

# Stanisław Dąbrowski

---

## Roman Ingarden o perspektywie czasowej w konkretyzacji dzieła literackiego : próba uważnej lektury

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 77/2, 161-178

---

1986

Artykuł został zdigitalizowany i 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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

STANISŁAW DĄBROWSKI

ROMAN INGARDEN O PERSPEKTYWIE CZASOWEJ  
W KONKRETYZACJI DZIEŁA LITERACKIEGO

PRÓBA UWĄŻNEJ LEKTURY

Uwagi wstępne

Stefan Żółkiewski powiedział, że należy wysoko cenić próby Jurija Lotmana, ale jednocześnie czytać je krytycznie<sup>1</sup>. Podobne zalecenie nie mogłoby natomiast odnosić się do Ingardena, którego dorobek jest już objęty zarówno tradycją wysokiej oceny, jak też tradycją krytycznej lektury. Między obu tradycjami i postawami nie musi zachodzić ani wykluczanie się wzajemne, ani nawet rozłączność. Co więcej, prawdopodobne jest tu wzajemne motywowanie się i wzmacnianie: można wysoko ocenić w wyniku krytycznej lektury, można dlatego podjąć krytyczną lekturę, że się ocenia wysoko. Jerzy Pelc zaczął ongiś swój kontakt naukowy z Ingardenem od surowej dezaprobaty<sup>2</sup>, a następnie złagodził tę surowość i zmodyfikował jej motywy. Moja postawa wobec Ingardena to postawa heterodoksyjnej aprobaty, polegającej na godzeniu się z Ingardenem przeciw Ingardenowi<sup>3</sup>.

Powiedziano, że wywód fenomenologiczny to nie jest taki wywód, który by należało chwycić za słowo. Powiedziano także, że pewne wypowiedzi liryczne odbiera się nie na poziomie znaczeń (dosłownych czy przenośnych), lecz — jako ekspresje emocji<sup>4</sup>. Ale nawet jeśli zrezygnu-

<sup>1</sup> S. Żółkiewski, przedmowa w antologii: *Semiotyka kultury*. Wybór i opracowanie E. Janus i M. R. Mayenowa. Warszawa 1975, s. 83.

<sup>2</sup> J. Pelc, *Zdanie a sąd w dziele literackim*. (Wartość logiczna i charakter asertywny quasi-sądów). „Estetyka” t. 3 (1962).

<sup>3</sup> S. Dąbrowski, *Literatura i literackość. Zagadnienia, spory, wnioski*. Kraków 1977, s. 79—80, 115—134. Tu wtrączę, że na tle „statystycznej przeciętnej” stosunku środowiska polonistycznego do koncepcji Ingardena kontrastowo odcina się sumienność i instruktywność interpretujących i porównawczych odwołań do tej koncepcji dokonywanych wielokrotnie przez Katarzynę Rosner.

<sup>4</sup> W. Marciszewski, *Problem istnienia przedmiotów intencjonalnych*. „Studia Semiotyczne” t. 4 (1973), s. 205. — J. Pelc, *Wstęp do semiotyki*. Warszawa 1982, s. 206.

jemy z techniki chwytania za słowo, nie mamy innego sposobu dotarcia do sensu (czy to dyskursywnego, czy to emotywnego), jak tylko — cawytanie się słowa. Uczył tego również Ingarden, który od dwójpoziomu słowa zaczynał opis struktury dzieła literackiego, a do precyzji słowa przywiązywał dużą wagę. Zdaniem Paula Ricoeura, zrozumieć tekst to iść za ruchem sensu ku odniesieniu, tj. od tego, co tekst mówi, ku temu, o czym tekst mówi<sup>5</sup>. Ale jak iść ruchem sensu, nie idąc (do pewnego przynajmniej stopnia) za ruchem słów?

Krytykę moją nazwałbym immanentną, gdyż jest ona raczej śledzeniem logiki wywodu Ingardena, niż np. kwestionowaniem typu tej logiki. Nie kwestionuję tu ani założeń fenomenologicznych, ani stylu rozważań, nawet gdyby czasem można było sądzić, że wyniki mojego krytykowania do podobnych zakwestionowań dają powody. Ingarden, chociaż opisuje dzieło literackie jako strukturę wielowarstwową i wielofazową, uznaje jednak celowość analizy wyimkowej, takiej, w której zostaje uwzględniona jedna tylko warstwa, i to w jednym tylko jej aspekcie (np. warstwa świata przedstawionego ujętego w jego aspekcie czasowym), przy zupełnym pominięciu fazowości dzieła (100)<sup>6</sup>. Skoro celowa bywa podobnie wąskowykrojowa analiza, to wolno podobny stopień celowości przypisać również wąskowykrojowej kontranalizie.

Jednoczesnym przedmiotem swojej uwagi uczynię w analizowanej części tekstu (88—102) zarówno wywód Ingardena, jak i użyte przezeń w toku wywodu przykłady literackie. Przykłady te w wywodzie Ingardena pełniły rolę argumentacyjną (były — wraz z komentarzem do nich — wsparciem wywodu). W moim wywodzie spełnią rolę kontrargumentacyjną (mają być — wraz z moim do nich komentarzem — wsparciem mojej krytyki, a nawet jej częścią). Taka zmiana ich roli jest albo umożliwiana, albo powodowana odmienną ich interpretacją. Jak się okaże, głównym przedmiotem sporu staną się sprawy należące do porządku krytycznoliterackiego (sprawy sposobu interpretowania utworu literackiego). Zamiar badawczy Ingardena w traktacie *O dziele literackim* nie był teoretycznoliteracki, lecz filozoficzny (ontologiczny), a jednak wywody tego traktatu mają sens teoretycznoliteracki. Przynajmniej dla badacza literatury. Podobnie: w rozpatrywanej części tekstu funkcja analiz poszczególnych utworów nie była krytycznoliteracka, lecz ogólniejsza (epistemologicznoliteracka), a jednak analizy te mają sens krytycznoliteracki. Przynajmniej dla badacza literatury. I w tym też porządku —

<sup>5</sup> P. Ricoeur, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*. Wybór, opracowanie i posłowie S. Cichowicz. Przełożyli: E. Bieńkowska, H. Bortnowska, S. Cichowicz, A. Igalson [i inni]. Warszawa 1975, s. 248.

<sup>6</sup> Nie mianowane liczby w nawiasach odsyłają do stronic wyd.: R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*. W: *Studia z estetyki*. T. 1. Warszawa 1966.

dla samego Ingardena ubocznym czy podrzędnym — będą przeze mnie rozpatrywane.

Aby stworzyć niezbędne tło problemowe dla dyskusyjnych uwag szczegółowych do jednego paragrafu dzieła, zwięźle przedstawię zawartość rozdziału, którego częścią jest ten paragraf. Uczytelni to uwagi szczegółowe. Stworzy kompozycyjny kontrast między zreferowaniem a roztrząsaniem, między odbiorczością a krytycznością. Ponadto zabieg ten (ruch od ogólniejszego do bardziej szczegółowego) do pewnego stopnia naśladuje właściwy Ingardenowi sposób rozwijania wątków problemowych, gdyż na wywód Ingardena (w obu jego traktatach z dziedziny filozofii literatury) można spojrzeć jako na układ i rytm różnopoziomowych i różno jakościowych paralelizacji, co najmniej czworakich:

1) między tym, co ogólne, a tym, co szczegółowe czy uszczegółowione (np. przedmiot w ujęciu ogólnontologicznym a przedmiot przedstawiony w dziele literackim, czas w ujęciu ogólnofilozoficznym a czas przedstawiony w dziele literackim, perspektywa czasowa czasu fenomenalnego a perspektywa czasowa w konkretyzacji dzieła literackiego);

2) między charakterystykami kolejnych warstw dzieła literackiego;

3) między fenomenologicznymi opisami „rodzajów jakości” a krytycznoliterackimi (podanymi przykładowo) opisami jakości literackich wybranego fragmentu utworu;

4) między traktatem ontologicznoliterackim a traktatem epistemologicznoliterackim<sup>7</sup>.

Prowadzi to u Ingardena do powstania całości złożonej i pełnej wewnętrznych odniesień.

#### **Skróty perspektywiczno-czasowe w konkretyzacji dzieła literackiego w ujęciu Ingardena (rekapitulacja)**

Przypomnieniu właściwy jest podmiotowy (a nie obiektywny) dystans czasowy, a pochodnie także: czasowy punkt widzenia, przez który wyznaczony zostaje „czasowy wygląd” (skrót perspektywiczny) przypominanego procesu lub zdarzenia; nie ma przypomnień bezwyglądowych (bezperspektywicznych). Pojęcie perspektywy czasowej Ingarden rozwija paralelnie (analogizująco) do pojęcia perspektywy przestrzennej, oczywiście: z koniecznymi modyfikacjami.

W czasie fenomenalnym (podmiotowym), wypełnionym rozgrywającymi się w nim (równoczesnymi lub różnoczesnymi) zdarzeniami i procesami, skierowana na minione „perspektywa czasowa” (umożliwiona przez psychiczny „dystans czasowy”, nietożsamy z dawnością) polega na

---

<sup>7</sup> Paralelizacji obu traktatów dokonam w aneksie, umieszczonym na końcu pracy.

prawidłowych i rzeczywistych zmianach „zawartości wyglądów” tych zdarzeń czy procesów, a zwłaszcza na tym, że:

1) *minione* przedstawia się nam w przypomnieniu jako krótsze niż wtedy, gdy było *actualiter* przeżywane;

2) *scalone* przepomnieniowo wydaje się krótsze od odtwarzanego pamięcią „kolejno fazami” (czas fenomenalny wydłuża się przez uszczegółowianie przypominania);

3) *intensywne* wydaje się w przypomnieniu dłuższe niż było w pierwotnym przeżywaniu bezpośrednim, a w tym przeżyciu bezpośrednim wydaje się krótsze niż było według czasu „zegarowego” (fizykalnego);

4) *dynamiczne* przedstawia się w scalającym przypomnieniu jako znieruchomiałe, wyraźnokonturowe dokonanie („znieuruchomiała postać procesu”, „zmarznięta dynamika procesu”), a w odtwarzaniu „fazowym” jako znów zdynamizowane (czas fenomenalny „dynamicznieje” przez uszczegółowianie przypominania);

5) *uszczegółowione* wydaje się w przypomnieniu „bliższe” nas, nawet jeśli faktycznie jest „dawniejsze” (a więc: dalsze);

6) *przypominane* zmienia charakter swej dawności, acz jest ono — jako miniona faktyczność — jednokrotne i bezpowrotne;

7) *przypominane* jest (acz miniona faktyczność pozafenomenalna zmianom nie podlega) — jako nasza przeszłość — nie zamknięte (ciągle narasta) i jakościowo zmienne: w wyniku działania powyższych reguł (od pierwszej do szóstej), w wyniku później zaszłych faktów zmieniających strukturę naszej minioności oraz w wyniku wiązania faktu przypominanego z faktami jemu współczesnymi („poszerzanie przypomnienia”).

Wyliczone reguły (od pierwszej do siódmej) odnoszą się głównie do przypominania, ale — z modyfikacjami — odnoszą się i do „żywej pamięci”, a nawet do Husserlowskiej „retencji” przynależnej do fazy aktualności (77—87)<sup>8</sup>.

Ingarden po bergsonowsku przyjmuje rozpiętość czasową terażniejszości fenomenologicznej (świadomościowej) i w jej granicach umieszcza

---

<sup>8</sup> Zob. np. Cz. Znamierowski, *Oceny i normy*. Warszawa 1957, s. 90: „Teraźniejszość każdej świadomości nie oddziela się ostrą linią graniczną od tego, co jest już przeżyciem minionym. Między ostro naświetlonym »teraz« a zapadłym w mrok przeszłości »przed chwilą« znajdują się, na pół w świetle, na pół w poświęceniu w mrok przechodzącej, rozłogi »mijającego teraz«, przeszłości jeszcze terażniejszej i terażniejszości, która już staje się przeszłością. Tu znowu jest tak, jak z sekwencją tonów, które milkną powoli w obecności tonów późniejszych. Pole świadomości jest najwyższą formą scalenia przeżyć żywych, aktualnych”. Ingarden ujmie to nieco inaczej. Zob. też uwagi F. Rosenzweiga (*Droga przez czas: historia chrześcijańska*. Tłumaczył S. Grygiel. „Znak” 1966, nr 3) o „czasie żyjącym” terażniejszości i o urzeczowiającej i sztywnej strukturze przeszłości.

„fazę dzieła żywo obecną” w świadomości czytelnika (uchwytywanie sensów zdań, ukazywanie wyglądów przedmiotów przedstawionych). Od „żywej obecności” (uobecnienia) odróżnia „żywą pamięć” zachowującą przynajmniej niektóre z już przeczytanych faz dzieła jako skrótowe całości sensu (skrótów kulminacyjnych faz warstwy przedmiotowej), a nie będącą ani Husserlowską „retencją” (ta współkonstruuje „żywą terażniejszość”), ani już osobnym aktem przypominania, w który może (ale nie musi) przejść. Symetrycznym przeciwodpowiednikiem tego, co pamiętane, jest to, co przez nie i przez fazę właśnie czytanego zapowiadane (oczekiwane, ewentualnościowe, przypuszczane, przewidywane), bo i ono (ogólnikowo, niewyraźnie, czasem nawet wielowariantowo) swą obecnością i swą jakością zabarwia już poznane i właśnie poznawane. Dlatego Ingarden mówi o podwójnym horyzoncie „właśnie czytanego” (68—76, 87, 99—100).

To, że różne szczegóły budowy dzieła ulegają w poszczególnych fazach konkretyzacji — z niekleszczeniem mniej lub więcej doniosłym (opuszczeniem, niedokonstytuowaniu, wylbrzymieniu, pomniejszeniu, „przekrzywieniu”) — Ingarden miał za zakłócenie i zwał to skrótem perspektywicznym niezgodnym z dziełem (63—64), odróżniając to od skrótów perspektywiczno-czasowych w sposób istotny związanych z budową dzieła literackiego (66).

Przejawszy od Husserla pojęcie perspektywy czasowej<sup>9</sup>, Ingarden ustala jej trzy różne wyznaczniki dla trzech odmian konkretyzacyjnych tej perspektywy:

- 1) wyznacznik narracyjno-fabularny,
- 2) wyznacznik fazowości (*resp.* linearności),
- 3) wyznacznik polekturowy.

*Ad 1.* Perspektywę czasową w dziele wyznaczają czas narracji (*resp.* opisu) i jego stosunek do czasu akcji fabularnej. Czytelnik przez sposób narracji (*resp.* opisu) albo zostaje przeniesiony (podobnie jak w żywym przypomnieniu) w samą przeszłość zdarzeń, która tym samym jakby się dlań percepcyjnie „uteraźniejsza” i jakby się właśnie toczy w perspektywicznym ruchu obserwowanych, przebiegających zdarzeń; albo (podobnie jak w biernym przypomnieniu się czegoś) pozostaje w swoim „teraz”, z wielkiego dystansu oglądając sumaryczną i prawie statyczną minioną; albo zostaje przeniesiony w terażniejszość (w każdorazową terażniejszość) ustanawianą przez utwór, przy braku jakiegokolwiek do niej dystansu czasowego (ale niekiedy zachowując dystans odbiorczy).

<sup>9</sup> Zob. R. Ingarden, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*. Przekładu dokonała M. Turowicz. Warszawa 1960, s. 308; w sprawie czasu przedstawionego i perspektywy czasowej w dziele literackim zob. też s. 302—312; w sprawie porządku następstwa części dzieła literackiego — s. 384—391.

Ad 2. Czytelnik przez rozmiar utworu bywa zmuszony do wielofazowego odbioru w przeszłościowych perspektywach czasowych (nawet jeśli w utworze panuje „przedstawione t e r a z”), co z kolei musi wpływać na całość percepcji utworu, ale też — dodajmy — ujawnia napięcie między rozpiętością linearną utworu a momentalnością fikcjonalnego, przedstawionego „teraz”, które czytelnik stopniowo uchwytuje, pokonując linearność oraz ujmując (w stopniowej przemianie perspektyw czasowych) i dynamikę dzieła, i jego jedność kompozycyjną.

Ad 3. Czytelnik po ukończeniu lektury dzieła widzi je z perspektywy jego fazy końcowej, ale już nie w bezpośredniej percepcji, a tylko w „pamięciowym pogłósie uprzednio dokonanej percepcji”, a więc albo w żywej pamięci, albo w przypomnieniu. Jest to „skrótowy wygląd” dzieła w całości jego uporządkowania, „ostateczne ujęcie syntetyczne” w akcie poznawczo-estetycznym, rozpoznanie ostateczne kompozycji, charakterów postaci, sprzężyn akcji, właściwej dziełu „jakości metafizycznej”. Ale i ta faza nie daje pełnej wizji dzieła, które jest dostępne jedynie w jakimś wyglądzie, lecz jest nietożsame zarówno z którymkolwiek z nich, jak też z jakąkolwiek ich mnogością (88—104)<sup>10</sup>.

Tak przedstawia się treść rozdziału 2 w biernej, odbiorczej, asymilującej rekapitulacji. Teraz dla podobnego rekapitulacjonizmu chcę stworzyć kontrast w postaci lektury odpornej, kontrolnej, pytającej, prowadzącej do zmiany „obrazu” owej zrekapitulowanej treści i ujawniającej kapitulacjonistyczny charakter rekapitulacjonizmu<sup>11</sup>.

### Czytelnicze „przeniesienia” czasowe i dystanse.

#### „Naśladowczość” zachowań czytelniczych. Emocja w wypowiedzi

Wprowadzone w tytule mojej pracy sformułowanie powtarza tytuł analizowanego paragrafu. Obecny śródtytuł analitycznej części mej pracy odtwarza zawartość tego paragrafu i zapowiada zawartość mojej analizy, ale też ujawnia różnicę między zapowiedzią tytułową paragrafu pracy Ingardena a rzeczywistą jego zawartością.

<sup>10</sup> Łatwo zauważyć, że Ingarden uwagi ogólnofenomenologiczne na temat perspektywy czasowej fragmentarycznie tylko spożytkował w komentarzu na temat konkretyzacji dzieła literackiego, a z kolei uwagi na temat perspektywy czasowej w owej konkretyzacji tylko fragmentarycznie spożytkował w analizie konkretnych przykładów literackich. Stanowi to zresztą znamienny rys wywodów Ingardena: szkicowość (współwystępująca jednak ze słynną Ingardenowską misterną i wnikliwą szczegółowością tegoż wywodu). Ingarden gotów jest przypisywać szkicowość (zob. np. 88) właściwie każdemu fragmentowi swego wykładu. Jest ona wymuszana przez konieczność zarysowania konturu podjętego makroproblemu, a traktowana jest jako stan wymagający przewyciężenia przez przyszłe rozwinięcie tych naszkicowanych treści — dokonane albo przez samego Ingardena, albo przez innych.

<sup>11</sup> Podobny zabieg kontrastu (między receptywizmem a krytycyzmem) zastosowałem w pracy Czesława Znamierowskiego *rozważania o ocenie*. (*Uwagi analityczne*) („*Studia Filozoficzne*” 1984, nr 8).

## 1

Dowiadujemy się, że czytelnicze „przeniesienie się w przeszłość” jest (bywa) powodowane: A szczegółowością opisu zdarzenia minionego (91—93), B przedstawieniem postaci powieściowej jako dokonującej powrotu w przeszłość (94—95); w punkcie A uwzględniony jest czynnik techniczno-literacki, w punkcie B — moment treściowo-fabularny. W myśl punktu A czytelnik ma być poddany sugestywnej iluzji zbliżenia (widzę tak wiele, jak gdyby to było ukazane mi z bliska), w punkcie B czytelnikowi przypisywana jest rola naśladowcza (dowiedzenie się o tym, że postać powieściowa wspomina, ma się dokonać jako naśladowanie wspomnienia). To utożsamienie roli naśladowczej z poznawczą wydaje się nieprzekonujące. Z jednej strony: nieprawda, że dowiadywanie się o treści czyjegoś (niechby i powieściowego) wspomnienia polega na naśladowaniu samego wspomnienia, a z drugiej strony: przecież to, co dla wspominającego jest swego rodzaju reprodukcyjną repetycją, dla dowiadującego się jest nowością informacyjną, dowiadywaniem się nieznanego. Cóż by tu było do naśladowania? Dowiadując się, że ktoś pracuje, nie wykonuję naśladowania jego pracy. I z dowiadywaniem się o wspomnieniu zapewne nie jest inaczej. Można sądzić, że utożsamienie to wynikło ze zbyt mechanicznego przeniesienia na relację: czytelnik — postać powieściowa, dość obiegowej i przez samego Ingardena spożytkowanej charakterystyki relacji: czytelnik — podmiot liryczny. To w odniesieniu do tej ostatniej relacji mówi się, że czytelnik identyfikuje się z podmiotem lirycznym, naśladuje jego stany i przeżycia, i np. jeśli podmiot liryczny trwa w terażniejszości, to trwa w niej i czytelnik (96—97).

Równie mechanicznie (ale chyba z równą zasadnością, jeśliby ją w ogóle tu zakładać) można by mówić, że rolą czytelniczą jest naśladowanie świadomości narratora powieściowego, skoro z jego perspektywy uzyskuje się optymalny wgląd w organizację utworu. Wtedy łatwo byłoby o sytuację, w której postawy, intencje i opinie narratora i postaci, będącej przedmiotem jego narracji powieściowej są całkiem różne. I powstałoby pytanie, jaka jest (zaprogramowana przez taką sytuację) rola dla czytelnika, tj. kogo ma on teraz naśladować. Jak we własnej analizie Ingardena Marlow-narrator z powieści Conrada jest odróżniony od Marlowa — wcześniejszego rozmówcy Jima, tak odróżnione być by musiały obie te „naśladowczości”. I to niezależnie od tego, że ta „naśladowczość” to rola dla czytelnika zbyt sztuczna i że nie ma bliższych wyjaśnień, jak by się ona miała godzić z rolą poddawania się iluzji (bo niekiedy obie te role musiałyby wchodzić w grę jednocześnie).

O tym, że moje rozumienie Ingardenowskiego ujęcia „naśladowczości” nie jest zbyt skrajne, a przeciwnie: nie nadaża za skrajnością narzucaną przez Ingardena, świadczą jego własne słowa („Czytelnik [...] musi [...] *in fictione* stać się podmiotem lirycznym danego utworu”, 97). Naśladownictwo ma zmierzać do zupełnego utożsamienia z tym, co naśladowane.



Nie przecząc, że w pewnych sytuacjach odbiorca zdolny jest w odniesieniu do rzeczywistości sztuki, *resp.* w odniesieniu do świata przedstawionego sztuki, powiedzieć: „*mea res agitur*”, wątpię, by działo się to w trybie aż tak imitacjonistyczno-identyfikacjonistycznym. Nie tylko staram się swe powątpiewanie wesprzeć na Ingardenowskim przyznaniu, że „można czytać całkiem inaczej” (98, przypis 1) niż on ustala, lecz wręcz staram się zakwestionować to, że niekiedy trzeba („Czytelnik [...] musi [...]”) czytać tak, jak on ustala. Zresztą sam Ingarden podważa owo „musi”, kiedy w przypisie stara się obronić jedynie dopuszczalność proponowanego przezeń sposobu („Istotne dla moich rozważań jest tylko to, że można ten utwór właśnie tak przeczytać, jak to starałem się tu przedstawić [...]”, 98, przypis 1).

Przyпускаjąc, że wcześniejsza, filozoficzna analiza czasu fenomenalnego stała się zbyt „wiązącym” (zbyt mechanicznym) wzorem dla analiz krytycznoliterackich, których wyniki zmierzają (właśnie dlatego) do zbytnej jednoznaczności. Przecież *Pamiętnik miłości* Wierzyńskiego (dwuzwrotkę liryczną), który Ingarden interpretuje jako wyraz bezdystansowego i wyłącznego „teraz” (96—97), z łatwością można zinterpretować inaczej, np. wskazawszy na ważne słowo „powtarzam”<sup>12</sup>, wszystkie czasowniki tego wiersza potraktować jako *iterativa*. Wtedy i tu trzeba by powiedzieć, że „w szkicowym zarysie przewijają się przed naszymi oczyma nie tyle poszczególne wypadki, co serie wypadków zdarzających się wielokrotnie”, a my znajdujemy się tu w „pochoźącym ze szkicowości” dystansie sytuacyjno-czasowym (91). Spór o „wierną konkretyzację” byłby tu chyba trudny, i to, na szczęście, dzięki Ingardenowi.

Uwagi moje nie muszą podawać w wątpliwość opinii, że wiersz finguje przeniknięte „emocją zachwyty” *ter a z*. Ale nie mogłoby już chodzić o „aktualną *chwilę*”, lecz o fenomenalne, niemomentalne, rozpięte w pewnym *trwaniu* (100) *ter a z*, któremu właściwe jest jednolite „zabarwienie” wyznaczone przez „sytuację psychiczną, kulminującą w wyrażonym uczuciu” (99). Mówię o „poszerzonym” *ter a z* — tak jak Ingarden mówi o „poszerzonym” przypomnieniu, przyznając — co ważne — możliwość „nie tylko różnej rozpiętości rozszerzenia przypomnienia, lecz nadto [...] wędrowania głównej intencji aktu przypomnienia po różnych szczegółach czy elementach całej przypominanej sytuacji” (86—87, zob. też 82, przypis 1). Ale nadal chodzi o poszerzanie *w e w nę t r z n e j* przestrzeni „aktualnego *ter a z*”, a nie o otwieranie zewnętrznych „perspektyw na przeszłość i przyszłość” (97), chociaż nawet w tej sprawie można by zgłosić zupełnie proste zastrzeżenie. Mianowicie Ingarden p o

<sup>12</sup> Słowo to w wierszu Wierzyńskiego równie silnie sugeruje częstotliwość, jak (we wcześniej analizowanym wierszu Staffa) słowa „zostało po was” sugerują sytuację osadzenia minionego w terażniejszości.

dawszy tytuł utworu Wierzyńskiego, w swoim komentarzu zupełnie ten tytuł zignorował (tak jakby go wcale do utworu nie zaliczał), a w tytule jest słowo umieszczające całą zawartość treściową i sytuacyjną w przeszłości, słowo „pamiętnik”. Na tle tego słowa wspomniane już przeze mnie słowo „powtarzam” musi znaczyć: „powtarzam we wspomnieniu”, rozpamiętuję. I cały utwór daje się odczytać właśnie jako „zupełne przeniesienie się w przeszłość” (95), jako „do przypominania zredukowana terażniejszość” (83), a więc nawet w sposób w ogóle sprzeczny z Ingardenowską koncepcją liryki<sup>13</sup>.

Przy odbiorze liryki, nie mniej niż przy odbiorze dramatu (98), przysługuje (albo może przysługiwać) odbiorcy „percepcyjny dystans” świadka. Ten dystans przysługuje także tam, gdzie organizacja utworu nie przewiduje „dystansu czasowego” jako elementu roli czytelniczej. Jak Ingarden stwierdza, że czytelnikowi przysługuje w stosunku do utworu transcendencja ontyczna, tak można by dodać, że czytelnikowi przysługuje w stosunku do utworu również transcendencja percepcyjna, w której — przy pewnym rozumieniu literatury — można by nawet upatrywać jeden z wyznaczników literackości; w sformułowaniu negatywnym mógłby on mieć postać: „Tam, gdzie odbiorca bezdystansowo utożsamia się z podmiotem mówiącym utworu (np. przy wymawianiu tekstu modlitewnego w intencji modlitewnej czy tekstu ślubowania w intencji złożenia ślubów), przestajemy mieć do czynienia z literaturą”. Inaczej całkiem rzecz ujmując, można by powiedzieć, że dystans percepcyjny — tak samo jak „dystans czasowy w przypomnieniu” (82) — nie może zniknąć (dojść do zera), gdyż czytelnik nie jest... przedmiotem intencjonalnym.

Po całej powyższej niezgodzie z Ingardenem do ponownej z nim zgody dojść jednak można, i to w jego własnym „języku”. Czytelnicza „identyfikacja” (np. z podmiotem lirycznym) dokonuje się przecież *in fictione*, jest zatem *quasi*-identyfikacją, co ma związek z *quasi*-sądowym charakterem zdań literackich. Jeśli nawet uznać, że jedyną alternatywą czytelniczą jest: albo identyfikacja, albo bycie świadkiem<sup>14</sup>, to jednak *quasi*-

<sup>13</sup> Zresztą i u Ingardena można wytropić niejaki wahanie się w tej sprawie, bo zapewnieniu o trafności podanego odczytania towarzyszy wtrącone „jak sądzę” („jak sądzę — trafne jest [...]”, 99). I nasze zastrzeżenia trzeba odczytywać jako wyproszone z podobnego wahanania.

<sup>14</sup> Dziwi, że Ingarden, który tak skomplikowane zadania wyznacza czytelnikowi jako wytwórcy konkretyzacji dzieła literackiego, w odniesieniu do strefy świata przedstawionego wyznacza czytelnikowi ubogą alternatywę ról wzorowanych (właściwie bez wszelkiej jakościowej sublimacji i problemowej komplikacji) na rolach praktycznocyficznych: albo rolę uczestnika (identyfikacja), albo rolę świadka (obserwacja). Zupełnie jak wobec zajścia ulicznego. Dla kontrastu można wspomnieć, że w ujęciu Konstantego Troczyńskiego świat przedstawiony był (w swej treści i organizacji) czymś do zrozumienia i zinterpretowania. Dziś by się powiedziało: „tekstem” do „odczytania”.

-identyfikacja dopuszcza dopełnienie (a może nawet „domaga się” dopełnienia) przez „świadkowanie” i może nawet trzeba by powiedzieć, że rola czytelnicza rozpina się między *quasi*-identyfikacją a *quasi*-testyfikacją — nie dotykając biegunów (podobnie jak sam *quasi*-sąd rozpina się między asercją a czystym orzekaniem, także nie dotykając biegunów). I rola ta jest rozpięta (w t e n sposób) w każdym momencie lektury (podobnie jak w każdym momencie lektury konkretyzacja ma przebiegać we wszystkich warstwach dzieła literackiego jednocześnie).

Należy też dodać, że to, co na pierwszy rzut oka mogłoby się w wywodzie Ingardena wydawać może nie tyle psychologizmem, ile *quasi*-prze-strzennościowym naturalizmem (opisywanie konstrukcji dzieła literackiego w kategoriach „miejsc”, jakie może zajmować czytelnik wobec zdarzeń przedstawionych: miejsce „całkiem z bliska” albo miejsce „na dystans”, zupełnie jak na trybunach czy na widowni, 88 n.), to przecież jedna z najwcześniejszych w Polsce charakterystyk „implikowanego” (programowanego) przez samo dzieło — odbiorcy tego dzieła. Odbiorca-czytelnik jest tu już traktowany prawie jako formalna pochodna (by nie powiedzieć: aspekt) zastosowanych technik narracji czy przedstawienia. I chyba dlatego Ingarden nie czuje potrzeby, aby przeprowadzać sztywną granicę między „przenoszeniem się myślą w przeszłość” dokonywanym przez postać powieściową i przez „czytelnika”, albo: przez podmiot liryczny i przez „czytelnika” (94—96). Oba traktaty Ingardena (ontologiczno-literacki i epistemologiczno-literacki) rozwijają charakterystykę implikowanego odbiorcy w stopniu chyba nie mniejszym niż charakterystykę dzieła literackiego. Wynika to, być może, już z samej korelatywności kategorii podmiotu i kategorii przedmiotu, a prowadzi do ścisłej korelatywności Ingardenowskiej teorii dzieła literackiego i Ingardenowskiej teorii odbiorcy (i odbioru). Dałoby się chyba mówić o podmiotowo-przedmiotowym (dialektycznym?) charakterze Ingardenowskiej teorii dzieła literackiego.

## 2

Ingarden traktuje powieściowy czas przeszły jako terażniejszość minioną, w którą musimy się przenosić *in fictione* w postawie analogicznej do postawy przypomnieniowej, i przeciwstawia mu właściwe dramatowi wciąż nowe „teraz”, wymagające od czytelnika postawy świadka-widza (98). Sądzę, że z perspektywy czytelnika (a przecież o nią tu chodzi) rzecz wygląda w odniesieniu do powieści — inaczej. Jej czas przeszły to minioność czytelniczo uteraźnieszana, wymagająca postawy (skoro już ograniczamy się do Ingardenowskiej pary możliwości) świadka-widza. Aby odpowiedzieć na pytanie, czym się różni „świadkowanie” powieściowe od dramatycznego<sup>15</sup>, trzeba by odróżnić konkretyzowanie (i jego czas) od

<sup>15</sup> A przy tym: odpowiedzieć, pozostając w obrębie horyzontu problemowego ustalonego przez Ingardena.

konkretyzacji (wytworu konkretyzowania) oraz odróżnić „teraz” życiowe czytelnika od tkwiącego w tym „teraz” życiowym (tak jak czas fenomenalny „mieści się” w jakimś odcinku czasu fizykalnego, mimo swej zupełnej od niego odmienności) „teraz” pełnienia roli czytelniczej, które z kolei różni się od „teraz” wyznaczanego przez sam utwór. „Teraz” pełnienia roli to immanentny czas konkretyzowania, „teraz” życiowe to zewnętrzny („obiektywny”) czas konkretyzowania. Porządki czasowe i m a n a n e n t n e k o n k r e t y z a c j i j a k o w y t w o r o w i w y z n a c z a n e s ą — przez utwór.

Możemy zatem odróżnić formy przedstawiania czasu w dziele od form czytelniczego uchwytowania czasu przedstawionego w dziele<sup>16</sup> i powiedzieć, że czytając powieść czytelnik uteraźniejsza dla siebie minionosc przedstawianą, a oglądając (także: czytając) dramat uteraźniejsza dla siebie terażniejszość przedstawianą. „Postawa przypomnieniowa” przestałaby się wiązać (jak u Ingardena) z określonym gatunkiem literackim, ale nadal byłaby nie tylko możliwa, lecz nawet konieczna. Czytelnik każdego utworu zajmuje ją wobec dalszych partii przeczytanego tekstu, tych, co znalazły się już poza „żywą pamięcią”. Dałoby się powiedzieć, że w toku uteraźniejszania tego, co właśnie czytane (postawa „widza”), czytelnik jednocześnie (ale drugoplanowo czy nawet peryferycznie) zajmuje postawę „przypomnieniową” wobec wcześniej przeczytanego, a może wręcz dwie postawy: postawę pamiętania wobec dopiero co przeczytanego i postawę przypominania wobec znacznie wcześniej przeczytanego, przy czym w jednoczesności lektury postawy te mogą występować w różnych odmianach, natężeniach i układach. A intencja i charakter tych moich uwag pozostają zapewne w zgodzie z główną troską wywodów Ingardena: by opisem fenomenologicznym możliwie wiernie sprostać złożoności opisywanego zjawiska.

Własne uwagi o dramacie (ściślej: o formach uchwytowania czasu przedstawionego w dramacie) Ingarden sam nadwątlili zastrzeżeniem, które zresztą jest w tym znaczeniu „niesłuszne”, że nie odróżnia odrębnych aspektów tego uchwytowania. Ingarden, zastrzegając, że w „niehistorycznym” dramacie „percypujemy wciąż nowe »teraz«”, nie odróżnia porządku konstrukcyjnego od porządku „zawartości” utworu oraz nie odróżnia czasu jako wewnątrzutworowego zjawiska przedstawionego — od czasu historycznego, który w dramacie „historycznym” ma swój „p o d o b n i k” w czasie przedstawionym. Czas przedstawiony dramatu historycznego ma tok „wciąż nowego »teraz«” taki sam jak czas przedstawiony każdego innego dramatu. I jest zupełnie inną sprawą, że w dramacie historycznym może nam być „skądinąd” z góry znany (wiadomy) zarys

---

<sup>16</sup> Urzeczywistniając typ precyzji podobny do tego, który Ingardenowi pozwalał odróżniać wyobrażenie uobecniające od uobecnienia wyobrażeniowego (70).

zdarzeń. Podobnie jak zupełnie inną sprawą jest, że uwagi Ingardena o dramacie nie uwzględniają dokonywanych w tym rodzaju literackim eksperymentów z konstrukcją toku zdarzeń.

## 3

Powracając do sporu o interpretację *Pamiętnika miłości* Wierzyńskiego, podam w wątpliwość jedno (dość długie) zdanie:

Nie tyle to, o czym się tu mówi, ile sama aktualna wypowiedź, będąca pewną formą wyładowania się emocji, a przez to jej bezpośrednim odsłonięciem (choć ta emocja nie jest wcale wprost nazwana), stanowi wraz z tą emocją ową stworzoną przez utwór aktualną chwilę, którą musimy uchwycić. [97]

Zastrzeżeń do jednego zdania rodzi się kilka, i to raczej ogólnych.

Wypowiedź językowa jest nie do oderwania od tego, „o czym” mówi, a w oderwaniu od tego, „o czym” mówi, ani nie można jej przypisywać funkcji wyładowania się (odsłonięcia się) emocji, ani utrzymywać, że emocja ta nie została „wprost nazwana”<sup>17</sup>. Ponadto — na przytoczonej opinii leży, jak sądzę, piętno naturalizmu psychologicznego (zwłaszcza że zabrakło tu zwykłego u Ingardena, a występującego na teże stronicy w przypisie, ostrożnego, cieniującego i pół-negującego słówka „jakby”: pewne typy utworów lirycznych „są jakby formą psychicznego zachowania się podmiotu lirycznego”). Ingarden jakby przeoczył, że ta emocja nie istnieje poza tą wypowiedzią, właśnie „sfingowaną przez tekst” nie mniej niż owo „teraz” („aktualna chwila”) <sup>18</sup>. Jest to przecież (co stwierdza sam Ingarden) emocja podmiotu lirycznego, także wyznaczonego „przez tekst”. Wreszcie — wydaje się (zwłaszcza po poczynionych uwagach) niejasne, co by to mogło dokładnie i sensownie znaczyć, że wypowiedź wraz z „wyładowującą się” w niej emocją „stanowi” (?) „stworzoną przez utwór [tj. przez tę wypowiedź] aktualną chwilę”. Jeśli „stanowi” rozumieć tu jako „jest”, to trzeba spytać, co to znaczy, że wypowiedź jest (z tym, co się w niej wyładowuje) tym, co „stworzyła”? Jeśli „stanowi” rozumieć tu jako „ustanawia”, to i tak sens zdania nie staje się uchwytniejszy. Podobna nieklarowność opinii nie pojawia się nigdy w filozoficznych wy-

<sup>17</sup> Ale zacytuję opinię zbliżoną do opinii Ingardena (Pelc, *Wstęp do semiotyki*, s. 206): „zdarza się i tak, iż spoza znaku wyzierają wprawdzie wszystkie trzy (B) [tj. trzy funkcje znaku], ale spośród nich bezpośrednio i głównie — (B<sub>3</sub>), uczucie lub nastrój nadawcy, a dopiero pośrednio znaczenie (B<sub>2</sub>) tego znaku i zjawisko czy zdarzenie, do których się ono odnosi (B<sub>1</sub>). Dotyczy to choćby pewnych wypowiedzi lirycznych. Gdy np. czytamy słowa poety: »Świat... jest pomarańczą, która mi aż z ust wycieka«, tym, co interpretujący odbiorca przede wszystkim dostrzeże, jest (B<sub>3</sub>) — euforia, radosne podniecenie — nie zaś dosłowne oraz przenośne znaczenie (B<sub>2</sub>) cytowanej wypowiedzi i nie stan rzeczy (B<sub>1</sub>), który jej odpowiada”.

<sup>18</sup> Oczywiście, jeśli poprzestaniemy na Ingardenowskiej interpretacji aspektu czasowego tego wiersza.

powiedziach Ingardena (wypowiedź teraz krytykowaną uznają za krytycznoliteracką). Krótko mówiąc: Ingarden jest precyzyjniejszy jako filozof literatury niż jako krytyk literacki<sup>19</sup>.

Ingarden mówi, że liryk Wierzyńskiego jest „odsłonięciem” emocji (emocji zachwytu miłosnego) i że zadaniem czytelnika jest utożsamienie się z podmiotem lirycznym w tym przeżyciu, inaczej mówiąc: zadaniem czytelnika jest rezygnacja z dystansu wobec tego przeżycia (miłosnego), bo „wtedy dopiero będzie możliwa... pełna, bezpośrednia, nie-dystansowa percepcja estetyczna” (97) konkretyzacji tego utworu. Trudno pojąć, jak bezdystansowość w emocji miłosnej ma sprzyjać bezdystansowości w percepcji estetycznej, nie mówiąc już o tym, że samą postawę estetyczną chciałoby się rozumieć jako w sposób zasadniczy upośrednioną (przez dzieło sztuki) i wymagającą (w momencie jej obrania i dla samego jej spełnienia) dystansu wobec emocji pozaestetycznych, tj. przyjąc, że „bezpośrednie” nastawienie się na moment estetyczny (nastawienie „właściwe” wobec dzieła sztuki) wyklucza jednocześnie „bezpośrednie” przeżywanie — nawet wzbudzonej przez utwór — emocji miłosnej. Sama Ingardenowska uwaga, że może to być tylko przeżywanie „*in fictione*”, przeczy tej bezpośredniości (przecząc tym samym możliwości „usunięcia wszelkiego dystansu” między czytelnikiem a podmiotem lirycznym). Percepcja estetyczna nie jest bynajmniej „*in fictione*” i jest to możliwe właśnie dzięki temu, że dla czytelnika owa „emocja zachwytu” może być tylko *quasi*-przeżyciem. To prawda, że „»teraz« czytelnika musi być niejako wyjęte z toku jego realnego życia”, ale jednak wyjęte nie po to, aby „stać się »teraz« utworu”, i nie po to, aby czytelnik stał się „psychicznie się wyładowującym podmiotem lirycznym” (97), lecz po to, aby mógł stanąć w o b e c „teraz” utworu i w o b e c podmiotu lirycznego w dystansie postawy estetycznej, „bezdystansowo” nastawiony jedynie na uchwycenie wartości estetycznej utworu<sup>20</sup>. Książka Ingardena poświęcona jest poznawaniu dzieła literackiego. Poznawanie jest upośrednione i „udystansowane” (doznawanie jest bezpośrednie, bezdystansowe). Analityzująca postawa poznawcza (chyba synonim czy bliskoznacznik postawy badawczej) i postawa estetyczna to postawy różne (i dlatego wprowadzona przez Ingardena kategoria syntetyzującego aktu poznawczo-estetycznego (103) jest chyba kategorią — po-wiem oględnie — agregatywną).

<sup>19</sup> A. Urbanik (*Rewolucja naukowa w biologii*. Warszawa 1973, s. 86) starał się w swej analizie poglądów J. Monoda „salwować Monoda-biologa przed Monodem-teoretykiem”. Ja staram się odróżnić Ingardena - filozofa literatury od Ingardena - krytyka literackiego, bez uzurpacji salwatorskich.

<sup>20</sup> Ingarden mówi: „»Teraz« czytelnika musi być niejako wyjęte z toku jego realnego życia i stać się »teraz« utworu z całą pełnią tego wypełnienia” (97). Ale przecież prowadziłoby to do zatarcia różnicy między konkretyzowaniem, którego czas należy do czytelnika (do czytelniczego „teraz”) a dziełem fingującym własną czasowość.

Niekiedy się wydaje, że analizy krytycznoliterackie (tj. odnoszące się do konkretnego utworu) Ingardena zacierają przez niego samego ustanowioną (rozpoznaną?) różnicę między linearnością a czasowością dzieła i czasowością konkretyzacji. Czytamy:

„Wcześniejsze” fazy warstw językowych, występując w [...] perspektywicznych skrótach czasowych, w szczególności sposób współgrają z panującym w przedstawionym „teraz” uczuciem zachwytu. [100]

Posegregujmy! „Fazy warstw” to porządek linearności, „skracanie czasowe” dokonuje się w konkretyzowaniu, „przedstawione »teraz«” to jakość temporalna warstwy przedmiotowej utworu. Ale mówi się tu o „wcześniejszości” nie jako o linearnej poprzedniości, lecz jako o tym, co czasowo poprzedza daną „fazę aktualności czytelnika”, a więc jak o tym, co należy do porządku faz konkretyzowania<sup>21</sup>. Zatem jedno rozpatrywane zdanie ślizga się po zbyt wielu różnych poziomach problemowych. Zresztą: co to znaczy, że „fazy warstw językowych [...] współgrają z [...] uczuciem zachwytu”?

Dla osiągnięcia jakiejś zgody z przytoczonym zdaniem trzeba zmienić akcenty ważności w naszym (w zasadzie poprawnym chyba) jego tłumaczeniu. Trzeba by przyjąć, że chodzi tu nie o porządek odbioru (fazy odbioru) porządku „fazowego” (tj. linearnego) dzieła, ani nie o samą „fazowość” (moment fazowości) porządku dzieła, lecz o odbiorcze uchwycenie — po zakończeniu lektury — porządku „fazowego” (i związanej z nim dynamiki) w jego „jakby znieruchomiałej postaci”: skrótowo uchwyconą „zmarzniętą dynamikę” fazowości (80—81). A może chodzi tu nawet o taki szczególny moment odbiorczy, w którym żywy „puls dynamiki” trwa jeszcze zachowany jako „pogłos” w „żywej pamięci”, a przedmiotem aktualnej uwagi jest syntetyczna jakość postaciowa statycznie uchwyconej „zmarzniętej dynamiki”. Byłby to więc moment polekturowego „chwiania się [tj. oscylowania] dystansu czasowego”<sup>22</sup>, obdarzający odbiorcę „może jednym z najważniejszych wyglądów” dzieła (102). Natomiast — nie mieszając porządków dzieła i jego konkretyzacji — można powiedzieć, że wspomniane „współgranie” zachodzi na pewno między dwiema strukturalnościami dzieła: warstwową i fazową, których wzajemne przenikania (współwystępowania) stwarzają podstawę kształtowania się estetycznej wartości dzieła.

<sup>21</sup> Ingarden (*O dziele literackim*, s. 384) ostrzega przecież przed mieszaniem cech dzieła literackiego z cechami konkretyzacji.

<sup>22</sup> Kiedy Ingarden opisuje np. „chwianie się dystansu czasowego” (92—93), to odnosi się wrażenie, iż uchwycenie i wyrażenie tego fenomenu zostało ułatwione dzięki wprowadzonemu przez techniki filmowe zjawisku — powiedzmy analogicznie — „chwiania się dystansu przestrzennego”, tj. przemiennej stosowania zabiegu zbliżających i oddalających się ujęć obserwowanego przedmiotu. Mnie uwagę tę ułatwia Ingardenowskie spostrzeżenie, że „wyglądy” wyizolowane z *continuum* wyglądownego mają analogon w wyglądach utrwalonych fotograficznymi technikami „zdjęć momentalnych” (77, przypis 2).

Cała nasza krytyka podaje w wątpliwość interpretacje Ingardenowskie zbyt sztywno chyba oparte na schemacie „skrajnych przeciwieństw” postaw czytelnika (i „skrajnych przeciwieństw” perspektyw czasowych). Ingarden wczytuje w przykładowo rozpatrywane utwory akurat to, co było mu potrzebne do — jak sam powiada — „uplastycznienia ogólnych wywodów” (91) i dla ilustracji „rodzaju zagadnień” (91, przypis 1), i jest przekonany, że to nie powinno budzić — jako „tak prosta sprawa” — żadnych zastrzeżeń. Ale sam schemat ustalony został chyba wadliwie (bo bez oczekiwanej w nim symetrii). Czytamy:

O ile poprzednio [chodzi o lekturę powieści; oznaczam to „A” — S. D.] istotne było [...] wyjście czytelnika poza sferę jego aktualności w przeszłość sfingowaną w utworze, tutaj [chodzi o lekturę liryku; oznaczam to „B” — S. D.] konieczne jest całkowite zatopienie się czytelnika w sfingowane przez utwór „teraz”, przy odcięciu się od wszelkiej przeszłości i przyszłości — realnej czy tylko przedstawionej w dziele. [97]

Nawet zawieszając wszystkie dotychczasowe zastrzeżenia, trzeba by wysunąć nowe i powiedzieć, że:

a) wszystkie użyte przez Ingardena przykłady (utwory) literackie, a nie tylko B, wymagałyby od czytelnika wyjścia poza jego czytelniczą (prywatną) aktualność, podobnie jak wszystkie, a nie tylko B, wymagałyby odeń „odcięcia się od [...] przeszłości i przyszłości — realnej” (a więc też tej jego prywatnej)<sup>23</sup>;

b) niezrozumiałe jest, dlaczego w B, tj. w odbiorze liryki albo „uterażniejszonej” prozy, czytelnik miałby się odcinać od „wszelkiej przeszłości i przyszłości [...] przedstawionej w dziele”; przecież czytelnik nie jest „od tego”, by się odcinać od tego, co jest mu przedstawione w dziele, i jeśli by utwór np. oscylował między „ongi” a „teraz”, to rzeczą czytelnika jest uwzględniać i typ, i intensywność takiej oscylacji;

c) trzecie zastrzeżenie kierujemy przeciw dołączonemu do omawianego właśnie zdania przypisowi: kto (jak Ingarden) utrzymuje, że utwór może być „wyjęty” z toku sfingowanego przez ten utwór czasu, ten proponuje coś w rodzaju kontrlektury, wykluczającej wszelką „wierność” konkretyzacji; kto (jak Ingarden) utrzymuje, że „wyjęcie” owo polega na tym, że utwór taki „jako to samo »teraz« da się wielokrotnie *in fictione* realizować”, ten zacierza różnicę: między utworem a czasem przedstawio-

<sup>23</sup> Wszystkie światy przedstawione utworów literackich są „wyjęte z toku realnego [...] czasu” (98, przypis 1 ze s. 97), a rzeczą czytelnika jest nastawić się na tę quasi-realność. — Zarówno tu, jak i w dalszych uwagach o dramacie (98) Ingarden jakby przeocza, że czytelnik zawsze musi dokonać „przeniesienia się *in fictione*”; z a w s z e, tzn. nie tylko wtedy, kiedy w „teraźniejszość minioną” przenosi się w postawie analogicznej do postawy przypomnieniowej (98), lecz także wtedy, kiedy ze swego prywatnego „»teraz« czytelnika” przenosi się w „»teraz« utworu”, a stąd wynika nieprzewycięzalność dystansu percepcyjnego.



nym, a także: między utworem (i fingowanym przezeń czasem przedstawionym) a konkretyzacją (i jej czasem fenomenalnym, jak również — niezbędnym na nią czasem fizycznym; zob. 99). Wreszcie: temu, kto (jak Ortwin) utrzymywałby, że istnieją liryczne utwory „bezczasowe”, trzeba by powiedzieć, że nie wiadomo, o który (czy też: jaki, a nawet: czyj) czas chodzi w słowie „bezczasowe”.

Ingarden z reguły sądził, że stawiane mu zarzuty polegają „tylko na nieporozumieniu” (99)<sup>24</sup>. Nie mnie już jednak rozstrzygać, czy (i w jakim stopniu) moje zarzuty — koncentrujące się w zasadzie na kwestiach krytycznoliterackich — podlegają temu osądowi i czy np. w ogóle dostatecznie respektują Ingardenowskie odróżnienie czasu przedstawionego w dziele od konkretyzacyjnych form uchwycenia tego czasu.

### Aneks Dwa traktaty Ingardena

Szczegółowość (a nawet wąskozakresową uporczywość) uwag dotychczasowych chcę zrównoważyć krótkim komentarzem na temat stosunku wzajemnego obu traktatów Ingardena, poświęconych strukturze i odbiorowi dzieła literackiego. Może na tle tych uwag ogólnych rola tamtych uwag szczegółowych ulegnie niejakiej zmianie.

Już wskazywałem<sup>25</sup> na kompozycyjną właściwość 2-tomowego dzieła Kazimierza Wyki *Pan Tadeusz*. [1:] *Studia o tekście*. [2:] *Studia o poemacie* (Warszawa 1963). W dziele tym na podstawie gruntownej krytyki tekstu (tom 1) zbudowano estetycznoliterackie studium o poemacie (tom 2), przy czym jednak rzeczywistość zawartość obu tomów jest taka, iż ani w pierwszym nie milczy Wyka-estetyk, ani w drugim nie milknie Wyka-filolog.

Nieco podobną właściwość kompozycyjną upatruję w obu Ingardenowskich studiach poświęconych filozoficznej problematyce dzieła literackiego. Studia te wolno traktować jako jakby dwa tomy poświęcone jednej całości problemowej, której aspekt ontologiczny rozpatruje „tom pierwszy”, aspekt zaś epistemologiczny — „tom drugi”. Ale w „tomie pierwszym” są już sygnały (a nawet rozwinięte wątki) problematyki epistemologicznej („wyglądy”, „konkretyzacja”), a w „tomie drugim”: 1) schemat problematyki ontologicznej leży u podstaw porządku omawiania problematyki „poznawania”, 2) sama problematyka ontologiczna ulega tu istotnym uzupełnieniom (wolno chyba nawet mówić o przesunięciach akcentów

<sup>24</sup> Ingarden czasem przytacza stawiane mu zarzuty (albo zarzuty możliwe do postawienia, 98—99) po to, aby je uczynić sposobnością do „usuwania nieporozumień” i do rozwijania własnych wątków myślowych, które jednak z reguły snuje bez wsparcia o opinie cudze (acz do różnych opinii często nawiązuje).

<sup>25</sup> S. Dąbrowski, *Filologia i filologizm*. „Ruch Literacki” 1978, nr 2, s. 96.

ważności), gdyż np. w „tomie pierwszym” problematyka trzeciej warstwy dzieła literackiego jest rozpatrywana niemal wyłącznie jako problematyka — uwikłanych w stany rzeczy — przedmiotów przedstawionych (stąd też nazwa tej warstwy), a w „tomie drugim” jest ona rozpatrywana przede wszystkim jako problematyka procesualności (*resp.* zdarzeniowości), fazowości, czasowości, i pojawiają się nie znane w „tomie pierwszym” kategorie: *continuum* „wyglądowe”, „czasowy wygląd procesu” (w „tomie pierwszym” występowały tylko „wyglądy” przedmiotów przedstawionych), „perspektywa czasowa”, jej „skrót”. W „tomie drugim” daleko mniej rygorystycznie stawia się sprawę „wiernej” („właściwej”) konkretyzacji dzieła, niż się stawiało w „pierwszym”.

Rzeklibym, że z „tomu” na „tom” teoria uległa „przemieszczeniu” od przedmiotowości (statyzm) ku zdarzeniowości (dynamizm), że podległa ewolucji (reinterpretacyjnemu rozwinięciu). Można by to jednak tłumaczyć także w ten sposób, że Ingarden, który w toku swego wykładu stale podkreślał, jak bardzo wiele spraw w jego fenomenologicznym opisie musi pozostać jedynie napomkniętych, w „tomie drugim” podjął wiele z tych zagadnień napomkniętych; acz tłumaczenie to nie mogłoby kwestionować faktu, że myśl Ingardena podlegała wzbogacającemu rozwojowi. W charakterystykach myśli Ingardena zbyt słabo uwzględnia się na ogół moment rozwojowy (a nawet autokorekcyjny) <sup>26</sup>.

W każdym razie, gdyby przyjąć, że stosunek między „tomem pierwszym” a „tomem drugim” nie jest „rywalizacyjny”, że ujęcia w nich przedstawione nie przeczą sobie wzajem, a tylko się istotnie uzupełniają, to można by twierdzić, że z teoretycznej jedności obu „tomów” wynikałaby teoria dwuaspektowej natury dzieła literackiego: przedmiotowej i zdarzeniowej, a nawet wręcz: przedmiotowo-zdarzeniowej (by już zbudować paradoksalny termin na modłę Ingardenowskiego terminu „postawa przypomnieniowo-percepcyjna”, 89). Taką teorię trzeba by nazwać *dialektyczną* i wtedy znalazłaby — z niespodziewanej chyba strony — uzasadnienie (i chyba autentyczne poprzednictwo) wysunięta przez Władysława Stróżewskiego koncepcja fenomenologii dialektycznej, która chce przez powrót do „faktyczności” faktu „znieść” jednostronność ujęcia ejdetycznego <sup>27</sup>. W moim rozumieniu, koncepcja ta dowodzi nade wszystko — znakomitej znajomości myśli Ingardena.

„Tom drugi” dowiódł, że zawarta w „tomie pierwszym” teoria dzieła literackiego (mówię słowami Ingardena) jest w dwojakim znaczeniu niegotowa:

<sup>26</sup> Sam swego czasu przeciwstawiłem stabilność koncepcji Ingardena ruchliwej zmienności koncepcji S. Skwarczyńskiej. Zob. S. Dąbrowski, *Teoria genologiczna Stefani Skwarczyńskiej. Próba analizy i krytyki*. Gdańsk 1974, część 1, rozdz. 2.

<sup>27</sup> W. Stróżewski, *Ontologia, metafizyka, dialektyka*. W: *Fenomenologia Romana Ingardena*. „Studia Filozoficzne” 1972, wydanie specjalne.

1) w tym, że nie była zamknięta (póki żył Ingarden), gdyż wciąż się coś do niej dołączało;

2) w tym, że to wszystko, co się w niej znajduje, nie jest niezmiennie w swej konkretnej postaci, gdyż przywdziewa na siebie coraz inne relatywne charakterystyki; szczególnie silnie występuje specjalny fenomen *k o n t r a s t u c z a s o w e g o*: zmienia się wymowa (sens? waga?) tego, co wcześniejsze, pod wpływem tego, co późniejsze (zob. 85—86), chociaż również stale (niby w Conradowskiej „metodzie opowiadania pośredniego”) to, co wcześniejsze, jakby prześwieca przez to, co późniejsze, w przedziwnie kunsztowny a zarazem naturalny sposób (93). Czytając prace Ingardena w czasowej kolejności ich powstawania, doświadczamy „coraz to nowej t e r a ż n i e j s z o ś c i” (93) myśli tego filozofa: komplikuje się i dopełnia nie tylko opis tego, co uchwycone w „oglądzie”, lecz także oglądowy „obraz” tego, co opisywane. Ale — jak dopiero z perspektywy poznanej całości dzieła literackiego można w sposób ostateczny uchwycić charaktery „bohaterów” i wykryć niejedną ukrytą sprężynę ich działania (103) — podobnie dopiero z perspektywy poznanej całości „obu tomów” można uchwycić ważność niejednego wątku tematyczno-problemowego, nie rozpoznaną jeszcze w kolejnych fazach dokonującej się lektury.