

Roman Ingarden

"Forma i norma. Prace ofiarowane Kazimierzowi Wóycikiemu", Zygmunt Łempicki, Wilno 1973 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 35/1/4, 271-279

1938

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.

do „treści“ istnieją tego rodzaju opisowe zadania. Do tego celu jednak „streszczenie“ wcale się nie nadaje i nie można — że się tak wyrażę — mieć mu tego za złe, że jest zawsze zniekształceniem „treści“ dzieła. Fakty przytoczone przez autora w niczym nie przesądzają możliwości poznania treści i ujęcia jej własności w szereg twierdzeń opisowych. Istnieje zresztą wiele różnych sposobów poznawania dzieła literackiego i wiele różnego rodzaju „treści“ dzieła. Dopiero wyanalizowanie jednych i drugich pozwoliłoby nam rozstrzygnąć, w jakich granicach i w jakim stopniu „treść“ dzieła jest „poznawalna“. Tego jednak nie czyni Kridl. Jest zresztą rzeczą znamioną i zastanawiającą, że Kridl, który chce rozwiązać pytanie, w jaki sposób, przy pomocy jakiej metody należy badać dzieło literackie, ani razu nie stawia sobie pytania, w jakich aktach i procesach poznawczych poznaje się lub w ogóle można poznawać coś takiego jak dzieło literackie. Pominięcie tej zasadniczej sprawy uniemożliwia z góry Kridlowi zbudować sprawną metodę badania dzieła literackiego. Uniemożliwia też w szczególności dać odpowiedź na pytanie, czy treść dzieła można poznać i w jakiej mierze. Bo być może, że np. gdy chodziłoby o bezpośrednią jej percepcję, to można by ją poznać tylko przez i w trakcie czytania dzieła, a gdy chodziłoby o pojęciowe ujęcie jej własności, to dałoby się to zrobić jedynie po przeczytaniu w specjalnych aktach poznawczych. W zasięgu rozważań, które obejmują wywody Kridla, nie jednak na ten temat nie można powiedzieć. To samo odnosi się *mutatis mutandis* do możliwości i granic poznania „formy“ dzieła. W każdym razie jednak „wyabstrahować“ „formę“ z dzieła, to wcale nie znaczy „udowodnić“, że ona „nie wpływa na treść i znaczenie“ utworu.

Nie podobna tu omawiać wszystkich wątpliwości, jakie nasuwają się przy uważnej lekturze książki Kridla. Jest ich sporo. Ilekolwiek by ich jednak było, nie należy — jak to wielu z oponentów Kridla zrobiło — przechodzić obok nich z miną wyższości lub z biadaniem, że rzekomo tak wiele (!) czasu poświęca się u nas na zagadnienia metodologiczne, ku szkodzie badań szczegółowych. Należy przeciwnie, spokojnie i skrupulatnie przemyśleć nasuwające się wątpliwości, a zarazem wykorzystać i wszystkie dobre strony książki Kridla, żeby metodę badań nad literaturą podnieść na wyższy stopień. W walce o jej wydoskonalenie książka Kridla, mimo swych wszystkich braków i niedociągnięć, na pewno nie jest bez znaczenia.

Lwów

Roman Ingarden

Zygmunt Łempicki: *Forma i norma*. Prace ofiarowane Kazimierzowi Wóycickiemu. Wilno 1937. S. 17—32.

Artykuł dotyczy dwu głównych zagadnień: 1) co stanowi istotne zadania historyka literatury, 2) co ma go prowadzić przy ich rozwiązywaniu? Tytuł artykułu natomiast wskazuje na pewną

sprawę związaną głównie z drugim z wymienionych zagadnień: widocznie sprawa ta stanowiła oś zainteresowań autora.

Zdaniem autora, do zadań historii literatury¹ należy nie tylko prosta inwentaryzacja i opis faktów literackich, lecz nadto:

- a) wykrycie znaczenia historycznego omawianych dzieł,
- b) w obrębie zaś tego, co takie znaczenie posiada, przeprowadzenie oceny wartości dzieła, i to nie tylko jego wartości dla danej epoki, ale i wartości „ponad- i pozaczasowej“,
- c) przedstawienie procesu dialektycznego między formami wewnętrznymi dzieł a normami obowiązującymi w danej epoce (dzieje stosunku formy do normy), wreszcie
- d) stworzenie pewnego rodzaju typologii form wewnętrznych jako energii kształtujących, oraz stylów jako przejawów tych energii.

Już przy zestawieniu poszczególnych zadań historii literatury występują pojęcia „formy“ i „normy“. Odgrywają one jednak istotną rolę przede wszystkim przy rozwiązywaniu drugiego z podanych u wstępu zagadnień. Zachodzi mianowicie pytanie, co ma stanowić podstawę (kryterium) oceny zarówno znaczenia historycznego dzieła jak i jego wartości. To kryterium oceny nazywa autor „normą oceny“. Chodzi zaś przy tym nie — jakby się tego można spodziewać — o pewne zdanie, które głosi, że coś należy lub nie należy czynić, lecz o to, co stanowi lub od czego zależy wartość dzieła, a co zarazem tworzy pewien idealny wzorzec wartościowy. Jakiego rodzaju wartość autor ma przy tym na oku, o tym nie zawsze mówi się w artykule wyraźnie, ale prawdopodobnie chodzi przede wszystkim o wartość estetyczną. Owej normy dostarcza, zdaniem autora, wywodzące się od Shaftesbury'ego pojęcie „formy wewnętrznej“ jako siły czy energii kształtującej dzieło, a wyrażającej się w takim zespoleniu treści (zawartości) i zewnętrznego kształtu (formy zewnętrznej), iż całość dzieła stanowi jedność organiczną. Wartość dzieła zależy bowiem od tego, czy dochodzi w nim do owego szczególnie ścisłego, koniecznego i wewnętrznego zespolenia wymienionych momentów dzieła.

Taka jest w przybliżeniu główna treść wywodów autora. Lecz oto i niektóre nasuwające się wątpliwości:

1. Czytelnik stawia sobie przede wszystkim pytanie, czy „norma oceny“, proponowana przez autora, ma być jego zdaniem obiektywna i bezwzględna, czy też nie, a po wtóre, czy ona jest pod tym względem taka lub inna. Otóż autor nie wypowiada się o tym *expressis verbis*. Można tylko starać się pośrednio wywnioskować, jakie są jego w tej sprawie poglądy. Nie dochodzi się jednak przy tym do jednoznacznego i pewnego wyniku. Z jednej strony bowiem dwukrotne stwierdzenie autora, że historyk literatury ma za

¹ Autor dodaje przy tym kilkakrotnie zwrot o „syntetycznym ujęciu i przedstawieniu“, o „syntezie historycznoliterackiej“ itp. Chodzi więc zdaje się o taką historię literatury, która tego rodzaju syntezę uwzględnia.

zadanie wykryć „poza- i ponadczasową“ wartość dzieła literackiego, każe się spodziewać, że autor nie tylko uznaje możliwość istnienia normy obiektywnej i niezależnej od zmienności historycznej, ale także, że jej poszukuje. Prawdopodobnie też uważa proponowaną przez siebie normę za odznaczającą się tymi cechami. Z drugiej strony jednak znajdujemy w artykule wyrażone twierdzenie, że w procesie historycznym zachodzi zmienność i wielość norm: „w dziedzinie zjawisk moralnych zarówno normy jak i wartości¹ ulegają pewnym przemianom“. Przeciwno przyjętym normom, czytamy dalej, „burzy się nieraz w różnych dziedzinach indywidualna energia twórcza... To jest naturalny przejaw² w dziedzinie historii ducha ludzkiego“. W związku z tym każe autor stworzyć historykowi literatury „dzieje stosunku normy do formy“.

Nie jest rzeczą jasną, czy te dwa różne punkty widzenia godzą się ze sobą i czy je za zgodne uważa autor. Gdy zaś czytelnik próbuje je pogodzić ze sobą, to natrafia przy tym na trudności. Nasuwają się bowiem następujące możliwości:

Istotnie — powie ktoś — zmieniają się w przebiegu dziejów normy oceny³, a w następstwie tego i same oceny wartości dzieł literackich. Jedno i to samo dzieło uchodzi w jednej epoce za wartościowe, w innej za pozbawione wartości. Ale ta zmienność norm oceny i samych ocen jest tylko przypadkowym faktem historycznym i świadczy jedynie o tym, że uznawane normy i przeprowadzane oceny są w przeważającej większości fałszywe. Byleby więc tylko udało się znaleźć trafną normę oceny, to odrzuciłoby się błędne opinie i oceny i dotarło do „poza- i ponadczasowej“ wartości dzieł. W tych warunkach jest też rzeczą sensowną poszukiwać bezwzględnej i obiektywnej normy oceny.

Nie jest jednak pewne, czy autor tak właśnie sprawę stawia. Nie mówiłby chyba wówczas, że w dziedzinie zjawisk moralnych zmieniają się nie tylko „normy“ (trzeba by dodać: jako tylko uznawane przez nas opinie), lecz także i same wartości. I nie uznawałby też może walki indywidualności twórczej z zastanymi przez nią normami za „naturalny objaw“. To zaś autor właśnie czyni. Jeżeliby jednak same wartości dzieł literackich (i sztuki w ogóle) zmieniały się w ciągu dziejów, to chyba nie byłoby co szukać „poza- i ponadczasowych wartości“. Może to bowiem istota procesu historycznego i wszelkich uwikłanych wń zjawisk i wytworów kulturalnych (a mi. dzieł literackich) wyklucza te poza- i ponadczasowe wartości⁴?

¹ Przeze mnie podkreślone.

² Przeze mnie podkreślone.

³ Ale „norma oceny“ musiałaby mieć teraz inne znaczenie, mianowicie pewnej uznawanej w danej epoce opinii o tym, co stanowi wartość dzieła literackiego w ogóle i dzieł poszczególnych.

⁴ Nie chciałbym, by kto przypuszczał, że sam się za tą ewentualnością oświadczam. Nieraz jednak występowano z tego rodzaju poglądem — zwiła-

Czy trzeba jednak iść tak daleko? Może wystarczy odróżnić dwa zasadniczo odmienne typy wartości dzieł literackich (i sztuki w ogóle): jedne — takie, jak np. zjawiska mody — ulegające nieuchronnie zmianie w procesie historycznym, a drugie „wieczne“, które ostają się niezmiennie w procesie deformacji historycznej?

Przeciw jednak tej ostatniej ewentualności zdają się świadczyć różne okoliczności: autor przyjmuje istnienie wielu typowo różnych „form wewnętrznych“, które wedle niego stają się normami¹. Między tymi formami i normami rozgrywa się walka. Zdaje się więc, że wedle autora różność tych „form“ (lub „norm“) nie jest tego rodzaju, żeby one — że się tak wyrażę — królowały obok siebie, resp. żeby normy współ-obowiązywały dotycząc po prostu wartości odmiennego rodzaju, nie zagrażających nawzajem swemu istnieniu. Przeciwnie — i normy, i formy wskutek swej różności nawzajem się znoszą. W następstwie tego to samo dzieło, które w epoce A (za panowania normy a) było wysoko wartościowe, w epoce B (za panowania normy b) traci tę wartość. A formy wewnętrzne to wszak wedle autora nie owe energie twórcze, które prowadzą tylko do przemijających zjawisk mody, lecz te, które wiodą do nowych stylów i do arcydzieł w poszczególnych stylach. — Więc może nie ma celu szukać poza- i ponadczasowych wartości, jeżeli wszystkie istotne wartości tylko w pewnej epoce istnieją i wraz z nią giną?

A może przecież jest inaczej? Może różne formy wewnętrzne (lub jak się wyraża Worringer, różne „Kunstwollen“), mimo całą swą zabobność i dyktatorskie zapędy, wcale w istocie swej się nie wykluczają i nie muszą prowadzić do norm ze sobą niezgodnych? I może „wieczne“ są arcydzieła bez względu na styl w nich ucieleśnione? I może wreszcie norma proponowana przez autora stanowić taką „poza- i ponadczasową“ wartość dzieła sztuki? I jedynie ciasnota psychiczna odbiorców dzieła sztuki, brak u nich wystarczająco wielopostaciowej wrażliwości artystycznej na różne style prowadzi do pozornej zabobności „form wewnętrznych“ i do nieuzasadnionego rozszerzenia poszczególnych norm na wypadki w istocie leżące poza zasięgiem ich uprawnionej stosowalności?

2. Jeżeli trudno lub nie podobna zdecydować się, który z przeciwstawionych poglądów wyznaje autor i który z nich jest prawdziwy, to źródło tego tkwi przede wszystkim w fakcie, że autor posługuje się przy ustalaniu proponowanej przez siebie normy oceny długim szeregiem podstawowych, a należyście nie wyjaśnionych

szcza z kół zbliżonych do Diltheya — i trzeba się z nim liczyć jako z jedną z teoretycznych możliwości. Należy przy tym pamiętać, że nie kto inny, jak prof. Łempicki, pierwszy u nas zaznajamiał polski ogół kulturalny z filozofią Diltheya.

¹ Chyba w jakimś innym (trzecim już z rzędu) znaczeniu? Ale trudno się zdecydować, bo pojęcie „formy wewnętrznej“ jest obciążone znaczną dozą niejasności. Nie znam niestety pracy O. Walzel'a pt. *Grenzen von Poesie und Unpoesie*, o której mówi autor, że „gruntownie prześwieciła“ to pojęcie. Ale znane mi rozprawy nie zdołały mię przekonać o jego jasności

pojęć poszczególnych stron dzieła literackiego i stosunków między nimi¹. Dotyczy to w szczególności zarówno pojęć „formy” i „treści” jak i pojęcia „normy”. Już sama mnogość terminów, którymi autor operuje bez przeprowadzenia rzeczowych i sens ich wyjaśniających analiz, utrudnia bardzo orientację. Gdyby nawet udało się zmniejszyć ich ilość przez utożsamienie treści niektórych z nich, to pozostałoby ich jeszcze aż nadto dosyć, żeby zgłosić pod adresem autora postulat bliższego wyanalizowania ich treści. Wykonanie tego zadania dopiero pozwoliłoby nam dokładnie zrozumieć, o czym mowa w proponowanej przez autora normie oceny², i rozproszyć wątpliwości, które nasuwa omawiany artykuł. Co ważniejsza jednak, posunęłoby ono wydatnie naprzód stan wiedzy o istocie dzieła sztuki. Samo posługiwanie się przez autora niektórymi z przytoczonych pojęć świadczy wprawdzie, że rozumienie budowy dzieła sztuki jest u autora daleko posunięte, nie pomaga nam to jednak wiele do jednoznacznego zrozumienia twierdzeń autora ani do przezwyciężenia oporów i sprzeciwów, które rodzą się w czytelniku przy dokładniejszym zastanawianiu się nad słusznością i znaczeniem też artykułu.

3. Treść niektórych podstawowych pojęć, którymi się autor posługuje, nie jest jednolicie ukształtowana. Tak np. „forma wewnętrzna” ma być z jednej strony „formującą siłą jednostki” twórczej, ewentualnie nawet całych grup społecznych. Wydaje się więc, że jest ona czymś psychicznym, w każdym razie czymś, co pozostaje poza dziełem-wytworem, a stanowi jedynie jego źródło. Tymczasem też sama forma wewnętrzna ma być z drugiej strony czymś z samego dzieła, albowiem ma być „wyrazem pewnego organicznego zespolenia treści i kształtu dzieła”. Że zaś słowo „wyraz” jest wieloznaczne i może znaczyć tutaj conajmniej tyle, co a) coś,

¹ Są one następujące: 1) treść dzieła literackiego, 2) jego zawartość, 3) temat, 4) istota treści, 5) forma wewnętrzna, 6) formująca siła jednostki (a także całej grupy społecznej), 7) kształt, 8) charakter kształtu, 9) możliwości kształtowania tkwiące w temacie lub jego rodzaju, 10) zasada kształtowania, 11) sposób przedstawienia, 12) forma = związek konieczny i wewnętrzny między treścią i kształtem; ta sama forma jest zarazem 13) wyrazem formującej siły jednostki (sub 5) i możliwości kształtowania tkwiących w temacie (sub 9), 14) zespolenie treści i kształtu, 15) styl jako wyraz zespolenia treści i kształtu (sub 14), 16) forma zespolenia treści i kształtu, a więc forma tego, co sub 14, 17) typ zespolenia treści i kształtu, 18) charakter formy zespolenia treści i kształtu, 19) jedność organiczna dzieła literackiego. — Co do niektórych tych terminów można przypuszczać, że oznaczają one to samo, tak np.: I. 1), 2) i 3), II. 5) i 6), III. 12), 14) i 19), wreszcie IV. 16) i 17), być może także 15) i 18). Ale bez bliższych wyjaśnień ze strony autora nie podobna tego rozstrzygnąć.

² W artykule *Sprawa formy i treści w dziele literackim* (Życie Literackie 1937, nr 5) pokazałem, jak bardzo wieloznaczne są terminy „forma” i „treść”. Zastosowanie wyników tam podanych do normy proponowanej przez autora pokazałoby, jak wiele różnych norm proponuje nam autor pod swym sformulowaniem. Dopiero odróżnienie i odpowiednie sformułowanie tych norm pozwoliłoby zacząć dyskusję, czy i o ile przynajmniej niektóre z nich dadzą się utrzymać.

co wyraża owo organiczne zespolenie, lub b) coś, co przez to organiczne zespolenie zostało wyrażone (ujawnione), więc w wypadku pierwszym forma wewnętrzna byłaby tym szczególnym momentem dzieła, w którym ujawnia się „organiczne zespolenie“ treści i kształtu dzieła, w drugim zaś byłaby czymś pochodnym w stosunku do dzieła samego, co przez pewien jego szczegół zostaje dopiero ujawnione. Być może, że w obu tych wypadkach może zachodzić jakieś jakościowe pokrewieństwo lub jakiś inny związek z „formą wewnętrzną“ jako „siłą formującą jednostki“, ale że to nie to samo, co owa siła, to chyba nie ulega wątpliwości. Wprawdzie bardzo wielu historyków i teoretyków literatury (lub sztuki w ogóle) zapewnia nas, że pewne siły lub właściwości duchowe autora, jego przeżycia i stany psychiczne, zostają jakoś w dziele „utrwalone“, w nim zamknięte i ucieleśnione, ale zwroty te to w gruncie rzeczy nic innego jak pewne przenośne i niejasne wyrażenia, które dosłownie wzięte stają się absurdami. Trzeba je przeto zastąpić pojęciami, które opierałyby się na analizie istotnego stosunku, jaki zachodzi między tym wszystkim, co istnieje lub zachodzi w autorze dzieła, a tym, co w samym dziele się znajduje lub też przez nie zostaje ujawnione czy wyrażone. Innymi słowy: należy się może zgodzić, że istnieje pewnego rodzaju przyporządkowanie między przeciwstawionymi przed chwilą rozumieniami tzw. „formy wewnętrznej“, ale nie można ich utożsamiać. Trzeba przy tym wykryć i bliżej określić rodzaj tego przyporządkowania. To, co się zazwyczaj pisze o „formie wewnętrznej“, jest w ogóle nie dość jasne. Najczęściej są to bliżej nieokreślone ogólniki. Być może, że pojęcie to stałoby się bardziej sprecyzowane, gdyby ktoś na pewnym określonym dziele literackim dokładnie pokazał, co stanowi jego „formę wewnętrzną“.

4. W związku z proponowaną przez autora normą oceny wartości dzieła literackiego i z zagadnieniem tej wartości i jej ewentualnej niezmienności należy zwrócić uwagę jeszcze na dwie sprawy:

Pierwsza z nich, to konieczność uświadomienia sobie jasno, czego wartości się szuka i jakiej wartości. Trzeba mianowicie rozróżnić między samym dziełem literackim jako intersubiektywnym tworem schematycznym a literackimi przedmiotami estetycznymi, czyli konkretyzacjami dzieła literackiego, uzyskanymi w postawie estetycznej przez czytelnika. Z drugiej strony zaś trzeba przeciwstawić wartość artystyczną dzieła sztuki i wartość estetyczną przedmiotu estetycznego (tudzież różne odmiany jednej i drugiej). Rozróżnienia te zostały już przeprowadzone w literaturze, prof. Łempicki jednakże zupełnie ich nie uwzględnił w swych rozważaniach. Jasną jest jednak rzeczą, że całkiem innego rodzaju „normę“ lub „normy“ oceny trzeba będzie wprowadzić, gdy chodzi o wartości artystyczne dzieła literackiego, a całkiem inne, gdy dotyczyć one mają estetycznych wartości estetycznych konkretyzacji, możliwych do zrealizowania przy pewnym określonym dziele i w określonych warunkach historycznych jego percepcji.

Także zagadnienie bezwzględności lub względności „normy“ oceny należy osobno sformułować w odniesieniu do „norm oceny“ wartości artystycznej dzieła literackiego, a osobno w odniesieniu do norm oceny wartości estetycznej estetycznych konkretyzacji literackich. Jest też bardzo prawdopodobne — choć nie podobna tego w tej chwili decydować — że rozwiązanie tych zagadnień będzie całkiem odmienne w odróżnionych wypadkach.

Druga uwaga odnosi się do „normy oceny“, zaproponowanej przez prof. Łempickiego. Gdy mianowicie w normie tej mowa o „zespoleniu“ (ujednieniu itp.) tak zwanej „treści“ i „kształtu“ dzieła literackiego, to mimo całej wieloznaczności tych dwu ostatnich terminów można przypuszczać, że chodzi tu o coś więcej lub o coś innego niż o proste „zespolenie“. Nikt chyba nie wątpi, że przynajmniej przy niektórych znaczeniach słów „treść“ i „kształt“ to, co słowa te oznaczają, nie może w konkretnym dziele sztuki w ogóle inaczej istnieć jak w „zespoleniu“, albowiem jest czymś nawzajem niesamodzielnym¹. I to niesamodzielnym nie tylko w tym znaczeniu, że nie można jednego od drugiego odseparować (oddzielić jak dwa kawałki chleba), ale także w tym, że współlistniejąc w jednej całości, nawzajem się jakościowo modyfikują. Jeżeli np. w jakimś innym dziele literackim — jak się to nieraz słyszy — mielibyśmy „tę samą treść“, ale w innym „kształcie“ niż w pewnym dziele rozważanym, to treść ta nigdy, ściśle biorąc, nie jest dokładnie taka sama, lecz tylko mniej lub więcej odmienna. I to właśnie dlatego, że w innym kształcie występuje. Tego rodzaju „zespolenie“ treści i formy (kształtu), płynące z niesamodzielnosci ich obu, występuje w każdym dziele sztuki (w szczególności w każdym dziele literackim) bez względu na jego wartość po prostu dlatego, że jest to konieczność formalno-ontologiczna. Jeżeli przeto „zespolenie“ treści i kształtu ma odgrywać jakąkolwiek rolę dla wartości (artystycznej lub estetycznej) dzieła literackiego (lub jego konkretyzacji), to przy tym „zespoleniu“ musi chodzić o coś całkiem innego niż o proste współlistnienie momentów niesamodzielnosci. Prawdopodobnie też autor to coś innego ma na oku, choć tego dokładnie pojęciowo nie określa. Można się tego tylko domyślić z takich zwrotów, używanych przez autora, jak np. że w każdej treści lub jej rodzaju tkwią pewne określone możliwości jej kształtowania lub że dzieła nieudane, pozbawione wartości, stanowią „nieorganiczny zlepek treści i kształtu“. Także to nieraz używane, a i u autora występujące pojęcie „związku“, „jedności organicznej“ — nigdy zresztą bliżej nie sprecyzowane — zdaje się wskazywać w tym samym kierunku. Wszędzie chodzi o coś bardzo

¹ Ta wzajemna niesamodzielnosc „formy“ i „treści“ zachodzi w każdym razie w pierwszym, drugim, trzecim i dziewiątym znaczeniu tych terminów z odróżnionych przez mnie ich znaczeń w rozprawie *Das Form-Inhalt-Problem im literarischen Kunstwerk* (niemieckiej redakcji wspomnianego już artykułu w *Życiu Literackim*, trochę rozszerzonej, por. *Helicon* 1938 (1), nr 1—2).

ważnego i istotnego dla dzieła sztuki (resp. dla przedmiotu estetycznego), co powinno być dokładnie wyanalizowane. Oczywiście sprawy tej tu nie mogę rozwiązać. Zaznaczę tylko, że gdy się nad tego rodzaju zwrotami zastanawiam, staje się dla mnie dość prawdopodobne, że chodzi w nich o szczególne wypadki jakościowej przynależności pewnych tak dobranych momentów „treści“ i „kształtu“, że gdy one występują w jednym dziele, to ta ich jakościowa przynależność stanowi podłoże do powstania tego, co w książce mej pt. *O poznawaniu dzieła literackiego* nazwałem „zestojem jakościowym“¹, a w szczególności do pojawienia się pewnej nowej, całość dzieła jednolicie piętnującej jakości nadrzędnej, postaciowej. W tym znaczeniu tylko przy niektórych dziełach (resp. przedmiotach estetycznych) można mówić o „zespoleniu“ tzw. treści i kształtu. Dokładniej mówiąc: tylko w niektórych dziełach literackich mogą być zawarte wystarczające warunki na to, by w budujących się na ich podłożu, przy odpowiednio rozgrywanej się percepcji estetycznej, przedmiotach estetycznych dochodziło do tego rodzaju „zespoleń“ treści i kształtu. Wyanalizować dokładnie, czym jest owa jakościowa przynależność pewnych momentów dzieła lub przedmiotu estetycznego do siebie i jakie w tej dziedzinie istnieją aprioryczne możliwości, tzn. jakie typy „kształtów“ mogą jakościowo przynależać do jakich typów „treści“, jakie są zasadniczo możliwe stopnie i odmiany owej jakościowej przynależności itd. — oto jedno z naczelných zadań filozoficznej teorii sztuki, resp. estetyki.

Nie można mieć pretensji do autora, że tej analizy nie przeprowadził w krótkim swym artykule. Pole to bowiem do bardzo rozległych i trudnych rozważań. Ale z drugiej strony dopiero choćby przygotowawcze opracowanie tego zadania może nam otworzyć rzeczywiste perspektywy na rozwiązanie zagadnienia wartości artystycznej dzieła sztuki czy estetycznej odpowiednich przedmiotów estetycznych. Ono też mogłoby nam otworzyć dostęp do ustalenia „norm“ oceny wartości artystycznej dzieł literackich. Dopóki to się nie stanie, w teorii iść będziemy po omacku, a w praktyce badawczej nauki o literaturze decydować będzie przy ocenie poszczególnych dzieł jedynie genialne wyczucie uczonego lub krytyka, a nie metodycznie uświadomione i przez ustalone normy regulowane postępowanie.

Nie chciałbym, żeby wywody moje wziął czytelnik za wyraz tego, jakobym ujemnie oceniał wysiłek autora w omawianej rozprawie. Wręcz odmienne jest moje zdanie. Jakkolwiek bowiem nosi ona pewne wady kompozycyjne i metodyczne, które utrudniają zrozumienie istotnych intencji autora, to jednak jest ona jedną z tych rozpraw, które są pisane, że się tak wyrażę, „w dro-

¹ Inaczej do pewnego stopnia ma się rzecz z „częściami“ dzieła sztuki literackiej, np. z poszczególnymi rozdziałami powieści lub aktami dramatu. Ale i one mogą być „zespoleone“ w trochę odmiennym jednak znaczeniu.

dze“ do nowych odkryć, na przełomie poszukiwawczych dociekań: nie daje gotowych pod każdym względem wyników, ale otwiera perspektywy na badania dalsze, na możliwości zarysowujących się jeszcze niewyraźnie rozwiązań i nowych zagadnień. Napisana jako twór okolicznościowy, gdy warunki zewnętrzne (termin dostarczenia i rozmiary rozprawy) nie pozwoliły czekać i dalej jej rozbudowywać, może się stać początkiem istotnie twórczych i przełomowych badań. Tylko nie wolno na niej poprzestać — ani czytelnikowi, ani autorowi.

Lwów

Roman Ingarden

Roman Ingarden: *O poznawaniu dzieła literackiego*. Lwów 1937. Wydawnictwo Zakł. Nar. im. Ossolińskich. Stron 274.

Wysiłki zmierzające do znalezienia w kulturze XX w. jakiejś nowej równowagi także i w nauce, znalazły wyraz i w historii literatury czy też w nauce o literaturze. Objawem tego są liczne rozprawy z zakresu metodologii badań literackich i prace oświetlające różne podstawowe zagadnienia tych badań. Nadzwyczajna obfitość pomysłów metodologicznych, którą nie bez racji określono mianem inflacji, i widoczna dziś skłonność do snucia refleksji na temat istoty badań nad literaturą świadczyłaby nie tyle o jakimś bujnym rozkwicie tej nauki, ale raczej o schyłku jej poczynań i chaosie dążeń.

Dobrze się stało, iż w tej sytuacji zabrał głos filozof, który się ani zawodowo, ani w ogóle naukowo specjalnie literaturą nie zajmuje. Literatura, dzieło literackie jest dla niego przedmiotem poznania jak każde inne zjawisko. A że właśnie obrał sobie dzieło literackie za temat swoich rozważań, to zapewne także i wynik jego zamiłowania do literatury. Przede wszystkim jednak miarodajnym tu chyba musiał być взгляд na sam charakter dzieła literackiego jako przedmiotu poznania, charakter, który kryje w sobie niezmiernie wiele problemów, ważnych z punktu widzenia ogólnej teorii przedmiotu.

Nie można się zajmować poznawaniem przedmiotu, jeśli nie zbada się wpierrw jego istoty. Założeniem teorii poznania jest ontologia, a więc nauka o bycie i istnieniu. Tkwi w tym oczywiście pewnego rodzaju *petitio principii*, z czego sobie autor omawianej książki najdokładniej zdaje sprawę, jak o tym świadczy jedna z jego najważniejszych rozpraw filozoficznych (*Jahrb. f. Phil.*, t. IV, 1921). Dzisiejsza teoria poznania bardziej niż kiedykolwiek akcentuje ten związek z ontologią, a dotyczy to także i dzieła literackiego jako przedmiotu poznania. Ontologię dzieła literackiego dał R. Ingarden w swojej książce niemieckiej *Das literarische Kunstwerk* (Halle 1931), która odbiła się głośnym echem w literaturze naukowej całego świata i zdobyła autorowi zasłużony rozgłos.

Książka omawiana jest poniekąd uzupełnieniem dzieła napisanego w języku niemieckim, gdyż zajmuje się nie strukturą dzieła literackiego, ale jego poznaniem. Autor daje we wstępie konieczne