

Marek BERNACKI

TEKST JAKO PARTYTURA O pożytkach płynących z Ingardenowskiej konkretyzacji dzieła literackiego

Dostrzeżona przez Ingardena potencjalność dzieła literackiego, pozostająca niejako do odkrycia i zagospodarowania w akcie uważnej lektury krytycznoliterackiej, jest pochodną wkodowanego przez autora w strukturę semantyczną tekstu założonego a priori intencjonalnego znaczenia świata przedstawionego. Będąc czymś zastanym w dziele, znaczenie to powinno być zarazem dla czytelnika-interpretatora impulsem, który prowokuje do rozwikłania ukrytej w tekście zagadki.

Roman Ingarden – uczeń Edmunda Husserla, twórcy dwudziestowiecznej fenomenologii – zapisał się w historii nauki o literaturze przede wszystkim jako prekursor badań poświęconych ontologii dzieła literackiego. Swoje poglądy na temat istoty bytowania i funkcjonowania dzieł literackich (przede wszystkim utworów lirycznych i epickich) Ingarden wyłożył w dwóch fundamentalnych pracach: *Das literarische Kunstwerk*¹ oraz *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*². Dokonując ejdetycznych oglądów (konkretyzacji) wybranych utworów (na przykład *Stepów akermiańskich*³ czy *Pana Tadeusza*⁴ Adama Mickiewicza), filozof sformułował kilka ważnych prawideł dotyczących struktury oraz istoty dzieła literackiego. Przede wszystkim określił je – co było aktem prekursorskim – jako twór intersubiektywny, istniejący w sposób intencjonalny. Dzieło literackie – twierdził Ingarden – ma dwóch „sprawców”: autora, który twórczymi aktami intencjonalnymi buduje strukturę tekstu, posługując się materiają słowną (brzmieniami i znaczeniami), oraz czytelnika (za każdym razem innego), który podczas uważnej lektury (nazwanej przez fenomenologa konkretyzacją) niejako powołuje dzieło do pełni życia, odczytując na swój sposób kod zapisany w strukturze tworu językowego. Mając dwoje „rodziców” powołujących je do istnienia, dzieło literackie funkcjonuje przy tym samodzielnie i empirycznie (jako materialna struktura graficzna tekstu),

¹ Zob. R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*, Max Niemeyer, Halle 1931. Zob. też: tenże, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, tłum. M. Turowicz, PWN, Warszawa 1988.

² Zob. tenże, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Max Niemeyer, Tübingen 1968. Zob. też: tenże, *O poznawaniu dzieła literackiego*, tłum. D. Gierulanka, PWN, Warszawa 1976.

³ Por. tenże, *O dziele literackim*, s. 57.

⁴ Por. tamże.

choć zawsze tylko potencjalnie⁵. Tym właśnie różni się ono od bytów realnie istniejących (przedmiotów), od bytów idealnych (jak na przykład Platońskie idee) czy od Husserlowskich fenomenów jako korelatów czystej świadomości⁶. Notabene, tworząc zręby ontologii dzieła literackiego, Ingarden polemizował ze swoim mistrzem dążącym, jak wiadomo, do radykalnej redukcji transcendentnej w poznawaniu rzeczy tego świata.

Ponadto według Ingardena ważną cechą dzieła literackiego jest jego dwuwymiarowość, na którą składają się wielowarstwowość oraz fazowość, czyli konstytuowanie się dzieła podczas jego wnikliwej lektury (konkretyzacji). Utwór literacki przypomina tort – składa się z czterech warstw: (1) warstwy brzmień słownych i tworów brzmieniowych wyższego rzędu, (2) warstwy jednostek znaczeniowych (słów i zdań), (3) warstwy uschematyzowanych wyglądów, dzięki którym pojawiają się w polu percepcji czytającego przedmioty przedstawione, oraz (4) warstwy ukonkretyzowanych przedmiotów przedstawionych, wyznaczonych przez sensy zdań (to tak zwany świat przedstawiony, którego znaczeniowy habitus ujawnia się dzięki intencjonalnym aktom czytelnika)⁷. Co więcej, dzieło literackie (na przykład sonet, poemat, powieść czy tragedia) ma istotę fazową – rozwija się w czasie, i tak też powinno być „konsumowane” przez odbiorcę: krok po kroku, w należnym skupieniu i nieprzerwanej ciągłości. Ingarden zalecał lekturę idealną, czyli w pełni skoncentrowaną na dziele. Każde bowiem przerwanie jego konkretyzacji powoduje nieciągłość w ujawnianiu się intencjonalnego świata w nim przedstawionego, uniemożliwiając jego pełne bytowanie. Pisał: „Bogactwo i złożoność obiektywnych operacji i przeżyć, których należy dokonać przy uchwytowaniu dzieła literackiego, wymaga – o ile w ogóle lektura i uchwycenie dzieła ma się udać – by czytelnik nie dopuszczał do siebie jakichkolwiek wpływów zakłócających”⁸.

Nieprofesjonalne podejście do unaoczniającego się w aktach fenomenologicznego oglądu tekstu powoduje, że podstawowy cel dzieła literackiego jako przedmiotu estetycznego nie zostanie spełniony. „Konkretyzacja przerywana” nie pocznie bowiem ani przeżycia estetycznego, ani nie doprowadzi czytelnika do duchowego uniesienia (ekstazy), jakim powinno być doświadczenie jakości metafizycznych ufundowanych na konkretyzowanym w akcie lektury dziele.

⁵ Por. tamże, s. 410.

⁶ Por. W. T a t a r k i e w i c z, *Fenomenologia*, w: tenże, *Historia filozofii*, t. 3, *Filozofia XIX wieku i współczesna*, PWN, Warszawa 2001, s. 219.

⁷ Por. I n g a r d e n, *O dziele literackim*, s. 415-423. Por. też: M.P. M a r k o w s k i, *Fenomenologia*, w: *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Znak, Kraków 2006, s. 94.

⁸ I n g a r d e n, *O dziele literackim*, s. 412.

Jak ujął to Edmund Husserl: „Fikcja jest źródłem, z którego czerpie swe soki poznanie «prawd wiecznych»»⁹.

Pisząc o istocie jakości metafizycznych, Ingarden zaliczał do nich: wzniosłość, podłość, tragiczność, straszliwość, tajemniczość, demoniczność, świętość, grzeszność, ekstazyzność, groteskowość, jak też wewnętrzne wyciszenie¹⁰. „Te, od czasu do czasu pojawiające się jakości «metafizyczne» [...] są tym, co nadaje życiu naszemu wartość «przeżycia», i tym, za czego tajemniczym, konkretnym objawieniem się w naszym życiu żyje w nas utajona tęsknota, kryjąca się poza wszystkimi naszymi działaniami i czynami. [...] Ich objawienie się stanowi szczyt, a zarazem największą głębię naszego życia i wszystkiego, co istnieje»¹¹.

W innym zaś miejscu pracy *O dziele literackim* stwierdzał: „Dzieło literackie jest prawdziwym cudem. Istnieje, żyje i działa w nas, wzbogaca niepomiernie nasze życie, użycza nam godzin zachwytu i pozwala zejść w bezdenne głębie bytu, a przecież jest tylko tworem bytowo-heteronomicznym, który w sensie autonomii bytowej jest niemal niczym»¹².

KU KONKRETYZACJI SENSÓW

Po wprowadzeniu teoretycznym czas na bardziej praktyczny wymiar naszych rozważań poświęconych Ingardenowskiej koncepcji dzieła literackiego. Nie ukrywam, że dla mnie, jako literaturoznawcy zafascynowanego osiągnięciami krakowskiej szkoły krytyki literackiej zapoczątkowanej przez Kazimierza Wykę i kontynuowanej przez Jana Błońskiego, a współcześnie reprezentowanej przez Mariana Stałę i Andrzeja Franaszka, tym, co najbardziej pociągające w teorii autora *Das literarische Kunstwerk*, jest dostrzeżenie w dziele literackim potencjalności ufundowanej na jego wymiarze językowo-znaczeniowym. Ingarden pisał: „Nie można jednak zapominać, że dzieło literackie [...] jest tworem s c h e m a t y c z n y m, w którym ponadto występują różne elementy i momenty w stanie szczególnej p o t e n c j a l n o ś c i. Te dwie okoliczności wiodą do tego, że co najmniej niektóre, jeśli nie wszystkie, estetyczne jakości wartościowe i jakości metafizyczne w dziele same nie dochodzą do p e ł n e g o r o z w i n i ę c i a, l e c z p o z o s t a j ą w s t a n i e u t a j o n y m «w y z n a c z e n i a z g ó r y», «t r w a n i a w p o g o t o w i u». Dopiero, gdy dzieło sztuki literackiej w konkretyzacji

⁹ E. Husserl, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*, tłum. D. Gierulanka, PWN, Warszawa, 1967, s. 222.

¹⁰ Por. Ingarden, *O dziele literackim*, s. 368.

¹¹ Tamże, s. 369.

¹² Tamże, s. 458.

dochodzi do adekwatnego ujawnienia się, to – w idealnym wypadku – wszystkie te jakości ukształtują się w pełni, ukazują się naocznie”¹³.

Owa dostrzeżona przez Ingardena potencjalność dzieła literackiego, pozostająca niejako do odkrycia i zagospodarowania w akcie uważnej lektury krytycznoliterackiej, jest pochodną wkodowanego przez autora w strukturę semantyczną tekstu założonego a priori intencjonalnego znaczenia świata przedstawionego (Zofia Mitosek określa tę konstytutywną cechę dzieła jako „utrwalony zasób intencji semantycznych”¹⁴). Będąc czymś zastanym w dziele, znaczenie to powinno być zarazem dla czytelnika-interpretatora impulsem, który prowokuje do rozwikłania ukrytej w tekście zagadki. Semantyczną aprioryczność tekstu literackiego postrzegam jako coś w istocie inspirującego, a nie prowadzącego na manowce aporii (jak chcieliby dekonstrukcyoniści spod znaku Jacques’a Derridy i Paula de Mana¹⁵). Nie postrzegam jej też jako czegoś opresyjnego i ograniczającego lekturę – jak w przypadku odczytań pragmatycznych, tudzież kulturowych, postulujących de facto daleko idącą dowolność interpretacji ufundowanych na egzystencjalnych doświadczeniach czy konkretnych potrzebach jednostki (jak na przykład w myśli Richarda Rorty’ego¹⁶).

Dostrzeżoną w dziele literackim potencjalność, którą opisał Ingarden, określam mianem *partytury dzieła literackiego*, czyli czegoś, co domaga się realizacji kreatywnej, jakkolwiek dokonywanej w granicach

¹³ Tamże, s. 457.

¹⁴ Z. Mitosek, *Fenomenologia literatury (Ingarden 1893-1971)*, w: *taż, Teorie badań literackich*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004, s. 154.

¹⁵ Według jednego z klasyków nurtu dekonstruktywistycznego w badaniach literackich Josepha Hillisa Millera „tekst wyraża swoją własną aporię” (cyt. za: M.P. Markowski, *Dekonstrukcja*, w: *Teorie literatury XX wieku*, s. 364; zob. też: J. Hillis Miller, *Theory Now and Then*, Duke University Press, New York 1991). Ową aporetyczność czy też dekonstrukcję Miller określa słowami „linguistic moment” (zob. J. Hillis Miller, *The Linguistic Moment: From Wordsworth to Stevens*, Princeton University Press, Princeton 2014; por. Markowski, *Dekonstrukcja*, s. 364), opisującymi „moment w dziele literackim, gdy jego własne medium ulega zakwestionowaniu” (tamże). Z kolei według innego znanego amerykańskiego teoretyka dekonstruktywizmu Paula de Mana – jak pisze Michał P. Markowski – „aporetyczność oznacza nierozstrzygalność (*undecidability*) między językiem performatywnym («jak») i konstytuującym («co»)» (tamże; zob. też: P. de Man, *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, tłum. A. Przybysławski, Universitas, Kraków 2004).

¹⁶ Według Richarda Rorty’ego, jednego z głównych przedstawicieli pragmatyzmu w naukach humanistycznych dwudziestego wieku i tak zwanej kultury postfilozoficznej, język nie jest pośrednikiem między poznającym podmiotem a poznawanym przedmiotem, lecz częścią ludzkiego zachowania, którego celem jest własna autokreacja i dostosowanie się do warunków zewnętrznych (zob. R. Rorty, *Wstęp: pragmatyzm a filozofia*, w: *tenże, Konsekwencje pragmatyzmu. Eseje z lat 1972-1980*, tłum. C. Karkowski, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1998, s. 7-43; por. M.P. Markowski, *Pragmatyzm*, w: *Teorie literatury XX wieku*, s. 478-480).

wyznaczonych przez ramę modalną tekstu. Słusznie zauważa Zofia Mitosek: „Utwór literacki to przedmiot bytowo heteronomiczny. Jednakże Ingarden wielokrotnie zaznacza, że świat przedstawiony nie stanowi «treści» narzuconej utworowi przez czytelnika, ale że konsekwentnie wynika z sensów zdań i porządku ich prezentacji. Świadomość niejako «petryfikuje» przepływ sensów w syntetyczne całości, ale też bez niej sensy te nic nie znaczą. Można by to określić jako swoistą dialektykę podmiotu i przedmiotu: dzieło narzuca «pracę» świadomości, z kolei jednak świadomość tworzy z napisów i brzmień coś takiego, jak świat literacki”¹⁷.

Warto w tym miejscu przywołać muzykologiczną definicję terminu „partytura”. „Partytura – [to] notacyjne zestawienie nad sobą wszystkich partii wokalnych i instrumentalnych utworu zespołowego, w celu przejrzystego utrwalenia całości dzieła, ułatwienia orientacji kompozytorowi, dyrygentowi oraz słuchaczom śledzącym z partyturą wykonanie kompozycji. Partytura eksponuje wertykalne związki między poszczególnymi partiami zestawionymi nad sobą w pewnym określonym porządku”¹⁸.

W tym kontekście przydatne może być też, przeżywające ostatnio swój renesans w naukach humanistycznych, pojęcie partytury teatralnej, o której już w latach pięćdziesiątych dwudziestego wieku pisał Zbigniew Raszewski¹⁹. Jak podaje Wanda Świątkowska, autorka hasła „Partytura teatralna” zamieszczonego w cyfrowej Encyklopedii Teatru Polskiego, pojęcie to można rozpatrywać w dwojaki sposób. W pierwszym znaczeniu partytura teatralna jest materialnym świadectwem konkretnej, historycznej inscenizacji (tak zwanym postzapisem), natomiast w znaczeniu drugim jest ona *i n s t r u k c j ą* wielu możliwych, wariantywnych, *p o t e n c j a l n y c h r e a l i z a c j i*. Partytura teatralna w znaczeniu instrukcji wykonawczej może być dramatem, dramaturgicznym opracowaniem dowolnego tekstu (tekstów), także niedramatycznego (niedramatycznych), bądź opisowym projektem inscenizacyjnym²⁰. Zacytowane definicje, pochodzące z obszarów muzykologii i teatrologii, dyscyplin pokrewnych literaturoznawstwu, dobrze – jak sądzę – przystają do Ingardenowskiego opisu dzieła literackiego jako warstwowego i fazowego przedmiotu artystyczno-estetycznego, którego podstawowym zadaniem jest „angażowanie człowieka w świat wartości”²¹. Dodajmy, że cel ten – zgodnie z założeniami

¹⁷ M i t o s e k, *Fenomenologia literatury (Ingarden 1893-1971)*, s. 154.

¹⁸ Hasło „Partytura”, w: K. B i e g a ń s k i i i n., *Mała encyklopedia muzyki*, PWN, Warszawa 1981, s. 751.

¹⁹ Zob. Z. R a s z e w s k i, *Partytura teatralna*, „Pamiętnik Teatralny” 1958, nr 3-4, s. 380-412.

²⁰ Zob. W. Ś w i ą t k o w s k a, hasło „Partytura teatralna”, w: Encyklopedia Teatru Polskiego, <https://encyklopediateatru.pl/hasla/123/partytura-teatralna>. Wyróżnienia – M.B.

²¹ M i t o s e k, *Fenomenologia literatury. (Ingarden 1893-1971)*, s. 160. W kontekście Ingardenowskiej teorii konkretyzacji dzieła literackiego zastosowane przeze mnie pojęcie tekstu jako

filozofa – zostaje osiągnięty dzięki autotelicznej (estetycznej) funkcji dzieła literackiego jako przedmiotu artystycznego, będącej wypadkową polifonicznych relacji jego poszczególnych warstw (brzmieniowo-znaczeniowej i schematyczno-przedstawieniowej). Roman Ingarden pisał o tym w następujących słowach: „Gdyby w poszczególnych warstwach dzieła literackiego nie było *ż a d n y c h* jakości wartościowych, gdyby w następstwie tego nie mogło dojść do ukonstytuowania się harmonii polifonicznej jakości wartościowych, to twór, którego anatomię starałem się [...] pokazać, nie byłby już dziełem sztuki. Nie znaczy to jednak, że polifoniczna harmonia jakości estetycznie wartościowych i konstytuująca się na nich wartość estetyczna już *s a m a w s o b i e j e s t* dziełem sztuki. Ona jest tylko tym, co z dzieła literackiego *c z y n i d z i e ł o s z t u k i*, *resp.* przedmiot estetyczny, co jednak jest zespolone w ścisłą jedność z innymi elementami dzieła”²².

POLIFONICZNA HARMONIA

Dotychczasowe spostrzeżenia dotyczące istoty Ingardenowskiej propozycji czytania dzieł literackich rozumianych jako konkretyzacje tekstu-partytury chciałbym przenieść na grunt praktyki krytycznoliterackiej, poddając analizie wiersz Ryszarda Krynickiego.

Utwór, o którym mowa, powstał w drugiej połowie lat osiemdziesiątych dwudziestego wieku. Nie posiada tytułu i brzmi następująco:

W tym roku
nie zrodziłem owoców

tylko liście
co nie dają cienia

boję się, Rabbi

boję się, Panie,

że mnie przeklnie głodny

partytury oznaczałoby niejako gotowy i czekający na realizację przepis na rekonstrukcję wszelkich potencjalności zawartych w dziele. Ta zaś, jak wiadomo – i o czym pisał autor *O dziele literackim* – zależy w dużej mierze od wewnętrznych dyspozycji interpretatora jako osoby procesualnie zaangażowanej w lekturę (konkretyzację) danego tekstu podanego jej przez autora w formie schematycznego zapisu.

²² Ingarden, *O dziele literackim*, s. 454.

strudzony
nieskończoną drogą
do Jeruzalem

‘86²³.

Dokonom teraz analitycznego oglądu tego krótkiego, ale zarazem bardzo głębokiego i dającego do myślenia utworu poetyckiego, wychwytyjąc w trakcie konkretyzacji najważniejsze jakości estetyczne i metafizyczne nabudowane na czterech warstwach rzeczoności dzieła. Aby jak najsprawniej uzyskać zamierzony cel, posłużę się analizą syntetyczną, koncentrując się na najważniejszych elementach tekstu i wzajemnych relacjach zachodzących między nimi.

Zacznijmy od kwestii podstawowej, jaką w wypadku analizy utworów poetyckich jest dookreślenie statusu podmiotu lirycznego (inaczej: podmiotu mówiącego w wierszu). W interesującym nas utworze podmiotem nie jest osoba ludzka, ale drzewo, które „nie zrodziło owoców”. Fraza ta w trakcie uważnej lektury budzi uzasadnione skojarzenie z Chrystusową przypowieścią o nieurodzajnym drzewie figowym. W Nowym Testamencie występuje ona w trzech Ewangeliach synoptycznych: św. Mateusza (zob. Mt 21,18-22), św. Marka (zob. Mk 11,12-14) i (w nieco zmienionej formie) św. Łukasza (zob. Łk 6,43-45). Ponieważ przypowieść ta jest fundamentalna dla właściwej interpretacji utworu, warto ją w tym miejscu przytoczyć: „Wracając rano do miasta [Jeruzolimy], [Chrystus] uczuł głód. A widząc drzewo figowe przy drodze, podszedł ku niemu, lecz nic na nim nie znalazł oprócz liści. I rzekł do niego: «Niechże już nigdy nie rodzi się z ciebie owoc!» I drzewo figowe natychmiast uschło” (Mt 21,18-20).

Powróćmy do analizowanego tekstu. Adresatem słów wypowiedzianych przez drzewo jest „Rabbi”. W kulturze żydowskiej tytuł ten przysługiwał uczonym w Piśmie, nauczycielom i przywódcom religijnym. Wiadomo też, że w taki sposób zwracali się do Jezusa jego uczniowie, między innymi Piotr Apostoł, ale także Maria Magdalena, która w niedzielę wielkanocną, widząc zmartwychwstałego Pana, powodowana emocjami, posłużyła się zdrobniałą formą „Rabbuni” (J 20,16).

Zasadniczym tematem rozmowy drzewa z Nauczycielem jest jego lęk, płynący z wewnętrznego przekonania, że „nie zrodziło owoców”. Poczucie winy drzewa wynika z doznania własnej bezużyteczności, a dosadniej rzecz ujmując – bezpłodności. Drzewo wie, że w tym roku nie wydało plonu, jest nieurodzajne, jałowe. Jest też nieprzydatne, bo pod jego liśćmi, które „nie dają cienia”, nie można będzie spocząć podczas uciążliwej drogi „do Jeruzalem”.

²³ R. Krynicki, *** [W tym roku], w: tenże, *Niepodlegli nicości*, Znak, Kraków 1989, s. 136.

Wszystko, co powiedziane zostało do tej pory, odnosi się do dosłownego (literalnego) znaczenia analizowanego utworu. Skoro jednak wiersz Krynickiego stanowi wyraźną parafrazę tekstu biblijnego, niezbędne jest odczytanie jego ukrytego, alegorycznego sensu, który odsłania dalsze poziomy znaczeniowe. (Jak wiadomo, w tradycyjnej egzegezie biblijnej wyróżnia się cztery poziomy sensu: dosłowny, alegoryczny, moralistyczny i eschatologiczny).

Zastosowana przez poetę odmiana liryki bezpośredniej, zwana liryką maski, pozwala stwierdzić, że tematem wiersza jest rozmowa człowieka z Bogiem. To dialog bardzo intymny, utrzymany w tonacji modlitewnej, na co wskazuje litanijny charakter powtórzeń („boję się, Rabbi”, „boję się, Panie”). Wiele przemawia za tym, że dialog ten to rachunek sumienia, dokonywany przez podmiot u schyłku roku, a więc w czasie Adwentu. W kalendarzu liturgicznym Kościoła katolickiego okres ten (którego nazwa pochodzi od łacińskiego słowa „adventus”, oznaczającego przyjsie) obejmuje cztery tygodnie poprzedzające Boże Narodzenie, święto przypadające 25 grudnia. Jest to czas tradycyjnie przeznaczony na rekolekcje (łac. *recolletio* – „wewnętrzne skupienie”), które mają pomóc człowiekowi w przygotowaniu się na spotkanie z nowo narodzonym Jezusem. Jednocześnie w wymiarze symbolicznym każdy Adwent oznacza zapowiedź ponownego, chwalebego przyjsia Mesjasza na ziemię w dniu ostatecznym, przypomina o zapowiedzianej i oczekiwanej Paruzji.

Dlaczego osoba mówiąca jest załęknioma? Bo czuje wyrzuty sumienia. To głos wewnętrzny podpowiada jej, że była „w tym roku” beзуżyteczna, bezwartościowa. Z jakiego powodu? Zapewne dlatego, że nie służyła we właściwy sposób (czyli w sposób odpowiadający jej przeznaczeniu, powołaniu) innym ludziom („głodnym i strudzonym”), podążającym „nieskończoną drogą do Jeruzalem”. Zastanówmy się nad znaczeniem słów „głodny” i „strudzony”. Pierwsze z nich stanowi aluzję do przypowieści Chrystusa o Sądzie Ostatecznym, która zapisana została w Ewangelii według św. Mateusza. (zob. Mt 25,31-46). Chrystus ukazał w niej wizję czasów ostatecznych, kiedy to wszyscy sprawiedliwi i błogosławieni przeznaczeni zostaną do życia wiecznego w nagrodę za właściwe postępowanie na ziemi: „Wtedy odezwie się Król do tych po prawej stronie: «Pójdźcie, błogosławieni Ojca mego, weźcie w posiadanie królestwo, przygotowane wam od założenia świata! Bo byłem głodny, a daliście Mi jeść; byłem spragniony, a daliście Mi pić; byłem przybyszem, a przyjęliście Mnie; byłem nagi, a przyodzialiście Mnie; byłem chory, a odwiedziliście Mnie; byłem w więzieniu, a przyszliście do Mnie»” (Mt 25,34-36). Na pytanie zdumionych ludzi: „Panie, kiedy widzieliśmy Cię głodnym i nakarmiliśmy ciebie?” (Mt 25,37), Król (Jezus) odpowiada: „Zaprawdę, powiadam wam: Wszystko, co uczyniliście jednemu z tych braci moich najmniejszych, Mnieście uczynili” (Mt 25,40).

Słowo „strudzony” uruchamia natomiast skojarzenie ze związkiem frazeologicznym: „strudzony (utrudzony) pielgrzym”. Potwierdzają to słowa

padające w końcówce wiersza: „strudzony / nieskończoną drogą / do Jeruzalem” (czyli „podążający”, „zmięrzający”, „peregrynujący”). Szczególnego wyjaśnienia wymaga zastosowana przez Krynickiego w zakończeniu wiersza archaiczna i patetyczna forma „Jeruzalem”, znana choćby z utworu barokowego poety Piotra Kochanowskiego *Goffred abo Jeruzalem wyzwolona*²⁴, będącego parafrazą poematu Torquata Tassa *Gerusalemme Liberata* [„Jerozolima wyzwolona”] z roku 1581 (jego przekład na język polski dokonany został w roku 1618). Warto przypomnieć, że forma ta pojawia się także we współczesnym tłumaczeniu dwudziestego pierwszego rozdziału Apokalipsy św. Jana, gdzie mowa jest o „Jeruzalem Nowym” (Ap 21,2), symbolizującym „Miasto Święte” (Ap 21,2) i będącym eschatologiczną prefiguracją królestwa Bożego. Dopiero w tym poszerzonym kontekście interpretacyjnym docieramy do ukrytego, głębokiego sensu wpisanego w analizowany utwór Krynickiego. Człowiek, udręczony wyrzutami sumienia, obawia się, że zostanie pominięty, odrzucony, wykluczony z grona zbawionych. Jego winą jest to, że nie wspierał innych w drodze do celu życia, czyli osiągnięcia stanu nieba. Innymi słowy, lęka się, że może zostać potępiony, nie pomnożył bowiem swojego „talentu” (por. Mt 25,14-30), był beużyteczny, zmarnował i zaprzepaścił życiowe powołanie. Notabene, ów głos wewnętrzny przypomina udrękę innego podmiotu lirycznego – tego z wiersza Czesława Miłosza *Biedny chrześcijanin patrzy na getto*²⁵, choć przyczyna lęku i obawa przed potępieniem są w tych dwóch przypadkach całkowicie różne.

Krótki wiersz Krynickiego ma charakter uniwersalny i ponadczasowy, a jego przesłanie zrozumiałe jest nie tylko w wymiarze moralnym, ale także eschatologicznym. Dowód na to stanowi kolejna przypowieść Chrystusa, tym razem o „owocującym drzewie figowym”, zapisana na kartach Nowego Testamentu: „I powiedział im przypowieść: «Patrzcie na drzewo figowe i na inne drzewa. Gdy widzicie, że wypuszczają pączki, sami poznajecie, że już blisko jest lato. Tak i wy, gdy ujrzycie, że to się dzieje, wieście, że blisko jest królestwo Boże. Zaprawdę, powiadam wam: Nie przeminie to pokolenie, aż się wszystko stanie»” (Łk 21,29-32).

Drzewa wydające owoc, będące alegorycznymi odpowiednikami ludzi realizujących swe powołanie wobec bliźnich, przyspieszają niejako moment wypełnienia się dziejów. Natomiast drzewa nieurodzajne (w domyśle ludzie marnujący swój „talent”, nierealizujący swojego powołania) w pewnym sensie opóźniają nadejście królestwa Bożego na ziemi.

²⁴ Zob. T. T a s s o, *Jerozolima wyzwolona*, t. 1. tłum. P. Kochanowski, Beskidzka Oficyna Wydawnicza, Bielsko-Biała 1995.

²⁵ Zob. C. M i ł o s z, *Biedny chrześcijanin patrzy na getto*, w: tenże, *Wiersze*, t. 1, red. A. Fiut, Znak, Kraków 2001, s. 213.

Podsumujmy dotychczasowe rozważania: wydobyte w trakcie analitycznego oglądu istotne elementy występujące w warstwie brzmieniowo-semantycznej tekstu wiersza Krynickiego, takie jak liryka maski, litanijna stylizacja biblijna, czytelne aluzje do przypowieści znanych z Nowego Testamentu czy też specyficzny klimat duchowej ekspiacji podmiotu mówiącego, przyczyniają się do unaocznienia w przestrzeni świata przedstawionego tego utworu „polifonicznej harmonii jakości estetycznie wartościowych”. Innymi słowy, analizowany wiersz postrzegamy jako twór kompletny, spełniający wymogi domkniętego pod względem strukturalnym dzieła literackiego. Jako taki zaś, wypełnia on warunek wzbudzenia u czytelnika i doświadczenia przez niego w akcie uważnej lektury jakości metafizycznych, które – przypomnijmy słowa Ingardena – odsłaniają „«głębszy sens» życia i bytu w ogóle”²⁶. Koniec końców, wiersz Ryszarda Krynickiego, poddany zabiegom unaoczniającej konkretyzacji, określić można mianem paraboli, czyli współczesnej przypowieści, adresowanej do ludzi żyjących na przełomie dwudziestego i dwudziestego pierwszego stulecia.

KONKRETYZACJA JAKO INTERPRETACJA?

Pożytki płynące z Ingardenowskiej konkretyzacji dzieła literackiego rozważmy, koncentrując się na czterech najistotniejszych kwestiach. Po pierwsze, zaproponowana przez polskiego fenomenologa strategia czytania unaoczniającego dowartościowuje autoteliczny wymiar tekstu literackiego. Roman Ingarden – przeciwnik wykorzystywania w badaniach literaturoznawczych metod egzocentrycznych, takich jak pozytywistyczna metoda genetyczna czy psychologiczny biografizm, dostrzegał i doceniał autonomiczny charakter dzieła literackiego jako tworu językowego utkanego z materii słownej. W tej optyce każda próba odczytania utworu bagatelizująca prymarną rolę obu pierwszych warstw dzieła literackiego musi dla jego interpretatora zakończyć się fiaskiem. Nie da się bowiem odczytać wyższych znaczeń tekstu literackiego, pomijając to, co jest tego tekstu fundamentem. Wydaje się, że warunek ten, sine qua non, skutecznie zapobiega instrumentalnemu traktowaniu literatury, broni ją przed banalnym wykorzystaniem czy ideologizacją.

Po drugie, w swoich analitycznych opisach Ingarden nie zatrzymuje się na formalnej ani też strukturalnej wykładni dzieła literackiego. Jako fenomenolog doceniający rolę świadomości podmiotu poznającego, w której dochodzi do ukonstytuowania się istoty postrzeganego przedmiotu, idzie o krok dalej, podkreślając kluczowe znaczenie konkretyzacji (i to bynajmniej nie tej jednej,

²⁶ Ingarden, *O dziele literackim*, s. 369.

idealnej czy wzorcowej, ale wielu różnych konkretyzacji): „Konkretyzacje są właśnie tym, co się konstytuuje w czasie lektury i co stanowi niejako sposób przejawiania się dzieła, tę konkretną postać, pod którą samo dzieło zostaje przez nas uchwycone”²⁷. Dywagując na temat roli, jaką spełniła Ingardenowska idea konkretyzacji dzieła literackiego, stając się de facto pomostem dla późniejszych, hermeneutycznych postulatów interpretacyjnych, Michał Januszkiewicz zauważył: „Znaczenia dane w dziele nie istnieją przecież niezależnie od ich interpretacji. Dlatego uważam, że konkretyzacja warstwy znaczeniowej utworu jest interpretacją *par excellence*”²⁸.

Po trzecie, niezwykle trafne i brzemiennie w skutki było dostrzeżenie przez Ingardena schematycznego, czyli z natury swej potencjalnego charakteru dzieła literackiego. Będąc swoistą partyturą stworzoną przez autora, nie może ono w pełni zaistnieć bez powtarzanych wielokrotnie i na różne sposoby aktów unaoczniającego oglądu (konkretyzacji). Takie postawienie sprawy w okresie, kiedy Ingarden ogłaszał drukiem swoje prace, czyli w latach trzydziestych dwudziestego wieku, było nowatorskie i prekursorskie – przenosiło bowiem ciężar w badaniach literaturoznawczych z autora i przedmiotu (jakim jest utwór literacki) na czytelnika, czyli na podmiot czynności poznawczych (interpretacyjnych)²⁹. Tym samym Ingardenowska koncepcja uważnej konkretyzacji dzieła literackiego torowała drogę metodom hermeneutycznym. Najbardziej jej pokrewną stała się Gadamerowska koncepcja „fuzji horyzontów”³⁰, zakładająca konieczność zbliżenia się w akcie interpretacji dwóch oddalonych od siebie w wymiarze czasowym podmiotów: autora i czytelnika. Ten drugi, odczytując wpisany w tekst „pre-sens” i szanując jego prymarną strukturalno-semenatyczną autonomię, jednocześnie dokonuje przyswojenia i własnego przekładu znaczeń wynikających z odmiennych kontekstów historycznych i kulturowych. Pisząc o istocie Gadamerowskiej hermeneutyki dzieła sztuki (w tym dzieła literackiego), Januszkiewicz stwierdza: „Zrozumienie tego, co mówi dzieło, jest tylko – tak jak w sztuce przekładu – punktem wyjścia do sformułowania przekazu na nowo – w języku przekładu, interpretacji. Można więc powiedzieć, że zachodzi tu szczególnego rodzaju koincydencja, transakcyjność dzieła i interpretatora. [...] Tożsamość hermeneutyczna dzieła rodzi

²⁷ Tamże, s. 410.

²⁸ M. Januszkiewicz, *Fenomenologiczna hermeneutyka sztuki*, w: tenże, *Być i rozumieć. Rozprawy i szkice z hermeneutyki humanistycznej*, Instytut Myśli Józefa Tischnera, Kraków 2017, s. 143.

²⁹ Zwraca na to uwagę Januszkiewicz, pisząc: „Przełomowość koncepcji konkretyzacji dzieła sztuki Ingardena polega na tym, że po raz pierwszy postawiony i przeanalizowany zostaje problem spotkania dzieła i jego odbiorcy” (tenże, *Fenomenologiczna hermeneutyka sztuki*, s. 143).

³⁰ H.G. G a d a m e r, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. B. Baran, Inter esse, Kraków 1993, s. 362.

się w dialogicznym spotkaniu dzieła sztuki i jego odbiorcy³¹. W innym miejscu, analizując dialektykę transakcyjnego spotkania interpretatora z tekstem, Januszkiewicz dodaje: „Spotkanie dzieła i interpretacji wiedzie ku przekonaniu, że dzieło posiada tożsamość zmienną i wariacyjną, gdyż – jak powiada Gadamer w *Aktualności piękna* – «dzieło pozostawia każdemu, kto zaczyna z nim obcować, pewną przestrzeń gry, którą on sam musi wypełnić»³².

Czyż przywołana przez Januszkiewicza Gadamerowska konstatacja nie odnosi się pośrednio do Ingardenowskiej koncepcji schematycznej budowy warstwy świata przedstawionego w dziele literackim? Czyż, wskazując na miejsca niedookreślenia występujące w trzeciej (i de facto także w czwartej) warstwie dzieła literackiego, Ingarden nie otwierał przed swoimi następcami możliwości transakcyjnej interpretacji utworów literackich, z jednej strony zakładając a priori mnogość potencjalnych konkretyzacji, a z drugiej pamiętając o konstytutywnej cesze języka, jaką jest polisemia, czyli wieloznaczność umożliwiającą semantyczne gry z tekstem? Prawdą jest, że autor *O poznawaniu dzieła literackiego* pozostał zwolennikiem metody ergocentrycznej, co oznacza – jak ujął to Michał P. Markowski – iż „ostatecznym kryterium prawomocności odczytania pozostaje [dla niego] samo dzieło, którego zarówno idealna struktura, jak i konkretny sens wymuszają na czytelniku odpowiednie procedury badawcze”³³. A jednak takie ujęcie tematu wcale nie musi narzucać jednej poprawnej interpretacji. Wszystko zależy bowiem od stopnia zaangażowania tego, kto dokonuje konkretyzacji i od uważności, z jaką wczytuje się on w dzieło. Zakładam, że zmierzenie się z zagadką ukrytego (zakodowanego) w badanym utworze sensu może być równie ekscytujące, jak mnogość wariantywnych interpretacji, dla których tekst staje się przede wszystkim „pre-tekstem”, niejako potwierdzając Derridiańską koncepcję dysseminacji sensów³⁴. Przyjęcie takiej postawy, która w dzisiejszej nauce o literaturze (czy raczej o jej kulturowych uwikłaniach) wydaje się dominować, powoduje, że najważniejszym punktem odniesienia staje się jednostkowe doświadczenie egzystencjalne interpretatora lub pragmatyczne zastosowanie przez niego jednej z modnych metod interpretacji, jakie pojawiły się po kulturowym zwrocie

³¹ Januszkiewicz, *Fenomenologiczna hermeneutyka sztuki*, s. 156.

³² Tenże, *Wczytywanie (się) w tekst. O interpretacji transakcyjnej*, „Teksty Drugie: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 2012, nr 1-2(133-134), s. 83. Por. H.G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 1993, s. 34.

³³ Markowski, dz. cyt., s. 94.

³⁴ Zob. J. Derrida, *La dissémination*, Seuil, Paris 1972. Por. tenże, *Ojciec logosu*, tłum. B. Banasiak, „Colloquia Communia” 1988, nr 1-3 (36-38), s. 305-311; zob. też: Z. Miłosek, *Literatura i dekonstrukcja (Derrida ur. 1930)*, w: taż, *Teorie badań literackich*, s. 397-422).

literatury, na przykład krytyki feministycznej, interpretacji z pozycji gender i queer, postkolonializmu czy posthumanizmu.

„Habent sua fata libelli”³⁵, ale podobnie jest w wypadku tekstów. Podczas pracy nad niniejszymi rozważaniami w sukurs przyszedł mi nieoczekiwane Jan Zieliński, autor intrygującej książki *Magiczne Oświecenie*³⁶. W jednym z jej rozdziałów autor aż na dziewięćdziesięciu sześciu stronach dokonuje erudycyjnej, fenomenologiczno-hermeneutycznej wykładni wiersza Franciszka Karpińskiego *Na obraz tryumfu Śmierci*, który powstał w latach siedemdziesiątych osiemnastego wieku³⁷. Utwór ten, zbudowany z ośmiu kunsztownie ułożonych czterowierszowych strof, napisany wierszem jedenastozgłoskowym, kończy się zaskakującą – wzięwszy pod uwagę młody wiek autora (był to jeden z jego najwcześniejszych wierszy) – apologią tytułowej Śmierci: „Tyś jest najlepszą mistrzynią mej wiary, / Ty kończysz życia ziemskiego przykrości, / Ty mi się stajesz pierwszym darem z kary, / Otwierając mi wielkie drzwi Wieczności”³⁸. Podsumowując swoje – zapewne długotrwałe – zmagania interpretacyjne z wierszem Karpińskiego, podczas których udało mu się wydobyć ukryty sens utworu, unaoczniony w procesie deszyfracji zakamuflowanego w magicznym kwadracie hapaksu, Zieliński konkluduje: „Jak wynika z dotychczasowych rozważań, wczesny wiersz Franciszka Karpińskiego *Na obraz tryumfu Śmierci* wpisuje się w bogatą tradycję ikonograficzną, literacką i teologiczną, pozostając zarazem utworem głęboko osobistym, świadectwem wyjątkowego przeżycia duchowego, zaszyfrowanego i ukrytego w tkance wiersza, w literach, z których został zbudowany”³⁹.

Po czwarte, ogromną, a jakby dziś niedocenianą korzyść płynącą z fenomenologicznego postulatu konkretyzacji dzieła literackiego dostrzegam w podkreśleniu estetycznych i metafizycznych potencji tekstów literackich. Ingardenowska koncepcja dzieła literackiego jako przedmiotu estetycznego dowartościowuje nie tylko akty jego wytwarzania (autor postrzegany jest jako rzemieślnik budujący z materii słownej formy harmonijne i piękne), ale także akt unaoczniającej konkretyzacji, dzięki której czytelnik, stając się współ-

³⁵ *Terentiani Mauri De litteris syllabis et metris liber*, w. 1286, Reimer, Berolini 1836.

³⁶ Zob. J. Zi e l i ń s k i, *Magiczne Oświecenie*, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2022.

³⁷ Por. tamże, s. 66-163.

³⁸ Cyt. za: Zi e l i ń s k i, *Magiczne triady i kwadraty. „Na obraz tryumfu Śmierci” Franciszka Karpińskiego*, w: tenże, *Magiczne Oświecenie*, s. 67.

³⁹ Tamże, s. 163. Hapaks to określenie występujące na kartach Biblii, przejęte wspólnie przez Vladimira Jankélévitcha w badaniach psychologicznych jako „hapaks egzystencjalny”, oddający istotę jakiegoś niezwyklego wydarzenia, czegoś bez precedensu, co się zdarza i jest nieodwracalne, jak na przykład przeżycie mistyczne Blaise’a Pascala doznane wieczorem 23 listopada 1654 roku i uwiecznione enigmatycznym zdaniem zapisanym na kartce: „Radość, radość, radość, łzy radości” (cyt. za: T. Ż e l e ń s k i (Boy), *Od tłumacza*, w: [B.] Pascal, *Mysli*, Księgarnia św. Wojciecha, Warszawa 1921, s. 12). Por. Zi e l i ń s k i, *Magiczne Oświecenie*, s. 143, 158.

twórcą dzieła, partycypuje w przeżywaniu wartości estetycznych. Ale na tym przecież nie koniec, gdyż kontemplacji unaocznionego piękna towarzyszyć może jeszcze doznanie wartości transcendentnych, nazwanych przez filozofa jakościami metafizycznymi. Te ostatnie określić należałoby mianem epifanii, są bowiem w naszym doczesnym życiu przejawem Tajemnicy, która nas absolutnie przerasta, a jednocześnie domaga się, aby jej szukać i wciąż na nowo ją odsłaniać⁴⁰.

*

Na początku dwudziestego wieku Edmund Husserl twierdził: „Musimy wysłuchać samych rzeczy”⁴¹. Jak powszechnie wiadomo, postulat ten zapoczątkował ożywczy ferment fenomenologiczny w naukach humanistycznych. Czy obecnie, w dobie postępującego rozproszenia metodologicznego literaturoznawstwa, nie byłoby warto wysłuchać na nowo tego, co o sposobach istnienia i poznawania dzieła literackiego ma nam do powiedzenia Roman Ingarden?

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Biegański, Krzysztof, et al. *Mała encyklopedia muzyki*, s.v. „partytura.” Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1981.
- Bernacki, Marek. *Tropienie Miłosza. Hermeneutyczna „bio-grafia” Poety*. Kraków: Universitas, 2019.
- Derrida, Jacques. *La dissemination*. Paris: Seuil, 1972.
- . *Ojciec logosu*. Translated by Bogdan Banasiak. *Colloquia Communia*, nos. 1–3 (36–38) (1988): 305–11.
- Encyklopedia Teatru Polskiego, s.v. „partytura teatralna” (by Wanda Świątkowska). <https://encyklopediateatru.pl/hasla/123/partytura-teatralna>.
- Gadamer, Hans-Georg. *Aktualność piękna: Sztuka jako gra, symbol i święto*. Translated by Krystyna Krzemieniowa. Warszawa: Oficyna Naukowa, 1993.
- . *Prawda i metoda: Zarys hermeneutyki filozoficznej*. Translated by Bogdan Baran. Kraków: Inter esse, 1993.
- Hillis Miller, Joseph. *The Linguistic Moment: From Wordsworth to Stevens*. Princeton: Princeton University Press, 2014.

⁴⁰ Zob. M. Bernacki, *Tropienie Miłosza. Hermeneutyczna „bio-grafia” Poety*, Universitas, Kraków 2019, s. 171-202 („Od epifanii do apokatastazy”).

⁴¹ E. Husserl, *Filozofia jako ścisła nauka*, tłum. W. Galewicz, Aletheia, Warszawa 1992, s. 30.

- . *Theory Now and Then*. New York: Duke University Press, 1991.
- Husserl, Edmund. *Filozofia jako ścisła nauka*. Translated by Włodzimierz Galewicz. Warszawa: Aletheia, 1992.
- . *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*. Translated by Danuta Gierulanka. Warszawa: PWN, 1961.
- Ingarden, Roman. *Das literarische Kunstwerk: Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*. Halle: Max Niemeyer, 1931.
- . *O dziele literackim: Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*. Translated by Maria Turowicz. Warszawa: PWN, 1988.
- . *O poznawaniu dzieła literackiego*. Translated by Danuta Gierulanka. Warszawa: PWN, 1976.
- . *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*. Tübingen: Max Niemeyer, 1968.
- Januszkiewicz, Michał. "Fenomenologiczna hermeneutyka sztuki." In Januszkiewicz, *Być i rozumieć: Rozprawy i szkice z hermeneutyki humanistycznej*. Kraków: Instytut Myśli Józefa Tischnera, 2017.
- . "Wczytywanie (się) w tekst: O interpretacji transakcyjnej." *Teksty Drugie: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja*, nos. 1–2 (133–134) (2012): 74–86.
- Krynicky, Ryszard. "W tym roku." In Krynicky, *Niepodlegli nicości*. Kraków: Znak, 1989.
- de Man, Paul. *Alegorie czytania: Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*. Translated by Artur Przybysławski. Kraków: Universitas, 2004.
- Markowski, Michał Paweł. "Dekonstrukcja." In *Teorie literatury XX wieku: Podręcznik*. Edited by Anna Burzyńska and Michał Paweł Markowski. Kraków: Znak, 2006.
- . "Fenomenologia." In *Teorie literatury XX wieku: Podręcznik*. Edited by Anna Burzyńska and Michał Paweł Markowski. Kraków: Znak, 2006.
- . "Pragmatyzm." In *Teorie literatury XX wieku: Podręcznik*. Edited by Anna Burzyńska and Michał Paweł Markowski. Kraków: Znak, 2006.
- Miłosz, Czesław. "Biedny chrześcijanin patrzy na getto." In Miłosz, *Wiersze*. Vol. 1. Edited by Aleksander Fiut. Kraków: Znak, 2001.
- Mitosek, Zofia. "Fenomenologia literatury (Ingarden 1893-1971)." In Mitosek, *Teorie badań literackich*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2004.
- . "Literatura i dekonstrukcja (Derrida ur. 1930)." In Mitosek, *Teorie badań literackich*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2004.
- Raszewski, Zbigniew. "Partytura teatralna." *Pamiętnik Teatralny*, nos. 3–4 (1958): 380–412.
- Rorty, Richard. "Wstęp: Pragmatyzm a filozofia." In Rorty, *Konsekwencje pragmatyzmu: Eseje z lat 1972-1980*. Translated by Czesław Karkowski. Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN, 1998.
- Tasso, Torquato. *Jerozolima wyzwolona*. Vol. 1. Translated by Piotr Kochanowski. Bielsko-Biała: Beskidzka Oficyna Wydawnicza, 1995

- Tatarkiewicz, Władysław. "Fenomenologia." In Tatarkiewicz, *Historia filozofii*. Vol. 3. *Filozofia XIX wieku i współczesna*. Warszawa: PWN, 2001.
- Terentiani Mauri *De litteris syllabis et metris liber*. Berolini: Reimer, 1836.
- Zieliński, Jan. *Magiczne Oświecenie*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe UKSW, 2022.
- Żeleński (Boy), Tadeusz. "Od tłumacza." In [Blaise] Pascal, *Myśli*. Translated by Tadeusz Żeleński (Boy). Warszawa: Księgarnia św. Wojciecha, 1921.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Marek BERNACKI, – Tekst jako partytura. O pożytkach płynących z Ingardenowskiej konkretyzacji dzieła literackiego

DOI 10.12887/37-2024-3-147-11

Wiodącym tematem artykułu jest Ingardenowska koncepcja konkretyzacji dzieła literackiego postrzegana jako prekursorski punkt odniesienia dla hermeneutycznej wykładni utworów literackich. Dokonując analizy strukturalnej wiersza Ryszarda Krynickiego *** [W tym roku], autor wskazuje na pożytki płynące z zastosowania Ingardenowskiej koncepcji zaangażowanej i uważnej lektury dzieła literackiego. W artykule znalazły się ponadto intertekstualne odwołania do transakcyjnej metody interpretacji tekstów literackich Michała Januszkiewicza oraz do książki Jana Zielińskiego *Magiczne Oświecenie*.

Słowa kluczowe: Roman Ingarden, fenomenologia, konkretyzacja dzieła literackiego, hermeneutyka literacko-filozoficzna, poezja Ryszarda Krynickiego, poezja Franciszka Karpińskiego

Kontakt: Katedra Polonistyki, Wydział Humanistyczno-Społeczny, Uniwersytet Bielsko-Bialski, ul. Willowa 2, 43-309 Bielsko-Biała
E-mail: mbernacki@ubb.edu.pl
ORCID: 0000-0001-8986-0733

Marek BERNACKI, Text as a Score: On the Benefits of Ingarden's Concept of the Concretization of a Literary Work

DOI 10.12887/37-2024-3-147-11

The main goal of the article is to reexamine Roman Ingarden's concept of the concretization of a literary work which can be perceived as a pioneering from the vantage point of the hermeneutical interpretation of literary works. By providing a structural analysis of Ryszard Krynicki's poem "W tym roku" (This year), the author points to the benefits of using Ingarden's concept of engaged and careful reading of a literary work. The article also includes intertextual references to the transactional method of interpreting literary texts, as it is

expounded by Michał Januszkiewicz, and to Jan Zieliński's book *Magiczne Oświecenie* (Magical Enlightenment).

Keywords: Roman Ingarden, phenomenology, concretization of a literary work, literary and philosophical hermeneutics, poetry of Ryszard Krynicki, poetry of Franciszek Karpiński

Contact: Katedra Polonistyki, Wydział Humanistyczno-Społeczny, Uniwersytet Bielsko-Bialski, ul. Willowa 2, 43-309 Bielsko-Biała, Poland

E-mail: mbernacki@ubb.edu.pl

ORCID: 0000-0001-8986-0733