

PRAWDA FIKCJI LITERACKIEJ W ŚWIETLE HERMENEUTYKI PAULA RICOEURA

– Anna Ziółkowska-Juś –

Abstrakt. W filozofii hermeneutycznej Paula Ricoeura zagadnienie prawdy fikcji literackiej wiąże się z kwestiami antropologicznymi, czyli poszukiwaniem odpowiedzi na pytania o tożsamość osobową i sens życia w świecie, który jest pozbawiony niezmiennych, substancjalnych fundamentów. Hermeneutyczne zbliżenie fikcji literackich i życia niesie ze sobą ważne konsekwencje dla redefinicji pojęć (związanych z kondycją ludzką, a tradycyjnie kojarzonych z ontologią substancjalną), takich jak: „prawda”, „rzeczywistość”, „rozumienie”, „etyka” i „tożsamość osobowa”. W artykule poszukuję odpowiedzi na następujące pytania: na czym polega prawda fikcji literackiej? Jaki jest status fikcji literackiej wobec rzeczywistości? Co w sztuce literackiej jest tworzone, a co odkrywane? Na czym polega samorozumienie wobec światów literackich? Jaką rolę pełni literatura w konstytuowaniu tożsamości osobowej czytelnika? Dlaczego wkraczanie w światy wyobrażeniowe ma charakter etyczny? Jaką rolę w procesie rozumienia pełni metaforyczne zapośredniczenie?

Słowa kluczowe: Ricoeur, etyka, fikcja, hermeneutyka, literatura, prawda, rzeczywistość, tożsamość.

Zagadnienie prawdy fikcji literackiej sytuuje się na przecięciu teorii literatury i filozofii. W refleksji hermeneutycznej wiąże się ono z kwestią odniesienia światów literackich do życia czytelnika i z próbą odpowiedzi na pytanie o tożsamość czytelnika i sens życia w świecie, który jest pozbawiony niezmiennych, substancjalnych i jasno określonych fundamentów. Celem artykułu jest poszukiwanie trudno uchwytnego i subtelnej przestrzeni pomiędzy z jednej strony panfukcjonalizmem (głoszącym, że wszystko jest fikcją), a z drugiej – realizmem (traktującym fikcję literacką jako coś wtórne i jedynie odtwórczego wobec rzeczywistości). Taką przestrzeń „pomiędzy” dostrzegam w hermeneutyce Paula Ricoeura. Choć Ricoeur poświęcił w swojej twórczości wiele miejsca światom powieściowym, to jednak prawda literatury nie została wyodrębniona w jego rozważaniach. Stąd też pojawia się zadanie wyinterpretowania kwestii prawdy fikcji literackiej z poszczególnych prac filozofa. Sądzę jednak, że warto takie zadanie podjąć, gdyż rozważania hermeneuty (zawarte m.in. w takich pracach, jak: *O sobie samym jako innym*, *Czas i opowieść*, *Metafora żywa*), które koncentrują się wokół problematyki zetknięcia światów literackich i świata ludzkiego życia, niosą ze sobą ważne kon-

sekwencje dla redefinicji pojęć (związanych z kondycją ludzką, a tradycyjnie kojarzonych z ontologią substancjalną), takich jak: „prawda”, „rzeczywistość”, „rozumienie”, „etyka” i „tożsamość”.

Jak zauważa Katarzyna Rosner, Ricoeur nie traktuje opowieści jako sublimacji pierwotnej struktury rozumienia¹. Nie rezygnuje również z rozróżnienia życia i sfery fikcji literackiej. Pomiedzy życiem i literaturą istnieje różnica, o czym świadczy chociażby przywołanie przez filozofa jednej z najstarszych kategorii estetycznych, jaką jest teoria mimesis, wskazująca na odniesienie sztuki do jakiejś rzeczywistości. Hermeneuta odrzuca panfikcjonalizm i zarazem stwierdza, że literatura stanowi domenę ludzkiej twórczości, która niesie ze sobą treści ważne poznawczo. Literatura nie tyle stanowi wyraz naszego rozumienia i bycia w świecie, co raczej nasze rozumienie i samorozumienie dokonuje się wobec tekstów literackich. Sięgamy do opowieści, gdyż chcemy lepiej zrozumieć siebie i własne doświadczenie, które bez wsparcia fikcji pozostawałoby nieuchwytnie. Ricoeur stwierdza, że:

Istnieje wielka różnica między życiem a fikcją. Życie jest przeżywane, a narracje są opowiadane. Ta różnica pozostaje nieprzekraczalna, lecz można ją częściowo znieść dzięki naszej zdolności odnoszenia do siebie plotów, które czerpiemy z naszej kultury i wypróbowania różnych ról, przyjmowanych przez naszych ulubionych bohaterów opowieści, które są nam bliskie².

Przyjęcie różnicy pomiędzy sferą literacką i sferą życia implikuje pytanie o ich wzajemną relację. W artykule, podejmując i problematyzując rozważania hermeneutyczno-estetyczne Ricoeura, poszukuję odpowiedzi na następujące pytania: na czym polega prawda fikcji literackiej? Jaki jest status fikcji literackiej wobec rzeczywistości? Co w sztuce literackiej jest tworzone, a co odkrywane? Na czym polega rozumienie i samorozumienie wobec światów literackich? Jaką rolę pełni literatura w konstruowaniu tożsamości osobowej czytelnika? Co światy wyobrażeniowe mogą nam powiedzieć o nas samych i kondycji ludzkiej? Dlaczego wkraczanie w światy literackie ma charakter etyczny? Jaką rolę w procesie (samo)rozumienia pełni językowe, metaforyczne zapośredniczenie?

¹ Rosner [2003] s. 126–136.

² Ricoeur [1991] s. 32, cyt. za Rosner [2003] s. 132.

Pomiędzy realizmem a konstruktywizmem

W swojej refleksji nad fikcją literacką Paul Ricoeur nawiązuje m.in. do *Poetyki* Arystotelesa. Poglądy na temat statusu fikcji literackiej, zarówno u Arystotelesa jak i u Ricoeura, sytuują się pomiędzy realizmem a konstruktywizmem. Realizm, który można odnaleźć w poglądach Platona zakłada, że istnieje jakaś rzeczywistość sama w sobie, do której sztuka poprzez naśladownictwo nawiązuje. Słowo „rzeczywistość” jako rzeczownik oznacza jakiś przedmiot, do którego podmiot jakoś się odnosi. Zatem pisanie i mówienie o „rzeczywistości” zakłada już na wstępie dualizm podmiotowo-przedmiotowy. Platon akcentował wtórność fikcji artystycznej wobec rzeczywistości, co istotnie deprecjonowało sztukę, która nie dość, że nie przybliżyła do prawdziwego bytu (świata idei), to w dodatku wprowadza w stan ułudy i omamienia³. Kontynuatorami Platona byli rzecznicy sztuki rozumianej realistycznie i naturalistycznie, dla których najważniejszym zadaniem było osiągnięcie jak największej zgodności fikcji z realnym światem. Przykładowymi realizacjami założeń realistów są: literatura czasów oświecenia, powieść pozytywistyczna albo XX-wieczna literatura socrealistyczna. Zasadniczym problemem dla realistów i naturalistów było zdefiniowanie słowa „rzeczywistość”, które paradoksalnie okazało się bardzo wieloznaczne.

Natomiast poglądy konstruktywistów opierają się na zgoła odmiennym założeniu. Konstruktywizm, obecny już w zapatrywaniach sofistów, pełne rozwinięcie uzyskał w myśli Friedricha Nietzschego, a współcześnie w rozważaniach Richarda Rorty’ego, Stanleya Fische, Michela Foucaulta i innych. Konstruktywiści twierdzą, że pojęcie „rzeczywistości” ma charakter subiektywny. W tej perspektywie nie ma obiektywnej prawdy, ale istnieją tylko interpretacje. Innymi słowy, rzeczywistość nie jest czymś odkrywanym, ale konstruowanym. Perspektywa ta nadaje inną niż Platońska rangę literaturze i sztuce w ogóle. Poglądy konstruktywistów są zbieżne z Platońskimi w tym, że celem wypowiedzi literackiej nie jest dążenie do prawdy, ale wprowadzanie w stan omamienia i ułudy. Skoro jednak nie ma jakiejś rzeczywistości, do której sztuka miałaby się odnosić, jej status ulega znaczącej przemianie. Sztuka nie jest w tym ujęciu odtwórcza. Nie może ona już służyć prawdzie rzeczywistości, gdyż nie ma czegoś takiego, jak obiektywna prawda i obiektywna rzeczywistość. Sztuka wytwarza jedynie efekt prawdziwości i efekt rzeczywistości, a jako taka pełni rolę retoryczną, terapeutyczną i perswazyjną. Konstruktywistom bliskie są zwłaszcza sztuka romantyczna i awangardo-

³ O poecie-naśladowcy Platon pisze, że: „on w duszy każdego poszczególnego człowieka zaszczepia zły ustrój wewnętrzny, folguje temu i schlebia, co jest poza rozumem w duszy, i nie potrafi odróżnić ani tego, co większe, ani tego, co mniejsze, tylko jedno i to samo raz uważa za wielkie a raz za małe. Widziadła tylko wywołuje, a od prawdy stoi bardzo daleko” (Platon [1999] s. 202).

wa, które kładą nacisk raczej na świat wewnętrzny i subiektywny, niż na jego zewnętrzne odniesienia. Skoro wszystko jest indywidualnym albo społecznym konstruktem, to w sztuce chodzi przede wszystkim o zaproponowanie nowej, oryginalnej wizji świata, która zasadniczo odmieni jego dotychczasowe postrzeganie. Sztuka w tym rozumieniu ma za zadanie interpretować interpretacje, powoływać do istnienia nową, ciekawszą, bardziej przekonującą niż dotychczas wersję rzeczywistości. Perspektywa ta znosi różnicę pomiędzy piszącym twórcą i czytającym odbiorcą. Ten, kto czyta, nie jest jedynie odtwórcą, interpretatorem, ale właśnie twórcą w pełnym tego słowa znaczeniu. Według konstruktywistów sens nie jest składową tekstu, nie leży też po stronie autora dzieła, ale właśnie zostaje wytworzony w akcie czytania, które tym samym staje się pisaniem.

Ricoeur, nawiązując do Arystotelesowskiej koncepcji sztuki, dystansuje się zarówno od radykalnego realizmu, jak i konstruktywizmu. Tak Arystoteles, jak i Ricoeur w przeciwieństwie do Platona uważają, że sztuka ma charakter twórczy, jednak w przeciwieństwie do konstruktywistów, nie rezygnują z pojęcia rzeczywistości. **Prawda w rozumieniu Ricoeura polega zarazem na tworzeniu i odkrywaniu.** Dla autora *Egzystencji i hermeneutyki* szczególnie inspirująca okazała się Arystotelesowska kategoria mimesis. Według Arystotelesa aktywność mimetyczna polega na przedstawianiu i naśladowaniu, przy czym to ostatnie nie jest odtwórczością, jak u Platona. Inaczej niż w naturalistycznie pojmowanej sztuce, twórczość, która wyrasta z naturalnych skłonności człowieka dotyczy: „albo rzeczywistości takiej, jaka była lub jest (realnej), albo takiej, o jakiej się mówi lub myśli, że jest (pomyślanej), albo takiej, jaka powinna być (idealnej)”⁴. Mimesis polega na powoływaniu do istnienia swoistego, autonomicznego świata, za pomocą właściwych danej sztuce środków artystycznych i panujących reguł. Aby sztuka mogła mieć zdolność oddziaływania, winna jakoś trafiać do przekonania odbiorcy, toteż: „Zadanie poety polega nie na przedstawieniu wydarzeń rzeczywistych, lecz takich, które mogłyby się zdarzyć, przy czym ta możliwość opiera się na prawdopodobieństwie i konieczności”⁵. Artysta, przedstawiając rzeczywistość taką, jaką mogłaby być, odwołuje się do panujących opinii, efektu artystycznego bądź tendencji idealizujących. Tak rozumiana mimesis jest zakorzeniona z jednej strony w rzeczywistości, z której czerpie inspiracje, a z drugiej – w wyobraźni artysty. Można zatem stwierdzić, że sztuka zarówno łączy, jak i zrywa z rzeczywistością⁶.

⁴ Arystoteles [1983] s. 81.

⁵ Tamże, s. 26.

⁶ Ricoeur pisze, że: „w miarę, jak rośnie oddalenie od rzeczywistości, wzrasta się kłusująca siła dzieła wobec świata naszego doświadczenia. Im większe cofnięcie, tym bardziej żywy powrót do

Warto jednak podkreślić, że w tym ujęciu nie można mówić o rzeczywistości samej w sobie, którą dałoby się potraktować przedmiotowo.

W refleksji Stagiryty i nawiązującego do niego Ricoeura rzeczywistość jest zawsze zinterpretowana, przetworzona i zmediatyzowana przez język. Dlatego też wydobyć jej sensu wiąże się z działalnością hermeneutyczną, interpretacyjną. Ponadto, pomimo że sztuka ma fikcyjny charakter, to jednak nie daje się utożsamić z fałszem i przeciwstawić prawdzie. Fikcja łączy się z prawdą, ale nie z prawdą dającą się wyrazić w sądach⁷. Z fikcji nie dowiemy się zbyt wiele o faktach, ale przecież nie o to w niej chodzi. To właśnie medium sztuki (zwłaszcza literackiej) otwiera nas na sens rzeczywistości⁸.

Prawda fikcji - jak już zauważył Arystoteles - polega na uchwyceniu ogólnego sensu odnoszącego się do pytań filozoficznych nawiedzających ludzką myśl. Są to przede wszystkim pytania związane z naszym rozumieniem i samorozumieniem wobec problemów ostatecznych, takich jak na przykład: śmierć, cierpienie, niepewność naszego losu oraz najbardziej frapujące pytanie „Kim jestem?”. Nic więc dziwnego, że rozważania zawarte w *Poetyce* znalazły oddźwięk w myśli hermeneutycznej.

Perspektywa realistyczna kładzie akcent na przedmiotowość (obiektywność) sztuki, a konstruktywizm gloryfikuje podmiotowość (subiektywność). Natomiast w hermeneutycznej koncepcji sztuki zaakcentowana zostaje przestrzeń dialogiczna, wykraczająca poza opozycje typu: podmiot-przedmiot, czy też subiektywność- obiektywność. Doświadczenie sztuki w ujęciu hermeneutycznym

rzeczywistości, jak gdyby przychodziło z oddali, jak gdyby nasze doświadczenie było oglądane z miejsca nieskończenie odleglejszego niż faktyczne” (Ricoeur [2003] s. 251).

⁷ O prawdzie i literaturze pisze następująco Michał Januszkiewicz w książce, *Kim jestem ja, kim jesteś ty? Etyka tożsamość, rozumienie*: „Nie sposób właściwie podjąć rozważań nad problemem prawdy w literaturze, jeżeli nie skonfrontujemy go z pojęciem fikcji [...]. Zaznaczmy w tym miejscu tylko, że pojęcia prawdy i fikcji, choć stanowią ważny układ relacyjny, nie są w sposób ścisły przeciwieństwami. Z logicznego punktu widzenia przeciwieństwem prawdy jest bowiem fałsz, a nie fikcja. Prawda i fikcja są pojęciami pochodzącymi z różnych obszarów - prawda z logiki, fikcja z literatury. [...] Mówiąc najprościej: prawda w literaturze nie ma mocy prawdy logicznej, jest ona zawsze wmieszana w fikcję. Z drugiej strony: fikcja jako logiczna nierozstrzygalność zyskuje jednak szczególny walor - nie poznawczy, epistemologiczny, lecz hermeneutyczny” (Januszkiewicz [2012] s. 92-93).

⁸ Literatura okazuje się tu medium wyróżnionym i doskonalszym od innych dziedzin ludzkiej aktywności (na przykład polityki, historii, retoryki). Arystoteles twierdzi na przykład, że w poszukiwaniu prawdy literatura jest bliższa filozofii niż historii, gdyż: „Historyk i poeta różnią się nie tym, że jeden posługuje się prozą, a drugi wierszem, bo dzieło Herodota można by ułożyć wierszem i tym niemniej pozostałoby ono historią, jak jest nią w prozie. Różnią się oni natomiast tym, że jeden mówi o wydarzeniach, które miały miejsce w rzeczywistości, a drugi o takich, które mogą się wydarzyć. Dlatego też poezja jest bardziej filozoficzna i poważna niż historia; poezja wyraża przecież to, co ogólne, historia natomiast to, co jednostkowe” (Arystoteles [1983] s. 26).

jest spotkaniem z tym, co inne, oraz wykraczającym poza zamkniętą subiektywność wydarzeniem, dzięki któremu możliwe staje się głębsze rozumienie siebie, świata i drugiego człowieka.

Jeśli można więc mówić o prawdzie w sensie hermeneutycznym, to jest to prawda dynamiczna (nie dająca się zamknąć w pojęciu, ani też żadnych statycznych strukturach), w jej ciągłym stawaniu się, związana z językowym, metaforycznym zapośredniczeniem i odkrywana w procesie interpretacji. Tak też ujmując ją Ricoeur, gdy stwierdza, że:

prawda zaiste jest drogą, stawaniem się; ma do czynienia z możliwością kontynuacji istnienia, wytrwania w istnieniu, zrodzenia się i odtwarzania w istnieniu; jest możliwością wędrówki. Jeśli właśnie to będziemy pojmować jako prawdę, to przestanie być ona nie do pogodzenia z procesem interpretacji⁹.

2. Mimesis-mythos-praxis. Od poetyki ku hermeneutyce

A jednak nie ma dyskursu aż tak fikcyjnego, który by nie sięgał rzeczywistości, jednakże na innym poziomie.

Paul Ricoeur¹⁰

Pozornościowy charakter dzieła wyraźnie nie daje się wyzwolić od cząstki choćby niejawnego naśladowania tego, co rzeczywiste, i tym samym z iluzji. Wszystko bowiem, co dzieła sztuki zawierają w sobie z formy i materiałów, ducha i tworzywa, przywędrowało do nich z rzeczywistości i w nich się ich pozbywa.

Theodor W. Adorno¹¹

W dziele *Czas i opowieść* Paul Ricoeur wyróżnia trzy rodzaje mimesis. Interesuje go bowiem nie tylko fikcja literacka pojęta w izolacji od życiowego kontekstu i doświadczenia (mimesis II), ale przede wszystkim świat, z którego wyrasta i który imituje (mimesis I) oraz świat czytelnika, na który znacząco oddziałuje (mimesis III). Ricoeur nie chce poprzestawać na analizie strukturalnej i semantycznej dzieła, ale jako hermeneuta dąży do tego, by: „zrekonstruować ogół operacji, poprzez które dzieło wyłania się z nieprzeniknionej głębi życia, działania i doznawania. Dzieło jest przecież dane przez autora czytelnikowi, który je przyjmuje i w ten sposób zmienia swoje działanie”¹². Wyróżnienie trzech mimesis wskazuje,

⁹ Ricoeur [1985] s. 336.

¹⁰ Ricoeur [1989] s. 240.

¹¹ Adorno [1994] s. 190.

¹² Ricoeur [2008] t. 1, s. 84.

że fikcja literacka nie jest tworem autonomicznym, ale jest podporządkowana ludzkiemu, praktycznemu doświadczeniu. Z jednej strony odłącza się ona od świata życia (wszak artysta tworzy świat na niby, quasi-wydarzenia), a z drugiej – jest zakorzeniona w codziennej praxis, zagospodarowanej przez etykę i otwarta na czytelnika, w którym dopiero realizuje swoje przeznaczenie. Ważne jest to, co ją poprzedza (przedrozumienie), czyli działalność twórcza artysty oraz to, co po niej następuje (postrozumienie), czyli doświadczenie czytelnicze¹³.

Ricoeur podkreśla dynamizm operacji mimetycznych, w których nie chodzi o powołanie do istnienia statycznego dzieła, ale właśnie o zainicjowanie procesu rozumienia i samorozumienia przez fikcję. Dlatego aktywność poetycka (*poiesis*) nie zatrzymuje się na gotowym wytworze, ale dopełnia w ponawianym wciąż na nowo procesie interpretacji. Autor *Czasu i opowieści* znacząco rozszerza, rozwija i modyfikuje zaczerpnięte z Arystotelesowskiej *Poetyki* znaczenie pary *mimesis-mythos* i odniesienia *mythos* do *praxis*. Stosunek fikcji literackiej i rzeczywistości daje się zobrazować jako „łuk hermeneutyczny”, który wychodzi od życia, przechodzi przez dzieło i powraca do życia¹⁴. Ostatni element owego łuku stanowi „zastosowanie”, czyli oddziaływanie fikcji na realne życie czytelnika. W celu wyjaśnienia relacji fikcji literackiej i rzeczywistości warto zanalizować trzy elementy „łuku hermeneutycznego”, jakimi są: akt twórczy (*mimesis* I), świat dzieła (*mimesis* II) i doświadczenie czytelnika (*mimesis* III).

2.1. MIMESIS I - PRZEDROZUMIENIE

Mimesis I dotyczy twórczości poetyckiej, źródeł poetyckiego kształtowania. Jest tym, co Arystoteles rozumie pod pojęciem naśladowanie i przedstawianie. Nawiązując do Heideggera, Ricoeur stwierdza, że kompozycja nie pojawia się w próżni, ale że wyrasta z ludzkiego zakorzenienia w świecie (*Lebenswelt*) i przedrozumienia, które ma charakter przedpojęciowy, i które jest w istocie inaczej ustrukturalizowanym rozumieniem. Włączając koncepcję Arystotelesa w dyskurs hermeneutyczny, Ricoeur zwraca uwagę na zakorzenienie narracyjnej, fikcyjnej kompozycji w żywym doświadczeniu. Warto zwrócić uwagę na literackie strategie przekształcania pola praktycznego na pole wyobrazeniowe.

¹³ „'Przed' i 'po'. Dzieło sztuki imituje to, co poprzedzało je w czasie, ma jednak i następstwa w imitujących reakcjach widza. Platon niepokoi się, jak pamiętamy, z powodu etycznego oddziaływania sztuki, podczas gdy Arystoteles trzyma się psychologii i kilkakrotnie powraca do wywołującego dreszcze przerażenia (*phobos*) i współodczuwania (*eleos*), które tragedia powodować ma u widza, powtarzającego – imitującego w ten sposób to, co przedstawia się na scenie” (Melberg [2002] s. 55).

¹⁴ Ricoeur [2008] t. 2, s. 228.

Po pierwsze, fikcja korzysta z fenomenologii czynu, związanego z siecią takich terminów, jak: sprawca, cel, środek, okoliczności, wsparcie, wrogość, współpraca, konflikt, sukces, porażka, itp.¹⁵. Tematem opowieści stają się działania i doznawania wraz z towarzyszącymi im okolicznościami. Narracja przekształca sferę praktycznego życia, scalając i konkretyzując terminologię związaną z działaniem. Dzięki diachronicznemu, czasowemu powiązaniu, intryga ustala związek pomiędzy sprawcami, działaniem, doznawaniem, okolicznościami i motywami czynów. Związek ten w codziennym, praktycznym życiu jest niekiedy trudny do uchwycenia.

Po drugie, kompozycja narracyjna jest zakorzeniona w symbolicznych znaczeniach, obecnych w polu praktycznym¹⁶, co sprawia, że nie może być nigdy etycznie neutralna. Nasze doświadczenie jest już zawsze jakoś symbolicznie zapośredniczone, zanim wejdzie w obszar mowy bądź pisma. Przez symboliczne zapośredniczenie należy rozumieć obecne w danej kulturze normy, wartości, konwencje, gesty, skrótowe znaki upraszczające ciąg logicznego rozumowania, a także metafory skrywające głębszy sens, który może być jedynie dostępny ezoterycznej wiedzy¹⁷. Ta pierwotna, symboliczna znaczeniowość umożliwia funkcjonowanie, komunikowanie, rozumienie i porozumienie. Nie jest więc tak, że to dopiero narracja nadaje doświadczeniu znaczenie, ale raczej tak, że kompozycja narracyjna korzysta z obecnych w obszarze praktycznym (choćby w sposób niejawny i utajony), symbolicznych znaczeń. Rolą fikcji literackiej jest przekształcanie dostępnych znaczeń i wskazywanie na odmienne od istniejących, ale możliwe sposoby wartościowania. Ludzkie działania nie są nigdy etycznie neutralne, co powoduje, że fikcja, której są przedmiotem, sama również jest ściśle złączona z wartościowaniem i ocenianiem. Zauważył to już Arystoteles, którego poetyka wspiera się na pewnych, etycznych założeniach¹⁸. Według Ricoeura światy literackie są wielkim, imaginacyjnym laboratorium, w którym artysta eksperymentuje z wartościami:

[...] w nierzeczywistym kręgu fikcji stale odkrywamy nowe sposoby wartościowania działań i postaci. Doświadczenia myślowe, jakie przeprowadzamy w wiel-

¹⁵ Ricoeur [2008] t. 1, s. 87.

¹⁶ Tamże, s. 89.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ „Poetyka dopuszcza nie tylko <<sprawców>>, lecz także charaktery, wyposażone w etyczne jakości, które czynią je szlachetnymi lub podłymi. Jeżeli tragedia może przedstawiać je jako <<lepsze>>, a komedia jako <<gorsze>> niż rzeczywistości ludzie, to dlatego, że wspólne autorom i odbiorcom rozumienie praktyczne pociąga za sobą nieuchronnie ocenę charakterów oraz ich działań jako dobrych i złych. Nie istnieje działanie, które nie wywoływałoby choćby najmniejszej pochwały lub nagany zależnie od hierarchii wartości mającej za bieguny dobro i zło” (tamże, s. 91–92).

kim laboratorium świata wyobraźni, są także odkryciami dokonywanymi w krainie dobra i zła¹⁹.

Po trzecie, opowieść odnosi się do strukturalizacji czasowej naszego praktycznego doświadczenia. Ricoeur zdaje sprawę z aporetyczności doświadczenia czasu. Zestawiając Augustiańską koncepcję czasu (czasu świadomości) z Arystotelesowską koncepcją czasu fizycznego i obiektywnego, stwierdza ich wzajemną nieredukowalność, która najlepiej zostaje ujawniona w twórczości narracyjnej. Autor *Czasu i opowieści*, nawiązując do Heideggerowskiej prymarnej czasowości (wyrażającej się w jedności trzech ekstaz czasowych: przeszłości, teraźniejszości i przyszłości), nie chce jednak znosić opozycji dwóch czasów poprzez ugruntowanie czasu „obiektywnego” (publicznego) w czasie doświadczenia. Wyobrazeniowe fikcje literackie nie usuwają aporii obu czasów, ale raczej ukazują ich nieredukowalne połączenie, wpisując czas świadomości (przeżycia) w czas kosmiczny²⁰. Tym samym literatura uprawia swego rodzaju „gry z czasem”, czyniąc ten ostatni bardziej oswojonym i zrozumiałym dla człowieka. Można powiedzieć, że literatura strukturalizując na nowo nasze czasowe doświadczenie, chce oswoić czas, którego rozumienie nieustannie nam się wymyka. W tym sensie zarzewiem opowieści są potoczne strukturalizacje czasu, wyrażające się w takich określnikach, jak: „dzisiaj”, „wczoraj”, „jutro”, „później”, „wtedy” itp. Intryga wydobywa i czasowo strukturalizuje to, co dla ludzkiego doświadczenia jest najbardziej znaczące. Opowiedzenie czasu (jego narracyjne ustrukturalizowanie) czyni go bardziej ludzkim, gdyż – jak stwierdza Ricoeur – „przejście przez narracyjność jest podniesieniem czasu, czasu świata, do czasu człowieka”²¹. Wyodrębniając mimesis I Ricoeur wskazał na zakorzenienie światów literackich w tym, co ludzkie. Opowieści reorganizują i przekształcają sferę naszego praktycznego życia, wraz z jej ustrukturalizowanymi już jakoś znaczeniami, wartościami i czasowością. Innymi słowy, literatura konfiguruje i przekształca to, co ma już w ludzkim działaniu pewien, mniej lub bardziej określony kształt.

¹⁹ Ricoeur [2002] s. 271, 272.

²⁰ Ricoeur odnośnie do zamierzenia swego dzieła, jakim jest *Czas i opowieść*, pisze: „Stale będziemy twierdzili w tej książce, że spekulacja na temat czasu jest niekończącym się roztrząsaniem, na które jedyną odpowiedź stanowi działanie narracyjne. Nie rozstrzyga ono zastępczo aporii. Jeżeli je rozstrzyga, to w poetyckim, a nie w teoretycznym sensie tego słowa. Budowanie intrygi, jak powiemy później, odpowiada na spekulatywną aporię poetyckim czynem, zdolnym niewątpliwie rzucić na aporię światło (to będzie najważniejsze znaczenie Arystotelesowskiego katharsis), lecz niezdolnym rozstrzygnąć jej teoretycznie. W pewnym sensie sam Augustyn prowadzi ku tego rodzaju rozstrzygnięciu (...) jedynie dzięki poetyckiemu przekształceniu nie tylko rozstrzygnięcia, lecz także samego pytania, aporia wyzwala się od nonsensu, z którym graniczy” (Ricoeur [2008] s. 21).

²¹ Ricoeur [2003] s. 119.

2.2. MIMESIS II – ŚWIAT FIKCJI

Mimesis II to twórczość dokonująca się w polu wyobraźniowym, czyli dynamiczne ujęcie zdarzeń i postaci wplecionych w perypetie. Tego rodzaju wyróżnioną całością kompozycyjną rządzi określony porządek, jakim jest Arystotelesowski *mythos*, czyli układ zdarzeń. Ricoeur rozszerza Arystotelesowski model zawiązania intrygi na wszelkie fikcyjne narracje. Chodzi tu o konfigurowanie świata fikcyjnego (królestwa „jak gdyby”) z dostępnej materii doświadczenia. Aby opowiedziana historia mogła mieć sens, musi rządzić się określoną logiką, musi łączyć i organizować wydarzenia w rozumną, spójną całość. To fikcyjne uporządkowanie - wydobywanie spójnej całości z bezładnego następstwa zdarzeń - podkreślał również autor *Poetyki*. Arystotelesowski *mythos* daje się scharakteryzować przez trzy następujące cechy: zupełność, całość i odpowiednią wielkość. Dla „fikcyjnej całości” ważne jest także posiadanie początku, środka i końca, przy czym chodzi tu o początek i koniec narracyjny, a nie opowiadanych zdarzeń. Co więcej, akcja winna być podporządkowana wymogom konieczności i prawdopodobieństwa, rządzących następstwem zdarzeń, w jak największym stopniu eliminujących przypadkowość²². To, co w życiu wydaje się istnieć symultanicznie albo w postaci przypadkowego następstwa, intryga łączy i organizuje w pewną sensowną całość. Tym samym opowieść wydobywa i ukazuje często niedostrzegalne w życiu powiązania pomiędzy postaciami, działaniami, okolicznościami i zdarzeniami.

Estetyka powieści, przeobrażając porządek rozważań etycznych²³, daje pierwszeństwo akcji i działaniu nad charakterami (postaciami), bowiem – jak pisze Arystoteles:

Celem naśladowania jest przedstawienie jakiejś akcji, a nie właściwości postaci. Z charakterem wiążą się ich pewne cechy, natomiast czyny decydują o ich powodzeniu lub nieszczęściu [...]. Toteż celem tragedii jest bieg zdarzeń, czyli fabuła, a cel jest we wszystkim rzeczą najważniejszą. Tragedia nie może istnieć bez akcji, może natomiast istnieć bez charakterów²⁴.

²² Por. Arystoteles [1983] s. 22, 23.

²³ „W etyce (por. *Etyka nikomachejska II...*) jednostka wyprzedza akcję na polu moralnych jakości. W poetyce kompozycja akcji tworzona przez poetę rządzi etyczną jakością charakterów” (Ricoeur [2008] t. 1, s. 62–63).

²⁴ Arystoteles [1983] s. 19.

Opowieść ukazuje bohaterów jako uwikłanych w kontekst własnej historii, zdarzenia, okoliczności i działania innych ludzi. Istotną taktyką wykorzystaną w budowie opowieści jest uniwersalizacja, która eliminując epizodyczną przypadkowość, pozwala skupić się na tym, co istotowe. Nawiązując do Arystotelesa Ricoeur podkreśla, że: „układanie intrygi to wydobywanie na jaw zrozumiałego z przypadkowego, uniwersalnego z pojedynczego, koniecznego lub prawdopodobnego z epizodycznego”²⁵. Ta estetyczna transpozycja uogólnia i typizuje działania, postaci i zdarzenia, umożliwiając głębsze rozumienie ludzkiego doświadczenia. Nie chodzi tu w żadnym razie o deprecjację indywidualnego, specyficznego doświadczenia, ale raczej o wydobywanie jego sensu. Można stwierdzić, że Arystoteles i Ricoeur odwracają platońską mimesis. Sztuka idealizuje. Zarazem jednak trzeba dodać, że ujawnione w sztuce uniwersalia nie są platońskimi ideami, gdyż wyrastają one z mądrości praktycznej, spokrewnionej z etyką²⁶. Sztuka literacka nie tylko nie oddala od rzeczywistości, do której się odnosi, ale właśnie umożliwia jej głębsze rozumienie. Pomiędzy światem przedstawionym w dziele literackim a polem praktycznego doświadczenia nie zachodzi odniesienie referencyjne (*adequatio intellectus et rei*). Twórczość dystansuje się od rzeczywistości na jednym poziomie po to, aby na innym poziomie do niej powrócić:

Sztuka obala jedynie rzeczywistość nieprzekształconą. Stąd prawdziwa mimesis: metamorfoza zgodna z prawdą. W tym sensie należy raczej mówić o rozpoznawaniu niż poznawaniu. W przedstawieniu teatralnym rozpoznajemy postaci i rolę. W tym tkwi paradoks: twór czystej wyobraźni nie daje się rozpoznać. „Jako rozpoznany, twór przedstawiony jest tym, co zachowało się z jego istoty, a oderwało od jego aspektów przypadkowych”, oczyszczone ze wszystkich przypadłości i naleciałości. W tym właśnie sensie Arystoteles mógł odważyć się powiedzieć, że poezja (miał na myśli tragedię) jest bardziej filozoficzna niż historia. Poezja bowiem ujmuje to, co zasadnicze, podczas gdy historia zadowala się anegdotą. Taka jest znamieną więź między fikcją, obrazowaniem i rozpoznaniem istoty²⁷.

Strategia opowieści nie polega jednak na wydobyciu z życia niczym niezakłóconego porządku, ale właśnie na ukazaniu „pęknięć”, sytuacji granicznych, sprzeczności, nieciągłości ludzkiej egzystencji. Ricoeur określa fikcyjną konfigurację jako „syntezę niejednorodnego” albo też „zgodną-niezgodność”²⁸, akcentując

²⁵ Tamże, s. 68.

²⁶ Zob. tamże.

²⁷ Ricoeur [1989] s. 280.

²⁸ Zob. Ricoeur [2008] t. 1, s. 100.

tym samym, że fikcyjne zawiązanie akcji ukazuje i wydobywa sprzeczności oraz aporie naszego codziennego doświadczenia. Okazuje się, że logika (spójność, całość, kompletność) opowieści nie usuwa trudności związanych z usytuowaniem człowieka wobec splotu losowych wydarzeń. Tryumf zgodności przejawia się jednak w tym, że to, co sprzeczne i niezgodne wylania się wewnątrz uporządkowanej „fikcyjnej całości”, a w odbiorze czytelnika zostaje przypieczętowane słowami „tak to jest”, w których wyraża się zrozumienie i rozpoznanie losu bohaterów. Przepuszczone przez filtr estetycznego dystansu gwałtowne uczucia ulegają wyciszeniu i uspokojeniu. Na przykład tragedia, o której pisze Arystoteles, przekształca gwałtowne uczucia potępienia w uczucia litości i trwogi wobec ukazanej w fikcji literackiej nieuchronności uwikłania działania tragicznego bohatera w niezależne od niego okoliczności. Zgodna-niezgodność (albo zgodność popadająca w sprzeczność) manifestuje się w tragedii w niespodziewanej przemianie losu (szczęścia w nieszczęście bądź na odwrót), w zdarzeniach przerażających i budzących litość oraz trwogę, w efekcie zaskoczenia, w gwałtownym afekcie, czy też w sporadycznych epizodach. Zarazem jednak, zarówno w modelu Arystotelesowskim jak i Ricoeurowskim wszelkie sprzeczności, jakie ujawnia fikcja, są podporządkowane pojednawczemu rozumieniu, które przychodzi ze strony czytelnika. Literatura, choć podejmuje obecne w życiu sprzeczności i dylematy, nie pretenduje do ich niwelacji ani rozwiązania. Wręcz przeciwnie: chce ona zuniwersalizować sprzeczności egzystencji, ukazać je jako nieodłącznie związane z ludzką kondycją. To, co w codziennym, praktycznym życiu budzi zgrozę, napawa lękiem, trwogą i przerażeniem, kiedy zostanie przepuszczone przez estetyczny dystans i umieszczone w bezpiecznym kręgu fikcji, wiąże się ze swoistym zrozumieniem, ukojeniem, oczyszczeniem (katharsis), rozpoznanie swego losu, a nawet z przyjemnością.

2.3. MIMESIS III – (SAMO)ROZUMIENIE WOBEC FIKCJI

W rzeczywistości bowiem każdy czytelnik jest, kiedy czyta, czytelnikiem samego siebie – swoim własnym. Dzieło pisarza to tylko rodzaj instrumentu optycznegozaofiarowanego czytelnikowi, aby czytelnik mógł rozeznąć się w tym, czego, gdyby nie książka, może nie odkryłby w sobie. Rozpoznanie w samym sobie, przez czytelnika tego, co mówi książka, to dowód jej prawdy.

Marcel Proust²⁹

²⁹ Proust [1992] s. 271.

Mimesis III dokonuje się na przecięciu świata fikcji i świata czytelnika. Sądzę, że właśnie to „miejsce” spotkania fikcji i czytelnika stanowi punkt węzłowy Ricoeurowskich rozważań dotyczących opowieści. Jest to zarazem „miejsce”, w którym wydarza się prawda fikcji, dająca się określić słowami rozpoznanie i rozumienie. Do rozważań Ricoeura dotyczących żywego doświadczenia czytelniczego, nie daje się zastosować ani tylko określenie „odkrywczości”, ani też tylko określenie „wynalazczości”, ale właśnie jedno i drugie zarazem. Czytanie jest zarazem tworzeniem i odkrywaniem. Sam Ricoeur określa tę jedność tworzenia i odkrywania mianem **prospektywnej koncepcji prawdy**³⁰, akcentując tym samym jej dynamiczny i twórczy charakter. Rozpoznane i zrozumiane zostaje coś więcej niż tylko to, co już znane. Prawda sztuki nie zawiera się w gotowym dziele (wytworze), ani też w jego gotowej interpretacji, gdyż nie można jej zamknąć w pojęciu, ani też w żaden sposób zreifikować. Gdyby prawda sztuki dała się zastąpić przez pojęcie, sztuka stanowiłaby jedynie jej przykładowe zobrazowanie. Ricoeur twierdzi, że prawda sztuki nie daje się wyrazić inaczej niż poprzez sztukę właśnie. Podobną myśl wyraża w *Teorii estetycznej* Theodor W. Adorno w sposób następujący:

Na drodze swej racjonalności i poprzez nią ludzkość dostrzega w sztuce to, o czym zapomina druga refleksja [...]. Dlatego sztuka potrzebuje filozofii, która ją zinterpretuje, aby powiedzieć to, czego sama powiedzieć nie może, choć to właśnie może powiedzieć tylko sztuka, przez to, że tego nie mówi³¹.

Doświadczenie sztuki jest indywidualne i nieprzekazywalne. Angażuje ono zarówno intelekt jak i afektywność, zmysłowość i wyobraźnię. Prawda sztuki wydarza się w konkretnym, niepowtarzalnym doświadczeniu, we wciąż ponawianym interpretowaniu dzieła, w dynamicznej przestrzeni pomiędzy tekstem i czytelnikiem. W tym sensie doświadczenie sztuki jest niezastępowalne przez poznanie pojęciowe, filozoficzne, dyskursywne, naukowe i inne. Interpretowanie daje się zobrazować przez spiralę, zataczającą coraz szersze kręgi wskutek wydobywania na powierzchnię życia coraz głębszych znaczeń. Owa głębia znaczeń daje się wydobyć dzięki sztuce oraz interpretacyjnej działalności czytelnika, który jest twórcą i odkrywcą zarazem.

W swojej refleksji na temat trzeciego rodzaju mimesis Ricoeur pokazuje, jak fikcja literacka łączy się z kwestią antropologiczną, czyli zwraca uwagę na konstytuowanie się tożsamości czytelnika (*ipse*) wobec tekstu i na etyczne implikacje

³⁰ Ricoeur [2008] t. 1, s. 68.

³¹ Adorno [1994] s. 123–134.

światów powieściowych. W przeciwieństwie do różnych odmian strukturalizmu, hermeneuta akcentuje heteronomiczność dzieł literackich i ich otwartość na czytelnika. Analizując sytuację spotkania tekstu i czytelnika nawiązuje do pojęcia „gry”, które wprowadza do swej hermeneutyki filozoficznej Hans-Georg Gadamer. Odnosząc swoje rozważania do *Prawdy i metody* Ricoeur pisze:

Gra nie jest określona przez uczestniczący w niej podmiot; ma ona swój własny sposób istnienia. Gra jest doświadczeniem, które przekształca swoich uczestników. Wydaje się, że podmiotem doświadczenia estetycznego nie jest ten, kto gra. Lecz to, co się „dzieje” podczas gry. W podobnym znaczeniu mówimy o grze fal, światła, części maszyny, a nawet słów³².

W owej „grze” tekst i czytelnik stają się pełnoprawnymi partnerami. Zarówno tekst wychodzi naprzeciw czytelnika, jak i czytelnik kieruje się w stronę tekstu. W procesie czytania nie można zarysować ostrej granicy pomiędzy tekstem a czytelnikiem, gdyż lektura jest doświadczeniem inności, którą czytelnik odkrywa w sobie samym. Mamy tu do czynienia z wykraczaniem poza binarność, takie jak: podmiot – przedmiot, subiektywizm – obiektywizm, wewnętrżność – zewnętrzność itp. Tekst otwiera się na czytelnika, a czytelnik na tekst, tym samym jedna i druga strona wychodzi poza siebie, przekracza swoją zamkniętość. Tekst dzięki czytelnikowi wkracza w świat realny, a czytelnik dzięki lekturze wkracza w świat fikcyjny. Doświadczenie czytelnicze dokonuje się w przestrzeni pomiędzy tekstem i czytelnikiem, w której wydarza się coś na kształt Gadamerowskiej fuzji horyzontów³³.

Czytanie jest zarazem ćwiczeniem etycznym. Jest zderzeniem z innością, wystawieniem cierpliwości i tolerancji czytelnika na próbę. Nie jest to jednak tylko

³² Ricoeur [1989] s. 278.

³³ „Horyzont to krąg widzenia, który obejmuje i ogarnia wszystko, co jest widoczne z pewnego punktu. W odniesieniu do myślącej świadomości mówimy więc o wąskich horyzontach, o możliwości poszerzania horyzontu, otwieraniu nowych horyzontów itd. [...] Kto nie ma żadnego horyzontu, ten nie widzi wystarczająco daleko i dlatego przecenia to, co leży w pobliżu niego. Mieć horyzont natomiast oznacza wolność od ograniczenia do tego, co najbliższe i możliwość wyglądania poza to. Kto ma horyzont umie trafnie ocenić co do bliskości i dali, wielkości i małości znaczenie wszelkich rzeczy w obrębie tego horyzontu [...]. O dziejowej zmienności ludzkiego jestestwa stanowi to, że nie jest ono wprost przywiązane do jakiegoś miejsca i dlatego nie ma nigdy prawdziwie zamkniętego horyzontu. Horyzont jest raczej czymś, w co wkraczamy i co kroczy razem z nami. W trakcie ruchu zmieniają się horyzonty [...] rozumienie jest zawsze procesem stapiania się takich rzekomo dla siebie istniejących horyzontów. Siłę takiego stopu znamy przede wszystkim z dawniejszych epok i ich naiwnego stosunku do siebie samych i do swej przeszłości. Na terenie panowania tradycji takie stapianie się zachodzi ciągle. Tam bowiem stare zrasta się z nowym w żywy sens, przy czym jedno w ogóle się nie różnicuje w sposób wyraźny z drugim” (Gadamer [1993] s. 287–290).

sytuacja hipotetyczna, która ma pomóc radzić sobie czytelnikowi z realnymi zdarzeniami, gdyż zarazem przemienia ona czytelnika i poszerza jego (samo)rozumienie. Doświadczenie estetyczne, o jakim pisze Ricoeur, wymaga od czytelnika dokonania swoistego epoke w stosunku do samego siebie, własnych przesądów i nawyków myślowych. Nie chodzi przy tym o to, aby wyzbyć się własnych przekonań, ale raczej o zmianę ich modalności. Przesady i przekonania przestają być obowiązujące i konieczne, a stają się możliwe. Dopiero takie epoke umożliwia przyjęcie postawy gotowości do zmiany nawet tych własnych poglądów, przeświadczeń i mniemań, które zostały z trudem wypracowane, utwierdzone przez nawyk i tradycję oraz uznane za własne. Dzięki procesowi lektury i wkroczeniu w świat fikcji, czytelnik dystansuje się od samego siebie, od potocznego życia, różnych problemów, z którymi się na co dzień zmagają. Jego ego zostaje włączone w orbitę fikcyjnych oddziaływań. Czytelnik ma za zadanie wystawienie się na tekst, włączający go w wyobrazeniową przestrzeń przemiany, której konsekwencje sięgają rzeczywistego ukształtowania jego charakteru i tożsamości. Mamy więc w akcie czytania do czynienia z dialektyką dystansu i przyswojenia³⁴ albo tym, co Ricoeur określa jako dialektykę hermeneutyki destrukcji i hermeneutyki rekolekcji. Trzeba najpierw destruować fałszywe „sensy”, skostniałe idole, utrwalone stereotypy i przesady, aby móc ponownie doświadczyć sensu i zrozumienia, czyli osiągnąć stan „wtórnej naiwności”³⁵. Wkraczanie w światy wyobrazeniowe, na spotkanie z tym, co inne i nieoczekiwane, wymaga otwartości, dynamiki i odwagi podjęcia ryzyka. Samo nastawienie wobec tekstu, charakteryzujące się otwartością, zmienia już jakoś czytelnika, wprawiając w ruch jego tożsamość, która mogła wcześniej zakrzepnąć w różnorodnych identyfikacjach, na przykład w utożsamieniu siebie ze swoją rolą społeczną, zawodową itp. Aby można było mówić o „stapianiu horyzontów” akt lektury nie może być projekcją podmiotu na

³⁴ „Przede wszystkim przyswojenie jest dialektycznie związane z dystansem, obcością znamioną dla pisma. Obcość ta nie zostaje obalona przez przyswojenie, lecz przeciwnie, stanowi jego odwrotną stronę. Dzięki efektowi dystansu wytworzonymu przez pismo przyswojenie nie ma żadnego ze znamion uczuciowego pokrewieństwa z intencją autora. Przyswojenie jest właśnie przeciwieństwem współczesności lub duchowego współbrzmienia z twórcą; jest ono pojmowaniem przez dystans i na dystans” (Ricoeur [1989] s. 165).

³⁵ „Konieczne jest zatem włączenie pewnego bieguna destrukcji do pracy nad rozumieniem. I być może dopiero wówczas zrozumiemy prawdziwy zasięg drugiego stylu hermeneutyki, który, co jest obecnie niewątpliwe, jest możliwy jedynie w walce ze swoim przeciwieństwem, z hermeneutyką, którą przed chwilą nazwano amplifikującą, a którą ją nazwę, używając innego języka, rodzajem rekolekcji” (Ricoeur [1985] s. 187).

tekst (co byłoby rozwiązaniem konstruktywistycznym), ale wymaga raczej „zawieszenia” własnego ego³⁶. Jak czytamy w *O sobie samym jako innym*:

Subiektywność czytelnika dociera do siebie samej jedynie o tyle, o ile doznaje zawieszenia, zostaje odrealniona, wprowadzona w stan potencjalny na tej samej zasadzie, co świat rozłączany przez tekst. Inaczej mówiąc, jeśli fikcja jest fundamentalnym wymiarem odniesienia tekstu, to jest ona w nie mniejszym stopniu fundamentalnym wymiarem czytelnika. Jako czytelnik odnajduję siebie dopiero wtedy, gdy się zatracę. Lektura wprowadza mnie w wariacje wyobraźni właściwe dla ego. Reguły gry są takie, że przemiana świata jest zarazem ludyczną przemianą ego³⁷.

Należy zarazem podkreślić, że nasłuchiwanie, co tekst ma do powiedzenia nie jest tożsame z biernością, ale właśnie najpełniej aktywizuje świadomość czytelnika. Nawiązując między innymi do koncepcji Romana Ingardena, Ricoeur stwierdza, że każdy czytelnik pełni aktywną i twórczą rolę wobec fikcji literackiej³⁸. Każde czytanie (nawet przez tego samego czytelnika) jest inne, każdy czyta i rozumie tekst inaczej. Akt lektury jest łącznym dziełem tekstu i czytelnika. Stopień twórczego wkładu czytelnika zależy zresztą od danego dzieła: są przecież dzieła pisane bardziej w duchu realistycznym (na przykład powieści pozytywistyczne), nastawione na podporządkowanie czytelnika wobec treści oraz są dzieła pisane bardziej w duchu konstruktywistycznym (na przykład powieść nowoczesna), stanowiące istotne wyzwania dla czytelnika. Przywołując rozróżnienie Rolanda Barthesa można powiedzieć, że w skarbcu literatury odnajdujemy „teksty nadające się do czytania” i „teksty nadające się do pisania”³⁹.

³⁶ Ciekawą koncepcję „interpretacji transakcyjnej” w odniesieniu do przecięcia świata tekstu i świata czytelnika, (o którym piszą m. in. Gadamer i Ricoeur) przedstawia Michał Januszkiewicz. W książce *Kim jestem ja, kim jesteś ty? Etyka tożsamość, rozumienie* pisze: „interpretacja transakcyjna jest paradoksalnym (na pozór) jednoczesnym ruchem wczytywania się i wczytywania. <<Wczytywanie się>> oznacza tutaj sytuację, w której interpretator pozwala się ogarnąć samemu tekstowi. Jest to możliwe wszakże o tyle tylko, o ile sam interpretator wczytuje, to znaczy wprowadza w tekst własne horyzonty rozumienia” (Januszkiewicz [2012] s. 145).

³⁷ Ricoeur [1989] s. 244.

³⁸ „Wreszcie, to czytelnik uzupełnia dzieło, skoro, jak twierdzi Roman Ingarden w *O dziele literackim* oraz Wolfgang Iser w *Der Akt des Lesens*, dzieło pisane jest szkicem dla czytelnika. Tekst zawiera dziury, braki, miejsca niedookreślenia, a nawet jak *Ulikses* Joyce’a rzuca wyzwanie zdolności czytelnika do samodzielnej konfiguracji dzieła, które autor wydaje się zniekształcać ze złośliwą przyjemnością. W tym skrajnym wypadku, właśnie czytelnik, niejako opuszczony przez dzieło, niesie sam na swoich barkach ciężar budowania intrygi” (Ricoeur [2008] t. 1, s. 113).

³⁹ Zob. Hawkes [1998] s. 147.

W analizach Ricoeura ważne jest to, że w akcie lektury nie chodzi tylko o zrozumienie tekstu, ale zwłaszcza o rozumienie i rozpoznanie samego siebie wobec tekstu. Poprzez czytanie czytelnik poszerza własne horyzonty. Zmagając się z tekstem, zmagają się w ostatecznym rachunku z samym sobą. Można stwierdzić, że nie tylko dzieło naśladuje sferę praktycznego życia (mimesis I), ale również czytelnik naśladuje świat fikcyjny (mimesis III), co sprawia, że czytanie nie może być niewinne i aksjologicznie neutralne. Akt czytania, związany z konstruowaniem własnej tożsamości i samorozumieniem jawi się zatem zarazem jako zadanie etyczne. Ricoeur pisze o tożsamości ipse, która jest dynamiczna, procesualna, narracyjna i konstruowana w przeciwieństwie do tak zwanej silnej tożsamości, rozumianej substancjalnie. Literatura roztacza przed czytelnikiem różne możliwe sposoby zamieszkiwania w świecie i wartościowania, scala to, co w codziennym życiu jest rozproszone, pozwala widzieć i rozumieć świat oraz samego siebie inaczej, oswaja z sytuacjami granicznymi, które w realnym życiu mogą wzbudzać lęk, rozpacz i trwogę, otwiera na inność w sobie i w drugim człowieku, a wreszcie pomaga uczyć się jak umierać⁴⁰. Zatem zrozumienie płynące z opowieści nie odnosi się jedynie do przeszłych wydarzeń i możliwości uchwycenia sensu swojego przeszłego życia, ale ma również sens prospektywny, wiąże się z troską, zwracając czytelnika ku projektowanej przyszłości. Jako że opowieści korzystają z tak zwanej mądrości praktycznej, jest w nich obecne wartościowanie zarówno estetyczne, jak i moralne. Literatura w pewnym sensie mieści się pomiędzy sprawozdawczym językiem faktów i językiem powinności. Chociaż nie narzuca ona czytelnikowi określonych reguł i wartości, to jednak pozwala mu odkrywać nowe sposoby wartościowania, bo, jak pisze Ricoeur, w literackim laboratorium dla doświadczeń myślowych: „Przewartościowywać, a nawet pozbawiać wartości, to ciągle jeszcze wartościować”⁴¹. Mimesis III stanowi ważkie miejsce, istotnie dopełniające twórczość literacką, która w żadnym wypadku nie stanowi zamkniętej w sobie całości, ale jest właśnie otwarta na czytelnika.

Chociaż Arystoteles kładł główny nacisk na pierwsze i drugie rozumienie mimesis (mimesis III pojawia się w *Poetyce* jako oddziaływanie na widza pod postacią katharsis, w budzeniu w widzu uczuć litości, trwogi i swoistej przyjemności), to Ricoeura najbardziej interesuje właśnie mimesis III, dzięki której kompozycja narracyjna nabiera statusu niezbywalnego medium, przepuszczającego

⁴⁰ „Co do śmierci: czyż opowieści, jakie tworzy o niej literatura, nie mają tej zalety, że stępują ostrze niepokoju w obliczu nieznanego nicości, nadając jej w wyobraźni zarys takiej lub innej śmierci godnej naśladowania z tego czy innego względu? Tak więc fikcja może pomagać w uczeniu się tego, jak umierać” (Ricoeur [2002] s. 269).

⁴¹ Tamże, s. 272.

rzeczywistość przez filtr dystansu i na powrót włączającego się w rzeczywistość za sprawą przyswojenia. Hermeneutyka Ricoeura, czerpiąc inspirację z *Poetyki*, istotnie poza nią wykracza. Dla autora *Egzystencji i hermeneutyki* ważniejsza od wewnętrznych struktur tekstu jest strukturalizacja, czyli ukierunkowana działalność, która wychodzi poza ramy tekstu i dopełnia się w czytelniku⁴².

3. Język literacki a rzeczywistość. Metaforyczne odniesienie

Zagadnienie prawdy wiąże się z literaturą chociażby dlatego, że w tej ostatniej mamy do czynienia ze zdaniami, które – jak się wydaje z pozoru – najłatwiej poddać ocenie prawdziwości. W związku z istnieniem wielu różnych koncepcji prawdy, warto doprecyzować, czym pojęcie prawdy w fikcji literackiej nie jest. Jakkolwiek literatura ma charakter językowy, jej prawda nie jest wartością logiczną, nie daje się ona utożsamić z korespondencyjną teorią prawdy, definiowaną jako odpowiedniość myśli i rzeczywistości. Chociaż Ricoeur poświęca w swoich rozważaniach sporo miejsca teorii mimesis, to jednak – jak napisałam wyżej – nie pojmuje jej realistycznie jako kopiowania czy też odzwierciedlenia rzeczywistości. W odniesieniu do literatury nie znajdują również zastosowania nieklasyczne teorie prawdy. Prawda w dziele literackim nie może być na przykład mierzona stosunkiem koherencji między zdaniami. Do literatury również nie daje się przyłożyć kryterium jasności, oczywistości, powszechnej zgody ani tym bardziej kryteria użyteczności. Z jaką prawdą mamy więc do czynienia w dziele literackim? Czy można w ogóle mówić o prawdzie fikcji literackiej, czy też raczej literatura sytuuje się poza opozycją prawdy i fałszu? Chociaż epistemologiczne koncepcje prawdy wydają się nieprzydatne do rozważań nad literaturą, to jednak zdaniem Ricoeura można zasadnie mówić o jej wartości poznawczej. Literatura rozszerza naszą wiedzę o świecie. Poznanie, możliwe dzięki literaturze, różni się istotnie od poznania naukowego i nie daje się do niego w żaden sposób zredukować. Dotyczy ono bowiem wartości (zwłaszcza estetycznych, etycznych) i symboli, które nie dają się wyrazić bezpośrednio w języku opisowym.

Interesujące jest połączenie w literaturze prawdy z fikcją. Należy podkreślić za Michelelem Riffaterrem, że prawdy w fikcji literackiej nie należy mylić z „fikcyjną prawdą”, która ma zresztą oksymoroniczny charakter. Język literacki nie jest bowiem zamknięty w kręgu ułudy i zmyślenia, a intencją autora nie jest w żadnym wypadku wprowadzenie czytelnika w błąd. Czytelnik wie, że ma do czynienia z fikcją, a jednak dostrzega w niej prawdę. Jak stwierdza Riffaterre w pracy *Fictional Truth*: „fikcja musi w jakimś sensie być prawdziwa, by skupić na sobie

⁴² Ricoeur [2008] t. 1, s. 77.

zainteresowanie czytelników, by mówić im o doświadczeniach zarazem wyimaginowanych i istotnych dla ich życia”⁴³. Świat przedstawiony w fikcji charakteryzuje co najmniej asymptotyczne przybliżenie do prawdy. Mamy tu do czynienia nie z prawdą, ale raczej z prawdopodobieństwem. Dlatego też prawdy fikcji należałoby poszukać na innym, niż literalny poziomie. Riffaterre zastanawia się nad strategiami, a także zasadami wykorzystanymi w fikcji, które powodują, że czytelnik mając świadomość, iż obcuje z fikcją, dostrzega w niej jednak prawdę. Autor *Fictional Truth* stawia pytanie: co sprawia, że prawda uobecnia się w fikcji w literackiej?⁴⁴ Chociaż pytanie to jest wspólne wielu teoretykom literatury, to jednak odpowiadają oni na nie w zróżnicowany sposób.

Według Paula Ricoeura rzeczywistość nie jest kreowana w języku, ani też nie daje się w żaden sposób w języku wyczerpać, ale język w jakiś sposób ją wyraża. Jest to możliwe przy założeniu, że dyskurs jest zakorzeniony w świecie, który jest zdolny do znaczenia. W hermeneutyce Ricoeura język nie jest zamkniętym w sobie uniwersum, ale jest otwarty na świat⁴⁵. Zwłaszcza język literacki (poetycki) posiada w sobie twórczy potencjał odsłaniania świata, gdyż nie tylko wydobywa z niego nowe sensy, czyniąc go dla nas bardziej oswojonym i zrozumiałym, ale również wskazuje na różne możliwe sposoby zamieszkiwania w świecie, pozwalające żyć bardziej twórczo i ciekawie. Język literacki, w przeciwieństwie do języka sprawozdawczego, nie odnosi się do faktów, ale do sensów. Chociaż nie kopiuje świata zewnętrznego, to jednak w znacznie większym stopniu niż język opisowy, odkrywa jego wewnętrzny, niewyraźalny w inny sposób sens.

Sens świata nie jest zupełnie niezależny od opisu świata, ale nie jest też jedynie subiektywny. Zostaje on „wydobyty” z rzeczywistości mediatyzowanej przez język. Zarówno autor jak i czytelnik są związani ze światem życia, a mimo to świat ten w swej nieprzebranej głębi pozwala im na wolność i twórczość. Jak zauważa Anna Łebkowska:

Świat według Ricoeura nie tylko uobecnia się poza wersją [świata – przyp. własny] (co nie oznacza, że jest odeń niezależny), ale ustawiczna potrzeba tworzenia na przestrzeni dziejów wciąż nowych jego opisów, ich niewyczerpywalność poświadczą jego obecność. Co więcej, doświadczenie twórczości daje możliwość od-

⁴³ Riffaterre [1990] s. 136.

⁴⁴ Łebkowska [2001] s. 138.

⁴⁵ Ricoeur [1985] s. 295: „Analiza językowa, która traktowałaby znaczenie jako zamkniętą w sobie całość, nieuchronnie zabsolutyzowałaby mowę. To hipostazowanie mowy neguje podstawową intencję znaku: odnosić się do czegoś, a więc przekraczać siebie i zatajać w tym, do czego się odnosi. Sama mowa domaga się jako środowisko znaczące – odniesienia do egzystencji”.

słoneczka świata, ale odsłoneczka także w jego nieprzejrzystości. Konfrontacja z nieprzejrzystością – ciągle według Ricoeura – łączy się z osadzeniem w świecie, w którym jesteśmy, łączy się zatem z pokorą wobec świata i zarazem możliwością przekraczania jego horyzontu. Tu zarazem – jak wiadomo – odsłania się funkcja fikcji w procesie konfiguracji i refiguracji świata⁴⁶.

Uprzywilejowana rola literatury polega na tym, że opisuje ona świat na nowo, wydobywając z jego nieprzebranych głębi wciąż nowe sensory: „Nie jest to wcale paradoks, kiedy mówimy, że w zupełności zamknięta fikcyjna opowieść otwiera przepastną głębię w naszym świecie, to znaczy w naszym symbolicznym rozumieniu świata”⁴⁷. Język literacki łączy się zatem w jakiś sposób ze „świętym uniwersum”, czyli z rzeczywistością niewidzialną, symboliczną, tajemniczą, a nawet sakralną.

Tym, co sprawia, że fikcja literacka otwiera się na świat, wydobywając z niego w sposób twórczy sensory i wartości jest metaforyczne odniesienie. Dostrzeżenie tego samego typu semantycznej innowacji zarówno w metaforze jak i literaturze umożliwiło Ricoeurowi potraktowanie fikcji literackiej jako rozszerzonej metafory⁴⁸. Zarówno metafora w rozumieniu figury stylistycznej jak i fikcja literacka opierają się na napięciach pomiędzy niezgodnymi znaczeniami użytych w nich wyrażeniach. Literalne odczytanie wyrażenia metaforycznego bądź dyskursu powieściowego potęguje efekt fikcjonalności, często prowadząc do absurdu. Aby móc dotrzeć do znaczenia metaforycznego, należy najpierw unicestwić znaczenie dosłowne. Metafora zawsze odsyła poza dosłowny sens. Jest jakby oknem (ikoną), z którego rozpościera się widok na nowe horyzonty znaczeń. Istotną cechą metafory i powieści jest to, że stanowią one pozytywne wykorzystanie wieloznaczności. Przekształcają one potoczne i naukowe użycia języka, mające zazwyczaj charakter denotacyjny, w użycie konotacyjne, które skupiając pojęcia zarazem rozprasza znaczenia. Wieloznaczność języka literackiego powoduje, że domaga się on niekończącej interpretacji. W eseju zatytułowanym *Metafora i symbol* Ricoeur podkreśla:

⁴⁶ Tamże, s. 88–86.

⁴⁷ Ricoeur [2008] t. 2, s. 38.

⁴⁸ W swojej koncepcji metafory Ricoeur nawiązuje do takich autorów, jak: I.A. Richards, M. Black, M. Beardsley, C. Turbayne, P. Wheelwright, którzy przewyżczyli tradycyjne rozumienie metafory utrwalone przez pisma takich klasyków, takich jak: Arystoteles, Cyzero, Kwintilian. Ricoeur podążając za współczesnymi teoretykami literatury odrzuca substytucyjną i dekoracyjną koncepcję metafory na rzecz koncepcji napięciowej, dostrzegającej w dyskursie metaforycznym innowację semantyczną połączoną z wartością poznawczą.

Tak więc metafora nie istnieje sama w sobie, lecz przez i za pośrednictwem interpretacji. Interpretacja metaforyczna zakłada interpretację dosłowną, która sama się unicestwia dzięki sprzeczności znaczeniowej. To właśnie ten proces autodestrukcji wymusza rodzaj wypaczenia słów, rozszerzenia ich znaczenia, dzięki któremu możemy znaleźć sens tam, gdzie interpretacja literalna byłaby nonsensem. Tak więc metafora pojawia się jako rodzaj reakcji na niespójność wyrażenia metaforycznego interpretowanego dosłownie⁴⁹.

Inwencja twórcza polega na dostrzeżeniu podobieństwa między wyrażeniami, które wydają się na pierwszy rzut oka odległe znaczeniowo i zbliżeniu ich do siebie. W ten sposób język zostaje wzbogacony o nowe znaczenia, które rozszerzają nasze horyzonty rozumienia. Innowacyjność semantyczna, twórcze zestawianie wyrażeń oraz ich twórcza interpretacja odsłaniają symboliczną mowę bytu. Tym samym tworzenie staje się odkrywaniem. Metafory żywe (odkrywcze) są nieprzekładalne na język pojęciowy, odsłaniają bowiem to, co niejednoznaczne, przeżyciowe, nieokreślone i tajemnicze, czyli świat w jego nieprzejrzyistości. Tak też istotę poetyzacji ujmował Martin Heidegger, wiążąc ją z prawdą rozumianą jako prześwit, nieskrytość (*aletheia*) i objawienie bycia⁵⁰. Ukryta prawda odsłania się, prześwitując przez szczeliny bytu otwarte dzięki poetyzowaniu. Język metaforyczny, dzięki swojej dynamice, żywotności i wieloznaczności obwieszcza prawdę bycia. Zainspirowany myślą Heideggera Ricoeur stwierdza: „nikt nie jest bardziej wolny niż poeta. Możemy nawet powiedzieć, że mowa poety jest uwolniona od potocznego sposobu widzenia świata tylko dlatego, że otwiera się on na nowe sposoby bycia, które musi wnieść do języka”⁵¹. Prawda objawiona przez język metaforyczny ma charakter ontologiczny, nie tyle odsłania ona twórcę i jego subiektywne spojrzenie, co raczej świat z jego ukrytymi znaczeniami.

Ricoeur nie zgadza się z tym, że tylko językowi opisowemu przysługuje odniesienie do rzeczywistości, a język metaforyczny jest jedynie ornamentem (jak to ujmował jeszcze w *Poetyce* Arystoteles). Metafory nie mają jedynie wartości emotywniej i dekoracyjnej, ale również wartość poznawczą. Nie należy ograniczać poetyckiej funkcji języka do celebrowania samego języka. Teksty literackie nie od-

⁴⁹ Ricoeur [1989] s. 130.

⁵⁰ „Prawda jako prześwit i skrycie bytu dzieje się w poetyzowaniu [...]. Z poetyzującej istoty sztuki dzieje się rozwieranie za jej sprawą otwartego miejsca pośród bytu, miejsca, w którego otwartości wszystko jest inne niż zwykle [...]. Tym, co poetyzacja jako rozjaśniający projekt rozpościera w nieskrytość i wyprojektowuje w zarys postaci, jest Otwarte, które pozwala jej się dziać, w taki mianowicie sposób, że dopiero teraz Otwarte pośród bytu, przywodzi go do jawienia się i rozbrzmienia” (Heidegger [1997] s. 50–51).

⁵¹ Ricoeur [1989] s. 143.

noszą się tylko do siebie, ale do rzeczywistości. Zdaniem francuskiego hermeneuty język metaforyczny mówi nam coś nowego o świecie, jednak czyni to w inny niż opisowy sposób:

[...] zawieszenie funkcji bezpośrednio referencyjnej i opisowej to tylko odwrotność bądź negatywny warunek bardziej ukrytej funkcji referencyjnej dyskursu, która zostaje niejako uwolniona dzięki zawieszeniu opisowej wartości wypowiedzi⁵².

Język literacki pozwala zobaczyć to, co ukryte, tym samym redefiniując pojęcie rzeczywistości. To właśnie dzięki metaforze poetycki dyskurs może wzbogacić język o treści, które nie dają się wyrazić w sposób bezpośredni i opisowy. Można zatem mówić nie tylko o „metaforycznym sensie”, ale również o „metaforycznym odniesieniu”, zważywszy na zdolność metaforycznej wypowiedzi do ponownego opisywania (*redescription*) rzeczywistości. Dzięki zawieszeniu bezpośredniej referencyjności sensu, może ujawnić się sens nowy, metaforyczny, który był wcześniej ukryty za konwencjonalnym i zubożonym przez codzienne zużycie widzeniem świata. Metafory dezawuuują skostniałe znaczenia i pozwalają na nowo przemówić żywej mowie bytu. Jak pisze Ricoeur:

[...] metaforyczne odniesienie do rzeczywistości polega na tym, że zatarcie opisowego odniesienia – zatarcie odsyłające przy pierwszym przybliżeniu język do samego siebie – okazuje się przy drugim przybliżeniu negatywnym warunkiem tego, aby została uwolniona pełniejsza moc odniesienia do tych aspektów naszego bycia-w-świecie, które nie mogą być bezpośrednio wypowiedziane. Owe aspekty są brane pod uwagę pośrednio, lecz naprawdę stanowczo dzięki nowej stosowności, którą metaforyczna wypowiedź ustanawia na poziomie sensu, na ruinach dosłownego sensu, unieważnianego przez własną niestosowność⁵³.

Zarówno opisowe jak i literackie teksty otwierają świat, ale czynią to w różny sposób. Mimesis połączona z metaforycznym odniesieniem w sposób twórczy wydobywa ukryte sensory, które „rozszerzają nasze horyzonty istnienia” i przekształcają prosty świat naszego otoczenia (*Umwelt*) w świat mający dla nas sens (*Welt*)⁵⁴. Dzięki tekstom literackim rozpościerają się przed czytelnikiem pewne propozycje świata, w którym może zamieszkiwać i na które może projektować swoje najbardziej własne możliwości⁵⁵. Stąd też światy literackie nie są jedynie

⁵² Ricoeur [2008] s. 11.

⁵³ Tamże, s. 117.

⁵⁴ Tamże, s. 118.

⁵⁵ Tamże, s. 119.

maskującym cieniem, ale właśnie pozwalają przemyśleć świat na nowo, otworzyć się na to, co inne oraz dostrzec nowe możliwości bycia.

4. Zakończenie

W kontekście hermeneutyki Ricoeura prawda literatury wydarza się na przecięciu świata tekstu i świata czytelnika za sprawą interpretacji. Nie jest ona zatem ani podmiotowa ani przedmiotowa, ani obiektywna, ani subiektywna, nie można jej usytuować jednostronnie ani po stronie dzieła, ani po stronie czytelnika. Ma ona charakter dynamiczny, procesualny, niedokończony i nie daje się przełożyć na język pojęciowy. Prawda uobecnia się w fikcji poprzez metaforyzację, która objawia ukryte sensy świata. Dyskurs metaforyczny ewokujący nowe znaczenia ma charakter zarazem twórczy i odkrywczy, sięga on symbolicznej głębi bytu. Literatura, dystansując się od tego, co realne, konieczne i faktualne, odkrywa świat w jego nieprzejrzystości, otwierając dostęp do tego, co niejednoznaczne, nieokreślone i tajemnicze. Pole odniesienia światów literackich to nie jedynie wyobraźnia autora, one same, ani też inne teksty, ale świat na jego ukrytym poza potocznymi i zużytymi znaczeniami poziomie. Ricoeur charakteryzuje odniesienie fikcji do świata życia za pomocą potrójnej mimesis. Fikcja literacka wyrasta z życia (mimesis I), eksperymentuje z nim w laboratorium wyobraźni twórcy (mimesis II), a następnie za sprawą czytelnika wraca do życia, istotnie je przeobrażając (mimesis III). Dzieła oddzielone od życia stają się martwe, mogą one dopiero zostać ożywione dzięki świeżej interpretacji. Prawda ma zatem charakter ontologiczny, ale wydarza się jedynie w procesie interpretacyjnym. Prawda literatury, związana z procesem metaforyzacji nie jest dana, ale jest zadana. Metafora stanowi zagadkę do rozwiązania i ustanawia pomiędzy światem dzieła i czytelnika przestrzeń „gry”. Dzięki dystansowi istniejącemu pomiędzy fikcją literacką a światem życia, czytelnik może wkroczyć w świat potencjalny i odrealniony, wypróbować różne możliwe sposoby bycia, a wreszcie zdystansować się wobec własnego ego. To wszystko sprawia, że akt czytania przemienia czytelnika, umożliwiając mu rozumienie, które jest zarazem samorozumieniem. Tym, o co chodzi w czytaniu, jest rozumienie samego siebie i pogłębianie własnego doświadczenia świata. W hermeneutycznej perspektywie światy literackie mogą nam powiedzieć więcej o kondycji ludzkiej niż filozoficzne spekulacje.

Bibliografia

- Adorno [1994] – T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, PWN, Warszawa 1994.
- Arystoteles [1983] – Arystoteles, *Poetyka*, tłum. H. Podbielski, Ossolineum, Wrocław 1983.
- Gadamer [1993] – H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. B. Baran, inter esse, Kraków 1993.
- Hawkes [1998] – T. Hawkes, *Strukturalizm i semiotyka*, tłum. I. Sieradzki, PWN, Warszawa 1988.
- Heidegger [1997] – M. Heidegger, *Drogi lasu*, tłum. J. Gerasimuk, R. Marszałek, J. Mizera, J. Sidorek, K. Wolicki, Fundacja Aletheia, Warszawa 1997.
- Januszkiewicz [2012] – M. Januszkiewicz, *Kim jestem ja, kim jesteś ty? Etyka, tożsamość, rozumienie*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012.
- Łebkowska [2001] – A. Łebkowska, *Między teoriami a fikcją literacką*, Universitas, Kraków 2001.
- Melberg [2002] – A. Melberg, *Teorie mimesis*, tłum. J. Balbierz, Universitas, Kraków 2002.
- Platon [1999] – Platon, *Państwo*, tłum. W. Witwicki, ALFA, Warszawa 1999.
- Proust [1992] – M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. VII: *Czas odnaleziony*, tłum. J. Rogoziński, M. Żurowski, PIW, Warszawa 1992.
- Ricoeur [2008] – P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. 1 – tłum. M. Frankiewicz, t.2 – tłum. J. Jakubowski, t.3 – tłum. U. Zbrzeźniak, Eidos, Wydawnictwo UJ, Kraków 2008.
- Ricoeur [1985] – P. Ricoeur, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, wyb. S. Cichowicz, tłum. S. Cichowicz, H. Bortnowska, J. Skoczylas, K. Tarnowski, H. Igalson, E. Bieńkowska, J. Godzimirski, PAX, Warszawa 1985.
- Ricoeur [1989] – P. Ricoeur, *Język, tekst, interpretacja*, wyb. K. Rosner, tłum. K. Rosner, P. Graff, PIW, Warszawa 1989.
- Ricoeur [2003] – P. Ricoeur, *Krytyka i przekonanie. Rozmowy z Francis Azouvim i Markiem de Launay*, tłum. M. Drwięga, Wydawnictwo KR, Warszawa 2003.
- Ricoeur [1991] – P. Ricoeur, *Narrative and Interpretation*, D. Wood (ed.), Warwick Studien in Philosophy and Literature, Routledge, London – New York 1991.
- Ricoeur [2002] – P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, tłum. B. Chelstowski, PWN, Warszawa 2002.
- Riffatier [1990] – M. Riffatier, *Fictional Truth*, JHU Press, Baltimore and London 1990.
- Rosner [2003] – K. Rosner, *Narracja, tożsamość i czas*, Universitas, Kraków 2003.