

BEATA GARLEJ

(UNIWERSYTET KARDYNAŁA STEFANA WYSZYŃSKIEGO W WARSZAWIE)

KONCEPCJA WARSTWOWOŚCI
DZIEŁA LITERACKIEGO ROMANA INGARDENA
UJĘTA W PERSPEKTYWIE ONTOLOGII
EGZYSTENCJALNEJ I JEJ KONSEKWENCJA¹

STRESZCZENIE

Artykuł przybliży drugi – obok formalno-ontologicznego – aspekt, w którym Roman Ingarden rozwinął swą koncepcję warstwowości dzieł literackich. Jest nim mianowicie ontologia egzystencjalna; reprezentatywne dla tej perspektywy postrzeganie wymiaru warstwowego dzieła literackiego, które ogniskuje się przede wszystkim wokół jednego zagadnienia/pojęcia: fundamentu bytowego. Za jego przyczyną filozof odwołuje się co prawda ponownie do warstwowości dzieła literackiego rozumianego jako przedmiot artystyczny, lecz nacisk kładzie tym razem na sposób istnienia warstw, nie zaś – co było domeną perspektywy formalno-ontologicznej – specyfikę ich uposażenia.

Dalsza część artykułu dotyczy zaś zagadnienia, które stanowi konsekwencję koncepcji warstwowości dzieła literackiego (rozumianej jako rezultat jej postrzegania egzystencjalno-ontologicznego): konkretyzacji estetycznej. Uzasadniam w nim mianowicie swój sprzeciw wobec stwierdzenia Ingardena, jakoby wymiar warstwowy był obecny – w takim samym stopniu swego

¹ Treść niniejszego artykułu stanowi integralną część rozważań, jakie poczyniłam w ostatnim rozdziale swej rozprawy doktorskiej – zyskała ona tytuł *Warstwowość dzieła literackiego w ujęciu Romana Ingardena. Koncepcja, rozwinięcie, recepcja*. Praca została napisana w 2012 roku pod kierunkiem Pana prof. dra hab. Andrzeja Stoffa (Zakład Teorii Literatury ILP Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu). Dla zachowania przejrzystości cytowania będę się posługiwała skrótami tytułów dzieł Ingardena, które zamieszczam w nawiasie wraz z podaniem numeru strony cytowanego fragmentu. Wykaz skrótów podano w bibliografii.

intencjonalnego ukwalifikowania, jaki właściwy jest przedmiotowi artystycznemu – również w przedmiocie estetycznym (konkretyzacji).

SŁOWA KLUCZOWE

fundament bytowy dzieł sztuki, koncepcja warstwowej budowy dzieła literackiego, konkretyzacja estetyczna, ontologia egzystencjalna, przedmiot estetyczny, sytuacja estetyczna, warstwa

INFORMACJE O AUTORCE

Beata Garlej

Katedra Teorii Literatury

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

e-mail: b.garlej@uksw.edu.pl

Niesamoistne są przede wszystkim przedmioty czysto intencjonalne. Są to przedmioty, które czerpią swe istnienie i swe całkowite uposażenie ze spełnienia pewnego intencyjnego przeżycia świadomości („aktu”), obarczonego pewną określoną, jednolicie zbudowaną treścią. Bez spełnienia tego rodzaju aktów w ogóle nie istniałyby (SoIŚ I, s. 88).

W tomie pierwszym *Sporu o istnienie świata*, poświęconym zagadnieniom ontologii egzystencjalnej, Ingarden wskazał na najistotniejszy moment bytowy, jakim odznaczają się wszystkie przedmioty intencjonalne – ich bytową heteronomię. Zdaniem fenomenologa jej źródłem jest to, że: „Przedmiot istniejący w sposób bytowo-heteronomiczny nie posiada [...] żadnego fundamentu bytowego w sobie samym, lecz wskazuje na coś innego istniejącego, i to ostatecznie na coś istniejącego autonomicznie” (ODL, s. 444)². Ingardenowskie rozważania poświęcone zagadnieniu fundamentu bytowego, a ściślej – jego braku w obrębie dwuwymiarowej budowy dzieł sztuki literackiej, odsyłają tym samym do określonej, zgoła odmiennej aniżeli formalno-

² W interpretacji Pawła M. Świąckiego niesamoistność przedmiotów czysto intencjonalnych wiąże się przede wszystkim z ich podstawowym rysem formalno-ontologicznym – dwustronnością budowy. Zob. P. M. Świącki, *Konstituowanie przedmiotu czysto intencjonalnego jako model stwarzania świata*, „Acta Universitatis Lodzianensis” 2009, t. 22, s. 76.

ontologiczna, perspektywy postrzegania przedmiotów intencjonalnych, poszczególnych elementów (jak i całych warstw) ich ustanawiających, bowiem:

Tworzą one [dzieła sztuki – B. G.], jak się zdaje, osobną dziedzinę. Zarazem jednak szereg okoliczności wskazuje na to, że między nimi a niektórymi przedmiotami realnymi zachodzą różnego rodzaju stosunki bytowe. Tak np. zostały one wytworzone – o ile w ogóle istnieją – przez twórców, którzy należą do świata realnego i są sami przedmiotami realnymi. Nadto będąc same przedmiotami bytowo heteronomicznymi, mają za podstawę bytową pewne przedmioty realne (rzeźby – np. bryły marmuru, obrazy – płótno i farby, dzieła literackie – np. papier i czernidło drukarskie itp.). Wreszcie biorą one udział w losach pewnych przedmiotów realnych (np. twórców, odbiorców dzieł sztuki, wykonawców utworów muzycznych itp.), wpływają na nie, a przez to i same ulegają różnym zmianom (por. np. życie dzieła literackiego). Wszystko to sprawia, że dzieła sztuki pojawiają się w obrębie świata realnego, choć nie są realne (SoIŚ II*, s. 384).

Koncepcja warstwowości dzieł sztuki literackiej stała się więc dla Ingardena ponownie punktem wyjścia i pomocnym narzędziem – tym razem jednak służącym ustaleniu związków oraz relacji zależności między przedmiotami, a nawet całymi dziedzinami przedmiotów, które reprezentują odrębne modusy bytowania: realny i intencjonalny³. Z drugiej wszakże strony, za przyczyną refleksji poświęconej zagadnieniu fundamentu bytowego, Ingarden rozwinął samą koncepcję warstwowości dzieł sztuki literackiej; przybliżył inną, astatyczną stronę owego wymiaru dzieła: warstw realizowanych, aktualizowanych w percepcji wykonawczo-odbiorczej, a więc aktywnych⁴. Nim jednak przejdę do omówienia właściwości warstw dzieła literackiego, tym razem ujętych w perspektywie założeń ontologii egzystencjalnej fenomenologa, konieczne jest odniesienie się – choćby tylko szkicowe – do Ingardenowskiego rozumienia kategorii fundamentu bytowego dzieł sztuki.

³ Ów fakt poświadczają również słowa filozofa, które pojawiają się w wykładzie trzynastym, datowanym na 19 maja 1960 roku. Zob. WiDzE, s. 216–217.

⁴ Andrzej Dąbrowski, omawiając kwestię nieaktualności przedmiotów czysto intencjonalnych, łączy ją z faktem ich bytowej niesamoistości. A. Dąbrowski, *Świadomość i przedmioty intencjonalne w filozofii Romana Ingardena*, [w:] *Spór o istnienie świata. W 40. rocznicę śmierci Romana Ingardena*, red. W. Słomski, Warszawa 2010, s. 76.

Jak zauważył Wojciech Krysztofiak: „Ingarden nie definiuje terminu «fundament bytowy»”⁵. Istotnie – zarówno w rozdziale trzecim *Ontologii egzystencjalnej (Podstawowe pojęcia egzystencjalne)*, jak i w rozdziale czternastym *O dziele literackim – zatytułowanym Miejsce dzieła literackiego w bycie* – trudno by się jej doszukać. Taki stan rzeczy wyjaśnia pośrednio sam filozof:

[...] nie można dać jakiegoś ogólnego określenia właściwości tego fundamentu bytowego czy fizycznego dzieła sztuki *generaliter*. W różnych sztukach zachodzą wielkie różnice pomiędzy budową dzieła sztuki i wskutek tego i podstawa bytowa dzieła sztuki jest rozmaita i pozostaje też w rozmaitym stosunku do dzieła (WiDzE, s. 185)⁶.

Mimo braku definicji Ingarden określił, czym fundament bytowy z pewnością nie jest – elementem dzieła sztuki, chociaż „jest odpowiednio dostosowany do typu dzieła sztuki” (WiDzE, s. 185)⁷. Nie należy go również utożsamiać „z tym, co nieraz bywa wysuwane przy tego rodzaju analizach, mianowicie z materiałem, z tak zwanym tworzywem dzieła sztuki” (WiDzE, s. 186). W konsekwencji powyższych założeń fenomenolog odróżnił podmiotowe i przedmiotowe rodzaje fundamentów bytowych. I tak podmiotowym fundamentem bytowym jest twórca bądź określona jego czynność – proces twórczy. Zarówno

⁵ W. Krysztofiak, *Problem opozycji realizmu i idealizmu epistemologicznego. Analityczne studium nad ontologią negatywnych stanów rzeczy Romana Ingardena*, Lublin 1999, s. 55.

⁶ Powyższy fragment sugeruje, że Ingarden korzystał z dwóch synonimicznych określeń, odnoszących się do jednej kategorii – stosował zamiennie terminy „fundament bytowy” oraz „podstawa bytowa”. Tymczasem filozof przypisywał im odrębne znaczenia. Ich odróżnienia dokonał bowiem w przypisie zamieszczonym w §12. *Ontologii egzystencjalnej*, w którym rozpatrzył kwestię samoistności i niesamoistności bytowej. Zob. SoIŚ I, s. 84. Badaczem, który akcentuje, że fenomenolog nie rozwinął refleksji objaśniającej wskazaną odmienną terminologiczną, jest Artur Mordka (*Przedmiot i sposób istnienia. Zarys ontologii egzystencjalnej Romana Ingardena*, Rzeszów 2002, s. 138). Przeciwnie zdanie w tej kwestii przedstawił Andrzej J. Nowak (por. hasło: *Fundament bytowy – podstawa bytowa*, [w:] *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena*, red. A. J. Nowak, L. Sosnowski, Kraków 2001, s. 78).

⁷ Andrzej P. Bator zasygnalizował, że odróżnienie fundamentu bytowego dzieła sztuki od niego samego (przedmiotu artystycznego) posłużyło Ingardenowi przede wszystkim do podkreślenia, iż to pierwsze „jest przedmiotem intencjonalnym, a nie fizycznym”. Zob. A. P. Bator, *Intencjonalność sztuki w filozofii Romana Ingardena i Mieczysława Alberta Krąpca*, Wrocław 1999, s. 208.

tworzący, jak i jego psychofizyczne akty, wyzwajające twórcze działanie, stanowią niezbędne ogniwa dla zaistnienia w bycie przedmiotów intencjonalnych – dzieł sztuki. Do grona przedmiotowych fundamentów bytowych zaliczył zaś fundament powstania, rekonstrukcji, wykonania i utrwalenia dzieła sztuki. Wyróżnienie przez filozofa dwu zasadniczych rodzajów fundamentów bytowych przedmiotów intencjonalnych, wskazanie na ich liczne podtypy, posłużyło do zaakcentowania faktu, iż „wszędzie dochodzi do spotkania się czynników podmiotowych z przedmiotowymi i do jakichś sposobów zachowania się fundamentów podmiotowych, które prowadzą do transformacji fundamentów przedmiotowych” (WiDzE, s. 187). W ostateczności więc zagadnienie zasadniczo dwurodzajowego fundamentu byтового (psychofizycznego i fizycznego) fenomenolog uznał za kwestię niebagatelną i przypisał jej doniosłą rangę.

W ujęciu Ingardenowskim omawiana kategoria uruchamia dwie perspektywy oglądu przedmiotu intencjonalnego: dzieła literackiego istniejącego w bycie (ontologia egzystencjalna) oraz dzieła literackiego percypowanego przez podmioty zawsze w jednostkowy, niepowtarzalny sposób (konkretyzacja estetyczna)⁸. Daje się przy tym zauważyć, iż wyłącznie w pierwszej z nich warstwy dzieła sztuki literackiej zachowują tę samą intencjonalną wyrazistość swego istnienia i uposażenia, jaka była dla niego reprezentatywna w ujęciu formalno-ontologicznym. Z tego przeto względu związek pomiędzy dziełem sztuki literackiej a jego fundamentem byтовым – a więc postrzeganym w perspektywie zależności zachodzącej pomiędzy dwiema odrębnymi dziedzinami przedmiotów, które się wzajemnie przeplatają – ustanawia, ponownie, **rozwnięcie koncepcji warstwowości dzieł**

⁸ Filozof stwierdził, że fundament bytowy pozwala podmiotowi wyjść poza to, co przynależy ściśle do dziedziny realnych przedmiotów – rozpoznanie jego własności przez perceptor ma również, w mniemaniu fenomenologa, niebagatelny wpływ na konstytuowanie się przedmiotu estetycznego, na co zwrócił uwagę w paragrafie 70. *Ontologii formalnej (Przeplatanie się dziedzin a samodzielność dziedziny przedmiotowej)*. Zob. SoIŚ II*, s. 451. W konkluzji swych rozważań Ingarden stwierdził, że w świecie realnym występują tylko fundamenty bytowe, zaś dzieła sztuki nie należą, lecz przynależą (!) do świata realnego. Zob. SoIŚ II*, s. 452. W związku z powyższym Michał Ostrowicki wysunął hipotezę, iż możliwa jest interpretacja „dzieła sztuki jako systemu częściowo izolowanego”. M. Ostrowicki, *Ingardenowska koncepcja budowy dzieła sztuki na gruncie analizy systemowej*, [w:] *Estetyka Romana Ingardena – problemy i perspektywy. W stulecie urodzin*, red. L. Sosnowski, Kraków 1993, s. 68.

sztuki literackiej. Z kolei ową drugą perspektywę uznać należy za jej **konsekwencję** – jest bowiem przez fakt heteronomicznego istnienia przedmiotów intencjonalnych warunkowana. Tym samym nie można przypisać Ingardenowskiemu rozumieniu konkretyzacji estetycznej miana właściwego rozwinięcia koncepcji warstwowości dzieł sztuki literackiej. Istnieje również inny argument za tym przemawiający. Otóż w procesie konkretyzacji estetycznej konstytuuje się przedmiot, którego warstwy (o ile w ogóle są to jeszcze warstwy!) ulegają tak daleko idącym transformacjom, iż zaciera się ich wyrazistość ontologiczna; następuje niejako ich „zlanie się”, ściśle skonsolidowanie tego, co pierwotnie ujawniało odmienną, różnorodną naturę (elementów poszczególnych warstw i związków między nimi). Przedmiot intencjonalny wprzęgnięty bowiem zostaje w inny aniżeli *stricte* ontologiczny wymiar – w aksjologii; dochodzi do spotkania podmiotu z przedmiotem, które jest „motywowane pragnieniem ucieleśniania, współkonstituowania i uchwytywania wartości”⁹. Konsekwencje, jakie wynikają z owego faktu dla koncepcji warstwowości, staną się przedmiotem rozważań, które zawrę w końcowej części artykułu. Aby były one jednak w pełni zrozumiałe i uzasadnione, konieczny jest w pierwszej kolejności namysł nad tym, co konkretyzację warunkuje. Odnieśmy się przeto do właściwości warstw dzieła sztuki literackiej, jakie w ujęciu fenomenologa aktywizuje egzystencjalno-ontologiczna perspektywa ich oglądu.

Pokrewieństwo, jakie zachodzi pomiędzy dziełem literackim a jego fizyczną podstawą bytową, dotyczy właściwie niektórych elementów czy niektórych stron warstwy brzmieniowej dzieła literackiego, natomiast warstwa znaczeniowa, warstwy przedmiotów przedstawionych i ich wyglądy wychodzą już całkowicie poza ten fundament bytowy i poza wszelkie z nim pokrewieństwo czy podobieństwo (WiDzE, s. 238–239)¹⁰.

⁹ Cyt. za: Z. Majewska, *Koncepcja spotkania w estetyce Romana Ingardena*, [w:] *Estetyka Romana Ingardena – problemy i perspektywy...*, wyd. cyt., s. 145. Badaczka zaakcentowała tutaj, że „Ingarden mówi o spotkaniu podmiotu z przedmiotem, ale ten *modus loquendi* nie wyklucza wzajemności i postawy otwarcia się na przedmiot. Przypomnijmy powtarzane wielokrotnie przez filozofa twierdzenie o potrzebie «oddania sprawiedliwości» dziełu”. Tamże, s. 150.

¹⁰ Filozof podkreślił, że w poszczególnych rodzajach sztuk ów stopień podobieństwa pomiędzy dziełem sztuki a jego fundamentem bytowym jest różny: od niewielkiego (muzyka) do znacznego (dzieła architektoniczne). Zob. WiDzE, s. 275. Właściwości fundamentu bytowego dzieł sztuki muzycznej omówił m.in. Michał Wysocki, który odrzucił argumenty Ingardena przemawiające za tym, by

Słowa Ingardena podkreślają niezmiernie istotny fakt. Otóż wyłącznie jedna warstwa dzieła literackiego (niektóre jej elementy, strony) wykazuje podobieństwo z fundamentem bytowym, nosi na sobie znamiona tego, co realne – jest nią warstwa brzmieniowa¹¹. Ów stan rzeczy podyktowany jest zaś tym, że naczelna, rodzajowa właściwość wszystkich jej elementów (ich brzmieniowa natura) realizuje pełnię swej istoty wtedy, gdy aktualizowana jest głosowo, a więc wkracza w dziedzinę przedmiotów realnych. Niebagatelna rola, jaką filozof przypisał materiałowi głosowemu, wiąże się jednak przede wszystkim z tym, iż za przyczyną tak ulotnego (choć fizycznego) fundamentu bytowego dzieła sztuki literackiej precyzyjnie zidentyfikował elementy przynależne do warstwy brzmieniowej percypowanego przedmiotu intencjonalnego:

[...] brzmienie słowa to nie jest ani układ fal ośrodka sprężystego, ani nie jest to konkretne brzmienie, materiał głosowy produkowany przeze mnie, tylko to jest pewna typowa postać brzmieniowa na podkładzie materiału głosowego mi się ujawniająca przy odpowiedniej mojej postawie percepcyjnej (WiDzE, s. 224)¹².

Co więcej – za przyczyną materiału głosowego uwytatnione zostały te elementy warstwy brzmieniowej, a także różnorodność funkcji przez nią spełnianych, których nie jest w stanie zaktualizować perceptor, jeśli koncentruje się jedynie na grafii i odczytuje wyłącznie „myślenie” tekst dzieła¹³. Można zatem zaobserwować, iż egzystencjalno-

idealne istnienie utworów muzycznych uznać za niemożliwe. Badacz ten doszedł w ostateczności do wniosku, iż Ingarden błędnie zaklasyfikował dzieła muzyczne. Zob. M. Wysocki, *Sposób istnienia utworu muzycznego*, „Acta Universitatis Lodziensis” 2009, t. 22, s. 149–158.

¹¹ W toku dalszych rozważań fenomenologa pojawia się jednak stwierdzenie, które zdaje się sugerować, iż także warstwa znaczeniowa znajduje się w zasięgu podobieństwa z fundamentem bytowym: „[...] posłużwszy się pewnym znaczeniem, dojdę do tego, o co chodzi, to znaczy do przedmiotu oznaczonego czy wyznaczonego znaczeniami. Teraz już wyszedłem poza podstawę bytową, wyszedłem nawet poza tę zewnętrzną łupinę zmysłową dzieła literackiego” (WiDzE, s. 281).

¹² Por. WiDzE, s. 225. Podobne właściwości – poświadczania tożsamości poszczególnych elementów warstwy brzmieniowej (przy jednoczesnym odsądzeniu tego, co przypadkowe) – generuje również drugi, przedmiotowy fundament bytowy dzieł literackich, a więc grafia (pismo). Zob. WiDzE, s. 223.

¹³ W odniesieniu do kształtu fizycznego książki filozof wysunął określone postulaty – WiDzE, s. 278. Stanowisko Ingardena względem grafii przybliżył

-ontologiczna perspektywa ujęcia literackiego przedmiotu intencjonalnego uwydatnia szczególnie doniosłość warstwy brzmieniowej. Istnienie jej elementów nie jest bowiem warunkowane przez warstwę konstytutywną (znaczeniową) dzieła literackiego. Mimo to jej podstawowa funkcja, która uzasadnia jednocześnie przynależność brzmień do budowy literackich przedmiotów artystycznych, wychodzi poza jej obręb i dotyczy warstwy odmiennorodzajowej. Przeto tym, co w ogóle umożliwia przyporządkowanie, łączenie brzmienia z określonym znaczeniem, jest język:

[...] o tym, jak się przechodzi od fonematu do treści, do sensu, możemy tylko mówić w tych granicach i przy tym założeniu, że istnieje język wspólny, którym się posługujemy, którego używamy, i wówczas słowa w brzmieniu swoim czy w kształcie graficznym czy jakimkolwiek innym nie są czysto fizycznymi obiektami, tylko od razu występują z tym charakterem fenomenalnym, zjawiskowym, spełniania pewnej określonej funkcji: określenia czy wskazywania znaczenia czy czegoś podobnego (WiDzE, s. 286)¹⁴.

Ingardenowska kategoria fundamentu bytowego poświadcza więc to, że człowiek (twórca – wykonawca – odbiorca) dysponuje narzędziem genialnym – językiem, który jest gwarantem tożsamości elementów dzieła sztuki literackiej¹⁵. Ta jego właściwość przewyższa nadal wszelkie współczesne dokonania techniki, albowiem – jakiegokolwiek by one nie były – są w stanie jedynie utrwalić to, co intencjonalne¹⁶. Funkcja ta nie jest jednak konieczna dla zachowania tożsamości dzieł

Andrzej Stoff (*Pismo czy głos? W związku z Ingardenowską teorią dzieła literackiego*, [w:] *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego*, red. K. Lange, W. Sawrycki, P. Tański, Toruń 2004, s. 21).

¹⁴ Leszek Sosnowski stwierdził, że „język w takim rozumieniu Ingardena pełni rolę filtra pozwalającego na wyjście do świata i jego ujęcie. [...] Innymi słowy, język pełni rolę mediującą pomiędzy światem z jednej strony oraz pojęciem idealnym z drugiej” – L. Sosnowski, *Estetyka a kontekst języka*, [w:] *Estetyka Romana Ingardena – problemy i perspektywy...*, wyd. cyt., s. 79–80.

¹⁵ Specyfikę elementów języka mówionego przybliżył Henryk Bereza, który nadał im miano „dzieł sztuki”. Zob. H. Bereza, *Pryncypia. O lasce literatury*, Kraków 1993, s. 26. Por. M. A. Krąpiec, *Analogiczność języka*, [w:] tegoż, *Język i świat realny*, Lublin 1995, s. 247–250; M. P. Markowski, *Anatomia ciekawości*, Kraków 1999, s. 235.

¹⁶ Już Julian Krzyżanowski nadmieniał o zmieniających się, ze względu na nieustanny rozwój techniki, nośnikach dzieł literackich doby XX wieku i konsekwencjach z tego wynikających. Zob. J. Krzyżanowski, *Nauka o literaturze*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1966, s. 81.

sztuki literackiej, które przecież „przez długie czasy odbywały się w ogóle bez żadnego utrwalania, bez żadnej podstawy fizycznej, bytowej” (WiDzE, s. 180)¹⁷. Twierdzenia Ingardena okazują się tym samym aktualne również w XXI wieku, w którym dominuje (nieznana jeszcze za czasów fenomenologa) technika komputerowa. Ta ostatnia – choć nieustannie ulepszana i podlegająca rozmaitym innowacjom – doskonale zaświadcza o tym, że dla dzieła literackiego grafia (czyli to, co zmysłowo postrzegane, materialne) nie ma istotnego znaczenia.

Dwuwarstwa językowa ustanawia fundament bytowy dla warstwy przedmiotów przedstawionych oraz wyglądom¹⁸. Wyznacznikiem tej drugiej jest zaś to, że jej elementy – w obrębie dzieła literackiego rozumianego jako twór schematyczny – ujawniają charakter głównie potencjalny:

Teoretycznie przedmiotowi przedstawionemu przysługuje szereg wyglądom. Jednakże Ingarden zauważa, że pewne z nich są – jak on to określa – „trzymane w pogotowiu”, tak że bardzo łatwo dochodzi do ich aktualizacji, inne zaś – choć również są wyznaczone przez warstwę przedmiotową – pozostają w stanie czystej potencjalności. Dochodzi w ten sposób do egzystencjalnego zróżnicowania w obrębie samej warstwy wyglądom: jedne istnieją jedynie czysto potencjalnie, inne zaś – poprzez swą gotowość – przekraczają ten sposób istnienia, choć zarazem nie są jeszcze aktualne¹⁹.

W przedmiocie estetycznym potencjalne elementy warstw zmieniają swój status. Przybliżmy wobec tego jego specyfikę budowy, uposażenia.

¹⁷ Na znikomą rolę fizycznego podłoża dzieł sztuki literackiej, zwłaszcza w kontekście odbioru ich wartości, zwróciła uwagę Agata Borońska (*Aksjofera w rozważaniach Ingardena*, [w:] *Spór o istnienie świata. W 40. rocznicę...*, wyd. cyt., s. 132).

¹⁸ Relacje między warstwą znaczeniową a przedmiotową, w ujęciu ontologii egzystencjalnej Ingardena, omówił szczegółowo Artur Mordka (wyd. cyt., s. 159–170).

¹⁹ Tamże, s. 171.

Konsekwencja koncepcji warstwowości dzieła sztuki literackiej: konkretyzacja estetyczna

W niniejszej części artykułu chciałabym odnieść się ponownie do kategorii, która niewątpliwie warunkowana jest faktem intencjonalnego istnienia dzieł sztuki literackiej w ich warstwowej budowie: do konkretyzacji estetycznej. Celem, jaki przy tym obieram, jest uzasadnienie mej niezgody na twierdzenie Ingardena, jakoby wymiar warstwowy był obecny – w takim samym stopniu swego intencjonalnego ukwalifikowania, jaki właściwy jest przedmiotowi artystycznemu – również w przedmiocie estetycznym (konkretyzacji). Narzędziami pomocniczymi, z których skorzystam przy przeprowadzeniu swego dowodu, będą dwie Ingardenowskie kategorie: sytuacji estetycznej oraz fundamentu bytowego.

W przekonaniu fenomenologa istniejące w bycie przedmioty intencjonalne można nie tylko percypować, lecz również konkretyzować, czemu sprzyja sytuacja estetyczna rozumiana przezeń jako:

[...] spotkanie czy to twórcy z wytwarzanym przez niego przedmiotem, aż do finiszu, kiedy to jest gotowy wytwór jego pracy twórczej, a z drugiej strony spotkanie pomiędzy wytworzonym już przedmiotem, i na jego tle zarysowującym się pewnym przedmiotem potencjalnym, a percepcorem, ogólniej odbiorcą (WiDzE, s. 173).

Wśród elementów przedmiotowych sytuacji estetycznej Ingarden, obok przedmiotu fizycznego, fundamentu bytowego, dzieła sztuki, wymienił również przedmiot estetyczny (konkretyzację). W paragrafie 62. *O dziele literackim (Konkretyzacja dzieła literackiego i przeżycia {akty} jego uchwytowania)* wskazał, zgodnie z wyznacznikami sytuacji estetycznej, na jej dwa fundamenty bytowe: jeden, który warunkowany jest przez przeżycia odbiorcy, percypującego, oraz drugi – zakorzeniony w samym dziele literackim. Przedmiot estetyczny, sposób jego konstytuowania się, wykazuje widoczną analogię do zjawiska „*«piętrowej»* budowy pewnej istności”, które polega na tym, że:

Pewien przedmiot w sobie jedynie schematyczny, niepełny i dlatego niesamodzielny, nadbudowuje się nad innym przedmiotem, który służy mu za podłoże bytowe, ale zarazem i za podstawę określenia, gdyż części całości – o ile konstytuują się jako potencjalne jednostki na podłożu samego danego przedmiotu,

a nie są intencjonalnie lub efektywnie utworzone przez badający podmiot – dostosowują się do własnych grup jakości danego przedmiotu (SoIŚ II, s. 119).

Filozof stwierdził, że konkretyzacja jest transcendentna względem przeżyć odbiorcy – analogicznie rzecz się ma w odniesieniu do drugiego jej fundamentu bytowego, dzieła literackiego. Konkretyzacja jest więc w ujęciu Ingardena jednym z wielu pojedynczych, niekompletnych jego uchwycień²⁰. Nie ulega przy tym wątpliwości, że jest przedmiotem innym niż ten, który ją funduje²¹. Różnica pomiędzy nimi (dziełem literackim i jego konkretyzacją) zaznacza się bowiem na płaszczyźnie budowy warstwowej. Otóż w wypadku konkretyzacji pojawiają się przekształcenia warstw, co w pierwszej, najwyrazistszej postaci dotyka warstwy brzmieniowej, a w konsekwencji rzutuje na pozostałe. Tymczasem z późniejszej wypowiedzi Ingardena, która padła podczas siedemnastego posiedzenia Sekcji Estetyki Polskiego Towarzystwa Filozoficznego (27 kwietnia 1963 roku), wynika, że owym transformacjom, jakim warstwy w procesie konkretyzacji niewątpliwie podlegają, fenomenolog nie przypisywał już tak znaczącej roli; co więcej – wymiar warstwowy zdaje się występować w obrębie przedmiotu estetycznego w takiej samej formie, kształcie i intencjonalnej wyrazistości, w jakiej dostępny jest w percepcji nieukonkretyzowanego dzieła literackiego:

²⁰ Leopold Blaustein w ciekawy sposób scharakteryzował rolę podmiotu w percepcji estetycznej. L. Blaustein, *O ujmowaniu przedmiotów estetycznych*, Lwów 1938, s. 5–6. Por. J. Rybicki, *Teorie przeżyć estetycznych. Struktura i funkcje głównych koncepcji*, [w:] *Studia z dziejów estetyki polskiej 1918–1939*, red. S. Krzemień-Ojak i W. Kalinowski, Warszawa 1975, s. 99. Gottlob Frege zaakcentował zaś fakt, że każde przedstawienie ma tylko jednego nosiciela i nie istnieje możliwość jego porównania. Zob. G. Frege, *Mysł – studium logiczne*, [w:] tegoż, *Pisma semantyczne*, tłum. B. Wolniewicz, Warszawa 1977, s. 115–116. Por. H. Arendt, *Myslenie*, tłum. H. Buczyńska-Garewicz, Warszawa 1991.

²¹ W swym artykule poświęconym kategoriom formy i treści w dziele literackim fenomenolog podkreślał również, „jak ważna różnica zachodzi między dziełem literackim a literackim przedmiotem estetycznym”. Z tego przeto względu wysunął nawet postulat przeprowadzania odrębnej analizy „formy” i „treści” dla dzieła literackiego oraz przedmiotu estetycznego. Zob. R. Ingarden, *Sprawa formy i treści w dziele literackim*, „Życie literackie” 1937, z. V, s. 167.

[...] w przedmiocie estetycznym danego typu, do danego dzieła sztuki przynależny mam pewien, że tak się wyrażę, naddatek, który wychodzi poza to, co jest w dziele sztuki. Na czym ten naddatek polega – to jeszcze trzeba wyprecyzować, bo to nie jest tylko sprawa miejsc niedookreślenia. Ale bez względu na to, w jaki sposób ten naddatek się pojawia i na czym on polega, jest tak, że w ramach przedmiotu estetycznego niejako ujawnia się, wchodzi tam cały szkielet dzieła sztuki. Z tym dodatkiem, o którym będę jeszcze mówić, z tym, co jest już specyficznie do przedmiotu estetycznego należne, tak że przedmiot estetyczny jest wzbogaceniem, pewną transformacją dzieła sztuki. I tutaj teraz występują jakości estetycznie wartościowe i występują wartości albo jakości wartości (WiDzE, s. 418).

W dalszym toku wypowiedzi fenomenologa pada zaś znamienne określenie statusu konkretyzacji: „Przedmiot estetyczny to nie jest coś innego w stosunku do dzieła, tylko to jest coś więcej niż dzieło” (WiDzE, s. 426). Skoro konkretyzacja jest przedmiotem o dwoistym fundamencie bytowym, to wynikałoby z tego, że reprezentuje ona jednak odmienny typ intencjonalności aniżeli to, co ją funduje – pochodnie-mentalistyczno-lingwistyczny²². Jest to szczególnie wyraziste w odniesieniu do wymiaru warstwowego budowy dzieła literackiego. Nie ulega bowiem wątpliwości, że jego warstwy, zaprojektowane i uposażone mocą aktów twórczych autora, istnieją samodzielnie, już niezależnie od swego twórcy, i są niezmiennie w tych konturach, kształtach, jakie nadał im twórca²³. Zgoła odmienny wymiar intencjonalności aktualizuje się zaś

²² Korzystam tu z terminu określającego charakter intencjonalności Ingardena, jaki nadał jej Andrzej Dąbrowski. Badacz ten podkreślił mianowicie, iż: „Ingarden badał intencjonalność przede wszystkim w ramach ontologii. [...] biorąc pod uwagę jej źródła – wyraźnie posiada ona charakter mentalistyczny. Biorąc jednak pod uwagę analizy językowo-znaczeniowe, które doprowadziły Ingardena do ważnych wniosków filozoficznych [...] można powiedzieć o niej, że jest to intencjonalność o charakterze mentalistyczno-lingwistycznym. Nie jest jednak, podkreślmy, czysto lingwistyczna”. Zob. A. Dąbrowski, *Świadomość i przedmioty intencjonalne w filozofii Romana Ingardena*, [w:] *Spór o istnienie świata. W 40. rocznicę...*, wyd. cyt., s. 80.

²³ Theodor W. Adorno, charakteryzując relację przedmiot artystyczny – podmiot, podkreślił: „Żadne dzieło sztuki, nawet to najbardziej subiektywne, nie wyczerpuje się w podmiocie, który konstituuje to dzieło i jego treści. Każde zawiera tworzywa heterogeniczne wobec podmiotu, techniki, których źródłem jest tyleż tworzywo, co podmiotowość; jego prawdziwość nie pokrywa się z tą podmiotowością, ale zawdzięczana jest obiektywizacji”. Zob. T. W. Adorno, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, tłum. K. Krzemień-Ojak, Warszawa 1990, s. 36. Relacje

w konkretyzacji. Jest ona mianowicie przejawem zmian, ingerencji, jakie zachodzą w tym, co zaprojektowane zostało przez autora i dokonywane jest przez odbiorcę w procesie innym aniżeli tworzenie²⁴. Sam Ingarden stwierdził przecież, iż utwór literacki percypowany przez czytelnika „z właściwego mu stanu «zwinięcia w sobie»” osiąga stan „«rozwinienia» (czy «rozpostarcia»), jak przez to jakby rozkwita i «nabiera kolorów», jak zostaje uzupełnione przez różne momenty” (SoIŚ II, s. 200)²⁵. Dopatrywałabym się więc w konkretyzacji przedmiotu odmiennie intencjonalnego niż dzieło literackie. W konkretyzacji kumulują się bowiem akty intencjonalne dwóch podmiotów: zarówno autora (akty twórcze), jak i odbiorcy (akty odtwórcze, ale i współtwórcze); co więcej – te drugie ujawniają daleko idące przekształcenia tego, co zostało już zaprojektowane i ukonstytuowało się w bycie²⁶. Dzieło literackie w swej dwuwymiarowości warstwowo-fazowej reprezentuje, w moim odczuciu, bardziej pierwotny, jednorodny, wykrystalizowany rodzaj intencjonalności; jest pochodną aktów twórczych określonego autora, przezeń zostało ukonstytuowane i nadano jego wymiarom określoną zawartość, przebieg, rytmiczność. Konkretyzacja jawi się na tym tle jako wytwór intencjonalności wtórnej; przefiltrowanie tego, co ma charakter pochodnieosobowy, przez indywidualium odmiennie, które odbiera i interpretuje zawsze nieco inaczej przejaw czyichś obcych intencji.

pomiędzy sprawczością a twórczością przybliżył z kolei, naówczas kardynał, Karol Wojtyła. Zob. K. Wojtyła, *Osoba i czyn*, Kraków 1969, s. 72.

²⁴ Intencjonalną koncepcję świadomości, jej właściwości, specyfikę przybliżył Józef Dębowski. Zob. J. Dębowski, *Świadomość. Poznanie. Naooczność poznania*, Lublin 2001, s. 22–23.

²⁵ Należy wobec tego odróżnić dwie, niejako nakładające się na siebie, perspektywy percypowania warstw dzieła literackiego: po pierwsze – postrzeganie ich w odniesieniu do wymiaru warstwowego, w którym zaakcentowany jest fakt „warstwowości” warstw, po drugie zaś – koncentrowanie się na elementach określonej warstwy (jej zawartości). Nie ulega wątpliwości, iż czytelnik (odbiorca) w toku lektury poznaje warstwy dzieła w ich warstwowości, jednakże konkretyzując obcuje z konsekwencjami, które wynikają z zawartości warstw. Ingarden przybliżył tę kwestię, gdy omawiał problematykę biernego i aktywnego rozumienia tekstu.

²⁶ Istotna jest w tym kontekście uwaga, jaką filozof poczynił, rozpatrując kategorię formy przedmiotu czysto intencjonalnego: „To zaś, co niesamoistne i intencjonalnie wytworzone, jest w zawartości swej zawsze niegotowe, zawsze w stanie tworzenia” (SoIŚ II, s. 207).

Warstwy w konkretyzacji istnieją przeto w sposób słabszy – niektóre z nich mogą być przysłonięte, inne wybijać się w percepcji na plan pierwszy, lecz nie są zdolne wszystkie naraz osiągnąć takiego poziomu ontologicznej wyrazistości, jaka zachodzi w dziele literackim. Daje się wobec tego zauważyć analogię pomiędzy konkretyzacją dzieła literackiego a jego wypadkami granicznymi – stopień zachwiania budowy warstwowej jest w obu tak intensywny, że pojawiają się uzasadnione wątpliwości co do tego, czy nadal z warstwami dzieła literackiego mamy tu do czynienia. Konkretyzacja rozumiana jako przedmiot może bowiem ujawniać w swej strukturze przesłanianie niektórych warstw i to w takim stopniu, że stają się one jedynie mgliście widoczne; funkcjonują na zasadzie i analogicznie do „zarodzi” warstw, jak zostało to określone przez Ingardena przy okazji omawiania budowy warstwowej *Słopiewni* i *Mirohładów* Juliana Tuwima. W obrębie konkretyzacji mogą także nie być w ogóle zaktualizowane elementy pewnych warstw bądź też one same w całości, w czym z kolei ujawnia się jej analogia do takich wypadków granicznych dzieła literackiego, jak choćby widowisko kinematograficzne czy pantomima. Nie ulega przeto wątpliwości, że Ingardenowskie rozważania dotyczące wypadków granicznych dzieła literackiego stanowią doskonałą podbudowę dla dociekań nad konstrukcją i istotą przedmiotu, który charakteryzuje się jeszcze większym stopniem złożoności aniżeli one, tj. dla konkretyzacji dzieła literackiego, a więc przedmiotu estetycznego, który osiąga najwyższy poziom wewnętrznej komplikacji.

Znamienne jest to, że wyłącznie transformacja warstw, jaka osiągnięta jest w konkretyzacji utworu literackiego, zdolna jest zaktualizować nowy jego wymiar: aksjologiczny, w którym zyskuje ono dodatkowe elementy – wartości estetyczne czy jakości metafizyczne, które nie są wpisane w jego pierwotnie intencjonalną budowę warstwową²⁷. W moim przekonaniu konkretyzacja jest wobec tego – podkreślę raz jeszcze – przejawem odmiennego typu przedmiotu intencjonalnego

²⁷ Leonid Stołowicz zaakcentował, iż: „Właściwa wartość estetyczna tworzy się jednak w procesie konkretyzacji dzieła artystycznego, a więc w procesie jego konkretnego odtworzenia w świadomości czytelnika, widza czy słuchacza. Wartość estetyczna jest zatem i tutaj intencjonalna, chociaż ta intencja nie jest już intencją artysty, lecz intencją odbiorcy”. Zob. L. Stołowicz, *Problem obiektywności wartości estetycznych w aksjologii Romana Ingardena*, [w:] *Roman Ingarden a filozofia naszego czasu*, red. A. Węgrzecki, Kraków 1995, s. 170.

aniżeli dzieło literackie. W odniesieniu do modyfikacji, jakie zachodzą zwłaszcza na gruncie warstwy wyglądnów, Ingarden zdawał się tę różnicę wyraziście dostrzegać, nie sformułował jednak żadnych jednoznacznych w tej kwestii wniosków, czego odzwierciedleniem jest choćby następująca wypowiedź filozofa: „Czy przy tak daleko idącej przemianie warstwy wyglądnów wolno jeszcze daną konkretyzację uważać za konkretyzację tego samego dzieła, czy też pokazuje ona wówczas całkiem nowe dzieło – to sprawa, która wymagałaby oddzielnej, obszernej analizy w każdym konkretnym wypadku” (ODL, s. 419).

Jeszcze jedna kwestia zdaje się przemawiać za tym, że przedmiot estetyczny ma odmienną strukturę aniżeli dzieło sztuki literackiej. Otóż w procesie konkretyzowania „zarówno poszczególne warstwy, jak również składająca się z nich całość pokazuje się – naturalnie przy odpowiedniej postawie czytelnika – w różnorodnych estetycznych jakościach wartościowych, które współbrzmiać z sobą rodzą z siebie harmonię polifoniczną, ostateczną wartość dzieła” (ODL, s. 454). Słowa Ingardena sugerują, że to kategoria jakości estetycznie wartościowych spełnia funkcję centralną w obrębie przedmiotu estetycznego. Za przyczyną procesu konkretyzowania ustala się bowiem określona konstelacja ogółu różnorodnych jakości, których źródłem są poddane transformacjom warstwy. W rezultacie, dla zaktualizowania się wartości estetycznej dzieła, konieczny jest zanik wyrazistości ontologicznej uposażenia warstw, relacji między nimi – na czoło wysuwa się zaś ich jakościowa strona, która zdaje się zupełnie zacierać ich tożsamość. Z tego przeto względu nie jestem w stanie zgodzić się z Ingardenem, który stwierdził rzecz następującą: „[...] fakt, że dzieło sztuki literackiej ukazuje się jakby obleczone w jakości estetycznie wartościowe, nie prowadzi do zniknięcia samych warstw dzieła z pola widzenia czytelnika” (ODL, s. 454). Dopiero jednak gruntowne badania z zakresu ontologii i aksjologii – istnienia wartości, jej relacji i stopnia zależności względem przedmiotu estetycznego, mogłyby omawianą kwestię dookreślić²⁸.

²⁸ Okazało się bowiem, powtórzmy za Adamem Węgrzeckim, że „gdy Ingarden przystąpił do określenia statusu ontycznego wartości, niewiele przyniosło odwołanie się do rezultatów już uzyskanych w rozważaniach ontologicznych. Różne kategorie ontologiczne okazały się nieprzystawalne w odniesieniu właśnie do wartości”. A. Węgrzecki, *Aksjologia Romana Ingardena – kierunki i próby*

[...] po latach, które spędziłem nad opracowaniem tej książki, wiem dziś lepiej niż na początku swych badań, jak niezmiernie trudno jest wiernie uchwycić dzieło literackie w jego swoistej istocie. Dzieło literackie jest prawdziwym cudem. Istnieje, żyje i działa na nas, wzbogaca niepomniernie nasze życie, użycza nam godzin zachwyty i pozwala zejść w bezdenne głębokie bytu, a przecież jest tylko tworem bytowo-heteronomicznym, który w sensie autonomii bytowej jest niemal niczym (ODL, s. 458).

Nie ulega wątpliwości, iż zarówno koncepcja warstwowości dzieł sztuki literackiej, jak i podstawowe aspekty jej rozwinięcia doskonale poświadczają wyrażoną przez filozofa myśl o wyjątkowości przedmiotów, jakie stwarza człowiek²⁹. Za przyczyną badań i dociekań fenomenologa dysponujemy zaś teorią i filozofią, które są nam w stanie przybliżyć i objaśnić istotę tego, co do świata realnego nie należą, lecz z całą pewnością przynależą: przedmiotów intencjonalnych.

ROMAN INGARDEN'S CONCEPT OF STRATIFICATION OF A LITERARY WORK FROM THE PERSPECTIVE OF EXISTENTIAL ONTOLOGY AND THE CONSEQUENCES THEREOF

ABSTRACT

The article introduces the second aspect, apart from the formal-ontological one, in which Roman Ingarden developed his theory of stratification of literary works, namely existential ontology. The perception of the stratified structure of a literary work, representative for this perspective, focuses mainly on one concept: the ontic foundation. To elaborate this concept the philosopher again referred to the stratification of a literary work, interpreted as an artistic object. However, the aspect that is put under scrutiny here is the mode in which the particular strata exist, and not the idiosyncrasies of their essence, which remains in the center of interest within the formalontological realm.

Further in my text, aesthetic concretization, i.e. the notion that is the consequence of the concept of stratification of a literary work understood as the

interpretacji, [w:] *Roman Ingarden i dążenia fenomenologów. W 110. rocznicę urodzin Profesora*, red. Cz. Głombik, Katowice 2006, s. 22–23.

²⁹ Stwarzając dzieła sztuki (literackiej), podmiot występuje w roli twórcy wartości, który „wykracza poza swoje potrzeby egzystencjalne. Tym samym zostaje on [...] obciążony odpowiedzialnością za ich trwanie i ciągłe pomnażanie”. A. Karwowska, *Problem wyboru i akceptacji wartości w filozofii Romana Ingardena*, [w:] *Spór o istnienie świata. W 40. rocznicę...*, wyd. cyt., s. 98.

result of its existential-ontological perception, is discussed. I substantiate my own position of disagreement with Ingarden's claim that the stratified aspect remains present in the aesthetic object (concretization) to the extent of its intentional qualification proper for the given artistic object.

KEY WORDS

ontic foundation of works of art, the concept of the stratified construction of a literary work, aesthetic concretization, existential ontology, aesthetic object, aesthetic situation, stratum

BIBLIOGRAFIA

1. Adorno T. W., *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, tłum. K. Krzemień-Ojak, Warszawa 1990.
2. Arendt H., *Myslenie*, tłum. H. Buczyńska-Garewicz, Warszawa 1991.
3. Bator A. P., *Intencjonalność sztuki w filozofii Romana Ingardena i Mieczysława Alberta Krąpca*, Wrocław 1999.
4. Bereza H., *Pryncypia. O lasce literatury*, Kraków 1993.
5. Blaustein L., *O ujmowaniu przedmiotów estetycznych*, Lwów 1938.
6. Dębowski J., *Świadomość. Poznanie. Naoczność poznania*, Lublin 2001.
7. *Estetyka Romana Ingardena – problemy i perspektywy. W stulecie urodzin*, red. L. Sosnowski, Kraków 1993.
8. Frege G., *Pisma semantyczne*, tłum. B. Wolniewicz, Warszawa 1977.
9. Ingarden R., *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, tłum. M. Turowicz, Warszawa 1988.
10. Ingarden R., *Sprawa formy i treści w dziele literackim*, „Życie literackie” 1937, z. V.
11. Ingarden R., *Spór o istnienie świata*, t. I, *Ontologia egzystencjalna*, wyd. III, przyg. i tłum. D. Gierulanka, Warszawa 1987 (SoIŚ I).
12. Ingarden R., *Spór o istnienie świata*, t. II, Warszawa 1961 (SoIŚ II*).
13. Ingarden R., *Spór o istnienie świata*, t. II, *Ontologia formalna*, cz. 1: *Forma i istota*, wydanie III zmienione, tłum. D. Gierulanka, Warszawa 1987 (SoIŚ II).
14. Ingarden R., *Wykłady i dyskusje z estetyki*, oprac. A. Szczepańska, Warszawa 1981 (WiDzE).
15. Krąpiec M. A., *Język i świat realny*, Lublin 1995.
16. Krzyżanowski J., *Nauka o literaturze*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1966.
17. Krysztofiak W., *Problem opozycji realizmu i idealizmu epistemologicznego. Analityczne studium nad ontologią negatywnych stanów rzeczy Romana Ingardena*, Lublin 1999.
18. Markowski M. P., *Anatomia ciekawości*, Kraków 1999.
19. Mordka A., *Przedmiot i sposób istnienia. Zarys ontologii egzystencjalnej Romana Ingardena*, Rzeszów 2002.

20. *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego*, red. K. Lange, W. Sawrycki i P. Tański, Toruń 2004.
21. *Roman Ingarden a filozofia naszego czasu*, red. A. Węgrzecki, Kraków 1995.
22. *Roman Ingarden i dążenia fenomenologów. W 110. rocznicę urodzin Profesora*, red. Cz. Głombik, Katowice 2006.
23. *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena*, red. A. J. Nowak, L. Sosnowski, Kraków 2001.
24. *Spór o istnienie świata. W 40. rocznicę śmierci Romana Ingardena*, red. W. Słomski, Warszawa 2010.
25. *Studia z dziejów estetyki polskiej 1918–1939*, red. S. Krzemień-Ojak, W. Kalinowski, Warszawa 1975.
26. Święcki P. M., *Konstituowanie przedmiotu czysto intencjonalnego jako model stwarzania świata*, „Acta Universitatis Lodziensis” 2009, t. 22.
27. Wojtyła K., *Osoba i czyn*, Kraków 1969.
28. Wysocki M., *Sposób istnienia utworu muzycznego*, „Acta Universitatis Lodziensis” 2009, t. 22.

Beata Garlej