

Struktura konkretności i miejsca niedookreślenia u Ingardena

Leszek Brogowski

Leszek Brogowski

Struktura konkretności i miejsca niedookreślenia u Ingardena

Starodawna chińska anegdota opowiada o malarzu, który wyjaśniał uczniowi, dlaczego w misternie odmalowanym smoku mistrz nie chciał uzupełnić brakującego szczegółu: „gdybym dodał drugie oko — powiedział mistrz — mój smok stałby się żywym smokiem i uciekłby z mego obrazu”.

Aby należycie ocenić wartość Ingardenowskiej estetyki, nie można ograniczać się do literaturoznawstwa. Nie wystarczy również przytoczyć bezpośredniego źródła jego myśli — Husserla i seminaryjnej grupy z czasu studiów w Getyndze. Trzeba sięgnąć głębiej i w perspektywie historycznej zanalizować podstawowe pojęcia jego filozofii. Sam Ingarden perspektywy takiej unikał, stosując w specyficzny sposób „redukcję historyczną”¹ jako jeden z warunków dotarcia *zu den Sachen selbst*. Horyzont jego nie zacieśniał się wszak do estetyki,

¹ W wydanej ostatnio książce D. Ulicka zauważa w tym samym duchu, że przeciwie do postawy Ingardena, myśl filozoficzną, w tym jego własną, ujmować trzeba wraz z interpretacjami, które „nadbudowała nad nią praca innych” (*Ingardenowska filozofia literatury*, Warszawa 1992, s. 5). Niniejsze studium jest próbą pokazania, że myśl Ingardena, światomie czy też nie, nadbudowywała się nad pracą innych.

którą rozwinął z refleksji nad problematyką istnienia świata. Sposób dojścia do estetyki zadecydował o jej punkcie wyjścia: jej centralnym problemem i źródłem wszystkich pojęć jest analiza specyficznego sposobu istnienia dzieła sztuki. Na tej drodze powstała najpierw doktryna dzieła sztuki, potem teoria doświadczenia estetycznego (*O poznawaniu dzieła literackiego*) i wreszcie próby analizy wartości estetycznych.

Taki punkt wyjścia jest odwróceniem „naturalnego” porządku: Ingarden nie pyta bowiem o kulturową genezę dzieła, aby z niej wywieść jego specyfikę. Rozpoczyna od dzieł gotowych, traktując je jako szczególne przedmioty wśród przedmiotów i poszukuje ich specyfiki w zestawieniu z „przedmiotami realnymi”. Na tej drodze, opierając się na ontologicznej różnicy między tymi dwoma typami przedmiotów, zamierzał także wykazać realność świata.

W swych rozważaniach nad różnymi sposobami istnienia Ingarden napotyka siłą rzeczy tradycyjne kategorie metafizyczne i włącza je do swych rozważań. Otóż jedną z naczelných kategorii, przy pomocy których filozofowie usiłowali uchwycić istnienie, jest „określoność” (*determinatio, Bestimmtheit*). Estetyczna teoria miejsc niedookreślenia wywodzi się właśnie z haraczu, jaki estetyka musiała złożyć metafizyce. Traktować ją jako oryginalne odkrycie Ingardena, jak czynią to niejednokrotnie zwolennicy jego filozofii, można tylko wtedy, jeśli zapomni się usytuować ją w szerszym tle filozoficznych rozważań, jak się tego on sam domagał. Taka jest teza niniejszego studium.

Schematyczność i niedookreślenie

Według Ingardena *differentia specifica* dzieła sztuki zawiera się w jego schematyczności. Schematyczność ta konstytuuje się w rozmaity sposób w różnych warstwach dzieła, ale zawsze definiowana jest jako obecność w jego strukturze charakterystycznych „miejsc niedookreślenia”. Źródła niekompletnej określoności dzieła są dwojakie: sytuują się albo w sferze znaczeń, albo w „bytowej przestrzeni fikcji literackiej”. Ale Ingarden nie różnicuje kategorii niedookreślenia stosownie do tej dwoistości; wynikną stąd poważne słabości jego teorii.

W sferze znaczeń, niedookreśloność pojawia się już w koncepcji pojęcia ogólnego, gdzie utożsamiona jest po prostu z jego uniwersalnością.²

² Uniwersalność pojęta jako zakres wariacji intencjonalnego wskaźnika kierunkowego

Innym źródłem miejsc niedookreślenia jest nieustanna gra między znaczeniem aktualnym i potencjalnym, między zrębem idealnego pojęcia i tym, co w nim jeszcze pozostało do zgłębienia.³ Niedookreśloność jest tu utożsamiona z niedopowiedzeniem, z tym, co tylko domyślne i zasugerowane. Zrodzone w sferze znaczeń, miejsca niedookreślenia przenikają stopniowo do obrazów fikcji literackiej (wyglądy uschematyzowane) i struktury przedstawionej w nich rzeczywistości. Przejście to zapośredniczone jest intencjonalnym stanem rzeczy (*Sachverhalt*), który w dziele literackim posiada cechę „intencjonalności zapożyczonej”.

Ingarden przeciwstawia jej „intencjonalność pierwotną” zwykłego aktu wyobrażania sobie czegoś. Akt ten jest taką projekcją przedmiotu intencjonalnego, że przedmiot powiązany jest z aktem wyobrażającej świadomości b e z p o ś r e d n i o. W literackiej projekcji „stanu rzeczy” przedmiot wyłania się z a p o ś r e d n i c t w e m znaczeń; mówiąc inaczej, intencjonalny byt przedmiotu fikcji literackiej i jego „jakościowe uposażenie” wyłaniają się nie tylko z aktu świadomości, ale także z jednostek znaczeń, u których się on „zapożycza”. Związany w sposób absolutny z poszczególnym aktem świadomości, przedmiot p i e r w o t n i e intencjonalny dostępny jest tylko podmiotowi, który aktu dokonuje. I przeciwnie:

[kiedy przedmiot intencjonalny] traci kontakt z przeżyciem, (tzn. gdy jest przedmiotem pochodnie intencjonalnym), a odnajduje bezpośrednią podstawę swego bytu w zapożyczonej intencjonalności znaczenia słowa (względnie zawartości zdania), wówczas traci on swą wyobrażeniową naoczność, jak również różnorodne rysy uczuciowe i piętna wartości, gdyż także pełne znaczenie słowa zawiera w sobie wyłącznie to, co dokładnie odpowiada treści czystego aktu czysto myślowego. W ten sposób z pierwotnie domniemanego czystego intencjonalnego przedmiotu pozostaje niejako tylko szkielet, schemat.⁴

W ten sposób stan rzeczy, wyłaniając się ze znaczeń, zawiera już warstwę uschematyzowanych wyglądów.⁵ Czym jest teraz niedookreśloność? Jest ona Husserlowskim czystym celowaniem, domniemaniem, myślą opartą jedynie na znaczeniu, ale pozbawioną naoczności. Jest identyfikacją bez wypełnienia, znaczeniem wyzutym ze zmysłowej intuicji i oczekującym

przydaje strukturze dzieła „moment pewnej szczególnej nieokreśloności”, *O dziele literackim*, Warszawa 1988, § 15, s. 107; tekst oryginalny: *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen 1960, s. 67 (w dalszym ciągu skrót *LKW*).

³ *O dziele literackim*, § 16, s. 140; *LKW*, s. 92.

⁴ *O dziele literackim*, § 21, s. 192; *LKW*, s. 133.

⁵ R. Ingarden *Studia z estetyki*, t. 3, Warszawa 1970, s. 430.

wypełnienia (*Erfüllung*) w odbiorze estetycznym. Stan rzeczy (*Sachverhalt*) jest więc tworem schematycznym zarówno ze względu na znaczenia, jak i na wyglądy przedstawionych przedmiotów. Ale Ingarden subsumuje wszystkie te typy schematyczności pod jedną, nie zróżnicowaną kategorią niedookreślenia: schematyczność to cecha przedmiotu intencjonalnego, zawierającego w swej strukturze charakterystyczne miejsca niedookreślenia.

Następuje tutaj pomieszanie poziomów analizy. I nie chodzi nawet o umieszczenie w jednym planie sensu zdań i bytu fikcji literackiej, ale o przeniesienie w sferę tekstu literackiego Husserlowskich analiz postrzegania świata. Bowiernie d o o k r e ś l o n o ś ć, jaką znajduje Ingarden w warstwie wyglądów uschematyzowanych, a jeszcze bardziej w warstwie przedmiotów przedstawionych, jest w *Badaniach logicznych* cechą postrzeganej rzeczywistości. Husserl pisze, iż doskonałe poznanie postuluje pełnię „rzeczy samej” (*die Fülle des „selbst”*) i prowadzi ku niej przynajmniej coraz bardziej bezpośrednio. Nigdy jednak tego postulatu w pełni nie realizuje; pozostaje on idealną granicą poznania.⁶ Dlatego percepcja ujawnia nam przedmioty jedynie jako granice możliwej syntezy nieskończonych wyglądów. Ingarden sam to zresztą przyzna pisząc, że wyglądy uschematyzowane są warunkiem wręcz koniecznym bezpośredniego dania w percepcji rzeczywistego przedmiotu lub właściwości.⁷

Jeśli trudność tę wpisać w całość filozoficznego przedsięwzięcia Ingardena, okaże się jasne, jak burzy ona jego logikę. Niedookreśloność charakteryzuje bowiem zarówno przedmiot realny, jak i przedmiot intencjonalny. Otóż zapowiedziany w przedmowie do *Dzieła literackiego* program przewidywał dowód realności świata na drodze przeciwstawienia przedmiotów obu tych rodzajów. Realizacja programu jest zatem skompromitowana, bo oba terminy podzielają cechę, ze względu na którą miały być postrzeżone jako przeciwstawne. A oto jak ta trudność odciska swe piętno na kolejnych etapach Ingardenowskiej argumentacji.

Struktura konkretności

Ingarden nie daje za wygraną i podejmuje realizację programu. Analizuje najpierw to, co nazywa strukturą konkretności.

⁶ E. Husserl *Logische Untersuchungen*, Rozprawa VI, t. 2, cz. II, Tübingen 1980, s. 65–66.

⁷ *O dziele literackim*, §41, s. 335; *LKW*, s.279.

W jaki sposób dany jest świadomości przedmiot realny? W akcie percepcji spojrzenie wycina intencjonalnie z jednolitej całości pewien stan rzeczy, wydzielając z tła dostępnych w przedmiocie jakości przedmiot aktualnie spostrzegany. Ponieważ jednak dokonane spojrzeniem wyodrębnienie jest tylko intencjonalne, przemieszczenie spojrzenia (celu) może je łatwo unicestwić. I jeśli w płynnym ujmowaniu następujących po sobie stanów rzeczy możliwe jest przechodzenie bez żadnych nieciągłości od jednego do drugiego, to — powiada Ingarden — spostrzegamy przedmiot realny, tzn. bytowo autonomiczny. Odgraniczenia pomiędzy stanami rzeczy nie są tutaj stałe i mogą się dowolnie przemieszczać, a ich określenie nie jest immanentnie wpisane w przedmiot.

Zostają [one] usunięte z zasięgu bytowego przedmiotu na drodze szczególnej, przekreślającej je eliminacji. W ten sposób, w pi er w o t n y m ujęciu obiektywnie zachodzącego stanu rzeczy możemy dotrzeć do właściwej przedmiotowi struktury k o n k r e t n o ś c i, a więc do pi e r w o t n e g o s t a n u z r o ś n i ę c i a wszystkiego tego, co stanowi zamknięty i mimo różnorodności poszczególnych określeń zwarty zasięg bytowy przedmiotu, a nawet sam przedmiot.⁸

Ingarden podejmuje tu (w ślad za Heglem?) sugestie etymologiczne zawarte w słowie „konkretność”; w przedmiocie realnym poszczególne stany rzeczy „zrastają się ze sobą”.

Takiemu obiektywnemu stanowi rzeczy przeciwstawia on teraz przedmiot intencjonalny dany za pośrednictwem znaczeń językowych.

Jeśli każdemu zdaniu odpowiada pewien intencjonalny stan rzeczy, to ich kolejne następowanie w dziele literackim naznaczone będzie nieciągłością, pomimo rzeczowego związku bytowego wynikającego z faktu, że poszczególne zdania odnoszą się do tych samych przedmiotów. To prawda, że w dziele literackim odgraniczenia te są także intencjonalne, ale usuwając je unicestwiamy zarazem sam przedstawiony przedmiot. Dlatego nieciągłości tych nie da się ze struktury przedmiotu intencjonalnego usunąć; wprowadzają one nowy rodzaj niedookreślenia.

Niedookreśloność jest teraz m o m e n t e m m e t a f i z y c z n y m, to znaczy niekompletną strukturą określeń faktycznego bytu świata przedstawionego w dziele literackim. O ile w poprzednim przypadku można było mówić o przenoszeniu się na warstwę stanów rzeczy atomistycznej struktury warstwy znaczeń, o tyle teraz należałoby raczej powiedzieć, że przedstawiona w dziele rzeczywistość nosi w sobie

⁸ *O dziele literackim*, §24, s. 227; *LKW*, s. 168.

jakby piętno pojedynczych, zamrożonych spojrzeń. Niedookreśloność sytuuje się w samej rzeczywistości przedstawionej w dziele i otwiera możliwość przeciwstawienia jej rzeczywistości *tout court*.

Na pozór cel został osiągnięty: między światem realnym i światem fikcji literackiej różnica wyraża się w kategorii określoności — absolutnej w pierwszym przypadku, niekompletnej w drugim. Ingardenowska analiza nie spełnia jednak swej obietnicy; po pierwsze nie jest wystarczająco radykalna, a po drugie jej ostateczne konsekwencje są niewygodne dla całości wywodu i dlatego pozostają one jedynie *implicite* obecne w analizie, jakby filozof nie chciał się do nich przyznać.

Stwierdzenie, że postaci literackie dane są świadomości inaczej niż żywe osoby, jest banalne. Radykalniejsza wersja tego pytania byłaby taka: czym różni się sposób, w jaki świadomość ujmuje przedmiot realny dany w spostrzeżeniu, od sposobu, w jaki ukazuje się jej przedmiot *p i e r w o t n i e* intencjonalny, to znaczy dany świadomości bez pośrednictwa znaczeń, na przykład przedmiot halucynacji. Dlaczego Ingarden nie radykalizuje problemu, centralnego przecież dla sporu o istnienie świata? Odpowiedź jest prosta i bezlitosna: dlatego, że jego kryterium pozwalające odróżnić świat od fikcji, sen od jawy niczym istotnym nie różni się od kryterium Kantowskiego.

Jak wiadomo, Kant doszukiwał się kryterium odróżniającego sen od jawy w kategoriach intelektu. Przejście od pozoru (*Schein*) i zjawiska (*Erscheinung*) do doświadczenia, gdzie rzeczywistość poznawanego przedmiotu nie budzi wątpliwości, realizuje się poprzez powiązanie przedstawień przy pomocy kategorii przyczynowości. Jak czytamy w *Prolegomenach*:

Różnica zaś między prawdą a marzeniem sennym polega nie na własności przedstawień odnoszących się do przedmiotów, te bowiem w obydwóch przypadkach są jednakowe, lecz tylko na powiązaniu tych przedstawień według prawideł określających związek ich w pojęciu przedmiotu oraz na możliwości lub niemożliwości ich współistnienia w jednym doświadczeniu.⁹

Łatwo zrozumieć, że kryterium to nie może usatysfakcjonować *r e a l i s t y c z n e g o* nastawienia Ingardena. Dlatego zatem analiza struktury konkretności nie staje się dla niego okazją do dyskusji z Kantem? Czy dlatego, że jeśli przyjąć za Kantem, iż rzeczywistość nie jest niczym

⁹ I. Kant *Prolegomena...*, Warszawa 1960, Uwaga III, s. 60.

innym jak poprawnie powiązaniem snem, dzieło sztuki mogłoby być czasem wzięte za samą rzeczywistość? *Folie par identification romanesque*, powiedzielibyśmy za M. Foucault. A jednak wyzwolenie od Kanta nie jest zupełne.

Okazuje się bowiem, że przedmiot intencjonalny jest dla Ingardena właśnie pozorem (*Schein*); i że mówi o tym w chwili, gdy przywołuje rozważania H. Conrad–Martius na temat przedmiotu halucynacji:

Jest on bowiem sam w sobie niczym. Sam Bóg mógłby takim przedmiotom odebrać ich istnienie tylko przez to, żeby wdarł się w marzącego lub halucynującego ducha danego człowieka lub w jego podstawę fizjologiczną. Lecz dopiero z tego miejsca tego rodzaju przedmioty dają się osiągnąć. Rzetelna istność realna i to, co idealnie istnieje posiada w zasadniczym przeciwieństwie do twórców halucynacji formalną obiektywność i bytową niezawisłość (autonomię bytową).¹⁰

Ładny to, przynajmniej, sposób wyrażania realistycznych przekonań: przedmiot halucynacji jest wytworzony przez świadomość, zaś świat jest jej dany; ale przekonanie to nie jest tu poparte żadnym argumentem, a przesłanka ma jedynie wartość poetyckiego obrazu. Rozumowanie jest następujące: aby osiągnąć przedmiot spostrzeżenia, Bóg nie musi wnikać w świadomość podmiotu; aby odebrać światu jego istnienie, może działać „od zewnątrz”; *ergo*: świat istnieje.

Nawet jeśli tym razem logika wywodu przypada Ingardenowi do gustu, nie rozwiązuje ona podstawowego problemu: czy można mianowicie wśród danych świadomości znaleźć coś, co upoważniałoby świadomość do wyjścia poza samą siebie, ku światu? Ingarden wie o tym, i dlatego uwagi H. Conrad–Martius znajdują miejsce tylko w przypisie. A samego pytania Ingarden unika, jakby przeczuwając fatalizm odpowiedzi, przynajmniej jeśli szuka się jej w postawie teoretycznej. W każdym razie Kant, przed fenomenologią, wychodził z tego podstawowego założenia, że wszystko, co jest nam dane, zjawia się w świadomości i poprzez nią. Stąd wynikło jego kryterium realności świata w ciągłości przyczynowego następstwa zjawisk. Ingarden zmierzał w innym kierunku: chciał wykazać, że oprócz przedmiotów czysto i pierwotnie intencjonalnych istnieją jeszcze przedmioty także intencjonalne, za którymi niejako skrywają się tylko przedmioty realne.¹¹ Analizując strukturę konkretności,

¹⁰ Jedynie w tekście polskim §20, s. 189 (przypis 1 do s. 188).

¹¹ *O dziele literackim*, §20, s. 180; *LKW*, s. 123.

Ingarden unika jednak sporu z Kantem o właściwy sens tego kryterium; zastanawiające, bo zazwyczaj nie unika dyskusji z królewieckim filozofem, nawet gdy jest tylko jego tłumaczem.

Powiedzieć, że struktura świata realnego umożliwia „przy niejako płynnym ujmowaniu przedmiotu przechodzenie w sposób ciągły od jednego stanu rzeczy do drugiego”¹², to nic innego, jak wyrazić w języku fenomenologii Kantowskie wymaganie powiązania przedstawień pojęciem przyczynowości, które właśnie narzuca doświadczeniu zarówno płynność, jak i ciągłość. Husserl powiedziałby, że przedmiot rzeczywisty przejawia się w świadomości jako uporządkowana seria wyglądów. Powiedzieć, że w świecie fikcji istnieją immanentne odgraniczenia wynikające z dyskretnej struktury języka, to przyznać, że stany rzeczy implikowane przez kolejne zdania dzieła literackiego nie dadzą się powiązać tak, jak w świecie realnym, to znaczy związkami przyczynowości. W konsekwencji opisanie struktury konkretności przedmiotu realnego i miejsc niedookreślenia dzieła sztuki, które Ingarden sobie wzajemnie przeciwstawia, nie posuwa ani o krok naprzód pracy nad argumentem ontologicznym, a nawet więcej — cofa do osiemnastowiecznego, wcale nie doskonałego, Kantowskiego kryterium.¹³ Nie tędy więc wieść będzie droga ewentualnego, nowego dowodu na istnienie świata.

Konkretność i kategoria określoności

Tymczasem już samo przeciwstawienie konkretności i niedookreślenia, lub inaczej: utożsamienie konkretności z całkowitą określonością, budzi wątpliwość; jest arbitralne i nie poddane

¹² *O dziele literackim*, § 24, s. 227; *LKW*, s. 168.

¹³ Nie zapominam wcale, że Ingarden poświęci zagadnieniu przyczynowości trzeci tom *Sporu o istnienie świata*; nie twierdzą więc, że Ingardenowska struktura konkretności identyczna jest z przyczynowością w sensie Kanta. Chodzi mi jedynie o sens kryterium ontologicznego. O to, że u Kanta kryterium to wymuszone jest postawą transcendentalną, która przyjmuje, że dla nas, ludzi, świat zawsze spowity jest zasłoną świadomości, i że zabronione jest w konsekwencji przejście od poznania do bytu samego w sobie. Otóż jeśli Ingarden natrafia w strukturze konkretności na Kantowskie kryterium, staje się jasne, że swoiście pojęty realizm zmusi go do ominięcia, tak czy inaczej, „kopernikańskiej rewolucji” Kanta. W tym sensie zgadzam się z Okopieniem (*Czy Ingarden jest fenomenologiem?*, „*Studia Filozoficzne*” 1989 nr 5), że myślenie Ingardena jest powrotem do filozofii przedkrytycznej.

żadnej dyskusji. Owszem, twierdząc, że byt realny jest „pojęciem podstawowym, którego derywatami są wszystkie inne pojęcia istnienia”¹⁴, oraz że byt realny jest całkowicie i wszechstronnie określony¹⁵, pozostaje on w zgodzie — można sądzić, że nie uświadomionej — z niezmienną intuicją metafizyki, że prawdziwy byt jest absolutną określonością. O ile jednak zgoda co do tej podstawowej tezy metafizyki jest względnie łatwo osiągalna, o tyle jej wykładnia, to znaczy wskazanie rejestru bytowego, który wypełniając ten warunek jest prawdziwym bytem, stanowi *spiritus movens* filozofii bytu i czyni zeń „pole bitwy tych nigdy nie kończących się sporów”. Ingarden prześlizguje się ponad tymi wszystkimi pytaniami, uznając pojęcia takie jak „przedmiot indywidualny” czy „określoność” za intuicyjnie oczywiste; dlatego jego tezom metafizycznym brakuje podstawowego uzasadnienia.

Ingarden powiada: przedmiot realny jest to byt samoistny, jednoznacznie i wszechstronnie określony, przy czym wszystkie jego określenia są immanentne (*in-esse*), a gdy znajduje się on w kolimatorze świadomości, staje się „przedmiotem także intencjonalnym”, to znaczy, że dla jego bytu fakt pojawienia się w świadomości jest doskonale przypadkowy.¹⁶ Tymczasem Berkeley twierdzi coś dokładnie przeciwnego: jedynie idee są absolutnie określone, „idea” oznacza zaś bycie-postrzeganym; natomiast myśl o jakiejś istności skrytej pod ideami, jak pisze, „wydaje mi się najbardziej abstrakcyjna i niezrozumiała”¹⁷. Słowa filozofa trzeba brać *à la lettre*; abstrakcja jest przeciwieństwem określoności. Berkeley odrzuca ideę bytu jako substancji materialnej, która — skryta pod „przypadkościami”¹⁸ — byłaby ich nośnikiem. Odkrywając całkowitą i jednoznaczność określenia idei rozumianych jako treści postrzeżeń, to w nich właśnie dostrzega wykładnię bytu: *esse est percipi sive percipere*. Dla identycznych racji Ingarden przypisuje byt autonomiczny przedmiotowi realnemu. Sprzeczność.

Nawet jeżeli Ingardenowski przedmiot realny nie jest pomyślany jako

¹⁴ R. Ingarden *O pytaniach esencjalnych*, w: *Z teorii języka i filozoficznych podstaw logiki*, Warszawa 1972, s. 372.

¹⁵ *O dziele literackim*, § 38, s. 317; *LKW*, s. 261–262.

¹⁶ *O dziele literackim*, § 20, s. 180; *LKW*, s. 122.

¹⁷ G. Berkeley *Principles of Human Knowledge* cz. I, § 17, w: *Philosophical Works*, London 1985, s. 81–82.

¹⁸ Przypadłość jest w przybliżeniu ekwiwalentem jakości w słowniku fenomenologicznym.

materia prima, teza o całkowitej określoności przedmiotu realnego jest i tak problematyczna. Przeprowadźmy, wraz z Kantem, takie rozumowanie: każde zjawisko¹⁹ uwarunkowane jest przez poprzedzające je zjawisko, to z kolei przez jeszcze wcześniejsze i tak dalej w nieskończoność. W konsekwencji, wydzielone zjawisko nie jest bytem samoistnym, ponieważ część jego określeń zawarta jest poza nim, mianowicie w zjawiskach poprzedzających je. Podobnie, odizolowane od ciągu zdarzeń zjawisko będąc zawsze uwarunkowane przez inne zjawiska, nie osiągnie nigdy pełnej określoności. Kant wywiódł stąd konieczność dopełnienia serii warunków i potraktowania całości jako tego, co nieuwarunkowane. Był to jego zdaniem jedyny sposób, aby filozofia mogła myśleć byt jako absolutną określoność. Jedynie idee rozumu wskazują na byt, chociaż żadna możliwa naoczność nie będzie wobec nich adekwatna. Byt w sensie filozoficznym, pojęty jako określoność, nie może więc być z porządku fizycznego i może być jedynie rzeczywistością inteligibilną: platońskim *τὸ εἶναι* w odróżnieniu od *τὸ γίγνωμαι*, albo w interpretacji H. Cohena *Sein* w odróżnieniu od *Dasein*.

To właśnie Cohen, nie dający się pominąć interpretator Kanta, wniósł do historii sporu o byt tę przejrzystość. Niejeden myśliciel pobłądził, myląc byt w sensie filozoficznym z *istnieniem* przedmiotów fizycznych czy obecnością wrażeń. Stąd rozróżnienie *Sein* i *Dasein*. Idea Platona jest bytem istnienia (*Sein des Daseins*), tym, co nieprzerwanemu stawianiu się nadaje spójność i realność, co gwarantuje rzeczywistość zjawiska i zapobiega traktowaniu go jako pozorów: inteligibilnością tego, co zmysłowe. Podobnie u Kanta: traktowanie rzeczy samej w sobie, owego „X”, jako przedmiotu ukrytego pod wyglądami, uważał Cohen za nieporozumienie (Kant sam powiada, że jest to pojęcie jedynie „problematyczne”). Rzecz sama w sobie to tylko hipoteza teoretyczna, milcząca, ale konieczne założenie wszelkiego poznania przyrody, które filozofia czyni jedynie jawnym.²⁰

Widziana w tej perspektywie, koncepcja Ingardena jest akumulacją paradoksów: byt realny, czyli rzecz sama w sobie, nie jest już pojęciem

¹⁹ Według Ingardena, zjawisko u Kanta odpowiada jego własnemu pojęciu przedmiotu (także) intencjonalnego, por. *Krytyka czystego rozumu* w tłumaczeniu Ingardena, t. 1, przyp. tłumacza na s. 360.

²⁰ Zob. H. Cohen *Kants Theorie der Erfahrung*, Berlin 1885, a także H. Dussort *Ecole de Marbourg*, Paris 1963.

problematycznym, lecz jako pojęcie asertoryczne staje się, w *Sporze o istnienie świata*, przedmiotem dowodu; jest ona całkowicie określona, ale nie ze względu na swą inteligibilność, więcej nawet — długa i skomplikowana, ostatecznie niespełniona praca nad dowodem istnienia świata jest najlepszym wyrazem jej niepoznawalności (więc nieokreśloności); określoność bytu realnego pomyślana jest, przeciwnie, jako pełnia uposażenia jakościowego. Świat inteligibilny zaś, jak rysuje go Ingarden w *Essentiale Fragen*, ze względu na „czyste możliwości” w nim zawarte, nie posiada całkowitej określoności. Oto pułapka redukcji historycznej. Brak dyskusji podstawowych kategorii wprowadza do Ingardenowskiego pojęcia przedmiotu realnego całą serię dwuznaczności, a to przecież na jego tle właśnie ujawnia się specyfika dzieła sztuki jako bytu zawierającego w sobie „miejsca niedookreślenia”.

Bartoszyński zwrócił uwagę, że miejsca niedookreślenia przynoszą jedynie opis negatywny, że zdefiniowane są jako brak dostrzegalny na tle rzeczywistości.²¹ Rzecz nie tylko w tym, że Don Quichotte byłby szaleńcem jedynie dlatego, że zapomniał upewnić się, w k o n f r o n t a c j i z e ś w i a t e m r e a l n y m, że jego wizja nacechowana jest lukami jakościowego uposażenia. Chodzi o coś dużo poważniejszego: jeżeli nie można przyjąć bez zastrzeżeń Ingardenowskiej charakterystyki przedmiotu realnego, to podobne zastrzeżenia budzić musi ontologiczny opis dzieła sztuki.

Doświadczenie estetyczne i kategorie bytu

Najjaskrawszą konsekwencją braku historycznej dyskusji kategorii określoności jest twierdzenie Ingardena, podkreślane wielokrotnie przez jego uczniów²², o nowatorstwie koncepcji „miejsca niedookreślenia”. Nie odmawiając Ingardenowi pewnej oryginalności, należy jednak otworzyć oczy na historię filozofii i skonstatować, że u Fichtego czy Kierkegaarda, nawet jeśli stawką doświadczenia estetycznego nie jest jeszcze sztuka, to i tak współzależne jest ono właśnie

²¹ Zob. K. Bartoszyński *Teoria miejsc niedookreślenia na tle Ingardenowskiego systemu filozoficznego*, w: *Wypowiedź literacka a wypowiedź filozoficzna*, red. M. Głowiński, J. Stawiński, Wrocław 1982. Na potwierdzenie jego analizy przywołać można Arysototelesowską doktrynę pojęcia „braku”, *Metafizyka*, 1022 b, Warszawa 1983, s. 138.

²² Np. A. Szczepańska *Estetyka Romana Ingardena*, Warszawa 1989, s. 61.

z pojęciem niekompletnej określoności. U Leibniza zaś filozoficzne podstawy fikcji literackiej są i d e n t y c z n e, jak u Ingardena.

Życie estetyczne pozostanie zdaniem Kierkegaarda zawsze niespójne, nieuchwytnie i nieokreślone w swym braku jedności. Cechuje je „gospodarka przemienne”²³ — następstwo momentów terażniejszych w całej ich różnorodności i nie poddających się ujęciu w całość. Przewycięzenie tego stadium to właśnie usunięcie nieokreśloności, nadanie całości życia pewnej spójności — to stadium moralne. Różne typy życia wykluczają się wzajemnie: albo nieokreślone następstwo — albo dająca się określić spójność. Ingardena odróżnia wyraźnie i od filozofa duńskiego, i od ogólnej linii całej tej tradycji, rodzaj akceptacji nieokreśloności, pozytywny stosunek do doświadczenia estetycznego jako spotkania z niedookreślonym, podczas gdy filozofowie zajmowali zazwyczaj w stosunku do nieokreśloności postawę nieprzyjazną i potępiającą: określoność = *logos* = *ratio*.

Rehabilitacja doświadczenia estetycznego jako napotkania niedookreślonego odróżnia także Ingardena od Fichtego, który, jak wiadomo, zaprzeczał możliwości syntezy pojęć i danych zmysłowych w wyobraźni. Różnica natur tych dwu skrajności nigdy nie zostanie przewycięzona w postawie teoretycznej (biernej, wyczekującej). O ile Kant zrehabilitował wyobraźnię i obarczył ją odpowiedzialnymi funkcjami, zarówno dla poznania jak i dla produkcji piękna oraz ocen estetycznych, o tyle Fichte widział w niej tylko „władzę [umysłu], która balansuje pomiędzy określonością [rozum] i nieokreślonością [dane zmysłowe], między skończonym i nieskończonym”²⁴. Wyobraźnia, organ estetyczny umysłu, jest więc a b s o l u t n ą n i e o k r e ś l o n o ś c i ą. Rozwiązanie Fichtego pójdzie w kierunku twórczej energii. Ja jako jedynej możliwej syntezy w postawie praktycznej, pozostawiając poza sferą filozoficznego interesu zarówno postawę estetyczną, jak i teoretyczną, obie, jego zdaniem, naznaczone nie dającą się przewyciężyć niedookreślonością. Kontynuatorzy Fichtego odnajdą na nowo sferę estetyczną dzięki pojęciu twórczości, ale jej niedookreśloność będzie już definitywnie przewycięzona.

²³ S. Kierkegaard *Albo* — *albo*, t. 1, Warszawa 1982.

²⁴ „Die Einbildungskraft ist ein Vermögen, das zwischen Bestimmung und Nicht-Bestimmung, zwischen Endlichem und Unendlichem in der Mitte schwebt”, *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* (1794), cz. II, §4, w: *Fichtes Werke*, Leipzig 1922, s. 410.

Jeśli zaś chodzi o Leibniza, to nie tylko należał on do pierwszych kręgów czytelników powieści, ale ponadto poszukiwał dla estetyki prawomocności filozoficznej. Znalazł ją w ramach swego systemu. Kto zdecyduje się towarzyszyć Teodorowi w podróży poprzez krainy światów możliwych, podzieli z nim bez wątpienia fascynację tą porywającą przygodą, która zamyka *Eseje z Teodycei*. W towarzystwie Ateny, wnikiem w boski intelekt i kontemplować będzie niespełnione warianty esencji światów możliwych. Kiedy „warunki nie są dostatecznie określone — wyjaśni mu Atena — to wyniknie stąd tyle różnych światów, ile tylko zechcemy, które odpowiadać będą różnie na to samo pytanie na tyle sposobów, na ile tylko jest możliwe”²⁵. Zrozumie, że esencje te tworzą rodzaj piramidy; na piętrach oddalonych od wierzchołka spotka jeszcze Sextusa żyjącego w pełni szczęścia, albo zadowolonego ze skromnych warunków życia: oto właśnie wymarzone miejsce ontologiczne dla fikcji literackiej. I przeciwnie, na samym wierzchołku, możliwy będzie tylko jeden świat, całkowicie określony, któremu zresztą Bóg nadał istnienie, nasz świat. Być, to być określonym — w ten sposób Leibniz wpisuje się w Parmenidejską tradycję. Fikcyjny świat jego ulubionej powieści, *Argenida* autorstwa Barclaya, sytuuje się więc na owych niższych piętrach piramidy, gdzie nieokreśloność otwiera możliwości innych niż nasz światów: „Argenida Barclaya jest możliwa, czyli wyobrażalna w sposób jasny i wyraźny, choćby pewne było, że nigdy nie żyła; nie wierzę zresztą, iż kiedykolwiek żyć będzie”²⁶. Fikcja podejmuje możliwości wykluczone ze świata realnego: „Dzieło literackie nie musi być «konsekwentne» resp. trzymać się granic tego, co możliwe w obrębie faktycznie znanego nam świata” — czytamy z kolei u Ingardena.²⁷ Jego oryginalność wobec Leibniza jest nieznaczna. W każdym razie w obu koncepcjach dopełnianie określeń świata fikcji nie doprowadzi do przekształcenia go w świat rzeczywisty: w jednym przypadku ze względu na koncepcję „podwójnego nosiciela” (Träger)²⁸, w drugim — na dekret stworzenia dodany przez Boga do esencji najlepszego ze światów.

²⁵ Leibniz *Essais de Théodicée* (1710), Paris 1969, §414, s. 360.

²⁶ Leibniz *Confession Philosophi* (1673), w: *Wyznanie wiary filozofa...*, Warszawa 1969, s. 21.

²⁷ *O dziele literackim*, §38, s. 324, *LKW*, s. 268.

²⁸ R. Ingarden *Spór o istnienie świata*, t. II / 1, Warszawa 1987 (wyd. niem. Tübingen 1965, s. 38).

Inność Ingardena polega w ostatecznym rozrachunku na specyficznym statusie, jaki przyznaje on fikcji literackiej: jest ona przedmiotem intencjonalnym, rozpiętym na trzech podstawach bytowych: podłożu materialnym, aktach świadomości i pojęciach. Kategoria niedookreśloności zachowuje u niego ten sam, metafizyczny sens, chociaż Ingarden analizuje szczegółowo, jak miejsca niedookreślenia konstytuują się w różne typy schematyczności w poszczególnych warstwach dzieła. Świadomie czy też nie, czerpie on z tej samej tradycji²⁹, która opiera doświadczenie estetyczne na spotkaniu z bytem niekompletnym, niepełnym, a przez to wolnym od ograniczeń świata i brzemieniem w nowe możliwości.

Oparcie estetyki na kategorii miejsc niedookreślenia wynika u Ingardena z: 1) podporządkowania jej programowi ontologicznemu oraz 2) braku zainteresowania specyficzną genezą dzieła sztuki. Perspektywa ontologiczna nie prowadzi jednak koniecznie do estetyki jako doświadczenia niedookreśloności. Bergson ukazuje na przykład możliwość zupełnie innej konfiguracji pojęć. Świadomość jest wręcz synonimem nieokreśloności wkradającej się pomiędzy zewnętrzne pobudzenie i reakcję podmiotu. Otóż sztuka, Bergson ma głównie na myśli impresjonistów czy Turnera, jest właśnie pewnym otwarciem się na tę całkowitą określoność świata, która pobudza nas miriadem poruszeń, będąc w tym nieokielznanym bogactwie żywiołu wrażeń czymś nie do wytrzymania — przerażającym i niosącym grozę spotkaniem ze światem w całej jego nagości, przed którym broni nas zarówno sumująca i ograniczająca wrażenia percepcja, jak i kultura symboli, którymi zastępujemy tę zbyt trudną do zniesienia wizję rzeczywistości. Ujrzone w takim świetle doświadczenie estetyczne ma w sobie, przeciwnie, raczej coś z n a d o k r e ś l o n o ś c i. Uwzględnienie genezy dzieła w akcie twórczym jeszcze wyraźniej naprowadza na ten sam trop.

Postawa twórcza i postawa interpretująca (byt i sens)

Ingarden oczywiście nie podąża tym tropem. Nie tylko nie interesuje się ontologicznymi konsekwencjami aktu twórczego, który

²⁹ W zupełnie innym kontekście L. Pareyson potwierdza, że oparcie estetyki na pojęciu niekompletności dzieła jest bardziej rozpowszechnione niż się to zazwyczaj przyjmuje i wskazuje na powiązania tej koncepcji z kulturą filozoficznego idealizmu; por. *Conversations sur l'esthétique*, Paris 1992, s. 122.

powołuje dzieło sztuki do bycia, ale ponadto zniekształca sens twórczości artystycznej, fałszując stosunek między tworzeniem dzieła i jego interpretowaniem. Jego koncepcja doświadczenia estetycznego zakłada, że odbiorca, dopełniając nieskończoną wielość miejsc niedookreślenia, staje się w s p ó ł t w ó r c ą dzieła. A ponieważ dzieło sztuki utożsamia Ingarden z przedmiotem estetycznym, intencjonalnie projektowanym przez odbiorcę, rola artysty została w pewien sposób sprowadzona do rzemieślniczego formowania materii (jednego tylko z trzech fundamentów bytowych dzieła).

Biemel analizował to pomieszczenie w Ingardenowskiej teorii malarstwa, ale krytyka jego da się także, *mutatis mutandi*, zastosować do literatury. Zauważa on, że w konsekwencji (wątpliwego zresztą semantycznie) rozgraniczenia pojęć obrazu [*Bild*] (dzieło sztuki) i malowidła [*Gemälde*] (podłoże materialne), a w jego następstwie wartości estetycznych i artystycznych, rola artysty zostaje przesadnie pomniejszona, zaś rola odbiorcy ponad miarę wyolbrzymiona. Wynika z tego bowiem, że dopiero odbiorca wytwarza dzieło, artysta zaś jedynie sporządza przedmiot.³⁰

To pomieszczenie aktu twórczego i postawy interpretującej³¹ ma swe źródło w zamaskowanym zrównaniu planów bytu i znaczenia, które można już było dostrzec w subsumcji pod jedną kategorię „niedookreślenia” tak różnych momentów jak ogólność pojęcia, „wypełnianie celowania” czy schematyczność wyglądu. T w o r z e n i e jest powołaniem do bycia dzieła, kształtowaniem materii podług projektu, niekoniecznie uświadomionego, ale w dziele immanentnie obecnego. Jego i n t e r p r e t a c j a jest odnajdywaniem sensów tego projektu lub nadawaniem mu znaczeń; ale nie znaczeń, których mu brakuje, lecz takich, które dzieło pozytywnie zakłada. W obu postawach zawarty jest stosunek podmiotu do dzieła sztuki; o ile jednak w pierwszym przypadku rozgrywa się ona na poziomie bytowym, o tyle w drugim na poziomie

³⁰ M. W. Biemel *Réflexions sur l'interprétation du Bild par Ingarden* (1985), tłum. franc. w: *La part de l'oeil* 1991 nr 7.

³¹ W 1958 roku Ingarden uczestniczył w XII Międzynarodowym Kongresie Filozoficznym w Wenecji. Dwóch referentów skupiło się tam wówczas na odróżnieniu działalności artysty od postawy krytyka i odbiorcy. Gilson przeciwstawił postawę „poietyczną” postawie „kognitywnej”, zaś Micheliś sąd „poietyczny” — dyskursywny i teleologiczny, sądowi „kontemplatywnemu” — bezpośredniemu i aksjologicznemu. Zob. Materiały z sesji, w: *Il guidizio estetico*, Padwa 1959.

sensów. Jest pikantnym paradoksem, że Ingarden, zarzucając Husserlowi świadome i niedopuszczalne utożsamienie tych dwu planów, sam dokonuje ich niekontrolowanego pomieszenia. Ma ono zresztą głębokie korzenie, bowiem jego argument ontologiczny, przyjmując byt realny (określoność) jako transcendentny wobec świadomości i samoistny wobec niej, zestawia go dla porównania z przedmiotem intencjonalnym (niedookreślenie) — a to jest właśnie zrównaniem bytu i znaczenia.

Rozpatrywane z punktu widzenia twórczości doświadczenie estetyczne ukazuje się, przeciwnie, jako sfera, gdzie wolność, będąca zarazem autonomią i aktywnością, pozwala przezwyciężyć niepełną określoność przedmiotu zmysłowego i zawrzeć w nim twórczy projekt. Następcy Fichtego, na przykład Dilthey, który wiele mu zawdzięczał, wykorzystali jego koncepcję absolutu jako czynu twórczego dla refleksji estetycznej. Absolutna określoność, jaka w tym szczególnym sensie może stać się udziałem dzieła sztuki, ujawnia się jako jego nadokreśloność i implikuje w postawie interpretującej wielość lub nawet niewyczerpywalność znaczeń. Wielość ta stanowi jego wewnętrzne bogactwo, a nie ułomność niekompletności. Zbiegają się w tym poglądzie hermeneutyki Diltheya i Gadamera oraz Pareysona (także będącego pod wpływem Fichtego).

Zarówno „niedookreśloność”, jak i „nadokreśloność” owocują pewną nieskończonością możliwych odczytań dzieła. Jednak sens owych „nieskończoności” nie jest taki sam. W pierwszym przypadku bowiem nieskończoność pojęta jest na wzór greckiego *πειρον*, to znaczy tego, co pozbawione wyraźnej granicy *πέρας*, co jest właśnie w tym sensie niedostatecznie określone. Nieskończoność jest brakiem. W drugim przypadku nieskończoność pojęta jest pozytywnie jako *μόλιωσις*. Pojęcie to, typowe dla filozofii chrześcijańskiej, pojawia się już u Plotyna w koncepcji ducha, który „daje więcej, niż posiada”³². Tylko przy tak pomyślanej nieskończoności można przywrócić artyście należną mu odpowiedzialność za dzieło.

Rozpatrywane z punktu widzenia interpretacji, doświadczenie estetyczne nie jest skazane na bierność dlatego, że dzieło potraktujemy jako zupełne.

³² „używał mu Tamten, czego nie miał on sam. Lecz z Niego, który był Jednym, on miał wielość” — Plotyn, VI, VII, 15; *Enneady*, t. 2, Warszawa 1959, s. 587. Ingarden, abstrahując od historii pojęć, stopniowo oczyszczających i precyzujących się wraz z przemijaniem epok, nie umiał skorzystać z tego „rozumu historii”.

Seria interpretacji nie tyle wzbogaca dzieło, ile ujawnia jego własne bogactwo. Pareyson zauważa także, że wyolbrzymienie twórczej roli odbiorcy równoważne jest z pomniejszeniem jego „zasług” w kontakcie z dziełem: „jak gdyby trzeba zniweczyć wszelki opór, aby oryginalność [odbiorcy], niezdolna do przezwyciężenia jakiegokolwiek oporu, musiała, aby się ujawnić, mieć przed sobą tylko pustkę”³³.

Konkluzja

Ingarden nie dostrzegł istotnego związku projektu artystycznego z dziełem sztuki. Skupił się na przedmiocie oderwanym od jego genezy w wolnym akcie twórczym. Nie tylko rozwinął swoją estetykę wychodząc od ontologicznego studium dzieła sztuki, ale można powiedzieć, że wywiódł stąd całą swoją filozofię i, jak twierdzi, chodziło mu w tym studium o coś dużo więcej, niż o analizę czysto estetyczną. W istocie gra toczyła się już wtedy o Ingardenowski dowód na istnienie świata realnego.³⁴ Trudno w tak ogólnej perspektywie oddać sprawiedliwość samemu dziełu sztuki, a zwłaszcza sztuce jako zjawisku duchowemu o własnej specyfice. Dlatego musiał Ingarden, ze względu na postawiony sobie cel — metafizyczny, a nie estetyczny — po pierwsze, zobaczyć sztukę od strony przedmiotu. Musiał też, po drugie, szukać jej specyfiki przeciwstawiając ją światu realnemu. Musiał wreszcie, po trzecie, przyjąć jako naczelną kategorię estetyczną niedookreśloność. Są to trzy — jak najdalsze od intuicyjnej oczywistości — ukryte założenia jego filozofii sztuki.

Pierwsze pozostawia całkowicie w cieniu problem twórczości. Tymczasem sztuka, a z nią estetyka, poszły właśnie tą drogą: estetyka smaku, czyli wyobraźni twórczej, zastąpiona została estetyką twórczości. W konsekwencji Ingarden poszukiwać będzie wartości estetycznych jako „zestrojów” jakości: jest to teoria bardzo archaiczna i zupełnie nie dostosowana do współczesnej sztuki. Nie dziwi w tym kontekście fakt, że nigdy w jego rozważaniach nie pojawia się na przykład surrealizm. Ponieważ jednak zestawia on dzieło sztuki z przedmiotem realnym, a nie z projektem dzieła, z intencją artystyczną czy z procesem twórczym, patrząc na dzieło spojrzeniem pozornie obiektywnym, *de facto* pomija

³³ L. Pareyson *Conversations...*, s. 123.

³⁴ LKW, Przedmowa (§8, s. X).

jeden z jego najistotniejszych wymiarów: ekspresję twórczości. W tej perspektywie między *Suszarką do butelek* i *Suszarką do butelek* Ducham-pa nie ma żadnej ontologicznej różnicy.

Drugie założenie nie pozwala Ingardenowi dostrzec konstytutywnej dla dzieła sztuki jego relacji do kultury, społeczeństwa i historii. Dzieło sztuki jest bowiem, istotnie, niesamoistne jako przedmiot. Ale przynajmniej w takim samym stopniu, w jakim zależy ono od „konkretyzacji” w odbiorze, zależy także od najszerszej pojętego kontekstu kulturowego, w jakim powstało i ujawnia swe wielorakie oblicza. Wyrazem tak pojętej „niesamoistności” dzieła sztuki jest jego „znaczenie zewnętrzne”. Brak refleksji nad procesem twórczym (jako fragmentem ogólnej refleksji antropologicznej) uniemożliwił Ingardenowi dostęp do tej sfery znaczeń dzieł sztuki. Jego teoria staje się więc powrotem do *mimesis*³⁵, bo tylko w ten sposób może się skończyć analiza sztuki w perspektywie jej stosunku do świata realnego.

Trzecie założenie — niedookreśloność jako główna kategoria estetyczna — wiąże jego estetykę z tradycją filozoficzną, z której nie potrafi on znaleźć pozytywnego wyjścia. Nie wystarcza tu „pozytywny” stosunek do artystycznego niedookreślenia, kontrastujący z niejednokrotnie ponawianym potępieniem sztuki z racji implikowanej przez nią nieokreśloności. W imię określoności rozumu Ingarden nie odróżnia wystarczająco tworzenia od interpretowania, i ewentualnie różnych możliwych typów gry z nieokreślonością, zależnie od zajętej postawy: twórcy lub odbiorcy.

Nieprzystawalność perspektywy estetycznej ukształtowanej przez te założenia do przedmiotu rozważań, który miał się w niej ukazać, ujawniła sama sztuka. Nie tylko nigdy estetyczna teoria Ingardena nie została zastosowana do poważniejszych interpretacji literatury, ale także żaden istotny dialog nie został zawiązany między nią i sztukami plastycznymi, zwłaszcza w ich awangardowych rejestrach. Bowiem szczerą otwartość Ingardenowskiej refleksji na sztukę obezwładniona została arbitralnymi ograniczeniami jego własnej teorii.

³⁵ H. Markiewicz zwraca uwagę, że Ingarden porusza się w horyzoncie dziewiętnastowiecznej poetyki powieści jako „malowania słowami”. Píše o tym w artykule *Problem miejsc niedookreślenia w dziele literackim (Nowe przekroje i zbliżenia)*, Warszawa 1974, s. 256–258).