

Naśladownictwo i światy możliwe, czyli o warstwowości dzieł literackich

Maciej Zweifel

Rec.: Beata Garlej, *Warstwowość dzieła literackiego w ujęciu Romana Ingardena. Koncepcja, rozwinięcie, recepcja*. Kraków (2015).

DOI:10.18318/pl.2017.4.12

MACIEJ ZWEIFFEL Uniwersytet Jagielloński, Kraków

**NAŚLADOWNICTWO I ŚWIATY MOŻLIWE, CZYLI O WARSTWOWOŚCI DZIEŁ
LITERACKICH**

Beata Garlej, *WARSTWOWOŚĆ DZIEŁA LITERACKIEGO W UJĘCIU ROMANA INGARDENA. KONCEPCJA, ROZWINIĘCIE, RECEPCJA*. Kraków (2015). Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss. 258, 2 nlb.

Piszący recenzję książki Beaty Garlej staje przed kłopotliwym zadaniem. Otóż może mieć wątpliwości, czy skupić się na koncepcji samego Romana Ingardena, tj. po prostu sięgnąć po tom *O dziele literackim, czy też...* zapoznać się z koncepcją polskiego fenomenologa, ale tym razem przedstawioną przez autorkę *Warstwowości dzieła literackiego w ujęciu Romana Ingardena*. Dwie wymienione tu możliwości są trudne do rozróżnienia. Blisko połowa dysertacji Garlej, tj. rozdział I, zatytułowany *Warstwowa budowa dzieła literackiego w ujęciu Romana Ingardena – prezentacja teorii*, oraz rozdział II: *Teoria warstwowości w dziełach sztuki nie(czysto)literackiej*, to nic innego, jak tylko bardzo rzetelne omówienie fenomenologicznych badań filozofa. Autorka zajmuje się teorią polskiego fenomenologa niezwykle gruntownie. Założenia i wnioski pieczołowicie przedstawiane w pracy *O dziele literackim* odnosi Garlej do całokształtu myśli Ingardena – głównie zaś do jego poglądów mieszczących się w ramach teorii bytu oraz epistemologii. Dzięki temu czytelnik ma możliwość zastanowienia się nad tezami fenomenologa w powiązaniu z pewnymi fundamentalnymi problemami filozoficznymi, choćby sposobem istnienia świata. Zanim odpowiemy na pytanie, czy na takim

połączeniu skorzystaliby zarówno ontolodzy, jak i literaturoznawcy, zatrzymajmy się nad warstwowością dzieł literackich w perspektywie *Sporu o istnienie świata*.

Zdaniem autorki, ontologia dzieła literackiego może być punktem wyjścia rozważań filozoficznych dotyczących kwestii konfliktu między realizmem a idealizmem, ponieważ dzieło takie stanowi „przejaw czystej intencjonalności”. A „gdy zrozumie się istotę przedmiotu czysto intencjonalnego możliwe jest uchwycenie w pełni istoty przedmiotu realnego [...]” (s. 17). Dałoby się, oczywiście, zgodzić z takim postawieniem sprawy, ale za równie zasadne ktoś uznałby rozpoczęcie od analizy ludzkich form poznawczych (np. Immanuel Kant) lub też od poszukiwań fundamentalnych elementów materii (atomyści). Trudno zatem dopatrzeć się bezwzględnej konieczności przyjmowania za punkt wyjścia analizy przedmiotu intencjonalnego w rozważaniu bytowej struktury świata.

Nie ulega jednak wątpliwości, że tylko refleksja nad istotą dzieła literackiego może pomóc dostrzec różnice między literaturą a innymi sztukami (s. 19), czy nawet nakierować na wartościową stronę dzieł. Dwuwymiarowość utworów literackich – czyli ich warstwowość oraz fazowość – miała według Ingardena, po pierwsze, definiować je, po drugie zaś, wiązać się z ich swoistą wartością estetyczną (s. 21), co mocno podkreśla Garlej. Ukazawszy nierozdzielny spłot warstwowości, faz oraz polifonicznych zestrojów, badaczka przechodzi do prezentacji i zarazem obrony koncepcji czterech warstw dzieła literackiego. Warto może w tym miejscu przywołać uwagę samego Ingardena mówiącą o o c z y w i s t y m charakterze jego tezy: „Stwierdzenie wielowarstwowej polifonicznej budowy dzieła literackiego jest w gruncie rzeczy trywialne. Mimo to jednak żaden ze znanych mi autorów nie widział jasno tego, że w tym właśnie tkwi strukturalna właściwość dzieła literackiego należąca do jego istoty” (cyt. na s. 26). Ta trywialność w żadnym razie nie dotyczy rangi teorii Ingardena ani rozwiniętych w jej ramach narzędzi badawczych. Podobnie oczywiście wszakże są wnioski dotyczące np. teorii ewolucji (przeżywają ci najlepiej dostosowani) bądź też kantyizmu (nie poznajemy rzeczy samych w sobie).

W rozdziałach I oraz II recenzowanej książki autorka pieczołowicie referuje podstawowe założenia koncepcji Ingardena, odwołując się zarazem do licznych tekstów filozoficznych czy literaturoznawczych. Można odnieść wrażenie, że Garlej chce jak najbardziej zbliżyć się do idealnego czytelnika dzieł polskiego fenomenologa, przy czym wszystkie sposoby odczytania muszą... mieścić się w fenomenologicznej perspektywie. Właściwie tylko w jednym miejscu badaczka nie zgadza się z Ingardenem. Rozbieżność ma związek z „zagadnieniem zwielokrotnienia konstytutywnej liczby warstw dzieła literackiego [...]” (s. 174), głównie w przypadku utworów o budowie szkatułkowej bądź zawierających więcej niż jednego narratora. Jak pisze Garlej: „Zagadnienie zwielokrotnienia wydaje się [...] słabym punktem [...] – choć jest pomysłem atrakcyjnym i pociągającym – w gruncie rzeczy sprowadza się wyłącznie do komplikacji, które podważają pewną oczywistość ontologiczną, ingerują i osłabiają wyrazistość [...] budowy literackich przedmiotów intencjonalnych” (s. 175).

Owa łagodna krytyka ma może źródło w tym, że autorka nie ilustruje żadnym przykładem swojej niezgody. Jeśli bowiem odwołamy się do analizy konkretnego przypadku, kwestia ukaże się w wyrazistszy sposób. Porównajmy ze sobą następujące fragmenty z *Lalki* Bolesława Prusa: „No i cóż!... Wokulski posłał jej neserkę i pojechał do Łazienek” oraz „Znalazłszy się w Łazienkach wyskakiwał z powozu i biegł nad sadzawkę, gdzie zazwyczaj spacerowała hrabina, lubiąca karmić łabędzie”¹. W świetle koncepcji zwielokrotnienia pierwsze zdanie zawiera cztery warstwy, natomiast drugie – jako że pochodzi z *Pamiętnika starego subiekta* – ma już ich osiem. Oczywiście, taki wniosek jest całkowicie arbitralny, sztuczny, niezgodny z doświadczeniem, w żadnym razie nie wydaje się natomiast „atrakcyjnym i pociągającym”. Przecież nie istnieje czytelnik, któremu w trakcie konkretyzacji drugiego fragmentu

¹ B. Prus, *Lalka*. Kraków 2000, s. 117, 129.

będa jawiły się np. dwie warstwy brzmieniowe lub też jakaś podwójna warstwa zdarzeń. Na czym w ogóle taka „podwójność” miałaby polegać? Okazałyby się także, że jedno z najtrudniejszych zadań literaturoznawstwa stanowiłoby obliczenie warstw występujących w *Rękopisie znalezionym w Saragossie*.

Kiedy już o przykładach mowa, zastanawiać może ich znikoma liczba w książce Garlej. Właściwie żadna z przedstawianych analiz nie pochodzi od autorki, wszystkie są przytaczane za innymi opracowaniami krytycznymi. Dlatego *Warstwowość dzieła literackiego w ujęciu Romana Ingardena* powieli typowy dla polskiej recepcji spuścizny krakowskiego fenomenologa „tor rozważań o charakterze teoretycznym” (s. 135). Oczywiście, przykładowo takie kwestie, jak intencjonalność, heteronomia bytowa czy też istnienie *quasi*-sądów wymagają silnego zaplecza teoretycznego. Jednak już sama analiza poszczególnych warstw, koncepcja polifonicznych zestrojów, miejsc niedookreślenia bądź jakości metafizycznych zdecydowanie domagają się pracy na tekstach. I to nie odtwórczej, polegającej na przywoływaniu opracowań dawnych, ale rozszerzającej zakres użycia Ingardenowskich narzędzi o nowe przypadki.

Zatrzymajmy się zatem na trzech kwestiach – na więcej rozmiary recenzji nie pozwalają – które obszernie są dyskutowane w książce Garlej. Pierwsza z nich ma związek z istnieniem dzieł granicznych, o mocno zdeformowanej (z punktu widzenia norm ogólnych) warstwie językowej, druga dotyczy graficznego aspektu utworów, trzecia natomiast łączy się z funkcjonowaniem wyglądów uschematyzowanych. Omówienie wymienionych problemów pomoże nam dostrzec także inne założenia warstwowej teorii dzieła literackiego.

Zagadnienie tworów granicznych (zawarte w rozdziale II) skupione zostało wokół cyklu *Stopiewnie* oraz szkicu *Atuli mirohtady* Juliana Tuwima. W tych tekstach najsłynniejszego skamandryty zaburzona zostaje aktualizacja tworów znaczeniowych. Brzmienie bowiem nie prowadzi nas bezpośrednio do wskazania jakiegoś przedmiotu („wskaźnik kierunkowy”) ani do ustalenia jego jakościowego uposażenia. Ponieważ kiedy czytamy np. wersy „Miodzie złoci białopałem żyśnie”² lub też „Słodzik słowi słowisieńskie ciewy”³, ich intencja znaczeniowa pozostaje zawieszona (s. 67), a elementy warstwy przedmiotowej „wykazują stopień niedookreśloności, jaki charakterystyczny jest dla wyglądów [...]” (s. 66). Analizując anomalie (świadomie sięgam po nomenklaturę ze *Struktury rewolucji naukowych* Thomasa Samuela Kuhna), musimy zastanowić się, w jakim stopniu uderzają one w prawomocność mimetycznego paradygmatu Ingardena. Nie ulega bowiem wątpliwości, że fenomenologiczne spojrzenie na dzieło literackie pozwala zaakcentować centralne znaczenie warstwy przedmiotów przedstawionych, czyli naśladowczy charakter utworów. Jak pisze Garlej: „w granicznych wypadkach [...] Ingarden dostrzega przedmioty, których wymiar aksjologiczny jest uboższy i odmienny względem tego, jaki jest w stanie zaktywizować się czytelnikowi poprzez zestroje warstw reprezentatywnych dla czystej sztuki literackiej” (s. 67). Oczywiście, określenie „czysta” jest w tym fragmencie rozumiane zdecydowanie przeciwnie niż np. w teorii Stanisława Ignacego Witkiewicza. Fortunniej może byłoby użyć wyrazu „wzorcowy” bądź „paradygmatyczny”, czyli takiego, w którym dwuwarstwa brzmieniowo-znaczeniowa pozwala w dziele „uchwycić sensy zaprojektowane przez autora” (s. 66). Powtórzmy zatem pytanie kluczowe dla omawianej kwestii: czy paradygmat naśladowczy nie zawęża radykalnie naszego spojrzenia na literaturę, czy te anomalie (twory graniczne) są na tyle liczne, że oparte na warstwie znaczeniowej oddzielanie literatury np. od muzyki lub malarstwa traci sens?

Od razu powinniśmy zwrócić uwagę, iż podkreślanie konstytutywnej roli warstwy tworów znaczeniowych (s. 74) wcale nie musi prowadzić nas prosto w stronę realizmu. I jakkol-

² J. Tuwim, *Słowisień*. W: *Wiersze wybrane*. Oprac. M. Głowiński. Wyd. 3, zmien. Wrocław 1973, s. 49. BN I 184.

³ *Ibidem*, s. 50.

wiek Ingarden w swoich analizach najczęściej sięga po takie przykłady literackie, które łatwo dają się odnieść do naszej rzeczywistości (*Popioły*, *Stepy akermiańskie* itp.), to równie dobrze koncepcję warstwowości można zastosować do baśni bądź utworów powstałych w nurcie *fantasy*. Wielka szkoda, że choć podtytuł pracy Garlej brzmi: *Koncepcja, rozwinięcie, recepcja*, to brakuje właśnie rozwinięcia, przeanalizowania choćby dwóch przykładów z *fantasy* lub baśni. Te dodatkowe przykłady świetnie wpisałyby się w omawianą szeroko warstwę wyglądown czy też miejsc niedookreślenia. Można by bowiem porównać, na ile w takich dziełach, jak *Hobbit* albo *Władca pierścieni*, warstwa uschematyzowanych wyglądown i przedmiotów jawi się jako mniej uchwytna niż np. w *Lalce*, czy z taką samą łatwością konkretyzujemy sylwetkę Golluma co Stanisława Wokulskiego. Nie ma jednak wątpliwości, że wskazywanie na fundamentalną wagę tworów znaczeniowych w literaturze – i tym samym podkreślanie jej charakteru naśladowczego – pozostaje zasadne. Jak słusznie stwierdza Orhan Pamuk: „Ludzie wciąż pragną poznawać wymyślone światy i wymyślone historie. To pragnienie jest wieczne, tak jak wieczne są wojny”⁴. „Wymyślone światy” mogą funkcjonować tylko dzięki temu, że warstwa językowo-brzmieniowa „wyznacza znaczenia słów i sens zdań [...]” (cyt. na s. 81). Zatem teksty takie, jak *Stopiewnie* bądź – sięgając do prozy – *Finnegans wake*, pozostaną anomaliami, tworam granicznymi, które raczej wzmacniają podkreślaną przez Ingardena odmienność dzieł literackich od muzyki czy malarstwa (czyli ważność paradygmatu naśladowczego). Aby jednak zachować użyteczność idei zawartych w pracy *O dziele literackim*, trzeba – np. w ramach rozwinięcia – odnieść konstytuowanie tworów znaczeniowych wyższego rzędu do kognitywistycznej koncepcji światów możliwych. Takie powiązanie jest jeszcze o tyle zasadne, że – za Arystotelesem – *mimesis* to budowanie świata możliwego (prawdopodobnego), natomiast historię należy rozumieć jako naukę skupioną wokół prawdziwych wydarzeń.

Kwestia graficznej strony utworów i jej znaczenia dla dzieła sztuki literackiej jest w pewnym sensie analogiczna do zagadnienia tworów granicznych. Garlej zajmuje się nim w trzecim rozdziale swojej książki, zatytułowanym *Recepcja warstwowości w Ingardenowskiej teorii dzieła literackiego*. Rozdział ten składa się z trzech części. W pierwszej zostaje poddana analizie zależność między grafia a warstwowością, w drugiej – kwestia liczby warstw, w trzeciej zaś wspomniane już w tej recenzji zwielokrotnienie warstw.

Kluczowe pytanie skupione wokół grafii utworów dotyczy tego, czy „Konkretny materiał wzrokowy (druk, strona graficzna tekstu) nie ustanawiają [...] żadnej warstwy dzieła literackiego” (s. 137). Ingarden jednoznacznie konstatawał, że „realny pisemny materiał, jak i typowe znaki pisarskie [...]” (cyt. na s. 137) nie należą do jego czterowarstwowego modelu. Z takim stwierdzeniem szczególnie mocno nie zgadzał się Henryk Markiewicz, argumentując: „w zapisie dzieła literackiego mogą się znaleźć pewne momenty »semantycznie obciążone«, a brzmieniowo nieprzekazywalne [...]” (cyt. na s. 140). Nie da się temu zaprzeczyć – za racjami Markiewicza przemawiają choćby praktyka poetycka Cypriana Norwida, akrostychy czy też poezja konkretna. Żeby jednak dokładniej przyjrzeć się owemu problemowi, trzeba zdefiniować pojęcie grafii i jej „semantycznie obciążone” zastosowanie w niektórych utworach literackich.

W dużym skrócie grafia to (na razie najczęstszy) fizyczny nośnik dzieła, jego wehikul. Warto wprowadzić rozróżnienie na grafia ogólną i szczegółową. Jeśli chodzi o tę pierwszą, to dotyczy ona takich aspektów, jak np. kolor czcionki bądź też jej typ. W tym zaś ujęciu prawdą jest, że *Pan Tadeusz* wydrukowany fontem Arial czy Times New Roman to jedno i to samo dzieło, zatem Ingarden zdecydowanie ma rację. Sprawa wszakże komplikuje się, gdy w tekście wydrukowanym jakimś fontem znajdujemy graficzne wyróżnienia odautorskie –

⁴ *Turcy, którzy nie lubią kobiet*. Z O. Pamukiem rozmawiają M. Nogaś, M. Kokoł. „Gazeta Wyborcza” 2015, nr 266, z 14 XI, s. 18.

kursywe, wersaliki, rozstrzelony druk, nie mówiąc już o przykładach wspomnianej poezji konkretnej. Wymienione elementy graficzne muszą być brane pod uwagę w rozwijaniu warstwy znaczeniowej dzieła, czyli – wbrew sądowi Ingardena – stają się jego (dzieła) składnikiem. Jak pisze Garlej, zarzuty sformułowane przez Markiewicza „nie doprowadziły w rezultacie do żadnych ustępstw merytorycznych ze strony filozofa [...]” (s. 143). Autorka podkreśla tu, że coś fundującego dany przedmiot intencjonalny (elementy nośnika fizycznego) nie może zarazem funkcjonować jako jego element strukturalny. Na tej uwadze komentarz Garlej się kończy i następuje omówienie konkretystycznych zarzutów Jerzego Pelca – kuriozalnych o tyle, że skrajny materializm przeniesiony w dziedzinę nauk humanistycznych przypomina mierzenie linijką czy badanie mikroskopem zawartości ideowej egzemplarza np. *Beniowskiego* (nadmieńmy tu, iż Pelc warstwę brzmieniową chciał zredukować do fizycznych dźwięków, a przy myślowej, cichej lekturze – do szeregu znaków graficznych, ciągu wehikułów znaku).

Wypadałoby jednak w ramach dyskusji dotyczącej grafii dzieł literackich podkreślić co najmniej dwie kwestie. Po pierwsze, założenia metodologiczne przyświecające Ingardenowi oraz Markiewiczowi radykalnie różnią się od siebie – i nie chodzi tylko o kwestię fundowania danego przedmiotu intencjonalnego. Otóż o ile filozofowi zależy na stworzeniu ogólnego wzorca (paradygmatu) dzieła literackiego, o tyle literaturoznawca w dużej mierze skupia się na przypadkach ciekawych, jednorazowych – słowem: anomaliach. Jeśli bowiem spojrzeć na literaturę całościowo, od czasów przedpiśmiennych do dziś, zdecydowaną przewagę mają dzieła, w których grafia stanowi wyłącznie nośnik (ujawnia się we wspomnianym już znaczeniu ogólnym). Natomiast wszelakiego rodzaju eksperymenty graficzne czy poezja konkretna wiążą się z niestandardowym potraktowaniem literatury i słowa⁵. Po drugie zatem, poezja konkretna – podobnie jak *Śłopiewnie* – mieści się w zbiorze twórców granicznych.

Ostatni, czwarty rozdział *Warstwowości dzieła literackiego w ujęciu Romana Ingardena* poświęcony został trzem kwestiom – terminom „treść” i „forma”, fundamentowi bytowemu utworów oraz konkretyzacji estetycznej. Zdaniem fenomenologa, koncepcja warstwowo-fazowa miała uporządkować dyskusję wokół formy i treści (s. 192). Jednak rzetelnie referowana przez autorkę dyskusja przypomina nieco scholastyczne dywagacje, których użyteczność dla literaturoznawcy wydaje się co najmniej niejasna. Ale ciekawe pozostaje zagadnienie dotyczące wyglądu, wielu bowiem krytyków odrzucało celowość wprowadzenia tej warstwy obok przedmiotów przedstawionych. Czy warto ją zachować? Ingarden wyglądu traktuje jako tzw. formę wewnętrzną, natomiast warstwy przedmiotów – co zaskakujące – nie włącza do treści utworu (s. 209). Takie ujęcie sprawy raz jeszcze – w każdym razie zdaniem recenzującego – wskazuje na bezzasadność nakładania rozróżnienia forma-treść na warstwową budowę dzieł, gdyż wydaje się ono bardzo sztuczne. Problem warstwy wyglądowej, definiującej sposób przejawiania się przedmiotów przedstawionych i często decydującej o specyficznej atmosferze dzieła, należałoby analizować na przykładzie impresjonistycznych liryków np. Kazimierza Przerwy-Tetmajera.

W zakres zagadnień dotyczących bytowego fundamentu dzieła wchodzi m.in. omawiane już kwestie brzmienia (twory graniczne) i strony graficznej, następnie zaś konkretyzacji estetycznej. Tę ostatnią omówiła Garlej w osobnym podrozdziale (o czym za chwilę).

Wracając do samych zagadnień ontologicznych, na pewno tylekroć podkreślana przez autora pracy *O poznawaniu dzieła literackiego* intencjonalność literatury pozostanie ważną przesłanką dla literaturoznawstwa. Zwłaszcza wpisanie w przedmiot (dzieło artystyczne) podmiotowych intencji, które objawiają się czytelnikowi w ramach przedmiotu estetycznego, wydaje się istotnym stwierdzeniem. Jeśli już bowiem przejdzie się do samej konkretyzacji estetycznej, to „kumulują się [w niej] [...] akty intencjonalne dwóch podmiotów: zarówno

⁵ Zob. M. Zweifel, *Problem tzw. poezji konkretnej*. „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 1.

autora (akty twórcze), jak i odbiorcy (akty odwórcze, współtwórcze) [...]” (s. 226). Zastanawiać może fakt, że choć „przedmiot estetyczny jest wzbogacaniem, pewną transformacją dzieła sztuki [...]” oraz stanowi „coś więcej niż dzieło” (s. 225), to Garlej w konkretyzacji nie widzi miejsca na „wielkie figury semantyczne” Sławińskiego. Pozwalam tu sobie powiązać rozdział ostatni *Warstwowości dzieła literackiego w ujęciu Romana Ingardena* z trzecim. Taki krok wynika z przeświadczenia, iż wartość utworu literackiego (konkretyzacja estetyczna) w dużej mierze ma oparcie właśnie w złożonych strukturach znaczeniowych – kreacji narratora i bohaterów, budowie fabuły, scenerii itp. Moim zdaniem, autorka recenzowanej książki zbyt łatwo odrzuca koncepcję wielkich figur semantycznych, nie próbując jej w jakiś sposób odnieść do Ingardenowskiej koncepcji polifonicznych zestrojów jakości estetycznych. Zwłaszcza że, po pierwsze, konkretyzacja oznacza przekroczenie, zlanie się poszczególnych warstw dzieła – czyli może powstać np. figura bohatera posiadająca własny język oraz strukturę wyglądowno-przedmiotową, po drugie zaś, bez takiego semantycznego podejścia idea polifonicznych zestrojów zdaje się mieć mało konkretnych odniesień.

W zakończeniu swojej dysertacji Garlej podkreśla żywotność teorii Ingardena („nie jest projektem zakrzepłym [...]”, s. 230) oraz żałuje, że nie scharakteryzował on „warstw dzieła literackiego w procesie konkretyzacji” (s. 231). Waga koncepcji Ingardena okazuje się spora – dla piszącego tę recenzję praca *O dziele literackim* pozostaje jednym z najistotniejszych przykładów zastosowania metody fenomenologicznej. Ale nie oznacza to, że nie należy podchodzić do owej koncepcji krytycznie lub też czerpać z niej narzędzi użytecznych (np. intencjonalność, refleksję nad warstwami), odrzucać zaś pomysłów słabo umotywowanych. W ostatnim przypadku przywołam *quasi-sądy* – rozwiązanie bardzo arbitralne, uderzające mocno w aspekt poznawczy literatury, a nie dające niczego interesującego w zamian. Natomiast sama charakterystyka warstw w procesie konkretyzacji to niezwykle ciekawe zadanie i szkoda, że zabrakło jego realizacji np. w ramach recenzowanej pozycji, mimo zawartego w podtytułu hasła „rozwińnięcie”.

Oczywiście, wydawałoby się, koncepcję warstwowości należy potraktować jako paradygmatyczne (w rozumieniu Kuhnowskim) ujęcie dzieł literackich. Podkreśla ono związek ukształtowania języka ze światem przedstawionym, a na poziomie odbioru – konkretyzacji estetycznej – pozwala na połączenie dzieła jako artefaktu z wielkimi figurami semantycznymi.

Książka Beaty Garlej rzetelnie prezentuje podstawy warstwowej koncepcji Romana Ingardena. Wychodząc od ujęcia dzieła literackiego jako przedmiotu intencjonalnego, ukazuje dynamiczną jedność (warstwowość i fazowość) tekstów artystycznych, zwieńczoną konkretyzacją estetyczną.

Abstract

MACIEJ ZWEIFFEL Jagiellonian University, Cracow

IMITATION AND POSSIBLE WORLDS, OR ON LITERARY WORKS STRATA

The review discusses Beata Garlej's book *Warstwowość dzieła literackiego w ujęciu Romana Ingardena. Koncepcja, rozwińnięcie, recepcja* (*Roman Ingarden's Literary Works Stratification. Conception, Development, Reception*). Garlej reliably presents the fundamentals of philosopher's stratified conception, and seeing the literary work as an intentional object, she demonstrates the dynamic unity (stratification and phases) of artistic texts concluded with aesthetic concretion.