



Artur Mordka

ORCID: 0000-0003-1565-5053
(Uniwersytet Rzeszowski, Polska)

Romana Ingardena opalizacje i oscylacje literackie

Celem tego artykułu jest prezentacja Romana Ingardena koncepcji opalizacji i oscylacji literackich. Problem specyficznej literackiej niejednoznaczności, niejasności, zmienności zostanie rozważony na dwóch uzupełniających się płaszczyznach. Na płaszczyźnie pierwszej opisane zostanie zjawisko opalizacji i oscylacji brzmienia i znaczenia wyrażenia językowego, zaś na płaszczyźnie drugiej zostanie ono uchwycone w warstwie literackich wyglądów i przedmiotów przedstawionych. Przyjęcie takiego porządku rozważań pozwoli wskazać na te „miejsca” literackiego dzieła sztuki, w których zjawisko to jest wyraźnie obecne i niekiedy przesądza o jego wartości estetycznej.

Słowa kluczowe: Roman Ingarden, opalizacja, oscylacja, dzieło literackie, Franz Kafka

I. Zagadnienia wstępne

Rozważania podjęte w tym artykule można uznać za kontynuację tych, które zostały poświęcone filozofii sztuki Leona Chwistka, a które zawiera artykuł *Leona Chwistka oscylacje artystyczne*¹. Dotyczył on specyficznego zjawiska niejednoznaczności formy przedmiotu malarsko przedstawionego, jego szczególnej migotliwości, która dynamizowała przedstawienie malarskie jako całość, nie pozwalając na jego ostateczną i jednoznaczną identyfikację egzystencjalną. Przedmiot taki mógł mienić się wielością sposobów istnienia i należeć do różnych rzeczywistości. Oscylował nieustannie wokół nich i dopiero zdumione i zarazem zaciekawione oko odbiorcy mogło ten ruch na krótko zatrzymać.

Podobne zjawisko, tyle że charakterystyczne dla dzieła literackiego, zostało uchwycone oraz opisane przez Romana Ingardena i nazwane *opalizacją*. Rzecz

¹ Zob. A. Mordka, *Leona Chwistka oscylacje artystyczne*, „Galicja. Studia i materiały” 2019, t. 5: *Filozofia w Galicji II*, s. 254–271.

charakterystyczna, że obaj filozofowie byli związani ze środowiskiem Lwowa², obaj zajmowali się zagadnieniami estetycznymi, jednakże ich poglądy filozoficzne były tak radykalnie różne, że czytając recenzję Chwistka fundamentalnej pracy Ingardena *O dziele literackim*, można odnieść wrażenie pewnej antypatii żywionej do fenomenologa³. Spór między tymi filozofami o status bytowy dzieła literackiego, jego warstwową strukturę i charakter przeżycia nie może zostać uwzględniony w przeprowadzonych tu rozważaniach z tego prostego powodu, że Ingarden nie odniósł się do recenzji Chwistka⁴, natomiast kilka lat przed wydaniem swego dzieła skrytykował jego teorię języka⁵. Nie przeszkadza to jednak odsłonić w ich koncepcjach tego, co je łączy, nie zaś dzieli. Jest nim właśnie zjawisko *oscylacji* i *opalizacji*, które Chwistek dostrzega w malarstwie, Ingarden zaś w literackim dziele sztuki.

Zainteresowanie tym problemem wynika również z konkretnych doświadczeń estetycznych autora tego tekstu. Szczególnie ważne są dla mnie te dzieła, a nawet zwykłe prace artystyczne, w których występuje to, co określam jako „migotanie formy”. Jest ona w tym sensie w ruchu, że raz osiąga biegun przedmiotowy i pozwala się zidentyfikować jako rzecz, krajobraz, człowiek itd., innym zaś razem wyraźnie zmierza ku aprzedmiotowości, stając się konkretna (abstrakcyjna) w ściśle artystycznym sensie. Migotanie takie odczuwam para-

² Ingarden zaprezentował po raz pierwszy swą koncepcję dzieła literackiego podczas wykładów uniwersyteckich we Lwowie wiosną 1927 r. Zob. R. Ingarden, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przekł. M. Turowicz, Państwowe Wyd. Naukowe, Warszawa 1960, s. 397. Samo dzieło ukazało się w języku niemieckim w roku 1931: *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*, Niemeyer Max Verlag – Halle (Saale) 1931. Chwistek natomiast przeniósł się do Lwowa w roku 1930 i objął katedrę logiki na Uniwersytecie im. Jana Kazimierza. Zob. T. Kostyrko, *Leon Chwistek jako filozof sztuki i uczestnik życia artystycznego* [w:] L. Chwistek, *Wybór pism estetycznych*, wprowadz., wybór i oprac. T. Kostyrko, Universitas, Kraków 2004, s. XIII. Szczegółowo o aktywności Ingardena we Lwowie zob. *Lwowskie czwartki Romana W. Ingardena 1934–1937. W kręgu problemów estetyki i filozofii literatury*, wstęp i oprac. D. Ulicka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2020; R. Kuliniak, M. Pandura, *Lwowskie seminarium arystotelesowskie Romana Witolda Ingardena*, Wyd. Marek Derewiecki, Kęty 2020.

³ Po lekturze książki Ingardena *Das literarische Kunstwerk*, Chwistek pisze: „Może będzie to z mojej strony okrucieństwem, ale rad bym czystym filozofom odebrać estetykę, tak jak im odebrano logikę i psychologię”. L. Chwistek, *Verbalna metafizyka* [w:] *Wybór pism...*, s. 215.

⁴ Zob. D. Ulicka, *Ingardenowska filozofia literatury. Konteksty*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 1992, s. 101. Autorka podkreśla również, że teoria dzieła literackiego właściwie została wykpiąta przez Boya-Żeleńskiego i Irzykowskiego. Zob. tamże, s. 99.

⁵ „Fizykalistyczną koncepcję języka, której nie mam zamiaru tu bliżej omawiać, poddałem zasadniczej krytyce dwukrotnie: w krytycznym sprawozdaniu z *Wielości rzeczywistości* L. Chwistka w «Przeglądzie Filozoficznym» w r. 1922 oraz w odczycie na VIII Międzynarodowym Kongresie Filozoficznym w Pradze w r. 1934, pt. *Der logistische Versuch einer Neugestaltung der Philosophie*. [1958]”. R. Ingarden, *O dziele literackim...*, s. 156.

doksalnie w klasycznych dziełach malarstwa figuratywnego, co nie jest aż tak dziwne, zważywszy, że za figurą lub raczej u jej podstaw, kryją się abstrakcyjne zestawienia kolorystyczne. Swoistą opalizację znaczenia, przedmiotu literackiego i świata zauważam również podczas lektury *Procesu* Franza Kafki, a dotyczy ona przede wszystkim znaczenia nominalnego wyrażenia „sąd”, które nieustannie oscyluje między „biegunem prawniczym” a „biegunem surrealistycznym”. Na tym ostatnim zatracza swe zwykłe i dosłowne znaczenie (ujęte w słownikach) i odnosi się do dynamicznego zbioru nieoczekiwanych interakcji, w których uczestniczy Józef K. W powieści Kafki wyrażenie to mieni się wielością sensów od statycznego i ugruntowanego w potocznej oraz prawnej świadomości, aż pod dynamiczne. Między nimi występują formy pośrednie, które również mogą być zatrzymane i uznane za podstawowe. Nadaje to temu dziełu szczególny urok, tym bardziej że jest on złowrogi.

Trzeba jednak podkreślić, że z punktu widzenia estetyki Ingardena problem opalizacji literackiej ma charakter peryferyjny, zaś jego rozjaśnienie jest przeprowadzone na marginesie analiz idei (istoty) dzieła literackiego jako takiego⁶. W artykule tym stanie się on natomiast centralny. Jego pierwsza część zostanie poświęcona ujęciu zjawiska opalizacji i oscylacji w warstwie znaczeniowej i brzmieniowej dzieła literackiego, w drugiej zjawisko to będzie uchwycone w jego warstwie przedmiotowej.

II. Opalizacja i oscylacja warstwy znaczeniowej i brzmieniowej

Przyjęcie takiego kierunku rozważań nie jest arbitralne, gdyż dla Ingardena warstwa znaczeniowa⁷ stanowi rdzeń dzieła literackiego i jest tą, która funduje, określa lub determinuje inne warstwy: wyglądy schematycznych oraz przedmiotów przedstawionych⁸. „Istnieje bowiem wśród nich warstwa – pisze – która

⁶ „Wspomina wprawdzie Ingarden nie tylko o miejscach niedookreślenia, lecz także o czynnikach, które są zawarte w dziele w sposób potencjalny, o opalizującym charakterze intencjonalnych korelatów zdań, o wieloznaczności tekstu, o symbolicznym charakterze niektórych dzieł [...]. Nie przeprowadza jednak w tym zakresie szerszych analiz, a bez wątpienia dopiero przy tych problemach otwiera się rozległe pole rozważań nad aktywnością czytelnika przy lekturze dzieła”. Z. Majewska, *Świat kultury Romana Ingardena*, Wyd. Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2001 s. 143.

⁷ Niekiedy posługuje się on również wyrażeniem „dwuwarstwa”, mając na uwadze typowe jakości brzmieniowe, które wraz ze znaczeniem tworzą sensowny twory językowe.

⁸ Ostatecznie Ingarden wyróżnia w dziele literackim cztery zasadnicze warstwy: 1. brzmień słownych; 2. jednostek lub całości znaczeniowych; 3. uschematyzowanych wyglądy; 4. przedmiotów przedstawionych. Zob. *O dziele literackim...*, s. 53.

stanowi strukturalny szkielet całego dzieła. Jest nią warstwa całości znaczeniowych. D o m a g a s i ę ona ze swej istoty wszystkich pozostałych warstw, a niektóre z nich sama z siebie tak o k r e ś l a , iż mają w niej podstawę swego bytu i są w swej zawartości zależne od jej własności”⁹. Takie wartościowanie warstwy znaczeniowej nie oznacza oczywiście, że inne warstwy są czymś artystycznie wtórnym i podrzędnym, wszak warstwa wyglądown schematycznych jest tą, dzięki której przedmioty mogą jawić się w pewnej formie naoczności. Ponadto tworzy ona artystyczny szkielet dzieła, którego konkretyzacja umożliwia pojawienia się jakości estetycznych. Nie oznacza również dyskredytowania przedmiotów przedstawionych, gdyż przecież one oraz ich losy stanowią zasadniczą treść literackiego dzieła sztuki i do nich nawiązuje czytelnik. Co więcej, nie unieważnia wagi typowych brzmień słownych, wszak ich rytm i melodia są, szczególnie w poezji, obdarzone szczególną siłą działania na czytelnika, a pewnych wypadkach, w tzw. liryce czystej, przejmują zadania warstwy wyglądown¹⁰. Nie zmienia to faktu, że znaczenia poszczególnych wyrażeń, zdań oraz wyższych całości językowych odgrywają zasadniczą rolę, gdyż wyznaczają, określają, a tym samym determinują przedmioty w nim przedstawione oraz ich schematyczne wyglądy w formie, materii (uposażeniu) oraz sposobie istnienia. Precyzyjniej to wyrażając, przedmiot literacko przedstawiony i jego schematyczny wygląd jest ufundowany w treści materialnej, formalnej oraz charakterystyce egzystencjalnej wyrażeń znaczących. Ufundowanie takie zostało przez Ingardena uchwycone w drobiazgowej analizie momentów czy też aspektów znaczenia¹¹, której celem było wykazanie, że warstwa znaczeniowa projektuje przedmiot w całości, co sprawia, że twór ten jest od niej pochodny i względem niej niesamoistny. Do tego sprowadza się wtórna intencjonalność języka. Projekcja taka jest zwykle zrozumiała dla odbiorcy, który rozpoznając znaczenia poszczególnych wyrażeń, zdań itd., dowiaduje się, jakie własności

⁹ Tamże, s. 52. Natomiast pośród tych całości znaczeniowych Ingarden za konstytutywne uznaje zdania: „Zdania stanowią bowiem – jak pokazały nasze analizy – element konstytutywny w dziele literackim, element, od którego zależą w istnieniu swym i kwalifikacji wszystkie warstwy poza warstwą tworców brzmieniowo-językowych w jej określonym ukształtowaniu i poza konstytutywnie od nich zależnymi elementami innych warstw”. Tamże, s. 441.

¹⁰ „Kondensacja warstw prowadzi do charakterystycznego obciążenia funkcjonalnego dwuwarstwy językowej, a szczególnie warstwy brzmieniowej. Funkcje artystyczne warstwy wyglądown w dużo większej mierze niż w innych rodzajach spełnia warstwa brzmieniowa”. R. Fieguth, *Ingardena sprawa „Istoty liryzmu”* [w:] *W kręgu filozofii Romana Ingardena. Materiały z konferencji Kraków 1995*, PWN, Warszawa–Kraków 1995, s. 276.

¹¹ Jeśli mamy na uwadze jego relatywnie najprostszą, nominalną formę, to Ingarden wyróżnia w niej: 1. Wskaźnik kierunkowy, który odpowiada za samo odniesienie znaczenia do przedmiotu; 2. Treść materialną, która wyznacza przedmiot w jego własnościach (uposażeniu); 3. Treść formalną, która określa zasadniczą formę przedmiotu, np. bycie *podmiotem własności*; 4. Charakterystykę egzystencjalną oraz 5. Pozycję egzystencjalną.

mają przedmioty przedstawione w dziele i jak istnieją. W wielu wypadkach potrafi je jednoznacznie zidentyfikować jako rzeczy i ich stany, osoby i ich przeżycia, sytuacje itd. Powieść realistyczna stanowi tu dobry przykład łatwości takiej identyfikacji. Niemniej w pewnych wypadkach znaczenie danego wyrażenia, pierwotnie zrozumiałe i jednoznaczne, traci te zalety, zaś czytelnik stoi przed zadziwiającym faktem jego permanentnej niejednoznaczności czy też nieustannej opalizacji. Omawiając jedno z opalizujących wyrażań językowych, Ingarden pisze: „Zakłada to, że czytelnik je trafnie rozumie w ich w szczególny sposób migoczącym i opalizującym sensie. Znaczenie słów i wskutek tego również całych zdań jest, jak się wyraziłem, «opalizujące». Prawie nigdy nie jest ono «dosłowne», tzn. owo «od szkła i blasku brzęczenie pieśni» nie powinno być we właściwym, zwykłym sensie od «szkła i blasku brzęczeniem». Zwrot ten jednak nie powinien jakoś tracić całkiem swego dosłownego sensu, sens ten powinien przecież w swej obecności i w tym, że czytelnik go rozumie, wskazywać równocześnie na coś innego, co w sobie jest tylko w jakiś sposób «podobne» i analogiczne do tego, co dane słowo pierwotnie znaczy. I równocześnie musi być jasne, że koniec końców chodzi właśnie o to coś innego, analogicznego tylko, podczas gdy dosłowne znaczenie słowa dzięki kontekstowi zaczyna migotać tak, że cały zwrot staje się tylko szczególnym środkiem służącym wskazywaniu na owo coś innego, wprost nie nazwanego”¹². Przytoczenie tak długiego cytatu usprawiedliwione jest nie tylko tym, że stanowi on jeden z nielicznych traktujących o zjawisku opalizacji znaczenia, lecz także tym, że pozwala odsłonić jego pierwotne rozumienie przez Ingardena.

Przede wszystkim Ingarden zakłada obecność dosłownego znaczenia danego wyrażenia, które nie zostaje w procesie czytania podważone i zanegowane, lecz towarzyszy nieustannie czytelnikowi i utrzymuje go niejako w trybie jednoznaczności. Opalizacja znaczeniowa ma zatem za swój warunek tę pierwotną jednoznaczność. Nie można jednak powiedzieć, że jest ufundowana na niej, gdyż stosunek fundowania sugeruje pewien dystans między tym, co fundujące, a fundowane. Nic takiego natomiast nie ma miejsca w relacji opalizującego znaczenia do znaczenia pierwotnego. Pierwsze – opalizujące, jest raczej bezpośrednio wplecione w drugie, nieustannie mu towarzyszy, nadwyręża jednak jego dosłowność, osłabia ją i czyni wątpliwą. Drugie natomiast – dosłowne, nie pozwala na ostateczny rozpad znaczenia, co by skutkowało jego niezrozumiałością. Stabilizuje je na poziomie potocznego odbioru. Znaczenia te, choć różne, nie tylko stapiają się w jedną całość, lecz także w obrębie tej całości przechodzą jedno w drugie i dają się wyodrębnić jedynie w nastawieniu poznawczym. Nato-

¹² R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*, z j. niem. przeł. D. Gierulanka, Państwowe Wyd. Naukowe, Warszawa 1976, s. 70.

miast w konkretnym procesie ich rozumienia towarzyszą sobie nieustannie, czy też znajdują się w szczególnych ruchu oscylacyjnym, który nigdy nie gaśnie.

Z analiz Ingardena wynika zatem, że punktem wyjścia opalizacji jest dosłowne i pierwotne znaczenie, które jednak w danym kontekście językowym traci swą stabilność i staje się środkiem na wyrażeniu czegoś nienazwanego. Wówczas staje się opalizujące i w szczególnym sensie niejasne¹³. Jest zrozumiałe, że w określonych gatunkach literackich, szczególnie w poezji, tak się właśnie dzieje. Warto jednak podkreślić obecność ruchu odwrotnego: od opalizującego znaczenia do znaczenia dosłownego, a raczej zachodzenie oscylacji między nimi, która sprawia, że czytelnik nie tylko przechodzi „od... do”, lecz także podąża za ruchem oscylacyjnym, będąc przez niego nieustannie wiedzionym. Wydaje się, że również na tym polega urok opalizacji czy raczej opalizowania, gdyż forma rzeczownika odczasownikowego byłaby tu właściwa. W przywołanej powieści Kafki opalizowanie znaczenia wyrażań nominalnych „sąd”, „obrońca”, „rozprawa” itd. nie prowadzi przecież do unicestwienia tych znaczeń, lecz do ich wewnętrznego zdynamiczowania, czego podmiotowym wyrazem jest permanentna niepewność, przekładająca się na niepokój, dziwność, groteskowość, absurdalność, tragicomiczność. Lektura tej powieści skłania zatem do wniosku, że opalizujące znaczenie wraca do podstawowego, jednakże zarazem dosłowność tego ostatniego zostanie ponownie zniesiona, toteż staje się ono po raz wtórny opalizujące. Ingarden nie zauważa tego powrotu, co nie może dziwić, zważywszy na peryferyjny charakter omawianego problemu. Ruch znaczenia ma raczej dla niego kierunek jednostronny: od tego, co podstawowe, ku temu, co opalizujące. Tymczasem to ów powrót pozwala mówić nie tylko o opalizacji, lecz także o oscylacji.

Ingarden, przyjmując za punkt wyjścia zjawisko opalizowania podstawowego znaczenia danego wyrażenia, uznaje, że w dziele sztuki zawsze jest ono obecne pod warunkiem jego niezrozumienia. Z pewnością w wielu wypadkach tak jest, jednakże są również i takie dzieła, w których trudno ustalić, które znaczenie w danym dziele literackim należy uznać za podstawowe. Wprawdzie pomaga w tym nawyk językowy, niemniej niekiedy na niewiele on się zdaje, a często bywa mylący. Lektura *Procesu* Kafki nie przesądza przecież jednoznacznie, które znaczenie wyrażenia nominalnego „sąd” można uznać za podstawowe. W tej powieści – i ta możliwość zdaje się najbardziej prawdopodobna – występują raczej dwa równoprawne znaczenia tego rzeczownika, jednakże mają one różny wskaźnik kierunkowy, treść materialną, formalną i egzystencjalną. Wskaźnik kierunkowy pierwszego wskazuje wyraźnie na określoną instytu-

¹³ Zob. B. Garlej, „Niejasność” – o jakości estetycznie doniosłej w [Nie myśl, nie pisz...] C.K. Norwida [w:] *Estetyka Romana Ingardena a praktyka interpretacyjna*, red. B. Garlej, B. Kuczera-Chachulska, A. Tyszczyk, Wyd. Naukowe UKSW, Warszawa 2018, s. 103–121.

cję, która mocą ustawy zasadniczej jest powołana do wydawania wyroków na podstawie jasno określonych przepisów prawnych, o tyle też jest on jednopromienny, natomiast wskaźnik kierunkowy drugiego przeciwnie – nie kieruje nas ku takiej instytucji ani nawet gmachu, w którym mogłaby się znajdować, lecz wskazuje na niejasną sieć płynnych relacji, jest zatem wielopromienny. Istotne jest to, że wskaźniki te nie wypierają się, lecz występują wspólnie, zaś pojawiający się między nimi ruch oscylacyjny nie pozwala stwierdzić, do czego ostatecznie odnosi się to wyrażenie. Ingarden stwierdza nawet, że jest to jeden i ten sam wskaźnik kierunkowy, tyle że zdwojony¹⁴.

„Należy jeszcze raz podkreślić, że k a ż d e zdanie – nawet bezsensowne czy też wieloznaczne – p o s i a d a j e d e n własny czysto intencjonalny odpowiednik. W szczególności nie jest prawdą, jakoby czysto intencjonalny odpowiednik zdania wieloznacznego składał się po prostu z mnogości wzajemnie o d g r a n i c z o n y c h od siebie odpowiedników, z których każdy przynależał do trochę innego jednoznacznego zdania. Przeciwnie: istnieje wtedy j e d y n y odpowiednik i dokładnie jedna j e d y n a zawartość odpowiednika, która właśnie opalizuje. Wynika to stąd, że zdanie (a także pojedyncze słowo) tylko wówczas jest wieloznaczne, jeśli zawiera w swym sensie obok wieloznacznych także i n i e wieloznaczne elementy. Dopiero splecenie z sobą jedno- i wieloznacznych elementów znaczenia prowadzi do utworzenia j e d n e g o wieloznacznego zdania. Korelatywnie – zawartość jego czysto intencjonalnego odpowiednika jest tak zbudowana, że trzon stanowią «wspólne» elementy, z którymi w szczególności «wielopromienny» sposób powiązane są inne, odpowiadające wieloznacznym wyrazom elementy. A powiązane są właśnie dlatego, że między jednoznacznie określonymi («wspólnymi») elementami zawartości a tymi, które przynależą do wyrazów wieloznacznych, zachodzi luźny, ostatecznie nie ustalony związek. W ten sposób ujawnia się ów «mieniący się», «opalizujący» charakter całej zawartości tekstu»¹⁵. Natomiast oscylacyjny charakter tej zawartości wyraża się w nieustannym ruchu między tymi promieniami, który nie tylko prowadzi w dwu różnych kierunkach, lecz także umożliwia nieustanne interakcje między nimi. Inaczej to wyrażając, zjawisku opalizowania towarzyszy także zjawisko oscylowania.

¹⁴ Analizując różnicę między naukowym dziełem a literackim dziełem sztuki, pisze: „Nie na miejscu jest tu jakiegokolwiek «opalizowanie», jakiegokolwiek pośrednie, o «zdwojonym promieniu» – domniemywanie tego, o co chodzi w sprawozdaniu lub dziele naukowym. «Właściwy» sens jest tu «j e d n o p r o m i e n n y», uchwytywany i domniemywany w p r o s t. Natomiast w literackim dziele sztuki, w którym występują tego rodzaju «metaforyczne» – powiedzmy tak dla krótkości – zwroty, takie rozumienie byłoby całkiem chybione”. R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła...*, s. 72.

¹⁵ Tenże, *O dziele literackim...*, s. 212.

Dotyczy ono nie tylko wskaźnika kierunkowego znaczenia nominalnego, a nawet w nim wyraża się najslabiej i jest najmniej odczuwalne. Można przypuszczać, że najmocniej jest obecne w treści materialnej i formalnej nazwy. Określa ona przedmiot w jego własnościach oraz identyfikuje jego formę. Zwykle czyni to na tyle skutecznie, że dokładnie wiemy, jakie własności ma przedmiot przedstawiony w dziele, że jest właśnie podmiotem cech, a nie procesem czy też całością złożoną z części. Dzieje się tak relatywnie niezależnie od danego gatunku literackiego, choć powieść realistyczna wybija się tu na pierwszy plan.

Opalizacja treści materialnej i formalnej polegałaby na osłabieniu, a nawet zniesieniu tej jednoznaczności, a miałyby swoje źródło w obecności takich momentów materialnych, które się wzajemnie wykluczają i znoszą. Jeśli weźmiemy pod uwagę sam tytuł dzieła Kafki – *Proces* w jego nominalnym znaczeniu, to pierwotnie mamy na uwadze jego konkretne fazy ustalone w kodeksach karnych. Utwierdzają nas w tym pierwsze strony powieści, które przy pewnym realistycznym do nich nastawieniu mogłyby sugerować zapowiedź klasycznego procesu przed sądem. Co więcej, dalsze strony, aż po niemal ostatnie, utrzymują nas w tym przeświadczeniu. Jednakże zarazem towarzyszy im – jak w zwierciadlanym odbiciu – znaczenie, które całkowicie rozmija się z prawnym. Fazy tego procesu wymykają się bowiem wszelkiej logice prawnej, zaś osoby biorące w nim udział oraz jego miejsce znacząco odbiegają od tych zdefiniowanych w kodeksie. Znaczenie samego wyrażenia „proces” staje się dwoiste, opalizuje i nie pozwala się jednoznacznie określić. Charakterystyczne jest jednak to, że w niektórych partiach tej powieści opalizacja ta zanika lub co najmniej jest osłabiona, toteż czytelnik odnosi wrażenie, a nawet ma nadzieję, że mimo wszystko znaczenie to jest przynajmniej częściowo zgodne z podstawowym. Toteż śmierć głównego bohatera i okoliczności, które do niej doprowadziły, są dla odbiorcy nie tylko wstrząsem egzystencjalnym, lecz także znaczeniowym, jeśli można użyć takiego określenia. Żył on bowiem nieustanną nadzieję, że absurd opalizującego znaczenia zostanie w ruchu oscylacyjnym usunięty, zaś to, które pozostanie, będzie miało dosłowny wymiar prawny. Jednakże nadzieja ta okazała się płonna. Co więcej, daremna była także wiara, że „prawy” biegun tego ruchu okaże się silniejszy od „lewego”.

Niemniej w obu przypadkach znaczenie wyrażenia nominalnego „proces” związane było z tym, które mamy na uwadze, gdy myślimy o pewnym dynamicznym i wielofazowym stanie rzeczy. O ile zatem treść materialna tego wyrażenia opalizowała i oscylowała, o tyle jego treść formalna była jednoznaczna, chodziło wszak o proces w rozumieniu ontologiczno-formalnym jako dzianie się, stawanie się i następowanie po sobie faz. Rozbicie tej formalnej jednoznaczności jest jednak charakterystyczne dla innego wyrażenia, które istotowo wiąże

się z pierwszym – „sądu”. Choć w niektórych częściach powieści Kafki jego znaczenie nominalne odnosi się wprost do podstawowego, to jednak zarazem obok niego, a nawet wspólnie z nim, występuje inne, „surrealistyczne”, którego daleko odbiega od pierwotnego. To występowanie obok lub wspólnie sprawia, że zaczyna ono opalizować i oscylować nie tylko w swej treści materialnej, lecz także w formalnej. Sąd przekształca się w niemal bezosobowe sądenie, zaś forma rzeczownika prostego zmierza ku formie rzeczownika odczasownikowego. Ten ruch osłabia nominalność tego wyrażania, które nabierając dynamiki, koresponduje z formą procesu¹⁶. Trzeba jednak podkreślić, że Kafka utrzymuje przede wszystkim pospolitą formę rzeczownikową. Opisuje sąd. Jednak sam sposób opisu oraz kontekst językowy, w którym występuje to słowo, sprawia, że proste znaczenie nominalne wychyla się w ruchu oscylacyjnym ku formie odczasownikowej.

Specyfika powieści Kafki ujęta z punktu widzenia problemu opalizacji i oscylacji treści materialnej i formalnej użytych w niej wyrażen polega zatem na takim podważaniu ich podstawowych określeń, które utrudnia lub nawet uniemożliwia jednoznaczne ustalenie uposażenia materialnego oraz formy przedmiotów. Nie chodzi przy tym o miejsca niedookreślone, które są naturalną konsekwencją ograniczonej liczby wyrażen w danym dziele, lecz o swoistą dwoistość treści materialnej i formalnej, jej szczególne opalizowanie, które przenosi się na przedmiot, czyniąc go także opalizującym. Istotne jest również, że opalizujące znaczenie w swej treści wraca często do znaczenia pierwotnego. Ten zwrot „ku” jest wyjątkowo silny, toteż powieść w wielu swych partiach ma charakter realistyczny. Niemniej z tego realizmu wyłania się inny z równie konsekwentną logiką, w którym takie wyrażenia, jak „sąd”, „proces”, „wyrok” zdają się wskazywać na byty różne od realnych. Opalizowanie i oscylowanie znaczenia dotyczy zatem także jego charakterystyki egzystencjalnej.

Odpowiada ona za identyfikację sposobu istnienia przedmiotu, na który wskazuje dane wyrażenie, a którą sugeruje także sam gatunek literacki. W powieści realistycznej osoby i przedmioty będą traktowane na podobieństwo rzeczywistych osób i przedmiotów, z kolei w bajkach będą identyfikowane jako wymyślone, fikcyjne i w swoisty sposób nierzeczywiste. Konsekwencja w charakterystyce egzystencjalnej jest zwykle zachowana w całości danego dzieła literackiego, toteż czytelnik nie ma trudności w określeniu, jak istnieją przedmioty w nim opisywane. Niemniej w niektórych dziełach, a należy do nich *Proces* Kafki, trudność ta jest widoczna i wyraża się już w pytaniu, jak istnieje opisywany w tej powieści proces.

¹⁶ W tym kontekście zmiana wyrażenia językowego byłaby skorelowana ze zmianą ontologicznych struktur przedmiotowych. Zob. A. Szczepańska, *Estetyka Romana Ingardena*, PWN, Warszawa 1989, s. 238.

Odpowiedź początkowo wydaje się prosta. Nie jest on możliwy w sensie prawnym, toteż stanowi swoistą ułudę czy też koszmarny sens bohatera. Realność procesu zostaje również podważona nie tyle przez przekreślenie jego nieciągłości, wszak toczy się on stale, choć w sposób ukryty i niejawny nawet dla sędziów, ile przez brak jasnego związku między jego fazami. Z historii Józefa K. wynika bowiem, że dana faza procesu, zgodna z fazami realnego procesu, nie wyznacza w sposób konieczny ani nawet dostateczny następnej. Nie ma między nimi prawnego przejścia. Co więcej, w niektórych wypadkach nie jest nawet założona ostatnia faza procesu kończąca się wyrokiem, a tym bardziej możliwym wyrokiem uniewinniającym. Znamienna w tym względzie jest wypowiedź malarza – męża zaufania sądu. „– Takie uwolnienia się podobno dawniej zdarzały – odpowiedział malarz. – Tylko trudno jest to stwierdzić. Ostateczne decyzje sądu nie są ogłaszane, nie są one dostępne nawet sędziom. Z tego powodu zachowały się o starych sprawach sądowych jedynie legendy. Te zawierają nawet w większości wypadków uwolnienia, można w nie wierzyć, jednak sprawdzić ich się nie da. Mimo to nie należy ich całkiem lekceważyć, jakąś tam prawdę zawierają one na pewno, przy tym są bardzo piękne, ja sam malowałem kilka obrazów, które mają za treść takie legendy”¹⁷. Fragment ten sugeruje, że wyrok, jako ostatnia faza procesu, mógł być wprawdzie zaistnieć realnie, to jednak realność ta obarczona jest dużą niepewnością, skoro jej dowodem są legendy. Zostały one ponadto przedstawione w obrazie, stają się zatem – jako malarsko zobrazowane – podwojoną fikcją. Przelamuje to rozumienie procesu jako realnego działania się w określonym miejscu przed obliczem sądu. Jest on charakteryzowany jako coś nierealnego, absurdalnego i nieprawdopodobnego. Może być także interpretowany nawet jako fikcja stworzona na potrzeby komizmu. Zarazem jego działanie się jest w najwyższym stopniu realne, gdyż prowadzi przecież do śmierci bohatera. To właśnie ona stanowi najmocniejsze potwierdzenie rzeczywistości procesu. W tym sensie jego charakterystyka egzystencjalna nieustannie opalizuje, a sposoby istnienia krzyżują się i przechodzą jeden w drugi. Śmierć głównego bohatera zatrzymuje jednak tę oscylację na biegunie realnym.

Podsumowując tę część rozważań, należy podkreślić, że opalizacja znaczenia nie dotyczy tylko treści materialnej, lecz także przenika na wskroś jego dalsze składniki: wskaźnik kierunkowy, treść formalną i charakterystykę egzystencjalną. Oznacza to, że jest w pewnych wypadkach totalna: znaczenie danego wyrażenia opalizuje jako całość, toteż trudno nawet określić, na co ono wskazuje i jak istnieje oznaczony przez nie przedmiot. Przy czym charakterystyczne jest, że intensywność opalizacji poszczególnych składników jedne-

¹⁷ F. Kafka, *Proces*, przeł. B. Schulz, Wyd. Literackie, Kraków 1994, s. 147.

go i tego samego znaczenia danego wyrażenia może być różna, toteż czytelnik wiedziony jego relatywnie jednoznaczny charakterystyką egzystencjalną odczuwa jego intensywnie opalizującą treść materialną, której towarzyszy umiarkowanie opalizująca treść formalna. Urok tego rodzaju dzieła, którego warstwa znaczeniowa jest opalizująca, polegałby zatem nie tylko na samym tym zjawisku, lecz także na harmonii opalizowania jego różnych składników. Przywołując koncepcję wartości estetycznej Ingardena, można powiedzieć, że polegałby na polifonii jakości estetycznie wartościowych, których zróżnicowanie wynika z odmiennej intensywności opalizowania¹⁸. Co więcej, intensywność ta, właściwa dla poszczególnych składników znaczenia, zmienia się wraz z rozwojem fabuły danego dzieła literackiego. Analizowana przez Ingardena czasowo struktura dzieła polegająca na następowaniu po sobie jego faz ukazuje bowiem, że dane wyrażenie, które w początkowych fazach miało jasno ustalone znaczenie podstawowe, w dalszych partiach dzieła traci je i staje się opalizujące. Urok tego zjawiska polegałby zatem nie tylko na byciu opalizującym, lecz także na stawaniu się takim, zaś harmonia jakości estetycznie doniosłych miałaby swoje źródło również w „logice” takiego stawania się. Ingarden nie przeprowadza tego rodzaju rozróżnień, gdyż omawiane zjawisko – jak już to podkreślono na wstępie – ma dla niego peryferyjny charakter. Toteż umyka mu inne temu towarzyszące, ujawniające się w procesie oscylacji znaczenia.

Przeprowadzona analiza *Procesu* Kafki może wprawdzie razić swą nieporadnością, pokazuje jednak, że opalizujące znaczenie danego wyrażenia może wrócić do pierwotnego i podstawowego, że zatem między nimi występuje ruch, który również przyczynia się do wzmocnienia wartości estetycznej dzieła literackiego. Ruch ten nie jest jednostronny, lecz symetryczny i zwrotny, toteż znaczenia te krzyżują się nieustannie, nachodzą na siebie, i to niekiedy tak, że ostatecznie nie wiemy, które z nich jest podstawowe, które zaś opalizujące. Niewiedza ta, jeśli została ugruntowana w świadomości zamierzonej konstrukcji dzieła, jest nie tylko usprawiedliwiona, lecz także pożądana.

Ta nieporadność interpretacji twórczości Kafki może zostać złagodzona analizą wiersza Tuwima *Atulli mirohlady*, którą przeprowadził Ingarden w książce *Szkice z filozofii literatury* w rozdziale o znaczącym tytule *Graniczny*

¹⁸ „Nie o samo rozumienie pewnych jednostek znaczeniowych chodzi, lecz o percepcyjne doznanie zupełnie swoistych występujących naocznie jakości wartościowych i wartości, które nie mają nic wspólnego z prawdziwością czy fałszywością pewnych zdań. Jednostki znaczeniowe obleczone w szczególnego rodzaju materiał brzmieniowy w swej osobliwej migotliwej niejednoznaczności wyznaczają naoczny materiał, przesycony szczególnymi materialnie zabarwionymi jakościami, na których czytelnik przenośnie może uchwycić ów jakościowy spłot wartości jako pewien z koniecznością pojawiający się fenomen (*als eine notwendige Erscheinung*)”. R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła...*, s. 70.

wypadek dzieła literackiego. Nie chodzi oczywiście o samą interpretację, lecz pokazanie tego, że opalizacja może dotyczyć także warstwy brzmieniowej lub też, dokładniej to ujmując, w niej ma zasadnicze źródło. Początkowo trudno na to przystać, wszak mglistość brzmienia może być interpretowana jako językowy bełkot. Również trudno na to przystać z tego powodu, że jeśli brzmienie staje się niejasne i niejednoznaczne, to ustaje jego związek ze znaczeniem. Jednakże właśnie w warstwie brzmieniowej wiersza Tuwima, w strofach:

„Atulli mirohłady, grobowe ucichły
Mój młodniu, moje bulle i moje pupichy”¹⁹,

dostrzega Ingarden swoistą mgławicę poetycką: „Przy tym na pierwszy plan wybija się zawsze brzmieniowa strona «mirohładów». Ona jest nie tylko tym, co decyduje o całej mgławicowej i uczuciowej reszcie «mirohładu», ale zarazem tym, co swymi szczególnymi własnościami, rytmem, melodią, rymem itd. ściąga przede wszystkim na siebie uwagę i frapuje «czytelnika» swymi wartościami. I dopiero upojeni tym wszystkim, dajemy się niejako ponieść i spowić w ową potencjalną, lotną mgłę niejasnych i nieokreślonych zarodzi sytuacyjnych, biorąc z nich wyraźnie jedynie – że tak powiem – ich tonację uczuciową”²⁰. Mgławica ta ogarnia wszystkie pozostałe warstwy, których nie można jednoznacznie zidentyfikować, o ile w ogóle można przyjąć ich istnienie²¹. Warstwa znaczeniowa zostaje „rozmyta”, zaś przedmiot przez nią wyznaczany stanowi co najwyżej „zaródź” przedmiotu. Nie daje się zatem jednoznacznie zidentyfikować także w sensie formalnym.

Okazuje się zatem, że zjawisko opalizacji jest charakterystyczne nie tylko dla znaczenia wyrażenia językowego, lecz także występuje w jego brzmieniu²². W określonych wypadkach ogarnia zatem całą dwuwarstwę dzieła literackiego.

¹⁹ J. Tuwim, *Atuli mirohłady*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 8 (588). Cyt. za: R. Ingarden, *Szkice z filozofii literatury*, t. 1, Spółdzielnia Wydawnicza „Polonista”, Łódź 1947, s. 87.

²⁰ R. Ingarden, *Szkice...*, s. 93. Paradoksalnie, najbardziej jednoznacznym momentem w tej „mgławicy” jest tonacja uczuciowa. O jej znaczeniu dla pozostałych warstw dzieła literackiego zob. tenże, *Wykłady i dyskusje z estetyki*, wybór i oprac. A. Szczepańska, wstęp W. Stróżewski, PWN, Warszawa 1981, s. 225–244.

²¹ „Denn die „Wörter” in den „mirohłady” besitzen ja keine Bedeutung, es gibt also in diesen Werken keine Sätze und mithin auch keine von ihnen entworfenen Sachverhalte, keine dargestellten Gaganstände und schließlich keine dem Leser die dargestellten Gegenstände zur Schau stellenden Ansichten. [...] Hier seien die Wörter von jeder Verbindung mit der Wirklichkeit oder unwirklichen Wirklichkeit befreit”. R. Ingarden, *Gegenstand und Aufgaben der Literaturwissenschaft. Aufsätze und Diskussionsbeiträge (1937–1964)*, ausgewählt und eingeleitet von R. Fieguth, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1976, s. 106.

²² „Graniczność tego typu poezji polega na bardziej lub mniej wyraźnej redukcji warstw językowych do warstwy brzmieniowej, czasami z ewokacją obrazu brzmieniowego, czasami z niejasną szczytkową semantyką tworzącą dziwny, bardziej emocjonalny niż przedmiotowy świat

III. Opalizacja i oscylacja warstwy wyglądów i przedmiotów przedstawionych

Założenie, że warstwa znaczeniowa stanowi fundament pozostałych warstw i pełni wobec nich funkcje określające, pozwala przypuszczać, że zjawisko opalizacji i oscylacji jest przenoszone mocą tego określania do warstwy wyglądów i przedmiotów przedstawionych jako „korelatów semantycznych”²³ poszczególnych wyrażen językowych. Również one muszą być w szczególnym sensie opalizujące, niejednoznaczne i trudne do identyfikacji formalnej i materialnej. Toteż pytanie o obecność tego zjawiska w tych warstwach nie jest pytaniem rozstrzygnięcia, lecz dopełnienia. Chodzi w nim o to, jak specyfika tych warstw wpływa na opalizację, w czym się ona wyraża i jaką ma intensywność. Odpowiedź na te pytania została już częściowo udzielona, gdyż przecież analiza znaczenia danego wyrażenia z istoty swej musiała uwzględnić przedmiot przez niego wyznaczony. Toteż teraz rzecz polega na systematycznym ujęciu problemu.

Zostanie on rozważony na trzech poziomach. Pierwszy dotyczy opalizacji, której źródłem jest samo przeniesienie w świat przedmiotów fikcyjnych, partycypacja w rzeczywistości, która istotowo różni się od świata realnego, nawet gdy dane dzieło literackie stanowi jego wierny opis. Na poziomie drugim za opalizację i oscylację odpowiadają miejsca niedookreślone w przedmiotach wyznaczonych przez warstwę znaczeniową, zatem źródłem jest ich schematyczność, niezupełność i niekompletność. Na poziomie trzecim, najbardziej zdumiewającym, opalizacja wynika ze szczególnej dwoistości materialnej, formalnej i egzystencjalnej przedmiotów *explicite* przedstawionych w dziele. Zdają się one rozdwojone w swych własnościach, formie i sposobie istnienia, przy czym rozdwojenie takie nie jest domniemane, lecz wynika wprost ze stronic literackiego dzieła sztuki. Zwykle w recepcji koncepcji Ingardena oraz przez niego samego brane są pod uwagę dwa pierwsze poziomy, gdyż pozwalają one na opis relatywnie „stabilnych figur tekstowych”²⁴, trzeci natomiast nie jest zwykle uwzględniany. Jednak to właśnie w nim opalizacja i oscylacja są najbardziej

utworu. Mieściłaby się tu zapewne cała twórczość oparta na idei *zaumnoho jazyka* Wielimira Chlebnikowa oraz wiele podobnych eksperymentów, na przykład utwór Brunona Jasińskiego *Na rzece*. A. Tyszczyk, *Poezja cyfrowa – „przypadek graniczny” literatury [w:] Doświadczenie świata. Eseje o myśli Romana Ingardena*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2020, s. 192.

²³ J. Maciaszek, *Uwagi na temat Ingardenowskiej teorii znaczenia*, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria” 2020, R. 29, nr 4 (116), s. 364.

²⁴ „W literaturoznawstwie zostały wprowadzone podjęte w rozważaniach o «wielkich figurach semantycznych», «wyższych układach znaczeniowych» lub «większych blokach semantycznych», badacze literatury koncentrowali się jednak na procesie kumulacji semantycznej jednostek językowych tworzących wypowiedzi, w zdania i skupiska jako stabilne figury tekstowe”. D. Ulic-

zdumiewające, gdyż prowadzą do podwojenia jednego i tego samego przedmiotu, jednego i tego samego świata. Ma on dwa różne oblicza, które się jednak nie wypierają, lecz ze sobą współistnieją w obrębie jednej całości.

Na pierwszym poziomie opalizacja jest łatwa do uchwycenia i nie trzeba jej daleko szukać, gdyż obecna jest w samym przejściu od rozumienia znaczenia całości językowych do doświadczenia wyznaczanych przez nich całości przedmiotowych, od znaczenia zdania do widzenia wyznaczonego przez niego czysto intencjonalnego stanu rzeczy. „Dlatego też odpowiednie czysto intencjonalne stany rzeczy czy przedmioty – pisze Ingarden – są tylko *t r a k t o w a n e* jako realnie istniejące, lecz nie są – mówiąc obrazowo – charakterem realności przesycone. Dlatego te, mimo przeniesienia w dziedzinę rzeczywistości, intencjonalne wytworzone stany rzeczy stanowią *w ł a s n y* odrębny świat. Należy przy tym pamiętać, że «przeniesienie» owo dokonuje się nie dzięki wskaźnikowi kierunkowemu znaczeń nazwowych występujących w zdaniach, lecz potrzebne są do tego osobne dane materialno-treściowe, np. występuje w tekście informacja, że pewna akcja odbywa się w *j a k i m ś* parku, w *j a k i m ś* mieście, lub *g d z i e k o l w i e k* na ziemi, niemniej jednak *g d z i e ś* w *r e a l n e j* przestrzeni naszego świata. Szczególne opalizowanie jakby owego «bycia przeniesionym w świat», a zarazem «pozostawania jedynie *g d z i e ś* w zawieszeniu» i niemożności stanięcia *g d z i e ś* w określonym miejscu na stałym gruncie stanowi ów szczególny, związany z tym typem zdań twierdzących o charakterze *quasi-sądu* urok tego rodzaju dzieł²⁵. Charakterystyczne i być może niespodziewane jest to, że wyłożone w tym cytacie zjawisko opalizowania dotyczy każdego bez wyjątku literackiego dzieła sztuki, gdyż w każdym występuje „bycie przeniesionym w innym świat”. Nie tyle zatem jest aż tak istotny charakter tego przeniesienia, ile ono samo. Już zagłębienie się w pewną rzeczywistość literacką, której nie jesteśmy w stanie jednoznacznie osadzić w czasie i przestrzeni, nadaje jej opalizujący, mglisty charakter²⁶. Jest to rzeczywistość każdego dzieła czy raczej wszystkich poszczególnych dzieł²⁷, gdyż każde z nich zawiera projekcję

ka, *O dziele literaturoznawczym Romana Ingardena* [w:] *Doświadczenie świata. Eseje o myśli Romana Ingardena*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2020, s. 170.

²⁵ R. Ingarden, *O dziele literackim...*, s. 239.

²⁶ „Zazwyczaj świat intencjonalny widzimy jak przez mgłę. To nie znaczy, że jest on chwiejny lub zmienny, tylko znaczy, że jest niedookreślony”. J. Hołówka, *Lektura i metafizyka*, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria” 2020, R. 29, nr 4 (116), s. 389.

²⁷ Niemniej zaznacza się różnica między nimi polegająca na stopniu tej migotliwości. „W konsekwencji warstwa przedmiotów przedstawionych jest w *Mirohladach* tak ściśle skorelowana z warstwą wyglądów, iż elementy tej pierwszej wykazują stopień niedookreśloności, jaki charakterystyczny jest dla wyglądów, ich specyfiki – przedmioty przedstawione wydają się, w swym intencjonalnym istnieniu i uposażeniu, także «tkwić w zawieszeniu», migotać; nie są dostępne czytelnikowi w takim natężeniu i stopniu swej ontologicznej jawności, jak to ma miejsce

świata fikcyjnego. Twierdzenie takie może być zaskakujące, bo przecież opalizacja znaczenia dotyczy tylko niektórych wyrażzeń, tu natomiast obejmuje jego całość. Z tego względu można ją uznać za nadrzędną i całkowitą.

Ingarden wydobywa jej specyfikę, porównując świat realny ze światem przedstawionym. O ile pierwszy jest jednoznacznie osadzony w czasie i przestrzeni, zaś przedmioty doń należące charakteryzują się pełnią bytową (samoistością) i są do końca określone w swym uposażeniu materialnym, o tyle drugi jest niesamoistny, zaś przedmioty doń należące są ukazane tylko w pewnym doborze własności. Wprawdzie i im nie brakuje jednoznaczności, jednakże zawsze pozostaje pewne niedopowiedzenie. Toteż pozostają one zawsze opalizujące w analizowanym tu sensie.

Odczuwanie tej opalizacji jest z jednej strony powodowane charakterystycznym dla doświadczenia estetycznego odrealnieniem, oderwaniem się od tego, co realne, wzniesieniem się ponad niego, z drugiej zaś aktywną partycypacją w świecie przedstawionym, byciu przez niego wiedzionym i oczarowanym. Taka opalizacja nie jest właściwa tylko dla literatury, lecz występuje w innych formach sztuki przedstawiającej, a także w muzyce, tyle że z uwagi na jej niefiguratywność ma inny charakter. Charakterystyczne dla niej jest też to, że dotyczy również *istnienia* świata przedstawionego. Czytając dane dzieło i zauważając fundamentalną niejednoznaczność świata w nim przedstawianego, mamy świadomość jego nierealności czy też *quasi*-realności. Negatywne porównanie z faktyczną rzeczywistością pozwala określić ten świat jako pozorny i ułudny, jawiący się jedynie, migotliwy, co jednak nie przekłada się na jego negatywne wartościowanie.

Natomiast z powodzeniem można mówić o stopniu, a tym samym o intensywności opalizacji. Odniesieniem jest ponownie świat realny. Stanowi on niejako jej zerowy punkt, do którego zbliżają się wszystkie inne. Za najbliższy można uznać powieść realistyczną, a tym bardziej naturalistyczną, gdyż prezentuje ona przedmioty najbardziej podobne do realnych. Również poezja liryczna, mimo że przedstawia trudną do czasowego i przestrzennego zidentyfikowania rzeczywistość, opalizuje tylko nieznacznie, gdyż odwołuje się do prawdy przeżycia podmiotu²⁸, jeśli tak to można określić. Natomiast wysoki stopień opalizacji jest właściwy dla literatury, która znajduje wyraz w twórczości takich pisarzy, jak: Bruno Schulz, Alain Robbe-Grillet i Teodor Parnicki²⁹.

w dziele czystej sztuki literackiej”. B. Garlej, *Warstwowość dzieła literackiego w ujęciu Romana Ingardena. Koncepcja, rozwinięcie, recepcja*, Universitas, Kraków 2015, s. 67.

²⁸ Zob. B. Kuczera-Chachulska, *Z Ingardenowskiej estetyki poezji*, Wyd. Naukowe UKSW, Warszawa 2019, s. 32.

²⁹ „Przedmioty takie występują np. w powieściach współczesnych takich autorów, jak Bruno Schulz, Alain Robbe-Grillet, Teodor Parnicki, w których to utworach status bytowy procesów

Występuje również u Kafki, gdyż realistyczna wymowa jego powieści nie osłabia przecież surrealistycznego obrazu świata. Opalizuje on w opisie mieszkania, banku, kamienic, ulic, towarzyszy nieustannie temu, co realne, aż do ostatniej sceny.

Przyjęcie faktyczności (rzeczywistości) za punkt odniesienia tej generalnej i powszechnej obowiązującej opalizacji tworzy biegun ruchu oscylacyjnego, ku któremu ciężą wszelkie inne ustanowione w dziele sposoby istnienia. Bez względu na to, jakim indeksem egzystencjalnym opatrzone są przedmioty w nim przedstawione, siłą rzeczy odnoszą się one do tego, co faktyczne. Może to być interpretowane jako pewne ograniczenie teorii Ingardena³⁰, jednakże w inny sposób trudno wydobyć tę nadrzędną i całościową opalizację oraz oscylację. Tylko porównanie z faktycznie istniejącym światem realnym prowadzi do odczucia swoistego zawieszenia świata literackiego, tylko w ruchu oscylacyjnym ku niemu jest ono widoczne. Jednakże ten zwrotny ruch oscylacyjny ukazuje świat realny już w innym wymiarze³¹.

Takie porównanie jest równie skuteczną drogą uchwycenia innego źródła tego zjawiska, którym są miejsca niedookreślone przedmiotów przedstawionych. Ingarden skupia się przede wszystkim na „materiałnych” miejscach niedookreślenia, niekompletności³² uposażania, widząc w tym zasadnicze źródło

jest niejasny: może być interpretowany jako przedstawiona realność lub jako wyobrażenie czy sen postaci literackiej, a więc jako przedstawiona intencjonalność. Oczywiście, owo, takie czy inne, nacechowanie egzystencjalne jest nacechowaniem drugiego stopnia dotyczącym przedmiotów z góry założonych jako intencjonalne. Chodzi tu więc np. o intencjonalność w ramach intencjonalności”. K. Bartoszyński, *O niektórych założeniach estetyki Romana Ingardena* [w:] *W kręgu filozofii Romana Ingardena*, red. W. Stróżewski i A. Węgrzecki, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa–Kraków 1995, s. 231.

³⁰ „[...] fenomenologiczna koncepcja aktu twórczego nie radzi sobie z utworami, których motywacja artystyczna zasadza się na fantazji i wyobraźni, a w każdym razie wykazuje na nie znaczną nietolerancję [...] Ingarden jednak nieczęsto brał pod uwagę tego rodzaju wytwory kreacji artystycznej. Nader rzadko sięgał do tekstów, w których świat przedstawiony wykraczałby poza rygory nakładane na wyobraźnię przez rzeczywistość empiryczną, ontologię fenomenologiczną bądź rzeczywistość «typowych» przeżyć wewnętrznych człowieka. Także we własnej twórczości literackiej powoływał światy dające się bez trudu zrozumieć na podstawie «potocznych» doświadczeń”. D. Ulicka, *Granice literatury i pogranicza literaturoznawstwa. Fenomenologia Romana Ingardena w świetle filozofii lingwistycznej*, Wyd. Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1999, s. 179.

³¹ „Rozbudowana przez Ingardena charakterystyka rzeczywistości dzieła w kategoriach quasi-rzeczywistości rozwija (obecną však u Husserla) myśl o tym, że doświadczając fikcji estetycznej, nie tylko nie oddalamy się od realności naszego świata faktycznego, ale tę realność naszego doświadczenia świata w pewien okrężny sposób, ale i odkrywcy (bo odkrywający jej nowe, dotąd nieznanne nam aspekty) przywołujemy”. I. Lorenc, *Intencjonalność a fikcja. Aktualność fenomenologicznych rozwiązań estetyki Romana Ingardena* [w:] *Doświadczenie świata...*, s. 286.

³² Zob. A. Martuszevska, *Ingardenowskie światy możliwe* [w:] *Z inspiracji Ingardenowskiej w teorii literatury*, red. A. Stoff, Toruń 2001, s. 29.

opalizacji i oscylacji. Jest bowiem zrozumiałe, że autor dzieła nie mógł ani nie powinien w sposób wyczerpujący przedstawić swego bohatera czy też opisać sytuacji, w której on się znalazł. Dysponując określoną liczbą zdań, musiał wybrać takie, których intencjonalne odpowiedniki z jednej strony charakteryzują przedmiot w jego własnościach istotnych i koniecznych do zachowania tożsamości, z drugiej zaś są niezbędne dla założonych celów literackich. Nie ma w tym nic tajemniczego, toteż opalizacja związana z obecnością tych materialnych miejsce niedookreślenia często uchodzi uwadze czytelnika. Dzieje się tak w każdym rodzaju dzieła literackiego, a nawet jest konstytutywne dla przedmiotu czysto intencjonalnego jako takiego³³. Jednakże niektóre z nich, a należy do nich – jak sądzę – *Proces* Kafki – opalizują materialnie w innym sensie, w tym mianowicie, że ich miejsca niedookreślenia dają się wypełnić w istotowo różny sposób, tak że sam przedmiot zdaje się niejako zdwojony, niejednoznaczny w swym uposażeniu, opalizujący. Opisywany przez Kafkę sąd pozwala się z jednej strony zidentyfikować jako instytucja prawna, której działanie jest ściśle określone, zaś z drugiej jako w niczym niezakotwiczona sieć relacji, której logiki nie znają nawet sami sędziowie. Opis sądu ewokuje dwa przeciwstawne sobie schematyczne wyglądy o tym samym stopniu potencjalności, które raz za razem się aktualizują, prowadząc do opalizowania tego przedmiotu i jego wewnętrznego rozdwojenia³⁴. Równoprawność tych wyglądów dynamizuje ruch oscylacyjny między nimi, wzmacniając w ten sposób migotliwość świata i nadając szczególny urok całej powieści.

Ingarden zauważa zjawisko opalizacji wyglądów, jednakże uznaje, że jest ono konsekwencją nachodzenia na siebie dwóch różnych przedmiotów, które prowadzi do tego, że wygląd pierwszego jest „przetkany” elementami wyglądu drugiego. Analizując *Stepy akermanskie*, pisze: „Jeden przedmiot jakby prześwieca przez drugi, a przy tym przeświecaniu nabiera jego szczególnie wyraziście występującej cechy. To nasunięcie czytelnikowi równocześnie dwu różnych, a mimo to jakby nakrywających się przedmiotów, tak, że ostatecznie tylko o jeden z nich chodzi, pobudza wyobraźnię czytelnika, a więc przyczynia się do aktualizacji wyglądów. Zarazem jednak prowadzi to do wyznaczenia wyglą-

³³ „Dla Ingardena «miejsca niedookreślenia» to te momenty, co do których przedmiot intencjonalny nie został do końca określony; stanowią one w tym znaczeniu cechę konstytutywną (istotną) wszelkich przedmiotów intencjonalnych, w tym także dzieła literackiego”. B. Kotowa, *Założenia filozoficzne programu badań literackich Romana Ingardena*, PWN, Poznań 1980, s. 97.

³⁴ B. Garlej zauważa, że także sam sposób przejawiania się tych wyglądów jest „pulsujący”: „Istniejące w dziele jedynie potencjalne wyglądy, w swej aktualizacji, wykazują charakterystyczny, pulsujący sposób przejawiania się”. B. Garlej, *Warstwowość dzieła literackiego...*, s. 31. Autorka podkreśla również, że dwoistość, opalowość, opalizowania mogą „wystąpić w pojedynczym wyglądzie”. Tamże, s. 50.

du «opalizującego». W jego zawartości występują raz te składniki zawartości wyglądu, które przynależą do właściwego znaczenia słowa użytego przenośnie («ocean»), drugi raz zaś te, które przynależą do przedmiotu jego przenośnego znaczenia («step»). Wygląd stepu jest jakby przetkany elementami wyglądu oceanu [...]. Nie jest łatwo opisać zjawisko «opalowości» czy «dwoistości» wyglądu. Toteż i mój opis jest na pewno niezadowolający³⁵.

Dotyczy to nie tylko miejsc materialnie niedookreślonych, lecz także formy. Z analizowanych przez Ingardena rodzajów form, a należą do nich formy: bycia przedmiotem pierwotnie i wtórnie indywidualnym, bycia całością złożoną z części, bycia procesem i zdarzeniem oraz forma przysługiwania charakterystyczna dla własności, najbardziej opalizująca zdaje się pierwsza, gdyż relatywnie łatwo nią „zachwiać” i osłabić wewnętrznie. Przedmiot przedstawiony w dziele, początkowo trwały i w sobie zwarty, zaczyna się z wolna rozpadać, by w pewnych fragmentach dzieła okazać się tylko zbitką własnością lub nawet procesem. Nie musi jednak taki pozostawać, gdyż inne fragmenty mogą go ponownie powołać do substancjalności i takie powołanie wzmacnia jego opalizację. Tak dzieje się w *Procesie* Kafki, w której sąd raz traci swą substancjalność na rzecz procesu, to znów ponownie do niej wraca, tak że czytelnik w swej konkretyzacji porusza się między instytucją a bezosobowym sądzeniem, nie potrafiąc jednoznacznie ustalić, która forma ma pierwszeństwo i jest podstawowa. Ta dwoistość formalna została już podkreślona w analizie zjawiska opalizacji znaczenia, teraz jednak występuje w warstwie przedmiotowej dzieła, toteż jest bardziej uderzająca.

W niektórych dziełach, a wolno przypuszczać, że należy do nich *Człowiek bez właściwości* Roberta Musilego, opalizacja formy jest już zawarta w samym tytule. Sugeruje on obecność formy przedmiotowej, której jednak nie przysługują żadne własności. Jest to zatem forma nieodniesiona do jakiegokolwiek właściwości, zatem w sobie niemożliwa, gdyż przecież bycie podmiotem – przynajmniej w rozumieniu ontologicznym – jest istotnie związane z własnościami, te zaś domagają się go jako swego fundamentu. W tym sensie forma ta opalizuje wewnętrznie, w obrębie własnych granic.

Ostatecznie opalizacja dotyczy sposobu istnienia. Utrzymana w konwencji realistycznej powieść nie musi jednoznacznie przesądzać, że ten sposób istnienia przenika na wskroś wszystkie przedmioty świata przedstawionego. Przeciwnie, mogą one zawierać miejsca, które są egzystencjalnie niedookreślone. Nawet jeśli te nie dominują, to jednak ich obecność prowadzi do pewnego niepokoju egzystencjalnego, który wyraża się w pytaniu, czy dany przedmiot istnieje realnie czy też być może ma przełamaną egzystencję albo w ogóle stanowi pewne urojenie. Ten drugi przypadek wydaje się nawet niemożliwy z uwagi na

³⁵ R. Ingarden, *Szkice...*, s. 58.

egzystencjalny warunek jedności przedmiotu orzekający, że jeśli coś istnieje, to istnieje całkowicie i zupełnie tylko w jeden sposób. Warunek ten ma być może zastosowanie do świata realnego lub idealnego, ale jego bezwzględne obowiązywanie w dziele literackim jest wątpliwe. Świat w nim przedstawiony nie musi być przesiąknięty jednym sposobem istnienia, lecz może być egzystencjalnie dwoisty. Mieni się wówczas wielością sposobów istnienia, które wzajemnie się przenikają, oscylują między sobą, wprawiając w zdumienie odbiorcę i wytrącając go z kolejin określonego i jednoznacznego nastawienia do dzieła.

Nie da się zatem ograniczyć źródła opalizacji tylko do miejsc materialnie niedookreślonych. Opalizuje również forma i sposób istnienia³⁶. Ten ostatni czyni to w szczególny sposób, gdyż w literackim dziele sztuki dochodzi często do nawarstwiania się różnych egzystencji. Występują one na różnych poziomach, które niekiedy nie są wyraźnie od siebie oddzielone, co czyni je w szczególny sposób migotliwymi. Również możliwe oscylacje między nimi prowadzą do niejednoznaczności egzystencjalnej, tak że czytelnik niczym Kartezjusz porusza się w wielości rzeczywistości, nie znajdując argumentów za realnością jednej z nich.

Analizowane do tego momentu zjawisko oscylacji i opalizacji było ściśle związane z obecnością miejsce niedookreślonych w dziele. Niemniej pojawia się ono także tam, gdzie zostaje wyłożone czarno na białym, jakie własności ma przedmiot, jak istnieje i jaka jest jego forma. Można założyć, że ten sposób prezentacji znacząco ogranicza, jeśli nie w ogóle znosi, opalizację. W wielu wypadkach tak jest, jednakże można znaleźć i takie, w których opalizacja przedmiotowa wynika z użycia w tym samym dziele dwóch opisów tego samego przedmiotu, które nie są ze sobą zgodne i które prowadzą do jego ontologicznego rozdwojenia. A jednak przedmiot ten nie rozpada się, lecz zachowuje tożsamość. Jawi się jako dwoisty, nie zaś rozbity na dwa różne. Wydaje się, że z ten rodzaj opalizacji jest obecny w *Procesie* Kafki. Dotyczy on nie tylko poszczególnych przedmiotów, lecz także całości świata. Jego realność jest niemal bezwzględna, lecz równie bezwzględna jego nadrealność. Toteż otwarte pozostają pytania: „Gdzie był sędzia, którego nigdy nie widział? Gdzie był wysoki sąd, do którego nigdy nie doszedł. Podniósł rękę i rozwarł wszystkie palce”³⁷.

³⁶ „W sposób zbliżony przedstawia się na tle poglądów Ingardena sprawa niedookreśloności przedmiotów przedstawionych pod względem charakterystyki egzystencjalnej. Przy założeniu ich ontologicznej analogiczności do przedmiotów realnych, egzystencjalnie określonych, niepodobna tego problemu rozważać. A przecież zjawisko niedookreśloności egzystencjalnych przedmiotów przedstawionych bywa faktem, a polega nie na «niedostatku» ich momentów materialnych, lecz na niesprecyzowaniu ich sposobu istnienia, co dotyczy np. przedmiotów zawieszonych między bytową autonomicznością a heteronomicznością”. K. Bartoszyński, *O niektórych założeniach...*, s. 231.

³⁷ F. Kafka, *Proces*, s. 216.

IV. Uwagi końcowe

Peryferyjny charakter podejmowanego przez Ingardena problemu opalizacji znaczeniowej i przedmiotowej może skłaniać do wniosku, że jest on drugorzędny. Intencją przeprowadzonych tu analiz było nie tylko jego dowartościowanie, lecz także pokazanie, że niejednoznaczność stanowi przynajmniej w niektórych dziełach moment strukturalny wpleciony zarówno do warstwowej budowy dzieła (struktury wertykalnej), jak i do jego czasowej rozpiętości (struktury horyzontalnej), nadaje mu zatem szczególną jedność i zwartość. Czy ni to niekiedy w taki sposób, że bez niego byłoby ono niezrozumiałe, niejasne i nieprzejrzyste. Może brzmi to paradoksalnie, gdyż przecież stosunek między niejednoznacznością, opalizacją, migotliwością a jasnością i przejrzystością jest zwykle rozumiany jako stosunek wykluczania, jednakże kunszt pisarza pozwala go przekuć na stosunek uzupełniania.

Przywołanie w rozważaniach konkretnego dzieła literackiego – *Procesu* Franza Kafki może wydawać się ryzykowane, bo grozi niebezpieczeństwem „przycięcia” specyfiki tej powieści do założonych celów teoretycznych, niemniej w tym wypadku było usprawiedliwione nie tylko potrzebą ich konkretyzacji, lecz także koniecznością uchwycenia i opisu innego zjawiska, który towarzyszy opalizacji – oscylacji znaczeniowej i przedmiotowej. Przez swój specyficzny ruch dynamizowała ona literackie dzieło sztuki, gdyż pozwalała na przejście od znaczenia podstawowego do opalizującego, od formy pierwotnej do formy migotliwej, od jasno określonego sposobu istnienia do istnienia mglistego. Charakteryzował ją również ruch zwrotny – ku temu, co podstawowe. Taki ruch dostrzegam w świecie opisanym przez Kafkę. Wzajemne wspieranie się tych dwóch zjawisk generuje odczucie szczególnej dziwności istnienia, rodzaj doświadczenia, który ma nie tylko estetyczny charakter.

Bibliografia

- Bartoszyński K., *O niektórych założeniach estetyki Romana Ingardena* [w:] *W kręgu filozofii Romana Ingardena*, red. W. Stróżewski i A. Węgrzecki, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa–Kaków 1995.
- Chwistek L., *Werbalna metafizyka* [w:] *Wybór pism estetycznych*, wprowadz., wybór i oprac. T. Kostyrko, Universitas,aków 2004.
- Fieguth R., *Ingardena sprawa „Istoty liryzmu”* [w:] *W kręgu filozofii Romana Ingardena. Materiały z konferencjiaków 1995*, PWN, Warszawa–Kaków 1995.
- Garlej B., „*Niejasność*” – o jakości estetycznie doniosłej w [Nie myśl, nie pisz...] C.K. Norwida [w:] *Estetyka Romana Ingardena a praktyka interpretacyjna*, red. B. Garlej, B. Kuczera-Chachulska, A. Tyszczyk, Wyd. Naukowe UKSW, Warszawa 2018.

- Garlej B., *Warstwowość dzieła literackiego w ujęciu Romana Ingardena. Koncepcja, rozwinięcie, recepcja*, Universitas, Kraków 2015.
- Holówka J., *Lektura i metafizyka*, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria” 2020, R. 29, nr 4 (116).
- Ingarden R., *Gegenstand und Aufgaben der Literaturwissenschaft. Aufsätze und Diskussionsbeiträge (1937–1964)*, ausgewählt und eingeleitet von R. Fieguth, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1976.
- Ingarden R., *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przekł. M. Turowicz, Państwowe Wyd. Naukowe, Warszawa 1960.
- Ingarden R., *O poznawaniu dzieła literackiego*, z języka niemieckiego przeł. D. Gierulanka, Państwowe Wyd. Naukowe, Warszawa 1976.
- Ingarden R., *Szkice z filozofii literatury*, t. 1, Spółdzielnia Wydawnicza „Polonista”, Łódź 1947.
- Ingarden R., *Wykłady i dyskusje z estetyki*, wybór i oprac. A. Szczepańska, wstęp W. Stróżewski, PWN, Warszawa 1981.
- Kafka F., *Proces*, przeł. B. Schulz, Wyd. Literackie, Kraków 1994.
- Kostyrko T., *Leon Chwistek jako filozof sztuki i uczestnik życia artystycznego* [w:] L. Chwistek, *Wybór pism estetycznych*, wprowadz., wybór i oprac. T. Kostyrko, Universitas, Kraków 2004.
- Kotowa B., *Założenia filozoficzne programu badań literackich Romana Ingardena*, PWN, Poznań 1980.
- Kuczera-Chachulska B., *Z Ingardenowskiej estetyki poezji*, Wyd. Naukowe UKSW, Warszawa 2019.
- Kuliniak R., Pandura M., *Lwowskie seminarium arystotelesowskie Romana Witolda Ingardena*, Wyd. Marek Derewiecki, Kęty 2020.
- Lorenc I., *Intencjonalność a fikcja. Aktualność fenomenologicznych rozwiązań estetyki Romana Ingardena* [w:] *Doświadczenie świata. Eseje o myśli Romana Ingardena*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2020.
- Lwowskie czwartki Romana W. Ingardena 1934–1937. W kręgu problemów estetyki i filozofii literatury*, wstęp i oprac. D. Ulicka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2020.
- Maciaszek J., *Uwagi na temat Ingardenowskiej teorii znaczenia*, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria” 2020, R. 29, nr 4 (116).
- Majewska Z., *Świat kultury Romana Ingardena*, Wyd. Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2001.
- Martuszevska A., *Ingardenowskie światy możliwe* [w:] *Z inspiracji Ingardenowskiej w teorii literatury*, red. A. Stoff, Toruń 2001.
- Mordka A., *Leona Chwistka oscylacje artystyczne*, „Galicja. Studia i materiały” 2019, t. 5: *Filozofia w Galicji II*, s. 254–271.
- Szczepańska A., *Estetyka Romana Ingardena*, PWN, Warszawa 1989.
- Tuwim J., *Atuli mirohlady*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 8 (588).
- Tyszczyk A., *Poezja cyfrowa – „przypadek graniczny” literatury* [w:] *Doświadczenie świata. Eseje o myśli Romana Ingardena*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2020.
- Ulicka D., *Granice literatury i pogranicza literaturoznawstwa. Fenomenologia Romana Ingardena w świetle filozofii lingwistycznej*, Wyd. Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1999.
- Ulicka D., *Ingardenowska filozofia literatury. Konteksty*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 1992.
- Ulicka D., *O dziele literaturoznawczym Romana Ingardena* [w:] *Doświadczenie świata. Eseje o myśli Romana Ingardena*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2020.

Roman Ingarden's literary opalizations and oscillations

Summary

The aim of this article is to present Roman Ingarden's concept of literary opalization and oscillation. The problem of specific literary ambiguity, vagueness, variability will be considered on two complementary planes. The first plane will describe the phenomenon of opalescence and oscillation of the sound and meaning of a linguistic expression, while the second plane will focus on the layer of literary appearances and represented objects. Adopting such an order of considerations will make it possible to indicate those 'places' of a literary work of art in which this phenomenon is clearly present and sometimes determines its aesthetic value.

Keywords: Roman Ingarden, opalization, oscillation, literary work, Franz Kafka