

Paula Wiażewicz-Wójtowicz*

Wybrane zagadnienia teorii dzieła literackiego Romana Ingardena – refleksja pedagogiczna¹

Roman Ingardens Theory of Literary Work in the Pedagogical Perspective

Abstract: The article presents the reflection undertaken by the Polish phenomenologist Roman Ingarden on the issues of the theory of a literary work. The conducted considerations, although they refer primarily to literature, also discuss the work of art. author Particularly emphasizes the importance of art analysis conducted in pedagogical research. The author focuses on the theory of the literary work known and used in phenomenology, but points to the need for further exploration in the area of the broadly understood space of art. Of particular importance in this regard are the new media and technological and civilizational possibilities that appear today in the space of culture, introducing new solutions and concepts to the analysis of a work of art. The solutions to the discussion on image and music proposed by Ingarden have not been sufficiently used in science so far.

Keywords: phenomenology, aesthetics, education.

* Paula Wiażewicz-Wójtowicz (ORCID: 0000-0002-3866-2590) – dr, adiunkt w Instytucie Pedagogiki (Katedra Wczesnej Edukacji) na Uniwersytecie Szczecińskim; kontakt: paula.wiazewicz-wojtowicz@usz.edu.pl.

1 Publikacja dofinansowana ze środków budżetu państwa w ramach projektu Ministra Edukacji i Nauki pod nazwą *Od Korczaka do Kulmowej. Dziecko i „język wczesnej edukacji”* nr projektu DNK/SP547378/2022. Kwota dofinansowania 56.870,00 złotych całkowita wartość projektu 67 070,00 złotych.

Wprowadzenie

Roman Ingarden był polskim filozofem, profesorem Uniwersytetu Lwowskiego, a po wojnie profesorem Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu i krakowskiego Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jest znany dzięki swoim pracom z zakresu epistemologii, ontologii i estetyki, ale wśród jego dorobku naukowego znajdują się również publikacje z obszaru aksjologii, antropologii filozoficznej i filozofii języka. Ingarden, obok swojego nauczyciela Edmunda Husserla, uważany jest za wybitnego przedstawiciela szkoły fenomenologicznej. Zasłynął pracami z zakresu etyki, teorii poznania, ale przede wszystkim dzięki sformułowaniu teorii estetyki w zakresie istnienia i budowy dzieła sztuki. Najbardziej znana jest opracowana przez niego, pod koniec lat dwudziestych XX w., teoria dzieła literackiego (*O dziele literackim*). Jednak filozof, o którym mowa, dysponując odpowiednim wykształceniem i opierając się na własnych doświadczeniach artystycznych, prowadził również badania w przestrzeni muzyki i sztuk plastycznych. Początkowo wszystkie swoje przemyślenia dotyczące dzieła sztuki zamierzał umieścić w jednym opracowaniu, chcąc stworzyć „uniwersalny filozoficzny model dzieła sztuki”², odnoszący się zarówno do literatury, jak i muzyki. Okazało się jednak, że w przywoływanej powyżej publikacji Ingarden nie tylko musiał ograniczyć swoją refleksję do teorii odnoszącej się jedynie do dzieła literackiego, ale także odłożyć w czasie rozważania nad muzyką. Do tego tematu wrócił w 1933 r., publikując artykuł *Zagadnienia tożsamości dzieła muzycznego* w „Przeglądzie Filozoficznym”, a potem dopiero pod koniec lat pięćdziesiątych XX w. w opracowaniu *Studia z estetyki*, tom 2. Problem budowy obrazu w odniesieniu do malarstwa abstrakcyjnego zainteresował go po raz pierwszy w 1946 r., kiedy, powołując się na koncepcje Henricha Wölfflina, opublikował artykuł zatytułowany *O budowie obrazu*³. Najbardziej znana i stosowana w fenomenologii jest oczywiście teoria dzieła literackiego, natomiast proponowane przez Ingardena rozwiązania analizy dzieła artystycz-

2 M. Rychter, *Filozofia muzyki Romana Ingardena (z widokiem na nowości)*, w: *Doświadczenie świata. Eseje o myśli Romana Ingardena*, red. T. Maślanka, Warszawa 2020, s. 339.

3 J. Patočka, *Uwagi o Romana Ingardena filozofii obrazu*, w: *Fenomenologia Romana Ingardena*, red. J. Kuczyński, Warszawa 1972, s. 267.

nego w historii sztuki i muzyki nie zostały do tej pory w nauce wystarczająco wykorzystane. Współcześnie w przestrzeni kultury obserwowany jest powrót do rozważań w tych obszarach, z odwołaniem się do jego koncepcji, które być może dzięki postępującym zmianom technologiczno-cywilizacyjnym zostaną nie tylko docenione, ale także doczekają się kontynuacji badawczej.

Rys biograficzny

Roman Witold Ingarden urodził się 5 lutego 1893 r. w Krakowie, pochodził z rodziny typowo mieszczańskiej, złożonej przede wszystkim z lekarzy, artystów i architektów. Jego ojcem był Roman Kajetan Ingarden z zawodu inżynier wodny, natomiast matka Witosława (z domu Radwańska) była nauczycielką. Miał dwie siostry: Marię i Jadwigę. Był niezwykle zdolny, wrażliwy i ambitny dzięki wychowaniu i edukacji zapewnionej w najbliższej rodzinie oraz kulturze międzywojennego Lwowa. Bardzo dobrze uczył się w gimnazjum, równocześnie rozwijając uzdolnienia muzyczne. W 1909 r. ukończył Konserwatorium Polskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie w klasie skrzypiec, ale chciał zostać poetą. Z realizacji młodościowych marzeń zrezygnował, natomiast doświadczenia w tworzeniu poezji, pracy ze słowem i zainteresowanie literaturą zapoczątkowało w późniejszych pracach nad badaniami estetycznymi i opracowaniem filozoficznej teorii dzieła literackiego. Maturę zdał w 1911 r., a potem rozpoczął studia filozoficzne, przyrodnicze i matematyczne na Uniwersytecie we Lwowie. Od samego początku wyróżniał się wśród studentów silną indywidualnością, a ponieważ studia na Uniwersytecie Jana Kazimierza nie spełniały jego oczekiwań, w 1913 r. Ingarden przeniósł się na uczelnię w Getyndze. Do 1916 r. studiował matematykę oraz filozofię i tam na seminariach u Edmunda Husserla po raz pierwszy spotkał się z koncepcjami silnie rozwijającego się wówczas nurtu fenomenologicznego. W trakcie studiów w Getyndze podjął również studia w Wiedniu, na Uniwersytecie Lwowskim oraz we Fryburgu Bryzgowijskim. W 1918 r. napisał pracę doktorską pod kierunkiem Edmunda Husserla, z którym był zaprzyjaźniony i którego traktował jako autorytet i mistrza. Podjął pracę w gimnazjum w Lublinie, potem w Warszawie, a następnie w Toruniu.

W 1919 r. ożenił się z okulistką Marią Adelą Józefą Pol, z którą miał trzech synów. Stopień doktora habilitowanego, który umożliwił mu podjęcie pracy

na stanowisku docenta na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie, uzyskał w 1924 r. w tej samej uczelni. Jednak do 1925 r. był zmuszony łączyć pracę naukową z pracą nauczyciela matematyki w gimnazjum w Toruniu. Swoją rozprawę habilitacyjną zatytułowaną: *O pytaniach esencjalnych* przetłumaczył na język niemiecki i opublikował w Niemczech. W tym czasie zajmował się przede wszystkim filozofią literatury, a swoje poglądy opublikował w książce poświęconej rozważaniom nad dziełem literackim i krytyce transcendentnej koncepcji filozofii Edmunda Husserla pod tytułem *O dziele literackim*, napisanej w trakcie pobytu w Niemczech i Francji. Podjął polemikę ze swoim mistrzem na temat idei filozofii fenomenologicznej i mimo propozycji Husserla nie podjął się redakcji przygotowywanych przez niego opracowań.

W 1933 r., ciesząc się już renomą jednego z najbardziej znanych filozofów polskich, Ingarden został zatrudniony na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie jako profesor. Dopiero wówczas mógł zrezygnować z posady nauczyciela gimnazjum i zająć się jedynie pracą naukową na uniwersytecie, w którym pracował aż do końca drugiej wojny światowej. Prowadzone przez niego seminaria z zakresu estetyki, ontologii i teorii poznania cieszyły się dużym zainteresowaniem nie tylko studentów uniwersytetu we Lwowie. Teoria dzieła literackiego była również coraz bardziej znana w Europie i dlatego był zapraszany na kongresy międzynarodowe do Pragi i Paryża. Wybuch drugiej wojny światowej skomplikował i utrudnił, ale nie zatrzymał rozwoju naukowego Ingardena. Czas okupacji spędził we Lwowie, pracując jako profesor Państwowego Uniwersytetu im. Iwana Franki (utworzonego z Uniwersytetu Jana Kazimierza) i nauczyciel matematyki w Państwowej Technicznej Szkole Zawodowej. Jednocześnie prowadził również zajęcia w ramach tajnego nauczania. Podczas okupacji powstało jego najsłynniejsze dzieło: *Spór o istnienie świata*. I chociaż książka nie została dokończona, stanowi jeden z fundamentów dzisiejszej fenomenologii. Po zakończeniu wojny, od 1945 r., zatrudnił się na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu, a rok później na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie⁴.

4 M. Ferenc, *Biogram Romana Ingardena*, <http://ingarden.center.uj.edu.pl/biogram-romana-ingardena/>, dostęp 20.02.2023.

W drugiej połowie lat czterdziestych, kiedy zajmował się zarówno pracą dydaktyczną, jak i naukową, opublikowano jego opracowania napisane w czasie wojny takie jak: *Spór o istnienie świata* (1947) oraz *Szkice z teorii literatury* (1947). Do 1948 r. Ingarden brał udział w wielu międzynarodowych kongresach filozoficznych za granicą, m.in. w: Rzymie, Brukseli, Paryżu i Amsterdamie, a w 1949 r. został aktywnie działającym członkiem Polskiej Akademii Umiejętności, z którą współpracował od 1945 r. jako korespondent. W 1950 r. został zmuszony przez władze komunistyczne do wzięcia urlopu, co było równoważne z zakazem prowadzenia pracy dydaktycznej. Pozbawiono go także możliwości publikowania opracowań naukowych, z uwagi na to, że poglądy Ingardena zostały uznane za niebezpieczne⁵. Mimo to nie zaprzestał pisania tekstów historyczno-filozoficznych oraz prac fenomenologicznych z myślą o publikacji w przyszłości. W tym czasie Ingarden (posługujący się biegle językiem niemieckim) przełożył na język polski kilka książek, w tym m.in. *Krytykę czystego rozumu* Immanuela Kanta, wydaną w Bibliotece Klasyków Filozofii PWN, a w 1954 r. zakończył redakcję trzeciego tomu *Sporu*, opracowanego w języku niemieckim. Do pracy na Uniwersytecie Jagiellońskim mógł powrócić dopiero w 1956 r. i pracował tam do czasu przejścia na emeryturę w 1963 r. W tym czasie pracował bardzo intensywnie naukowo: publikował, uczestniczył w międzynarodowych konferencjach, dawał wykłady zarówno w Polsce, jak i za granicą. Pisał nowe artykuły, prowadził liczne seminaria z zakresu aksjologii, estetyki ale także antropologii i teorii poznania. Był członkiem wielu stowarzyszeń naukowych takich jak: Polska Akademia Umiejętności i Polska Akademia Nauk. W 1961 r. założył Sekcję Estetyki Polskiego Towarzystwa Filozoficznego, którą kierował również po przejściu na emeryturę. W 1957 r. Państwowe Wydawnictwo Naukowe rozpoczęło edycję jego *Dzieł filozoficznych*. Opublikował 224 prace naukowe, zarówno w języku polskim, jak i po niemiecku. Jako podsumowanie niedokończonych prac Ingardena w zakresie antropologii i epistemologii, po jego śmierci zostały wydane dwie prace: *Książeczka o człowieku* i *U podstaw teorii poznania część I*. Większość jego publikacji zostało przetłumaczonych na języki obce. Zmarł 14 czerwca 1970 r. na wylew krwi do mózgu.

5 S. Grudzień, *Ryszard Terlecki, Profesorowie UJ w aktach UB i SB*, „Dzieje Najnowsze”, 35 (2003) nr 4, s. 221–225.

Poglądy Ingardena – teoria dzieła literackiego

Niedawno temu mówił on sam, a teraz trzeba mówić za niego. I nie wiemy, co mamy mówić... najlepiej raz jeszcze dać mu mówić samemu: przeczytać fragmenty jego pism⁶.

Podstawowym obszarem zainteresowań naukowych Ingardena były problemy związane z estetyką i dotyczące zagadnienia istnienia dzieła literackiego, a podejmowane rozważania wynikały z potrzeby ustalenia sposobu jego istnienia i określenia przynależności do typu przedmiotu. Ingarden dzielił wszystkie przedmioty na idealne (intencjonalne) i realne⁷, co wynikało z podejmowanej przez niego krytyki koncepcji idealistycznej Husserla⁸. Polemizując z teorią czystej fenomenologii swojego mentora i mistrza, a także dzięki opracowaniu koncepcji budowy dzieła literackiego, wskazał utwór literacki jako przykład przedmiotu intencjonalnego z jednej strony, a realnego z drugiej.

Gdyby jednak ktoś nie zechciał się zgodzić na bytową autonomię przedmiotów idealnych, musiałby mimo to odróżnić je od realnych przedmiotów przynajmniej ze względu na to, że te ostatnie w pewnej chwili powstają, jakiś czas trwają ewentualnie zmieniając się w ciągu swego istnienia, i wreszcie przestają istnieć. Wszystkiego tego nie można twierdzić o przedmiotach idealnych⁹.

Można więc przyjąć, że dzieło literackie, będące przedmiotem intencjonalnym, będzie trwać, mimo fizycznego znaczenia przedmiotu materialnego. Przykładem wykorzystania tej idei w literaturze pięknej jest pomysł Michała Bułhakowa z *Mistrza i Małgorzaty* dotyczący niezniszczalności rękopisów¹⁰ – można spalić książkę, ale jako dzieło, idea nie przestanie ona istnieć, dopóki będzie pamiętana. Znakomicie wpisuje się również ten pogląd w funkcję polskiego malarstwa historycznego XIX w. Obrazy ilustrujące najważniejsze wydarzenia z polskiej historii, których celem powstania było

6 W. Tatarkiewicz, *Roman Ingarden*, w: *Fenomenologia Romana Ingardena*, s. 55.

7 R. Ingarden, *O dziele literackim*, Warszawa 1988, s. 30.

8 Tenże, *Spór o istnienie świata*, Warszawa 1960, s. 68–129.

9 Tenże, *O dziele literackim*, s. 30.

10 M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*, Warszawa 2022, s. 406.

kultywowanie tradycji, języka i kultury polskiej, pozwoliły na przetrwanie tożsamości narodowej w latach zaborów i okupacji hitlerowskiej. Poglądy i teorie Ingardena wynikały z wychowania charakterystycznego dla kultury inteligencji polskiej we Lwowie na przełomie XIX i XX w. Były one oparte na patriotyzmie, szacunku do ojczyzny, walce o odzyskanie niepodległości i obcowaniu ze sztuką, która w ówczesnym czasie służyła nie tylko pokrzepieniu serc, ale również była źródłem wiedzy o historii Polski.

Ingarden przyjął dzieło literackie za przykład przedmiotu idealnego, twierdząc jednocześnie, że nie można go utożsamiać wyłącznie z przedmiotem fizycznym (materialnym), np. płótnem malarskim lub książką, a jednocześnie udowodniał, że nie jest ono tożsame z przeżyciem psychicznym twórcy lub odbiorcy¹¹. Rozważaniom tej problematyki poświęcił swoją pierwszą znaczącą publikację z 1931 r. *O dziele literackim*, wydaną w Polsce w 1960 r. Sama idea dzieła literackiego jako przedmiotu idealnego nie byłaby znacząca nawet dla badań z teorii literatury, ale Ingarden rozbudował swoją koncepcję o trzy kluczowe pojęcia: warstwową budowę dzieła, *quasi-sądy* oraz miejsca niedookreślenia i konkretyzacji.

Warstwowość dzieła sztuki

Podejmując rozważania, Ingarden stwierdził, że dzieło literackie jako przedmiot idealny nie może składać się z czynników materialnych, ale muszą to być inne przedmioty idealne, jakimi są „twory językowe”¹², składające się na język dzieła: zdania i ich znaczenia. Samo dzieło literackie jest natomiast „tworem zbudowanym z kilku różnorodnych warstw”¹³. Takie rozumienie dzieła literackiego spowodowało, że jego cechą charakterystyczną stała się polifoniczność (współbrzmienie) polegająca na jednoczesnym występowaniu, wielości i różnorodności warstw, które są zależne od siebie wzajemnie i razem ze strukturą dzieła tworzą jedną nierozzerwalną całość.

W praktyce badań literackich, tzn. przy omawianiu konkretnych dzieł, przy wykrywaniu ich poszczególnych typów, przy kontrastowaniu róż-

11 R. Ingarden, *O dziele literackim*, s. 29–51.

12 Tamże, s. 58.

13 Tamże, s. 52.

nych kierunków literackich lub szkół, wyróżniano wprawdzie pewne elementy dzieła literackiego i starano się wykryć ich własności. Nikt jednak nie dostrzegł, że chodzi tu o warunkujące się wzajemnie warstwy, pozostające w stosunku do siebie w różnorodnych związkach. Nigdy też w sposób czysty nie odróżniono ich od siebie w ich ogólnej strukturze i nie pokazano wynikającego z tej struktury związku między nimi. Dopiero szczegółowa analiza zarówno poszczególnych warstw, jak też właściwych im ról i funkcji, jak wreszcie rodzaju związku stąd wynikającego, może ukazać swoistość struktury dzieła literackiego¹⁴.

Warstwa znaczeniowa dzieła jest więc tylko jedną z warstw dzieła literackiego i dlatego Ingarden w swojej teorii zaproponował koncepcję dzieła literackiego zbudowanego jako wielowarstwowy przedmiot idealny. Każdą z warstw można oddzielić od innych, ale nie można traktować ich jako osobne dzieła i według Ingardena nie należy ich rozważać niezależnie od siebie¹⁵.

W szczególności żadna próba rozwiązania zagadnienia formy dzieła sztuki literackiej nie może się powieść, jeżeli pod uwagę bierze się stale tylko jedną z wielu warstw dzieła, pozostawiając pozostałe poza obrębem rozważań. Przeocza się bowiem wówczas fakt, że forma dzieła wypływa z momentów formalnych poszczególnych warstw i ich ścisłego współdziałania¹⁶.

Obok „warstwy tworów znaczeniowych”¹⁷ Ingarden wyróżnił w dziele literackim „warstwę przedmiotów przedstawionych”¹⁸. Warstwowość struktury dzieła literackiego, w opinii Ingardena wskazywała na rolę i znaczenie „wyglądów”, czyli bodźców odbieranych za pomocą zmysłów takich jak: wzrok, słuch i dotyk, jakich doznajemy w czasie spostrzegania¹⁹. Dla Ingardena dzieło literackie było tworem językowo-przedmiotowym, dlatego podstawowym składnikiem struktury tego dzieła były: morfemy, wyrazy, zdania. Tworzą one

14 Tamże, s. 54–55.

15 Tamże, s. 52–57.

16 Tamże, s. 56.

17 Tamże, s. 99–247.

18 Tamże, s. 281–326.

19 Tamże s. 326–349.

według niego świat intencjonalny (wyobrażony w dziele literackim) i są przejściem od języka do zmysłów, którymi rozpoznajemy odczytywany tekst, kiedy staramy się sobie wyobrazić opisywane przez autora osoby, sytuacje, miejsca, odczucia odbierając je jako określone intencje przedstawiające rzeczywistość.

Quasi-sądy

Powyższe rozumienie istoty dzieła literackiego prowadzi do uwolnienia go od konieczności przedstawiania realnej rzeczywistości i ogranicza funkcję utworu literackiego tylko do wymiaru estetycznego, służącego zaspokojeniu potrzeby odczuwania i kontaktu ze sztuką²⁰. Służą temu zdania twierdzące stosowane w dziele literackim o charakterze *quasi-sądu*, których zadaniem nie jest dokładne określenie i wskazanie faktycznego stanu rzeczywistości (opisanego realnie i zgodnie z prawdą), ale pokazanie intencji tworzącej rzeczywistość utworu literackiego, która w życiu realnym może być fikcją, czyli światem istniejącym jedynie w utworze literackim²¹.

[...] zdania orzekające w dziele naukowym są rzetelnymi sądami w sensie logicznym, takimi, w których coś się całkiem na serio twierdzi i które nie tylko roszczą sobie prawo do prawdziwości, lecz są prawdziwe lub fałszywe. Natomiast zdania orzekające w dziele literackim są wprawdzie czystymi zdaniami orzekającymi, lecz z drugiej strony nie można ich uważać za na serio wysuwane twierdzenia, za sądy²².

W ten sposób Ingarden stwierdza, że utwór literacki jest całkowicie fikcyjny. Nie służy celom poznawczym ani dydaktycznym i w ten sposób uwalnia je od innych funkcji niż estetyczna. Teoria *quasi-sądów* Ingardena pokazuje, że zdania utworu literackiego nie mają odniesienia do faktów, ani prawdziwej rzeczywistości, ani niczego, co istnieje poza samym dziełem. Nie mówią one ani o realnym świecie, ani o autorze, ani o jego przeżyciach, ale konsekwentnie

20 A. Maslow, *Motywacja i osobowość*, tłum. J. Radzicki, red. T. Rzepa, nota o aut. A. A. Zych, seria: Biblioteka Klasyków Psychologii, Warszawa 2006, s. 58–71.

21 R. Ingarden, *O dziele literackim*, s. 237–244.

22 Tamże, s. 229.

rozgraniczają osobę autora od podmiotu mówiącego w utworze. Przedstawiony w utworze świat nie jest więc powiązany z przedmiotami i osobami świata realnego, istniejącego faktycznie poza tekstem literackim, a zdania w utworze są tylko niby-sądami i chociaż tylko udają prawdziwy świat – nie są prostą fikcją. Im jednak *quasi*-sądy są lepsze, tym chętniej odbiorca dzieła stworzonego przez artystę daje się uwieść treści, którą przeżywa, tworząc własną interpretację i zapominając o rzeczywistości, w której żyje. Przesuwa swoją uwagę na ulotne wrażenia, próbując utrwalić chwile i zapominając o tym, że doświadczana rzeczywistość jest jedynie pozorną i przedstawioną, zupełnie jak obrazy malarzy impresjonistycznych i postimpresjonistycznych (1870–1900).

W ścisłym sensie pokazującymi mogą być tylko stany rzeczy zachodzące bytowo-autonomicznie, jeżeli występują w nich samoprezentujące momenty jakościowe. W wypadku natomiast czysto intencjonalnych stanów rzeczy, nawet jeśli kryją one w sobie tego rodzaju momenty, owo „zawieranie” w sobie samoprezentujących momentów jakościowych jest tylko „quasi”-zawieraniem naśladowującym jedynie „zawieranie” występujące w stanach rzeczy lub przedmiotach bytowo-autonomicznych. I chociaż zazwyczaj przy nastawieniu na zawartość czysto intencjonalnego odpowiednika zdania nie uświadamiamy sobie jego czysto intencjonalności i prawie ulegamy pozorowi, że zawartość jego istnieje w sposób bytowo-autonomiczny, to nie zmienia to nic w fakcie czystej intencjonalności całego odpowiednika zdania i w związanych z tym w sposób istotny sytuacjach²³.

Według Ingardena odbiorca tylko na krótki czas kontaktu z tekstem zapomina o tym, że ma do czynienia z pozorem, zauważając, że „fałszuje dzieło literackie, jego istotę, treść i strukturę”, utożsamiając *quasi*-sądy z sądami *sensu stricto*. Konsekwencją wprowadzenia takiego rozumienia dzieła literackiego jest stworzenie przestrzeni do podjęcia dyskusji pomiędzy utworem, autorem i odbiorcą. Wynika to z stąd, że będąc przedmiotem idealnym, nie istnieje ono samodzielnie, lecz powstaje w wyniku procesu twórczego świadomości artysty i jako wytwór artystyczny dociera do świadomości odbiorcy²⁴.

23 Tamże, s. 258–259.

24 M. Gołaszewska, *Estetyka i antyestetyka*, Warszawa 1984, s. 22–25.

Miejsca niedookreśleń i konkretyzacji

Wśród idei Ingardena największe oddziaływanie na teorię literatury i komunikację literacką miały koncepcje: miejsc niedookreśleń oraz konkretyzacji dzieł. Filozof twierdził, że nie wszystko, co odbiorca dodaje w trakcie czytania, jest tym, co zawarł w dziele autor. Wiele kontekstów i elementów świata przedstawionego pojawia się, chociaż tak faktycznie czytany utwór takich informacji nie zawiera, a co więcej – nie może ich zawierać z uwagi na to, że dzieło literackie jest tworem skończonym, a cechy przedmiotów nie są. Ingarden uważał, że czytelnik dopowiada te cechy, o których nie ma mowy w tekście, a zatem żaden z czytelników nie ma tak na prawdę kontaktu z dziełem w jego „czystej”, niczym nieskażonej postaci, ale z konkretyzacjami tego dzieła, które sam odbiorca tworzy, dopełniając w ten sposób miejsca niedookreśleń. Utwór literacki chociaż jest zbudowany z *quasi*-sądów i tylko naśladuje rzeczywisty świat, próbując go określić, pozostawia odbiorcy niedopowiedzenia, pełne różnych możliwości tworzenia indywidualnej interpretacji. Poszukując odpowiedzi na pytania, na które czytelnik nie uzyskuje odpowiedzi od autora, odbiorca w trakcie lektury tworzy własne konkretyzacje będące indywidualnym określeniem, opinią, interpretacją. Co więcej, możliwość tworzenia konkretyzacji jest nieograniczona i każdy z odbiorców ma możliwość dookreślania czytanego utworu literackiego nieskończoną liczbę razy.

Ani więc przedmiot przedstawiony nie jest w swej zawartości wszechstronnie jednoznacznie określony, ani też liczba pozytywnie mu przypisanych, a także tylko współprzedstawionych, jednoznacznie określonych cech nie jest nieskończona: wyznaczony jest tylko formalny schemat nieskończenie wielu „miejsc niedookreślenia”, ale pozostają one prawie wszystkie niewypełnione²⁵.

Według Ingardena dzieło literackie staje się przedmiotem intencjonalnym dopiero wtedy, kiedy zostanie przez kogoś „konkretnie odebrane” i dopiero wówczas doświadczane przez odbiorcę przeżycia stają się wartościami estetycznymi²⁶. Możliwość tworzenia konkretyzacji jest nieograniczona i każdy

25 R. Ingarden, *O dziele literackim*, s. 320–321.

26 M. Ferenc, *Biogram*.

z odbiorców ma możliwość dookreślania czytanego utworu literackiego nieskończoną liczbę razy. Przykładem nieograniczonego dopełniania miejsca niedookreśleń może być malarstwo poza kierunkiem, opierające się na przenoszeniu do dwumiarowej rzeczywistości swobodnych skojarzeniach podświadomości i lirycznych wizji.

Słowem: należy odróżnić samo dzieło literackie od jego poszczególnych konkretyzacji i nie wszystko, co dotyczy konkretyzacji dzieła, jest ważne także dla samego dzieła. Ale właśnie to, że jedno i to samo dzieło literackie dopuszcza wiele konkretyzacji, odbiegających często w znacznej mierze od samego dzieła, jak też różniących się znacznie między sobą w swej zawartości, ma swą podstawę m.in. w schematycznej budowie warstwy przedmiotowej dzieła literackiego, dopuszczającej miejsca niedookreślenia²⁷.

Stworzone dzieło jest jedno, natomiast konkretyzacji tyle, ilu odbiorców, a nawet więcej, gdyż każdy może stworzyć nieskończenie wiele konkretyzacji tak, jak w obrazach Henriego Matisse'a, Edvarda Muncha, Wassilija Kandinsky'ego, Pabla Picassa czy Salvadora Dali. To właśnie w takich obrazach dzięki zabiegowi autora polegającemu na ukazaniu tematu w odrealniony, zaskakujący sposób (na przykład z kilku stron jednocześnie lub eksponując cechy fizyczne, których przedmiot faktycznie nie posiada), odbiorca dzięki swoim konkretyzacji staje się współtwórcą dzieła, które zostało dla niego stworzone. Cechą charakterystyczną sztuk plastycznych tego okresu były przedstawienia pokazujące, że wiedza o prezentowanym przedmiocie, będąca czynnikiem intensywnie rozwijającej się cywilizacji (abstrakcjonizm) lub odrealnione cechy przedmiotów, będące mieszaniną snów i jawy, których nie posiadają one w naturze (surrealizm) są ważniejsze od wyglądu przedmiotów. Malarstwo I połowy XX w. charakteryzują cechy, które wydają się wynikać z zainteresowania ludzi żyjących w tym czasie poszukiwaniem wyższych wymiarów i sposobów na ich zwizualizowanie. Jednym z najbardziej znanych poszukiwaczy innych wymiarów jest matematyk Charles Howard Hinton, żyjący w obsesji popularyzowania i ukazania czwartego wymiaru (1890–1910). Skonstruował on sześciany, które

27 R. Ingarden, *O dziele literackim*, s. 324–325.

pozwalają zobaczyć, jak mogłyby wyglądać hipersześciany w rzeczywistości większej niż przestrzeń trójwymiarowa. Rozwinięcie takiego sześcianu nazywa się tesseractem i znalazło swoje miejsce w sztuce tamtego czasu (obraz *Christus Hypercubus* Salvadora Dali). Można przyjąć, że jako ówczesny artefakt kultury popularnej początku XX w. był jednym ze społecznych czynników oddziałujących na filozofię Ingardena²⁸.

Zakończenie

Roman Ingarden był jednym z naukowców, którzy jako pierwsi pokazali, że chociaż dzieło jest tworzone dla odbiorcy i z myślą o nim, to tak naprawdę powstaje dopiero w trakcie procesu zmiany percepcji utworu w jego recepcję. Adresat odbiera kierowany do siebie komunikat, odczytuje go, rozpoznaje i aktywnie współtworzy dzieło, nadając otrzymanej informacji znaczenie i interpretację. W tym kontekście nasuwa się pytanie, czy powyżej przywoływane koncepcje Romana Ingardena odnoszą się jedynie do odbiorców dorosłych i sztuki przeznaczonej dla nich, czy też są na tyle uniwersalne, że można je odnieść również do odbiorców sztuki dziecka i tworzonej dla dzieci. Obok koncepcji utworu przedstawianego jako wielowarstwowy przedmiot idealny Ingarden podkreślał znaczenie konieczności poprawnego odczytywania dzieła literackiego, oddzielenia fikcji od rzeczywistości, odróżniania autora od podmiotu mówiącego z uwagi na istnienie „miejsc niedookreśleń, quasi-sądów i konkretyzacji” dzieła. Myśląc o idei warstwowości dzieła sztuki i rozważań dotyczących poszczególnych idealnych czynników z jakich składa się dzieło literackie, pojawia się problem konieczności posługiwania się w dyskusji nad utworem wiedzą na temat jego budowy i znajomością jego poszczególnych elementów, które wynikają z wykształcenia odbiorcy i osiągnięcia przez niego odpowiedniego poziomu kompetencji do podjęcia refleksji nad utworem. Nie jest zatem możliwe odniesienie tej teorii nie tylko do odbiorców dziecięcych, ale również do widzów i czytelników nieposiadających chociażby podstawowej wiedzy dotyczącej dziedziny sztuki, w której dzieło zostało stworzone. Zupełnie inaczej

28 M. Kaku, *Hiperprzestrzeń: wszechświaty równoległe, pętle czasowe i dziesiąty wymiar*, tłum. E. L. Łokas, B. Bieniok, Warszawa 1996, s. 92.

przedstawia się koncepcja „miejsc niedookreśleń, *quasi-sądów* i konkretyzacji” dzieła – rozważania nad tym zakresem dzieła może podjąć każdy. Nie chodzi w nich bowiem o rzeczywistą wiedzę o istniejącym świecie, ale o interpretację odczytanej informacji, stosownie do posiadanej wiedzy i własnych doświadczeń, oraz o emocjonalne przeżycie pobudzające wyobraźnię i procesy logicznego myślenia prowadzące do rozwijania myślenia abstrakcyjnego i kreatywnego rozwiązywania problemów. Chodzi również o wolność, samodzielność i szacunek, które każdemu człowiekowi dają prawo do wypowiedzania swoich myśli, uczuć i opinii. Jednym z bardzo popularnych i najczęściej cytowanych ostatnio propagatorów tych idei jest Janusz Korczak, który nie tylko pisał: „[...] żadna książka, żaden lekarz nie zastąpią własnej czujnej myśli, własnego uważnego postrzegania”²⁹, a swoją działalnością już w pierwszych dekadach XX w. wdrażał tę myśl w rzeczywistość. Jednocześnie w publikowanych poradnikach dla wychowawców i rodziców wskazywał na to, że jednym z najczęściej popełnianych błędów wychowawczych jest ograniczanie swobody i samodzielności swoich dzieci i podopiecznych: „[...] Pilnować, na chwilę nie spuszczać z oka. Pilnować, nie pozostawiać samego. Pilnować, nie odstępować”³⁰. Taka postawa zdaniem Korczaka jest widoczna nie tylko w przestrzeni potrzeb i samodzielności fizycznej, ale także mentalnej i duchowej, w której opiekun lub rodzic nie pozostawia wolnej przestrzeni na rozwój osobowości, zbieranie własnych doświadczeń i wyrażania opinii, ale uzurpuje sobie prawo do narzucania dziecku słusznego według siebie światopoglądu.

Piastujemy, osłaniamy, żywimy, kształcimy... czym byłoby bez nas, którym wszystko zawdzięcza? Jedynie, wyłącznie, wszystko tylko – my. Znamy drogi do pomyślności, dajemy wskazówki i rady. Rozwijamy zalety, tłumimy wady. Kierujemy, poprawiamy, zaprawiamy ... wszystko – my³¹.

Potrzeba zapobiegania takiej koncepcji wychowania oraz praktyki edukacyjnej jest współcześnie silnie akcentowana nie tylko przez specjalistów

29 J. Korczak, *Wybór pism*, t. 3, Warszawa 1957–58, s. 76.

30 Tamże.

31 J. Korczak, *Prawo dziecka do szacunku*, Warszawa 1929, s. 8.

z zakresu psychologii i pedagogiki, ale także zalecana przez ustawodawcę. W 2017 r. w podstawie programowej wychowania przedszkolnego, zostały sformułowane zalecenia Ministra Edukacji Narodowej dotyczące zadań przedszkola, wśród których wymieniono między innymi: „Wspieranie samodzielnej dziecięcej eksploracji świata, dobór treści adekwatnych do poziomu rozwoju dziecka, jego możliwości percepcyjnych, wyobrażeń i rozumowania, z poszanowaniem indywidualnych potrzeb i zainteresowań”³². W tym samym dokumencie wskazano także cele kształcenia ogólnego dla szkoły podstawowej takie jak: „rozwijanie kompetencji, takich jak: kreatywność, innowacyjność i przedsiębiorczość; rozwijanie umiejętności krytycznego i logicznego myślenia, rozumowania, argumentowania i wnioskowania”³³. Obowiązują one do dzisiaj i choć zostały wpisane przez Ustawodawcę w obowiązki nauczyciela wczesnej edukacji, to realizacja ich w dalszym ciągu nie wyczerpała wszystkich oczekiwań społecznych w tej kwestii. Podejmując więc refleksję nad polską nauką i edukacją, warto może zwrócić się nie tylko w kierunku rozwijania osiągnięć, badań i koncepcji Janusza Korczaka powstałych na początku XX w. w przestrzeni nauk pedagogicznych i cieszących się w ostatnich latach dużym zainteresowaniem, ale także idei polskiego filozofa Romana Ingardena pozostających wciąż na marginesie dyskusji naukowej.

Zaprezentowana przez autorkę refleksja nad wybranymi aspektami opracowanej przez Romana Ingardena w 1931 r. teorii dzieła literackiego pokazuje uniwersalność i współczesną aktualność jego idei, możliwą do zastosowania szczególnie w badaniach pedagogicznych. W rozdziale trzecim kończącym publikację *O dziele literackim* filozof podejmuje rozważania nad formami dzieł

- 32 Rozporządzenie Ministra Edukacji Narodowej z dn. 14.02.2017 r. w sprawie podstawy programowej wychowania przedszkolnego oraz podstawy programowej kształcenia ogólnego dla szkoły podstawowej w tym dla uczniów z niepełnosprawnością intelektualną w stopniu umiarkowanym lub znacznym, kształcenia ogólnego dla szkoły branżowej I stopnia, kształcenia ogólnego dla szkoły specjalnej przysposabiającej do pracy oraz kształcenia ogólnego dla szkoły policealnej, Załącznik nr 1: Podstawa programowa wychowania przedszkolnego dla przedszkoli, oddziałów przedszkolnych w szkołach podstawowych oraz innych form wychowania przedszkolnego, Dz.U. z 2017 r., poz. 356, punkt 5, s. 2.
- 33 Tamże, Załącznik nr 2 Podstawa programowa kształcenia ogólnego dla szkoły podstawowej, punkt 4 i 5, s. 11.

artystycznych, posługujących się różnymi systemami znaków: słowem, obrazem i dźwiękiem, odwołując się w prowadzonym dyskursie do popularnych w okresie międzywojennym form stosowanych w kulturze: widowiska teatralnego, filmu i pantomimy³⁴. Inicjowane przez niego rozważania nad tożsamością dzieła muzycznego oraz budową obrazu w latach późniejszych pokazują kierunek możliwych do prowadzenia badań pedagogicznych nad wypracowaniem intersemiotycznej teorii dzieła artystycznego, realnej do zastosowania w analizie nie tylko wszystkich tradycyjnych form sztuki, ale także współczesnych, opartych na najnowszych technologiach operujących odniesieniami do znaków semiotycznych odbieranych przez wszystkie zmysły człowieka. Przedstawiona powyżej refleksja wynika z edukacyjnych doświadczeń, osobistych przemyśleń interpretujących koncepcję dzieła literackiego Romana Ingardena z perspektywy pedagogicznej oraz badawczej intuicji autorki. Jest więc przykładem ingardenowskich *quasi-sądów*, dookreśleń i konkretyzacji, które zasługują na zainteresowanie i podjęcie nad nimi badań w kierunku poszukiwań współczesnych narzędzi interpretacji i analizy dzieła sztuki nie tylko w obszarze nauk społecznych.

Streszczenie: Prezentowany artykuł podejmuje refleksję nad problematyką teorii dzieła literackiego polskiego fenomenologa Romana Ingardena. Prowadzone rozważania choć odnoszą się przede wszystkim do literatury dotyczą także dyskusji nad dziełem sztuki, szczególnie w zakresie jego analizy prowadzonej w badaniach pedagogicznych. Autorka najsilniej koncentruje się na znanej i stosowanej w fenomenologii teorii dzieła literackiego, ale wskazuje na konieczność prowadzenia dalszych eksploracji w obszarze szeroko rozumianej przestrzeni sztuki. Szczególnie chodzi o rozpoznanie czy teoria ta jest również możliwa do zastosowania w przestrzeni badań pedagogicznych nad współczesną kulturą tworzoną z wykorzystaniem nowych mediów i możliwości technologiczno-cywilizacyjne wprowadzających nowe rozwiązania i koncepcje do dzieła artystycznego. Proponowane przez Ingardena rozwiązania dyskusji nad obrazem i muzyką nie zostały do tej pory w nauce wystarczająco wykorzystane, szczególnie w zakresie nauk pedagogicznych.

Słowa kluczowe: fenomenologia, estetyka, edukacja.

34 R. Ingarden, *O dziele literackim*, s. 394–409.

Bibliografia

- Buĥakow M., *Mistrz i Małgorzata*, Warszawa 2022.
- Doświadczenie świata. *Eseje o myśli Romana Ingardena*, red. T. Maślanka, Warszawa 2020.
- Fenomenologia Romana Ingardena*, red. J. Kuczyński, Warszawa 1972.
- Ferenc M., *Biogram Romana Ingardena*, <http://ingarden.center.uj.edu.pl/biogram-romana-ingardena/>, dostęp: 20.02.2023.
- Gołaszewska M., *Estetyka i antyestetyka*, Warszawa 1984.
- Grudzień S., *Ryszard Terlecki, Profesorowie UJ w aktach UB i SB*, „Dzieje Najnowsze”, 35 (2003) nr 4, s. 221–225.
- Ingarden R., *O dziele literackim*, Warszawa 1988.
- Ingarden R., *Spór o istnienie świata*, Warszawa 1960.
- Kaku M., *Hiperprzestrzeń: wszechświaty równoległe, pętle czasowe i dziesiąty wymiar*, tłum. E. L. Łokas, B. Bieniok, Warszawa 1996.
- Korczak J., *Prawo dziecka do szacunku*, Warszawa 1929.
- Korczak J., *Wybór pism*, t. 3, Warszawa 1957–1958.
- Maslow A., *Motywacja i osobowość*, tłum. J. Radzicki, red. T. Rzepa, nota o aut. A. A. Zych, seria: Biblioteka Klasyków Psychologii, Warszawa 2006, s. 58–71.
- Patočka J., *Uwagi o Romana Ingardena filozofii obrazu*, w: *Fenomenologia Romana Ingardena*, red. J. Kuczyński, Warszawa 1972, s. 267.
- Rozporządzenie Ministra Edukacji Narodowej z dn. 14 lutego 2017 r. w sprawie podstawy programowej wychowania przedszkolnego oraz podstawy programowej kształcenia ogólnego dla szkoły podstawowej w tym dla uczniów z niepełnosprawnością intelektualną w stopniu umiarkowanym lub znacznym, kształcenia ogólnego dla szkoły branżowej I stopnia, kształcenia ogólnego dla szkoły specjalnej przysposabiającej do pracy oraz kształcenia ogólnego dla szkoły policealnej, Dz.U. z 2017 r., poz. 356.
- Rychter M., *Filozofia muzyki Romana Ingardena (z widokiem na nowości)*, w: *Doświadczenie świata. Eseje o myśli Romana Ingardena*, red. T. Maślanka, Warszawa 2020, s. 339.
- Tatarkiewicz W., *Roman Ingarden*, w: *Fenomenologia Romana Ingardena*, red. J. Kuczyński, Warszawa 1972, s. 55.