

Lwowskie czwartki
Romana W. Ingardena
1934–1937

W kręgu problemów
estetyki i filozofii literatury

Wstęp i opracowanie
Danuta Ulicka

Państwowy Instytut Wydawniczy



Roman W. Ingarden, 1927

Spotkanie I, 25 stycznia 1934

Po dyskusji na temat planu pracy profesor Ingarden wyłuszczył swój pogląd na istotę dzieła literackiego, które nie jest ani kompleksem przeżyć autora, ani kompleksem przeżyć czytelnika, lecz przedmiotem niesamoistnym w stosunku do przeżyć.

W dyskusji wyłoniły się następujące odmienne od poglądu profesora Ingardena koncepcje w sprawie tego, czym jest dzieło literackie:

1) Dzieło literackie jest przedmiotem psychofizycznym (doktor Lissa).

2) Dzieło literackie do pełni istnienia dochodzi dopiero wówczas, gdy czytelnik czytający je ze zrozumieniem przeżywa odpowiedni kompleks przeżyć psychofizycznych (doktor Romahn).

3) Dzieło literackie jest przedmiotem desygnatywnym (w odróżnieniu od imaginatywnych) i antropocentrycznym (to znaczy, że istnienie jego zależy od tego, czy jest percypowane przez jakąś psychikę), nie jest natomiast kompleksem przeżyć (magister Lewicki).

4) Dzieło literackie jest pewnego rodzaju przepisem, przedmiotem fizycznym, pełniącym funkcję reprezentacji pewnego świata fikcyjnego i wywołującym pewne określone przeżycia u czytelnika. Pełnienie takich funkcji nie jest cechą fizyczną, a cechy względne przedmiotów fizycznych nie muszą być cechami fizycznymi (doktor Blaustein).

5) Dzieło literackie jest wpływem przeżyć i jest od nich zależne. Przy rozpatrywaniu socjologicznej roli sztuki można przyjąć socjologiczną interpretację dzieł literackich (pani Landauówna).

Odrębne stanowisko zajął doktor Witwicki¹, twierdząc, iż pytanie, co to jest dzieło literackie, jest wieloznaczne (po pierwsze – co to jest książka?; po drugie – co wspólnego mają przeżycia wszystkich czytających?; po trzecie – co myśli sobie człowiek, mówiąc, że *Pan Tadeusz* jest epopeją?), nadaje się raczej do ankietowego opracowania. Wobec tego, że w dyskusji ani nie podano definicji, ani nie wskazano danego przedmiotu – miesza się w niej rozmaite zagadnienia.

Profesor Ingarden w odpowiedzi zaznaczył, że awersja do przyjęcia koncepcji dzieła literackiego niebędącego ani przedmiotem fizycznym, ani psychicznym pochodzi z przesądu metafizycznego, iż świat składa się wyłącznie z przedmiotów tych dwóch rodzajów. Żaden przedmiot nie może być

¹ Zob. *Dramatis personae*, s. 42–43.

zarazem psychiczny i fizyczny. Funkcja reprezentowania miałaby być (wedle 4) cechą нефизyczną przedmiotu fizycznego, co nie jest możliwe. Przyjęcie psychologizycznej koncepcji prowadzi do absurdów (na przykład że *Panów Tadeuszów* jest więcej niż jeden). Przedmioty fizyczne są tylko *Seinsfundamente*² dzieł literackich. Gdyby dzieło literackie było przedmiotem fizycznym, reagowałoby na przykład na oset. Doktor Witwicki nie uwzględnił, że mowa jest o przedmiotach naszych doświadczeń, a nie o doświadczeniach.

Spotkanie 8 lutego 1934³

Profesor Ingarden proponuje, aby wziąć za punkt wyjścia dyskusji pewne konkretne utwory literackie, poddając je gruntownej analizie. Wybrał też dla tego celu trzy wiersze, wiersz pt. *Młodość* Staffa ze zbioru *Łabędź i lira*⁴ i dwa wiersze Rilkego, jeden ze zbioru *Aus einer Sturmnacht* i drugi tak zwany *Schlußstück*⁵.

² *Seinsfundamente* (niem.) – podstawa bytowa.

³ Zapis nie jest numerowany. Kartka zapisana ołówkiem (prawdopodobnie przez archiwistę), znajdująca się w teczce z maszynopisami protokołów za 1934 rok, informuje, że brak protokołów ze spotkań II–VI. Nie wiemy i nie sposób ustalić na podstawie dat, w jakim rytmie przebiegały posiedzenia w 1934 roku: czy co tydzień, czy co dwa tygodnie, czy raz w miesiącu. Toteż zapisy pozbawione numeru nie zostały nim opatrzone.

⁴ Zbiór wierszy *Łabędź i lira* Leopolda Staffa (1878–1957) ukazał się we Lwowie w 1914 roku.

⁵ Poemat *Aus einer Sturmnacht* (w przekładzie Adama Pomorskiego [ur. 1956] *Burzliwa noc*) Rainera Marii Rilkego (1875–1926) pochodzi z tomu drugiego *Księgi obrazów* (1906), a wiersz *Schlußstück* (w przekładzie Witolda Hulewicza [1895–1941] *Na koniec*) z tomu pierwszego.

Ingarden przełożył wiersz, przywoływał go w rozprawie z 1937 roku *O tak zwanej «prawdzie» w literaturze* i analizował w powojennych *Szkicach z filozofii literatury* (Łódź 1947, s. 25), wraz z innym utworem poety, *Initiale*, również z *Księgi obrazów*.

W pierwszym polskim tłumaczeniu Hulewicza utwór *Na koniec* brzmi:

Wielka jest Śmierć. / My do niej należymy, / do życia śmiejąc się kras. / Gdy w pełni życia stać sądzimy, / ona śmie płakać / w środku nas (Rainer Maria Rilke, *Księga obrazów. Wiersze nowe*, przeł. Witold Hulewicz, Warszawa 1927, s. 99).

W przekładzie Ingardena (niezatytułowanym i dalej przywoływanym):

Wielka jest śmierć. / Jesteśmy w jej mocy z uśmiechem na ustach. / Gdy się nam zdaje, żeśmy w pełni życia, / ośmiela się łkać w naszym wnętrzu.

Warto dodać, że jeden z przekładów dokonanych przez Rilkego z francuskiego spolszczył uczestnik czwartków Ingardenowskich Ludwik Lille (zob. *Dramatis personae*, s. 36–37), który także zilustrował książkę grafikami (*Miłość Magdaleny. Sermona*

Po przeczytaniu tych wierszy zastanawiano się nad zasadniczymi między nimi różnicami.

Lewicki stara się przeprowadzić rozdział według pewnej koncepcji liryki, odmawiając wierszowi Staffa cech „rasowo” lirycznych, gdyż nie ma tu jedności przeżycia, lecz ciąg przeżyć, a więc pewnego rodzaju epiczność, zaś jednolitość stwarza sobie autor – zdaniem Lewickiego – na końcu dosyć sztucznie, bo słowem, a nie obrazem.

Profesor Ingarden nie godzi się z tą koncepcją jedności przeżycia, gdyż uważa ją za niezgodną z doświadczeniem. Jego zdaniem żaden z tych wierszy nie daje nam jedności przeżycia, mamy stale tylko szczególny zestrój przeżyć.

W związku z tym problemem jedności zauważa jeszcze doktor Łobaczewska, że pozory tej jedności w jednym wierszu, a pozorny jej brak w drugim wynika stąd, że w jednym wypadku mamy jedność przeżycia na początku, a potem wielość przedstawień, w drugim zaś przeciwnie.

Zdaniem doktor Lissy leży różnica między omawianymi wierszami w ich sferze znaczeniowej: u Staffa ma czytelnik intendować⁶ do przedmiotów przedstawionych przez autora, u Rilkego zaś intenduje on poprzez medium tych przedstawień do innych rzeczy.

Doktor Blaustein znowu uważa, że różnica leży między innymi w tym, że w wierszu o śmierci Rilkego nie mamy właściwie obrazów, jak u Staffa, poza tym zauważa, że u Staffa mamy przeplatanie dwóch światów, świata przedmiotów przedstawionych i świata przeżyć autora.

Z pierwszą uwagą godzi się profesor Ingarden tylko częściowo, twierdząc, że w danym wierszu Rilkego mamy obrazy, widzimy tu też pewien przedmiot, lecz nie jest on, jak u Staffa, wzrokowo opisany.

W końcu poruszają jeszcze Lewicki i doktor Lissa (pierwszy drogą głównie porównania z filmem) kwestię dokomponowania przez nas pewnych rzeczy do przedmiotów wyznaczonych *expressis verbis*, a więc światu przedmiotów przedstawionych przeciwstawiona jest u Staffa jakaś subiektywnie dokomponowana osoba, na której poszczególne fazy wieku wskazuje specjalna charakterystyka tych przedmiotów.

Profesor Ingarden zaznacza w związku z tym, że właśnie takie różne projektowanie światów jest też jedną z różnic pomiędzy omawianymi wierszami, tak na przykład w wierszu Rilkego o śmierci jest projektowany jakiś

francuska przez o. Józefa Bonnet z rękopisu Q 1/4 Biblioteki Królewskiej w Petersburgu wyjęta, Lwów 1922).

⁶ Intendować (z łac.) – kierować się.

ktoś, ten mówiący, lecz należy on też do świata przedstawionego, a nie przeciwstawia się mu.

Doktor Blaustein zaś nie wyróżnia tu jakiejś osoby trzeciej, mówiącej, lecz uważa, że – jak we wielu utworach lirycznych – zlewa się tu osoba czytelnika z tą osobą projektowaną.

Poza tym zaznacza jeszcze doktor Blaustein w sprawie podejścia czytelnika do dzieła sztuki, że przeżycie estetyczne jest jaśniejsze, bezpośredniejsze przy pierwszym naszym zetknięciu się z utworem niż po dokładnej jego analizie, która często burzy jednolitość przeżycia.

Nie godzi się z tym profesor Ingarden, twierdząc, że tylko dokładne poznanie, analiza dzieła, umożliwia nam istotne obcowanie z nim.

Spotkanie VII, 22 marca 1934

Odczytanie protokołu przez pana Zawadowskiego. Tematem jest różnica obrazów i dekoracji. Profesor Ingarden twierdzi, że pierwiastek dekoratywności leży w sferze wyglądown.

Łobaczewska: Cechą dekoracji jest stylizacja cech indywidualnych, obranie przedmiotów z rysów indywidualnych.

Ingarden godzi się, że stylizacja jest wyrazem tendencji dekoratywnych i pyta: gdzie szukać pierwiastków dekoratywności, w jakiej sferze? Czy mogą być struktury psychiczne dekoratywne?

Geppert: Dekoratywność leży w sferze wyglądown zmysłowo wyobraźalnych. Obraz jest tym bardziej dekoracją, im bardziej jego wyglądown wystarczają.

Ingarden porusza problem dekoratywności struktur słuchowych.

Lissa: Dekoratywna jest w muzyce barwa brzmienia, nie tylko ornamentyka melodyczna.

Des Loges: Istnieje dekoratywność stylu literackiego. Wyrazem jej jest jakiś specyficzny stosunek wyobrażeń peryferycznych do myśli głównej.

Geppert: Czy smaki i wonie mogą być dekoratywne? One zdaje się są tylko dekoratywne.

Lissa: Dekoracja zakłada coś dekoratywnego.

Ingarden: Nie wszystko w sferze wyglądown jest dekoratywne. Dekoracja jest dodatkiem do czegoś, co mogłoby istnieć bez niej.

Des Loges: Czy dekoracja nie jest wyrazem stosunku wyglądown do przedmiotów przedstawionych?

Łobaczewska: Dekoratywność może być rysunkowa i barwna.

Ingarden: Barwy mogą spełniać dwojakie funkcje: elementów dekoracyjnych i wyrazu psychicznej sfery. Technika linearna nie jest istotą dekoratywności.

Lissa: Impresjonizm⁷ nie jest zupełnie dekoratywny.

Spotkanie 19 kwietnia 1934

Pan Lille przedstawia swój pogląd na istotę dekoracyjności: „Dekoracją” w potocznym znaczeniu nazywamy obraz umieszczony na ścianie lub rzeźby umieszczone na ulicach i placach publicznych. Fakt ten przesądza już w pewnym sensie o istocie dekoracji. Dekoracja jest w samym wyglądzie zależna od otoczenia, w związku z którym powstaje. Obraz ścienny ma za zadanie wypełnić jakąś powierzchnię stanowiącą część większej całości architektonicznej, ma podkreślić walory estetyczne ściany czy budynku. Dlatego w swych stosunkach proporcji i w doborze specyficznych elementów zdobniczych musi dekoracja łączyć się organicznie z architekturą, której część stanowi, musi być wyrazem tych samych wartości stylistycznych i kulturalnych. W przeciwieństwie do obrazu sztalugowego obraz ścienny jest nieprzenośny, dopełnienia wzrokowe wychodzące od architektury są warunkiem estetycznego działania obrazu ściennego. Jako przykład cytuje pan Lille fresk przedstawiający *Ostatnią wieczerzę*⁸ w otoczeniu architektury renesansowej. Pionowe akcenty architektoniczne zaznaczone pilastrami znajdują kontrast w poziomych akcentach kompozycji malarskiej. Ewentualnie te akcenty poziome wzmocnione mogą jeszcze być całym szeregiem innych szczegółów w obrazie. Gra tych akcentów pionowych i poziomych jest zasadniczym warunkiem estetycznego działania takiego fresku. Ten sam fresk przeniesiony w inne otoczenie wiele straci.

Najważniejszym typem obrazu ściennego będzie ten, który podkreśli płaskość ściany unikaniem przestrzenności w obrazie. Przykładem tego może być Giotto *Złożenie do grobu*⁹, gdzie odbieramy wrażenie, że wszystko dzieje

⁷ Zob. przyp. 32 na s. 69.

⁸ *Ostatnia wieczerza* – powstały w latach 1495–1498 fresk Leonarda da Vinci (zob. przyp. 37 na s. 189) znajdujący się w refektarzu klasztoru Dominikanów przy kościele Santa Maria delle Grazie w Mediolanie.

⁹ *Złożenie do grobu* – mowa o fresku Giotta di Bondone (około 1266–1337) w kaplicy Scrovegnich w Padwie, najczęściej tytułowanym jako albo *Opłakiwanie Chrystusa*, albo *Zdjęcie z krzyża* z około 1305 roku.

się na płaszczyźnie ściany, nie ma parcia w głąb. Podobną tendencję wykazują i inne jego freski. Formy są tam płaskie. Jest to cecha charakterystyczna fresków aż do końca XIV wieku. W technice tej wykluczone jest działanie iluzjonistyczne, przeważa natomiast dążność do stylizacji. Dążność ta wyraża się w linearnym uproszczeniu formy przy równoczesnym podkreśleniu cech najbardziej typowych i w przyjęciu skali kolorystycznej niezgodnej ze skalą rzeczywistości. Działanie kolorów idzie wszcz, około akcentu głównego kolorystycznego grupują się akcenty uboczne. Moment dekoracyjności płynie więc z techniki.

Najniższą rolę w zdobnictwie odgrywa ornament. Ornament jest zależny od ściany czy bryły, na której występuje. Najbardziej charakterystyczną cechą ornamentu jest jego zdolność do powtarzania się. Istnieją jednak wypadki, że można go ująć i w formie jednostkowej (tak jak się to zdarza na przykład w sztuce ludowej), wówczas służy on do podkreślenia kształtu przedmiotu, z którym się łączy.

W dyskusji zabrali głos

Doktor Lissa zapytuje, czy dekoracja nie reprezentuje jednak także, podobnie jak i obraz sztalugowy, własnej przestrzeni imaginatywnej, choć w mniejszym stopniu.

Pan Lille odpowiada, że wypadek ten może zachodzić, uważa go jednak zasadniczo za negatywny walor obrazu dekoratywnego.

Doktor Des Loges pyta, jaki jest stosunek między przedmiotem zdobionym a przedmiotem zdobiącym.

Doktora Romahna uderza względność pojęcia dekoratywności w przykładach zacytowanych. Jak patrzymy na fresk, którego otoczenie architektoniczne nie jest nam znane.

Pan Lille odpowiada, że bez względu na to, czy obraz ma otoczenie architektoniczne, czy nie, zaliczymy go do kategorii fresków lub obrazów, zależnie od tego, czy znajdziemy w nim więcej momentów „wypowiedzeniowych”, czy formalnych. Tu cytuje portret kobiecy Rafaela z perłą¹⁰, działającą wyraźnie jako czynnik dekoratywności w obrazie. Przykład ten

¹⁰ Trudno rozstrzygnąć, który z obrazów Rafaela (zob. przyp. 28 na s. 65) Lille (zob. *Dramatis personae*, s. 36–37) ma na myśli: *Portret Maddaleny Doni* z 1505 roku czy *Damę z jednorożcem* z 1505 lub 1506 roku.