

Maria Gołaszewska

Roman Ingarden (5 lutego 1893 - 14 czerwca 1970) [nekrolog]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 62/1, 403-412

1971

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

(5 lutego 1893 — 14 czerwca 1970)

Z wielkimi umysłami obcujemy zazwyczaj poprzez ich dzieła, lecz niekiedy dane nam jest zetknąć się z nimi osobiście i korzystać z promieniującej z nich siły w sposób bezpośredni. Wszystkim, którzy znali profesora Romana Ingardena i współuczestniczyli w jego pracy naukowej, którzy słuchali jego wykładów czy też prowadzili z nim rozmowy teoretyczne, pozostanie niezatarte doznanie, iż w życiu naukowym spotkała ich wielka, wspaniała przygoda. W przypadku Krakowa grono młodych filozofów i teoretyków literatury miało możliwość nie tylko zwracać się do Profesora jako do mistrza, lecz także słyszeć z ust jego wyraz „uczeń”, który przez Ingardena zawsze był wymawiany z odcieniem ciepła i swoistej dumy, z poczuciem odpowiedzialności za człowieka, który wkraczał do rodziny filozofów.

Ingarden miał za sobą 40 lat pracy profesorskiej, wydał drukiem przeszło 200 pozycji¹, a jednak nigdy nie przestał uzupełniać swojej wiedzy — zwłaszcza w zakresie tych nauk szczegółowych, które stanowiły niezbędną podstawę dla filozofii obejmującej problematykę ontologiczną: fizyki teoretycznej, biologii, matematyki. Nigdy nie wydawał sądów o niczym, czego nie potwierdził w osobistych rozważaniach, czego nie doznał w swoim naukowym doświadczeniu. Taką postawę absolutnej rzetelności starał się przekazać swoim uczniom. Dla tych, którzy go znali, Ingarden umarł młodo: był wciąż aktywny, wciąż myślał o przyszłości; leżał przed nim ogrom nie odkrytych jeszcze praw, zagadnień, które mnożyły się przed nim w miarę, jak dosięgł coraz to głębszych i dalej posuwających wiedzę naprzód problematów. Kto nie znał Ingardena osobiście, odnosi nieodparte wrażenie, że filozof ten uzyskał pewne optimum wiedzy i zamknął tę wiedzę w swoich dziełach, nadając wynikom

¹ Bibliografię prac filozoficznych R. Ingardena (w opracowaniu A. Półtawskiego) znaleźć można w księdze zbiorowej: *Szkice filozoficzne. Romanowi Ingardenowi w darze*. Warszawa—Kraków 1964, s. 483—511.

formę ostateczną — tymczasem perspektywy, jakie dostrzegał on, były znacznie szersze i bogatsze niż wszystko, co osiągnął. W chwili gdy nastąpiła śmierć, Ingarden miał na warsztacie wiele zaczętych prac, a wielu projektowanych nie zdążył nawet zacząć: miał zamiar opracować do druku swoje wykłady z etyki, wygłaszane m. in. dla studentów filozofii w Uniwersytecie Jagiellońskim w r. akad. 1960/61, zamierzał napisać dwie nowe rozprawy do przygotowywanego tomu 3 *Studiów z estetyki*. Najśmielsze zamiary łączył z dalszymi badaniami z zakresu ontologii i epistemologii, za początek jedynie tych prac uważając trzypiętomowy *Spór o istnienie świata*. Rozmach twórczy Ingardena był ogromny — i to przede wszystkim charakteryzowało jego umysłowość.

Roman Ingarden urodził się w Krakowie 5 lutego 1893, jako syn znanego podówczas inżyniera (Kraków zawdzięcza mu urządzenie wodno-kanalizacyjne, był on też twórcą projektu regulacji Wisły). Studia uniwersyteckie w dziedzinie filozofii (u K. Twardowskiego) i matematyki rozpoczął we Lwowie, następnie studiował w Getyndze u E. Husserla, D. Hilberta i G. E. Müllera. Doktoryzował się w zakresie filozofii we Fryburgu Badeńskim (na podstawie rozprawy *Intuition und Intellekt bei Henri Bergson*). Pracę habilitacyjną pt. *Essentiale Fragen. Ein Beitrag zum Problem des Wesens* wydał w roku 1925. W tym samym roku rozpoczyna pracę na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie jako docent, w roku 1933 zostaje profesorem.

Okres okupacji nie był dla naukowego rozwoju Ingardena czasem straconym; przez te ciężkie lata pracował nad swym fundamentalnym dziełem filozoficznym, *Sporem o istnienie świata* (wydane zostało po wojnie, w roku 1947 tom 1, w 1948 — tom 2). Ta obejmująca przeszło tysiąc stron druku książka, zawierająca problematykę tak rdzennie filozoficzną, abstrakcyjną i tak na pozór odległą od tego wszystkiego, co niosło wtedy ze sobą potoczne życie, jest świadectwem rzadko spotykanej siły woli, odporności psychicznej i wiary w przetrwanie. Była to forma protestu uczonego przeciwko wojennej przemocy fizycznej, a zarazem stanowiła walkę o to, co w narodzie polskim trzeba było wtedy za wszelką cenę ocalić: wiarę w wartości, wolę wytrwania. Godne jest podkreślenia, że ta postawa obywatelska cechowała Ingardena od pierwszych chwil wstąpienia na drogę naukową aż do końca. Światowej sławy uczony, nigdy nie brał pod uwagę propozycji zagranicznych uniwersytetów, oferujących mu niezwykle korzystne warunki stałej pracy. Cały swój wysiłek intelektualny i talent dydaktyczny oddał własnej ojczyźnie. Wielokrotne wyjazdy za granicę traktował nie tylko jako okazję do nawiązania osobistych kontaktów z uczonymi świata, lecz przede wszystkim jako ekspansję polskiej myśli naukowej.

Po wojnie Ingarden osiadł w Krakowie, gdzie od 1945 r. był profe-

sorem na Uniwersytecie Jagiellońskim. Swej działalności naukowej nie ograniczał do piśmiennictwa i pracy dydaktycznej — znamionowała go wielka aktywność na wielu płaszczyznach życia: brał czynny udział w pracach Komisji Historii Literatury PAU i PAN, wygłaszał odczyty w Polskim Towarzystwie Filozoficznym, w Stowarzyszeniu Historyków Sztuki, uczestniczył też w posiedzeniach i dyskusjach wielu towarzystw naukowych, jak np. Towarzystwa Higieny Psychiczej, Towarzystwa Psychiatrycznego, Polskiego Towarzystwa Matematycznego itp. Od roku 1956 zaczyna się okres licznych i bardzo owocnych naukowo wyjazdów na sesje i kongresy zagraniczne. Wspomnieć też trzeba o cyklach wykładów akademickich w Stanach Zjednoczonych i NRF.



Roman Ingarden

Ingarden jest uczonym o światowym znaczeniu. Na arenę międzynarodową wszedł poprzez swoje wystąpienie na VIII Międzynarodowym Kongresie Filozoficznym w Pradze w r. 1934, gdzie przedstawił krytykę neopozytywistycznych założeń teorii poznania i wysunął maksymalistyczny program filozofii jako nauki. Jego książka *Das literarische Kunstwerk*, wydana w r. 1931, oddziaływała już w okresie międzywojennym, choć z powodu stosunków politycznych w Niemczech nie mogła uzyskać należnej jej rangi. Po wojnie znana stała się każdemu, kto zajmuje się zagadnieniami teorii literatury i estetyki (powołują się na nią

m. in. R. Wellek, W. Kayser, K. Hamburger, M. Dufrenne). Ukazał się też po niemiecku *Spór o istnienie świata* napisany na nowo przez samego autora. Podobnie napisana została na nowo po niemiecku książka *O poznawaniu dzieła literackiego* oraz rozprawy z zakresu estetyki. Ostatnią pozycją, wydaną za granicą, jest książka *Über die Verantwortung (O odpowiedzialności)* w wielotysięcznym nakładzie wydawnictwa „Reclam”, dbającego o dobór najznakomitszych nazwisk. Kilku studentów obcokrajowych (ze Szwajcarii i Belgii) przyjechało specjalnie do Krakowa, by móc uzupełniać studia u Ingardena.

Ostatnio Ingarden przygotowywał do druku *Teorię poznania*, którą wykladał w czasie swojej pracy uniwersyteckiej.

Najważniejsze dzieła filozoficzne Ingardena to: *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie. Logik und Literaturwissenschaft* (Halle 1931; wyd. 2 i 3: Tübingen 1960 i 1969), polskie wydanie: *O dziele literackim* (Warszawa 1960); *O poznawaniu dzieła literackiego* (Lwów 1937); *Spór o istnienie świata* (t. 1—2. Warszawa 1947—1948; wyd. 2: 1960—1961; wyd. niemieckie: Tübingen 1964—1965); *Studia z estetyki* (t. 1—3. Warszawa 1957—1970), obejmujące pisma estetyczne Ingardena (część rozpraw wyszła w języku niemieckim w książce pt. *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst: Musikwerk, Bild, Architektur, Film*. Tübingen 1962); *Z badań nad filozofią współczesną* (Warszawa 1963); *Przeżycie, dzieło, wartość* (Kraków 1967; zbiór artykułów oraz rozpraw tłumaczonych z języków obcych). Nadto ukazał się w języku rosyjskim wybór pism estetycznych Ingardena: *Исследования по эстетике* (Moskwa 1962). Wspomnieć jeszcze należy o licznych rozprawach i artykułach w językach obcych (niemieckim, angielskim), z zakresu estetyki, teorii poznania i ontologii, oraz na temat filozofii Husserla (poświęconych m. in. wyjaśnieniu i krytyce koncepcji idealizmu transcendentnego).

Prof. Ingarden był członkiem rzeczywistym PAN, członkiem wielu towarzystw naukowych krajowych i zagranicznych (jak: Polskie Towarzystwo Filozoficzne, Polskie Towarzystwo Matematyczne, Międzynarodowe Towarzystwo Fenomenologiczne, Amerykańskie Towarzystwo Estetyczne). W roku 1957 został odznaczony Krzyżem Komandorskim Orderu Odrodzenia Polski. W 1968 otrzymał austriacką nagrodę naukową im. Herdera. Zmarł 14 czerwca 1970 w Krakowie.

Decydujący wpływ na rozwój postawy naukowej i orientacji filozoficznej Ingardena miał kontakt z Edmundem Husserlem (początkowo osobisty, potem korespondencyjny). Od Husserla Ingarden przejął zasadniczy styl myślenia i sposób rozumienia filozofii. Husserl przeciwstawił minimalistycznym tendencjom pozytywistów maksymalistyczny program filozofii: dociekanie istoty rzeczy. Filozofia ma badać znaczenie

i strukturę rzeczywistości przy pomocy postulowanej przez Husserla metody redukcji fenomenologicznej. W myśl tej koncepcji filozofia jest dyscypliną naukową, której wiarygodność wyników nie ustępuje w niczym wiarygodności wyników nauk szczegółowych — trzeba tylko badania przeprowadzać z całą sumiennością, strzec się wszelkich dowolności w przyjmowaniu założeń, trzeba za każdym razem na nowo owe podstawy rozważać i weryfikować w nieuprzedzonym doświadczeniu. By filozofia mogła jednak dostarczyć prawdziwych wyników, konieczne jest dokonanie wielu skomplikowanych zabiegów — przede wszystkim należy wyjaśnić sens pojęć i sprecyzować terminy, którymi ma się ona w trakcie rozważań posługiwać. Stąd też wiele miejsca w rozważaniach Ingardena zajmuje precyzowanie znaczenia pojęć, wyróżnianie odcieni znaczeniowych, demaskowanie wieloznaczności. Stąd bierze się styl jego pracy, owe żmudne dociekania wstępne, które dla niezorientowanego czytelnika są zapewne nużące, nie zadowolają też one naturalnej tendencji do szukania w dziele naukowym definitywnych rozstrzygnięć. Lecz każdy, kto sam zajmuje się teoretycznymi badaniami i wie dobrze, jak długa jest droga od postawienia pytania do jego choćby wstępnych rozstrzygnięć — może zasmakować w owej trudnej drodze eliminowania rozwiązań, rozważania czystych możliwości, niepominania żadnej wątpliwości, jaka przy okazji się nasunie, rozwijania zagadnień, które na pierwszy rzut oka wydają się bardzo odległe od głównego nurtu dociekań, uwzględniania niuansów, w czym odślania się cała niezwykle skomplikowana struktura wiedzy teoretycznej o świecie.

Zwróćmy tu uwagę na poglądy estetyczne Ingardena i jego wkład naukowy do teorii literatury. Jego estetyka jest rdzennie związana z całością sztuki i filozofii. Estetykę rozumie Ingarden jako naukę filozoficzną, i przez to właśnie stała się ona przedmiotem jego zainteresowań. Estetyka była najpierw uprawiana przez Ingardena jako ontologia dzieła sztuki, epistemologia procesów odbioru, a dopiero w latach powojennych zajął się on bliżej jej aksjologicznym aspektem, teorią wartości estetycznych.

Pierwsza praca z zakresu filozofii sztuki była dociekaniami nad budową dzieła literackiego. Ingarden opracowywał w owym czasie problematykę przedmiotów intencjonalnych. Pozytywistycznie zorientowana psychologia i filozofia bazowały wtedy na przeciwstawieniu dwu rodzajów bytów: fizycznych i psychicznych (co pozostawało w związku z reakcją na idealizm i specyficznie zorientowaną metafizykę, szafującą pojęciem bytów idealnych). Rozumowanie to prowadziło w konsekwencji do psychologizmu we wszystkich dyscyplinach, dotyczących tworców kultury: jeśli coś nie jest przedmiotem fizycznym — a oczywiście było, że wytwory kultury tu nie należą — ma naturę bytu psychicznego. Inna

grupa ówczesnych filozofów skłonna była uznać twory kultury za byty idealne, co znów prowadziło do podstawowych trudności filozoficznych i metodologicznych. Ostatecznie zaś chodziło o sprawę fundamentalną — już wtedy zarysowała się Ingardenowi problematyka dotycząca sposobu istnienia świata.

Przyjąwszy za Husserlem istnienie bytów intencjonalnych, których natura nie jest ani fizyczna, ani psychiczna, ani idealna, postawił sobie za zadanie sprecyzować, czym są byty intencjonalne, jaka jest ich budowa i sposób istnienia. Za przykład wziął dzieło literackie. Jest ono bytem intencjonalnym, ponieważ powstało w aktach podmiotu-autora, i posiada jedynie te własności, które raz kiedyś ów podmiot mu nadał, choć dzieło to istnieje poza nim, zyskując status *quasi*-samodzielności bytowej. Nadto dzieło literackie posiada w swej budowie warstwę świata przedstawionego, wyznaczoną przez autora; świat ten różni się od świata realnego w swych podstawowych kwalifikacjach: świat rzeczywisty ma inny status ontologiczny niż świat przedstawiony w dziele. Świat rzeczywisty jest pełny, pod każdym względem jednoznacznie określony — świat dzieła sztuki zawiera w swej budowie „miejsca niedookreślenia”: wiele szczegółów świata przedstawionego utworu literackiego jest bliżej nie określonych, nie dopowiedzianych (nie wiemy, co bohaterowie robili w czasie, który w utworze kwitowany jest krótkim: minęło kilka dni, lat, godzin; jak się zachowywali w chwilach, o których jest tylko wzmianka; nie wiadomo, jak wyglądają, co i w jaki sposób przeżywają, itp). Autor wybiera spośród nieskończonej mnogości możliwości scharakteryzowania postaci czy sytuacji rysy takie, w oparciu o które czytelnik może sobie zrekonstruować pełną sytuację przedstawioną, zgodnie z zamierzeniem autora. Czytelnik uzupełnia spontanicznie, czytając utwór literacki, owe miejsca niedookreślenia, tworząc tym samym konkretyzację estetyczną utworu.

Istnienie miejsc niedookreślenia w dziele literackim jest dla Ingardena jednym z dowodów na to, że dzieło to jest tworem heteronomicznym, intencjonalnym, choć utrwalonym w określonym języku. Jest to zarazem dowód na to, że świat rzeczywisty nie jest tworem intencjonalnym, że jego byt nie jest zależny od aktów świadomości, jak chcieli idealisci — jego podstawowe struktury są bowiem odmienne: świat jest pod każdym względem wszechstronnie określony, istnieje niezależnie od świadomości, jest dany, a nie wytworzony. Problematykę tę podejmuje Ingarden w *Sporze o istnienie świata*, gdzie poddaje wszechstronnej analizie strukturę poszczególnych bytów takich, jak: przedmiot indywidualny trwający w czasie, proces, zdarzenie, przedmiot idealny (idea), przedmiot intencjonalny — precyzując specyficzne dla nich sposoby istnienia, pozostające w ścisłej zależności od ich budowy formalnej, by

wreszcie postawić problem sposobu istnienia i budowy świata jako całości. Już w pierwszej pracy z zakresu filozofii sztuki zaznaczyła się różnica w stosunku do idealizmu transcendentnego Husserla, dla którego świat, bytowo zależny i heteronomiczny w stosunku do świadomości, jest konstytuowany w aktach „świadomości czystej”.

Wyniki analiz szczegółowych Ingardena dotyczących struktury dzieła literackiego zachowują względną niezależność od jego założeń filozoficznych, zachowują zatem swą ważność dla wszystkich, którzy zajmują się teorią literatury, bez względu na orientację filozoficzną. Ingarden wyróżnił w strukturze dzieła literackiego złożoność dwojakiego rodzaju (tzw. przez niego „dwuwymiarowa budowa” dzieła literackiego): budowę warstwową oraz rozpiętość czasową. Analizą poszczególnych warstw zajął się nie pomijając nasuwających się tu problemów natury znacznie ogólniejszej. A zatem warstwa językowo-brzmieniowa dzieła literackiego odwołała Ingardena do szerokich rozważań nad językiem, jego budową, funkcjami, sposobem istnienia; warstwa znaczeń — do rozważań semajologicznych, do odróżnienia znaków językowych od sygnałów i oznak, itp.; warstwa uschematyzowanych wyglądków — do analiz porównawczych dotyczących percepcji świata rzeczywistego i percepcji świata zawartego w dziele literackim (wyglądków potocznie nie spostrzegamy osobno, doznajemy ich; możemy jednak je sobie uświadomić wtedy, gdy specjalnie zwrócimy uwagę na to, w jaki sposób spostrzegamy otaczające nas rzeczy); w dziele literackim świat przedstawiony ukazany jest poprzez wyglądky, które rekonstruujemy sobie na podstawie odpowiednio ukształtowanych struktur językowych. Czwartą warstwą dzieła literackiego jest warstwa przedmiotów przedstawionych. Ingarden próbuje ustalić odmiany dzieł literackich w zależności od tego, czym się charakteryzują poszczególne warstwy.

Wszystkie warstwy są ze sobą zestrojone, np. świat przedstawiony ukazany zostaje poprzez odpowiednie do jego natury wyglądky, a te znowu kreowane są przez dobór odpowiednich brzmień słownych i znaczeń (to, co wzniosłe czy tragiczne, domaga się ukazania poprzez wyglądky odsłaniające wielkość przedstawionych zdarzeń, językiem o doborze znaczeń i brzmień również podniosłych). Wskazana tu została możliwość precyzowania różnic stylistycznych na podstawie ilości i charakteru miejsc niedookreślenia występujących w budowie dzieła literackiego oraz spraw, jakich dotyczą: np. dawna powieść XIX-wieczna zawierała ich mniej niż współczesna, dramat zawiera inny typ miejsc niedookreślenia niż powieść czy poezja, itp. W każdej z warstw dzieła literackiego tkwią specyficzne jakości estetycznie walentne, które razem, w szczególnym polifonicznym zestroju, stanowią wartość estetyczną dzieła literackiego. Ingarden jednak — na płaszczyźnie rozważań ontologicznych zawartych

w książce *O dziele literackim* — świadomie nie wprowadza zagadnienia wartości; uważa bowiem, że najpierw należy zanalizować strukturę, wspólną wszelkim twórcom literackim bez względu na ich wartość estetyczną, wyznaczając zarazem możliwości, gdzie należy szukać momentów wartościowych estetycznie — a dopiero potem przystąpić do analiz dotyczących samej wartości tak zbudowanych tworów.

Drugi rys struktury dzieła literackiego to jego rozpiętość czasowa. Dzieło literackie istnieje w określonym uporządkowaniu, wyznaczone jest bowiem dokładnie następstwo jego części, zdań, poszczególnych słów itp. Odbiór, odczytanie, dokonuje się w procesie trwającym w czasie. Ingarden stwierdza, że dzieło literackie nie jest tworem *stricto sensu* czasowym, lecz posiada strukturę *quasi*-czasową; czasowa staje się w procesie konkretyzowania albo w wykonywaniu — w czytaniu, recytowaniu itp. (Podobnie sztuka, jaką jest malarstwo, uważana zazwyczaj za przestrzenną, dla Ingardena jest *quasi*-przestrzenną, prezentuje bowiem przestrzeń własną, fikcyjną, a nie przestrzeń rzeczywistą). Czas dzieła literackiego jest inny niż czas potrzebny do jego odczytania. Autor powieści czy dramatu rozporządza wielu różnymi sposobami budowania czasu w swoim dziele, od kolejnego przedstawienia zdarzeń, zawsze w pewnym doborze, do przestawienia ich w czasie odwróconym, zaczynania od chwili końcowej, cofania się wstecz, itp., co w efekcie wprowadza do dzieła najrozmaitsze perspektywy czasowe i różne jakości estetycznie walentne.

Osobnym zagadnieniem jest stosunek zawartości dzieła literackiego do rzeczywistego świata: świat przedstawiony w dziele literackim jest światem fikcyjnym, zdania składające się na utwór nie są sądami w znaczeniu logicznym — są to, jak powie Ingarden, „*quasi*-sądy”; mają one budowę gramatyczną sądów, lecz nie są ani prawdziwe, ani fałszywe. Niekiedy w dziele sztuki literackiej występują tzw. prawdy ogólne, idee, które uznawane są często za dowód na to, że dzieło zawiera sądy w znaczeniu logicznym; wedle Ingardena, idee te spełniają w utworze funkcję czysto artystyczną, są splecione nierozzerwalnie z przedstawioną sytuacją; nie z uwagi na ich ewentualną prawdziwość zdania te są przez autora do dzieła literackiego wprowadzane, lecz z uwagi na ich funkcję uzupełniania kontekstu świata przedstawionego. Inny rys struktury dzieła literackiego, wedle Ingardena, to schematyczność, analizowana przezeń w relacji do wspomnianej już sprawy miejsc niedookreślenia, które odbiorca wypełnia w przeżyciu estetycznym (stąd odróżnienie dzieła-schematu od przedmiotu estetycznego).

Rozważań ontologicznych nie ograniczył Ingarden do analizy dzieła literackiego — analogiczne rozważania przeprowadził w odniesieniu do obrazu, dzieła muzycznego, dzieła architektury, filmu. Pozwoliło to na

wydobyć pewnych ogólniejszych rysów dzieła sztuki: ma ono swoją podstawę bytową w pewnym przedmiocie fizycznym; podstawa bytowa nie wchodzi w skład dzieła sztuki, które jest przedmiotem intencjonalnym, jest jednak niezbędna dla jego istnienia. Każde dzieło sztuki posiada w swej budowie jakości estetycznie wartościowe, aktualizowane przez odbiorcę w przeżyciu estetycznym. Dzieło sztuki dla Ingardena jest czymś specyficznym, nie da się go sprowadzić ani do wytworów operacji poznawczych, ani do przedmiotów, których podstawową funkcją jest dostarczanie rozrywki, ani do żadnych innych. Podstawową funkcją dzieła sztuki jest ukazywanie wartości estetycznych. Tezą tą Ingarden przeciwstawił się odradzającym się wciąż tendencjom, by dzieło sztuki sprowadzić do jego funkcji pozaestetycznych, utylitarnych, poznawczych, moralizujących itp. Nie przeczy on, że dzieło sztuki funkcje te spełniać może i pełni je najczęściej faktycznie, że są one doniosłe dla rozwoju kultury — lecz są to funkcje wtórne, które spełniane być mogą w ogóle jedynie dzięki tkwiącym w dziele wartościom estetycznym. Takie postawienie sprawy szczególnie ważne wydało się autorowi w odniesieniu do dzieła literackiego, które szczególnie często traktowane jest zarówno przez odbiorców jak teoretyków wyłącznie jako źródło wiedzy (np. historycznej, psychologicznej, obyczajowej) albo narzędzie rozrywki.

Dzieło sztuki, wedle Ingardena, może dostarczyć podstawy do analizy nie tylko występujących w nim jakości i wartości estetycznych, lecz także do dociekań, jakie związki i zależności zachodzą między poszczególnymi jakościami, w jaki sposób jedne z koniecznością wyznaczają inne; tego rodzaju wiedza o jakościach podbudowujących wartość estetyczną może mieć charakter wiedzy obiektywnej. Jest to ten aspekt estetyki, który czyni ją, zdaniem Ingardena, nauką rdzennie filozoficzną: estetyk docieka koniecznych związków i zależności między jakościami estetycznie wartościowymi, budującymi wartość estetyczną, stoi przed nim otwarta droga do określenia, jakie zestroje jakości stanowią podbudowę dla poszczególnych odmian wartości estetycznych. Tymi zagadnieniami zajął się Ingarden zwłaszcza od czasu powołania do życia Sekcji Estetyki Polskiego Towarzystwa Filozoficznego (1961), na której kolejnych posiedzeniach rozwijał swoje tezy dotyczące jakości estetycznie wartościowych i wartości estetycznych. Nie tylko wskazana została droga, na jakiej można prowadzić płodne dociekania estetyczne, lecz podjęte zostały również próby badawczego zastosowania wysuniętych tez. Na posiedzeniach Sekcji Estetyki w Krakowie dociekano np., jakie jakości estetycznie walentne występują w obrazach P. Bruegla, w obrazach mistrzów średniowiecznych, ikonach ruskich, w malarstwie abstrakcyjnym, w utworach poetyckich (Ingarden przedstawił m. in. problem artystycznych funkcji języka na przykładzie *Pana Tadeusza*) itp. Próbowano też spre-

cyzować sens rozmaitych jakości estetycznie wartościowych, takich jak symetryczność i asymetryczność, naiwność. Dyskusje te, choć nie doprowadziły do definitywnych odpowiedzi, nie dały ostatecznych rozwiązań, pozwoliły jednak dokładniej sprecyzować problematykę wartości estetycznych.

Wbrew powszechnie dość panującym tendencjom, by wartości estetyczne redukować do ocen, do subiektywnych reakcji podmiotu, Ingarden wysunął tezę, że uwarunkowanie wartości estetycznych tkwi w przedmiocie, w dziele sztuki — da się owe uwarunkowania stwierdzić i bliżej sprecyzować; nadto wartości estetyczne i podbudowujące je jakości estetycznie wartościowe podpadają pod te same prawa związków i zależności koniecznych co wszelkie byty występujące w świecie człowieka. Ingarden dokonał rozróżnienia trzech typów momentów występujących w dziele sztuki: obojętne pod względem estetycznym (*quasi*-czasowa struktura, przestrzenność świata przedstawionego, materiał, z jakiego dzieło jest wykonane, itp.), momenty estetycznie wartościowe dzięki współwystępowaniu z innymi momentami w określonych powiązaniach oraz jakości estetycznie wartościowe same przez się. Te ostatnie, najtrudniejsze do zezemplifikowania i wyjaśnienia, nie są bynajmniej żadnymi bytami absolutnymi, są one zakorzenione w strukturze dzieła sztuki, nadbudowują się nad momentami pozostałych dwu typów, są przez nie wyznaczone, będąc ufundowane we własnościach artystycznych dzieła sztuki.

Dzieło Ingardena, mające już znaczny oddźwięk zarówno w pracach teoretycznych polskich i zagranicznych, jak też w życiu kulturalnym (wiele terminów wprowadzonych przez niego uzyskało obywatelstwo w języku potocznym, żeby wspomnieć „konkretyzację”, „warstwy” dzieła sztuki itp.), zasługuje ze wszech miar na dalsze rozwijanie, twórczą kontynuację. Przedstawiony wyżej szkic to raczej wspomnienia ucznia niż systematyczne przedstawienie poglądów naukowych. Do takich, wciąż żywych jeszcze problemów, należy np. teza o radykalnej fikcyjności świata przedstawionego w dziele sztuki, dalszych badań wymaga sprawa jednoznacznego przyporządkowania wartości estetycznych określonym jakościom dzieła (czy też ich zestrojom) i wiele innych. Oczywiście, równie doniosłe są zagadnienia ogólnoteoretyczne, ontologiczne i epistemologiczne, postawione przez Ingardena, lecz to już domena filozofów. Estetyk i teoretyk literatury znajdzie w spuściźnie Profesora niejedno trafne rozwiązanie niepokojących go wątpliwości, w niejednym też może być zainspirowany do własnych, samodzielnych poszukiwań.

Maria Gołaszewska