

Elżbieta Wolicka

Filozofia a nauka o literaturze : Paula Ricoeura próba nowej interpretacji kategorii mimesis

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (35), 62-81

1995

Artykuł został 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.

Elżbieta Wolicka

**Filozofia a nauka o literaturze.
Paula Ricoeura próba nowej
interpretacji kategorii *mimesis***

Zapowiedziany w podtytule temat mieści się w obrębie dwóch powiązanych ze sobą zagadnień: wkładu hermeneutyki do nauki o literaturze oraz obecności problematyki literaturoznawczej we współczesnej filozofii kultury o hermeneutycznej orientacji.¹ Obydwie te kwestie znajdują się w tle moich rozważań, które wprost będą dotyczyły Ricoeurowskiej wykładni kategorii *mimesis*. Nie jest to problem szczegółowy — od czasów Arystotelesa należy do podstawowych zagadnień teorii literatury, a nawet sztuki w ogóle. Nową interpretację *mimesis* przedstawił Paul Ricoeur w pierwszym tomie cyklu rozpraw zatytułowanym *Czas i opowieść*.² Autor widzi w tym pojęciu rodzaj łącznika, którego bliższa analiza pozwala uchwycić zniamię pewnego pokrewieństwa między twórczością literacką o strukturze opowieści (szeroko przez Ricoeura rozumianej), a dociekaniem filozoficznym nastawionym na rozumienie i rozjaśnianie egzystencji — bycia-w-świecie.

¹ Dobrym wprowadzeniem do kulturologicznych zagadnień hermeneutyki współczesnej jest książka K. Rosner *Hermeneutyka jako krytyka kultury — Heidegger, Gadamer, Ricoeur*, Warszawa 1991.

² P. Ricoeur *Temps et récit*, t. I Paris 1983.

Dzieje „konkurencji” między filozofią a literaturą sięgają starożytności. Spór kompetencyjny między obydwoma zaognił się od chwili, kiedy Platon skazał na banicję poetów–mimetyków, odmawiając im prawa obywatelstwa w zaprojektowanym przez siebie idealnym państwie. Zarzucił im propagowanie wiedzy pozornej i zły wpływ na obyczaje społeczne. Stanowisko Platona nie było jednak wolne od niekonsekwencji: atakując poetów, sam nie zrezygnował z posługiwania się narzędziami poetyckimi w wykładzie filozofii. Myślenie mimetyczne podniósł do rangi swoistej operacji wyjaśniającej, zwłaszcza w kwestiach dotyczących roli pierwiastka duchowego we wszechświecie, czyli *logosu*, uciekając się do metody analogii. Przez całe wieki stosunki literatury i filozofii, nie tylko w nurcie neoplatońskim, układały się nieźle. Liczni myśliciele kontynuowali proceder adaptacji kategorii literackich do filozoficznego dyskursu. Diatryby Plotyna, dzieła św. Augustyna, alegorie Boecjusza, Alaina z Lille, Marcjana Capelli i innych, dostarczają obfitych przykładów uporczywej obecności operacji i środków mimetycznych na terenie dyscyplin spekulatywnych. Retoryka i filologia przez długi czas patronowały nie tylko „sztukom wyzwolonym”, ale także *doctrinae christianae*. Dopiero wielka scholastyka zepchnęła na margines ów styl filozofowania spokrewnionego z literaturą, opowiadając się za metodą oczyszczonego z wieloznaczności, ceniącego ścisłość i systemowość, racjonalnego wnioskowania i dowodzenia. Sugestywność i pogładowość, perswazywność i ozdobność języka interpretacji zeszyły na drugi plan.

Epoki następne kultywowały przede wszystkim metodyczny krytycyzm i specjalizację, zacieśniając stopniowo kryteria naukowości – drogi dociekania filozoficznego i twórczości literackiej zaczęły się coraz dalej rozchodzić. W wieku XVIII utrwalające się kanony gatunkowe poszczególnych dziedzin humanistyki zadecydowały o ich formalnym rozdzieleniu, a standardy epistemologii z jednej, estetyki zaś z drugiej strony, także o ich separacji aksjologicznej. Literatura otrzymała przydomek „pięknej”, o który filozofia nie potrzebowała się ubiegać, służąc wartościom poznawczym, wypracowując własną teorię poznania i własną metodologię. Tak zwana „prawda literacka” zyskiwała status coraz bardziej wątpliwy, by wreszcie ulec radykalnemu zakwestionowaniu.

Historyczne perypetie filozofii i literatury, a także ich teorii, związane z postępującą parcelacją i autonomizacją poszczególnych obsza-

rów wiedzy i twórczości, skomplikowało wtargnięcie w wieku XIX filozoficznych „odmicńców” — myślicieli śmiało przełamujących formalne i przedmiotowe granice dyscyplin, jak F. Nietzsche i S. Kierkegaard, a także protoplaści hermeneutyki: F. E. D. Schleiermacher, F. W. J. Schelling, W. Dilthey. Zaktualizowali oni na nowo problem pokrewieństwa mimetycznej twórczości oraz interpretacji filozoficznej, wskrzeszając zagadnienie mitu i symbolu oraz egzystencjalnej doniosłości myślenia. Literackie topoty znów zaczęły odgrywać ważną rolę w filozofii.

Odtąd można zaobserwować znamienne krzyżowanie się dążeń literatury i filozofii: pierwsza wkracza na tereny zastrzeżone dla poznania i wyjaśniania filozoficznego, podejmując często zagadnienia charakterystyczne dla metafizyki czy antropologii, druga zaś czyni przedmiotem namysłu struktury i operacje mimetyczne, którymi posługuje się literatura, odkrywając w nich swoisty *locus philosophicus* — źródło problematyki i wyraz doświadczeń trudnych do uchwycenia za pomocą wyspecjalizowanych, spekulatywnych narzędzi systemowych.

Ten etap zbliżenia filozofii do literatury (i jej teorii) cechują poszukiwania metodologii bardziej otwartej oraz narzędzi badawczych bardziej elastycznych, zdolnych sprostać wymogom problematyki, z jaką wkroczyła współczesna filozofia egzystencjalna i dialogiczna z jednej strony, a z drugiej — szeroko rozgałęziona filozofia języka i językopodobnych wytworów kultury. Paul Ricoeur, podobnie jak większość przedstawicieli hermeneutyki, traktuje filozofię jako „drogę” — *methódos*, czyli *metà-hódos* — jako nawarstwianie się refleksji towarzyszącej ludzkiemu „odnajdywaniu się” w świecie, a zwłaszcza w uniwersum kultury. Korzysta dość swobodnie z różnych dostępnych narzędzi wyjaśniania i interpretacji. Nie znaczy to, że jego filozofia odbywa się bez założeń. Ujawniają się one jednak właśnie „po drodze”, w kolejnych fazach postępowania badawczego, są niejako „wypробowane” i przyjmowane wówczas i o tyle, o ile prowadzą do lepszego zrozumienia badanych kwestii. Jest to niewątpliwie model filozofowania aporetycznego, hipotetycznego i systemowego, nie pretendującego do niekwestionowalności uzyskiwanych w nim wyników, a jedynie do ich wyczerpującego — w miarę możliwości i na danym etapie analizy — uzasadnienia.

Sądzę, że najlepszym sposobem prezentacji tej metody filozoficznej jest przyjrzenie się temu, „jak ona pracuje”. Przejdźmy więc do rzeczy.

Spór o interpretację *mimesis*

Kategoria *mimesis* uzyskała, jak wiadomo, swoje pierwsze definitywne określenie w *Poetyce* Arystotelesa, traktującej o sztuce słowa, a praktycznie ograniczonej do jednego tylko jej gatunku, mianowicie dramatu tragicznego. Jednakże zasięg tej kategorii okazuje się o wiele szerszy, co zresztą zaznacza sam Arystoteles w księdze pierwszej swojego dzieła, obejmuje bowiem wszelkie sztuki „przedstawiające”, w tym również plastyczne. Do tego starożytnego źródła odwołuje się przede wszystkim w swej rozprawie Ricoeur. W polskiej literaturze mamy kilka komentarzy do Arystotelesowskiej *Poetyki*. Za najwybitniejsze należy uznać Romana Ingardena *Uwagi na marginesie „Poetyki” Arystotelesa*, zamieszczone w pierwszym tomie jego *Studiów z estetyki*.³ To dość obszerne studium „z dziejów teorii dzieła literackiego” można śmiało uznać za pozycję klasyczną. Po pierwsze dlatego, że nie odbiega ono od tych wykładni *Poetyki*, które akcentują postulat *autonomicznego* sposobu teoretycznej interpretacji dzieła sztuki literackiej, jako przedmiotu wytworzonego przez celowe działanie człowieka i charakteryzującego się specyficzną strukturą, odminną od przedmiotów należących do świata naturalnego. Ten rodzaj interpretacji do niedawna jeszcze dominował wśród teoretyków literatury, zwłaszcza pozostających pod wpływem strukturalizmu, by ustąpić „nowej fali” literaturoznawstwa nastawionego na badanie komunikacyjnych funkcji i wartości utworów w ramach tzw. estetyki recepcji. Po drugie dlatego, że na przykładzie Arystotelesowskiej *Poetyki* Ingarden niejako weryfikuje własną koncepcję dzieła literackiego. Jak wiemy, podkreśla on przede wszystkim swoisty ontologiczny status dzieła jako struktury wielowarstwowej i wielofazowej, czyli jako przedmiotu czysto intencjonalnego, pochodnego i niesamodzielnego w swym sposobie istnienia. Tej swo-

³ R. Ingarden *Uwagi na marginesie „Poetyki” Arystotelesa*, w: *Studia z estetyki*, t. 1, Warszawa 1966, s. 337–377. Z ważniejszych komentarzy w języku polskim trzeba wymienić: Z. Szmydowej *Problemy „Poetyki” Arystotelesa*, „Marcholt” 1973; H. Podbielskiego *Wstęp*, w: Arystoteles, *Poetyka*, Wrocław 1983, BN, s. III–CIX.

istości ontologicznej nie uwypuklił, rzecz jasna, Arystoteles, który „dzieło literackie traktuje do pewnego stopnia naiwnie jako jeden z przedmiotów, z którymi się po prostu obcuje w życiu”⁴. Do tego właśnie sposobu podejścia, niesłusznie uznanego przez Ingardena za „naiwny”, nawiąże — jak dalej zobaczymy — w swych analizach Paul Ricoeur.

Rozważania Arystotelesa w *Poetyce* skupiają się na kompozycji samego dzieła, ale uwzględniają również jego funkcje artystyczne oraz oddziaływanie na widza. Istotę utworu literackiego określa *mimesis*. Arystoteles wymienia trzy współczynniki tego pojęcia: *te, za pomocą których dokonuje się artystyczne mimesis (hois mimountai)*, *te, które decydują o tym, jak się ono dokonuje (hos mimountai)*, oraz *te, które są przedmiotem mimesis (ha de mimountai)*. Następnie wylicza mieszczące się w ramach owego trójpodziału części tragedii, konstytutywne dla tego gatunku sztuki poetyckiej. To właśnie strukturalne podejście, eliminujące dociekania z zakresu psychologii twórczości i przeżycia estetycznego, uważa Ingarden za szczególnie cenne z punktu widzenia teorii literatury i filozofii czysto intencjonalnych wytworów człowieka. Przyrównuje opisaną przez Arystotelesa budowę dzieła mimetycznej sztuki poetyckiej do wyróżnionych przez siebie warstw dzieła literackiego: językowo-brzmieniowej, twórców znaczeniowych, wyglądków uschematyzowanych i przedmiotów przedstawionych, ujętych w ramy wewnętrznej, *quasi*-czasowej konstrukcji utworu. Tak ukonstituowany wytwór, stanowiąc polifoniczny zestrój różnych jakości artystycznie wartościowych, ujęty w określoną formę gatunkową i przedstawiający pewną sekwencję fabularnie uporządkowanych wydarzeń, staje się przedmiotem odbioru — wywołuje przeżycie estetyczne o równie złożonej strukturze, w którym dzieło uzyskuje swą aktualną *konkretyzację*, tj. wypełnienie zawartych w nim intencjonalnych i aksjologicznych potencjalności.

Ricoeurowski sposób podejścia do załączkowej teorii dzieła literackiego, przedstawionej przez Arystotelesa w *Poetyce* cechuje znamienne różnica w rozłożeniu akcentów, która, nie unicewniając interpretacji Ingardena, proponuje jednak odmienny punkt widzenia na samą istotę *mimesis*. Powołując się na nowsze badania filologiczne i komenta-

⁴ R. Ingarden *Uwagi na marginesie...*, s. 350.

rze do *Poetyki*⁵, Ricoeur stawia tezę, że pojęcie *mimesis* powinno być rozpatrywane w znaczeniu operacji, a nie struktury. *Mimesis*, podobnie jak *synthesis*, czy *poiēsis*, to rzeczowniki odslowne, które zachowują znamienne dla ich rodowodu aspekt dynamiczny — odsyłają do czynności: mimetycznej, syntetycznej lub pojętycznej, i muszą być analizowane w jej świetle. Dotyczy to również terminu *mythos*, który, według Ricoeura, stanowi pojęcie korelatywne do *mimesis*. Definicję fabuły u Arystotelesa: *he ton pragmaton synthasis* (50a4) należy tłumaczyć jako „uporządkowanie wydarzeń” (lub dziania się, akcji) raczej niż „układ zdarzeń”, jak to zwykle ma miejsce w większości przekładów *Poetyki* na języki nowożytny. *Mimesis* zatem, podobnie jak *mythos*, to nie tyle struktura złożona z poszczególnych elementów, której podstawową funkcją jest przedstawianie czegoś, ile procedura transpozycji — „przeniesienia” — tego, co przedstawiane w dzieło przedstawiające. Konsekwencje takiej zmiany podejścia w punkcie wyjścia okazują się doniosłe dla dalszego ciągu interpretacji.

Wymienione przez Arystotelesa w księdze szóstej *Poetyki* składniki tragedii: *mythos*, *ethos*, *lexis*, *dianoia*, *opsis*, *melopoiia*, to nie części strukturalne — twierdzi Ricoeur — ale raczej wskaźniki kolejnych faz artystycznego komponowania (*synthesis* lub *synthasis*). Poszczególne współczynniki *mimesis* wymienia Arystoteles w nieprzypadkowym — hierarchicznym — porządku. Na pierwszym miejscu stoi to, co przedstawione, a więc: fabuła, charakter i myśl. Fabuła — uporządkowanie wydarzeń — stanowi cel, fundament i jakby „duszę” utworu (por. 50a23–24; 37). *Mimesis* można więc określać zamiennie jako *mythopoiesis* — komponowanie fabuły przedstawiającej osoby biorące udział w pewnej akcji, które, „właśnie ze względu na działania (*praxeos*) przyjmują odpowiednie właściwości charakterów” (50a33–34). Arystoteles ustala tu, zdaniem Ricoeura, mimetyczny status utworu literackiego, którego podstawowa warstwa fabularna jest swego rodzaju odwróceniem porządku naturalnego. W życiowym doświadczeniu etycznym bowiem podmiot poprzedza działanie, które

⁵ Ricoeur powołuje się na następujące pozycje: G. F. Else *Aristotle's Poetics: the Argument*, Harvard 1957; Lucas *Aristotle. Poetics. Introduction, Commentaries and Appendices*, Oxford 1968; L. Golden — O. B. Hardison *Aristotle's Poetics. A Translation and Commentary for Students of Literature*, Englewood Cliffs N. Y. Prentice-Hall 1968; *Aristote, la Poétique: texte, traduction, notes*, R. Dupont-Roc, J. Lallot, Paris 1980. Por. *Temps et récit*, s. 57.

dzięki jego sprawstwu nabiera kwalifikacji aksjologicznej – przede wszystkim moralnej. W twórczości literackiej zaś komponowanie akcji i zawiązanie fabuły wyznacza etyczną jakość charakterów, przy czym akcent pada tu na czynność wytwórczą: porządkowanie wydarzeń. To odwrócenie porządku naturalnego stanowi rys istotny transpozycji mimetycznej.

Paradygmat porządku rozkłada się u Arystotelesa na trzy aspekty–reguły – formalne: całościowość (*holos*), celowość lub skończoność (*teleios*) i określoną wielkość (*megethos* – por. 50b23–24). Ricoeur interpretuje te pojęcia jako wyznaczniki wymiaru i mmentnej czasowości dzieła mimetycznego. Czasowość ta posiada swój punkt osiowy – jest nim centralne, z punktu widzenia akcji utworu, wydarzenie (np. „węzeł tragiczny” w tragedii), które w sztuce dramatycznej sprowadza się do raptownej „przemiany (*metabole*) losu” bohatera, dokonującej się na zasadzie prawdopodobieństwa lub konieczności (por. 51a13–14). Taka przemiana wyzwała właśnie pożądany efekt „zaskoczenia” (*thaumaston*). Kompozycję fabuły cechuje zatem jej właściwa, mimetyczna „logika”, różna od chronologii potocznego doświadczenia życiowego. Spójność akcji polega bowiem na tym, że „jedne zdarzenia wynikają z innych” (*paradoxan di'allela*), a nie po prostu po nich następują (*met allela* – por. 52a21–22). To „wynikanie” ujawnia się w „rozpoznaniu” (*anagnorisis*) prawdopodobieństwa lub konieczności takiego, a nie innego, obrotu spraw w ramach fabuły ujętej w całości. Fabuła uniwersalizuje charaktery – bohaterowie akcji działają w ramach określonych „typów” etycznych, które są wyznaczone przez wewnętrzną „logikę” utworu i w jej obrębie ich postępowanie staje się *zrozumiałe*.

Komponować fabułę to tyle, co wydobywać zrozumiałość z tego, co przypadkowe i irracjonalne, ukazywać to, co ogólne, w tym, co jednostkowe, czynić prawdopodobnym lub koniecznym to, co epizodyczne, ujawniać związki przyczynowe w tym, co fragmentaryczne i rozproszone. Mimetyczne „rozpoznanie” – pisze Ricoeur – „zakłada prospektywne pojęcie prawdy, według którego wynaleźć coś, to tyle co odkryć”⁶. Odkrycie to – ponieważ dotyczy działania i ciosu ludzkiego – uszlachetnia, rzecz można, humanizuje gwałtowne porywy uczuć, do jakich skłonna jest „nicuporządkowana” ludzka psychi-

⁶ *Temps et récit*, s. 70.

ka. Warto w tym miejscu dodać, że Arystoteles wyraźnie ogranicza sposób użycia w *Poetyce* terminu *hedone*, oznaczającego przyjemność zmysłowo-emocjonalną. Sztuka mimetyczna, w swej swoistej funkcji poznawczej, raczej wyzwała według niego radość (*chara* – por. 48b9) oraz ludzkie zrozumienie i współczucie (*philantrōpía*), które w tragedii nabiera charakteru szczególnie „patetycznego”, i w ten sposób decyduje o efekcie *katharsis*. „Jakość tragiczna” może być uzyskana tylko przez to, co wywołuje litość i trwogę, daje się rozpoznać jako „ludzkoobliskie” (*philantrōpon* – por. 52b38–39; 53a3). Charakter tragiczny nie może być ani pospolitym niegodziwcem, ani nieposzlakowanym ideałem (por. 53a6), lecz raczej „typem pośrednim” (*metaxy*) – musi to być *everyman*, człowiek odslaniający uniwersalną prawdę o ludzkim losie, o jego szczególnym, egzystencjalno-etycznym „rozszczepleniu”, jak powiada Ricoeur, czyli – inaczej mówiąc – paradoksalności.

Ten „odslaniający” walor tragedii, jak zresztą, *mutatis mutandis*, każdego utworu fabularnego – opowieści – wyznacza obszar *t r a n s - p o z y c j i m e t a f o r y c z n e j*, do jakiej w istocie rzeczy sprowadza się, według Ricoeura, operacja *mimesis*. Polega ona właśnie na „przeniesieniu” uporządkowanego zgodnie z wewnętrzną „logiką” dzieła pewnego wycinka ludzkiej *praxis* w sferę tzw. fikcji literackiej. Nie chodzi tu bynajmniej o „naśladowanie”, które z miejsca wzięta w fałszywą opozycję: przedstawienie–rzeczywistość, oraz w pseudoproblem ich „podobieństwa”. Prawdopodobieństwo lub konieczność oraz wiarygodność (*pitanon*) fabuły nie wynikają z prostego „przyrównania” jej do realiów życiowego doświadczenia i konfrontacji z faktami powszedniej egzystencji. „Arystotelesowskie *mimesis* to raczej emblemat pewnego rodzaju rozszczeplenia (*décrochage*), które konstytuuje literackość dzieła”⁷ – powiada Ricoeur. Wchodzi tu w grę nie tylko *mimesis praxeos* – porządkowanie wydarzeń – ale także *mimesis poietike* – twórcze zawiązanie akcji, w którym dochodzi do głosu swoisty „rozum poetycki” – *logos poietikos*.

W wyniku tych wstępnych analiz Ricoeur ustanawia dynamiczną odpowiedniość powiązanych ze sobą wzajemnie, na zasadzie hermeneutycznego koła, trzech korelatywnych aspektów *mimesis*. *Mimesis*

⁷ Tamże, s. 76.

I – to operacja tworzenia, którego dynamika ujawnia się nie tylko poprzez sam tekst literacki, ale także w procesie aktywnego odbioru, zwanego przezeń *mimesis* III. Koniecznym zapośredniczeniem tej relacji jest *mimesis* II, czyli fabuła (*mythos*) utworu. Istotą twórczości (*mimesis* I) jest dokonywanie metaforycznej transpozycji doświadczenia etycznego i praktycznego według formalnych wymogów komponowania akcji. Fabuła (*mimesis* II), czyli uporządkowanie wydarzeń, jest literacko ustrukturalizowaną „metaforą rozwiniętą” ludzkiej *praxis*. Proces recepcji (*mimesis* III) polega na ponownym przekształceniu (*refiguration*) fabularnych toposów dzieła w kategorii doświadczenia odbiorcy.

Powtórzmy jeszcze raz: *Poetyka* Arystotelesa traktuje, według Ricoeura, nie tyle o strukturze, ile o procesie strukturalizacji tekstu literackiego, a zatem o aktywności ukierunkowanej, której kresem i skutkiem jest recepcja. Dzieło nie jest całością autonomiczną, ale raczej elementem dziania się – współczynnikiem i pośrednikiem kulturalnej wymiany między twórcą a odbiorcą. Celem aktywności twórczej jest oczywiście samo dzieło, ale wymaga ono w sposób konieczny dla swego pełnego zaistnienia – w tym miejscu Ricoeur jest zgodny z Ingardenem – niejako „zatwierdzenia” przez odbiorczą konkretyzację. Arystoteles podkreśla, że „nie powinniśmy szukać w tragedii pospolitego rodzaju przyjemności (*hedone*), lecz tylko takiego jej swoistego rodzaju, który sprawia poetyckie przedstawienie mimetyczne” (53b11–13).

Prawdą jest, że na temat wprowadzonego przez Ricoeura pojęcia *mimesis* III nie znajdujemy zbyt wielu wzmianek w Arystotelesowskiej *Poetyce*. Są to jednak uwagi znamienne. W księdze dziewiątej powiada np. Arystoteles, iż „pocci tragiczni... kierują się racją, że to, co jest możliwe, jest też wiarygodne” (51b15–16), wskazując w ten sposób na jeden z warunków przekonywającej fabuły. W księdze dwudziestej piątej wypowiada zaś tezę, że „sprzeczności... czasami nie są sprzeczne z rozumem, ponieważ jest prawdopodobne, iż coś się dzieje i wbrew prawdopodobieństwu” (61b14–16), odwołując się przy tym do „panującej opinii”. W obu tych przypadkach zakłada jakby „potencjalnego odbiorcę”, zdolnego do reagowania na swoistą „logikę” dzieła i do czerpania z niego „szczególnie żywej przyjemności” (62a–7). Tym żywsze i silniejsze jest oddziaływanie utworu, im bardziej doskonała jest jego kompozycja. Tragiczne *katharsis*, czyli oczy-

szczenie lub uzdrowienie uczuć, polega na transpozycji tego, co w sposób naturalny przykre, w *sui generis* przyjemność, którą jednak trudno zredukować do delektacji czysto estetycznej. Chodzi tu raczej o przeżycie głębsze — Ricoeur skłonny jest je sytuować w obszarze doświadczeń egzystencjalnych i kulturowych, do których istoty należy napięcie między ładem a chaosem, normą i destrukcją, odpowiedzią i jej zakwestionowaniem.

Poeta najpierw wprawia odbiorców w dezorientację, a następnie przedkłada im uporządkowane przedstawienie chaosu i ruin, jednakże nie rozstrzyga dylematów życia [...]. Można by więc zaryzykować tezę, że sztuka jest zanegowaniem kultury, a co najmniej podaje ją w wątpliwość.⁸

Mimesis a czas

Trójdzielna, czy też raczej trójaspektowa, wykładnia Arystotelesowskiego pojęcia *mimesis*, dokonana przez Ricoeura, idzie pod prąd utrwalonej przez fenomenologię z jednej, a strukturalizm z drugiej strony, tendencji do traktowania dzieła sztuki literackiej jako przedmiotowo ukonstytuowanej, immanentnej struktury zamkniętej, którą można i trzeba analizować w abstrakcji od zewnętrznego kontekstu i relacyjnego uwikłania w procesy wymiany kulturowej. Francuski hermeneuta włącza dzieło na nowo w krwiobieg kultury. Podstawą takiej interpretacji jest dynamiczne rozumienie utworu w jego roli medialnej (*mimesis* II) — pomiędzy „światem” twórcy (*mimesis* I) a „światem” odbiorcy (*mimesis* III). W tym zapośredniczeniu należy uwzględnić, po pierwsze, problem **p a r t y c y p a c j i c z a s o w e j**, po drugie, swoisty **c h a r a k t e r p r a w d z i w o ś c i o w y** dzieła, który nie pozwala go umieścić w oderwanej od szerszego kontekstu, autonomicznej „sferze estetycznej”.

Zacznijmy od kwestii pierwszej. Ricoeur wychodzi z założenia, iż pomiędzy twórczą aktywnością komponowania fabuły — opowiadania jakiejś historii — a czasowym charakterem ludzkiego doświadczenia bycia i działania w świecie zachodzi znamienna korelacja, która domaga się analizy. Korelacja ta nie jest przypadkowa i nie polega wyłącznie na „upodobnieniu” immanentnej struktury temporalnej utworu do procesualno-wydarzeniowej struktury egzystencji. Wcho-

⁸ Tamże, s. 86.

dzi tu w grę z a l e ż n o ś ć o n t y c z n a o charakterze ponadkulturowej konieczności.

Czas staje się czasem ludzkim w tej mierze, w jakiej zostaje wyrażony w postaci narracji, opowieść zaś zyskuje pełne znaczenie wówczas, kiedy staje się warunkiem rozumienia uczasowionej egzystencji.⁹

– pisze Ricoeur. Zadaniem hermeneutyki jest właśnie wydobyć na światło dzienne tej medialnej roli opowieści. Pośredniczy ona między źródłową sytuacją twórczej operacji mimetycznej, która sprawia, że dzieło wynurza się niejako z nieprzejrzyistości strumienia życia, działania i doznawania, a sytuacją odbiorczego przyswojenia, umieszczającego je ponownie w kontekście egzystencjalnym i kulturowym. Ten procesualny charakter fabuły, pojętej jako *medium* czasowości ontycznej, Arystoteles – rzecz oczywista – pomija. Jego wydobyć jest zasługą interpretacji hermeneutycznej. Ricoeur podkreśla, że wszelka kreacja fabularna musi zakorzeniać się w p r z e d - r o z u m i e n i u intelligibilnych struktur ludzkiego życia i działania, jego znaczeń symbolicznych i aspektu czasowego. Nawet najdalej posunięta twórcza innowacja, jaką pociąga za sobą artystyczne komponowanie dzieła, zakłada z konieczności jakiś zasób przeświadczeń i wyobrażeń, czy też jak mówi Ricoeur – pewną k o m p e t e n c j ę, wiedzę o ludzkim postępowaniu, o warunkach jego sensowności i o wartościach z nim związanych. Wiedza ta jest oczywiście silnie zdeteterminowana kulturowo. Dzięki tej wiedzy ludzkie bycie-w-świecie, wraz z jego sferą etycznej i praktycznej działalności, daje się rozpoznać jako „nadające się do opowiedzenia”, a nawet „domagające się opowiedzenia”. Zrozumiałość kompozycji fabularnej tekstu literackiego zakotwicza się w zdolności do twórczego przyswojenia i spożytkowania podstawowej siatki pojęciowej (*réseau conceptuel*), w którą ujmuje się ludzkie doświadczenie bycia i działania w świecie, jako konstytutywnie i znaczeniowo różne od ruchu fizycznego oraz wydarzeń i procesów zachodzących w przyrodzie. Działanie to zakłada c e l – nie tożsamy z przewidywanym lub przepowiadany skutkiem – odwołuje się do m o t y w ó w oraz do p o d m i o t u, który jest za n i e o d p o w i e d z i a l n y. Zakłada również pewien zespół

⁹ Tamże, s. 85.

warunków i okoliczności determinujących od zewnątrz jego przebieg i efektywność. Uchwycenie owych współzależności wyznacza pole wspomnianego zasobu przeświadczeń – presupozycji warunkujących zrozumienie struktur narracyjnych opowieści, która jest artystycznie uporządkowaną transpozycją ludzkiego doświadczenia. Każda analiza fabularnej struktury dzieła literackiego zakłada zatem – *explicite* bądź *implicite* – fenomenologię działania.

Inaczej mówiąc, zrozumieć jakąś opowieść, to zrozumieć jednocześnie „język” działania i tradycję kulturalną, z której się wywodzą kategorie fabularne, to uchwycić mimetyczną korelację pomiędzy paradygmatycznym porządkiem działania, a syntagmatycznym porządkiem utworu fabularnego wraz z jego własną temporalną diachronią. Korelacja ta zachodzi także pomiędzy symbolizmem implikowanym lub immanentnym życiowej praktyki człowieka, a symbolizmem wyrażonym *explicite* w dziele literackim. Staje się ono czytelne w miarę jego interpretacji w kategoriach posiadanej kulturowej kompetencji, lub lepiej: zapasu wyobrażeń. W zasięgu tej uprzedniej wiedzy mieszczą się m. in. wzmiankowane przez Arystotelesa etyczne typy bohaterów, wskazujące na jakąś uniwersalną hierarchię wartości. Literatura jest z natury rzeczy swego rodzaju aksjologicznym laboratorium, nawet jeśli się dystansuje – np. przy użyciu ironii – od wszelkiego „moralizowania” czy tendencyjności.

Rozumienie fabuły dotyczy zwłaszcza czasowej strukturalizacji utworu w postaci opowieści. Rozpoznawanie i ujawnianie źródłowej sytuacji bycia-w-świecie jest podstawą sensowności (*significabilite*) i doniosłości onto-antropologicznej fabularnej kompozycji dzieła. Centralne znaczenie ma tutaj wprowadzona przez Ricoeura za Heideggerem kategoria „wewnątrzczasowości” (*Innerzeitigkeit*), która określa istotę ludzkiego działania, podobnie jak „czasowość” lub „dziejowość” (*Zeitlichkeit*) określa pierwotną dialektykę bycia-w-świecie, a „historyczność” (*Geschichtlichkeit*) – zreflektowaną postać świadomości uczasowienia. Wewnątrzczasowość nie daje się zredukować do mierzonej w interwałach, według zakładanych zobiektywizowanych kryteriów, czasowości linearnej, nazywanej potocznie „naturalną”.¹⁰ Bycie

¹⁰ Szerzej na temat wyróżników różnych typów czasowości pisze Ricoeur w rozprawie *L'initiative*, w: *Du texte à l'action, essais d'hermeneutique II*, Paris 1986, s. 261–277. Por. także mój artykuł: *Komunikacja literacka jako źródło samowiedzy*, w: *Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze*, pod red. S. Sawickiego i A. Tyszczyka, Lublin 1972, s. 173–194.

i działanie w czasie ma kwalifikacje podmiotowe i kulturowe. Wyrażają się one językowo takimi zwrotami, jak: mieć czas, zyskiwać na czasie, tracić czas, poświęcać czas itd., mniej lub bardziej konkretnymi lub abstrakcyjnymi. Choć wiele takich wypowiedzi, jak np.: przed, po, w trakcie, wcześniej, później, w owym czasie, zawiera zapożyczenia z kategorii mających zastosowanie także w środowisku przyrodniczym i odnoszonych do jego linearnych lub cyklicznych wyznaczników czasowych, to jednak w języku potocznym nigdy nie tracą one swej egzystencjalnej i antropologicznej doniosłości. I dzięki temu właśnie stanowią *repertuar* do wykorzystania w komponowaniu temporalnych struktur literackich, będących mimetyczną transpozycją doświadczenia czasowości w wymiarze etycznym i praktycznym ludzkiej egzystencji.

Fabula, czyli Arystotelesowski *mythos*, a w terminologii Ricoeura *mimesis* II, pełni funkcję medialną pomiędzy inicjalną sytuacją twórczą *mimesis* I, a sytuacją odbiorczego „wypełnienia” – *mimesis* III – w sensie co najmniej trojakim. Po pierwsze, *integruje* poszczególne wydarzenia, przekształcając je w epizody opowiadanej historii, która staje się pewną zorganizowaną całością, dającą się zrozumieć i posiadającą określoną oś tematyczną. Sukcesja „uporządkowanych wydarzeń” otrzymuje w ten sposób „logiczną” (w sensie artystycznym) postać. Po drugie, narzuca zamierzoną przez twórcę *harmonię* temu, co pierwotnie jawi się jako dysharmonijne, chaotyczne, przypadkowe. Po trzecie, *scalą różne, heterogenne wątki czasowości*: synchronii, dyschronii, chronologii i antycypacji przyszłości, bądź aktualizacji minionego, prezentując je odbiorcy jako spójny układ ciągły, możliwy do przesłedzenia.

Śledzić jakąś historię, to tyle co Przechodzić od konstatacji wydarzeń przypadkowych i oderwanych perypetii do uwagi skupionej na procesie działania się, który zdąża do „rozwiązania” (konkluzji bądź kulminacji). Nie jest to proces wnioskowania, ale raczej wydobywania z toku opowieści określonej puenty, która pozwala ją ująć jako całość¹¹

– pisze Ricoeur. Seria wydarzeń układa się w pewien ciąg linearny a zarazem otwarty – czas fabuły i jednocześnie rozwijanego w nim tematu (*sujet*), to czas narracji obdarzonej sensem, który domaga się „wypełnienia”. Czasowość fabularną charakteryzuje schematyczność oraz typowość zakorzeniona w kulturalnej tradycji, nawet jeśli dzieło

¹¹ *Temps et recit*, s. 104.

przelamuje konwencje i ustanawia nowy porządek strukturalny. Gra innowacji i zachowywania (tradycji) przebiega na wielu płaszczyznach: stylistycznej, gatunkowej, tematycznej, symbolicznej, aksjologicznej itd. i angażuje również wyobraźnię czasową, która decyduje o różnych modusach temporalnego „porządkowania wydarzeń” w obrębie fabuły.

Wszystkie te operacje zyskują pełny wyraz w fazie zwanej przez Ricoeura *mimesis* III, a przez Gadamera określaną „stadium aplikacji”. Można by ją porównać do kategorii *mimesis praxeos*, którą Arystoteles omawia zwłaszcza w *Retoryce*. Ricoeur definiuje tę fazę jako „przecięcie się” lub „skrzyżowanie” (*intersection*) przedstawionego „świata” tekstu ze „światem” odbiorcy – przede wszystkim właśnie w jego aspekcie czasowym.

Jeżeli zawiązywanie fabuły polega na przekształcaniu (*refiguration*) doświadczenia czasowości, to dzieło literackie w procesie odbioru wkracza w obszar obcowania i nasyconej aksjologicznie wymiany kulturowej. W tej mierze, w jakiej świat przedstawiony w utworze jest światem uczasowionym, partycypuje ono w kole hermeneutycznym, obejmującym zarówno egzystencjalną problematykę wewnątrzczasowości działania i dziejowości bycia-w-świecie, jak i problematykę temporalizacji czysto intencjonalnej – fikcyjnej. Jaka jest natura owego koła? Nie może ono polegać ani na interpretacji narzuconej, ani redundantnej.

Ricoeur zwraca uwagę, że opozycja między porządkiem a chaosem nie rozkłada się dychotomicznie, ani symetrycznie na temporalność literacką, fikcyjną – z jednej, oraz czasowość egzystencjalną i odcytną z drugiej strony. Opozycyjna dialektyka dotyczy obydwu. Skłonność do przeceniania czasowej dysharmonii, jaka znajduje dziś wyraz w literaturze, to produkt współczesnej fascynacji negatywnością, przerażenia chaosem i daremną nostalgią za porządkiem. W rzeczy samej, do istoty wszelkiego doświadczenia czasu należy, według Ricoeura, immanentne napięcie pomiędzy intuicją „początku” (*arché*) i „końca” (*eschaton*) – pomiędzy *Genesis* i *Apokalypsis* – oraz tego właśnie, co dzieje się „pomiędzy”. Nacisk kładziony na intuicje skrajne bywa źródłem różnego rodzaju utopii i uchronii – mitów „bezmiejscowości” i „bezczasowości”, mitów rajszych i mitów katastroficznych. Z kolci tzw. antypowieść jest formą ironicznego dystansu do idei wszelkiego porządku. Te postacie interpretacji, które izolują literaturę w zamkniętym

„świcie tekstów”, w immanentnym kręgu jej własnej „mitologii”, traktuje Ricoeur jako interpretacje narzucone.

Redundancja interpretacji miałaby miejsce wówczas, gdyby między temporalnym porządkiem opowieści a egzystencjalnym dramatem uczasowienia nie było żadnej istotnej różnicy, a literackie *mimesis* byłoby tylko naśladowczym powtórzeniem, powieleniem, nie zaś intencjonalnym i komunikacyjnym zapośredniczeniem ludzkiego bycia i działania w czasie. Do takiej redundancji prowadzą wszelkie „naturalistyczne” – naiwnie psychologiczne, moralistyczne, a także socjologiczne i ideologiczne interpretacje literatury. Zdaniem Ricoeura, tylko teza, że doświadczenie pierwotne zawiera w sobie autentyczny „wymóg opowieści” (*demande de récit*) – pre-narratywną strukturę potencjalnej „historii jeszcze nie opowiedzianej” – oferuje właściwy punkt wyjścia do analizy dynamicznego charakteru *mimesis* w literaturze. „Historia opowiedziana” wyłania się jak gdyby z zagmatwanego podłoża życiowego – podobnie jak i jej bohater. Ten proces daje się uchwycić już w przypadku procedury psychoanalitycznej, polegającej na narratywnej konstrukcji ukrytej „logiki” dziejów życia ludzkiego, której celem jest umożliwienie jednostce samoidentyfikacji jako podmiotu własnej historii. Analogiczny charakter ma procedura dochodzeniowa w sądownictwie.

Wszelka opowieść dotyczy człowieka – jest on bytem uwikłanym w historię. „Opowiadamy historii, dlatego że dzieje ludzkiego życia potrzebują i zasługują na to, by je opowiedzieć.”¹² Dotyczy to również fabuł literackich określanych jako historie fikcyjne. Jednakże, zdaniem Ricoeura, przesadne podkreślanie statusu artefaktu, jaki im niewątpliwie przysługuje, bynajmniej nie wychodzi na dobre ani krytyce literackiej, ani teorii literatury.¹³ „Istnieje jakby ukryta odpowiedniość

¹² Tamże, s. 115.

¹³ Podobne przekonanie żywi również Tzvetan Todorov, stwierdzając, że „w ciągu ostatnich mniej więcej stu lat w myśleniu o literaturze dokonała się rewolucja, choć obeszło się bez rozlewu krwi”. Zauważa on, iż poglądy sięgające samych początków namysłu nad tą dziedziną twórczości, traktujące „literaturę jako dyskurs, który pozwala nam lepiej zrozumieć ludzki świat i lepiej orientować się wobec właściwych mu wartości”, prawie całkowicie zniknęły z praktyki specjalistów. Założenie, że „literatura posiada wymiar prawdy i powiązana jest ze światem wartości”, zostało zarzucone. Celem jego eseju jest jednak wykazanie, że dzieje się to kosztem zarówno zubożenia tradycji, jak i nowoczesnej interpretacji. Powołując się na przykład Lessinga argumentuje, iż w analizach krytycznoliterackich „powinniśmy dążyć do prawdy, nawet jeśli nie zdołamy umocnić pozycji na jej terytorium”. Por. T. Todorov *Prawda poetycka – trzy interpretacje*, w: *Mimesis w literaturze, kulturze i sztuce*, pod red. Z. Mitosek, Warszawa 1992, s. 94–118.

między tajnikami historii, z k t ó r e j wylania się opowieść, a tajnikami historii, d o k t ó r e j t a o p o w i e ś ć p o w r a c a”.¹⁴ Hermeneutyczny potencjał opowieści wynika właśnie z wzajemnego oświetlania i objaśniania jednej historii przez drugą za pośrednictwem dzieła. Kolo hermeneutyczne nie jest „błędnym kołem”, lecz jakby rozplątywaniem zawilej dialektyki ludzkiego czasu i czasu opowieści, dialektyki, na którą składa się potrójne *mimesis*. Kategoria operacji porządkującej, jaką jest zawiązywanie fabuły, pozwala przekroczyć fatalną opozycję tego, co „wewnątrz” i tego, co „na zewnątrz” tekstu i dostrzec ich wzajemne przenikanie.

Mimesis a prawda

Zaproponowany przez Ricocura dialektyczno-interakcyjny model interpretacji *mimesis* w literaturze wymaga dopelnienia o analizę kwestii bodaj najbardziej spornej: recepcji estetycznej oraz roszczenia opowieści do prawdziwości. To, co komunikowane w utworze literackim, to gatunkowo i tematycznie wyznaczony sens dzieła wraz z jego światem przedstawionym, który odbiorca „otrzymuje” oraz rozszyfrowuje i przyswaja sobie na miarę własnych zdolności recepcyjnych i zasobu kulturowych doświadczeń. Wchodzą tu w grę rozmaite wymiary owej zakładanej „przedwiedzy”. Ricocur uwzględnia tylko niektóre z nich, wykorzystując Gadamerowskie pojęcie „fuzji horyzontów”: „świata” tekstu ze „światem” odbiorcy (czytelnika, widza lub słuchacza).

Każdy tekst — to stwierdzenie banalne — mówi coś o czymś, a zatem posiada w e w n ę t r z n ą s t r u k t u r ę d y s k u r s y w n ą. Elementami tej struktury są poszczególne zdania, obdarzone funkcją referencyjną. Znaczy to, że zdania te odnoszą się do pewnych określonych fragmentów doświadczenia, do w y d a r z e ń z e w n ę t r z n y c h, które z kolei mieszcza się w horyzoncie jakiegoś „świata”, wchodząc w rozmaite, skomplikowane relacje z wszelkimi innymi konstytuującymi ów „świat” wydarzeniami i przedmiotami. Nie pojawiają się one nigdy w całości, „skompletowane”, jako przedmiot bezpośredniego odniesienia (referencji) dyskursu, lecz znajdują się niejako w tle, na jego h o r y z o n c i e. Stwierdzenie to stanowi dla Ricocura konieczną presupozycję ontologiczną, którą zazwyczaj

¹⁴ Temps et recit, s. 116.

bierze w nawias lingwistyka i semiotyka. Nie może się jednak bez niej obejść hermeneutyka literatury. Konsekwencją tego założenia jest to, że utwory literackie wnoszą za pośrednictwem języka opowieści pewien określony zasób doświadczeń i odsyłają do jakiegoś „świata” — jak każda inna postać dyskursu. Zadaniem interpretacji jest właśnie rekonstrukcja dyskursu zaszyfrowanego w dziele, odkrycie i ujawnienie rozlicznych odniesień do jego specyficznego obszaru „świata”.

Przyjęło się traktować ów „świat” jako intencjonalnie przedstawiony, fikcyjny, a zdania tekstu literackiego jako pozbawione wartości logicznej *quasi*-sądy — według terminologii Ingardena — lub takie wypowiedzi, które stwarzają wyłącznie „iluzję referencji”. Zdaniem Ricoeura, pogląd ten wymaga rewizji. Powracając do *Poetyki* Arystotelesa, stawia na nowo problem sposobu rozumienia postulowanego przezeń prawdopodobieństwa lub wiarygodności opowieści literackiej. Jest rzeczą oczywistą, że *mimesis* ustanawia dystans pomiędzy „światem” autora, „światem” odbiorcy i „światem” opowiadanej historii. Nie może być tu mowy o referencji bezpośredniej, ani o prawdziwości w sensie ścisłym — epistemologicznym i logicznym. Nie jest jednak tak, że owe „światy” nie nawiązują ze sobą żadnej „korespondencji”, a utwór literacki da się rozpatrywać wyłącznie w kategoriach artystycznej spójności i wewnętrznej konsekwencji, poza prawdą i fałszem. Proponowanym przez Ricoeura rozwiązaniem jest jego hipoteza referencji metaforycznej, którą postawił i rozwinął w siódmym rozdziale obszernego studium pt. *Metafora żywa*¹⁵.

Najkrócej rzecz ujmując, funkcja metaforyczna, która wnosi swoiste „napięcie” prawdziwościowe, właściwa jest przede wszystkim zdaniom, a nie pojęciom lub zwrotom atrybutywnym (ten rodzaj tropów nazywa „metaforą substytucyjną”). Da się ona opisać jako szczególnie przypadek referencji, a w konsekwencji, także asercji pośredniej, porównywalnej do Wittgensteinowskiego „widzenia (czegoś) jako...”. Sens dosłowny, deskryptywny, zostaje w metaforze zdaniowej „zniesiony”, ale ta negacja ma charakter względny, tranzytywny — służy wyzwoleniu i uobecnieniu sensu innego, który przybiera postać konstatacji „bycia (czegoś) jako...”. „Miejscem” metaforycznego „przeniesienia” jest przede wszystkim orzecznik egzystencjalny i dzięki temu

¹⁵ P. Ricoeur *La metaphore vive*, Paris 1957.

właśnie w zdaniu – i tekście – dochodzi do „powtórnego opisania” (*re-description*) rzeczywistości, o jakiej ów tekst opowiada. (Na marginesie warto zauważyć, że Ricoeurowska teoria metafory jako zdaniowego napięcia między twierdzeniem a przeczeniem, które to napięcie „umiejscawia się” w funkcjonowaniu orzecznika egzystencjalnego, wydaje się bliska tradycyjnej teorii analogii, wypracowanej w metafizyce klasycznej; ale jest to – rzecz jasna – temat do osobnych rozważań). W kontekście analiz mimetycznej transformacji rzeczywistości w dziele literackim funkcję metaforyczną nazywa też Ricoeur referencją poetycką, którą rozciąga na wszystkie rodzaje opowieści fikcyjnych.

„Świat fikcji” to nic innego jak zbiór odniesień referencyjnych otwartych wobec tekstów literackich. Zbiór ten mieści się w horyzoncie „świata” kulturalnej tradycji i ma charakter potencjalny – jest polem *m o ż l i w y c h o d k r y ć* dla twórców literatury. „Rozumienie takich tekstów zasadza się na umiejętności wprowadzenia w obszar orzekania o egzystencjalnej sytuacji bycia-w-świecie wszelkich znaczeń, które z potocznego, życiowego otoczenia (*Umwelt*) czynią uporządkowany świat (*Welt*).”¹⁶ Dokonuje się w ten sposób „rozszerzenie horyzontu”, „zagęszczenie znaczeń”, „ikoniczne powiększenie” obszaru zrozumiałości ludzkiej egzystencji, co jest zasługą wielkiej literatury. Pełni ona rolę „okna na świat”, który bez niej pozostawałby niedostępny i niezrozumiały. Ricoeur wprowadza w tym miejscu grę słów, za pomocą której usiłuje zamknąć – w lapidarnym skrócie – swoją tezę: „to, co jest wy-znaczone (*re-signifié*) przez opowieść, już było (wirtualnie) przeczniczone (*pre-signifié*) w obszarze ludzkiego bycia i działania w świecie”¹⁷. Przeczniczone, dodajmy, w sferze presupozycji wpływających z zasobów doświadczenia i wyobrażeń wymaganych jako warunek koniecznej „przedwiedzy” kulturowej, niezbędnej do rozszyfrowania metaforycznych znaczeń oraz hierarchii wartości. W tym sensie właśnie „wynaleźć coś, to tyle co odkryć”, wydobyć na światło. O „prawdzie literackiej” można zatem mówić

¹⁶ *Temps et récit*, s. 121.

¹⁷ Tamże, s. 122. Podobne stanowisko zajmuje Ph. Wheelwright, który utrzymuje, że metafora poetycka wnosi wprawdzie tylko „nieśmiałe pretensje ontologiczne”, to jednak „mówi coś (jakkolwiek tylko pośrednio i niekategorycznie) o naturze tego, co istnieje” (*Metaphor and Reality*, Indiana University Press 1962, s. 162; por. tegoż, *The Burning Fountain*, Indiana University Press 1954.

w kategoriach egzystencjalnie pojmowanej prawdy metaforycznej, która ujawnia się w interpretacji, zawsze za pośrednictwem *mimesis*. Mimetycznie ukonstytuowana fabula jest zaszyfrowanym przekątnikiem tej prawdy „prospektywnie” przeznaczonej i dostępnej w tej mierze, w jakiej receptywna zdolność i zapas przyswojonej przez odbiorcę tradycji pozwala mu ją „wydobyć” czy też „wyzwolić” z metaforycznego uwikłania.

Innymi słowy, utwór fabularny da się pojąć — przywołując znów formuły Arystotelesowskie — jako „wynałazcze ukonstytuowanie” pewnej akcji w i d z i a n e j j a k o figura ludzkiej *praxis*, uporządkowana zgodnie z wymogami określonego gatunku literackiego. W tym „widzeniu jako” mieści się zarówno to, co Ingarden nazywa rekonstrukcją wyglądotwórczą oraz rozpoznawaniem rzeczywistości przedstawionej i temporalnej dialektyki dzieła, którą *mimesis* wizualizuje za pomocą różnych chwytów narracyjno-metaforycznych, jak i zapośredniczona przez owe *mimesis* asercja egzystencjalnej prawdziwości, „weryfikującej” się, by tak rzec, w źródłowym doświadczeniu ludzkiego bycia i działania, czyli w obszarze kultury. Tak rozumiana prawdziwość nie redukuje się do „sily oddziaływania”, w myśl której można by „pojmować w ogóle dzieło sztuki jako pewnego rodzaju zbiornik energii, źródło swoistej mocy”¹⁸. Nie wyczerpuje się też w jego wartościowości artystycznej — jakkolwiek byłaby ona wysoka — ani w doniosłości estetycznej, co więcej, leży u podstaw obydwu.

Konfrontując wywody Ricoeura z analizami Ingardena, który odmawia tekstom literackim prawa do roszczeń prawdziwościowych w sensie ścisłym, logicznym — a tylko taki sens może, jego zdaniem, wchodzić tutaj w grę — wypada zauważyć, że obydwaj autorzy posługują się odmiennymi pojęciami prawdziwości. Ingarden operuje wyłącznie kategorią prawdy jako „odpowiedniości” (*adequatio* lub *homoiosis* o rodowodzie Arystotelesowskim), Ricoeur uwzględnia natomiast wskrzeszoną na nowo przez Heideggera przedplatońską jeszcze koncepcję prawdy jako „odsłonięcia” lub „nieskrytości” (*aletheia*), czyli prawdy w rozumieniu ontologicznym, a nie epistemologicznym. Podkreśla przy tym silnie wymiar jej doniosłości egzystencjalnej — w duchu współczesnej filozofii egzystencji. Opowieść

¹⁸ R. Ingarden *O różnych rozumieniach „prawdziwości” w dziele sztuki*, w: *Studia z estetyki*, t. 1, Warszawa 1966, s. 410.

fikcyjna, według Ricocura, przede wszystkim unaocznia, hierarchizuje i na swój sposób strukturalizuje wewnątrzczasowość działania i dziejowość ludzkiego bycia-w-świecie, które nabierają w niej z reguły aspektu jakościowego, a także stopniowalnego tempa i napięcia. Temporalna strukturalizacja opowieści polega na transpozycji czasowości ontycznej i egzystencjalnej na kategorie fabularne. Być może dałoby się to Ricoeurowskie rozumienie transpozycji czasu oraz referencji metaforycznej, która zapewnia utworom literackim egzystencjalnie wymierną prawdziwość, przybliżyć do „jakości metafizycznych” Ingardena – gdyby je interpretować w świetle zawartych w nich źródłowych intuicji bytu, jako czegoś „nieobojętnego” dla człowieka, korrelatywnie do „nieobojętności” człowieka wobec bytu.¹⁹ Taka prawdziwość zawierałaby, rzecz jasna, określone, dodatkowe supozycje aksjologiczne. Według Ricocura, na tej właśnie płaszczyźnie da się postawić na serio problem prawdy w literaturze oraz spróbować bronić tezy Arystotelesa, że literatura jest „bardziej filozoficzna” – lub bardziej „metafizyczna” – od historiografii.

¹⁹ Por. A. Tyszczyk *O koncepcji jakości metafizycznych dzieła sztuki Romana Ingardena, w: Wobec sztuki. Historia – krytyka – teoria*, red. E. Wolicka i P. Kosiewska, Lublin 1992, s. 11–30.