytutywną warstwy brzmieniowej dla innych warstw przy jej realizacji w materiale głosowym. Autor *O poznawaniu dzieła literackiego* nie podejmuje rozróżnienia na osobę głośno czytającą i słuchacza. Jak jednak wiadomo, głośne odczytanie może być różne nie tylko w zakresie takich odchyłeń jak barwa głosu czy akcent. Recytacja może być mniej lub bardziej plastyczna. W głośnym odczytaniu wiersza wolnego słuchacz nie może skorzystać ze swobody takiego umieszczenia znaków interpunkcyjnych, jakie zostawia autor, a jest zdany na przekaz recytatora. Zrealizowane wobec osoby głośno odczytującej poezję wyglądy zostają narzucone na odbiorcę z większą mocą, niż robi to autor dzieła. Ingarden sugeruje wyższość utworu czytanego na głos w możliwości oddania stanu psychicznego podmiotu lirycznego. Być może pomaga to w realizacji zapisanej w nim jakości metafizycznej, gdy wiersz zostaje odczytany bez audytorium, gdy osoba recytująca i słuchacz to ten sam człowiek. Znamy jednak przypadki, w których sam autor jako

124 R. Ingarden, *Szkice...*, dz. cyt., s. 72.

125 R. Ingarden, *Szkice...*, dz. cyt., s. 73.

126 R. Ingarden, *Szkice...*, dz. cyt., s. 73.

osoba czytająca nie wpływał tak sugestywnie na realizację poszczególnych warstw dzieła, jak odczytujący to samo dzieło aktor. W tym wypadku również istnieją różne recytatorskie realizacje, różniące się między sobą, które same w sobie niosą wartość artystyczną, znajdującą się w dziele w większej potencjalności niż realizacja na materiale głosowym warstwy brzmieniowej.

W *O poznaniu dzieła literackiego* Ingarden nie sugeruje głośnego czytania dla lepszego zrozumienia dzieła. Przeciwnie, pisze:

U normalnych ludzi, którzy rzeczywiście znają dany język w jego brzmieniowej postaci, z cichym czytaniem natychmiast związane jest wyobrazeniowe słyszenie odpowiednich brzmień słów, a także melodii języka bez specjalnego zwracania na to uwagi¹²⁷.

Również przy cichym czytaniu dokonywać się może odczytywanie charakteru emocjonalnego brzmienia słowa uwarunkowane przez znaczenie czy funkcję „wyrażania” procesów psychicznych mówiącego, a jednocześnie rozumienie sensu¹²⁸.

Tutaj też Ingarden zwraca uwagę:

przelotny sposób uchwytywania brzmień słownych jest jedynym właściwym przy percypowaniu całości dzieła literackiego. Stąd płynie właśnie często wysuwany postulat „dyskretnej” deklamacji, tak żeby słuchaczowi nie narzucać zbytnio brzmieniowej strony języka, nie pozwolić jej wysunąć się na pierwszy plan¹²⁹.

Prymat warstwy brzmieniowej nad słowem zapisanym jest charakterystycznym rysem dla teorii dzieła literackiego, prezentowanej przez Romana Ingardena.

3.4. O POZNAWANIU DZIEŁA LITERACKIEGO — UTWORU LIRYCZNEGO

Ingarden pytał, jak poznajemy utrwalone już i skończone dzieło literackie. Przyjął rozumienie poznania dzieła literackiego bardzo szeroko, jako takie

127 R. Ingarden, *O poznawaniu...*, dz. cyt., s. 26.

128 R. Ingarden, *O poznawaniu...*, dz. cyt., s. 27.

129 R. Ingarden, *O poznawaniu...*, dz. cyt., s. 28.

obcowanie z dziełem literackim, które jest dowiadywaniem się o nim przez czytanie tego dzieła¹³⁰. Poznanie dzieła filozof łączy z jego strukturalną budową. Jako że „ile zasadniczych typów przedmiotów poznania, tyle odmian poznawania”¹³¹, Ingarden zwraca uwagę, że utwór liryczny trzeba poznawać inaczej (podobnie jak utwory będące przedstawicielami innych rodzajów literackich).

Warstwa językowo-brzmieniowa dzieła najczęściej nie dochodzi do wygłoszenia, w związku z czym znaki pisarskie muszą pełnić funkcję reprezentanta brzmień słownych. Pismo jest fundamentem bytowym dzieła, dzięki któremu może ono zostać utrwalone¹³². Wedle Ingardena obcowanie czytelnika z pismem stwarza komplikacje dla poznania dzieła. Opisany przez filozofa sposób poznania dzieła jest ściśle związany z jego dwuwymiarowością. Czytelnik poznaje dzieło jednocześnie wertykalnie i horyzontalnie, w szeregu następujących po sobie zdań.

Pierwszą czynnością prowadzącą do poznania utworu jest postrzeżenie zmysłowe (wzrokowe) liter. Co ważne, nastawiamy się na postrzeżenie szeregów liter, które tworzyć będą całości wyższego rzędu – wyrazy. Ingarden widzi tutaj dwa sposoby wyjścia poza postrzeżenie tylko zmysłowe: nastawienie czytelnika na określone kształty znaków graficznych i uchwytowanie jakości postaciowych napisów słownych¹³³. Wedle autora „percepcja jakości postaciowej brzmieniowej danego słowa odbywa się równocześnie z percepcją jakości postaciowej napisu, jakim wyrażone jest to słowo” (w przypadku czytania niemego „dokonuje się to uchwycenie na podłożu aktu wyobrażenia słuchowego”¹³⁴). „Jakości postaciowe: «wzrokowa» i «słuchowa» stają się jakby tylko dwoistem obliczem tego samego «ciała» słowa” – pisze Ingarden¹³⁵.

Fenomenolog wprowadza ciekawe rozróżnienie na „słowo” i „wyraz”. Wyraz – wyraża, uzewnętrznia znaczenie, które nosi na sobie, słowo jest kategorią szerszą, składa się z wyrazu i znaczenia¹³⁶. Pełne słowo konstytuuje się,

130 R. Ingarden, *Formy poznawania dzieła literackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1936, t. 33, nr 1/4, s. 11–12.

131 R. Ingarden, *Formy...*, dz. cyt., s. 165.

132 R. Ingarden, *Formy...*, dz. cyt., s. 166.

133 R. Ingarden, *Formy...*, dz. cyt., s. 167.

134 R. Ingarden, *Formy...*, dz. cyt., s. 167.

135 R. Ingarden, *Formy...*, dz. cyt., s. 167. Zjawisko jednoczesnego wymawiania (także „głośno w myśli”) przeczytanych słów zwane jest subwokalizacją i uważa się je za czynnik obniżający tempo czytania.

136 R. Ingarden, *Formy...*, dz. cyt., s. 168, przyp. 1.

gdy jednocześnie rozpoznamy wyraz i zrozumiemy znaczenie słowa. Co, jeżeli słowo jest dla nas niezrozumiałe albo organizacja tekstu (co często zdarza się w utworach poetyckich) „wybija” nas ze znaczenia, które zwykliśmy przypisywać danemu słowu? Ingarden rozpatruje pierwszy przypadek, ale proponowany przez niego sposób postępowania można zastosować również dla szukania znaczeń w poezji. Filozof mówi o „chwili bezradności” wobec niezrozumiałego słowa, która poprzedza akty „domyślenia się” – próby szukania znaczenia. Ingarden widzi w tym miejscu moment, w którym wyraz dochodzi sam do wyraźniejszej percepcji, zazwyczaj bowiem

wyrazy występują jakby na peryferii świadomości i jedynie peryferycznie „dźwięczą nam w uszach”. I właśnie ta forma peryferycznego, „przelotnego” uchwytywania wyrazu jest jedynie właściwa przy poznawaniu dzieła literackiego¹³⁷.

W utworze poetyckim, w którym materia tekstu zwraca uwagę na samą siebie, zatrzymanie czytelnika jest potrzebne. Można powiedzieć, że poezja chce, by czytelnik, porzucając mało świadomą, przelotną percepcję wyrazu, zaczął być zatrzymującym się i szukającym znaczenia odbiorcą. Teza postawiona przez Ingardena: „właśnie ta forma peryferycznego, „przelotnego” uchwytywania wyrazu jest jedynie właściwa przy poznawaniu dzieła literackiego”¹³⁸ nie zawsze odnosi się więc do poezji, która każe „chwycić” wyraz mocno i przyglądać się mu.

Odbiorca, zdający sobie sprawę z tego, czym jest znaczenie słowa, określa jego intencjonalny przedmiot, co jest równoznaczne z intencjonalnym wytworzeniem tego przedmiotu (w przypadku nazwy)¹³⁹. Pierwszym krokiem do rozumienia jest więc wykrycie intencji znaczeniowej związanej z danym słowem w określonym języku. Intencja znaczeniowa słowa ulega modyfikacji przez intencje znaczeniowe słów, które z danym słowem tworzą całość znaczeniową. Następnie odbiorca, podmiot rozumiejący, aktualizuje wykryte intencje:

137 R. Ingarden, *Formy...*, dz. cyt., s. 168.

138 R. Ingarden, *Formy...*, dz. cyt., s. 168.

139 R. Ingarden, *Formy...*, dz. cyt., s. 169. Do każdej nazwy przynależy czysto intencjonalny przedmiot bytowo zależny od jej znaczenia; w słowach innych typów znaczeniowych (np. niektórych tzw. słówkach funkcyjnych) znaczenie słowa stanowi intencja, która nie wytwarza żadnych przedmiotów.

gdy rozumiem i myślę tekst czytany, spełniam specyficzne, tzw. sygnitywne akty myślowe o dokładnie takiej samej intencji („treści”), jak intencje znaczeniowe danego zespołu powiązanych ze sobą słów (np. danego zdania)¹⁴⁰.

Poszczególne słowa pobudzają do twórczej operacji myślenia większej jednostki znaczeniowej – zdania. W przypadku prozy (o której zdaje się pisać Ingarden) myślenie jednego zdania wprawia nas w tok myślenia zdania następnego. Poezja jednak wybija nas z potocznego czytania, zatrzymuje zdziwieniem, zahamowaniem prądu myślowego, niewypełnieniem oczekiwań. Ingarden mówi o dookreślaniu się sensu zdań na skutek wpływu zdań poprzedzających, ale także następujących po tym właśnie czytanych. Dookreślanie sensu w poezji w przypadku, gdy sensy słów bądź zdań nie są ze sobą w sposób oczywisty związane, wymaga świadomego wysiłku odbiorcy, który poszukuje sensu, jaki należy przeczytać, by tekst poetycki stał się dla niego zrozumiały.

Do analizy szczególnie trudnego w zrozumieniu materiału poetyckiego dobrze pasuje określenie proponowane przez Ingardena – „białe plamy”, które

nie pozwalają nam nadto nieraz na odpowiednie zrozumienie związków pomiędzy tymi zdaniami, które same dla siebie, w pewnym stopniu przynajmniej, rozumiemy. Ale i wówczas, gdy przez odpowiedni namysł i nawroty do zdań już przeczytanych udaje się nam ostatecznie zrozumieć całość treści utworu, ten sposób odczytywania nie oddaje nam wiernie danego utworu w jego własnej postaci. Przerwany jest bowiem tok rozwijających się sensów, znika lub psuje się właściwa danemu dziełu dynamika myślowa itd.¹⁴¹

Kolejnym etapem poznawania dzieła literackiego jest intencjonalne odwołanie, a następnie poznanie przedmiotów przedstawionych w dziele literackim. Tutaj kluczowym zagadnieniem jest rozróżnienie biernego i aktywnego rozumienia tekstu (czytania). Biernie to poddanie się sensom czytanych zdań, bez przejścia do ich przedmiotów (te zostają wyznaczone przez intencje spełnianych przez nas aktów myślowych, przesuwały się przed oczami). Aktywne rozumienie tekstu według Ingardena polega na takim czytaniu, że

140 R. Ingarden, *Formy...*, dz. cyt., s. 170.

141 R. Ingarden, *Formy...*, dz. cyt., s. 172.

tok myśli zawarty w dziele bierzemy jako swoje własne, przenosząc się do ich przedmiotów.

Nie całkiem ściśle się wyrażając, można by powiedzieć, że myśląc aktywnie sensy zdań, wykonywamy je (poprzednio powiedziałem: „aktualizujemy” je), wykonując zaś, zwracamy się do przedmiotów danych zdań: do pewnych przez sens myślanego zdania wyznaczonych stanów rzeczy¹⁴².

Aktywne czytanie wytwarza na nowo „przedmioty” zdań. Ta własna twórczość odtwarzania dokonywana przez aktywnego czytelnika musi jednak przebiegać tak, żeby to, co zostanie wytworzone, było takie, jakim jest w warstwie przedmiotów przedstawionych dzieła. W ten sposób odbiorca dokonuje „obiektywizacji” stanów rzeczy, o których czyta, co prowadzi do tego, że jawią się mu one w takim uposażeniu, o jakim czyta w danym dziele. Warstwa przedmiotów przedstawionych usamodzielnia się w stosunku do warstwy znaczeniowej. W prozie rzecz jest coraz to lepiej uposażona w cechy, o których dowiadujemy się w trakcie rozwoju fabuły. W poezji do obiektywizacji dochodzi często przy bardzo małej ilości informacji na temat danej rzeczy. Odbiorca musi zatem na podstawie znikomych informacji przekazanych literalnie przez tekst poetycki odtworzyć świat przedstawiony w wierszu.

Udział czytelnika jest niezbędny, by mógł on doświadczyć rzeczywistości przedstawionej przez tekst. Ingarden o współtworzeniu utworu przez czytelnika pisze:

I dopiero dzięki takiej obiektywizacji przedmioty przedstawione stają przed czytelnikiem jako pewna odrębna quasi-rzeczywistość, która ma swoje losy i przemiany. Czytelnik staje się świadkiem pewnych zdarzeń i przedmiotów, tych właśnie, które swym współtwórczym wysiłkiem syntetycznej obiektywizacji intencjonalnie wytworzył (dokładniej: odtworzył). Będąc zaś ich świadkiem, na nowo je poznaje, jako już jakby zastane, i ulega teraz ich „wrażeniu”: percypuje je w postawie estetycznej, lub też tak czy inaczej na nie reaguje¹⁴³.

142 R. Ingarden, *Formy...*, dz. cyt., s. 173.

143 R. Ingarden, *Formy...*, dz. cyt., s. 175.

Przyjrzyjmy się fragmentowi wiersza Bolesława Leśmiana *Eliasz*: „Drogi nie było, więc drogi na pewno nie zmylił, // I z wozu gasnącego w bezświat się wychylił”.¹⁴⁴

Pojawia się tutaj „bezświat”, słowo trudne do zobiektywizowania nawet w kontekście całego utworu. Słowo dalekie od codziennej praktyki językowej, wskazujące na brak czegoś, odsyła do bytu zaprzeczonego. Ta relacja ze swoim rzeczywistym odpowiednikiem „światem” pozwala na odtworzenie przedmiotu przedstawionego „bezświata”, jednak przestrzeń dla twórczości odbiorcy, przy braku innych wskazówek w tekście, jest ogromna – jedyną cechą „bezświata” jest prywatność.

Ingarden dostrzega możliwe trudności „aktywnego czytania”: „chodzi tu o zrekonstruowanie przedmiotów indywidualnych, które nieraz są tak swoistymi cechami obdarzone, iż niepodobna ich dokładnie określić przy pomocy materiału pojęciowego danego języka”¹⁴⁵. Zdanie to można odnieść do „bezświata” z Leśmianowskiego wiersza. Ciężar (i przyjemność) rekonstrukcji spoczywa po stronie czytelnika.

Schematyczność dzieła literackiego – fakt, że posiada ono miejsca niedookreślenia, cechujące się brakiem informacji na temat tego, jaki jest np. dany przedmiot – wymaga od czytelnika jego własnej twórczości: „musi on nie tylko dorozumieć się tego, co *implicite* lub «między wierszami» jest zaznaczone, lecz nadto z własnej inicjatywy i pomysłowości «wypełnić» miejsca niedookreślone w granicach tego, co tekst sugeruje i dopuszcza”¹⁴⁶.

Często wiąże się to z – jak mówi Ingarden – „puszczeniem wodzy fantazji”, jednak w wypadku wielu utworów poetyckich konkretyzacja jest szczególnie trudna. Kiedy nazwy są wieloznaczne i niedookreślone, odwołują się do kompetencji społeczno-kulturowych czytelnika, do znajomości właściwego kodu odbioru (kod ów może być znacznie bardziej wymagający niż znajomość języka, w którym dany utwór powstał). Utwór może być również połączony z intertekstami¹⁴⁷, które mogą wzajemnie negować swoje znaczenia. Ingarden zauważa:

144 B. Leśmian, *Eliasz*, [w:] tenże, *Poezje wybrane*, oprac. J. Trznadel, Wrocław 1974, s. 241.

145 R. Ingarden, *Formy...*, dz. cyt., s. 176.

146 R. Ingarden, *Formy...*, dz. cyt., s. 176.

147 Intertekst to przedmiot tekstualnego odniesienia, w jakim uczestniczy dane dzieło (J. Sławiński, *Intertekstualność* [w:] *Słownik terminów literackich*, dz. cyt., s. 218–219).

pod tym względem mogą występować znaczne różnice pomiędzy poszczególnymi konkretyzacjami jednego i tego samego dzieła, wytwarzanymi nawet przez tego samego czytelnika w różnych odczytaniach dzieła. Oczywiście, jest to punkt szczególnie niebezpieczny dla trafnego rozumienia i wiernego estetycznego percypowania dzieła literackiego. To też należy nań zwrócić szczególną uwagę przy rozważaniu zagadnienia obiektywności poznania dzieła literackiego¹⁴⁸.

Zagadnienie obiektywności odczytania dzieła staje się w tym kontekście coraz bardziej skomplikowane. Nie chodzi już bowiem o takie samo odczytanie dzieła przez dwóch różnych odbiorców, ale o możliwość różnych odczytań dokonywanych przez jednego czytelnika. Na inny odbiór dzieła może wpływać czas, doświadczenia odbiorcy, jego zmieniająca się wiedza dotycząca rzeczywistości pozaliterackiej, a także znajomość tradycji literackiej.

Ingarden przyznaje, że każde miejsce niedookreślenia może być wypełnione na różne sposoby, ale zaznacza, że każde z tych wypełnień jest w porównaniu z innymi równouprawnione, jeśli tylko pozostaje zgodne z tekstem¹⁴⁹. Różne wypełnienia miejsc niedookreślonych przekształcają dzieło literackie, a w następstwie tych przekształceń dochodzi do „ważnych przesunięć w polifonicznej harmonii wartości estetycznych, dla danego dzieła charakterystycznej”¹⁵⁰.

Aktywne czytanie wiąże się również z aktualizowaniem i konkretyzowaniem wyglądnów, co z kolei pozwala odbiorcy na wyobrażenie sobie tego, o czym mówi dzieło. Czytelnik musi być wrażliwy na sugestie wyglądnów zawarte w dziele, podobnie jak w rzeczywistości pozaliterackiej warto zachować uważność na bodźce wzrokowe, słuchowe, smaki i zapachy. Również na tej płaszczyźnie odbiorca oscyluje między tym, o czym mówi dzieło, a swobodą w wypełnianiu luk, które wyglądy (jako schematy) zawierają.

W procesie czytania nie sposób oddzielić od siebie wszystkich tych czynności. Po dokonaniu konkretyzacji na każdym poziomie dzieła otrzymujemy jego szkielet, warunek odbierania jakości estetycznych. Po zsynchronizowaniu rozmaitych jakości możliwe jest uchwycenie ostatecznej jakości dzieła, co wymaga od odbiorcy wysiłku i – jak to ujmuje Ingarden: „współtwórczej emocjonalnej wrażliwości”¹⁵¹.

148 R. Ingarden, *O poznawaniu...*, dz. cyt., s. 177.

149 R. Ingarden, *O poznawaniu...*, dz. cyt., s. 178.

150 R. Ingarden, *O poznawaniu...*, dz. cyt., s. 178.

151 R. Ingarden, *O poznawaniu...*, dz. cyt., s. 180.

Musimy tu być z autorem współodkrywcami swoistych jakości, z autorem, który stworzył w swem dziele wszystkie warunki ich odkrycia i przez to zaklął je w swoje dzieło, ale nie może jej nam inaczej pokazać, jak tylko na pośredniej drodze i przy najwyższym wysiłku i kongenialności czytelnika¹⁵².

Czy jednak mamy gwarancję aktualizowania tego, co zapisał autor? Czy wrażliwość twórcy obejmowała wszystkie możliwe konkretyzacje, a aspekt twórczy w odczytywaniu dzieła w każdym aspekcie był przewidziany przez twórcę dzieła?

Ingarden zwraca uwagę, że dzieła wybitne wymagają od odbiorcy jeszcze więcej – umiejętności uchwycenia niesionych przez arcydzieło wartości, ale także świeżości odczuwania, wrażliwości na nowość wybitnego utworu i umiejętności uniezależnienia się od stereotypów zarówno w sferze wartości, jak i jakości estetycznych¹⁵³.

Zdarzają się również konkretyzacje niepełne, przejawione, ale również takie, które wykonane są błędnie. Dzieło nie wprowadza w błąd, wszelkie niedoczytania wynikają, jak podaje autor *O dziele literackim*¹⁵⁴ z niedostatecznej uwagi czytelnika. Filozof zauważa, że najczęściej naszej uwadze umykają właściwości warstwy znaczeniowej: „żeby wiernie percypować całe dzieło – znaczenia słów i sensy zdań – musimy tylko «aktualizować», spełniać pod postacią żywych domniemań; tym samym uchodzą naszej uwadze ich różne szczególne właściwości”¹⁵⁵.

Ingarden zwraca uwagę na niebezpieczeństwa czyhające na tych, którzy poddają dzieło procesowi analizy. Nastawienie na język zawęży ich uwagę do warstwy językowo-brzmieniowej i znaczeniowej, pozbawiają się przez to możliwości odbioru polifonicznego zestroju wartości i „idei” dzieła, czyli – w wielkim skrócie – uniemożliwia jego ukonstytuowanie się.

Przyglądając się aspektowi wertykalnemu dzieła literackiego, Ingarden zwraca uwagę na kwestię poznawania dzieła w czasie. Dwie wyróżnione przez niego fazy poznawania dzieła to ta, która odbywa się podczas czytania i druga, po czytaniu¹⁵⁶. Pierwszą fazę Ingarden odnosi do utworów, które można przeczytać „za jednym zamachem”, czyli również utworów

152 R. Ingarden, *O poznawaniu...*, dz. cyt., s. 180.

153 R. Ingarden, *O poznawaniu...*, dz. cyt., s. 180.

154 R. Ingarden, *O poznawaniu...*, dz. cyt., s. 182.

155 R. Ingarden, *O poznawaniu...*, dz. cyt., s. 182.

156 R. Ingarden, *O poznawaniu...*, dz. cyt., s. 184.

poetyckich. Czytając utwór, mamy bezpośredni dostęp jedynie do właśnie czytanej części. Nie sposób orzekać o jej wymiarze, na pewno „musi się mieścić w granicach każdorazowej rozpiętości «teraźniejszości» czytelnika”¹⁵⁷, najczęściej jest to zasięg jednostki sensu. W przypadku prozy jest to zdanie, w przypadku poezji – niekoniecznie. Utrzymanie w aktualności całego utworu poetyckiego jest łatwiejsze, zamknięty w całość tekst poetycki jest krótszy od powieści czy opowiadania. Budowa wiersza często łączy koniec z początkiem i tylko utrzymanie w aktualności wcześniejszych treści pozwala zrozumieć utwór jako całość. Choć czas poświęcany na czytanie utworu poetyckiego jest krótszy niż ten, którego wymaga przeczytanie powieści, poezja oddziałuje z podobną siłą, co proza:

sens ów „żywo pamiętamy”. To nie znaczy, że spełniamy osobny akt przypominania sobie tego sensu ani też, że mamy – jak to psychologowie pewnego typu byliby może skłonni powiedzieć – tylko pewną „dyspozycję” do spełnienia określonych aktów przypomnienia. Jedno i drugie naturalnie może się zdarzyć, ale w przeważającej ilości wypadków nie zachodzi, natomiast normalnie występuje owo „żywe pamiętanie”, które jest czymś odmiennym od obu przytoczonych wypadków¹⁵⁸.

O „żywym pamiętaniu” pisze Ingarden, rozważając kwestię czasu. Rozumie przez to pojęcie świadomość niepodważalności istnienia człowieka przez pryzmat przeszłości¹⁵⁹. To zagadnienie otwiera jednak drogę do rozważań o możliwości zmiany interpretacji minionych zdarzeń, co może mieć wpływ na treść tożsamości człowieka interpretującego swoją przeszłość. Wydaje się tym bardziej możliwym zmiana interpretacji treści „żywego pamiętania” w kontekście dzieła literackiego.

Filozof pozostawia otwartym pytanie o intersubiektywność dzieła literackiego, które może zostać poznane przez wielu różnych czytelników, a publikowany w *Pamiętniku Literackim* artykuł kończy słowami:

157 R. Ingarden, *O poznawaniu...*, dz. cyt., s. 185.

158 R. Ingarden, *O poznawaniu...*, dz. cyt., s. 186.

159 Ingarden w swojej filozofii wyodrębnia dwa różne podejścia do czasu, implikujące różne stanowiska metafizyczne. Nie rozstrzygnął jednak, które jest właściwsze. Pierwsze mówi o tym, że naprawdę istniejemy my sami, a czas jest pochodny i ulotny. Tym samym człowiek przewycięża czas, podtrzymując przeszłość w istnieniu (przeszłość składa się na to, kim jest człowiek obecnie). Drugie stanowisko mówi o tym, że człowiek poddaje się biernie przemianom wobec rzeczywistego czasu, żyje pomiędzy tym, co było i tym, co będzie.

Zagadnienia, które tu się nasuwają, są bardzo różnorodne i ściśle związane z jednym z podstawowych zagadnień teorii poznania, mianowicie z zagadnieniem sposobów i możliwości porozumienia się wielu różnych podmiotów poznania, jako też z zasadniczymi zagadnieniami filozofii języka, jako jednego ze środków porozumiewania się pomiędzy ludźmi¹⁶⁰.

Choć Ingarden pozostawia otwartym pytanie o możliwość wydawania prawdziwych sądów przez tzw. wiedzę o literaturze na temat jej przedmiotu, możemy na podstawie jego rozważań wytyczyć schemat postępowania interpretacyjnego, pamiętając o wrażliwości wobec dzieła sztuki literackiej, którą skupiający się nadto na języku analityk może zatracić.

4. SPECYFIKA UTWORU LIRYCZNEGO JAKO DZIEŁA LITERACKIEGO

Ingarden osobno zajmuje się liryką jako szczególną formą dzieła literackiego głównie w rozprawach: *Forma i treść dzieła literackiego*, w której analizuje teksty liryczne Rilkego, Goethego, Staffa, Obertyńskiej, Verlaine'a i Baudelaire'a¹⁶¹, *Graniczny przypadek utworu literackiego*¹⁶², w której przygląda się poezji awangardowej, *Dodatek. Przedmiot i zadania wiedzy o literaturze*¹⁶³, *O poetyce*¹⁶⁴, *Poetyka – teoria literatury artystycznej*¹⁶⁵. Poświęca osobną uwagę utworom poetyckim również w pracy *O poznawaniu dzieła literackiego*¹⁶⁶.

Autor *O dziele literackim* podnosi w swych rozważaniach zagadnienia związane ściśle z poetyką. Dziedzina ta bada strukturę dzieła literackiego jako swoistej formy wypowiedzi, jego ukształtowanie językowe, ogólne

160 R. Ingarden, *O poznawaniu...*, dz. cyt., s. 192.

161 R. Ingarden, *Forma i treść dzieła literackiego* [w:] R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. II, Warszawa 1958.

162 R. Ingarden, *Graniczny przypadek utworu literackiego* [w:] R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. III, dz. cyt.

163 R. Ingarden, *Dodatek. Przedmiot i zadania wiedzy o literaturze* [w:] R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. I, dz. cyt., s. 243–270.

164 R. Ingarden, *O poetyce* [w:] R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. I, dz. cyt., s. 271–325.

165 R. Ingarden, *Poetyka – teoria literatury artystycznej* [w:] R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. I, dz. cyt., s. 325–336.

166 R. Ingarden, *Szczegółowość rozumienia literackiego dzieła sztuki jako utworu poetyckiego* [w:] R. Ingarden, *O poznawaniu...*, dz. cyt., s. 65–72.

reguły organizacji wypowiedzi, jej ogólne właściwości¹⁶⁷. Ingarden wypracował własną koncepcję poetyki, która była dla niego teorią literatury artystycznej, rozróżniającą m.in. między tym, co w utworze jest istotne dla jego oblicza artystycznego, a także co sprawia, że dany utwór przynależy do określonego rodzaju literackiego lub stylu¹⁶⁸.

Polski filozof zadaje pytanie odnośnie liczby warstw w każdym dziele¹⁶⁹. Przy tym pytaniu podaje przykład „liryki ideowej” i „myślowej”¹⁷⁰, w których trudno odnaleźć przedmioty przedstawione, jakie znajdujemy w liryce opisowo-refleksyjnej *Stepów akermaskich*. Czy znaczy to, że warstwa przedmiotów przedstawionych w tych odmianach liryki nie występuje? Wspomniane przez Ingardena formy liryczne to przykłady poezji, w której podmiot liryczny wypowiada swe uczucia, nazywając je wprost bądź wyraża w formie lirycznej idee. Będą to zatem, według definicji literaturoznawczej, utwory reprezentujące lirykę bezpośrednią, uobecniającą wprost świat przeżyć czy myśli podmiotu lirycznego¹⁷¹. Ingarden podkreśla, że i w tym wypadku możemy znaleźć warstwę przedmiotów przedstawionych np. w stanie emocjonalnym podmiotu lirycznego, ale również w innych utworach cyklu, jeśli rozpatrywany wiersz jest elementem cyklu literackiego.

Przykładem cyklu są *Sonety krymskie* Mickiewicza. Cykl literacki jest definiowany przez teorię literatury jako zespół utworów należących do tego samego gatunku, powiązanych w nadrzędną całość wspólnotą elementów treściowych¹⁷². Wchodzące w skład cyklu utwory zachowują autonomię strukturalną i każdy z nich może być odbierany jako samodzielna całość. Przynależność do określonego cyklu nadaje im jednak specyficzny, właściwy dla danego zbioru, charakter. Ingarden tak pisze o związku pojedynczego utworu lirycznego z cyklem:

wskutek tego [istnienia danego utworu jako członu cyklów lirycznych] ich sens w pewnej mierze je transcenduje, odnosząc się *implicite* (dzięki umieszczeniu ich obok innych utworów tego cyklu) także do pewnych faktów przedstawionych w innych utworach¹⁷³.

167 M. Głowiński, *Poetyka* [w:] *Słownik terminów literackich*, dz. cyt., s. 367–368.

168 R. Ingarden, *O poetyce* [w:] R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. I, dz. cyt., s. 255–315; R. Fieguth, *Poetyka* [w:] *Słownik pojęć filozoficznych...*, dz. cyt., s. 187–191.

169 R. Ingarden, *Szkice...*, dz. cyt., s. 30.

170 R. Ingarden, *Szkice...*, dz. cyt., s. 30.

171 J. Sławiński, *Liryka* [w:] *Słownik terminów literackich...*, dz. cyt., s. 278.

172 J. Sławiński, *Cykl literacki* [w:] *Słownik terminów literackich...*, dz. cyt., s. 79.

173 R. Ingarden, *Szkice...*, dz. cyt., s. 30.

Tym samym Ingarden zauważa, że fazy utworu lirycznego niekoniecznie muszą realizować się w nim samym, ale mogą poza niego wykraczać w obrębie całego cyklu lirycznego, co otwierałoby na szersze rozumienie faz dzieła.

Szczególną uwagę utworom lirycznym Ingarden poświęca w artykule *O tak zwanej prawdzie w literaturze* opublikowanym w *Przeglądzie Współczesnym*¹⁷⁴ i w rozdziale *Szczegółowość rozumienia literackiego dzieła sztuki jako utworu poetyckiego* z opracowania *O poznawaniu dzieła literackiego*¹⁷⁵. Podejmuje tutaj tak istotne dla utworu lirycznego zagadnienia, jak podmiot liryczny i metafora.

Ingarden zadaje pytanie o podmiot mówiący w dziele i o autora dzieła¹⁷⁶. Filozof wyróżnia trzy znaczenia terminu „autor”: realny autor transcendentny wobec dzieła, autor przedstawiony w dziele, np. podmiot liryczny, „autor jako przynależny do danego dzieła sztuki podmiot sprawczy [...] wyznaczony przez sens dzieła, tak iż z dzieła i tylko z dzieła dowiadujemy się o nim”¹⁷⁷. Intencjonalny podmiot dzieła Ingarden uznaje za specjalny element dzieła.

To, co można powiedzieć o podmiocie lirycznym z horyzontu analizy, nie należy do samego utworu, „w najlepszym razie stanowi ono pewne jego niesprzeczne z nim dopełnienie przez czytelnika”¹⁷⁸, które leży poza obrębem dzieła (należy już do jego konkretyzacji). Uważne czytanie utworu sprawia, że wyobrażenie podmiotu lirycznego nasuwa się samo. Strukturalną cechą utworu jest niedopełnienie podmiotu lirycznego, co odgrywa w utworze również rolę artystyczną. Ingarden mówi w tym miejscu o „specyficznym układzie sił działających utworu”¹⁷⁹, który tworzą: szkicowo przedstawiony „krajobraz”, uczucie, które realizuje się, jednak nie zostaje opisane, i nieokreślony podmiot liryczny. Te współgrające ze sobą czynniki jakościowe stanowią o równowadze utworu, ich dookreślenia zniszczyłyby jego artystyczny wymiar. Tylko taki ich układ umożliwi jednolitość postaciową utworu, nadaje mu harmonii i umożliwia czytelnikowi jego percepcję jako całości, „a potem zatopienie się w kontemplacyjnie uchwyconym uroku właśnie tego, co się nie da nazwać, a co zostaje wywołane w utworze jako jego

174 R. Ingarden, *O tak zwanej „prawdzie” w literaturze*, „Przegląd Współczesny” 1937, t. 61, nr 182, s. 80–94 oraz „Przegląd Współczesny” 1937, t. 61, nr 183, s. 72–91, przedrukowany później w *Studiach z estetyki*, t. II, dz. cyt.

175 R. Ingarden, *O poznawaniu...*, dz. cyt., s. 65–72.

176 R. Ingarden, *O dziele literackim...*, dz. cyt., s. 270–272.

177 R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. I, dz. cyt., s. 382.

178 R. Ingarden, *Szkice...*, dz. cyt., s. 42.

179 R. Ingarden, *Szkice...*, dz. cyt., s. 42.

niepowtarzalne znamię i co zarazem stanowi o jego artystycznej, względnie estetycznej wartości¹⁸⁰. To, co istotnie odróżnia wypowiedź podmiotu lirycznego od wypowiedzi innego typu, to zakres przedstawienia. Doświadczenie realnego poety znajduje swój intencjonalny odpowiednik w tymże przedmiocie realnego przedstawienia. Podmiot liryczny nie przedstawia więc świata jako całkiem od siebie niezależnego, byłoby to domeną epiki. Podmiot liryczny nie działa również w niezależnym od siebie świecie, jak ma to miejsce w dramacie. On przekształca rzeczywistość, wybierając „tylko pewien aspekt otaczającego go świata, relatywny w stosunku do jego aktualnego stanu psychicznego i fazy życiowej”¹⁸¹. Wyraża stosunek do świata, jednak nie wypowiada sądów. „zbyt jest zrośnięty ze swym żywym, własną emocją zabarwionym otoczeniem, by mógł mu się przeciwstawić, w dystansie przedmiotowego poznania uchwycić jego własne rysy i wydać o nim sąd”¹⁸².

Wypowiadane przez podmiot liryczny zdania są zdaniami quasi-twierdzącymi, odnoszą się do „otoczenia podmiotu lirycznego danego utworu, ujętego w subiektywny i w stosunku do tego podmiotu relatywny aspekt”¹⁸³. Podmiot liryczny pojawia się w koncepcji Ingardena właśnie w kontekście jego rozważań na temat quasi-sądów. Ich „ton” jest inny, „zrodzony z emocji podmiotu lirycznego i zarazem tę emocję wyrażający”¹⁸⁴. Emocjonalny aspekt sądów zawartych w dziele lirycznym, odniesienie do egzystencjalnego i psychicznego kontekstu wypowiedzi podmiotu pogłębia ich znaczenie: „Zdania ogólne (sentencje) są wyrazem pewnych uświadomień podmiotu lirycznego, zrodzonych ze stanu, w jakim on się znajduje w utworze”¹⁸⁵.

Opisane przez Ingardena Ja liryczne jest pasywne, odbiorcze i przeżywa w sposób emocjonalny, daje subiektywny obraz rzeczywistości. Emocjonalne przeżywanie prowadzi do słów i objawia się w temacie wypowiedzi. Rolf Fieguth podkreśla¹⁸⁶, że widzeniom i przeżyciom emocjonalnym brakuje rozciągnięcia czasowego, jak ma to miejsce w epice czy dramacie, znajdują one wyraz w doborze słów.

180 R. Ingarden, *Szkice...*, dz. cyt., s. 43.

181 R. Ingarden, *O tak zwanej „prawdzie”...*, dz. cyt., cyt. za: R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. III, dz. cyt., s. 416.

182 R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. III, dz. cyt., s. 420.

183 R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. III, dz. cyt., s. 420.

184 R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. III, dz. cyt., s. 428.

185 R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. III, dz. cyt., s. 420.

186 R. Fieguth, *Ingardena sprawa...*, dz. cyt., s. 273.

Kazimierz Bartoszyński zauważa: „Takie poglądy Ingardena na podmiot dzieła literackiego stanowiły koncepcję nowatorską – podjętą potem przez strukturalistów”. Ingarden mówiąc o podmiocie dzieła, odnosi się głównie do utworów lirycznych¹⁸⁷

Czymś, co łączy wyróżnione przez Ingardena warstwy dzieła, są tak istotne dla poezji znaczenia przenośne. Ingarden zwraca uwagę na rolę metafory przy tworzeniu sensów zdań. Choć przenośne znaczenie słów w poezji nie pozwala traktować ich jako sądów, nie są zupełnie pozbawione funkcji stwierdzania jako ściśle „neutralne”. Ingarden, wskazując konstytuującą rolę funkcji estetycznej dla istnienia utworu poetyckiego, pisze:

Tutaj jawnie celem jest wprawienie czytelnika w szczególny nastrój, który wprawdzie jest zabarwiony emocjonalnie, zarazem jednak nie tak silnie i nie tak serio, aby czytelnik wskutek tego cierpiał albo rzeczywiście był szczęśliwy, lecz tak, aby mu pozwolił zachwycać się wytworzonym za pomocą języka obrazem pewnego zdarzenia, w nastawieniu na ujrzanie go sycić się nim ze wzruszeniem i uznaniem pełnym podziwu [...] ważne tylko, że to wszystko tak zachwycająco wygląda¹⁸⁸.

Specyfika ukształtowania warstwy brzmieniowej stanowi osnowę dla metaforycznych jednostek znaczeniowych, które wyznaczają naoczny materiał, „przesycony szczególnymi materialnie zabarwionymi jakościami, na których czytelnik przenośnie może uchwycić właśnie ów jakościowy splot wartości jako pewien z koniecznością pojawiający się fenomen”¹⁸⁹.

Zdania te sugerują czytelnikowi możliwość istnienia pokazywanego obrazu, wskazując przy tym, że nie jest on prawdziwy i nie odpowiada rzeczywistym faktom.

Ingarden podkreśla istnienie w poezji słów „migoczących”, o „opalizującym” sensie, których znaczenie jest niedosłowne, „podobne” do tego, co słowo znaczy pierwotnie i jest to dla czytelnika zrozumiałe. Autor stwierdza, że: „podczas, gdy dosłowne znaczenie słowa dzięki kontekstowi zaczyna migotać tak, iż cały zwrot staje się tylko szczególnym środkiem służącym wskazywaniu na owo coś innego, wprost nienazwanego”¹⁹⁰. Obydwa

187 R. Ingarden, *O tak zwanej prawdzie w literaturze*, „Przegląd Współczesny” 61, nr 182 (1937), s. 80–94 oraz nr 183 (1937), s. 72–91.

188 R. Ingarden, *O poznawaniu...*, dz. cyt., s. 70.

189 R. Ingarden, *O poznawaniu...*, dz. cyt., s. 70.

190 R. Ingarden, *O poznawaniu...*, dz. cyt., s. 71.

znaczenia są przy tym niezbędne dla oddania przedmiotu, o którym mowa. Metafora w ujęciu Ingardena działa tak, że sens „dosłowny” jest środkiem, dzięki któremu współmyśli się inne znaczenie, które wiedzie nas wprost do tego, co metafora sugeruje, do znaczenia użytego „przenośnie”, które nie zostaje pomyślane w swej właściwej treści. Ingarden warunkuje odczytanie „przenośnego” znaczenia „spełnieniem we współmyśleniu”; współmyśleniu sensu zawartego w dwuwarstwie języka literackiego, współmyśleniu, które charakterystycznie „opalizuje”. Współmyślenie języka poetyckiego, „opalizujące” rozumienie, wymaga od czytelnika wysiłku właściwego odczytania. Ingarden widzi tutaj dwie możliwości błędu interpretacyjnego, który może być popełniony przez czytelnika. Pierwszy wiąże się z dosłownym potraktowaniem metaforycznego znaczenia lub z błędną jego interpretacją. Drugi możliwy błąd dotyczy odrzucenia zrozumianego znaczenia właściwego, potraktowanie go jedynie jako „środka”, przez co nie spełni ono unaoczniającej funkcji w trakcie odczytania sensu całego utworu. Utwór zostanie wtedy potraktowany jako twór czysto myślowy, przez co pozbawiony poetyckiego wymiaru. Istotna jest również rola metafory w tworzeniu wyglądków, wszak „«obrazowe» wyrażanie się jest jednym z czynników, który przyczynia się do zaktualizowania wyglądków podczas czytania utworu”¹⁹¹.

Ingarden twierdzi, że zarówno przenośne, jak i dosłowne znaczenie wyrazów w utworze jest „obrazowe”. Nie na „obrazowości” przedstawiania zasada się główna funkcja metafory. Krakowski fenomenolog rozpatruje funkcję metafory w stosunku do przedmiotów przedstawionych i w stosunku do wyglądków.

W pierwszym wypadku chodzi o przypisywanie bez użycia osobnego przymiotnika takiej cechy przedmiotowi przedstawionemu, którą zawsze posiada przedmiot wyrażenia przenośnie użytego, a nie zawsze przedmiot wyrażenia zastąpionego wyrażeniem przenośnym, ale którą właśnie w danym wypadku przedmiot ten ma posiadać¹⁹².

Jako przykład filozof podaje Mickiewiczowską metaforę „suchego oceanu”, która wyraża ogrom przemierzanego stepu. Tym samym jeden przedmiot prześwieca przez drugi, nabierając szczególnie wyraziście występującej cechy.

191 R. Ingarden, *Szkice...*, dz. cyt., s. 61.

192 R. Ingarden, *Szkice...*, dz. cyt., s. 60.

Wyglądy u czytelnika są aktualizowane przez pobudzoną w ten sposób wyobraźnię. Metafora prowadzi do wyznaczenia tzw. wyglądu „opalizującego”, w którym przenikają się składniki zawartości wyglądu przedmiotu właściwego i przedmiotu przenośnego znaczenia. Wśród warunków „opalowości” czy „dwoistości” Ingarden podaje fakt wyznaczania wyglądu przez twór językowy (inaczej niż w przypadku spostrzeżenia, w którym wygląd jest jednoznacznie wyznaczony przez zetknięcie się określonej rzeczy z określonym przedmiotem) i to, że splatające się ze sobą wyglądy są tworamii niedookreślonymi (umożliwia to dopełnienie i dookreślenie przez momenty wyglądowne użyte przenośnie). Zaktualizowany przez czytelnika, „mieniący się barwami” wygląd, który został zaktualizowany w materiale dat wyobrażeńiowych, wywołuje niewątpliwe efekty artystyczne.

Niedookreślenia wypełniane przez czytelnika występują w każdej warstwie, tworząc sieć powiązań. Roman Ingarden zwracając uwagę na wewnętrzną spójność utworu, konkluduje:

Można by powiedzieć, że przyporządkowania i związki pomiędzy miejscami niedookreślenia w warstwie przedmiotów przedstawionych i w warstwie wyglądown a schematycznością warstwy znaczeniowej ze swej strony w sposób wyrazisty ujawniają ograniczoną zwartość wszystkich warstw dzieła w jedną całość i czynią to nie mniej dobitnie niż związki pomiędzy – jeżeli tak można powiedzieć – pozytywnymi, „pełnymi” składnikami i momentami tychże warstw¹⁹³.

Spójność bazująca na niedookreśleniach wypełnianych przez czytelnika czyni odbiorcę tym, który konstituuje wewnętrzną strukturę opartą na miejscach niedookreślenia.

Co mówi literaturoznawcze ujęcie metafory? W koncepcji metafory Maxa Blacka¹⁹⁴ może ona działać równocześnie na trzech zasadach – substytucji, podobieństwa lub interakcji. Teoria substytucyjna zakłada, że zamiast określenia niemetaforycznego wprowadza się metaforyczne, a w drodze interpretacji zrekonstruowane zostaje na powrót ujęcie właściwe – prozaiczny ekwiwalent. To ujęcie reprezentuje również Arystoteles: „Metafora to przeniesienie nazwy jednej rzeczy na inną: z rodzaju na gatunek, z gatunku na

193 R. Ingarden, *Szkice...*, dz. cyt., s. 68.

194 M. Black, *Models and Metaphors: Studies in Language and Philosophy*, Ithaca 1962, fragm. tłum. J. Japola „Pamiętnik Literacki” 1971, t. 62, nr 3, s. 217–234. Jego filozoficzna koncepcja miała szeroki wpływ na rozumienie metafory w poetyce.

rodzaj, z jednego gatunku na inny, lub też przeniesienie nazwy jakiejś rzeczy na inną na podstawie analogii¹⁹⁵. Również arystotelesowskie powrońien-cje ma teoria porównaniowa, upatrująca motywację metafory w pokrewień-stwach między zjawiskami czy obiektami, których nazwy zostały w metaforze zestawione lub podmienione (np. „fale zbóż” to skrócone porównanie „zboża poruszają się jak fale”). Ostatnia koncepcja, według Blacka najlepiej opisująca zjawisko metafory, to teoria interakcyjna – metafora jest obszarem występowania dziedzin, z których główna w danym wyrażeniu zostaje przedstawiona i przekształcona przez system „implikacji skojarzeniowych” typowych dla drugiej, pomocniczej¹⁹⁶. Implikacji skojarzeniowych może być znacznie więcej niż podobieństw i mogą dotyczyć zestawionych w metaforze układów przedmiotowych, ale także rodzajów myśli, wyobrażeń, przeżyć etc. Black widzi swojego poprzednika w Richardsie, który swoją teorię metafory opublikował w tym samym roku, w którym pojawiły się rozważania Ingardena *O poznaniu dzieła literackiego*. Nie mogli zatem być dla siebie inspiracją¹⁹⁷. Siedemnaście lat przed pierwszą książkową publikacją Blacka na temat przenośni Ingarden zawiera swoje spostrzeżenia na temat „tzw. metafory” w rozdziale *Rozumienie dzieła literackiego jako utworu poetyckiego*, w którym zauważa konieczność dalszego opracowywania zagadnienia w ogólnej teorii dzieła sztuki literackiej¹⁹⁸.

Koncepcja polskiego filozofa, choć jedynie zarysowana, jest bardzo bliska opisowi autora *Models and metaphors*. Na poziomie świata przedstawionego jeden przedmiot przedstawiony przypisuje cechy drugiemu, w warstwie wyglą-dów dochodzi do utworzenia „wyglądu opalizującego”, w którym składniki zawartości wyglą-dów metafory się przenikają. Ingarden zwraca przy tym uwagę na zaktualizowany nowy, „mieniący się barwami” wygląd. Zastosowanie teorii czterowarstwowej budowy dzieła, zwłaszcza wprowadzenie kategorii wyglą-dów pozwala rzucić nowe światło na koncepcję metafory – wydarza się w umyśle, realizuje nową jakość, która dzieje się w momencie odczytywania metafory. „Opalizowanie”, o którym mówi Ingarden, zakłada pewnego rodzaju życie, przenikanie się sensów tu i teraz, choć konstrukcja językowa

195 Arystoteles, *Retoryka. Poetyka*, Warszawa 2004, s. 351–352.

196 A. Okopień-Sławińska, *Metafora* [w:] *Słownik terminów literackich*, dz. cyt., s. 301.

197 Richards dzieli strukturę metafory na temat i instrument-nosiciel. W metaforze instrument-nosiciel „pożycza” atrybutów tematowi na rzecz opisanego właśnie jego konkretnych cech (I. A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, London 1936).

198 R. Ingarden, *O poznawaniu...*, dz. cyt., s. 70.

została zapisana już dawno. Sposób opisu, jaki stosuje polski filozof dla tego zjawiska, podkreśla niezależność metafory, jej „żywość” i aktualność.

Schematyczność utworu poetyckiego prowadzi w konsekwencji do tego, co Ingarden nazywa dwoistością, „opalowością” dzieła¹⁹⁹. Cecha ta jest szczególnie ważna dla języka poetyckiego²⁰⁰. Autor akcentuje doniosłą rolę metafory, którą określa mianem „obrazowego wyrażania”²⁰¹. Przyczynia się ona do zaktualizowania wyglądnów w trakcie czytania utworu. Badacze literatury charakteryzują metaforę jako przemieniającą znaczenia składających się na nią słów²⁰², w filozofii literatury zarysowywanej przez Ingardena „przemiana” ta pełni funkcje w stosunku do przedmiotów przedstawionych i w stosunku do wyglądnów.

Mechanizm działania metafory polega na tym, że przypisuje ona przedmiotom przedstawionym przerośnię cechy, które posiada przedmiot wyrażenia przerośnię użytego, zgodnie z intencją autora do podkreślenia tej właśnie określonej cechy²⁰³. Ingarden ujmuje to bardzo poetycko: „jeden przedmiot niejako prześwieca przez drugi, a przy tym przeświecaniu nabiera jego szczególnie wyraziście występującej cechy”²⁰⁴. Pobudza to wyobraźnię czytelnika i prowadzi do aktualizacji wyglądnów, ale i wprowadza tzw. wyglądn „opalizujący”, o którym filozof mówi na podstawie pierwszego wersu *Stepów Akermańskich*: „Wpłynąłem na suchego przestwór oceanu”. Ingarden widzi w jego zawartości „raz te składniki zawartości wyglądnów, które przynależą do przedmiotu właściwego znaczenia słowa użytego przerośnię («ocean»), drugi raz zaś te, które przynależą do przedmiotu jego przerośnego znaczenia («step»)”²⁰⁵.

Warunkami wystąpienia takiej „dwoistości” wyglądnów jest fakt wyznaczenia go przez twory językowe (nie jest to spostrzeżeniowe zetknięcie się określonej rzeczy z określonym przedmiotem) i niedookreśloność splatających się ze sobą wyglądnów, co umożliwia uzupełnienie niedookreślenia jednego wyglądnów w wyglądnach innych (następuje nasunięcie się wyrażen przerośnych).

199 R. Ingarden, *O poznawaniu...*, dz. cyt., s. 65–73.

200 Jacobson – funkcja artystyczna języka poetyckiego; rola metafory i innych środków stylistycznych.

201 R. Ingarden, *Szkice...*, dz. cyt., s. 60.

202 A. Okopień-Sławińska, *Metafora* [w:] *Słownik terminów literackich*, dz. cyt., s. 300–301.

203 A. Okopień-Sławińska, *Metafora* [w:] *Słownik terminów literackich*, dz. cyt., s. 301.

204 R. Ingarden, *Szkice...*, dz. cyt., s. 61.

205 R. Ingarden, *Szkice...*, dz. cyt., s. 61.

Cykl, w jakim występują utwory liryczne, „sposób istnienia” podmiotu lirycznego i metafory w języku poetyckim to te zagadnienia z obszaru teorii literatury, którym Ingarden poświęca uwagę. Niektórzy badacze zarzucali mu jednak niedostateczne pochylenie się nad zagadnieniami związanymi z utworami lirycznymi, bowiem jego teoria świata przedstawionego i wygląków odnosi się bardziej do poezji opisowej niż tzw. poezji czystej²⁰⁶.

Trzeba jednak krakowskiemu filozofowi oddać, że potraktował utwór liryczny jako specyficzną wypowiedź. Wypowiada się w niej charakterystyczne Ja liryczne, a świat przedstawiony jest nie tylko opowiedziany w słowach, ale to słowa stanowią świat przedstawiony. Również warstwa językowo-brzmieniowa bierze na siebie część funkcji „unaocznienia”, pełnionej w innych rodzajach literackich przez warstwę wygląków uschematyzowanych²⁰⁷. Ingarden zauważa, jak środki metryczno-rytmiczne w utworze mogą wprowadzić „tekst domyślny”. Przywołuje między innymi wiersz Rilkego *Ostatni akord*, w którym rytm walca w połączeniu z treścią mówiącą o śmierci wywołuje w odbiorcy wyobrażenia tańca śmierci²⁰⁸. Dokonuje się konkretyzacja miejsca niedookreślenia niejako poza warstwami.

206 Leon Chwistek w takich słowach krytykuje *O dziele literackim* Ingardena: „przechodzę do naszej poezji lirycznej i przypominam sobie wiersze Młodożeńca, Jasińskiego i Czyżewskiego, którym zawdzięczam wiele niezapomnianych wzruszeń. [...] Wracam do książki dra Ingardena i szukam w niej choćby śladu zrozumienia dla czaru tworzących się właśnie nowych powiedzeń i nowych zestawień wyrazów, ale szukam daremnie. Pojęcie przewyciężenia potocznej treści wyrazu, nieodzowne dla zrozumienia tego, co się dzieje dzisiaj w poezji, jest mu zupełnie obce. Przecież w wierszyku takim jak Jasińskiego:

«kwiat/spadł/kapnie/na stopnie»

nie chodzi, na miłość Boską ani o to, że jakiś kwiat spadł, ani że kapnął na stopnie, bo jest to zdanie zbyt codzienne i zbyt blade, a z niczym w dalszym ciągu się nie wiąże. Ani też w wierszu Młodożeńca

«czym tu/czym tam»

naprawdę nie chodzi o to, gdzie on się znajduje. A jednak są to arcydzieła, a jeśli dr Ingarden jest innego zdania, to powinien liczyć się z tym, że tak sądzić będą na pewno ci wszyscy, którzy w poezji lirycznej szukają czegoś więcej jak zadowolenia estetycznego czy wzruszenia. Sztuka w ogóle, a liryka w szczególności, może zamienić się w narkotyk potężny, działający nieraz o wiele silniej niż opium lub kokaina. Oczywiście pojęcie narkotyku jest względne, i różni ludzie narkotyzują się różnymi rzeczami. [...] Fenomenolodzy narkotyzują się wzięciem przedmiotów fikcyjnych, które rozmnożyli do granic niebываłych. Świat, w którym żyją, jest tak bogaty, że można go porównać z niebem przepelnionym aniołami. Nic dziwnego, że w sztuce szukają tylko tego, co wzmacnia w nich poczucie tego świata” (L. Chwistek, *Tragedia werbalnej metafizyki* [w:] L. Chwistek, *Pisma filozoficzne i logiczne*, Warszawa 1961, s. 134 i nast.).

207 O specyfice liryczności w ujęciu Ingardena i tychże kwestiach pisze także: R. Fieguth, *Ingardena sprawa...*, dz. cyt.

208 Utwór Rilkego w Ingardenowskim tłumaczeniu:
„Ostatni akord

Fieguth widzi w tych Ingardenowskich analizach kondensację wymiaru czasowego i kondensację warstw utworu, jaka odbywa się w lirycie²⁰⁹. Liryka „ścieśnia” utwór zarówno w wymiarze horyzontalnym, jak i wertykalnym: ostatnie słowa utworu ujawniają często sens początku czy incipitu, warstwa brzmieniowa spełnia funkcje artystyczne warstwy wyglądu, dwuwarstwa językowa składa się na warstwę przedmiotową jako „mowa przedstawiona” Ja lirycznego. Szczególne funkcje spełniają w utworze lirycznym miejsca nieodokreślenia i pustki występujące we wszystkich warstwach utworu.

Czy jednak wobec licznych gatunków granicznych ramy liryki jako rodzaju literackiego są tak wyraźne, a ich zarysowywanie niezbędne?

5. DZIEŁO LITERACKIE – ASPEKTY ESTETYCZNE, METAFIZYCZNE I AKSJOLOGICZNE²¹⁰

Kluczowym w rozpatrywaniu utworu poetyckiego w filozofii Ingardena jest pytanie – czy poezja ma raczej wygląd, realizuje głównie funkcję estetyczną, czy niesie sens?²¹¹ Pytanie jest ważne nie tylko ze względu na poezję jako dziedzinę aktywności literackiej, ale przede wszystkim dlatego, że odnosi się do Ingardenowskiej koncepcji jakości metafizycznych²¹².

Zagadnienie to jest szczególnie ważne, kiedy skupiamy się na utworach poetyckich. Pozwalają one obcować z jakościami metafizycznymi nie tylko jako ich fizyczne nośniki, ale również dzięki symbolicznej wypowiedzi wychodzą

Wielka jest śmierć.
Jesteśmy w jej mocy
Z uśmiechem na ustach.
Gdy nam się zdaje, żeśmy w pełni życia,
Ośmiela się lkać w naszym wnętrzu”
(za: R. Ingarden, *O poznawaniu...*, dz. cyt., s. 261).

209 R. Fieguth, *Ingardena sprawa...*, dz. cyt., s. 276.

210 Rozdział ten w znacznej mierze oparłam na pracy A. Tyszczyka, *Estetyczne i metafizyczne aspekty aksjologii literackiej Ingardena*, Lublin 1993.

211 A. Tyszczyk, *Estetyczne...*, dz. cyt., s. 6.

212 Znane są trzy grupy interpretacji jakości metafizycznych według Ingardena. Pierwsza ujmuje jakości metafizyczne jako jakości estetyczne charakterystyczne dla świata przedstawionego utworu literackiego (np. H. Markiewicz), druga widzi w nich jakości umożliwiające dziełu pełnienie funkcji poznawczych, trzecia traktuje jakości metafizyczne jako element aksjologiczny dzieła, wykraczający poza to, co czysto estetyczne. W swych rozważaniach odnosić się będę do trzeciej interpretacji reprezentowanej przez Andrzeja Tyszczyka, kierującego się nadto założeniem, że adekwatną postawę ujęcia koncepcji jakości metafizycznych stanowi kategoria przeżycia (doświadczenia) estetycznego (por. A. Tyszczyk, *Estetyczne...*, dz. cyt.).

poza doświadczenie estetyczne i poznawcze, wyrażając znacznie więcej treści niż te, które wypływają bezpośrednio ze znaczeń użytych w utworze słów. Właściwe dla poezji metaforyczne i symboliczne ujmowanie rzeczywistości pozwala doświadczyć świata w innym wymiarze. Dla poety bywa narzędziem poznawania i interpretowania świata, a także sposobem wyrażania doświadczeń, dla których nie jest adekwatny żaden prozatorski opis.

Dla pokazania rozważań w szerszym kontekście cennym jest przywołanie Ingardenowskiej definicji metafizyki. Zadaniem metafizyki według Ingardena jest stwierdzenie faktycznej istoty przedmiotów istniejących. Plasuje się ona między naukami szczegółowymi a ontologią, dzieląc z pierwszymi nakierowanie na faktyczne istnienie i twierdzenia kategoryczne, a z ontologią – zainteresowanie istotnymi, koniecznymi związkami. Wedle Ingardena istnieją trzy grupy zagadnień metafizycznych: zagadnienia dotyczące istnienia świata jako całości tego, co istnieje; zagadnienia dotyczące istoty przedmiotów uznanych za istniejące w podstawowych twierdzeniach metafizycznych; zagadnienia dotyczące zasady faktycznie istniejącego świata. Filozof opisując wszystkie trzy grupy, używa pojęć „świat” (w znaczeniu „całość tego wszystkiego, co istnieje”) i „faktyczność istnienia” (zakłada typ doświadczenia stwierdzającego faktyczność). Andrzej Tyszczyk zauważa²¹³, że faktyczność istnienia przenika ustalone przez Ingardena sposoby istnienia, ustalając przedmiot metafizyki bardzo szeroko. „Zatem – można sądzić – każdy «rodzaj» bytu, o ile przysługuje mu faktyczność istnienia, stanowi przedmiot rozważań metafizyki”²¹⁴.

W badaniu metafizycznym „staramy się [...] uchwycić ostateczne dane i jesteśmy przez te dane związani” – pisze Ingarden²¹⁵. Jak zauważa Andrzej Póltawski²¹⁶, metafizyka według autora *Sporu o istnienie świata* musi dysponować jakimś rodzajem doświadczenia, pozwalającego na uchwycenie faktycznej istoty przedmiotów indywidualnych.

W swych rozważaniach *O dziele literackim* Ingarden przedstawia listę „jakości metafizycznych”, które związane są ontycznie z ludzkim życiem, „do-piero w realizacji istnieją we właściwym sensie”²¹⁷. Nie są tym samym co jakości estetyczne, które cechuje „naoczność przejawiania się”. W przypadku

213 A. Tyszczyk, *Estetyczne...*, dz. cyt., s.71.

214 A. Tyszczyk, *Estetyczne...*, dz. cyt., s.71.

215 R. Ingarden, *Spór o istnienie świata*, t. I, Kraków 1947, s. 60.

216 A. Póltawski, *Metafizyka [w:] Słownik pojęć filozoficznych...*, dz. cyt., s. 152.

217 R. Ingarden, *O dziele literackim...*, dz. cyt., s. 457.

dzieła literackiego jakości estetyczne to te, które wypływają z charakteru poszczególnych warstw dzieła, a „każda zawiera specyficzne dla siebie możliwości artystycznego ukształtowania”²¹⁸. Odpowiednio dobrane tworzą polifoniczną harmonię jakości estetycznie doniosłych:

Po pierwsze, są to jakości osadzone na językowych tworach brzmieniowych bądź na brzmieniach słów poszczególnych, bądź na pewnym zespole tych brzmień np. tak ułożonych, że powstaje pewien rytm albo melodia wiersza [...]. Po wtóre jakości osadzone na jednostkach znaczeniowych np. na sensie zdań i jego właściwościach. Sens zdania np. złożonego może być w szczególności sposób ustrukturuwany, ta struktura zaś może wyznaczać pewną jakość, która jest lub może stać się estetycznie doniosła, występując z innymi jakościami w jednym zespole. Język literacki, a zwłaszcza poetycki, jest tak przez artystę komponowany, by się na jego tworach ujawniły jakości estetycznie doniosłe [...]. Innych typów jakości estetycznie doniosłe mają występować bądź to na przedmiotach przedstawionych, bądź też na wyglądach, które [...] zostają wytworzone przez twory językowe. Twory te są więc znów tak komponowane, żeby na ich wytworach mogły wystąpić pochodne od ich jakości estetycznie doniosłe²¹⁹.

Jakości estetyczne objawiają się w kompozycji utworu (na poziomie brzmienia, jednostek semantycznych czy tematycznych), realizują funkcję artystyczną języka, pełnią zatem funkcję estetyczną. Jakości metafizyczne objawione są w warstwie przedmiotów przedstawionych, bowiem literatura je „objawia”, jednak efektywnie istnieją również w sferze pozaestetycznej; dzięki literaturze możemy je spokojnie percypować²²⁰.

Ingarden wymienia następujące jakości metafizyczne: wzniosłość (czyjejs ofiary), podłość (czyjejs zdrady), tragiczność (czyjejs klęski), straszliwość (czyjegoś losu), to, co wstrząsające, niepojęte lub tajemnicze, demoniczność (czyjegoś czynu lub pewnej osoby), świętość (czyjegoś życia) lub jej przeciwieństwo: grzeszność czy piekielność (czyjejs zemsty), ekstazy (najwyższego zachwytu) lub cisza (ostatniego ukojenia), groteskowość pewnego zjawiska lub postaci, patetyczność czyjegoś zachowania się, uroczystość pewnego obrzędu, wdzięk i lekkość dziewczęcego ruchu lub powaga i ciężkość czyjegoś sposobu bycia²²¹.

218 A. Tyszczyk, *Estetyczne...*, dz. cyt., s. 59.

219 R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. III, dz. cyt., s. 319–320.

220 A. Tyszczyk, *Estetyczne...*, dz. cyt., s. 60–61.

221 R. Ingarden, *O dziele literackim...*, dz. cyt., s. 368.

Znajdujące się na tej liście jakości metafizyczne harmonizują z jakościami estetycznymi dzieła. Choć ich samych nie cechuje wartość estetyczna, sam fakt ich pojawienia się oraz sposób, w jaki się objawiają, jest „pewną wartością estetyczną”²²². Estetyczna wartość jakości metafizycznych może płynąć jedynie z ich pozaestetycznej doniosłości; są ważne, ale z innych względów niż estetyczne, a ich waga konstytuuje się poza światem piękną²²³. Jakość metafizyczna nie musi być związana z dziełem (w przeciwieństwie do jakości estetycznych), jednak to o niej Ingarden pisał: jądro „dzieła sztuki literackiej, ze względu na które wszystko inne w dziele [...] tworzy do pewnego stopnia rusztowanie, podstawę czy środek do ukazania, choć *de facto* nie jest tylko środkiem”²²⁴.

Rozpatrując kwestię wartości metafizycznych w dziele, nie sposób nie zgodzić się z tezą postawioną przez Andrzeja Tyszczyka: „struktura estetyczna dzieła literackiego jest tym, co w sposób konieczny implikowane jest ideą dzieła sztuki literackiej, tym natomiast, co czyni z dzieła arcydzieło, nie są wartości czysto estetyczne, ale ugruntowane w nich, lecz poza niewykraczające wartości ponadestetyczne”²²⁵.

Co wpływa na metafizyczność jakości i jakie doświadczenie je funduje? W paragrafach 49 i 50 *O dziele literackim*, a także w tekstach *O budowie obrazu* i *Zagadnienie systemu jakości estetycznie doniosłych* możemy przeczytać o jakościach, które nie są właściwościami przedmiotów ani cechami stanów psychicznych, jednak objawiają się w sytuacjach życiowych, a także w relacjach międzyludzkich jako rodzaj „szczegółnej atmosfery”, przenikającej i „rozświetlającej” rzeczywistość²²⁶.

Tęsknimy za jakościami metafizycznymi, ich objawienie się nie tylko jest głębią wszystkiego, co istnieje, w tym także naszego życia²²⁷, ale również tę głębię buduje. Wymykają się poznaniu racjonalnemu,

w ich ujrzeniu i realizacji, w obcowaniu z nimi, sami wstępujemy w praźródła bytu. Albowiem pokazuje się w nich nie tylko to, co w innych warunkach jest dla nas zakryte i tajemnicze, a w nich dopiero staje się jawne i widome, lecz one same są tym, co leży u źródeł

222 R. Ingarden, *O dziele literackim...*, dz. cyt., s. 376.

223 A. Tyszczyk, *Estetyczne...*, dz. cyt., s. 62.

224 R. Ingarden, *O dziele literackim...*, dz. cyt., s. 366.

225 A. Tyszczyk, *Estetyczne...*, dz. cyt., s. 66.

226 R. Ingarden, *O dziele literackim...*, dz. cyt., s. 368.

227 W. Stróżewski, *Jakości metafizyczne* [w:] *Słownik pojęć filozoficznych...*, dz. cyt., s. 126.

bytu i stanowią jedną z jego postaci. W pełni mogą się nam one jednak tylko wtedy objawić, jeżeli stają się rzeczywistością²²⁸.

Doświadczenie jakości metafizycznych przychodzi na zasadzie iluminacji, której nie można wywołać ani świadomie do niej zmierzać. Sztuka staje się płaszczyzną dla doświadczenia jakości metafizycznych. W warstwie przedmiotowej dzieła literackiego odczuwamy je jako „otoczkę”, atmosferę nadbudowującą się nad różnymi sytuacjami. Jednak aby się pojawiły, konieczna jest konkretyzacja. Jak zauważa Władysław Stróżewski²²⁹, warstwy dzieła mogą współdziałać ze sobą w sposób różnorodny, co sprawia, że i jakości metafizyczne w różnorodny sposób mogą się objawiać – harmonia między warstwami „upomina się” o uzupełnienie jakości metafizycznymi²³⁰. Jakości estetyczne i metafizyczne współgrają ze sobą dla ostatecznej wartości dzieła. „Zarówno objawiająca się jakość metafizyczna, jak i poprzednio wspomniany sposób jej objawiania się w konkretyzacji dzieła sztuki literackiej tworzy pewną wartość estetyczną” – pisze Ingarden²³¹.

Objawianie się jakości metafizycznych w sztuce niesie ze sobą szczególny pożytek. Oto jakości metafizyczne nie są doświadczane na co dzień, a jeżeli już do takiego przeżycia dochodzi i stykamy się np. z wzniosłością, straszliwością czy demonicznością, nie przebiega ono spokojnie, a gwałtownie i intensywnie. Doświadczenie jak gdyby nie może zostać „wysyczone”, osoba doświadczająca nie przechodzi procesu, który kończy się refleksją nad tym doświadczeniem. W podobnych sytuacjach jesteśmy przerażeni i obezwładnieni. Sztuka pozwala na przeżycie tych jakości, a nawet doprowadzenie do ich kontemplacji. Choć za pośrednictwem sztuki doświadczenie jakości metafizycznych jest mniej silne, wciąż jednak istotne.

Możemy je oglądać, pozwolić się im porwać, poznać smak wszystkiego, co nam jakościowo ofiarowują, nie będąc przez nie w ścisłym sensie dotknięci, przytłoczeni czy wyniesieni. W związku z tym ujrzenie ich nie wywołuje tego rodzaju zmian, jakie zachodzą przy prawdziwej ich realizacji²³². Nie wynika z tego, że estetyczne przeżycie jakości

228 R. Ingarden, *O dziele literackim...*, dz. cyt., s. 370.

229 W. Stróżewski, *Jakości metafizyczne* [w:] *Słownik pojęć filozoficznych...*, dz. cyt., s. 127.

230 R. Ingarden, *O dziele literackim...*, dz. cyt., 376.

231 R. Ingarden, *O dziele literackim...*, dz. cyt., s. 370.

232 R. Ingarden, *O dziele literackim...*, dz. cyt., s. 373.

metafizycznych nie może być nader głębokie: co więcej, doprowadzić ono może i do tego stanu, który Arystoteles miał najprawdopodobniej na myśli, mówiąc o *katharsis*²³³.

Możemy wydobyć następujące tezy odnośnie jakości metafizycznych, jakie w kontekście dzieła literackiego wyraził Ingarden²³⁴:

1. Byt ma jakiś ostateczny wewnętrzny porządek, którego sens jest niedostępny człowiekowi w zwykłym, potocznym doświadczeniu.
2. Porządek ów lub sens odkrywa się niekiedy przed człowiekiem w pewnych szczególnych sytuacjach lub zdarzeniach, stanowiących podstawę do ukazania się („objawienia się”) jakości metafizycznych (sytuacji takich nie można zaaranżować).
3. Jakość metafizyczna jest tym, co odkrywa lub konstytuuje sens ludzkiego istnienia.
4. Doświadczenie jakości metafizycznej jest naoczne, emocjonalne i nieracjonalne (nie rozgrywa się w planie dyskursywnym).
5. Jest dla człowieka wartością pozytywną niezależnie od dodatniości lub ujemności sytuacji – zdarzeń będących substratem doświadczenia jakości metafizycznej.
6. Stanowi najwyższą wartość egzystencjalną (przeżyciową), tzn. „jest punktem szczytowym naszego życia”.
7. Istnieje w człowieku tęsknota za realizacją i ujrzeniem jakości metafizycznej.
8. Jest ona źródłem poznania filozoficznego i twórczości artystycznej.
9. Odślanianie jakości metafizycznych jest najważniejszą funkcją utworu literackiego (dokładnie: jego warstwy przedmiotowej).

Analizując zagadnienie jakości metafizycznych, dochodzimy do swoistego paradoksu. Ingarden zaprzecza, jakoby jakości metafizyczne miały być własnościami czegoś, a jednak przykłady, którymi się posługuje, mówiąc o jakościach metafizycznych, odwołują się do rzeczy, zjawisk, którym owe wartości zdają się przysługiwać. Sam jednak stwierdza: „Sprawa stosunku idealnych jakości do ich konkretyzacji w przedmiotach indywidualnych jest dla mnie jeszcze ciemna i nie chciałbym tu niczego powiedzieć, czego jasno nie widzę” – pisze Ingarden²³⁵.

233 R. Ingarden, *O dziele literackim...*, dz. cyt., s. 373, przyp. 2.

234 A. Tyszczyk, *Estetyczne...*, dz. cyt., s. 68.

235 R. Ingarden, *Z teorii języka...*, dz. cyt., s. 364, przyp. 17.

Jakość metafizyczna jest różna od dziedziny faktyczności rzeczywistości, a jednak tworzy „szczególną atmosferę” właśnie w rzeczywistości faktycznej. Filozof używa pojęcia „realizacji”, które pozwala wyrazić, w jaki sposób jakość „nie z tego świata” objawia się właśnie tutaj. Przy czym realizacja ta dokonuje się na dwóch płaszczyznach – realnej (jako pewien fakt w realnym życiu) i intencjonalnej (w sztuce, w następstwie konkretyzacji utworu). „Wszędzie jednak, gdzie mamy uzyskać pewne metafizyczne rozstrzygnięcie, trzeba rozporządzać odpowiednim poznaniem czysto metafizycznym, niezależnym od poznania ontologicznego, i ostatecznym doświadczeniem metafizycznym, o ile takie istnieje” – pisze Ingarden w *Sporce o istnienie świata*²³⁶.

Nie jesteśmy w stanie ocenić możliwość istnienia doświadczenia stanowiącego podbudowę dla metafizyki, jednak doświadczamy w codzienności przejawiania się metafizycznych jakości. Jak zauważa Stróżewski²³⁷, dotyczą one podstawy i sensu naszego bytu, w czym krzyżują się z metafizyką-nauką.

Doświadczenie metafizyczne posiada trzy odmiany²³⁸:

- doświadczenie podbudowujące metafizykę jako naukę;
- doświadczenie jakości metafizycznych objawiających się w naszym realnym życiu;
- doświadczenie jakości metafizycznych jako szczególnego rodzaju przedmiotów (jakości) intencjonalnych, które odsłania nam sztuka.

Pośród nich doświadczenie, które dotyczy objawiania się jakości metafizycznych w naszych przeżyciach, jest faktem²³⁹.

Ingarden zdaje się twierdzić, że analogiczną zawartość „treściową” niesie zarówno przedfilozoficzne (życiowe), jak i estetyczne doświadczenie jakości metafizycznej, realizującej się w szczególnych życiowych sytuacjach lub konkretyzującej w dziele sztuki²⁴⁰. Oba doświadczenia są irracjonalne, towarzyszą im emocje i oba ustanawiają wartość przeżycia, jak i samych jakości. Pozwalają na doświadczenie kruchości własnej egzystencji i samego bytu jednocześnie. Główną różnicą między jakością doświadczaną w przeżyciu estetycznym a jakością „zrealizowaną” w życiu jest brak realności istnienia

236 R. Ingarden, *Spór...*, t. I, dz. cyt., s. 61.

237 W. Stróżewski, *Jakości metafizyczne* [w:] *Słownik pojęć filozoficznych...*, dz. cyt., s. 129.

238 Za: W. Stróżewski, *Jakości metafizyczne* [w:] *Słownik pojęć filozoficznych...*, dz. cyt., s. 129.

239 „doświadczenie metafizyczne, mające podbudować metafizykę, jest u Ingardena raczej czymś postulowanym i wymagającym badań (zwłaszcza epistemologicznych) dotyczących nawet warunków jego możliwości” – pisze Stróżewski (W. Stróżewski, *Jakości metafizyczne* [w:] *Słownik pojęć filozoficznych...*, dz. cyt., s. 130).

240 A. Tyszczyk, *Estetyczne...*, dz. cyt., s. 75.

tej pierwszej (jest ona jednak objawiona jako jakość faktycznego istnienia bytu)²⁴¹. Czytając dzieło, nie możemy doświadczyć jakości na własnej skórze – ujawnia się ona na płaszczyźnie sytuacji wykreowanej, bytowo heteronomicznej. Czytelnik i jakość nie należą do tego samego świata, rodzi się między nimi dystans, który jednak umożliwia kontemplację tej jakości. Jak podkreśla Tyszczyk²⁴², tym co nie zależy od dystansu między czytelnikiem i jakością metafizyczną, jest jej „treść”, dzięki czemu może ona wciąż wykraczać poza samo dzieło, umożliwiać naoczne i emocjonalne doświadczenie struktury i „sensu” bytu oraz własnej w nim pozycji czytelnika²⁴³.

Nie każdy jednak utwór literacki nastawiony na określone jakości metafizyczne czyni je obecnymi. Zdarza się to, kiedy utwór cechuje wysoka wartość artystyczna. „jakość metafizyczna jest obecna tylko w utworach o wysokim stopniu sprawności artystycznej i w tym sensie jest ona funkcją artystycznej wartości utworu” – zauważa Tyszczyk²⁴⁴. Na jej ujawnienie się wpływa również, zdaniem badacza, umiejscowiona wewnątrz dzieła sytuacja aksjologiczna, wobec której zostaje postawiony czytelnik²⁴⁵. Dzieło wprowadza nas w sferę emocji, które nie są już tylko związane z samym dziełem. Doświadczamy porządku bytu szerszego niż samo dzieło. Objawiająca się jakość metafizyczna nie jest już częścią literackiego świata, ale elementem doświadczania naszej własnej egzystencji²⁴⁶. Tyszczyk pyta:

Skoro w poezji ważną rolę odgrywa czynnik metafizyczny, w jaki sposób w procesie estetycznego przeżycia utworu lirycznego (odbioru) następuje wprowadzenie przeżycia estetycznego na poziom doświadczenia metafizycznego? Czy nie potrzeba momentu przekonania, że doświadcza się istnienia, a nie iluzji?²⁴⁷

241 R. Ingarden, *O dziele literackim...*, dz. cyt., s. 372.

242 A. Tyszczyk, *Estetyczne...*, dz. cyt., s. 76.

243 A. Tyszczyk, *Estetyczne...*, dz. cyt., s. 76.

244 A. Tyszczyk, *Estetyczne...*, dz. cyt., s. 77.

245 A. Tyszczyk, *Estetyczne...*, dz. cyt., s. 78.

246 „Przejawia się ona podczas lektury jako narzucające się bezwzględne przekonanie, że sfera emocji, w którą wprowadza nas dzieło, wykracza poza wyrażeniowe doznania wyczarowane zręcznością, choćby najsubtelniejszych technik artystycznych [...] przekonanie, że dzieło daje nam w doświadczeniu coś, czego sens nie należy już do porządku sztuki, lecz do porządku bytu, że stawia nas ono w tej szczególnej sytuacji, w której bezpieczny status czytelnika, widza obserwatora, mający podstawę w tym, że należy on do innego świata, zostaje zniesiony w tym momencie, w którym zdać sobie musimy sprawę, że objawiająca się jakość metafizyczna należy nie do świata literackiego, ale stanowi nieodłączny element doświadczenia naszej własnej egzystencji”, A. Tyszczyk, *Estetyczne...*, dz. cyt., s. 79.

247 A. Tyszczyk, *Estetyczne...*, dz. cyt., s. 91.

Jakości metafizyczne „swój sposób istnienia dzielą z przedmiotami przedstawionymi”²⁴⁸, a te przecież wytwarzają w dziele iluzję istnienia – bohater, sytuacja, nawet podmiot liryczny są bytami czysto intencjonalnymi, choć przedstawiają nam się jako realne. W przeżyciu estetycznym mamy jednak do czynienia z faktycznym, nie iluzorycznym daniem przedmiotowych struktur świata przedstawionego²⁴⁹.

Innym składnikiem niepodlegającym bytowej iluzoryczności jest wartościowość poezji²⁵⁰. Skoro utwór liryczny istnieje, istnieje również jego wartość estetyczna. Egzystencjalny wymiar poezji konstituuje się w obrębie rzeczywistości, stanowiąc pewien wymiar bytu. Poezja staje się płaszczyzną, na której aksjologiczny wymiar bytu otrzymuje określoną formę i istnienie. Literaturoznawca Stefan Sawicki, odpowiadając na pytanie „czym jest poezja”, pisze:

Czymś wyjątkowo istotnym dla poezji są ewokowane przez nią jakości. Właśnie ewokowane: nie opisywane, nie definiowane. Jakości te, sięgając do istoty zjawisk, dzięki poezji po prostu są. Nie w platońskim świecie idei, lecz w konkretnej rzeczywistości poezji²⁵¹.

W rozumieniu Ingardena wartość poezji jest polifoniczną strukturą jakości. Polifoniczna struktura polega na wzajemnym zespoleniu wielu różnych, modyfikujących się wzajemnie jakości wewnątrznie zorganizowanych w spójną całość. W przypadku poezji te jakości to budowa formalna dzieła, jakości emocjonalne²⁵². Tak pisze filozof o ustanowieniu egzystencjalnej relacji między utworem, człowiekiem i wartością²⁵³:

W ostatniej fazie przeżycia estetycznego zawarty jest szczególny moment, dzięki któremu nie wolno go zaliczyć do przeżyć „zneutralizowanych” lub po prostu „neutralnych”. Występuje w niej mianowicie moment stwierdzenia, osadzania w bycie ukonstytuowanego przedmiotu estetycznego. Zostaje on uznany za coś istniejącego w szczególny sposób. Wraz z tym występującym w tej fazie przeżycia estetycznego jeszcze inne momenty „tetyczne” (pełniące funkcje stwierdzenia), które dotyczą przedmiotów przedstawionych

248 R. Ingarden, *O dziele literackim...*, dz. cyt., s. 372.

249 Por. A. Tyszczyk, *Estetyczne...*, dz. cyt., s. 93–94; A. Meinong, *The Theory of Objects* [w:] *Realism and the Background of Phenomenology*, ed. R. M. Chisholm, Glencoe 1960, s. 92.

250 Por. A. Tyszczyk, *Estetyczne...*, dz. cyt., s. 95–96.

251 S. Sawicki, *Czym jest poezja?*, „Ethos” 1989, R. 2, nr 4, s. 111.

252 R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. III, dz. cyt., s. 288.

253 A. Tyszczyk, *Estetyczne...*, dz. cyt., s. 99.

w obrębie przedmiotu estetycznego, o ile on w ogóle buduje się na podłożu sztuki „przedstawiającej”. Ustanawiają je one niejako w bycie w obrębie quasi-realnego świata przedstawionego. Nie każdy jednak przedmiot estetyczny ujawnia tego rodzaju przedmioty przedstawione, więc i te ostatnie momenty uznawania w bycie nie są dla przeżycia estetycznego niezbędne, natomiast moment afirmujący (bo ściśle związany z momentem uznania dla wartości przedmiotu estetycznego) [...] jest dla tego przeżycia istotny. Jeżeli go brak, to znaczy, że się ono nie dopełniło, i że brak również ukonstytuowanego przedmiotu estetycznego²⁵⁴.

Wobec przedstawionych problemów i zarysu Ingardenowskiej ontologii literatury powstaje pytanie – jakie warunki muszą być spełnione, by doszło do obiektywnego poznania dzieł literackich, w szczególności utworów lirycznych, których interpretacje tak często się różnią?²⁵⁵

Należy również pamiętać, że polski filozof za punkt wyjścia rozważań o sposobie istnienia literatury uznaje określoną koncepcję rzeczywistości. Badania nad dziełem literackim mają być również argumentem popierającym pewną koncepcję rzeczywistości. Rozważania Ingardena mają zatem konsekwencje zarówno dla teorii literatury (w tym teorii interpretacji), jak i dla odwiecznego, filozoficznego sporu o istnienie świata.

Utwór istnieje jako harmonia poszczególnych warstw, z których jest zbudowany, odbiorcy mogą dokonywać konkretyzacji, które już samym utworem nie są, choć są nim uwarunkowane. Dla Ingardena fundamentem konstytutywnym dzieła jest warstwa całości znaczeniowych, to na niej nadbudowane są warstwy wyglądów i przedmiotów przedstawionych. Całości znaczeniowe niższego i wyższego rzędu zawarte w dziele są wedle Ingardena takie same dla wszystkich odbiorców²⁵⁶. Podejmowany współcześnie przez postmodernistów problem „śmierci autora” byłby dla Ingardena o tyle niezrozumiały, że intencję autora widzi filozof w „celowej strukturze dzieła”²⁵⁷.

254 R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. III, dz. cyt., s. 102.

255 Zagadnienie rozwija również Katarzyna Częścić w artykule *Ontologicznie zorientowana teoria literatury* (K. Ł. Częścić, *Ontologicznie zorientowana teoria literatury*, „Principia” 2014, t. LIX–LX, s. 329–345, <https://doi.org/10.4467/20843887PI.14.016.2986>).

256 R. Ingarden, *O dziele literackim...*, dz. cyt., s. 95.

257 Zagadnienie „śmierci autora” wprowadził Roland Barthes w eseju opublikowanym w 1967 roku pod tymże tytułem. Barthes postulował usunięcie z dyskursu interpretacyjnego kategorii intencji autorskiej jako wyznacznika prawidłowego odczytania dzieła. Usunięcie kategorii autora podniosło rangę czytelnika, który zajął pozycję właściwego twórcy tekstu. Rozumienie literatury jako przestrzeni intertekstualnej, bez Autora-Boga jest charakterystyczne dla przedstawicieli postmodernizmu, a także dekonstrukcjonizmu Jacques’a Derridy.

U podstaw badań Ingardena nad literaturą leży założenie o rozumowym charakterze dzieła. Zrozumienie dzieła to pojęcie zawartych w nim jednostek sensu, a także dostrzeżenie relacji dzieła literackiego i rzeczywistości poza nim. Wszak przedmioty przedstawione w utworze pozostają w relacji do świata znajdującego się poza nimi. Nie są przy tym mniej od niego realne, choć prezentują się odbiorcom tylko od tej strony, którą przedstawiają jednostki znaczeniowe. Wiedzę o rzeczywistości przedstawionej uzyskujemy dzięki wyglądom. Utwór poetycki informuje nas, jak postrzega podmiot liryczny, mimo to my, odbiorcy jesteśmy w stanie wyglądom doświadczać. Utwór wywołuje balans między fikcją a rzeczywistością, wciąż na nowo stawiając pytanie o „prawdę” w literaturze. Wyglądy nie decydują o przedmiotach bytowo autonomicznych, ale związane są z przedmiotami estetycznymi.

Uobecnienie jakości metafizycznych w dziele umożliwia ich kontemplację, a dzięki temu, że doświadczane są niejako za pośrednictwem utworu (nie bezpośrednio w iluminacji), możliwe jest przeżycie przez odbiorców *katharsis* „w dystansie”. Dzięki dziełu literackiemu, złożoności świata przedstawionego i mnogości wyglądom jakości te mogą objawić się na różne sposoby.

Ingardenowska koncepcja konkretyzacji we współczesnych polemikach na gruncie teorii i filozofii literatury może być punktem wyjścia i punktem wyjścia dla dyskusji. Wywiedzione z polemiki z Husserlem rozważania mogą być, zwłaszcza w odniesieniu do utworu lirycznego, ważnym głosem w sporze o autora modelowego i granice interpretacji. Niebagatelne znaczenie dla rozważań teoretycznoliterackich, ontologicznych i metafizycznych ma również podkreślany przez Ingardena związek literatury z ontologią. Związek ten stanowi punkt wyjścia dla innego filozofa XX wieku – Jacques’a Derridy.

ROZDZIAŁ II

KONCEPCJA UTWORU LIRYCZNEGO – JACQUES DERRIDA

W 1986 roku francuski myśliciel Jacques Derrida wydaje esej zatytułowany *Czym jest poezja?*. Jest to jedno z niewielu miejsc, w których dekonstrukcjonista odnosi się do poezji wprost, sygnalizując, że wektor odniesienia jest ukie-
runkowany ze strony utworu, nie inaczej: „Jam jest dyktandem, głosi poezja,
weź mnie do serca i naucz się mnie na pamięć, odtwórz w sobie, czuwaj nade
mną i strzeż mnie, dostrzeż mnie, mój dyktat, tuż przed sobą: ścieżka dźwię-
kowa, «Wake», ślad światła, fotografia uroczystości żałobnych”¹.

W niniejszym rozdziale postaram się przybliżyć, czym jest dekonstrukcjo-
nizm Jacques’a Derridy, skąd się wywodzi, czemu ma służyć, czy i jak dzięki
dekonstrukcjonizmowi odczytywać utwór liryczny. Najpierw przyjrę się
jego relacji do filozofii i założeniom kontrontologicznym, następnie wskażę
fenomenologiczne źródła inspiracji Jacques’a Derridy, by potem od rozważań
na gruncie filozoficznym przejść do Derridiańskiej refleksji nad tekstem, tek-
stem literackim i poetyckim. Choć w swych pracach Derrida często odnosi
się do utworów poetyckich, pragnę w dalszej części skupić się na trzech tek-
stach, w których dotyka zagadnienia poezji – *The Double Session* z 1970 roku,
Szibboleth dla Paula Celana wydanemu po raz pierwszy w roku 1986, esejowi
Che cos’è la poesia?, który został napisany na zamówienie włoskiego czaso-
pisma *Poesia* w 1988 roku. Są to teksty, które zachowują pewną klarowność
wywodu, choć odgrywiają to, o czym Derrida mówi. Filozof w niniejszych

1 J. Derrida, *Che cos’è la poesia?*, przeł. M. P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11–12, s. 155.

tekstach, we właściwym sobie stylu, znosi „dystans między tym, co pisze (o poezji, poemacie, poetyckości, czy jak to zostanie ostatecznie określone: poematyczności), a tym, co robi jego pisanie”². W rezultacie moja próba rozumienia Derridy jest poniekąd próbą odczytania poezji, co – jak zamierzam przedstawić w niniejszym rozważaniach – zgodnie z dekonstrukcyjnym duchem nigdy nie może odbyć się w sposób ostateczny. Pragnę również skupić się na Derridiańskim rozumieniu metafory. Część tę zamierzam zamknąć próbą wydobycia składowych dekonstrukcji jako metody czytania tekstu poetyckiego.

I. DEKONSTRUKCJONIZM – STANOWISKO FILOZOFICZNE I METODA

Jacques Derrida to postać trudna do zakwalifikowania w konkretnej dziedzinie kultury. Jest autorem ponad pięćdziesięciu książek poświęconych filozofii, literaturze, antropologii, lingwistyce, a także psychoanalizie, malarstwu i dokumentowi historycznemu³. Zajmował się również filmem, angażował w działalność społeczno-polityczną.

W akademickich środowiskach filozoficznych zasłynął przede wszystkim zamachem na tradycję metafizyczną i humanistyczną – jak określano głoszone przezeń poglądy⁴. Dekonstrukcja, którą głosił Derrida, stawiała sobie za cel rozłączanie pojęć od towarzyszących im apriorycznych systemów myślowych, kwestionowała ich holizm i związane z nim przeświadczenie o istnieniu epistemicznych, ontologicznych i aksjologicznych pierwszych zasad⁵. W metodzie tej obecne jest założenie, że świat (jak tekst) można interpretować, a poszczególne interpretacje są równie silne poznawczo, żadna nie jest absolutna, choć każda może być w danym momencie użyteczna. Kontrowersyjny dekonstrukcyjny antyesencjalizm doprowadził do nazywania metody

2 P. Kamuf, *A Derrida Reader: Between the Blinds*, New York 1991, s. 221.

3 Ważniejsze prace Derridy to: *L'écriture et la différence*, Paryż 1967, *De la grammatologie*, Paryż 1967, *La Voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, Paryż 1967.

4 Por. J. Sochoń, *Derrida Jacques* [w:] *Powszechna Encyklopedia Filozofii*, t. II, red. M. A. Krąpiec, A. Maryniarczyk, Lublin 2001, s. 490–494.

5 Dla Derridy holizm prowadzi do totalitaryzmu także politycznego, konsekwencją społecznych meta-narracji był komunizm, nazizm i faszyzm (por. H. Kiereś, *Dekonstrukcjonizm* [w:] *Powszechna Encyklopedia Filozofii*, t. II, dz. cyt., s. 464–466).

całym wachlarzem ciekawych określeń takich jak: „dzika refleksja”, „radosne błędzenie”, „kontrontologia” czy „myślenie wirusowe”, które dobrze oddawały stosunek przedstawicieli akademickiej filozofii do nowego zjawiska⁶.

Dekonstrukcjonizm jako stanowisko filozoficzne, w którym stosowana jest metoda dekonstrukcji, określa teoriopoznawcze i metodologiczne założenia postmodernizmu, który z kolei jest nurtem filozoficznym będącym negacją modernizmu jako sposobu uprawiania filozofii i tworzenia kultury⁷. Dekonstrukcjonizm zakłada niepoznawalność świata, nie uznaje rozumowego dotarcia do prawdy, niczego zatem nie proponuje w formie pozytywnej. To stanowisko filozoficzne zawiera w sobie oczywistą sprzeczność – samo jest dziełem rozumu, czyni z antyesencjalizmu metanarrację. „Prawdą” o bycie jest brak możliwości sformułowania o nim prawd. Co ciekawe, celem dekonstrukcjonizmu jest ostatecznie wyzwolenie człowieka od czegoś, co jest pojmowane jako zło⁸. Byłoby ono widziane we wszelkim ograniczeniu wolności przez esencjalizm⁹, który – jak stara się wykazać dekonstrukcjonizm – prowadzi do totalitaryzmów również tych kulturowych i politycznych.

Początkowo Derrida zainspirowany był Husserlem, potem w opozycji do mistrza wypracowywał niezależną, na tyle na ile to możliwe przynajmniej

6 Por. H. Kiereś, *Dekonstrukcjonizm* [w:] *Powszechna Encyklopedia Filozofii*, t. II, dz. cyt., s. 465; B. Baran, *Postmodernizm*, Kraków 1992.

7 Zarówno modernizm, jak i postmodernizm wyrastają z tzw. filozofii krytycznej, dla której punktem wyjścia jest krytyka poznania. Różnice przedstawia poniższe zestawienie. H. Kiereś, *Dekonstrukcjonizm...*, dz. cyt.

Modernizm:

- u podstaw skrajny noetyczno-egidetyczny lub spekulatywny racjonalizm,
- statyzm ontologiczny: byt to idea-tożsamość (niesprzeczność),
- monizm kulturowy,
- totalitaryzm społeczny.

Postmodernizm:

- irracjonalizm (woluntaryzm, emotywizm, fideizm),
- naturalizm i relatywizm,
- ontologiczny mobilizm (wariabilizm): byt to zmiana, różnica,
- relatywizm kulturowy,
- społeczny liberalizm, anarchizm.

Za: H. Kiereś, *Dekonstrukcjonizm...*, dz. cyt.

8 H. Kiereś, *Dekonstrukcjonizm...*, dz. cyt. Oczywiście zło nie jest nazwane wprost. Eugene Vance pisze, że celem dekonstrukcji jest obnażenie działania zachodniego logocentryzmu, który uczynił pismo instrumentem władzy (por. E. Vance, *Medievalisms and Models of Textuality*, „Diacritics” 1985, t. 15, nr 3, s. 60). W związku z tym znaczenie należy uwolnić od semantycznych ograniczeń tradycji logocentrycznej (D. Pease, *J. Hillis Miller: the Other Victorian at Yale* [w:] *The Yale Critics: Deconstruction in America*, ed. J. Arac, W. Godzich, W. Martin, Minneapolis 1983, s. 70).

9 Esencjalizm jest przekonaniem filozoficznym o istnieniu pod powierzchnią zjawisk istoty rzeczy poznawalnej na drodze rozumowej.

w intencji twórcy, filozofię. Wpływ na myśl Derridy miał również niewątpliwie strukturalizm, psychoanaliza, semiologia i językoznawstwo, które to dziedziny chętnie poddawał krytyce, a także antymetafizyczna postawa Emanuela Lévinasa. Nawiązań i odwołań jest znacznie więcej, jednak Derrida świadomie wybiera pozycję poza wszelkimi dotychczasowymi nurtami, na marginesie filozoficznego dyskursu.

Mimo kontrowersji, jakie wzbudza dekonstrukcjonizm, sama metoda dekonstrukcji może okazać się przydatna jako sposób krytycznego myślenia, ciągle przybieranie postawy badacza, który szuka luk w zastanych przekonaniach.

Jak wskazuje Ryszard Nycz¹⁰, dekonstrukcja jako metoda może być postrzegana jako wnikliwa analiza, może być również zabiegiem oczyszczającym ze wszystkich mistyfikacji i tych warstw, które tłumią, przesłaniają fundamentalną strukturę. Nazywana przez Derridę również destrukcją w znaczeniu Heideggerowskim czy de-sedymentacją (w nawiązaniu do pojęcia „osadzenia” Husserla) ma ujawnić to, co skrycie rządzi znaczeniem danego tekstu. Wyznacznikiem, że to, co ukryte wpływa na znaczenie, są tak częste dla liryki dwuznaczności, niezrozumiałości, wszelkie dziwne użycia tekstu, które wytrącają odbiorcę ze spokoju czytania, jakie zapewniają stałe znaczenia i przyzwyczajenie do konkretnego użycia słów.

Derrida poszukuje w tekstach tzw. nierozstrzygalników, które zmuszają do zatrzymania się. „Pharmakon” u Platona czy „parergon” u Immaneula Kanta to przykłady z pozoru nieważnych, nierozstrzyganych pojęć, które jednak nie mają binarnego pojęcia do pary i mogą ustalone opozycje przeobrażać ze środka, bez konieczności ingerowania w przestrzeń tekstu z zewnątrz. Ich znaczeniowa eksploatacja może przy tym prowadzić do odkrywczych odczytań.

Derrida nie precyzuje postaw czytelnika wobec tekstu. Czytanie jest niedoczytaniem niezależnie od tego, czy wnikliwie analizujemy budowę utworu, czy dajemy się porwać wartościom estetycznym w nim zapisanym. Stwierdza:

pisarz pisze w języku i logice, których systemu, praw i życia jego dyskurs z definicji nie może opanować bezwzględnie. Używa ich tylko, pozwalając, by rządził nim w pewien sposób i do pewnego stopnia ów system. A lektura musi zawsze dążyć do pewnego,

10 R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995, s. 39.

nieprzewidzianego przez pisarza, powiązania tego, czym on włada, z tym, nad czym nie panuje spośród form języka, którego używa. To powiązanie nie jest określonym ilościowym rozdzieleniem cienia i światła, słabości i siły, lecz znaczącą strukturą, którą krytyczne czytanie powinno wytworzyć¹¹.

Narzędzia dekonstrukcji same w sobie również noszą wewnętrzne sprzeczności znaczeniowe, co czyni je podobnymi do przedmiotu dekonstruowania, a to z kolei wpływa na ich niestabilność jako narzędzi w procesie dekonstrukcji. Przy każdym odczytaniu czy dekonstruowaniu narzędzia należy wyprowadzić na nowo. Uniwersalna metoda wedle Derridy nie istnieje. Pozostaje tylko paradoks, w którym narzuca się uniwersalność braku uniwersum odczytania czy dekonstruowania, zasadą staje się różnica i zmiana. Co jest rezultatem, celem postępowania dekonstrukcyjnego? Mimo wyłonienia struktury nie dochodzimy do nowego sensu. Zostaje on rozproszony, pozostaje bez jednoznacznych rozstrzygnięć.

Jonathan Culler bardzo jasno opisuje poszczególne etapy postępowania dekonstrukcyjnego¹². Celem jest zdekonstruowanie opozycji takich jak mowa – pismo, filozofia – literatura, dosłowne – metaforyczne. Sama dekonstrukcja nie może prowadzić do monizmu, wyróżniającego drugi opozycyjny człon. „Zdekonstruować opozycję to znaczy rozwinąć i przemieścić ją, dla odmiennego jej usytuowania”¹³. Idąc za badaczem, można dekonstruowanie przedstawić za pomocą następujących po sobie punktów:

1. Uwydatnienie założeń metafizycznej opozycji przez analizę tekstów, w których jest wyrażona.
2. Ukazanie, jak opozycja podważona jest w tych samych tekstach, które ją wyrażają i nań się opierają. Te punkty postępowania dekonstrukcyjnego mają prowadzić do wykazania, że w tekście wyrażona jest opozycja metafizyczna. Następnie pisze Culler o równoczesnym utrzymywaniu dekonstruowanej opozycji przez posługiwanie się nią w ramach argumentacji, by powtórnie zainstalować ją, tym razem w odwróceniu, z odmiennym statusem i funkcją.

Kiedy mowa i pismo są odróżnione jako dwie wersje uogólnionego proto-pisania, opozycja nie ma tych samych implikacji, jak wówczas, gdy pisanie jest pojmowane jako techniczne

11 J. Derrida, *Of Grammatology*, cyt. za: R. Nycz, *Tekstowy świat...*, dz. cyt., s. 40.

12 J. Culler, *On Deconstruction*, cyt. za: R. Nycz *Tekstowy świat...*, dz. cyt., s. 42.

13 R. Nycz *Tekstowy świat...*, dz. cyt., s. 42.

i niedoskonałe przedstawienie mowy. Różnica między dosłownym i figuralnym, istotna w dyskusji o funkcjonowaniu języka, ma inny charakter, kiedy dekonstrukcyjne odwrócenie identyfikuje dosłowny język jako figurę, której figuralność ma być zapomniana, niż wówczas, gdy traktuje się figurę, jako odchylenie od właściwej, normalnej dosłowności¹⁴.

Culler uwypukla kolejne kroki postępowania dekonstrukcyjnego – odnalezienie metafizycznej opozycji w tekście i zdekonstruowanie jej przy użyciu samego tekstu, a zarazem ukazuje paradoksalność tego postępowania, kiedy po (a nawet w trakcie) dekonstrukcji powołuje się na nowo inne pary opozycyjne.

Jak podkreśla Nycz¹⁵, wobec postępowania analityczno-interpretacyjnego dekonstrukcja przybiera postawę krytycznej problematyzacji, dociera do założeń interpretacyjnych, z których analityk czy interpretator może nie zdawać sobie sprawy. Jeśli jednak każdorazowo dekonstrukcjonista dotrze do nieświadomych założeń interpretacji, podważając je, czy możliwe są zbieżne, następujące po sobie interpretacje? Dekonstrukcja wyklucza istnienie jednolitego znaczenia i określonej jego interpretacji. Barbara Johnson pisze: „tekst znaczy więcej niż jeden sposób i na rozmaitych poziomach eksplicytności”¹⁶. Dekonstrukcja nie rości sobie jednak prawa do obiektywności czy miana stanowiska interpretacyjnego, pozostając rodzajem krytycznej strategii, również podlegającej uwarunkowaniom.

Jacques Derrida ogłosił, że nie ma niczego poza tekstem¹⁷. Nycz wyprowadza z tego zdania dwa istotne wnioski¹⁸. Pierwszy dotyczy tego, że tekst nie posiada referencji pozatekstowych, odniesień do rzeczywistości. Retoryczne strategie języka tworzą iluzję rzeczywistości pozatekstowej, jednak pozostaje ona tylko iluzją. Drugim wnioskiem wyprowadzanym ze słynnego zdania Derridy jest to, że cała rzeczywistość jest tekstem, której tekst literacki jest jedynie fragmentem. Wspólną konkluzją dla powyższych, rozłącznych wniosków byłaby konstatacja o braku powiązania tekstu literackiego z „obiektywną” rzeczywistością.

Jednym z kluczy dekonstrukcyjnej strategii jest pojęcie różni, która ma ukazać, że słowo i znak nie są tożsame ze swoim signifikantem, znaczenie

14 R. Nycz *Tekstowy świat...*, dz. cyt., s. 41–42.

15 R. Nycz *Tekstowy świat...*, dz. cyt., s. 42.

16 B. Johnson, *Translator's introduction* [w:] J. Derrida, *Dissemination*, Chicago 1981, s. XV.

17 J. Derrida, *O gramatologii*, dz. cyt., s. 158.

18 R. Nycz, *Tekstowy świat...*, dz. cyt., s. 42–45.

jest zawsze opóźnione wobec słowa. „Jest ona «grą wytwarzającą różnice», tak jak archi-pismo jest «splotem śladów», a tekstualność «tkaniną szczepów»” – pisze Nycz¹⁹. Dyseminacja i suplementacja są kolejno rozsadzaniem i zaszczepianiem sensu. Dyseminacja zakłada intertekstualność, odsyła na zewnątrz, suplementacja zwraca się do tekstu samego, jest autoreferencjonalnością. *Dissémination* jest czymś przeciwstawnym do polisemii, znaczenia zmieniają się w zależności od kontekstu, nabierają pewnych cech, a inne giną, jest zjawiskiem nieograniczonym jednym tekstem (w przypadku możliwości wielorakiego odczytania wewnątrz określonego tekstu mielibyśmy do czynienia z polisemią)²⁰.

2. FENOMENOLOGICZNA GENEZA

Kariera filozoficzna i antyfilozoficzna Jacques’a Derridy znajduje swe źródło w badaniach nad filozofią Edmunda Husserla. Francuski myśliciel poświęcił im swą pracę dyplomową *Le problème de la genèse dans la philosophie de Husserl*. Napisał również wstęp do francuskiego przekładu *Die Frage nach dem Ursprung der Geometrie*. Fenomenologii dotyczą: *La voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl* (1967), artykuły ze zbiorów *L’écriture et la différence* (1967), *Marges de la philosophie* (1972). Wszystkie Derridiańskie teksty przedstawiają fenomenologię

19 R. Nycz, *Tekstowy świat...*, dz. cyt., s. 43.

20 „Polisemia wytwarza zawsze swe wielokrotnienia i odmiany wewnątrz danego horyzontu, co najmniej pewnego integralnego odczytania, który nie zawiera żadnej absolutnej szczeliny, żadnych bezsensownych odchyłeń – horyzont ostatecznej paruzji znaczenia w końcu odcyfrowanego, objawionego, uczynionego obecnym w bogatym zbiorze jego determinacji. [...] Pojęcie polisemii znajduje się więc wewnątrz granic tłumaczenia, wewnątrz wyjaśnienia czy wylizania obecnych znaczeń. Jego rzeczą jest obsługiwanie dyskursu. Stylem – ta przedstawiająca powierzchnia. Zapomina ono, że jego horyzont jest ograniczony. Różnica między dyskursywną polisemią a tekstualną dyseminacją jest właśnie samą różnicą, „nieubłaganą różnicą”. Różnica ta jest oczywiście nieodzowna dla wytworzenia znaczenia (i stąd też między polisemią a dyseminacją różnica jest bardzo nieznaczna). Jednakże w tym stopniu, w jakim znaczenie przedstawia się, jednocy, wypowiedzi i jest zdolne do ustanowienia, zaciera tę różnicę i odrzuca ją na bok. Struktura (różnicująca) jest koniecznym warunkiem semantyki, lecz semantyka nie jest sama w sobie strukturalna. To, co nasienne, przeciwnie, rozsiewa się bez ciągłego pozostawania sobą i bez powracania do siebie. Jego prawdziwe zaangażowanie w podziale, jego uwikłanie we własnej multiplikacji, która jest zawsze dokonywana ze stratą i do grobowej deski – jest tym, co konstytuuje je jako takie w jego żywotnym rozprzestrzenianiu” (J. Derrida, *Dissemination*, dz. cyt., s. 350–351).

jako najpełniejszy wyraz logo-fono-centryzmu, który strategia Derridy będzie próbowała zdekonstruować.

Zdaniem autora *Głosu fenomenu* logo-fono-centryzm leży u podstaw zachodniej metafizyki. Tej jednak Derrida nie traktuje jako dyscypliny filozoficznej. Metafizyka jest dla niego rodzajem hierarchicznego myślenia, zbiorem binarnych opozycji, z których pierwszy człon ma zawsze wyższość nad członem drugim. Weźmy chociażby opozycję filozofia – literatura (nie tak oczywistą, jak wewnątrz – zewnątrz czy sens – znak). Opozycja filozofia – literatura jest zawarta w myśleniu metafizycznym, pojmowanym przez Derridę jako narzucone postacie myślenia filozoficznego, podporządkowanego kategorii „obecności”, m.in. obecności sensu²¹. Derrida nie deprecjonuje jednak filozofii. Uważa ją za kolebkę zachodniej *episteme* i najbardziej reprezentatywny sposób myślenia metafizycznego, w którego centrum znajdują się *telos* i *arché*²².

Na czym polega metafizyczność logo-fono-centryzmu? Język jest systemem znaków, a więc elementów łączących opozycje „znaczone” (samo znaczenie) i „znaczące” (nosiciel znaczenia). Takie rozróżnienie było znane już stoikom i znamionuje zachodnią metafizykę, która wierzy w źródłowy, przedpojęciowy sens, konstytuujący m.in. relacjęznaczony – znaczący (jak Derrida definiuje *logos*²³). *Logos* daje możliwość zaistnienia znaku, bez niego znaczone odsyłałoby tylko do znaczącego, a tymczasem istnieje między nimi nieredukowalna różnica²⁴. *Logos* chroni kategorie prawdy i obecności, stawia je ponad tym, co materialne i zewnętrzne, jest przy tym absolutnie ze sobą tożsamy, z istoty nie odsyła już do żadnego znaczącego²⁵.

Logocentryzm przedkłada znaczone ponad znaczące, sens jest ważniejszy niż środek jego przekazu.

Znaczone – komentuje Łaciak – znajduje się po stronie tego, co duchowe, inteligibilne, natomiast znaczące – po stronie tego, co zmysłowe, materialne. Znaczone, pozostając

21 Zob. A. Burzyńska, *Lekturografia. Filozofia czytania według Jacques'a Derridy*, „Pamiętnik Literacki” 2000, t. 91, nr 1, s. 70.

22 J. Derrida, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, tłum. M. Adamczyk, „Pamiętnik Literacki” 1986, t. 77, nr 2, s. 252.

23 J. Derrida, *O gramatologii*, dz. cyt., s. 41.

24 J. Derrida, *O gramatologii*, dz. cyt., s. 41.

25 J. Derrida, *Pozycje*, tłum. B. Banasiak, „Colloquia Communia” 1988, nr 1–3, s. 291.

w bezpośrednim związku z logosem, jest instancją czystej inteligibilności, instancją wcześniejszą i wyższą niż znaczące²⁶.

Znaczące tymczasem jest tym, co zmysłowe i materialne, przypadkowe, wtórne, służące znaczonemu i jemu podległe, samo w sobie przezroczyste, traktowane instrumentalnie.

Tymczasem znak, jako centralne pojęcie klasycznej semiologii, jest definiowany jako połączenie znaczącego i znaczonego, gdzie podporządkowane logosowi znaczące znika w momencie uobecnienia się sensu. Znak staje się zatem rodzajem medium przywołującego sens. Według Derridy ideałem znaku-medium jest znak językowo-foniczny. Ten bowiem znika, gdy tylko przywoła odpowiadające mu znaczenie, „by pozwolić pojęciu uobecnąć się sobie samemu jako to, co jest, jako to, co odsyła do niczego innego prócz własnej obecności”²⁷. Może po nim pozostać co najwyżej pamięć barwy głosu.

Prymat sensu i mowy zainicjował dla zachodniej filozofii Platon²⁸, Arystoteles nazywał głos symbolem stanów duszy²⁹. Motyw ten znajdujemy również u św. Tomasza z Akwinu³⁰, związek między głosem i myśleniem silnie akcentuje Hegel³¹. Ojciec nowoczesnej teorii znaku Ferdinand de Saussure w *Kursie językoznawstwa ogólnego* pisze: „Psychiczny charakter naszych obrazów akustycznych ujawnia się najwyraźniej, gdy obserwujemy naszą własną mowę. Nie poruszając ustami ani językiem, możemy mówić do siebie albo wygłaszać w myśli jakiś wiersz”³².

Jednak to w fenomenologii widzi Derrida najsilniejszy wyraz logo- i fonocentrymu. Fonocentryzm dostrzeża Derrida w fenomenologicznej koncepcji wyrażania, które posiada stronę cielesną (fonetyczną czy graficzną)

26 P. Łaciak, *Wczesny Derrida...*, dz. cyt., s. 16–17.

27 J. Derrida, *Pozycje*, dz. cyt., s. 292.

28 „Myśl poznającego jest mową żywą i ożywianą” (Platon, *Faidros*, przeł. L. Regner, Warszawa 1993, s. 276).

29 Arystoteles, *Hermeneutyka*, przeł. K. Leśniak [w:] Arystoteles, *Dzieła wszystkie*, t. 1, Warszawa 1990, fragm. 16a.

30 Zob. M. A. Krąpiec, *Język i świat realny*, Lublin 1985, s. 63–68.

31 „Ten ruch idealny, w którym za pośrednictwem dźwięku uzewnętrznia się niejako prosta podmiotowość, dusza przedmiotów, odbiera ucho również teoretycznie, jak oko kształt i barwę, pozwalając w ten sposób stronie wewnętrznej przedmiotów stać się czymś dla samej strony wewnętrznej” (G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. II, tłum. J. Grabowski, A. Landman, Warszawa 1966, s. 312).

32 F. de Saussure, *Kurs językoznawstwa ogólnego*, tłum. K. Kasprzyk, Warszawa 1991, s. 90.

i duchową, przy czym strona cielesna zaciera się wobec znaczenia, które powołuje³³.

Eidos, substancja, świadomość (obecność dla siebie) to różne formy, jakie obecność przybierała w zachodniej metafizyce. Obecność właściwa świadomości jest najbardziej charakterystyczna dla głosu³⁴. Jest on właściwy świadomości mówiącej i nie potrzebuje pochodzącej ze świata substancji. Derrida stoi na stanowisku, że głos umożliwia świadomość. „Filozoficzny subiektywizm byłby więc naturalną konsekwencją fonocentryzmu, który osiągałby w ten sposób swoje apogeum w filozofii świadomości”³⁵.

Co zatem z drugim członem opozycji mowa – pismo? *Graphème* wymaga użycia narzędzi – potrzeba atramentu i papieru, żeby język mógł zostać wyrażony w piśmie. Pismo powstało, by utrwalić mowę, jest wobec niej wtórne i służebne, zatem jeszcze bardziej oddalone od sensu, logosu. Co prawda pismo pozwala dotrzeć treściom do szerszej grupy odbiorców, niezależnie od miejsca i czasu, jednak przez to jest oddalone od intencji nadawcy tak, że często niemożliwe jest jej odczytanie. Pismo zostaje wtedy „osierocone”, jak to przedstawia Platon w *Fajdrosie*³⁶.

W zachodniej kulturze pismo foniczne cenione jest bardziej niż jakiegokolwiek inne. W hierarchii znaków zdecydowanie wygrywa głos, w którym przezroczyste znaczące pozwala w pełni uobecnić się pojęciu, a tym samym zbliżyć ku doświadczeniu „bycia”. Głos jest obecny dla siebie, a mowa jest wyrazem świadomości. Derrida zrównuje nawet mowę ze świadomością:

Foné jest w rzeczywistości substancją znaczącą, która dana jest świadomości jako najsilniej złączona z myśleniem pojęcia znaczonego. Z tego punktu widzenia głos jest samą świadomością. Kiedy mówię, nie tylko mam świadomość obecności w tym, co myślę, ale także zachowania znaczącego w bezpośredniej bliskości mej myśli czy „pojęcia”,

33 E. Husserl, *Wyrażenie i znaczenie*, przeł. I. Krońska, „Roczniki Filozoficzne” 1980, t. 28, z. 1, s. 12–21. „Pismo jest ciałem, które wyraża tylko wtedy, gdy wypowiada się aktualnie wyrażenia słowne, które je ożywia, gdy jego przestrzeń jest temporalizowana. Słowo jest ciałem, które oznacza coś tylko wtedy, gdy aktualna intencja ożywia je i przenosi ze stanu martwego brzmienia (*Körper*) do stanu ciała ożywionego (*Leib*). To ciało własne słowa wyraża tylko wtedy, gdy jest ożywione (*sinnbelebt*) intencją znaczeniową (*bedeuten*), która przekształca je w ciało duchowe (*geistige Leiblichkeit*). Ale jedynie *Geistigkeit* bądź *Lebendigkeit* jest niezależne i źródłowe. Nie potrzebuje ono, jako takie, żadnego *signifiant*, aby być obecne dla siebie samego” – pisze Derrida, komentując Husserlowską propozycję.

34 P. Łaciak, *Wczesny Derrida...*, dz. cyt., s. 68.

35 P. Łaciak, *Wczesny Derrida...*, dz. cyt., s. 68.

36 Platon, *Faidros*, dz. cyt., s. 276, fragm. od 274 b do 278 e.

znaczącego, które nie pada w świecie, które słyszę, skoro tylko je wypowiem, które wydaje się zależne od mej czystej i wolnej samoistności, nie wymaga użycia żadnego instrumentu, żadnych akcesoriów, żadnej nabytej w świecie siły³⁷.

Logos wymusza na piśmie, by zapisywało dźwięki, by stało się przekazicielem świadomości, intencji, choć przecież pismo mogłoby rozwinąć swoją stronę graficzną, być „dla siebie”, zwracać uwagę na to, jakie jest, a nie co przekazuje. Jednak struktura podmiotowo-orzecznikowa, umożliwiająca dyskurs, wymaga linearności. Wyrazem linearności pisma, triumfu logosu (i w końcu przejawem pewnej opresyjności) jest książka, która porządkuje wywód, stanowiąca zorganizowaną strukturę racji. Linearność pisma porządkuje też naukę i filozofię. Derrida w tym porządkowaniu widzi podporządkowanie, totalitaryzm ograniczający myślenie w kategoriach czasu i przestrzeni, ale jednocześnie jest ono właściwe dla pewnego momentu historycznego, który Derrida nazywa „epoką metafizyki”. „Zachodnia metafizyka” zamyka metafizykę w swoich ramach i, mimo że jest historyczna, jest również konieczna. W logocentrycznym „tu i teraz” nie sposób wyjść poza metafizykę. Logo-fono-centryzm narzuca się nam z mocy ejdetycznej konieczności³⁸. Tak o tej nieuniknioności pisze autor *Głosu i fenomenu*:

System „słyszania własnej mowy” przez substancję foniczną – która jawi się jako znaczące nie-zewnętrzne, nie-światowe, a zatem nie-empiryczne czy nie-przypadkowe – mógł władać całą epoką historii świata, a nawet wytworzyć ideę świata, ideę początku świata opartą na różnicy pomiędzy tym, co światowe i tym, co nie-światowe, zewnętrzem i wnętrzem, idealnością i nie-idealnością, tym, co powszechne, tym, co transcendentalne i tym, co empiryczne etc.³⁹

Derrida więc, wbrew obiegowym opiniom, krążącym nawet w środowiskach akademickich, nie dokonuje zamachu na metafizykę, nie chce jej obalić, wie bowiem, że tylko wewnątrz niej głosić może to, co głosi, a obalenie tzw. zachodniej metafizyki byłoby iluzją.

37 J. Derrida, *Pozycje*, dz. cyt., s. 292.

38 P. Laciak, *Wczesny Derrida...*, dz. cyt., s. 26.

39 J. Derrida, *O gramatologii*, dz. cyt., s. 27.

2.1. DEKONSTRUKCJA FILOZOFII

Opresyjne i hierarchiczne myślenie metafizyczne najpełniejszy wyraz znajduje w filozofii, od niej zatem należy rozpocząć proces dekonstrukcji. Francuski myśliciel widzi konieczność opracowania ogólnej, teoretycznej i systematycznej strategii dekonstrukcji, by – podczas dekonstrukcji tekstu – uniknąć ryzyka utknięcia w analizie empirycznej, a z czasem i w metafizyce⁴⁰.

Derrida określa cel dekonstrukcji – systematyczne wyznaczenie miejsc, w których systematyczny dyskurs już nie panuje⁴¹. Zarysowuje również przebieg postępowania dekonstrukcyjnego: faza wstępna obnaża język filozoficzny, rozbija go na serię binarnych opozycji, kolejna faza doprowadza do obalenia hierarchii określającej stosunek między poszczególnymi członami tych opozycji. „Dekonstrukcja tekstu nie następuje w wyniku przypadkowych wątpliwości czy arbitralnego zniszczenia, ale poprzez staranne wydobywanie sprzecznych znaczeń wewnątrz każdego tekstu” – pisze Johnson⁴². Autor *Głosu i fenomenu* ma świadomość, że krytyka jest uznaniem przedmiotu krytykowanego, dekonstrukcja nie może zatem sprowadzać się do gestu obalania czy krytycznego odrzucenia, nie może potwierdzać tego, co miała zwalczać. Aby zdekonstruować metafizykę, Derrida przedstawia opozycje w inną przestrzeń niż ta, w której funkcjonowały pierwotnie. Dochodzi zatem do relokacji, dyslokacji, nie eliminacji. To przedstawienie skupia się przede wszystkim na jednym z członów opozycji, aby uderzyć w sam fakt ich istnienia. Jonathan Culler podaje schemat postępowania dekonstrukcyjnego, zwracając uwagę na inne ukonstytuowanie opozycji, nie jej zburzenie. Pierwszy etap to wykazanie, że opozycja jest narzucona przez metafizykę. W ramach tego należy wydobyć na jaw leżącą u podłoża opozycji presupozycję i ukazać rolę, jaką opozycja gra w systemie wartości metafizycznych. Następnie trzeba ukazać, w jaki sposób zostaje ona unieważniona w tych samych tekstach, które ją głoszą. Drugi etap prowadzi do tego, co może się wydać paradoksalne – zachowania dekonstruowanej opozycji. Należy posłużyć się nią w rozumowaniu i przywrócić po dokonaniu pewnego odwrócenia, i nadaniu nowego znaczenia. Culler pisze:

40 J. Derrida, *Pozycje*, dz. cyt., s. 93.

41 P. Łaciak, *Wczesny Derrida...*, s. 29.

42 B. Johnson, *Różnica krytyczna*, tłum. M. Adamczyk, „Pamiętnik Literacki” 1986, t. 77, nr 2, s. 299.

Gdy mowę i pismo rozróżnia się jako dwie wersje uogólnionego pra-pisma, opozycja taka nie niesie takich samych implikacji jak wtedy, gdy pismo uważa się za techniczną i niedoskonałą reprezentację mowy. Rozróżnienie między dosłownością a figuratywnością, niezbędne przy omawianiu funkcjonowania języka, działa inaczej po dekonstrukcyjnym odwróceniu, kiedy język dosłowny ujmuje się jako figury, których figuratywność uległa zapomnieniu, niż wtedy, gdy traktuje się figury jako odchylenia od właściwej, uznanej za normę dosłowności⁴³.

Derrida prowadzi podwójną grę, działając wewnątrz metafizyki, na przekór panującym w niej zasadom. Ma jednak świadomość, że metafizyki nie przekroczy, nie obali. Nie ma języka poza nią, a każde pojęcie jest metafizycznie uwikłane, pociąga za sobą całą metafizykę. Dekonstrukcjonista powinien pojęcia zaczerpnięte z metafizycznego dziedzictwa strategicznie obrócić przeciwko temu dziedzictwu. Zupełnie jakby dywersyjnie działał na tyłach wroga. Co ciekawe, Derrida jest sceptyczny wobec wieszczenia końca filozofii (pojęcie końca zakłada myślenie wewnątrz opozycji początek – koniec, wewnątrz – zewnątrz). Jak można by ogłosić jej koniec poza filozoficznym, zrozumiałym językiem? Derrida precyzuje:

Dekonstruować filozofię to inaczej przemyśleć ustrukturowaną genealogię jej pojęć w sposób jak najbardziej rzetelny, wewnątrz niej samej, ale jednocześnie, począwszy od tego zewnątrz już dla niej nieopisywalnego, nienazywalnego, określić to, co ta historia mogła zataić, czego mogła zakazać, czyniąc siebie historią przez wyrachowaną represję⁴⁴.

Wyjście poza stosowane pojęcia jest wielkim wyzwaniem dekonstrukcji, tylko z tej pozycji można ich użyć ponownie, użyć tak, by łączyły się z innym łańcuchem pojęciowym, a zatem – zdekonstruować. Taka relokacja umożliwi „zaszczepienie” w znaczonego nowego znaczenia, nieoczywistego, ale konotowanego przez znaczące. Przemieszczanie znaczeń i analiza sprzeczności zawartych w klasycznych tekstach doprowadziły Derridę do wyznaczenia „nierozstrzygalników”. Te „niby-pojęcia” dezorganizują przeciwieństwa, a same nie tworzą trzeciego terminu w duchu dialektyki spekulatywnej⁴⁵.

43 J. Culler, *Dekonstrukcja i jej konsekwencje dla badań literackich*, tłum. M. B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1987, t. 78, nr 4, s. 235.

44 J. Derrida, *Implikacje. Rozmowa z Henri Ronsem* [w:] J. Derrida, *Pozycje. Rozmowy z Henri Ronsem, Julią Kristevą, Jean-Louis Houdebinem i Guy Scarpettą*, przeł. A. Dziadek, Katowice 2007, s. 10.

45 J. Derrida, *Pozycje. Rozmowy...*, dz. cyt., s. 296.

Cechuje je „dyseminacja”. Najlepiej wytłumaczyć ją przy polisemii, która jest wieloznacznością skupioną wokół jakiegoś sensu. Dyseminacja to tworczyca wielość, która nie zakłada jedności sensu. O ile polisemia skupia się ku środkowi, wektory znaczeń dyseminacji rozchodzą się na wszystkie strony, wymagają jednoczesnego odrzucenia i przyjęcia znaczeń, które muszą zostać namierzone, jednak nie można ich uchwycić.

Piotr Łaciak wśród najważniejszych Derridiańskich „nierozstrzygalników” wymienia następujące, wskazując ich negatywny i pozytywny aspekt⁴⁶: *différance* – ani pierwsze, ani pochodne, czasowe, ani przestrzenne, sprawa, że to, co obecne jest nietożsame i rekonstruuje się z opóźnieniem; *farmakon* – ni dobro, ni zło, środowisko warunkujące pojawienie się członów przeciwieństw, tworzących hierarchiczne opozycje, *trace* (śląd) – ani terażniejszość, ani przeszłość, implikuje nigdy nieobecny przeszłość przy niemożności odtworzenia jej w terażniejszości; *supplément* – ani przypadłość, ani istota, pokazuje, że uzupełnienie jest koniecznym warunkiem tego, co uzupełnia; *gramme* – ani mowa, ani pismo, ni znaczące, ni znaczone, poprzedza pismo fonetyczne, zamyka w sobie opozycję mowa – pismo; *hymen* – ani tożsamość, ani różnica, afirmuje zasadę kontaminacji przeciwieństw, prawo nieczystości⁴⁷.

Derrida celowo popełnia błąd w zapisie słowa *différence*, przez co „różnicę” możemy tłumaczyć jako „różnię”. Różnica jest jednostkowa, słowotwórcza analiza „różni” przywodzi na myśl zbiór, którego funkcją jest różnicowanie. W wymowie ta zmiana jest niewyczuwalna, najpełniej manifestuje się w piśmie, co jest już celowym gestem filozofa przeciwko monocentryzmowi. Ten Derridiański „nierozstrzygalnik” mówi o wytwarzaniu różnic, jest źródłem rozszczepiania i podziału.

Pismo z kolei jest w myśli Derridy „śladem”, zatem nie-jednoczesnością, warunkiem różnicy. Śląd, jaki zostaje po czyjejs obecności (np. śląd stopy na piasku), zasada swoje fizykalne bycie w odsyłaniu do tego... co odeszło. Śląd właściwy jest pismu, ono bowiem odracza w czasie, poprzedza sens, opóźnia zetknięcie się znaczonego i znaczącego. Zapis słów uniemożliwia proste odesłanie znaczącego do znaczonego. Znaki graficzne związane są ze sobą i wzajemnie na siebie wpływają. Fonemy i grafemy uwikłane są w całą historię przeszłych znaczeń odraczają wybór znaczenia.

46 P. Łaciak, *Wczesny Derrida. Dekonstrukcja fenomenologii*, Kraków 2001, s. 37–38.

47 P. Łaciak, *Wczesny Derrida...*, dz. cyt., s. 37–38.

Platoński *farmakon* w odniesieniu do pisma umożliwia opozycję, a jednocześnie umożliwia wewnątrz pisma ich znoszenie, nie podporządkowuje się przeciwieństwom. Derrida pisze:

właśnie w oparciu o pismo – podwójne, uwarstwione, rozsunięte i rozsuwające – należy oznaczyć rozstępną między odwróceniem, które burzy hierarchię, dekonstruuje sublimującą i idealizującą genealogię, a nagłym pojawieniem się nowego „pojęcia”, pojęcia tego, co nie daje już, co nigdy nie dawało się rozumieć w dawnym porządku⁴⁸.

Gramatologia ma być, w projekcie Derridy, nową nauką o piśmie. Przede wszystkim ma ona na celu wyprowadzić pismo ze służebnej w stosunku do mowy roli, a także pokazać, że pismo fonetyczne jest tylko jednym z możliwych sposobów wyrazu dla pra-pisma.

Aby pokazać metafizyczne założenia zachodniej filozofii, Derrida sięga po fenomenologię Husserla. Tu właśnie, w filozofii świadomości autor *Głosu i fenomenu* obnaża fonocentryzm, metafizyczne pojęcia takie jak „czyste Ja” czy oddzielenie „istoty” od „istnienia”. Nazywa fenomenologię „najbardziej krytyczną, najbardziej wyostrzoną postacią metafizyki”⁴⁹. Jak wskazuje Łaciak⁵⁰, Derrida wykorzystuje potencjał krytyczny, jaki niesie według niego fenomenologia, radykalizując ją i traktując jako punkt odbicia, by ostatecznie ją przekroczyć, ale przy wykorzystaniu jej kategorii⁵¹. Zatem – dekonstruuje fenomenologię.

Derrida ponawia, jak Husserl, Kantowskie pytanie o warunki możliwości wiedzy pewnej, ogólnej i koniecznej. Filozof z Królewca mówi o konieczności, by wszelka świadomość w poznaniu należała do mego Ja, jednej świadomości. „Otóż tu występuje syntetyczna jedność tego, co różnorodne (świadomości), którą poznaje się *a priori*”⁵². Transcendentalna jedność apercepcji, o której mówi Kant, umożliwiającą syntezę zmysłu wewnętrznego i zewnętrznego realizuje się w powszechnych i koniecznych kategoriach. Transcendentalna wyobraźnia, która należy po części do zmysłowości, a po części posiada zdolność określania zmysłowości *a priori*, umożliwia oddziaływanie intelektu na zmysłowość i jego względem zmysłowości zastosowanie.

48 J. Derrida, *Position*, dz. cyt., s. 57.

49 J. Derrida, *Position*, dz. cyt., s. 288.

50 P. Łaciak, *Wczesny Derrida...*, dz. cyt., s. 46.

51 Mowa o taktyce paleonomii, wykorzystywaniu przez Derridę starych nazw w nowym znaczeniu.

52 I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*, t. I, tłum. R. Ingarden, Warszawa 1957, A 118, s. 222.

Wyobraźnia ta pośredniczy w pobudzaniu zmysłu wewnętrznego przez intelekt, by uzyskać wewnętrzną naoczność i jedność apercpcji. Schematy, których dostarcza intelektowi, służą do powiązania różnorodności w zmysłowości. Wszystkie przedstawienia podlegają czasowi, bezpośrednio warunkowi zjawisk wewnętrznych, a przez to i pośrednio – zewnętrznych, *medium* dla świadomości transcendentalnej do syntezy naocznych danych. W ujęciu Kanta zarówno poznanie matematyczne, jak i każde inne odbywa się według tych samych reguł⁵³.

Derrida widzi w fenomenologii krytykę formalizmu transcendentalnego Kanta⁵⁴, w której na pierwszy plan wysuwa się doświadczenie. Sam Roman Ingarden pisał: „ostatecznym źródłem i podstawą poznania wszelkiej teorii jest w każdym przypadku bezpośrednio doświadczenie”⁵⁵. Również według autora *Badań logicznych* źródłem poznania jest doświadczenie, początkowo opisywane jedynie w swej konkretności psychologicznej. Dla Derridy psychologizm Husserlowski łączy się z logicyzmem – oba nie uwzględniają źródłowego doświadczenia czy to przez jego naturalistyczne zawężenie, czy przez uznanie go wtórnym wobec obiektywności logicznych znaczeń⁵⁶. Oba stanowiska w *Le problème de la genèse...* Derrida poddaje krytyce, wskazując, że nie mogą objaśnić obiektywności. Psychologizm prowadzi bowiem do sceptycyzmu, a logicyzm do platonizmu. Trudno wskazać również wspólną genezę życia psychicznego i aktywności logicznej, by wytłumaczyć, jak w jednostkowym doświadczeniu może się ujawnić to, co ważne *a priori*⁵⁷. Derrida sięga po fenomenologię, by znaleźć genezę obiektywności. Jego zdaniem Husserl inaczej niż Kant ujmuje związek między transcendentalnym i empirycznym. Ja transcendentalne jest złączone z indywidualnym, czasowo określonym i materialnym Ja. To *ego* jest powszechne i bezwarunkowe, to dostępne wszystkim doświadczenie, potwierdzające, że subiektywność jest uniwersum sensu. W nim konstytuuje się wszelkie istnienie⁵⁸. Husserl pisał: „Transcendencja jest w każdej ze swych postaci immanentnym, konstytuującym się w obrębie ego, charakterem bytowym”⁵⁹. Dzięki autoreflek-

53 I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*, t. I, dz. cyt., s. 238–243.

54 P. Łaciak, *Wczesny Derrida...*, dz. cyt., s. 61.

55 R. Ingarden, *Dążenia fenomenologów* [w:] R. Ingarden, *Z badań...*, dz. cyt., s. 290.

56 P. Łaciak, *Wczesny Derrida...*, dz. cyt., s. 82.

57 P. Łaciak, *Wczesny Derrida...*, dz. cyt., s. 90–91.

58 Por. P. Łaciak, *Wczesny Derrida...*, dz. cyt., s. 90–91.

59 E. Husserl, *Medytacje kartezjańskie z dodaniem uwag krytycznych Romana Ingardena*, przeł. A. Wajs, Warszawa 1982, s. 123.

sji konkretne Ja może odkryć to, co uniwersalne. Odkryć jako własne. Tym samym obiektywny świat staje się własnym światem ja⁶⁰.

Zdaniem autora *Głosu i fenomenu* odkrycie przez fenomenologię empirycznego *a priori* przewycięża rozdarcie empiryczno-aprioryczne. W Derridiańskiej interpretacji fenomenologii poznanie aprioryczne jest materialne i bezpośrednie. By wydobyć istotę z konkretnej empirii, należy zastosować ideację. W podobnym duchu pisze o akcie intuicji ejdetycznej Roman Ingarden:

nie należy [...] oderwać się od doświadczenia, lecz przeciwnie, należy wydoskonalić umiejętność spostrzegania, i to nie dla zdobycia większej pewności wyników w nim uzyskanych, lecz dla wyraźniejszego ukazywania się w nim jakości i wszelkiego rodzaju determinacji przedmiotu spostrzeżeniowego⁶¹.

Zarówno psychologia, jak i logika – dla fenomenologów – odwołują się do dziedziny czystej świadomości, mimo wszystkich różnic mają więc wspólne źródło.

Derrida dostrzega w intencjonalności łącznik świadomości i świata. Intencjonalność transcendentálna wykracza ku światu i obiektywności, syntetyczna – pozwala na dokonanie przez świadomość syntezy, dzięki której przedmiot może być jej dany.

Czas fenomenologiczny to wedle Derridy „miejsce genezy kreatywnej i intuicji teoretycznej, stawania się empirycznego, wzbogacającego się bez przerwy i oczywistości logicznych poznawanych *a priori*”⁶². Nie ma zatem różnicy między idealną, inteligibilną czasowością a czasem konkretnym. Podobnie z samą świadomością – treść świadomości transcendentálnej nie różni się od świadomości empirycznej. Ona również jest w czasie. Świadomość transcendentálna jako wytwarzanie w aktywnej syntezie dokonuje się na gruncie pasywnie doświadczanej naoczności. Świadomość jest równocześnie intuicją sensu w syntezie pasywnego doświadczenia, tutaj synteza zmysłowości dostarcza dat hyletycznych do aktywności transcendentálnej. Świadomość jest jednocześnie *a priori*, jako poprzedzająca świat i nadająca mu

60 E. Husserl, *Byt a podmiotowość transcendentálna*, przeł. B. Baran [w:] *Od Husserla do Lévinasa*, red. W. Stróżewski, Kraków 1987, s. 185.

61 R. Ingarden, *U podstaw teorii poznania*, cz. I, Warszawa 1971, s. 296.

62 J. Derrida, *Le problème...*, dz. cyt., s. 50.

sens, i *a posteriori*, przyjmując świat w syntezie pasywnego doświadczenia⁶³. Wolność podmiotu jest w takim opisie ograniczona przez pasywność czasu, funkcjonuje w „żywej obecności”, a więc w takim „teraz”, które związane jest z przeszłością i przyszłością. Żywa obecność poszczególnych świadomości umożliwia historię w ogóle, jednostki są bowiem związane ze sobą w konkretnych momentach swojej prywatnej historii. Jednostki w czasie wpływają również na konstytuowanie się idealnych przedmiotów. Zupełnie jakby historia utkana była z różnokolorowych nici w wielką makatkę.

W zależności od stopnia uniezależnienia się twórców kultury od subiektywnych operacji podmiotu twórczego Husserl rozróżniał idealność niezależną i ograniczoną⁶⁴. Ta pierwsza obejmuje wytwory kultury możliwe do reaktywacji przez wszystkie podmioty niezależnie od miejsca i czasu, obejmuje np. twierdzenia geometryczne. Idealność ograniczona nie pozwala na reaktywację swoich przedmiotów kiedykolwiek przez kogokolwiek, są w niej zawarte dzieła sztuki, zachowuje odniesienie do świata realnego i związek z tradycją, nie jest związana z obiektywnością jako taką. Ponownie więc dochodzimy do podwójności i totalności: idealność w fenomenologii jest zarówno ponadczasowa, jak i pozaczasowa.

Derrida odczytując Husserla, zatrzymał się nad pojęciem *Lebenswelt*, wspólnego wszystkim podmiotom podłoża dla pasywnego doświadczenia świata rzeczy. Poprzedza świat historyczny, zakłada warstwę przed-predykatywnego doświadczenia. Jednocześnie świat historyczny obejmuje i przenika całość istnienia⁶⁵.

Zdaniem francuskiego filozofa dla doświadczenia historycznego musi istnieć horyzont⁶⁶. Historia musiała zostać obdarzona sensem przez aktywność ponadsubiektywną – logos albo Boga. Przyjęcie takiego logosu, horyzontu dla subiektywizmu transcendentnego, ponadczasowego i wszechczasowego jak idealność, nie jest oczywiście przyjęciem transcendencji rzeczywistej, ale teleologicznej. Ludzie dzięki Bogu lub logosowi zyskali sens. Dzięki pewnej „idealności” istoty rozumne „muszą-być”, a świadomość teoretyczna jest świadomością nieskończonego zadania dla siebie i ludzkości w ogóle, wciąż więc poszukiwanie sensu nadaje życiu sens⁶⁷. Logos jest celem ruchu świa-

63 J. Derrida, *Le problème...*, dz. cyt., s. 50.

64 Za: P. Łaciak, *Wczesny Derrida...*, dz. cyt., s. 72.

65 P. Łaciak, *Wczesny Derrida...*, dz. cyt., s. 74.

66 J. Derrida, *Introduction...*, cyt. za: P. Łaciak, *Wczesny Derrida...*, dz. cyt., s. 123.

67 Por. P. Łaciak, *Wczesny Derrida...*, dz. cyt., s. 77.

domości i stanowi dla niej horyzont, przenika historyczne fakty i przekracza je⁶⁸. Te rozważania doprowadzają Derridę do konstatacji na temat fenomenologii – oto jeżeli przyjmiemy za cel syntezę bytu i sensu, fenomenologii i ontologii, musimy chwilowo zerwać tę jedność na korzyść fenomenologii⁶⁹. W toku interpretacji myśli Husserla Derrida dochodzi do wniosku, że twórca fenomenologii ulega metafizycznemu idealizmowi i analitycznie identyfikuje byt z sensem⁷⁰. Zdaniem Derridy u podstaw tego leży przekonanie, że pasywność jest momentem aktywności, a jest to tym samym co „posługiwać się abstrakcyjnym pojęciem aktywności, które nie odsyła do żadnej oczywistości źródłowej, to pozostać więźniem idealizmu formalnego”⁷¹. *Eidos* stał się ważniejszy niż rzeczywista historia.

Derrida, wypowiadając się na temat fenomenologii, stwierdza, że nie można zredukować aktywności do pasywności ani odwrotnie.

Zredukować jeden z tych momentów do drugiego to uprzywilejować bądź subiektywizm, bliski psychologizmowi, który obiektywność uznaje za powiązaną z faktycznym aktem mojej świadomości, bądź materializm, również psychologiczny, który z aktu intencjonalnego czyni przedłużenie determinizmu „światowego”⁷².

Według autora *O gramatologii* rozwiązaniem jest dialektyka, która może uniknąć zarówno materializmu, jak i subiektywizmu. W rozumieniu Derridiańskim dialektyka nie pozwoli nam na wnioskowanie o wtórności aktywności czy pasywności, akcentuje bowiem dualność: „aktywność transcendentna jest przede wszystkim uwyrażnieniem, odsłonięciem: jedność sensu, w której konstytucji uczestniczy, odsyła z istoty do realnej jedności substratu empirycznego czy zmysłowego”⁷³. W takiej dialektyce Derrida widzi również „byt” i „sens”. Mówi o ontologizacji fenomenologii, która miałaby być zwieńczeniem filozofii (również fenomenologii). Z kolei absolutny początek widzi w eidetyzmie: „Absolutny początek filozofii musi być esencjonalistyczny” – pisze⁷⁴, zwracając uwagę, że odkryła to właśnie fenomenologia.

68 J. Derrida, *Introduction...*, cyt. za: P. Łaciak, *Wczesny Derrida...*, dz. cyt., s. 164.

69 J. Derrida, *Introduction...*, cyt. za: P. Łaciak, *Wczesny Derrida...*, dz. cyt., s. 168.

70 J. Derrida, *Le problème...*, s. 247–248.

71 J. Derrida, *Le problème...*, s. 231.

72 J. Derrida, *Le problème...*, s. 231.

73 J. Derrida, *Le problème...*, s. 233.

74 J. Derrida, *Le problème...*, s. 226.

Derrida wyodrębnia w świadomości składnik efektywny i nieefektywny. Część efektywna składa się z warstwy wrażeń zmysłowych i warstwy intencjonalnych ujęć. Czysta intencjonalność skierowana jest na przedmiot, który ujmowany jest tak, jak się jawi w swoim noematycznym sensie (nie jako rzecz rzeczywista). Nie trzeba pytać o realne. Derrida uważa, że pasywnej świadomości dany jest przedmiot realny, prenoematyczny⁷⁵, tym samym pasywna świadomość może związać się z rzeczywistym substratem w pierwotnym doświadczeniu egzystencjalnym. Intencjonalność rozumie zatem Derrida jako syntezę bytu i sensu⁷⁶.

Inicjator dekonstrukcjonizmu interpretuje fenomenologię Husserla jednocześnie w sposób dialektyczny i ontologiczny. Uważa, że fenomenologia zakłada już ukonstytuowaną ontologię, a idealizm transcendentálny powinien być ufundowany w ontologii, by nie mieszać się z idealizmem klasycznym⁷⁷.

Opisujący Derridiańską lekturę Husserla Claude Gaudin zauważa:

Zakwestionowana zostaje sama możliwość możliwości: czyż sfera możliwości, choćby tak trudno uchwytna w rozumieniu, nie stanowi nieusuwalnej ostoji tego, co daje się skonceptualizować? Owa rzeczywista wierność duchowi filozofii transcendentálnej, a jednocześnie – w sposób z tym sprzeczny – wola, by się od niej oderwać, charakteryzuje Derridiańską lekturę Husserla⁷⁸.

Derrida przyjął za największe odkrycie fenomenologii intencjonalność – założenie, że świadomość, będąca świadomością czegoś, może sięgnąć natury istniejących poza nią przedmiotów. I tę intencjonalność uznaje za źródłową temporalność. Synteza bytu i sensu wydaje się autorowi *O pochodzenia geometrii* konieczna. Byt i sens mają również swoją drugą stronę – brak, nieobecność, przedpojęciową różnicę. Derrida, wciąż nawiązując do Husserla, uznaje to, co źródłowe za stemporalizowane⁷⁹. Żywa obecność jest niemożliwa, bowiem wciąż się staje. W *O pochodzeniu geometrii* Derrida definiuje to, co transcendentálne jako Różnicę: „To, co transcendentálne, byłoby czystym i nieokreślonym łękiem myśli, która dąży do <zredukowania>

75 J. Derrida, *Le problème...*, s. 152–159.

76 J. Derrida, *Le problème...*, s. 213–214.

77 Por. P. Łaciak, *Wczesny Derrida...*, dz. cyt., s. 93.

78 C. Gaudin, *Zamknięcie tradycji filozoficznej: Derrida, eksplorator marginesów*, przeł. K. Matuszewski [w:] *Derridiana*, red. K. Banasiak, Kraków 1994, s. 91–92.

79 V. Descombes, *Różnica*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski [w:] *Derridiana*, dz. cyt., s. 66.

Różnicy, przekraczając nieskończoność faktyczną w kierunku nieskończoności sensu i wartości, a więc zachowując Różnicę”⁸⁰. Pisze dalej o wiecznie nadciągającej Myśli, która nie może osiągnąć Telosu. Byt z sensem nie staje się więc jednością, ale wiecznym, transcendentnym dążeniem. Różnica nie może spełnić się w obecnym bycie.

Synteza ontologiczna jako temporalna, wciąż się wydarzająca, implikuje różnicę, zakładając dążenie do różnego od niej sensu. Husserl, by uniknąć mieszania świadomości z istnieniem czasowym, wprowadził Kantowski czas idealny, który z kolei wprowadza antynomię czasowości empirycznej i formalnej. Prowadzi to jednak do nieskończonej dialektyki, czego ojciec fenomenologii nie chciał. Bazując na fenomenologii, Derrida wbrew Husserlowi dochodzi do wniosku, że filozofia wciąż cofa się ku temu, co absolutnie pierwsze i nigdy tego nie osiąga⁸¹. „Rzeczywistość wypływa bowiem ze źródła, natomiast filozofia cofa się do niego”⁸². W źródłowej różnicy odbywa się gra, jeszcze przedpojęciowa⁸³. Byt i sens nie są przecież względem siebie adekwatne.

Uznanie źródłowej różnicy bytu i sensu prowadzi do zakwestionowania zasady, że sens jest zawsze sensem czegoś. Może być on pustym pojęciem, które do niczego się nie odnosi, pustą formą bez odpowiednika w rzeczywistości. Prowadzi to do odrzucenia realizmu pojęciowego, ale także formalizmu pojęciowego, który dostarcza podstaw do wszelkich definicji.

Byt pozbawiony sensu jest zatem rodzajem pierwotnego faktu, doświadczenia. Źródłowa różnica również jest niepojęciowa i nieempiryczna. Pojawia się gra jako ejdetyczna konieczność, głębsza niż empiryzm czy historyczny relatywizm⁸⁴. Gra toczy się poniżej możliwości konceptualizacji.

80 J. Derrida, *Introduction...*, cyt. za: P. Łaciak, *Wczesny Derrida...*, dz. cyt., s. 95–96.

81 J. Derrida, *Le problème...*, dz. cyt., s. 226.

82 P. Łaciak, *Wczesny Derrida...*, dz. cyt., s. 99.

83 „Gra toczy się w szczelinach bytu, gdzie ośrodki grawitacji nie są takie same jak w świecie. [...] Wszystko jest zupełnie inaczej, jeśli w ogóle możemy jeszcze mówić o byciu” – pisze o grze Derridańskiej Lévinas (E. Lévinas, *Zupełnie inaczej*, „Teksty: teoria, krytyka, interpretacja” 1975, nr 3 (21), s. 98).

84 E. Lévinas, *Zupełnie inaczej*, dz. cyt., s. 98.

2.2. ODDAĆ GŁOS PISMU

Zontologizowanie warunków doświadczenia było dla Derridy sposobem na uchronienie fenomenologii przed popadnięciem w klasyczny transcendentalizm. Dekonstrukcjonista wiąże sens z istnieniem, ontologizuje i temporalizuje to, co źródłowe. Ta dialektyka między danym *a priori* sensem i danym *a posteriori* istnieniem prowadzi do opóźnienia jednego względem drugiego, co dla Derridy wydaje się nieuniknione. Jest ono właściwe również językowi i pismu – warunkom sensu.

Husserl, do którego odwołuje się autor *Głosu i fenomenu*, opisuje idealność jako powtarzanie tego samego w różnych indywiduach. To z kolei pozwala Derridzie dostrzec możliwość opisaną struktury dyskursu w kategoriach tak rozumianej idealności⁸⁵. Formy wyrażania (morfemy w fonetyce, znaki graficzne na piśmie) byłyby tym, co idealne, a co posiada różne ucieleśnienia.

Derrida uważa, że Husserl wprowadza hierarchię logo-fono-centriczną, posługując się kategoriami – opozycjami. Widzi w fenomenologicznej „zasadzie wszystkich zasad” uznanie, że uniwersalną formą doświadczenia jest obecność. Jednak uważa, że nawet kiedy nie odnosi się ona do żadnego określonego bytu, uniwersalna forma obecności pozostanie, przekraczając istnienie empiryczne⁸⁶. Według francuskiego filozofa autor *Idei* rozszerza pojęcie sensu, które przekracza zakresem pojęcie znaczenia, a przez to wyrażenie językowe jedynie uzewnętrznia ukonstytuowany już przed nim sens. Derrida pisze: „dyskurs będzie jedynie wynosił na zewnątrz sens ukonstytuowany bez niego i przed nim”⁸⁷. To, że Husserl wyróżnia stronę zmysłową i duchową wyrażenia, Derrida ujmuje, posługując się metaforą ciała i ożywienia. Pismo jest ciałem ożywianym przez słowną wypowiedź, słowo – ciałem ożywającym dzięki aktualnej intencji, ożywione ciało słowa wyraża przez akt znaczenia⁸⁸. Jedność ciała i ducha w świadomości byłaby zatem wyrażeniem (według Husserla interpretowanego przez Derridę). Cała fizyczna strona wyrażania, towarzysząca komunikacji, ale nieniosąca sensu (oddech, napięcie mięśni) to oznaka. W żywej mowie wyrażenia funkcjonują w kontekście komunikacyjnym, który jest empirycznie określony. Oznaki (istnienia aktów psychicznych) pozwalają wnioskować o stanie osoby mówiącej, ale

85 J. Derrida, *Głos i fenomen...*, dz. cyt., s. 88.

86 J. Derrida, *Głos i fenomen...*, dz. cyt., s. 89.

87 J. Derrida, *Pismo filozofii*, red. B. Banasiak, Kraków 1992, s. 110–125.

88 J. Derrida, *Głos i fenomen...*, dz. cyt., s. 55.

i wzbogacają przekazywany komunikat, dostarczają również innych informacji o rzeczywistości mówiącego. Husserl podkreśla, że jedynie żywa mowa wyraża myśl, nie tylko jako znaczenie, ale również w formie znaczeniowych intencji i innych przeżyć przypisywanych przez słuchacza mówiącemu (Husserl nazywa to powiadomieniem⁸⁹). Znaczenie wedle Husserla zachowuje swą idealność bez względu na powiadomienia i oznaki (wszelkie okoliczności wypowiedzi). Komunikacja służy znaczeniu, które owszem, występuje w całym empirycznym kontekście, lecz kontekst ów nie ma większego wpływu na sens. Znaczenia mogą funkcjonować równie dobrze bez osoby mówiącego, a nawet słuchającego. „Słowo może być słowem tylko wtedy, gdy nasze zainteresowanie skierowane jest wyłącznie na stronę zmysłową, na słowo jako twór jedynie dźwiękowy”⁹⁰. Znaczenia więc mogą funkcjonować bez słów. Podobnie przeżycia są dostępne bezpośrednio, świadomość jest przecież obecnością dla siebie⁹¹.

Derrida widzi w redukcji oznaki odpowiednik redukcji fenomenologicznej⁹². Do takiej redukcji dochodzi, jego zdaniem, w monologu wewnętrznym, kiedy świat empiryczny zostaje zawieszony w swoim istnieniu, pozostawiając miejsce dla fenomenów czystej fantazji. Fantazyjne wyobrażenie słów (dźwięku czy napisu) nie implikuje ich istnienia; uobecnia, ale nie jest równoznaczne ze stwierdzeniem: „tak, istnieją”.

Zdaniem autora *Głosu i fenomenu*, aby wyrażenie mogło odtworzyć „przedwyrazową obecność sensu”, nie może przybrać formy czegoś faktycznie istniejącego, musi stanowić absolutnie przezroczyste medium, które w niczym nie naruszy tego, co wyraża⁹³. W fenomenologii takim medium jest głos. Znaczące nefoniczne zawiera odesłania przestrzenne, obce świadomości jako obecności dla siebie. Przy nim znaczące w głosie wydaje się niezależne i uniwersalne przez to, że nie potrzebuje do komunikowania substancji empirycznej. Jednocześnie to, co foniczne, ma charakter czasowy, podobnie jak i sama świadomość.

Fenomenologia, zdaniem Derridy, uznaje język za warunek wszelkiego sensu (wszelkiej idealności), a już w *Pochodzeniu geometrii* Husserl twierdzi,

89 E. Husserl, *Wyrażenie i znaczenie*, dz. cyt., s. 21.

90 E. Husserl, *Wyrażenie i znaczenie*, dz. cyt., s. 14–15.

91 J. Derrida, *Différence*, cyt. za: *Drogi współczesnej filozofii*, wybr. i wstępem opatrzył M.J. Siemek, Warszawa 1978, s. 394.

92 J. Derrida, *Głos i fenomen...*, dz. cyt., s. 51.

93 Por. P. Łaciak, *Wczesny Derrida...*, dz. cyt., s. 115.

że język nie wyraża sensów, ale je konstytuuje. „Język transcendentálny”, jakim posługuje się twórca fenomenologii, jest empirycznie nieokreślony⁹⁴. W konsekwencji idealność zostaje, zdaniem francuskiego filozofa, oddzielona od empirycznego języka i subiektywności, a także uniezależniona od języka rozumianego jako medium. Umieszczona poza empirycznym językiem idealność może się jednak konstytuować w horyzoncie języka uniwersalnego, znajdując tam swój wyraz. W praktycznym wymiarze dostrzegamy to np. w możliwości przekładu dzieła z jednego języka na inny bądź porozumiewania się ludzi, którzy na co dzień posługują się innymi językami. We wspólnocie, która posługuje się tym samym kodem na poziomie języka uniwersalnego, nie dochodzi do nieporozumień. Ich domeną jest właśnie język empiryczny – skończony i faktyczny. Tym samym język uniwersalny miałby charakter utopijny, a to właśnie on konstytuuje idealność.

Akty jednostkowej świadomości są odpowiedzialne za wytwarzanie każdego sensu. Jest on zatem czasowy – staje się i trwa w języku. Historyczność tę widać tym bardziej w piśmie, do którego również odnosi się wszystko, co można powiedzieć o znaku. Pismo ostatecznie obiektywizuje sens⁹⁵ wytworzony przez akty świadomości, które przecież przemijają. Nawet jednak niepisany sens nie obraca się w nicłość, ale jest obecny wirtualnie i, owszem, można go przywołać. Nie świadczy to jednak o jego obiektywnej idealności. Język pozwala na przeniesienie sensu na płaszczyznę intersubiektywną, natomiast tym, co umożliwia istnienie obiektywnego sensu pod nieobecność podmiotów mówiących, jest właśnie pismo⁹⁶. Husserl o „reaktywacji” sensu pisze:

dzięki zapisowi następuje przekształcenie pierwotnego sposobu istnienia tworu sensownego, w geometrycznej sferze oczywistości tworu geometrycznego, który uzyskuje swój językowy wyraz. Osadza się on, nawarstwia, by tak rzec. Jednak czytelnik może zawsze ponownie uczynić go oczywistym, może oczywistość reaktywować⁹⁷.

W metaforze Husserla sens ulega sedymentacji, a więc swoistemu nawarstwianiu się. Sens pierwotny jest podstawą przykrytą materiałem

94 J. Derrida, *Introduction...*, cyt. za: P. Łaciak, *Wczesny Derrida...*, dz. cyt., s. 116.

95 E. Husserl, *O pochodzeniu geometrii*, tłum. Z. Krasnodębski [w:] *Wokół fundamentalizmu epistemologicznego*, red. S. Czerniak, J. Rolewski, Warszawa 1991, s. 18.

96 E. Husserl, *O pochodzeniu geometrii*, dz. cyt., s. 18.

97 E. Husserl, *O pochodzeniu geometrii*, dz. cyt., s. 18.

zmysłowym, może być jednak reaktywowany przez czytelnika, niejako „odkopany”. Derrida widzi w takiej definicji pisma możliwość konstytuowania idealności obiektywnej, ale również zagrożenie kryzysu. Na czym ów miałby polegać?

Zapis jest symbolem, a znak nie jest intuicją. Oddala od sensu i jego źródła. Im wymyślniejszy byłby symboliczny zapis, tym dalszy wydaje się od swojego początku w świadomości. To w piśmie można by upatrywać zerwania źródłowej więzi między intencją a naocznością. Zdaniem Derridy z tego zagrożenia oddaleniem sensu od subiektywnego źródła wynika traktowanie pisma w fenomenologii i wszelkim logo-fono-centryzmie jako „grzechu pierworodnego” języka. Pismo grozi kryzysem sensu, obniżając rangę wyrażenia do oznaki i oddaniu go w depozyt znaku graficznego, który – pomimo obietnicy przechowywania znaczenia przez czas jego istnienia – jest fizyczny i nietrwały. Mógłby zagrozić absolutnej idealności sensu.

Derrida widzi w piśmie więcej możliwości niż zagrożeń: „akt pisma jest [...] najwyższą możliwością wszelkiej «konstytucji»” – pisze⁹⁸. Widzi w piśmie depozytariusza obiektywności, który istnieje w czasie i przestrzeni. Obiektywność nie jest przy tym zagrożona, bo mimo że konstytuuje ją pismo, a również i mowa, to ani od pisma, ani od mowy obiektywność nie zależy. Sens nie jest już w kontakcie z konkretną subiektywnością, ale obecny jest w dziedzinie transcendentnej, od aktualnych podmiotów niezależnej. W konsekwencji zawierające sens pismo odsłania związku idealności z subiektywnością.

Husserl uznaje prymat świadomości i głosu, lecz również u niego pojawia się teoria znaku. Zdaniem Derridy fenomenologiczny znak – przedstawienie w formie uobecnienia – można zdekonstruować. Husserl rozróżnia słowo rzeczywiste od wyobrażenia słowa, które Derrida poddaje w wątpliwość. W znaku nie ma różnicy między rzeczywistością a reprezentacją, każdy bowiem znak musi być powtórzony, aby był znakiem. Opozycja reprezentowany – reprezentant zostaje przez autora *Głosu i fenomenu* zdekonstruowana. Czy można bowiem mówić, że istnieje źródłowa prezentacja? To re-prezentacja daje początek! „Obecność-tego-co-obecne wywodzimy z powtórzenia, nie na odwrót” – pisze Derrida⁹⁹. Co jeżeli przyzwyczailiśmy się myśleć o pierwotności obecności? Może „śląd” i „znak” są od niej starsze i były już

98 J. Derrida, *Introduction...*, cyt. za: P. Łaciak, *Wczesny Derrida...*, dz. cyt., s. 120.

99 J. Derrida, *Głos i fenomen...*, dz. cyt., s. 87.

przed spostrzeżeniem „rzeczy samej”. Przyjęcie, że obecność jest li tylko „zwidem obecności”, ma swoje konsekwencje:

Porzucenie obecności prowadzi do porzucenia prawd, do znaczeń, które nie muszą odpowiadać na władcze wezwanie Wiedzy. [...] Od tej chwili znaczenia nie kierują się już ku prawdzie. Nie jest ona tą wielką sprawą, o którą chodzi! Byciu nie uda się być w pełni, do końca; grożący mu upadek wymaga nowych zabiegów, narzuca konieczność odwołania się do znaków w samym sercu umykającej przed sobą obecności, ale z elementu znaczonego tych znaków biorą się jedynie nowe znaki. Husserliańskie pojęcie nieskończonej iteracji, którego pojmowanie opiera się na „idei w sensie Kantowskim”, oddala bez przerwy jednoczesność elementu znaczonego i obecności. Obecność ta, zawsze tylko wskazywana, nie daje się uchwycić, stąd postępujące zużycie elementu znaczonego¹⁰⁰.

Lévinas opisuje degradację ontologiczną sensu, nie jest ona jednak równoznaczna z usunięciem transcendentального znaczonego i konceptualizmu. Podobną teorię, wykluczającą ontologiczny dylemat przedmiotu, zaprezentował na przełomie wieków de Saussure. Rozróżnił w niej znaczące i znaczone, a przez zrównanie znaczonego z pojęciem uniknął dylematów na temat jego statusu ontologicznego.

Derrida uważa, że wszystkie pojęcia biorą udział w grze językowej, a sens nie może się w nich trwale ukonstytuować. Pojęcia istnieją w systemie różnic, wciąż wzajemnie się do siebie odnosząc, a każdy znak posiada warstwę pojęciową i materialną. Znaki nieskończenie odsyłają do siebie wzajemnie – kolejne znaczone stają się znaczącymi etc.

Derrida uznaje, że każdy element języka winien posiadać tożsamość umożliwiającą jego rozpoznanie i powtórzenie. „Dlaczego ta tożsamość jest w sposób paradoksalny podziałem lub oddzieleniem się od siebie, dzięki czemu znak dźwiękowy staje się grafemem?” – pyta dekonstrukcjonista¹⁰¹. Jednostka formy znaczącej ustanawia samą siebie przez to, że jest powtarzalna, kiedy przedmiot odniesienia nie istnieje, kiedy nie sposób też odnieść jej do jakiegokolwiek elementu znaczonego czy aktualnej intencji znaczeniowej czy w ogóle wszelkiej obecności intencji komunikowania. Według Derridy właśnie możliwość odcięcia się od przedmiotu odniesienia czy elementu

100 E. Lévinas, *Zupełnie inaczej*, dz. cyt., s. 96.

101 J. Derrida, *Pismo i telekomunikacja*, tłum. S. Cichowicz, J. Skoczylas, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1975, nr 3 (21), s. 87.

znaczonego i, co za tym idzie, od komunikowania się i kontekstu, czyni znamię grafemem, „nie-obecną pozostałość różnicującego znamienia, odciętego od swego rzekomego «wytwórcy» czyli źródła”¹⁰².

Derrida temporalizuje fenomenologiczną „żywą obecność”, poddaje ją również gramatykalizacji. W konsekwencji doświadczenie czystej obecności zostaje zakwestionowane w imię nieobecności i różnicy. Różnica między oznaką a wyrażeniem nie ma dla Derridy charakteru substancjalnego. Oba pełnią jedynie inne funkcje.

Przez zdekonstruowanie opozycji prezentacja – reprezentacja Derrida kwestionuje tradycyjne rozumienie podmiotowości. Nie wierzy, że może ona „prezentować” jakieś „ja”. Wraz z zakwestionowaniem źródłowej prezentacji¹⁰³ znika wymóg obecności podmiotu dla siebie.

W kontekście nieobecności podmiotu pismo nabiera szczególnego znaczenia. Funkcjonuje przecież pod nieobecność zarówno jego twórcy, jak i adresata. Nie wymaga od niego życia, nie pyta o śmierć. Znajduje się poza tą opozycją. Jedynym, czego zdaje się wymagać, jest możliwość jego odczytania i rozumienia sensów. Całkowita nieczytelność pisma doprowadziłaby do tego, że pismo stałoby się tylko empirycznym znakiem graficznym, kojarzącym się z martwym ciałem.

Podmiotu może nie być, „istnieją tylko konteksty niemające żadnego absolutnego zakotwiczenia”¹⁰⁴. To pismo jest konieczne. Jednocześnie ustanawia i dekontekstualizuje, a podmiot nie ma nad nim władzy. Sens źródłowy staje się w takim oderwaniu od podmiotu potencjalny.

Autor *Pochodzenia geometrii* mówił o osadzających się na podłożu sensu źródłowego warstwach sensu i skamielinach językowych, które powstają po graficznym jego zobiektywizowaniu¹⁰⁵. Derrida uważa, że przyjmując założenie Husserla, w ogóle nie musimy sensu źródłowego reaktywizować, przyjmując to, co utrwalone w znakach graficznych. Samą reaktywizację opisuje raczej jako powtórzenie pierwotnego wytworzenia niż dotarcie do źródła¹⁰⁶, a odtworzenie pierwotnej aktywności, w której sens został ustanowiony, jest wobec jego nieustannego pomnażania niemożliwym.

102 J. Derrida, *Pismo i telekomunikacja*, dz. cyt.

103 Źródłowa prezentacja ma, wedle fenomenologii, stanowić o wszelkiej podmiotowej ontologii. Jej subiektywny wydźwięk staje się czymś obiektywnym.

104 J. Derrida, *Pismo i telekomunikacja*, dz. cyt., s. 92.

105 E. Husserl, *Badania logiczne*, t. I: *Prolegomena do czystej logiki*, przeł. J. Sidorek, Toruń 1996, s. 22.

106 J. Derrida, *Introduction...*, cyt. za: P. Łaciak, *Wczesny Derrida...*, dz. cyt., s. 137.

Pismo jest bezdomne. Nie należy ani do sfery czystej inteligibilności fenomenów, w których można by przeniknąć bezpośrednio do intencji znaczeniowej, ani nie sprowadza się li tylko do zapisu. Trudno określić również jego przynależność do pojęć opozycji: aktywność – pasywność. Podmiot przestaje być źródłem sensu, jest jedynie uczestnikiem gry skojarzeń i wieloznaczności, na które nie ma większego wpływu.

Derrida rehabilituje pojęcie wieloznaczności¹⁰⁷. Język empiryczny, zdaniem Derridy, zdaje się nieść energię wszystkich języków i umożliwia grę znaczeń. Pomimo pozoru fizycznej stabilności, to w piśmie sens jest labilny. O ile nie znika on w obrębie subiektywności indywidualnej, gdzie jego potencjalność może zostać zawsze ożywiona, o tyle znak graficzny może ulec rzeczywistej destrukcji.

3. KONTRONTOLOGIA

Jacques Derrida nie uważa się za kontynuatora żadnej tradycji filozoficznej. Byłoby to zdecydowanie zaprzeczeniem jego dekonstrukcyjnej myśli i podważeniem samego pomysłu postępowania dekonstrukcyjnego. Jednak jego projekt ma wiele wspólnego z myślą Nietzscheańską¹⁰⁸: dekonstrukcyjny schemat przypominający Nietzscheańską dekonstrukcję zasady przyczynowości, imperatyw genealogicznego ujmowania badanego dziedzictwa, krytyka zachodniej filozofii etc. Derrida dostrzegł

kwesję notacji graficznej, która nie pełni funkcji pomocniczej w formalizacji, lecz jest koniecznym warunkiem idealizacji, to właśnie w tekstach Husserla odkrył wątki znaku, języka, pisma, stosunku do tego, co inne, wątki, które pozwoliły mu opracować własne widzenie *écriture*, to w tekstach Husserla odkrył charakterystyczny dla filozofii w ogóle prymat głosu (fonocentryzm). Co więcej jednak, należy podkreślić, iż w pewnej mierze dekonstrukcja pozostaje w horyzoncie Husserlowskiego transcendentalizmu, radykalizującego wersję kantowską, którą ona sama poddaje radykalizacji¹⁰⁹.

107 Derrida postulowaną przez Husserla jednoznaczność interpretuje w kontekście historii, zarówno jako jej odrzucenie (sens uobecnia się w aktualnej oczywistości), jak i afirmację (dzięki jednoznaczności sens może być przekazywany i pomnażany).

108 B. Banasiak, *Na tropach dekonstrukcji* [w:] J. Derrida, *Pismo filozofii*, dz. cyt., s. 21.

109 B. Banasiak, *Na tropach dekonstrukcji...*, dz. cyt., s. 24.

„Labirynt szyfrów”, „wskaźnik” w relacji do „wyrazu”, fenomenologiczne ujęcie „znaczenia” i „sensu” wpływa na rozwój Derridańskich kategorii uzupełnienia, różnicy, powtórzenia, nierozstrzygalności.

Podobnie jak w odniesieniu do Heideggera także i tutaj Derrida wychodzi od Husserlowskiej krytyki metafizyki, a nawet w pewien sposób pozostaje wierny transcendentalizmowi, choć kwestionując możliwość możliwości, pyta raczej o warunki niemożliwości, by zdecydowanie rozprawić się z fenomenologiczną waloryzacją znaczenia i głosu, która traktuje materialny ślad jako wyraz lub uzewnętrznienie, a zatem zakłada przedjęzykowy charakter sensu konstytuowanego podmiotową intencją jako uprzedni w stosunku do zapisu (znaku), ustanawia „żywą obecność”, obecność „z krwi i kości”, i usiłuje ufundować transcendentalne ego¹¹⁰.

Wpływ na myśl Derridy miały również niewątpliwie strukturalizm, psychoanaliza, semiologia i językoznawstwo, które to dziedziny chętnie poddawał krytyce, a także antymetafizyczna postawa Lévinasa. Nawiązań i odwołań jest znacznie więcej, jednak Derrida świadomie wybiera pozycję poza wszelkimi dotychczasowymi nurtami, na marginesie filozoficznego dyskursu.

Relacja dekonstrukcji do filozofii jest charakterystyczna, zapożyczenia pojęciowe są konieczne, gdyż nie ma języka poza język zachodniej metafizyki. Rodolphe Gasché zapożyczenia te nazywa „pojęciową filiacją”¹¹¹, celowo bowiem odnoszą się do kilku terminów stosowanych przez poprzedników. Zaanektowane pojęcia rozszerzają swój zakres znaczeniowy, a czasami konfrontowane są z pojęciami o odmiennym znaczeniowym zakresie¹¹². Innymi zabiegami stosowanymi przez Derridę są konfrontacja pojęć o odmiennych zakresach znaczeniowych, przejmowanie pojęć z racji ich określonego uwikłania (by zrealizować określony przez Derridę cel), służą przy tym do czasu, aż przestaną być użyteczne, a najczęściej używane są po to, by zdekonstruować dzięki nim tradycję, z jakiej się wywodzą¹¹³. Sposób, w jaki Derrida używa zapożyczonych pojęć, ale także tradycyjnych wątków i narzędzi

110 B. Banasiak, *Na tropach dekonstrukcji...*, dz. cyt., s. 25.

111 R. Gasché, *The Train of the Mirror. Derrida and the Philosophy of Reflection*, Harvard University Press, 1986, s. 109.

112 B. Banasiak, *Na tropach dekonstrukcji...*, dz. cyt., s. 34.

113 B. Banasiak, *Na tropach dekonstrukcji...*, dz. cyt., s. 34.

metodologicznych przypomina *bricolage* w rozumieniu, jakie nadał temu pojęciu Lévi-Strauss¹¹⁴. Banasiak pisze:

Wzorem *bricoleura* bierze Derrida to, co może się okazać użyteczne dzięki jakiemś swemu walorowi, jakiejś własności, co może zostać użyte w dowolny (różny od tradycyjnego) sposób, co stanowi dobry, podatny grunt dla przyjęcia, co może mu się przydać¹¹⁵.

Wszystkie te zabiegi mają zdemaskować kruchość metafizycznych fundamentów, leżących u podstaw filozofii Zachodu, pokazując ich niespójność, arbitralność w przyjmowanych założeniach i naiwną wiarę w trwałość sensu przekazywanego w dziedziczonych przez kolejne tradycje i dyskursy pojęciach. Myśl Derridy nie jest jednak godzeniem w metafizykę Zachodu na rzecz jej przebudowania bądź przygotowania gruntu dla nowego projektu, jest wyrazem zwątpienia dla jakiegokolwiek projektu metafizycznego.

Co autor *O gramatologii* zarzuca metafizycznej tradycji zachodniej myśli filozoficznej? Derrida nie rozumie metafizyki jako teoretycznej i spekulatywnej dyscypliny filozoficznej, badającej własności bytu. Znaczenie, które on jej nadaje, jest znacznie szersze. Metafizykę można rozpoznać w instytucjach, polityce, religii, innych sposobach funkcjonowania kultury, ma bowiem znacznie szerszy zakres niż filozofia. Owszem, filozofia jest „najpotężniejszą, najbardziej rozległą, najtrwalszą, najbardziej systematyczną formacją dyskursywną naszej kultury”¹¹⁶, szuka bowiem absolutnie pierwszej, niemającej już innej przyczyny podstawy. Tym samym to, co pierwsze, staje się celem, *arché* i *telos* łączą się. Filozofia, jako najbardziej reprezentatywna postać myślenia metafizycznego (hierarchicznego), jest bowiem tak

114 „Przetrwiała zresztą wśród nas pewna forma aktywności, pozwalająca dość dobrze uchwycić na gruncie techniki, czym – na gruncie teoretycznym – może być wiedza, którą chętniej nazwalibyśmy «pierwotną» niż prymitywną. Jest to forma aktywności pospolicie nazywana w języku francuskim *bricolage*. [...] I dzisiaj ktoś uprawiający *bricolage* to ten, kto używa własnych rąk, posługując się środkami zastępczymi w porównaniu ze środkami zawodowców. Otóż cechą myślenia mitycznego jest wypowiedanie się przy pomocy pewnego niejednorodnego repertuaru i, choć rozległego, to mimo wszystko ograniczonego; musi ono jednak korzystać zeń, niezależnie od wyznaczonego sobie celu, gdyż nie rozporządza niczym innym. W ten sposób myślenie magiczne jawi się jako rodzaj intelektualnego *bricolage*, co wyjaśnia obserwowane między nimi zależności. [...] *Bricoleur* potrafi wykonać najróżniejsze zadania, jednakże, w odróżnieniu od inżyniera, nie jest uzależniony od surowców i narzędzi obmyślanych i zdobywanych na miarę danego projektu. Świat narzędzi *bricoleura* jest zamknięty, a regułą gry jest zawsze posługiwanie się środkami będącymi pod ręką [...] (Lévi-Strauss, *Myśl nieoswojona*, tłum. A. Zajączkowski, Warszawa 1969, s. 30).

115 B. Banasiak, *Na tropach dekonstrukcji...*, dz. cyt., s. 34.

116 J. Derrida, *Pozycje*, dz. cyt., s. 68, przyp. 13.

myśleniem archeologicznym, jak eschatologicznym¹¹⁷. Metafizyczne *arché* i *telos* stanowią w ujęciu Derridy bieguny, na których rozpięte są hierarchie „klasycznych opozycji filozoficznych”: „w klasycznej opozycji filozoficznej nie mamy do czynienia z pokojowym współlistnieniem jakiegoś *vis-à-vis*, ale z mającą charakter przemocy hierarchią. Jeden z terminów kieruje drugim (aksjologicznie, logicznie itd.), zajmuje wyższe miejsce”¹¹⁸.

Według Derridy binarne opozycje takie jak obecność – nieobecność, istota – zjawisko, mowa – pismo, wewnątrz – zewnątrz czy opozycje spoza filozofii, będące przedmiotem zainteresowania innych dziedzin zachodniej kultury: rozum – szaleństwo, mężczyzna – kobieta, tworzą hierarchiczną strukturę, w której jeden człon przeciwieństwa góruje nad drugim. I tak możemy mówić o strzeżonym przez metafizyczny sposób myślenia Zachodu prymacie istoty nad zjawiskiem, mowy nad pismem, wewnątrz nad zewnątrz, rozumu nad szaleństwem, mężczyzny nad kobietą¹¹⁹. Inną parą opozycji, z której pierwszy człon zdecydowanie góruje nad drugim, jest opozycja istnienie – nieistnienie. Derrida pisze:

Historia metafizyki, jak i historia Zachodu, byłaby historią tych metafor i metonimii. Jej formą macierzystą [...] byłoby określenie bytu jako obecności, we wszystkich znaczeniach tego słowa. Można by wykazać, że wszelkie określenia fundamentu, zasady lub centrum zawsze oznaczały inwariant jakiejś obecności (*eidos*, *arché*, *telos*, *energeia*, *ousia* [istota, egzystencja, substancja, podmiot], *aletheia*, transcendentalność, sumienie Bóg, człowiek itd.)¹²⁰.

Prymat obecności wyraża się między innymi w uprzywilejowanej pozycji słowa „być”, zwłaszcza w trzeciej osobie liczby pojedynczej. Przemoc istnienia nad niebyciem, symptomatyczna dla metafizyki epoki Zachodu, znalazłaby, zdaniem Derridy, wyraz również w pytaniu postawionym w tytule niniejszej rozprawy – „jak istnieje utwór liryczny?”.

117 J. Derrida, *La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines* [w:] J. Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris 1967, s. 409–411 (251–253). Polskie tłumaczenie *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, tłum. M. Adamczyk, „Pamiętnik Literacki” 1986, t. 77, nr 2, s. 251–267.

118 J. Derrida, *Pozycje*, dz. cyt., s. 23.

119 J. Culler, *Dekonstrukcja...*, dz. cyt., s. 236–240.

120 J. Derrida, *Pismo i różnica*, dz. cyt., s. 485.

4. NIC POZA TEKSTEM¹²¹

Z wniosków wyprowadzonych nad filozofią Husserla w swoich wcześniejszych pracach przechodzi Derrida do afilozoficznej, a nawet antyfilozoficznej refleksji w pracach późniejszych. Oddala się od fenomenologii, mimo że to właśnie ją wskazuje jako źródło swych inspiracji i punkt wyjścia, a rozważania swoje mocno wiąże już z niesprecyzowaną bliżej dziedziną „literatury”.

„Nie istnieje nic poza tekstem!” – głosi autor *O gramatologii*¹²². Czy znaczy to, że cała fizykalna rzeczywistość jest czyjąś narracją, a świat winniśmy postrzegać przez pryzmat metafory księgi pisanej Bożą ręką? Bynajmniej. Francuski filozof uznaje istnienie konkretnego, dającego się uchwycić zmysłowo świata, ale świat ten jest przezeń uznany za niewart filozoficznego namysłu. (Do czego doszedł pod wpływem wcześniejszego... filozoficznego namysłu). Nie sposób dotrzeć do świata poznawczo, rzeczywistość ciągle się zmienia i nie można jej uchwycić, a jedynie opisać w danym momencie jej przekształcania się. Co zatem po filozofii? Jej zadanie polegałoby na fenomenologicznym opisie zjawisk ze świadomością, że nie ma wśród nich pierwszych zasad czy stałości, a jedynie różnica, która nie daje się nazwać, pojęciowo uchwycić. Różnica staje się podstawą działania wszystkiego, podstawą zaprzeczającą sobie jako podstawie. W myśli Derridy przypomina Mefistofelową siłę, która, chcąc burzyć, staje się mimowolnie rodzajem antykonstrukcyjnej zasady¹²³.

Idea książki jako całości, w której – według interpretacji Derridy – znaczące jest kontrolowane przez znaczone, zostaje zastąpiona przez ideę pisma – aforystyczną, dekonstruuującą energię. Pismo tworzy tekst. Czy nie jest on podobnie opresyjny jak książka? Nie, bowiem tekst nie posiada znaczonego, rozplenia się na powierzchni, namnaża. Nie jest powiązany z żadnym kontekstem, gdyż tak jak znaczone nie ma już władzy nad znaczącym, tak kontekst nie stoi już w opozycji do tekstu. Zniesienie opozycji znaczone – znaczące, kontekst – tekst sprawia, że znika również kod. Tekstu już nie można osadzić w czasie, odnieść do poprzednich użyć, przywołać wartość tradycji. Tu można szukać przyczyn Derridiańskiego zniesienia rozróżnienia filozofia – literatura. Jeśli filozofia do tej pory odnosiła się do tego,

121 J. Derrida, *O gramatologii*, dz. cyt., s. 158.

122 J. Derrida, *O gramatologii*, dz. cyt., s. 158.

123 „Jam tej sił cząstką drobną, co zawsze złego chce i zawsze sprawia dobro”, J. W. Goethe, *Faust*, cz. I, przeł. F. Konopka, Warszawa 1977, s. 77.

co znaczone, dzięki czemu zyskiwała metafizyczny (kontekstualny) charakter¹²⁴, tracąc ten punkt odniesienia, staje się tekstem pośród tekstów.

Tymczasem Derridiańskie uniwersum pisma obejmuje wszelkie dziedziny, istnieje pismo kinematograficzne, rzeźbiarskie, malarskie, a nawet pismo psychiczne – ślady w nieświadomości. Takie rozpleniwanie się tekstu wynika nie tylko z braku „zewnątrza”, braku ograniczającego kontekstu, ale i z braku reguł, którym miałyby podlegać (byłoby więc nimi ograniczone). Jednocześnie również tekst nie może w pełni poddać się percepcji¹²⁵. Konsekwencją takiego pojmowania tekstu jest niedorozumienie, ale również możliwość tworzenia nowych sensów. Tekst i sens rozpleniają się, jednak niejako niezależnie od siebie. Znika również opozycja nadawca – odbiorca, pierwszy bowiem nie jest już dawcą, a drugi biorcą sensu. Odbiorca może rozplenia sensy w sposób nieograniczony. Nadawca wykorzystuje inne teksty, nie odwołując się do stojących za nimi sensów, ale odnosząc się do śladów. Owszem, może interpretować je, jednak już nie po to, by przekazywać uniwersalny komunikat swoim odbiorcom, lecz aby stać się krytykiem, a potem bawić własnymi interpretacjami.

Nowym zadaniem filozofa jest re-interpretacja, ciągła analiza dekonstrukcyjna, w której w sposób niczym niezdeterminowany rozkłada się tekst, obnaża jego przedzałożenia i szuka miejsc jeszcze interpretacyjnie nieeksplorowanych. Dekonstrukcjonista demontuje zastane, chwieje znaczeniami, ingeruje w interpretacyjne przyzwyczajenia i skupia się na tym, co w tekście inne¹²⁶.

Jedną z poważniejszych konsekwencji postępowania dekonstrukcyjnego jest zamknięcie refleksji w sferze języka. Horyzontem dla języka jest z kolei „różnia” – ni byt, ni przedmiot, wytwarzający różnice, niedający się pojęciować, a wytwarzający podstawę wszelkich opozycji pojęciowych. Te z kolei pokazują, że to, co jest teraz, zawsze wychyla się ku Innemu, ku bliźniakowi pozbawionemu konkretnej cechy, który tę, która tu i teraz jest, warunkuje¹²⁷.

124 Por. M. Gołębiewska, *Tekst jako kontekst: rozszerzenie uniwersum Derridiańskiego*, „Kultura Współczesna. Teorie. Interpretacje. Praktyka” 1993, nr 2, s. 63–71.

125 J. Derrida, *La dissémination*, Paris 1972, s. 42, cyt. za: Ibidem, s. 66.

126 Zatem coś, co jest tekstem, jednocześnie nim nie jest, gdyż agresywność i ekspansywność Derridiańskiego tekstu i rozplenięcia sensu nie zagraża totalnością tekstu, tekstem jako całością bez możliwości ujrzenia w nim tego, co odmienne, pęknięcia, braku czy pustego miejsca (M. Gołębiewska, *Tekst jako kontekst...*, dz. cyt., s. 68).

127 „wytwarzanie różnic jest odwlekaniem albo rozsuwaniem, w sensie czasowo-przestrzennym. Stąd to, co jest obecnie, nie jest nigdy, by tak rzec, całościowo i tożsamościowo obecne, ale zyskuje

Czy coś zatem jest? Tylko o ile siebie przekreśla, zdradza, odwleka, nie stając się nigdy „jednością przeciwieństw”¹²⁸. Ciągły ruch w różni jest zatem dowodem na „jest”¹²⁹.

Derrida mówi o sposobach postrzegania rzeczywistości, nie o niej samej. Te kwestie najskuteczniej odsłania literatura. Literatura staje się również narzędziem do przekraczania granic stawianych przez filozofię.

4.1. DEKONSTRUKCJA I LITERATURA

Według Derridy język filozoficzny bezwiednie stosuje figury retoryczne, w których już są zawarte założenia na temat znaczenia. Nie znaczy to jednak, że język literatury jest od nich wolny. Dziedzina literackiej twórczości bezwiednie zaaprobowała filozoficzne założenia. Literatura i filozofia w sposób nieuświadomiony wpływają na siebie, podsuwając znaczenia, ciągle partycypując w uniwersum znaczeń, z którego nie potrafią się wyrwać. Zadaniem dekonstrukcji byłoby zatem obalanie dogmatów, z których czerpie filozofia i literatura.

Związek teorii literatury i filozofii dla dekonstrukcjonistów jest bardzo silny. Wynika on nie tylko z naturalnego, historycznego współwystępowania obu dziedzin¹³⁰. Teoria literatury stawia tak istotne pytanie o interpretację, które podejmowane jest przez Derridę. Dekonstrukcja sama zaciera granicę między dziedzinami, odchodząc od konwencjonalnych podziałów, stąd niemożność wyznaczenia granicy między obiema dziedzinami. Badając historię pojęcia „dekonstrukcja” (*déconstruction*), dochodzimy do Heideggerowskiej „destrukcji” (*Destruction*). Dla niemieckiego filozofa destrukcja stanowiła przewyżczenie metafizyki i uwolnienie rozumienia „bycia” z narzuconych mu formuł interpretowania¹³¹. Pojęcie „destrukcji” pojawia się już u Husserla,

charakter pęknięty, wychylony ku nieobecności, ku Innemu”. J. Sochoń, *Derrida Jacques*, dz. cyt., s. 483.

128 J. Sochoń, *Derrida Jacques*, dz. cyt., s. 484.

129 Złudzeniem jest nie ruch, jak starał się udowodnić Zenon z Elei, ale stałość.

130 Pojęcie teorii literatury pojawiło się dopiero w latach 60. XX wieku na opisanie badań konkretnych utworów i faktów literackich celem wykrycia prawidłowości nimi rządzących. Współczesna teoria literatury jest powiązana z epistemologią, ontologią i psychologią. Podstawowe nurty w badaniach teoretycznoliterackich to teoria procesu historycznoliterackiego i teoria dzieła literackiego, czyli poetyka. Autorem pierwszej poetyki zawierającej teorię dzieła literackiego był Arystoteles.

131 R. Gasché, *The train of the Mirror...*, dz. cyt., s. 112–114.

u którego wiąże się z fenomenologiczną redukcją, z „umysłową destrukcją”, z „demontażem” – nierefleksyjnym odkrywaniem „korzeni danego uprzednio świata, jego idealizacją, i konstytuujących sens struktur transcendentalnej subiektywności”¹³². Sam Derrida podkreśla Heideggerowskie proveniencje pojęcia „dekonstrukcja”, łączącego znaczenia „destrukcji” i „demontażu”, jednak nadaje mu własne znaczenie¹³³.

Pisarstwo czy filozofowanie Derridy? To pytanie jest często stawiane wobec twórczości francuskiego filozofa. Dzieła, które tworzył, trudno było zaliczyć jednoznacznie do którejś z tych dziedzin, a nawet wszelkie tego próby były z góry skazane na porażkę. Jürgen Habermas o praktyce dekonstrukcji pisze: „ujawniła kruchość różnicy gatunkowej między filozofią a literaturą. Wszelkie różnice gatunkowe ostatecznie znikają we wszechogarniającym uniwersum tekstów”¹³⁴.

Dekonstrukcja posiada charakter retoryczny. Retoryka w tym znaczeniu jest grą – rzeczywiste jest to, co zostaje za takie uznane. Dekonstrukcja wychodzi z opozycji racjonalne – nieracjonalne, w której często bywa osądzana jako nieracjonalna, niefilozoficzna, nadto literacka. Derrida domaga się innej racjonalności.

Stanley Fish tak o tym pisze:

Zaiste, dekonstrukcyjna lub poststrukturalistyczna myśl jest w swym postępowaniu retoryczną maszyną: systematycznie uznaje i ukazuje mediatyzowaną, skonstruowaną, cząstkową, społecznie ukonstytuowaną naturę wszelkich realności, czy to zjawiskowych, językowych, czy psychologicznych. [...] Derridowska dekonstrukcja nie odsłania retorycznych operacji po to, by osiągnąć prawdę. Raczej nieustannie odsłania prawdę retorycznych operacji, prawdę, zgodnie z którą wszystkie operacje, łącznie z samą dekonstrukcją, są retoryczne¹³⁵.

W tym rozumieniu „prawdziwy” byłby gest podważenia prawdy. Z kolei zabieg podważania, dekonstruowania uzyskiwałby prawomocność, skoro „wszystko jest tekstem”.

132 R. Gasché, *The train of the Mirror...*, dz. cyt., s. 112.

133 J. Derrida, *O gramatologii*, dz. cyt., s. 116–119.

134 J. Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt 1985, s. 224, cyt. za: M. P. Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Bydgoszcz 1997, s. 67.

135 S. Fish, *Rhetoric*, [w:] *Critical Terms for Literary Studies*, ed. by F. Lentricchia and Y. McLaughlin, Chicago and London 1990, s. 216, cyt. za: M. P. Markowski, *Efekt inskrypcji...*, s. 76.

Derrida widzi w tekstach, zarówno filozoficznych, jak i literackich, grę słów. Gadamer pojęcie „gry słów” komentuje:

Gry słów nie są zwykłymi grami wielowymiarowości czy też poliwalencji słów, z których składa się mowa poetycka – w nich raczej ścierają się ze sobą samodzielne jednostki sensu. Ale przez to gra słów rozsądza jedność mowy i pragnie być rozumiana w jakimś wyższym, poddanym refleksji kontekście znaczeniowym¹³⁶.

Dla Derridy gra słów jest nieprzekraczalna, wciąż aktywna, nie pozwala objąć się sensem, przestałaby wtedy być grą.

Przekraczalna w tekście jest intencja autora, przekraczana przez sam tekst, jak i jego odczytanie. Oczywiście można ją odkryć w tekście jako strukturę, która go organizuje, ale nie można tekstu sprowadzić tylko do niej. Interpretując Platona, Derrida zwraca uwagę na słowo „farmakon”, które zostaje przez autora użyte w określonym systemie:

System ten nie jest systemem zamierzonych znaczeń. Uporządkowane relacje związują się za sprawą gry języka między różnymi warstwami i kulturowymi regionami. Relacje te, owe korytarze znaczeń, Platon zdaje się czasem rozświetlać, kiedy „z rozmysłem gra” [...]. Dalej, w innych miejscach, wydaje się, jakby Platon nie dostrzegał tych powiązań, pozostawiał je w ciemnościach albo je zrywał. A jednak związki te funkcjonują dalej same przez się. Na przekór jemu? Dzięki niemu? W jego tekście? Poza jego tekstem? Ale gdzie? Między tekstem a językiem? Dla jakiego czytelnika? I w jakim momencie?¹³⁷

Kwestię relacji między filozofią a literaturą podejmuje Derrida w eseju *Margins of Philosophy*, traktującym o Paulu Valérym¹³⁸. Valéry widzi bliskość filozofii i poezji ze względu na ich przedmiot. Kwestionuje przy tym samo-obecną świadomość – „*Noumenon, Cogito czy Ego* – wszystkie one są kodami, których znaczenie jest określone wyłącznie przez kontekst”¹³⁹. W konsekwencji zachęca do odczytywania tekstów filozoficznych pod kątem ich formalnych i stylistycznych właściwości. Przytaczany przez Derridę symbolista francuski odrzuca filozofię na rzecz literatury. Czy podobny jest gest

136 H.-G. Gadamer, *Tekst i interpretacja* [w:] H.-G. Gadamer, *Języki i rozumienie*, Warszawa 2003, s. 132.

137 J. Derrida, *La dissémination*, dz. cyt., s. 108, cyt. za: P. Dehnel, *Dekonstrukcja – rozumienie – interpretacja*, Kraków 2006, s. 104–105.

138 J. Derrida, *Marginesy filozofii*, dz. cyt.

139 J. Derrida, *Marginesy filozofii*, dz. cyt., s. 292.

Derridy? Brytyjski filozof Christopher Norris, badacz pism dekonstrukcjonisty, twierdzi, że nie¹⁴⁰.

Dekonstrukcjonista nie chce odwracać członów opozycji, wciąż zachowując ich hierarchiczne ułożenie. Zamiana miejsc w parze filozofia – literatura z zachowaniem hierarchii, oddającej prymat pierwszemu z członów w parze, wciąż zachowywałaby swój opresyjny wymiar. Derrida dąży do zniesienia podziału, wszak pismo jest intertekstualne, nie ma względu na dziedzinę, w której jest użyte. Musimy jednak pozostać czujni na „filozofemy”, które tak wryły się w język, że są przez nas bezrefleksyjnie przyjmowane.

Pozostaje pytanie, czy cokolwiek możemy uznać za pewnik, przyjąć, uznając wspólnotę rozumienia sensu. Dążąca do prawdy filozofia winna strzec się pewników, zatrzymywać się na stawianiu pytań (ale i one operują wspólnymi sensami). Dla Derridy miejsce, w którym konstytuuje się sens, nie istnieje, podobnie jak reguły ustalające związki między znaczeniami czy słowami. A to już problem nie tylko filozofii, ale i literatury, w tym poezji, nawet jeśli nie będziemy zaznaczać wyraźnej granicy między tymi dziedzinami.

4.2. CZYM JEST POEZJA?

Che cos'è la poesia? – pyta Derrida w 1986 roku. I w następującym po takim tytule wywodzie jednocześnie udziela i nie daje odpowiedzi. W eseju przywołuje obraz zwierzęcia (przecież język poetycki pełen jest metafor). Jeż, bo o nim mowa, symbol Słońca, ognia, czarów, bogactwa, sprzeciwu, obrony, walki ze złem, ale i zła, w Szekspirowskim Śnie nocy letniej pojawia się jako zwierzę demoniczne¹⁴¹, w przysłowiu jest symbolem buntu (jeż pokole też)¹⁴². Nietzsche używa tego zwierzęcego symbolu, akcentując zamknięcie przed światem i tworzenie niepodzielnej całości:

Zalóżmy, że wychodzę z domu i miast cichego i arystokratycznego Turynu widzę niemiec-
kie miasteczko: mój instynkt musiałby się zamknąć, by odeprzeć wszystko to, co z tego

140 Ch. Norris, *Derrida*, London 1987.

141 Rusalka śpiewa: „Precz z dwudzielnym żądłem węże! Niech jeż co się w kolcach lęże, niech pądalec i niech żmija łoże królowej omija”. W. Szekspir, *Sen nocy letniej*, tłum. S. Koźmian, Kraków 1950, s. 23.

142 W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2001, s. 126.

splaszczonego i tchórzliwego świata nań napiera. [...] Czyż nie musiałbym się w obliczu czegoś takiego stać jeżem?¹⁴³

Jeż pojawia się również u Heideggera. W rozprawie *Onto-teo-logiczny charakter metafizyki* pisze: „Tam, dokąd winniśmy doprowadzić różnicę jako rzekomy dodatek, zawsze już znajdujemy byt i bycie w ich różnicy. To tak jak w bajce braci Grimm o zającu i jeżu: «A ja już tu jestem»”¹⁴⁴. W baśni, do której nawiązuje autor *Bycia i czasu*, jeż w wyścigu z zającem wysyła swoją żonę na metę. Gdy zając dobiega na miejsce, słyszy od pani jeżowej – „A ja już tu jestem”. Dla Martina Heideggera jeż jest odwieczną strukturą, niczym nieuwarunkowaną, absolutnie bezpośrednią. Filozof wykorzystuje motyw z baśni, by pokazać relację między bytem i byciem.

Jeżeli francuski myśliciel świadomie sięga po figurę jeża *Igel* użytą przez Heideggera, to można to odczytywać jako kpinę z pewności „bycia”. U Derridy jeż jest zwierzęciem niepewnym, pozbawionym swojego miejsca, pośrodku ruchliwej autostrady, zwinięty w kłębek, ale i zwracający kolce ku innemu. Jest utworem poetyckim.

„Poezja musi się do kogoś zwracać” – pisze Derrida¹⁴⁵, ale podkreśla jednocześnie, że ten, do kogo poezja się zwraca, nie musi być określony. Sam jest poezją i rozdarty jest między „miastem i naturą”, „z dala od wnętrza i zewnątrz”, „ni tu, ni tam”. Jeż jest anonimowy, samotny, zwinięty w kłębek, doskonale bliski sobie – tak opisuje go autor eseju. Ponadto w naturze jeża leży bronienie się ostrymi kolcami przed każdym, kto próbuje się doń zbliżyć.

W niniejszym eseju Derrida zawiera również określenie poetyckości jako pewnego doświadczenia. Co ciekawe, przeciwstawia poetyckość poezji:

Z poetyckością, bo przecież chcesz mówić o pewnym doświadczeniu, które to słowo oznacza podróż, ślepe kluczenie po szlaku, strofę, która zbacza z tropu i może porządnie stropić wędrowca, który zbacza z kursu, lecz nigdy do dyskursu nie doprowadzi, a na pewno nigdy nie da się sprowadzić do poezji – pisanej, ustnej, nawet śpiewanej¹⁴⁶.

143 F. Nietzsche, *Ecce Homo. Jak się staje, czym się jest*, przeł. B. Baran, Kraków 1996, s. 50.

144 M. Heidegger, *Onto-teo-logiczny charakter metafizyki*, przeł. J. Mizera [w:] *Drogi Heideggera*, red. J. Mizera, „Principia” 1998, t. XX, s. 177.

145 J. Derrida, *Che cos' è la poesia?*, dz. cyt., s. 155.

146 J. Derrida, *Che cos' è la poesia?*, dz. cyt., s. 156.

Wskazując, że właściwa doświadczeniu tekstu poetyckiego jest ciągła zmiana, ruch, Derrida przesuwając „poezję” w stronę czegoś nieustalonego, dyskursywnego, co bardziej przypomina tekst informacyjny. Czy według francuskiego filozofa możliwe jest postrzeganie poezji bliskie „zatrzymaniu” jej, prostemu odniesieniu do sfery sensów jak znak odnosi do desygnatu? Poetyckość najlepiej według Derridy wyrażają dwa określenia: ekonomia pamięci i serce¹⁴⁷. „Poetyckość, powiedzmy, byłaby tym, co pragnąłbyś wziąć sobie do serca od kogoś innego, dzięki innemu i pod jego dyktando, czego pragnąłbyś się nauczyć na pamięć: *imparare a memoria*”¹⁴⁸. Zatem „serce” zawiera się w aksjomacie o „ekonomii pamięci”.

Derrida opisuje poemat w kategoriach daru: „ktoś pisze ciebie, ku tobie, do ciebie, o tobie”¹⁴⁹. I dalej, nie bez Lévinasowskich inspiracji:

to znamię [...] przypisuje ci pochodzenie lub otwiera możliwości: zniszcz mnie, albo raczej na zewnątrz, w świecie, ujawnij to, co mnie podtrzymuje (oto rysa wszelkich rozróżnień, historia transcendencji), w każdym razie spraw, aby pochodzenie znamienia pozostało od tej pory zapoznane i zakryte¹⁵⁰.

W tym jakże poetyckim zdaniu pełnym kontrastów utwór poetycki oddaje się w ręce odbiorcy. Ten może ujawnić jego pochodzenie – utwór poetycki ma źródło w napięciu niedoodczytań, z których żadne nie jest pełne. Czym byłoby jego zniszczenie? Czy chodzi o zniszczenie fizycznego nośnika czy zamknięcie poematu na inne sensory w jednym odczytaniu? Pozostaje to w tym momencie niejasne. (Ale czy nie o niejasność chodzi również w czytaniu filozoficzno-literaturoznawczego eseju Derridy? A może lepiej nie-do-jasność, przecież chcemy zamknąć to, co rozumiemy w przestrzeni pojęcia „rozumieć”).

Utwór poetycki jawi się w Derridiańskim opisie jako ambiwalentny – pragnący być odczytanym i zasłaniający sens. Filozof nazywa go zwierzęciem, jeżem, kłębkiem na autostradzie – „chciałoby się je zgarnąć z drogi, przygarnąć do siebie, ogarnąć myślą, ocalić dla niego samego, tuż przy nim samym”¹⁵¹. Ogarnięcie byłoby dosłownym odczytaniem słów, z których utwór

147 J. Derrida, *Che cos'è la poesia?*, dz. cyt., s. 156.

148 J. Derrida, *Che cos'è la poesia?*, dz. cyt., s. 156.

149 J. Derrida, *Che cos'è la poesia?*, dz. cyt., s. 157.

150 J. Derrida, *Che cos'è la poesia?*, dz. cyt., s. 157.

151 J. Derrida, *Che cos'è la poesia?*, dz. cyt., s. 157.

jest zbudowany, prostym i jakże bezpiecznym odniesieniem słów do przypisywanych im sensów. „I wtedy rodzi się w tobie marzenie: wziąć sobie do serca, nauczyć się na pamięć. Niech serce i pamięć przeszyje dyktando. Jedną rysą – co niemożliwe, a co umożliwi doświadczenie poetyckie. Nie znalazłeś dotąd swego serca i w ten sposób się go uczysz”¹⁵². To, co „trafia do serca”, zostaje zachowane takim, jakie jest, ale „trafić do serca” znaczy również przejąć się czymś, przeżyć coś emocjonalnie. Tylko tekst, który przestaje mnożyć znaczenia przyjmujemy, rozumiemy, interpretujemy. Jednak interpretacja, która pozwala nam poczuć się bezpiecznie z tekstem (jak niniejsza próba daje poczucie bezpieczeństwa rozumienia eseju Derridy), nie jest tylko moja, nie bazuje jedynie na moim – jako czytelnika – czuciu.

Pamięć owego „do serca”, powierza się jak modlitwa (tak jest bezpieczniej) pewnej zewnętrzności automatu, prawom mnemotechniki, liturgii, która na powierzchni naśladuje jakiś mechanizm, automobil, zaskakujący twoją namietność i najeżdżający cię jakby z zewnątrz: *auswendig*, to po niemiecku także „na pamięć”¹⁵³.

To, co na zewnątrz – tradycja, kultura, doświadczenia czytelnicze, wszystko to, co Gadamer nazwałby kołem hermeneutycznym – wpływa na moje odczytanie, kształtuje moje „serce”, ale także to, co dostrzegam w utworze poetyckim. Funkcjonuję jako czytelnik, odbiorca utworu w metafizycznym, ogarniającym świecie znaczeń, z których rezerwuaru świadomie lub nie dobieram elementy składające się na moje rozumienia.

By odpowiedzieć w dwóch słowach, „elipsa”, na przykład, lub „elekcja”, „serce” lub „jeź”, powinienes był zneutralizować pamięć, rozbroić kulturę, wiedzieć, jak zapomnieć wiedzę, podpalić bibliotekę poetyk¹⁵⁴.

Mimo pokusy poczucia bezpieczeństwa Derrida pokazuje irracjonalność jeża, który zwija się na autostradzie, prowokując wypadek. Ten jeź nie jest bezpieczny, „nie ma poematu bez wypadku”. Nie istnieje utwór poetycki bez napięcia, bez nie-do-rozumienia. Niezgodne z prawami rozumu, irracjonalne. Jednak poemat może poddać się interpretacji: „pozwala sobie na

152 J. Derrida, *Che cos'è la poesia?*, dz. cyt., s. 157.

153 J. Derrida, *Che cos'è la poesia?*, dz. cyt., s. 158.

154 J. Derrida, *Che cos'è la poesia?*, dz. cyt., s. 159.

wszystko, pozwala się wykonać, bez żadnych działań, żadnej pracy¹⁵⁵. Ma niewielki wpływ na to, jak zostanie zrozumiany, który sens zostanie w nim rozpoznany i któremu sensowi poemat będzie przypisany. „Nie ma on żadnego odniesienia do siebie – to znaczy – totalizującej indywidualności – które zawniosłyby go na śmierć i bycie-pokawałkowym. Inna logika”¹⁵⁶.

Derrida zauważa, że o ile różne interpretacje utworu są dopuszczalne (nigdzie nie mówi jednak, że mogą to być dowolne interpretacje, przeciwnie – każde odczytanie Derrida odnosi do tekstu utworu), o tyle nie można zamykać wiersza w teorii:

Przede wszystkim nie można pozwolić, aby jeża zaciągnięto do cyrku lub do maneża *poesis*: ani coś do zrobienia (*poiein*), ani żadna „poezja czysta”, ani czysta retoryka, ani *reine Sprache*, ani „odkładanie-się-dzieła-prawdy”. Jedyne zarażenie, takie a nie inne skrzyżowanie, ten a nie inny wypadek¹⁵⁷.

Nie można powiedzieć, „czym jest” utwór, zamknąć go w klatce definicji, nie można orzec jednoznacznie, że jest tym, czym jest. Określać, jakim utwór jest, można tylko w wypadku prozy¹⁵⁸. Poza tym dar poematu objawia się niespodziewanie, istnieje poza podmiotem (a więc i poza przedmiotem), jest samym wydarzeniem poematyczności, istniejącym poza opozycjami¹⁵⁹. Doświadczenie poza opozycjami funkcjonuje również poza przeciwstawieniem: ciało słowa – idealny sens, zatem doświadczenie poematu jest jednostkowe i nieprzetłumaczalne, zwłaszcza w rozumiałej dla wszystkich jednakowo interpretacji. Oddają to dobrze określenia Derridy odnośnie poematu: elipsa,

155 J. Derrida, *Che cos'è la poesia?*, dz. cyt., s. 159.

156 J. Derrida, *Istrice 2. Ickbünn Allhier* [w:] *Points de suspension. Entretien*, choisit et présenté par E. Weber, Paris 1992, s. 312, cyt. za: M. P. Markowski, *Bajeczna spekulacja. Derrida, Heidegger i poezja*, „Literatura na świecie” 1998, nr 11–12, s. 166.

157 J. Derrida, *Che cos'è la poesia?*, dz. cyt., s. 160. Markowski zwraca uwagę, jak różne jest postrzeganie dzieła poetyckiego przez Derridę i Heideggera. Autor rozprawy *Źródło dzieła sztuki postrzega poetyzację jako „rozjaśniające projektowanie prawdy, projektowanie prawdy”* (zob. M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki* [w:] *Drogi lasu*, przeł. J. Mizera, Warszawa 1997, s. 55). Postrzega dzieło sztuki jako podporządkowane swojemu źródłu, doświadczeniu pierwotnemu, które potem jest przechowywane przez dzieło. Markiewicz tak pisze o interpretacji dzieła przez Heideggera: „Poetyzowanie jako odkładanie-w-dzieło prawdy oznacza, że dzieło jest depozytem prawdy, którą należy odsłonić, odzegnując się od własnej przypadkowości. Poezja zaś, *Poesie*, jest wydarzeniem się języka jako siedliska poetyzowania”. Por. M. P. Markowski, *Bajeczna spekulacja...*, dz. cyt., s. 168.

158 M. P. Markowski, *Bajeczna spekulacja...*, dz. cyt., s. 161.

159 M. P. Markowski, *Bajeczna spekulacja...*, dz. cyt., s. 172.

katachreza, tropy niewypowiedzianego, ślepe kluczenie po szlaku, strofa, która zbacza z tropu i może porządnie stropić wędrowca, bajka, która zbacza z kursu, lecz nigdy nie doprowadzi do dyskursu, paronomazja, „uczona niewiedza”¹⁶⁰. Jak metaforycznie pisze Derrida: „nie jest to gołąb pocztowy, który hen, w górę zabrałby ze sobą pod obrączką, zaszyfrowany rozkaz, prawo serca lub lekcję strategii”¹⁶¹. Czym zatem jest? Czy o poezji możemy wypowiadać zdania pozytywne, które nie będą metaforami?

4.3. SZIBBOLET DLA PAULA CELANA

W 1986 roku Derrida opublikował pracę bezpośrednio odnoszącą się do poezji – *Szibbolet dla Paula Celana*. Jest to książka o jednostkowości, która – zdaniem Derridy – znamieną jest dla wierszy rumuńskiego poety. Sam Derrida pisze w sposób niezwykle poetycki, a czytanie jego pracy bliskie jest czytaniu utworu poetyckiego¹⁶².

„Tylko raz: obrzezanie zdarza się tylko jeden raz” – zaczyna swój esej Derrida¹⁶³. Podkreśla, że jeden raz to pierwszy i ostatni raz, co łączy archeologię i eschatologię¹⁶⁴. „Bez pisania i bez niepisania, niezapisane przechodzi do pytania o czytanie z tablicy, którą być może jesteś ty. Jesteś białą tablicą lub drzwiami [...] słowo może się zwracać do drzwi [...], zaufać drzwiom, liczyć na drzwi otwarte na innego” – autor eseju określa pozycję czytelnika¹⁶⁵. Może on otworzyć się na słowo, jednak wszelkie rozumienie jest już z niego, nie z danego słowa. Sens ze słowem nie łączy się, jest połączone raczej z owym „ty”.

Wejściem do poznania tajemnicy jednorazowości jest poprawne wymówienie *szibbolet*. Autor *Głosu i fenomenu* nawiązuje tutaj do opowieści zawartej w *Księdze Sędziów*. Starotestamentalni Efraimici uciekali przed Gileadczykami, zostali jednak zatrzymani nad brzegiem Jordanu. „Czy jesteś Efraimicie?” – pytali Gileadczyki, a niedowierzając, kazali wymówić zatrzymanym

160 Określenia przytoczone za: M. P. Markowski, *Bajeczna spekulacja...*, dz. cyt., s. 172.

161 J. Derrida, *Istrice 2. Ickbünn Allhier...*, dz. cyt., s. 321.

162 O twórczości Derridy Emmanuel Lévinas napisał: „Jest to, poza filozoficzną doniosłością zdań, także efekt czysto literacki, jakiś nieznaną dreszcz. Jest to poezja Derridy” (E. Lévinas, *Zupełnie inaczej*, dz. cyt., s. 94).

163 J. Derrida, *Szibbolet...*, dz. cyt., s. 4.

164 J. Derrida, *Szibbolet...*, dz. cyt., s. 5.

165 J. Derrida, *Szibbolet...*, dz. cyt., s. 5.

słowo *szibbolet*. Efraimici nie potrafili wymówić tego dźwięku, mówili *sibbolet*, co zdradzało ich tożsamość, zostali więc zabijani. Tak *szibbolet* stało się różnicą *différance*, która nie posiada sensu, a jednak różnicuje, „oznacza wielość w języku, nieznaczącą różnicę jako warunek znaczenia”¹⁶⁶.

Jednorazowość wyraża się w dacie, którą Paul Celan często umieszcza przy swoich utworach. Nie są one integralną częścią wiersza, a jednak na nie Derrida zwraca uwagę. „Skrzyżowanie dróg sztuki i poezji, miejsce, do którego poezja podąża, czasami niecierpliwie skracając sobie drogę – oto jest właśnie tajemnica daty”¹⁶⁷. Na czym polega owa „tajemnica daty”, która jest celem poezji? Autor *Głosu i fenomenu* widzi ją w pewnej niewykładalności, opieraniu się obiektywizacji i tematyzacji¹⁶⁸. „Znak indywiduacji” ustanawiający wiersz czyni go pojedynczym, ale też samotnym i otwartym na spotkanie. Derrida stawia pytania¹⁶⁹: jak można zawłaszczyć wiersz i odczytać go, ograniczając go jednocześnie? Jak to możliwe, że wiersz, nie dzieląc z nikim doświadczenia, mówi do wszystkich?

Ale przecież wiersz mówi! [...] i mówi zawsze o sobie samym, za swoją przyczyną, ale jedynie w swojej własnej, najbardziej własnej sprawie, *in seiner eigenen allereigensten Sache*, czyli w swoim własnym imieniu, nigdy nie rezygnując z całkowitej niepowtarzalności, z niezbywalności tego, co go powołuje. A jednak ta niezbywalność musi mówić o innym i do innego, musi przemawiać¹⁷⁰.

Możliwość spotkania wiersza z odbiorcą polega na zdolności wiersza do koncentrowania, zespalania wielości, dzięki czemu utwór może spotkać się z innym.

Utwór poetycki jest pełen szyfrów, pełen szibboletów, staje się przez to nieprzekładalny:

Babel jest także tym (nie)możliwym krokiem bez mającego nastąpić kompromisu, który wiąże się z wielością języków w niepowtarzalności poetyckiego zapisu: wiele razy za jednym razem, wiele języków w jednym akcie poetyckim. Niepowtarzalność wiersza, który sam jest jeszcze jedną datą i „szibboletem”, wykuwa i opieczętowuje w pojedynczym

166 J. Derrida, *Szibbolet...*, dz. cyt., s. 33.

167 J. Derrida, *Szibbolet...*, dz. cyt., s. 8.

168 J. Derrida, *Szibbolet...*, dz. cyt., s. 8.

169 J. Derrida, *Szibbolet...*, dz. cyt., s. 9–10.

170 J. Derrida, *Szibbolet...*, dz. cyt., s. 11.

idiomie, *In Ens*, zdarzenie poetyckie, wielość tak samo pojedynczych języków i dat [...] Każdy wiersz ma swój własny język, jest swoim językiem jeden raz¹⁷¹.

W innym miejscu Derrida pisze o relacji wiersza i autora, a raczej o jej braku: „przeznaczeniem samego wiersza jest pozostanie samotnym – i to już od pierwszego tchnienia – pozostanie samotnym wobec zanikania świadectw i świadectw świadectwa. A także poety¹⁷². Wiersz nie jest już częścią twórcy, ale staje się zupełnie niezależny. Pełen szibboletów – zaszyfrowanych komunikatów, które nie posiadają jednego sensu i nie czekają, aż ktoś go wreszcie odkryje. „Wiersz mówi nawet wtedy, gdy żadna jego referencja nie jest uchwytna, żadna inna jak tylko Inna, ta, do której się on zwraca i do której przemawia mówiąc, że mówi do niej. Nawet jeśli nie dociera do Innego, to przynajmniej go przywołuje. Dochodzi do zwrócenia się do kogoś¹⁷³. Nie-wiedza tego, do kogo wiersz mówi, nie jest niczym złym, jest naturalna i wymuszona niejako przez sam wiersz – „zwraca się on lub kieruje poza wiedzę¹⁷⁴. Czytelność wiersza jest okupiona utratą jego pojedynczości, przestaje być sobą, kiedy w czynnościach interpretacyjnych łączy się z odczytaniem. Czy to znaczy, że według Derridy wiersz nie mówi niczego? Uznanie takiego stwierdzenia byłoby taką samą jego anihilacją jak przypisanie utworowi jednego, konkretnego sensu w odczytaniu, wtedy „pojedynczość ulega spopieleniu¹⁷⁵.

Derrida pisze o dacie, którą można odczytywać jako metonimię poezji: „Jeśli mówię, że sens daty ujawnia szaleństwo [...] to nie po to, aby wywołać jakieś emocje, ale tylko po to, aby powiedzieć, że w dacie, w przenikaniu, przypadku każdej lektury istnieje coś do przeczytania¹⁷⁶. Szaleństwo polega na zrównaniu tego, co czytelne z nieczytelnym, na zamazaniu granicy czytelności i nieczytelności. By to zobrazować, Derrida używa metafory popiołów: „trwając przez skończony czas spopielenia, hasło zostaje przekazane¹⁷⁷. Popiół jest i nie ma go jednocześnie, podobnie jak utwór, który – choć w rękę trzymamy jego zapis – pozostaje nieuchwytny. Pisze również: „spalanie [...]

171 J. Derrida, *Szibbolet...*, dz. cyt., s. 33, 35.

172 J. Derrida, *Szibbolet...*, dz. cyt., s. 37.

173 J. Derrida, *Szibbolet...*, dz. cyt., s. 38.

174 J. Derrida, *Szibbolet...*, dz. cyt., s. 42.

175 J. Derrida, *Szibbolet...*, dz. cyt., s. 42.

176 J. Derrida, *Szibbolet...*, dz. cyt., s. 44, podkreślenie J. Derridy.

177 J. Derrida, *Szibbolet...*, dz. cyt., s. 45.

ma miejsce jeszcze przed jakimkolwiek działaniem [...]. Data zużywa się tu nawet w chwili jej wytwarzania, jej genezy lub jej zapisu: z istoty i z przypadku”. Zatem wiersz zapisany już jest wyrażony, ograniczony, spopieleny, zanim jeszcze nastąpi odczytanie. Wszak autor chce coś wyrazić, lecz sam w chwili tworzenia przestaje panować nad swoim dziełem.

„Bycie” utworu poetyckiego czy raczej jego „wydarzenie się” sprawia, że trudno powiedzieć o nim „jest” w teraźniejszości: „data, popiół, imię były lub będą tym samym, co nigdy nie przystaje do teraźniejszości” – pisze filozof¹⁷⁸. Nie mogąc się zrealizować, utwór nie może być tu i teraz. Zawsze funkcjonuje w pewnej nieobecności.

W *Szibboleth...* Derrida mówi o relacji filozofii i poetyki:

filozofia znajduje się, a raczej odnajduje się w okolicach poetyki, tzn. literatury. Filozofia odnajduje się tu, ponieważ niewyraźność granicy filozoficzności jest być może tym, co w największym stopniu zmusza filozofię do myślenia. Filozofia odnajduje się tu i niekoniecznie musi się gubić, jak uważają ci, którzy myślą, że wiedzą, gdzie przebiega granica filozoficzności i trzymają się jej kurczowo, naiwnie, choć nie niewinnie. Nie mają tego, co trzeba nazwać doświadczeniem filozoficznym, które polega na działaniu kwestionującym granice, na braku pewności co do granic pola filozofii, a przede wszystkim – nie mają tego, co trzeba nazwać doświadczeniem języka, zawsze tak samo poetyckiego lub literackiego, co i filozoficznego¹⁷⁹.

Autor *Głosu i fenomenu* zrównuje „doświadczenie filozoficzne” z doświadczeniem rozmycia się granic i trwaniem w napięciu niejasnych zakresów dziedzin. Filozofia według Derridy pojawia się na brzegach pewności, w rozpadlinach, które nie należą do nikogo. Tylko tam można naprawdę myśleć, gdzie nie ma jeszcze definicji. Język również przekracza definiowanie. Jego żywioł opiera się sztywnym dziedzinom poetyki, prozy, filozofii.

Derrida skupia się przede wszystkim na dacie pojawiającej się w utworach Paula Celana, pisze jednak również wprost o poezji:

pisanie poetyckie jest bardzo podatne na datowanie [...] wiersz wyrusza w drogę z pewnego miejsca ku jakiemuś „miejscu otwartemu” („jakieś ty, które da się zagadnąć”), przemierza tę drogę poprzez” czas i nigdy nie jest „bezczasowy”. Istnieje w nim wyłącznie

178 J. Derrida, *Szibboleth...*, dz. cyt., s. 48.

179 J. Derrida, *Szibboleth...*, dz. cyt., s. 51.

szyfr pojedynczości, ustanawiający i przypominający miejsce, ujawniający i przypominający czas¹⁸⁰.

W kontekście tych słów pojawia się pytanie, w jakiej relacji z zapisem jest „przypomnienie”, którego dokonuje odbiorca? Czy można przy kilkukrotnym odczytaniu wiersza wrócić do tego samego czasu? (Niekoniecznie ustalonego przez autora, ale takiego, w którym odbiorca odczytał już wiersz). Derrida podkreśla jednorazowość utworu, co prowadzi do wniosku, że każdorazowe odczytywanie tego samego utworu odbywa się nie tylko w innym dla odbiorcy czasie, realnie w każdej sekundzie przemijającym o sekundę, ale jest w innym czasie również dla odczytywanego wiersza. Horacjańskie *Non omnis moriar* zmienia się z wykutego i trwającego w swej formie pomnika w wiersz w drodze, który jest w czasie, już nie statyczny.

Mimo że poeta zapisuje jednorazowe doświadczenie, jest ono czytelne dla wielu odbiorców: „to tak, jakby w korze jakiegoś drzewa wyciąć datę, a korę spalić szyfami ognia. Ale wiersz przenosi swój głos ponad pojedyncze nacięcie”¹⁸¹.

Derrida podkreśla dwubiegunowość wiersza¹⁸². Dzięki uniwersalizacji wiersz staje się filozofemem, hermeneutycznym zdarzeniem. „Na biegunie sensu uniwersalnego, który odpowiada dacie – temu, co może do niej powrócić dzięki publicznie upamiętnionemu podmiotowi – zawsze możemy mówić o «implikacjach filozoficznych»”¹⁸³. Wiersz jest zatem hermeneutycznym zdarzeniem, do którego można powracać. Drugi biegun to „nieredukowalna data” i „nieprzekładalne napięcie”:

jeśli istniałoby coś tak całkowicie czystego – nie byłoby „implikacji filozoficznej”. Możliwość lektury filozoficznej dotarłaby tu nawet, podobnie jak hermeneutyka, do swej granicy. Ta granica byłaby też, jednocześnie, granicą poetyki formalnej, która dba lub zapewnia sobie możliwość utrzymywania sensu w odchyleniu, w stanie separacji¹⁸⁴.

Oba bieguny współistnieją. Nie możemy mówić o doświadczeniu wiersza w „stanie czystym”, byłoby wtedy zupełnie niekomunikowane, jednak część

180 J. Derrida, *Szibbolet...*, dz. cyt., s. 54.

181 J. Derrida, *Szibbolet...*, dz. cyt., s. 55.

182 J. Derrida, *Szibbolet...*, dz. cyt., s. 55.

183 J. Derrida, *Szibbolet...*, dz. cyt., s. 55.

184 J. Derrida, *Szibbolet...*, dz. cyt., s. 55.

niemożliwa w wyrażeniu współistnienie z wyrażalnym sensem. Hermeneutyka filozoficzna i poetyka formalna są reprezentantkami jednego z biegunów w wierszu, jednak „obydwie zakładają istnienie w języku daty, naciętego znamienia, nazwy własnej lub idiomatycznego zdarzenia”¹⁸⁵. Skupiając się na wyłożeniu sensu, zdają się o dacie zapominać, czy jednak wcześniejsze zapomnienie nie jest warunkiem przypominania sobie?

Obrzezanie słowa to zapisanie go, uczynienie czytelnym, a więc umożliwienie wspólnoty, przymierza¹⁸⁶. Jednocześnie jest również znakiem podziału – słowo zostaje zagarnięte i utwalone, wyszczególnione z mnogości innych słów. Mimo możliwości odczytania wiersza przez wielu odbiorców poza biegunem wyrażalnego sensu jest jeszcze to, co nieuchwytnie, z czym każdy odbiorca poezji pozostanie sam.

W *Szibbolecie...* Derrida prezentuje wnikliwe czytanie wierszy Celana. Nie używa terminów takich jak *différance*, „nierozstrzygalnik” czy „pismo”. Filozof jednak nie rezygnuje z odsłaniania konstrukcji metafizycznych, jakie stoją u podstaw interpretacji, i sprytnie je omija. Moglibyśmy oczekiwać postępowania analitycznego i interpretacyjnego, Derrida jednak podejmuje zagadnienia nieoczywiste w poezji Celana – datę, obrzezanie, *szibbolet*. Wszystkie trzy można odnieść do utworu poetyckiego. Ściśle wiążą się z wydarzeniem „jednego razu”. Sam esej również jest rodzajem zapisu jednorazowej wędrówki, w czasie której autor posługuje się różnymi analogiami, motywami i skojarzeniami.

Derridiańska „różnica” ukazana jest w słowie *szibbolet* i biblijnej opowieści o podobieństwie i różnicy, a także za pomocą daty, która „działa zawsze tak jak *szibbolet*. Ujawnia ona to, co nieujawnione, i zaszyfrowaną pojedynczość, której nie można zredukować do pojęcia, do wiedzy, a nawet do historii”¹⁸⁷. „Od chwili, kiedy jest data i *szibbolet*, nie ma znaczenia, nie ma już jednego, źródłowego znaczenia” – pisze Derrida¹⁸⁸.

Pojawiający się w *Szibbolet dla Paula Celana* motyw obrzezania również jest znamieniem różnicy. Po co Derrida wykorzystuje datę, *szibbolet* i obrzezanie jako zastępniki *différance*? Być może sama różnica zaczynała pełnić rolę fundamentu, zastępczej reguły, a użyte przez Derridę kategorie mogły

185 J. Derrida, *Szibbolet...*, dz. cyt., s. 55.

186 J. Derrida, *Szibbolet...*, dz. cyt., s. 70.

187 J. Derrida, *Szibbolet...*, dz. cyt., s. 38.

188 J. Derrida, *Szibbolet...*, dz. cyt., s. 30.

działać tymczasowo i jednostkowo¹⁸⁹. „A nie kto inny jak Derrida uczulił metafizykę na to, że nie ma wyraźnych, jednoznacznych granic – są tylko marchie, tereny przygraniczne, których eksploatacja tym lepiej ukazuje charakter samej metafizyki obecności” – pisze Banasiak¹⁹⁰.

Poezja Celana stała się dla Derridy pretekstem dla ukazania luk w metafizyce i wskazania różni. W utworach lirycznych Derrida odnajduje samoczynnie zachodzący proces dekonstrukcji – język poezji ujawnia, do jakiego sposobu myślenia nas zmusza¹⁹¹.

Derrida w kontekście fenomenologii Husserla pisze o „domknięciu się” metafizyki¹⁹². Tradycyjnej, spekulatywnej metafizyce przeciwstawić należy sens, do którego dochodzimy na drodze intuicji. By zachwiać utartymi schematami myślenia na przykładzie czytania poezji Derrida – choć utrzymuje, że język poezji dokonuje samoczynnej dekonstrukcji – zwraca uwagę na wszelkie dekompozycje i paradoksy, zgodnie z definicją gestu dekonstruowania, który polega na tym, że

rozbiiera się budowlę, artefakt, a żeby uzyskać ich struktury, unerwienia czy [...] szkielet, a jednocześnie nietrwałość grożącej zawaleniem struktury formalnej, która niczego nie wyjaśniła, nie będąc ani centrum, ani zasadą, ani siłą, ani też, w najbardziej ogólnym sensie tego słowa, prawem rządzącym zdarzeniami¹⁹³.

Jednak to właśnie ta struktura zapewnia napięcie między wyrażanym i zobiektywizowanym a tym, czego wyrazić się nie da.

189 Por. B. Banasiak, *Szibboleł* – różnica bez różnicy, „Nowa Krytyka” 2003, nr 14, s. 365.

190 Por. B. Banasiak, *Szibboleł...*, dz. cyt., s. 365.

191 Por. B. Banasiak, *Filozofia...*, dz. cyt., s. 80.

192 J. Derrida, *Fenomenologia i domknięcie się metafizyki* [w:] *Fenomenologia francuska. Rozpoznania/interpretacje/rozwinienia*, red. J. Migasiński, I. Lorenc, Warszawa 2006, s. 138–159. Odmienne rozumie się metafizykę na gruncie dyskursu filozoficznego i poetyckiego. Konstytutywne momenty przy precyzowaniu jej przedmiotu to: byt, podstawowość i transcendencja (por. W. Stróżewski, *O metafizyczności w sztuce* [w:] W. Stróżewski, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków 2002, s. 96).

193 *Rozmowa Christiana Descampesa z Jacques'em Derridą*, tłum. B. Banasiak [w:] *Derridiana*, dz. cyt., s. 14.

4.4. MALLARMÉ. NIEMOŻLIWOŚĆ JEDNOZNACZNEGO ROZSTRZYgniĘCIA, JAKIE OTWIERA POEZJA

Derrida na przykładzie poezjowania Stéphane'a Mallarmégo pokazuje niemożliwość zdarzania się tekstu, niemożliwość sensu. Gry słowne używane przez francuskiego poetę uniemożliwiają jednoznaczne rozstrzygnięcia, zamknięcie znaczenia, przyznanie, że jest ono określone. Musi wciąż się wymykać, by być tym, czym ma być. Derrida nie łączy znaczeń poruszanych w poezji Mallarmégo z symbolizmem, za reprezentanta którego uznawany jest francuski poeta. Derrida pisze:

Nierozstrzygalność nie wynika tu już z wielości sensu, metaforycznego bogactwa, systemu oddźwięków. Coś zostaje tu wytworzone, jakaś nadwyżka lub ubytek, jak kto chce, kąt pewnego „spostrzeżenia”, w każdym razie, który nie pozwala, by jakiś horyzont – jedność, totalność, skupisko sensu – ograniczał polisemię¹⁹⁴.

Dalej na przykładzie użycia przez Mallarmégo słowa „biały” pokazuje, że wykracza ono poza przestrzeń tekstu i nie możemy być pewni, czy nie dotyczy również odstępów między słowami, pustych przestrzeni pomiędzy poszczególnymi wersami. Dlaczego bowiem słowo to ma odnosić się jedynie do świata przedstawionego w utworze? Prowadzi to do konkluzji, że „«słowo», cząstki pozostałe z jego dekompozycji czy też przepisania, nie mogą nigdy być uchwycone w ich pojedynczej obecności, odsyłają, ostatecznie, tylko do własnej gry, nie wykraczają, ostatecznie, ku czemukolwiek innemu”¹⁹⁵. Znaczące nie staje się nigdy obecne, skonkretyzowane w umyśle czytelnika. To, co odbiorca ma przed oczami, to znak. Ów znak nie musi odnosić się do rzeczy, gra znaczeń musi trwać tak długo i winna być obecna w umyśle odbiorcy, aż ten dostrzeże, że jest tylko grą. Powtarzanie przez Mallarmégo jednego słowa w rozmaitych kontekstach, odwołujących się do innych znaczeń, Derrida komentuje: „Językoznawca – i filozof – powiedzą, być może, że skoro za każdym razem znaczenie i funkcja są inne, powinniśmy odczytywać inne słowo. A przecież ta różnorodność krzyżuje się i powraca przez pozór

194 J. Derrida, *Mallarmé*, przeł. A. Zawadzki [w:] *Sztuka interpretacji w ostatnim półwieczu*, t. III, wyb. i oprac. H. Markiewicz, Kraków 2011, s. 220 (cały tekst 217–230).

195 J. Derrida, *Mallarmé*, dz. cyt., s. 225.

tożsamości, z którego należy dobrze zdać sprawę¹⁹⁶. Dalej francuski myśliciel pisze, biorąc za pretekst poezjowanie Mallarmégo:

Jeśli, przeciwnie, mianem retora określimy nie tego już, kto podporządkowuje swój dyskurs dobrym zasadom sensu, filozofii, filozoficznej dialektyki, prawdy, krótko – nie tego, kto akceptuje retorykę filozoficzną, narzucając sobie jej reguły poprawności, lecz, przeciwnie, tego, kogo Platon – z przesadą – chciał wypędzić z państwa jako sofistę lub anty-filozofa, to Mallarmé jest, być może, wielkim retorem. I bez wątpienia sofistą, lecz takim, co nie pozwala zamknąć się w tym obrazie sofisty, który chciała nam przekazać filozofia, umieszczając go w platońskim zwierciadle i jednocześnie – co bynajmniej nie jest sprzecznością – stawiając go poza prawem¹⁹⁷.

Poeta taki jak Mallarmé jest dla Derridy przykładem buntu wobec opresji sensu i jedności rozumienia. Być może byłby wygnany przez Platona również dlatego, że zamiast opuścić jaskinię ze słynnej metafory filozofa, siedziałby wpatrzony w cienie, odgadywał, czym mogą one być, wciąż pozostawiając odpowiedź otwartą. Dostrzeżenie przedmiotów za cieniami nie jest według ojca dekonstrukcjonizmu konieczne. Skupienie się na samej grze słów, czy odwołując się do metafory jaskini, na teatrze cieni, może być ważne, ciekawe, satysfakcjonujące, a na pewno nie mniej wartościowe niż szukanie sensu. Czy bowiem możemy arbitralnie określić, co jest wartościowe bardziej, a co mniej?

Uprawiane przez Mallarmégo „wytwarzanie horyzontu znaczeń” nie jest pisanem zagadki dla odbiorcy, która może być rozwiązana w jedynie słusznym sposób, ale wskazaniem kierunku, który odbiorca obierze, by móc wybrać, czy chce dookreślać sens, czy może bawić się dalej, porzucając jedne odczytania na rzecz innych. Utwór nie ma jednej odpowiedzi, szyfru, jest zbiorem (i)grających ze sobą znaków. Semantykę zdaje się zastępować syntaktyka, ułożenie graficzne, bliskość innych wyrazów. To one składają się na horyzont. Gra znaczeń nie prowadzi do określonego celu, pozostaje grą, niepodporządkowaną sensowi swobodą. Wolnością słów, wolnością autora i wolnością czytelnika.

196 J. Derrida, *Mallarmé*, dz. cyt., s. 228.

197 J. Derrida, *Mallarmé*, dz. cyt., s. 229.

4.5. O METAFORZE JAKO WZORZE DZIAŁANIA WSZYSTKICH ŚRODKÓW POETYCKICH

Jacques Derrida w 1972 roku opublikował tekst pt. *Biała mitologia. Metafora w tekście filozoficznym*¹⁹⁸. Mimo że odnosi się do tekstów filozoficznych, opisywaną tu metaforę traktować można również w sposób ogólny jako trop właściwy wszelkim tekstom, również lirycznym.

Metaforę traktować możemy jako wzór działania wszystkich środków poetyckich. „Metafora i inne figury, zwłaszcza porównanie, są jednorodne; różnią się jedynie stopniem rozwinięcia. Najkrótsza ze słownych figur, metafora, jest spośród wszystkich innych również najogólniejsza i najoszczędniejsza” – pisze Derrida¹⁹⁹. Podobieństwo między przenośnią a porównaniem zauważali również Arystoteles, Kwintylian czy Hegel, których autor *O grammatologii* również przywołuje²⁰⁰.

Francuski filozof zamienia wyrażenie „użycie metafory” na „zużycie metafory”. Zupełnie jakby figura miała zostać wykorzystana. Sam zatem używa metafory dla opisanego działania metafory. Zużycie to wyczerpanie i wyjaśnienie, ale także „wymiana, która nie uszczuplając wstępnego wkładu, sprawia, że pierwotne bogactwo owocuje, powiększa obrót w formie zysku, czyli zwiększenia zainteresowania, pojawienia się nad-wartości językowej”²⁰¹.

Pierwotna postać metafory jest zawsze materialna. Słowo określa to, co fizyczne. Następnie, by stworzyć metaforę, „zużywa się” jej pierwotne znaczenie, słowo funkcjonuje w oderwaniu od tego, co znaczyło kiedyś. Dalszy ciąg tego procesu Derrida określa jako „podwójne zatarcie”, kiedy nie uważa się już metafory i bierze się ją za właściwe znaczenie²⁰². Metafora nie

198 J. Derrida, *La mythologie blanche. La métaphore dans le texte philosophique* [w:] J. Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris 1972, s. 247–324. W polskim tłumaczeniu tekst ukazał się w „Pamiętniku Literackim”: J. Derrida, *Biała mitologia. Metafora w tekście filozoficznym*, „Pamiętnik Literacki” 1986, t. 77, nr 3, s. 283–318.

199 J. Derrida, *Biała mitologia...*, dz. cyt., s. 296, przyp. 17.

200 Por. Arystoteles, *Retoryka*, ks. III, 4, 1406b [w:] *Trzy stylistyki greckie. Arystoteles, Demetriusz, Dionizjusz*, przeł. i oprac. W. Madyda, Wrocław 1953, s. 16. BN II 75; Kwintylian, *Institutio oratoria*, wstęp, przekład i przypisy Ś. Śnieżawski, Kraków 2012, VIII, 6, par. 4; G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. I, dz. cyt., s. 643.

201 J. Derrida, *Biała mitologia...*, dz. cyt., s. 284.

202 J. Derrida, *Biała mitologia...*, dz. cyt., s. 285. Derrida uważa, że metafizycy wybierają najbardziej „zużyte” słowa. (Z)używanie słów staje się dla francuskiego filozofa warunkiem bycia metafizykiem (co w słowniku Derridy nie jest pochlebstwem): „ta strata – tzn. ta nieskończona nad-wartość – czyż nie jest tym, co metafizyk preferuje, kiedy np. stale wybiera pojęcia w formie negatywnej,

powinna rozmywać się, tracić kontaktu ze swymi korzeniami. Derrida zaskakująco dyrektywnie pisze:

związek między *signifiant* i *signifié*, choć ukryty, powinien być i pozostać związkiem naturalnej konieczności, analogicznego uczestnictwa, związkiem podobieństwa. Metafora zawsze była określana jako trop podobieństwa; podobieństwa, które nie zachodzi po prostu między *signifiant* i *signifié*, lecz już między dwoma znakami, z których jeden oznacza drugi²⁰³.

Μεταφορά wydaje się dla autora *O gramatologii* być tym, co stałe w swej funkcji odsyłania, pomostem, który nie powinien się oderwać od brzegów, między którymi został rozpostarty. Derrida dekonstruuje schematy działania metafory, ale jak pisze: „nie po to, by je odrzucić i odesłać do diabła, lecz aby je inaczej, na nowo przedstawić, oraz po to wreszcie, by wyznaczyć historyczno-problemowy teren, na którym systematycznie można by pytać filozofię o metaforyczne uzasadnienia jej pojęć”²⁰⁴.

Metafora niesie nie tylko znaczenie, ale i wartość. De Saussure, na którego również powołuje się Derrida, tłumaczy metaforę za pomocą... metafory monety²⁰⁵. Bilon o określonej wartości można wymienić na towar – rzecz niepodobna ma się wymienić na to, co mamy określić, wyraz wymieniamy na wyobrażenie. Bilon o określonej wartości porównujemy z innymi monetami o wartości mniejszej lub większej, których na dany towar wymienić nie możemy – porównanie rzeczy jest niezbędne, by zaistniała wartość, porównanie wyrazu z innymi wyrazami pozwala mu nabrać wartości²⁰⁶.

Metafora związana jest z „ideą” sensu. Jeśli jednak nadto utożsamia się z ideą, która ją podtrzymuje, nie może się od niej odróżnić, wtedy jako naddatek w języku, zbędny ozdobnik winna „odpaść”. Zużywanie się metafor w ujęciu Derridy odpowiadałoby podziałowi na metafory rzeczywiste i zartarte u Hegla czy przeciwstawieniu na metafory żywe i martwe²⁰⁷. Metaforyzacja to zdecydowanie, według autora *Głosu i fenomenu*, proces idealizacji.

ab-solutny, nie-skończony, nie-dotykalny, n i e - b y t?” – ironizuje Derrida (J. Derrida, *Biała mitologia...*, dz. cyt., s. 186).

203 J. Derrida, *Biała mitologia...*, dz. cyt., s. 289.

204 J. Derrida, *Biała mitologia...*, dz. cyt., s. 290.

205 F. de Saussure, *Kurs...*, dz. cyt., s. 89.

206 J. Derrida, *Biała mitologia...*, dz. cyt.

207 J. Derrida, *Biała mitologia...*, dz. cyt., s. 300.

Opozycje, które stoją za metaforami, to w jego ujęciu znaki wytworzone przez pamięć i odbierana zmysłami zewnętrzność, duch – natura, natura – historia, natura – wolność, a więc wszystko to, co zmysłowe – duchowe, zmysłowe – intelektualne, zmysłowe – sensowne²⁰⁸.

Derrida próbuje znaleźć odpowiedź na pytanie, czy da się wyjaśnić metaforę. Wszak wyrażeniu metaforycznemu przeciwstawia się inne, a brakuje kryterium dla wyboru „odpowiedniejszych słów”²⁰⁹, wedle czego bowiem dobierać wyrażenia, którymi zastąpimy te metaforyczne? Rzecz skomplikowana jest tym bardziej, że istnieje również pojęcie metafory, zakładające istnienie pewnej wiedzy, epistemologicznej konstrukcji²¹⁰.

Możliwa jest jedynie wielość metafor. Gdyby możliwe było zrealizowanie marzenia filozofii i istniałaby tylko jedna metafora, zapewniona zostałaby czytelność tego, co właściwe²¹¹. Metaforyczność podlega składni, co umożliwia istnienie tekstu zbudowanego z wielu metafor, jednocześnie – jak zauważa Derrida²¹² – metaforyczność rozsądza składnię, a metafora sama siebie znosi. „Ponieważ może być tym, czym jest, tylko zacierając się, toteż stale sama siebie niszczy”²¹³. Istnieją przy tym dwie drogi autodestrukcji metafory, na które teoretyk dekonstrukcji wskazuje. Pierwszą byłoby zniesienie metafory przez metafizykę we właściwym sensie bytu, uogólnienie metafory. Powracałaby do sensu bez żadnej straty. Derrida używa tutaj obrazu wschodzącego i zachodzącego słońca.

Sam dyskurs filozoficzny opisuje metaforę przemieszczającą się i rozplywającą między dwoma słońcami. Ten kres metafory nie jest traktowany jako śmierć ani jako przesunięcie, lecz jako uwewnętrzniająca się anamneza (*Erinnerung*), skupienie sensu, zniesienie tego, co jest samą metaforycznością przez to, co jest samą właściwością²¹⁴.

Metafora jest bowiem dla filozofii zagubieniem sensu, tymczasowa, ale powodująca straty. Straszna, bo nie stanowi oglądu, pojęcia, części świadomości. Przyjazna, bo w końcu do sensu powraca.

208 J. Derrida, *Biała mitologia...*, dz. cyt., s. 300–301.

209 J. Derrida, *Biała mitologia...*, dz. cyt., s. 310.

210 J. Derrida, *Biała mitologia...*, dz. cyt., s. 310.

211 J. Derrida, *Biała mitologia...*, dz. cyt., s. 314.

212 J. Derrida, *Biała mitologia...*, dz. cyt., s. 315.

213 J. Derrida, *Biała mitologia...*, dz. cyt., s. 315.

214 J. Derrida, *Biała mitologia...*, dz. cyt., s. 316.

Stąd zatem wszelka teleologia znaczeń posługująca się filozoficznym pojęciem metafory podporządkowuje metaforę prawdzie, jej wytwarzaniu jako nagiej obecności, władzy języka pełnego i uwolnionego od składni, powołaniu płynącemu z czystego nazywania – bez zróżnicowania składniowego lub w każdym razie bez artykulacji w istocie niedającej się nazwać [*innommable*] czy sprowadzić do zniesienia przez semantykę bądź do dialektycznej interioryzacji²¹⁵.

Drugim sposobem zniszczenia metafory jest, wedle Derridy, zlikwidowanie różnicy między znaczeniem a budową zdania²¹⁶. Już nie sens wyznaczałby sposób organizacji tekstu, ale był mu podporządkowany. Skupienie na języku pozbawiłoby metaforę jej właściwego znaczenia.

5. DEKONSTRUKCJA JAKO METODA CZYTANIA POEZJI?

Suplement jest tym, co – jak pisze Derrida – „kumuluje i akumuluje obecność”²¹⁷. Nycz określa go mianem faktycznego modelu dekonstrukcyjnej badawczej procedury²¹⁸. Barbara Johnson określa go jako „dodatek i zastępnik”²¹⁹. Sam Derrida używa następujących sformułowań: „najpełniejsza miara obecności, kumulująca funkcja, dodaje jedynie, aby zastąpić, kompensacyjny i zastępczy, suplement jest dodatkiem podporządkowanym instancji, która zajmuje-miejsce”²²⁰. I tak: „znak jest suplementem samej rzeczy”²²¹. Tym samym ta kategoria staje się strukturą, na której zasadzają się istniejące opozycje, umożliwia i warunkuje ich istnienie. Jednocześnie suplement wyklucza możliwości autoreferencjalne tekstu. Przynosi to istotne wnioski dla definicji interpretacji: „tekst analizujący jest faktycznie wyjaśniany przez tekst analizowany, który *implicite* «przewiduje», a nawet «komentuje» możliwe rozważania analityka” – pisze Nycz²²².

215 J. Derrida, *Biała mitologia...*, dz. cyt., s. 317.

216 J. Derrida, *Biała mitologia...*, dz. cyt., s. 317.

217 J. Derrida, *Biała mitologia...*, dz. cyt., s. 317.

218 R. Nycz, *Tekstowy świat...*, dz. cyt., s. 46.

219 B. Johnson, *Translator's Introduction*, dz. cyt., s. X.

220 J. Derrida, *Of Grammatology*, dz. cyt., s. 144–145.

221 J. Derrida, *Of Grammatology*, dz. cyt., s. 144–145.

222 R. Nycz, *Tekstowy świat...*, dz. cyt., s. 47.

Kategorie suplementacji oraz dyseminacji (z których pierwsza zwrócona jest raczej przeciw formalno-strukturalnym, druga zaś raczej przeciw hermeneutycznym tradycjom myślenia o literaturze) służą charakterystyce tekstu w jego nowej postaci, dokonując dwóch złożonych operacji: dekonstrukcji opozycji dzieło/tekst oraz tekst/interpretacja²²³.

Zatem tekst dekonstruuje się sam, nie ma potrzeby stosować rozbiórkowe narzędzia z zewnątrz, zyskuje rodzaj „samoświadomości”, uniezależnienia się od podmiotu, ale również od świata.

Generalnie rzecz biorąc, nie istnieje tekst obecny i nie było nawet dawniej obecnego tekstu [...]. Nie można sobie wyobrazić tekstu w jakiejś źródłowej czy zmodyfikowanej formie obecności. Nieświadomość tekstu jest już tkaniną czystych śladów, różnic, w których znaczenie i siła są zjednoczone – tekstu nigdzie nie obecnego, składającego się z archiwów, które są zawsze już transkrypcjami. Źródłowe odbicie. Wszystko zaczyna się od reprodukcji. Zawsze już: składy znaczenia, które nigdy nie były obecne, którego znaczone obecność jest zawsze odtwarzana z opóźnieniem *nachträglich*, ze zwłoką, suplementarnie, bo *nachträglich* znaczy również uzupełniający²²⁴.

Z niniejszego cytatu można wyprowadzić wnioski na temat istnienia tekstu, a raczej jego nieobecności. Zapisane tylko słowa na papierze nie są tekstem literackim, a ten jest swoistym odbiciem. Dekonstrukcyjna nieuchwytność tekstu literackiego opiera się na specyficznym wyobrażeniu czasu, w którym tekst literacki (w tym utwór poetycki) jest (czy może nie jest). Poszczególne odczytania zdają się być próbami wyjęcia z bezczasowości czegoś, co przynależy bardziej do odbiorcy niż samego tekstu, co również jest momentalne, wszak przy następnym odczytaniu nie będzie już takie samo. W ujęciu Derridy nie istnieje utwór literacki, do którego można się odwołać, by nie odbiec za daleko we własnej interpretacji. Badacz nie wprowadza nawet stopnia zbliżenia się do utworu, od którego poszczególne odczytania mogłyby być oddaleniem. Nie istnieje tekst obecny. Można zapytać – czy istnieją zatem „reprodukcje”? Czy skoro teksty o tekście również są literaturą, to nie mają takich samych praw? Idąc tym tropem, musimy dojść do wniosku, że tak jak nie istnieje tekst obecny, tak nie istnieją teksty o tekście.

223 R. Nycz, *Tekstowy świat...*, dz. cyt., s. 47.

224 J. Derrida, *Freud and the Scene of Writing* [w:] *Writing and Difference*, tłum. A. Bass, Chicago 1978, s. 211, cyt. za: R. Nycz, *Tekstowy świat...*, dz. cyt., s. 48.

Kolejnym ważnym dla tej strategii pojęciem, rzucającym światło na dekonstrukcyjne czytanie poezji, jest cytat. Tekst przypomina cytat. Przytoczenie czyichś słów jest zawsze zależne od kontekstu, w jakim się znajduje. Wypowiedzi wyrwane z kontekstu mogą być interpretowane rozmaicie, a nieumieszczone w żadnym kontekście, stają się bezsensowne. Wszelka percepcja tekstu wkłada go w kontekst, czytanie tekstu bez jednoczesnej interpretacji, przypisywania mu określonych znaczeń zdaje się być niemożliwe. Tekst konstytuują zatem lektura i interpretacja, które również tradycja posadziła na przeciwległych biegunach opozycji.

Czy to znaczy, że każde odczytanie, jako uzależnione od kontekstu, jest błędne? Dekonstrukcjonści mówią, że każde odczytanie jest niedoczytaniem: „rozumienie jest specjalnym przypadkiem błędnego rozumienia, konkretnym odchyleniem czy ustaleniem błędnego rozumienia”²²⁵. Możemy jednak odwrócić pytanie: czy znaczy to, że każde odczytanie utworu lirycznego jest poprawne? Przecież mówienie o odczytaniach błędnych zakłada istnienie odczytania poprawnego. Błądność jednak wedle dekonstrukcjonistów zawarta jest w każdym odczytaniu. Rozumienie zawiera w sobie zarówno to, co nazywamy rozumieniem, jak i błędne rozumienie. Takie postępowanie uniemożliwia ustanowienie wyższości jednego odczytania względem innego. Lektura skupiająca się na kwestiach uznawanych przez inną lekturę za marginalne jest równie ważna.

Z całą pewnością praktyka dekonstrukcyjna jest innym odczytaniem. Zwraca uwagę na rzeczy w tradycyjnych interpretacjach pomijane, uznawane za nieistotne. Nie próbuje odnaleźć globalnego sensu, skupiając się raczej na braku prymarnego znaczenia i możliwości podważenia tego, które czytającemu wydaje się oczywiste. Odczytywanie i rozumienie dekonstrukcjonści traktują jako próbę tłumaczenia tego, co nowe na język już znany, przyswojony wcześniej przez czytelnika i zastosowany do kategorii nowego. Paul de Man nazywa ten proces parafrazą²²⁶. Zachowanie integralności tekstu

225 J. Culler, *On Deconstruction*, dz. cyt., s. 176.

226 „Parafraza jest zatem synonimem rozumienia. Polega ona na złożonej i, w przypadku zręcznego czytelnika, subtelnej strategii rozwijania i elidowania, przy czym najważniejsze jest nie tyle to, co on rozwija, wyjaśnia i powtarza, ile to, co pomija. Zasada opuszczania jest zwykle całkiem prosta: pomija się to, czego się nie rozumie. A skoro autor prawdopodobnie robi to samo, ukrywając i odwracając to, co stoi na drodze własnego znaczenia, współdziałanie między pisarzem, eksplikatorem i czytelnikiem jest szczególnie efektywne. W imię integralności tekstu – pojęcie to winno być rozumiane zarówno semantycznie, jako potencjalna osobliwość znaczenia, jak estetycznie i etycznie, jako koherencja i dobra wiara w dzieło – cokolwiek staje na drodze tej integralności, musi

wymaga przeoczenia wszystkiego, co mogłoby w nią godzić. Przeoczenia dokonuje zarówno czytelnik, jak i sam autor, który przecież również próbuje wyobrażone przez siebie znaczenie przekazać. Tekst literacki nie jest jednak podległy ani czytelnikowi, ani nawet autorowi. Podczas gdy ci próbują porozumieć się na zasadzie zachowania wspólnoty znaczeń, wspólnoty rozumienia, tekst zawiera również momenty godzące w tą integralność. Wyklucza się je, zdaniem de Mana, zarówno ze względów semantycznych, jak i estetycznych i etycznych. Względy semantyczne prowadzą do szukania wspólnoty znaczenia, estetyczne do koherencyjności tekstu, etyczne to dobra wiara w dzieło. Parafraza pozwala na „wyjęcie” z tekstu spójnej całości, pozostaje to, co od tej spójności odpadło, co nie pasuje do danego odczytania.

Tekst w ujęciu dekonstrukcjonistów przestaje być elementem komunikacji między nadawcą i odbiorcą, nie jest także źródłem czytelniczego doświadczenia. Dewaluacja nadawcy tekstu zasadza się na tym, że jest on niepotrzebny dla istnienia tekstu. Nie bierze udziału w procesie czytania, tekst funkcjonuje bez niego. Także odbiorca jest nieistotny. Każde odczytanie zawiera się już przecież w tekście. Nie ma znaczenia, kto je wydobywa. W takim ujęciu nie sposób jednak pominąć, że tekst potrzebuje niejako uwagi nadawcy i odbiorcy. Mimo że ci nie przydają mu znaczenia, tylko dzięki nim proces czytania jest w ogóle możliwy. Tekst, mimo że odwołuje się do samego siebie, potrzebuje, by ktoś uznał jego istnienie, dokonując aktu odczytania czy wcześniej aktu kreacji. Nawet jeśli ma to być kreacja jednorazowa, próba odtworzenia potwierdzająca fakt, że tekst jako taki, określony, jednoznacznie odczytywalny nie istnieje. Nawet jeśli czytający poddaje się tekstowi, to tekst szuka poddanego, który wydobędzie jakieś znaczenie, zabijając przy tym wszystkie inne możliwe.

Kategorie poprawnego czy niepoprawnego odczytania w ujęciu dekonstrukcyjnym nie istnieją. Mechanizm tekstu działa tak, że każde odczytanie

zostać wymazane. Wartość interpretatora jest uzależniona od jego umiejętności przeoczenia przeszkód w rozumieniu. Przeszkody te nie zawsze są oczywiste; przeciwnie, taktyka parafrazy polega na stawianiu czoła pozornym trudnościom (składni, figuracji czy doświadczenia) oraz przedstawianiu ich w sposób wyczerpujący i przekonywujący. Parafraza jest najlepszą drogą do oderwania umysłu od prawdziwych przeszkód i zdobycia uznania; zastąpienia istotnego rozumienia – naśladowaniem jego wykonania. Jej celem jest rozmazanie, zagmatwanie oraz ukrycie nieciągłości i rozkładu homogeniczności własnego dyskursu. [...] A co może się zdarzyć, jeśli raz ktoś odwróci etos eksplikacji i spróbuje być rzeczywiście precyzyjny, zastępując (lub przynajmniej próbując zastąpić) parafrazę przez coś, co można by nazwać właśnie autentycznie analitycznym odczytaniem – aby zobaczyć, co może nastąpić” (P. de Man, *Foreword*, cyt. za: R. Nycz, *Tekstowy świat...*, dz. cyt., s. 51).

jest wspierane przez nieodczytanie, wykluczone w odczytaniu pierwotnym. W tym wypadku jednak teza i antyteza nie prowadzą do syntezy, ale trwają w napięciu, czyniąc tekst niewyczerpywanym w możliwościach odczytania. Strategia dekonstrukcyjna często prowadzi do znalezienia nieprzekraczalnej aporii.

Skoro wszystkie interpretacje są błędne, to jak je wartościować? Mogą być bardziej lub mniej owocne, być może pozwolą czytelnikowi odkryć coś w nim samym, dać większą satysfakcję intelektualną lub zabawę, a „żadne odczytanie nie może rościć sobie pretensji do poprawności czy trafności, gdyż retoryczny mechanizm tekstu tworzy proces, w którym każde odczytanie jest podawane w wątpliwość przez inne, antytetyczne znaczenia, które współuczestniczą w ustalaniu każdego sensu”²²⁷.

Derrida w swoich rozważaniach dochodzi do wniosku, że nie sposób wyznaczyć granicy między czytaniem tekstu a interpretacją. Doświadczenie czytelnicze i sam akt czytania, w których rodzi się tekst, są spotkaniem tego, co nieczytelne z możliwością zrozumienia. Próba zapisu interpretacji sama jest aktem twórczym. „Tekst jest zatem swą interpretacją w pewnym sensie, interpretacja zaś – tekstem o retorycznej zasadniczo naturze”²²⁸.

Czy zatem wszystkie interpretacje są sobie równe? Sam Derrida mówi, że istnieją interpretacje silniejsze niż inne. Hierarchia opierałaby się tutaj nie na biegunach prawdy i fałszu, lecz na możliwości wytłumaczenia większej ilości znaczenia (interpretacje silniejsze). Derrida uznaje istnienie tzw. intencji autorskiej, którą czytelnicy mogą wychwycić i odczytać. Jest jednak coś więcej niż tylko opozycja nadawca – odbiorca, w której ten pierwszy szyfruje sens, a drugi próbuje go odczytać. Dekonstrukcja, w intencji Derridy, nie znosi dawnych praktyk interpretacyjnych, ale otwiera je na nowe możliwości. Czy zatem celem dekonstrukcji jest destrukcja sensu i możliwości interpretacji? Derrida przeczy temu popularnemu przekonaniu:

Nie aprobuję tej opozycji między opartym na czytelniku oraz opartym na autorze znaczeniu. Wynika ona z błędnego rozumienia dekonstrukcji jako wolnej interpretacji opartej jedynie na fantazjach czytelnika. Nikt nie jest wolny, by mógł czytać, jak chce. Czytelnik

227 R. Nycz, *Tekstowy świat...*, dz. cyt., s. 53.

228 R. Nycz, *Tekstowy świat...*, dz. cyt., s. 54.

nie interpretuje swobodnie, biorąc pod uwagę jedynie własną lekturę, a wykluczając autora, historyczny okres, w którym tekst się pojawił²²⁹.

Czy jednak dekonstrukcja nieaspirująca do miana systemu filozoficznego nie wymyka się wszelkim próbom opisu? Derrida przecież niczego nie twierdzi na pewno. Co zatem wnosi do filozofii literatury i praktyki czytania utworu lirycznego?

Projekt dekonstrukcji Derrida zarysował w latach 1967–1972, zatem już niespełna pół wieku temu. Czy zatem jego myśl może być wciąż aktualna? Niezależnie od zmieniających się trendów intelektualnych w filozofii zachodu potencjał krytyczny myśli Derridy jest wciąż żywy, tym bardziej że filozof nigdy nie przedstawiał dekonstrukcji jako systemu, który byłby „nową metafizyką”. Semiologia de Saussure’a pokazała, że wszelkie narracje mieszczą się w ramach metanarracji, które mogą być traktowane jako opresyjne, pomimo że (i właśnie dlatego że) zachowują wymóg spójności i dają poczucie zrozumiałości.

Koncepcja autora *O gramatologii* przekraczająca strukturalizm może wydawać się zamachem na metafizykę, jednak zastosowanie dekonstrukcji jako metody czytania tekstów może doprowadzić do zgoła innych wniosków i praktycznych implikacji dla filozofii literatury i praktyki interpretacji.

Francuski filozof radykalizuje Husserlowski transcendentizm, przekracza metafizykę strukturalizmu, wykazuje obowiązujący w kulturze logofono-centryzm, degradowuje prymat sensu nad znaczącym i rehabilituje głos. Derrida swoją strategię ponownego odczytywania opiera na obnażeniu języka filozoficznego zasadzonego, jego zdaniem, na binarnych opozycjach i na obaleniu hierarchii w tych parach. Choć wedle Derridy nie ma nic poza tekstem, to czy można inspirując się dekonstrukcjonizmem, czytać poezję i wyciągać na tej podstawie wnioski natury filozoficznej?

229 „*Ta dziwna instytucja zwana literaturą*”. Z *Jacques'em Derridą rozmawia Derek Attridge*, tłum. M. P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11/12, s. 35.

ROZDZIAŁ III

ROMAN INGARDEN I JACQUES DERRIDA – PRÓBA PORÓWNANIA I DYSKUSJA STANOWISK W KONTEKŚCIE UTWORU LIRYCZNEGO

Polski fenomenolog i twórca strategii dekonstrukcji mogliby być uznani za przeciwne bieguny binarnej opozycji, w której pierwszy filozof broniłby strukturalistycznego podejścia do literatury, drugi to poststrukturalista, twórca własnej koncepcji (od czego się jednak odżegnywał), uznawany za antymetafizyka, badacz „śladów” i jednorazowych odczytań. Ingarden tworzy system z konkretnymi narzędziami badania literatury i na podstawie badań nad dziełem literackim dochodzi do wniosków natury metafizycznej i aksjologicznej. Derrida nie nazywa siebie filozofem, programowo ucieka od tworzenia systemów, energia jego koncepcji pochodzi bowiem właśnie z założenia o asystemowości, bezcelowości ustalania prawideł i szukania w tym, co jego zdaniem dotąd przeoczone przez twórców systemów.

Główną trudnością porównania obu myślicieli jest problem określenia płaszczyzny, na której można by ich zestawić. Jednak przyjrzenie się myśli Ingardena i Derridy może prowadzić, prócz konstatacji o oczywistych różnicach, do dostrzeżenia nieoczekiwanych podobieństw, a także do wniosków

natury filozoficznej i teoretycznoliterackiej. Wysiłek zestawienia tych filozofów opiera się bowiem na założeniu, że teoria literatury jest z filozofią nierozzerwalnie sprzężona i może być źródłem wnioskowania o stojących za nią metafizycznych (i ametafizycznych) założeniach.

Konieczne jest doprecyzowanie natury metodologicznej. *O dziele literackim* Ingardena jest rozprawą również ontologiczną, dotyczącą przedmiotu czysto intencjonalnego, a więc najsłabszej części bytu, który domaga się dla swego zaistnienia przedmiotu o mocniejszym statusie egzystencjalnym – realnego przedmiotu, w którym będzie utrwalony. Dzieło pochodzi od światomych przeżyć twórcy, a także od estetycznego obcowania odbiorcy, który utrzymuje je w istnieniu. Ingarden traktuje swoje rozważania jako część systemu wiedzy filozoficznej o rzeczywistości otaczającej człowieka i o nim samym. Pisząc o dziele sztuki literackiej, zazębia kwestie ontologiczne, epistemologiczne i aksjologiczne. Filozof precyzuje pojęcia, tworzy system ontologii i teorii poznania, który stosuje do rozpatrywania dzieła literackiego. Prace Jacques'a Derridy, choć również łączą kwestie ontologiczne, epistemologiczne, aksjologiczne, filozofię i literaturę, dążą do zatarcia podziałów gatunkowych, odchodzą od standardów akademickich miar naukowych wypowiedzi, a jego myśl trudno nazwać tworzeniem systemu. Filozof porzuca tradycyjny dyskurs filozoficzny w imię językowej swobody i podkreślania różnic. Sam dekonstrukcjonizm można nazwać koncepcją, nie systemem czy filozofią. Zadaniem filozofa jest prowadzenie dekonstrukcyjnych analiz, które będą przede wszystkim oparte na jego inwencji interpretacyjnej. Dekonstrukcjonizm nie jest metodą, istnieje bowiem szerokie spektrum strategii odczytań, które skupiają się na tym, co inne i za każdym razem mogą koncentrować się na inności różnej od poprzedniej. Dekonstrukcja nie jest również ontologią ani teorią, najbliższej jej do „doświadczenia” obcowania z tekstem. Możemy zatem powiedzieć, że postępowanie dekonstrukcyjne jest swoistą strategią pracy z tekstem. Derrida często posądzany jest o nihilizm, jednak postulowany przezeń pluralizm semantyczny i subiektywizm zakorzenione są w refleksji Lévinasowej, mówiącej o Innym jako warunku możliwości tego, co jest w sobie dane i samego siebie unieważnia, a więc zakorzenione są w refleksji etycznej. Faktem jest jednak, że konsekwencją dekonstrukcji może być destrukcja sensów i klasycznych opozycji ontologicznych, powodując nie tylko trudności w rozumieniu, ale również w ogóle uniemożliwienie komunikacji, co dla filozofii zamkniętej w sferze języka byłoby destrukcyjne.

Derrida nie przedstawia też odnośnie rzeczywistości, mówi o sposobach jej spostrzegania, które najwyraźniej prezentuje literatura. Sama literatura nie ma istoty, jest uwikłana w konteksty. Metafizyka jest już niepotrzebna, to, co istnieje, jest bowiem tekstem-rzeczywistością. Pojawia się paradoks dekonstrukcji, oto bowiem mimo postulatów pluralizmu można mówić o tekstualnym monizmie, który jednak nie ma charakteru ontologicznego¹.

Obaj myśliciele byli uczniami Husserla, ich pierwszą filozoficzną intelektualną inspiracją była fenomenologia, dla obu ważnym tematem filozofowania była literatura, również liryka. Zarówno Ingarden, jak i Derrida odnieśli się w określony sposób wobec metafizyki i aksjologii, obaj stali się inspiracją dla teorii literatury. Ich prace wpłynęły w istotny sposób nie tylko na kształt współczesnej filozofii i literaturoznawstwa, ale mogą też mieć praktyczne zastosowanie w analizie i interpretacji konkretnego materiału literackiego, w tym poetyckiego.

1. WOBEC FENOMENOLOGII

Fenomenologia może być rozpatrywana jako nauka o fenomenach lub nurt filozoficzny postulujący powrót do rzeczy, chcący odkryć metodę pozwalającą poznać rzeczy same i dążący do zbudowania filozofii pierwszej, wolnej od założeń, mogącej być fundamentem zarówno dla innych dyscyplin filozoficznych, jak i nauk szczegółowych, ale i wiedzy potocznej. W drugim znaczeniu fenomenologia datuje swój początek około 1900 roku i związana jest z osobą Edmunda Husserla, który wraz z uczniami podnosił zagadnienie idealizmu–realizmu. Fenomenologia miała przezwyciężyć redukcjonistyczne tendencje końca XIX wieku i przywrócić filozofii rangę nauki poznawczo pierwszej i ścisłej, która może dotrzeć do rzeczy samych, a tym samym być nauką intersubiektywną. Cele te filozofia miała spełniać jako nauka, która może badać świat bezpośrednio. Prócz przedmiotów materialnych i psychicznych może poznawać przedmioty idealne również bezpośrednio. Prawdy logiczne jako przedmioty idealne poznajemy bezpośrednio i intuicyjnie i są przy tym oczywiste (ich naoczne ujęcie jest wystarczające). Całe świadome życie człowieka warunkowane jest przez intuicję, która umożliwia poznanie „samych rzeczy”. Intuicja warunkuje zarówno nauki, jak i poznanie

1 Por. J. Sachoń, *Derrida Jacques* [w:] *Powszechna Encyklopedia Filozofii*, t. II, dz. cyt., s. 494.

potoczne, jest źródłem wiedzy umożliwiającym zaistnienie filozofii (i fenomenologii przede wszystkim) jako nauki samookreślającej swój przedmiot i metody właśnie na bazie poznania bezpośredniego.

Poznanie fenomenologiczne musi spełniać jednak szereg warunków związanych zarówno z poznającym podmiotem, jak i sposobem ujmowania przedmiotu, a także językowego przekazywania uzyskanej wiedzy. Wymóg neutralizacji posiadanej wiedzy miał pozwolić na eliminację przedzałożeń i podejście do badanego przedmiotu w sposób niezapośredniczony (przynajmniej na poziomie świadomym). „Czyste ja poznawcze” ujmuje to, co dane bezpośrednio i naocznie przez sam przedmiot, jako pierwotne nie podlega już dalszej redukcji. Językowy opis takiego poznania musi być maksymalnie przeźroczysty, komunikować ma tak, by naprowadzać inny podmiot na taką samą intuicję. Oczywiście opis nie zastąpi obcowania z przedmiotem, jest rodzajem „skutku ubocznego”.

Kluczowym pojęciem tego kierunku filozoficznego jest „fenomen”, czyli temat aktów poznawczych, dany bezpośrednio i naocznie, w sposób oczywisty, źródłowy. Jest poznawalnym odpowiednikiem świadomego przeżycia. Samoujawnialny i odniesiony przedmiotowo (intencjonalny) akt poznania jest składnikiem strumienia świadomości. Z kolei świadomość jest zawsze świadomością czegoś. W tak wyznaczonym polu fenomenologicznego poznania znajdować może się wszystko, co jawi się świadomości i może być przez nią ujęte (fenomeny). Fenomeny można jednak ujmować na różne sposoby, co zależne jest od przyjętego celu. Cele warunkują metody. Jak podaje Henryk Kiereś², fenomenologowie wyróżniają dwie główne metody: metodę oglądu i opisu tego, co dane, której celem jest dotarcie do fenomenu (fenomenologia opisowa), oraz metodę ideacji (abstrakcji), która dąży do uchwycenia istoty fenomenu (fenomenologia ejdetyczna)³. Druga z metod to ideacja, selekcjonuje własności fenomenu pod kątem tego, co w nim istotne. Łączy się ona z „redukcją fenomenologiczną”, a więc wzięciem w nawias sposobu istnienia i samego istnienia przedmiotu. Z tym że fenomenologia opisowa warunkuje ejdetyczną. W tym rozróżnieniu należy szukać również podstaw dla ontologii metafizyki. Na oglądzie ejdetycznym i analizie zawartości idei oparta jest ontologia, nauka aprioryczna, opisującą prawa

2 H. Kiereś, *Fenomenologia* [w:] *Powszechna Encyklopedia Filozofii*, t. III, dz. cyt., s. 399.

3 H. Kiereś, *Fenomenologia* [w:] *Powszechna Encyklopedia Filozofii*, t. III, dz. cyt., s. 399.

konieczne i obiektywne, idealne. Ontologia warunkuje metafizykę, która z kolei zajmuje się tym, co faktyczne.

Droga Husserla, uznawanego za ojca fenomenologii, nie skończyła się jednak na sformułowaniu programu fenomenologii jako nauki ścisłej. Metoda *epoché* doprowadziła go do poznawczego brania pod uwagę jedynie tego, co zagwarantowane przebiegiem świadomości, do skupienia się na spostrzeżeniu immanentnym. Dzięki redukcji transcendentnej dochodzimy do czystej świadomości, która jest pierwotna, pozaświatowa i intersubiektywnie dostępna. Świadomość nie wymaga istnienia przedmiotu transcendentnego względem niej. Czysta świadomość może uczynić przedmiotem samą siebie. Przeżycia świadome są korelatem czystej świadomości. Idąc dalej tym tropem, można dojść do wniosku, że to, co podmiotowe, sprzęga się z tym, co przedmiotowe. Jak zatem świadomość wyznacza możliwości przedmiotowo-bytowe, a także to, co obiektywne? Komentatorzy widzą w tym etapie badań Husserla uznanie niesamodzielności świata względem świadomości⁴. Oto bowiem przedmiotem doświadczenia zmysłowego nie są rzeczy, ale ich własności. Wszelkie analizy fenomenologiczne dotyczyłyby więc świata w świadomości, a fenomenologia transcendentna stawała się idealizmem transcendentnym. Wedle Husserla czysta świadomość, która jest dostępna intersubiektywnie, ujmuje wszelkie zróżnicowania, konstytuuje społecznie obiektywności w perspektywie ejdetycznie uchwyconych istot, praw i wartości⁵. Wiedza tak uzyskana jest aprioryczna, ma moc wyzwać decyzje tworzące fakty i kryteria ich oceny. Fenomenologia może tworzyć ontologie będące modelami tego, co faktyczne, tym samym może umożliwiać metafizykę jako naukę o faktach – o tym, co realne i aktualnie istniejące.

W 1918 roku Ingarden napisał list do Husserla, w którym przedstawił mu swoje wątpliwości odnośnie fenomenologii transcendentnej⁶. Jedną z nich był zarzut redukcji rzeczy do domniemania. Zdaniem Ingardena teza o „sensie transcendentnym” przedmiotów nie powinna być traktowana jako teza innego rodzaju niż pozostałe tezy o sensie istnienia przedmiotów. „Powrót do rzeczy” realizowałby się, zdaniem Ingardena, we wzięciu rzeczy takimi, jakimi są dane, a zatem jako obiektywne i realne, bez cudzysłowu. Uczeń zarzucił mistrzowi, że ten zbyt dużo rzeczy włącza w obszar „czystej

4 S. Judycki, *Husserl* [w:] *Powszechna Encyklopedia Filozofii*, t. IV, dz. cyt., s. 674–676.

5 H. Kiereś, *Fenomenologia* [w:] *Powszechna Encyklopedia Filozofii*, t. III, dz. cyt., s. 403.

6 R. Ingarden, *Z badań...*, dz. cyt., s. 460.

świadości”⁷. Wytknął również pewną niekonsekwencję, skoro bowiem strumień świadomości jest odrębny od świata, to czy nie jest to argumentem na obiektywne i od świadomości niezależne istnienie rzeczywistości? Szerokie pojęcie świadomości proponowane przez Husserla prowadzi do uznania wszelkiej transcendentnej rzeczywistości za niedostępną poznawczo, a czy jest sens mówić o czymś, o czym mówić nie można? Zawieszenie tezy, że świat istnieje (redukcja transcendentna) prowadzi, zdaniem Ingardena, do niebezpieczeństwa odgroźenia od tego, co jest ontycznie transcendentne, i programowej niemożliwości powrotu. Czy można też przeprowadzić redukcję, nie modyfikując istnienia realnego w jego własnym charakterze? Ostatecznie Ingarden przyjmuje redukcję o tyle, o ile umniejsza ona znaczenia nauk pozytywne, a odrzuca ją w sensie transcendentnym, nazbyt uzależniającym realny świat od świadomości⁸. Zdaniem polskiego ucznia Husserla ten popełnił błąd w uznaniu, że sposoby istnienia są zależne od sposobów dania, co w konsekwencji prowadzi właśnie do uzależnienia przedmiotów bytowo od czystej świadomości. Jeśli stanowisko idealistyczne miałyby okazać się słuszne, rzeczy w świecie miałyby charakter czysto intencjonalny, podobnie jak dzieło literackie. *O dziele literackim* miało za zadanie pokazać różnicę między przedmiotami realnymi a czysto intencjonalnymi. Kryterium rozróżnienia jest tutaj autonomia bytowa – wszechstronna, jednoznaczna określoność przedmiotu i immanentność określających go momentów⁹.

Ingarden uważa, że Husserl w swych rozważaniach doszedł do wniosków zbyt pochopnych¹⁰. Owszem, redukcja transcendentna i „czysta świadomość” są konieczne, jednak na poziomie teoriopoznawczym, a sednem fenomenologii powinien zostać przedmiotowy charakter poznania. Naoczność prezentująca się źródłowo w intuicji – oto źródło poznania, którego apodyktyczność zapewnia intuicja przeżywania. W niej przedmiot poznania jest tym samym, co samo poznanie. Dla Husserla źródłem poznania jest spostrzeżenie immanentne, które umożliwia dostęp do czystej świadomości. Ingarden uważa, że redukcja transcendentna prowadzi Husserla do metafizycznego idealizmu transcendentnego (wniosku, że świat ukonstytuowany jest

7 „Świadomością jest tylko to, co ma charakter aktu i Ja” (R. Ingarden, *Wstęp do fenomenologii Husserla*, Warszawa 1981, s. 188).

8 R. Ingarden, *Wstęp do fenomenologii...*, dz. cyt., s. 137–135.

9 Por. J. Hartman, *Spór o istnienie świata* [w:] *Słownik pojęć filozoficznych...*, dz. cyt., s. 250–254.

10 R. Ingarden, *O motywach, które doprowadziły Husserla do transcendentnego idealizmu* [w:] R. Ingarden, *Z badań...*, dz. cyt., s. 550–622.

przez świadomość, która istnieje w sposób absolutny). Świat tym samym nabiera cech przedmiotu intencjonalnego. Zdaniem Husserla tylko dlatego nie tracimy z pola widzenia realnego świata, kiedy dokonujemy redukcji, że ukazuje się on jako intencjonalny odpowiednik wielości aktów świadomości. Ingarden uważa, że redukcja nie prowadzi Husserla do odkrycia czystej świadomości. Według krakowskiego filozofa pozostaje ona u Husserla jedynie założeniem¹¹. Badania ontologiczne i metafizyczne muszą obejść się bez redukcji. Czy bowiem możemy obejść się bez jakichkolwiek założeń? Czy nie jest to tylko utopia?¹²

Andrzej Póltawski¹³ widzi w Ingardenie kontynuatora myśli Husserla i kontynuatora dwoistości wprowadzonej przez filozofa z Getyngi, który postrzegał fenomenologię jako dogmatyczną, mówiącą o ujmowaniu intelektem „dat”, i „krytyczną”, dążącą do tworzenia pojęć pierwszych w oparciu o fenomeny. Dwoistość koncepcji Ingardena zasadzałaby się na uznaniu aktu spostrzeżeniowego za podstawowe źródło wiedzy o rzeczywistości, przy jednoczesnym uznawaniu wartości, które nie pochodziły ze świata zewnętrznego. Cele fenomenologii zdają się być jednak asymptotyczne, przedstawione dwoistości – nieuniknione, a przy takim ujęciu ewentualne wątpliwości dotyczące przynależności Ingardena do nurtu fenomenologicznego – nieuzasadnione.

Stanisław Judycki zwraca uwagę¹⁴ na nieadekwatność wniosku Ingardena, który z dopuszczonego przez Husserla wątplenia w istnienie świata wyciąga wniosek, jakoby świat ten zależał od umysłu wątpiącego. Wnioskowi o tym, że świat jest „konstruktem” w świadomości, nie towarzyszą jednak u Ingardena definicje owej konstrukcji. Judycki słusznie zauważa, że sama możliwość wątpienia w istnienie czegoś nie jest wystarczającą przesłanką, by to coś uznać za zależne od świadomości lub umysłu¹⁵. Judycki w swej krytyce Ingardena wraca do Kanta, zwracając uwagę na paradoks – zagadnienie realizm–idealizm byłoby bezzasadne, gdyby nasze poznanie było li tylko spontanicznym wytwarzaniem. Receptywność wypływająca ze zmysłów połączona ze spontanicznością rozumu niosą groźbę „dodania” czegoś do

11 R. Ingarden, *Wstęp...*, dz. cyt., s. 154–238.

12 Ciekawie pisze o niemożności obejścia się bez założeń Jan Woleński: J. Woleński, *Dlaczego bez założeniowości jest utopia?* [w:] J. Woleński, *W stronę logiki*, Kraków 1996.

13 Por. A. Póltawski, *Czy Roman Ingarden był fenomenologiem?*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Philosophica” 2009, t. 22, s. 5–11.

14 S. Judycki, *Idea idealizmu* [w:] *Spór o Ingardena. W setną rocznicę urodzin*, red. J. Dębowski, Lublin 1994, s. 80.

15 S. Judycki, *Idea idealizmu* [w:] *Spór o Ingardena...*, dz. cyt., s. 80.

poznawania świata. Kant, badając struktury umożliwiające wiedzę o świecie, dochodzi do zagadnienia przestrzeni i czasu. Formy naoczności i kategorie nie pochodzą według niego z doświadczenia. Czy zatem pochodzą ze świadomości? Judycki zwraca uwagę, że Husserl tworzył idealizm mający pokazać, jak powstaje przedmiotowość świata na podstawie form czasu i przestrzeni. Ingarden z kolei potraktował świadomość jako coś w czasie. Słusznym jest stwierdzenie, że nie da się fenomenologicznie zobaczyć, że świat jest efektem receptywności pobudzeń oraz kategorii i form naoczności¹⁶. Świadomości związanej ze światem przez pośrednictwo ciała, w którym owa świadomość się znajduje, nie możemy, zdaniem Ingardena, przydawać funkcji konstytuujących, przestrzenność naszego ciała to już aplikacja formy przestrzeni do wrażeń. Judycki nie twierdzi, że Ingarden niesłusznie krytykuje Husserla. Uważa, że obaj filozofowie uwikłali się w aporie, próbując połączyć transcendentálne z empirycznym. Ingardenowi przypisuje właśnie chybione ujęcie sedna idealistycznej argumentacji.

Ważną interpretacją stanowiska Husserla, a w tym kontekście również Ingardena, jest propozycja Jana Galarowicza¹⁷, który uważa, że uznanie dualizmu świadomości czysta – świat realny w myśli Husserla jest niedorozumieniem. Świadomość jest źródłowo dana zarówno w istocie, jak i istnieniu. Mówienie o tym, że jest „absolutna”, nie uzurpuje świadomości rangi ostateczności, ale podkreśla nierelatywność świadomości w stosunku do rzeczy realnych, od których świadomość jest bytowo mocniejszą i doskonalszą¹⁸. Świadomość darowuje sens światu, który nie może go sobie nadać samemu. Wobec statycznego świata świadomość jest aktywna – konstytuuje, tworzy sensory przedmiotowe. To intencjonalność świadomości organizuje i porządkuje dane zmysłowe w jednostki sensu, warunkuje napotkanie przez podmiot przedmiotów. Każde przeżycie intencjonalne, wyjaśnia Galarowicz, posiada swój noemat, a więc intencjonalny odpowiednik przedmiotowy, wobec którego świadomość się zwraca (którego jest świadomością), korelat intencjonalnych przeżyć. Intencjonalność polegałaby na takim skierowaniu się świadomości w stronę przedmiotu, żeby ukonstytuować w nim samym sens, zatem intencjonalność nie polegałaby na tworzeniu świata, ale na nadawaniu

16 Por. S. Judycki, *Idea idealizmu* [w:] *Spór o Ingardena...*, dz. cyt., s. 86.

17 Por. J. Galarowicz, *Zarys fenomenologii świadomości u E. Husserla*, „*Studia Philosophiae Christianae*” 1982, t. 18, nr 1, s. 105–128.

18 J. Galarowicz, *Zarys...*, dz. cyt., s. 113.

mu sensu przez odbiór wrażeń i przekształcenie ich w sens przedmiotowy¹⁹. To zakłada również dwubiegunowość świadomości skierowanej na przedmioty i na „czyste Ja”²⁰.

Traktując Ingardena jako kontynuatora myśli Husserla, podkreślić należy jego próbę zrobienia kroku dalej w fenomenologicznym myśleniu, próbę wyjścia poza zapętlenie się świadomości w sobie samej. Można interpretować go w kategoriach zerwania z mistrzem, można również zapytać o słuszność Ingardenowskiej interpretacji Husserla, pytać, czy i on sam nie uwikłał się w dwoistość. Faktem jednak jest, że Roman Ingarden biorąc sobie za pretekst np. dzieło literackie, realizował postulat „powrotu do rzeczy” w imię pokazania ich bytowej heteronomiczności i relacji ze świadomością, która to relacja nie jest pełną zależnością.

Dziesięć lat przed śmiercią Romana Ingardena, w trakcie gdy w kraju nad Wisłą trwały prace nad polskim tłumaczeniem *Das literarische Kunstwerk*, student paryskiej École normale supérieure tłumaczy pracę Husserla *O pochodzeniu geometrii*. Studentem tym jest urodzony we francuskiej kolonii, jaką była wtedy Algieria, Jacques Derrida. Ów początkowo adept fenomenologii pisze pracę dyplomową pt. *Le problème de la genèse dans la philosophie de Husserl*, wstęp do *Die Frage nach dem Ursprung der Geometrie* wydanego po francusku w 1962 roku, monografię *La voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl* z 1967 roku, a także liczne artykuły, w których podejmuje dyskusję z ojcem fenomenologii.

Derrida, zgodnie z wyeksplikowaną później metodą, odczytuje Husserla w perspektywie nierozstrzygalników. Dostrzega paradoks transcendentalnych i empirycznych, a także genetycznych struktur. O ile dla autora *O dziele literackim* najbardziej istotnym wydaje się pokazanie konsekwencji redukcji transcendentalnej, prowadzącej do transcendentalnego idealizmu, uzależnienia istnienia świata od istniejącej absolutnie świadomości i w konsekwencji odejścia od pierwotnych fenomenologicznych założeń, o tyle filozof z Francji skupia się na samych paradoksach, które w myśleniu Husserla dostrzega. Większość z nich wynika z próby połączenia perspektywy transcendentalnej i empirycznej. Tropiciele Husserlowskich paradoksów nie ma szczególnie trudnego zadania, jednak i sam ojciec fenomenologii zdawał sobie sprawę

19 J. Galarowicz, *Zarys...*, dz. cyt., s. 121–122.

20 Zagadnienie to związane jest z antropologiczną interpretacją Husserla i nie będzie tu szerzej rozwijane. Roman Ingarden interpretował swego mistrza z perspektywy metodologicznej, epistemologicznej.

ze sprzeczności, które jednak starał się przezwyciężyć. Idealność i niezależność struktury, która swe źródło ma w akcie świadomości, doprowadziła Husserla do prób zdystansowania się wobec psychologizmu przy jednoczesnym czerpaniu z jego pojęć. Redukcja, która ma uchronić fenomenologię przed subiektywizacją, ostatecznie i tak prowadzi do świadomości, tyle że transcendentalnej. Najwyraźniejsze momenty złamania przez mistrza „zasady zasad” Derrida dostrzega w analizie świadomości czasu i analizie innego Ja. Odpowiedź na genetyczne pytanie fenomenologii również musi, zdaniem dekonstrukcjonisty, prowadzić do paradoksu – na gruncie fenomenologii pytać o jej źródło nie sposób (a na pewno nie można uzyskać odpowiedzi)²¹.

Ważnym źródłem wypunktowywanych przez Derridę paradoksów jest związek fenomenologii i języka. Przedjęzykowy sens i związane z nim doświadczenie źródłowe wiążą się na przykład z założeniem, że język, za pomocą którego ów sens miałby być wyrażony, sam jest przejrzysty, niezwiązany historycznie z żadnymi znaczeniami. Mówienie o źródłach doświadczenia przedpredykatywnego jest podwójnie trudne. Trudnością najbardziej oczywistą jest sam temat filozoficznego namysłu, Derrida zwraca jednak uwagę na możliwość wyrażenia go w języku. Aby mówić o doświadczeniu, należy użyć określonych struktur dyskursywnych, w których obowiązują już jakieś hierarchie, zatem wprowadzenie do dyskursu „doświadczenia”, nawet „źródłowego” i „przedpredykatywnego”, wiąże się z przyjęciem znaczeń obowiązujących na terenie tego dyskursu²². Mówienie o „doświadczeniu źródłowym” jest zatem z góry uwikłane w dyskurs, co zaburza możliwość „źródłowości”. To, co miało być przedpredykatywne, okazuje się częścią „systemu”. Derrida stawia siebie na pozycji zwycięskiego tropiciela paradoksów. Obnaża dyskurs w filozofii, która miała być źródłową²³.

Jak wskazuje Marcin Waligóra, Husserl w *Ursprung der Geometrie* wycofuje się z niektórych swoich ustaleń, a podejmując problem pisma, uznaje język za warunek sensu²⁴. Idealność pozaczasowych bytów matematycznych może zostać zobiektywizowana w języku, co już jest według Derridy paradoksem. Jeśli uznamy pismo depozytariuszem sensu możliwego do odtworzenia przez odbiorcę, zakładamy możliwość przekazania sensu w jednoznacznym

21 J. Derrida, „Geneza i struktura” a fenomenologia [w:] J. Derrida, *Pismo i różnica*, dz. cyt., s. 292.

22 Por. M. Waligóra, *Iluzja źródłowości. Derridiańska krytyka teorii doświadczenia fenomenologicznego*, „Diametros” 2008, nr 18, s. 71–74, <https://doi.org/10.13153/diam.18.2008.320>.

23 J. Derrida, *Głos i fenomen...*, dz. cyt.

24 M. Waligóra, *Iluzja źródłowości...*, dz. cyt., s. 73.

języku²⁵. Również w uznaniu języka „neutralnym” w przekazywaniu i wyrażaniu, przy jednoczesnym „zleceniu” mu misji przekazywania sensu widzi Derrida paradoks.

Kolejną niekonsekwencją Husserla jest, zdaniem autora *Głosu i fenomenu*, skupienie się na rzekomo „przedkomunikacyjnej” funkcji znaku, na „milczącym monologu samotnego życia psychicznego”²⁶. To funkcja, która niejako poprzedza pojawienie się oznaki, pozbawiona jeszcze materialnego ciała. W przełożeniu na życie psychiczne jednostki byłaby jak akty psychiczne, które poprzedzają sposoby ich wyrażania przez postawy ciała, gesty etc. Nieniejsza kwestia różni Husserla i dekonstrukcjonistę. Dla Derridy znak jest konstytuowany przez funkcję jego wyrażenia, a później również przez możliwość powtórzenia. Autor *Głosu i fenomenu* uzależnia zdobycie wiedzy nawet o samym sobie od możliwości wyrażenia jej w języku²⁷. Rzeczywistość i jej przedstawienie są według niego nierozróżnialne. Nie sposób wyrażać bez użycia języka (w tym także np. języka ciała), język staje się tym, co wyraża. Takie założenie prowadzi jednoznacznie do przyjęcia, że „doświadczenie fenomenologiczne” musi zachodzić w języku. Jeśli zachodzi w języku, to nie ustrzeże się wszelkich uwikłań, w jakich występują słowa, od ich „historii” i tradycji z nimi związanej. Język zatem współkształtuje doświadczenie źródłowe! Znowu zatrzymujemy się więc na paradoksie – źródłowe doświadczenie jest uwikłane w każde słowo, jakim jest opisane czy wyrażone.

Pojęcie „obecności” jest niezwykle ważne dla fenomenologii transcendentalnej. Dla Derridy to wyraz podporządkowania filozofii Zachodu (postplatońskiej, dążącej do wyjaśniania pierwszych zasad), złamanie wierności powrotowi do źródeł w niemożności przekroczenia zależności od dotychczasowych pojęć. Francuski filozof proponuje pojęcie „śladu”, jednak nie definiuje go w imię zawieszenia ostatecznych rozstrzygnięć, ucieczki od metafizycznego, skończonego, czy raczej kończącego się, wyczerpującego opisu.

Kolejny paradoks, który Derrida dostrzega u Husserla, wiąże się z nastawieniem naturalnym i postawą fenomenologiczną. Naturalne nastawienie musi, jego zdaniem, poprzedzać postawę fenomenologiczną, poprzedzać dotarcie do transcendentalnej świadomości i „źródłowego sensu”. Autor *Głosu*

25 Husserl zdaje się widzieć utopijność uznania czytelności i jednoznaczności sensu przekazywalnego w języku. Husserl E., *O pochodzeniu geometrii*, dz. cyt., s. 24. Por. M. Waligóra, *Iluzja źródłowości...*, dz. cyt., s. 73.

26 J. Derrida, *Głos i fenomen...*, dz. cyt., s. 37.

27 J. Derrida, *Głos i fenomen...*, dz. cyt., s. 81.

i fenomenowi ma wątpliwości co do przejścia Husserla od naturalnego nastawienia do postawy fenomenologicznej, co do sposobu tego przejścia i jego zasadności²⁸, której sam nie widzi. Również opisanie „źródłowego” ze względu na uwikłanie filozoficzne (kontaminację) pojęć Derrida uznaje niemożliwym.

Dekonstrukcja kolejnych prób Husserla w opisanu tego, w jaki sposób w świecie jest świadomość, zdaje się być pozbawiona pewnego rodzaju życzliwości interpretacyjnej. Filozof z Getyngi próbuje zrobić krok dalej, używając do wyrażania swoich przemyśleń niedoskonałego narzędzia, jakim jest język, niedoskonałości którego jest jednak świadom²⁹. Wydaje się, że Derrida uznaje Husserlowskie próby stworzenia filozofii pozytywnej za rodzaj naiwności, sam bowiem nie stawia mu pytań, nie formułuje własnych odpowiedzi. Roman Ingarden, który również zatrzymywał się nad myślami swojego nauczyciela-fenomenologa, zadaje pytania i próbuje na nie odpowiedzieć. Postawa Derridy wydaje się być przepojona rezygnacją zarówno do przedmiotu namysłu, jak i środków wyrazu. Swoisty dekadentyzm Derridy nie jest jednak destrukcją. Jakkolwiek wskazane przez niego nieprzekraczalne aporie są rzeczywiście nieprzekraczalne, próby przejścia przez nie wiążą się z przyjęciem określonych założeń. Derrida swą postawą zdaje się twierdzić, że przyjmowanie założeń jest zdradą filozofii, pozostaje zatem tylko dekonstrukcja. (Pytanie, na ile akt dekonstrukcji nie „materializuje się” przy ciągłym powtarzaniu). Na drugim biegunie wśród krytyków Husserla znajduje się Roman Ingarden. Polski myśliciel, jeśli chcemy zestawić go z Derridą dekonstrukcjonistą, otrzymałby na zasadzie analogii miano „konstruktywisty”. Jego odpowiedź na wątpliwości znalezione u mistrza może być nazywana drugą fenomenologią, wewnętrznym sporem w obrębie fenomenologii czy nieporozumieniem³⁰. Jednak nie prowadzi Ingardena do gestu odrzucenia, jest bodźcem do rozwiązania problemu. Czy do tego rozwiązania dochodzi rzeczywiście? Zdecydowanie Jacques Derrida mógłby być ciekawym czytelnikiem dzieł Ingardena, zdolnym do znalezienia paradoksów, których wielu życzliwych czytelników może nie dostrzegać.

28 Zob. Waligóra, *Iluzja źródłowości...*, dz. cyt., s. 77.

29 W *Wykładach z wewnętrznej świadomości czasu* Husserl stwierdza: „do tego wszystkiego brak mi słów”, co dla Derridy jest przejawem bezradności filozofa wobec uwikłania się w szereg aporii. Waligóra słusznie zwraca uwagę, że to wyraz świadomości Husserla trudności, przed jakimi staje fenomenologia (M. Waligóra, *Iluzja źródłowości...*, dz. cyt., s. 78).

30 Z. Majewska, *Ingarden [w:] Powszechna Encyklopedia Filozofii...*, t. IV, s. 837.

Skupiający się na aporiach dekonstrukcjonista zarzuciłby Ingardenowi poszukiwanie „istnienia naprawdę”, niezależnego od świadomości. Czy krakowski fenomenolog jest w stanie dowieść, że realny świat istnieje? Czy jest w stanie udowodnić, że istnieje coś poza tekstem, byt intencjonalny, który „znajduje się” już nie w samym piśmie? A gdzie dopiero idee, jakości metafizyczne! Derrida najprawdopodobniej twierdziłby, że Ingarden, mimo spójności wyводу (Derrida z radością znalazłby niespójności wewnątrz Ingardenowskiej teorii), nie dowiódł istnienia ni realnego świata, ni czysto intencjonalnego dzieła literackiego. Czyż nie swoistą aporią byłby fakt, że wśród analizowanych przez Ingardena dzieł próżno szukać poezji awangardowej, wierszy graficznych?³¹ Gdzie ich miejsce w opresyjnej strukturze teorii? Ingarden mógłby zarzucić Derridzie pesymizm poznawczy, wikłanie się w niekończące się czynności dekonstrukcyjne, nieprowadzące z samego założenia do pozytywnych rezultatów (wszak dekonstrukcja ma być nieteleologiczna). Ingarden krytykował idealizm transcendentálny Husserla, główną osią krytyki dekonstrukcji byłoby dla niego najprawdopodobniej zupełne zwątpienie w realność, porzucenie przez Derridę filozoficznych rozważań na rzecz dekonstruowania i balansowanie między literaturą a filozofią (bo czy o czymkolwiek możemy twierdzić z całą pewnością?).

2. SENS I ZNACZENIE

Obaj uczniowie Husserla zajmowali się namysłem nad literaturą. Sam autor *Idei czystej fenomenologii* w liście do Hugo von Hofmannsthalą pisze o podobieństwie oglądu fenomenologicznego i estetycznego³².

Badania logiczne wymierzone były przeciw relatywizmowi poznawczemu i doprowadziły Husserla do konstatacji, że „prawda jest identycznie jedna, obojętnie, czy uchwytują ją w swych sądach ludzie czy nie ludzie, aniołowie czy bogowie”³³. Jest to jednak zdanie o charakterze epistemologicznym (nie estetycznym czy teoretycznoliterackim). Badanie zagadnienia związku świadomości i bytu wymaga rozpatrywania bytu jako korelatu świadomości.

31 Zob. A. Zeidler-Janiszewska, *Ingarden wobec problemu awangardowej destrukcji dzieła literackiego* [w:] *Estetyka Romana Ingardena...*, dz. cyt., s. 183–192.

32 Zob. E. Husserl, *List do Hugo von Hofmannsthalą*, „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1996, nr 2/3, s. 255–258.

33 E. Husserl, *Badania logiczne*, dz. cyt., s. 123.

Jak heteronomiczne byty, które jednak mogą się jawić w rozmaity sposób różnym świadomościom, mogą nieść sens i być interpretowane? Czy dzięki nadrzędnej świadomości? Czy dwaj skrajnie różni interpretatorzy Husserla i samodzielni filozofowie odpowiedzieli na pytania stawiane przez swojego nauczyciela? Czy chcieli na nie odpowiadać? Czy wobec tak różnych postaw filozofów można określić płaszczyzny, na których możliwe jest znalezienie tego, co wspólne, a na pewno tego, co filozoficznie płodne?

W potocznym użyciu „sens”, „właściwa treść, wymowa czegoś zgodnego z logiką” traktowany jest synonimicznie do pojęcia „znaczenia”³⁴. Językiem powszechnym rządzi jednak *praxis* użycia słów. W filozofii „sens” korelatywny jest z „rozumieniem” – rozumienie jest poznaniem obiektywnego sensu czegoś³⁵. Możemy mówić o sensie na płaszczyźnie semiotycznej, na której wskazuje on przedmiot lub stan rzeczy poza sobą (sens jako znaczenie znaku). W kontekście tej definicji możemy mówić o nonsense, wyrażeniu pozbawionym sensu przez reguły językowe (nonsensownymi zarówno pod względem syntaktycznym, jak i semantycznym byłyby Tuwimowskie *Atuli mirohłady*). Różnicujące „sens” definicje niesemiotyczne wyróżniają sens poznawczy (wyjaśniający) i praktyczny³⁶. Sens poznawczy w metafizyce warunkuje rzeczywistość obiektywna, bywa że z sensem utożsamiana. Subiektywiści twierdzą, że byty realne są co do sensu neutralne, mogą jednak sięgnąć po sens do świata wartości, który jest irrealny. Sens praktyczny objawia się na gruncie działań ludzi, kiedy chęć realizacji wybranych wartości nadaje sens podejmowanym działaniom. Dochodzimy wreszcie do pojęcia horyzontu rozumienia, który – im bardziej jest otwarty, tym mniej może poznanie zniekształcać – umożliwia dialog z tymi, z którymi horyzonty rozumienia się pokrywają, pozwala odczytać teksty kultury³⁷.

Z teorią znaczenia łączy się pojęcie polisemii. Ciekawie zdefiniował ją George Lakoff, twórca teorii radialnej struktury znaczenia. Zdaniem badacza znak językowy posiada wiele wymiarów, którymi są jego potencjalne znaczenia. Wszystkie one podlegają ogólnej kategorii nazwy, która obejmuje wszystkie swoje desygnaty i wszelkie znaczenia potencjalne³⁸.

34 Słownik współczesnego języka polskiego, t. 2, red. E. Wierzbicka, Warszawa 1998, s. 303.

35 J. Herbut, *Elementy metodologii filozofii. Skrypt do wykładu*, Lublin 2004, s. 20.

36 J. Herbut, *Elementy metodologii...*, dz. cyt., s. 23–24.

37 Zob. J. Herbut, *Elementy metodologii...*, dz. cyt., s. 25.

38 G. Lakoff, *Kobiety, ogień i rzeczy niebezpieczne: co kategorie mówią nam o umyśle?*, Kraków 2001.

Jeśli przyjąć, że w fenomenologii słowo stanowi przejaw rzeczy, ale nie można go porzucić w imię dążenia za ideą, u Ingardena nie świadomość jest słowem, ale słowo utrwaloną świadomością: „rozumiejąc, co czytam, myślę sens czytanego tekstu. Czerpię go, by tak rzec, z tekstu i przemieniam w aktualną intencję mojego rozumiejącego aktu myślowego, w intencję, która jest identyczna z intencją słowa lub zdania występującego w tekście”³⁹. Samo słowo jest dla Ingardena rodzajem nośnika intencji, której spełnienie, przyjęcie znaczenia, wydobywa ze słowa to, co istotne. Żeby z kolei przejść od intencjonalnych stanów rzeczy do świata przedstawionego, potrzeba obiektywizacji. Intencje konstytuują, bo same są ukonstytuowane. Świadomość reaktywuje intencje przynależne kolejnym zdaniom utworu. Tekst utworu jest w tym ujęciu następstwem intendowanych stanów rzeczy. Reaktywność świadomości pozbawia ją możliwości tworzenia, jednak moc aktualizowania i konkretyzowania wyglądów uschematyzowanych jest nie mniej „niezwykła”. Krzysztof Okopień pisze⁴⁰ o tańcu świadomości, która uczestnicząc w procesie syntezy świata przedstawionego wykonuje postępujący ruch konstytucji i wsteczny ruch redukcji, określa świat i swoje określenia świata redukuje do języka, którym się posługuje. Można to określić „ruchem lektury” – o tekstach stanowi język, w jakim są formułowane, a o języku stanowią teksty, jakie się nań składają⁴¹. Świadomość w ujęciu Ingardena aktualizuje elementy sensu pojęć i ukształtowanie owe aktualizacje.

Polski filozof uznaje, że idealne jakości i obejmujące je struktury kategoriale są niezależne od świadomości, która jednak nie znajduje ugruntowania ani w sobie, ani poza sobą. Warstwowa struktura dzieła funkcjonuje ożywiana w czasie lektury. Okopień mówi o „niedofenomenologizowanej świadomości”⁴² i sprzeczności w dwóch Ingardenowskich koncepcjach znaczenia, których nie sposób ze sobą pogodzić. Pierwsza przedstawia znaczenie, funkcjonalizując je i upodmiotawiając. W tym ujęciu jest ono intencją lub zespołem intencji, które aktualizowane, udostępniają swój przedmiot, same niejako „wyczerpując się”. Drugie ujęcie substancjalizuje znaczące i je uprzedmiotawia – znaczenie jest warstwą, miejscem zaczepienia wartości istotnych pod względem estetycznym. „Z prostodusznego zlekceważenia

39 R. Ingarden, *O poznawaniu...*, dz. cyt., s. 36.

40 K. Okopień, *Ingarden, czyli świadomość niedofenomenologizowana*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1979, nr 1 (43), s. 93.

41 K. Okopień, *Ingarden...*, dz. cyt., s. 95.

42 K. Okopień, *Ingarden...*, dz. cyt., s. 95.

owej opozycji rodzi się Ingardenowska «teoria znaczenia» – pisze Okopień dostrzegający w myśleniu filozofa fenomenologię, nieakcentującą tak wyraźnie opozycji podmiot – przedmiot⁴³.

Słowo u Ingardena jest nośnikiem intencji, przyjęcie znaczenia – spełnieniem intencji, wydobyciem jej ze słowa. Na poziomie horyzontalnym dzieła literackiego mamy jego ostatni składnik – złożone ze słów zdanie. Sens jednak zawarty jest w pojedynczych słowach. Kontekst zdania w istotny jednak sposób kształtuje sens słowa. Charakterystyczne dla poezji specyficzne ukształtowanie tekstu, zarówno wersologiczne, jak i brzmieniowe, wpływa na tworzenie się sensów i jest sygnałem dla czytelnika, aby nie odbierał utworu jako zbioru sądów. Służyć mają temu również nagromadzone w poezji tropy stylistyczne, które przekształcają znaczenia wyrazów, odpowiednio je ze sobą zestawiając. Opis warstwy znaczeniowej dzieła literackiego wiele mówi o Ingardenowskiej teorii znaczenia, a także znaczenia, jakie autor *O dziele literackim* przypisuje słowom. Te nie są tylko atramentem na papierze czy falą dźwiękową dolatującą do ucha. Znaczenie stale im przysługuje.

Język jako efekt pracy wspólnoty ludzkiej niesie znaczenia słów kształtowane przez intencję wypowiadających. Dynamika w obrębie znaczeń jest konieczna, zmieniają się bowiem w zależności od intencji podmiotów i kontekstu. Następują dwie aktywności – podmiotu dobierającego słowa i samych słów, które w kontekście, w jakim się znajdują, kształtują swoje znaczenia. Intencjonalna aktywność podmiotu znajduje wyraz w języku brzmień połączonych z sensem. Czytelnik aktualizuje słowa i przywołuje przedmiot czyisto intencjonalny. Oczywiście w tle tego opisu funkcjonuje założenie, że istnieją w świadomości przedmioty czysto intencjonalne i odnoszą się do sfery ontycznej, będąc przez nią zdeterminowane. Oto podstawa tworzenia się wspólnoty interpretacji i porozumienia. Oczywiście zdarzają się omyłki, wszak znaczenie ma składnik potencjalny i aktualny. Znaczenie, jak rozumie je Ingarden, można zdefiniować jako różnorodne aktualizowanie znaczeń potencjalnych, związanych z pojęciami idealnymi, które są niezmiennne. Należy przy tym pamiętać, że składnik potencjalny znaczenia występuje zawsze, choć nie jest eksplikowany. „Zmienną” znaczenia są również miejsca niedookreślenia w przedmiocie intencjonalnym, które mogą zostać niewłaściwie wypełnione, i „skojarzenia znaczeniowe”, które rodzą wieloznaczności i współwystępują ze znaczeniem tylko w szczególnych okolicznościach.

43 K. Okopień, *Ingarden...*, dz. cyt., s. 101–102.

Możliwość błędnego odczytania przy zachowaniu wierności tekstowi jest wedle Ingardena niewielka, podobnie jak możliwość przeoczenia pewnych istotnych niewyeksplikowanych treści. Ingarden, choć odnosił się najczęściej do utworów prozatorskich, dopuszczał możliwość nieliteralnego odczytania tekstu, które ma miejsce najczęściej w liryce. Jednak to tekst sugeruje składnik potencjalny, który jest wyczuwalny dla odbiorcy, choć niewyraźny przez ten tekst. Pojawia się w tym miejscu u Ingardena przestrzeń wolności interpretacyjnej, jednak jest to wolność zaktualizowania potencjalnych składników. Samo rozumienie jest wykryciem intencji znaczeniowej słów przy uwzględnieniu kontekstu, w jakim się znajdują. Oczywiście w tekście występować mogą „białe plamy”, których odbiorca nie potrafi wypełnić. Aktywne czytanie zakłada jednak próby poszukiwania znaczeń. „Chwila bezradności” jest konieczna, jednak potem winno nastąpić wytworzenie na nowo „przedmiotów” zdań. To z kolei jest już elementem obiektywizacji. Poezja wyróżnia się na tle innych dzieł literackich tym, że może orzekać o rzeczywistości, gdyż nie tworzą jej quasi-sądy. Odbiorca współodczuwa, a nie tylko rekonstruuje przedmioty indywidualne. Ingarden pisze również o właściwym poezji „opalizującym sensie”, który jest charakterystyczny dla metafor i innych konstrukcji językowych, w których znaczenie nie jest dosłowne.

U Derridy zamiast składnika potencjalnego i aktualnego znaczenia mamy uznanie języka za system znaków oparty na opozycji znaczonego i znaczącego, wobec której Derrida się buntuje. Być może trafniej byłoby zastąpić słowo „uznanie” słowem „przyjęcie”. Poruszamy się bowiem na płaszczyźnie już określonych pojęć, z których nie sposób się wydostać. Opozycja znaczone – znaczące jest wyrazem metafizyki, wierzącej w istnienie przedpojęciowego sensu, metafizyki wierzącej w Logos. Czy Ingarden byłby postrzegany przez autora *Głosu i fenomenu* jako jeden z „wierzących”? Miejsca niedookreślenia, „białe plamy”, składnik potencjalnego znaczenia, całe pole nieokreślonego, jakie zostawia polski fenomenolog, nie pozwala nazwać go jednoznacznie logo-fono-centrystą. U Ingardena, choć czerpie on z tradycji metafizycznej, choćby przez wspólny dla filozofii Zachodu język, nieokreśloność nie pozwala na proste połączenie znaku i znaczenia. Dzieło literackie posiada materialne podłoże, związane jest z aktami świadomości i pojęciami wyrażanymi w języku. Niedookreśloność, niejednoznaczność są dla Ingardena warunkami zaistnienia przeżycia estetycznego w obcowaniu z dziełem literackim.

Paradoksalnie tu właśnie można znaleźć punkt wspólny dla obu myślicieli. Nieokreśloności poszukuje Derrida, ale to jego postrzeganie uzależnione jest od binarnej opozycji znak – sens (aporia!), wobec której próbuje odnaleźć drugi biegun – nierozstrzygalniki. Jeśli jednak odczytamy cel krytyki Derridy jako założenie, że tekst posiada sens⁴⁴, o wiele łatwiej skontrastować go z Ingardenem.

Nierozstrzygalniki i miejsca niedookreślenia można rozważać również w kontekście skuteczności języka komunikacji (także pozaliterackiej). Michał Heller twierdzi⁴⁵, że aby ludzie mogli komunikować się ze sobą, język którego używają, musi cechować pewna doza „niedoskonałości”. O takim języku możemy mówić, że jest strukturalnie stabilny – znaczenia w nim są niedookreślone (nie można ustalić znaczenia wyrażenia bez odwołania się do kontekstu) i relatywnie stałe (każdemu wyrażeniu można przypisać wiązkę znaczeń). Nieostrość i wieloznaczność okazują się paradoksalnie warunkami skutecznej komunikacji, a w świecie literackim – warunkami istnienia literackości w ogóle.

Materia tekstu jest dla polskiego filozofa podstawą bytową dzieła, czymś, bez czego aktywne czytanie nie może się udać. Czy Ingarden uznaje je za pierwotne wobec znaczenia? „[...] czytanie i pisanie, wytwarzanie i interpretowanie znaków, tekst w ogóle, tekst jako tkanka znaków, dają się sprowadzić do postaci wtórnej, poprzedza je prawda albo sens konstytuowane już przez żywioł logosu i w tym żywiole” – pisze Derrida⁴⁶, lecz jego słowa łatwiej uznać za krytykę hermeneutyki Gadamera niż możliwą krytykę fenomenologii Ingardena⁴⁷.

Tekst ma niebagatelne znaczenie dla Derridy. Dekonstrukcjonista nie ucieka w dowolność interpretacyjną, jak często mu się imputuje. Wręcz przeciwnie, autor *Głosu i fenomenu* postuluje „ważne czytanie”, zorientowane jednak nie na szukanie sensu, ale na sam proces czytania, zatem zupełnie

44 A. Burzyńska, *Jak czytali dekonstrukcjonisci* [w:] A. Burzyńska, *Anty-teoria literatury*, Kraków 2006, s. 275.

45 M. Heller, *Początek jest wszędzie. Nowa hipoteza pochodzenia Wszechświata*, Warszawa 2002, s. 36–37.

46 J. Derrida, *O gramatologii*, dz. cyt., s. 39.

47 W 1981 roku Derrida spotkał się z Gadamerem w trakcie publicznej debaty w Paryżu. Zob. K. Bartoszyński, *Hermeneutyka a dekonstrukcja. Hans-Georg Gadamer i Jacques Derrida wobec poezji* [w:] K. Bartoszyński, *Kryzys czy trwanie powieści. Studia literaturoznawcze*, Kraków 2004; P. Dybel, *Poza dialektyką? Spór Gadamera z Derridą* [w:] P. Dybel, *Granice rozumienia i interpretacji. O hermeneutyce Hansa-Georga Gadamera*, Kraków 2004; P. Dehnel, *Dekonstrukcja a hermeneutyka* [w:] P. Dehnel, *Dekonstrukcja – rozumienie – interpretacja...*, dz. cyt.

nieteleologiczne. Owszem, uważne czytanie zawiera mocny komponent kreacyjności, nie sprowadza się do „odtworzenia [...] świadomego, rozmyślnego, intencjonalnego stosunku, jaki pisarz ustanawia w swych wymianach z historią, do której należy dzięki żywiołowi języka”⁴⁸. Krytyczna lektura powinna wytworzyć strukturę znaczącą, jednak zawsze opierać się na samym tekście. Zaskakuje podobieństwo Ingardenowskiego „aktywnego czytania” i Derridiańskiego „czytania uważnego”. Oba zakładają aktywność odbiorcy, choć fenomenolog uważa za nieodzowne odtworzenie intencji autora zawartej w utworze przy zachowaniu całej nieokreśloności. Dekonstrukcjonista jest bardziej kategoryczny. Sceptycyzm (być może nawet nihilizm) poznawczy Derridy, stojący za proponowaną przez niego metodą czytania, każe postrzegać zawarty rzekomo w dziele sens jako narzędzie opresji. Skoro jednak sens ten nie istnieje, a rola czytelnika jest w jego współwytwarzaniu tak istotna, to czy postawę Derridy możemy nazywać nihilizmem, choćby tylko interpretacyjnym?

Misreading nie prowadzi do konkluzji, ale konkludowanie, *telos* nie mają też być motywatorem odczytywania. Niemożność uchwycenia sensu prowadzi do kolejnych twórczych odczytań. Richard Rorty sedno dekonstrukcyjnych odczytań widzi w „możliwości wzięcia udziału w działalności, która stale unika możliwości definitywności”⁴⁹.

Zamiast o sensie Derrida pisze o „lekturze transcendentnej”. Jednak nie jest ona efektem poszukiwań czytelniczych, ale wymogiem tekstu: „tekst sam z siebie nie potrafi uniknąć poddania się lekturze «transcendentnej»”⁵⁰. Sens tkwi w samym tekście, a tekst „zakłada w sobie wszelkie tak zwane rzeczywiste, ekonomiczne, historyczne, socjoinstytucjonalne struktury, słowem: wszelkie możliwe typy odniesień”⁵¹.

Ingarden również nie pisze o intencji autora, ale o intencji znaczeniowej słowa, odnosi się więc do materii tekstu, nie zamysłu artystycznego. Jednak intencję słowa wykrywamy. Istotna jest tu rola kontekstu innych słów i zdań, które pomagają nam zrozumieć znaczenie pojedynczego słowa. Zaznaczałaby się tutaj różnica w sposobie odniesienia do tekstu obu filozofów. U Ingardena „intencja słowa izolowanego nabiera przez współokreślenie jej

48 J. Derrida, *O gramatologii*, dz. cyt., s. 216.

49 R. Rorty, *Dekonstrukcja*, „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1997, nr 3, s. 219.

50 *Ta dziwna instytucja zwana literaturą...*, dz. cyt., s. 190.

51 J. Derrida, *Limited Inc.*, przeł. S. Weber, J. Mehlman, Evanstone 1988, s. 148 (cytat w tłumaczeniu M. P. Markowskiego).

przez intencję znaczeniową słów, związanych z danym słowem w całość znaczeniową wyższego rzędu, a więc przede wszystkim w zdanie”⁵². Derrida zdaje się rozpatrywać słowa w izolacji, uwalnia je od kontekstu, wysuplując jak najwięcej możliwych znaczeń.

U Joyce’a potrafiłem wydzielić dwa słowa (*He war* albo *Yes, yes*); u Celana jedno słowo obce (*Shibboleth*); u Blanchota jedno słowo i dwa homonimy (*pas*). Nigdy jednak nie twierdziłbym, że „odczytałem” lub zaproponowałem ogólną lekturę tych dzieł. Napisałem tekst, który w obliczu zdarzenia tekstu kogoś innego, nachodzącego mnie w danym, bardzo konkretnym momencie, stara się „odpowiedzieć” lub postawić „kontrsygnaturę” w idiomie, który okazuje się mój własny⁵³.

W słowach Derridy widać wyraźną tendencję do rozpatrywania słów w izolacji czy „w głąb”. Chętnie przywołuje znaczenia słowa związane tylko z nim bez względu na sąsiedztwo innych słów. „Nigdy jednak idiom nie jest czysty, jego powtarzalność otwiera go na inne idiomy”. I dalej pisze Derrida o nowym modelu lektury:

to że tu i ówdzie powinna ona wytwarzać „efekt ogólności”, względnej ogólności, dzięki nadwyżce tego, co jednostkowe, wpisane jest w powtarzalną strukturę każdego języka, by jednak mówić o tym poważnie, należałoby na nowo wypracować całą „logikę” jednostkowości, przykładu, kontrprzykładu, powtarzalności etc.⁵⁴

Jakże kontrastuje to z wyjaśnieniem Ingardena:

rozumienie tekstu nie odbywa się – jak to nieraz dawniej twierdzono – w ten sposób, że- byśmy po kolei i z osobna doszukiwali się intencji znaczeniowych poszczególnych słów, aktualizowali je i dopiero potem jakoś je osobno „wiązali” z sobą [...] Czytając natomiast w języku rodzimym lub takim, który rozumiemy wprost bez potrzeby przekładu na język rodzimy, słowa bierzemy od razu, jakby automatycznie w ich im właściwych znaczeniach i myślimy, rozumiejąc tekst, całe zdania⁵⁵.

52 R. Ingarden, *Formy poznawania...*, dz. cyt., s. 170.

53 *Ta dziwna instytucja zwana literaturą*, dz. cyt., s. 210.

54 *Ta dziwna instytucja zwana literaturą*, dz. cyt., s. 210.

55 R. Ingarden, *Formy poznawania...*, dz. cyt., s. 170.

Oba ujęcia wydają się sobie bliższe, kiedy rozpatrzymy je pod kątem świadomego udziału czytelnika. Derrida sugeruje rozdzielenie słów i poszukiwanie znaczeń, rozprzestrzenienie ich. Są one przy tym niezwiązane z pozajęzykowym znaczeniem, ale z kontekstami, wśród których występują. Ingarden podkreśla intencję znaczeniową zawartą w słowie. W propozycji Derridańskiej czytelnik poszukuje, dokonuje eksploracji, rozszerzenia znaczeń, wciąż dążąc do wrzucenia sensu do „wielkiej dziury *misreading*”. Ingarden mówi, że czytelnik wiąże ze sobą słowa, zakłada intencję znaczeniową i postrzega sąsiedztwo innych słów jako wskazówkę odczytania, które wydarza się w znacznej części instynktownie, bez wyciężania świadomości. Oba wektory rozumienia w kontekście utworu lirycznego mogą być płodne interpretacyjnie – odczytanie intencji znaczeniowej, rola kontekstu, który naprowadza na znaczenia i możliwość poszukiwania znaczeń nieoczywistych, do którego prowadzi potraktowanie słów jak idiomów, śladów, które z kolei odsyłają do innych śladów. Filozofowie zdają się mówić o dwóch możliwych polach odniesień – kontekście słów tworzących zdanie, które wzajemnie na siebie wpływają (Ingarden) i kontekście związków, jakie każde poszczególne słowo ma z innymi w historii swojego występowania w tekstach (Derrida).

Dzieło literackie, inaczej niż u polskiego filozofa, postrzega Derrida jako istniejące tylko w interpretacji. Ingarden mówi o konkretyzacji na różnych poziomach dzieła i aktualizacji sensu, lecz dzieło literackie w ujęciu polskiego fenomenologa istnieje i bez interpretacji. Zaczyna być przedmiotem estetycznym dopiero w konkretyzacji⁵⁶, jednak dzieła i konkretyzacji nie można zrównać. W *Studiach z estetyki* Ingarden mówi o konkretyzacji uzyskanej niezgodnie z właściwościami dzieła, w omawianym przez niego przypadku – dzieła sztuki malarskiej⁵⁷. Kiedy mówi o poznawaniu dzieła literackiego, podkreśla, że konkretyzacje winny być „sprawiedliwe wobec dzieła”⁵⁸, zatem konkretyzację estetyczną coś musi wyznaczać (Derrida rzekłaby „ograniczać”). Czy wierna konkretyzacja jest odtworzeniem konkretyzacji autorskiej? Nie, dzieło otwiera szerokie spektrum jakości estetycznie wartościowych i tym większa jego artystyczna wartość, im więcej adekwatnych i wartościowych konkretyzacji. Powraca zatem pytanie o kryteria dla adekwatnej konkretyzacji. Derrida pozwoliłby na swobodny ruch skojarzeń,

56 R. Ingarden, *O dziele literackim...*, dz. cyt., s. 457.

57 R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. III, dz. cyt., s. 102–103.

58 R. Ingarden, *O poznawaniu...*, dz. cyt., s. 365.

pojawiających się przy każdym idiomie, każdym śladzie. Autor *O dziele literackim* mówi o „niewierności”: gdy czytelnik nadaje miejscom nie-dookreślenia znaczenia, co zaburza jedność świata przedstawionego, gdy wprowadza jakości estetyczne niezgodne ze stylem dzieła, gdy nie w pełni rekonstruuje to, co w warstwie znaczeń potencjalne i aktualne (w tym momencie Ingarden zdaje się zakładać możliwość ich pełnej rekonstrukcji)⁵⁹. Przyjmując postawę estetyczną, można doprowadzić do konkretyzacji wartości estetycznych, jednak tu również, mimo odpowiedniego doboru jakości estetycznie doniosłych, a może właśnie ze względu na niego, pojawiają się rozbieżne konkretyzacje, jednakowo wartościowe estetycznie. O gustach zatem można dyskutować. Dopuszczanie relatywizmu w ocenie dzieła sztuki literackiej jest oparte na założeniu, że mówimy o samym dziele sztuki, podczas gdy oceny estetyczne dotyczą poszczególnych konkretyzacji. Ocena samego dzieła wymaga wzięcia pod uwagę jak największej liczby konkretyzacji estetycznych. Wszystkich uwzględnić nie sposób. „Rozumienie jest zawsze niedorozumieniem” – skwitowałby pewnie Derrida, zwracając uwagę na liczbę pominiętych odczytań dla czytającego⁶⁰.

Dekonstrukcja podaje w wątpliwość możliwość doświadczenia wspólnego rozumienia. Dla Derridy to rodzaj dramatu. Ingarden przechodzi od aktualizacji znaczeń do konkretyzacji i zwraca uwagę na pomnożone wartości estetyczne, odnoszące się do różnych konkretyzacji tego samego dzieła. Mimo możliwości błędnego rozumienia i nieadekwatnej konkretyzacji zjawisko wielości odkrywania estetycznych wartości jest dla niego jednoznacznie pozytywnym.

Bodaj najważniejszą płaszczyzną, na której obaj myśliciele mogą się spotkać w kontekście mówienia o sensie utworu lirycznego, jest właśnie jego tekstualność, osadzenie w tekście, jego waga i swoista niezależność. Powiązanie utworu z innymi tekstami, zarówno rozpatrywane z perspektywy każdego z zawartych w nim idiomów, jak i tekstu jako zamkniętej, wewnętrznie spójnej całości jest warunkiem owej tekstualności. Znaczenie okazuje się swoistym „pośrednikiem”, u Derridy znaczenie aktualizuje sens w procesie interpretacji, u Ingardena jest aktualizowane, wpływając na odbiór całości

59 Zob. B. Dziemidok, *Konkretyzacja* [w:] *Słownik pojęć filozoficznych...*, dz. cyt., s. 140.

60 Istotnym jest, by uwzględnić różnicę – Derrida mówi o rozumieniu, Ingarden o jakościach estetycznych. Zupełnie jakby aspekt „przeżycia” był dla polskiego filozofa istotniejszy. Paradoksalnie to Derrida opowiada się za słownikiem zachodniej filozofii, w którym „rozum” pełni tak istotną rolę.

utworu. Ingarden traktuje warstwę znaczeń dzieła literackiego jako jedną z warstw, nie wyróżnia go (wbrew Derridiańskiemu przekonaniu o prymacie sensu w całej zachodniej filozofii). Należy pamiętać, że w ujęciu autora *Głosu i fenomenu* odczytany sens jest niejedyny i nieostateczny, nie bliższy i nie dalszy od „jedynego”. Aktualizacja znaczeń w dekonstrukcji nigdy się nie kończy. Jednak, rozpatrując interpretację z perspektywy interpretującego, może dokonywać się tu i teraz, w tym momencie. Konkretyzacja, by posłużyć się językiem Ingardena, „zatrzymuje” utwór, jednak go nie wyczerpuje⁶¹. Utwór w całej swej schematyczności zawiera miejsca niedookreślenia. Konkretyzacja utworu jest tym, z czym odbiorca obcuje, co jest źródłem jego przeżycia estetycznego i określonych reakcji⁶². Konkretyzacja nie jest „totalna”, nie wyczerpuje utworu, można w dużym uproszczeniu nazwać ją „utworem w relacji do czytelnika”. Zagadnienie konkretyzacji stanowi podstawę dla rozważań nad kreacją w interpretacji.

Ingardenowska konkretyzacja jako to, z czym obcuje odbiorca, przypominałaby swoją rolę znaczenie, które uczestniczy u Derridy w rodzaju pośrednictwa. Konkretyzacja posiada dwa fundamenty bytowe – samo dzieło i przeżycie odbiorcy, zachowuje zatem transcendentny stosunek do czytelnika. Utwór może być konkretyzowany na różne sposoby, różniące się między sobą, a przy tym adekwatne⁶³. Wariabilność interpretacji w koncepcji Derridy zasadzałaby się na możliwości, jakie daje znak, Ingarden zwraca uwagę na przeżycia odbiorcy. W takim ujęciu dekonstrukcjonista zdaje się być bliżej tekstu, jednak to bliskość tekstu poszatowanego na ruchliwe atomy znaków sprawia, że Ingarden konsekwentnie dąży do syntezy. Pierwotnym kontekstem dla Ingardena są inne użyte w utworze słowa i zdania. Dla francuskiego filozofa znaczenie również nie może być ustalone poza kontekstem i jest przez kontekst niewyczerpywalne, jednak na kontekst składa się cała historia idiomu, jego powiązania i relacje. Malują nam się zatem dwie możliwości czytania, a co za tym idzie interpretacji. Istotne są również wektory

61 Należy rozróżnić przy zachowaniu analogii w relacjach między poszczególnymi akcydensami opisu konkretyzację estetyczną, do której dochodzi w dziele, od konkretyzacji na poziomie ontologicznym. Pod daną ideę podpadają cechy wspólne przedmiotów, mówimy wtedy o stałej zawartości idei. W obu występuje ogólna (własności przedmiotu) albo ujednostkowiona (idea) konkretyzacja tej samej zawartości idealnej. Jednak w przypadku realnych przedmiotów powiemy o konkretyzacji idei, w przypadku twórców znaczeniowych mówimy o aktualizacji (por. A. Poczobut, *Idea III – pojęcie idealne* [w:] *Słownik pojęć filozoficznych...*, dz. cyt., s. 92).

62 R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. II, dz. cyt., s. 102.

63 R. Ingarden, *O dziele literackim...*, dz. cyt., s. 430.

relacji odbiorca – tekst. Ślady zawarte w utworze znajdują się poza intencją znaczącą, one stają się wyzwaniem dla czytelnika, konkretyzacja jest silnie związana z czytelniczym przeżyciem, wykorzystaniem potencji dzieła. Czy to znaczy, że odbiorca u Derridy nie jest zaangażowany? Przeciwnie, filozof mówi o wzajemnej relacji utworu i odbiorcy jako o wzajemnym ranieniu się, przerywaniu koherentnej struktury, znajdowaniu szczeliny sensu: „nie ma poematu, który nie otwierałby się jak rana i sam nie byłby raniący”⁶⁴. W obu ujęciach tekst jest „obszarem spotkania potencjalności i aktualności”⁶⁵.

Terminem bliskim konkretyzacji na polu teoretycznoliterackim jest interpretacja. Jak podaje *Słownik terminów literackich*, jest to „działanie badawcze zmierzające do wydobycia i wyjaśnienia sensu danego zjawiska, w szczególności przez określenie miejsca owego zjawiska w jakiejś całości wyższego rzędu”⁶⁶. Interpretacja jako termin literacki oparta jest na założeniu, że znaczenie przedmiotu jest ukryte poza danymi empirycznymi i nie pozwala się z nich wyprowadzić i podaje możliwość uobecnienia znaczenia: ulokowanie interpretowanego przedmiotu w określonym kontekście. Tym z kolei może być zarówno dzieło jako całość albo układ odniesienia spoza dzieła. Można wyróżnić różne style interpretacji w zależności od technik przechodzenia od bezpośrednio danych do ukrytych znaczeń i rozumienia i zakresu kontekstu⁶⁷. Ta teoretycznoliteracka definicja, podyktowana przede wszystkim potrzebami metodologicznymi, a zatem definicja o charakterze funkcjonalnym, nie stoi w sprzeczności ani z tym, co o interpretacji mówił Ingarden, ani z rozważaniami Derridy na jej temat.

W rozumieniu Ingardena interpretacja utworu literackiego odnosi do rzeczywistości transcendentnej wobec niego samego, skupia się na przedmiocie estetycznym i wreszcie jest rozumieniem sensów zawartych w warstwie znaczeniowej. Interpretacja jest mentalnym procesem związanym z dziełem, jednak ufundowanym w aktach podmiotu. Stąd też właściwa jej emocjonalna odpowiedź na dzieło. Jaka jest relacja interpretacji i konkretyzacji? Pojęciowo ujmując ona efekty konkretyzacji, poprzedzona jest przeżyciem estetycznym zorientowanym na jakości estetycznie wartościowe. Ważne, że interpretacja

64 J. Derrida, *Che cos'è la poesia?*, dz. cyt., s. 159. Intymną wręcz relację odbiorcy z tekstem opisuje Patryk Szaj. Zob. P. Szaj, Śledzenie (śladów) sensu. Tekst i lektura w hermeneutyce ponowoczesnej i jej konteksty, „Forum Poetyki” 2017, nr 8–9, s. 90–91, <https://doi.org/10.14746/fp.2017.8–9.26776>.

65 W. Kalaga, *Mgławice dyskursu. Podmiot, tekst, interpretacja*, Kraków 2001, s. 227.

66 *Słownik terminów literackich*, dz. cyt., s. 217.

67 *Słownik terminów literackich*, dz. cyt., s. 218.

jest możliwa do wyrażenia, choć bezpośrednio nie może oddać przeżycia estetycznego. U Ingardena pojawia się jeszcze jedno rozumienie interpretacji, niewymagające pojęciowania, a polegające na odsłonięciu się przedmiotu estetycznego przed czytającym, który ma kontakt z tekstem literackim. Tu pojawia się również związek jakości estetycznych z wartościami – wartości konstytuują się w konkretyzowanych jakościach. Nie można zatem mówić o wartościach estetycznych bez jakości. Interpretacja kieruje do obiektywnego stanu rzeczy, jednak interpretowane zdanie wskazuje stan rzeczy czysto intencjonalny, to interpretacja nadaje sensowi zdania znaczenie⁶⁸.

Derrida odnosi się krytycznie do transcendentalnej, teologizującej i totalizującej dialektyki, jak postrzega interpretację – interpretacja pomijająca tekst, odsyłająca poza niego samego jest dla Derridy ułomną. Tym bardziej że nie mamy pewności, czy istnieje to, do czego interpretacja się odnosi. Zdaniem badacza tekst odnosi do innych tekstów, implikując nieskończoność odczytywania sensu⁶⁹. Ruch sensu jest odśrodkowy, sens rozprasza się, nie dąży do scalenia, do nadania utworowi „wymowy”, ale rozczłonkowuje go, odnosząc dalej i dalej. Rozplenienie sensu to nieskończona liczba odczytań, pytań, relacji wewnątrztekstowych. Wszystko pozostaje w tekście, a ten nie jest przez to zamknięty, lecz ciągle się rozpościera. Polisemia hermeneutyczna u Derridy nie jest zwrócona do środka, ale na zewnątrz⁷⁰.

„Tekstualność” łączącą filozofów w przypadku Derridy można nazwać „niewierną”⁷¹. Niewierność ta jednak nie jest oszustwem, ale ciągłym sporem z tekstem, ciągłą pamięcią o znaczeniach znaku, których nie ujmujemy, ciągłą twórczością. Tekst i interpretacja są równie odpowiedzialne za sens⁷², jak u Ingardena dzieło i przeżycie odbiorcy.

Radialna teoria znaczenia Lakoffa mówiąca o wielowymiarowości znaczeń mogłaby opisywać myśl Derridy, jednak francuski filozof puszcza znaczenia wolno, a one rozprzestrzeniają się w sposób niekontrolowany. Niekontrolowany zwłaszcza przez uznanie odczytania „właściwym” lub „błędnym”.

68 Por. M. Ostrowicki, *Interpretacja [w:] Słownik pojęć filozoficznych...*, dz. cyt., s. 109.

69 Por. A. Burzyńska, *Anty-teoria literatury*, dz. cyt., s. 275.

70 Zob. M. Gołębiowska, *Tekst jako kontekst...*, dz. cyt., s. 67.

71 Radykalną wierność tekstowi nazywa jednocześnie niewierną Patryk Szaj w swoim porównaniu dekonstrukcji i hermeneutyki. Zob. P. Szaj, *Śledzenie...*, dz. cyt., s. 80–93.

72 *Ta dziwna instytucja zwana literaturą...*, dz. cyt., s. 218–219.

Ciekawą i szeroką definicję interpretacji proponuje Bartosz Brożek⁷³. Traktuje on interpretację jako parafrazę danego wyrażenia, czyli uznanie, że to, co wyrażenie głosi, można wypowiedzieć w inny sposób. Parafraza zawęży wiązkę znaczeniową interpretowanego wyrażenia, wskazując część wspólną wiązki znaczeniowej interpretowanego tekstu i jego parafrazy. Podkreśla przy tym rolę spójności zdań interpretowanych z tymi, które je poprzedzają i po nich następują, przy czym spójność ta warunkowana jest nie tylko niesprzecznością, ale również powiązaniem inferencyjnymi występującymi między poszczególnymi zdaniami⁷⁴. Brożek w swojej propozycji łączy dwukierunkowość kontekstów rzucających światło na interpretację danego tekstu – uzależnia wynik odpowiedniej parafrazy od kontekstu innych wyrażen w tym samym tekście i wiedzy tła, a zatem naszej wiedzy o świecie czy to potocznej, czy specjalistycznej, która z kolei współgra z naszym „obrazem świata”⁷⁵. Propozycja ta nie jest sprzeczna z tym, co mówi Ingarden, jednak daleka jest możliwość asymilacji tej koherentnej wizji interpretacji z idiomatycznym odczytywaniem tekstu proponowanym przez Derridę⁷⁶, paradoksalnie właśnie ze względu na wymóg spójności, jaki w sobie zawiera.

Analiza niuansów w postrzeganiu sensu i znaczenia, a także stojących za nimi przedzałożeń prowadzi do konkluzji o niemożności wyznaczenia jednoznacznej linii podziału między filozofami. Z całą pewnością można jedynie stwierdzić, że obu myślicieli łączy niechęć do pozytywizmu, choć Ingarden wobec dzieła literackiego (ale i malarskiego, architektonicznego i teatralnego) przyjmuje postawę, która może kojarzyć się ze strukturalistycznym wyszczególnianiem elementów budowy i akcentowaniem ich powiązań.

73 B. Brożek, *Granice...*, dz. cyt.

74 B. Brożek, *Granice...*, dz. cyt., s. 175–177.

75 B. Brożek, *Granice...*, dz. cyt., s. 182–183; por. *Obrazy świata w teologii i naukach przyrodniczych*, red. M. Heller, S. Budzik, S. Wszolek, Tarnów 1996, s. 10.

76 Książkę Brożka można potraktować jako głos w dyskusji z postmodernizmem. Autor odnosi się do zwyczaju interferencji dziedzin, którą propagują postmoderniści, ale także do możliwości interpretacji postmodernistycznych teorii. Uważa, że często nie uwzględniają one kontekstu i wiedzy tła. Aspirują do zmiany posiadanej przez nas obrazu świata zbyt gwałtownie, przez co mogą być odbierane jako belkot, a ich „rewolucyjność” nierzadko uniemożliwia porozumienie (B. Brożek, *Granice...*, dz. cyt., s. 148–249).

3. SYSTEM I METODA

Sposób odnoszenia się do struktury stanowi kolejną płaszczyznę, na której można porównać filozofów w kontekście utworu poetyckiego. Koniecznie jednak trzeba wprowadzić pewną klaryfikację. Struktura może być rozumiana jako organizacja wewnętrzna, konstytucja⁷⁷. Jean Piaget proponuje jako wyróżniki struktury: całościowość (elementy funkcjonują w zależności od innych elementów z uznaniem prymatu całości nad częściami), możliwość zachodzenia wewnętrznych przekształceń, samosterowalność i zamknięcie (odwołania zachodzą wewnątrz struktury), funkcjonalizm elementów struktury i możliwość określania na podstawie struktur niższego rzędu praw rządzących strukturami wyższego rzędu⁷⁸. Stanowisko epistemologiczne skupiające się na poznawaniu struktur, w których występują zjawiska, by móc te zjawiska zrozumieć, to strukturalizm⁷⁹. Początki strukturalizmu jako stanowiska metodologicznego wiąże się z pracami językoznawczymi de Saussure'a, który postrzegał język jako system relacji, z którego „wybierają” indywidualne akty – *parole*. Strukturalizm nie upatruje przedmiotu badań literackich w faktach społecznych (pozytywizm) czy w ekspresji wewnętrznego życia autora (psychologizm), ale przygląda się samemu dziełu, próbując opisać prawną, które nim rządzą.

Strukturalizm cechowało zorientowanie na naukowy opis świata znaczeń, dążenie do spójności. Za tymi celami stała wiara w niezmienną i wieczną rzeczywistość i porządek świata. Strukturalizm miał scalać, głosił powszechność swoich tez i dbał o ich spójność.

Autora *O dziele literackim* często wiąże się ze strukturalizmem. Powiązanie to może nasuwać się ze względu na Ingardenowskie dążenie do uporządkowania, kompleksowe podejście w badaniu rzeczywistości, również kulturowej. Koncepcję Ingardena łączą ze strukturalizmem zagadnienia metafizyczne i niektóre twierdzenia przedmiotowe, jednak różnica pojawia się w koncepcji znaczenia⁸⁰. Już u samych podstaw Ingarden nie zgadza się

77 A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury...*, s. 202.

78 Zob. J. Piaget, *Strukturalizm*, tłum. S. Cichowicz, Warszawa 1972.

79 D. Leszczyński, L. Rasiński, przedmowa do M. Foucault, *Filozofia, historia, polityka*, Warszawa–Wrocław 2000, s. 16.

80 Zob. J. Piasecki, *Strukturalizm i fenomenologia w badaniach literackich*, „Estetyka i Krytyka. Zeszyt Specjalny” 2010, nr 2, s. 137–146.

ze zbyt, jego zdaniem, uproszczonym rozróżnieniem na *langue* i *parole*⁸¹. Strukturaliści z kolei zarzucali Ingardenowi, że stworzył koncepcję dzieła i lektury, która ze swą teorią wyglądom i przedmiotów przedstawionych wychodzi poza literaturę⁸². Janusz Sławiński i Henryk Markiewicz zaproponowali ideę wielkiej figury semantycznej, która pozwoli rozpatrywać dzieło jedynie na płaszczyźnie sensów⁸³. Obejmowałaby ona narratora (podmiot liryczny), bohaterów i to, co Ingarden nazywa światem przedstawionym. Dla autora *O dziele literackim* strukturalistyczna propozycja jest nie do przyjęcia, miesza sens zdania ze stanem rzeczy, które to zdanie wyznacza, a który jest wobec niego transcendentny⁸⁴. Ingarden twierdzi, że propozycja strukturalistów rozbija warstwę znaczeń, sens jako zespół intencji pochodny od czysto intencjonalnych aktów nadawania sensu w myśleniu, jako wyższa jednostka znaczeniowa (charakter, narrator, fabuła) w jednym akcie pomyślanej być nie może. Fenomenolog skupia się na odbiorcy, rozważa jego kontakt z utworem, to tutaj rodzi się sens. Strukturaliści ujmują dzieło od strony znakowej jako jednolity zespół elementów – „znaczących”, nosiciele znaczenia, pośredniczących między artystą nadawcą a odbiorcą. Ingarden widzi dzieło jako jakościowo różnorodne, co umożliwia mówienie o jakościowo różnych od siebie warstwach. Poza tym przedmioty intencjonalne wykraczają poza tekst, a wraz z wyglądami i wartościami wykraczają jeszcze poza to, co dane intersubiektywnie. Trafnie podsumowuje Jan Piasecki, że o ile strukturalizm bada elementy systemu, o tyle fenomenologia Ingardena wyprowadza w kierunku, choćby tylko wyobrażonego, ale świata⁸⁵. Strukturalizm proponuje

81 Powinno wyróżnić się: a) parole – dokonujące się w psychofizycznych podmiotach procesy mówienia, b) konkretne twory językowe powstające i przemijające w procesie mówienia, c) utrwalone w warstwie brzmieniowej i znaczeniowej twory językowe, które są w stosunku do konkretnych tworów schematyczne, d) język jako rzeczywistość powstała w społeczności ludzkiej, a więc zależną od regionu, w którym dana społeczność żyje (język polski, język norweski etc.), e) język znormalizowany, f) system norm językowych wyznaczających, jakie jego użycie jest poprawne, a jakie nie (zob. R. Ingarden, *Krytyczne uwagi o poglądach fonologów* [w:] R. Ingarden, *Z teorii języka...*, dz. cyt.).

82 Polemikę z Ingardenem w tym kontekście podejmowali Janusz Sławiński i Henryk Markiewicz: J. Sławiński, *Semantyka wypowiedzi narracyjnej* [w:] *W kręgu zagadnień teorii powieści*, pod. red. J. Sławińskiego, Wrocław–Kraków–Warszawa 1967; H. Markiewicz, *Problem miejsc niedookreślenia w dziele literackim*, „Ruch Literacki” 1972, R XIII, z. 1.

83 J. Sławiński, *Semantyka wypowiedzi narracyjnej*, dz. cyt.

84 „Stan rzeczy jest w stosunku do treści zdania, które go wyznacza, czymś tak samo transcendentnym jak rzecz, w której zachodzi i którą współkonstruuje, jakkolwiek jest przez sens zdania wyznaczony” (R. Ingarden, *W sprawie budowy dzieła literackiego profesorowi Markiewiczowi w odpowiadaniu* [w:] R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. III, dz. cyt., s. 419).

85 J. Piasecki, *Strukturalizm...*, dz. cyt., s. 145.

postrzeganie intersubiektywne, Ingarden dopuszcza swoiste „nieporozumienie”, które polegałoby na prywatności odczytywanych sensów. Tym samym, mimo chętnego łączenia Ingardenowskiej teorii dzieła literackiego z propozycjami strukturalistów, przy bliższym przyjrzeniu się obu teoriom, a także uwzględnieniu dyskusji Ingardena z Markiewiczem, łączenie takie trzeba uznać za nadużycie.

Trudno odmówić budowania struktury Ingardenowi, jeśli rozumiemy ją jako uporządkowanie części, zorganizowanie elementów na płaszczyźnie większej całości według określonych zasad. Takie podejście do literatury było przedmiotem krytyki współczesnych Ingardenowi myślicieli.

Mowa przede wszystkim o Leonie Chwistku, który zarzuca Ingardenowi „język nastrojowo literacki” w próbach zdefiniowania bezpośredniego doświadczenia (Ingarden używa sformułowania *leibhaftigen Selbst gegebenheit* na określenie doświadczenia bezpośredniego). Chwistek pokazuje możliwość zupełnie dowolnej interpretacji takich terminów. Leon Chwistek był logikiem i teoretykiem sztuki, malarzem. Stworzył koncepcję „wielości rzeczywistości”, w której przedstawił swoją wizję na temat tego, co realne również w sztuce. Filozof ma bardzo krytyczne zdanie na temat platoników, upatruje źródeł przekonania o istnieniu ponadczasowych pojęć i świata idei w dążeniu do egalitaryzmu filozofii, na polu której rzekomo każdy może doświadczyć poznania⁸⁶. Przedstawianie myśli platońskiej za pomocą powszechnego języka jest głównym zarzutem Chwistka wobec fenomenologów. Krytyka wystosowana pod adresem Ingardena jest o tyle ciekawa w kontekście niniejszych rozważań, że postawiony zostaje polskiemu fenomenologowi zarzut „metafizyczności werbalnej”⁸⁷, a metafizyka właśnie jest tym, wobec czego protestuje Derrida. Zdaniem Chwistka Ingarden jest nie tyle spadkobiercą metafizycznych pojęć, które pchają go ku rozważaniom tylko w ich obrębie, jak mógłby komentować Derrida, ale twórcą świata, który być może ma „przystawać”, ale... nie „jest”. Co znamienne, autor koncepcji wielości rzeczywistości upomina się również w rozważaniach Ingardena o awangardowe utwory liryczne, których fenomenolog jako dzieł literackich nie uwzględnia.

W eseju o znaczącym tytule *Tragedia werbalnej metafizyki (Z powodu książki dra Ingardena „Das literarische Kunstwerk”)*⁸⁸ Chwistek stawia sobie

86 L. Chwistek, *Tragedia werbalnej metafizyki...*, dz. cyt., s. 427–428.

87 Chwistek w tytule eseju określa werbalną metafizykę, uprawianą jego zdaniem przez Ingardena, tragiczną (por. L. Chwistek, *Tragedia werbalnej metafizyki...*, dz. cyt., s. 427–428).

88 Artykuł po raz pierwszy ukazał się w „Kwartalniku Filozoficznym” 1932, t. 10, z. 1, s. 46–76.

za cel podjęcie dyskusji z myślą fenomenologiczną, a na pewno odnalezienie wspólnej płaszczyzny, na jakiej taka dyskusja mogłaby się odbyć. To, że dzieło literackie jest różne od przedmiotów idealnych i rzeczywistych, wydaje się Chwistkowi oczywiste, jednak tworzenie na jego opisanie osobnego bytu (bytu heteronomicznego) uważa za nadużycie⁸⁹. Widzi w dziele Ingardena nagromadzenie mętnych pojęć i zawiloci, które tworzą wrażenie naukowości i patosu, ale są konstruktem opisującym rzeczywistość postulowaną, a nie to, co jest.

W ogniu krytyki Chwistka znalazło się między innymi Ingardenowskie założenie o międzysubiektywnej treści zdań. Intencjonalne korelaty zdań pośredniczące w relacji do faktów rzeczywistych mają uzasadniać możliwość międzyludzkiego porozumienia. „Nie wierzę ani na chwilę, żeby zdanie nie miało sensu, jeśli nie przypuści się istnienia tyłu przedmiotów, ile jest rzeczowników” – ironizuje Chwistek⁹⁰. Proponuje wizję o wiele prostszą – dzieło jako konkretny egzemplarz wywołuje myśli u odbiorcy odczytującego zapisane w nim znaki. Takie jednak ujęcie (bliższe Derridzie niż Ingardenowi) podałoby w wątpliwość intersubiektywność dzieła literackiego, ale zdecydowanie uszczupliło również uniwersum proponowane przez Ingardenowską filozofię literatury, chociażby o idealistyczną koncepcję sensu i jego intencjonalne korelaty.

Wreszcie Chwistek dociera do perspektywy spojrzenia na poezję liryczną. Poezja awangardowa, która ewoluowała w czasie powstawania *O dziele literackim*, jest szczególnie przykładowym przykładem. Czy Ingarden nie stawia zbyt dużego nacisku na „intencję autora”? – pyta logik-malarz⁹¹. Zwraca również uwagę, że poznawczy horyzont, jaki przyjął Ingarden, oddala go od opisywania przeżycia artystycznego. To słuszny zarzut Chwistka. Ingardenowskie przykłady utworów lirycznych to *Stepy akermiańskie* z klasycznego przecież Mickiewicza, podczas gdy Tuwim nie zostaje przez fenomenologa uwzględniony w rozważaniach, a nawet z nich wykluczony (Ingarden nie uważa „mirohładów” za dzieła literackie)⁹². Fenomenolog rzeczywiście wykazuje się

89 „Rezultat dr. Ingardena sprowadza się do twierdzenia, że dzieło literackie nie posiada bytu samodzielnego ani rzeczywistego, na co z góry zgodziłby się każdy przyrodniczo wykształcony inteligent” (L. Chwistek, *Tragedia werbalnej metafizyki...*, dz. cyt., s. 436).

90 L. Chwistek, *Tragedia werbalnej metafizyki...*, dz. cyt., s. 438.

91 L. Chwistek, *Tragedia werbalnej metafizyki...*, dz. cyt., s. 434.

92 „Wydawałoby się, że myśliciele, którzy tak bardzo zagłębili się w istotę słowa, że widzą ukryte w nim tajemnicze byty, niedostępne zwykłemu śmiertelnikowi, odkryją przed nami nowe perspektywy na literaturę piękną, a w szczególności – na poezję liryczną, która w ostatnich czasach

swoistym optymizmem poznawczym, uznając, że w każdym dziele treści narzucają się w sposób oczywisty. Jednak nie podkreśla tego nagminnie, a i zachowuje przestrzeń dla wolności czytelnika. Poezja jest szczególnym typem dzieła literackiego, w którym odbiorca często zostaje sam pośród metafor i niedopowiedzeń, co zresztą świadczy o kunszcie poety i dostarcza nierzadko przyjemności czytelnikowi. Chwistek uważa, że suche analizy Ingardena odbierają poezji jej tajemniczość i pozbawiają czytelnika owej przyjemności błędzenia i odkrywania⁹³.

Chwistek uważa, że Ingarden tak dalece przejął się swoją teorią, że na subtelną siłę poezji pozostaje niewrażliwy: „fenomenolodzy narkotyzują się wizją przedmiotów fikcyjnych, które rozmnożyli do granic niebywałych”⁹⁴, zarzuca fenomenologom próby określania, ustabilizowania „istoty sztuki”, podczas gdy ta ciągle się rozwija, pojawiają się na jej terenie nowe zjawiska i trudno powiedzieć, że „sztuka się skończyła”⁹⁵. Jeśli zarzut Chwistka o stabilizowanie sztuki uznać za zasadny, Ingarden w tych dążeniach byłby dawcą struktur, do których poststrukturaliści i Derrida odnoszą się w swojej krytyce. Czy jednak polski fenomenolog rzeczywiście uznaje sztukę za zakończoną? Czy takie założenie musiało być przezeń przyjęte, by opisać sposób istnienia dzieła literackiego? Leon Chwistek ewidentnie niechętny fenomenologom wystosowuje takową interpretację, nie jest ona jednak poparta argumentami. Słuszna jednak wydaje się jego uwaga o niemożności osądzenia, które dzieło jest arcydziełem, a dyskusje na ten temat będą jedynie dyskusjami o gustach. (Chwistek celnie punktuje przykłady dzieł literackich podawane przez Ingardena, które według niego noszą wątpliwą wartość artystyczną). Czy istnienie jakości estetycznych i artystycznych jest zatem wykluczone? Czy nie można mówić o arcydziełach i grafomanii, bo o gustach się nie dyskutuje? Zarówno Chwistkowi, jak i Ingardenowi pewne dzieła jawią się jako dzieła wybitne, inne są pozbawione walorów czyniących je „arcydziełami” lub co najmniej dziełami dobrymi. Jednak zarówno Chwistkowi, jak i Ingardenowi pewne dzieło jawi się jako posiadające większą wartość niż

przeszła tak bezprzykładną ewolucję” – nie szczędzi zjadliwości Chwistek (L. Chwistek, *Tragedia werbalnej metafizyki...*, dz. cyt., s. 443).

93 L. Chwistek, *Tragedia werbalnej metafizyki...*, dz. cyt., s. 444.

94 L. Chwistek, *Tragedia werbalnej metafizyki...*, dz. cyt., s. 447.

95 „Otóż w miarę rozwoju sztuki zmieniają się kryteria estetyczne, a tempo tych zmian jest niezmiernie szybkie. Patrzeć na te rzeczy z tak odległej perspektywy, jak to czynią fenomenolodzy i cała oficjalna estetyka niemiecka, to jest mniej więcej to samo, jak uprawiać dzisiaj chemię flogistonową lub logikę arystotelesowską” (L. Chwistek, *Tragedia werbalnej metafizyki...*, dz. cyt., s. 446).

inne. Czy zatem zaniechanie dyskusji o gustach byłoby rzeczywiście wykluczeniem możliwości porozumiewania się ludzi z podtrzymaniem własnych upodobań albo własnego odkrycia arcydzieła? Czytelnik jest zatem samotny w realizacji porozumienia z dziełem, a może tylko, jak chce Chwistek, spotkać się z własnymi myślami, które mogą pokrywać się z myślami autora w chwili tworzenia dzieła, mogą być jednak również zupełnie od niego inne, a kryterium weryfikacji nie istnieje.

Komentarz Chwistka do pracy Ingardena każde zadać ważne pytanie: czy „weralna metafizyka” nie mnoży quasi-literackich bytów ponad potrzebę? Czy tworzenie całego konglomeratu pojęć jest zasadne, potrzebne i pozostaje w relacji do rzeczywistości? A jeśli nie jest tylko nazwaniem, to czy jest użytecznym narzędziem i spełnia w filozofii literatury, estetyce czy wreszcie teorii literatury kryterium pragmatyczne? Czy właśnie dostarczenie narzędzi do analizy i interpretacji literatury (w tym poezji) było jednak dla Ingardena głównym celem? Koncepcja fenomenologa z całą pewnością jest spójna, imponuje Ingardenowskie dążenie do prawdy. Trzy dekady później Derrida już nie pyta o prawdę. Wysiłki, które u Ingardena były uświadomionymi próbami odnalezienia języka opisu dla heteronomicznej rzeczywistości, nie będą już podejmowane. Kontakt z dziełem sztuki zostanie sprywatyzowany.

Dekonstrukcjonizm, z zasady uznawany za antystrukturalistyczny, łączy z myśleniem strukturalistycznym pantekstualizm, uznanie konstytuującej roli języka w ludzkim świecie, podtrzymywanie przekonania, że znaczenia nie tworzą się przez odwołanie do świata, ale przez wzajemne odniesienia do siebie⁹⁶. Wspólna jest im również swoista deprecjacja podmiotu, który przestaje być gwarantem wiedzy, jak rzeczy naprawdę się mają, nie jest on już nosicielem sensu. Dążenia strukturalistów do odtworzenia obiektywnie istniejącego wewnętrznego porządku tekstu nie znajdują pokrycia w dekonstrukcjonizmie. Ten nie wierzy w „obiektywny” porządek i wszelkie jego możliwe konstytuanty od intencji autora przez konteksty społeczno-kulturowe do gier językowych etc. Nie wierzy również w obiektywną intencję samego tekstu, który staje się jedynie (aż!) pretekstem pobudzającym twórczość interpretatora, jego wolność odczytań i możliwych odniesień. Czytelnik już nie uchwytuje znaczeń, ale jest w ich tworzeniu stroną aktywną,

96 Zob. A. Szahaj, *Teksty na wolności (strukturalizm – poststrukturalizm – postmodernizm)* [w:] A. Szahaj, *Zniewalająca moc kultury. Artykuły szkice z filozofii kultury, poznania i polityki*, Toruń 2004, s. 6.

przejmuje kompetencje autora tekstu i kreuje znaczenia. Gra znaczeń odbywa się dzięki różni, która znaczenia różnicuje. *Différance* jest wcześniejszą od różni i wszelkich tekstów, nawet od samego języka, to czysta aktywność, sam ruch o mocy kreowania znaczeń⁹⁷.

Derrida, choć nie odnosił się nigdy do dzieł Ingardena, właśnie obecna (nie sposób uciec od kategorii „obecności”!) w nich strukturę mógłby obracać za przedmiot największej krytyki. Francuski filozof zwraca uwagę, że elementem konstytuującym każdą strukturę jest centrum, wokół którego jest ona zorganizowana. Głównym zadaniem tego centrum jest, zdaniem Derridy, opanowanie i podporządkowanie sobie „wolnej gry”⁹⁸. Oczywiście filozof jest świadom, że struktura musi posiadać centrum, a wolna gra elementów odbywa się w jej wnętrzu, jednak zasadza się na pewnym szkielecie objętym zakazem zmian⁹⁹. Daje to, owszem, uspokojenie, podstawę dla gry, która odbywa się w ramach struktury. Tu Derrida stawia tezę: struktura posiada początek i koniec, *arché* i *telos*, które zasadzają się na obecności, która w grze udziału nie bierze. Trudno mówić o grze elementów bez strukturalnych punktów odniesienia, względem których przemieszczanie się odbywa. Trudno mówić o tym i o czymkolwiek innym bez uznania, że jest, czyli przyjęcia metafizyki obecności. Jak i czy Derridzie udaje się przewyciężyć tę trudność? „Pęknięciem” w stałej obecności jest dla filozofa samo podjęcie rozważań nad strukturalnością struktury¹⁰⁰. Obecność potrzebuje elementów, które „są”, by móc być. Nie jest ona nigdy sama w sobie. Zauważyli to już i próbowali przewyciężyć Nietzsche, krytykujący metafizykę, pojęcie bytu i prawdy, Freud, który podejmuje krytykę samoświadomości i możliwości decydowania w pełnej wolności, oraz Heidegger, który dokonuje dekonstrukcji metafizyki.

Do Derridy zdecydowanie nie stosuje się zarzut „zbyt suchych” analiz. Ingarden, owszem, podejmuje próby swoistego ustabilizowania żywiołu literatury, Derrida wobec niemożności ustalenia czegokolwiek, zwłaszcza wspólnego znaczenia, zupełnie zarzuca filozoficzny opis, tłumacząc się niechęcią do bycia opresyjnym. Jeśli za Chwistkiem uznamy, że Ingarden w swych skrupulatnych analizach odbiera czytelnikowi przyjemność odkrywania, to Derrida pozostawia czytelnika samotnie, odbierając mu możliwość odkrycia

97 A. Szahaj, *Teksty na wolności...*, dz. cyt., s. 9.

98 J. Derrida, *Struktura, znak i gra...*, dz. cyt., s. 251–267.

99 J. Derrida, *Struktura, znak i gra...*, dz. cyt., s. 252.

100 J. Derrida, *Struktura, znak i gra...*, dz. cyt., s. 253.

powszechnego sensu, zatem również bez „przyjemności odkrywania”, jednak z powodu niemożności odkrycia. Chwistek zarzuca możliwość dowolnego rozumienia użytych przez Ingardena terminów, co wiąże z dążeniem do egalitaryzmu filozofii, a jednocześnie nagromadzenie pojęć mętnych, zażyłość tworzącą wrażenie naukowości i patosu. Podobne zarzuty wystosowane zostały na gruncie polskim przez współczesnego Derridzie Bogusława Wolniewicza¹⁰¹ właśnie wobec autora *Głosu i fenomenu*. Nic dziwnego, polski logik uważa proveniencję Husserlowską za złą rekomendację dla filozofa. Zdaniem Wolniewicza postmodernizm stwarza pozór obcowania z teorią, którą wywołuje niezrozumiałość i abstrakcyjność stylu Derridy i jego naśladowców. Wszelka życzliwość odbiorcy względem dekonstrukcjonistycznych tekstów owocuje nieskończonym dyskursem, który dla Derridy byłby możliwością i twórczością, a dla Wolniewicza jest niedorzecznością, produkcją makulatury, glosolalią¹⁰². Popularność dekonstrukcji łączy Wolniewicz z egalitaryzmem, który dla Chwistka był źródłem „mętności” teorii Ingardena. U Chwistka egalitaryzm ten jest wynikiem przedstawiania przez fenomenologów myśli platońskiej za pomocą powszechnego języka, u Wolniewicza – „ofensywą mierności i zanikiem dobrego smaku”, będących efektem „chaosu myślowego przeedukowanej głowy”¹⁰³. Cóż jednak, jeśli zarówno Ingarden, jak i odległy mu Derrida byłiby, według Wolniewicza, reprezentantami „nurtu hermeneutycznego”, który w przeciwieństwie do racjonalnego nurtu analitycznego jest wyrazem irracjonalizmu.

Bartosz Brożek w odniesieniu do postmodernizmu stara się doprecyzować pojęcie bełkotu¹⁰⁴. Wprowadza swoistą typologię, dzieląc bełkot na pojęciowy, gdy danej wypowiedzi nie sposób sparafrazować, i kontekstowy, polegający na niemożności wkomponowania danej wypowiedzi w kontekst i jakkolwiek, niezależnie od stopnia jej przyswojenia przez odbiorcę, wiedzę tła. Myśl Derridy można nazwać zarówno bełkotliwą, jak i rewolucyjną. O ile wiedza tła dotycząca filozofii i teorii literatury była, delikatnie mówiąc, rozłączna z praktykami proponowanymi przez Derridę, to dekonstrukcja nie aspirowała do bycia filozofią, a jedynie metodą czytania tekstów. Nierzadko bardziej otwierającą szersze pole dla twórczości niż możliwa do zestawienia

101 B. Wolniewicz, *O sytuacji we współczesnej filozofii* [w:] B. Wolniewicz, *Filozofia i wartości*, t. II, Warszawa 2019, s. 11–20.

102 B. Wolniewicz, *O sytuacji...*, dz. cyt., s. 12–13.

103 B. Wolniewicz, *O sytuacji...*, dz. cyt., s. 16.

104 B. Brożek, *Granice...*, dz. cyt., s. 249.

z nią konkretyzacja. Poza tym stopień, w jakim bełkot różni się od wiedzy tła, zmienia się w zależności od tego, jak bardzo tło zasymiluje „rewolucyjne” tezy i zmieni się pod ich wpływem. Rewolucyjność Derridiańskich tez została skutecznie osłabiona przez wpisana w nie niedyrektywność i specyfikę teorii literatury, która jest otwarta na idee modernistyczne. Dekonstrukcja okazała się również bodźcem do ewolucji teorii interpretacji.

4. WOBEC METAFIZYKI I AKSJOLOGII

Klasyczna metafizyka dążyła do maksymalnej uniwersalizacji swoich badań, biorąc sobie za przedmiot sam byt, dążyła do odkrycia najgłębszych jego struktur, aż ku boskiej rzeczywistości będącej ich podstawą. Arystoteles dał metafizyce ramy metodologiczne, Kant pytał o jej możliwości.

Metafizyka próbuje ująć rzeczywistość w kategorie, ale jednocześnie zawrzeć ją w określonej całości. Według klasycznej definicji poszukuje uniwersalnego poznania i uniwersalnych własności tego, co istnieje (transcendentalnych własności bytu), przyjmuje możliwość i istnienie wiedzy koniecznej, wprowadzając takie terminy jak intuicja, poznanie syntetyczne *a priori* czy poznanie ejdetyczne, przyjmuje zasadę racji dostatecznej i zakłada racjonalność bytu¹⁰⁵. Poza tym klasyczna metafizyka zakłada realizm poznania i nie sie intuicję o kontyngencji bytu.

Ingardenowska definicja metafizyki bliska jest klasycznej. Jej rola to przecież stwierdzanie faktycznej istoty istniejących przedmiotów. Jako dyscyplina filozoficzna zawieszona jest między naukami szczegółowymi i ontologią. Skupia się na istnieniu świata jako całości tego, co istnieje, na istnieniu tych poszczególnych istniejących przedmiotów, na zasadzie istnienia świata. Istnienie jest zatem tym, co czyni metafizykę tym, czym ona jest, a każdy rodzaj bytu, któremu możemy istnienie przypisać, wpisuje w przedmiot rozważań metafizycznych. Od istnienia Ingarden przechodzi do istoty i, zgodnie z fenomenologicznymi założeniami, twierdzi, że istnieje doświadczenie pozwalające na uchwycenie faktycznej istoty przedmiotów indywidualnych.

Tymczasem dla Derridy zdanie sobie sprawy z początku i celowości wszystkiego, świadomość tychże teo- i teleologicznych ram i wzbudzenie

105 S. Judycki, *Fenomenologia a metafizyka w perspektywie rozważań Edmunda Husserla*, „Zeszyty Naukowe KUL” 1988, 31, nr 3, s. 11.

refleksji nad nimi jest początkiem metafizyki. Cała struktura początków i celów wznosi się na centralnym pojęciu obecności, niewidywanej samej w sobie, ale zawsze w jakimś surogacie¹⁰⁶. Paradoksalna nieobecność obecności jest uzasadnieniem „dyskursywności” świata, utrzymuje relację znaczenia i całego systemu znaków, które znaczeniem mogą być ożywione, uobecnione:

język wtargnął w to, co uchodzi za powszechnie problematyczne, kiedy wobec nieobecności centrum czy źródła wszystko stało się dyskursem (zakładając, że zgodzimy się na to słowo), tzn. kiedy wszystko stało się systemem, w którym centralne *signifié*, oryginalne czy transcendentalne *signifié* nigdy nie jest całkowicie obecne poza systemem różnic. Nieobecność transcendentalnego *signifié* wykracza *ad infinitum* poza teren i wzajemne oddziaływanie znaczenia¹⁰⁷.

A jak poddać krytyce metafizykę obecności poza systemem znaków? Jak podważyć system znaków zbudowanych na znaczącym i znaczonej, wciąż wyrażając się wewnątrz systemu znaków? Można podporządkować znak myśli, co może być uznane za drogę Ingardena, wszak dane wrażeńowe tak za pośredniczone dochodzą do odbiorcy. Choć znaczenia i ich sploty są heteronomiczne, nie istnieją bez odniesienia do rzeczywistości. Można również, i to była droga Derridy, podważyć system, w którym ta opozycja zmysłowego i rozumowego występuje. Podważyć, nie używając jednak języka tego systemu – oto wyzwanie dekonstrukcji.

Totalność ujęcia Ingardena, krytykowana przez Chwistka za mnożenie bytów ponad potrzebę, przestaje być „opresyjną metafizyką języka”, jeśli potraktujemy ją jako twórczość. Czy jednak taka była „intencja autora”? Czy Ingarden chciał stworzyć dzieło metaliterackie, nową prozę, w której opise z perspektywy analityka zjawiska występujące w literaturze przez tworzenie tych zjawisk? Tylko na gruncie prac Ingardenowskich takie, życzliwe z punktu widzenia myśli destrukcyjnej, ujęcie byłoby nadużyciem przez próbę wniesienia znaczenia, które jego tekst nie niesie, a co teoria literatury nazwałaby nadinterpretacją. Ingarden zatem, owszem, może być nazwany metafizykiem, opisującym „podsystem” dzieła literackiego, jednak korzysta ze struktury, wobec której nie ujawnia wątpliwości, jego celem nie jest jej podważenie, dekonstrukcja czy destrukcja. Pojawia się zatem pozytywny

106 J. Derrida, *Struktura, znak i gra...*, dz. cyt., s. 253.

107 J. Derrida, *Struktura, znak i gra...*, dz. cyt., s. 253.

odpowiednik z przeciwnego bieguna – konstrukcja czy nawet, na co krytycznie zwraca uwagę Chwistek, tworzenie (nadprodukcja?).

Teoria znaczenia również Ingardena prowadzi do wniosków metafizycznych. Punktem ciężkości nie jest jednak znaczone i znaczące, ale przedmiot czysto intencjonalny, zależny od pojęć i jakości idealnych, które dostarczają mu podstawy bytowej, ale niezależny od podmiotu. Istniejące w świadomości czysto intencjonalne przedmioty odnoszą się do sfery ontycznej i są przez nią zdeterminowane. Wspólna przestrzeń metafizyczna pojawia się dopiero na płaszczyźnie zdań, w operacjach zdaniotwórczych. Pojęcia istnieją tylko w świadomości, jednak zdania prowadzą do poszukiwań wspólnej metafizycznej przestrzeni.

Do metafizyczności dochodzimy, rozpatrując również zagadnienie przedmiotów czysto intencjonalnych. Jednym z ich fundamentów bytowych są, zawierające „stałe” i „zmiennie”, idee. Źródeł przedmiotów intencjonalnych upatruje Ingarden w aktach świadomych i „fundamencie bytowym” – znakach drukarskich (Ingarden nie mówi o drzeniach fal dźwiękowych, ale właśnie o zapisie¹⁰⁸) i pojęciach idealnych, których częściową aktualizacją są znaczenia. Znaczenia zatem, stanowiące punkt wyjścia dla rozważań o metafizyce Derridy, okazują się małym elementem „metafizyczności” rozważań Ingardena.

Metafizyczna droga dowodzi ponadsubiektywności dzieła literackiego w ujęciu Ingardena, jednak doświadczenie, będące drogą do uchwycenia przedmiotów indywidualnych w ich faktycznej istocie, jest doświadczeniem jednostki. Nie jest doświadczeniem zbiorowym, choć można abstrahować od jego uogólnionego opisu z poszczególnych, jednostkowych doświadczeń. Zdaje się, wbrew wszelkim możliwym pozorom, że to Derridzie trudno porzucić perspektywę poznawczą w odniesieniu do metafizyki, zasada się ona wedle francuskiego badacza na swoistej metaświadomości. Widzi w metafizyce opresyjną strukturę mającą u podstaw binarną opozycję „być – nie być”. W jego rozważaniach moment doświadczeniowy nie otrzymuje większej uwagi. Można zinterpretować to podejście jako intelektualistyczne, a to Ingarden, zgodnie z fenomenologiczną tradycją, okazałby się bliższy doświadczeniu, także jednostkowemu.

¹⁰⁸ Czyżby analiza struktury dźwięku mogła odwieźć myśliciela od postrzegania głosu jako wyraziciela świadomości?

Polski fenomenolog przechodzi od metafizyki do aksjologii, wprowadzając rozważania na temat jakości metafizycznych. Dwa przejścia w tej drodze myślowej Ingardena wydają się niejasne – przejście między ontologią i metafizyką oraz metafizyką i aksjologią. Przy tym aksjologia Ingardena, rozpatrywana na bazie dzieł filozofa odnoszących się bezpośrednio do etyki¹⁰⁹, ciąży raczej ku ontologii niż metafizyce¹¹⁰. Dopiero na podstawie dzieła literackiego Ingarden formułuje pojęcie „jakości metafizycznych” związanych z tym, co istnieje, w tym wypadku – utworem. To nad nim nadbudowane są wartości i wypływają z jego istoty¹¹¹.

Jakości metafizyczne objawiają się w warstwie przedmiotów przedstawionych albo inaczej – literatura je „objawia”. Ingarden zbiera jakości metafizyczne w konkretną listę i choć występują również poza dziełami literackimi, są z wartościami estetycznymi związane – pozaestetyczna doniosłość jakości metafizycznych przekłada się na ich estetyczną wartość. Ingarden znów podejmuje aspekt doświadczeniowy – z jakościami metafizycznymi w dziele mamy do czynienia już po dokonaniu konkretyzacji świata przedstawionego utworu, na zasadzie iluminacji, wartości „spotykają” nas. Na tym polega doniosłość dzieła sztuki. Ostateczny porządek bytu jest niedostępny w potocznym doświadczeniu. Można go, owszem, odkryć w pewnych niespodziewanych sytuacjach, kiedy „objawia się” nam, wpływając na sens istnienia. Daje się wtedy uchwycić naocznie, emocjonalnie i nieracjonalnie. Dzieło literackie jest na takie objawienie nakierowane. Jego warstwa przedmiotowa, zdaniem Ingardena, ma prowadzić do odsłonięcia się jakości metafizycznych. Jakości tworzą „szczególną atmosferę” w rzeczywistości, od której są różne, realizując się w sposób realny w życiu i intencjonalny w sztuce, w konkretyzacji określonego utworu. Oczywiście nie każdego, ale w utworach

109 Zob. R. Ingarden, *Wykłady z etyki*, Warszawa 1989; R. Ingarden, *Czego nie wiemy o wartościach* oraz *Uwagi o względności wartości* [w:] R. Ingarden, *Przeżycie – dzieło – wartość*, Kraków 1966.

110 W tym miejscu Ingarden nie rozważa ogólnej teorii wartości. Piotr Duchliński zauważa, że autor *O dziele literackim* uznaje istnienie wartości moralnych za pewniki, „fakty ontologiczne”, jednak Ingardenowskie rozważania ciążyą w kierunku ontologii, przedstawiającej tylko możliwości, nie w stronę metafizyki. Owszem, wniosek ten można odnieść do pracy Ingardena *O pytaniach esencjalnych*, jednak rozważania Ingardena dotyczące jakości metafizycznych w dziele sztuki literackiej bazują już na materiale, jakim jest dzieło (zob. P. Duchliński, *Metanaukowa charakterystyka etyki w ujęciu Romana Ingardena*, „Rocznik Wydziału Filozoficznego Towarzystwa Jezusowego w Krakowie” 2009, t. XV, s. 99–141).

111 Wartości są bowiem niesamodzielne i pochodne (R. Ingarden, *Przeżycie – dzieło – wartość*, dz. cyt., s. 100).

o wysokiej wartości estetycznej, która – jak twierdzi Ingarden – nie jest zależna od gustu.

Autor *O dziele literackim* za Husserlem i zgodnie z poglądami brytyjskich empirystów sądził, że jakości zmysłowe można wypatrzeć w ich pierwotnej postaci. Czy jednak tym samym wypatrzona jakość musi przynależeć do samego przedmiotu w jego ontologicznym czy metafizycznym rozumieniu? – pyta Andrzej Póltawski¹¹². W odniesieniu do dzieła możemy zadać pytanie, czy jakości do niego przynależą. To, że jest ono jakieś, nie świadczy o identyczności owej cechy z samym dziełem. Można by zatem zapytać Ingardena – jeśli za tym, co prezentuje się w dziele, stoją jakości metafizyczne, to w jaki sposób te jakości się jawią? Ingarden pisze o objawianiu się jakości metafizycznych w dziele (nie są one właściwościami dzieła). Dzięki utworowi jakości nie działają na odbiorcę z taką siłą jak w rzeczywistości pozaliterackiej i wzbudzają refleksję. Andrzej Póltawski komentuje kwestię jakości metafizycznych u Ingardena jako próbę zbliżenia się do racjonalnej metafizyki, która wyrastać ma z ontologii, a jednocześnie otwarcie perspektywy, której nie da się ująć racjonalnie¹¹³.

Ingarden twierdzi, że jakości metafizyczne wyprowadzają odbiorcę poza doświadczenie estetyczne poznawcze. Derridę rozważania nad metafizyką prowadzą do wniosków natury poznawczej – metafizyka jest narzuconą ramą, strukturą, poza którą nie można funkcjonować w rzeczywistości myślowej i językowej. Francuski filozof nie chce jednak nazywać swojej metody filozofią, ucieka od tworzenia systemu, chce działać od środka – dekonstruować. Rozumienie metafizyki i obu filozofów jest zgoła różne. Dla Ingardena to nauka o faktach, mająca uchwycić ogół tego, co istnieje¹¹⁴. Badania metafizyczne wiążą się z doświadczeniem, które przekracza świat czystych możliwości na rzecz faktyczności. Na płaszczyźnie teoretycznej jest ono trudne do wyjaśnienia, Ingarden nie pisze dokładnie, czym ono jest, jak wiąże metafizykę z ontologią, jakie są warunki jego możliwości. Jednak istnienie doświadczenia metafizycznego, objawiającego jakości metafizyczne na płaszczyźnie codziennego doświadczenia, Ingarden uznaje już za fakt. Aby więc mówić o doświadczeniu metafizycznym i doświadczeniu jakości metafizycznych, warto za Stróżewskim¹¹⁵ odróżnić trzy odmiany takiego doświadczenia:

112 A. Póltawski, *Wartości a ontologia Ingardena*, „Sztuka i Filozofia” 1994, nr 8, s. 13.

113 A. Póltawski, *Wartości...*, dz. cyt., s. 16.

114 R. Ingarden, *Spór...*, t. I, dz. cyt., s. 44.

115 W. Stróżewski, *Jakości metafizyczne [w:] Słownik pojęć filozoficznych...*, dz. cyt., s. 129.

doświadczenie będące elementem metafizyki jako nauki, doświadczenie objawiające się w realnym życiu, doświadczenie jakości metafizycznych jako intencjonalnych, objawiane przez sztukę, przy czym najistotniejsze jest dla nas to ostatnie z racji obranego kierunku rozważań.

Znaczenie metafizyki, według Derridy, bliskie jest rozumieniu Heideggerowskiemu, jako ontoteologii, postrzegającej byty ze względu na byt najwyższy i ostateczny¹¹⁶, a Husserlowska fenomenologia jest dla dekonstrukcjonisty najbardziej krytyczną postacią metafizycznego humanizmu, rozumie bowiem człowieka w perspektywie odniesienia do Ja transcendentalnego, które nosi w sobie¹¹⁷. Metafizyka, o której mówi Ingarden, nie jest przez niego opisywana jako poszukiwanie „transcendentalnego źródła sensu”, jego metafizyczność to przede wszystkim próba odpowiedzi na pytanie o faktyczne istnienie świata. Człowiek natomiast doświadcza jakości metafizycznych, jakkolwiek dotyczących podstawy i sensu naszego bycia, jednak czy możliwe jest na ich podstawie dotarcie do celu – odkrycia owej podstawy i sensu bycia? Odpowiedź na to pytanie byłaby już refleksją metafizyki jako nauki, którą dekonstruuje Derrida. Doświadczenia metafizycznego, dalszego od naukowej racjonalności, dekonstruować nie sposób, trudnym jest bowiem pokazanie aporii czegoś, co ma doświadczeniowy wymiar.

Metafizyka wyraża się w pojęciu obecności, obecności dla podmiotu poznającego. Idąc tym tropem, myśl Husserla należy uznać zwieńczeniem metafizyki obecności – dzieło świadomości absolutnej jako fundamentu bytu i prawodawcy jego sensu¹¹⁸. Sens bytu, zrelatywizowany do jego obecności wobec podmiotu, zyskuje charakter poznawczy, staje na przeciw podmiotowi w zestawieniu: przedmiot – podmiot. Język może go „zobiektywizować” i w pewien sposób uobecnić. To, w zależności od języka opisu, jaki przyjmujemy, „oswaja” byt lub jest względem niego aktem przemocy.

Analiza obecności dokonana przez Derridę opiera się na znakowej strukturze języka. Znak odsyła do logosu, który jako wobec znaku uprzedni,

116 M. Heidegger, *List o humanizmie*, przeł. J. Tischner [w:] M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, Warszawa 1977, s. 84. O rozumieniu metafizyki przez Derridę pisze Łaciak w: P. Łaciak, *Jacques'a Derridy pojęcie metafizyki*, „Sztuka i Filozofia” 1997, nr 13, s. 57–73.

117 P. Łaciak, *Jacques'a Derridy dehumanizacja fenomenologii*, „Principia” 1999, t. XXIV–XXV, s. 40. Derrida zatem deteleologizuje myśl Husserla, wyostrzając jego krytyczną intencję, dokonuje wstępnej gramatyzacji, interpretując kryzys teleologii jako śmiertelną chorobę języka, detranscendentalizuje fenomenologię, ogłaszając śmierć „żywej obecności”, transcendentalnego źródła sensu (P. Łaciak, *Jacques'a Derridy...*, dz. cyt., s. 40–42).

118 P. Pieniążek, *U kresu obecności. Derrida a Lévinas* [w:] *Derridiana*, dz. cyt., s. 148.

uprawomocnia go, sam jest jednak jedynie narzędziem uobecniania sensu. Oto metafizyczny logocentryzm. Fonocentryzm metafizyki objawia się z kolei w zacieraniu się głosu jako znikającego medium. Głos zbliża się tym samym do świadomości, a granica między nimi nie pozwala wyraźnie się określić. Derrida oczywiście dekonstruuje pojęcie głosu, rozbijając jego opozycję względem milczenia. W *Głosie i fenomenie* pisze:

Fenomenologiczne „milczenie” może się zatem rekonstruować jedynie na drodze podwójnego wykluczenia lub podwójnej redukcji: wykluczenia stosunku do innego we mnie w komunikowaniu wskazującym i wykluczenia wyrażenia jako warstwy ostatniej, najwyższej i zewnętrznej wobec warstwy sensu¹¹⁹.

O wiele bardziej widoczny jest „dramat” pisma – pismo foniczne notuje mowę graficznie, a potem zostaje porzucone na rzecz jawiącego się dzięki jego mediacji sensu. O „uchwyceniu” znikającego głosu, próbie jego zatrzymania gdzieś między opuszczeniem przezeń ciała a dotarciem do ucha słuchacza, pisze Derrida: „niektórzy nazbyt pośpiesznie sądzą, że nie interesuje mnie głos, tylko pismo. Oczywiście nie jest to prawda. Tym, co mnie interesuje, jest pismo w głosie, głos jako różnicująca wibracja, czyli ślad”¹²⁰. Wibracja głosu, jego zdaniem, oddaje zarówno zdarzeniowość, jak i tekstualność lektury. Mowa pod tym względem nie różni się od pisma, tembr głosu jest pismem naznaczony. Pismo winno być jak gesty mima, nie naśladować niczego, ale wpisywać się w biel kartki, na której się znajduje¹²¹. Skąd zatem przeciwstawianie pisma i mowy? Według Markowskiego chodzi o zakwestionowanie uobecnienia naśladowanego i naśladowującego, zostaje pozór procesu naśladowania. Czy świadczy to o braku „zewnętrzza”, tego, do czego gest może się odnosić? Na pewno istnieje przedziwna struktura (idiom), pokazująca mechanizm tekstualności. Jednak pismo odsyła również do innego pisma (intertekstualność). Uznając metafizyczne przeciwstawienie głos – pismo, należy stwierdzić, że obecność jest właściwa dla głosu, symbolu stanu duszy. Związany ze świadomością mówiącego, substancji już nie potrzebuje, umożliwia za to świadomość, nawet mowę zrównuje ze świadomością. Jeśli *fone* jest substancją znaczącą, to głos można uznać za samą świadomość.

119 J. Derrida, *Głos i fenomen...*, dz. cyt., s. 117.

120 J. Derrida, *Points de suspension*, Paris 1992, s. 150, cyt. za: M. P. Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Bydgoszcz 1997, s. 363.

121 J. Derrida, *Le dissémination*, dz. cyt., s. 244, za: M. P. Markowski, *Efekt...*, dz. cyt., s. 237.

Kiedy mówię, znaczące znajduje się w bezpośredniej bliskości. Linearność pisma z kolei porządkuje i podporządkowuje.

W ujęciu Ingardena wyrażanie jest nieredukowalne do tworów brzmieniowych. Przeciwstawia on typowe postaci brzmieniowe zmiennym materiałom głosowym, w których te postaci się przejawiają. Powtarzanie słownych brzmień pozwala rozpoznawać znaczenia. Husserl, do którego odwołuje się autor *Głosu i fenomenu*, opisuje idealność jako powtarzanie tego samego w różnych indywiduach. To z kolei pozwala Derridzie dostrzec możliwość opisaną struktury dyskursu w kategoriach tak rozumianej idealności¹²². Formy wyrażania (morfemy w fonetyce, znaki graficzne na piśmie) byłyby tym, co idealne, a co posiada różne ucieleśnienia.

Autor *O dziele literackim* uznaje prymarność warstwy brzmień słownych, na której zasadzają się językowe twory brzmieniowe wyższego rzędu. Można posunąć się do stwierdzenia, że dla Ingardena dzieło wygłoszone jest właśnie dziełem *sensu stricto*¹²³. Dzieło utrwalone w druku, jednak nieodczytane, będzie miało potencjalną możliwość wystąpienia brzmień słownych – słowa konkretyzują się w dźwiękach, a nie w tym, jak są zapisane. Pismo, w którym wyrażony jest utwór, traktuje jako fundament bytowy.

Są to napisy już z pewną szczególną cechą czy funkcją, która jest jakoś spełniana przez ten jeden kształt, jaki nam się ujawnia przy pewnym specjalnym nastawieniu na wielu różnych przedmiotach fizycznych. Te fizyczne przedmioty są to tylko fundamenty bytowe, do których dopiero musi przyjść pewien podmiot psychiczny i je w pewien sposób użyć na to, żeby się ujawnił ów typowy kształt graficzny słowa, który ja teraz muszę obdarzyć osobną funkcją bycia reprezentantem pewnego znaczenia, odnoszenia się czegoś itd.¹²⁴

Zapis posiada zatem potencjalne cechy aktualizowane przez podmiot psychiczny; bez podmiotu i ujawnienia kształtu graficznego słowa nie znaczą.

Ingarden pisze o wyższości recytacji nad zapisem, nie uwzględnia sposobu notacji graficznej jako istotnego miejsca utworu i nie bierze pod uwagę utworów graficznych. W utworze wygłoszonym wybrzmieć mogą jakości

122 J. Derrida, *Głos i fenomen...*, dz. cyt., s. 88.

123 B. Trokowska, *Warstwa brzmień słownych w dziele literackim według koncepcji Romana Ingardena a oralność w rozumieniu Waltera Onga*, „Tekstura. Rocznik Filologiczno-Kulturoznawczy” [online], 15 listopad 2019, t. 8, [dostęp: 6.10.2021], <https://apcz.umk.pl/Tek/article/download/27896/23748/59307>, DOI 10.12775/27896.

124 R. Ingarden, *Wykłady i dyskusje z estetyki*, Warszawa 1981, s. 223.

wzruszeniowe, zmodyfikowane przez głos mówiącego, jednak równocześnie przez głos (i gesty mowy ciała) – umożliwiające. Według Ingardena dzieła literackie mogą być przekazywane drogą ustną, w ogóle nie wymagają użycia zapisanych w określonym porządku liter, żeby zaistnieć. Zapis jest jedynie podstawą bytową dzieła (w odróżnieniu od fundamentu bytowego – przyczyny istnienia dzieła, np. świadomości autora)¹²⁵.

Bliskość liryki i metafizyki ukazał jednym zdaniem Heidegger, pisząc w *Zasadzie racji*: „To, co metaforyczne, występuje tylko w obrębie metafizyki”¹²⁶. Tym samym język poetycki z racji zawierania w sobie symboli i metafor, które odnoszą do czegoś innego niż są one same, ukazany zostaje jako pole działania metafizyki. Derrida, koncentrujący się na śladach pomijanych w imię odczytywania znaczeń, pisze o zużyciu metafor, o przeniesieniu ich zmysłowych elementów w porządek duchowy, co prowadzi do utraty pierwotnej metaforycznej obrazowości¹²⁷. Dalszą konsekwencją jest utrwalenie metafory jako pojęcia abstrakcyjnego. Metafora jako właściwa językowi poetyckiemu jest również stale obecna w języku filozofii.

Filozofią określa metaforę jako tymczasowe zagubienie sensu, jako oszczędność, która jednak nie powoduje niepowetowanych szkód w dobytku, jako odwrót z pewnością nieunikniony, ale dziejący się w historii i w którego horyzoncie rysuje się, po zatoczeniu okręgu, powrót do właściwego sensu¹²⁸.

Metafora powoduje zatarcie granic między oglądem, pojęciem i świadomością, wprawia je w ruch, jak i w ruchu jest sama metafora¹²⁹. Dekonstrukcja metafizyki prowadzi przez przemieszczenie pojęć do ukazania ich jako bezrefleksyjnie przyjętej konwencji, nawyków zapisanych w języku. Tymczasem „metafora, nim staje się retoryczną procedurą w języku, byłaby wyłonieniem się samego języka. A filozofia jest jedynie tym językiem; i w najlepszym razie i w pewnym nieoddzielnym znaczeniu tego wyrażenia może jedynie mówić...”¹³⁰

125 Zob. A. Mordka, *Przedmiot i sposób istnienia: zarys ontologii egzystencjalnej Romana Ingardena*, Rzeszów 2002, s. 173.

126 M. Heidegger, *Zasada racji*, przeł. J. Mizera, Kraków 2001, s. 70.

127 J. Derrida, *Biała mitologia...*, dz. cyt., s. 285.

128 J. Derrida, *Biała mitologia...*, dz. cyt., s. 317.

129 Por. J. Derrida, *Biała mitologia...*, dz. cyt., s. 317.

130 J. Derrida, *Przemoc i metafizyka. Esej o myśli Emmanuela Lévinasa* [w:] J. Derrida, *Pismo filozofii*, dz. cyt., s. 194.

Filozofia i poezja zstępują z przeciwległych biegunów, a w językach obu zostaje przez dekonstrukcjonistę zauważona metafora jako element porządkującej struktury. Arystotelesowska nauka o metaforze to, zdaniem Derridy, ontologia¹³¹. Mimo że autor *Poetyki* przeciwstawiał je ze sobą, Derrida nie stawia w opozycji *mimesis* i metafory, pisze: „Warunek metafory (dobrej i prawdziwej metafory) jest warunkiem prawdy [...] w związku z tym metafora podporządkowuje się prawdzie i jako efekt *mimesisi homosi*, objawienie ontologii, służy za środek poznania”. Metafora zatem opiera się na *mimesis*¹³². Ukazuje podobieństwo między bytami, pokazuje prawdę o rzeczywistości.

Metafora w Derridiańskim rozumieniu znaczenia odrywa istotną rolę. Ona nadaje charakter relacji sens – rzecz. Człowiek, wedle praw myśli symbolicznej, rozdziela znaczenie, by znaczone i znaczące mogły pozostawać ze sobą w stosunku suplementacji¹³³. Splot znaczonego i znaczącego jest przezeń opisywany jako ciągły dialektyczny ruch, w którym głównym gestem jest wycofywanie się któregoś ze składników – oto jak zostaje zostawiony „śląd”. Przejście między rzeczami a myśleniem tych rzeczy jest pustką – *différance*¹³⁴.

Jednak jaka jest ta prawda o rzeczywistości? Inna dla każdej jednostkowej świadomości, czasem zapisana w „kolektywnym”, lub przyjaźniej – „współnotowym”, znaczeniu przypisywanemu danemu pojęciu? Czy związek metafory z prawdą to dla dekonstrukcjonisty obnażenie mechanizmu działającego wewnątrz metafory – oto prawda o mnie, tak działałam?

W połowie lat 60. filozofia zorientowała się na język w tzw. zwrocie lingwistycznym¹³⁵. Człowiek opisujący rzeczywistość używa języka i jednocześnie kreuje obraz rzeczywistości zgodnie z językowymi właściwościami; o ile dostęp do rzeczywistości nie jest pewny, o tyle język jako przedmiot badań wydaje się usuwać dotychczasowe metafizyczne problemy filozofów. Derrida jednak, skupiając się na teorii znaczenia, podważa język jako płaszczyznę niemetafizyczną, a przynajmniej wyłączonej z metafizycznych dylematów. Język, podobnie jak metafizyka, stanowi zbiór reguł, a postrzegany jako struktura nie dopuszcza kreatywności, indywidualności i nieprzewidywalności.

131 M. P. Markowski, *Mimesis i prawda* [w:] M. P. Markowski, *Efekt inskrypcji...*, dz. cyt., s. 231, przyp. 217.

132 J. Derrida, *Marges...*, dz. cyt., s. 282–283, cyt. za: M. P. Markowski, *Mimesis...*, dz. cyt., s. 231–232, przyp. 218.

133 J. Derrida, *Struktura, znak i gra...*, dz. cyt., s. 499.

134 J. Derrida, *Głos i fenomen...*, dz. cyt., s. 172.

135 Istnienie wiele ujęć „zwrotu lingwistycznego”, przyjmuję tutaj rozumienie Richarda Rorty’ego, które przedstawił w książce *The Linguistic Turn* wydanej w 1967 roku.

Kolejnym krokiem dla filozofii lingwistycznej było skierowanie się ku doświadczeniu językowemu, językowym praktykom, kwestiom użyteczności, co można nazwać „zwrotem pragmatycznym”¹³⁶. Derrida podejmując zagadnienia teorii dzieła i interpretacji, doszedł do krytyki modeli opartych na podstawach metafizycznych. Idea „właściwej interpretacji” została zdewaluowana, ostateczna prawda również pozostaje nieodnaleziona, wyeksponowany za to zostaje dialog z tradycjami, pojawiają się równorzędne i przenikające się dyskursy. Czy nastąpiła zatem destrukcja interpretacji? – pyta w tym kontekście teoretyczka literatury, Anna Burzyńska¹³⁷. Co może wyznaczać jej „poderridiańskie” granice? Pozostaje „ograniczenie etyczne”¹³⁸.

Andrzej Szahaj, pisząc o granicach anarchizmu interpretacyjnego w filozofiach ponowoczesnych, zauważa, że dla interpretacji istnieją współcześnie tylko dwie możliwe granice¹³⁹. Pierwszą z nich jest pluralizm kulturowy, teksty bowiem interpretujemy zgodnie z kompetencją wspólnoty interpretacyjnej, w jakiej funkcjonujemy, i ewentualnymi kontaktami tejże wspólnoty z innymi wspólnotami. Druga to odwołanie się do wrażliwości etycznej i poczucia odpowiedzialności za słowa. Burzyńska mówi w tym kontekście o trzecim, „etycznym” (po „lingwistycznym” i „pragmatycznym”) zwrocie w teorii literatury. Jest on dostrzegany również przez Josepha Hillisa Millera czy Johna Caputa¹⁴⁰.

Sam Derrida, po dokonaniu krytycznej analizy metafizycznych podstaw teorii interpretacji, zwraca się ku treściom etycznym. Pojawiają się one już w jego dyskusji z Lévinasem w szkicu *Przemoc i metafizyka*¹⁴¹, choć wówczas przede wszystkim treści etyczne są sposobem na etyczne przewyżczenie metafizyki, niepozbawione jednak metafizycznego uwikłania w nią. Derrida dzieli ze swoim rodakiem uznanie wagi dialogu, podważanie hegemonii

136 Zob. A. Burzyńska, *Od metafizyki do etyki*, dz. cyt., s. 67–68.

137 A. Burzyńska, *Od metafizyki do etyki*, dz. cyt., s. 70.

138 A. Szahaj, *Granice anarchizmu interpretacyjnego*, „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1997, nr 6 (48), s. 24.

139 A. Szahaj, *Granice...*, dz. cyt., s. 24–25.

140 Mowa o J. H. Miller, *The Ethics of Reading* [w:] J. H. Miller, *Theory Now and Then*, Durham 1991; J. D. Caputo, *Radical Hermeneutics: Repetition, Deconstruction, and the Hermeneutic Project*, Indiana University Press 1988, ale także: T. Siebers, *The Ethics of Criticism*, Ithaca 1988; W. C. Booth, *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*, Berkeley 1988 (zob. A. Burzyńska, *Od metafizyki do etyki*, dz. cyt., s. 70).

141 O powiązaniach myśli Derridy i Lévinasa pisze m. in. S. Critchley, *The Ethics of Deconstruction*, Edinburgh 2014, <https://doi.org/10.1086/686969>.

logosu, otwarcie na Innego. Na czym polega etyka Derridiańska? Jak ma się do koncepcji utworu lirycznego?

Kwestionowanie „opoki tożsamości” przełożyło się u Derridy na głęboki szacunek dla inności, czego wyrazem jest poniekąd zastąpienie *arché* przez *différance*. Inność nie może być zamknięta w jednym sensie i właściwej interpretacji, nie może „skostnieć”, zostać przyswojona. Pisze:

Myślę, że dekonstrukcja sama z siebie jest pozytywną odpowiedzią udzielaną inności, która ją w sposób konieczny wzywa, powołuje czy motywuje. [...] Inne poprzedza filozofię, w sposób konieczny wzywa i prowokuje podmiot, zanim rozpocznie się wszelkie źródłowe kwestionowanie¹⁴².

Tym samym Inny daje impuls dekonstruowaniu, jest to impuls natury etycznej.

Etyka bliska jest konkretnemu doświadczeniu, w przypadku dzieła literackiego towarzyszącemu właśnie sytuacji obcowania z tekstem. Czasowo poprzedza tekst. Stanowi jego kontekstowe usytuowanie (i tak wciąż nie można obejść się bez kontekstu) i autentyczne zaangażowanie czytającego¹⁴³. Zastosowana przez Lévinasa strategia kwestionowania metafizyki przez etykę jest dla Derridy punktem wyjścia, dalej eksploruje możliwość intersubiektywnego „ugruntowania” sensu, który okazuje się być w drodze do Innego, na płaszczyźnie *ethosu*. Burzyńska widzi w tym geście jedyne możliwe dla postmodernizmu otwarcie się na nieprzewidywalne, konsekwencją porzucenia metafizyki¹⁴⁴. Konsekwencją otwarcia na Innego jest udzielenie „odpowiedzi”, jednak ta musi być odpowiedzialna. Na „zdarzenie” tekstu nie można odpowiedzieć przywłaszczeniem, adekwatną reakcją byłaby zatem również odpowiedź „zdarzeniem”. Tę odpowiedź Derrida nazywa „kontrygaturą” i metaforycznie opisuje jako stawianie podpisu obok podpisu Innego¹⁴⁵. Chodzi oczywiście o czytanie, które jest równoznaczne z pisaniem, ale zupełnie różne od zapisywania efektów analizy i interpretacji. Nie można

142 *Deconstruction and the Other: An Interview with Derrida* [w:] R. Kearney, *Dialogues with Contemporary Continental Thinkers: The Phenomenological Heritage: Paul Ricoeur, Emmanuel Levinas, Herbert Marcuse, Stanislas Breton, Jacques Derrida*, Manchester 1984, bs. 118, cyt. za: A. Burzyńska, *Od metafizyki do etyki*, dz. cyt., s. 77–78.

143 Zob. A. Burzyńska, *Od metafizyki do etyki*, dz. cyt., s. 73; M. P. Markowski, *Zwrot etyczny w badaniach literackich*, „Pamiętnik Literacki” 2000, t. 91, nr 1, s. 242.

144 A. Burzyńska, *Od metafizyki do etyki*, dz. cyt., s. 74.

145 J. Derrida, *Sygnatura, zdarzenie, kontekst*, przeł. B. Banasiak [w:] J. Derrida, *Pismo filozofii*, dz. cyt.

wszak uprzedmiotwić czytanego utworu, idiomu Innego, ale z całą odpowiedzialnością wejść w dialog ze świadomością procesualności i sytuacyjności tego wydarzenia się odpowiedzi.

Derridiańska odpowiedzialna odpowiedź wobec tekstu znalazła kontynuatorów w środowisku Yale i nie tylko. Paul de Man pisze o „etyczności alegorii”, strategii respektowania inności tekstu przy utrzymywaniu ciągłej niepewności odczytania¹⁴⁶. Joseph Hills Miller mówi o „dobrym czytaniu”, czyli czytaniu niekanonicznym, dalekim od próby przejęcia władzy przez figuratywny charakter języka, za to pełnym dobrej woli rozpoznania nieoczekiwanego¹⁴⁷. To czytanie otwierające się na fenomen utworu tak bliskie Ingardenowi. Derek Attridge postuluje czytanie afektywne¹⁴⁸, przybranie postawy emocjonalnej względem utworu. Ma na nią wpływ również głośna lektura, która pozwoli doświadczyć pełni osobliwości tekstu. Pod tym względem również widać podobieństwo etycznego czytania dekonstrukcjonistów do myśli Ingardena, głośne czytanie tekstu literackiego pozwala doświadczyć zdarzeniowości dzieła, jego zjawiskowości i osobliwości.

„Odkrywczość” utworu wyklucza odczytanie go, zamknięcie w zrozumieniu, ale też nie pozwala na triumf interpretatora, na analityczno-interpretacyjny sukces, na „zamięnię na znaczenie”. Caputo widzi w tym „hermeneutykę radykalną”, która tym różni się od innych hermeneutyk, że nie działając w obrębie metafizyki (przynajmniej w deklaracjach), nie prowadzi retoryki „pokonywania dystansu”, radykalna hermeneutyka dekonstrukcjonizmu stwarza przestrzeń dla Innego¹⁴⁹. Ciekawe jest również to, że literatura pozwala nam doświadczyć tego samego spotkania z Innym, które odbywa się w pozaliterackiej rzeczywistości.

Interpretacja schodzi na dalszy plan, jako zależna od wspólnoty interpretacyjnej jest zmienna, a zewnętrzny wyznacznik jej „właściwego” kierunku nie istnieje. Pojawia się za to kategoria użycia, i tak pragmatyczna teoria dochodzi ostatecznie do etyki. Burzyńska zadaje pytanie, czy jest możliwa etyka po dekonstrukcji, a jeśli tak, to jaka, wszak religia i nauka po dekonstrukcji metafizyki „wyczerpały się”. Nowa etyka ma bardziej prywatną formę, jest

146 P. de Man, *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, przeł. A. Przybylski, Kraków 2004.

147 J. H. Miller, *The Ethics of Reading*, dz. cyt.

148 D. Attridge, *Jednostkowość literatury*, Kraków 2007.

149 J. D. Caputo, *Radical Hermeneutics. Repetition, Deconstruction, and the Hermeneutic Project*, Indiana University Press 1988.

etyką moralności. Zygmunt Bauman pisze: „Kres «ery etyki» jest początkiem «ery moralności»”¹⁵⁰. Jest to swoista „etyka prywatna”, niepoprzedzona powszechnymi prawami na temat dobra i zła, a zatem niepoprzedzona etyką. Michel Foucault widzi w niej zakorzenioną w praktykach starożytnych „troskę o siebie”¹⁵¹, która byłaby bliska samorealizacji. Troska ta naznaczona jest również „lokalnością”, chwilowością, zmiennością i oparta na rozumieniu „dobra dla siebie” w danym momencie. Skoro jednak powszechny wykładnik nie istnieje, zaakceptowanie tej „lokalności” wydaje się w myśleniu postmodernistycznym jedynym wyjściem. Czy jednak w myśleniu tym nie można doszukać się wiary w powszechność pewnego doświadczenia? Doświadczenia dobra dla siebie, nieuwarunkowanego przecież interpretacją, niejako pierwotnego, zatem być może niosącego znamiona powszechności.

Z myśleniem etycznym u Derridy związana jest już sama krytyka opresyjności metafizyki. Filozof zarzuca jej przemoc – narzucanie form rozumienia, podporządkowywanie prymatowi logosu. Jak powiązać moralność, jako rodzaj dynamicznej, zależnej od dynamiki związków międzyludzkich etyki¹⁵², z praktyką czytania? W obcowaniu z tekstem pojawia się zagadnienie odpowiedzialności wobec danego odczytania, dokonany zostaje wybór, jeden spośród być może nieskończenie wielu, i wewnętrzne kryterium jego słuszności – odpowiedzialność przed sobą samym. Dekonstrukcja nie dała skutecznych metod interpretacji, nie rozstrzygnęła problemów jej możliwości i granic, próbowała przecież podważyć wszelkie „metafizyki”, także w postaci totalności „właściwej” interpretacji.

Ingarden niektóre elementy znaczenia uznaje za immanentne tekstowi (niepochodzące ani z intencji autora, ani rozumienia czytelnika), dekonstrukcyoniści uznaliby, że to, co ma przysługiwać tylko tekstowi, to również kwestia interpretacji, interpretacji zależnej od kontekstu, a zmienna kontekstu pociąga za sobą zmianę znaczenia. Granice interpretacji nie są więc wyznaczane przez cechy samego tekstu, a kulturowy i społeczny kontekst interpretacji, każde bowiem z odczytań korzysta z zasobów interpretacyjnej wspólnoty¹⁵³.

150 Z. Bauman, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Warszawa 1994, s. 83.

151 Por. M. Foucault, *Techniki siebie* [w:] M. Foucault, *Filozofia, historia, polityka...*, dz. cyt.

152 Por. Z. Bauman, *Dwa szkice...*, dz. cyt., s. 52.

153 A. Szahaj, *Granice...*, dz. cyt., s. 12–13.

5. W STRONĘ HERMENEUTYKI

Najbliższą wypracowywaniu sposobów rozumienia sensu teorią literatury i nurtem filozoficznym jest hermeneutyka, zgodnie ze słowami samego Gadamera: „interpretacja jest konieczna wszędzie, gdzie nie chce się zaufać temu, czym dane zjawisko bezpośrednio jest”¹⁵⁴. Jako metoda objaśniania tekstów przychodzi na myśl od razu kiedy mowa jest o odczytaniu utworu lirycznego, przywołanie hermeneutyki filozoficznej uzasadnione jest również kiedy uznajemy rzeczywistość za obszar przenikania się tekstów czy nawet uznajemy ją samą za tekst. Trzeba zwrócić uwagę na wieloznaczność tego terminu, bogactwo związanej z nim terminologii i możliwość wskazania wielu jej typów¹⁵⁵. W najszerszym rozumieniu hermeneutyka jest postawą filozoficzną, uznającą niemożliwość niezapśredniczonego językowo poznania czy – jak pisze Andrzej Bronk w odniesieniu do współczesnej hermeneutyki – zajmującą się mówieniem, wyjaśnianiem, przekładaniem szeroko rozumianego tekstu¹⁵⁶.

Współcześnie, po Wilhelmie Diltheyu i Paulu Ricoeurze, a przede wszystkim po Heideggerze, w kontekście postulatu Rorty’ego o porzuceniu koncepcji poznania jako trafnego przedstawiania roszczonego sobie prawo do uniwersalności¹⁵⁷, hermeneutyka przybrała charakter antyfundamentalistycznego dyskursu, przypomina bardziej praktykę egzystencjalną niż procedurę wydobywania i opisywania sensu. W takim rozumieniu bliższy hermeneutyce jest Derrida niż Ingarden, jako ten, który nie uznaje istnienia niezależnego od interpretacji sensu. Warto również doprecyzować relację między „poznaniem” a „rozumieniem”. Rozumienie to dostrzeżenie sensu praktycznego „dla mnie”, nie ma poznania bez rozumienia, choć nie każde poznanie można w całości traktować jako rozumienie¹⁵⁸.

154 H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. B. Baran, Kraków 1993, s. 315.

155 Andrzej Bronk wyróżnia następujące znaczenia terminu „hermeneutyka”: czynność lub rezultat rozumienia tekstu czy – szerzej – wytworów kulturowych w ogóle, XIX-wieczna sztuka i teorie interpretacji każdego tekstu, reguły lub metodyczny układ reguł, określający metodę interpretacji i rozumienia tekstu pisanego lub mówionego, teorię nauk humanistycznych i kierunek filozoficzny (A. Bronk, *Hermeneutyka filozoficzna [w:] Filozofować dziś. Z badań nad filozofią najnowszą*, red. A. Bronk, Lublin 1995, s. 75–76).

156 A. Bronk, *Hermeneutyka filozoficzna*, dz. cyt., s. 75–76.

157 R. Rorty, *Filozofia a zwierciadło natury*, tłum. M. Szczubiałka, Warszawa 1994, s. 284.

158 A. Bronk, *Hermeneutyka filozoficzna*, dz. cyt., s. 84.

Kilka kwestii wydaje się istotne w świetle zestawienia filozofów niniejszej rozprawy – zagadnienie „fuzji horyzontów”, koła hermeneutycznego i uwzględnienie dyskusji między Gadamerem i Derridą, jaka odbywała się w latach 80. zeszłego stulecia.

Ingarden w swojej teorii miejsc niedookreślenia zostawia furtkę dla możliwości twórczych czytelnika przy ich wypełnianiu. Na ten twórczy aspekt kładzie nacisk Wolfgang Iser, który tworzy „estetykę recepcji”, łączącą poetykę historyczną, fenomenologię i hermeneutykę¹⁵⁹. Czytanie jest jednocześnie odkrywaniem samego siebie przez czytelnika, lektura konfrontuje go z nieznanym, zmusza do autorefleksji także w trakcie dawania przezeń twórczej odpowiedzi wobec tekstu, odkrywanie siebie samego byłoby niemożliwym przy biernym „odtworzeniu” tego, co napisane. Oczywiście sam czytelnik również jest uwarunkowany sytuacją historyczną, własną wiedzą etc. Teksty literackie są bowiem dziejowe, mogą być aktualizowane przez czytelników żyjących w różnym czasie, różnych miejscach i w innych kontekstach kulturowych. Inny przedstawiciel niemieckiej szkoły teoretyczno-literackiej, Hans Robert Jauss widzi w dostrzeżonej przez Ingardena jako strukturalna własność literatury dialektyce dzieła i odbiorcy coś, co nadaje dynamikę całej historii literatury, nie tylko jednostkowemu procesowi czytania. Przedstawiciele estetyki recepcji wprowadzają w tym miejscu pojęcie „horyzontu oczekiwań”¹⁶⁰. To zasób wiedzy czytelnika, dzięki któremu może on być odbiorcą danego dzieła. Składają się nań m.in. rozumienie gatunku, znajomość innych dzieł poprzedzających czytane, jak i tych, które uznawane są za arcydzieła współczesne do danego dzieła, umiejętność odczytywania specyficznego dla poezji języka – biegłość w odczytywaniu metafor, znajomość możliwości odczytań użytych symboli. Samo pojęcie horyzontu pochodzi od Husserla, który rozumiał je jako tło spostrzeżeń w procesie percepcji, towarzyszące doświadczeniu przedmiotów i znaczeń¹⁶¹. Każdy obiekt

159 Główne tezy postawy metodologicznej Isera streścić można w postulatach uznania tekstu za „żywy” wtedy, gdy jest czytany, choć posiada jednak autonomiczny materialny fundament; proces czytania, nadający tekstowi znaczenie, stanowi oparcie dla tekstu; tekst zawiera miejsca niedookreślenia, które wypełnia czytelnik; czytanie jest „tworzeniem kierowanym” – czytelnika kieruje tekst; wraz z upływem czasu stopień nieokreśloności tekstów zwiększa się (por. A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury...*, dz. cyt., s. 99).

160 Zob. H. R. Jauss, *Historia literatury jako prowokacja dla nauki o literaturze* [w:] H. R. Jauss, *Historia literatury jako prowokacja*, tłum. M. Łukasiewicz, posł. K. Bartoszyński, Warszawa 1999, s. 143–146.

161 E. Husserl, *Idee czystej fenomenologii*, Kraków 1967, s. 80.

naszego spostrzegania wyobrażany (uświadamiany) jest przez nas w całym zasobie jego cech. Gadamer zapożyczył to pojęcie dla opisanego sposobu oddziaływania tradycji kulturowej. Gadamer nie uznaje bezzałożeniowej fenomenologii Husserla – rozumienie osadzone w kontekście historycznym pozostaje otwarte¹⁶². Horyzontem, w rozumieniu autora *Prawdy i metody*, jest cała tradycja, kulturowe przekazy, poprzednie interpretacje składające się na swoiste tło, które z kolei umożliwia czytelnikowi rozpoznawanie sensów. Autor *Prawdy i metody* mówi o możliwości zlania się horyzontów, tzw. fuzji horyzontów interpretatora i interpretowanego dzieła, dzięki czemu możliwe jest rozumienie. Zarówno Gadamerowi, jak i Ingardenowi wskazać można w tym miejscu tę samą trudność – jak oddzielić to, co w rozumieniu pochodzi od interpretatora, a co od samego tekstu? Czy nie mamy do czynienia tylko z efektem „fuzji”? Przy założeniu, że pojęcie horyzontu ma pomóc w rozstrzygnięciu tego, co obiektywne (zawarte w samym tekście), a co subiektywne (wniesione przez interpretatora), w opisie interpretacji „horyzont” nie niesie rozwiązania.

Andrzej Szahaj zwraca również uwagę na pozaliteracki wymiar tego problemu – nie sposób rozstrzygnąć sporu między epistemologicznymi realistami i antyrealistami, a zatem ustalić, czy w poznaniu uchwytyjemy samą rzeczywistość czy tylko nasze konstrukty¹⁶³. Widać jednak, jak dobrym pretekstem do mówienia o rzeczywistości jest filozofowanie o literaturze. Szahaj idzie dalej w swoim porównaniu, uważa¹⁶⁴, że – podobnie jak w przypadku dyskusji o realności świata czy sporu między ateistami i teistami – również spór o interpretację jest dyskusją, której brak konkluzywności (dotyczy istnienia czegoś, co transcenduje ludzką rzeczywistość) i która rozbija się o spór... światopoglądowy:

chodzi w ostateczności o wiarę: o to, że istnieje jakiś tekst niezależny od interpretacji lub „ateizm” w tej kwestii. Stąd też wydaje mi się, że spór ten jest, podobnie jak spory religijne (i epistemologiczne), niekonkluzywny i optowałbym za jego porzuceniem, co mogłoby prawdopodobnie odpowiadać stanowisku agnostycznemu w sporze o istnienie Boga¹⁶⁵.

162 A. Bronk, *Hermeneutyka filozoficzna*, dz. cyt., s. 84.

163 A. Szahaj, *O interpretacji*, Kraków 2014, s. 99.

164 A. Szahaj, *O interpretacji*, dz. cyt., s. 99–100.

165 A. Szahaj, *O interpretacji*, dz. cyt., s. 100.

Ingarden bliski byłby postawie teistycznej, Derridę można określić jako niewierzącego w esencję tekstu.

Gadamer, rozważając rozumienie, odwołuje się do przedrozumienia polegającego na osadzeniu każdego, kto interpretuje tekst w pewnej tradycji, która z kolei relatywizuje rozumienie. Świadome przedrozumienie zakłada również, że interpretator zadaje tekstowi pytanie, które jednak zakłada z góry jakąś odpowiedź, antycypując sens¹⁶⁶. Tym, co łączy odbiorców, a także odbiorcę i autora jest dialogiczny charakter języka. Celem dialogu nie jest jednak zlanie się partycypantów dialogu w jedno. Rozumienie, osadzone w społeczno-kulturowej rzeczywistości, „wydarza się”, odbywa się w języku i jest warunkiem porozumienia, a to zakłada inność, ale i coś, co nazwać możemy dobrą wolą¹⁶⁷.

Język ponadto również wpływa na nasz obraz świata. Hipoteza ta, zwana hipotezą Sapira-Whorfa, doczekała się badań w latach 80., które potwierdziły, że język, którym się posługujemy, ma wpływ na pojęciowe ukształtowanie postrzeganych przez nas wydarzeń, choć zakres tego wpływu wciąż pozostaje kwestią sporną¹⁶⁸. Tymczasem język utworu lirycznego, który nie jest nastawiony na wyrażanie wprost, może być analizowany również pod kątem innych podejmowanych dziś teorii z zakresu kognitywistyki. Teoria map pojęciowych Paula Churchlanda¹⁶⁹ mówi o istnieniu swoistej pojęciowej drabiny w naszym mózgu, która przetwarza informacje płynące do mózgu ze środowiska. Poszczególne szczeble stanowią ramy poznawcze kształtowane i kształtujące nasze doświadczenia na zasadzie relacji podobieństwa i różnicy. Churchland nazywa tak zbudowane przestrzenie mapami pojęciowymi. Tak ukazany sposób pracy naszego mózgu mówi o sile języka, ale również o jego niezupełności jako precyzyjnego narzędzia wyrażania. Struktura naszego mózgu kształtowana jest przez nasze doświadczenia, ma wpływ na to, jak z czasem interpretujemy bodźce, ale nie wyklucza również „przesunięć pojęciowych”, polegających na nadaniu bodźcom nowej interpretacji. Koordynację indywidualnych map pojęciowych umożliwia wspólny język

166 H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda...*, dz. cyt., s. 356–393.

167 A. Szahaj, *O interpretacji*, dz. cyt., s. 110–112.

168 E. Sapir, *Kultura, język, osobowość*, Warszawa 1978; B. L. Whorf, *Język, myśl, rzeczywistość*, tłum. T. Hołówka, Warszawa 2002.

169 P. M. Churchland, *Plato's Camera: How the Physical Brain Captures a Landscape of Abstract Universals*, Cambridge 2012, s. 35–46, za: B. Brożek, *Granice...*, dz. cyt., s. 147–151.

i kultura. Tym samym język staje się międzyludzkim spoiwem, zanurzonym w kulturze i ją współtworzącym, a także narzędziem poznania¹⁷⁰.

Powróćmy jednak na poziom wspólnoty interpretacyjnej. Warty rozważenia są zagadnienia konstruktywizmu społecznego, którego przedstawicielami są na gruncie polskim przywołani wcześniej Andrzej Szahaj i Stanley Fish w USA. Główną tezą konstruktywizmu, uważanego za kierunek postmodernistyczny, jest uznanie, że ludzie postrzegają rzeczywistość przez pryzmat swoich doświadczeń i kultury, co umożliwia jej zrozumienie, ale nie pozwala na dotarcie do tego, co obiektywne¹⁷¹. Ian Hacking próbuje odkryć warunek wstępny, by zaczęto coś nazywać konstruktem społecznym¹⁷². Dochodzi do wniosku, że jeśli X nie musi istnieć (jest społecznym konstruktem), warunkiem wstępnym by było rozpatrywane jako konstrukt, jest jawienie się X jako czegoś oczywistego i nieuniknionego. Taką drogą rozumowania możemy dojść do wniosku, że i esencja, jako najsilniejsza wersja tego, co nieuniknione, może być konstruktem społecznym. Niezależnie od tego, a może właśnie ze względu na to, czy uznamy argumentację Ingardena za wystarczającą, jako oczywiste i nieuniknione jawią mu się dzieła literackie – przedmioty czysto intencjonalne. Przenosząc te rozważania na grunt interpretacji utworu lirycznego, możemy przyjąć, że domagając się od tekstu „esencji”, „właściwego odczytania”, „jednej interpretacji”, spełniamy warunek wstępny konstruktywizmu. A co jeśli owa „esencja tekstu” jest społecznym konstruktem, co znajdowałyby uzasadnienie w istnieniu odmiennych interpretacji tego samego tekstu? Przewrotna to argumentacja, całkowicie odbierająca esencjalistom racje. O konstrukcji przedmiotu, już bez odwoływania się do „warunku wstępnego”, pisze Marek Siemek jako o towarzyszącej poznaniu: „Poznanie jako pierwotna forma aktywności sensotwórczej należy do ontologicznej struktury świata, tworzy istotny wymiar jego rzeczywistości”¹⁷³. Stosując to konstruktywistyczne założenie do prac Ingardena, podważymy metafizyczność rozważań filozofa. Mimo rozdzielenia swoich rozważań na „istnienie dzieła literackiego” i „poznawanie dzieła literackiego” trudno znaleźć uzasadnienie, że dzieło istnieje w określony sposób bez poznawania go.

170 B. Brożek, *Granice...*, dz. cyt., s. 53–153.

171 P.L. Berger, T. Luckmann, *Społeczne tworzenie rzeczywistości*, Warszawa 1983.

172 I. Hacking, *Konstrukcja społeczna „czego”?*, przeł. E. Bińczyk [w:] *Horyzonty konstruktywizmu. Inspiracje, perspektywy, przyszłość*, red. E. Bińczyk, A. Derra, J. Grygieńć, Toruń 2015, s. 11–56.

173 M.J. Siemek, *Poznanie jako praktyka (Prolegomena do przeszłej epistemologii)* [w:] *Marksizm w kulturze filozoficznej XX wieku*, red. M.J. Siemek, Warszawa 1988, s. 22.

Również pytanie o to, czy uchwytujemy „sens” tekstu, czy tylko konstrukty, na które składają się nasze doświadczenia osobiste i kulturowe, znajomość innych tekstów i kontekstów, pozostaje nierozstrzygalne. Możemy zapytać, o czym i na jakiej podstawie możemy orzekać z większą pewnością. Możliwość wskazania doświadczeń, książek, tekstów kultury, rozumowań, z którymi mamy styczność, daje przewagę teoriom konstruktywistycznym, choć nie możemy wykluczyć esencji, chyba że przestanie się nam ona jawić jako coś oczywistego.

O kole hermeneutycznym pierwszy napisał Friedrich Schleiermacher jako o konieczności rozumienia części tekstu przez jego całość i odwrotnie – całość może być rozumiana tylko przez rozumienie poszczególnych części. Czytelnik wykonuje niejako ruch po kole, chcąc zrozumieć tekst i krąży między całością a częściami. Heidegger zmodyfikował koncepcję koła, dowodząc, że każde rozumienie musi być poprzedzone przed-rozumieniem, a to związane jest z rozumieniem świata i poglądy, jakie nosi w sobie interpretator. Przed-rozumienie jest, zdaniem Heideggera, konieczne do przekroczenia bariery obcości i rozumienia. Gadamer do przekroczenia bariery podmiot-przedmiot używa jeszcze innego rozumienia koła hermeneutycznego. Uważa, że przed-sądy warunkują poznanie w ogóle. By osiągnąć wiedzę, potrzeba przed-wiedzy, a akt poznania weryfikuje przed-sądy. Gadamerowskie koło hermeneutycznej ma charakter założeniowy – przed-rozumienie warunkuje rozumienie. W projekcie Gadamera mocno ujawnia się polemika z Husserlem w jego twierdzeniu na temat dziejowości bytu człowieka. Autor *Prawdy i metody* zwraca uwagę na perspektywiczny charakter ludzkiego poznania, mocno uzależniony od kontekstu, w jakim funkcjonuje. Z drugiej strony poznanie to jest niezakończony jak historia, która wciąż się toczy. Sens świata i nasze samo rozumienie kształtują się zapośredniczone w kulturze i jej wytworach (także dziełach literackich) i warunkują też inność w postrzeganiu świata, jak pisze Gadamer: „Niewątpliwie wychowani w jednej określonej tradycji językowej i kulturalnej widzą świat inaczej niż należący do innej tradycji. Niewątpliwie następujące po sobie w dziejach historyczne «światy» różnią się od siebie nawzajem i od dzisiejszego świata”¹⁷⁴.

Zaskakujące podobieństwo myśli możemy znaleźć u Ingardena, opisującego proces konkretyzacji. Konkretyzacja wyznaczana jest przez trzy czynniki – osobowość odbiorcy, samo dzieło, wreszcie przez „atmosferę kulturalną

174 H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda...*, dz. cyt., s. 406.

epoki”. I tak konkretyzacja łączy czytelnika z dziełem, ale także sięga poza nie, w kierunku kontekstu, w którym czytelnik funkcjonuje. O ile, zdaniem Ingardena, struktura dzieła jest obiektywna, ono samo wpisane jest w historyczny proces, który ma na dzieło wpływ. Sieć relacji społecznych, ekonomicznych, politycznych również, poza artystyczną indywidualnością, mają wpływ na autora. W podobnej sieci relacji znajduje się również czytelnik¹⁷⁵. Konkretyzacja zatem zależy od atmosfery kulturalnej epoki¹⁷⁶ zarówno pod względem elementów, które w ciągu dziejącej się historii na tę epokę wpłynęły, jak i w chwilowości i zmienności tej atmosfery.

Szahaj piszący o „kopernikańskim przewrocie” w humanistyce (zapoczątkowanym m.in. przez Derridę), który, jego zdaniem, prowadzi do nieuchronnej konieczności pogodzenia się z niepoznawalnością rzeczywistości samej w sobie, próbuje zdiagnozować przyczyny trudności pogodzenia się z nowym stanem rzeczy. Zdaniem badacza odczuwamy lęk, bowiem „zaczynamy się «błąkać wśród swych własnych tworów» (Rorty), popadamy w całkowity subiektywizm i woluntaryzm (solipsyzm interpretacyjny), a wszelkie standardy roboty naukowej leżą w gruzach”¹⁷⁷. Szahaj jednak uspokaja, przed solipsyzmem uchroni nas wspólnota interpretacyjna, o której tak pisze związany ze środowiskiem uniwersytetu w Yale Stanley Fish:

Każdy z nas jest członkiem nie jednej, lecz wielu wspólnot interpretacyjnych, w odniesieniu do których odmienne rodzaje przekonań działają z odmienną mocą. Jestem, między innymi, białym mężczyzną, nauczycielem, krytykiem literackim, adeptem sztuki interpretacji, członkiem wydziału prawa, ojcem, synem, wujem, mężem (dwukrotnie), obywatelem, (zażartym) konsumentem, członkiem klasy średniej, Żydem, najstarszym z czwórki dzieci, kuzynem, bratem, szwagrem, zięciem, Demokratą, człowiekiem niskiego wzrostu, lysiejącym, w wieku lat pięćdziesięciu, pochodzącym ze Wschodu, który był mieszkańcem Zachodu, a teraz jest południowcem, głosującym, sąsiadem, optymistą, szefem katedry. Moje odkrywanie każdej z tych ról (i wielu innych, których nie wymieniłem) wynika z pewnego głęboko osadzonego sensu każdej z nich, jakiegoś przekonania, w którego mocy (całkowicie literalnie) pozostają, przekonania co do sensu i celu bycia

175 Przypomina to nie tylko horyzont, o którym pisze Gadamer, ale jest bliskie koncepcji „wspólnoty interpretacyjnej” S. Fisha.

176 R. Ingarden, *O dziele literackim...*, dz. cyt., s. 375–376.

177 A. Szahaj, *O interpretacji*, dz. cyt., s. 101.

kimś, takiego, które nie jest czymś dodatkowym czy dołączonym do tego, co robię, lecz konstytutywnym dla tego czegoś¹⁷⁸.

Zarówno Gadamer, jak i Ingarden zwracają uwagę, że interpretacji czy konkretyzacji nikt nie rozpoczyna, będąc całkowicie „czystym” od możliwych kontekstów i pytań odnośnie tekstu, oznaczałoby to niemożność partycypowania w świecie kultury. Choć karkołomnym byłoby łączenie poglądów Ingardena i Fisha, którzy różnią się już w pryncypiach swoich stanowisk, nie sposób nie zauważyć podobieństwa ich myśli. Struktura dzieła jest w filozofii Ingardena czymś niewątpliwie stałym, podczas gdy stosunki społeczne, polityczne, ekonomiczne, w kontekście których dzieło powstaje i jest czytane, stanowią zmienną. Fish, jako spadkobierca myśli Derridy, we wspólnocie interpretacyjnej dostrzega coś, co może dawać oparcie i coś, co może nawet ograniczać możliwość interpretacji. Andrzej Szahaj postrzega wielość interpretacji jako efekt kulturowego bogactwa, otwarcie się na różne wspólnoty interpretacyjne. Wydaje się zatem, że przy dostrzeżeniu podobnego zjawiska przez Ingardena i współczesnych postmodernistów punktem różnicującym filozofów, prócz najbardziej naturalnie przychodzącego na myśl założenia o możliwości obiektywnego poznania (perspektywa epistemologiczna), może być również dążenie do zbudowania wspólnoty jedności rozumienia; jedność rozumienia jest zatem zestawiona z lokalnością rozumienia – niestałością, ale i brakiem hegemonizującego zdeterminowania tego, jak rozumiemy. Czy jednak interpretator „klasyczny”, uznający istnienie „właściwego” odczytania, i „postmodernistyczny” mogą porozmawiać o literaturze, mając przynajmniej zbieżne interpretacje danego utworu? Do zgody może dojść w kontekście szacunku dla tekstu i autora jako Innych, którzy domagają się uznania, a zatem na gruncie etyki¹⁷⁹. Jednak sposoby odczytania tekstu i przekonanie o ich trwałości pozostaną inne.

Gadamer uznaje pismo za coś obcego i martwego, a jednocześnie umożliwiającego rozumienie. Przechowuje však w sobie moc ducha, umożliwiała tradycję, prowadząc ostatecznie do przywrócenia Logosu i uobecnienia sensu¹⁸⁰. Czytanie poezji, zdaniem autora *Prawdy i metody*, prowadzić ma do związania dialogu z poetą, kończącego się rozumieniem. Najlepszą metaforą

178 S. Fish, *Drogą antyformalistyczną aż do końca* [w:] S. Fish, *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, oprac. R. Rorty, red. A. Szahaj, Kraków 2002, s. 178–179.

179 A. Szahaj, *O interpretacji*, dz. cyt., s. 107.

180 H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda...*, dz. cyt., s. 173.

do opisanego „spotkania” jest rozmowa, która wyklucza przecież anarchizm interpretacyjny, a i nie gwarantuje osiągnięcia sensu. Akcent położony na ową rozmowę prowadzi ostatecznie do zniknięcia interpretacji na korzyść samego doświadczenia sztuki¹⁸¹.

Gadamera i Derridę nieomal tyleż łączy, co dzieli. Punktem, który otwiera dyskusję między filozofami, jest Gadamerowski rozdział między postulatami właściwej identyfikacji „rzeczy” jako wyznacznika ogólnej perspektywy, zgodnie z którą powinien przebiegać proces interpretacji, a nieustanną zmianą sensu rzeczy w związku z przemieszczaniem się horyzontów rozumienia. Filozofów różni również stosunek do Heideggera. Jeśli idzie o filozoficzną tradycję, z pism Derridy wynika, że istnieje swoisty „język metafizyki”, który jednak Francuz próbuje zdekonstruować. Gadamer uważa, że zadaniem filozofii jest transpozycja metafizycznych pojęć w kontekście zmieniającego się horyzontu dziejowego¹⁸². Przekształcanie metafizyki to według niego zmiana pojęć, podczas gdy celem Derridy jest „rozsadzenie” metafizyki od wewnątrz. Derrida rozpoznaje i wydobywa na powierzchnię granice metafizyczności w samym tekście, punktem wyjścia jest dla niego pierwotna, atopiczna różnica. Gadamer, wierny „hermeneutyce dialektycznej”, uważa, że Derridiańska krytyka hermeneutyki opiera się na nieporozumieniu, a główna różnica między nimi polega na odnajdowaniu przez Derridę różnicy na poziomie pisma, podczas gdy dla autora *Czy poeci umilkną?* dialektyczna różnica wydarza się w procesie lektury, a zatem rozmowy z tekstem¹⁸³. Gadamer uważa, że Derridiańskie *différance* koresponduje z dialektyką hermeneutyczną, jest przeciwieństwem ciągłym doświadczeniem „różnicy” w rozumieniu. Czy jednak nie jest to przemoc wobec dekonstrukcjonisty, który takiego „rozumienia” nie chce? (Podobnie jak mogłoby być gwałtem na obu filozofach pożenienie myśli Derridy z filozofią Romana Ingardena). Pytanie o tyle zasadne, że próby porozumienia z dekonstrukcjonistą dokonuje Gadamer z perspektywy własnej koncepcji.

181 „trafna interpretacja wiersza [...] to interpretacja, która może zniknąć bez śladu [...]. Interpretacja, która jako taka wciąż jest obecna, gdy ponownie czytamy lub wypowiadamy wiersz, pozostaje czymś zewnętrznym i obcym” (H.-G. Gadamer, *Wiersz i rozmowa* [w:] H.-G. Gadamer, *Poetica. Wybrane eseje*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2001, s. 138, cyt. za: A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury...*, dz. cyt., s. 188).

182 P. Dybel, *Granice rozumienia...*, dz. cyt., s. 418.

183 P. Dybel, *Granice rozumienia...*, dz. cyt., s. 429.

Innym punktem, przy którym Gadamer widział możliwość porozumienia z Derridą, było rozumienie „różni” w odniesieniu do poznawania przez jednostkę samej siebie. Autor *Prawdy i metody* widzi w języku medium rozumienia. Rozumienie pozostaje dla hermeneuty kategorią kluczową.

Myślenie w pojęciach ma zawsze nieostre brzegi, jak powiada Wittgenstein. Dlatego też należy w nim postępować w ślad za życiem znaczeń języka, to zaś znaczy: kierować się według tego, jak z samego mówienia, jak z „osadzenia w życiu”, wyłania się pojęcie. Dokonuje się to w destrukcji Heideggera, w jej uwolnieniu. Również jednak i dekonstrukcja Derridy nie jest odległa od tych idei. [...] Również i ona zrywa z presją pojęciowych konstrukcji, za pomocą których język krępuje myśl. Ich wspólnym celem jest zerwanie z konwencjami mówienia i myśli oraz otwarcie nowych horyzontów,

szuka podobieństw hermeneuta¹⁸⁴. Jednak Derrida przyjmuje, zupełnie inaczej niż Gadamer, że o logosie stanowi niezapśredniczony rozdział między pismem a rozumieniem. Stosunek do logosu jest w zestawieniu Derridy i Gadamera, ale także Derridy i Ingardena, nieprzekraczalną różnicą, której nie zniweluje nawet „przesunięcie horyzontów”.

Gadamerowskie założenie o rozmowie, która odbywa się wewnątrz logosu, jest zgoła fenomenologiczne – wszak to bezpośrednio, ożywcze doświadczenie, a jednocześnie wiąże nas z tradycją. Jak zauważa Paweł Dybel¹⁸⁵, Derrida swoją filozofię zasadza na kontrze wobec strukturalizmu. Jego koncepcja wyrasta przeciw ze Saussure’owskiego założenia o prymacie znaczonego nad znaczącym i implikowanej przez ten fakt grze różnic.

Mimo „śmierci metafizyki”, którą głoszą dekonstrukcyjniści, czy jest możliwe czytanie utworu literackiego bez prób poszukiwania w nim sensu? I jeśli uznamy nasze postępowanie względem utworu za swoistą figurę postępowania wobec świata, czy da się być w świecie bez prób rozumienia go? Doświadczenie dekonstrukcji pokazuje, że rozumienie musi odbywać się pomimo świadomości „niedorozumienia”, niepełności interpretacyjnych wysiłków.

Perspektywa hermeneutyczna daje nie tylko obietnicę rozumienia świata, ale tak istotną możliwość samorozumienia, do którego może dochodzić

184 H.-G. Gadamer, *Das gesammelte Werk. Ausgabe letzter Hand*, Tübingen 1995, s. 156, za: P. Dybel, *Granice rozumienia...*, dz. cyt., s. 459.

185 P. Dybel, *Granice rozumienia...*, dz. cyt., s. 463.

dzięki tekstowi literackiemu. Nawet więcej – bez doświadczenia interpretatora objawienie się sensu sztuki może być w ogóle niemożliwe.

Hermeneutyka kwestionuje możliwość bezpośredniego dostępu do rzeczy, a podmiot transcendentalny jest dla niej czymś abstrakcyjnym, odrzuca również fenomenologiczną wiarę w możliwość uchwycenia *eidosa* rzeczy, postulując rozumienie i interpretację jako sposób dotarcia do „rzeczy samych”. Jednak, uznając możliwość dostępu do rzeczy za pośrednictwem języka na gruncie interpretacji, można stworzyć projekt fenomenologii hermeneutycznej¹⁸⁶.

Fundament bytowy utworu lirycznego jest przez czytelnika zmysłowo percypowany, nie w stanie czystym – zawsze to percepcja uwarunkowana podmiotowo lub przedmiotowo. Wszak tekst utworu wydrukowany jest na papierze o określonej jakości, czytany w pomieszczeniu lepiej lub gorzej oświetlonym, czytający może być w różnym stanie emocjonalnym, a i nie jest wolny od własnej fizjologii. Już sama percepcja znaków na papierze jest „skażona” wpływem z zewnątrz, jeśli weźmiemy pod uwagę schematyczność dzieła, to sposób odbioru, konkretyzacja utworu, może być bardzo różna w zależności od czytelnika. Za niedookreślenie odpowiada już sam język, co dopiero kiedy czytelnik konkretyzuje wyglądy czy odtwarza przedmioty przedstawione. Michał Januszkiewicz słusznie widzi w tym zetknięciu dzieła i czytelnika „spotkanie”¹⁸⁷. Konkretyzacji wynikłych z tego spotkania może być nieskończenie wiele, jednak w teorii Ingardena tylko te znajdujące dla siebie poparcie w samym dziele mogą być uznane za poprawne. Pole dla rozważań hermeneutycznych na bazie filozofii dzieła literackiego Ingardena otwiera się, kiedy mówimy o rozwinięciu pojęcia konkretyzacji w stronę doświadczenia lektury, poszukiwania znaczeń na gruncie tego doświadczenia, horyzoncie oczekiwań czytelniczych wobec sensu¹⁸⁸. Założenie, że tekst mówi wtedy, kiedy jest czytany i teza, że zyskuje znaczenie w procesie interpretacji, są już łącznikami między fenomenologią i hermeneutyką.

To otwarcie na interpretację jak najbardziej jest zgodne z filozofią Ingardenowską, wszak polski filozof mówi o miejscach niedookreślenia, które czytelnik z interpretacji jedynie (lub aż) wypełnia¹⁸⁹.

186 Pisze o tym szerzej M. Januszkiewicz w: *Być i rozumieć...*, dz. cyt., s. 193.

187 M. Januszkiewicz, *Być i rozumieć...*, dz. cyt., s. 145.

188 M. Januszkiewicz, *Być i rozumieć...*, dz. cyt., s. 145.

189 Pisze o tym Iser: W. Iser, *Proces czytania. Perspektywa fenomenologiczna* [w:] *Współczesna myśl literaturoznawcza w Republice Federalnej Niemiec. Antologia*, wyb. i oprac. H. Orłowski, tłum.

W interpretacji, poza uwarunkowaniami samej percepcji, pojawiają się tzw. przesady mówiące o uwarunkowaniach czytelnika, jego stopniu znajomości innych dzieł i kompetencji partycypowania w kulturze. Choć w teorii literatury kompetencje kulturowe i stopień znajomości innych tekstów mogłyby być uznane za to, co przeszkadza w interpretacji¹⁹⁰, w hermeneutyce Gadamerowskiej są dla rozumienia konieczne. Gadamer mówi również, że dzieło chce coś zakomunikować, stąd potrzeba jego rozumienia¹⁹¹. Hermeneuta odrzuca myślenie o sztuce w kategoriach służebnych, utylitarnych, równocześnie nie przyjmuje nastawienia czysto formalnego, a także sytuowanie dzieła tylko w kontekście okoliczności jego historycznego powstania¹⁹². Uznaje za to jednostkowość utworu, a także jednostkowość „spotkania” z nim. Spotkania, w którym po jednej stronie jest konkretny interpretator ze swoimi zdolnościami odbioru dzieła, a po drugiej niedookreślony utwór. W tym kontekście odbiorca nie może zawładnąć dziełem ani zniknąć w jego odbiorze. W takim nastawieniu, przypominającym moralność w dekonstrukcjonistycznym czytaniu, nie ma przemocy, a raczej coś na kształt dialogu. Michał Januszkiewicz mówi o doświadczeniu ufundowanym przez grę, symbol i święto¹⁹³. Gra oznacza współuczestnictwo dzieła i interpretatora, doświadczenie migotliwego ruchu znaczeń, sensu rodzącego się w spotkaniu. Symbol oznacza nieokreśloność dzieła, brak ostatecznego wyjaśnienia, swoistą nadwyżkę sensu, która w nim występuje, ale nadwyżkę niewyczerpywalną. Święto jest elementem jednoczącym i o ile gra jednoczy w doświadczeniu tego, co skończone, święto pozwala uczestniczyć w nieprzemijalnym. Nieobcy jest również Gadamerowi etyczny wymiar dzieła.

W dziele sztuki stykamy się z czymś bliskim, a jednocześnie to zetknięcie w zagadkowy sposób wstrząsa nami i burzy zwyczajność. W radosnej i strasznej grozie dzieło sztuki oznajmia: Ty jesteś Ty – ale mówi także – przywołując słowa Rilkego (*Du must dein Leben ändern*): „Musisz zmienić swoje życie”¹⁹⁴.

M. Łukasiewicz i in., Warszawa 1986, s. 225.

190 Zob. H. Markiewicz, *Czytając ankietę „Tekstów Drugich”*, „Dekada Literacka” 2010, nr 4–5, s. 200–208.

191 H.-G. Gadamer, *Estetyka i hermeneutyka* [w:] H.-G. Gadamer, *Rozum, słowo, dzieje*, tłum. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa 2000, s. 135.

192 Zob. M. Januszkiewicz, *Być i rozumieć...*, dz. cyt., s. 155.

193 M. Januszkiewicz, *Być i rozumieć...*, dz. cyt., s. 157.

194 H.-G. Gadamer, *Estetyka i hermeneutyka*, dz. cyt., s. 139.

Może zatem to właśnie na płaszczyźnie hermeneutyki dwa sposoby rozumienia utworu lirycznego, Ingardenowski i Derridański, mogą, jeśli nie spotkać się, to co najmniej zbliżyć? Jest to zasadne, tym bardziej że czytanie zdaje się nie móc obejść bez interpretacji, a mówienie o sposobach istnienia utworów lirycznych bez hermeneutyki. Czy możliwe jest ujednoczenie rozmienia utworu lirycznego i podanie definicji interpretacji? Ciekawą propozycję stworzył Jerzy Kmita, który do rozważań nad zagadnieniem interpretacji zastosował pojęcia z zakresu logiki i filozofii analitycznej¹⁹⁵. Badacz podał definicję interpretacji humanistycznej, czyli skonstruowaniu takiego rozumowania, którego przesłanki stwierdzają, jaka jest wiedza podmiotu czynności na temat możliwych działań i ich rezultatów, mówią o systemie wartości podmiotu czynności, odpowiadają na pytanie o motywy podjęcia przez podmiot danych czynności i zakładają jego racjonalność. Jeśli przyjmiemy, że jesteśmy podmiotem interpretacji utworu lirycznego i weźmiemy pod uwagę definicję Kmity, musimy uznać naszą racjonalność, a przecież interpretowanie tekstu nie może wykluczyć afektów, pod wpływem których może znajdować się interpretujący. Podobną wątpliwość wyraża Mateusz Bonecki¹⁹⁶, jednak proponuje rozwiązanie. Przyjęcie założenia o istnieniu „idealnego podmiotu racjonalnego”, którego rzeczywiste istnienie jest niemożliwe, pozwala nam dowiedzieć się więcej o nas samych, intencjonalności naszych działań i tego, że wynikają one z przyjętego przez nas obrazu świata i wyznawanych wartości. Interpretując utwór, dostrzegamy, jakie wartości są dla nas ważne. Kmita w odniesieniu do literatury stosuje powyższe terminy dla rozpatrywania działań bohaterów czy intencji autora przy zastosowaniu określonych środków stylistycznych – Antyгона podejmuje decyzję o pogrzebaniu ciała brata przez szacunek dla prawa boskiego, Leopold Staff wybiera kontrasty, które, jego zdaniem, najlepiej ukażą przeżycia wewnętrznego rozdarcia podmiotu lirycznego¹⁹⁷. Bez większych przeszkód można również pojęcia zaproponowane przez Kmitę zastosować do interpretatora utworu lirycznego. Przekonania normatywne¹⁹⁸ interpretującego mówią o jego celach wynikających z uznanej hierarchii wartości, przekonania

195 J. Kmita, *O kulturze symbolicznej*, Warszawa 1982.

196 M. Bonecki, *Jerzy Kmita – Interpretacja humanistyczna i społeczno-regulacyjna koncepcja kultury*, „Filozofia Publiczna i Edukacja Demokratyczna” 2012, t. I, nr 2, s. 178–198, <https://doi.org/10.14746/fped.2012.1.2.13>.

197 Por. M. Bonecki, *Jerzy Kmita...*, dz. cyt., s. 185.

198 J. Kmita, *O kulturze symbolicznej*, dz. cyt., s. 63.

dyrektywne¹⁹⁹ stanowią wiedzę o charakterze opisowym, dotyczącą tego, jak przekonania normatywne mogą być realizowane. W przypadku interpretatora przyjmującego dany system wartości, znającego figury stylistyczne i konteksty kulturowe, możliwe do uruchomienia w odczytaniu danego utworu, przekonania dyrektywne prowadzą do rzetelnej analizy tekstu literackiego ze wskazaniem, w jaki sposób dane treści wyrażone są w tekście. Wspólne przekonania normatywne i dyrektywne zapewniałyby możliwość istnienia zbieżnych interpretacji utworów lirycznych, ten zbiór przekonań definiowany jest przez Kmitę jako kultura²⁰⁰. Taka definicja sprawia też, że nie tylko utwór traktować będziemy jako wytwór kultury, elementem kultury staje się nasz sposób interpretacji. Dopóki zatem znajdzie się przestrzeń rozumienia dla różnych postępowań interpretacyjnych, dla dekonstruktywistycznych odczytań i ontologizujących analiz, kultura której jesteśmy partycypantami i współtwórcami, będzie bogatsza i coraz bardziej interesująca. Projekty interpretacyjne również mogą zostać poddane interpretacji humanistycznej, jednak warunkiem ich zrozumienia będzie respektowanie przekonań normatywnych i dyrektywnych ich twórców.

Problematykę interpretacji w duchu filozofii analitycznej, przy uwzględnieniu Gadamerowskiej hermeneutyki i odkryć neurobiologii, bada również Bartosz Brożek²⁰¹. Próbuje wyznaczyć „granice interpretacji” na przekór tendencjom postmodernistycznym w duchu *nothing matters, anything goes*. Zdaniem badacza interpretacja utworu lirycznego byłaby jego parafrazą, której wyboru interpretujący dokonuje z uwzględnieniem kontekstu i swojej wiedzy o świecie. Podobnie jak Gadamerowskie rozumienie ma ona charakter językowy, hipotetyczny, dialogiczny i jest możliwy do zrewidowania²⁰². Brożek dostrzega specyfikę literatury pięknej, tutaj niespójność z kontekstem i wiedzą tła jest dopuszczalna. Nasze wysiłki interpretacyjne przy odczytywaniu fikcji Brożek próbuje opisać za pomocą logiki podważalnej. Niezupełność świata przedstawionego, o której w szczególności pisze Ingarden, wypełniamy swoją wiedzą o świecie, dopóki nie prowadzi to do sprzeczności, wtedy „zawieszamy” nasze przekonania o świecie rzeczywistym, by móc świat fikcji

199 J. Kmita, *O kulturze symbolicznej*, dz. cyt., s. 64.

200 J. Kmita, *Późny wnuk filozofii. Wprowadzenie do kulturoznawstwa*, Poznań 2007, s. 57.

201 B. Brożek, *Granice...*, dz. cyt.

202 B. Brożek, *Granice...*, dz. cyt., s. 189–190.

zrozumieć. Jednak proponowane przez Brożka podejścia logiczne²⁰³ trudno zastosować do poezji. Fikcja literacka opiera się na określonych prawidłach, w taki czy inny sposób odnoszących się do mechanizmów działania rzeczywistego świata. Świat liryki porusza nie tyle nasze zdolności intelektualne, które możemy porządkować zgodnie z prawami logiki, ale emocje. Formy symboliczne i odwoływanie się do niedyskursywnego doświadczenia ludzkiego są tym, co wykorzystuje poezja. Jednak uczucia, symbole i doświadczenia równie dobrze mogą składać się na naszą „wiedzę tła”, jak i zbiór wyrażalnych w języku tez o rzeczywistości, który posiadamy. Takie postrzeganie obrazu świata zgadza się z najnowszymi odkryciami neuronauk wyrażonymi np. w tezach o mapach pojęciowych Churchlanda. Czytanie poezji wymaga od odbiorcy dużego stopnia tolerancji na sprzeczności i niejasności oraz umiejętności zniesienia potrzeby poznawczego „domknięcia” czytanego tekstu (czy jak powiedzieliby dekonstrukcyjniści – zawłaszczenia). Derridiańska teoria „niedorozumienia” zdaje się skutecznie zwracać uwagę na to zjawisko. Każde odczytanie rzeczywiście musi pamiętać o możliwym „niedoczytaniu”. Gdyby tekst poetycki miał precyzyjnie wyrażać myśl, byłby rozprawą naukową, gdyby można było odczytać go z użyciem narzędzi logiki podważalnej, mógłby być fikcją. Wysoki stopień odwoływania się do emocji, sfery symbolicznej, a przede wszystkim, co definiuje lirykę jako rodzaj literacki, wypowiedanie się „ja” lirycznego, czyni z niej dziedzinę specyficzną o nieprecyzyjnych z zasady granicach interpretacji, co jednak nie oznacza jej dowolności.

Specyfika poezji w tym względzie, trudność w zastosowaniu w stosunku do jej interpretacji osiągnięć filozofii analitycznej, przy uwzględnieniu motywacji hermeneutycznej nastawionej na „rozumienie”, kieruje nas ku rozważeniu kategorii podmiotu jako nieodłącznej utworom lirycznym.

203 Sprzeczność między naszą wizją świata a zasadami panującymi w świecie przedstawionym Brożek proponuje rozwiązać przez zastosowanie logiki podważalnej. Podaje również kilka strategii radzenia sobie ze sprzecznością w samym fikcyjnym świecie: strategia tolerancji opiera się na logice parakonsystentnej, np. Grahama Priesta, w której zdaniom przypisuje się zbiory wartości (prawdę, fałsz, prawdę i fałsz), strategia eliminacji polega na usunięciu jednego z pary zdań sprzecznych, strategia izolacji rozdziela sprzeczny świat fikcyjny na dwa niesprzeczne podświaty (zob. B. Brożek, *Granice...*, dz. cyt., s. 164–168). Strategie te, choć mogą być skuteczne w odniesieniu do fikcji literackiej, jednak nie sprawdzą się w poezji. Sprzeczności pojawiające się w utworze lirycznym są bowiem odczytywane jako sygnał, dodatkowy przekaz, wymagają one interpretacji, a nie usunięcia.

6. KONIECZNOŚĆ PODMIOTU?

W kontekście utworu lirycznego „podmiot” występuje w kilku znaczeniach. Możemy mówić o podmiocie – autorze utworu, podmiocie – odbiorcy. Te dwie kategorie najczęściej pojawiają się wśród filozofów literatury. Pamiętać jednak należy, że teoria literatury proponuje również kategorie, które umożliwiają efektywne odczytywanie tekstów literackich – podmiot czynności twórczych²⁰⁴ definiowany jako pisarz w roli sprawcy określonego dzieła, dysponent metajęzykowej świadomości zaszyfrowanej w tekście, a zatem twórca w swojej roli wobec danego, tworzonego przez siebie tekstu, i podmiot liryczny – skonstruowana w utworze lirycznym fikcyjna osoba, wyopiewająca w nim swoje przeżycia²⁰⁵. Wyjdźmy jednak od kontekstu filozoficznego, dla którego kategoria podmiotu i próba jego definicji jest jednym z obszarów kluczowych.

Zagadnienie podmiotowości jest problemem towarzyszącym filozofom od dawna²⁰⁶. Jako „ja myślące”, które pyta i wątpi, podmiot pojawił się w filozofii Kartezjusza²⁰⁷. Podmiot mógł istnieć bez ciała i zmysłów, myślenie było tym, co go określa²⁰⁸. Autor *Rozprawy o metodzie* nadał w swej definicji podmiotowi cech „substancjalnych”, i tak kartezjański podmiot stał się *res cogitans*. Immanuel Kant redukuje podmiot do przedstawień i uzależnia od czasu, przestrzeni, przyczynowości...²⁰⁹ Husserl posługując się redukcją, próbuje uchwycić podmiot w obrębie świadomości Ja, które przeżywa²¹⁰. Heidegger nie używa pojęcia „podmiot”, w zamian tego proponuje *Dasein* i podkreśla, że istota bytu tkwi w egzystencji, która jest byciem-ku-śmierci²¹¹. Dla Lévinasa pojmowanie podmiotu uzależnione jest od relacji Ja-Inny, drugi niejako konstytuuje podmiot i wprowadza wymiar etyczny – jestem za

204 J. Sławiński, *O kategorii podmiotu lirycznego* [w:] *Wiersz i poezja. Konferencja teoretycznoliteracka w Pcimiu*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1966.

205 J. Kleiner, *Rola podmiotu mówiącego w epice, w liryce i w poezji dramatycznej* [w:] J. Kleiner, *Studia z zakresu teorii literatury*, Lublin 1961.

206 Ciekawą analizę zagadnienia proponuje M. Drwięga, *Spór o podmiot w filozofii* [w:] *Spór o podmiotowość. Perspektywa interdyscyplinarna*, red. A. Warmbier, Kraków 2016, s. 21–35.

207 R. Descartes, *Medytacje o pierwszej filozofii wraz z zarzutami uczonych mężów i odpowiedziami autora oraz Rozmowa z Burmanem*, t. 1–2, tłum. M. i K. Ajdukiewiczowie, Warszawa 1958, s. 30–32.

208 R. Descartes, *Medytacje...*, dz. cyt., s. 34.

209 I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*, t. II, tłum. i oprac. R. Ingarden, Warszawa 2010, s. 47–60.

210 Zob. E. Husserl, *Medytacje kartezjańskie...*, dz. cyt., s. 94–100.

211 M. Heidegger, *Bycie i czas*, tłum. i oprac. B. Baran, Warszawa 1994.

drugiego odpowiedzialny²¹². Z kolei współczesny fenomenolog Michel Henry odchodzi od „stałości” wcześniejszych propozycji, proponuje, by postrzegać podmiot przez pryzmat afektywnego „ja”, które doświadcza samego siebie w bólu, smutku, radości, gniewie²¹³.

Ingarden rozpatruje podmiot jako podmiot cech i podmiot przeżyć. Podmiot i jego własności składają się na samoistny przedmiot indywidualny²¹⁴. W przeżyciu estetycznym może pojawić się jako konstruowany do danych jakości, zastępujący realny podmiot własności. Właściwym podmiotem jest wszak podmiot przedmiotu intencjonalnego.

W rzeczywistości pozaliterackiej pewne Ja o pierwszoosobowej formie spełnia akty świadomości. Czyste Ja przynależy do każdego aktu świadomości²¹⁵. Źródłem przeżyć jest Ja (ich podmiot), spełnia przeżycia i nimi kieruje, żyje i rozwija się. Dzięki temu uzyskuje wiedzę o sobie samym, a przez to spełnia swą naturę. Zarówno czynne przeżycia, takie jak konkretne czynności, jak i przeżycia bierne, będące doznaniem, dopełniają i kształtują podmiot, choć ten pozostaje względem nich transcendentny. Ingarden pisze²¹⁶, że zarówno czyste Ja, jak i strumień świadomości składają się na strukturę duszy, nie da się bowiem wyznaczyć ostrej granicy między świadomością a duszą ludzką. Filip Kobiela widzi²¹⁷ w filozofii Ingardena grunt, na którym porozumieć mogą się dwa ujęcia podmiotowości – jednostkowe doświadczenie świadomości niejako od „wewnątrz”, którego udziałem jest człowiek, i próba opisu świadomości z perspektywy nauk neurobiologicznych. Te ujęcia związane z rozbieżnymi metodami badawczymi mogą spotkać się dzięki filozofii, która łączy wolność z podmiotem przedstawianym jako względnie izolowany system.

Pośród wyróżnianych przez polskiego fenomenologa rodzajów podmiotów dla omawianych zagadnień najważniejszym będzie podmiot doświadczający estetycznie. Jest on podmiotem aktów przeżycia estetycznego takich jak ujmowanie, odtwórcze rekonstruowanie, rozumienie, a także doznawanie wzruszeń i emocji²¹⁸.

212 E. Lévinas, *Istniejący i istnienie*, tłum. J. Margański, Kraków 2006, s. 105–138.

213 M. Henry, *O fenomenologii*, tłum. i wpraw. M. Drwiega, Warszawa 2007.

214 R. Ingarden, *Spór o istnienie świata*, t. II, Kraków 1948, s. 62–63.

215 A. Węgrzecki, *Podmiot [w:] Słownik pojęć filozoficznych...*, dz. cyt., s. 184.

216 R. Ingarden, *Spór...*, t. II, dz. cyt., s. 191.

217 F. Kobiela, *Fenomenologia analityczna Romana Ingardena wobec dwutorowości badań problematyki podmiotowości [w:] Spór o podmiotowość...*, dz. cyt., s. 101–111.

218 A. Węgrzecki, *Podmiot...*, dz. cyt., s. 186.

Z jeszcze nie estetycznego nastawienia do rzeczywistości „wybija” podmiot emocja wstępna, rozpoczynając cały proces, który zwieńczony jest przyjęciem postawy naturalnego nastawienia estetycznego. Przebieg przeżywania aktów działania zostaje zahamowany, apraktyczne zainteresowania osłabione, aż wreszcie podmiot może naocznie uchwytować jakości i formować w struktury kategorialne, tworząc polifoniczny zestrój jakościowy²¹⁹. W całej operacji po stronie podmiotu jest wykrzyk i skonstruowanie momentów, które w dziele sztuki usuną miejsca niedookreślenia, zaktualizowanie momentów potencjalnych, wreszcie zrekonstruowanie aktualnych momentów dzieła, które określają je w sposób jednoznaczny. To prowadzi ostatecznie do skonstruowania przedmiotu estetycznego, któremu można dać emocjonalną odpowiedź, z uwzględnieniem wartości, jaka została ujawniona w przeżyciu estetycznym²²⁰.

Kwestii podmiotu i „afektywnego podejścia do literatury”, jak określiłby to Derek Attridge, bliskie jest fenomenologiczne pojęcie wczucia. Zagadnienie to było szerzej niż przez samego Ingardena omawiane przez Edytę Stein i, z perspektywy, która będzie bardziej nas interesować, gdyż dotyczy estetyki, przez Johannes Volkelta²²¹. Sam autor *Sporu o istnienie świata* twierdził, że mamy dostęp do fenomenu stanu *psyche* drugiego człowieka, a nie tylko do własnych przeżyć²²².

Volkelt twierdzi z kolei, że nie mamy świadomości, iż przeżycia, które rodzą się w nas w zetknięciu z dziełem, pochodzą od nas samych. Mimo tego, że rodzą się dopiero w zetknięciu z dziełem, a więc nie przeżywamy ich jako *stricte* do „ja” przynależnych”, z naszego „ja” pochodzą. Wzucie dokonuje się wtedy dopiero, kiedy stwierdzimy zrodzenie się takich uczuć. Oczywiście wczucie w kontakcie z dziełem nie może się odbyć bez wcześniejszego przeżycia uczuć i dążeń, które teraz trwają w nas w formie dyspozycji i określonych tendencji gotowych do urzeczywistnienia się²²³. Owe tendencje przy określonym spostrzeżeniu (np. stanu uczuciowego w sposób pośredni lub wprost wyrażonego przez podmiot liryczny) i działaniu wyobraźni pozwalają na wczucie, stapiając się z treścią spostrzeżeniową. W konsekwencji

219 R. Ingarden, *Przeżycie, dzieło, wartość*, Warszawa 1971, s. 12–13.

220 R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. III, dz. cyt., s. 166–167.

221 J. Volkelt, *Das ästhetische Bewusstsein. Prinzipienfragen der Ästhetik*, München 1920.

222 R. Ingarden, *U podstaw...*, dz. cyt., s. 420.

223 Zob. J. Makota, *Wzucie [w:] Słownik pojęć filozoficznych...*, dz. cyt., s. 297–299.

może nam się wydawać, że spostrzegamy uczucia mówiącego w utworze podmiotu.

Bacniejsze zwrócenie uwagi na podmiot dokonało się za sprawą psychoanalizy. Okazało się, że zarówno podmiot-autor, jak i podmiot-czytelnik stanowią zagadkę dla siebie samych. Podmiot nie jest stały i niezmienny. Zygmunta Freud mówił o trójwarstwie ludzkiej psychiki, rozdzielonej na *id*, *ego* i *superego*. Tak „rozwarstwiony” podmiot może jednak zyskać świadomość, przekraczając popędowe ograniczenia. Jacques Lacan widzi w porządku symbolicznym (mowie) nie coś, co pomaga podmiotowi zrozumieć samego siebie, ale coś, co wręcz samorozumienie uniemożliwia. Porządek symboliczny i wyobrażenie o sobie samym zderzają się ze sobą, język pozbawia nas autonomii, w której budowaliśmy wyobrażenie o sobie, jeszcze języka nie znając. Kultura nie prowadzi do samorozumienia, ale alienuje²²⁴.

Hermeneuta Ricoeur uważa, że egzegeza tekstów, wydobywanie z nich symboli jest koniecznym etapem, by podmiot mógł się ukonstytuować, powrócić do utraconego Logosu, być w pełni sobą²²⁵. Na skutek rekonstrukcji symboli w procesie czytania literatury podmiot przyswaja sens i konstruuje samego siebie, oczywiście przemierzając wcześniej kręte drogi interpretacji. „Zrozumieć tekst to uznać, że mogę zamieszkać w projektowanym przezeń świecie, to znaczy, że go rozumiem. Znaczą także, że dzięki tej sytuacji dochodzę do rozumienia samego siebie” – komentuje Ricoeurowską hermeneutykę Markowski²²⁶. Gadamer dostrzega zarówno autora, jak i czytelnika jako podmioty procesu czytania, jednak rozmowa odbywa się z tekstem, który zawiera „naddatek sensu”. Może być nim również zaskoczony sam autor²²⁷. Relacja między podmiotami procesu czytania odbywa się również w refleksji Ingardena. Czytelnik odkrywa, co napisał autor, ale bez czytelnicznej świadomości proces lektury odbyć się nie może. Na skutek kolejnych konkretyzacji czytelnik współtworzy dzieło, bez niego znaczenie nie

224 „podmiot nie może znaleźć znaczącego, które byłoby „jego własne”, że zawsze mówi zbyt dużo albo zbyt mało: mówiąc krótko, mówi zawsze coś innego niż to, co chciał powiedzieć” – pisze Žižek o zniekształcającej Podmiot reprezentacji symbolicznej (S. Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii*, tłum. J. Bator, P. Dybel, wstęp P. Dybel, Wrocław 2001, s. 206).

225 Zob. P. Ricoeur, *Konflikt hermeneutyk: epistemologia interpretacji*, tłum. J. Skoczylas [w:] P. Ricoeur, *O interpretacji. Esej o Freudzie*, tłum. M. Falski, Warszawa 2008.

226 A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury...*, dz. cyt., s. 184.

227 Dzieło „domaga się odpowiedzi, udzielić jej może zaś tylko ten, kto to wyzwanie przyjął. Ta odpowiedź musi być jego własną odpowiedzią, której sam czynnie udziela. Gra wymaga współgrającego” (H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993, s. 34).

mogłoby się ujawnić. Być dziełem znaczy być czytany, czytać to rozpoznawać zapis autora i współtworzyć dzieło. Kilkadziesiąt lat po Ingardenie próby uporządkowania relacji czytelnika i odbiorcy podjął się Umberto Eco, który również uważa, że tekst bez czytelnika jest tekstem potencjalnym, „mechanizmem leniwym, oszczędnym, który żyje kosztem wartości dodatkowej znaczeń, jakie wprowadza weń odbiorca”²²⁸. Eco podzielił źródła znaczeń literatury na trzy: intencja autora, intencja czytelnika i intencja tekstu. Taka systematyzacja ma swoje praktyczne konsekwencje – wyniki interpretacji należy ustalić z każdym z niniejszych podmiotów. Szablon narzucony przez autora jest niezmienny, jednak okoliczności, w jakich rozumie czytelnik, są przecież zmienne, odczytanie może zatem zależeć od kompetencji czytelnika, miejsca i czasu odczytania, epoki, w jakiej jest interpretowane. Na tym polega „otwartość” utworu, warunkująca każdorazowo inne odczytanie, przy czym mogą się wciąż wpisywać w odautorski schemat. Koncepcja Eco jest bardzo popularna wśród literaturoznawców, a sam semiolog otwarcie mówi o swoich inspiracjach Ingardenem.

Jedynym z głównych zagadnień rozważanych przez Foucaulta, filozofa wymienianego obok Derridy najczęściej, kiedy idzie o charakterystykę postmodernizmu, było właśnie zagadnienie podmiotu, a raczej kryzysu podmiotu²²⁹. Łączyło się ono ze statusem autora w literaturze. Dla tego francuskiego filozofa „autor” jest konstruktem i funkcją tekstu. Uznanie „autora” realnego, podkreślanie jego znaczenia dla utworu hamuje, zdaniem Foucaulta, swobodę interpretacji²³⁰. Zarówno Michel Foucault, Roland Barthes, jak i Jacques Derrida postulowali zmianę pozycji podmiotu w dyskursie filozoficznym, a co za tym idzie również krytycznoliterackim²³¹. Mowa o „punktowej prostocie” uniwersalnej i niezmiennej kategorii teoretycznej, która nie jest według postmodernistów porządkującym schematem, ale formą przemocy. Dla postmodernistów umarł podmiot suwerenny, będący konkretną

228 U. Eco, *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, przeł. P. Salwa, Warszawa 1994, s. 75.

229 M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, tłum. A. Siemek, wstęp J. Topolski, Warszawa 1977.

230 M. Foucault, *Kim jest autor?*, tłum. M. P. Markowski [w:] M. Foucault, *Szaleństwo i literatura. Powiedziane, napisane*, wybór, oprac. T. Komendant, tłum. B. Banasiak, posł. M. P. Markowski, Warszawa 1999.

231 W tym kontekście Foucault mówi o „śmierci człowieka” (M. Foucault, *Mysł zewnętrzna* [w:] M. Foucault, *Szaleństwo...*, dz. cyt., s. 175), Barthes o „śmierci autora” (R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M. P. Markowski, „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1999, nr 1/2, s. 250), a Derrida o „kresie człowieka” (J. Derrida, *Kres człowieka*, przeł. P. Pieniążek [w:] J. Derrida, *Marginesy filozofii*, dz. cyt.).

osobowością zapisującą siebie w dziele. „Podmiot tego «pisania» jest systemem relacji pomiędzy warstwami: bloku magicznego, psychiki, społeczeństwa, świata, wewnątrz tej sceny nie można odnaleźć punktowej prostoty klasycznego podmiotu”²³². O podobnych uwarunkowaniach autora mówi i Ingarden, i Gadamer, i Eco, lecz ów pesymistyczny wydzźwięk i przewartościowanie uwarunkowań wobec podmiotu, który im podlega, swoiste „rozmycie” w nich woli i artystycznych zamierzeń podmiotu następuje dopiero u dekonstrukcjonistów. Derrida dostrzega uwikłanie podmiotu w zagadnienie integralnej świadomości, uwikłanie ujarzmiające, opanowujące, przemocowe, będące efektem totalizującej presji systemów metafizycznych. Foucault mówi nawet o podmiocie nowoczesnym jako o efekcie represyjnego działania wiedzy-władzy²³³.

Jak dekonstrukcyjniści opisują relację podmiotu-odbiorcy tekstu z utworem? Odbiorca i tekst wchodzi w relację, nieustanny taniec prowokacji i odpowiedzi na nią²³⁴. Nie jest to relacja z autorem. Ten zostawia „sygnaturę”, współudział odbiorcy to „kontrsygnatura”. Nie jest ona jednak prostą odpowiedzią, ale rodzajem twórczości czytelnika, dopisaniem czytelniczej sygnatury. Tym samym wszelka możliwa „nadrzędna” pozycja autora przestaje być oczywista.

Wydaje się, że u autora *Marginesów filozofii* odnaleźć można swoiste powtórzenie (przy czym byłoby to powtórzenie z przemieszczeniem, iteracja) schematu dialogu między tekstem i czytelnikiem jako nieustannej wymiany pytań i odpowiedzi. Derrida przepisuje go oczywiście na swój język, mówiąc o „sygnaturze” autora lub tekstu i dopisywanej do niej „kontrsygnaturze” czytelnika. W obu przypadkach mamy jednak do czynienia z podobną ontologią dzieła literackiego, które istnieje (tzn. jest aktualizowane) jedynie w procesie interpretacji. I choć aktualizacja ta odbywa się na różne sposoby (bardziej „ekumeniczny” dialog u Gadamera, bardziej „antagonistyczna” wymiana u Derridy), to zaryzykować można ostrożną tezę, że obok koła hermeneutycznego dałoby się mówić o specyficznym kole dekonstrukcyjnym²³⁵.

232 J. Derrida, *Pismo i różnica*, dz. cyt., s. 395.

233 M. Foucault, *Kim jest autor?*, dz. cyt.

234 *Ta dziwna instytucja zwana literaturą...*, dz. cyt., s. 186.

235 Obcy tekst-podpis pozostaje inny. Możemy go uzupełnić swoim podpisem, jednak respektując różnicę. Dzięki inności tekstu, do którego się odnosimy, widzimy siebie jako różnych. W hermeneutyce rozpoznajemy tekst jako inny i w rozmowie dążymy do porozumienia. W dekonstrukcji nie orientujemy się na rozumienie, ale na przyjęcie inności, do której dokładamy swoją, co nie tworzy trzeciej drogi, ale podkreśla różnicę.

Powróćmy jeszcze do hermeneutyki w kontekście podmiotu. Czy i tutaj, jeśli przyjmiemy, że nie jest to hermeneutyka dążąca do metafizycznego uzupełnienia i zamknięcia w „sensownej całości”, właśnie na hermeneutycznym gruncie nie dałoby się porozumieć podmiot-autora i podmiot-czytelnika? I może się to odbyć z uwzględnieniem „etyczności” jako proponowanej przez dekonstrukcjonistów granicy dla zupełnej dowolności odczytywania utworów literackich?

Przedstawię w tym miejscu propozycję Michała Januszkiewicza jako próbę pogodzenia stanowisk i propozycję wyjścia z impasu wobec odpowiedzi na pytanie o sposób, w jaki istnieje utwór liryczny. Jest to o tyle zasadne, że postmodernistyczny projekt moralności jako hamulca wobec *anything goes* można podważyć za pomocą kilku pytań: Skąd wiadomo, że etyczność czy każda z moralności prywatnych zatrzyma się w nadużyciu interpretacyjnym? Czy podobnie jak należymy do „wspólnoty interpretacyjnej”, o której pisał Fish, nie należymy również do określonej wspólnoty wpływającej na każdą poszczególną moralność? Czy nasze podejście wobec utworu lirycznego nie jest odgórnie wyznaczone przez środowisko, w którym się wychowaliśmy, w którym kształtowały się nasze pojęcia i wiedza, która teraz pozwala nam między innymi ze zrozumieniem czytać poezję? Czy teksty, które uruchomimy jako konteksty i te, które porzucimy przy interpretacji utworu, uznając je np. za zbyt dalekie skojarzenia, by wobec utworu wciąż zachować uczciwość, nie są znane nam dzięki temu, że partycypujemy w kulturze? Podobnie jak ów wybór uruchomionych kontekstów. czyż nie jest społecznie i kulturowo uwarunkowany?

We współczesnym świecie dominuje kultura pluralistyczna, w której rozmaite konteksty mieszają się ze sobą, a ludzie utożsamiający się z określonym kręgiem kulturowym mają świadomość istnienia kultur zupełnie odrębnych. Niehomogeniczną kulturę Januszkiewicz nazywa „metaforyczno-symboliczną”²³⁶, zatem możliwą do wielorakiego interpretowania (w przeciwieństwie do w miarę homogenicznej kultury metonimiczno-alegorycznej). Wielość sposobów bycia, życia i postaw wymaga nieustannego interpretowania i czynnego, twórczego odpowiadania na zinterpretowaną rzeczywistość. Końiec wielkich narracji²³⁷, zarówno religijnych, jak i naukowych, interpreta-

236 M. Januszkiewicz, *Być i rozumieć...*, dz. cyt., s. 53.

237 Zob. J.-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 1997.

cja naszego bycia-w-świecie wyznaczać zaczęła charakter ludzkiej wiedzy. Odpowiedzialność, jaką ponosimy za nasze interpretacje, kieruje nas ku perspektywie dialogu. Utwór liryczny i sposoby jego odczytywania stają się figurą bycia w świecie ponowoczesnym.

Interpretacja zanurzona jest w określonej tradycji i historii, fenomenologia mówi o odnajdywaniu sensu utworu w tekście, propozycje ponowoczesne głoszą nieistnienie sensu, tekst jest wytworem interpretacji. Może się przy tym pojawić na potrzebę chwili, momentalnie i doraźnie. Derrida rozróżniał odnajdywanie sensu, które dąży do rozszyfrowywania (interpretacja rabiniczna), i wolną grę, która prowadzi do wykroczenia poza to, co znane, do wynajdowania sensu (interpretacja poetycka)²³⁸.

Januszkiewicz proponuje wyjście z impasu zasadzającego się na konflikcie światopoglądów. Jego propozycja to negocjowanie sensu i „interpretacja transakcyjna”²³⁹. Opiera się ona na założeniu, że w interpretacji dochodzi do wymiany – tekst odpowiada na wrażliwość i wartości interpretatora, ale też daje mu impuls do refleksji, interpretator wprowadza z kolei własne przedrozumienia, konteksty i oferuje określony język. Na styku tej wymiany pojawia się postać koła hermeneutycznego, którego mechanizm Januszkiewicz opisuje: „na tyle, na ile rozumiem tekst, wczytując się w niego, na tyle zrozumieć mogę samego siebie; jednak na tyle tylko mogę zrozumieć tekst, na ile rozumiem siebie samego, to znaczy na ile wczytuję w tekst swoje własne horyzonty rozumienia”²⁴⁰. Zachowana zostaje „zdarzeniowość” sensu w akcie interpretacji, uwzględnione są zmienne konteksty i cele, nie ma miejsca na „metafizyczną przemoc” celowości, dyktatu sensu.

Inną propozycją Januszkiewicza jest przekształcenie podmiotowo-przedmiotowej relacji interpretatora do tekstu w relację dwóch podmiotów: ja-ty, nadanie jej charakteru współlistnienia, a sytuacji interpretacyjnej wymiaru spotkania²⁴¹. Podejście to, uznające język za most, nie przeszkodę, zgadza się z Ingardenowskim opisem języka jako zawierającego stały i zmienny element treściowy. Znaczenie potencjalne otwiera na interpretację, w której możemy tym samym zobaczyć ontologiczny wymiar utworu. Przy tym tekst

238 J. Derrida, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, tłum. W. Kalaga [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą: antologia*, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1970, s. 173.

239 M. Januszkiewicz, *Wczytywanie (się) w tekst. O interpretacji transakcyjnej* [w:] M. Januszkiewicz, *Kim jestem ja? Kim jesteś ty? Etyka, tożsamość, rozumienie*, Poznań 2012.

240 M. Januszkiewicz, *Być i rozumieć...*, dz. cyt., s. 94.

241 M. Januszkiewicz, *Być i rozumieć...*, dz. cyt., s. 96.

zachowuje charakter, który wyznaczyła mu ponowoczesność: „wyzwalacz refleksji interpretatora skierowanej na uświadomienie sobie tych przesądzeń kulturowych, które już były w nim obecne, ale pozostawały w stanie typowej dla nich skrytości”²⁴².

Propozycja Januszkiewicza to ujęcie teoretycznie bardzo wartościowe, przestajemy bowiem poszukiwać intencji autora. Tę perspektywę w odniesieniu do liryki warto jednak rozszerzyć o jeszcze jeden podmiot, którego przeżycia konstytuują niejako utwory liryczne. Nie jest to autor ani czytelnik. To podmiot liryczny, którego przeżycia, doznania, emocje są domeną tematyczną poezji. Może on mówić o nich wprost, może ukrywać się za zjawiskami wobec niego „niezależnymi”, przedstawionymi w postaci opisu pejzażu czy sytuacji. Potraktowanie tego fikcyjnego bytu, ważnej kategorii interpretacji literackiej, jako podmiotu procesu rozumienia, jaki proponuje współczesna hermeneutyka, może wzbogacić możliwości odczytania utworu lirycznego, udoskonalić sposoby interpretowania poezji proponowane przez teorię literatury, wpłynąć na poszczególne, jednostkowe doświadczenie czytelnicze i wreszcie wpłynąć na nasze rozumienie samego rozumienia i interpretacji. Czy zatem przyjmujemy, że badanie literatury, a nawet – zgodnie ze stopniem skomplikowania świata, którego jesteśmy częścią – badanie poezji może być drogą do lepszego filozofowania? Niewątpliwie teza ta pełni rolę świadomego (czy koniecznego?) przedzałożenia w niniejszych rozważaniach.

242 A. Szahaj, *O interpretacji*, dz. cyt., s. 73.

ZAKOŃCZENIE

Niniejsze rozważania miały na celu przeanalizowanie i porównanie koncepcji utworu lirycznego dwóch filozofów uważanych za skrajnie różnych, choć wywodzących się z tradycji fenomenologicznej – Romana Ingardena i Jacques’a Derridy. Do tej pory w polskiej literaturze przedmiotu nie powstała praca porównująca tychże myślicieli. Filozofia jednak rozwija się właśnie dzięki podejmowaniu nowych problemów interpretacyjnych, polem dla rozwoju myśli jest również dostrzeganie wspólnych płaszczyzn problemowych u filozofów, którzy na skutek sztywnych interpretacyjnych klasyfikacji uznawani są za „intelektualnie wrogich” albo co najmniej „przeciwstawnych sobie”. Możliwość podjęcia dyskusji z filozofami, którzy sami nigdy się nie spotkali, wobec braku zainteresowania badaczy zestawieniem tych dwóch myślicieli, staje się swoiście ekumenicznym wyzwaniem.

Obaj myśliciele byli uczniami Husserla, ale w sposób odmienny odnieśli się do idealizmu transcendentnego. Wobec wyzwania przejścia od ontologii do metafizyki i od sposobu istnienia do sposobu dania Ingarden i Derrida przybierają różne postawy. Autor *O dziele literackim* wierzy w istnienie realnego, autonomicznego bytowo świata, a przykład dzieła literackiego ma pokazać, jak różny jest to świat od tego czysto intencjonalnego, reprezentowanego przez utwór. Derrida wobec, jego zdaniem, klęski redukcji transcendentnej, która nie uchroniła się przed subiektywizacją, zarzuca próby różnienia rzeczywistości i sposobu jej przedstawiania. Uznaje przyjmowanie założeń za zdradę filozofii, a uznając ich nieuchronność, chociażby w języku, przyjmuje postawę dekonstruktora.

Zarówno Ingarden, jak i Derrida rozważają zagadnienia związane z literaturą. Wyeksplikowana przez Ingardena motywacja ma charakter filozoficzny (nie możemy wykluczyć, że motywatorem do wyboru akurat dzieła literackiego jako przedmiotu rozważań były młodzieńcze zainteresowania krakowskiego filozofa). Dla Derridy język filozofii uległ wyczerpaniu i literackość może być drogą dla snucia rozważań, a i sposobem wyrazu ich treści

już w samej formie. Utwór liryczny nie jest dla filozofów obiektem zainteresowania sam w sobie, z ich rozważań odtworzyć można koncepcję poezji, nie wyrażają jednak projektów *explicite*.

W sposób naturalny dla rozważań o literaturze napotykać Ingarden i Derrida na zagadnienie sensu i znaczenia. Odnoszą się do teorii de Saussure'a raczej negatywnie. Ingarden widzi w nich nadmierne uproszczenie pewnej rzeczywistości, Derrida – świadectwo zniewolenia sposobu myślenia przez posługującą się binarnymi opozycjami „metafizykę”. Dla autora *Głosu i fenomenu* dalsza filozoficzna droga będzie próbą podważania metafizycznego w jego rozumieniu, myślenia, od którego jednak nie ma ucieczki. W metafizyce widzi bowiem, za Heideggerem, prymat obecności. Ingarden w swoich rozważaniach przekracza granicę między ontologią, którą opisał w sposób bardzo szczegółowy, i metafizyką, mówiącą o tym, co według zasad ontologicznych faktycznie istnieje. Analiza przedmiotu czysto intencjonalnego, jakim jest utwór liryczny, zdaje się nie budzić wątpliwości – zależy on od naszej świadomości. Jednak, jak starałam się pokazać, stwierdzenie tego nie wyczerpuje całej gamy zjawisk, które pojawiają się, gdy analizujemy istnienie utworu lirycznego, jego zależności od aktów jednostkowej świadomości, zbiorowości, kultury i języka. Miejsca niedookreślenia, stanowiące jeden z wyróżników bytu czysto intencjonalnego, mają dla poezji ogromne znaczenie i świadczą nierzadko o jej kunszcie. Na tym polu otwiera się specyfika utworu lirycznego jako dzieła literackiego, którego intencjonalność jest bodaj największa. Derrida w zależności utworu od świadomości widzi możliwość nieskończonej liczby odczytań przy ciągłej świadomości niedoczytań. Jest to możliwość, ale rodząca napięcie konieczności pamiętania o ciągłej niezupełności danego odczytania, pozwala nam odnaleźć się w świecie tekstów, ale nigdy tak samo, zawsze z pominięciem jakiejś możliwej konfiguracji.

Rozważania nad literaturą, które dla Ingardena miały być drogą ukazania relacji między realnym światem i świadomością, stały się asumptem dla namysłu teoretycznoliterackiego. Twórczość Derridy, która wyszła od swojej bezradności wobec możliwości filozofowania w ogóle, również stała się bodźcem dla rozwoju teorii literatury.

Obaj filozofowie w różny sposób odnoszą się do zagadnień struktury utworu, choć obaj oddalają się od strukturalizmu. Niesamodzielność bytowa wszelkiej struktury w ujęciu Ingardena wiąże utwór z podmiotem (pierwej twórczym, potem odbiorczym), uznaje za byt jakościowo różnorodny,

niesprowadzalny do elementów jednopoziomowej mozaiki. Wizja utworu lirycznego dla Derridy bardziej przypominałaby zbiór śladów. O ile Ingarden porządkuje dzieło literackie, Derrida dopuszcza wolną grę. Fenomenolog jednak porządkuje elementy na różnych wymiarach, dekonstrukcjonista widzi coś w rodzaju gry na płaszczyźnie, tyle że każdy element, każdy idiom uwikłany jest w konteksty innych płaszczyzn, w których występuje. Obu filozofom można by zarzucić „suchą analizę”. Ingarden jednak tworzy strukturę, która mogłaby być dobrym narzędziem interpretacyjnym, według którego analizujący utwór mógłby rozpatrywać każdą jego warstwę. Ten rodzaj uporządkowania daleki jest Derridzie, który jednak respektuje tajemniczość utworu, nie rozpina go na kolejnych ramach uporządkowanego schematu. Przeciwstawienie myślicieli byłoby tu proste, gdyby nie fakt respektowania przez Ingardena miejsc niedookreślenia, niedopowiedzeń, jakie rodzi utwór. W jego koncepcji brakuje jednak miejsca na poezję awangardową, co zauważa już Chwistek, dążenie do uporządkowania zdaje się czynić autora *O dziele literackim* bezradnym wobec materii, być może z zasady zawsze w pewnym stopniu entropijnej.

Odrzucanie metafizyki rozumianej, za Heideggerem, jako prymat „obecności” czy przymus obiektywności, pozwala uniknąć Derridzie rozważań, które prowadzi Ingarden. Ten wiąże z utworem jakości metafizyczne, których doświadczenie za pośrednictwem poezji uznaje za fakt. Jedną z najwyraźniejszych różnic między myślicielami jest stosunek do zapisu utworu, który dla Ingardena jest jedynie nośnikiem, a dla Derridy – rodzajem śladu. W tym wypadku cała poezja graficzna, wiersze, które ze względu na sposób ich wersyfikacyjnego ukształtowania nie mogłyby być uznane przez Ingardena za dzieło literackie. Precyzja Ingardenowskiego opisu, zgodnie z prawem budowania definicji, wyklucza liczne utwory uznawane powszechnie za równoprawne utwory liryczne.

Koncepcje utworu lirycznego obu filozofów nie dają satysfakcjonującej odpowiedzi na pytania o granice interpretacji, ich równoprawność i dowolność. Świadomość językowego obrazu świata, którym dysponujemy jako członkowie określonej wspólnoty językowej pośród innych wspólnot, i tzw. zwrot lingwistyczny w filozofii prowadzą do konieczności poszukiwania nowych wyznaczników interpretacji. Uznanie spuścizny hermeneutycznej i wypracowanych przez nią metod, a także roli przewrotu w rozumieniu tekstu literackiego, którego współinicjatorem był Jacques Derrida, prowadzi do szukania

granic interpretacji na trzech niewykluczających się drogach. Drogi te to kompetencja kulturowa odbiorców, kierowanie się w postępowaniu interpretacyjnym szacunkiem wobec inności czytanego tekstu i „odpowiedzialna odpowiedź” na zdarzenie tekstu (etyka). Możliwą drogą dla teorii interpretacji jest również projekt fenomenologii hermeneutycznej postulowany na polskim gruncie m.in. przez Michała Januszkiewicza.

Zdaję sobie sprawę, że pytanie o interpretację jest opowiedzeniem się za taką koncepcją utworu lirycznego, w której podejmujemy zagadnienie sensu i znaczenia, czy zatem oznacza to odrzucenie dekonstrukcjonizmu na rzecz koncepcji Ingardena? Staralam się pokazać, że myśl Jacques’a Derridy wciąż może być ożywcza dla namysłu nad poezją, przede wszystkim przez napięcie, które cały czas tworzy, przypominając o *misunderstanding*, pojawiającym się przy każdej próbie „ostatecznego” zinterpretowania utworu.

W rozprawie proponuję wzbogacenie rozważań nad odczytywaniem liryki z uwzględnieniem podmiotu jako kategorii kluczowej. Zagadnienie podmiotu było ważnym przedmiotem filozoficznych rozważań u Kartezjusza i Kanta, którzy traktowali go przede wszystkim jako podmiot myślący, Husserl zwrócił uwagę na przeżywanie, Heidegger podkreślał „bycie w świecie”, Lévinas – wymiar etyczny, relację Ja – Inny. Oczywiście każdy z tych filozofów prezentował myśl innowacyjną, która nie miała służyć zestawieniu zbiorczemu. Koncepcje te musiały wpłynąć na Ingardena i Derridę, choć odległych sobie, to jednak przez europejską tradycję filozoficzną ukształtowanych. Ingarden w odniesieniu do literatury dostrzega podmiot, jakim jest odbiorca, i podmiot, którym jest autor dzieła. Poezję interpretuje podmiot przeżywający estetycznie, o afektywnym podejściu do literatury. Podobne Ingardenowskiemu ujęcia prezentują Michel Henry, mówiący o afektywnym „ja”, i Volkelt wyciągający wniosek o kontakcie odbiorcy z sobą samym w trakcie czytania utworu. O kulturze umożliwiającej samorozumienie pisze Ricoeur. Relacji między czytelnikiem i odbiorcą jako podmiotom procesu rozumienia więcej miejsca poświęca Umberto Eco. Derrida ogłasza przewartościowanie sił – suwerenny podmiot znika, pozostają tylko rozmaite uwarunkowania, z których może wyłonić się wiązka oczekiwań odbiorczych czy inwencji autorskich. Ewentualna relacja autora i czytelnika zostaje zastąpiona sygnaturą pierwszego i dopisaną kontrsygnaturą drugiego. Czy to wyklucza porozumienie? Januszkiewicz twierdzi, że etyczne granice interpretacji proponowane przez postmodernistów są bezwzględnie podważalne. Możemy

przyjąć możliwość szerokiej interpretacji utworu lirycznego, uznając możliwe jej niedomknięcie i związany z nim dyskomfort jako figurę naszego bycia w świecie ponowoczesnym, co może się dla nas wiązać z nieoczekiwanym wymiarem terapeutycznym. Być może próba zrozumienia tekstu na tyle, na ile możemy w niego wczytać nasze własne rozumienie, jest tym właśnie, co okaże się najlepszą interpretacją dla nas. Rozpoznanie w tej „niepewnej” interpretacji ponowoczesnego losu może dać nam poczucie bycia zrozumianymi.

Opracowanie koncepcji podmiotu w oparciu o kategorię podmiotu lirycznego, proponowanego przez teorię literatury, z uwzględnieniem refleksji filozoficznej dotyczącej podmiotu, uważam za potrzebną i ważną dla prób zbudowania funkcjonalnej koncepcji utworu lirycznego. Kategorii tej filozofowie, podejmujący refleksję nad literaturą, nie poświęcili wiele miejsca, a być może okazałaby się ona kluczowa do wyróżnienia liryki na tle całej literatury i na pewno wpłynęłaby ona na pogłębienie rozumienia utworu lirycznego w jego funkcji poetyckiej, ekspresywnej i impresywnej (a także innych niewykluczanych w realizacji przez teorię komunikacji). Podmiot liryczny w poezji byłby również ciekawym polem do pogłębienia refleksji filozoficznej jako takiej – czy możliwa jest w jego przypadku refleksyjność, samowiedza, tożsamość, samorozumienie i, wobec zależności od autora i czytelnika, gdzie byłyby jego granice?

Jeśli uznamy, że hermeneutyka może dać podstawę koncepcji utworu lirycznego, musimy uznać tekst za produkt pośredni porozumienia albo przeformułować, co jest podmiotem, a co środkiem porozumienia. W utworze lirycznym możemy porozumieć się również z podmiotem lirycznym, który wypowiada się w tekście poetyckim. Podejście hermeneutyczne zostanie zachowane, przyjmujemy „dobrą wolę”, za orędownika której uznać możemy Ingardena, nie ogranicza nas to w odnajdywaniu kontekstów i pamiętaniu o możliwości *misunderstanding*, o którym pisze Derrida.

Zanurzony w tradycji proces rozumienia może w interpretacji liryki zachować swój językowy, hipotetyczny, kontekstowy, rewidowany i dialogiczny charakter, a przy tym pozostać nakierowany na porozumienie z podmiotem lirycznym.

Próba odtworzenia i zestawienia ze sobą koncepcji utworu lirycznego Romana Ingardena i Jacques’a Derridy nie mogła uniknąć napotkania oczywistych trudności. Jako że dzieło literackie i ściślej – utwór liryczny pojawiały

się w twórczości obu jako pretekst do przedstawienia myśli natury filozoficznej (bądź zdekonstruowania takowej), należało odszukać punkty zbieżne w myśli obu filozofów, na podstawie których koncepcję utworu lirycznego próbowałam odtworzyć. Ograniczenie zakresu badań do utworu poetyckiego nie wyklucza, a nawet skłania do prześledzenia wątków zbieżnych, które ujawniały się w trakcie pracy. Sam utwór liryczny jest obszarem dla badań zarówno filozofów, jak i teoretyków literatury. Łączenie obu obszarów i uwzględnienie możliwości przenikania się myśli innych jeszcze dziedzin nauki skłania do refleksji nad kompleksowym charakterem badań dotyczących zagadnień interdyscyplinarnych, koniecznością wypracowania skutecznej metodologii. Jeśli filozofia ma, zgodnie z postulatami fenomenologów, pretendować do miana nauki i dążyć do prawdy, konieczna jest jej korespondencja z innymi obszarami badań takich jak psychologia czy neurobiologia.

Uważam, że należy prowadzić badania naukowe również nad zagadnieniami takimi jak możliwość oceny wartości dzieła sztuki, zagadnienia interpretacji, sensu i rozumienia. Przy współczesnym zasobie wiedzy nie sposób oprzeć się konstatacji, że to poszczególne obszary zainteresowań prowadzić winny do wypracowania aparatu pojęciowego i metodologii pracy nad nimi, nie odwrotnie. To z kolei rodzi pytanie o trwałość i zakres zastosowania takich narzędzi. Czy jednak wychodzenie od zorientowania na określoną szkołę filozoficzną i w jej perspektywie przyglądanie się poszczególnym tematom nie wpływa znacząco na zubożenie myśli i niedostrzeżenie istotnych wątków?

Wyzwaniem w powstaniu niniejszej dysertacji było również przełamanie pewnego tabu porównania filozofów – Ingardena i Derridy. Podjęcie tej trudności wydaje mi się podążeniem drogą, jaką obrała sobie filozofia u zarania, poszukiwaniem mądrości niezależnie od uprzedzeń i, na ile to tylko możliwe, ponad przekonaniami. Jest również inna, równie ważka jak ta wypływająca z tradycji, motywacja. Jest nią spojrzenie na współczesną filozofię z odwagą podjęcia w rozważaniach pojawiających się na jej gruncie teorii i koncepcji. Nazwiska Derrida czy Fish nie są już uznawane za kontrowersyjne, choć wciąż ich poglądy mogą stymulować intelektualnie i wpływać na pogłębianie rozważań filozoficznych. Baczne śledzenie rozwoju myśli współczesnej filozofii jest niezwykle istotne, nie tylko by zachować świeżość spojrzenia, ale i pokorę w tej jednej z najwrdzięczniejszych dziedzin aktywności intelektualnej człowieka.

Przy zestawianiu ze sobą filozofów opierających swoje poglądy na zgoła różnych założeniach, punktem wyjścia jest zdecydowanie rezygnacja z przyznania któremuś z nich „racji”, co jednak nie wyklucza przychylenia się do któregoś ze stanowisk w punkcie dojścia. Jak, mam nadzieję, pokazały niniejsze rozważania, dekonstrukcja, choć nie niosła nadziei ani dla zagadnienia interpretacji, ani dla rozumienia, okazała się ożywcza dla rozwoju myśli wokół zagadnień związanych z poezją (i nie tylko). Zestawione z nią rozważania Ingardena to droga konstruktywna już u samych swych założeń. Kiedy zakładamy pozytywne wnioski na temat koncepcji utworu lirycznego, wybieramy „drogę Ingardena”. Jak chyba najlepiej pokazuje praktyka dekonstrukcji, jesteśmy na „metafizyce” skazani. Nie musi być to jednak wyrokiem, ale polem do badań i rozwijania aktywności intelektualnej człowieka, która – podobnie jak wytwory sztuki – pozwala mu próbować rzucić wyzwanie śmierci.

Celem filozoficznych porównań winno być zestawienie stanowisk, które może okazać się płodne i nieść wnioski, a także poszerzać możliwość postrzegania kwestii filozoficznych. To właśnie zamierzałam osiągnąć w mojej pracy, w której wnioski natury metodologicznej uważam za nie mniej wartościowe niż wnioski przedmiotowe, dotyczące koncepcji utworu lirycznego. Zestawienie Derridy i Ingardena, chęć ujrzenia ich jako przedstawicieli filozofii znajdujących się na przeciwstawnych biegunach binarnej opozycji jest rodzajem „niedialektycznej” różnicy, która dla niniejszej pracy była największym wyzwaniem, choć być może jedynie schematem, wedle którego proces zestawiania poglądów jest najczęściej organizowany, schematem do przekroczenia i przekraczania.

NATALIA KIEDYK

 <https://orcid.org/0009-0009-9127-6961>

ABSTRAKT

Koncepcja utworu lirycznego w ujęciu Romana Ingardena i Jacques'a Derridy. Studium analityczno-porównawcze

W pracy przedstawiono zagadnienie koncepcji utworu lirycznego dwóch filozofów, Romana Ingardena i Jacques'a Derridy, w postaci studium analityczno-porównawczego, w oparciu o dzieła tychże filozofów. Celem pracy było skonfrontowanie i przeprowadzenie dyskusji stanowisk, próba znalezienia punktów zbieżnych w przedstawionych koncepcjach, a także znalezienia wspólnej płaszczyzny rozważań zagadnień ważkich zarówno dla filozofii, jak i teorii literatury. Zastosowano metodę analityczno-hermeneutyczną w rekonstrukcji i interpretacji tekstów źródłowych. Rozprawa składa się z trzech rozdziałów, wstępu i zakończenia oraz bibliografii, która zawiera 180 pozycji.

Słowa kluczowe: Jacques Derrida, Roman Ingarden, dekonstrukcja, dzieło literackie, fenomenologia, hermeneutyka, interpretacja, utwór liryczny, podmiot, poezja, struktura

BIBLIOGRAFIA

LITERATURA ŹRÓDŁOWA

- Derrida J., *Biała mitologia. Metafora w tekście filozoficznym*, „Pamiętnik Literacki” 1986, t. 77, nr 3, s. 283–318.
- Derrida J., *Che cos'è la poesia?*, tłum. M. P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11–12, s. 61–155.
- Derrida J., *Deconstruction and the Other: An Interview with Derrida* [w:] Kearney R., *Dialogues with Contemporary Continental Thinkers: The Phenomenological Heritage: Paul Ricoeur, Emmanuel Levinas, Herbert Marcuse, Stanislas Breton, Jacques Derrida*, Manchester 1984.
- Derrida J., *Głos i fenomen: wprowadzenie do problematyki znaku w fenomenologii Husserla*, tłum. B. Banasiak, Warszawa 1997.
- Derrida J., *Istrice 2. Ickbünn All hier* [w:] *Points de suspension. Entretiens, choisis et présentés par E. Weber*, Paris 1992.
- Derrida J., *La dissémination*, Paris 1972.
- Derrida J., *Limited Inc.*, przeł. S. Weber, J. Mehlman, Evanstone 1988.
- Derrida J., *Marginesy filozofii*, przeł. A. Dziadek, J. Margański, P. Pieniążek, Warszawa 2002.
- Derrida J., *O gramatologii*, tłum. B. Banasiak, Warszawa 1999.
- Derrida J., *Pismo filozofii*, red. B. Banasiak, Kraków 1992.
- Derrida J., *Pismo i różnica*, tłum. K. Kłosiński, Warszawa 2004.
- Derrida J., *Pismo i telekomunikacja*, tłum. S. Cichowicz, J. Skoczylas, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1975, nr 3 (21), s. 75–92.
- Derrida J., *Points de suspension*, Paris 1992.
- Derrida J., *Pozycje*, tłum. B. Banasiak, „Colloquia Communia” 1988, nr 1–3, s. 287–303.

- Derrida J., *Pozycje. Rozmowy z Henri Ronsem, Julią Kristevą, Jean-Louis Houdebiniem i Guy Scarpettą*, przeł. A. Dziadek, Katowice 2007.
- Derrida J., *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, tłum. M. Adamczyk, „Pamiętnik Literacki” 1986, t. 77, nr 2, s. 251–267.
- Derrida J., *Szibbolet dla Paula Celana*, przeł. A. Dziadek, Bytom 2000.
- Derrida J., *Writing and Difference*, tłum. A. Bass, Chicago 1978.
- Ingarden R., *Formy poznawania dzieła literackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1936, t. 33, nr 1/4, s. 163–192.
- Ingarden R., *Księżeczka o człowieku*, Kraków 1987.
- Ingarden R., *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, Warszawa 1970.
- Ingarden R., *O poznawaniu dzieła literackiego*, tłum. D. Gierulanka, Warszawa 1976.
- Ingarden R., *O tak zwanej „prawdzie” w literaturze. Czy zdania twierdzące w dziele literackim są sądami sensu stricto?*, „Przegląd Współczesny” 1937, t. 61, nr 182, s. 80–94.
- Ingarden R., *Przeżycie – dzieło – wartość*, Kraków 1966 i wyd. Warszawa 1971.
- Ingarden R., *Spór o istnienie świata*, t. I, Kraków 1947.
- Ingarden R., *Spór o istnienie świata*, t. II, Kraków 1948.
- Ingarden R., *Studia z estetyki*, t. I, Warszawa 1957.
- Ingarden R., *Studia z estetyki*, t. II, Warszawa 1958.
- Ingarden R., *Studia z estetyki*, t. III, Warszawa 1970.
- Ingarden R., *Szkice z filozofii literatury*, Kraków 2000.
- Ingarden R., *U podstaw teorii poznania*, cz. I, Warszawa 1971.
- Ingarden R., *Wstęp do fenomenologii Husserla*, Warszawa 1974.
- Ingarden R., *Wykłady i dyskusje z estetyki*, Warszawa 1981.
- Ingarden R., *Wykłady z etyki*, Warszawa 1989.
- Ingarden R., *Z badań nad filozofią współczesną*, Warszawa 1963.
- Ingarden R., *Z teorii języka i filozoficznych podstaw logiki*, oprac. D. Gierulanka, Warszawa 1972.
- „Ta dziwna instytucja zwana literaturą”. Z Jacques’em Derridą rozmawia Derek Attridge, tłum. M. P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11/12, s. 177–225.
- Współczesna teoria badań literackich za granicą: antologia*, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1970.

OPRACOWANIA

- Attridge D., *Jednostkowość literatury*, Kraków 2007.
- Banasiak B., *Szibbolet – różnica bez różnicy*, „Nowa Krytyka” 2003, nr 14, s. 362–367.
- Banasiak B., *Filozofia „końca filozofii”. Dekonstrukcja Jacques’a Derridy*, Warszawa 1997.
- Banasiak B., *Na tropach dekonstrukcji* [w:] Derrida J., *Pismo filozofii*, red. B. Banasiak, Kraków 1992.
- Baran B., *Postmodernizm*, Kraków 1992.
- Barthes R., Śmierć autora, przeł. M. P. Markowski, „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1999, nr 1/2, s. 247–251.
- Burzyńska A., *Anty-teoria literatury*, Kraków 2006.
- Burzyńska A., *Dekonstrukcja i interpretacja*, Kraków 2001.
- Burzyńska A., *Granice wyrażalności: dekonstrukcja i problem interpretacji* [w:] *Literatura wobec niewyraźnego. Praca zbiorowa*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Warszawa 1998.
- Burzyńska A., *Lekturografia. Filozofia czytania według Jacques’a Derridy*, „Pamiętnik Literacki” 2000, t. 91, nr 1, s. 43–80.
- Caputo J.D., *Jak odróżnić stronę lewą (niewłaściwą) od strony prawej (właściwej)*, tłum. A. Przysławski, „Sztuka i Filozofia” 2003, t. 22–23, s. 14–21.
- Caputo J.D., *Radical Hermeneutics. Repetition, Deconstruction, and the Hermeneutic Project*, Indiana University Press 1988.
- Critchley S., *The Ethics of Deconstruction: Derrida and Levinas*, Edinburgh 2014, <https://doi.org/10.1086/686969>.
- Culler J., *Dekonstrukcja i jej konsekwencje dla badań literackich*, przeł. M. B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1987, t. 78, nr 4, s. 231–272.
- Dehnel P., *Dekonstrukcja – rozumienie – interpretacja*, Kraków 2006.
- Derridiana*, red. K. Banasiak, Kraków 1994.
- Fish S., *Zuszanowaniem od Autora: refleksje nad Austinem i Derridą*, tłum. K. Abriżewski, „ER(R)GO. Teoria – Literatura – Kultura” 2001, nr 2 (1/2001), s. 87–112.
- Foucault M., *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, przeł. D. Leszczyński, L. Raśniński, Warszawa–Wrocław 2000.
- Foucault M., *Szaleństwo i literatura. Powiedziane, napisane*, wybór, oprac. T. Komendant, tłum. B. Banasiak, posł. M. P. Markowski, Warszawa 1999.
- Foucault M., *Archeologia wiedzy*, tłum. A. Siemek, wstęp J. Topolski, Warszawa 1977.

- Gasché R., *The Train of the Mirror. Derrida and the Philosophy of Reflection*, Harvard University Press, Cambridge 1986.
- Gołębiewska M., *Tekst jako kontekst: rozszerzenie uniwersum Derridiańskiego*, „Kultura Współczesna. Teorie. Interpretacje. Praktyka” 1993, nr 2, s. 63–71.
- Johnson B., *Różnica krytyczna*, tłum. M. Adamczyk, „Pamiętnik Literacki” 1986, t. 77, nr 2, s. 297–306.
- Kalaga W., *Mgławice dyskursu. Podmiot, tekst, interpretacja*, Kraków 2001.
- Kamuf P., *A Derrida Reader: Between the Blinds*, New York 1991.
- Liotard J.-F., *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 1997.
- Łaciak P., *Jacques’a Derridy dehumanizacja fenomenologii*, „Principia” 1999, t. XXIV–XXV, s. 39–68.
- Łaciak P., *Jacques’a Derridy pojęcie metafizyki*, „Sztuka i Filozofia” 1997, nr 13, s. 57–73.
- Łaciak P., *Wczesny Derrida. Dekonstrukcja fenomenologii*, Kraków 2001.
- Makota J., *Metoda fenomenologiczna i jej stosowanie przez Romana Ingardena w ontologii ogólnej i estetyce*, „Kwartalnik Filozoficzny” 1999, t. XXVII, z. 2, s. 19–31.
- Markowski M. P., *Bajeczna spekulacja. Derrida, Heidegger i poezja*, „Literatura na świecie” 1998, nr 11–12, s. 162–175.
- Markowski M. P., *Derrida: filozofia czy literatura?*, „Pamiętnik Literacki” 1996, t. 87, nr 1, s. 75–109.
- Markowski M. P., *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Bydgoszcz 1997.
- Morawski S., *O postmodernizmie filozoficznym – pozornym, przyćmionym i właściwym* [w:] *Oblicza postmoderny. Teoria i praktyka uczestnictwa w kulturze współczesnej*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1992.
- Norris Ch., *Derrida*, London 1987.
- Nycz R., *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995.
- Rorty R., *Dekonstrukcja*, „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1997, nr 3, s. 183–223.
- Szaj P., Śledzenie (śladów) sensu. Tekst i lektura w hermeneutyce ponowoczesnej i jej konteksty, „Forum Poetyki” 2017, nr 8–9, s. 80–93, [https://doi.org/10.14746/ fp.2017.8-9.26776](https://doi.org/10.14746/fp.2017.8-9.26776).
- The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method*, ed. R. Rorty, Chicago 1967.
- Waligóra M., *Iluzja źródłowości. Derridiańska krytyka teorii doświadczenia fenomenologicznego*, „Diametros” 2008, nr 18, s. 68–87, [https://doi.org/10.13153/ diam.18.2008.320](https://doi.org/10.13153/diam.18.2008.320).

- Woleński J., *Dlaczego bezzalożeniowość jest utopią* [w:] Woleński J., *W stronę logiki*, Kraków 1996.
- Woleński J., *O postmodernizmie (krytycznie)*, cz. II, „Przegląd Filozoficzny” 1998, nr 1 (25), s. 141–160.
- Wolniewicz B., *O sytuacji we współczesnej filozofii* [w:] Wolniewicz B., *Filozofia i wartości*, t. II, Warszawa 2019, s. 11–20.
- Bator A. P., *Intencjonalność sztuki w filozofii Romana Ingardena i Mieczysława Alberta Krąpca*, Wrocław 1999.
- Bartoszyński K., *Dzieło sztuki – literackie* [w:] *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena*, red. A. J. Nowak, L. Sosnowski, Kraków 2001.
- Białecka A., *Filozofia siedemdziesiąt lat po „Das literarische Kunstwerk” Romana Ingardena*, „Filozofia Nauki” 1999, t. 7, nr 3–4, s. 153–160.
- Chwistek L., *Tragedia werbalnej metafizyki* [w:] Chwistek L., *Pisma filozoficzne i logiczne*, Warszawa 1961.
- Chwistek L., *Tragedia werbalnej metafizyki (Z powodu książki dra Ingardena „Das literarische Kunstwerk”)*, „Kwartalnik Filozoficzny” 1932, t. 10, z. 1, s. 46–76.
- Częściak K. Ł., *Ontologicznie zorientowana teoria literatury*, „Principia” 2014, t. LIX–LX, s. 329–345, <https://doi.org/10.4467/20843887PI.14.016.2986>.
- Duchliński P., *Metanaukowa charakterystyka etyki w ujęciu Romana Ingardena*, „Rocznik Wydziału Filozoficznego Towarzystwa Jezusowego w Krakowie” 2009, t. XV, s. 99–140.
- Estetyka Romana Ingardena. Problemy i perspektywy. W stulecie urodzin*, red. L. Sosnowski, Kraków 1993.
- Fieguth R., *Ingardena sprawa „Istoty liryzmu”* [w:] *W kręgu filozofii Romana Ingardena. Materiały z konferencji Kraków 1995*, pod red. W. Stróżewskiego, A. Węgrzeckiego, Warszawa–Kraków 1995.
- Johnson B., *Translator’s introduction* [w:] Derrida J., *Dissemination*, Chicago 1981.
- Judycki S., *Idea idealizmu: Kant, Husserl, Ingarden* [w:] *Spór o Ingardena. W setną rocznicę urodzin*, red. J. Dębowski, Lublin 1994.
- Kawiecki P., *Operacje zdaniotwórczej w estetyce dzieła literackiego R. Ingardena a język* [w:] *Estetyka Romana Ingardena – problemy i perspektywy. W stulecie urodzin*, red. L. Sosnowski, Kraków 1993.
- Kubaszczyk J., *Przekład dzieła literackiego jako konkretyzacja*, „Scripta Neophilologica Posnaniensia” 2013, t. XIII, s. 37–54, <https://doi.org/10.14746/snp.2013.13.04>.
- Majewska Z., *Świat kultury Romana Ingardena*, Lublin 2001.

- Markiewicz H., *Jeszcze o budowie dzieła literackiego: w związku z artykułem prof. R. Ingardena*, „Pamiętnik Literacki” 1964, t. 55, nr 2, s. 429–434.
- Markiewicz H., *Problem miejsc niedookreślenia w dziele literackim*, „Ruch Literacki” 1972, R. XIII, z. 1, s. 1–11.
- Markiewicz H., *Roman Ingarden. O dziele literackim*, „Estetyka” 1961, R. 2, s. 266–277.
- Markiewicz H., *Sposób istnienia i budowa dzieła literackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1962, t. 53, nr 2, s. 331–352.
- Mordka A., *Przedmiot i sposób istnienia: zarys ontologii egzystencjalnej Romana Ingardena*, Rzeszów 2002.
- Okopień K., *Ingarden, czyli świadomość niedofenomenologizowana*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1979, nr 1 (43), s. 85–102.
- Póltawski A., *Czy Roman Ingarden był fenomenologiem?*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Philosophica” 2009, t. 22, s. 5–11.
- Póltawski A., *Wartości a ontologia Ingardena*, „Sztuka i Filozofia” 1994, nr 8, s. 5–18.
- Rygalski A., *Zmienna zawartość idei – próba interpretacji*, „Kwartalnik Filozoficzny” 1993, t. 21, z. 1, s. 23–39.
- Skwarczyńska S., *Rodzaje literackie wśród podstawowych pojęć teoretycznoliterackich Romana Ingardena* [w:] *Fenomenologia Romana Ingardena*, „Studia Filozoficzne”, Warszawa 1972.
- Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena*, red. A.J. Nowak, L. Sosnowski, Kraków 2001.
- Trokowska B., *Warstwa brzmień słownych w dziele literackim według koncepcji Romana Ingardena a oralność w rozumieniu Waltera Onga*, „Tekstura. Rocznik Filologiczno-Kulturoznawczy” [online], 15 listopada 2019, t. 8, [dostęp: 6.10.2021], <https://apcz.umk.pl/Tek/article/download/27896/23748/59307>, <https://doi.org/10.12775/27896>.
- Ulicka D., *Ingardenowska filozofia literatury*, Warszawa 1992.

LITERATURA POMOCNICZA

- Arystoteles, *Dzieła wszystkie*, t. 1, Warszawa 1990.
- Arystoteles, *Retoryka. Poetyka*, Warszawa 2004.
- Bartoszyński K., *Dzieło sztuki – literackie* [w:] *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena*, red. A.J. Nowak, L. Sosnowski, Kraków 2001.

- Bartoszyński K., *Kryzys czy trwanie powieści. Studia literaturoznawcze*, Kraków 2004.
- Bauman Z., *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Warszawa 1994.
- Berger P. L., Luckmann T., *Spoleczne tworzenie rzeczywistości*, Warszawa 1983.
- Black M., *Models and metaphors*, 1962, fragm. tłum. J. Japola „Pamiętnik Literacki” 1971, t. 62, nr 3, s. 217–234.
- Bonecki M., *Jerzy Kmita – interpretacja humanistyczna i społeczno-regulacyjna koncepcja kultury*, „Filozofia Publiczna i Edukacja Demokratyczna” 2012, t. I, nr 2, s. 178–198, <https://doi.org/10.14746/fped.2012.1.2.13>.
- Booth W. C., *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*, Berkeley 1988.
- Brożek B., *Granice interpretacji*, Kraków 2014.
- Burzyńska A., *Od metafizyki do etyki*, „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 2002, nr 1–2, s. 64–80.
- Burzyńska A., Markowski M. P., *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006.
- Chrzęstowska B., Wysłouch S., *Poetyka stosowana*, Warszawa 1978.
- Churchland P. M., *Plato’s Camera: How the Physical Brain Captures a Landscape of Abstract Universals*, Cambridge 2012
- de Man P., *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prosta*, przeł. A. Przybysławski, Kraków 2004.
- Descartes R., *Medytacje o pierwszej filozofii wraz z zarzutami uczonych mężów i odpowiedziami autora oraz Rozmowa z Burmanem*, t. 1–2, tłum. M. i K. Ajdukiewiczowie, Warszawa 1958.
- Drogi Heideggera*, red. J. Mizera, „Principia” 1998, t. XX.
- Drogi współczesnej filozofii*, wybr. i wstępem opatrzył M. J. Siemek, Warszawa 1978.
- Drwięga M., *Spór o podmiot w filozofii [w:] Spór o podmiotowość. Perspektywa interdyscyplinarna*, red. A. Warmbier, Kraków 2016.
- Dybel P., *Granice rozumienia i interpretacji. O hermeneutyce Hansa-Georga Gadamera*, Kraków 2004.
- Fenomenologia francuska. Rozpoznania/interpretacje/rozwińnięcia*, red. J. Migasiński, I. Lorenc, Warszawa 2006.
- Eco U., *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, przeł. P. Salwa, Warszawa 1994.
- Filozofować dziś. Z badań nad filozofią najnowszą*, red. A. Bronk, Lublin 1995.
- Fish S., *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, oprac. R. Rorty, red. A. Szahaj, Kraków 2002.

- Gadamer H.-G., *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, przeł. K. Krzymieniowa, Warszawa 1993.
- Gadamer H.-G., *Gesammelte Werke*, Tübingen 1995.
- Gadamer H.-G., *Język i rozumienie*, Warszawa 2003. Gadamer H.-G., *Wiersz i rozmowa* [w:] Gadamer H.-G., *Poetica. Wybrane eseje*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2001.
- Gadamer H.-G., *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. B. Baran, Kraków 1993.
- Gadamer H.-G., *Rozum, słowo, dzieje*, tłum. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa 2000.
- Galarowicz J., *Zarys fenomenologii świadomości u E. Husserla*, „*Studia Philosophiae Christianae*” 1982, t. 18, nr 1, s. 105–128.
- Głowiński M., *Wirtualny odbiorca w strukturze utworu poetyckiego* [w:] Głowiński M., *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977.
- Goethe J. W., *Faust*, cz. I, przeł. F. Konopka, Warszawa 1977.
- Habermas J., *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt 1985.
- Hegel G. W. F., *Wykłady o estetyce*, t. I, tłum. J. Grabowski, A. Landman, Warszawa 1964.
- Hegel G. W. F., *Wykłady o estetyce*, t. II, tłum. J. Grabowski, A. Landman, Warszawa 1966.
- Hegel G. W. F., *Wykłady o estetyce*, t. III, tłum. J. Grabowski, A. Landman, Warszawa 1967.
- Heidegger M., *Bycie i czas*, tłum. i oprac. B. Baran, Warszawa 1994.
- Heidegger M., *Drogi lasu*, przeł. J. Mizera, Warszawa 1997.
- Heidegger M., *List o humanizmie*, przeł. J. Tischner [w:] Heidegger M., *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, Warszawa 1977.
- Heidegger M., *Zasada racji*, przeł. J. Mizera, Kraków 2001.
- Heller M., *Początek jest wszędzie. Nowa hipoteza pochodzenia Wszechświata*, Warszawa 2002.
- Henry M., *O fenomenologii*, tłum. i wpraw. M. Drwięga, Warszawa 2007.
- Herbut J., *Elementy metodologii filozofii. Skrypt do wykładu*, Lublin 2004.
- Horyzonty konstruktywizmu. Inspiracje, perspektywy, przyszłość*, red. E. Bińczyk, A. Derra, J. Grygieńć, Toruń 2015.
- Husserl E., *Badania logiczne*, t. I: *Prolegomena do czystej logiki*, przeł. J. Sidorek, Toruń 1996.

- Husserl E., *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*, Warszawa 1967.
- Husserl E., *List do Hugo von Hofmannsthal*, „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1996, nr 2/3, s. 255–258.
- Husserl E., *Medytacje kartezjańskie z dodaniem uwag krytycznych Romana Ingardena*, przeł. A. Wajs, Warszawa 1982.
- Husserl E., *O pochodzeniu geometrii*, tłum. Z. Krasnodębski [w:] *Wokół fundamentalizmu epistemologicznego*, red. S. Czerniak, J. Rolewski, Warszawa 1991.
- Husserl E., *Wyrażenie i znaczenie*, przeł. I. Krońska, „Roczniki Filozoficzne” 1980, t. 28, z. 1, s. 5–72.
- Iser W., *Proces czytania. Perspektywa fenomenologiczna* [w:] *Współczesna myśl literaturoznawcza w Republice Federalnej Niemiec. Antologia*, wyb. i oprac. H. Orłowski, tłum. M. Łukasiewicz i in., Warszawa 1986.
- Jakobson R., *Poetyka w świetle językoznawstwa*, tłum. K. Pomorska, „Pamiętnik Literacki” 1960, t. 51, nr 2, s. 431–473.
- Januszkiewicz M., *Być i rozumieć. Rozprawy i szkice z humanistyki hermeneutycznej*, Kraków 2017.
- Januszkiewicz M., *Kim jestem ja? Kim jesteś ty? Etyka, tożsamość, rozumienie*, Poznań 2012.
- Jauss H. R., *Historia literatury jako prowokacja dla nauki o literaturze* [w:] Jauss H. R., *Historia literatury jako prowokacja*, tłum. M. Łukasiewicz, posł. K. Bartoszyński, Warszawa 1999.
- Judycki S., *Fenomenologia a metafizyka w perspektywie rozważań Edmunda Husserla*, „Zeszyty Naukowe KUL” 1988, t. 31, nr 3, s. 11–17.
- Kant I., *Krytyka czystego rozumu*, t. I, tłum. R. Ingarden, Warszawa 1957.
- Kant I., *Krytyka czystego rozumu*, t. II, tłum. i oprac. R. Ingarden, Warszawa 2010.
- Kasperski E., *Poezja a filozofia: cztery filary tradycji (komparatystyka dyskursów)*, „Tekstualia” 2007, nr 3, s. 25–46.
- Kleiner J., *Rola podmiotu mówiącego w epice, w liryce i w poezji dramatycznej* [w:] Kleiner J., *Studia z zakresu teorii literatury*, Lublin 1961.
- Kmita J., *O kulturze symbolicznej*, Warszawa 1982.
- Kmita J., *Późny wnuk filozofii. Wprowadzenie do kulturoznawstwa*, Poznań 2007.
- Kmita J., *Z metodologicznych problemów interpretacji humanistycznej*, Warszawa 1971.
- Krąpiec M. A., *Język i świat realny*, Lublin 1985.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 2001.
- Kulawik A., *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Kraków 1997.

- Kwintylian, *Institutio oratoria*, wstęp, przekład i przypisy S. Śnieżawski, Kraków 2012.
- Lakoff G., *Kobiety, ogień i rzeczy niebezpieczne: co kategorie mówią nam o umyśle?*, Kraków 2001.
- Lévinas E., *Istniejący i istnienie*, tłum. J. Margański, Kraków 2006.
- Lévinas E., *Zupełnie inaczej*, „Teksty: teoria, krytyka, interpretacja” 1975, nr 3 (21), s. 93–101.
- Lévi-Strauss C., *Myśl nieoswojona*, tłum. A. Zajązkowski, Warszawa 1969.
- Markiewicz H., *Czytając ankiety „Tekstów Drugich”*, „Dekada Literacka” 2010, nr 4–5, s. 200–208.
- Markiewicz H., *Przekroje i zbliżenia dawne i nowe*, Warszawa 1976.
- Markiewicz H., *Zbliżenia i przekroje*, Warszawa 1967.
- Markowski M. P., *Zwrot etyczny w badaniach literackich*, „Pamiętnik Literacki” 2000, t. 91, nr 1, s. 239–244.
- Mayenowa M. R., *Poetyka teoretyczna. Zagadnienie języka*, Wrocław 1974.
- Meinong A., *The Theory of Objects* [w:] *Realism and the Background of Phenomenology*, ed. R. M. Chisholm, Glencoe 1960.
- Miller Hillis J., *The Ethics of Reading* [w:] Miller Hillis J., *Theory Now and Then*, Durham 1991.
- Miodońska-Brookes E., Kulawik A., Tatara M., *Zarys poetyki*, Warszawa 1980.
- Nagórko A., *Zarys gramatyki polskiej*, Warszawa 2007.
- Nietzsche F., *Ecce Homo. Jak się staje, czym się jest*, przeł. B. Baran, Kraków 1996.
- Obrazy świata w teologii i naukach przyrodniczych*, red. M. Heller, S. Budzik, S. Wszolek, Tarnów 1996.
- Od Husserla do Lévinasa*, red. W. Stróżewski, Kraków 1987.
- Pease D., *J. Hillis Miller: the Other Victorian at Yale* [w:] *The Yale Critics: Deconstruction in America*, ed. J. Arac, W. Godzich, W. Martin, Minneapolis 1983.
- Piaget J., *Strukturalizm*, tłum. S. Cichowicz, Warszawa 1972.
- Piasecki J., *Strukturalizm i fenomenologia w badaniach literackich*, „Estetyka i Krytyka. Zeszyt Specjalny” 2010, nr 2, s. 137–146.
- Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, pod red. T. Namowicza, Wrocław 2000.
- Platon, *Dialogi*, t. I, tłum. W. Witwicki, Kęty 2005.
- Platon, *Faidros*, przeł. L. Regner, Warszawa 1993.
- Powszechna Encyklopedia Filozofii*, t. I–X, red. M. A. Krąpiec, A. Maryniarczyk, Lublin 2001.
- Richards I. A., *The Philosophy of Rhetoric*, London 1936.

- Ricoeur P., *O interpretacji. Esej o Freudzie*, tłum. M. Falski, Warszawa 2008.
- Rorty R., *Filozofia a zwierciadło natury*, tłum. M. Szczubiałka, Warszawa 1994.
- de Saussure F., *Kurs językoznawstwa ogólnego*, tłum. K. Kasprzyk, Warszawa 1991.
- Sapir E., *Kultura, język, osobowość*, Warszawa 1978.
- Sawicki S., *Czym jest poezja?*, „Ethos” 1989, R. 2, nr 4, s. 109–115.
- Siebers T., *The Ethics of Criticism*, Ithaca 1988.
- Siemek M.J., *Poznanie jako praktyka (Prolegomena do przyszłej epistemologii)* [w:] *Marksizm w kulturze filozoficznej XX wieku*, pod red. M.J. Siemka, Warszawa 1988
- Sławiński J., *O kategorii podmiotu lirycznego* [w:] *Wiersz i poezja. Konferencja teoretycznoliteracka w Pczimiu*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1966.
- Sławiński J., *Semantyka wypowiedzi narracyjnej* [w:] *W kręgu zagadnień teorii powieści*, pod. red J. Sławińskiego, Wrocław–Kraków–Warszawa 1967.
- Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków 2002.
- Słownik współczesnego języka polskiego*, t. 2, red. E. Wierzbicka, Warszawa 1998.
- Spór o Ingardena. W setną rocznicę urodzin*, red. J. Dębowski, Lublin 1994.
- Stępień A. B., *Filozofia klasyczna w obecnej sytuacji*, „Zeszyty Naukowe KUL” 1997, t. 40, nr 3–4, s. 57–59.
- Stróżewski W., *Doskonale – wypełnienie. O „Fortepianie Szopena” Cypriana Norwida*, „Pamiętnik Literacki” 1979, t. 70, nr 4, s. 43–72.
- Stróżewski W., *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków 2002.
- Szahaj A., *Granice anarchizmu interpretacyjnego*, „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1997, nr 6 (48), s. 5–33.
- Szahaj A., *Zniewalająca moc kultury. Artykuły szkice z filozofii kultury, poznania i polityki*, Toruń 2004.
- Szekspir W., *Sen nocy letniej*, tłum. S. Koźmian, Kraków 1950.
- Sztuka interpretacji w ostatnim półwieczu*, t. III, wyb. i oprac. H. Markiewicz, Kraków 2011.
- Todorov T., *Tropy i figury*, tłum. W. Krzemień, „Pamiętnik Literacki” 1977, t. 68, nr 2, s. 275–293.
- Trzy stylistyki greckie. Arystoteles, Demetriusz, Dionizjusz*, przeł. i oprac. W. Madyda, Wrocław 1953.
- Tyszczyk A., *Estetyczne i metafizyczne aspekty aksjologii literackiej Ingardena*, Lublin 1993.
- Vance E., *Medievalisms and Models of Textuality*, „Diacritics” 1985, t. 15, nr 3, s. 54–64, <https://doi.org/10.2307/464623>

Vico G., *Nauka nowa*, tłum. J. Jakubowicz, Warszawa 1966.

Volkelt J., *Das ästhetische Bewusstsein. Prinzipienfragen der Ästhetik*, München 1920.

Walczak M., *Pojęcie, koncepcja, teoria. Rozgraniczenia terminologiczne [w:] Myśli o języku, nauce i wartościach. Seria druga. Profesorowi Jackowi Juliuszowi Jadackiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. A. Brożek, A. Chybińska, M. Grygianiec, M. Tkaczyk, Warszawa 2016.

Whorf B.L., *Język, myśl, rzeczywistość*, tłum. T. Hołówka, Warszawa 2002.

Wypowiedź literacka a wypowiedź filozoficzna, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Wrocław 1982.

Žižek S., *Wzniosły obiekt ideologii*, tłum. J. Bator, P. Dybel, wstęp P. Dybel, Wrocław 2001.

SPIS TREŚCI

Wstęp	7
Rozdział I. Koncepcja utworu lirycznego – Roman Ingarden	21
1. Badania w obszarze ontologii, fenomenologii i teorii języka	22
2. Zarys ontologii dzieła literackiego	24
3. O utworze poetyckim jako dziele literackim	27
3.1. Dwuwymiarowość utworu lirycznego	28
3.2. Schematyczność utworu lirycznego	45
3.3. Utwór liryczny i jego konkretyzacje	56
3.4. O poznawaniu dzieła literackiego – utworu lirycznego	58
4. Specyfika utworu lirycznego jako dzieła literackiego	67
5. Dzieło literackie – aspekty estetyczne, metafizyczne i aksjologiczne	77
Rozdział II. Koncepcja utworu lirycznego – Jacques Derrida	89
1. Dekonstrukcjonizm – stanowisko filozoficzne i metoda	90
2. Fenomenologiczna geneza	95
2.1. Dekonstrukcja filozofii	100
2.2. Oddać głos pismu	110
3. Kontrontologia	116
4. Nic poza tekstem	120
4.1. Dekonstrukcja i literatura	122
4.2. Czym jest poezja?	125
4.3. Szibboleet dla Paula Celana	130
4.4. Mallarmé.	
Niemożliwość jednoznacznego rozstrzygnięcia, jakie otwiera poezja	137

4.5. O metaforze jako wzorze działania wszystkich środków poetyckich.....	139
5. Dekonstrukcja jako metoda czytania poezji?.....	142
Rozdział III. Roman Ingarden i Jacques Derrida – próba porównania i dyskusja stanowisk w kontekście utworu lirycznego.....	149
1. Wobec fenomenologii.....	151
2. Sens i znaczenie.....	161
3. System i metoda.....	175
4. Wobec metafizyki i aksjologii.....	183
5. W stronę hermeneutyki.....	197
6. Konieczność podmiotu?.....	212
Zakończenie.....	221
Abstrakt.....	229
Bibliografia.....	231
Literatura źródłowa.....	231
Opracowania.....	233
Literatura pomocnicza.....	236

Niniejsza publikacja przedstawia zagadnienie koncepcji utworu lirycznego dwóch filozofów, Romana Ingardena i Jacques'a Derridy, w postaci studium analityczno-porównawczego, w oparciu o dzieła tychże filozofów. Celem było skonfrontowanie i przeprowadzenie dyskusji stanowisk, próba znalezienia punktów zbieżnych w przedstawionych koncepcjach, a także znalezienia wspólnej płaszczyzny rozważań zagadnień ważkich zarówno dla filozofii, jak i teorii literatury. Zastosowano metodę analityczno-hermeneutyczną w rekonstrukcji i interpretacji tekstów źródłowych.



Uniwersytet Papieski
Jana Pawła II
w Krakowie

ISBN 978-83-63241-48-3



9 788363 241483 >