

**Rec.: Małgorzata Różewicz, Teoria dzieła sztuki teatru w Ingardenowskim modelu humanistyki. Wrocław 2002.**

Krystyna Skurjat

a dociekania pisarzy i filozofów pierwszej połowy XX wieku sytuowane są w kontekście zagadnień ogólnieestetycznych.

I wreszcie ostatnia sprawa. Pewnie ciągle za mało wiemy o potędze tego, co chcielibyśmy wiązać tylko z poetyką socrealizmu. Krótko mówiąc, chodzi mi o to, co nazwać można trwałością dyskursu marksistowsko-partyjnego w humanistyce polskiej. W badaniach literackich wiódł on żywot marginalny, ale miał się dobrze w innych dyscyplinach. Jeszcze pod koniec lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku możliwa była dyskusja intelektualistów, w której zwracano się do siebie *per* „towarzyszu”, a jeden z jej uczestników dowodził, iż „cała siła myśli marksistowskiej wypływa z jej ścisłej więzi z ruchem robotniczym i że wielość nie powinna, ogólnie rzecz biorąc, szkodzić interesom tego ruchu. Powinna to być wielość, ale utrzymująca się w obrębie pewnych reguł, które mają charakter pozaspekulacyjny”<sup>15</sup>. A w tym samym tomie pisma, w którym przedstawiono debatę o XI tezie Marksa o Feuerbachu, czytamy, że rozstrzygnięty został „ogólnopolski konkurs na scenariusz widowiska o życiu i działalności wybitnych rewolucjonistów” i wyróżniona została praca *Spotkanie z autorem* – o Bolesławie Bierucie<sup>16</sup>. Jakkolwiek sporo już napisano na temat „Literatura polska wobec doświadczenia totalitaryzmu”, również w ujęciu slawistycznym i komparatystycznym<sup>17</sup>, to ciągle jeszcze wiele jest białych plam. W takiej perspektywie socrealizm pozostaje jedynie fragmentem większej całości.

Wspominałem, że książka Smulskiego jest reprezentatywna dla refleksji nad literaturą lat pięćdziesiątych w Polsce. Więcej, autor współtworzy polską szkołę badań nad socrealizmem. Tu nadarza się okazja, by o niej wspomnieć, ponieważ *Od Szczecina do... Października* to przykład książki, która dobrze wpisuje się w pracę zespołową nad konkretnym problemem. Badania nad socrealizmem są bowiem tym obszarem, na którym u nas w zasadzie panuje zgoda. Wiadomo, kto tu wyznacza standardy, a kto jest skazany na przyczynki; kto ma najwięcej do powiedzenia, a kto porusza się na marginesach; co opracowano i co jeszcze trzeba zrobić. Ta sytuacja ma znaczenie dla efektywności badań. W ramach takich działań można zrobić więcej niż wówczas, gdy są one oparte na konkurencji i rywalizacji jednostek i instytucji. Dodajmy, że refleksja nad socrealizmem w Polsce w zasadzie rozwija się przede wszystkim w trzech ośrodkach: Warszawa – Bydgoszcz – Toruń.

*Jerzy Madejski*

Małgorzata Różewicz, TEORIA DZIEŁA SZTUKI TEATRU W INGARDE-  
NOWSKIM MODELU HUMANISTYKI. (Recenzenci: Jan Trzynadłowski, Zbigniew  
Osiński). Wrocław 2002. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, ss. 110, 2 nlb. „Dra-  
mat – Teatr”. Pod redakcją Janusza Deglera. [T.] 3. („Acta Universitatis Wratislaviensis”.  
No 2352).

Bogactwa i rangi dzieła Romana Ingardena w polskiej i światowej filozofii nie sposób przecenić. Każde zetknięcie się z poglądami myśliciela uświadamia, że nadal wymagają one gruntownych, pogłębionych studiów. Problemem najmniej opracowanym, stanowiącym w badaniach nad twórczością Ingardena miejsce niedookreślone, jest refleksja teatrolologiczna ukazująca dzieło sztuki teatru jako ulotne i procesualne, a jednocześnie będące szczególnym rodzajem konkretyzacji dzieła dramatycznego. „Dokonywanie konkretyzacji”, „konkretyzowanie” to, jak podkreśla za Ingardenem Małgorzata Różewicz, zjawisko

<sup>15</sup> *Interpretować i zmieniać świat (fragmenty dyskusji, która odbyła się w „Kuznicy” w maju 1979 roku)*. „Zdanie” 1979, t. 2, s. 13–14.

<sup>16</sup> *Jw.*, s. 173.

<sup>17</sup> Zob. np. blok materiałów poświęconych polskiej kulturze po 1989 roku, zawarty w piśmie „Canadian Slavonic Papers / Revue canadienne des slavistes” t. 39 (1997), nry 1–2 (March–June).

„konstytuowania się przedmiotu estetycznego”, proces, „który w realnym dzianiu się posiada swój bytowy fundament” (s. 39, 40).

Recenzowana tu rozprawa jest interesującą próbą przedstawienia refleksji teatrologicznej Ingardena. Stanowi najpełniejszy w języku polskim wykład oraz interpretację Ingardenowskiej teorii i metodologii teatru. Badaczka rozwija i uzasadnia koncepcję dzieła teatralnego jako struktury warstwowej, powstałej w procesie inscenizacji, dokonuje, za Ingardenem, rozróżnienia między dziełem sztuki a przedmiotem estetycznym i odpowiednio: między wartością artystyczną a wartością estetyczną. Pokazuje, że Ingardenowska teoria teatru jest w istocie ogólną teorią dzieła – teorią dzieła teatralnego *in abstracto*, uprawianą ze stanowiska fenomenologii. To propozycja pojmowania teatrologii jako dziedziny ejdetycznej, tzn. „badającej to, co ogólne, konieczne, istotne” (s. 86). W konsekwencji język nauki o teatrze winien odnosić się do pojęć, a nie do faktów, natomiast materialne składniki („fundament bytowy”) nie zaliczane do dzieła – nie stanowią obiektu badań. Dzieło sztuki teatru jest bowiem strukturą pojęciową, odtwarzaną pojęciowo w procesie poznawczym, transcendentną wobec wszystkich warstw i elementów materialnych, przetwarzanie zaś fundamentu bytowego to jedynie czynność instrumentalna.

Autorka prezentuje bardzo dobrą znajomość teorii Romana Ingardena. Wskazuje na kulturowy wymiar myśli estetycznej wybitnego polskiego filozofa oraz interpretuje ją jako dziedzinę refleksji wyrastającej z ontologii. Uzasadnia pogląd, że Ingardenowska filozofia sztuki ma źródła w sprzeczności wobec idealizmu transcendentnego Edmunda Husserla. Dążenie do wyjaśnienia struktury typowego przedmiotu intencjonalnego pozostaje w ścisłym związku z opozycją idealizm–realizm. Aby rozstrzygnąć, czy Husserlowski idealizm transcendentny da się utrzymać w odniesieniu do świata realnego, Ingarden podejmuje badania struktury i cech przedmiotu czysto intencjonalnego. W sporach o sposób istnienia wytworów świadomości rozwiązania filozofa zmierzają w kierunku umiarkowanego obiektywizmu aksjologicznego o bardzo swoistej formie.

Badaczka trafnie podkreśla, że na oryginalną postać Ingardenowskiej ontologii w dużej mierze wpłynął fakt, iż koncepcja istnienia intencjonalnego znalazła swe podstawy w *id e i h e t e r o n o m i i*, nie zaś jedynie w pochodności od operacji świadomościowych. Było to podejście nowe, gdyż w myśl innych teorii świat bytów kulturowych, który swoje istnienie zawdzięczał operacjom świadomościowym, rozpatrywano najczęściej za pomocą aparatu pojęciowego psychologii. Ingarden przeciwstawiał się tej metodzie, wykazując, że opiera się ona na nonsensach, błędach, przesądach naukowych. Warto dodać, iż bezzasadność psychologizacyjnych ujęć twórców logicznych wykazali już wcześniej Gottlob Frege i Husserl, natomiast Ingarden uczynił to w odniesieniu do wszelkich dzieł kultury.

Problematyka pracy Różewicz sytuuje się w dwu planach: po pierwsze, jest to wnikliwa refleksja nad teatrem oraz możliwościami uprawiania o nim wiedzy spełniającej wymogi poznania dyskursywnego; po drugie – w rozprawie zostało podjęte zagadnienie ogólniejsze: zbadanie założeń teoretyczno-metodologicznych Ingardenowskiego modelu humanistyki oraz sposobu budowania autonomicznej wiedzy o kulturowym uniwersum, w tym przede wszystkim o dziele sztuki teatru.

Humanistyka/estetyka Ingardena to, jak pisze autorka, konstrukcja obejmująca różne typy refleksji: „założenia filozoficzne”, „refleksję kulturologiczną”, „refleksję ogólnoestetyczną i aksjologiczną”, „szczegółową teorię dzieła sztuki”, a w ich ramach: „teorię bytu czysto intencjonalnego i poznania *a priori*”; „koncepcję »intencjonalnego uniwersum« kultury [jako bytu] istniejącego dzięki aktom kreacji i rekonstrukcji”; „teorię dzieła artystycznego, przedmiotu estetycznego, doświadczenia estetycznego, teorię wartości artystycznej i estetycznej”; charakterystykę bytu intencjonalnego jako „posiadającego miejsca niedookreślenia”, podlegającego procesowi konkretyzacji oraz „mającego wymiar fazowy, warstwowy lub fazowo-warstwowy” (s. 86).

Studium podejmuje kwestie ważne; chodzi w nim bowiem o sprecyzowanie – w kilku

punktach – podstawowych zasad Ingardenowskiej filozofii sztuki. Konstatacje myśliciela w tym zakresie są cenne dla każdego – zarówno dla teatrologa, filozofa, estetyka, językoznawcy, jak i dla wszystkich odbiorców dzieł kultury.

Należy podkreślić, że stanowisko Ingardena – filozofa sztuki spotkało się z życzliwym przyjęciem np.: Zygmunta Łempickiego, Stefana Szumana, Juliana Krzyżanowskiego, Wacława Borowego, Tadeusza Krońskiego, Ireny Krzemickiej, Mieczysława Milbrandta, Stefanii Skwarczyńskiej. W niemieckim obszarze językowym badania literackie skoncentrowane na strukturze dzieł artystycznych oraz dociekania nad ich wartościami poznawczymi przebiegały i wciąż przebiegają w żywym kontakcie z poglądami Ingardena. Przyjęto twierdzenia o warstwowej budowie i *quasi*-czasowej strukturze dzieł literackich: Nicolai Hartmann, René Wellek, Wolfgang Kayser, Michele Dufrenne, Emil Steiger, Susanne Langer są autorami, którzy najczęściej powołują się na *Das literarische Kunstwerk* i *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*. W bliskiej styczności z koncepcją polskiego myśliciela budowali własne stanowiska także m.in. Franz Stanzel, Herbert Wutz, Frank Maatje.

We *Wstępie* Małgorzata Różewicz precyzuje temat, charakteryzuje metodę badań; w rozdziale I: *Wprowadzenie w problematykę przedmiotu i programu badań fenomenologii*, przeciwstawia psychologizmowi fenomenologię jako „orientację” (s. 9) i „metodę” (s. 11) oraz przypisuje tej orientacji zasługę „włączenia ponownie do obszaru filozofii (nauki) przedmiotów idealnych, wyeliminowanych z zakresu wiedzy rzetelnej przez Immanuela Kanta [...]” (s. 10). Istotnie, Kant analizując w *Krytyce czystego rozumu* nowożytną epistemologię nie pozostawił wątpliwości co do tego, iż racjonalność teoretyczna – ufundowana przez Kartezjańską dualistyczną metafizykę, otwierającą intelektualną epokę nowożytną – musi być przedmiotowo ograniczona do przyrodoznawstwa, natomiast świat sensów i znaczeń winien znaleźć się poza obrębem poznania teoretycznego, ponieważ jest domeną racjonalności praktycznej. Za pomocą kategorii pojęciowych teoretycznej epistemologii rzeczywistość kulturowa nie da się bowiem ująć dyskursywnie i dlatego pozostać musi sferą niedyskursywną. Włączając w obszar badań dziedzinę świadomości i wytworów kulturowych fenomenologia odkryła nowy rodzaj bytu, mianowicie świat kultury jako rzeczywistość o naturze *s w o i s t e j*, i uczyniła właśnie z tej dziedziny macierzyste pole myśli XX wieku. Ingardenowska koncepcja istnienia intencjonalnego jest ważna, gdyż stanowi wyraz antynaturalistycznych i antypozytywistycznych tendencji w naukach humanistycznych. Wskazuje na *byt o w ą o d r ę b n o ś ć* świata ludzkiego oraz na *s w o i s t y* status przedmiotów kulturowych.

Ingardenowskie rozumienie kultury jest zagadnieniem, któremu został poświęcony rozdział II – *Uwagi o przedmiocie Ingardenowskiej estetyki*. Autorka przywołuje poglądy Antoniny Kłoskowskiej, Marcina Czerwińskiego, Jerzego Kmity, Józefa Lipca na temat istoty kultury. Sama twierdzi, że istotą kultury są „*s e n s y*, *j a k o ś c i*, *n o r m y* i *w a r t o ś c i*”, natomiast „*s i e ć m i ę d z y l u d z k i c h a k t ó w* tworzenia i rekonstruowania” (s. 24), a także funkcja człowieka jako podmiotu konstytuującego sensy dzieła sztuki oraz konkretyzującego je „w różnych fazach doświadczenia estetycznego” (s. 28) „nadaje poznaniu estetycznemu *w a ż n o ś ć*” (s. 31). W sytuacji estetycznej, która jest wielopoziomym i spójnym wewnątrznie procesem, dokonuje się „spotkanie [...] dwu duchowości – artysty i odbiorcy”. Niepowtarzalność tego typu ekspresji może być w pewnych przypadkach także „doświadczeniem *m e t a f i z y c z n o ś c i*” (s. 35).

W rozdziale III: *Fenomenologiczna refleksja nad teatrem*, Różewicz zajmuje się Ingardenowskimi badaniami dzieła sztuki teatru jako zagadnieniem, które pojawiło się „na marginesie rozważań literaturoznawczych” filozofa (s. 38). Autorka charakteryzuje jego poglądy na konkretyzację, dostrzegając w tym akcie „rezultat spotkania się dwu różnych czynników: samego utworu, którego własności i budowa wyznaczają jej kierunek i kompozycję, oraz perceptora, który w swych twórczych i odtwórczych czynnościach odbioru

nie tylko rekonstruuje to, co efektywnie w dziele zawarte, ale dopełnia i aktualizuje momenty potencjalne” (s. 39). Z kolei powołując się na ustalenia Michała Głowińskiego, poczynione w rozprawie *O konkretyzacji*, badaczka stwierdza, że pojmowanie „k o n k r e t y z a c j i jako widowiska teatralnego, dokonywanej „ze względu na [...] budowę dzieła literackiego, [...] ze względu na procesy poznawania dzieła literackiego, [...] ze względu na przeżycia estetyczne [...]” (s. 40), prowadzi do wniosku, iż widowisko nie jest prostą realizacją dzieła literackiego, lecz „nowym dziełem” (s. 41), bytem heteronomicznym. Zgadzam się z konkluzją autorki, że Ingardenowska „koncepcja dzieła teatralnego jako specyficznego tworu [...] otwiera duże perspektywy dla badań teatrologicznych pragnących wykazać autonomiczność sztuki teatru i prowadzić może do współczesnego jej ujęcia” (s. 49). Dopełnieniem rozdziału III jest analiza myśli teatrologicznej w pracach polskich estetyków zorientowanych fenomenologicznie – Janiny Makoty i Marii Gołaszewskiej, fenomenologów niemieckich: Dietricha Steinbecka, Heinricha Schneidera, Theodora Franza Gottschalka, oraz analiza propozycji Tomasza Kubikowskiego przedstawionej w rozprawie *Siedem bytów teatralnych. O fenomenologii sztuki scenicznej* (Warszawa 1994).

Rozdział IV: *Rekonstrukcja założeń teoretyczno-metodologicznych humanistyki Ingardena*, zawiera model wyjaśniania dzieła sztuki teatru, o którym Różewicz pisze, że jest ono „transcendentną strukturą pojęciową mającą swój fundament bytowy w strukturze formalnej i środkach artystycznych oraz źródło w zamyśle artysty”, a wyjaśnianie owego dzieła to „ukazanie jego wartości estetycznej – ogólnego sensu [...] poprzez odwołanie się do świadomości twórcy (intencji) i współtwórcy odbiorcy-badacza, do ich wiedzy, przeżyć, przekonań – intencjonalności” (s. 84). Propozycja rozumienia Ingardenowskiej humanistyki jako „całościowej konstrukcji teoretyczno-metodologicznej [...] obejmującej różne typy refleksji [...]” (s. 86) jest znaczącym i ciekawym dopełnieniem rozważań zawartych w poprzednich rozdziałach. Rozdział V – *Zamiast zakończenia. O recepcji myśli Ingardena w humanistyce polskiej* – zamyka dociekania Różewicz skupione na fenomenologicznym programie badań Ingardenowskiej humanistyki.

Rozłożenie zagadnień, jakie zaproponowała autorka, jest przejrzyste i wyraźne. Jej rozprawa stanowi godny uwagi przykład rzetelnego i kompetentnego przedstawienia problematyki uchodzącej za niezwykle trudną. Należy stwierdzić, że w interesującej serii wydawniczej „Dramat – Teatr”, redagowanej przez Janusza Deglera, opublikowana została kolejna wartościowa pozycja. Książkę Małgorzaty Różewicz *Teoria dzieła sztuki teatru w Ingardenowskim modelu humanistyki* pragnę z głębokim przekonaniem polecić gronu teoretyków i szerokiemu kręgowi odbiorców dzieł sztuki.

Krystyna Skurjat

OD POETIKY K DISKURSU. VÝBOR Z POLSKÉ LITERÁRNÍ TEORIE 70.–90. LET XX. STOLETÍ. Sestavil Jiří Trávniček. Přeložili Marie Havránková, Jiří Trávniček, Petr Vidlák. Komentář Jiří Trávniček. Medailony autorů Libor Martinek. Brno 2002. („Host“ – vydavatelství), ss. 322. „Strukturalistická knihovna”. [T.] 13.

W dobie permanentnego kryzysu Teorii znana brneńska oficyna „Host” wydaje serię „Teoretická knihovna [Biblioteka Teoretyczna]”, w której oprócz znanej broszurki Jonathanu Cullera, książki Georga Lakoffa i Marka Johnsona o metaforach oraz Roberta Scholesa i Roberta Kelloga o narracji ukazują się prace rodzimych teoretyków: tom studiów semiotycznych Iva Osolobě, *Hledání jazyka interpretace* (Poszukiwanie języka interpretacji) Petra Bilka oraz *Příběh je mrtev?* (Czy opowieść umarła?) Jiřego Trávnička. W czasach gdy poststrukturalizm dawno przestał być nowinką, nakładem tegoż wydawnictwa, przy współpracy z Zakładem Literatury Czeskiej Uniwersytetu Masaryka w Brnie