Ganna Iemelianova

"Prawdziwość" w obszarze dzieła literackiego według kryteriów Romana Ingardena : analiza problemu na przykładzie powieści Wiktora Pelewina "Mały palec Buddy"

Studia Philosophiae Christianae 49/1, 25-47

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MUZEUM HISTORII POLSKI

Studia Philosophiae Christianae
UKSW
49(2013)1

GANNA IEMELIANOVA

„PRAWDZIWOŚĆ" W OBSZARZE DZIEŁA LITERACKIEGO WEDŁUG KRYTERIÓW ROMANA INGARDENA. ANALIZA PROBLEMU NA PRZYKŁADZIE POWIEŚCI WIKTORA PELEWINA *MAŁY PALEC BUDDY*

Streszczenie. W artykule przedstawiona jest analiza ośmiu kryteriów prawdziwości dzieła sztuki, wyliczonych przez R. Ingardena w ramach jego estetyki fenomenologicznej. W taki sposób podjęta została próba przybliżenia teoretycznego programu polskiego filozofa na materiale współczesnej literatury postmodernistycznej. Jako ilustracja dla eksperymentu powrotu do racjonalistycznej i realistycznej tradycji w krytyce literaturoznawczej, znajdującej się obecnie pod mocnym wpływem prądów postmodernistycznych, została wybrana powieść W. Pelewina *Mały palec Buddy*.

Słowa kluczowe: prawda, dzieło sztuki, reprezentacja, *quasi*-rzeczywistość, intencjonalność, sztuka, artysta, ontologia, metafizyka, fenomenologia, postmodernizm

1. Rys historyczno-filozoficzny zagadnienia. 2. Nihilistyczna „Pustka" *versus* prawda ontologiczna w powieści W. Pelewina. 3. Kategorie „prawdziwości" odnośnie do dzieła literackiego w wykładni estetycznej R. Ingardena. 4. Zestawienie kryteriów „prawdziwości" R. Ingardena ze szkicem świata fabularnego w powieści *Mały palec Buddy* W. Pelewina. 5. Zakończenie.

1. RYS HISTORYCZNO-FILOZOFICZNY ZAGADNIENIA

Problem relacji pomiędzy prawdą w obszarze rzeczywistości a prawdą w sztuce, jako jednym z obszarów działalności człowieka, zajmował umysły greckich mędrców przynajmniej już od czasów Platona. Później, w Średniowieczu, słynna formuła Arystotelesowska

klasycznej definicji prawdy znalazła powszechne zastosowanie do bytów przez nas zastanych (*entia naturalia*). W odwróconej postaci jako *adaequatio rei et intellectus* odnosiła się głównie do wytworzonych przez człowieka artefaktów. Jednak poznanie realizowane w obrębie sztuki, w odróżnieniu od poznania naukowego, nie jest zorientowane na kontemplację (*intellectus speculativus*), za sprawą której w umyśle jak lustrze (*speculum*) odbijałaby się niezależna od nas, transcendentna rzeczywistość, ale raczej na działanie i wytwarzanie. Refleksja nad specyfiką realizowanego w dziedzinie sztuki poznania doprowadza do konstatacji, że „Konstruowanie rzeczy, które nie istnieją, jest odwołaniem się raczej do kategorii wyobraźni, niż zgodności rzeczy z ich przeświadczeniem”[1]. Odpowiednio, proces poznania i relacji podmiotowo-przedmiotowej w przypadku obcowania ze światem sztuki będzie odmienny aniżeli w przypadku nauki.

Ze względu na szczególny status ontyczny dzieła sztuki określenie jego relacji do prawdy nigdy nie było jednoznaczne. Podsumowując najważniejsze koncepcje, sprecyzowane jeszcze w czasach antycznych, Henryk Kiereś wyodrębnia trzy główne podejścia do relacji pomiędzy sztuką a światem poznawalnym:

1) sztuka jako naśladowanie świata zastanego (koncepcja naturalistyczna);
2) sztuka jako naśladowanie tego, co „idealne” (według mniemań i inspiracji artysty);
3) sztuka jako ekspresja „prawdy wyższego rzędu” (ze względu na nadprzyrodzone pochodzenie inspiracji artystycznych)[2].

Dlatego o wiele trudniejszym zadaniem wydaje się sprecyzowanie jednego kryterium prawdziwości wobec dzieł sztuki. W tradycji „manicznej” (Platon) za miarę prawdziwości uznawano zamysł bogów, inspirujących artystę[3]. W średniowieczu za kryterium prawdziwości uznawano ponadto podobieństwo sztuki do rzeczywistości obrazo-

---

[1] R. Konik, *Ile prawdy jest w sztuce?*, w: *Studia Systematica*, t. 1: *Prawda*, red. D. Leszczyński, Wrocław 2011, 112–114.

[2] H. Kiereś, *Sztuka wobec natury*, Radom 2001, 70.

[3] Tamże, 60.

wanej. Tomasz z Akwinu za owo kryterium uznawał wcześniej wspomniany intelekt praktyczny, który, w odróżnieniu od intelektu spekulatywnego, „sam jest przyczyną rzeczy, dlatego jest miarą rzeczy, które stają się za jego przyczyną"[4].

Trudno którekolwiek z powyższych kryteriów uznać za naczelne, gdyż podobieństwo sztuki do rzeczywistości nawet w najbardziej realistycznym wykonaniu zachodzi tylko do pewnego stopnia, zaś zamysł artysty wobec własnego utworu wydaje się zbyt subiektywnym, trudno nadającym się do analizy naukowej aspektem, oraz nigdy nie wiadomo, czy „bogowie" – inspirując – nie zwodzą jak Kartezjański demon.

By móc udzielić ostatecznej odpowiedzi na tę kwestię, konieczne byłoby przeprowadzenie dalszych rozważań. Lecz ważniejszym pytaniem wydaje się samo zwrócenie uwagi na oczywisty, pośredni czy bezpośredni[5], związek sztuki z kategorią prawdy pojętą w jej wymiarze epistemologicznym. Orzeczenie o prawdziwości (fałszywości) świata otaczającego jest, jak się zdaje, zabiegiem naturalnym dla ludzkiego umysłu. Sztuka natomiast nie przeciwstawia się rzeczywistości, a jest jednym z jej komponentów, dlatego choć orzekanie o prawdzie w obrębie sztuki jest całkiem prawomocne, to jednak nie zawsze jest jednoznaczne.

R. Ingarden zainteresował się rozumieniem prawdy w ramach twórczości artystycznej, jako kwestią niezbędną na drodze badań w zakresie ontologii i aksjologii sztuki[6]. Szczególną uwagę poświęcił on bada-

---

[4] Tomasz z Akwinu, *Dysputy problemowe o prawdzie*, tłum. z łac. A. Białek, tekst poprawili: M. A. Krąpiec i A. Maryniarczyk, Lublin 1999, q. I, a2.

[5] Więcej o epistemologicznej roli prawdy odnośnie do sztuki zob. H. Kiereś, dz. cyt., 70–71.

[6] R. Ingarden zajął się zagadnieniami z zakresu estetyki i filozofii literatury w ramach wypracowania własnego systemu filozoficznego, którego szczytem miała być praca *Spór o istnienie świata* (1947–1974). Filozof kwestionował w punkcie wyjścia Husserlowski solipsyzm i podjął próbę udowodniania realności świata otaczającego poprzez wykazanie „fałszywości", nierealności świata w dziełach sztuki (rzeczywiście istniejącego heteronomicznie w obrębie rzeczywistości) i przeciwstawienie go światu realnemu. Zob. *Dzieło sztuki literackiej*, w: *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena*, red. A. J. Nowak, L. Sosnowski, Kraków 2001, 42–43.

niom prawdziwości dzieła literackiego, ponieważ uwikłane w struktury językowe było ono najbliżej pojęcia bytu intencjonalnego – szczególnego rodzaju bytów, do którego zalicza on dzieła sztuki[7].

Polski fenomenolog wylicza osiem kryteriów prawdziwości zastanych czy odkrytych przez filozofa w naturalnym języku znaczeń, w których niekiedy mówi się o „prawdziwości" dzieła literackiego. Celem jego badań było wskazanie na wieloznaczność rozumienia kategorii prawdziwości w obrębie sztuki, a następnie przeciwstawianie ich jedynie możliwemu klasycznemu rozumieniu prawdy w ramach swej filozofii. Dlatego dla odróżniania kategorii prawdy, używanej w odniesieniu do fikcyjnego świata sztuki, przyjął on zapis terminu „prawda", opatrzony cudzysłowem.

Celem niniejszego artykułu jest analiza kryteriów prawdy, wyczerpująco wyliczonych przez Ingardena, jako powrotu do tradycji realistycznej w ramach krytyki literackiej, a następnie próba zestawienia niektórych z nich z konkretnym dziełem literackim. Na podstawie powieści Wiktora Pelewina *Mały palec Buddy* spróbuję zbadać aktualność konceptu teoretycznego Ingardena odnośnie do współczesnej literatury postmodernistycznej oraz prawomocność orzekania o prawdzie w literaturze postmodernizmu, której konwencja neguje samo istnienie prawdy.

2. NIHILISTYCZNA „PUSTKA" *VERSUS* PRAWDA ONTOLOGICZNA W POWIEŚCI W. PELEWINA

Powieść *Mały palec Buddy* (tytuł oryginalny: *Чапа́ев и Пустота́*, 1998; wyd. polskie 2003) była pierwszym po serii opowiadań obszernym utworem W. Pelewina[8] i tuż po opublikowaniu uczyniła go kultowym pisarzem przełomu tysiącleci.

---

[7] R. Ingarden, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, tłum. z niem. M. Turowicz, Warszawa 1988, 29–33.

[8] W. Pelewin – ur. w Moskwie w 1962 r. – we współczesnej Rosji jest klasykiem epoki postkomunistycznej, na której czas przypadł okres jego dojrzewania jako pisarza. Jest żywą legendą, a ponieważ niechętnie udziela wywiadów, rzadko pokazuje się publicznie, niektórzy otwarcie wątpią w jego istnienie. Mimo to nadal zostaje lau-

Fabuła książki powstała jako opowieść o własnym życiu głównego bohatera dzieła – Piotra Pusto. W utworze, jako biograficzne tło, pojawiają się nie tylko realne nazwy geograficzne, lecz także wydarzenia historyczne, a nawet, co ważne, różne osobowości głównego bohatera, różniące się w zależności od zmian jego statusu społecznego. Jeden z planów fabularnych powieści rozgrywa się w czasach wojny domowej po Rewolucji Październikowej w Rosji, gdy Piotr (Pietka), obok realnie istniejących postaci historycznych, przez przypadek staje się jednym z komisarzy Armii Czerwonej. Jednocześnie drugie „ja" Piotra przebywa w szpitalu psychiatrycznym, gdzie lekarze próbują go wyleczyć z „fałszywej" osobowości komisarskiej, która dla Piotra jest właśnie jedynie realną. Przemieszczenie się bohatera między „realnościami" powstaje jako ciąg przemieszczeń się świadomości pomiędzy jawą a snem. Sam Pelewin o budowie tej powieści mówi, że jest ona jedyną w historii literatury światowej, która dzieje się w absolutnej pustce[9]. Pustce, którą, zgodnie z tradycją buddyjską, autor proponuje rozumieć jako rozwikłanie problemu nierealności (czy równego prawdopodobieństwa) świata każdego z planów, w których umieszcza bohaterów swego dzieła.

We wstępie do własnego tekstu rosyjski pisarz (podobnie jak U. Eco w *Imieniu róży*) prezentuje go nie jako samodzielny utwór, lecz jako bezimienne notatki głównego bohatera, znalezione w jednym z klasz-

---

reatem licznych nagród literackich. Teksty Pelewina są tłumaczone na podstawowe języki świata, w tym również na chiński i japoński. W 2009 r. pisarz został uznany za „najbardziej wpływowego intelektualistę" Rosji (zob.: znany portal o tematyce kulturalnej openspace.ru), a *French Magazine* umieścił go na liście tysiąca najbardziej znaczących współczesnych twórców światowej kultury. Niepowtarzalny styl Pelewinskich tekstów, łączący w sobie: postmodernistyczną wielowarstwowość narracji, stały, prawie że Platoński, dialog z czytelnikiem, obraz rzeczywistości jego utworów, stanowiący mieszankę życia codziennego przeciętnych Rosjan z elementami pop-kultury, filozofii europejskiej i orientalnej – to elementy stale występujące w utworach autorstwa tego pisarza. Ich powtarzalność potwierdza, że utwory te tworzone są przez jedną i tę samą osobę.

[9] http://www.pelevin.info/pelevin_140_0.html

torów „Mongolii Wewnętrznej", nie roszczące sobie pretensji do bycia dziełem sztuki[10].

Powieść powstaje przed oczami czytelnika, jako wielowymiarowy labirynt narracji, w którym błąka się Piotr Pusto, prowadząc za sobą czytelnika. Trudno jest pominąć „filozoficzne" ukierunkowanie zagadnień, podejmowanych przez autora w utworze, zdecydowanie przynależącym do literatury popularnej i niemarginalnej. Co chwilę dialogi głównych bohaterów zahaczają o klasyczne kwestie myśli humanistycznej – jak to Dobro i Piękno, życie i śmierć, sens egzystencji, popędy kierujące historią. Przy czym takie rozważania wcale nie brzmią sztucznie i patetycznie, lecz naturalnie i odpowiednio do, wydawałoby się, absurdalnych lub trywialnych scen utworu. Główny bohater identyfikuje siebie jako monadę Leibnizjańską, piękno definiuje w przeciwstawieniu do wizji Schopenhauera, zaś w powstawaniu świata materialnego i zwycięstwie ekonomii rynkowej upatruje winy Arystotelesa.

Najważniejszym pytaniem na płaszczyźnie całej powieści staje się dla Pelewina próba rozstrzygnięcia Kartezjańskiej aporii jawy i snu, powątpiewania w istnienie jednej (wielu?) rzeczywistości oraz problem statusu ontologicznego jaźni, będącej częścią różnych rzeczywistości. W obrębie utworu powstają wyraźnie różne tła dwóch realności i inne światy, do których podróżuje Piotr, oraz cudze życia, w których zostaje on umieszczony. Ani głównemu bohaterowi, ani odbiorcom w procesie czytania utworu odpowiedź na pytanie, która z realności jest tu „prawdą", wcale nie narzuca się sama. „Trudno pojąć co w istocie jest prawdą. Bryczka, którą teraz jedziemy, czy to wykafelkowane piekło, gdzie nocami dręczą mnie diabły w białych fartuchach"[11] – powiada główny bohater, próbując znaleźć własne miejsce i zdefiniować siebie na tle ciągle zmieniających się rzeczywistości.

Owych rzeczywistości nie udaje się ani połączyć, ani przeciwstawić sobie nawzajem, o ile następują one po sobie, subtelnie przechodząc

[10] W. Pelewin, *Mały palec Buddy*, tłum. z ros. H. Broniatowska, Warszawa 2003, 5–7.

[11] Tamże, 242

jedna w drugą, niby poprzez naczynia połączone – pijany sen prowadzi komisarza do szpitala, podanie leków w szpitalu wyrzuca pacjenta na pole walki, rozbita popiersiem Arystotelesa głowa Pietki w domu wariatów skutkuje kontuzją dowódcy szwadronu, w którym walczył Pietka. Razem z Piotrem z kontekstu w kontekst przechodzą nie tylko pewne wątki fabuły, ale także bohaterowie drugorzędni oraz postawa niepewności, niezdecydowania głównego bohatera odnośnie do najważniejszych dla niego (a być może dla każdego człowieka) pytań.

Pytanie o „prawdziwość" rzeczywistości i wybór jednej, adekwatnej realności spomiędzy jawy-snu-halucynacji rozwiązuje autor na wzór buddystów, orzekając o jałowości każdej z nich. Ostatecznie W. Pelewin zachęca do pozbycia się ram każdego ze światów, umieszczonych „nigdzie", poza głównym bohaterem. „Gdy ogarnie cię strumień snów, sam stajesz się ich częścią, ponieważ w tym strumieniu wszystko jest względne, wszystko w ruchu i nie ma nic, czego można by się uchwycić. Kiedy wciąga cię wir, nie zdajesz sobie z tego sprawy, bo sam poruszasz się wraz z wodą, która wydaje się nieruchoma. Tak we śnie pojawia się wrażenie realności. Ale istnieje punkt nieruchomy, i to nie w stosunku do czegokolwiek, lecz nieruchomy absolutnie, a nazywa się »nie wiem«. Kiedy trafiasz do niego we śnie, budzisz się, a właściwie budzisz się w nim. Dopiero potem – zatoczył ręką, wskazując pokój – tutaj"[12].

Wyjściem dla Piotra z korowodu realności i nieskończoności sansary będzie synonimiczna mu nicość, na co wskazuje pseudonim-nazwisko *Pustota* – ros. „pustka". Ta Pustka wcale nie jest nicością, raczej leczniczą i przyjazną pramaterią, będącą początkiem i końcem, pierwotną *arche*, nie mającą nazwy i określenia. Oznacza ją pisarz na koniec jako niedefiniowalną „prawdę" ostateczną, w którą zostaje zanurzona tożsamość głównego bohatera. Tak opisuje „prawdziwe" oblicza świata Piotra Pusto z czasów radzieckiej wojny domowej, obnażone poprzez wskazanie na niego mitycznym artefaktem – palcem Buddy, jako bronią tajemną Czapajewa:

[12] Tamże, 345.

„To, co ujrzałem, przypominało świecący wszystkimi kolorami tęczy nurt niezmiernie szerokiej rzeki, zaczynającej gdzieś w nieskończoności i płynącej w taką samą nieskończoność. (…) światło, którym zalewała nas troje, niezwykle jasne, nie oślepiało ani nie budziło lęku, było bowiem jednocześnie łaską, szczęściem i miłością o nieogarnionej sile – choć, prawdę mówiąc, te trzy słowa, strywializowane przez literaturę i sztukę, nie potrafiły nic z tego oddać”[13].

Szczególna rola Pustki w analizowanym utworze zdaje się też polegać na jej występowaniu w funkcji synonimu realiów historycznych, nieprzypadkowo wybranych przez autora – Rosji „na przełomie”, czyli między monarchią a komunizmem, w czasie wojny domowej, oraz Rosji już postkomunistycznej, równie spustoszonej, na rozdrożu światów i ideologii.

W taki sposób powstaje przed nami dana powieść – jednocześnie dziennik, nowela historyczna, historia choroby, opowieść liryczna (o ile przed „wojną” Piotr był i zostaje poetą, a wątek miłosny Piotra i cekaemistki Anny rzeczywiście jest w opowiadaniu obecny). Taka jest odpowiedź Pelewina na własne zakwestionowanie rzeczywistości postrzeganego przez nas świata. „Prawda” proponowana przez autora nie kryje się metafizycznie w żadnej z materialnych rzeczywistości, lecz w prześwicie między nimi i w świadomości sprawcy, kim by on nie był – Pietką, Bogiem czy samym czytelnikiem.

3. KATEGORIE „PRAWDZIWOŚCI” ODNOŚNIE DO DZIEŁA LITERACKIEGO W WYKŁADNI ESTETYCZNEJ R. INGARDENA

R. Ingarden wylicza osiem znaczeń, w których możliwym jest użycie przymiotnika „prawdziwy” w odniesieniu do dzieła sztuki[14]. Pierwsze z pojęć prawdy w obszarze dzieła literackiego, zaproponowane przez Ingardena, to *prawdziwość logiczna* lub ogólniej *poznawcza*

[13] Tamże, 362.

[14] Kategorie prawdziwości R. Ingardena najpierw pojawiają się w jego *Szkicach z filozofii literatury* (1947), później zostają włączone do pierwszego tomu *Studiów z estetyki* (1957).

(I)[15]. To znaczy, że orzeka się o prawdziwości orzekań na podstawie analizy sądów, skonstruowanych w wyniku spostrzeżeń poznawczych i dalszego zestawienia ich zgodności z realnie istniejącym stanem rzeczy. Jedynie forma dzieł literackich pozwala na podobne zabiegi w ich obrębie, o ile składają się one ze zdań orzekających. Przy czym współmierność rzeczy i sądów o nich wypowiedzianych musi być zamierzona przez autora, intencjonowana przez niego.

Następnie wymienione nieklasyczne rozumienia „prawdziwości" mogą być stosowane wobec różnych dzieł artystyczych sztuki „przedstawiającej". Będą one odnosić się do estetycznych wartości zawartych w dziełach i nie wymagają ścisłej korespondencji przedmiotów przedstawionych z rzeczywistością. Te kryteria umownie można określić jako „prawdy estetyczne".

Drugim według kolejności omawiania przez Ingardena aspektem jest *prawdziwość odnosząca się do przedmiotów przedstawionych w dziele sztuki* (II)[16]. Dotyczy ona warstwy przedmiotowej dzieła artystycznego, przedstawiającej (albo reprezentującej) zrodzony intencją autora *quasi*-materialny świat dzieła literackiego[17]. Leży on na powierzchni i jest najbardziej oczywistą z warstw: „O ile czytelnik poddaje się znaczeniowym intencjom tekstu, wówczas przy czytaniu dzieła przedmioty są dla niego tym, co mu się przede wszystkim narzuca i na czym też najczęściej poprzestaje"[18].

Aspekt prawdziwości w danym przypadku będzie współmierny do relacji warstwy przedmiotów przedstawionych (lub reprezentowanych) w dziele literackim z rzeczywistymi ucieleśnieniami owych przedmiotów, które rysują nam się w wyobraźni w procesie czytania utworu. Przysługują tym przedmiotom wspólne cechy, jakości, forma, natomiast – absolutnie inny *habitus*.

---

[15] R. Ingarden, *Szkice z filozofii literatury*, Kraków 2000, 98.

[16] Tamże, 100–107.

[17] Zob. R. Ingarden, *O tak zwanej prawdzie w literaturze. Czy zdania twierdzące w dziele sztuki literackiej są sądami sensu stricto*? w: Tenże, *Szkice z filozofii literatury*, dz. cyt., 119–174.

[18] R. Ingarden, *O dziele literackim*, dz. cyt., 281.

Relacja współistnienia w naszym umyśle przedmiotów prezentowanych w dziele i rzeczy realne istniejących według Ingardena może zachodzić na kilka sposobów: II a) jako ich dokładne reprezentowanie; II b) jako proste podobieństwo przedmiotów przedstawionych do realnie istniejących; II c) jako konsekwencja przedmiotowa; II d) jako charakter autonomii bytowej; II e) jako doskonałość ucieleśnienia.

Podobieństwo przedmiotów (b) odnosi się do ich prostego „przedstawiania" czytelnikom, unaoczniając je w analogii do realnie istniejących rzeczy. Natomiast *reprezentacja* (a) będzie bardziej się wiązać z udawaniem, próbą absolutnego upodobnienia się do przedmiotu przedstawionego, naśladowania autentyczności oryginału. W danym przypadku przedmioty nie tylko odsłaniają nam świat dzieła literackiego, ale chcą w pełni oddać pewne rzeczy realne i uchodzić za nie, „być" nimi w obszarze świata intencjonalnego. Unaocznia się to najwyraźniej we wszystkich dziełach historycznych, gdzie obecne są konkretne postacie (wydarzenia, przedmioty) roszczące sobie pretensje do bycia „prawdziwymi", reprezentując przedmioty, a nie udając je (a).

Prawdziwość dzieła jako konsekwencja przedmiotowa (II c) w wykładni Ingardenowskiej jest rozumiana jako „właściwość, która wypływa ze stosunków, między cechami samego przedmiotu przedstawionego w dziele"[19]. Wydaje się, że autor chce tu podkreślić ważność zaistnienia wewnętrznej harmonii w zespole immanentnych przedmiotom przedstawionym cech, która osiągana jest dbałym staraniem o nie artysty. Przedmiotom przedstawionym w dziele (konkretniej: autorowi je szkicującemu) przysługuje pełne „pole do popisu", bez presji naturalizmu w reprezentacji rzeczywistości. Natomiast nalega Ingarden na potrzebę obecności w utworze czegoś bardziej złożonego i jednocześnie trudniej uchwytnego – spójności wewnętrznej i jedności wśród mnogości warstw jakości cechujących przedmiot.

Następnym kryterium w odniesieniu do przedmiotów przedstawionych jest *„prawdziwość" jako autonomia bytowa* (d). R. Ingarden nie mówi tutaj już o „prawdzie" jako właściwości przedmiotów przedstawionych, ale jako o sposobie całego ich bytowania. W danym przypad-

[19] Tenże, *Szkice z filozofii literatury*, dz. cyt., 104.

ku „prawdziwość" przedmiotów znowu nie będzie miała nic wspólnego z rzeczywistością, lecz z „realnością", której piętno zapożycza od niej przedmiot, naszkicowany w dziele. Najważniejszym tutaj wydaje się być samo wrażenie „prawdziwości", które podobne przedmioty wywołują u odbiorcy tak, że staje się on skłonny „prawdą" nazywać to, co samo dla siebie istnieje"[20].

Ostatnim w danej kategorii „prawdziwości" w sztuce będzie rodzaj *„prawdy" jako doskonałości ucieleśnienia* (e). Szczególnie podkreśla Ingarden znaczenie danej kategorii dla sztuki literackiej, ponieważ pojawia się tutaj jeszcze inny charakter istnienia przedmiotów przedstawionych. Nawet pozbawione cech autonomii bytowej nie stają się one „nieprawdziwe" i „płaskie", lecz zyskują „prawdziwość" w oczach odbiorcy na rachunek właśnie swojej „nierealności", bajeczności, perfekcyjnego wrażenia fikcyjności, z której czytelnik zdaje sobie sprawę i której się poddaje. Tutaj brak realności świata przedstawionego, świat „jak z bajki" jest odbierany jako zjawisko pozytywne.

Po trzecie rozumie się *„prawdziwość" jako odpowiedniość środków przedstawienia do przedmiotu przedstawianego* (III)[21]. W tym aspekcie dziełu sztuki przysługuje prawdziwość ze względu na sprawność doboru środków i sposobów zobrazowania przez autora wybranych obiektów. Odpowiednio dobrane do przedmiotów przedstawionych środki muszą harmonizować z treścią sztuki, przekonując nas właśnie swoim współbrzmieniem. Sposoby przedstawiania zmieniają się w zależności od obiektów i rodzaju sztuki, proponowanej odbiorcom. Ingarden zaznacza, że owa kwestia potrzebowałaby kolejnych rozstrzygnięć, skupiając się tylko na znaczeniu środków przedstawiania przy odbiorze przedmiotu przedstawionego w aspekcie „prawdziwości".

Jako czwarty aspekt zaznacza Ingarden *„Prawdziwość jako zwartość momentów jakościowych dzieła sztuki"* (IV), w którym pojęcie „prawdy" ma „znacznie szersze zastosowanie niż wszystkie poprzednio omówione"[22]. Trzymając się własnej wizji dzieła sztuki, jako struk-

[20] Tamże, 106.

[21] Tamże, 107.

[22] Tamże, 109.

tury harmonicznej i jednolitej, Ingarden mówi tutaj o „prawdziwości" przysługującej dziełu ze względu na spójność i porządek pomiędzy każdą z jego warstw[23]. Łącząc się, zestrój momentów jakościowych całego dzieła musi wywoływać u nas poczucie jego realności i spójności – kiedy „nic w dziele ani ująć, ani dodać się nie da, ani też i nic zmienić", ponieważ złamie to całą strukturę wewnętrzną owego dzieła. Autor tutaj wydaje się nie tyle „twórcą", ile „odkrywcą" pewnych relacji, związków, „jakości idealnych", ujawniając je perceptorom w sposób jemu tylko właściwy i demonstrując tym samym własny kunszt. Podobne podejście pozwala na stopniowanie „prawdziwości" w danym aspekcie (Ingarden wydziela to w osobną podkategorię IV a) – stawia, na przykład pytanie, na ile jeden zestrój jakości przedstawionych może wydawać się donioślejszy i bardziej trafny niż inny, wywołując u czytelnika głębsze przeżycie estetyczne.

W kolejnym, piątym, kontekście według wykładni Ingardenowskiej dziełu literackiemu może przysługiwać *„prawdziwość" z uwagi na jego stosunek do autora* (V)[24]. Autor, odnoszony do dzieła sztuki, może być rozumiany w trzech różnych znaczeniach. R. Ingarden zaznacza je jako, po pierwsze – realnie istniejąca osoba „z krwi-kości", dzieło tworząca; po drugie – autor jako składnik dzieła, osoba w dziele występująca, w imieniu której jest prowadzona narracja utworu; i po trzecie – autor jako osoba transcendentalnie z dziełem związana, która nie interesuje nas ani jako realnie istniejąca persona, ani nie musi być w utworze dana nam bezpośrednio, jest jednak obecna w nim „poza nawiasem", a samo dzieło odbiera się jako byt od owego autora pochodny i przez niego utworzony[25].

„Prawdziwość" jako szczerość i prawdomówność wypowiadania się autora w dziele (V a) może występować w dziełach roszczących sobie pretensje do prawdziwego odzwierciedlenia pewnych wydarzeń rzeczywistych, bezpośrednio przez autora doświadczonych lub rekon-

[23] Tenże, *O dziele literackim*, dz. cyt., szczególnie §8: *Dzieło literackie jako twór wielowarstwowy*, 52–57.

[24] Tenże, *Szkice z filozofii literatury*, dz. cyt., 110.

[25] Tamże, 113.

struowanych. Kryterium „prawdy" w danym przypadku będzie możliwość zestawienia treści dzieła z realnie zachodzącymi wydarzeniami, za pomocą sięgania po inne źródła informacji o owych wydarzeniach.

„Prawdziwość" w rozumieniu dojrzałości dzieła (V b) zachodzi, gdy mamy możliwość zestawić dzieło jako rezultat pracy artysty z jego bezpośrednim zamierzeniem i rezultatem, który chciał on osiągnąć, zabierając się do realizacji dzieła. Przy czym owa dojrzałość w żadnym razie nie musi być cechą osobowości autora lub być odzwierciedleniem jej w samym dziele. Wówczas o zamierzeniach artysty możemy się dowiedzieć czy to z samego dzieła, czy to ze źródeł postronnych, chociaż, jak podkreśla Ingarden, w pierwszym przypadku „dojrzałość" jest bardziej widoczna i tym cenniejsza.

I nareszcie w odniesieniu do dzieła sztuki można dyskutować o *„prawdziwości" jako wierności wyrażania się autora w dziele* (V c). Wtedy zestawia się przedstawione w dziele wyrazy psychiki autora z rzeczywiście zachodzącymi możliwymi stanami psychicznymi jednostki i analizuje się, czy faktycznie utwór spełnia funkcje ich przedstawiania (wyrażania). Podobnie rozumiana „prawdziwość" też nie występuje w każdym dziele, a jedynie tam, gdzie podobne zjawiska stanów psychicznych autora są dane czytelnikowi bezpośrednio, a nie tylko domyślnie. Przykładem tego w mniemaniu R. Ingardena może być przekonywująca odbiorcę „dobra liryka".

Następną podstawę rozważania o „prawdziwości" określa Ingarden zgodnie ze *sprawnością (siłą) działania dzieła na odbiorcę* (VI)[26]. Zahacza filozof tutaj o ściśle fenomenologiczne obszary krytyki estetycznej, ponieważ w ślad za Z. Łempickim chce mówić o dziele sztuki jako o „zbiorniku energii", który może wywoływać stopniowalny (silniejszy lub słabszy) wpływ na odbiorcę. Spośród możliwych rodzajów owych wpływów wymienia Ingarden „działanie estetyczne, propagandowe, przekonywujące, umoralniające lub gorszące itp.", przy czym mogą one sobie towarzyszyć nawzajem w ramach jednego dzieła, jedno z nich zaś powinno być dominujące. Ów specyficzny wpływ dzieła sztuki na odbiorcę wydaje się wiązać z zagadnieniem *jakości metafi-*

[26] Tamże,144.

zycznych, zawartych w dziele sztuki, którym nadawał Ingarden szczególne znaczenie w ramach własnego programu estetycznego. Jakości metafizyczne nie są w jego rozumieniu ani cechami, ani właściwościami przedmiotów w dziele zawartych, lecz „objawiają" się czytelnikowi w procesie obcowania z dziełem. Ich właściwość wywoływać mają „wstrząs" emocjonalny i odczucie odsłaniania „głębszego sensu" życia i bytu w ogóle oraz „tęsknotę" człowieka za podobnym przeżyciem, które to uczucie jest według Ingardena źródłem twórczości artystycznej i pragnienia „rozkoszowania się sztuką"[27]. W takim świetle wpływ dzieła literackiego na czytelnika nabiera nowego zabarwienia znaczeniowego i zyskuje dominującą rolę wśród możliwych wartości dzieła.

Jako siódme kryterium prawdziwości zaznacza Ingarden po prostu *„prawdziwe dzieło sztuki"* (VII), gdzie „prawdziwość" osiąga status pewnej wartości, a dzieło sztuki ze względu na nią staje się „wartościowe i to wartościowe właśnie jako dzieło sztuki, a nie z jakichś innych, dla niego tylko ubocznych lub pochodnych względów"[28]. Aby zilustrować podobną, nie do końca precyzyjną definicję, używa Ingarden przykładu z brylantem, o którym mówimy, że jest „prawdziwym", gdy rzeczywiście nim jest (gdy nie jest podróbką). Tak samo, powiada filozof, niekiedy można orzec o dziele sztuki (między innymi literackiej), że jest „prawdziwym" dziełem. Takie przeświadczenie powinno wynikać z wrażenia wynikającego z tzw. „przeżycia estetycznego", o którym Ingarden mówi więcej w swojej pracy *O dziele literackim* i które pozwala nam na wartościowanie dzieła według jego właściwości estetycznych. O czymś podobnym zdaje się mówić, wzmiankując o aurze dzieła sztuki w kontekście zagadnień o autentyczności, oryginalności sztuki w czasach rozwoju masowej produkcji technicznej.

Na sam koniec zagadnień związanych z „prawdziwością" dzieła sztuki podejmuje Ingarden kontrowersyjną kwestię *„prawdy" w dziele sztuki jako idei w nim zawartej* (VIII). Filozof odwołuje się do kontekstu pewnej tradycji krytycznej, w której „jeśli mówi się, że

[27] Tenże, *O dziele literackim*, dz. cyt., 369.

[28] Tenże, *Szkice z filozofii literatury*, dz. cyt., 115.

w dziele zawiera się «prawda»", która „nie ma być niczym innym, jak «ideą» dzieła"[29]. Wnioskuje się wówczas o „prawdziwości" dzieła na podstawie odnalezienia w nim pewnej ideologii autora, sedna, które ewentualnie zostało przez twórcę w dziele umiejscowione. Ingarden sprzeciwiał się podobnemu podejściu, ponieważ odrzucał również możliwość dosłownego rozumienia *quasi*-zdań, z których składa się utwór literacki, z drugiej zaś strony postulował całościowe i jednolite postrzeganie dzieła sztuki literackiej oraz występował przeciwko wyrywaniu niektórych zdań z kontekstu utworu i postrzeganiu ich jako sądów *sensu stricto* autora. W pracy *O dziele literackim* Ingarden powiada, że „idea" dzieła „polega na doprowadzonym do naocznego ujawnienia związku istoty płynącego między określoną przedstawioną sytuacją życiową, jako fazą kulminacyjną poprzedzającego ją rozwoju wypadków, a jakością metafizyczną, która na tle tej sytuacji się ukazuje i z tej zawartości czerpie swoje zabarwienie"[30], podkreślając związek ewentualnej idei nie z właściwościami metafizycznymi dzieła, lecz z pewnymi doktrynami wprowadzonymi do niego przez autora.

Na tym wyczerpują się kryteria „prawdziwości" przedstawione przez R. Ingardena w *Studiach z estetyki* i później użyte w *Szkicach z filozofii literatury* w odniesieniu do dzieła literackiego. Żadne z tych kryteriów nie jest zobowiązującym lub rozstrzygającym o wartości estetycznej dzieła, ponieważ według Ingardena to zagadnienie jest bliższe metafizycznej – a więc do pewnego stopnia irracjonalnej – budowy każdego dzieła i sposobu, w który potrafi ono oddziaływać na czytelnika. Dane dzieło może być „prawdziwe" według jednego czy kilku kryteriów i „nieprawdziwe" według innych[31].

---

[29] Tamże, 116.

[30] Tenże, *O dziele literackim*, dz. cyt., 382.

[31] Tenże, *Szkice z filozofii literatury*, dz. cyt., 117.

4. ZESTAWIENIE KRYTERIÓW „PRAWDZIWOŚCI" R. INGARDENA ZE SZKICEM ŚWIATA FABULARNEGO W POWIEŚCI *MAŁY PALEC BUDDY* W. PELEWINA

W wyżej przedstawionych kategoriach może – według Ingardena – występować „prawdziwość" w tworach sztuki. Spróbuję zbadać, w jakim sensie byłoby prawomocne użycie kategorii „prawdy" w odniesieniu do fikcji postmodernistycznej, do której bez wątpliwości odnosi się powieść W. Pelewina.

Przez obszerność zagadnienia chciałabym skupić się na zestawianiu kilku wybranych Ingardenowskich kategorii „prawdziwości", najbardziej moim zdaniem istotnych, zaczynając od tych, których kryterium zdaje się spełniać na płaszczyźnie tworu.

Pierwszym z owych kryteriów niewątpliwie będzie *prawdziwość odnosząca się do przedmiotów przedstawionych w dziele sztuki* (II). Przedmioty (krajobrazy, wnętrza, przedstawione w utworze osobowości i to wszystko, co według opisu autora „maluje się" nam przed oczami podczas czytania utworu) wydają się odpowiadać czterem z pięciu podpunktów, wyznaczonych przez Ingardena w ramach danej kategorii, a dokładnie:

II b) Łatwo odczytywane symbole, wzory, postacie, kreowane rzeczywistości, składające się z elementów sugestywnie i przekonywająco je tworzących, wskazują na *„prawdziwość" danego utworu według prostego podobieństwa przedmiotów* przedstawionych w tym dziele odnośnie do przedmiotów realnie istniejących, do których nawiązuje autor, lecz nie wskazuje na nie wprost jak na rzeczywiste w jakimś czasie i przestrzeni. Na przykład, szpital, w którym przebywa Pietka w swych koszmarach, doktor Timur Timurowicz, inne postacie i elementy, którymi Pelewin wypełnia fabułę, nie mają odpowiedników w świecie realnym, lecz reprezentują którąś z możliwości, mieszczących się w ramach zbiorowego obrazu szpitala, który ewentualny odbiorca może mieć w swej wyobraźni.

II c) *„Prawdziwość" jako konsekwencja przedmiotowa* występuje w tej powieści wbrew temu, że rzeczywistość utworu Pelewina powstaje przed nami na wzór puzzli, poukładanych ze świadomości bohate-

rów. W trakcie rozwijania się narracji powieści stopniowo układają się one w spójny obraz. Motywem, wiążącym sumę narracji, jest z jednej strony konsekwentna i jednolita osobowość głównego bohatera, którego jaźń oprowadza nas po „nieprawdopodobnych" jawo-snach utworu. Z drugiej strony będzie to pedantyczność, z którą autor podchodzi do tworzenia płynnych, logicznych przejść między stanami psychicznymi bohatera. Zasypiając na stacji metra Dynamo, Piotr budzi się pod wpływem krzyków żołnierza, wołającego swego konia (o imieniu Dynamo), ze snu do jawy może również prowadzić Pietkę melodia z radia w szpitalu, którą zaczyna grać Czapajew na fortepianie, lub kraty, które obserwuje bohater z okna samochodu, nagle zmieniające się w kraty okienne szpitala.

II d) *„Prawdziwość" jako charakter autonomii bytowej* występuje tutaj, jako że w swoim utworze Pelewin, w pierwszej kolejności dla bohaterów utworu, stwarza wir rzeczywistości na tyle podobnych do „realnych", że nie sposób jest rozstrzygnąć, gdzie właściwie jest ta, do której inna jest tylko podobna.

„To, co się działo było na tyle nieprawdopodobne, że nie odczuwało się już tego nieprawdopodobieństwa, tak bywa we śnie, gdy umysł w wirze fantastycznych wydarzeń niczym magnez przyciąga jakiś znany z dziennego świata szczegół i na nim skupia całą uwagę, zmieniając najbardziej zagmatwany koszmar w coś przypominającego codzienną rutynę"[32].

Dla czytelnika natomiast tą ułudą, którą doskonale ucieleśnia autor i która może być i jest znana odbiorcom z codziennego doświadczenia, jest niezmienne odczucie podczas czytania poruszającej się między jawą a snem świadomości na moment przed obudzeniem.

II e) Kategoria *„prawdziwości" jako doskonałości ucieleśnienia*, tworzenie realności „jak z bajki", w ramach Pelewinowskiej powieści o tyle nie wydaje się rozstrzygającą, o ile autor nie wydaje się stawiać sobie za cel tworzenia nowego świata, lecz zwątpienie istnienia poza obrębem naszej świadomości świata już istniejącego. Chociaż wątek idealnego, do niczego niepodobnego (niemniej jednak realnego dla

[32] W. Pelewin, *Mały palec Buddy*, dz. cyt., 100.

głównego bohatera) świata jest w utworze obecny. Chcąc ostatecznie przekonać Pietkę o równie fikcyjnej naturze każdej z realności, Czapajew odsyła go do Mefistofelesa utworu – Czarnego Barona, który oprowadza głównego bohatera po imaginatywnej Walhalli. Baron pokazuje mu świat niepodobny do niczego, co zdarzyło mu się doświadczyć w życiu i zarazem niczym się nie różniącego od reszty doświadczeń. Wrażenia realności świata są sugestywnie przekazywane czytelnikom i opisane z nie mniejszym kunsztem, aniżeli poprzednie.

Również „prawdziwym" wydaje się dzieło odnośnie do *odpowiedniości sposobu przedstawienia zawartości dzieła sztuki* (III). Kwestie, których dotyka Pelewin w swojej opowieści, zdają się wymagać właśnie ich werbalnego ujęcia, więc wybór rodzaju sztuki dla ucieleśnienia zamysłu autora wydaje się być całkiem uprawomocnionym. Obrazowość narracji, właściwa stylowi rosyjskiego pisarza, zdaje się całkowicie wyżywać na wyobraźni czytelnika i nie nadaje się do intersubiektywnej naocznej prezentacji, chociaż istnieją też próby ekranizacji jego utworów[33].

W kolejnym, piątym kontekście, prawdziwość przysługuje dziełu literackiemu *z uwagi na jego stosunek na autora* (V). Powieść *Mały palec Buddy* może stać się przykładem „prawdziwości" w rozumieniu (V b) – jako dzieło dojrzałe względem intencji autora, którą udaje się odczytać już na postawie analizy tekstu utworu. Wśród owych intencji znajdzie się kolejna próba zastanowienia się nad losem człowieka w czasie przemian i nad losem ojczyzny autora, próba rozstrzygnięcia kartezjańskiej aporii jawy-snu w realiach post-postmodernistycznych oraz postawienie wcale już nienowego pytania o realność rzeczywistości w ramach kultury współczesnej oraz miejsca w niej świadomości człowieka, uwikłanej w wielkowymiarowość medialnych przeżyć.

Następna podstawa rozważania o „prawdziwości" – podług *sprawności (siły) działania dzieła na odbiorcę* (VI) – również w pełni realizuje się w omawianej powieści. Całość utworu gromadzi metafizyczne przeżycia bohaterów, a wyjątkowy kunszt artystyczny Pelewina wpro-

[33] Prace nad filmem na podstawie omawianej tu powieści rozpoczęto w Niemczech latem 2011 r.

wadza w te przeżycia również czytelnika, któremu podczas lektury nietrudno poddać się oddziaływaniu sugestywnej narracji, utrzymanej w formie „strumienia świadomości" głównego bohatera. Tego rodzaju narracja przenika całość dzieła. Powieść zdaje się wyrażać osobistą tęsknotę autora za przeżyciami metafizycznymi, których dostarcza on w pełni czytelnikowi – na granicy snu i realności, we wspomnianym już prześwicie między nimi.

I właśnie na owych przeżyciach metafizycznych, tak trudno, według Ingardena, nadających się do sprecyzowania, bazuje kontrowersyjna z naukowego punktu widzenia ostatnia z kategorii – *„prawdziwości" jako idei w nim zawartej* (VIII).

Próbując wydobyć ideę omawianego dzieła, jak zaznaczono w punkcie trzecim niniejszego artykułu, można zasugerować, że metafizyczność sytuacji narracyjnej powołanej przez Pelewina do życia, z jednej strony – na tle wojny domowej w Rosji, a z drugiej – na tle poradzieckiego domu wariatów, rozgrywa się w pełni w momencie *katharsis*, której doświadcza Piotr w szpitalu podczas jednego z seansów leczniczych. Wtedy „uwalnia się" on ze „snu" o Rosji rewolucyjnej, albo, jak powiedziałby Pelewin, uwalnia ową rzeczywistość ze swojego umysłu. Ta realność znika w falistym „nigdzie" Uralu – „umownej rzece absolutnej miłości", po nakierowaniu na nią przez Ankę artefaktu – małego palca Buddy, wskazującym według mitu na prawdziwą istotę rzeczy, czyli – zdaniem Pelewina – na Pustkę. Do rzeki rzucają się również Czapajew-guru Pietki oraz Anna, zostawiając Piotra samego. Pozostaje mu tylko „obudzić się" na zawsze w świecie, w którym wychodzi ze szpitala. Lecz i tutaj Pelewin nie rezygnuje z intersubiektywności i dwubiegunowości narracji. Wychodząc ze szpitala, Pietka stwierdza, że świat Rosji lat 90., w którym znajduje się tym razem, został stworzony przez nadużywającego kokainę Kotowskiego, spotyka się z Czapajewem i opuszcza Petersburg na rzecz „drogiej memu sercu Mongolii Wewnętrznej". Interpretacje podobnego ostatecznego połączenia „osobowości fałszywych" głównego bohatera, czy to jako fiasko procesu leczniczego, czy to jako zakończenie ciągu szpitalnych koszmarów Piotra, zostawia autor czytelnikowi. Zdaje się, że Pelewi-

nowi wcale nie chodzi o ukazywanie „prawdziwej" rzeczywistości, lecz na konsekwentne zwieńczenie solipsystycznej koncepcji świata w powieści poprzez powrót bohatera do Petersburga, w którym zaczęła się akcja dzieła. Ów solipsyzm Pelewina nie wygląda na ucieczkę od realiów codzienności, lecz na panaceum i narzędzie radzenia sobie z wirem zmieniającego się paradygmatu życia społecznego i sytuacji ekonomicznej przeciętnych obywateli byłego Związku Radzieckiego. „Gdziekolwiek się znajdziesz, żyj w zgodzie z prawami tego świata, do którego trafiłeś, i posłuż się tymi prawami, żeby się spod nich wyzwolić. Wypisz się ze szpitala, Pietka"[34].

Niemniej pojęcie idei, którą artysta ewentualnie lokuje we własnym utworze, wydaje się kwestią bardzo niepewną i subiektywną, o której w ramach wykładni Ingardena możemy się dowiedzieć wyłącznie „z pierwszej ręki autora". Nie mamy takiej możliwości. Tak jednak mogłaby wyglądać jedna z prób podobnej interpretacji.

Tak wyglądają niektóre z rozumień „prawdy", które z powodzeniem dają się użyć w interpretacji powieści *Mały palec Buddy* W. Pelewina, a zgodnie z którymi dzieło to można nazwać „prawdziwym".

Na koniec analizy chciałoby się jeszcze dopowiedzieć, że zgodnie z kryteriami Ingardena nieprawdziwą owa powieść byłaby w odniesieniu do każdej z kategorii w jakiś sposób odwołującej do prawdy w jej klasycznym rozumieniu. Przyznanie „prawdziwości" powieści Pelewina w ramach współmierności jej z prawdą logiczną (I) wydaje się zabiegiem chybionym, ponieważ trudno by było znaleźć w niej zdania o wartości logicznej prawdy, czyli oddające poprawnie realnie obecny (lub kiedyś mający miejsce) porządek rzeczy. I chociaż autor zapożycza realne postacie historyczne (Czapajew, Kotowski, Furmanow), które w jego własnym utworze występują jako bohaterowie literaccy, są one raczej punktami odniesienia dla zasygnalizowania wymiarów rzeczywistości alternatywnej, przedstawionej w utworze, i dowcipnym zabiegiem artystycznym, niż roszczeniem autora do prezentowania w utworze prawdy historycznej. Równie niedorzecznym byłoby stosowanie wobec utworu kategorii prawdziwości odnośnie do „wierno-

[34] W. Pelewin, *Mały palec Buddy*, dz. cyt., 318.

ści" reprezentowania jakichkolwiek przedmiotów realnych w utworze (II a), lub „prawdziwości" wypowiadania się w dziele autora jako realnie istniejącej osoby (V c).

W podobnym świetle wygląda ta powieść, która – według poglądu Ingardena na dzieło literackie – nie zawiera w sobie sądów *sensu stricto*. Według maniery przypominającej pewne elementy monadologicznej wizji Leibniza, Pelewin proponuje czytelnikowi wejście do równoległych, jednakowoż konsekwentnie i sugestywnie przedstawionych czytelnikowi światów *quasi*-rzeczywistych. W rezultacie nieprzezwyciężalnych antynomii, jakie za sobą pociąga taki świat, ostatecznie jednak ogłasza zwycięstwo solipsyzmu i agnostycyzmu w obliczu poszukiwań jakichś znaków będących – wzorem Kartezjusza[35] – tropami wskazującymi nam transcendentne *criterium veritatis*.

5. ZAKOŃCZENIE

Prezentowana w tym artykule analiza udowadnia możliwość stosowania kategorii „prawdy" w odniesieniu do dzieł literackich, których istotę z reguły stanowią zmyślone realia światów alternatywnych, kreowanych przez umysł autora. Orzekanie o podobnie rozumianej „prawdziwości" w wykładni Ingardenowskiej będzie poprawne, lecz z zastrzeżeniem używania tego pojęcia wraz z terminem „prawdziwości" w cudzysłowie, ponieważ prawda w pierwszym swym klasycznym znaczeniu, jako odpowiedniość treści orzekań o zachodzących w realnym świecie wydarzeniach do faktycznego stanu ich istnienia, jest tylko jednym (i wcale nie czołowym dla estetycznej wartości dzieła według polskiego filozofa) z możliwych rozumień „prawdziwości" w odniesieniu do tworu literackiego.

Chciałabym podkreślić epistemologiczną wartość kategorii prawdy w zakresie krytyki literackiej. Niezależnie od tego, czy sztuka jest powołana, by reprezentować rzeczywistość, upiększać (szpecić) ją lub pokazywać oczami konkretnego twórcy, razem z prawdą pozostaje

[35] Por.: „nie nasuwają się żadne oznaki (*signa*), które by pozwoliły na pewno rozróżnić sen od jawy". R. Descartes, *Zasady filozofii*, tłum. z łac. I. Dąmbska, Kęty 2001, 4.

ona w zakresie kategorii przede wszystkim poznawczych. Naświetlanie sztuki i prawdy jako kategorii przeciwstawnych, antynomicznych, wydaje się nadużyciem w świetle podobnego podejścia, tyle że zakres rzeczywistości wcale nie wyklucza sztuki z własnego obszaru.

Aktualność rozważań, podjętych w tym artykule, zdaje się uzasadniona na tle współczesności. R. Ingarden pracował nad własnym systemem filozofii estetycznej od lat powojennych do lat 60. XX wieku, kiedy to do głosu dopiero zaczynali wchodzić współcześni klasycy postmodernizmu, negujący zastaną tradycję krytycznego realizmu wobec sztuki. W naszych czasach Ingardenowska „prawda" może stać się na nowo jednym z punktów odniesienia dla powrotu do prawomocnego dla myśli krytycznej orzekania o wartościowości czy jej braku w obrębie sztuki. Wbrew relatywizmowi dyskursu współczesnej nam „ponowoczesności", który obecnie przelewa się poza granice świata fikcji do świata rzeczywistego, podejście racjonalistyczne może okazać się panaceum dla pozbawionego uzasadnionego wartościowania świata przez jednostkę. Zbawiennym może stać się zabieg podobny do tego, który przeprowadził Ingarden – udowodnienia realności rzeczywistości poprzez wskazanie na „fałszywą" rzeczywistość dzieł sztuki i na różnice w poznaniu świata realnego i światów fikcyjnych w obrębie świadomości.

BIBLIOGRAFIA

Descartes R., *Zasady filozofii*, tłum. z łac. I. Dąmbska, Kęty 2001.

Dzieło sztuki literackiej, w: *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena*, red. A. J. Nowak, L. Sosnowski, Kraków 2001, 42–43.

Ingarden R., *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, tłum. z niem. M. Turowicz, Warszawa 1988.

Ingarden R., *O tak zwanej prawdzie w literaturze. Czy zdania twierdzące w dziele sztuki literackiej są sądami sensu stricto*? w: Tenże, *Szkice z filozofii literatury*, Kraków 2000, 119–174.

Ingarden R., *Szkice z filozofii literatury*, Kraków 2000.

Kiereś H., *Sztuka wobec natury*, Radom 2001.

Konik R., *Ile prawdy jest w sztuce?*, w: *Studia Systematica*, t. 1: *Prawda*, red. D. Leszczyński, Wrocław 2011, 111–124.
Pelewin W., *Mały palec Buddy*, tłum. z ros. H. Broniatowska, Warszawa 2003.
Tomasz z Akwinu, *Dysputy problemowe o prawdzie*, tłum. z łac. A. Białek, tekst poprawili: M. A. Krąpiec i A. Maryniarczyk, Lublin 1999.

NATURE OF "TRUTH" IN FICTIONAL LITERATURE ACCORDING TO R. INGARDEN'S CRITERIA. AN ANALYSIS OF THE PROBLEM USING THE NOVEL *BUDDA'S LITTLE FINGER* BY V. PELEVIN

Abstract. The article is an analysis of the eight criteria for truth in a work of art, as put forward by R. Ingarden in his phenomenological aesthetics. It is an attempt at a return to Polish philosophical theory on current postmodern literature. V. Pelevin's novel *Buddha's little finger* was chosen to demonstrate the return to rationalist and realist traditions in literary criticism, which is currently under the strong influence of postmodern discourse.
Keywords: truth, work of art, representation, *quasi*-reality, intentionality, art, artist, ontology, metaphisycs, phenomenogy, postmodernism