

Roman Ingarden

W sprawie budowy dzieła literackiego : profesorowi Markiewiczowi w odpowiedzi

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 55/1, 183-202

1964

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.

ROMAN INGARDEN

W SPRAWIE BUDOWY DZIEŁA LITERACKIEGO
PROFESOROWI MARKIEWICZOWI W ODPOWIEDZI

Z zaciekawieniem brałem do ręki artykuł prof. Henryka Markiewicza poświęcony mej książce *O dziele literackim*¹. Uważam bowiem prof. Markiewicza za najwybitniejszego naszego teoretyka literatury średniej generacji. Znalazłem też rzeczywiście szereg interesujących uwag, świadczących o próbie pogłębienia zrozumienia różnych spraw omawianych w mojej książce. Widoczny również jest wysiłek, by oddać mej książce sprawiedliwość w jej dążeniu do wykrycia własnej budowy dzieła literackiego. Książka ta u nas na ogół nie miała szczęścia do recenzentów. Spotykała się u nas często z wyniosłą postawą niechęci i tendencją do pouczania mię z góry przez fachowców. Toteż mimo wielu spraw, co do których nie mogę się zgodzić z prof. Markiewiczem, cieszę się z jego zasadniczej postawy wobec mej książki. Oczywiście cieszyłbym się w pełni dopiero wtedy, gdybym był znalazł w artykule prof. Markiewicza dalsze opracowanie zagadnień, które z natury rzeczy musiałem pozostawić jedynie w zarysie. Książka *O dziele literackim*, stworzywszy pewne podstawy dla ogólnej wiedzy o dziele tego rodzaju, wytycza też pewne dalsze zagadnienia, które częściowo starałem się sam później opracowywać, ale które domagają się jeszcze wielu prac bardziej szczegółowych. Artykuł prof. Markiewicza — pomyślany zresztą wyraźnie jako recenzja — ogranicza się do szeregu uwag krytycznych w sprawach, które — jak pisze jego autor — „wydają się nieadekwatne do swego przedmiotu albo wywołują nieprzewyciężone trudności przy próbach praktycznego zastosowania”.

W przeciwieństwie do tego stwierdzenia odnoszę wrażenie, że raczej proponowane przez prof. Markiewicza zmiany mojej koncepcji uczyłyby ją bardziej „nieadekwatną” w stosunku do swoistej budowy

¹ Por. „Estetyka”, II, 1961, s. 266—277.

dzieła literackiego. Tym właśnie propozycjom zmian chciałbym tu poświęcić kilka uwag, ograniczając się zresztą do spraw najważniejszych. Natomiast nie ulega dla mnie wątpliwości, że przejście od ogólnej teorii do jej zastosowania w poszczególnych analizach dzieł literackich następuje z natury rzeczy wiele istotnych trudności, postuluje bowiem podjęcie nowego typu wysiłków badawczych wobec poszczególnych dzieł i odbiegnięcie od przyjętych i uświęconych tradycją szablonów postępowania. Domaga się od badacza przede wszystkim lektury dzieła bardzo aktywnej i wrażliwej na różne jego szczegóły i uwzględniającej rozmaite jego strony i momenty; domaga się wreszcie od niego dokonania ostatecznej, syntetyzującej percepcji dzieła w postawie estetycznej dla uchwycenia zestroju jego jakości estetycznie wartościowych. A wszystko to stanowi dopiero punkt wyjścia do oddania wyników tej percepcji w ujęciu językowym, dla przekazania ich innym badaczom. To z pewnością nie jest łatwe i — nieczęsto bywa stosowane przez historyków literatury, częściej już może przez krytyków. Wielka różnorodność dzieł literackich, i to tym większa, z im większymi arcydziełami mamy do czynienia, pociąga za sobą konieczność wynajdywania coraz to innego sposobu percypowania dzieła przy odpowiednim uwrażliwieniu czytelnika na swoistą postać dzieła i całą krasę jego niepowtarzalnych piękności. Dopóki traktujemy utwór literacki nie jako dzieło sztuki stanowiące uorganizowaną całość artystyczną, lecz raczej jako pewnego rodzaju narzędzie do poinformowania czytelnika o pewnych faktach pozaartystycznych (np. psychologicznych, historycznych, społecznych czy politycznych) lub jako środek do nawracania czytelnika na taką lub inną wiarę wyznawaną przez autora, a przynajmniej przez niego propagowaną, dopóty nie docieramy i nie możemy dotrzeć do istoty danego utworu jako dzieła sztuki, o ile oczywiście mamy do czynienia z utworem, który do tego pretenduje. Utwór będący faktycznie dziełem sztuki, lecz niewłaściwie przez nas potraktowany, nie może oddziaływać na nas w pełni, tak byśmy mogli ukonkretyzować przynależny do niego literacki przedmiot estetyczny, potencjalnie przezeń wyznaczony. Teorie literackiego dzieła sztuki, które upraszczają rzecz, sprowadzając dzieło np. do samej warstwy języka i kładąc nacisk jedynie na momenty tzw. „formy”, albo przeciwnie: ograniczając je tylko do warstwy przedmiotów przedstawionych, stawiają wobec czytelnika i badacza zadanie znacznie łatwiejsze do spełnienia. Nie łatwość zadania rozstrzyga jednak o uzyskanych wynikach badań, lecz stopień ich dostosowania do właściwości badanego przedmiotu, a przedmiot ten jest — może kto powie: niestety! — wielce skomplikowany i tym trudniejszy do uchwycenia, im bardziej przy całej komplikacji swych własności i sprawności wydaje się, jak każde wielkie dzieło, „prosty” i prostotą swoją nas urzekający.

Moja koncepcja literackiego dzieła sztuki stara się jedynie oddać sprawiedliwość jego całemu bogactwu i różnorodności występujących w nim zjawisk i jakości, a zarazem swoistości jego ostatecznej postaci, ujawniającej się w syntetycznym odczytaniu. Dlatego może wydaje się różnym moim czytelnikom bardzo trudna do oddania w konkretnym badaniu. Myślę jednak, że w gruncie rzeczy dostarcza badaczowi literatury szeregu narzędzi — pojęć i twierdzeń o budowie i własnościach dzieła — jakich, jak mi się wydaje, żadne inne teorie dzieła w tej mierze nie czyniły. Domaga się, innymi słowy, od badacza wiele, ale też pomaga mu w jego działaniu przez wskazanie na różne strony i właściwości dzieła w sposób pojęciowo sprecyzowany, nie gubiący się w ogólnikach lub niesprawdzalnych frazesach, jak to — wedle mego wrażenia — czynią niejednokrotnie inne teorie. Nie należy tylko wyników w książce mojej wykrytych i sprecyzowanych, tudzież, o ile możliwości, ostro od siebie odgraniczonych, na nowo „upraszczać”, zacierać, wprowadzać na nowo pomieszanie i zamęt pojęciowy tam, gdzie już udało się dokonać niezbędnych rozróżnień. Każde takie rozróżnienie, każde sprecyzowane twierdzenie stanowi jakby drogowskaz przy badaniu, ułatwiający znalezienie *in concreto* tego, co w mej książce mogło być niejednokrotnie podane tylko *in abstracto*. Obawiam się, że niektóre propozycje prof. Markiewicza mogą wprowadzić na nowo zamęt tam, gdzie wydawało mi się, że już pomieszzań da się uniknąć.

Oczywiście nie aroguję sobie tego, by w mej koncepcji dzieła literackiego nie było pojęć nietrafnych lub twierdzeń fałszywych. Nie sądzę też, jakoby było w niej już wszystko w dostateczny sposób wyjaśnione i nie dało się niczego bliżej czy głębiej opracować. Przeciwnie, jeszcze w czasie pisania książki zdawałem sobie całkiem wyraźnie sprawę, w jakich punktach muszę ograniczyć się jedynie do pewnego rodzaju szkicu, które sprawy muszę pozostawić w zawieszeniu, do czasu uzyskania wglądu w różne bardziej szczegółowe struktury dzieła — zależnie np. od rodzaju literackiego itd. I jedynie cieszyłbym się, gdyby czytelnicy i łaskawi krytycy moi usiłowali posunąć całą analizę dalej i głębiej. Tymczasem muszę wyznać, że w ciągu tych trzydziestu kilku lat od ukazania się pierwszego wydania *Das literarische Kunstwerk* miałem w ręku bardzo niewiele książek, w których mogłem znaleźć posunięcie naprzód całej dyskusji na temat dzieła literackiego. Tu należy np. książka Emila Staigera *Grundbegriffe der Poetik*. Z pewnością już samo właściwe odczytanie i ukonkretyzowanie dzieła literackiego może dostarczyć szeregu materiałów do sprawdzenia, czy i w jakich granicach trafna jest koncepcja, którą próbowałem zarysować w mych pracach. Nie wystarczy ono jednak do trafnego zrozumienia szeregu twierdzeń, które się na tę koncepcję składają. Niezbędne tu jest głębsze

wniknięcie w podłoże filozoficzne, z jakiego wyrosła książka *Das literarische Kunstwerk*, tym bardziej że ostateczne jej zamierzenia wykraczają w sposób istotny poza dziedzinę zagadnień teorii sztuki. To filozoficzne podłoże nie da się też wykluczyć przy rozważaniu słuszności lub niesłuszności głównych twierdzeń tej książki. Sama już bowiem natura dzieła literackiego nasuwa szereg zagadnień filozoficznych, które trzeba wyjaśnić na terenie bądź to ontologii formalnej, bądź teorii poznania. Niektóre twierdzenia tu uzyskane trzeba zastosować przy badaniu ogólnej budowy dzieła literackiego. Jeżeli się tego podłoża filozoficznego dostatecznie głęboko nie zna lub się je pomija jako coś, z czym nie należy się liczyć, to jest się narażonym na rozmaite nieporozumienia przy wysnuwaniu takich lub innych zarzutów przeciw całej koncepcji lub też przy wprowadzaniu propozycji takich lub innych zmian w jej obrębie.

Otóż prof. Markiewicz świadomie unika dyskusji na temat tego podłoża filozoficznego, głównie, zdaje się, w przeświadczeniu, że pogrzebałby moją teorię całkowicie, bo przecież jest niezgodna z marksizmem, a byłoby przecież jakoś pożyteczne, by uratować z niej to, co mogłoby się przydać nawet tym badaczom literatury, którzy moich „herezji” nie uznają. Nie czując się sam filozofem, nie chce też prof. Markiewicz niejako mieszać się w nie swoje sprawy. Ta jego zasadniczo przyjazna postawa nie zabezpiecza go jednak przed wypowiedaniem pewnych twierdzeń — jako kontrpropozycji przeciw moim tezom — które popadają w konflikt z wynikami obszernych badań filozoficznych, i to takich, które — zdaniem mym — można przyjąć bez względu na to, czy się jest materialistą, czy nie.

Dotyczy to przede wszystkim spraw, które w mej książce mogłem omówić tylko w bardzo ograniczonych rozmiarach, jakkolwiek omówienie to opiera się na rozległych badaniach, przeprowadzonych przez wielu autorów, m. in. także przeze mnie. Nie mogłem ich w mej książce szerzej rozwinąć, gdyż rozsądziłoby to po prostu jej kompozycję.

Tak się rzecz ma przede wszystkim ze sprawą tzw. wyglądnów. Profesor Markiewicz chce je uważać za szczególną treść niektórych zdań, z innych zaś stwierdzeń jego wynika, że uważa je również za konkretne wyobrażenia, jakie czytelnik posiada podczas lektury dzieła. W tym ostatnim daje się powodować niektórymi twierdzeniami Sartre'a, który również nie bardzo orientuje się, o co chodzi, gdy mowa o wyglądnach. Tymczasem szczegółowa analiza wyglądnów należy do teorii spostrzeżenia, w szczególności spostrzeżenia zmysłowego, i niepodobna szukać czegoś takiego jak wygląd rzeczy w treści jakiegokolwiek zdania. Zdania mogą być pomyślane bez wszelkiego spostrzeżenia, a nawet tam, gdzie są pomyślane na podłożu pewnego spostrze-

żenia lub wyobrażenia, treść ich dotyczy pewnego przedmiotu, *resp.* wyznacza pewien stan rzeczy, a nie jest nigdy żadnym wyglądem, ani nawet nie jest opisem wyglądu rzeczy, o której coś orzeka. Naturalnie, istnieją również zdania o wyglądach — np. te wszystkie, które stanowią teorię wyglądom — ale wówczas te wyglądy są same przedmiotami analizy czy opisu i nie pełnią wtedy właściwej im w bezpośrednim doznaniu przez podmiot spostrzegający funkcji przejawiania pewnych rzeczy. Funkcję tę pełnią tylko wtedy, gdy nie stanowią obiektu naszego poznawczego zainteresowania, lecz są przez podmiot spostrzegający pewną rzecz doznane bezpośrednio i biernie. W dziele literackim pojawiają się właśnie tam, gdzie o nich nie ma mowy, tzn. gdzie nie ma zdań ich dotyczących. Tylko wtedy są one zdolne spełnić funkcję naocznego przejawiania rzeczy i ludzi. Dzięki czemu zaś mogą one być narzucone czytelnikowi i umożliwić mu ich ukonkretyzowanie tudzież wykorzystanie ich do naocznego przedstawiania sobie rzeczy i ludzi w dziele „przedstawionych” — to sprawa, której prof. Markiewicz nie porusza, może właśnie dlatego, że utożsamia je ze szczególną treścią niektórych zdań. Staratem się dać pierwsze zarysy rozwiązania tego zagadnienia, ale myślę, że da się ono w zadowalający sposób wyjaśnić dopiero przez zbadanie poszczególnych dzieł literackich (np. *Sklepow cynamonowych* Schulza), gdyż — jak sądzę — różne są sposoby „trzymania w pogotowiu” wyglądom w dziele tudzież ich aktualizowania przez czytelnika, zależnie od typu dzieła i środków technicznych, jakimi dane dzieło rozporządza.

Podobne jakieś nieporozumienie zaznacza się w sposobie, w jaki prof. Markiewicz chce potraktować stany rzeczy wyznaczone przez zdania. I te stany rzeczy bowiem prof. Markiewicz uważa za treść zdań, i to mianowicie za „wspólną treść zdań równoznacznych”. To już drugi czynnik — *nota bene* zupełnie odmienny od przed chwilą omawianego — który prof. Markiewicz chce zmieścić w „treści” zdania, wskutek czego i ta „treść” zdania staje się czymś zupełnie niewłaściwie ujętym; niewłaściwie, bo niezgodnie ze szczególną budową wszelkich tworów językowych, z tym, co ich „znaczenie” czy „sens” stanowi. To tak, jakby nie istniały analizy Husserlowskie w V rozprawie dzieła *Logische Untersuchungen* ani cały cykl rozważań w V rozdziale *Das literarische Kunstwerk*, którego zadaniem było właśnie ukazać odrębną naturę znaczenia czy sensu tworów językowych, słów, zdań i zespołów zdań.

Stany rzeczy (autonomicznie istniejące albo czysto intencjonalnie wyznaczone przez sens zdania)² nie są moim odkryciem. Były one ana-

² Stan rzeczy autonomicznie istniejący czy też tylko intencjonalny nie jest też oczywiście niczym takim jak „przedstawienie pojęciowe czy wyglądom”, jak proponuje prof. Markiewicz. Termin „przedstawienie” jest przy tym od czasu Brentany,

lizowane przez kilku badaczy, na których się zresztą wyraźnie powołałem, by umożliwić czytelnikom konfrontację tego, co sam na ich temat zdołałem powiedzieć, z tym, co było przedtem znane. Sam zajmę się nimi dość obszernie, i to dwukrotnie, w książce *Das literarische Kunstwerk*³, i w tomie 2 *Sporu o istnienie świata* (rozd. XII), i nie mogę tutaj wszystkiego zacząć *ab ovo*. Muszę prosić prof. Markiewicza, by zechciał raz jeszcze przemyśleć wywody tego rozdziału, a spodziewam się, że zgodzi się wówczas ze mną, że stan rzeczy nie jest „wspólną treścią zdań równoznacznych”. Stan rzeczy jest w stosunku do treści zdania, które go wyznacza, czymś tak samo transcendentnym jak rzecz, w której zachodzi i którą współkonstrytuje, jakkolwiek jest przez sens zdania wyznaczony. Tak jest, niezależnie od tego, czy stan rzeczy jest bytowo autonomiczny, zachodząc w jakimś samoistnym przedmiocie, czy też jest jedynie intencjonalny. Niedostateczne uświadomienie sobie, czym jest sens zdania, a ogólniej — znaczenie tworów językowych, w szczególności nazw, przyczyniło się zapewne do tego, iż prof. Markiewicz proponuje, by uważać stan rzeczy za „wspólną treść zdań równoznacznych”. Dopiero dogłębne przemyślenie analiz Husserla na temat znaczenia tworów językowych⁴, a także

resp. Twardowskiego, bardzo wieloznaczny, tak iż ostatecznie wszystko dałoby się pod niego podciągnąć. Niemniej we właściwym, wąskim znaczeniu tym się właśnie odznacza, że może nas prowadzić do rzeczy lub ogólniej: przedmiotów, albo może leżeć u podłoża znaczenia nazwy, ale nie stanowi treści zdania orzekającego ani nie wyznacza jego odpowiednika w szczegółowym przypadku stanu rzeczy. Właśnie dlatego stary Brentano w sporze z Meinongiem odrzucił jego koncepcję obiektywów, która przy pewnej interpretacji jest bliska koncepcji stanu rzeczy. Kto nie zdał sobie sprawy z różnicy między „przedstawianiem sobie czegoś” a zdaniotwórczą operacją (por. *Das literarische Kunstwerk*, § 18), dla tego oczywiście i stan rzeczy nie występuje w jego polu widzenia. *Nota bene* „zдания równoznaczne” to albo zdania w różnych językach o tym samym sensie, albo po prostu jedno zdanie wielokrotnie wypowiedziane. Dla określenia stanu rzeczy jako odpowiednika intencjonalnego zdania orzekającego wystarczy całkowicie jedno zdanie, nie potrzeba wielu „zdań równoznacznych”.

³ Por. *Das literarische Kunstwerk*, § 23. Powołuję się tu na niemieckie wydanie mej książki, gdyż ono stanowi jej oryginał. Polskie wydanie jest bądź co bądź tłumaczeniem, skontrolowanym wprawdzie przeze mnie, ale mimo to nie posiadającym w różnych miejscach tej precyzji i dosadności, co oryginał niemiecki. Wymogi poprawności języka polskiego tudzież konieczność zachowania stylu pisanja tłumaczki spowodowały, iż tekst polski zawiera pewne odchylenia, nieuniknione zresztą przy tłumaczeniu.

⁴ Kilku autorów zajmowało się u nas tą sprawą, ale zawsze ograniczano się jakoś do paru stron jednego z paragrafów II rozprawy *Logische Untersuchungen* Husserla, zupełnie pomijając analizy znajdujące się w V i VI rozprawie tomu 2 tego dzieła, tudzież odpowiednie części pracy *Formale und transzendente Logik* i pośmiertnie wydaną książkę *Erfahrung und Urteil*. Toteż już samo zdanie sprawy

tego, co starałem się na ten temat powiedzieć w rozdziale V mej książki (w szczególności §§ 15, 16, 17, 18, 19, 23 i 25)⁵, pozwala sobie wyrobić pogląd, że sens zdania to jedynie pewien w szczególny sposób zbudowany zespół intencji, domniemań związanych z brzmieniowymi tworam językowymi, a pochodnych od pierwotnych, czysto intencyjnych aktów nadawania sensu, bądź w twórczym, bądź w odtwórczym, a nawet w czysto rozumiejącym myśleniu. Zachodzi jak najbardziej podstawowa różnica między tego rodzaju czysto — jak Husserl mówi — „sygnitywną” intencją a tym, co jest przez nią wyznaczone (jak to w poszczególnym przypadku zachodzi przy stanie rzeczy), a co samo w sobie nie jest już żadną intencją, wyznaczaniem, pierwotnym czy pochodnym. Tu już chodzi nie tylko o to, że stan rzeczy jest czymś transcendentnym w stosunku do „treści” — lepiej: sensu — zdania, czymś więc, co jest poza tym wszystkim, co jest elementem lub momentem zdania, *resp.* jego sensu.

Chodzi przede wszystkim o jak najbardziej zasadniczą odmienność tego, co jest pustą intencją, domniemaniem, wyznaczaniem, w stosunku do tego, co jest w sobie czymś wypełnionym jakościami czy nasyconym determinacjami różnego rodzaju, w co intencja tworu znaczeniowego tylko mierzy, co wyznacza, a co się jej przeciwstawia jako właśnie odpowiednik, miejsce trafienia. Stan rzeczy — podobnie zresztą jak odpowiednik nazwy, od którego różni się swą formą kategoriałną — jest czymś z rzeczy lub lepiej czymś w rzeczy zachodzącym, rzecz tę budującym, a nie czymś ze zdania, które go wyznacza. Czyż można utożsamiać tak skrajnie różniące się między sobą sprawy, których różność jest tak jawna i tak niezaprzeczalna?

Odnoszę wrażenie, że na wysunięcie przez prof. Markiewicza propozycji przeprowadzenia w mojej koncepcji dzieła literackiego szeregu zaznaczonych zmian wpłynęły pewne, dość żywe u nas, tendencje formalistów rosyjskich w teorii literatury⁶. Zarówno bowiem wyglądy

z poglądów Husserla odbiega w wielkim stopniu od tego, co Husserl faktycznie ogłosił. Wskutek tego krytyka dotyczy przeważnie twierdzeń przez Husserla nie wypowiedzianych.

⁵ Prof. Markiewicz twierdzi, że w odniesieniu do mojej koncepcji języka wystarczy zastosować krytykę, jaką przeprowadził A. Schaff (*Wstęp do semantyki*. Warszawa 1960) w odniesieniu do Husserla. Otóż, po pierwsze, moje stanowisko w tej sprawie nie jest identyczne z poglądami Husserla (zwłaszcza z epoki *Logische Untersuchungen*), gdyż było po części skierowane przeciw tym poglądom, a po drugie — prof. Schaff wprawdzie cytuję moją książkę w spisie literatury, ale nigdzie się nią nie zajmuje i — odnoszę wrażenie — że jej nie czytał.

⁶ Tekst ten dałem do przeczytania prof. Markiewiczowi, który w rozmowie ze mną zaprzeczył, jakoby wpłynęły nań te tendencje, *resp.* jakoby był bliski formalizmowi. Muszę to oczywiście przyjąć do wiadomości. Mimo to myślę, że zmiany za-

uschematyzowane, jak stany rzeczy, jak wreszcie same rzeczy (ogólniej: przedmioty przedstawione w dziele) mają się wedle propozycji prof. Markiewicza złąć z treścią zdań czy też jakichkolwiek jednostek znaczeniowych wyższego rzędu. Ostatecznie całe dzieło ma się niejako zmieścić w dwu warstwach języka dzieła: w warstwie brzmieniowej i w warstwie znaczeniowej. Taka jest właśnie koncepcja wysunięta przez formalizm rosyjski. Koncepcja ta nie godzi się zresztą nie tylko z wielowarstwową, skomplikowaną budową faktycznie istniejących dzieł sztuki literackiej, ale nawet z reprezentowaną przez sowiecką teorię literatury koncepcją tzw. obrazów, które mają występować w dziele literackim, koncepcją, która po bliższym opracowaniu i oczyszczeniu z różnych wtężyć dałaby się, jak sądzę, sprowadzić do moich twierdzeń o warstwie wygłądów uschematyzowanych i „trzymanych” w pogotowiu w dziele przy pomocy innych składników dzieła. Wprowadzenie na miejsce dwu warstw dzieła — warstwy świata przedstawionego i warstwy wygłądów uschematyzowanych — „wyższych układów znaczeniowych”, których przyjęcie proponuje prof. Markiewicz, jest znowu przejawem pomieszania czegoś, co nie może być niczym więcej jak zespołem, szczególnie ustrukturovanym, i n t e n c y j, z tym, co jest czymś „wypełnionym”, bądź to doznany, jak wygłady, bądź też danym, jak rzeczy lub procesy. Propozycja prof. Markiewicza prowadzi do naładowania warstwy znaczeniowej najróżnorodniejszymi, obcymi jej z natury, tworam, a właściwie do przeladowania tej warstwy w sposób, który musiałby doprowadzić do jej rozsadzenia.

Niezrozumiałe jest dla mnie, dlaczego prof. Markiewicz chce wyrugować z warstwy przedmiotów przedstawionych wszelkie procesy i zdarzenia i zacieśnić termin „przedmiot przedstawiony” do „obiektów materialnych, fantastycznych i pojęć abstrakcyjnych”. Wszak już Arystoteles wiedział — i miał rację — że tym, co przede wszystkim dochodzi do przedstawienia w dziele literackim, jest „fabuła”, tzn. procesy i zdarzenia, w które uwikłani są ludzie i rzeczy. Żeby zaś wśród tych rzeczy (obiektów materialnych i fantastycznych) miały się znajdować poję-

proponowane przez prof. Markiewicza prowadzą w konsekwencji do ograniczenia dzieła literackiego tylko do dwu warstw języka i wyeliminowania z niego warstwy przedmiotów przedstawionych i wygłądów. Ciekawe, że to nie jest u nas pierwszy przypadek. Pani prof. Skwarczyńska podając w swej teorii literatury własną koncepcję dzieła literackiego również stara się uniknąć mowy o przedmiotach przedstawionych w dziele. Prawdopodobnie przedmioty intencjonalne są jakimś potworem, którego trzeba uniknąć, jeżeli chce się być dopuszczonym do dobrego towarzystwa (do tego, co jest „naukowe”), ale wówczas trzeba już być konsekwentnym i w ogóle nie zajmować się ani dziełem literackim, ani nawet tworam językowymi, bo one także nie są ani „rzeczami” w sensie Kotarbińskiego (to jak najbardziej nierzeczowa koncepcja języka!), ani niczym materialnym.

cia abstrakcyjne — to propozycja, wyznam, dla mnie dość nieoczekiwana. Oczywiście i o pojęciach abstrakcyjnych *sensu stricto* może być mowa w dziele literackim (w szerokim tego słowa znaczeniu!), np. w rozprawach metalogicznych lub metateoretycznych, analizujących np. aparaturę pojęciową teorii mnogości. Żeby jednak np. do świata przedmiotów przedstawionych, powiedzmy w *Lalce* Prusa, należało zaliczać także pojęcia abstrakcyjne, to jest możliwe chyba tylko wtedy, gdy się miesza pojęcia z tym, czego się one tyczą, np. liczby i związki między nimi z pojęciami je określającymi, albo gdy chodzi o rekonstrukcję pojęć, którymi posługują się osoby przedstawione w dziele.

Ale ostatecznie i te „przedmioty przedstawione” w zacieśnionym przez prof. Markiewicza znaczeniu mają być wyrugowane i zastąpione „wyższymi układami znaczeniowymi”. Wszystko, byle się tylko nie zgodzić na występowanie w dziele czegoś różnego od języka. Tych przedmiotów jako pewnych bytów intencjonalnych nie chce u nas nikt przyjmować, gdyż uważa się, że w ten sposób otwarta droga do idealizmu. Tymczasem ja właśnie dlatego zająłem się tymi czysto intencjonalnymi, nierealnymi przedmiotami, by znaleźć sposób zwalczenia idealizmu transcendentального Husserla. Rozumiem jednak, że może ktoś stać na stanowisku, iż żadnych innych bytów poza rzeczami materialnymi lub faktami psychicznymi nie należy przyjmować. Domagam się jednak wtedy od osób wyznających ten pogląd, by się przestały zajmować dziełem literackim czy jakimkolwiek tworem językowym; wśród rzeczy materialnych ani wśród faktów psychicznych nie ma bowiem niczego takiego, co by było tego rodzaju dziełem lub tworem językowym.

Ogólnie tedy biorąc odnoszę wrażenie, że nie tyle moje, ile właśnie wysuwane przez prof. Markiewicza twierdzenia prowadzą do nieadekwatności w stosunku do przedmiotu badania, a co więcej — wiodą ostatecznie do odrzucenia co najmniej niektórych, jeżeli nie wszystkich, wytworów kultury ludzkiej. Ponieważ nie mogłem się nigdy na to zdobyć, by odrzucić to, co stanowi rys najbardziej charakterystyczny rzeczywistości, w jakiej żyje człowiek, i co mu jest niezbędne dla jego życia, wolałem zrezygnować z pewnych uświęconych tradycją twierdzeń bardzo ogólnych, a ściśle biorąc nie popartych żadnym doświadczeniem, ani nie dających się udowodnić, niż odebrać człowiekowi to, bez czego nie byłby w ogóle człowiekiem.

Znajduję jednak w artykule prof. Markiewicza jeszcze kilka twierdzeń szczegółowych, o nie tak zasadniczym znaczeniu jak już omówione, na które również nie mógłbym się zgodzić.

Tak np. nie mógłbym się zgodzić, że słowa Mickiewiczowskie (w *Panu Tadeuszu*): „Nad murawą czerwone połyskują buty, Bije blask z ka-

rabeli, świeci się pas suty” — dadzą się zastąpić zwrotem: „Podkomorzy w stroju szlacheckim tańczy poloneza” — i że zwrot ten ma dawać „bardziej żywy wygląd wyobrazeniowy” niż tekst Mickiewicza. Jestem w tej sprawie wręcz przeciwnego zdania. Tekst Mickiewicza w fantastyczny sposób narzuca — jak to prawie tylko u Mickiewicza może się zdarzyć, może czasem jeszcze u Goethego! — ciąg migotliwych, zmieniających wyglądy wzrokowych, uobecniających konkretną sytuację przedstawioną; natomiast zwrot zaproponowany przez prof. Markiewicza jest pod tym względem martwy, brzmi jak wyjątek ze sprawozdania urzędowego. Nadto przy sprawie wyglądy w dziele sztuki literackiej wcale nie chodzi o to, co się pod wpływem tekstu czytanego dzieje w psychice czytelnika, tylko o to, jakie właściwości twórców językowych sprawne są wyznaczać nie tylko przedmioty przedstawione, lecz także dobór wyglądy, w jakich te przedmioty mogłyby się przejawiać. To, że u rozmaitych czytelników wrażliwość na „trzymane w pogotowiu wyglądy” może być różnaita i że jednemu z czytelników jeden, drugiemu inny tekst pod tym względem więcej mówi — to nie jest sprawa budowy samego dzieła, lecz zagadnienie oddziaływania dzieła na różnego rodzaju czytelników, a raczej — to zagadnienie sprawności czytelników do odczytania pewnego dzieła, co jest już zagadnieniem psychologicznym. Tym ostatnim zagadnieniem nie zajmowałem się.

Prof. Markiewicz zgłasza zastrzeżenia co do rozgraniczenia u mnie poszczególnych warstw dzieła literackiego, w szczególności ma wątpliwość, czy słusznie zaliczam do warstwy brzmieniowych twórców językowych różne wtórne, niebrzmieniowe, ze znaczeniem związane rysy charakterystyczne. Prof. Markiewicz przy tym uważa, iż należy jakby z góry ukuć sobie definicję danej warstwy, np. powiedzieć, że warstwą twórców brzmieniowo-językowych są pewne brzmienia, a potem dopiero rozstrzygać, co do niej należy lub co należy z niej wykluczyć. Jest to jak najbardziej niefenomenologiczne postawienie sprawy. Należy zacząć od samego przedmiotu badania, zdobyć jego bezpośrednio, w fenomenach ujawniające się doświadczenie, a potem dopiero dostosowywać do uzyskanych danych swoje pojęcia, m. in. pojęcie „warstwy” dzieła literackiego. Inaczej to, co uzyskamy, będzie pewnym konstruktem, często dalekim od rzeczywistości, a nie wiernym odtworzeniem w materiale językowym czy pojęciowym tego, co nam dane w doświadczeniu, z czym konkretnie poznawczo i emocjonalnie obcujemy. W szczególności: kto czytając moją książkę stara się uzyskać sprawdzenie jej też przez odwołanie się do bezpośredniego doświadczenia, uzyskiwanego przy obcowaniu z odpowiednio dobranymi przykładami, ten — jak sądzę — zgodzi się, że pojęcia poszczególnych warstw dzieła literackiego nie tylko są jednoznaczne, ale nadto liczą się właśnie z faktami, to znaczy z tym,

co w samych dziełach *in concreto* występuje w poszczególnych warstwach, bez względu na takie lub inne z góry ukute pojęcia (czego osobiście starałem się unikać). Jednoznacznie w szczególności jest ujęta warstwa językowo-brzmieniowa i obejmuje — właśnie w zgodzie z danymi doświadczenia, *resp.* z odpowiednimi dziełami — nie tylko same (typowe) brzmienia słowa (*Wortlaut*), lecz także szereg innych tworów i zjawisk językowo-brzmieniowych, takich np. jak melodia zdaniowa, jak rytm, tempo, jak jakości tonu pełniące funkcje wyrażania przeżyć i stanów osoby mówiącej a przedstawionej w dziele, jak wreszcie to wszystko, co na tych tworach czy zjawiskach jest bezpośrednio osadzone jako ich szczególne, wtórne charaktery czy determinacje, a więc w szczególności owe charaktery emocjonalne, źródło swe mające w znaczeniu słowa i będące niejako swoistym naocznym refleksem tego znaczenia na samo brzmienie słowa, refleksem samo to brzmienie w szczególny naoczny sposób bliżej określającym. Kto uzyskuje bezpośrednio naoczne obcowanie z żywym językiem, obcowanie, które jest niezbędne dla sprawnego posługiwania się językiem w żywej mowie i w rozumieniu konkretnych wypowiedzi człowieka, dla tego — jak dla niżej podpisanego — nie ulega wątpliwości, że to nie samo tylko znaczenie słowa jest np. „nieprzyzwoite” lub „czule”, lub „ordynarne”, lecz że i samo brzmienie tych słów nosi na sobie ów charakter emocjonalny. Tego rodzaju emocjonalne naoczne charaktery osadzają się zresztą nie tylko na brzmieniach słów lub np. tworach muzycznych, lecz występują także na tworach wzrokowo nam danych. Tak np. „smutny” czy „pogodny” jest pewien krajobraz, „ponura” jest słotna pogoda i jest przez nas jako taka percypowana (jeżeli kto woli, taka nam się „wydaje”, ale to obojętne, istotne jest pojawienie się takiego fenomenu). Te emocjonalne charaktery nie są oczywiście żadnymi znaczeniami słów, choć w przypadku tworów językowych niejako przynależą do tych znaczeń: są one naocznymi danymi, momentami zjawiskowymi, nie zaś intencjami coś określającymi. Osadzone wprost na brzmieniu słowa, stopione z podłożem brzmieniowym, na którym się osadzają, muszą być zaliczone właśnie do tworów językowo-brzmieniowych, a więc do odpowiedniej warstwy, i nie należy ich na podstawie czystej spekulacji czy czysto pojęciowego określenia wykluczać z tej warstwy, w obrębie której się pojawiają, z tej tylko prostej przyczyny, że one same nie są „brzmieniem”. Nie można ich tym bardziej zaliczyć do warstwy znaczeniowej, bo ani nie są bliższą determinacją samego znaczenia, ani też same nie są żadnym znaczeniem. Ich swoistej jakości odpowiada naturalnie pewne znaczenie, gdy sobie utworzymy odpowiednią nazwę, których będą przedmiotem. To nie pewne formalne, sztywne, z góry ukute pojęcie „warstwy”, lecz właśnie

dane doświadczenia rozstrzygają o tym, że tego rodzaju szczególne zjawiska występują w żywym języku, a oczywiście nie występują np. w martwej terminologii naukowej, np. medycznej. W tej terminologii właśnie tworzymy takie słowa, by można było nimi wszystko, czego nauka wymaga, oznaczyć bez tego, by się trzeba było posługiwać słowami nieprzyzwoitymi lub wulgarnymi czy obraźliwymi. Słowa te natomiast przechodzą z żywego języka do literatury i odgrywają nieraz w dziele literackim bardzo istotną rolę, dzięki sztuce potęgując czasami swą wyrazistość i dosadność tam, gdzie tego wymaga sytuacja.

Nie inaczej też — mym zdaniem — rzecz się ma z wysuniętym przez prof. Markiewicza pytaniem, czy graficzna szata, w jakiej dziś najczęściej obcujemy z dziełami literackimi, stanowi składnik samego dzieła, czy też jest czymś w stosunku do niego zewnętrznym. Prof. Markiewicz wyraźnie opowiada się za włączeniem tej „szaty” do dzieła i chciałby ją włączyć do warstwy językowo-brzmieniowej, którą chciałby pojąć jako z dwu-obliczowych składników — symbolów słownych — złożoną. Zarzuca mi też, że nie doceniam wagi czynnika graficznego, a przeceniam rolę brzmienia słowa i innych zjawisk brzmieniowych, wskazując, że dziś prawie wyłącznie obcujemy z dziełami czytając je „cicho”, czysto wzrokowo, i że dzieła te raczej na tę postać percepcji są obliczone.

Sprawa ta nie jest dla mnie nowością, gdyż sam, jeszcze w książce *O poznawaniu dzieła literackiego*, wskazywałem na tę szczególną postać słowa „pisanego” i „czytanego”, jaka nam się jawi przy konkretnym czytaniu utworów literackich, a nawet w ogóle przy posługiwaniu się językiem, którym nauczono nas nie tylko mówić, ale i „pisać”, i „czytać”. Ale czy z tego wynika, że symbole graficzne są rzeczywiście składnikami samego dzieła i w tym sensie do niego „należą”? ⁷

⁷ Prawdę mówiąc, sam spowodowałem podejrzenie, że zaliczam ten czynnik do dzieła literackiego, wyrażając się dość nieostrożnie w (dopisanej w drugim wydaniu książki *O dziele literackim*) nocie na s. 58—59. Powiedziałem tam: „Słowo pisane w pierwszym znaczeniu nie wchodzi w ogóle w skład dzieła literackiego, natomiast w drugim znaczeniu o tyle tylko należy do dzieła, o ile mamy do czynienia z dziełami napisanymi (drukowanymi) i wzrokowo czytanyymi”. Prof. Markiewicz zarzuca mi, że zdanie to stoi „w wyraźnej niezgodzie” z twierdzeniem podanym na s. 451, w którym wypowiadałem się przeciw zaliczeniu graficznej postaci słowa do składników dzieła. Godzę się, że wyrażenie na s. 58—59 jest nieostrożnie sformułowane; zamiast „należy” powinno być wyraźnie „przynależy”. Ale zarazem dodane zastrzeżenie: „o ile mamy do czynienia z dziełami napisanymi (drukowanymi) i w z r o k o w o c z y t a n y m i” — powinno ostrzec czytelnika, iż musi być ostrożny w rozumieniu tego zdania. Chodzi bowiem wyraźnie o ukonkretyzowane dzieło (o tę jego postać, jaką przybiera w uzyskanej w czytaniu konkretyzacji). Lecz tego nie można było w tym miejscu wyraźnie powiedzieć, gdyż rozróżnienie między dziełem a jego

Myszę, że i w tej sprawie rozstrzyga doświadczenie, a nie z góry ukute pojęcia, ale doświadczenie estetyczne, i to w nastawieniu na istotę dzieła, *resp.* dzieła w ogóle, tzn. na zawartość ogólnej idei dzieła literackiego. O wykryciu bowiem tego, co należy do istoty dzieła literackiego w ogóle, chodziło w mej książce. I w tym rozumieniu rozstrzygnąłem sprawę negatywnie, tzn. uznałem, że należy wykluczyć ze składników dzieła coś takiego jak symbole graficzne. Momentem rozstrzygającym był tu dla mnie fakt, że istniały wielkie dzieła i arcydzieła literatury, które przez całe wieki nie były „zapisane”. Wielkie epepeje indyjskie czy greckie śpiewano przez całe wieki z pamięci, a nie inaczej jest z całą poezją ludową, która żyła nieraz podawana z ust do ust, zanim ją spisali filologowie. Może więc istnieje dzieło literackie zupełnie bez „zapisu”. Czy można tedy zaliczyć ten „zapis” do jego istoty?

A jakie, zapytajmy, byłyby następstwa zaliczenia całej konkretnej „szaty” graficznej do składników samego dzieła? Te, iż wszelka zmiana grafiki, choćby wziętej tylko w swej typowej postaci — np. zmiana pisowni — zmiana alfabetu, zmiana czcionki — musiałaby pociągnąć za sobą zmianę dzieła. W jakiej mierze zmiana ta byłaby doniosła dla dzieła, to inna sprawa. Ale — dla piszącego te słowa na maszynie — konsekwencja ta byłaby absurdalna, gdyż artykuł ten po wydrukowaniu byłby już innym artykułem. Czyż istotnie?

To negatywne ogólne rozstrzygnięcie nie wyklucza jednak, że w pewnych szczególnych przypadkach może się okazać, iż istotnie sposób, w jaki pewne dzieło zostało utrwalone w pewnej typowej grafice, odgrywa pewną rolę dla całości całego dzieła, a po wtóre, że może też mieć znaczenie dla sposobu, w jaki dzieło zostanie ukonkretyzowane. Na przykład pewne szczegóły układu tekstu drukowanego na stronie, np. sposób rozmieszczenia „wierszy” — jak rozłamanie 11-zgłoskowca na części krótsze, mogą zmodyfikować same dzieło. Myszę, że można dobrać sporo przekonujących przykładów na poparcie tego twierdzenia. Ale czy znaczy to coś więcej niż to, że te szczegóły sposobu pisania czy druku informują czytelnika, jak ma być zbudowana sama warstwa językowo-brzmieniowa (np. jaka jest właściwa dla niej intonacja, by oddać przewidzianą przez autora melodię wiersza, stanowiącą już integralny moment samego dzieła), nie są zaś czymś, co samo stanowi element dzieła⁸. Wskazuje na to choćby fakt, że tę samą in-

konkretyzacją nie zostało jeszcze przeprowadzone i czytelnik w tym miejscu nie byłby rozumiał, o co chodzi, gdyby tu była mowa o konkretyzacji dzieła. Trzeba to więc było jakoś inaczej powiedzieć.

⁸ Mój opór przeciw zaliczaniu graficznych symbolów do składników dzieła wyrażał się na wiele lat przed napisaniem *Das literarische Kunstwerk* w opowiedzeniu się przeciw logistyczno-neopozytywistycznej koncepcji, że „zdania” to po prostu „na-

formację o melodii wiersza można uzyskać dla czytelnika przy pomocy zupełnie odmiennych znaków graficznych. Gdy żywe było jeszcze wycucie akcentu słowa greckiego, nie były potrzebne w piśmie żadne „akcenty”; wprowadzono je dopiero wtedy, gdy to żywe wycucie akcentu zaczęło u Greków zanikać i gdy zarazem komuś na tym zależało, by ten brzmieniowy charakter żywego języka greckiego został zachowany. Użyto więc do tego pewnego układu znaków umownych, informujących, jak należy dane słowa wymawiać. Ale można było użyć zupełnie innych znaków, by ten sam cel osiągnąć.

Rola drukarskiej czy w ogóle graficznej szaty dzieła przy czytaniu, a więc przy tworzeniu konkretyzacji dzieła, nie ulega wątpliwości — i to rola zarówno pozytywna, jak i negatywna. Jest ona przede wszystkim regulatywna i, że się tak wyrażę, konserwująca. Regulatywna, albowiem sposób zanotowania w druku tekstu pozwala nam — dzięki zawartej umowie — doszukać się tej strony brzmieniowej języka, która decyduje o wyborze znaczeń, o ich kolejnym po sobie następowaniu, i o wiązaniu się ich w całości znaczeniowe wyższego rzędu itd. Bez tego nie mamy możliwości dzieła ukonkretyzować, jeżeli nie możemy go „na żywo” usłyszeć. Ale też sam ten zapis nie wystarcza, by dzieło literackie zostało ukonkretyzowane w pełnej swej postaci. O tym wiemy wszyscy z wielką przykrością, gdy znamy pewien język wyłącznie „z czytania”, ale nie wiemy, jak wymawia się dane słowa, jaka jest melodia zdaniowa

pisy”. Przeciw tej fizykalistycznej koncepcji twórców językowych, a w szczególności logicznych, wielokrotnie reprezentowanej w Warszawie koło r. 1920, a potem głoszonej w latach trzydziestych przez wyznawców Koła Wiedeńskiego, przytoczyłem w *Das literarische Kunstwerk* szereg argumentów.

Jeżeli prof. Markiewicz mówi, że „kropki” należą do *Beniowskiego*, to ma tylko o tyle rację, że w tekście *Beniowskiego* jest o nich mowa („Po kropkach...”), są więc jednym z przedmiotów przedstawionych w tym dziele. Ale same kropki drukowane są tylko symbolicznym z znaczeniem, że po poprzedzającym je tekście należy uczynić „pauzę” myślową, a także „pauzę” w kolejności następujących po sobie faz dzieła. Te kropki więc wyznaczają coś w samym dziele nie inaczej, jak wszystkie znaki graficzne poszczególnych słów, jak tzw. niesłusznie „znaki przestankowe” itd. Żeby w dziele literackim występowały różne momenty graficzne w mówionym języku „nieprzekazywalne”, a zarazem były „semantycznie obciążone” — jak mówi prof. Markiewicz, to wydaje mi się niezgodne z faktami. Jeżeli są istotnie w języku mówionym „nieprzekazywalne” — jak np. krój czcionki, to nie są też „semantycznie obciążone” — to znaczy ściśle biorąc nie mają znaczenia ani też nie pełnią funkcji wyrażania — i do dzieła same w żaden sposób nawet nie „przynależą”. Są elementem lub rysem samej książki, która również jest przedmiotem szczególnego rodzaju, i to godnym osobnej analizy. — *Nota bene*, pojęcie „semantycznego obciążenia” lub „funkcji semantycznej” nie jest moim pojęciem, lecz neopozytywistycznych logików. Jest ono zbyt wieloznaczne i nieokreślone (choć tak często jest u nas używane jako coś, co się samo przez się rozumie), żeby się nadawało do precyzyjnego opisu skomplikowanej budowy dzieła literackiego.

danego języka, w jakich odmianach tonu bywają słowa w pewnej sytuacji wypowiedziane. Wówczas z całego literackiego dzieła sztuki otrzymujemy jedynie martwy kadłub. Jeżeli chodzi np. o teksty czysto matematyczne, zapisane w języku symbolicznym, w równaniach itp. — to nam to nic nie szkodzi. Ale gdy chodzi o dzieła poetyckie, zostają one przez to w istotny sposób okaleczone.

Prawdą jest, że zmiana pisowni — zwłaszcza niebaczenie przeprowadzona przez czystych teoretyków — może wpłynąć na zmianę wymowy słów, ale to nie znaczy, że ta nowa pisownia sama stanowi składnik dzieła. Jedynie posługiwanie się nią nie pozostaje bez wpływu — często szkodliwego — na konkretyzowanie samego dzieła. Fakt, że — jak mówi prof. Markiewicz — nastawieni dziś jesteśmy raczej tylko na „wyobrażeniowe” odtwarzanie warstwy brzmieniowej dzieła literackiego, wyrzekając się jego ukonkretyzowania w pełnym brzmieniu, nie świadczy o tym, że symbole graficzne stanowią element dzieła, lecz tylko o tym, że ich wyłączna obecność przy czytaniu osłabiła w nas potrzebę obcowania z żywym, efektywnie wypowiedzianym słowem. Być może nawet, że przy niektórych dziełach obecna jedynie w wyobrażeniu warstwa brzmieniowo-językowa odgrywa pozytywną rolę przy konkretyzowaniu tych dzieł. Lecz zatrata potrzeby słyszenia efektywnie wypowiedzianego słowa nie świadczy dobrze *generaliter* o epoce, w której to staje się zjawiskiem codziennym czy nawet powszechnym. I jeżeli nawet zgodzilibyśmy się, że istnieją takie epoki, w których owa zatrata potrzeby żywego słowa jest nagminna, to z uznania tego faktu nijak nie wynika, że druk lub inne postaci graficznego sposobu notowania dzieła literackiego stanowią jego składnik, tak jak zmiany elektromagnetyczne pojawiające się na taśmie magnetofonowej przy odbieraniu czyjegós przemówienia — do tego przemówienia jako jego składnik nie dadzą się zaliczyć.

Zarzuca mi jeszcze prof. Markiewicz, że po niemiecku zatytułowałem mą książkę *Das literarische Kunstwerk*, a po polsku tylko *O dziele literackim*, zamiast „O dziele sztuki literackiej”. Uczyniłem to już przed wielu laty ogłaszając książkę *O poznawaniu dzieła literackiego*, w przedświadczeniu, że w żywym języku polskim wyrażenie „dzieło literackie” znaczy właśnie tyle co dzieło sztuki literackiej, a nie uważałem za stosowne, by już w tytule zaskakiwać czytelnika sztucznym terminem naukowym. Pewna nieokreśloność tego potocznego terminu była mi właśnie na rękę, albowiem pozwalała w trakcie rozważań zrobić rozgraniczenie między węższym, precyzyjnym znaczeniem tego wyrażenia — w sensie dzieła sztuki literackiej — a szerszym jego znaczeniem, które obejmowałoby różne przypadki graniczne. Po niemiecku zaś słowo użyte przeze mnie w tytule jest również terminem potocznym.

Zarzuca mi też prof. Markiewicz, iż rozważania o intencjonalnych stanach rzeczy przeprowadziłem w rozdziale V, a nie w rozdziale poświęconym warstwie przedmiotów przedstawionych. Widzi w tym argument za jego interpretacją, iż stan rzeczy intencjonalny stanowi przecież ową „wspólną treść zdań równoznacznych”⁹. Tymczasem uczyliem to świadomie, raz z dydaktycznych, a po wtóre z rzeczowych względów. Z dydaktycznych, bo wydawało mi się, że czytelnik, zwłaszcza ten, który nie jest sam filozofem, najłatwiej da się naprowadzić na intencjonalne odpowiedniki zdań, a w szczególności na stany rzeczy, przy omawianiu samej budowy zdań, a nie będzie zarazem wcale mylnie poinformowany co do tego, że stany rzeczy — lub ogólnie: intencjonalne odpowiedniki zdań — same nie są wcale znaczeniem (czy, jak mówi prof. Markiewicz, „treścią”) zdań, choć się o nich w tym rozdziale mówi. Po wtóre chodziło właśnie o podkreślenie, że intencjonalne odpowiedniki zdań są bezpośrednim wytworem sensu zdania, jego przedmiotowym korelatem, że więc przynależą one w sposób znacznie ściślejszy do samych zdań niż wykonstruowane dopiero na ich podstawie rzeczy i ich losy. A wreszcie chodziło też — co znów jest całkiem wyraźnie powiedziane w osobno tej sprawie poświęconym rozdziale VI — o pokazanie, jaką to funkcję w całości dzieła spełniają owe stany rzeczy, że więc są jednym z czynników przedstawiających rzeczy przedstawione i ich losy. Stanowią one jakby człon pośredniczący między znaczeniową funkcją przedstawiania a przedstawionymi poprzez stany rzeczy rzeczami i ich losami. Człon pośredniczący, bo z jednej strony bezpośrednio przynależny do sensu zdań, a z drugiej już w samych rzeczach zachodzący i jako taki właśnie odsłaniający naturę i losy rzeczy, w jakich zachodzi. Dyskusja więc nad nimi znajduje się akurat w tym miejscu, jak to każą rzeczy same, a więc budowa dzieła literackiego tudzież względy na sposób pouczenia czytelnika.

To byłyby chyba sprawy najważniejsze, wytoczone przeciw moim poglądom na dzieło literackie w recenzji prof. Markiewicza. Istnieje jednak jeszcze drugi artykuł tegoż autora, w którym również znajduję

⁹ Za tezę prof. Markiewicza ma też przemawiać fakt, iż w *Szkicach z filozofii literatury* „obywam się bardzo dobrze bez stanów rzeczy”. Zapomina jednak prof. Markiewicz, że owe w *Szkicach* zamieszczone ustępy są drobnym fragmentem nie napisanej do końca *Poetyki* i że w jej rozdziale IX miała być oczywiście mowa o stanach rzeczy, i to w znacznie większej mierze niż w książce *O dziele literackim*, bo tam dopiero miały być na różnych przykładach pokazane rozmaite funkcje artystyczne różnych składników dzieł literackich. Ogłoszone paragrafy miały stanowić jedynie pewnego rodzaju rekapitulację najważniejszych tez ogólnej koncepcji dzieła literackiego — ściślej: tylko jej fragment — jako wstęp do właściwych rozważań nad samą poetyką.

szereg zarzutów pod adresem mej koncepcji. Artykuł zawiera nadto zarys pozytywnej koncepcji prof. Markiewicza. Wymagałaby ona osobnego omówienia, przedtem jednak należałoby poczekać na dokładniejsze czy bardziej szczegółowe jej opracowanie. W postaci przedstawionej we wspomnianym artykule zawiera ona wiele niedomówień i szereg spraw załatwia w sposób zbyt szkicowy, by można było przedyskutować jej istotne rysy. Dopiero bowiem w szczegółowym opracowaniu okazałoby się, w jakich punktach jest ona słuszna, a w jakich nie da się przeprowadzić z chwilą, gdy od zarysu przejdzie się do wypracowanej teorii. Zajmę się tu przeto jedynie tym, co się odnosi do mojego poglądu na dzieło literackie¹⁰.

Otóż wydaje mi się, że tylko jeden nowy zarzut pojawia się w tym drugim artykule prof. Markiewicza. Brzmi on:

Zastrzeżenia wywołuje również pogląd Ingardena, że wypełnianie „miejsz niedookreślenia” jest nie tylko dopuszczalne, ale nawet pożądane dla uzyskania konkretyzacji zgodnej z intencjami dzieła i estetycznie wartościowej¹¹.

Na poparcie tego zarzutu wysunięty jest *passus* z artykułu Kleinera *Rola pamięci w recepcji dzieła literackiego i w jego strukturze*. *Passus* ten — w części swej najważniejszej — brzmi, jak następuje:

Tak samo nie ma luk w ewokacji literackiej. Przedmiot składa się z tych rysów, które wskazało dzieło literackie, i rysy te w prawdziwym tworze artystycznym są samowystarczającą całością. Chyba że są wśród nich rysy przemilczane, bo wtedy przemilczenie zastępuje wyraźną wskazówkę i każe koniecznie uzupełnić rys jakiś — ale nie jakkolwiek, tylko ów wyraźnie przemilczany¹².

¹⁰ Muszę *nota bene* zaznaczyć, że nie uważam za słuszny sposobu cytowania mojej książki — i to przy wymienianiu obcojęzycznych publikacji, które w większości ukazały się po ogłoszeniu mojej książki. Wymienia się tytuł jej tłumaczenia na język polski i datę 1962, tak iż czytelnik nie poinformowany o faktach musi nabrać przekonania, że książka moja ukazała się w wiele lat po książkach Peppera, Hartmanna, Welleka, gdy tymczasem wszystkie te książki budują na wynikach przeze mnie uzyskanych, przyznając się do tego zresztą w sposób dość ograniczony. Dopiero kilka stron później okazuje się, że książka Ingardena była ogłoszona po niemiecku w roku 1931. Poprzednio nawet praca J. Pelca uchodzi za wcześniejszą od mojej. Także cytowanie książki *O poznawaniu dzieła literackiego* jako artykułu w *Studiach z estetyki* z r. 1957, gdy tymczasem sama książka ukazała się w r. 1937 (o czym nie ma wzmianki w artykule prof. Markiewicza), uważam za niewłaściwe. Cytowane powinny być zawsze pierwsze wydania; następne o tyle, o ile wprowadziły jakieś zmiany. Inaczej obraz historyczny zostaje zniekształcony.

¹¹ Por. H. Markiewicz, *Sposób istnienia i budowa dzieła literackiego*. „Pamiętnik Literacki”, 1962, z. 2, s. 339.

¹² Tak zwane przemilczenie różni się zasadniczo od miejsca niedookreślenia właśnie tym, że owo „przemilczenie” jest wymowne i *implicite* właśnie dopowiada to, co *explicite* nie jest powiedziane. Już Skwarczyńska niegdyś pomieszała sprawę „przemilczenia” ze sprawą miejsc niedookreślenia.

Cóż na to należy odpowiedzieć? Może najlepiej zapytaniem: co by to właściwie było, gdyby Ingarden uważał „wypełnianie” miejsc niedookreślenia za niepożądane, a nawet za niedopuszczalne, i kazał czytać teksty literackie dokładnie tylko w granicach tego, co w tekście jest wyraźnie ustalone? Proszę spóbować, ale proszę być w takim razie dokładnym i niczego nie dodawać, czego nie ma *expressis verbis* w tekście. Proszę sobie dokładnie wypisać wszystkie miejsca np. z *Pana Tadeusza*, które podają informację o Zosi, a zobaczylibyśmy wówczas, czy istotnie jest tak, jak mówi Kleiner, że „nie ma luk” i że „rysy, wskazane przez dzieło literackie [...] są samowystarczalną całością”. Myślę, że tak twierdzić może tylko ktoś, kto tej sprawy nie zbadał we wszystkich szczegółach i mówi o utworach — proszę mi wybaczyć tę złośliwość — zza zielonego stolika, nie uświadamiając sobie wcale, jak wiele przedstawionych rzeczy i ludzi właśnie przy czytaniu utworu, w sposób mimowolny, dopełnia szczegółami, bez których w ogóle by nie miał do czynienia z ludźmi, tylko z jakimiś straszliwymi preparatami chirurgicznymi, które budziłyby w nim odrazę. Nie wątpię, że rysy wybrane przez tekst są dobrane celowo, z pewnym określonym zamiarem artystycznym, że się uzupełniają i wytwarzają pewne oblicze całości artystycznie doniosłe. I nie ulega dla mnie wątpliwości, że w różnych stylach dzieł literackich, a także w różnych rodzajach literackich dobór tego, co powiedziane, w stosunku do tego, co nie powiedziane i niedookreślone, jest znamieny, i może być artystycznie sprawny. Ale wszystko to pod jednym warunkiem, że mianowicie te wybrane „rysy” są — zarówno przez tekst, jak i przez czytelnika — brane właśnie tylko jako r y s y czegoś, co poza nie wykracza, a co dopiero jest pewną całością, która może być „samowystarczalna” ontologicznie i artystycznie. Gdybyśmy sobie powiedzieli, że ludzie przedstawieni w dziele nie mają tego wszystkiego, co nie zostało o nich wyraźnie powiedziane w dziele, że istnieją tylko w tych okresach czasu przedstawionego, który efektywnie został przedstawiony, gdybyśmy nie przeocza li owych luk, których istnieniu przeczy Kleiner, lecz zdawali sobie z nich jasno i wyraźnie sprawę, to na pewno nie wysuwalibyśmy postulatu, żeby Ingarden „wypełnianie miejsc niedookreślenia” uznał za niedopuszczalne i kazał się czytelnikom wystrzegać jak ognia, by tego przypadkiem nie czynili, bo przekroczą granice owych rzekomo „samowystarczalnych całości”. Niżej podpisany nie ma w każdym razie zamiaru zakazywać sobie owych „niedopuszczalnych” operacji wypełniania miejsc niedookreślenia, gdyż w ten sposób okaleczyłby każde dzieło sztuki, z jakim ma do czynienia, a na pewno nie zdołałby doznać żadnej rozkoszy — ani intelektualnej, ani estetycznej — w obcowaniu z samymi kikutami

lub kulisami zamiast z pełną rzeczywistością artystyczną, którą musi sobie właśnie pod dyktando dzieła *in concreto* utworzyć.

Czyż przez ten mój opór istotnie „otwiera się drogę” dla „nieograniczonych, byle nie sprzecznych z tekstem utworu, fantazji na marginesie”?

Myślę, że przede wszystkim żadne zakazy lub nakazy czy zalecenia teoretyków nie mają wielkiego znaczenia dla konkretnych sposobów odbioru dzieł sztuki. I myślę, że właśnie analiza tekstu — z ujawnieniem w nim miejsc niedookreślenia tudzież z jasnym uświadomieniem sobie, co tekst pozytywnie ustala w odniesieniu do rzeczywistości przedstawionej i do sposobów jej naocznego uchwytywania — pozwala wytyczyć granicę poprawności konkretyzacji i odróżnić to, co leży w tych granicach, od tego, co trzeba położyć na karb „fantazji na marginesie” dzieła. Ta analiza też jedynie może pokazać, że „dopełnianie” nie tylko jest dopuszczalne — bo po prostu ze struktury dzieła wypływające — lecz, co więcej, że jest nieodzowne, gdyż bez niego nie da się w percepcji dzieła literackiego wytworzyć żadnej artystycznie samowystarczającej całości. Myślę wreszcie, że gdybyśmy poszli za propozycją uznania „dopełnienia” za niedopuszczalne — i to niedopuszczalne ze względów artystycznych i estetycznych! — to tym samym skazalibyśmy na wymarcie wszystkie dzieła pewnej epoki z chwilą, gdy zmienił się styl epoki, gdy zmienił się smak i przesunęły się doборы wartości estetycznych przemawiających do odbiorcy i poruszających go emocjonalnie. To właśnie okoliczność, że wszystkie arcydzieła mają szczególny dobór miejsc niedookreślenia, które mogą i mają prawo być wypełniane na rozmaite sposoby, pozwala im przetrwać epokę swego powstania i swego pierwszego powodzenia aż do chwili swego ponownego renesansu i ponownego rozkwitnięcia już w trochę zmienionym doborze kras i wdzięków, a nam czytelnikom pozwala ich szczególna struktura próbować te arcydzieła ponownie odczytywać na sposób epoki już minionej i wzywać się na nowo w tę ich szczególną postać, którą miały niegdyś, gdy były przez naszych przodków na ich sposób dopełniane doborami momentów, które nam dzisiaj w pierwszym czytaniu i uchwycie się nie narzucają. Czytamy i mimo woli uzupełniamy dzisiaj *Pana Tadeusza* z pewnością inaczej, niż czytał go Mickiewicz, i może wiele szczegółów przez niego dopełnianych już niestety nie jest dla nas dostępnych, jako że nigdy nie przeżyliśmy ówczesnych pól Litwy, Soplicowa, dworzków szlacheckich, że nie dźwięczy nam w uszach ówczesna polszczyzna z okolic Nowogródka i nie barwi nam tych wszystkich zdarzeń, osób i okolic nieuleczalna tęsknota, która barwiła to wszystko niegdyś Mickiewiczowi i jego przyjaciółom „na paryskim bruku”. Nie znamy tedy uroków, w jakie odziewał się niegdyś, właśnie

przez te niewyeksplikowane „wypełnienia”, *Pan Tadeusz*, a dopełniamy go dziś na swój sposób, może już całkiem inny, niż to było w okresie Polski tak brzydko zwanego „dwudziestolecia”, i inaczej niż w r. 1940, jesienią, gdy Siemaszkowa na scenie teatru lwowskiego deklamowała — przy płaczu całej widowni — „O roku ów! kto ciebie widział w naszym kraju!” Ale oto, co potrafimy, właśnie dlatego, że dopuszczalne i niedozwolne jest „wypełnianie” miejsc niedookreślenia: potrafimy wżyć się w te wszystkie odmienne konkretyzacje, potrafimy je w sobie przynajmniej w pewnej mierze ożywić i ucieleśnić, i być może nawet zrozumieć urok wymowy Mickiewiczowskiej *Pana Tadeusza*, gdy czytał go niegdyś swoim przyjaciółom. I pozwala nam to zrozumieć, jak to ów jeden *Pan Tadeusz* żyje wraz dziejami Rzeczypospolitej i dzieli jej losy dobre i złe. I w coraz nowych krasach jawi się nam jeden i ten sam *Pan Tadeusz* — wszak nie tylko prosty szkielet kikutami wypełniony, lecz kryjący w sobie wszystkie potencje ewokowania w żywej postaci wciąż przecież tego samego — choć trochę inaczej dopełnionego — świata dawnej Polski, tak już nam dziś dalekiej, a przecież dzięki geniuszowi Mickiewicza wciąż nam tak bliskiej, jakby nie było tych stu lat niewoli ani owego dwudziestolecia, ani tego wszystkiego, co potem nastąpiło.

Czy jeszcze i teraz każe mi prof. Markiewicz uznać wypełnienia miejsc niedookreślenia za „niedopuszczalne”? Może, lecz nie posłucham go. Nie, bo musiałbym zaprzeczyć całej dziejowości dzieła literackiego, jego „życiu” w konkretyzacjach wśród przemian kulturalnych, społecznych, politycznych zbiorowości, w której powstało i trwa przez szereg pokoleń.