

Roman Ingarden

Formy poznawania dzieła literackiego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 33/1/4, 163-192

1936

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

FORMY POZNAWANIA DZIEŁA LITERACKIEGO

I.

§ 1. Dziedzina rozważań. Rozważania, które zamierzam przeprowadzić, należą do szczegółowej teorii poznania. Ważne są one — jak sądzę — zarówno dla samych badań epistemologicznych, jak też i dla teorii literatury i jej podstaw epistemologicznych a nawet dla niektórych zagadnień ogólnej teorii nauki. Nie bez znaczenia są one też dla pewnego działu estetyki, pojętej jako nauka o doznawaniu estetycznym.

Należy podkreślić, że mimo żywego ruchu w latach ostatnich w obrębie t. zw. metodyki teorii literatury, zagadnienia, dotyczące poznawania dzieła literackiego, nie zostały dotąd nie tylko opracowane, ale nawet wyraźnie sformułowane. Wskutek tego wszelkie rozważania metodologiczne w tej dziedzinie są pozbawione teoretycznej podstawy. Lukę tę mają wypełnić, choćby w sposób przygotowawczy, poniższe rozważania.

§ 2. Z a g a d n i e n i e. Naczelnym zagadnieniem, które chcę rozważyć, jest pytanie, jak poznajemy gotowe i utrwalone dzieło literackie. Poznawanie jest tylko jednym z rodzajów obcowania czytelnika z dziełem literackim, niemniej jednak istnieje wiele różnych sposobów poznawania dzieła literackiego, które prowadzą do różnych wyników. Rozważania moje chcę tak przeprowadzić, żeby po naszkicowaniu głównych zarysów poznawania dzieła literackiego wogóle, można było przejść w przyszłości do analizy poszczególnych odmian tego poznawania, zarówno z uwagi na różne sposoby obcowania z dziełami literackimi, jak też i na różnorodność ich typów.

W referacie mym ograniczę się tylko do pewnych wstępnych uwag ogólnych, pod pewnemi specjalnemi jednak założeniami, które niebawem wyłuszczę.

Termin „poznawanie“ resp. „poznajemy“ biorę narazie umyślnie w znaczeniu ogólnikowym jakiegokolwiek „dowiadywania się“ o pewnym całkiem określonym dziele literackim (jak np. *Pan Tadeusz* Adama Mickiewicza), i to dowiadywania się, uzyskiwanego przez czytanie tego dzieła. Innemi słowy, chodzi o tak szeroko pojęte poznawcze obcowanie z dziełem literackim, żeby terminem tym objąć różne wypadki, z których po ostatecznej analizie tylko niektóre będą uzyskiwaniem

poznania dzieła w znaczeniu ściślejsem. Tego ostatecznego stadium nie będę mógł jednak osiągnąć w mym referacie.

Termin „dzieło literackie“ biorę w znaczeniu: „dzieło (t. zw.) literatury pięknej“, dzieła więc, które na podstawie swej zasadniczej budowy rości sobie co najmniej pretensje do tego, żeby być dziełem sztuki i którego przeznaczeniem jest stać się (po skonkretyzowaniu, zob. § 13) przedmiotem doznania estetycznego, bez względu na to jednak, czy to roszczenie jest w każdym wypadku usprawiedliwione, a więc, czy dane dzieło jest naprawdę wartościowem dziełem sztuki.

§ 3. Przystosowanie poznawania do struktury przedmiotu poznania. Poznawanie pewnego przedmiotu jest w swym przebiegu, w poszczególnych operacjach, wchodzących w jego skład, jako też w wartości uzyskanego w niem wyniku poznawczego, dostosowane do podstawowej struktury przedmiotu poznawanego. Ile zasadniczych typów przedmiotów poznania, tyle odmian poznawania. To też — w naszym wypadku — tylko przy równoczesnem wyjaśnieniu podstawowej budowy dzieła literackiego można sobie uświadomić, w jaki sposób je poznajemy i możemy je poznawać. Z tego powodu muszę tu przypomnieć naczelne twierdzenia o ogólnej budowie dzieła literackiego¹. Wobec wielkiej różnorodności typów dzieł literackich można przypuszczać, że nietylko jedno i to samo dzieło można poznawać na różne sposoby, lecz nadto, że inaczej trzeba poznawać dzieła poszczególnych rodzajów literackich; inaczej więc np. niewielki utwór liryczny, inaczej dramat lub komedję, a jeszcze inaczej powieść epiczną. I tę sprawę należy przeto rozważyć; nie będę jej jednak mógł omówić w obrębie niniejszego referatu.

Należy podkreślić, że twierdzenia o budowie dzieła literackiego trzeba uwzględnić przy opisie sposobów poznawania dzieła, nie wolno ich jednak założyć z chwilą przystąpienia do rozważań krytyczno-epistemologicznych, które mają na celu uzyskanie oceny wartości poznania dzieła literackiego. Fakt ten nasuwa specjalne trudności i komplikacje przy przeprowadzaniu rozważań krytyczno-epistemologicznych, które jednak mogę tu pominąć, ponieważ rozważania mego referatu ograniczają się wyłącznie do zagadnień opisowo-epistemologicznych².

§ 4. Podstawowe twierdzenia o budowie dzieła literackiego. Następujące twierdzenia z ontologii dzieła literackiego są mi potrzebne w dalszych rozważaniach:

¹ Ogólną teorię budowy dzieła literackiego przedstawiłem w książce *Das literarische Kunstwerk*. Halle, M. Niemeyer, 1931.

² Wywody moje stanowią wstępny rozdział obszerniejszych rozważań, które będę się starał ogłosić na innem miejscu. Wskutek tego zawierają one m. i. pewne twierdzenia, których rolę będzie można ocenić dopiero po ogłoszeniu całości rozważań.

I. Dzieło literackie jest tworem wielowarstwowym, w którym należy odróżnić:

- a) warstwę brzmień słownych, jako też tworów i charakterów językowo-brzmieniowych wyższego rzędu;
- b) warstwę znaczeniową, zbudowaną z sensów zdań wchodzących w skład dzieła;
- c) warstwę uschematyzowanych wyglądów, przez które przejawiają się przedmioty w dziele przedstawione¹;
- d) warstwę przedmiotów przedstawionych, a mianowicie przedstawionych przez czysto intencjonalne stany rzeczy, które są wyznaczone przez sensy zdań wchodzących w skład dzieła.

II. Z samej budowy poszczególnych warstw dzieła literackiego płynie organiczny związek pomiędzy warstwami, a tem samym jedność strukturalna dzieła.

III. O ile dzieło literackie jest wartościowem dziełem sztuki, każda z jego warstw zawiera specyficzne jakości wartości estetycznych, które współwystępując w dziele w takim lub innym doborze, wytwarzają szczególną harmonję polifoniczną estetycznych jakości wartościowych.

IV. W przeciwstawieniu do przeważającej ilości zdań dzieł naukowych, zdania, występujące w dziele literackiem, nie są sądami, lecz stanowią szczególną modyfikację zdań twierdzących (lub innych np. pytajnych). Zależnie od typu danego dzieła możliwe są jeszcze różne odmiany tej modyfikacji. Zasadniczym rysem jej jest, że — w wypadku zdań orzekających — są one tylko na pozór twierdzące. Bliższej analizy tej modyfikacji nie można tu przeprowadzać².

V. Prócz struktury wielowarstwowej dzieło literackie odznacza się szczególnem uporządkowaniem następstwa swoich faz-części, w szczególności zdań. Dzięki temu dzieło literackie ma swą „rozpiętość“ od „początku“ do „końca“, jakoteż różne kompozycyjne i dynamiczne własności.

VI. Dzieło literackie, np. *Nieboską Komedję* Z. Krasńskiego, należy przeciwstawić jego poszczególnym konkretyzacjom, które powstają przy poszczególnych odczytaniach tego samego dzieła (ew. przy wystawieniu go na scenie).

VII. Samo dzieło literackie (w przeciwstawieniu do jego konkretyzacji) jest tworem schematycznym. To znaczy, że niektóre jego warstwy, zwłaszcza warstwa przedmiotów przedstawionych i warstwa wyglądów, zawierają w sobie „miejsca nieookreślenia“³.

VIII. W konkretyzacjach dzieła literackiego dokonuje się „wypełnienie“ miejsc nieookreślenia, jednak nie wszystkich

¹ Słowa „przedstawiony“ używam tu jako odpowiednika niemieckiego „dargestellt“, nie zaś — jak to się zazwyczaj używa — słowa „vorgestellt“.

² Zob. *op. cit.* §§ 25 i 26.

³ Zob. *op. cit.* § 38.

i nie zawsze w jednaki sposób. Konkretyzacja dzieła literackiego jest więc także tworem schematycznym, lecz w mniejszym stopniu, niż samo dzieło.

IX. Dzieło literackie jest czysto intencjonalnym przedmiotem, które źródło swego istnienia czerpie w aktach twórczych autora. Dzięki zaś przede wszystkim swej warstwie znaczeniowej jest ono zarazem intersubiektywnym przedmiotem intencjonalnym. W związku z tem jest ono różne od wszelkich przeżyć psychicznych czy to autora, czy też czytelników, i jest w stosunku do nich transcendentne, t. zn. tworzy w stosunku do tych przeżyć całość w sobie zamkniętą.

§ 5. Dzieło literackie w piśmie utrwalone. Powyższe twierdzenia dotyczą dzieła literackiego jako tworu, w którym warstwa językowo-brzmieniowa dochodzi do faktycznego wygłoszenia; zazwyczaj jednak dzieła literackie są nam dziś dostępne przede wszystkim pod postacią druku lub pisma. Wprowadza to w budowę dzieła literackiego pewną dalszą komplikację, ponieważ znaki pisarskie spełniają funkcję reprezentowania brzmień słownych. Trzeba już tu podkreślić, że znaki pisarskie (drukarskie) nie są identyczne z pewną ilością atramentu lub czernidła drukarskiego na papierze, które tylko ułatwia percepcję postaci typowej słowa pisanego. Pismo resp. druk stanowi walny środek do „utrwalenia“ dzieła literackiego i jest jednym z jego fundamentów bytowych.

Obcowanie czytelnika z dziełem literackim za pośrednictwem pisma stwarza ze swej strony pewną komplikację w sposobie poznawania dzieła. Fakt ten trzeba uwzględnić w dalszych wywodach.

§ 6. Ograniczenie tematu i teza referatu. Temat dalszych rozważań ograniczam dla uproszczenia w ten sposób, że biorę pod uwagę jedynie poznawanie gotowego dzieła literackiego, które zostało utrwalone pismem w znanym i współczesnym czytelnikowi języku, przyczem poznawanie jego zostało dokonane przez czytelnika w milczącym i samotnym czytaniu (t. zn. bez porozumiewania się słowem czy pismem z innymi czytelnikami).

Pragnę przede wszystkim rozwinąć i uzasadnić dwa twierdzenia:

I. Dzieło literackie jest poznawane w bardzo złożonych przeżyciach.

II. Poznawanie dzieła literackiego dokonuje się w szeregu faz, następujących po sobie i z sobą syntetycznie związanych.

Twierdzenie I stoi w bezpośrednim związku z twierdzeniem, że dzieło literackie jest tworem wielowarstwowym, twierdzenie II zaś z twierdzeniem, że posiada ono rozpiętość od początku do końca, dzięki uporządkowanemu następowaniu po sobie zdań w niem zawartych.

Obydwa twierdzenia razem pozwolą mi wysnuć pewne konsekwencje w odniesieniu do zagadnienia adekwatności poznawania i percepcji estetycznej dzieła literackiego.

Zacznę od omówienia pierwszego z wymienionych twierdzeń.

II.

§ 7. Percypowanie znaków pisarskich i wyrazów. To, co „przedewszystkiem“ znachodzimy, rozpoczynając „czytanie“ jakiegoś dzieła literackiego, to zazwyczaj kartki papieru, pokryte pewnymi rysunkami. Pierwszą czynnością, którą musimy wykonać, jest spostrzeżenie zmysłowe (w szczególności: zazwyczaj wzrokowe) kształtu owych „rysunków“ na papierze. Ale spostrzeżenie to, jakkolwiek niezbędne, stanowi tylko podłoże dalszych, dla poznawania dzieła literackiego właściwych procesów poznawczych. Nie jest ono przytem prostem widzeniem pewnych indywidualnych rysunków: czytając, spostrzegamy owe „rysunki“ odrazu w nastawieniu na ogólne typy kształtów tych rysunków („liter“). Co więcej: jak wiadomo, nie oglądamy każdej litery z osobna, lecz ujmujemy odrazu całe szeregi liter, wiążąc je w całości wyższego rzędu: w jakości postaciowe napisów słownych: „wyrazów“, przeoczając w pewnej mierze nie tylko szczegóły indywidualne liter, ale nieraz i poszczególne litery. Tak więc już pierwszy wstępny krok „czytania“ dzieła literackiego nie jest czysto zmysłowym spostrzeżeniem, lecz wychodzi poza nie, właśnie przez owo nastawienie i przez uchwytywanie jakości postaciowych napisów słownych. Ale wychodzi ono jeszcze w innych kierunkach poza czysto zmysłowe (wzrokowe) spostrzeżenie. A mianowicie: a) przez uchwycenie typowej jakości postaciowej brzmieniowej danego słowa, splecione organicznie z percepcją jakości postaciowej napisu słownego¹. W rozważanym wypadku niemego czytania dokonuje się to uchwycenie na podłożu aktu wyobrażenia słuchowego; gdy natomiast ktoś przy czytaniu równocześnie głośno wypowiada słowa czytane, dokonuje się ono wprost na podłożu spostrzeżenia słuchowego. Jest ono tak silnie splecione z percepcją wzrokowej postaci napisu słownego, że i intencjonalne odpowiedniki tych przeżyć poznawczych wiążą się z sobą w sposób szczególnie ścisły. Jakości postaciowe: „wzrokowa“ i „słuchowa“ stają się jakby tylko dwoistym obliczem tego samego „ciała“ słowa. b) Ale owo „ciało“ jest zarazem ujęte jako „wyraz“, a więc jako coś, co uzewnętrznia, „wyraża“ znaczenie danego słowa i zara-

¹ We wspomnianej już mojej książce starałem się uzasadnić twierdzenie, że te jakości postaciowe należy odróżnić od czysto zmysłowo spostrzeganego materiału głosowego resp. — w wypadku napisów słownych — wzrokowego.

zem „nosi“ je na sobie. Uchwycenie pewnej graficznej czy akustycznej typowej postaci jako „wyrazu“ dokonuje się — w wypadku znanego nam języka — m. i. z uwagi na szczególne charaktery emocjonalne, któremi brzmienie słowne jest niejednokrotnie obarczone, a które pochodzą ze znaczenia słowa¹.

Nieodłącznie z rozpoznaniem w ten sposób wyrazu dokonuje się rozumienie znaczenia słowa, a tem samem konstytuuje się w tym skomplikowanym akcie pełne słowo. Tylko w wyjątkowych wypadkach, gdy wyraz jest nam obcy, nie zachodzi owo zautomatyzowane przejście od uchwycenia wyrazu do rozumienia jego znaczenia, ale i wówczas występuje naturalna tendencja do tego przejścia. Wobec braku jednak znajomości znaczenia słowa dochodzi do charakterystycznego zahamowania, do chwili pewnej bezradności, potem zaś dokonują się akty „domyślenia się“: próby szukania znaczenia. Prawie wyłącznie w tym wypadku wyraz w swej dwoistej (wzrokowo-brzmieniowej) postaci dochodzi sam do wyraźniejszej, centralnej percepcji. W normalnym wypadku zaś, gdy więc wyrazy są nam znane, percepcja samego wyrazu jest „przelotna“, t. zn. nie tylko szybko się odbywa, ale nadto stanowi jedynie przejście do rozumienia słowa i jest zazwyczaj mało świadoma, powierzchowna: wyrazy występują jakby na peryferji świadomości i jedynie peryferycznie „dźwięczą nam w uszach“. I właśnie ta forma peryferycznego, „przelotnego“ uchwytowania wyrazu jest jedynie właściwa przy poznawaniu dzieła literackiego. Stąd m. i. płynie postulat t. zw. „dyskretnej“ deklamacji, nie narzucającej słuchaczowi na pierwszy plan brzmień słownych.

§ 8. Rozumienie znaczenia słów i sensu zdań. Cóż jednak znaczy, że „rozumiemy“ słowa i zdania? Jest to jedno z najtrudniejszych, a zarazem nie przez wszystkich w swej trudności należycie ocenionych zagadnień. Tu muszę się ograniczyć do szkicowych uwag na ten temat.

Żeby się zorientować, w jakich aktach świadomych dokonuje się rozumienie tworców znaczeniowych (słów, zdań, układów zdań) i do jakich wyników prowadzi, trzeba nie tylko, jak to robili nieraz psychologowie, rozpatrzeć same przeżycia, spełniane przez czytelnika, lecz nadto zdać sobie sprawę z tego, czym jest właściwie znaczenie słowa resp. sens zdania. I co do tej sprawy ograniczę się do szkicowego przedstawienia, odwołując się do mych wywodów w *Das literarische Kunstwerk*.

Znaczenie słowa (wziętego przejściowo dla celów analizy w izolacji od innych słów) jest pochodną, w akcie nadawania znaczenia źródło mającą intencją, mniemaniem, które jest związane z „wyrazem“ i które jest odmienne w słowach różnego

¹ Zwrócił na nie uwagę J. Stenzel. „Wyrazem“ nazywam typowe brzmienie (lub postać graficzną) w funkcji posiadania znaczenia resp. „wyrażania“. Natomiast „słowem“ nazywam całość, złożoną z wyrazu i znaczenia. Por. *op. cit.* § 9.

typu. W t. zw. nazwach intencja ta jest złożona z różnych ściśle z sobą związanych intencji elementarnych; wspólną ich funkcją jest określanie intencjonalnego przedmiotu nazwy. Polega ono nie tylko na wyznaczeniu struktury formalnej, uposażenia cechowego i charakteru egzystencjalnego przedmiotu nazwy, ale przede wszystkim na intencjonalnym wytworzeniu tego przedmiotu¹. W pełnym znaczeniu nazwy zawarty jest wreszcie specjalny moment, dzięki któremu nazwa „oznacza” swój przedmiot: intencjonalny wskaźnik kierunkowy. W następstwie przedstawionej budowy znaczenia nazwy, do każdej nazwy przynależy pewien czysto intencjonalny przedmiot, bytowo zależny od jej znaczenia. Natomiast w słowach innych typów znaczeniowych, np. w niektórych t. zw. słówkach funkcyjnych², znaczenie słowa stanowi intencja całkiem odmiennego rodzaju, która nie wytwarza żadnych przedmiotów, lecz jedynie spełnia — zależnie od tego, z jakim słowem tego rodzaju mamy do czynienia — taką lub inną funkcję w stosunku do znaczeń innych słów, z którymi dane słówko współwystępuje. Efektem tych różnorodnych funkcji jest — ogólnikowo mówiąc — ustanowienie najrozmaitszych związków pomiędzy znaczeniami współwystępujących słów, a tem samem i związków pomiędzy intencjonalnymi przedmiotami nazw współwystępujących z danymi słówkami funkcyjnymi. Słówka funkcyjne odgrywają w budowie języka ogromnie doniosłą, choć długo niedocenianą rolę: bez nich nie mogłyby powstać w ogóle zdania ani związki pomiędzy zdaniami, które to związki dopiero umożliwiają istnienie całości znaczeniowych wyższego rzędu, jak np. opowiadanie, poemat, powieść, teoria naukowa i t. d. Z chwilą bowiem, gdy pewna ilość słów — m. i. dzięki słówkom funkcyjnym i funkcjom syntaktycznym, spełnianym przez słowa w zdaniach — „wiąże się” ze sobą, dochodzi nie tylko do szczególnego powiązania znaczeń tych słów, ale zarazem do powstawania przez to tworów znaczeniowych wyższego rzędu, a więc sensu zdań i zespołów zdaniowych. Korelatywnie tworzą się intencjonalne odpowiedniki tych tworów znaczeniowych różnego rzędu i typu, a więc przede wszystkim t. zw. intencjonalne „stany rzeczy”, będące odpowiednikami zdania orzekającego, potem zaś związki stanów rzeczy i t. d.

Powróćmy teraz do pytania, na czem polega zabieg i sztuka zarazem rozumienia tekstu.

¹ Należy go ściśle odróżnić od odpowiedniego przedmiotu, niezależnego w bycie od danego znaczenia, np. pewnego przedmiotu realnego, do którego oznaczenia stosujemy pewną nazwę.

² Słówkami temi zajął się po raz pierwszy E. Husserl w IV rozprawie II t. *Logische Untersuchungen* (1900) (nie mówiąc oczywiście o gramatykach, którzy jednak badali je z innego punktu widzenia). Badania te posunął dalej A. Pfänder w swej *Logik* (1921). Dopiero później i pod wpływem Husserla zajęli się słówkami funkcyjnymi logistycy warszawscy, nazywając je — zdaje się na propozycję T. Kotarbińskiego — „funktorami”.

W chwili dokonania się percepcji wyrazu resp. całej mnogości wyrazów, pierwszy krok stanowi tu wykrycie tej intencji znaczeniowej słowa, która jest z danym wyrazem w pewnym języku związana, i to intencji dokładnie w tej postaci wziętej, której intencja słowa izolowanego nabiera przez współokreślenie jej przez intencje znaczeniowe słów, związanych z danym słowem w całość znaczeniową wyższego rzędu, a więc przedewszystkiem w zdanie. Drugi krok stanowi podjęcie, zakwalizowanie wykrytych intencji przez podmiot rozumiejący. Innymi słowy: gdy rozumiem i myślę tekst czytany, spełniam specyficzne, t. zw. sygnitywne akty myślowe o dokładnie takiej samej intencji („treści“), jak intencje znaczeniowe danego zespołu powiązanych ze sobą słów (np. danego zdania). Akty sygnitywne poddał niegdyś E. Husserl wyczerpującej analizie¹; bliższą ich charakteryzacją nie mogę się tu zajmować.

Gdy tekst dzieła „pisany“ jest w języku rodzimym czytelnika lub przynajmniej w takim, który czytelnik doskonale opanował (tak, że nie musi go tłumaczyć na język rodzimy, lecz nim wprost się posługuje), wówczas rozumienie tekstu nie odbywa się — jak to nieraz dawniej twierdzono — w ten sposób, żebyśmy pokolei i z osobna doszukiwali się intencji znaczeniowych poszczególnych słów, aktualizowali je i dopiero potem jakoś je osobno „wiązali“ z sobą. Coś podobnego zdarza się tylko wówczas, gdy czytamy dzieło literackie w języku obcym, którego nie opanowaliśmy jeszcze dostatecznie. Wtedy istotnie „wyszukujemy“ dopiero znaczenia poszczególnych słów z osobna i doszukujemy się związków pomiędzy znaczeniami i na tej drodze powoli dochodzimy do konstrukcji sensu danego zdania. 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, od razu całe zdania. Oczywiście, nie należy mylnie rozumieć tego ostatniego „od razu“, jakoby mianowicie myślenie zdania dokonywało się w jednym momencie czasu lub jakoby nam rozumienie słów poszczególnych nie było do tego zupełnie potrzebne. Każde bowiem myślenie zdania słownie sformułowanego wymaga pewnego dłuższego lub krótszego czasu, a rozumienie poszczególnych słów nie jest zbędne. „Odrazu“ znaczy tu tylko tyle, że początkowe słowa danego zdania, przez nas rozumiane, działają na nas jak pobudki do rozwinięcia się w nas zdaniotwórczej operacji, pewnego prądu myślowego²: myślenia zdania. Raz wprawieni w ruch, w tok myślenia zdania, myślimy je jako rozwijającą się całość, biorąc poszczególne słowa, bez

¹ Por. Edmund Husserl, *Logische Untersuchungen*, II wyd., 1913, tom II. *Untersuchung I, V, VI*.

² Słusznie zwrócił na to uwagę już Bergson.

specjalnego zastanawiania się nad tem, w tem znaczeniu, w jakim one tworzą człony całego zdania¹. Co więcej, będąc raz w toku myślenia zdań, po pomyśleniu jednego ze zdań, jesteśmy od razu nastawieni ogólnikowo na myślenie zdania następnego, stojącego „w związku“ ze zdaniem już pomyślanem. Pierwsze słowa zdania następnego, przez nas w swem znaczeniu percypowane, wprawiają nas w tok myślenia zdania następnego i t. d. Jeżeli w pewnym specjalnym wypadku zdanie następne nie stoi w żadnym wyraźnym związku z poprzednim, następuje pewne zahamowanie prądu myślowego, pewien *chiasmus* zabarwiony mniej lub więcej żywym zdziwieniem, który musi być dopiero osobnym wysiłkiem przełamany, nim na nowo potoczy się proces czytania. W normalnym wypadku każde z następujących zdań czytamy jako „ciąg dalszy“ zdań już przeczytanych². Tych ostatnich już wprawdzie aktualnie na żywo nie myślimy, ale jeszcze przeżywamy peryferycznie, jakby pogłos ich sensu i ich brzmienia. Ten to „pogłos“ sprawia, iż zdanie, które aktualnie czytamy, w sensie swym konkretyzuje się, że więc nabiera tego właśnie znaczenia, jakie powinno mieć jako ciąg dalszy zdań je poprzedzających. Albowiem, jak bliższe analizy wykazują³, i zdania są tylko do pewnego stopnia samodzielne jednostkami sensowymi i pełne swe znaczenie uzyskują dopiero z kontekstu: sens ich określa się odpowiednio do sensu zdań poprzedzających. Ale nie tylko poprzedzających. Także sens zdań następujących (a przynajmniej niektórych z nich) może dookreślać, dopełniać, modyfikować sens zdania właśnie czytanego. W chwili czytania dzieje się to oczywiście tylko w tych wypadkach, gdy albo już zgóry znamy późniejsze fazy tekstu, albo też gdy zdania dotychczasowe pozwalają nam przewidywać choćby ogólnikowo sens zdań następnych. Zazwyczaj jednak dzieje się to dopiero *ex post*, przyczem albo powracamy myślą do zdania już poprzednio przeczytanego i dopełniamy lub korygujemy *explicite* jego sens zgodnie z sensem zdań późniejszych, albo też dokonuje się to bez wyraźnego powrotu i wyeksplikowanego pomyślenia danego zdania. Fakt ten stanowi najlepszy dowód, że sens zdań uprzednio przez nas przeczytanych jeszcze w formie „pogłosu“ jest nam obecny w chwili czytania zdań następnych.

W ten sposób treść utworu — przy odpowiednim czytaniu — organizuje się jakby automatycznie w pewną zwartą całość znaczeniową (sensową) wyższego rzędu, nie jest zaś „składanką“ sensów zdań poszczególnych. I dopiero wówczas, gdy

¹ Może się tu oczywiście nasunąć zagadnienie, jak to jest możliwe, niemniej jest to pewien fakt, od którego trzeba wyjść, ażeby to zagadnienie wogóle mogło się wyłonić.

² Wielką rolę przy tem odgrywają różnorodne funkcje znaczeniowe słówek funkcyjnych, o których wyżej wspomniałem.

³ Por. *loc. cit.* § 23.

istotnie uda nam się uaktualizować „zorganizowaną“ całość sensową danego utworu, rozumiemy jego „treść“. Oczywiście, nie zawsze się nam to udaje, nie zawsze w szczególności bez osobnego zastanawiania się nad sensem zdań poszczególnych i bez powracania do zdań, już uprzednio przeczytanych, i ich korygowania. Czasem i namyślanie się nad sensem zdań poszczególnych i wielokrotne powracanie do zdań już przeczytanych niewiele nam pomaga: tekstu nie rozumiemy, zawiera on jakby „białe plamy“ zdań niezrozumianych lub niezrozumiałych. „Plamy“ te nie pozwalają nam nadto nieraz na odpowiednie zrozumienie związków pomiędzy temi zdaniem, 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 i t. d.

§ 9. Bierne i aktywne czytanie. Ale samo rozumienie w syntetycznym procesie sensu układu zdań, występujących w dziele literackim, wraz z peryferycznym uchwytywaniem jakości postaciowych wyrazów i tworów językowo-brzmieniowych wyższego rzędu, nie wyczerpuje jeszcze tego złożonego procesu, który nazywamy „poznawaniem“ dzieła literackiego. Jest ono raczej tylko niezbędnym środkiem do nowego zabiegu poznawczego, znacznie donioślejszego dla poznania dzieła literackiego — zwłaszcza dzieła sztuki literackiej —, a mianowicie do intencjonalnego odtworzenia, a następnie do poznania przedmiotów przedstawionych w dziele literackim.

Każde rozumienie sensu tworów znaczeniowych (słów, zdań, układów zdań) jest — jak zaznaczyłem — spełnianiem odpowiednich aktów sygnitywnych i każde z nich *eo ipso* prowadzi do intencjonalnego wyznaczenia przedmiotów tych aktów, resp. przedmiotów danych tworów znaczeniowych¹. Wydaje się więc na pierwszy rzut oka, że samo rozumienie wystarcza, żeby w czytaniu dzieła literackiego ukonstytuowała się dla czytelnika warstwa przedmiotów przedstawionych w dziele. Bliższe rozważanie pokazuje jednak, że sprawa ma się trochę inaczej.

Przedewszystkiem należy odróżnić czysto bierne i aktywne rozumienie tekstu (czytanie). Pierwsze z nich ogranicza się tylko do przejęcia przez czytelnika intencji, zawartych w warstwie znaczeniowej danego dzieła: poddajemy się biernie sensom czytanych zdań i — jeżeli wolno tak powiedzieć —

¹ Rozumienie to jest wierne, jeżeli akty sygnitywne, przez czytelnika spełniane, zawierają intencje o dokładnie takiej samej treści, co znaczenia uorganizowanych w zdania słów.

pozostajemy w sferze ich sensu, nie staramy się zaś o przejście do ich przedmiotów; przedmioty te jakby automatycznie, bez naszej woli ani osobnego wysiłku, zostają wyznaczone przez intencje spełnianych przez nas aktów myślowych, ale tylko wyznaczone, nie więcej. Nie interesują one nas bliżej, jakby mimowoli „przesuwają się“ one „przed naszymi oczyma“, nie uchwytywujemy ich, ani nie staramy się w nie wgłębić, z nimi choćby w fikcyjny sposób obcować, współżyć.

Inaczej ma się rzecz, gdy rozumienie tekstu odbywa się „aktywnie“. Wówczas, choć poddajemy się także treści dzieła, choć idziemy za tokiem myśli w dziele zawartych, to jednak przejmujemy te myśli jakby jako swoje własne, myślimy je z ową szczególną pierwotną samorodnością i żywością, która sprawia, że spełniając akty myślowe o określonej treści, przenosimy się do ich przedmiotów: sens zdań myślanych stanowi w tym wypadku — podobnie jak same „wyrazy“ — jedynie drogę, jedynie „objekt przejściowy“, jak Husserl mówi, a ściśle biorąc nawet nie „objekt“, albowiem nie on stanowi wówczas to, ku czemu myślą się zwracamy. Nie całkiem ściśle się wyrażając, możnaby powiedzieć, że myśląc aktywnie sensy zdań, wykonujemy je (poprzednio powiedziałem: „aktualizujemy“ je), wykonując zaś, zwracamy się do przedmiotów w danych zdań: do pewnych przez sens myślanego zdania wyznaczonych stanów rzeczy. Ażeby w czytaniu dzieła literackiego uzyskać pełnię całości dzieła we wszystkich jego warstwach, musimy w aktywnym czytaniu przede wszystkim te właśnie „przedmioty“ zdań na nowo wytworzyć, dokładniej: odtworzyć naszą własną twórczością, i to tak, ażeby to, co zostanie wytworzone, było właśnie takie, jakie jest w warstwie przedmiotów przedstawionych danego dzieła. Przy bliższym rozważaniu pokazuje się przytem, że 1. samo wytworzenie intencjonalnych stanów rzeczy jeszcze nie wystarcza do sprezentowania się czytelnikowi w percepcji estetycznej różnego rodzaju przedmiotów w dziele przedstawionych, 2. że w pewnych granicach musimy w aktywnym czytaniu wyjść nawet poza to, co *explicite* należy do warstwy przedmiotów przedstawionych, że musimy ją co do niektórych szczegółów uzupełnić. I w tem uzupełnieniu staje się czytelnik do pewnego stopnia współtwórcą dzieła. Postaram się to bliżej wyjaśnić.

§ 10. Objektywizowanie przedmiotów, przedstawionych w dziele literackim. Bezpośrednimi intencjonalnymi „przedmiotami“ zdań są ich intencjonalne korelaty rozmaitych rodzajów, w szczególności przy zdaniach orzekających czysto intencjonalne stany rzeczy¹. Te stany rzeczy jednak, to nie są rzeczy i ludzie, wypadki i zdarzenia, o któ-

¹ Zob. *op. cit.* §§ 20, 28—30.

rych w dziele mowa. Rzeczy te, ludzie i t. d. zostają dopiero przedstawione (*dargestellt*) przez wspomniane stany rzeczy. Otóż czytając aktywnie dzieło literackie, musimy dokonać przejścia od stanów rzeczy do rzeczy, ludzi i t. d., ukonstytuowanych w ich własnościach i losach, musimy podjąć wysiłek ukonstytuowania tych wszystkich przedmiotów. Każdy ze stanów rzeczy, w chwili, gdy jest rozwinięty przez czytane przez nas zdanie, musi być wykorzystany przez nas do przeprowadzenia procesu „objektywizacji“. Polega on na tem, że to, co należy do zawartości danego stanu rzeczy, zostaje ujęte w formalną strukturę cechy czy stanu tego przedmiotu, który oznacza podmiot danego zdania orzekającego, a więc np. jakiejś rzeczy czy osoby. Inaczej powiedziawszy: przedmiot oznaczony przez podmiot zdania orzekającego, nabywa przez zachodzenie odpowiedniego stanu rzeczy pewnej cechy lub znajduje się w pewnym stanie². W aktywnem pomyśleniu przez nas danego zdania staje on „przed naszymi oczyma“ jako tą cechą uposażony, którą mu się w danem zdaniu przypisuje. W przebiegu poszczególnych części (np. rozdziałów) dzieła literackiego występuje zazwyczaj cały szereg zdań o jednej i tej samej rzeczy (osobie lub zdarzeniu). Są to zdania wyznaczające czy to pewne jej cechy czy też jej udział w pewnych zdarzeniach, czy wreszcie takie lub inne jej związki z innymi w tem samym dziele przedstawionymi rzeczami, osobami lub zdarzeniami. W następstwie tego dana rzecz występuje w coraz to nowych, czasem w coraz odmiennych cechach. Dokładniej powiedziawszy: po każdym z tych zdań występuje ona dzięki objektywizacji w jakiejś przedtem jej ewentualnie *explicite* nie przypisanej cesze i jako już tą nową cechą uposażona wchodzi w skład stanu rzeczy następnego zdania, o niej coś orzekającego, i ulega w tym nowym stanie rzeczy odpowiedniemu przekształceniu intencjonalnemu: ukazuje się w nowych lub odmiennych cechach, roli, związku i t. p. W aktywnem czytaniu dzieła musimy wszystkie te przemiany sfingować w świecie przedstawionym, spetryfikować je i stać się jakby świadkami tego, co jest i co się dzieje w świecie przedstawionym.

W ten sposób, przez proces naszkicowanej tu objektywizacji, warstwa przedmiotów przedstawionych usamodzielnia się w pewnej mierze w stosunku do warstwy znaczeniowej. M. i. nabiera ona innego uporządkowania, niż uporządkowanie zdań. Zdania, dotyczące np. pewnej osoby i jej losów, mogą bowiem występować w tekście dzieła w całkiem innej kolejności, niż następstwo faktów czy koleje losów danej osoby. Ażeby dojść do tego usamodzielnienia przedmiotów świata przedstawionego, musi czytelnik dokonać objektywizacji syntety-

² Por. *op. cit.* § 20 rozważanie, w jaki to sposób przedmiot oznaczony przez podmiot zdania orzekającego „bierze udział“ w stanie rzeczy.

tyzującej, a tem samem uniezależnić się w pewnej mierze od tekstu dzieła. Właśnie budowa samego dzieła wymaga tego uniezależnienia dla wiernego zrekonstruowania jego warstwy przedmiotowej. I dopiero dzięki takiej obiektywizacji przedmioty przedstawione stają przed czytelnikiem jako pewna odbębna 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 reaguje. Zachodzi tu szczególny splot poznawczo-odbiorczych i wytwórczych aktów: zapoznając się z sensem zdań, czytelnik w procesie syntetyzującej obiektywizacji wytwarza (odtwarza) pewne przedmioty, by po ich utworzeniu znów je jako „gotowe“ poznawać, w tem poznawaniu nieraz je intencjonalnie przetwarzać i znów w raczej odbiorczej postawie ulegać im w percepcji estetycznej.

Wszystko to znacznie wychodzi poza czysto bierne rozumienie tekstu i wymaga od czytelnika nie tylko specjalnej aktywności, ale i kwalifikacji odpowiednich do takiej lub innej charakterystycznej budowy dzieła. Bez tej aktywności i odpowiedniego przeprowadzenia syntetyzującej obiektywizacji wogóle nie dojdzie do właściwego ukonstytuowania się świata przedstawionego w dziele, a tem samem nie dojdzie do (poznawczego czy estetycznego) obcowania czytelnika z tym światem. To też istnieją czytelnicy, którzy wprowadzie czysto słownie poprawnie rozumieją tekst czytany, a mimo to naprawdę nie wiedzą, z jakim światem przedstawionym mają do czynienia. Ich reakcje estetyczne albo wogóle nie dochodzą do skutku, albo też są zupełnie niewspółmierne z budową świata przedstawionego.

Syntetyzująca obiektywizacja nie jest naogół czynnością łatwą, a pomyślnie jej przeprowadzenie zależy w znacznej mierze od budowy warstwy znaczeniowej dzieła. Jeżeli warstwa ta jest skomplikowana, nieprzejrzysta, w szczegółach wieloznaczna i t. d., obiektywizacja może sprawiać czytelnikowi szczególnie wielkie trudności i wymagać od niego wiele przenikliwości, subtelności i zdolności syntezy, a nieraz wogóle może się nie udać. Wiemy wszyscy, jak wiele nieraz trudu sprawia nam (np. w dziełach naukowych lub filozoficznych) usiłowanie, ażeby wiernie zrekonstruować świat, o którym w dziele mowa. W dziełach literackich jest to często zabieg, który czytelnikowi nastrocza może jeszcze znacznie większe trudności, ponieważ chodzi tu o zrekonstruowanie przedmiotów indywidualnych, które nieraz są tak swoistymi cechami obdarzone, iż niepodobna ich dokładnie określić przy pomocy materiału po-

jęciowego danego języka. Zazwyczaj chodzi przytem o ukonstytuowanie całej mnogości rzeczy, osób, procesów i zdarzeń które stoją z sobą w rozlicznych związkach, stosunkach, losach wspólnych i t. d. Syntetyczne czytanie tekstu ułatwia nam niewątpliwie takie objektywizowanie przedmiotów w dziele przedstawionych, żeby te rzeczy, osoby i t. d. nie były jednostkami od siebie izolowanymi, lecz żeby stały odrazu z sobą w związkach i stanowiły składniki jednego i tego samego świata. Uporządkowanie tego świata, ujęcie go w jedną całość, uchwycenie głównego nurtu zdarzeń, w tym świecie się dokonujących, szczególnej atmosfery duchowej i t. d., wymaga jednak od czytelnika *maximum* rozpiętości uwagi i takiej umiejętności syntetyzowania, że nie zawsze i nie w ciągu całej lektury na nią nas stać. Syntetyzowanie to odbywa się częściowo już podczas czytania poszczególnych części dzieła, ale najistotniejsza jego funkcja spełnia się dopiero w chwili, gdy już całe dzieło przeczytaliśmy: musimy teraz w sposób nieraz istotnie twórczy (choć w ślady dzieła idący) zebrać w uorganizowaną całość świat przedstawiony. Ale nie jesteśmy jeszcze tak daleko w naszych rozważaniach, żeby to już w tej chwili było dobrze zrozumiałe i przekonujące (por. § 15).

§ 11. Konkretyzowanie przedmiotów przedstawionych. Zaznażyłem poprzednio, że czytelnik musi w procesie objektywizowania przedmiotów przedstawionych w dziele wychodzić poza to, co w warstwie przedmiotowej samego dzieła jest *explicite* zawarte. Musi on te przedmioty przynajmniej w pewnej mierze ukonkretyzować. Trzeba to teraz bliżej wyjaśnić.

Dzieło literackie jest tworem schematycznym (por. tw. VII. w § 4). Znaczy to, że niektóre jego warstwy, a zwłaszcza warstwa przedmiotowa, zawierają w sobie cały szereg miejsc „niedookreślenia“¹. Zachodzi to, gdy na podstawie zespołu zdań, należących do dzieła, nie można powiedzieć, ani że pewna rzecz R jest pod pewnym względem X ucechowana przez cechę C, ani też, że cechy tej jej brak. O ile np. w tekście *Pana Tadeusza* niema zupełnie wzmianki, czy Tadeusz był blondynem, czy nie, to jest on (jako przedmiot przedstawiony) pod tym względem niedookreślony, jakkolwiek *implicite* wiadomo, że musiał mieć jakąś barwę włosów. I t. p. Tę właśnie stronę czy wzgląd, co do którego nie wiadomo dokładnie, jaki jest dany przedmiot, nazywamy „miejscem niedookreślenia“. Każda z rzeczy, osób, procesów czy zdarzeń w dziele przedstawionych ma bardzo wiele takich miejsc niedookreślenia. Zwłaszcza zaś, jeżeli chodzi o losy przedmiotów przedstawionych, to zazwyczaj całe okresy ich życia, czy istnienia, wogóle nie dochodzą *explicite* do przedstawienia, a tem samem są nie-

¹ Por. *op. cit.* § 38.

dookreślone pod takim lub innym względem. Wiadomo tylko na podstawie odpowiednich wzmianek w tekście, że np. dana osoba w takim bliżej nieokreślonym okresie czasu istniała, lecz co się z nią dokładnie działo, jak się w tym czasie zmieniała i t. d., o tem niczego bliższego z dzieła się nie dowiadujemy.

Istnienie miejsc niedookreślenia nie jest czemś przypadkowym, np. z wad tekstu płynącym, lecz jest konieczne dla każdego dzieła literackiego. Nie można bowiem przy pomocy skończonej ilości zdań resp. słów, wchodzących w skład dzieła, wyznaczyć jednoznacznie i zupełnie nieskończonej mnogości cech i stanów indywidualnych przedmiotów przedstawionych. Powtórę, z różnych względów tylko niektóre cechy i stany przedmiotów przedstawionych są dla budowy dzieła literackiego ważne i potrzebne ewentualnie interesujące, o pozostałych zaś wystarczy wiedzieć tylko ogólnikowo, że są lub były „jakieś tam“, bez bliższego określenia. Możliwe są przytem pewne szczegóły, których z różnych względów (artystycznych czy innych) nie należy *explicite* jednoznacznie określać. Są one umyślnie jeno „domyślne“ — dyskretnie „w cieniu“ pozostawione, ale mimo to o tyle „między wierszami“ zaznaczone, że w gruncie rzeczy tekst wyznacza ogólnikowo odpowiednie strony czy stany przedmiotów przedstawionych. Otóż, ażeby czytelnik adekwatnie zrekonstruował świat przedstawiony, musi on umieć nieraz, jeżeli tekst tego wymaga, czytać „między wierszami“ i wyznaczać intencjonalnie także te strony czy stany przedmiotów przedstawionych, które *explicite* nie są określone. W tem dookreślaniu, uzupełnianiu przedmiotów przedstawionych zaznacza się własna twórczość czytelnika: musi on nietylko 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. Odbywa się to zazwyczaj bez specjalnego zamierzenia czytelnika. Prostu puszczone są „wodze fantazji“ naszej i konstruujemy przedmioty przedstawione także pod takimi względami, które przez tekst dzieła nie są dookreślone. Jak to robimy w poszczególnym wypadku, to zależy nietylko od właściwości dzieła, ale także od czytelnika i stanu, w którym on się właśnie podczas czytania znajduje. To też 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 literackiego.

Istotne dla zagadnienia estetycznej percepcji dzieła literackiego jest przytem: 1) że bez jakiegokolwiek wypełnienia

przez czytelnika miejsc niedookreślenia nie ma on jeszcze do czynienia z konkretnymi indywiduami, mogącymi nań działać estetycznie, 2) że każde miejsce niedookreślenia może być wypełnione zgodnie z warstwą znaczeniową danego dzieła na wiele różnych sposobów i że z tego punktu widzenia każde z tych wypełnień, zgodnych z tekstem, jest w stosunku do pozostałych równouprawnione, 3) że rozmaite wypełnienia tego samego miejsca niedookreślenia prowadzą nieuchronnie do mniej lub więcej doniosłego przekształcenia całości danego dzieła literackiego i że 4) w następstwie różnic w wypełnieniu (przy różnych lekturach, u różnych czytelników) może dojść do pewnych mniej lub więcej ważnych przesunięć w polifonicznej harmonii wartości estetycznych, dla danego dzieła charakterystycznej. Wiążą się z tem nader doniosłe zagadnienia adekwatnej percepcji estetycznej, jako też oceny estetycznej wartości dzieła, których tu nie mogę bliżej omawiać.

§ 12. Konkretyzowanie wyglądo w. Wytwarzanie intencjonalne w aktywnym czytaniu świata przedstawionego w dziele idzie w ścisłym związku z aktualizowaniem i konkretyzowaniem wyglądo w¹ przedmiotów przedstawionych, a więc z ukonstytuowaniem się dla czytelnika ostatniej, pozostałej jeszcze do omówienia warstwy dzieła literackiego². Nie będę tu bliżej omawiał dość trudnej sprawy, w jaki to sposób wygłady naoczne przedmiotów przedstawionych są wyznaczone przez inne warstwy dzieła. Wystarczy stwierdzić, że istnieją takie elementy i momenty zarówno warstwy językowo-brzmieniowej, jak i znaczeniowej, które spełniają funkcję wyznaczania i narzucania czytelnikowi wyglądo w uschematyzowanych. Czytelnik musi być czuły na te sugestje, poddać się im i nie tylko pomyśleć przedmioty przedstawione, ale i „ubrać je w ciało“ konkretnego wyglądu. Inaczej: musi sobie żywo wyobrazić (wzrokowo, słuchowo i t. d.) rzeczy, ludzi i ich stany. Wyobrażając sobie, aktualizuje i konkretyzuje zarazem wygłady sugerowane przez dzieło czytane. Nie może tego robić całkiem dowolnie, jeżeli chce się czytanemu dziełu poddać i wyobrażać sobie rzeczy i ludzi właśnie w ten sposób, z tego punktu widzenia, w takich, a nie innych, skrótach perspektywicznych, jak tego dzieło wymaga. Nie jest on zarazem nigdy całkiem związany. Swobodny jest właśnie w tych granicach, w jakich wygłady, w dziele wyznaczone, są schematami i w których występują luki w warstwie wyglądowej. W praktyce granice

¹ Termin ten biorę w bardzo szerokiem znaczeniu, obejmującym nie tylko wszelkie „wygłady“, występujące w dowolnem spostrzeżeniu zmysłowym (wzrokowem, słuchowem i t. d.), ale nawet wygłady, w których ujawniają się czy to w doświadczeniu wewnętrznem czy przy poznawaniu cudzych stanów psychicznych, właściwości i struktury indywiduum psychofizycznego, w szczególności osoby ludzkiej.

² Por. *op. cit.* §§ 39—43.

te czytelnik często przekracza, fałszując przez to istotne czasem rysy dzieła. Nie we wszystkich dziełach jednak niebezpieczeństwo to jest równie wielkie i równie ważne dla estetycznej percepcji dzieła. Dzieła bardzo bogate w różnorodne wyglądy stosunkowo rzadko udaje się adekwatnie zrekonstruować w ich warstwie wyglądowej, wskutek czego zostają one zubożone i pozbawione niejednej jakości estetycznie walentnej.

§ 13. Związanie warstw w całość dzieła i percepcja polifonicznej harmonii jakości estetycznie wartościowych. W ten sposób opisałem w zarysie owe złożone i ściśle z sobą splecione operacje subiektywne, dzięki którym czytelnik staje w obliczu wszystkich poszczególnych warstw dzieła i wytwarza pewną jego określoną konkretyzację. Właśnie złożoność przeżyć, w których te operacje się dokonują i ścisły związek pomiędzy nimi sprawia, że warstwy dzieła, z którymi na tej drodze się zapoznajemy, nie stanowią dla nas separowanych od siebie tworów, lecz zgóry występują w organicznym powiązaniu. Ale mimo to jest to dopiero pierwszy niezbędny krok do estetycznej percepcji całości dzieła i jego poznania. Innymi słowy: ażeby móc z dziełem estetycznie obcować i poznać je jako przedmiot estetyczny swoistego rodzaju, trzeba najpierw przez aktywne czytanie (które oczywiście samo opiera się na poznaniu szeregu elementów dzieła) stworzyć odpowiednią jego konkretyzację, odtworzyć je przez to i dopiero tak odtworzonemu dziełu dać działać na siebie estetycznie, a wreszcie poznać je w tej postaci, w jakiej nam się przez wytworzoną konkretyzację objawia w estetycznej percepcji. Pełno tu oczywiście teoretycznych i praktycznych trudności. Na niektóre z nich tylko będę tu mógł zwrócić uwagę.

Przedewszystkiem zrekonstruowanie poszczególnych, choć związanych z sobą, warstw dzieła literackiego daje samo przez się narazie tylko jakby jego szkielet, nie daje zaś jeszcze jego pełnej, wszechstronnej, organicznie zbudowanej całości artystycznej. Na to trzeba jeszcze czegoś więcej, niż dotychczas opisane operacje. Albowiem dzieło literackie jest tego rodzaju tworem wielowarstwowym, w którym każda z warstw zawiera pewne szczególne jakości estetyczne: ich współwystępowanie prowadzi do polifonicznej harmonii wartości¹. Otóż ażeby osiągnąć percepcję dzieła literackiego jako przedmiotu estetycznego, musi czytelnik 1) warstwy poszczególne tak rekonstruować i percypować, żeby doszło do ukonstytuowania się zawartych w nich jakości wartości estetycznych i to tych, które — jeżeli tak wolno powiedzieć — są przez samo dzieło przewidziane, 2) musi dać tym zrekonstruowanym jakościom zadziałać na siebie w ten sposób, żeby — wprawiony w stan wrażliwości estetycznej — doszedł do percepcji całej

¹ Por. *op. cit.* § 68.

polifonicznej harmonii jakości estetycznie walentnych i żeby ujawniła mu się przez to ostateczna, swoista, prosta jakość całości dzieła, charakterystyczna dlań jako pewnego dzieła sztuki, jako jedyne, niepowtarzalnego indywiduum.

Wymaga to od czytelnika nie tylko wrażliwości, dostępności na występujące w dziele jakości wartości estetycznych, ale nadto pewnego szczególnego wysiłku do spełnienia emocjonalnej percepcji owej, ze współwystępowania wielu harmonizujących z sobą jakości rodzącej się, ostatecznej jakości wartościowej całego dzieła. Powiedziałem „wysiłku“, albowiem wymagana tu jest od czytelnika szczególna aktywność zharmonizowania i zsyntetyzowania mnogich i różnorodnych jakości i „ujrzenia“ na tej podstawie owej ostatecznej, swoistej jakości. Potrzeba do tego pewnej genialności wycucia i „naczonego“ uchwycenia tego, co niepowtarzalne, co nie ma żadnych wzorów, o czym pouczyć słowami nikt nas nie potrafi, o ile od słów sami nie przejdziemy do percepcji nadbudowanych na tworach każdej z warstw dzieła jakości estetycznych i — przez ich uorganizowanie — do wizji owej prostej jakości ostatecznej. Musimy tu być z autorem współodkrywcami swoistych jakości, z autorem, który stworzył w swym 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 kongenjalności czytelnika. Wielu, bardzo wielu czytelników na ten wysiłek się wogóle nie może zdobyć, czyta, ale nie ma jakby organu, żeby wysłuchać w dziele to, co dopiero o jego istocie jako dzieła sztuki stanowi. To też czytelnicy tacy znają tylko pewien zimny i martwy szkielet dzieła literackiego, obcuja z czemś, co jeszcze nie posiada ostatecznej jednolitości, ani indywidualnego oblicza.

Trudność takiej estetycznej percepcji dzieła literackiego występuje szczególnie w wypadku, gdy mamy do czynienia z arcydziełem. Wydaje się to napozór paradoksalne, albowiem arcydzieła właśnie posiadają największą siłę sugestywną ujarzmienia czytelnika i wprowadzenia go w stan współtwórczej emocjonalnej wrażliwości, przy której udanie się adekwatnej percepcji estetycznej dzieła jest stosunkowo najprawdopodobniejsze. Ale z drugiej strony wszelkie arcydzieła — a więc także literackie — odznaczają się tak wysokim stopniem organiczności budowy, jej niestychanej spójności, iż usunięcie lub spaczenie w percepcji choćby najdrobniejszego szczegółu może, a nieraz musi, pociągnąć za sobą, że miast swoistej całości dzieła pojawi się w percepcji jakieś zniekształcone torso, że to właśnie, co w dziele istotne i jedyne, wogóle zniknie z pola estetycznego doznania czytelnika. Tymczasem — jak to z dotychczasowych naszych rozważań wynika — zespół przeżyć i aktów, które są niezbędne do zrekonstruowania dzieła literackiego, jest tak ogromnie skomplikowany, tyle różnorodnych czynni-

ków w sobie zawiera, iż jest rzeczą niezmiernie trudną spełnić te wszystkie przeżycia i akty w ten sposób, żeby nigdzie nie doszło do pewnych niewłaściwych przesunięć lub niedociągnięć i żeby przez to polifonia warstw i występujących w nich wartości estetycznych nie została nigdzie naruszona. Przytem, choć arcydzieła odznaczają się nieraz prostotą, przejrzystością i kryształiczną harmonijnością budowy, to jednak wyrastają zarazem ponad poziom zjawisk przeciętnych, wielokrotnie spotykanych tworów, stanowią twórczo wyjątkowe. Wymagają więc od czytelnika dla ich adekwatnej percepcji umiejętności wzniesienia się nad poziom przeciętności i nastawienia się na wartości, które jedynie przy intensyfikacji i koncentracji życia psychicznego stają się widoczne; ponadto domagają się odeń pewnej świeżości odczuwania. Świeżości, w sensie wrażliwości na to, co całkiem nowe i niecodzienne, jako też w sensie gotowości do uniezależnienia się od uznawanych dotychczas wartości i stereotypowych zespołów jakości estetycznie walentnych. Ta świeżość odczuwania jest wobec absolutnej oryginalności każdego arcydzieła niezbędna dla jego adekwatnej percepcji, ale ona właśnie jest czemś rzadkiem, zwłaszcza u czytelników, którzy posiadają dużą kulturę estetyczną. Z drugiej strony właśnie kultura estetyczna jest bardzo potrzebna dla umiejętności wykrycia w dziele tego, co naprawdę wartościowe. Tak więc szereg rozbieżnych czynników sprawia, że wierna percepcja estetyczna dzieł wysoko wartościowych jest rzeczą trudną i nader rzadką.

§ 14. Nieadekwatność percepcji dzieła literackiego płynąca z jej złożoności. Różnorodność przeżyć i złożoność całego procesu poznawania i estetycznej percepcji dzieła literackiego pociąga za sobą w praktyce nieadekwatność percepcji poszczególnych faz dzieła¹. W „praktyce“, albowiem zasadniczo nie wydaje się wykluczone, żeby czytelnik spełnił wszystkie poprzednio opisane operacje w taki sposób, iżby wszystkie warstwy dzieła literackiego w ich związku organicznym i polifonicznym zestroju jakości estetycznych doszły w poszczególnych fazach do wiernej dziełu percepcji. Ale taka idealna percepcja — a w związku z tem i idealna konkretyzacja — dzieła zazwyczaj się nie zdarza, albo też co najmniej zdarza się niezmiernie rzadko przy zupełnie wyjątkowo korzystnych okolicznościach. Wielość i różnorodność przeżyć i aktów, które musimy spełnić prawie równocześnie, sprawia, że nie we wszystkich z nich możemy żyć równie aktywnie i z równą doskonałością je spełniać. Wskutek tego różne szczegóły budowy dzieła ulegają w poszczególnych fazach i warstwach zniekształceniom

¹ Poszczególnych faz — albowiem narazie biorę pod uwagę tylko złożoność operacji poznawania dzieła, a abstrahuję od tych wszystkich zmian w postaci percypowanego dzieła, które związane są z faktem, iż dzieło literackie musi być poznawane w czasowo rozciąglym procesie poznawczym.

mniej lub więcej doniosłym: czy to pewne szczegóły zostają opuszczone lub „niedokonstytuowane”¹, czy też przeciwnie, przejasnawione, czy wreszcie mylnie zrekonstruowane i tem podobnie. Jednostronność typu wyobrażeniowego czytelnika np. pociąga za sobą znaczne deformacje warstwy wyglądowej, niewrażliwość na pewne jakości estetyczne zuboża o nie dzieło, brak umiejętności wczuwania się w życie psychiczne ludzi, w dziele przedstawionych, zmienia zawartość warstwy przedmiotowej i t. d. W szczegóły wchodzi tu niepodobna, ale pewne jest, że wszystkie te zmiany odbijają się, a przynajmniej mogą się odbić decydująco na polifonicznym zestroju jakości estetycznie wartościowych i fałszować przez to oblicze dzieła jako obiektu doznania estetycznego. Ważną rolę odgrywają przytem modyfikacje uwagi, chwiejność jej centrum, ograniczona jej podzielność i t. p. a zwłaszcza fakt, że kierunek uwagi, jej koncentracja i t. d., tylko w nielicznych wypadkach są wyznaczone przez budowę samego dzieła (resp. jego poszczególnych faz), a naogół zmieniają się niezależnie od dzieła. W następstwie tego nie zwracamy należytej uwagi na wszystkie szczegóły i warstwy dzieła. Raz ten, drugi raz inny akt lub przeżycie spełniamy z większą uwagą, a w parze z tem przenosimy się jakby raz do jednej, drugi raz do innej warstwy, pozostałe zaś warstwy są nam obecne, ale tylko peryferycznie i niewyraźnie. Zazwyczaj najbardziej aktywnie pograżeni jesteśmy w fingowaniu przedmiotów w dziele przedstawionych i ku nim przedewszystkiem skierowujemy uwagę, najmniej zaś wyraźnie uświadamiamy sobie właściwości warstwy znaczeniowej dzieła, właśnie dlatego, że — żeby wiernie percypować całe dzieło — znaczenia słów i sensy zdań musimy tylko „aktualizować”, spełniać pod postacią żywych domnień; tem samem uchodzą naszej uwagi ich różne szczególne właściwości. To też nie dziwnego, że w niektórych teoriach dzieła literackiego przeocza się odrębne wartości estetyczne tworów znaczeniowych, a nawet wyklucza się wogóle warstwę znaczeniową z obrębu dzieła literackiego. Jest to oczywiście zasadniczy błąd. Niemniej jednak trzeba się zgodzić, że najczęściej może zdarza się ten (powiedziałbym, naiwny) sposób czytania dzieła literackiego, w którym główna koncentracja uwagi czytelnika skierowana jest na przedmioty przedstawione, wskutek czego budowa i walory estetyczne pozostałych warstw kryją się w cieniu i odgrywają podrzędną rolę w percypowanej całości dzieła. Jest to jeden z możliwych wypadków nieadekwatnej percepcji dzieła literackiego. Dzieło (w swych poszczególnych fazach) przejawia nam się wskutek błędnej konkretyzacji w pewnego rodzaju perspektywicznym skrócie, w pewnym przekrzywieniu i wyolbrzymieniu

¹ „Niedowołane“ powiedziałby może fotograf.

niektórych warstw (we właśnie opisanym wypadku warstwy przedmiotowej), a skarleniu innych. Zachodzi tu coś podobnego jak przy wadliwym fotografowaniu przedmiotów przestrzennych przy pochyłym nastawieniu aparatu lub przy znacznych różnicach odległości od aparatu jednocześnie zdejmovanych przedmiotów.

Wręcz odwrotny skrót powstaje w filologicznym sposobie czytania dzieła. Występuje on u czytelników, dla których główny przedmiot zainteresowania stanowi „język“ autora, a więc sposoby wyrażania się, konstruowania zdań, typy związków między zdaniami, niespodzianki i ozdoby stylowe i t. p. Tem się filologowie rozkoszują. To też to tylko rozstrzyga dla nich o wartości dzieła, co występuje w warstwach: znaczeniowej i brzmieniowej; natomiast wszystko inne, a więc warstwy pozostałe, wartości estetyczne w nich występujące, jak wreszcie polifoniczny zestrój tych wartości, t. zw. „idea“ dzieła i t. d., ma dla nich znaczenie podrzędne i — co więcej — nie dochodzi zazwyczaj do żywego ukonstytuowania się. Polifoniczna harmonja dzieła zostaje przez to zakłócona, przekrzywia się w nieadekwatny dziełu „skrót perspektywiczny“. Niewątpliwie, nie każde dzieło zostaje w filologicznym nastawieniu w równej mierze przekrzywione, zdestruowane. Istnieją bowiem dzieła, których warstwa językowa przeważa nad innymi warstwami szczególną swą budową i walorami estetycznymi i które wskutek tego domagają się „filologicznego“ sposobu czytania. Ale naogół dzieła takie stanowią pewnego rodzaju wyjątki w literaturze, nie mówiąc już o tem, że są objawem pewnego dekadentyzmu, baroku. Czytane przy głównym nastawieniu na warstwę przedmiotową i wyglądowną, okazują się puste i ubogie w swej polifonii jakości estetycznych. Inne dzieła, w tę polifonję bogate, nie odsonią nam w filologicznym czytaniu nigdy swego właściwego artystycznego oblicza, zubożone w percepcji estetycznej o to, co dla nich istotne.

Przykłady przytoczone może wystarczą, by wyjaśnić, co mam na oku, gdy mówię o „perspektywicznych skrótach“ dzieła literackiego, płynących z trudności równie aktywnego spełnienia różnorodnych przeżyć i aktów, które są potrzebne do pełnej i adekwatnej percepcji dzieła.

III.

§ 15. Skróty perspektywiczno-czasowe w konkretyzacji dzieła. Istnieją jednak jeszcze inne „skróty perspektywiczne“, w jakich nam się dzieło literackie przedstawia. Są one związane w sposób istotny z budową dzieła literackiego jako tworów, który jest układem „po sobie“ następujących części. Tem samem przechodzę do omówienia drugiego naczelnego twierdzenia tego referatu, a mianowicie, że poznawanie dzieła literackiego dokonywa się i musi się dokonywać

w szeregu (czasem w *continuum*) faz następujących po sobie i syntetycznie z sobą związanych.

Każde dzieło literackie z istoty swej posiada pewną rozpiętość od „początku“ do „końca“¹. Wskutek tego musimy się przy czytaniu zapoznawać z dziełem w procesie czasowo rozciąglym, posiadającym szereg faz. Już w rozważaniach poprzedniego rozdziału musiałem nieraz fakt ten uwzględnić, tak dalece niepodobna omawiać poznawania dzieła literackiego, nie traktując go jako procesu czasowego.

Własna struktura dzieła wyznacza przytem pewien w każdym poszczególnym wypadku ściśle określony porządek następstwa jego części, a korelatywnie i faz zapoznawania się z temi częściami. Porządek ten nie może być zmieniony bez wprowadzenia istotnych zaburzeń w budowie dzieła, a w skrajnych wypadkach bez zupełnego jego zniszczenia. To też wszelkie odchylenia porządku poznawania części dzieła od porządku tych części (gdyby ktoś np. czytał jakieś dzieło rozdziałami „od końca“) wpływają destruktywnie na całość powstającej konkretyzacji, a tem samem pociągają za sobą nieadekwatność percepcji dzieła.

Z konieczności poznawania dzieła „częściami“ w szeregu faz, po sobie następujących, i zachowania przytem pewnego określonego porządku (kolejności) płyną ważne konsekwencje dla percepcji — zwłaszcza zaś dla estetycznej percepcji — dzieła literackiego. Pragnę je teraz w zarysie omówić.

Przedewszystkiem należy odróżnić dwie zasadniczo różne fazy poznawania dzieła literackiego: a) podczas czytania, b) po odczytaniu dzieła.

ad a). Dla uproszczenia biorę pod rozwagę tylko wypadek, w którym czytamy pewne dzieło, „przebiegając“ je po raz pierwszy od początku do końca raz tylko i bez żadnych przerw w czytaniu, ani nawrotów do części już przeczytanych. Oczywiście jest to możliwe tylko w odniesieniu do stosunkowo niewielkich utworów, dających się przeczytać „za jednym zamachem“.

Czytając dzieło „zdanie po zdaniu“ i spełniając w każdej fazie opisane poprzednio, złożone operacje, które udostępniają nam odpowiednie części wszystkich warstw dzieła, mamy bezpośrednio i żywo obecną tylko właśnie czytaną część dzieła², inne („wcześniejsze“ lub „późniejsze“) części nie znikają wprawdzie całkiem z pola zasięgu naszej świadomości, jednak bez dokonania odpowiednich aktów z naszej strony nie są nam już w ten sposób żywo obecne. Jaką rozpiętość ma faza dzieła bezpośrednio obecna, trudno ściśle po-

¹ Por. *op. cit.* §§ 54 i 55.

² Różnice stopnia i typu aktualności w obrębie fazy bezpośrednio obecnej pomijam tu jako sprawy zbyt skomplikowane.

wiedzieć, gdyż jest ona zmienna i zależy od różnych czynników, przede wszystkim zaś od typu świadomości czytelnika i stanu, w którym się ten w danej chwili znajduje: „teraźniejszość“ jego może być — jak pierwszy Bergson na to zwrócił uwagę — mniej lub więcej „rozpięta“. Rozpiętość zaś fazy dzieła bezpośrednio obecnej musi się mieścić w granicach każdorazowej rozpiętości „teraźniejszości“ czytelnika. Czasem może to być zasięg jednego zdania, czasem kilku po sobie następujących i z sobą związanych, czasem zaś tylko część jakiegoś bardziej skomplikowanego „okresu“. Najczęściej jednak zbiega się rozpiętość fazy bezpośrednio obecnej z zasięgiem jednostki sensu: zdania.

Przy czytaniu dzieła coraz inna jego część (faza) jest bezpośrednio obecna, każda zaś przechodzi ze stanu, w którym jeszcze jest nieznaną, w stan bezpośredniej obecności, a z niego w stan, w którym już jest znana i więcej nieaktualna: oddala się jakby od nas, choć ani całkiem nie znika, ani nie przechodzi (nie mija). To raczej my się od niej oddalamy, ona nadal jest i istnieje, w szczególności dla czytelnika. Czytanie dzieła można przeto porównać do zwiedzania pewnego kraju, z tą istotną różnicą, że ów „kraj“ nie jest w tym wypadku realny i że potrzebny jest z naszej strony pewien wysiłek, by go utrzymać w aktualności.

Część (faza) dzieła właśnie czytana jest nam dlatego bezpośrednio obecna, że aktualnie na żywo spełniamy akty sygnitywne, konstytuujące sens danego zdania (czy zespołu zdań) w jego konkretnym rozwoju, i że zespół brzmień słownych i różnych tworów językowo-brzmieniowych wyższego rzędu w żywym wyobrażeniu „dźwięczy nam w uszach“ w kolejno po sobie występujących konkretnych szczegółach. Przedmioty, przedstawione w danej fazie dzieła, ukazują się w kolejnych losach w konkretnym materiale wyglądowym: jest tak, jakbyśmy byli bezpośrednimi świadkami tego, co się dzieje w warstwie przedmiotów przedstawionych, a także tego wszystkiego, co w innych warstwach dzieła występuje. Jak to jest możliwe, to sprawa godna bliższej analizy. W każdym razie niepodobna się tu zadowolić nasuwającym się zwrotem o „wyobrażaniu sobie“ przez czytelnika przedmiotów przedstawionych. Co najmniej należałoby powiedzieć, że istnieje szczególna forma „wyobrażenia“ uobecniającego te przedmioty. Że do takiego uobecniania dochodzi, to najlepiej widać w przeciwstawieniu do faz dzieła, które „już przeczytaliśmy“ i które — choć do nich nie powracamy w osobnych aktach myślowych czy wyobrażeniowych (co zresztą także jest możliwe) — pozostają w zasięgu naszej świadomości. Oddaleni już od nich, mamy — jak już wspomniałem — nietylko poczucie, że one istnieją, ale nadto przynajmniej niektóre z faz już przeczytanych „zachowujemy“ w żywej pamięci. Tylko, że nie każda

warstwa tych faz w jednaki sposób bywa zachowywana w pamięci. Warstwa językowo-brzmieniowa pozostaje w pamięci raczej pod postacią pogłosu charakterystycznych rytmów lub innych tworów brzmieniowych wyższego rzędu. Natomiast konkretne brzmienia poszczególnych słów zanikają naogół. Sensy zdań poszczególnych, w fazie właśnie czytanej *explicite* rozwijane i aktualizowane, w fazie już przeczytanej występują jako gotowe, jednym domniemaniem jako całość ujmowane jednostki sensowe i są zachowywane w żywej pamięci jako takie właśnie całości. Przytem tworzą je zazwyczaj nie poszczególne zdania, lecz całe zespoły zdań. Zachowując je w pamięci, w szczególny sposób jakby „streszczamy“ czasem większe, czasem mniejsze zespoły zdań w pewien relatywnie prosty sens (np. sens, stwierdzający zajście pewnego faktu poprzednio w tekście dzieła szczegółowo i szeroko opisanego). Powiedziałem „w szczególny sposób“, ponieważ owo „streszczenie“, owa kondensacja sensu odbywa się zwykle jakby automatycznie, bez specjalnego naszego zastanawiania się nad tem i bez osobnej operacji „streszczania“ (która oczywiście także jest możliwa, ale wówczas dokonuje się wyraźny nawrót czytelnika do już przeczytanych części dzieła). Sens, skondensowany w ten sposób, może być rozmaitej postaci. Czasem może to być poprostu sens jakiegoś szczególnie ważnego zdania, wyjętego automatycznie z kontekstu, czasem sens jakiegoś zupełnie nowego, w tekście dzieła faktycznie nie występującego zdania lub pojęcia, reprezentującego nam w skrócie dość obszernie partje dzieła. Jak powiedziałem, sens ów „żywo pamiętamy“. To nie znaczy, że spełniamy osobny akt przypomnienia 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 czemś odmiennem od obu przytoczonych wypadków. Fakt tego „żywego pamiętania“ nie jest — o ile mi wiadomo — w psychologii, resp. w fenomenologii świadomości dotychczas opracowany¹, może właśnie dlatego, że jest czemś wciąż się zdarzającym, „codziennym“ i że wymaga osobnych dość subtelnych analiz. Niepodobna ich tu *explicite* przeprowadzać. Dlatego powiem

¹ Nie należy go mieszać z tem, co Husserl nazywa „retencją“, albowiem retencja jest aktem, którego zasięg leży jeszcze w obrębie żywej „teraźniejszości“, jakkolwiek dotyczy tego, co „właśnie przemija“; retencja przytem współdziała w konstyтуowaniu się żywej teraźniejszości (por. E. Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*). Natomiast przy „żywem pamiętaniu“ wychodzimy wyraźnie poza zasięg żywej teraźniejszości. „Pamiętać“ w ten sposób możemy fakty nieraz dość odległe od naszej wciąż nowej teraźniejszości.

w sposób tylko przygotowawczy, że jest to raczej niejasne, peryferycznie przeżywane poczucie istnienia czegoś (lub zdarzenia się czegoś), co było, ale już więcej nie jest nam obecne. Poczucie to zawsze może przejść w akt wyraźnego przypomnienia sobie lub też zupełnie wygasnąć: wówczas znika wszelka pamięciowa wiedza i trzeba osobnego wysiłku lub innych okoliczności, żebyśmy sobie przypomnieli to, co niegdyś na żywo pamiętaliśmy. Poczucie to wreszcie w ten sposób się przejawia, że modyfikuje ono w sposób istotny nasze aktualne zachowanie się, choć sobie z tego zazwyczaj wyraźnie nie zdajemy sprawy.

Otóż tak „na żywo pamiętamy“ skrótowny sens przeczytanych już części dzieła literackiego, przyczem im „wcześniejsze“ i mniej ważne są przeczytane części dzieła, tem bardziej zazwyczaj przygasa żywa ich pamięć, aż zupełnie znikają one z pola zasięgu naszej świadomości¹.

W podobny sposób na żywo pamiętamy i odpowiednie fazy warstwy przedmiotowej dzieła literackiego: nie są nam one już *explicite* obecne w swej szacie wyglądu, nie obcujemy z nimi, lecz mamy jedynie zachowaną nienaoczną pamięciową wiedzę, że przedmioty przedstawione w przeczytanych fazach dzieła są lub były takie a takie, że zaszły takie a takie zdarzenia i tym podobne. Przytem — podobnie, jak w fazach warstwy znaczeniowej — dochodzi do szczególnej kondensacji skrótów faz przedmiotowej. Na żywo pamiętane są zazwyczaj tylko kulminacyjne fazy wypadków, najważniejsze osoby i t. p. W miarę czytania coraz inne fakty i przedmioty są żywo zachowywane w pamięci, i to nietylko dlatego, że ilość tych faktów jest coraz większa, ale i że często inne zdarzenia, procesy lub osoby uzyskują odmienną doniosłość, niż to się wydawało we wcześniej czytanych fazach dzieła.

Wreszcie i te części dzieła, do których jeszcze w czytaniu nie doszliśmy, istnieją dla nas, choć ich naogół bliżej nie znamy, prócz wiedzy o ogólnym schemacie dzieła. Dynamika dzieła czasem sprawia, że części te — przynajmniej co do warstwy przedmiotowej — zapowiadają się czytelnikowi w sposób bliżej niesprecyzowany. Ogólnikowo tylko oczekujemy, że wypadki tak a tak będą się rozwijać. Czasem zarysowuje się kilka takich możliwości i t. p. Dopiero jednak dalsza lektura może nam dostarczyć pozytywnej wiedzy, czy i w jakiej mierze zapowiedź ta się spełni. Nie bez znaczenia dla estetycznej percepcji utworu są także „niespodzianki“, czasem celowo przez budowę dzieła przygotowane. Natomiast pozostałe warstwy dzieła nie zapowiadają się zazwyczaj podczas lektury na-

¹ Oczywiście u poszczególnych czytelników mogą w tym względzie zachodzić najróżnorodniejsze wypadki zależnie od zainteresowań i typu pamięciowego czytelnika. Także różne okoliczności zewnętrzne mogą wpływać na to, co właśnie „na żywo pamiętamy“ z już przeczytanych części dzieła.

wet w ogólnikowy sposób¹. Bez względu jednak na to, stale przy czytaniu obecny nam jest fenomen wkraczania w coraz nowe fazy dzieła, a w związku z tem fenomen ubywania części dzieła jeszcze nie znanych i narastania części już przeczytanych.

Resumując te wywody, można powiedzieć: faza dzieła „właśnie czytana“ otoczona jest podwójnym horyzontem (jeżeli wolno posłużyć się tu tym husserlowskim terminem): a) faz dzieła już przeczytanych, b) faz, których jeszcze nie znamy. Horyzont ten jest ciągle zmienny, a istnienie jego stale wpływa w rozmaity sposób na kształtowanie się zawartości właśnie czytanej fazy dzieła. W odniesieniu do warstwy znaczeniowej dzieła już tę sprawę omówiłem w § 8; wpływ ten jednak zaznacza się na wszystkich warstwach fazy właśnie czytanej. Faza ta byłaby w wielu wypadkach w znacznej mierze inna, gdyby nie następowała po takich właśnie a nie innych częściach „wcześniejszych“ lub gdyby była czytana jako pierwsza². Np. wypadki, o których właśnie się dowiadujemy, byłyby niezrozumiałe, a często przez to w wielu szczegółach odmienne; w innym świetle zarysowywałyby się nam ich doniosłość, odmiennie konkretyzowałyby się sugerowane nam przez tekst schematy wyglądu, a przez to dochodziłoby do przesunięć w polifonicznym zestroju jakości estetycznych i t. d. Konkretyzacja fazy właśnie czytanej stoi przeto w znacznej mierze w funkcjonalnej zależności od faz dzieła już przeczytanych i sposobu, w jaki dokonała się ich konkretyzacja. W pewnych przynajmniej wypadkach występuje też funkcjonalna zależność kształtowania się konkretyzacji właśnie czytanej fazy dzieła od mglisto przeczuwanych „późniejszych“ faz dzieła, a w szczególności od jego faz warstwy przedmiotowej.

Odwrotnie też i części dzieła już nam znane — zwłaszcza co do warstwy przedmiotowej — całkiem inaczej przedstawiają się nam, jeśli tak wolno powiedzieć, z punktu widzenia właśnie czytanej, późniejszej fazy dzieła, niż nam się przedstawiały w czasie ich odczytywania. Występuje tu zjawisko odmiennych, niż poprzednio omówione (§ 14), „skróków perspektywicznych“, w szczególności zaś wchodzi tu w grę całkiem swoista, a jakżeż mało zanalizowana „perspektywa czasowa“. Występują w niej zarówno przedmioty i wypadki przedstawione w dziele, a w czasie świata przedstawionego

¹ W utworach wierszowanych, pisanych stale tym samym rytmem, np. oktawą 11-sto zgłoskową, rzut oka na dalej zadrukowane kartki utworu wystarczy, żebyśmy oczekiwali wciąż takiej samej rytmiki wiersza.

² Coś podobnego zachodzi, gdy rozpoczynamy oglądanie jakiegoś przedstawienia filmowego „od środka“. Widząc ten sam odcinek filmu po raz wtóry, po widzeniu już całej części początkowej, łatwo stwierdzić powstałe przez to różnice.

wcześniejsze od wypadków, o których się właśnie dowiadujemy, jak też i fazy wszystkich pozostałych warstw konkretyzacji dzieła, „wcześniejsze“ od fazy właśnie konkretyzowanej. Na perspektywę tę składają się takie zjawiska, jak skróty okresów czasowych, pomniejszenia i zlania się z sobą wypadków minionych, przesunięcia i pewne zmiany ich uporządkowania czasowego i t. p. Wypadki, o których czytaliśmy, tracą żywość aktualności, którą posiadały dla nas w fazie zapoznawania się z niemi, a utraciwszy ją, coraz więcej oddalają się od nas, zapadają czasem w przeszłość, zasłaniane czy przesłaniane coraz nowymi wypadkami i coraz bardziej się ku sobie zbliżają i tłoczą się w skracających się perspektywnie fazach czasowych, minionych i coraz odleglejszych od aktualnie czytanej fazy dzieła. Widziane z coraz większej odległości czasowej, zmieniają nieraz swoje oblicze, są inaczej rozumiane, tracą lub zyskują na doniosłości w toku całości losów przedmiotów przedstawionych, a „dotychczas“ znanych. To samo dotyczy różnych struktur wielowarstwowych faz wcześniejszych dzieła. Niepodobna tu jednak wchodzić w szczegóły.

Płynąc w czytaniu z rozwijającym się przed „oczyma naszej duszy“ dziełem, „widzimy“ w coraz to nowych perspektywach czasowych nieaktualne już i tylko w żywej pamięci lub przypomnieniu pośrednio dla nas istniejące „już przeczytane“ i z uwagi na to „minione“ fazy dzieła. W przemianach tych perspektyw przejawia się dopiero nie tylko dynamika dzieła i wypadków przedstawionych, ale zarazem i typ jego jedności. Także charakter dzieła, czy to jako dzieła dramatycznego, czy też np. lirycznego, ujawnia się dopiero w tej przemianie perspektyw czasowych. Powoli przesuując się w czytaniu od początku do końca dzieła, obejmujemy samo dzieło z coraz to innego punktu widzenia, ale zawsze tylko w skrócie odpowiednim dla „punktu widzenia“ fazy dzieła właśnie czytanej. Żaden z tych skrótów czasowej perspektywy sam dla siebie nie może sprezentować nam całego dzieła w aktualności; każdy z nich pokazuje nam w skrócie jakby tylko jedną jego stronę. I jedynie właśnie przebieganie, podczas czytania, całego dzieła (wszystkich jego faz pokolei) dostarcza nam — jeżeli wolno powiedzieć tak przenośnie — tego całego systemu czasowych wyglądów dzieła, które wszystkie razem, gdybyśmy je mogli mieć równocześnie, oddałyby nam pełnię dzieła w jednej percepcji estetycznej. To jednak właśnie jest z istoty dzieła literackiego wykluczone: dzieło to nie może się nam w trakcie czytania inaczej przedstawiać, jak w czasowo rozwijającym się *continuum* takich „wyglądów“ perspektywno-czasowych. Samo postulowanie takiej w jednym akcie się dokonującej, „wszechstronnej“ percepcji

estetycznej dzieła literackiego jest sprzeczne z jego istotą i dowodzi jedynie braku jej zrozumienia u tych, którzyby postulowali ten stawali.

ad b). Może ktoś jednak powie, że wszechstronną pełnię dzieła literackiego posiadamy w chwili, gdy już ukończyliśmy czytanie dzieła i znajdujemy się jeszcze pod żywym i świeżym jego wrażeniem. Tak jednak nie jest, albowiem wówczas posiadamy wprawdzie „wrażenie“ całości dzieła, ale także tylko w pewnej perspektywie, w pewnym skrótowym „wyglądzie“ czasowym, z jednego punktu widzenia: z samego „końca“ dzieła. Przytem „wrażenie“ to nie jest już „percepcją“ dzieła w ścisłym tego słowa znaczeniu, lecz zazwyczaj tylko jakby syntetycznym pogłosem uprzednio dokonanej, a w systemie faz się dokonującej percepcji. I trzeba dopiero osobnego wysiłku, aby utrzymać w wizji rekonstruującej skrót całości dzieła, *ex post* przedstawianej przez czytelnika.

Zapewne, skrótowy wygląd dzieła, które posiadamy w chwili ukończenia jego czytania, jest jednym z najważniejszych wyglądów, w jakich ono się nam może ukazywać. Albowiem w nim dopiero zarysowuje się nam całość zdarzeń i przedmiotów (rzeczy, ludzi), przedstawionych w ostatecznym uporządkowaniu. To samo dotyczy całości faz dzieła we wszystkich warstwach. Pozwala nam on na ostateczne syntetyczne ujęcie tej całości, a tem samem na odpowiednie ustosunkowanie części dzieła do siebie, faz wypadków przedstawionych, jako też roli poszczególnych osób czy rzeczy w świecie przedstawionym występujących. Pozwala nam on też na uchwycenie ostateczne charakterów ludzkich w świecie tym występujących, na wykrycie ukrytych dotąd tajemnych sprężyn działania, na wizję najgłębiej leżących jakości metafizycznych i t. d. To wszystko prawda. To też, jak podkreślić należy, ta faza poznawania dzieła, w której dopiero kolejno konstytuują się nam w czytaniu poszczególne fazy dzieła, jest tylko wstępem do syntetycznego ujęcia estetycznego dzieła, które dokonuje się dopiero w chwili, gdy już całość dzieła przeczytaliśmy, gdy przeto wszystkie jego części przestały być dla nas bezpośrednio obecne. Ale mimo ogromnej doniosłości dla ostatecznego ujęcia dzieła tej po przeczytaniu dzieła dokonującej się fazy jego poznawania, nie spełnia się w niej ani percepcja dzieła, ani też niepodobna w niej uzyskać wszechstronnej, wolnej od skrótów czasowo-perspektywicznych wizji dzieła literackiego. Podobnie, jak nie można np. rzeźby zobaczyć odrazu ze wszystkich stron, tak też niema takiej fazy poznawania dzieła literackiego, która odrazu sprezentowałaby nam „wszechstronnie“ dzieło. Dzieło literackie odznacza się szczególną transcendencją zarówno w stosunku do mnogości aktów świadomych, w których je poznajemy, jak też i w stosunku do mnogości jego skrótów czasowo-

perspektywicznych, które starałem się tu w zarysie przedstawić. Płynie stąd jeszcze jeden, dotychczas zupełnie przeoczony argument przeciw psychologizacyjnej teorii dzieła literackiego, która je utożsamia z przeżyciami autora czy też czytelników.

§ 16. Zakończenie i perspektywa na dalsze badania. Tak się przedstawia w najogólniejszym, przygotowanym zarysie schemat pierwszego poznawania dzieła literackiego. Schemat ten, po dokładniejszym opracowaniu szczegółów i usunięciu uproszczeń, które na tem miejscu musiałem wprowadzić, może stanowić dopiero punkt wyjścia do dalszych rozważań na temat form poznawania i poznania dzieła literackiego. Winny one iść w dwu zasadniczo różnych kierunkach: a) w kierunku analizy możliwych odmian poznawania dzieła literackiego, które są możliwe 1. z uwagi na różne postawy i sposoby zachowania się czytelnika wobec jednego i tego samego dzieła literackiego, 2. z uwagi na różne typy dzieł literackich; b) w kierunku zbadania wartości poznawczej wyników, które można uzyskać w różnych formach poznawania dzieła literackiego. Rozważania, w tym drugim kierunku prowadzone, rozgałęziają się na dwa działy w związku z tem, że o wartości poznawczej można tu mówić w dwu różnych znaczeniach. A mianowicie; po pierwsze można mówić o wartości poznawczej czysto teoretycznego poznawania dzieła literackiego, po wtóre zaś o estetyczno-poznawczej wartości jego poznania. W tamtem chodzi o uzyskanie obiektywnej wiedzy o dziele literackim, w tem zaś o zdobycie jego adekwatnej estetycznej percepcji. Jako dalsze zagadnienie, konieczne do wyjaśnienia, wysuwa się pytanie dotyczące stosunku tych obu wartości do siebie, jako też związku, jaki zachodzi pomiędzy dwoma wymienionymi sposobami poznawania dzieła literackiego. W przeprowadzonych tutaj rozważaniach starałem się opisać najogólniejszy schemat tak szeroko pojętego poznawania dzieła literackiego, żeby stanowiło ono wspólną podstawę i punkt wyjścia do tych zgoda odmiennych sposobów poznawania dzieła. Dopiero głębiej idące analizy mogą ujawnić ten punkt, w którym dochodzi do zróżnicowania właśnie przeciwstawionych sposobów poznawania dzieła literackiego.

Na tem jednak nie kończy się szereg zagadnień, które należy wyjaśnić. Istnieją jeszcze całe ich grupy, o których dotąd nie było mowy. Na jedną z nich pragnę tu jeszcze zwrócić uwagę.

Rozważania powyższe przeprowadziłem przy założeniu, że czytelnik przy czytaniu dzieła nie porozumiewa się w żaden sposób z innymi czytelnikami co do własności danego dzieła; w żaden sposób, a więc ani bezpośrednio ustnie, ani przy pomocy innych dzieł, t. zw. „krytyk“, „recenzyj“, „essay-ów“ i t. d. To więc, co czytelnik w takim samotnem czytaniu po-

znaje, to dzieło jako przedmiot jego indywidualnych operacji poznawczych. Tymczasem otwiera się szerokie pole skomplikowanych zagadnień epistemologicznych, które dotyczą tych wszystkich wypadków, w których jedno i to samo dzieło literackie zostaje poznawane przez wielu różnych czytelników czy to celem uzyskania percepcji estetycznej, czy też dla zdobycia obiektywnej wiedzy o danym dziele. Dzieło literackie staje się wówczas intersubiektywnym przedmiotem estetycznym i dopiero jako takie jest objektem badania t. zw. wiedzy o literaturze. 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 ludźmi. Dopiero rozważenie i rozwiązanie tych zagadnień pozwoliłoby nam rozstrzygnąć pytanie, czy t. zw. wiedza o literaturze, czy to pod postacią pewnej morfologii dzieł literackich, czy też pod postacią ich historii, jest możliwa jako nauka, wykrywająca i uzasadniająca sądy prawdziwe o swych przedmiotach badania. Od osiągnięcia tego celu jesteśmy w tej chwili jeszcze bardzo dalecy. To też wszelkie dyskusje metodologiczne, które miałyby na celu skonstruowanie poprawnej i niezawodnej metody badania dzieł literackich, są w dzisiejszym stanie rzeczy znacznie przedwczesne.

Lwów

Roman Ingarden

 OD REDAKCJI „PAMIĘTNIKA LITERACKIEGO“

W ostatnim zeszycie *Pamiętnika Literackiego* (Rocznik XXXII, 1935, s. 568) Stanisław Cywiński w zapamiętaniu polemicznym zarzucił autorowi książki o Norwidzie, Zygmuntowi Wasilewskiemu, — „złą wolę“. Redakcja *Pamiętnika Literackiego* musi się przyznać do winy przeoczenia tego zwrotu i wyraża z tego powodu ubolewanie.