

Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria
R. 29: 2020, Nr 4 (116), ISSN 1230–1493
DOI: 10.24425/pfns.2020.135081

Ł u k a s z K o w a l i k

Miejsce wyobraźni w teorii dzieła literackiego

Słowa kluczowe: *dzieło literackie, fikcja, obraz, quasi-sąd, wyobraźnia, zdanie, znaczenie*

1. Dzieło literackie a teoria wyobraźni

Poniżej chciałbym porównać teorię dzieła literackiego Romana Ingardena ze stanowiskiem, które można nazwać „semiotyczną teorią wyobraźni”. W grę wchodzi kilka tematów.

- 1) Pojęcie wyobraźni a antypsychologizm – czy można stworzyć niepsychologiczne pojęcie wyobraźni?
- 2) Wyobraźnia a znaczenie zdania – czy istnieją „zдания wyobraźniowe”?
- 3) Język a przedmiot – czy wyobraźnia działa tylko w warstwach przedmiotowych dzieła, czy także już w warstwach językowych?
- 4) Wyobraźnia a świat rzeczywisty – jaki jest stosunek świata przedstawionego w dziele literackim do świata rzeczywistego?
- 5) Wyobraźnia a nauki humanistyczne – jaką rolę odgrywa wyobraźnia w kulturze?

A oto sugestie, z jakimi mogłaby wystąpić „semiotyczna teoria wyobraźni”.

Ad 1) Twory wyobraźni mogą być badane nie tylko przez psychologię, lecz także przez semiotykę, zwłaszcza semantykę, teorię znaczenia znaków językowych. Jest wszystko jedno, czy myśl będąca tworem wyobraźni znajduje się w czyjejs głowie, czy została zapisana w postaci zdania w książce. Zgodnie z rozpoznaniem dawnych nominalistów, w obu przypadkach myśl ta jest zna-

kiem językowym o pewnym znaczeniu. Ale jakie jest znaczenie wyobraźniowe – znaczenie zdania wyobraźniowego?

Ad 2) Zdania mają znaczenie wyobraźniowe, jeśli opisują takie przedmioty czy zdarzenia, które nie istnieją przy dosłownym rozumieniu tych zdań. Tak jest w wypadku zdań fikcyjnych, fantastycznych, metaforycznych czy symbolicznych. Z takich jednak zdań składają się dzieła literackie.

Ad 3) W tej koncepcji wyobraźni, nie po tym rozpoznajemy twór wyobraźniowy, że ma on formę obrazową, lecz po tym, że ma on znaczenie wyobraźniowe. Jest to modyfikacja w stosunku do tradycyjnego pojęcia wyobraźni, które było psychologiczno-obrazowe. Zamiast tego warto przyjąć kryterium semiotyczno-ontologiczne. Ale tym samym wchodzimy na teren „pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury” – jak głosi podtytuł *O dziele literackim* Ingardena.

Ad 4) Literatura piękna przedstawia świat zmieniony przez wyobraźnię. Łatwo powiedzieć, że jest to jakiś „inny” świat, ale w gruncie rzeczy jest on w stosunku do „naszego” tyleż „inny” co ten sam. Jest to znany nam, rzeczywisty świat, ale zmieniony przez ludzką myśl – mianowicie w tych punktach, na których człowiekowi zależy, czyli które przedstawiają mu się jako wartościowe. Wyobraźnia zmienia obraz świata rzeczywistego stosownie do ludzkich wartości.

Ad 5) Dzieła ludzkiej kultury (w odróżnieniu od cywilizacji) bodaj zawsze zawierają jakiś składnik normatywny (wartościujący). Tym samym mają zawsze jakąś domieszkę wyobraźni – i dobrym postulatem metodologicznym w naukach humanistycznych byłoby, żeby o tym pamiętać.

Gdy przyjrzymy się koncepcji Ingardena pod kątem wymienionych zagadnień, spostrzeżemy, że można przyznać zjawisku wyobraźni znacznie większą i bardziej istotną rolę, niż to przewidywała koncepcja Ingardena.

2. Nauka Ingardena o dziele literackim

Teorię Ingardena na temat dzieła literackiego, antypsychologizmu, *quasi*-sądów i czterech warstw znajdziemy w *O dziele literackim* (wyd. niem. 1931, wyd. pol. 1960), pewne dalsze szczegóły i uzupełnienia w *O poznawaniu dzieła literackiego* (1937, polski przekład z wyd. niem. 1976), skrót, zastosowania i bliższe analizy niektórych zagadnień w *Szkicach z filozofii literatury* (1947), w tym m.in. rozprawy: *Dwuwymiarowa budowa dzieła sztuki literackiej*, *O psychologii i psychologizmie w nauce o literaturze*, *Dzieło literackie i jego konkretyzacje*, *Graniczny wypadek dzieła literackiego*. W zbiorze tym znajduje się również przedwojenny odczyt radiowy, zawierający w skrótovej formie teorię kultury Ingardena: *Człowiek i jego rzeczywistość*. W tym samym zbiorze znajdują się ponadto dwie prace na temat stosunku świata przedstawionego do świata real-

nego: *O różnych rozumieniach „prawdziwości” w dziele sztuki i O tak zwanej prawdzie w literaturze*. Wreszcie interesujący komentarz na temat stosunku literatury do świata przynoszą *Uwagi na marginesie „Poetyki” Arystotelesa* (w *Studiach z estetyki*, t. I, 1957).

Sam Ingarden streszcza swoją naukę o dziele literackim w 9 punktach (Ingarden 1976, § 4): (I) dzieło jest „wielowarstwowe”, bytuje równocześnie na poziomie brzmień, znaczeń, przedmiotów przedstawionych i ich wyglądów; (II) mimo to stanowi „jedność”, tak jak jednością jest organizm złożony z wielu narządów; (III) jakości estetyczne dzieła układają się w „polifoniczną harmonię”; (IV) dzieło jest zbudowane z „quasi-sądów”; (V) składa się z „faz” ułożonych w porządku quasi-czasowym; (VI) dzieło różni się od swoich „konkretyzacji” (odczytań); (VII) samo jest tworem „schematycznym”; (VIII) podczas konkretyzacji są wypełniane przez czytelnika „miejsca niedookreślenia”. Wszystkim tym towarzyszy założenie, że (IX) dzieło różni się od przeżyć czytelników i od przeżyć autora, ponieważ w ogóle nie jest zjawiskiem psychicznym (teza „antypsychologizmu”).

3. Teoria Ingardena a teoria semiotyczna

Pojęcie wyobraźni w teorii Ingardena ma dość ograniczone zastosowanie w porównaniu z miejscem, jakie można by temu pojęciu nadać w teorii semiotycznej.

1) Ingarden głosił antypsychologizm w teorii badań literackich, a „wyobraźnia” była prawdopodobnie dla Ingardena pojęciem ze starożytnego arsenału „psychologizmu”, utożsamiającego dzieło z przeżyciami (wyobrażeniami autora lub czytelnika). Dlatego Ingarden specjalnie podkreśla, że dzieło nie jest „przedmiotem wyobraźniowym” (*Vorstellungsgegenstand*), do którego kierowały się myśli autora (por. Ingarden 1960b, § 5). – Tymczasem można utworzyć antypsychologiczne pojęcie wyobraźni, a mianowicie pojęcie semiotyczne, związane ze znaczeniem zdań używanych w dziele literackim.

2) Istotnym wyznacznikiem dzieła literackiego według Ingardena jest jego budowa z *quasi-sądów*. – Tymczasem można uznać, że *quasi-sądy* są to z definicji zdania wyobraźniowe. Warto przypomnieć, że Alexius Meinong w swoich *Supozycjach*, w ostatnim rozdziale (§ 65) pod znamienym tytułem: „Nowy przyczynek do definicji pojęcia wyobraźni”, doszedł do wniosku, że „supozycja” (*Annahme*) jest to „sąd wyobraźniowy” (*Phantasieurteil*).

[...] uzyskujemy określenie „sąd wyobraźni” dla „supozycji”, i – o ile to widzę – jest to też takie wyrażenie, które powiada coś zdecydowanie i słusznie charakterystycznego o naszych faktach supozycji [...] (Meinong 2004, s. 320).

Co prawda Ingarden niestrudzenie podkreślał, że jego „*quasi-sądy*” nie są „*supozycjami*” w sensie Meinonga.

Rozstrzygające dla całej kwestii jest pytanie: czy według pani Hamburger literackie dzieła sztuki (fikcyjne utwory poetyckie) składają się ze zwyczajnych sądów [...], czy nie? Wydaje mi się, że bez najmniejszej wątpliwości [...] nie, w żadnym razie. Poezja nie składa się z sądów. Dobrze, pytam więc: czym są te zdania, które stanowią części składowe utworu poetyckiego? Generalnie są one zdaniami orzekającymi [...]. Czy jednak są to czyste „*supozycje*” w sensie Meinonga? Czy może wypowiedzi „*zneutralizowane*” [w sensie Husserla]? Jedno i drugie wydaje mi się nieprawdziwe [...]. Musi więc być jeszcze coś innego. Według mojego poglądu są to właśnie *quasi-sądy* (Ingarden 1960a, § 25a, s. 191; przeł. Ł.K.).

3) Spośród czterech warstw dzieła literackiego (warstwa brzmień, znaczeń, przedmiotów przedstawionych, wyglądom) u Ingardena właściwym polem dla pracy wyobraźni jest warstwa czwarta, w której dokonuje się „wyobrażenia-wa aktualizacja wyglądom jakiejś rzeczy” (*die phantasiemäßige Aktualisierung von Ansichten eines Dinges*) (por. Ingarden 1960b, s. 343). Ingarden odróżnia „czytanie aktywne” od „czytania czysto odbiorczego” (Ingarden 1976, § 9). Podczas „czytania aktywnego” przedmioty są „*fingowane*” w wyobraźni twórczej (czy może raczej odtwórczej?) (Ingarden 1976, s. 43). Przypomnijmy, że etymologicznie „*fingować*” (łac. *fingerere*) to wytwarzać „*fikcję*” (*fictio*). Wyobraźnia jest u Ingardena zdolnością do oglądania utworów fikcyjnych w formie obrazowej. Umysł czytelnika wykracza poza „czysto sygnitywne” pojmowanie sensów zdań i dokonuje „*quasi-spostrzegania*”, „*dzięki żywemu wyobrażeniu*” (Ingarden 1976, s. 59), „*w fantazji*” (s. 60). – Tymczasem zauważmy, że w koncepcji semiotycznej można doszukiwać się charakteru wyobraźniowego także w pozostałych warstwach, kolejno cofając się aż nawet do pierwszej, czyli do warstwy brzmień. Istnieją bowiem także fantastyczne słowa, a więc fantastyczne brzmienia. Ingarden wspominał (w *Granicznym wypadku dzieła literackiego*) osobliwe utwory literackie ograniczające się tylko do warstwy brzmień, takie jak *Atulli mirohlady*, ale nie wiązał ich z pojęciem wyobraźni.

4) Według Ingardena powinna istnieć ostra granica między światem przedstawionym w dziele literackim a światem rzeczywistym (dzieło literackie nie opisuje świata rzeczywistego, tylko świat „czysto intencjonalny”). – Mimo to przecież istnieje jakiś związek między światem wyobrażonym w dziełach a światem rzeczywistym i to ten związek jest kluczem do zagadki wyobraźni. Sam Ingarden porusza sprawę wzajemnego stosunku świata literatury i świata rzeczywistego w dwóch formach: a) komentując *Poetykę* Arystotelesa i zawartą w niej teorię *mimēsis* („naśladowania” świata rzeczywistego przez sztukę), b) analizując różne rozumienia pojęcia „prawdziwości” w zastosowaniu do dzieła literackiego i jego składników.

5) Według Ingardena ludzka kultura (nazywana „*quasi-rzeczywistością*”, „*światem intencjonalnym*”, tj. ani fizycznym, ani psychicznym) znajduje się

pośrodku między dwoma innymi „światami”, wobec których, w ich czystej postaci, człowiek czuje się równie obco – są nimi z jednej strony świat natury, z drugiej świat metafizyki (świat wartości). – Otóż można programowo tak rozszerzyć pojęcie wyobraźni, żeby móc uznać ludzką kulturę właśnie za „świat wyobraźni” i podobnie jak Ingarden twierdzić, że jest on wynikiem zderzenia dwóch czynników – z jednej strony świata rzeczywistego (naturalnego), z drugiej wyznawanych przez człowieka wartości, które sprawiają, że obraz świata realnego zostaje w dziełach kultury świadomie zdeformowany (zgodnie z cenionymi przez człowieka wartościami). Świat humanistyki byłby więc światem metafizyki – światem wyobraźni, światem kultury.

4. Powrót do Ingardena

Teoria Ingardena tworzy sztywny system – z trudem podatny na modyfikację. Gdy zmodyfikujemy system pojęć składający się na teorię Ingardena, narazimy się na zarzut, że błędnie odtwarzamy jego teorię. Na przykład gdy spróbujemy wprowadzić pojęcie wyobraźni do systemu Ingardena tam, gdzie on sam go nie wprowadzał, znawcy Ingardena orzekną, że źle posługujemy się jego teorią. W praktyce badania filozoficzne nad „sztywnymi systemami” – do których należą także np. systemy Arystotelesa, Kanta czy Ajdukiewicza – są zablokowane. Systemy te trzeba przyjąć lub odrzucić w całości. Książki na temat sztywnych systemów sprowadzają się najczęściej do porównawczego zestawiania różnych fragmentów pism „sztywnego myśliciela” – w tym miejscu powiedziamy tak, a w tym trochę inaczej. Albo więc nigdy nie ruszymy naprzód z miejsca, gdzie zostawił nas Ingarden, albo musimy odważyć się na modyfikację jego systemu. A zatem wolno nam dopatrywać się zjawiska wyobraźni tam, gdzie sam Ingarden o niej nie mówi. Warto powrócić do tematyki badanej przez Ingardena, aby spojrzeć na nią nieco z boku.

Roman Ingarden postawił pytanie sokratejsko-platońskie: „co to jest dzieło literackie?”. Takie pytanie to pytanie o istotę i w dialogach Platona brzmiało ono *τί ποτ' ἐστίν*. Gdyby chcieć streścić odpowiedź Ingardena w jednym zdaniu, trzeba by powiedzieć, że istotą dzieła literackiego jest jego budowa z *quasi*-sądów. Jeśli zaś – już poza teorią Ingardena – uznać jego „*quasi*-sądy” za zdania wyobraźniowe, a zbiór *quasi*-sądów za dziedzinę wyobraźni, to wówczas wolno nam dojść do wniosku, że istotą dzieła literackiego jest jego wyobraźniowy charakter. Co to jest dzieło literackie? To dzieło wyobraźni.

Zgodnie z Ingardenowskim programem antropologii, poza obrębem właściwego dzieła literackiego pozostaje z jednej strony wyobraźnia twórcza autora, z drugiej swobodne fantazje czytelnika snute na kanwie poznanego dzieła. Używając poręcznych kategorii Umberta Eco, w teorii Ingardena

istotna jest nie „intencja autora” (*intentio auctoris*) ani „intencja czytelnika” (*intentio lectoris*), lecz sama „intencja dzieła” (*intentio operis*). Kto jednak, czy może raczej co, wyznacza wewnętrzną intencję dzieła? Trzeba chyba odpowiedzieć, że wyznacza ją język. Tym samym teoria dzieła literackiego staje się wolna od wpływu subiektywnych przeżyć autora lub czytelnika i zamiast nich odnajduje fundament dzieła w intersubiektywnym, a więc zobiektywizowanym zjawisku, jakim jest system znaczeń języka.

Ten sam intersubiektywny fundament można przyjąć dla wyobraźni, jeśli tylko zechcemy związać pojęcie wyobraźni ze znaczeniem słów, a nie z przeżywaniem obrazów (jakości zmysłowych). Możemy oderwać pojęcie wyobraźni od subiektywnych przeżyć osób takich jak autor i czytelnik, a odkryć immanentną obecność wyobraźni w zestawieniach słów języka. Tego Ingarden nie robi, ale byłoby to wpisanie pojęcia wyobraźni w program antypsychologizmu.

Lecz skoro tak, to zyskalibyśmy prawo, by doszukiwać się charakteru wyobraźniowego już na poziomie wyróżnionych przez Ingardena dwóch warstw językowych: brzmień i ich znaczeń. Wprawdzie wszystkich warstw jest u Ingardena cztery, ale w zasadzie rozpadają się one na dwie „dwuwarstwy”: dwuwarstwę języka i dwuwarstwę świata przedstawionego (por. Ingarden 2000, s. 29). Generalnie w teorii Ingardena wyobraźnia była czynna w dwuwarstwie przedmiotowej, a milczało się o niej w dwuwarstwie języka.

5. Kłopotliwa konkretyzacja

W dwóch warstwach przedmiotowych zadaniem wyobraźni, i to bardzo ważnym dla urzeczywistnienia dzieła literackiego, jest odtworzenie przedmiotów (warstwa trzecia) i wyglądy (warstwa czwarta) wyznaczonych przez schemat dzieła. Wyobraźnia czytelnika ma ukazać te przedmioty i wyglądy wiernie, zgodnie z postulatami warstwy znaczeniowej (drugiej). Ponadto wolno jej te przedmioty i wyglądy uzupełnić (w „miejscach niedookreślenia”), ale znów ściśle w granicach zawartości dzieła wynikającej z warstwy języka. Fantazje czytelnika wykraczające poza tę granicę (poza *intentio operis* Eca) są nieuprawnione – w tym sensie, że przestają należeć do konkretyzacji dzieła literackiego. Zaliczyć je trzeba do subiektywnej wyobraźni czytelnika (*intentio lectoris* Eca), ale tym samym ich związek z dziełem staje się przypadkowy. Obecność subiektywnych fantazji czytelnika niezgodnych ze schematem dzieła zdradza nam coś o samym czytelniku (jego osobowości), ale nie odsyła nas rzetelnie do poznawanego dzieła. Badacz literatury nie powinien się na te zjawiska wyobraźniowe powoływać. Byłaby to niedopuszczalna „subiektywizacja *resp.* psychologizacja” dzieła (Ingarden 1960b, s. 438).

Pojęcie wyobraźni wydawało się Ingardenowi zapewne ostoją psychologicznych badań nad literaturą, a mianowicie z jednej strony nad psychologią procesu twórczego (wyobraźnia autorska), a z drugiej strony nad psychologią przeżywania literatury przez odbiorcę (wyobraźnia czytelnika). Oba te psychologiczne obszary badań Ingarden radykalnie odcina od badań nad dziełem literackim jako gotowym wytworem. Wytwór ten jest zobiektywizowany (intersubiektywny), podczas gdy przeżycia psychiczne autora związane z genezą dzieła oraz psychiczne przeżycia czytelnika związane z lekturą są subiektywne. Pojęcie wyobraźni wydawało się więc Ingardenowi także nośnikiem subiektywizmu.

Kwestia subiektywizmu i psychologizmu powraca niepokojąco w pojęciu konkretyzacji. Bytowy status konkretyzacji dzieła literackiego wydaje się w teorii Ingardena dość chwiejny, nie całkiem jasny. Z jednej strony dzieło ma być różne od swojej konkretyzacji właśnie dlatego, że konkretyzacja jest oparta na subiektywnych przeżyciach czytelnika. Z drugiej strony Ingarden podkreśla, że sama konkretyzacja nie jest składnikiem subiektywnych przeżyć – nie jest czymś psychicznym (Ingarden 2000, s. 195). W takim razie czym jest? Niestety, w fenomenologii jesteśmy nieustannie narażeni na enigmatyczną odpowiedź, że jest „przedmiotem intencjonalnym”. Czy konkretyzacja dokonuje się w wyobraźni czytelnika?

Czytelnik uzupełnia i dopełnia schemat dzieła, przy czym istnieją konkretyzacje poprawne i niepoprawne. Konkretyzacji poprawnych jest możliwych wiele, ważne jednak, aby – według nieco upiornej metafory Ingardena – „szkielet dzieła przeświecał przez ciało konkretyzacji” (por. Ingarden 2000, s. 69–70).

Ujęcie takie wywołuje jednak potrzebę dokonania jak gdyby podziału czy cięcia w obrębie wyobraźni czytelnika – należy bowiem odróżnić te wyobrażenia czytelnika, które są uprawnione w świetle schematycznej zawartości dzieła i które tym samym należą do „konkretyzacji”, od innych wyobrażeń, swobodnych fantazji czytelnika, do których snucia schemat dzieła go nie uprawnia, a zatem znajdują się one ostatecznie poza dziełem. W praktyce istnieją więc u Ingardena z jednej strony wyobrażenia zdyscyplinowane i zgodne z dziełem (są one dopuszczalne, a nawet niezbędne dla pełnego zaistnienia dzieła w postaci konkretyzacji) oraz z drugiej strony wyobrażenia swobodne i niezgodne z dziełem (a one zostają usunięte z teorii dzieła literackiego na mocy procedury antypsychologizmu).

Zauważmy, że tym samym wyobraźnia czytelnika zostaje podzielona ostrą linią – odgradza ona w umyśle czytelnika wyobrażenia, które w związku z dziełem są dozwolone, a nawet niezbędne dla jego konkretyzacji (pełnego zaistnienia), od wyobrażeń, które są czytelnikowi zakazane, ponieważ nie wykazują zgodności z intersubiektywnym schematem dzieła.

Swobodne skojarzenia czytelnika na kanwie przeczytanej książki pozostają w teorii Ingardena poza obrębem dzieła literackiego. Zdyscyplinowane wyobrażenia tworzące „konkretyzację” są istotowo połączone z dziełem, chociaż

w ostatecznym rachunku „konkretyzacja” nie należy do „dzieła” jako jego część. Trudno oprzeć się wrażeniu, że Ingardenowi zdarza się nieraz oscylować pomiędzy własnym, wąskim pojęciem „dzieła”, z którego konkretyzacja jest wyłączona, ale tym samym dzieło jest niepełne, a szerokim pojęciem dzieła, obejmującym także wielość konkretyzacji, ale przez to narażonym na zarzut zbliżania się do psychologizmu (dzieło sięga aż do subiektywnej psychiki czytelnika).

W warstwie czwartej (wyglądów) wyobrażaniem było uzupełnianie jakości zmysłowymi wyglądu przedmiotów przedstawionych. Istotne było odwoływanie się przez czytelnika w myślach do jakości zmysłowych, takich, które składają się na „wygląd”. W warstwie trzeciej (przedmiotów) już samo myślenie o przedmiotach przedstawionych w dziele literackim mogło być uznane za czynność wyobraźni. Ingarden, jak widać, uznaje, że można oddzielić czwartą warstwę dzieła (warstwę wyglądów) od trzeciej warstwy dzieła (warstwy przedmiotów). Rozszczepiając dwuwarstwę świata przedstawionego i odrywając od siebie dwie jej składowe płaszczyzny, Ingarden postępuje, jak gdyby mogły istnieć przedmioty bez wyglądów i wyglądy bez przedmiotów. Sformułowanie takie brzmi paradoksalnie, więc zapewne Ingarden oponowałby przeciw niemu. O przedmiotach przedstawionych możemy według niego myśleć albo tylko za pośrednictwem „intencjonalnych stanów rzeczy” (i wtedy pozostajemy w warstwie trzeciej), albo za pośrednictwem tych stanów uzupełnionych dodatkowo o wiązane z nimi wyglądy przejawiające się w jakościach zmysłowych (i wtedy przechodzimy do warstwy czwartej).

W perspektywie semiotycznej wolno nam zrezygnować z konwencjonalnego łączenia pojęcia wyobraźni z jakościami zmysłowymi (obrazami, wyglądami) i zastosować pojęcie wyobraźni już do myślenia o przedmiotach przedstawionych w dziele (przedmiotach fikcyjnych), nawet jeśli nie są one nam dane za pośrednictwem obrazów, lecz tylko za pośrednictwem intelektualnie pojmowanych „intencjonalnych stanów rzeczy”. Wyobraźnia nabiera tu charakteru intelektualnego, ale nie jest to bynajmniej niezgodne z takim rozumieniem wyobraźni, przy którym oznaczałaby ona zdolność do myślenia o przedmiotach fikcyjnych (nieistniejących w rzeczywistości w takiej formie, jaką im nadaje ludzki umysł w akcie wyobrażania).

6. Wyobraźnia w warstwie języka

Poszukując miejsca dla wyobraźni w teorii warstw Ingardena, rozpoczęliśmy od dwuwarstwy przedmiotowo-wyglądowej, gdzie użycie pojęcia wyobraźni jest bodaj zgodne z intencjami Ingardena i uprawnione. Przechodząc do dwuwarstwy brzmieniowo-znaczeniowej, czyli dwuwarstwy języka, wcześniejszej, bardziej

podstawowej, naruszamy sztywny układ pojęć Ingardenowskich oraz w pewnej mierze dziedzictwo tradycji pojmowania wyobraźni.

„Intencjonalne stany rzeczy”, poprzez które wyobrażaliśmy sobie przedmioty w warstwie trzeciej, były oparte na sensie zdań występujących w dziele literackim. Te zdania są, jak wiadomo, „quasi-sądami” (pełnią taką funkcję w dziele – są tak używane). „Intencjonalne stany rzeczy” są wprost sensami czy znaczeniami zdań. Jeżeli jednak uznamy wyobraźnię za zdolność do posługiwania się „quasi-sądami” (traktowania pewnych zdań jako „quasi-sądów”), to utożsamimy wyobraźnię z wyobraźniowym użyciem języka – z nadawaniem wypowiedziom znaczenia wyobraźniowego. Zdania wyobraźniowe (*quasi-sądy*) istnieją dlatego, ponieważ ich znaczenie jest wyobraźniowe – opisują one (czyli konotują) przedmioty i stany rzeczy nieistniejące, fikcyjne. W miarę, jak odchodzi od oryginalnej koncepcji Ingardena, mamy prawo zacząć używać terminologii, której on sam nie używa – nie będzie to terminologia związana z fenomenologią, lecz z semiotyką. Pojęcie wyobraźni nabiera charakteru coraz bardziej semiotycznego – dotyczy znaczenia zdań. Wymyślanie i rozumienie *quasi-sądów* – po prostu wszelkie posługiwanie się nimi – można uznać za pracę wyobraźni (wyobraźniowy użytek z języka).

Znaczenia są jednak przyporządkowane do obiektów występujących w roli znaków. W teorii Ingardena, który pomija najbardziej przyziemne, materialne podłoże znaków (np. ślady farby drukarskiej na papierze), rolę warstwy znaków odgrywa warstwa pierwsza (warstwa brzmień). Brzmienia rozpoznajemy bowiem jako ciąg znaków należących do jakiegoś języka. Gdyby brzmienia nie były nośnikami znaczeń językowych, upodobniłyby się do dźwięków muzyki. Gdy słuchamy wiersza recytowanego w obcym, nieznanym nam języku, odczuwając jedynie jego rytm i rozpoznając rymy – nasze doświadczenie estetyczne zbliża się do przeżywania muzyki. Uznajmy jednak warstwę brzmień za warstwę znaków. Samo przyporządkowanie znaków do znaczeń jest generalnie dziełem intelektu, a nie wyobraźni. Jednak empirycznie okazuje się, że także i tutaj, w warstwie znaków, może zachodzić potrzeba użytku z wyobraźni, a mianowicie wtedy, gdy w pewnych literackich utworach eksperymentalnych czy awangardowych zwyczajne słownictwo języka ulega zaburzeniu i pojawiają się wyrażenia nieużywane w zwykłym systemie języka, lecz takie, których znaczenie trzeba dopiero stworzyć za pomocą wyobraźni, opierając się na skojarzeniach brzmieniowych (fonetycznych). Tego typu utwory były układane i omawiane w czasach Ingardena pod wpływem takich prądów w rozwoju literatury jak futurizm, i sam Ingarden zabierał głos w ich sprawie, traktując je jako tzw. graniczne wypadki dzieła literackiego. Wyższe warstwy zostają w nich zredukowane nawet tylko do warstwy pierwszej, brzmieniowej. Konkretnym przykładem utworu poetyckiego zredukowanego do warstwy brzmieniowej jest osobliwy wiersz *Atulli mirohlady*, badany przez Ingardena w *Granicznym wypadku dzieła literackiego* (Ingarden 2000, s. 89 i n.). Zwróćmy jednak uwagę, że

istnienie tego typu utworów pozwala nam przenosić działanie wyobraźni nawet do warstwy pierwszej dzieła literackiego, bowiem okazuje się, że istnieją nie tylko fikcyjne wyglądy, fikcyjne przedmioty i fikcyjne znaczenia, ale także fikcyjne brzmienia (fikcyjne słowa, fikcyjne znaki językowe). Zdolność do posługiwania się tego typu znakami znów skłania do dopatrywania się pojęcia wyobraźni tam, gdzie normalnie odmówilibyśmy jej miejsca.

7. Podmiotowa i przedmiotowa dziedzina wyobraźni

Naturalnie, trzeba się zgodzić z Ingardenem, że w samym dziele, jako wytworze oderwanym od swego żywego twórcy i od żywego odbiorcy, nie ma wyobraźni jako zjawiska psychicznego w ścisłym sensie. Ale jest w dziele-wytworze schematyczny zapis doświadczenia wyobraźniowego człowieka, w postaci językowych znaków i ich znaczeń – i ten zapis-schemat może zostać ożywiony przez lekturę. W gruncie rzeczy bowiem w żadnej książce, jako martwym przedmiocie, nie ma nic żywego, nic psychicznego, i każda książka nieużywana jest jak inskrypcja archeologiczna w zapomnianym języku. Filozoficzną uwagę na ten fakt zwrócił już Platon w swojej nauce, że człowiek – ze swoim żywym, myślącym umysłem (*noûs*) – jest niezbędnym dodatkiem do książki (*lógos*). Jest to nauka Platona (z dialogu *Fajdros*) o potrzebie udzielania „pomocy dziełu literackiemu” (gr. *boêtheia tō lógō*) przez żywy ludzki umysł. Piszę „pomoc dziełu literackiemu”, bo równie dobrze moglibyśmy powiedzieć „pomoc książce” (*boêtheia tō bibliō*). Gdy pytamy o coś książkę, ona, jak pisał Platon, „uroczyście milczy” (275d) i wreszcie odkrywamy, że to my sami musimy udzielić sobie odpowiedzi zamiast owej książki. Tym, kto wtedy przemawia, jest nasz własny rozum (*noûs*). Książka bez dodatku żywego umysłu jest tylko „ogrodem z liter i słów” (276d).

Ma zatem sens rozróżnianie „wyobraźni” w sensie podmiotowym (czyli jako ludzkiej zdolności psychicznej) oraz „wyobraźni” w sensie przedmiotowym, będącej dziedziną wytworów ludzkiej aktywności wyobraźniowej, a więc m.in. będącej zbiorem książek (dzieł), w których zapisane są doznania i eksperymenty ludzkiej wyobraźni. W podobnym sensie mówimy przecież o „kulturze” jako zbiorze dzieł. Chociaż więc antypsychologizm nakazuje odciąć pojęcie wyobraźni od pojęcia dzieła, to znów perspektywa filozofii kultury, a także, jak sądzę, semiotyka, która może zasadnie uchodzić za metodologię nauk humanistycznych, pozwala z powrotem uznać zbiór dzieł literackich za dziedzinę wyobraźni w sensie przedmiotowym. Relacją, która łączy podmiot wyobraźni *x* i przedmiot wyobraźni *y*, jest relacja „*x* robi użytek wyobraźniowy z *y*”, np. czytelnik robi wyobraźniowy użytek z dzieła literackiego, czyli dokonuje jego konkretyzacji lub snuje na jego kanwie swoje własne fantazje. Ale także – po prostu odczytuje dzieło literackie jako dzieło fikcyjne, w którym występują być

może ponadto wyrażenia metaforyczne i symboliczne lub nawet fantastyczne znaki językowe, jak w przypadku *Atulli mirohlady*, gdy dzieło jest pisane wymyślonym, nieistniejącym językiem literackim.

8. Świat rzeczywisty, czyli „warstwa zero”?

A co z „warstwą zerową”, czyli zbiorem przedmiotów rzeczywistych (światem rzeczywistym), będących w teorii semiotycznej zbiorem podstawowych odniesień dla języka? W teorii Ingardena jest on znów radykalnie odcięty od samego dzieła jako takiego, podobnie jak świat subiektywnych przeżyć psychicznych autora i czytelnika. Dzieło literackie ma swój własny, intencjonalny „świat przedmiotów przedstawionych”, „quasi-świat”. Dopatrywanie się więc jakichkolwiek związków między wewnętrznym światem dzieła literackiego a światem rzeczywistym uważa Ingarden za niewskazane, bo fałszujące istotny charakter dzieła literackiego. Kto usiłuje przejść ze świata przedstawionego do świata rzeczywistego, obiera złą drogę, bo droga taka powinna być z założenia odcięta.

Jest to jednak sprawa wagi zasadniczej – jaka istnieje relacja między światem wyobraźni a światem rzeczywistym? Przecież świat wyobraźni rodzi się zawsze w świecie rzeczywistym, a co do swej treści, posługuje się zawsze mniejszym lub większym zniekształceniem składników realnego świata, łącząc je przy tym w wymyślone kombinacje. Tyle co do genezy dzieła. A co do odbioru, to jest zjawiskiem znanym, że odbiorcy dzieł literackich dlatego uznają je za tak zajmujące, że dzieła te pozwalają im później doszukiwać się analogii pomiędzy poznaną treścią a prawdziwym życiem. Gdy przeczytamy *Hamleta*, wtedy dopatrujemy się „hamletów” wokół siebie i od czasu do czasu zdarza się nam takiego spotkać. Nie tylko pragniemy, by życie naśladowało sztukę, ale niekiedy przekonujemy się, że tak rzeczywiście się dzieje. Ale Ingarden znów te zjawiska życia wyobraźni odcina od teorii dzieła literackiego.

Relację między światem przedstawionym w dziele a światem rzeczywistym Ingarden rozpatruje jednak przy dwóch innych okazjach – po pierwsze, w uwagach do Arystotelesowskiej teorii *mímēsis*, po drugie, w analizie „prawdziwości” w dziele literackim.

9. Starożytna teoria *mímēsis*

Problem relacji świata literackiego do świata rzeczywistego to starożytny problem *mímēsis* (tzw. naśladownictwa czy odtwarzania – w sensie czynnościowym, bo w sensie przedmiotowym słowo *mímēsis* można by przełożyć po prostu jako

„sztuka”). Ingarden zdał sobie z tego sprawę już po napisaniu rozprawy *O dziele literackim* i dlatego spisał *Uwagi na marginesie „Poetyki” Arystotelesa* (Ingarden 1957). Próbuje w nich głównie wykazać, że jego własna teoria jest przedłużeniem i rozwinięciem, a także udoskonaleniem koncepcji Arystotelesa. Mimoходом wpada jednak na trop jak gdyby semiotycznego rozumienia koncepcji *mímēsis*.

Rzekome „naśladowanie” jest bowiem jakąś relacją znaku do znaczenia, lub też relacją jakichś dwóch znaczeń. Bliższy charakter tej relacji musi zostać określony. Jest znamienne, że gdy sam Ingarden ma podać sens pojęcia *mímēsis* u Arystotelesa, opisuje ten sens wprawdzie w zwykły dla siebie, zawikłany, fenomenologiczny sposób, ale czytelnikowi nasuwają się pojęcia potencjalnie semiotyczne, takie jak: (1) „obrazowanie”, (2) „oznaczanie”, (3) „przedstawianie”.

Widać [...], że Arystotelesowi płaczą się [...] bardzo różnorodne sprawy, które wszystkie pokrywa tym samym terminem [*mímēsthai* – „naśladować”], nie wyróżniając modyfikacji znaczenia, która się przy tym dokonuje. [...] W każdym razie, gdy chodzi o rozumienie *mímēsthai*, trzeba rozróżnić obok tego znaczenia, w którym *mímēsthai* to tyle, co być podobną czegoś drugiego, jeszcze co najmniej trzy różne znaczenia. Mianowicie: 1. *mímēsthai* to tyle, co f i n g o w a ć w s p o s ó b p l a s t y c z n y (ucieleśniać, realizować) przedmioty przedstawione w dziele, opatrzone znamionami samorodnej rzeczywistości, 2. tyle, co spełniać f u n k c j ę r e p r e z e n t o w a n i a przez przedmiot przedstawiony w dziele czegoś, co jest poza samym dziełem i stanowi ewentualnie składnik świata rzeczywistego, 3. stanowić samemu „u d a n i e” rzeczywistości zrealizowane w przedmiotach przedstawionych w dziele poetyckim (Ingarden 1957, s. 357–358; podkr. Ł.K.).

Ad 1. Z trzech znaczeń „naśladowania” czy „odtwarzania” (*mímēsthai*) pierwszy, „fingowanie w sposób plastyczny”, odnosi się chyba do poznawania „warstwy wyglądów” dzieła literackiego. *Ad 2.* Czym jest w teorii Ingardena drugi sens „naśladowania” – „funkcja reprezentowania”? Czy chodzi o posiadanie znaczenia (z warstwy drugiej), a zatem, w teorii Ingardena, posiadanie przez zdania „czysto intencjonalnego odpowiednika” w postaci „czysto intencjonalnego stanu rzeczy”, który może ewentualnie być zgodny z „obiektywnym stanem rzeczy” (por. Ingarden 1960b, § 19, s. 178 i n.)? W teorii semiotycznej powiedzielibyśmy, że „reprezentowanie” to denotowanie przedmiotów zewnętrznych przez znak językowy. *Ad 3.* Czym wreszcie jest „„udanie» rzeczywistości”? Czy nie pokrywa się ono u Ingardena z istotą „quasi-sądów”, które właśnie niczego w świecie zewnętrznym nie denotują? *Quasi-sądy*, zdania wyobraźniowe, supozycje – niczego nie denotują, ale mimo to przecież konotują, czyli opisują cechy przedmiotów przedstawionych. Samych przedmiotów jednak nie ma – są tylko ich opisy.

10. Prawda ukryta w fikcji

Relację między światem dzieła literackiego a światem rzeczywistym Ingarden badał również w innej formie – rozpatrując różne zastosowania pojęcia „prawdziwości” do składników dzieła literackiego (Ingarden 2000, s. 97 i n., 119 i n.). Zasadniczo „prawdziwość” powinna być w tym wypadku relacją zachodzącą pomiędzy elementami dzieła a jakąś dziedziną przedmiotową istniejącą w świecie poza dziełem.

Ingarden dokonuje drobiazgowej, analitycznej roboty, która polega na wyróżnianiu rozmaitych składników dzieła i następnie ustalaniu, w jakim sensie można by mówić o ich „prawdziwości”. W szczególności nie ma potrzeby wchodzić – w każdym razie Ingarden nieustannie dba o to, żeby nikt nie pomieszał dwóch światów – świata „quasi-sądów” i świata „sądów”. Jeżeli na przykład jakiś sąd ogólny czy sentencja moralna zostają wygłoszone przez bohatera literackiego, to nie wolno nam z tego powodu wnosić, ani że jest to przekonanie samego autora książki, ani że sentencja ta obowiązuje w świecie na zewnątrz dzieła. Mamy prawo jedynie stwierdzić, że ten a ten bohater książki (postać literacka) uważa, że w świecie wokół niego (świecie, który dla nas jest światem przedstawionym) obowiązuje taka a nie inna zasada.

Oto przykład (por. Ingarden 2000, s. 136 i n.). W *Eneidzie* Wergiliusza zostaje wyrażone przekonanie, że „istnieją łzy nad rzeczami” (*sunt lacrimae rerum*). Uciekinier z Troi, Eneasz, ze zdumieniem odkrywa w obcym mieście, na ścianie świątyni, malowidło upamiętniające dzieje, w których on sam uczestniczył. Eneasz widzi, że wojna trojańska zdobyła rozgłos, a czyny jego i jego towarzyszy zostały uwiecznione przez artystów.

Spojrzał i zapłakany woła: „Patrz, Achatesie,
jakie dziś miasto nie zna wieści o naszych trudach?
Przed nami widzisz Priama! Istnieje obraz chwały
i płacz nad biegiem rzeczy porusza ludzkie serca.
Porzuć strach; niech ta sława przyniesie ci pociechę”.

(Wergiliusz, *Eneida*, ks. I, w. 459–463, przeł. Ł.K.)

Pomimo nieszczęść i cierpień historii istnieją artyści, którzy za pomocą swoich dzieł – dzieł sztuki – umożliwiają współczucie z uczestnikami historycznych wydarzeń. Bez wątplenia – jak sądzę – było to przekonanie zarówno samego Wergiliusza, który tak pojmował swoją misję przy pisaniu *Eneidy*, jak i było to przekonanie pracodawców Wergiliusza, Rzymian epoki augustowskiej, takich jak Mecenaz, którzy mu tę misję powierzyli. Ale Ingarden pozwala nam powiedzieć tylko tyle, że było to zdanie mitologicznego Eneasza, wypowiedziane do jego mitologicznego druha w fikcyjnym mieście, które tylko przypominało historyczną Kartaginę.

Właściwie zaś nie tylko „pociechę” ma przynieść Achatesowi świadomość istnienia dzieł sztuki, lecz coś znacznie większego – zbawienie (łac. *salus*). Zbawienia oczekujemy od bogów, wierząc, że to oni, w krainie błogosławionych, wynagrodzą bohaterom ich trudy, ale tu, na ziemi, zbawienie, czyli ocalenie ginącego istnienia, przynosi ludziom sztuka.

11. Interpretacja wyobraźniowa

A jakie inne, istotne relacje między dziełem literackim a światem rzeczywistym można by rozpatrywać – niezależnie od teorii Ingardena – z punktu widzenia semiotycznej teorii wyobraźni? Najważniejsza wydaje mi się metoda interpretacji niedosłownej.

Istnieje bowiem zaskakująca, a przy tym doniosła możliwość znajdowania znaczenia empirycznego (czyli rzeczywistych denotacji) dla znaczeń językowych pierwotnie czysto wyobraźniowych (konotacji fikcyjnych). Dzieje się tak wtedy, gdy uznamy, że pewne dzieło wyobraźniowe może zostać potraktowane jako opis niedosłowny dla wypadków rozgrywających się w świecie rzeczywistym, które nieodparcie nasuwają nam skojarzenie z danym dziełem (pozostając przy najprostszym, banalnym przykładzie – gdy spotykamy w prawdziwym życiu kogoś, kto zachowuje się jak Hamlet). Naturalnie Ingarden uznałby takie skojarzenie, które rozgrywa się wtórnice w umyśle odbiorcy dzieła, za niemające już nic wspólnego z istotną zawartością dzieła. Byłaby to już tylko subiektywna inspiracja dziełem.

Ale tak jest tylko wtedy, gdy utrzymamy fundamentalne założenie Ingardena, które uważa on chyba za nienaruszalne, że mianowicie celem sztuki *Hamlet* było opisanie fikcyjnej postaci wymyślonej przez Szekspira. Ale zmieniając całkowicie taką perspektywę, mamy prawo uznać, że celem sztuki o Hamlecie było opisanie, za pomocą jednej, symbolicznej, fikcyjnej postaci, tych wszystkich ludzi z rzeczywistego świata, którzy zachowują się w życiu podobnie jak Hamlet. Sztuka przestaje być wówczas dosłownym (dokładnym) opisem świata fikcyjnego, a zmienia się w niedosłowny (nieokreślony) opis świata rzeczywistego. Sztuka zamienia się w interpretację wyobraźniową rzeczywistości. Dzieło sztuki jest znakiem, który może być stosowany przez jego użytkowników (i to na równi przez autora, jak czytelników) do oznaczania wielu analogicznych przypadków zachowań spotykanych w świecie rzeczywistym. Dzieło staje się niedosłowną formą opisu realiów świata.

Aby otworzyć przejście między dziełem literackim a światem rzeczywistym – przez linię demarkacyjną, za pomocą której chciał je stanowczo oddzielić Ingarden – należy dokonać interpretacji wyobraźniowej, która przypisze sytuacji fantastycznej jakiegoś realistyczne znaczenie – uznając, że sytuacja realna *r* może

zostać opisana w sposób niedosłowny jako sytuacja imaginarna *i*. Wówczas strukturę „*r* jako *i*” można nazwać „interpretacją wyobraźniową” w sensie przedmiotowym. Kiedy zaś w rzeczywistym świecie napotkamy sytuację faktyczną r_1 zgodną z realistycznym opisem *r*, wtedy mamy prawo, na mocy naszej interpretacji wyobraźniowej „*r* jako *i*”, uznać, że wyobraźniowa sytuacja *i* odnosi się do faktycznej sytuacji r_1 . Sytuacja *i* opisana w dziele literackim staje się wówczas znakiem dla rzeczywistego stanu rzeczy r_1 . Opis wyobraźniowy *i* uzyskał – drogą okrężną, przez interpretację wyobraźniową (niedosłowną) – swoją niespodziewaną denotację r_1 w świecie rzeczywistym.

A zatem praca wyobraźni dokonuje się w związku z dziełem również poza czterema Ingardenowskimi warstwami dzieła literackiego – niejako w warstwie „zero”, która jest warstwą przedmiotów rzeczywistych (świata rzeczywistego). Wyobraźnia jest w tym wypadku używana do przeprowadzenia relacji denotowania od znaku językowego *i* do przedmiotu rzeczywistego *r*. Wyobraźnia potrafi więc przyporządkować znaczenia empiryczne znakowi językowemu. Może więc to robić nie tylko intelekt, opierający się na systemie znaczeń powszechnie przyjmowanych wśród użytkowników danego języka. Interpretacja intelektualna jest rozumieniem dosłownym, ale w wypadku wypowiedzi fikcyjnych interpretacja dosłowna może nas doprowadzić wyłącznie do rozważanych przez Ingardena „czysto intencjonalnych stanów rzeczy”. Aby dokonać przejścia od fikcyjnego stanu rzeczy do rzeczywistego stanu rzeczy, potrzebna jest – niebrana w ogóle pod uwagę przez Ingardena, bo sprzeczna z jego założeniami – „interpretacja wyobraźniowa” rzeczywistości.

12. Literatura jako wyzwolenie języka

Literatura piękna wydaje się opierać na naruszeniu zwykłych praw funkcjonowania języka intelektualnego – języka zdrowego rozsądku, który jest językiem „sądów”, a nie „quasi-sądów”. Z bardzo ogólnego, semiotycznego punktu widzenia, istnieją trzy poziomy takiego naruszania praw języka intelektualnego. Można tym naruszeniom (anomaliom, dewiacjom) nadać postać trzech kolejnych, coraz dalej idących „wyzwoleń” od pewnych podstawowych funkcji semiotycznych języka „sądów”.

- 1) Wyzwolenie od denotacji – oznacza dzieła o treści fikcyjnej.
- 2) Wyzwolenie od konotacji – oznacza dzieła o treści fantastycznej, metaforycznej bądź symbolicznej.
- 3) Wyzwolenie od znaków języka (wyzwolenie leksykalne czy lingwistyczne) – oznacza dzieła w stylu *Atulli mirohlady*, gdzie naruszenie praw języka sięga do samych podstaw, czyli modyfikuje (rozszerza) powszechnie przyjęty system znaków. Tworzone są nowe słowa – a zatem nowe znaki (znaki

wyobraźniowe). W ten sposób w systemie znaków danego języka powstaje doraźnie pewien podsystem (czy nadsystem?) wyobraźniowy.

Granicą tej trzeciej anomalii są już same dźwięki pozbawione znaczenia, jak gdyby warstwa muzyczna, za którą znajduje się językowy nonsens. Wskazane akty „wyzwolenia” języka można uznać za semiotyczne działanie wyobraźni, a wytwory tego wyzwolenia – za przedmiotową dziedzinę wyobraźni. Wyobraźnia działa w języku i zatrzymuje się na muzyce.

Bibliografia

- Casey E.S., Behnke E.A., Kanata S. (1997), *Imagination*, w: L. Embree (ed.), *Encyclopedia of Phenomenology*, Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.
- Eco U., Rorty R., Culler J., Brooke-Rose Ch. (1996), *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Bieroń, Kraków: Znak.
- Ingarden R. (1957), *Uwagi na marginesie „Poetyki” Arystotelesa*, w: tenże, *Studia z estetyki*, t. I, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Ingarden R. (1960a), *Das literarische Kunstwerk*, 2., verbesserte und erweiterte Auflage, Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Ingarden R. (1960b), *O dziele literackim*, przeł. M. Turowicz, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Ingarden R. (1976), *O poznawaniu dzieła literackiego*, przeł. D. Gierulanka, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Ingarden R. (2000), *Szkice z filozofii literatury*, wyd. 2, red. W. Stróżewski, Kraków: Znak.
- Meinong A. (2004), *Supozycje*, przeł. J. Grudzińska, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Platon (1993), *Fajdros*, przeł. W. Witwicki, w: Platon, *Dialogi*, Warszawa: Unia Wydawnicza „Verum”.

Ł u k a s z K o w a l i k

The place of imagination in the theory of literary work

Keywords: *fiction, image, imagination, literary work, meaning, quasi-judgment, sentence*

The main task for imagination in Roman Ingarden's theory of literary work is to reconstruct fictional objects and their appearances, as well as to furnish details even not mentioned in the work but compatible with the schematic description contained in the

work. Imagination, therefore, plays an essential role in the act of Ingardenian ‘concretization’, that is in an inner presentation of the written work by the mind of the reader. According to the program of anti-psychologism, the imaginative activities do not belong to the literary work. In particular, the creative imagination of the author and the free inspirations experienced by a reader must not be regarded as part of the work. Ingarden understands imagination traditionally, as the ability of visualizing mental images. It is possible, however, to understand imagination in a different way, that may be called semiotic, when it becomes an art of giving meaning to fictitious, fantastical, metaphorical and symbolical sentences. Adopting such a conception of imagination reveals imaginative features in all the four levels of literary work indicated by Ingarden. In particular, the notorious Ingardenian ‘*quasi-judgment*’ could be defined as the imaginative sentence.