

Beata Garlej

Wokół Ingardenowskiej jakości postaciowej

Słowa kluczowe: *R. Ingarden, estetyka, jakość metafizyczna, jakość postaciowa, warstwa brzmieniowa dzieł literackich, instrumentacja głoskowa, wartość estetyczna, metafizyczność literatury*

Badacze fenomenologii Romana Ingardena podkreślają istotną rolę, jaką odgrywa w niej pojęcie „jakości postaciowej” (*Gestalt*). Dla przykładu, w *Słowniku pojęć filozoficznych Romana Ingardena* czytamy:

Architektonika Ingardenowej ontologii opiera się (...) na podstawowym rozróżnieniu pomiędzy tym, co „proste” („czyste”), a tym co „złożone” („konkretne”), mając za tło empiryczną oczywistość dotyczącą złożonych przedmiotów indywidualnych, pozostających ze sobą w rozmaitych strukturalnych i procesualnych relacjach. (...) Wszystko, co Ingarden miał do powiedzenia na temat jakości w jakiegokolwiek postaci, opiera się na przeświadczeniu, iż materialne – nie tylko formalne – poznanie syntetyczne *a priori* jest możliwe. Konsekwentnie przytaczał on jako dowód tej tezy filozoficznie, to znaczy ontologicznie skonstruowaną teorię postaci (*Gestalt*) (Swiderski 2001: 123–125).

Teoretyczne dookreślenie samej *Gestalt* w wersji skondensowanej, a jednocześnie przejrzystej, odnajdujemy także w wywodzie Andrzeja Półtawskiego, który przybliżając kwestię poznania apriorycznego w ujęciu fenomenologa, zaznacza:

Ingarden odróżniał „ściśle” i „nieściśle” idee. W pierwszych „stała «natury» możliwych przedmiotów podpadających pod daną ideę stanowi (ukonkretyzowaną) jakość postaciową (*Gestalt*), która domaga się współwystępowania w tym samym przedmiocie jednoznacznie określonego doboru (zespołu) stałych materialnych mających stanowić materię jej cech, i to takiego doboru, iż «równoważę» [on] niejako materię natury tego przedmiotu” (...), tzn. stanowi warunek niezbędny i wystarczający występowania tej natury w przedmiocie (Półtawski 2001: 194–195).

Z przywołaną teorią wiąże się ściśle pojęcie „pola naoczności”, definiowane jako „oczywistość postaciowych związków (całość jakościowa), które jako takie sugerują tylko węzeł lub sieć, do jakiej odnosimy się wówczas, gdy mówimy o koniecznych związkach w samym sercu jakościowej całości” (Swiderski 2001: 125)¹. Gdybyśmy mieli już w tym momencie poczynić pierwszy wniosek na temat jakości postaciowej, to stwierdzić wypadnie, że jej rodowód i niejako środowisko naturalnego występowania skupia się na dziedzinie idei, a ponadto – powtórzmy za Póltawskim – w swym wariacie „jakości ścisłej” jest ona „stałą «natury» przedmiotów” zdeterminowanych określoną ideą, przez co, rozpatrywana już na gruncie konkretnego przedmiotu, ma charakter determinanty, tzn. wytycza „dobór (zespół)” stałych materialnych przedmiotu, które zgodne będą z „materią jej cech”.

Ontologiczny aspekt Ingardenowskiej jakości postaciowej, gdzie utożsamia się ją wprost z „naturą konstytutywną” przedmiotu, odnajdujemy w rozważaniach Marka Rosiaka. Badacz ten, w wydanej przed czterema laty książce autorskiej *Studia z problematyki realizmu-idealizmu*, podaje przykład jakości postaciowej ściśle określonego rodzaju, „podbudowanej przez zespół innych, prostszych jakości”. Jest nią mianowicie:

(...) obraz przestrzenny powstający w tak zwanym stereoskopie. Powstaje on, jak wiadomo, w sytuacji jednoczesnej obserwacji dwóch obrazów różniących się odpowiednim przesunięciem względem siebie występujących na obu obrazach detali zgodnie z prawem perspektywy. Te dwa układy jakości, obserwowanych z osobna, choć jednocześnie, przez jedno i drugie oko, potrafią stworzyć przed oczami obserwatora obraz przestrzenny, choć jego aparat zmysłowy ma naprawdę do czynienia z czym innym. Wiadomo jednak, że niekiedy obraz taki, mimo oczekiwania, nie powstaje i patrzący ma przed sobą zwykły płaski wizerunek, na którym poszczególne detale nie „wychodzą” z tła. To właśnie sytuacja, w której oczekiwana jakość postaciowa nie pojawia się, mimo że niczego nie brakuje pośród jakości ją podbudowujących (Rosiak 2012: 148).

¹ Jak podkreśla Karol Chrobak: „Mechanizm ujmowania wielości różnorodnych danych jako jedności o określonej jakości postaciowej najpierw stanowił przedmiot badań Maxa Wertheimera, później zaś został rozwinięty przez Wolfganga Köhlera oraz Kurta Koffkę. Twierdzili oni, że przedmiot jako jedność różnorodnych bodźców, manifestujących się w polu percepcyjnym, jest zawsze *czymś* więcej niż tylko ich sumą. Ów naddatek, który manifestuje się w postrzeżeniu postaci, to szczególny sposób powiązania ze sobą pojedynczych danych wrażeńowych. Można zatem powiedzieć, że to, co widziane, jest zawsze bogatsze w treść niż to, co jest odbierane za pomocą narządów zmysłów” (Chrobak 2013: 58). W swoim artykule Chrobak szczegółowo przedstawia „oryginalną koncepcję rozumienia zachowania innych ludzi” autorstwa niemieckiego antropologa Helmutha Plessnera. Jest to – w jego przekonaniu – teoria, „która wydaje się realizować postawione przez Ingardena postulaty: opiera się ona bowiem na przełamaniu myślenia dualistycznego oraz wyjaśnia kwestię bezpośredniej naoczności cudzych stanów psychicznych” (Chrobak 2013: 56).

Badacz ten wyprowadza następnie określoną konkluzję na temat samego widzenia przestrzennego, wnioskując, że „nie ma [ono, tj. owo widzenie – B.G.] czysto zmysłowego charakteru, bowiem zakłada pewną syntetyzującą aktywność umysłu, która niekiedy zawodzi” (Rosiak 2012: 148). Abstrahując w tym momencie od wysuniętego przez niego postulatu odrzucenia Ingardenowskiej koncepcji przedmiotu czysto intencjonalnego², wypada stwierdzić, iż w jego refleksji odnajdziemy wspólną płaszczyznę myślową, jaką na temat jakości postaciowej wyraziła Janina Makota. Autorka artykułu *Dwie jakości estetyczne: naiwność i groteska*, ukazując specyfikę tej drugiej, podkreśliła:

Każde dzieło jest czymś jedynym i niepowtarzalnym, więc i jakość groteski jest w każdym dziele inna, a zatem ostateczna jakość postaciowa podbudowana jest każdorazowo odmiennymi elementami, a tylko rodzaj niektórych z nich jest w wielu dziełach taki sam, np. wymieniona przesada niektórych kształtów, szokujące powiązanie ze sobą pewnych elementów itp. Powiązanie zaś owych różnych elementów, składających się na groteskowość, musi być tego rodzaju, żeby dawało całość o jednolitym wyrazie, a nie kakofonię niezbornych jakości (Makota 2003: 61).

Ważniejszy jest wszak wniosek tę refleksję poprzedzający, a sprowadzający się do słów: „Wiadomo, że jakości nie można zdefiniować, trzeba ją po prostu **zobaczyć** [wyróżnienie – B.G.]. Można jedynie próbować ujmować jakieś jej aspekty” (Makota 2003: 61). Kluczowe jest tu słowo „zobaczyć”, które ewokuje wzmiankowaną już wspólnotę poglądów Rosiaka i Makoty – jakoś postaciowa jest w ich refleksjach kategorią niejako automatycznie i w pierwszej kolejności odsyłającą do dzieł sztuki określonego rodzaju: malarskiego. To w malarstwie bowiem, a już zwłaszcza przy uwzględnieniu jego odmiany przedmiotowej, „wygląd pewnej rzeczy, zrekonstruowany w obrazie, jest jeden jedyny, a zarazem – jeżeli tak można powiedzieć – stężyły, unieruchomiony”

² Formułując go zastanawia się jednocześnie, czy jego konsekwencją nie jest czasem „zakwestionowanie ustaleń Ingardenowskiej ontologii dzieła sztuki, a tym samym podważenie osiągnięć całej jego estetyki, opartej na tej ontologii” (Rosiak 2012: 168). Podkreśla, że ze strony środowiska estetyków zasadniczo w ogóle „nie było słychać zastrzeżeń pod adresem koncepcji przedmiotu czysto intencjonalnego”, jaką zawdzięczamy Ingardenowi. Z tego przede wszystkim (braku wątpliwości ze strony specjalistów, badaczy sztuki) stwierdza, że „należy próbę takiej krytyki gruntownie przemyśleć i oprzeć na mocnych argumentach – w przeciwnym bowiem razie grozi potraktowanie takiego przedsięwzięcia przez środowisko jako niepoważnego wyglądu w stylu postmodernistycznej dekonstrukcji, mieniającej się szumnie «ruchem usuwania fundamentów» czego tylko się da” (Rosiak 2012: 169). Domykając swoją *Krytykę Ingardenowskiego sposobu rozważania sporu realizm-idealizm*, konkluduje zaś: „Nie widać, aby odrzucenie przedmiotu czysto intencjonalnego miało pociągać jakieś katastrofalne następstwa dla Ingardenowskiej estetyki. Oczywiście, sprawę tę należy jeszcze dokładnie przebadać, ale w żadnym razie nie robi ona wrażenia beznadziejnej” (Rosiak 2012: 170).

(Ingarden 1966: 93)³, przez co jakość postaciowa, jej wyrazistość, zdaje się osiągać w percepcji poziom najwyższy.

Nie ulega wątpliwości, że w refleksji Ingardena właśnie ta jakość zajmuje miejsce szczególne. Poświadczają to przywołane już powyżej stanowiska badaczy, komentatorów, które dookreślają jej rangę zarówno w odniesieniu do płaszczyzny ontologicznej, jak i *stricte* estetycznej Ingardenowskiej spuścizny. O wyjątkowości jakości postaciowej, gdy idzie o nurt badań estetycznych autora *Sporu*, w sposób najbardziej natężony zaświadcza studium *Przeżycie estetyczne i przedmiot estetyczny* (Ingarden 2005: 192–222). To właśnie w tej pracy doszło do omówienia właściwości przeżycia, które okazało się „procesem złożonym, mającym różne fazy i charakterystyczny przebieg” (Ingarden 2005: 199). I tak, przybliżając pierwszą fazę tegoż, mowa jest o „zmianie nastawienia z postawy praktycznej codziennego życia lub z postawy badawczej w postawę estetyczną” (Ingarden 2005: 199). Filozof podaje konkretne tego źródło:

(...) oto przy spostrzeżeniu jakiegoś realnego przedmiotu uderza nas pewna szczególna jakość lub mnogość jakości czy wreszcie jakość postaciowa (np. barwa czy harmonia barw, jakość pewnej melodii, rytm, kształt itp.), która nie tylko skupia potem na sobie naszą uwagę, ale nadto jest dla nas nieobojętna: wywołuje w nas szczególną emocję, którą będę nazywał emocją wstępną, albowiem emocja ta dopiero otwiera właściwy proces przeżycia estetycznego (Ingarden 2005: 199–200).

Dla jakości postaciowej stanowiącej „zaczątek” emocji wstępnej właściwa jest specyficzna rodzajowa nieprzewidywalność: „Jaka to jest jakość, to nie da się z góry nigdy przewidzieć, albowiem jest to zależne nie tylko od niej samej, ale i od predyspozycji podmiotu percypującego” (Ingarden 2005: 199). Z tą tezą fenomenologa w pełni solidaryzowała się Maria Gołaszewska, gdy analizowała specyfikę wartości estetycznych warunkowanych w dziele literackim przez „system wzajemnie postulujących się jakości świadczący o pojawieniu się nadrzędnej postaci, nowej w stosunku do jej poszczególnych składników” (Gołaszewska 2008: 121). Uczennica Ingardena ów „naddatek” jakościowy utożsamiała z naocznością, upostaciowieniem się wartości właśnie estetycznego rodzaju, a dla sprawnego zbadania tego fenomenu zaproponowała uwzględnienie dzieł sztuki, które zyskały status arcydzieł. Podkreśliła przy tym, że w percepcji tych ostatnich, czyli przy wydobywaniu „konkretnej postaci jako-

³ Nie sposób w ramach jednego artykułu, traktującego w dodatku o kategorii odsyłającej zasadniczo do rozmaitych płaszczyzn Ingardenowskiego systemu zarówno ontologii, jak i estetyki, wyłuszczyć szczegółowo założeń teorii obrazu sformułowanej przez fenomenologa. Uczyniło to jednak liczne grono teoretyków sztuki, estetyków, co odnotowuje m.in. Andrzej Półtawski (1992: 65–85).

ściowej” dzieł najwyższej rangi, funkcja najbardziej doniosła przypada w udziale odbiorcy, bowiem to od niego, „od jego dyspozycji psychicznych, osobowościowych, gdzie odgrywają pierwszorzędną rolę czynniki pozaracjonalne” (Gołaszewska 2008: 121) zależy sama aktualizacja „postaci jakościowej”, jak i charakterystyczne dla niej konkretyzacyjne ujednoznacznienie, podyktowane przeświadczeniami i emocjonalnością.

Odmienne kategorii jakości postaciowej rozumie Jan Piasecki:

Celem przeżycia estetycznego jest uzyskanie na podłożu konkretyzacji zestroju jakościowego. Zestroj ten tworzy, jak to ujmuję Ingarden, *ideę dzieła*. Idea dzieła jest czymś jedynym i niepowtarzalnym, przysługuje tylko jednemu dziełu, będąc podstawą jego tożsamości. Idea dzieła sztuki jest, jak to ujmuję W. Stróżewski, *ośrodkiem krystalizacyjnym* poszczególnych jakości wartości oraz jakości estetycznie wartościowych, które ujawniają się w trakcie konkretyzacji dzieła sztuki. Taką osiąwą jakością, która tworzy ideę dzieła, może być nie tylko jakość wartości, ale również jakość metafizyczna (Piasecki 2010: 163)⁴.

Nie ulega wątpliwości, że za przyczyną procesu konkretyzacji przechodzimy „w ontologicznym znaczeniu, od postrzegania jakości lub aspektu przedmiotu realnego do postrzegania wartości bogatej w znaczenia, osiągalnej jedynie dla wyobraźni ludzkiej” (Mitias 1986–1990: 295).

Jak należy zatem rozumieć Ingardenowską „jakość postaciową”: utożsamiać ją z przejawem wartości estetycznej, czy jednak z ewokacją czegoś tak szczególnego, jak jakość metafizyczna? Który z wariantów okazuje się bardziej właściwy dla wiernego oddania myśli estetycznej, jej podstawowych założeń reprezentatywnych dla Ingardena? A może obie są w gruncie rzeczy sobie pokrewne i nie wchodzą w znaczeniową kolizję? Odpowiedź na pierwsze pytanie wymaga gruntownych badań, i to zarówno z zakresu ontologii, jak i epistemologii dzieła sztuki. Ponieważ nie ma tu na nie miejsca, w niniejszym artykule naszkicuję wyłącznie jedną z opcji, przydatną dla przeprowadzenia tego rodzaju dociekań i mogącą wejść w skład przyszłych już rozwiązań całościowych, systemowych. Moją odpowiedź zogniskuję wyłącznie wokół tego wariantu jakości postaciowej, który realizowany jest na gruncie dzieł sztuki rodzaju literackiego. Zamierzam więc ukazać specyfikę literackiej odmiany jakości postaciowej, a dokładniej – jej podtypu brzmieniowego.

⁴ Zacytowany fragment pochodzi z niepublikowanej dotąd rozprawy doktorskiej, do której dostęp uzyskałam dzięki uprzejmości Autora – niniejszym składam Mu za to podziękowania.

„Czytamy” oczywiście utwór d r u k o w a n y lub, ogólniej mówiąc, n a p i s a n y, ale właśnie dopiero utwór m ó w i o n y „na g ł o s” jest utworem literackim w pełni swego uposażenia (Ingarden 2000: 22).

Ingarden niejednokrotnie podkreślał fakt, że dopiero ta forma percepcji dzieła literackiego, w której realizowane jest ono głosowo, zdolna jest oddać całe bogactwo jego artystycznego uposażenia. Należy jednak pamiętać o tym, że ontologicznie wpisane w warstwę brzmieniową poszczególne jej elementy konstituują „«typowe jakości brzmieniowe», «jakości postaciowe», a nie konkretny materiał głosowy, w którym w odbiorze jakości te są każdorazowo zrealizowane” (Stoff 2010: 39). Badaczem, który uwypuklił różnice właściwości brzmień podyktowane genologią dzieł literackich, jest Andrzej Stoff, stwierdzający, iż:

W utworach epickich odrębność brzmień słów i zdań oraz dźwięków przedmiotowo obecnych w przedstawianym świecie zaznacza się silniej. (...) W liryce natomiast związek ten może być o wiele bliższy: brzmienie słowa często nie tylko wskazuje na znaczenie (nazwę dźwięku), o które chodziło poecie, ale i – równocześnie – dźwięk ten w jakimś stopniu imituje. Doskonałym tego przykładem jest wiersz Leopolda Staffa, w którym brzmienia słów najpierw przywołują niezbędne znaczenia – nazwy efektów dźwiękowych, jakie towarzyszą deszczowi, ale równocześnie także efekty te środkami czysto językowymi imitują:

O szyby deszcz dzwoni, deszcz dzwoni jesienny
 I pluszcze jednaki, miarowy, niezmienny,
 Dżdżu krople padają i tłuką w me okno...
 Jęk szklany... płacz szklany... a szyby w mgłę mokną
 I światła szarego blask sączy się senny...
 O szyby deszcz dzwoni, deszcz dzwoni jesienny... (Stoff 2010: 44)⁵

Instrumentacja głoskowa utworu Staffa „wiąże się z naśladownictwem dźwięków otaczającego świata”, toteż „można przypisywać jej konkretne znaczenie” – padania deszczu (Głowiński, Okopień-Sławińska, Sławiński 1986: 152). Istnieje jednak również inny, często realizowany w twórczości lirycznej wariant instrumentacji głoskowej, gdzie ta „nadaje utworowi walory emocjonalne i estetyczne, niedające się przełożyć na określone treści: wytwarza tylko ogólnie wrażenie pewnego nastroju, jego jedności czy zmienności; drogą różnorodnych skojarzeń wywołuje u odbiorcy jakieś wzruszenia (...)” (Głowiński, Okopień-Sławińska, Sławiński 1986: 152). Wydaje się, że uobecnia ją wiersz przywołany przez samego Ingardena – *Schlussstück* autorstwa Rainera Marii Rilkego:

⁵ Cyt. utworu wg: Staff 1967: 299.

*Der Tod ist groß,
 wir sind die Seinen
 lachenden Munds.
 Wenn wir uns mitten im Leben meinen,
 wagt er zu weinen
 mitten in uns* (Ingarden 2000: 30)⁶.

Jego oryginalne brzmienie doskonale upostaciawia „określony stan psychiczny podmiotu lirycznego, a mianowicie zrodzony z uświadomienia sobie tragicznej doli człowieka głęboki smutek, pełen wewnętrznej równowagi i spokoju” (Ingarden 2000: 31). Pewnego rodzaju majestatyczność owego smutku, jego treściową kwalifikację, implikuje jakość postaciowa nadbudowana na harmonii głoskowej utworu. Przyjrzyjmy się jej nieco bliżej.

Analiza grup samogłoskowych poświadcza, że aż w pięciu wersach utworu pojawiają się samogłoski ciemne – „u” oraz „o” (Wóycicki 1960: 178)⁷. „Efekt silnie rozbrzmiewającego, ciemnego, poważnego u” (Wóycicki 1960: 191) zostaje osiągnięty poprzez określone, powtarzalne sąsiedztwo głoskowe jej towarzyszące, a są to spółgłoski – nosowe „m”, „n” oraz szczelinowa dźwiękowa dźwięczna „z”. Druga z samogłosek „nadaje się do odtwarzania dźwięków ciemnych, poważnych, głuchych” (Wóycicki 1960: 192). Przykładowo, w wyrazie „groß” wraz z poprzedzającymi ją zwartą dźwięczną „g”, płynną „r”, jak i następującą twardą szczelinową bezdźwięczną „s”, wydobyte zostaje brzmienie zrazu wyraziste, drapieżno-tubalne i momentalnie wyciszzone, gdyż tylko pogłosowo oddane syczącym brzmieniem ostatniej głoski.

Brzmieniowość występujących w liryku spółgłosek uintensywnia się mocą obecności rezonowanej, np. w wersie pierwszym dwukrotnie pojawia się spółgłoska „d”, która obecna jest także w wersie drugim i trzecim (w każdym dwukrotnie); podobnego przykładu, lecz już o zróżnicowanym natężeniu, dostarcza spółgłoska „n”, uobecniająca się w wersie drugim i trzecim trzykrotnie, w czwartym – siedmiokrotnie, zaś w piątym – dwukrotnie i wreszcie w ostatnim

⁶ Wiersz ten zyskał w przekładzie Ingardena następujące brzmienie (Ingarden 2000: 30):
 Wielka jest śmierć.
 Jesteśmy w jej mocy
 z uśmiechem na ustach.
 Gdy nam się zdaje, żeśmy w pełni życia,
 ośmiela się lkać w naszym wnętrzu.

⁷ Bazę terminologiczną, klasyfikacyjną oraz specyfikę harmonii głoskowej omawiam tu na podstawie założeń przyjętych przez Kazimierza Wóycickiego, które choć zasadniczo dotyczą specyfiki języka polskiego, to przede wszystkim oddają ogólne, powszechne, obiektywnie odbieralne charaktery głosek, niezależnie od języka, w którym są wypowiedzane. Skupiam się na rozważaniach z rozdziału „Harmonia głoskowa” (Wóycicki 1960: 177–217).

– trzykrotnie. Już choćby z tak pobieżnej analizy wynika, że spółgłoski ustanawiają powtarzalne układy, wzmagające długość i wyrazistość brzmienia, dobytą przez tą z nich, która układ taki otwiera. Rozpatrywane z kolei ze względu na całokształt dźwiękowy utworu, zdają się tworzyć misterny, zwarty splot jego brzmień, w którym każdy element odgrywa jednaką rolę: buduje brzmieniową postać specyficznego „obrazu fenomenologicznego” (Dobrzyńska 1984: 178)⁸. Jego wyjątkowość, nietypowość, zasadza się zaś na tym, że jest mu właściwa naoczność natury nie czysto-przedmiotowej. Oddajmy głos Ingardenowi, który, w nieco obszerniejszym fragmencie, kwestię tę dość szczegółowo objaśnia:

(...) nie da się zaprzeczyć, że wiersz ten nie jest pozbawiony pewnej naoczności. Tylko że jest nią przede wszystkim pewna jakość stanu uczuciowego, który zostaje wyrażony w tym wierszu. Jakość ta narzuca się bezpośrednio czytelnikowi, który ją odczuwa, zostaje przez nią poruszony. Natomiast „widzi” (w sensie danych wyobrażeń zmysłowych, w szczególności wzrokowych) stosunkowo bardzo mało. Na chwilę może rozbłyska mu uśmiech czyichś ust w grymas płaczu przechodzący, to wszystko. O żadnej pełni „obrazu”, na którym widoczne są poszczególne rzeczy lub ludzie, o żadnym przejściu ciągłym od jednego „obrazu” do drugiego, o żadnym bezpośrednim, prawie spostrzeżeniowym obcowaniu z pewnym konkretnym zdarzeniem w świecie plastycznie widzianym nie ma mowy. Ale wskazane przez nas momenty naocznościowe niewątpliwie występują. I nie jest oczywiście przypadkiem ani to, że one w ogóle się tu pojawiają, ani też to, że są one tak przelotne, nikłe, migotliwe, niewyraźne, o ile chodzi o wyglądy zmysłowo-wyobrażeniowe, że natomiast **jakość uczuciowa narzuca się silnie i „przejmuje”** [wyróżnienie – B.G.] (wzrusza, a nie jest sama obserwowana). To należy do istoty tego rodzaju poezji i jest uwarunkowane przez szereg właściwości języka rozważanego utworu (Ingarden 2000: 35).

Co z przywołanych słów fenomenologa wynika, gdy idzie o ten konkretny, rozpatrywany tu przypadek jakości postaciowej ufundowanej na harmonii głoskowej? Niewątpliwie to, że uczestniczy ona w unaocznieniu nadrzędnej „jakości uczuciowej” smutku. Ostatnie z cytowanych zdań fragmentu sugeruje również, iż ta bliżej nakreślona jakość postaciowa harmonii głoskowej jest tylko jedną z kilku, bowiem – powtórzmy raz jeszcze – jakość uczuciowa warunkowana jest „przez szereg właściwości języka rozważanego utworu”. Można by zatem wnioskować, iż jakość uczuciową smutku, jej treściową głębię, oddaje zespół rozmaitych jakości postaciowych, genologicznie jednak przynależnych do warstwy brzmieniowej utworu Rilkego – poza tą naszkicowaną byłyby to zatem również: jakość postaciowa rytmu, tempa, melodii wiersza.

⁸ Przez pojęcie to rozumiem „czystą reakcję sensoryczną odnotowaną przez świadomość”, gdzie obraz fenomenologiczny jest synonimem „pola wizualnego”. Korzystam tu zatem z takiego ujęcia tej kategorii, jakie zaproponowała Teresa Dobrzyńska, zainspirowana studium Z. Łapińskiego, *Świat cały – jakże zmieścić go w źrenicy (O kategoriach percepcyjnych w poezji Juliana Przybosa)* (Dobrzyńska 1984: 178).

Nadto, choć mamy tu do czynienia z jakością uczuciową smutku lirycznego, a więc z jakością *stricte* brzmieniowej natury, to należałoby jeszcze uwzględnić jakości postaciowe pozostałych warstw utworu – znaczeniowej, wyglądowej, przedmiotów przedstawionych. Taki wariant postępowania realizowałby to jej rozumienie, jakie prezentowała Maria Gołaszewska, a więc utożsamienie jej z wartością estetyczną, definiowaną następująco:

(...) wartość estetyczna stanowi naocznie daną jakość, którą Ingarden porównał do „jakości postaciowej”, w rozumieniu psychologii postaci. Wartość ta jest zdeterminowana pewną jakością syntetyczną, wyznaczoną przez określony dobór „jakości estetycznie walentnych” (Gołaszewska 2001: 294).

I właśnie tak interpretowaną kategorię jakości postaciowej moglibyśmy uznać za jej ujęcie właściwe, ostateczne, gdyby nie słowa samego Ingardena, zawarte w pracy *O poznawaniu dzieła literackiego*:

Są dzieła, w których ów **prawdziwy rdzeń jakościowej całości syntetycznej tworzą szczególnie rodzaju uczuciowe jakości estetycznie wartościowe**, jakości pojawiające się na pewnych sytuacjach międzyludzkich w świecie przedstawionym albo charakteryzujące pewnego człowieka uwikłanego w tragiczne konflikty, albo wreszcie **występujące w postaci pewnej jakości metafizycznej. Można je wtedy unaocznić czytelnikowi nie tylko bezpośrednio przez przedstawienie pewnych sytuacji międzyludzkich, lecz można mu je narzucić również przez sposób przedstawienia, przez dobór odpowiednich jakości brzmieniowych wyrazów czy zjawisk brzmieniowych wyższego rzędu** (...) (Ingarden 1976: 87; wyróżnienia – B.G.).

Schlussstück Rainera Marii Rilkego, którego przedmiotem przedstawionym jest „emocjonalny stan podmiotu lirycznego wraz z tym, czego dotyczy dokonujące się w nim uświadomienie i co zarazem stanowi podłoże tego stanu” (Ingarden 2000: 31), odsyła do tego wariantu rozumienia jakości postaciowej, w którym zostaje ona utożsamiona z jakością metafizyczną, gdyż w odbiorczej percepcji jej naoczność pojawia się wprost, „naraz”, momentalnie; nie jest warunkowana mocą relacji, układów różnorodnych elementów wiersza, uświadamianych i rekonstruowanych przez czytelnika w trakcie konkretyzacji, nie układa się piętrowo, a tym samym nie jest wartością estetyczną syntetyzującą, gdyż jej specyfika – jakości metafizycznej smutku – tkwi bezpośrednio w materii brzmień, pojmowanych jako byty idealne, obiektywne⁹. Tego rodzaju kate-

⁹ Jak podkreśla Andrzej Stoff: „Stanowisko Ingardena, wiążące brzmienie słowa z jakościami idealnymi, a nie akustycznymi, znajduje potwierdzenie w powszechnie znanym fakcie, że «mowa szepczana jest zrozumiała i że bez większych trudności można odtworzyć prawidłową strukturę segmentalną wypowiedzi realizowanych przez nadawcę bez udziału źródła dźwięku»” (Stoff 2010: 40). Badacz powołuje się tu na stanowisko Leokadii Dukiewicz (1978: 11).

goryzacja jakości postaciowej zgadza się z myślą Władysława Stróżewskiego, wedle którego jakości metafizyczne „należą integralnie do dzieła, w nim się ukazują i jemu nadają «utajony sens»” (Stróżewski 2001: 130). Skorelowana jest także z wnioskiem Wiesławy Tomaszewskiej, stwierdzającej jednoznacznie, iż „jakości metafizyczne, które – jak się zdaje – w pełni objawiają się w konkretyzacji dzieła literackiego, same muszą być w tym dziele schematycznie wyznaczone” (Tomaszewska 2014: 136).

Zasadne jest zatem mówić o dwu podstawowych znaczeniach Ingardenowskiej kategorii jakości postaciowej. Oba jednak, czy to w wariacie postrzeżenia jej jako wartości estetycznej, czy utożsamienia z jakością metafizyczną, nie wykluczają jednak tezy, iż samo dzieło sztuki literackiej odzwierciedla:

(...) rodzaj szczególnej komunikacji między człowiekiem, wartością a bytem, komunikacji, której sens ugruntowany jest w doświadczeniu pierwotniejszym od doświadczenia estetycznego, wprowadzającym w dziedzinę estetyczną pierwiastek metafizyczny, nadający sztuce znaczenie i wagę (Tyszczyk 2007: 119).

Bibliografia

- Chrobak K. (2013), *Roman Ingarden i Helmuth Plessner o możliwości poznawania innych świadomości*, „Studia z Kognitywistyki i Filozofii Umysłu” 7 (2), s. 52–66.
- Dobrzyńska T. (1984), *Metafora czy „obraz fenomenologiczny”?*, w: taż, *Metafora*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Dukiewicz L. (1978), *Intonacja wypowiedzi polskich*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Głowiński M., Okopień-Sławińska A., Sławiński J. (1986), *Zarys teorii literatury*, Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- Gołaszewska M. (2001), *Wartość estetyczna – jakość estetyczna*, w: A.J. Nowak, L. Sosnowski (red.), *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, s. 292–295.
- Gołaszewska M. (2008), *Z inspiracji aksjologii Romana Ingardena. Co wiemy o wartościach*, „Kwartalnik Filozoficzny” XXXVI (2), s. 115–122.
- Ingarden R. (1966), *O budowie obrazu*, w: tenże, *Studia z estetyki*, t. II, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, s. 7–115.
- Ingarden R. (1976), *O poznawaniu dzieła literackiego*, przeł. D. Gierulanka, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Ingarden R. (2000), *Dwuwymiarowa budowa dzieła sztuki literackiej*, w: tenże, *Szkice z filozofii literatury*, Kraków: Znak, s. 20–37.

- Ingarden R. (2005), *Przeżycie estetyczne i przedmiot estetyczny*, w: tenże, *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i opracowanie A. Tyszczyk, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, s. 192–222.
- Makota J. (2003), *Dwie jakości estetyczne: naiwność i groteska*, „Estetyka i Krytyka” 5 (2), s. 51–67.
- Mitias M.H. (1986–1990), *Ingarden i przedmiot estetyczny*, „Studia Estetyczne” XXIII, s. 267–301.
- Piasecki J. (2010), *Aktywny charakter przeżycia estetycznego a struktura dzieła sztuki. W fenomenologicznym ujęciu Romana Ingardena*, Kraków: Archiwum UJ, doktorat 2010/191.
- Półtawski A. (1992), *Obraz a struktura świadomości. Uwagi o teorii obrazu Romana Ingardena*, „Kwartalnik Filozoficzny” XX (1/2), s. 65–85.
- Półtawski A. (2001), *Poznanie aprioryczne*, w: A.J. Nowak, L. Sosnowski (red.), *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, s. 194–197.
- Rosiak M. (2012), *Studia z problematyki realizmu-idealizmu*, Wrocław: Oficyna Naukowa PFF Polskie Forum Filozoficzne.
- Staff L. (1967), *Poezje zebrane*, t. 1, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Stoff A. (2010), *Warstwa brzmieniowa powieści jako przedmiot percepcji czytelniczej (na przykładzie „Trylogii”)*, w: W. Sawrycki, P. Tański, D. Kaja, E. Kruszyńska (red.), *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego (III)*, Toruń: MADO, s. 35–80.
- Stróżewski W. (2001), *Jakości metafizyczne w dziele sztuki literackiej*, w: A.J. Nowak, L. Sosnowski (red.), *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, s. 126–131.
- Swiderski E.M. (2001), *Jakość idealna, czysta*, przeł. J. Miklaszewska, w: A.J. Nowak, L. Sosnowski (red.), *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, s. 122–126.
- Tomaszewska W. (2014), *Jakości metafizyczne w dziele sztuki literackiej i ich poznawanie*, „Studia Philosophiae Christianae” 50, s. 125–144.
- Tyszczyk A. (2007), *Metafizyczność poezji. O niektórych koncepcjach XX-wiecznej filozofii literatury*, w: tenże, *Od strony wartości. Studia z pogranicza teorii literatury i estetyki*, Lublin: Wydawnictwo KUL, s. 111–126.
- Wóycicki K. (1960), *Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Streszczenie

Artykuł dotyczy kategorii jakości postaciowej (*Gestalt*) w estetyce Romana Ingardena. W części pierwszej zostały przywołane stanowiska filozofów i estetyków wysuwających własne, na ogół fragmentaryczne, interpretacje tego pojęcia. W części drugiej rozpatrzono określony wariant rozumienia jakości postaciowej – literacką jakość postaciową, realizującą nadto podtyp brzmieniowy. Rozważany literacki wariant jakości postaciowej można do pewnego stopnia utożsamić – w wypadku dzieł sztuki najwyższej rangi – z jakością metafizyczną.