

W świecie brzmień, Sienkiewiczowskich postaci i wartości (arcydzieł): z Profesorem Andrzejem Stoffem rozmawia Beata Garlej

ABSTRACT. Garlej Beata, *W świecie brzmień, Sienkiewiczowskich postaci i wartości (arcydzieł): z Profesorem Andrzejem Stoffem rozmawia Beata Garlej* [In the World of Sounds, Sienkiewicz's Characters and Values (of Masterpieces): Beata Garlej Talks With Professor Andrzej Stoff]. „Przestrzenie Teorii” 37. Poznań 2022, Adam Mickiewicz University Press, pp. 251–271. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2022.37.13.

This is a transcript of a conversation with Andrzej Stoff, for whom Roman Witold Ingarden's philosophical thought on art and literature is a source of inspiration for his research. The interview presents a few issues representative of the analyses of the Toruń-based scholar, arising from Ingarden's theory of literary work, which for the interlocutor turns out to be an “open” theory, also encouraging today's literary scholars and literary theorists to continue and deepen the assumptions adopted by Stoff when considering the problems of the ontology and axiology of a literary work.

KEYWORDS: ontology of a literary work, literary axiology, sound layer, graphia, Roman Witold Ingarden, “Trilogy”, Henryk Sienkiewicz, character quality, masterpiece, situational values

Beata Garlej [B.G.]: Mam przed sobą rozmówcę, teoretyka literatury, który fenomenologiczną koncepcję dzieła literackiego Romana Ingardena szczególnie sobie upodobał. Chociaż z zasady generalizować nie jest dobrze, to jednak ta koncepcja właśnie otwiera „łańcuszek” różnych zagadnień właściwych dla zainteresowań badawczych Pana Profesora. Dlaczego właśnie Ingarden?

Andrzej Stoff [A.S.]: To jest i trudne, i łatwe zagadnienie. Dlaczego Ingarden? Ponieważ nigdy, w trakcie przecież wieloletnich już kontaktów z Ingardenem, nie zetknąłem się – ani w jego oryginalnych pracach, ani w możliwych do uczciwego wyciągnięcia konsekwencjach z tych prac – z niczym przeciwko literaturze, przeciwko kulturze i, ostatecznie, przeciwko człowiekowi. I to jest generalne, może i zbyt ogólne, lecz uzasadnienie mojej wierności Ingardenowi i jego filozofii.

B.G.: Swoich rozmówców pytam każdorazowo o okoliczności pierwszego zetknięcia się z samym Ingardenem lub z jego myślową spuścizną. Czy Pan Profesor zechciałby je również przybliżyć?

A.S.: Szczerze mówiąc – nie pamiętam. Zapewne było to coś, co mogło tylko do Ingardena zniechęcić, a więc zapewne gdzieś na pierwszym roku studiowania, i to w ramach zajęć ze wstępu do nauki o literaturze, wyłączone poinformowanie, że istnieją jakieś cztery warstwy dzieła literackiego przez niego wyróżnione. Poetyka była bowiem „a”, a może nawet „anty”-Ingardenska w tym czasie. Kiedy studiowałem na uczelni, byli po prostu zupełnie inni mistrzowie, odwołujący się do innej tradycji.

B.G.: Nie sposób w krótkiej rozmowie odnieść się do wszystkich Pańskich publikacji, które aktywizują myśl fenomenologa. Oprę się zatem tylko na kilku wybranych, uruchamiających określone aspekty Pana zainteresowań badawczych. Jakiegokolwiek jednak nie dokonałabym wyboru, uderzające jest określone piętno Pańskich rozważań: otóż, w moim przekonaniu, teoretyczna refleksja Pana Profesora charakteryzuje się tym, że wychodząc od spuścizny Ingardena, zdecydowanie w jej obrębie się nie domyka, lecz ją przekracza, to znaczy albo ją dopełnia o wątki przez fenomenologa niepodjęte, a tylko zasygnalizowane, i w ten sposób jego refleksję stawia w zupełnie nowym świetle albo wręcz ją przełamuje, ukazując oryginalne, innowacyjne sposoby rozumienia rozmaitych kwestii – pojęć, które nie tylko mają znaczenie dla dyscypliny teoretycznoliterackiej, ale także silnie angażują filozofię. Czego jest to przejawem? Specyfiki ogólnego charakteru propozycji Ingardena, wręcz jej niedopracowania, czy może znakiem dociekliwości badawczej Pana Profesora?

A.S.: Jest to bardzo kłopotliwa kwestia. Wydaje mi się, że powinienem odpowiedzieć na „nie”, gdy idzie o wariant pierwszy, drugi i trzeci tutaj przywołany, a powinienem szukać jeszcze innego. Mianowicie jest to swego rodzaju otwartość tej koncepcji, wbrew temu, co bardzo wielu teoretyków literatury mówiło: że Ingardena można tylko przyjąć albo odrzucić; że jest to już nie do rozwinięcia, skończone myślowo dzieło i w związku z tym zamknięte; tylko wyznawczo można doń podejść albo po prostu przestać się nim interesować. W moim przekonaniu jest wręcz przeciwnie: jest bardzo wiele takich momentów w koncepcji Ingardena, które są wręcz zaproszeniami dla innych do podjęcia kolejnych wątków jakoś wynikających z tego, co sam fenomenolog pisze. Co więcej, ten charakter wywodów Ingardena jest przez niego samego potwierdzany wielokrotnie, formułowanymi w różnych miejscach zaproszeniami badaczy literatury do dopełnienia jego myśli. Zdarzają się takie momenty, w których mówi, jak określone zagadnienie przedstawia się tak w ogóle i że w poszczególnych rodzajach powinni je przebadać badacze literatury. I to jest dodatkowe uzasadnienie: sam filozof widzi konieczność rozwijania swoich myśli poza to, co on – w sposób bardzo zasadniczy i ciekawy – wyznaczył.

B.G.: Nie jest to zatem koncepcja skostniała, zamknięta? Często można bowiem spotkać się z głosami krytyki myśli Ingardena, że ustanawia ona system, który funkcjonuje wyłącznie we własnych ramach.

A.S.: W żadnej mierze. Takie niebezpieczeństwo jest bardzo realne w przypadku tych badaczy literatury, którzy przywykli do bardzo częstych zmian metodologii pod wpływem tego, co dociera do nas w różnych fazach historii z Zachodu i jako nowinka przyjmowane jest jako coś istotnego, bez rzetelnego sprawdzenia i bez naturalnej przecież w nauce krytyki. Tymczasem, w przypadku Ingardena, o skostnieniu w żadnej mierze mówić nie można. Dla mnie to nadal jest aktualne, aktywne oraz aktywizujące zaproszenie do kontynuacji i śmiem tak po cichu mniemać, że Ingarden nie ma nic przeciwko temu.

B.G.: Powróćmy zatem do wybranych przeze mnie aspektów zainteresowań badawczych Pana Profesora, które to chciałabym uczynić przedmiotem naszej rozmowy. Można byłoby wyodrębnić w nich nurt ontologiczny i aksjologiczny, których swoistym zaczynem jest myśl Ingardena. W obrębie każdego z nich są rozmaite kategorie stanowiące przedmiot Pana indywidualnej refleksji – stąd przymus kolejnego wyboru, przed którym stanęłam. W odniesieniu do pierwszego, ontologicznego nurtu, chciałabym zapytać szczegółowo o wymiar warstwowy dzieła literackiego, a dokładniej o teksty poświęcone jednej warstwie – warstwie brzmieniowej: *Pismo czy głos? W związku z Ingardenowską teorią dzieła literackiego* oraz *Warstwa brzmieniowa powieści jako przedmiot percepcji czytelnicznej (na przykładzie „Trylogii”)*¹. Co było przyczyną podjęcia refleksji właśnie jej poświęconej – zarówno w jednym, jak i w drugim wypadku? Żyjemy przecież w czasach, w których triumfuje obraz, a dla percepcji dzieła sztuki w ogóle charakterystyczna jest szybkość, wizualizacja rodem z teledysku. Zajmowanie się stroną brzmieniową literatury nie jest obecnie popularnym nurtem badań. Czy źródło tego tkwi w tym, że to sama muzyka – zwłaszcza klasyczna, często dobiegająca z Pańskiego gabinetu – jest dla Pana, tuż obok literatury, tą płaszczyzną, która stanowi element towarzyszący nieustannie w pracy naukowej? Czy zatem zainteresowanie warstwą brzmieniową ściśle skolidowane jest z zamiłowaniem Pana Profesora do tego rodzaju sztuki?

A.S.: Nie uświadamiam sobie tego w ten sposób, nie tak o tym myślę. Po prostu lubię muzykę i szanuję Ingardena. Muzyki słucham i kiedy tylko mogę, chodzę na koncerty z żoną, a Ingardena staram się przemyśliwać

¹ Zob. A. Stoff, *Pismo czy głos? W związku z Ingardenowską teorią dzieła literackiego*, [w:] *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego*, pod red. K. Lange, W. Sawryckiego i P. Tańskiego, Toruń 2004, s. 19–44; tegoż, *Warstwa brzmieniowa powieści jako przedmiot percepcji czytelnicznej (na przykładzie „Trylogii”)*, [w:] *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego (III)*, pod red. W. Sawryckiego, P. Tańskiego, D. Kaji i E. Kruszyńskiej, Toruń 2012, s. 35–80.

nie tylko wtedy, kiedy jest mi potrzebny, ale także wówczas, gdy widzę, że pewne kwestie wręcz należałoby podjąć.

B.G.: A więc płaszczyzny te – brzmienia w literaturze i strona dźwiękowa muzyki – nie są w badaniach Pana Profesora ze sobą jakoś szczególnie splecione?

A.S.: Gdy idzie o tę ostatnią, to jestem po prostu słuchaczem. Kiedyś, w młodości, usiłowano mnie nauczyć gry na pewnym instrumencie, ale... dano temu spokój bardzo szybko.

B.G.: Można zapytać, jaki był to dokładnie instrument?

A.S.: Pianino.

B.G.: Skąd zatem w refleksji Pana Profesora aż takie zainteresowanie warstwą brzmieniową?

A.S.: Gdy idzie o ten pierwszy tekst, który Pani tutaj wymieniła – *Pismo czy głos?* – to on właściwie wziął się z niespersonalizowanego (co chciałbym podkreślić) protestu przeciwko dorabianiu Ingardenowi kolejnych warstw, na przykład właśnie warstwy znaków graficznych. Uważam, że ktoś, kto chciałby zaproponować więcej warstw w budowie dzieła literackiego niż zrobił to filozof, musiałby przedstawić konkurencyjną ontologię dzieła literackiego, a nie spierać się z autorem pierwotnej koncepcji o liczbę warstw, przytaczając argumenty, które nie mają charakteru ontologicznego. Mają one charakter natomiast historycznoliteracki, bo niewątpliwie coś takiego, jak poezja graficzna, różne zabawy kształtem słów, ich układem istnieje, tylko to jednocześnie nie ma rangi argumentu ontologicznego. To jest bardzo ciekawe kulturowo i tego nie neguję, chociaż w moim przekonaniu nie ma dużej wartości. Bardzo długo spierałem się po konferencji, na której ten tekst był pierwotnie wygłaszany, z historykami literatury, których nie można przekonać, ponieważ nie są w stanie przekroczyć granicy między myśleniem w kategoriach ontologicznych i w kategoriach faktu. Ontologia szanując fakty, musi uwzględniać te z nich, które są konstytutywne dla całości, natomiast historycy literatury mają to do siebie, że zarzucają „przeciwnika” dużą liczbą bardzo ciekawych przykładów, które jednak przytłaczają tylko samą liczbą, natomiast nie są w stanie skorygować pewnej koncepcji, która takiej korekty ani nie wymaga, ani nie dopuszcza.

B.G.: Otwierając refleksję w pierwszym z przywołanych tekstów, pisze Pan: „Ingardenowska ontologia dzieła literackiego spotkała się z wątpliwościami i krytyką w zakresie trzech spraw szczegółowych [...]”. Do ich grona zaliczył Pan zaś „wyłączność warstwy brzmieniowej przy pominięciu, jak to odczuwano, jakości graficznych, które byłyby pochodne wobec sposobu utrwalenia tekstu”². Czy obecnie, a więc już ponad dekadę temu, odkąd

² A. Stoff, *Pismo czy głos?...*, s. 19.

ukazał się niniejszy tekst, spotyka Pan Profesor nadal tego rodzaju stanowiska krytyczne względem poglądu Ingardena, czy może jednak rozważania poświęcone warstwie brzmieniowej odbierane są współcześnie pozytywnie, przyjmuje się je z większą aprobatą? Czy nadal jest tak, że historycy literatury są tu nieprzejednani?

A.S.: To jest rzecz kłopotliwa. Myślę, że w ogóle kierunek rozwoju kultury współczesnej raczej będzie uprzywilejowywał właśnie koncepcję brzmieniowości dzieła, choćby ze względu na najrozmaitsze współczesne nośniki elektroniczne, w których to, co tekstowe jest czymś absolutnie przypadkowym. Przecież kształt graficzny tekstu na ekranie komputera można zmienić za pomocą dwóch klawiszy w ciągu sekundy, czyniąc z tego właściwie graficznie zupełnie inny tekst, bo będzie i inny rodzaj, krój czcionki, i jej wielkość, rozłożenie, odstępy między literami... I to pokazuje, że w istocie to, co graficzne ma charakter czysto techniczny i nie może należeć do dzieła literackiego, ponieważ w żaden sposób nie podlega autorowi i nie wchodzi w zakres intencji twórczej. Powiedzmy, ktoś mógłby przytoczyć taki kontrargument, iż jest wiersz Micińskiego w kształcie krzyża, który uosabia autorską intencję właśnie, jednak współcześnie, przy tych możliwościach, skali możliwych przekształceń, ich szybkości, ich dowolności właściwie to przestaje mieć znaczenie. Moim zdaniem w przeszłości miało charakter bardziej zabawy literackiej i nie należało do tego, co w dziele literackim istotne.

B.G.: W dalszej refleksji Pan Profesor stwierdza rzecz następującą: „Filozof w piśmie widział silniejszą gwarancję tożsamości dzieł literackich, w przyznaniu mu statusu warstwy dostrzegał już jednak tożsamości tej zagrożenie”³. Czy mógłby Pan myśleć tę rozwinąć?

A.S.: Gdy słyszę to stwierdzenie, to w pierwszym momencie wydaje się, że jest w nim sprzeczność. Sądzę jednak, że w istocie ona tutaj nie występuje. To jest, jak sądzę, jeden z przykładów, szczegółowych przypadków, kiedy to Ingarden rozstrzyga relację między tym, co kulturowo faktyczne, i tym, co ontologiczne i jako to, co ontologiczne gwarantujące temu czemuś (czemukolwiek) tożsamość. To jest podobny sposób myślenia, jaki na przykład jest u podstaw odróżnienia dzieła literackiego i konkretyzacji estetycznej. Nie można się obrażać na kulturę za to, że w niej funkcjonuje bardzo wiele indywidualnych odbiorów, ale nie można tego faktu kulturowego uznać za przesłankę tożsamości tego, co ową wielość w kulturze (bardzo cenną wielość, przecież taki jest sens funkcjonowania literatury) produkuje. Podobnie dzieje się tutaj. Jesteśmy w fazie, w której nie można nie dostrzegać, że to słowo pisane i w piśmie utrwalone jest głównym nośnikiem kultury – nie tylko literatury, lecz właśnie kultury w ogóle. Język odgrywa tu rolę nie do prze-

³ Tamże, s. 23.

cenienia i nie do zastąpienia, więc występują pewne zjawiska, które mają charakter tekstowy, ponieważ od jakiegoś czasu – od wieków już – utrwalamy nasze myśli w formie pisemnej. Natomiast ta okoliczność kulturowa nie może, nie powinna być przesłanką dociekania istotnościowego, bo jeżeli poszerzymy pole obserwacji poza, mówiąc tak ogólnie, nasz czas, to przecież okaże się, że te same utwory literackie funkcjonowały w formie czysto słownej, czy słowno-pamięciowej, potem kultura weszła w fazę utrwalania tego, co słowno-pamięciowe w formie pisanej, a obecnie mamy do czynienia z jeszcze innym zjawiskiem, aniżeli tym, na co wskazywał Walter Ong, gdyż ten bardzo dawno temu mówił już o wtórnej oralności kultury współczesnej. Obecnie mamy do czynienia z czymś więcej, aniżeli wtórna oralność właśnie – to jest z elektroniczną tekstów w najrozmaitszej formie, gdyż, powiedzmy, książki do odsłuchiwania są niewątpliwie przejawem wtórnej oralności, ale sposób istnienia tekstów w formie elektronicznej, czy to w komputerach, czy w czytnikach, gdzie można je zapoznawać jednak czytając, ale czytając nie tradycyjny druk tylko coś, co można nawet zmienić sobie co do kształtu, co do rozmiaru czcionki, choćby z tak banalnego powodu, jak dolegliwości fizjologiczne (osłabienie wzroku), to jest sytuacja, która znowu stawia nas wobec konieczności odpowiedzi na pytanie, gdzie jest istota, a gdzie jest to, co kulturowo zmienne. I to wspaniale, że Homera można było słuchać w społecznościach polis greckiej; że można było czytać, zwłaszcza od czasu, kiedy uczeni aleksandryjscy ustalili jego tekst jako ten najbardziej godny do przekazania przyszłości... Nie wiem, czy istnieje nagranie dzieł Homera w jakiegokolwiek wersji do odsłuchania, ale można przecież tekst czytać z ekranu w formie elektronicznej i to, co dla użytkownika kultury jest wzbogaceniem i im dokładniej, im myślowo efektywniej pamięta o tym, że bywało różnie, tym powiedziałbym, że jest on lepszym użytkownikiem kultury, bo wie, że to, z czym obcuje za pośrednictwem konkretnego nośnika, to jest uczestnictwo we wspólnocie, która do tego typu nośnika nie da się sprowadzić; że kultura jest trwalsza niż poszczególne sposoby jej utrwalania. Dla filozofa to jest przecież bardzo poważny dylemat. I właśnie filozof musi odpowiedzieć na pytanie, co z tych zjawisk kulturowych wchodzi w zakres tego, co konstytuuje tożsamość danego typu przedmiotów, w tym przypadku utworów literackich, i stąd wzięło się to moje rozróżnienie.

Co zatem z tych wszystkich form kulturowych należy do zakresu tożsamości przedmiotowej? I tutaj sytuacja zapisu graficznego jest, żeby nie zabrzmiało to zarozumiale, dla mnie jasna: to nie jest, zwłaszcza w takiej perspektywie czasowej, powiedzmy od aoidów recytujących Homera aż po Homera czytanego na czytniku Kindle, coś, co gwarantuje tożsamość. Nie może gwarantować tożsamości to, co ulega wymianie w każdej z tych form kulturowych, bo to jest sytuacja inna niż na przykład sytuacja brzmienia,

które w każdej z tych form jest obecne – nawet w niektórych formach, książkach czytanych, jest obecne za pośrednictwem czyjegoś głosu już w sposób zrealizowany, a więc już jest wyjściem, skorzystaniem z tożsamości dzieła na rzecz konkretnej realizacji. A więc tym, co należy do sfery tożsamości jest to, co Ingarden ujmował w dwu warstwach językowych swojej koncepcji, czyli to, co jest brzmieniem, i to, co jest znaczeniem, a to są przecież dwie strony tego samego; dwie strony słowa, zdania, czy wyższych tworów znaczeniowych różnego rzędu, jak by to powiedział. Uczynienie zatem z kształtu graficznego, na przykład w konkretnym wydaniu konkretnej książki, składnika tożsamości dzieła jest w istocie tożsamości tej podważeniem, ponieważ w książce czytanej ten aspekt będzie już zupełnie nieobecny, podobnie jak był nie do zrealizowania w kulturze słowa mówionego. Więc to jest pewien dodatkowy wynalazek słowa utrwalonego w piśmie, czy drukowanego; to jest dodatkowy czynnik, który może w pewnych sytuacjach uruchamiać czy uobecniać nawet określone wartości artystyczne, czy ostatecznie estetyczne, natomiast do istoty dzieła on nie należy, ponieważ z powodu swej istoty nie może być obecny we wszystkich kulturowo doświadczanych przez nas sposobach utrwalenia tekstu. A nie wiemy przecież, czy w ogóle to są już wszystkie sposoby, czy jeszcze nie spotkamy się z innymi, chociaż trudno to w tej chwili może sobie wyobrazić. Tak jak powiedziałem, widzę w tej kwestii dylemat filozofa, który musi pogodzić to, co jest kulturowo faktyczne – i Ingarden jest uczciwy: nie mówi, że to jest na przykład złe czy nieważne – z tym, co jest istotowe dla tego typu przedmiotów kultury. To jest dylemat, który, jak sądzę na podstawie własnych i bardzo licznych dyskusji po konferencji, o której wspomniałem, jest trudny do uświadomienia dla historyków literatury, bo oni z racji swojego zawodu – ale taka też jest ich rola, aby docenić to, co jest kulturowo konkretne – będą przykładowo mówili, że nie jest bez znaczenia w rękopisie średniowiecznym kolor tuszu, w jakim utrwalono poszczególne wyrazy, litery czy inicjały w rękopisach – często są to przecież małe arcydzieła grafiki. Natomiast z punktu widzenia ontologii dzieła one niczego nie zmieniają.

B.G.: W tekście *Warstwa brzmieniowa powieści jako przedmiot percepcji czytelniczej (na przykładzie „Trylogii”)* problematyka warstwy brzmieniowej omawiana jest przez Pana w perspektywie praktycznej, to znaczy przy uwzględnianiu kwestii realizacji głosowej utworów literackich, genologicznie reprezentujących w dodatku ten rodzaj, który w badaniach brzmieniowości ma niewielki udział – epiki. Dlaczego Pan Profesor wybrał tę niestandardową ścieżkę dla zobrazowania funkcjonowania warstwy brzmieniowej dzieła – czy uznać to należy za, ponownie, przejaw pewnej przekory, czy może chodziło konkretnie o twórczość Sienkiewicza: uświadomienie innym, że jego powieści oddają niezmiernie bogactwo strony brzmienio-

wej i tym samym świadczą o niezaprzeczalnym artyzmie samej *Trylogii*? Spotkałam się bowiem z takimi stanowiskami (głównie historyków), którzy jednoznacznie zarzucali powieści Sienkiewicza brak wartości poznawczych.

A.S.: Były to stanowiska historyków literatury?

B.G.: Nie, historyków.

A.S.: Można by o tym dłużej podyskutować, ponieważ musiałem bardzo wiele książek historycznych przeczytać w związku z badaniem *Trylogii* i bardzo często znajdowałem tam takie głosy, że właściwie o pewnych sprawach nie można nic więcej powiedzieć ponad to, co, jak widać z powieści, wiedział Sienkiewicz. Podkreślam: nie to, co wiedział, bo to nie jest podręcznik, ale co widać, że wiedział. Ostatnie dwadzieścia lat wieku XX, a także lata obecne, to okres dość intensywnego wydawania pamiętników z tamtej epoki i historycy, zestawiając tutaj Sienkiewicza z pamiętnikami, z których nie wszystkie on znał (a znał pamiętniki pozostające w rękopisach, ponieważ miał dostęp do bibliotek ówczesnych różnych rodzin, rodów; był to też okres ożywionej publikacji źródeł historycznych), uznają przecież, że jest to ktoś, na kim można się wzorować, podczas gdy historycy literatury cytują w kółko Gombrowicza i rzadko kiedy wychodzą ponad ten poziom. Ale wracając do tego zasadniczego tematu: to na pewno nie była przekora. Wszystko, ale nie przekora, bo ja nigdy nie piszę z przekory, chociaż czasami bywam inspirowany w sensie negatywnym czymś stanowiskiem i chcę się po prostu upomnieć o takie widzenie, które moim zdaniem jest bardziej sprawiedliwe dla danego problemu, czy dla danego autora, ale nie jest to podyktowane przekorą. Natomiast to jest coś, co ja zawdzięczam, znowu, Ingardenowi – nie jednak w takim dosłownym znaczeniu, że ja to skojarzyłem z którymś z paragrafów *O dziele literackim* albo *O poznawaniu dzieła literackiego*, albo jeszcze z jakimś studium estetycznym Ingardena i ilustruję to – tylko w takim głębszym znaczeniu: że Ingarden uczulił mnie, poprzez swoją koncepcję schematyczności dzieła literackiego, która niektórym tak się nie podoba, albo bywa przez niektórych tak potwornie banalizowana (nawet nie zachowując terminologii, mówią o jakichś „miejscach nieokreślonych”, nie szanując pomysłu autora w ogóle) – ja tę pracę zawdzięczam wyczerpieniem mnie przez Ingardena na to, czego w dziele nie ma, albo czego nie ma w taki sposób bezpośredni, naoczny, w pełni wykończony. Zwróciłem uwagę na to, już nie na poziomie warstwy brzmieniowej, że świat *Trylogii* jest światem o wiele bardziej ludnym, niż nam się wydaje; że tam jest więcej postaci niż te, które zostają bezpośrednio przez autora przywołane, a zwłaszcza obdarzone imieniem, bo to jest w końcu ostateczna gwarancja tożsamości postaci – imię własne. Tymczasem tam jest ich więcej i to nie jest tylko cecha pisarstwa Sienkiewicza, ale to właśnie on, moim zdaniem, doprowadził do maestrii tę możliwość, to znaczy takiego pisanie, że nie mówi się o wszystkim, a w tym,

co napisane, jest więcej niż powiedziano wprost. O czym ja tutaj myślę? Otóż na przykład o takiej sytuacji, która będzie wyczuwalna dla kogoś znającego ówczesną wojskowość siedemnastowieczną, z czasów opisywanych przez Sienkiewicza i będzie wiedział, że jak rusza do szturmów husaria, to żaden husarz nie był wtedy sam; każdy husarz miał poczet, co było ostatnim śladem dawnego rycerstwa; takiej organizacji, kiedy rycerz szedł na wojnę z poczem. Do czego potrzebni byli ci pocztowi? Trzymali zapasowego konia, żeby mógł przesiać się, kiedy koń został raniony, zabity czy w ogóle – kiedy już był zmęczony; trzymali broń inną niż ta, z którą husaria w pierwszym impecie szarżowała – przecież kopie ulegały zniszczeniu, właściwie już w pierwszym ataku. Czym wtedy rycerz miał walczyć? Z tylnych szeregów pocztowi podawali husarzom nadal solidne, ciężkie miecze; koncerze, które nie mogły się gdzieś pałętać u boku szarżującego jeźdźca; odbierali kopie nieskruszone, jeżeli następowała walka wręcz, i kopia tylko w tym przeskadzała. Właściwie Sienkiewicz nigdy nie wspomina o tym w taki sposób teoretyczny, ale kiedy już opisuje pole walki, to wspomni na przykład o tym, że po zniszczeniu kopii husarze ciężko pracowali koncerzami, które były podawane przez kogoś z tylnych szeregów... Nawet nazwa fachowa nie pada. To jest taki przykład, kiedy trzeba czytać *Trylogię* nie tylko tekstowo, ale i kulturowo, to znaczy w tekście jest obecny ten znak dominujący, czyli husarz, ale z kultury – zwłaszcza z historii wojskowości – wiadomo, że każdemu husarzowi towarzyszył poczet jednego, dwóch podwładnych (w zależności także od jego zasobności; majątku, jakim dysponował). Ja w tym wypadku żywię podziw dla mistrzostwa Sienkiewicza; że nie opisuje nam, nie poucza nas, jak wyglądała organizacja wojska, tylko wykorzystuje to, co tam być powinno: skoro husaria, to i poczty poszczególnych rycerzy. I teraz: czy rzeczywiście brzmieniowość? Brzmieniowość tylko implikowana tekstowo, czy można mówić jeszcze o innych wymiarach brzmieniowości właśnie w przypadku utworu epickiego? W liryce właściwie wszystko wyczerpuje się na poziomie tekstu, języka – dana metafora brzmi tak, a nie inaczej i ona tym brzmieniem ma wzmocnić swoje nieoczekiwane skojarzenie, które w niej zawarł autor. W epice jest jednak świat przedstawiony, który nie jest światem głuchych; jest światem ludzi produkujących dźwięki i słyszących dźwięki na zasadzie tej samej analogii, która funkcjonuje w użyciu postaci. Przytoczę teraz przykład, który powinien być Pani szczególnie bliski: kiedy Zagłoba jedzie wydostać z klasztoru, czyli dzisiejszego Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Wołodyjowskiego, to mowa jest, że on jedzie, ale kiedy wychodzi, to wita ich już obu pacholek, który oferuje miód, którym Zagłoba częstuje Wołodyjowskiego. A powód tego stanu rzeczy jest oczywisty: szlachcic sam nie powoził. Był woźnica, jakiś pacholek, który opiekował się tym, co prawdopodobnie zabrał dla Wołodyjowskiego Zagłoba.

Tak samo dzieje się w sferze dźwięków. Dlaczego nie miałyby obowiązywać w sferze dźwięków to, co obowiązuje w sferze świata przedstawionego? Tylko że w sferze świata przedstawionego potrzebna jest pewna wiedza o epoce, a więc, przykładowo, ktoś na pewnym stanowisku nie robił czegoś sam, czyli że w jego pobliżu musiał być ktoś inny... Podobnie jest z dźwiękami. To wszystko nie rozgrywa się w ciszy. Jeżeli autorowi potrzebna jest cisza, to on to podkreśla. Kiedy to podkreśla? Z reguły w momentach dramatycznych, napięcia; chwili takiej, w której żadna ze stron nie decyduje się na zakłócenie tego stanu, bo wszyscy wyczuwają, że za chwilę stanie się coś najważniejszego. To był mój problem. Ale czy do brzmieniowości dzieła nie należy czasem wszystko, co jest pochodną nie tylko względem brzmień słów i zdań, ale także względem znaczenia? Przecież to jest ta druga strona tego samego słowa, a jeżeli słowo jest dźwiękonaśladowcze, to w ogóle to wszystko jest jednością. I to był mój pomysł: żeby sprawdzić, czy w kwestii brzmieniowości (nie konkretnego dźwięku), kiedy czytamy Sienkiewicza, słyszymy więcej niż tylko brzmienia słów, zdań i tworów językowych wyższego rzędu, jak by powiedział to Ingardenowski doktryner. Moim zdaniem, słyszymy to wszystko, co ten tekst implikuje, i stąd wzięło się to studium. Długo zastanawiałem się, czy mam rację, czy jestem w prawie poszerzać tak zakres brzmieniowości na to, co, formalnie rzecz biorąc, nie mieści się w jej definicji, gdyż to nie są ani brzmienia słów, ani brzmienia zdań; to są skutki nazw brzmień dźwięków, które się rozlegały. Ale ponieważ słowo, zwłaszcza słowo zapisane, nie może oddać tego wszystkiego, co jest w świecie przedstawionym, zbudowanym jako analogia do świata realnego, to może jednak należy to do szerszej rozumianej brzmieniowości? Sądzę, że Ingarden nic przeciwko temu by nie miał, bo to są brzmienia – z punktu widzenia filozofa – implikowane; nie brzmienia słów jako takich, tylko brzmienia implikowane przez semantykę słów, zdań. Sienkiewicz dla dowiedzenia tego bardzo się nadaje. Jego opisy wszystkiego, nie tylko bitew, brzmia bogaciej, niż tylko sugerowałyby brzmienia słów i zdań składających się na tekst informujący nas o tym.

B.G.: Podtrzymuje zatem Pan Profesor tezę, że „brzmienia» jest w utworze literackim zawsze więcej, niż to tylko, które utożsamić można z warstwą językowo-brzmieniową”⁴?

A.S.: Oczywiście. Zamysł nad nią zawdzięczam Ingardenowi, ale nie w sensie inspiracji konkretnym miejscem jego twórczości, tylko temu, że uczulił mnie na schematyczność, bo dzięki niemu jestem w stanie zobaczyć pełniej świat literacki jako doposażony przez to, co kulturowo implikowane.

⁴ A. Stoff, *Warstwa brzmieniowa powieści...*, s. 38.

B.G.: A teraz chciałabym zapytać o pewien szczegół. Jeden termin Ingardenowski zdaje się szczególnie wyeksponowany przez Pana Profesora w tekście, o którym obecnie rozmawiamy, a jest nim „typowa jakość brzmieniowa”, a dokładniej „jakość postaciowa”. Nie istnieje ona realnie ani idealnie – podkreśla Pan za Ingardenem, że „jest ona stała w różnych konkretnych realizacjach głosowych dzięki ustaleniu przez autorską intencję twórczą z jednej i idealne jakości gwarantowane przez »intersubiektywną identyczność brzmień słownych« w języku z drugiej strony [...]”⁵. Czy Pan Profesor zechciałby przybliżyć rangę tej kategorii, jakości postaciowej, w Ingardenowskiej teorii dzieła literackiego? Jakie ona ma zastosowanie w praktyce? Często jest pomijana, gdyż nie do końca stanowi coś uchwytne.

A.S.: To jest bardzo szczegółowa i bardzo trudna sprawa, i kto wie, czy nie powinien o niej mówić przede wszystkim filozof. Mamy tu bowiem już nie Ingardenowską estetykę, choć skutki tej jakości są dla estetyki ważne, natomiast samo to pojęcie należy do sposobu istnienia świata. Badacz literatury jest tutaj zatem w kłopotliwej sytuacji i musiałby podejmować się pracy w imieniu filozofów. Ja rozumiem to tak, że jest to taka sytuacja, w której Ingarden chce znaleźć uzasadnienie tego, dlaczego odbieramy to tak, a nie inaczej; skąd bierze się pewność, że to ma być tak, jak skłonni jesteśmy twierdzić w jakimś momencie przy odbiorze danej postaci, danej sytuacji przedmiotowej, czy w ogóle całości danego utworu. To pojęcie jest przecież obecne także w *Sporze o istnienie świata*, tylko że tam Ingarden mówi o jakościach idealnych, czy o idealnych jakościach przedmiotowych jako tym, co należy do świata. Teraz można by się zastanawiać, jaki użytek z tego? Nie potrafiłbym w tej chwili wymyślić jakiejś sytuacji, która by to zobrazowała, chociaż trzeba przyznać, że bliska jest problematyce kompozycji, którą chcemy nadal kontynuować w Zakładzie. Osobiście natknąłem się na pewną trudność, którą sam wywołałem, ponieważ w swoim niegdysiejszym tekście *O pojęciu kompozycji dzieła literackiego* sprowadziłem kompozycję do hierarchii zestrojów jakości właściwych poszczególnym warstwom, a porządkowanych według fazowości dzieła⁶. Można by teraz zapytać, co to są te jakości? Strukturalizm rozumiał bardzo wąsko kompozycję; mówiono, że kompozycja to przede wszystkim kompozycja świata przedstawionego, a nie dzieła literackiego, i właśnie ten kierunek przyzwyczaił nas do konkretnego, uchwytne rozumienia kompozycji, która okazała się tutaj pewną wspólną właściwością rozmaitych utworów; składnikiem budowy charakterystycznym w ogóle dla danego gatunku, rodzaju, a nawet dla dzieła literackiego w ogóle. I tutaj może być pewien kłopot, czym są te jakości? Definicja, jaka

⁵ Tamże, s. 40.

⁶ A. Stoff, *O pojęciu kompozycji dzieła literackiego*, [w:] *Kompozycja dzieła literackiego*, pod red. A. Stoffa, Toruń 2004, s. 22–23.

sformułowałem, ładnie brzmi, ale pozostaje pytanie: czym tak naprawdę one są? Obecnie, przymierzając się właśnie do powrotu do tej problematyki, zastanawiałem się nad tym, czy nie trzeba by w ogóle dobrze zdefiniować znaczenie Ingardenowskiej koncepcji jakości, w tym jakości idealnych, gdyż to jest ta gwarancja dla ogółu innych jakości dzieła literackiego, w tym dla jego kompozycji. Wydaje mi się, że one są czymś bardzo istotnym. Tak roboczo i po prostu możemy sobie powiedzieć krótko i bardzo praktycznie, że jakością jest wszystko to, o co możemy zapytać: jakie coś jest? Właściwie jest to dobre rozwiązanie praktyczne, tylko że ono nie mówi nam w istocie nic o tym, o co pytamy; to pozwala nam wskazać pewne – jak to nazwać – składniki czy cechy; każdy z tych terminów znowu jest z pewnego punktu widzenia dobry, z innego zaś kłopotliwy. Należałoby zatem tę problematykę dopiero solidnie przemyśleć, a mianowicie zastanowić się, jak przenieść to, co jest wystarczająco zrozumiałe w Ingardenowskiej koncepcji bytu i zasadniczo wyłożone zostało w *Sporze o istnienie świata*, do tak szczególnych przedmiotów, jak przedmioty intencjonalne i właśnie do czegoś takiego, jak budowa dzieła literackiego. Ingarden bardzo często docierał w swoich rozważaniach teoretycznych na próg problematyki *stricte* literackiej, na przykład bardzo żałuję – pewnie nie tylko ja – że nie napisał tej *Poetyki*, którą planował we Lwowie, ponieważ wykaz jej rozdziałów pokazuje, że tam byłyby odpowiedzi na bardzo wiele wątpliwości, czy także byłoby rozwianie, uprzedzenie pewnych zarzutów, które się pod adresem teorii Ingardena formułuje.

B.G.: Stronę naukowych dociekań poświęconą i grafii, i brzmieniowości dzieła literackiego omówiliśmy. Skupmy się jeszcze na zagadnieniach, które dotyczą badań Pana Profesora z zakresu aksjologii literackiej. Jest to płaszczyzna równie silnie przez Pana eksploatowana, co poprzednia, ontologiczna. Chcę zapytać o dwie kategorie, które zdają się tutaj dominować: arcydzieła oraz wartości sytuacyjnych. Wyjątkowość refleksji im poświęconej polega, w moim odczuciu, na tym, że stosunkowo niewiele miejsca sam Ingarden zarezerwował dla kategorii arcydzieła. Pojawiają się u niego dookreślenia w tej kwestii, jednak brak myśli głównej jest tu wyrazisty. Pod względem wartości sytuacyjnych jest to jednak koncepcja *novum*, której u fenomenologa właściwie nie odnajdziemy. Czego przejawem było podjęcie refleksji, którą Pan Profesor poświęcił i kategorii pierwszej, czyli arcydzieła, i wartościom sytuacyjnym? Czy patronował temu zamysł stworzenia własnej koncepcji rozumienia tych pojęć, czy był to rezultat przemyśleń, że występuje tu swoisty brak w teorii Ingardena i należy tego rodzaju problematykę samodzielnie opracować?

A.S.: Jeśli idzie o arcydzieło, to nie chodziło mi o oryginalność, chociaż zastanawiało mnie to, dlaczego nie mówi się o arcydziełach. W ogóle po strukturalizmie i jego kontynuatorach pozostała taka posucha aksjologiczna;

przecież dla strukturalisty najlepsze były gatunki właśnie niższego lotu; te, w których typowość odgrywała bardzo dużą rolę, kiedy występowała powtarzalność, gdyż to umożliwiało formułowanie sądów mogących aspirować do naukowości, bo odnosiło się do jakiegoś dającego się wskazać w kulturze zakresu spraw, natomiast o arcydziełach nie mówiono albo dawano do zrozumienia, że to jest jakieś takie zagadnienie idealizujące podejście do literatury, podczas gdy literatura jest mierzaniem się z rzeczywistością. Chciałem pokazać, że jeżeli nie mamy nawet panowania nad arcydziełami, to swoimi postawami związanymi z uczestnictwem w kulturze mamy wpływ na to, co po nas będzie w kulturze funkcjonowało jako arcydzieło, a co nie. I drugi czynnik: chodziło mi także o to, żeby jak gdyby wyrwać status arcydzieła spod mocy stanowienia uzurpatorów, to znaczy pewnych kręgów ludzi kultury, środowisk, autorytetów – a i dzisiaj bardzo to modne terminy – które bardzo ochoczo dekretują co pewien czas, że coś jest arcydziełem, a coś nim nie jest. W moim przekonaniu, to za mało, ponieważ tutaj w ogóle, tak jak i w aksjologii, trzeba odróżnić moją, wypowiedaną przeze mnie ocenę od mojego sądu odnośnie wartości dzieła. Ocenę wypowiedzieć może sobie każdy i stwierdzić, że według niego to i to jest arcydziełem. Problem zaczyna się dopiero wtedy, kiedy niektórzy wypowiadają to w taki sposób i w takich okolicznościach, bo na przykład mają takie możliwości oddziaływania, że są reprezentantami wpływowych środowisk, mają na swoje usługi media. Chodziło o to, żeby nie tworzyć arcydzieł sezonowych; żeby nie dorabiać pisarzom takich aureol okolicznościowych; aureol twórcom, którzy na to naprawdę nie zasługują, a z tym w ostatnim dziesięcioleciu XX wieku i nie tylko mieliśmy, ale mamy nadal, bardzo często do czynienia. I stąd ta potrzeba namysłu, skąd arcydzieła się biorą. Problem polega na tym, że rzecz jest bardzo trudno wymierna, nawet może w ogóle niewymierna; to nie jest kwestia dla socjologa literatury – to raczej jest kwestia dla filozofa literatury, antropologa, który bada najbardziej ogólne zjawiska występujące w kulturze. I tutaj, moim zdaniem, decydującą rolę odgrywa *vox populi*, a dokładniej – głos czytających; tych, którzy czytając, wytworzyli wokół danego dzieła taką atmosferę, że zachęcili do lektury innych i że ta lektura odbywa się w pewnej szczególnie wysokiej temperaturze aksjologicznej; że to nie jest na zasadzie sensacji w stylu, przepraszam za potoczne sformułowanie: „Ty, ale dołożył”, jak to często bywa z aluzją polityczną w literaturze, tylko że to odbywa się w znacznej mierze bezinteresownie, z uznania kolejnych czytelników dla wartości utworu. Oni są zdumieni, że oto spotykają się z czymś, czego dotychczas nie czytali; czymś o takiej wartości, z jakiej wcześniej w ogóle nie zdawali sobie sprawy, że może ona istnieć. To było źródło mojej refleksji.

B.G.: A co było przyczynkiem do podjęcia refleksji poświęconej wartościom sytuacyjnym?

A.S.: Tekst, w którym wyłożyłem ich koncepcję, jest bardzo stary. Nie sądzę, abym fałszował okoliczności myślowe, w których powstał, ale ja wtedy nie myślałem o nim w ten sposób, w jaki teraz o nim powiem. Sądzę, że decydujący wpływ na jego powstanie miał znowu Ingarden, który nauczył mnie widzieć w dziele literackim zawsze coś więcej niż tylko to, co jest w nim bezpośrednio dostępne, czyli znowu jakaś kwestia schematyczności, może jakichś aksjologicznych miejsc niedookreślenia, a z drugiej strony liczne świadectwa kulturowe – niektóre z nich nawet cytuję we wskazanym artykule – dotyczące takich sytuacji, takich okoliczności, w których czytelnicy jakiegoś utworu, niekoniecznie czytający go w tej chwili, zdawali sobie sprawę; że ten utwór objaśnia coś, o czym oni wcześniej nie mieli pojęcia; że ten utwór staje się dla nich bliski i to nie z tego powodu, o który ten utwór dotychczas posądzali, czy dla którego to powodu po utwór ten sięgali. To byłby zatem ten sposób myślenia i zasadniczy powód powstania tego tekstu, czyli znowu ta próba uzgodnienia kulturowej empirii z pewną teorią dzieła, która jest w moim przekonaniu głębsza i bardziej owocna niż dotychczas potrafiliśmy to zrozumieć. Chodzi mi po głowie jeszcze zbudowanie pewnej koncepcji filmu, opartej na schematyczności i miejscach niedookreślenia – ta teoria miałaby swoje dobre uzasadnienie w tych najnowszych technikach filmowych, ale opowiem o niej może już przy innej okazji.

B.G.: Kilka pytań szczegółowych dotyczących pierwszej kategorii – arcydzieła. Analizując „wartość arcydzieła”, dochodzi Pan Profesor do wniosku, że ona to właśnie nie może być „rozumiana jako synteza czy suma wartości szczegółowych”, która to „ma swe ostateczne ugruntowanie w jakościach, zwłaszcza jakościach artystycznie i estetycznie walentnych”⁷. Stwierdza Pan zatem: „[...] między porządkiem wartości analizowanych przez Ingardena a całościową wartością arcydzieła zachodzi radykalna różnica kategoriałna”⁸. Czy mógłby Pan Profesor zdradzić, co na tę myśl miało wpływ? Jest to przecież próba budowania autorskiej koncepcji arcydzieła, która choć wyrasta z myśli Ingardena, to jednak zasadza się na wyraźnej niezgodzie na budowanie prostej definicji tego pojęcia, opartej na wynikaniu jednych jakości z innych.

A.S.: Moja niezgoda z jednej strony, z drugiej zaś niechęć do myślenia o kategorii arcydzieła jako o swego rodzaju zbieractwie – że im więcej utworów nazbiera pozytywnych odbiorów, tym... To by się zamykało w badaniu recepcji i to jest właśnie sfera zainteresowań i historyka literatury, i socjologa literatury, bo ten ostatni mógłby przeprowadzić nawet pewne badania na ten temat. Moim zdaniem status arcydzieła wymyka się takiemu sumującemu,

⁷ A. Stoff, *Konkretyzacja estetyczna w procesie stanowienia arcydzieł*, [w:] *Z inspiracji Ingardenowskiej w teorii literatury*, pod red. A. Stoffa, Toruń 2001, s. 46.

⁸ Tamże.

czy sumarycznemu rozwiązaniu, choćby z tego powodu, że właśnie kontakt z arcydziełem jest zawsze pewnego rodzaju jakimś porażeniem, w dobrym tego słowa znaczeniu; ja czytam coś, co wywiera na mnie wrażenie, jakiego nie wywarł na mnie wcześniej żaden utwór, albo z jakim rzadko się spotkałem (w przypadku kogoś, kto dłużej żyje). A więc nie podejście sumaryczne. I jeszcze z jednego powodu, ponieważ żaden z tych, którzy czytają literaturę, i którzy mogą się przyłożyć do powstania statusu arcydzieła, nie jest badaczem. To ma być czytelnik, a on reaguje na dzieło jako całość, a nie wdaje się w badania i stwierdza: „O, już w XIX wieku mówiono o tej powieści to i to, wydobywano takie i takie wartości; w XX wieku dodano takie, a teraz to mamy okazję sprawdzić, czy...” – to jest perspektywa badacza literatury, ten zaś może już opisać bycie przez dany utwór arcydziełem; to, jakie on wrażenie wywiera, jak funkcjonuje jako arcydzieło w kulturze, więc to byłby też taki mechanizm: sprzeciwu wobec tego, że o statusie arcydzieła rozstrzyga badacz, a i sam czytelnik, który ma na to wpływ, nie ma być fachowcem. Czytelnik ma mieć radość z lektury; z tego, że przeczytał coś, z czym nigdy dotychczas się nie kontaktował; przeżył coś, czego nigdy dotychczas w lekturze żadnego utworu nie przeżył, a nie ktoś, kto rozpoczyna badania filologiczne nad percepcją danego utworu.

B.G.: Przywołam teraz kolejny cytat z tego tekstu: „[...] nabycie przez dzieło statusu arcydzieła okazuje się zmianą wiązaną z nim wartości całościowej, jednak nie jakąkolwiek zmianą, ale tylko taką, w której dotychczasowe uposażenie wartościowe dzieła ulega radykalnej i pozytywnej rehierarchizacji”⁹. W dalszej części artykułu podaje Pan również lapidarną definicję arcydzieła – jest ono „wartością wartości”¹⁰. Proszę ją rozwinąć w kontekście zacytowanego właśnie fragmentu.

A.S.: Tu już kilka razy, w toku tej rozmowy, podejrzewała mnie Pani o chęć stworzenia własnej koncepcji arcydzieła. Zapewne tak było, ponieważ jeśli ktoś o czymś myśli, to chce do czegoś dojść, ale ja nawet nie jestem pewien, czy to określenie „wartość wartości” jest moim określeniem. Nie potrafię teraz powiedzieć, czyje ono jest, ale być może od kogoś je wzięłem, zgadzając się, że to musi być zupełnie nowy próg aksjologii.

B.G.: Na zakończenie pytanie związane z omawianym artykułem, ale natury metodologicznej: czy podtrzymuje Pan Profesor nadal swoje stanowisko, że: „Arcydzieła są niewdzięcznym obiektem badań dla kierunków strukturalistycznych [...]”¹¹?

A.S.: Sądzę, że tak, ponieważ w nich jest tak mało typowości, że rasowy strukturalista nie będzie miał gdzie wykazać walorów swojej metody. Nie

⁹ Tamże, s. 51.

¹⁰ Tamże, s. 64.

¹¹ Tamże, s. 59.

będzie mógł tego pokazać jako cechy typologizującej. To, co jest arcydziełem, jest zawsze jednostkowe. Więc w tym właśnie znaczeniu podtrzymuję swoje zdanie.

B.G.: Na podstawie Ingardenowskiej kategorii sytuacji estetycznej zbudował Pan także własną koncepcję wartości sytuacyjnych. W poświęconym im artykule stwierdza Pan Profesor, że fakt ich istnienia poświadcza sama literatura, tego bowiem rodzaju wartości ogniskują się w scenach recepcji rozgrywających się w fikcyjnym świecie dzieła i dotyczą innych utworów literackich¹². Szczególnie angażują one zatem kategorię aluzji?

A.S.: W zasadzie tak. Jeżeli rozumiemy aluzję literacką jako konieczność odbioru jednego utworu w kontekście drugiego, to także to, co aksjologicznie istotne nie ujawni się bez tej zależności – znaczenia jednego utworu dla drugiego i bez względu na to, czy będzie to scena z *Szyzyfowych prac*, którą w tekście tym przytoczyłem, czy będzie to jakaś sytuacja życiowa, w której ktoś w pewnym momencie uświadomi sobie, że – przykładowo – jakaś sytuacja literacka odnosi się do niego, czy że w jakiejś postaci literackiej odkryje nieoczekiwanie swój pierwowzór, przynajmniej w jakimś zakresie.

B.G.: Wartości sytuacyjne są kategorią bardzo złożoną – uruchamiają zagadnienie „ukierunkowania procesu konkretyzacji”¹³. One powstają dzięki określonej przebiegowi procesu konkretyzowania, są także zdolne silnie wydobywać wątek biografii autora. Ta ostatnia ich właściwość jest bardzo ciekawa ze względu na sam fakt angażowania tego, co subiektywne w literaturze. Czy kategorię wartości sytuacyjnych, problematykę, jaką aktywizują, możemy uznać za pole przecięcia się, wręcz uzgodnienia tego, co obiektywne, z tym, co subiektywne, a nawet spsychologizowane? W ten sposób byłaby to kategoria zdolna ukazać nam same wartości estetyczne w zupełnie nowym, emocjonalnym świetle, jednak to rozwiązanie nie byłoby zbyt Ingardenowskie – jak wiemy, fenomenolog był zdecydowanym antypsychologistą. Czy można zatem pójść takim tropem interpretacyjnym w odniesieniu do wypracowanej przez Pana Profesora kategorii?

A.S.: Nie potrafię zaproponować czegoś innego, ale, moim zdaniem, zbyt mocnych i ujednoznaczających określeń Pani tutaj użyła. Mnie o nieco inne sprawy chodziło. Czy dopuszcza taka sytuacja – bo to jest Pani podejrzenie i uważa Pani, że byłoby to kłopotliwe – emocjonalność, zaangażowanie wewnętrzne. Sądzę, że tak; więcej – jak najbardziej, ale tylko jako otoczkę tego, co istotne. I tutaj mamy znowu argument Ingardenowski: to, co Ingarden mówił na przykład o jakościach metafizycznych, a zwłaszcza o jednej z nich – tragiczności, której to poświęconą rozprawkę autorstwa Schelera

¹² A. Stoff, *Wartości sytuacyjne dzieła literackiego*, [w:] tegoż, *Studia z teorii literatury i poetyki historycznej*, Lublin 1997, s. 169.

¹³ Tamże, s. 178.

przetłumaczył... Emocje nie są jakością metafizyczną, ale jej towarzyszą, i to w bardzo silnym stopniu determinując reakcje odbiorcy, czytelnika; każdego, kto tych jakości metafizycznych pierwotnie doświadcza, więc Ingarden go dził się na to pod warunkiem, że całości nie sprowadzimy tylko do tego, co emocjonalne; że będzie to otoczka tego, co istotne, a tym, co istotne będzie właśnie wartość. Wartości potrafią uruchamiać wokół siebie pole pewnego napięcia emocjonalnego, niekiedy bardzo silne. To można wręcz na sobie sprawdzić: kiedy cieszymy się z pewnego dobra, które stało się naszym udziałem – zarówno w sytuacji, gdy coś od kogoś dostaliśmy, a więc dobrem tym jest coś niewielkiego (rzecz), ale także gdy coś życiowo takiego się stało, co ma niewątpliwie dla nas doniosłe, pozytywne konsekwencje. Nie byłoby więc w takim rozumieniu koncepcji wartości sytuacyjnych nic mylnego, byle rozumieć emocjonalność właśnie w taki sposób: nie jest istotą, lecz otoczką – niekiedy bardzo silną – i kto wie, czy nie sprzyjającą nawet doświadczeniu jakości metafizycznych, bo tam, gdzie jest temperatura zerowa, zamierają wszelkie dookreślone stany: nie jest to ani lód, ani woda; słowem – jeszcze nie wiadomo, w którą stronę to pójdzie.

B.G.: Mówiąc o „interesowności wartości sytuacyjnych”¹⁴, formułuje Pan wniosek, że wartość sytuacyjna nie musi być intencjonalna (a więc zaprojektowana), gdyż pojawia się w trakcie lektury. Co ten fakt, zdaniem Pana Profesora, mówi o wartościach w ogóle, już nierozróżnianych rodzajowo?

A.S.: To wynika z przyjęcia takiego sposobu myślenia o wartościach, według którego one są, po pierwsze, zawsze najpierw w świecie – to świat jest pierwszym środowiskiem wartości, a po drugie, one zawsze są – chociaż użyte przeze mnie za chwilę słowo wywoła od razu najrozmaitsze skojarzenia – w pewnym sensie idealne, to znaczy, że wartości jako wartości człowiek zniszczyć nie jest w stanie; człowiek jest w stanie, i bardzo często to robi, niszczyć warunki sprzyjające uobeczeniu się wartości w drugim człowieku, w jakiejś sytuacji. Powtarzam: warunki, ale samych wartości dotknąć, jeżeli tak można powiedzieć, nie jest w stanie. Wartości wydawałoby się całkowicie wykorzenione, nawet myślę tu o pewnych, konkretnych sytuacjach społeczno-politycznych, historyczno-politycznych z mojego życia, nagle potrafią ujawnić się – nie wiadomo jak, nie wiadomo skąd w doświadczeniu innych ludzi. I o to najkrócej chodziło mi, kiedy mówiłem w taki sposób właśnie.

B.G.: Stwierdził Pan Profesor również, że konstytuowanie się wartości sytuacyjnych jest kompozycyjnie niedeterminowalne¹⁵ – czy dla tego rodzaju wartości właściwa jest więc tego samego rodzaju niepochwytność, którą przypisujemy jakościom metafizycznym? Na tego rodzaju trop myślowy,

¹⁴ Tamże, s. 185.

¹⁵ Tamże, s. 186, przyp. 43.

pozwalający przeprowadzić takie porównanie, wskazuje sam Pan Profesor, mówiąc także o „nadestetycznych wartościach sytuacyjnych”¹⁶.

A.S.: Samo pojęcie „wartości nadestetycznych” zaczerpnąłem od Władysława Stróżewskiego. Jaka jest więc istota Pani pytania?

B.G.: Czy możemy mówić o jakiejś szczególnej relacji między wartościami sytuacyjnymi a jakościami metafizycznymi?

A.S.: Powiedziałbym, że bliżej jest im do jakości metafizycznych niż do wartości artystycznych. Nie przebadałem tego, jednak chodzi mi po głowie pomysł, aby zbadać pewne utwory na podatność ewokowania ewentualnych wartości. Tu by trzeba bardzo uważać, ale, moim zdaniem, kompozycyjnie one są niewywodliwe z niczego; zawsze są jakimś zaskoczeniem i tym przypominają to, z czym kontaktujemy się w życiu, kiedy doświadczamy właśnie jakości metafizycznych.

B.G.: W części podsumowującej naszą rozmowę chcę zadać Panu Profesorowi trzy pytania. Pierwsze z nich brzmi: którą z koncepcji bądź kategorii Ingardenowskich uważa Pan za najistotniejszą i dlaczego?

A.S.: Nie potrafiłbym wybrać, ale jako wprowadzenie do wszystkich jego spraw, tych najbardziej nawet fachowych i ufilozoficznionych, to widzę to przesłanie na temat kultury, które zawarł w drobnym tekście, jeszcze z okresu II Rzeczypospolitej, będącym wtedy odczytem radiowym, a noszącym tytuł *Człowiek i jego rzeczywistość*. Ingarden wskazuje w nim na pewną ambiwalencję kultury: z punktu widzenia biologicznego to jest coś wręcz zbędnego, natomiast z punktu widzenia stanowienia człowieka i z świadczania o człowieku to jest coś koniecznego. I to jest taki punkt, do którego staram się przymierzać wszystkie swoje pomysły związane z Ingardenem, bo moim zdaniem jest to podejście, które sięga bardzo daleko w przyszłość, czego Ingarden nie napisał. Gdyby fenomenolog miał napisać filozofię kultury, czy antropologię kultury, to właśnie to założenie musiałoby być gdzieś u jej podstaw.

B.G.: Pytanie drugie: czy, zdaniem Pana Profesora, Ingardenowska teoria dzieła literackiego odnajduje się współcześnie w badaniach literaturoznawczych doby XXI wieku?

A.S.: Wszystko zależy od tego, co będziemy rozumieli przez to określenie „odnajduje się”. Jeżeli faktyczne poświadczenie w badaniach literackich, w zainteresowaniach, to słabo, a już z pewnością nie w takim stopniu, na jaki zasługuje. Natomiast jeżeli będziemy przez to rozumieli ocenę tej koncepcji wyprowadzoną z obcowania z nią, ważność tej filozofii nie tylko dla badaczy literatury, kultury, lecz człowieka w ogóle, to powiem, że jest to

¹⁶ Tamże, s. 183.

coś, bez czego nie może się obyć ktoś, kto chciałby uprawiać refleksję nad człowiekiem i wytworzoną przez niego kulturą.

B.G.: Pan Profesor zatem bardzo krytycznie ocenia tych badaczy literatury, którzy przede wszystkim koncentrują się na nowinkach w literaturoznawstwie i zajmują odmienne stanowisko?

A.S.: Jest mi żal niewykorzystanych szans, które widzę w Ingardenie, a które przesłania się hałasem w sprawach dla literatury i dla kultury albo mało istotnych, albo postawionych w taki sposób, że one nie przynoszą pożytku, który w dziedzinie tych rozwiązań intelektualnych jest potrzebny współczesnemu człowiekowi.

B.G.: Trzecie pytanie: dlaczego więc teorii Ingardena nie należy ignorować?

A.S.: Nie należy ignorować, ponieważ jest warta tego, żeby nią się zająć. Nie wyobrażam sobie kogokolwiek, kto nie skorzystałby na przeczytaniu dzieł Ingardena. Inna sprawa, kto, w jakim zakresie to czyni – przecież to jest ogromne bogactwo tematów i nie każdy musi tu być filozofem; nie każdy musi zachwycić się tymi propozycjami fenomenologa, które są w *Sporze o istnienie świata*, ale sądzę, że jest to filozof, którego nie wolno ignorować, bo ten, kto go zignoruje, poniesie szkodę sam, jako uczestnik kultury i jako człowiek myślący. Jest jeszcze druga sprawa. Zawsze wręcz bołą mnie takie sądy, które deprecjonują myśl Ingardena z pozycji właśnie kogoś wiedzącego lepiej, myślącego bardziej „nowocześnie”. Myślę o sytuacji Ingardena w polskiej nauce – tu chyba zresztą jego sytuacja wśród filozofów jest lepsza niż wśród badaczy literatury; filozofowie bardzo dobrze wiedzą, jaką wartość ta myśl reprezentuje, natomiast badacze literatury zdecydowanie zbyt rzadko sięgają po jego koncepcje, choć są to koncepcje tak bardzo przychylne literaturze, jak to już wspominałem wcześniej. I jest jeszcze jedna, bolesna sprawa. Obserwując czasami pewne lekceważące sądy dotyczące koncepcji Ingardena – nie chodzi mi o zasadność tego, czy innego zarzutu, czy przysłowiowe „machnięcie ręką”, które jest w ogóle nie do pomyślenia w przypadku myśliciela tej rangi – myślę w takich sytuacjach o biografii Ingardena. Myślę o tym, co go spotkało jako uczonego, któremu przecież bardzo brutalnie przerwano kontakt z uniwersytetem, z nauczaniem, co ma wielkie znaczenie. Przy ilu okazjach Ingarden wspomina, że do przykładowo pewnej klasyfikacji, różnych rozróżnień prawdziwości, czy w jeszcze innych przypadkach doszedł podczas analizy prowadzonej na seminarium ze swoimi uczniami. To więc, co z nim zrobiono – i nie tylko przecież z nim – w czasach komunistycznych to jest coś niegodnego i złego, obiektywnie złego dla nauki polskiej z tego mianowicie powodu, że przerwano naturalny rozwój uczonego tej klasy. Mówi się wprawdzie, że wtedy Ingarden zajął się problematyką estetyczną, żeby w ogóle móc nad czymś pracować, ale my już

nigdy nie będziemy w stanie powiedzieć, jak wyglądałaby jego twórczość naukowa, gdyby mógł się rozwijać w warunkach pełnej swobody, gdy tylko możliwości osobowe ograniczałyby jego pomysłowość, jego pracowitość, jego konceptualność, realizację jego własnych zapowiedzi, które tylekroć składał i odsuwał na później. I to jest też jeden z tych czynników – na pewno nie decydujący, ale sprzyjający moim zainteresowaniom Romanem Ingardenem: mianowicie niechęć, aby stanąć po tej samej stronie, po której byli ci, którzy skazywali go na uniwersytecki niebyt; którzy chcieli decydować o tym, co ma robić, co pisać i gdzie drukować. Nigdy nie chciałbym w żadnej mierze i w żaden sposób znaleźć się po stronie tych ludzi, a raczej starać się w miarę swoich możliwości wskazać na to, co można z tego bogatego zasobu myśli wykorzystać – chciałem dodać „jeszcze dzisiaj”, ale to wybrzmiałoby pesymistycznie... Dlatego nie „jeszcze dzisiaj”, a po prostu: z czego można korzystać, bo to jest koncepcja, która w swej przychylności dla kultury, sztuki, literatury powinna zawsze mieć swoje miejsce w badaniach.

B.G.: Dziękuję za rozmowę.

Toruń, Zakład Teorii Literatury przy ILP UMK,
4 i 9 listopada 2015

Andrzej Stoff (ur. 2 września 1947 roku w Wąbrzeźnie) – prof. dr hab., emerytowany pracownik naukowy dawnego Instytutu Literatury Polskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu (wieloletni kierownik ówczesnego Zakładu Teorii Literatury, w latach 1992–1994 zastępca dyrektora Instytutu Filologii Polskiej). Teoretyk literatury, ingardenolog, inicjator toruńskiej szkoły badań aksjologicznych, znawca twórczości Stanisława Lema i Henryka Sienkiewicza. Autor książek: *Formy wypowiedzi lirycznej* (Toruń 1980), *Powieści fantastyczno-naukowe Stanisława Lema* (Warszawa–Toruń 1983), *Formy wypowiedzi dramatycznej* (Toruń 1985), *Lem i inni. Szkice o polskiej science fiction* (Bydgoszcz 1990), *Studia z teorii literatury i poetyki historycznej* (Lublin 1997), *Jeszcze o „Trylogii”* (Radom 2004), *„Zagłoba sum!” Studium postaci literackiej* (Toruń 2006), *Herbert: Jak nas kuszone? Dwie interpretacje* (Toruń 2008). Redaktor i współredaktor tomów zbiorowych poświęconych problematyce teoretycznoliterackiej (m.in. *Z inspiracji Ingardenowskiej w teorii literatury*, Toruń 2001). Autor opowiadań *science fiction* publikowanych przede wszystkim na łamach „Młodego Technika” w latach 1969–1981.

Andrzej Stoff (born 2nd September 1947 in Wąbrzeźno) – professor and retired researcher at the former Institute of Polish Literature at Nicolaus Copernicus University in Toruń (long-term head of the then Department of Theory of Literature, between 1992–1994 deputy director of the Institute of Polish Studies). Literary theorist, Ingardenologist, initiator of the Toruń school of axiological research, expert on the works of Stanisław Lem and Henryk Sienkiewicz. Author of books: *Formy wypowiedzi lirycznej* [*Forms of lyrical expression*] (Toruń 1980), *Powieści fantastyczno-naukowe Stanisława*

Lema [Stanisław Lem's science fiction novels] (Warszawa–Toruń 1983), *Formy wypowiedzi dramatycznej* [Forms of dramatic expression] (Toruń 1985), *Lem i inni. Szkice o polskiej science fiction* [Lem and others. Sketches on Polish science fiction] (Bydgoszcz 1990), *Studia z teorii literatury i poetyki historycznej* [Studies in literary theory and historical poetics] (Lublin 1997), *Jeszcze o „Trylogii”* [More on the “Trilogy”] (Radom 2004), *„Zagłoba sum!” Studium postaci literackiej* [“Zagłoba sum!” A study of literary figures] (Toruń 2006), *Herbert: Jak nas kuszono? Dwie interpretacje* [Herbert: How were we tempted? Two interpretations] (Toruń 2008). Editor and co-editor of collective volumes devoted to theoretical and literary problems (including *Z inspiracji Ingardenowskiej w teorii literatury* [Ingardenian inspiration in literary theory], Toruń 2001). Author of science fiction stories published mainly in “Młody Technik” in the years 1969–1981.

Beata Garlej – prof. ucz., dr hab., pracownik Katedry Teorii Literatury w Instytucie Literaturoznawstwa na Wydziale Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. Zajmuje się teorią literatury, poetyką dzieła literackiego, aksjologią i estetyką literacką ze szczególnym uwzględnieniem filozofii fenomenologicznej Romana Witolda Ingardena. Autorka licznych prac, w tym książek: *Warstwowość dzieła literackiego w ujęciu Romana Ingardena. Koncepcja, rozwinięcie, recepcja* (Kraków 2015), *Ingardenowskie jakości metafizyczne – między otwartością a ścisłością pojęcia* (Warszawa 2016), *O (podstawowym) znaczeniu Ingardenowskiej kategorii konkretyzacji estetycznej* (Kraków 2018). ORCID: 0000-0001-8737-7924. E-mail: <b.garlej@uksw.edu.pl>.

Beata Garlej – professor, PhD (dr hab.), employed in the Department of Literary Theory of the Institute of Literary Studies at Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw. She deals with the theory of literature, the poetics of the literary work, axiology and literary aesthetics, with particular regard to the phenomenological philosophy of Roman Witold Ingarden. She is the author of numerous works, including the books: *Warstwowość dzieła literackiego w ujęciu Romana Ingardena. Koncepcja, rozwinięcie, recepcja* [The stratification of a literary work in Roman Ingarden's interpretation. The concept, the development, and the reception] (Krakow 2015), *Ingardenowskie jakości metafizyczne – między otwartością a ścisłością pojęcia* [Ingardenian Metaphysical Qualities – In the Midst of the Openness and the Precision of the Concept] (Warsaw 2016), *O (podstawowym) znaczeniu Ingardenowskiej kategorii konkretyzacji estetycznej* [About (primary) meaning of Ingarden's category of aesthetic concretisation] (Krakow 2018). ORCID: 0000-0001-8737-7924. E-mail: <b.garlej@uksw.edu.pl>.

