

Małgorzata Czermińska

Problematyka czasu we współczesnych badaniach literackich

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 60/4, 354-374

1969

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

dzie sporo także o metodologii reprezentowanej przez autora książki *Preklad a výraz*. Poza naszym komentarzem pozostał wszakże jeden ważny problem. Problem stosunku poetyki przekładu do poetyki historycznej. Wedle Popoviča „poetyka przekładu” (tym pojęciem posługuje się często; zob. s. 11, 15, 24, 46) ma być szczególnym wariantem poetyki historycznej (zob. s. 22, 26). Zainteresowanie konwencją, dynamiką systemów gatunkowych, rolą czytelnika, przemianą „nastawień” pojedynczej wypowiedzi literackiej, to są momenty wspólne dla obydwu dyscyplin. Jest to, moim zdaniem, propozycja typologiczna — i metodologiczna zarazem — nader szczęśliwa i trafna. O ile jednak cały tok postępowania badawczego Popoviča uzasadnia włączenie problemów sztuki tłumaczenia w nurt poetyki historycznej, o tyle samo pojęcie „poetyki przekładu” dałoby się — po lekturze omawianej książki — zdefiniować z trudem. Powiada Popovič, za polskim *Zarysem teorii literatury*, że poetykę określa sposób istnienia dzieła literackiego „jako tworu językowego o swoistym charakterze, określanym przez potrzeby funkcji estetycznej” (s. 11). Dodaje od siebie, iż specyfikę ontologii dzieła należy ujmować z dwóch punktów widzenia: synchronicznego i diachronicznego (s. 11). Wszystko to jednak odnosi się w równym stopniu do utworów oryginalnych i tłumaczonych. Czy dzieło tłumacza istnieje inaczej niż dzieło oryginalne? Twierdzą, że tak; zajmowałem się tym zagadnieniem przy innej okazji⁹; dzieło literackie napisane „od razu” w danym języku jest wypowiedzią jednorazową czy jednokrotną — tkwi w nim założona niepowtarzalność; przekład natomiast, odwrotnie, zawsze ma charakter wypowiedzi jednej z wielu możliwych; istotną cechą tłumaczeń jest tedy wielokrotność i powtarzalność. Inaczej mówiąc: przekład istnieje w serii przekładów tego samego pierwowzoru. Seria to podstawowy sposób istnienia dzieła tłumaczonego. Popovič nie zgłasza takiej tezy. Jednakże wiele jego uwag i obserwacji (zob. s. 13, 14, 16—17) zmierza ku ujmowaniu tłumaczeń jako bytów „nietrwałych”, czułych na czas historyczny (zob. s. 29—30), zagrożonych nowymi, lepszymi realizacjami. Historyczny charakter poetyki przekładu wydaje się zatem bezsporny. Jeżeli wiedza o tłumaczeniach wejdzie istotnie w nurt poetyki historycznej, stanie się to także w dużym stopniu dzięki książce Popoviča.

Edward Balcerzan

PROBLEMATYKA CZASU WE WSPÓŁCZESNYCH BADANIACH LITERACKICH

Problematyka czasu należy do najbardziej spornych i wciąż jeszcze najmniej opracowanych zagadnień w badaniach literackich. Źródłem wielu trudności jest niejednoznaczność samego terminu: może on odnosić się bądź do koncepcji filozoficznej, dającej się odczytać z dzieła, bądź do kategorii konstrukcyjnej, zależnej od własności semantycznych przekazu językowego, mającego pewną rozciągłość. Filozoficzna idea czasu, wyrażona w dziele, i struktura czasowa tego dzieła wyznaczają dwie sfery problematyki, tyleż wymagające precyzyjnego rozróżnienia, co i powiązane ścisłymi, choć często ukrytymi więzami¹.

⁹ W artykule pt. *Poetyka przekładu artystycznego* („Nurt” 1968, nr 8).

¹ Zwraca na to uwagę m. in. K. Bartoszyński we wstępnej części rozprawy *Z problematyki czasu w utworach epickich*. W zbiorze: *W kręgu zagadnień teorii powieści*. Pod redakcją J. Sławińskiego. Wrocław 1967, zwłaszcza s. 40, 48. Tamże omówienie literatury przedmiotu.

W dotychczasowej historii problemu wyróżnić można z pewnym uproszczeniem dwie zasadnicze orientacje odpowiadające tym dwóm sposobom rozumienia czasu. Zainteresowanie dla filozoficznej problematyki istnienia człowieka w czasie pojawia się najczęściej u teoretyków i historyków literatury pozostających w kręgu oddziaływania egzystencjalizmu: klasycznymi pozycjami z tego zakresu są studia Emila Staigera² i Georges Pouleta. Orientację drugą znajdziemy w pracach badacza inspirowanych koncepcjami fenomenologii bądź też podejmujących na różne sposoby tradycje metodologiczne rosyjskiej szkoły formalnej i strukturalizmu praskiego. Do podstawowych w tym nurcie należą rozważania Ingardena w ramach jego teorii dzieła literackiego i książka Mendilowa o czasie powieściowym.

Rozróżniwszy te dwie orientacje, musimy z kolei postawić kwestię stosunków łączących zagadnienia rozpatrywane po obydwu stronach. Wydaje się, że pytanie o wzajemne relacje pomiędzy filozoficzną koncepcją czasu a strukturą czasową dzieła jest w istocie częścią ogólniejszego znacznie pytania o relację pomiędzy sferą idei a kształtem artystycznym utworu, pomiędzy światopoglądem a stylem. Interesujący nas problem obciążony jest więc wszystkimi teoretycznymi trudnościami sporu pomiędzy zwolennikami wiązania badań literackich z historią idei a przedstawicielami nurtu strukturalno-lingwistycznego. Rezygnując z rozpatrywania spraw czasu w odniesieniu do tak ogólnych i skomplikowanych zagadnień metodologicznych, sygnalizujemy jedynie miejsce interesujących nas kwestii w szerszym kontekście problemowym.

Wśród rozważań nad filozoficznym pojęciem czasu w literaturze pozycją dziś już klasyczną na gruncie literaturoznawstwa francuskiego są *Studia o czasie ludzkim* Georges Pouleta³. Na tom 1 i 2 składają się eseje o dwudziestu sześciu pisa-

² Zob. omówienie literatury z tego zakresu ze strefy języka niemieckiego publikowane w niniejszym zeszycie PL przez R. Handkego.

³ G. Poulet, *Études sur le temps humain*. [T. 1]. Paris 1961. Plon (wyd. 1: 1949). — Tom 2 (*La Distance intérieure*. Paris 1962. Plon. Wyd. 1: 1952) dotyczy kwestii, którą autor nazywa problemem podmiotowości literatury. Jej przedmiotowość polega na istnieniu dzieł. Posiadają one jakąś formę, jakieś kontury, jak wiersze, powieści, sztuki teatralne. Natomiast podmiotowość literatury jest jej drugą, ukrytą stroną. Jest to rzeczywistość myśli. Każde myślenie, powiada krytyk, jest nie tylko myśleniem o czymś, skierowanym na zewnątrz, ale także po prostu myśleniem. Tę wewnętrzną rzeczywistość myśli, zawsze wcześniejszą i późniejszą od wszelkiego przedmiotu, nazywa Poulet „odległością wewnętrzną”, która nie oznacza jedynie interwału, dystansu wobec przedmiotu, ale jest raczej „rozległością”, polem, w którym przedmiot myśli się pojawia, i środowiskiem, w którym zostaje zinterioryzowany. Jest to zmieniająca się „odległość wewnętrzną” „Ja” myślącego wobec tego, o czym myśli. Wszystko, co pomyślane, zaczyna istnieć wewnątrz „Ja” myślącego. W tej wewnętrznej wolnej przestrzeni świat jest ustanawiany na nowo. Pouleta interesuje w literaturze owo kreowanie świata. Problem czasu wchodzi tu w rachubę jako aspekt problematyki osobowości, „Ja” myślącego, kreujującego. — Tom 3 (*Le Point de départ*. Paris 1964. Plon) przynosi próbę zbadania koncepcji czasu charakterystycznej dla literatury współczesnej. Naturalizm, symbolizm i nawet bergsonizm są w XX w. konwencjami już przebrzmiałymi i pustymi. Pojawia się potrzeba znalezienia nowych form kontaktu jaźni z egzystencją i czasem. W tym odwróceniu od filozofii wieczności i ciągłości Poulet przypisuje czołową rolę twórczości A. Gide'a. Gide czyni próbę przywrócenia bezpośredniego i zmysłowego kontaktu z konkretną przestrzenią; określonym miejs-

rzach francuskich od Montaigne'a do Prousta i od Marivaux do Mallarmégo. Tom 3 poświęcony jest twórcom współczesnym (jak Whitman, Bernanos, Super-ville, Eluard, Perse, Sartre — autor *La Nausée*).

Generalnym założeniem Pouleta, przyjętym przez niego w kontekście sformułowań filozofii egzystencjalnej, jest ujmowanie problematyki czasu jako nierozłącznie związanej z problematyką człowieka i jego istnienia. Poulet w swojej filozofii czasu jednoznacznie przyjmuje antropologiczny punkt widzenia. Mówi o „czasie ludzkim” nie w sensie psychologicznym, przez przeciwstawienie fizykalnemu, lecz w sensie ontologicznym. Czasowość jest nieodłączna od samego bytu ludzkiego: człowiek istnieje w czasie, od narodzin do śmierci, i to jest jego nieuniknionym losem, jego niezmienną kondycją. Zmieniać się może tylko świadomość czasu, sposób jego odczuwania, rozumienia, wyrażania. Ta właśnie historyczna zmienność pojmowania i ekspresji czasu jest przedmiotem zainteresowania francuskiego krytyka. Jest to wszakże zmienność ograniczona: historia problemu (narysowana w programowym eseju wstępnym do tomu 1) sprowadza się do ciągu różnych odpowiedzi na to samo pytanie o stosunek bytu i trwania, istnienia w momencie terażniejszym i trwania w ciągłym następstwie chwil. Poulet kreśli dzieje pojęcia czasu w myśli europejskiej jako swoistą ewolucję idei *creatio ex nihilo* i *creatio continua* w różnych koncepcjach człowieka i świata, stawiając każdej epoce te same egzystencjalne pytania.

Chrześcijańska filozofia średniowiecza nie czyniła — według Pouleta — żadnej istotnej różnicy pomiędzy egzystencją a ciągłym trwaniem, a także pomiędzy poszczególnymi momentami trwania. Opisywała ona świat bytów trwających, które nie trwały same przez się: od nicości do istnienia przechodziły dzięki temu, że każdy z nich był bytem stworzonym. W przejściu tym nie ma nic w sposób konieczny czasowego. Tylko niedoskonałość, bezwładność materii, opierającej się przekształcaniu potencji w aktualność bezpośrednio, dzięki działaniu boskiemu, sprawia, że w kształtowaniu rzeczy pojawia się następstwo, czasowość. „Architektonika średniowiecznego trwania wspiera się na dwu zasadach: zasadzie ciągłej kreacji, na której opiera się stałość stworzenia i jego substancjalna aktywność, oraz zasadzie boskiego współdziałania, które czyni istotę stworzoną zdolną do realizowania samej siebie w czasie” (s. VII). W renesansie rozumienie osobowości i trwania zmienia się głęboko: „Odczuwano wówczas naprawdę i być może z większą ostrością niż kiedykolwiek przedtem niepewność i przemijający charakter każdego momentu życia, [...] lecz z tym uczuciem, które jest najgłębszą udręką — udręką człowieka w czasie”, łączy się uczucie dokładnie odwrotne: „Czasowość nie jawi się już tylko jako znak śmiertelności, jawi się jako teatr i pole do działania,

cem, w którym się jest, i z konkretnym czasem: momentem, w którym się żyje. W pisarstwie jego zmanifestował się z całą ostrością problem, dla naszej epoki niemal równie palący, jak niegdyś dla hedonistów i kartezjanistów: jak może żyć od chwili do chwili to, co żyje w momencie, i jak może nieprzerwane następstwo chwil stać się jednolitością czasu odczuwalną w doświadczeniu? Jest to trudność nie tylko filozoficzna, chodzi bowiem, jak podkreśla krytyk, bynajmniej nie o wypracowanie „systemu pojęć”, lecz o „doświadczenie życia”.

W tym kontekście pojawia się u Pouleta jedno z magicznych słów egzystencjalizmu: „autentyczność”. Potrzeba autentycznego kontaktu jaźni ze światem zewnętrznym (konkretnym miejscem i momentem), usiłowanie osiągnięcia za wszelką cenę autentycznej ciągłości czasu jest punktem wyjścia różnorodnych poszukiwań XX-wiecznej literatury.

gdzie wbrew śmiertelności człowiek może objawić swą boskość i zdobyć osobistą nieśmiertelność [...]. Poruszający się swobodnie wśród wszystkich epok, posiadacz (dzięki myśli) historycznego i przestrzennego wszechświata, człowiek sam czuł się stwórcą, jeśli nie swego bytu, to ostatecznie swoich pragnień” (s. X—XI).

Reformacja interpretowała czas człowieka jako istoty upadłej, która przez swój grzech odcięła się od Boga i stała się niezdolna do przyjęcia prawdziwej egzystencji z jakiegokolwiek twórczego aktu boskiego. „Pozerana niepokojem, torturowana widokiem swego istnienia, jakby zawieszona na nitce [...] istota upadła czuje, że żyje jedynie z chwili na chwilę i dzięki cudowi [...]. Bóg wydawał się raczej powstrzymywać chwilę pomsty i zagłady, niż przedłużać istnienie człowieka” (s. XII—XIII). Dla pojmowania czasu w reformacji kluczowe znaczenie ma koncepcja odkupienia jako nadprzyrodzonego aktu, dzięki któremu staje się możliwa nowa kreacja i nowe przedłużenie istnienia, zachowanie od zagłady. Prawdziwe trwanie stawało się możliwe tylko w woli Boga, niosącej przeznaczenie. Była to „stałość wieczna, wyciskająca wciąż swe piętno na nieciągłości chwil ludzkiego istnienia” (s. XIII). Każdy moment istnienia mógł być złączony z momentem wiecznym dzięki aktowi absolutnej wiary. W *Credo* Kalwina Poulet dostrzega coś jak kartezjańskie *cogito*: wierzę, więc jestem.

W wieku XVII łączność między trwaniem a chwilą zostaje całkowicie rozerwana. Poczuć ciągłości trwania przestaje istnieć — pozostaje tylko moment tężniejszy. Tak rozumie Poulet „zasadnicze doświadczenie nowożytnego człowieka” (s. XV) i dostrzega pierwszy jego wyraz w *Próbach* Montaigne'a. Kartezjańskie doświadczenie *cogito* zaprzecza kategorycznie ciągłości czasowej, utwierdzając niezależność poszczególnych momentów czasu. Istnieć niekoniecznie znaczy trwać. Konieczne jest tylko przechodzenie od istnienia do trwania — a to przejście jest nie mniej trudne do pojęcia niż stosunek ducha do ciała albo przenoszenie ruchu we wszechświecie. Stąd nadzwyczajna waga, którą przez cały w. XVII przypisywano idei ciągłej kreacji: nie istnieje ani przeszłość, ani przyszłość, nic poza darem aktualnego istnienia. Potem, w nowym momencie, ten sam dar i ta sama świadomość tego daru.

W wieku XVIII, podobnie jak w poprzednim, istnienie wydaje się nieustannie wybawiane od niebytu. Różnicę Poulet dostrzega jedną, lecz radykalną: „Egzystencja nie jest już dłużej podtrzymywana przez akt boskiej kreacji [...]. Sławny moment, pierwszy moment stworzenia rzeczy został odsunięty w daleką przeszłość. Czołową rolę pierwszej przyczyny odgrywa w zastępstwie przyczyna wtórna. Na miejscu Boga znajdują się uczucia, wrażenia itp.” (s. XXII). Pojawia się coś w rodzaju pojęcia *creatio ex nihilo* w sensie psychologicznym. Uciec od nicości znaczy być pewnym własnych doznań: im bardziej są one intensywne, tym silniej odczuwa człowiek swoje istnienie w chwili. Im liczniejsze, tym silniej odczuwa trwanie egzystencji. Wiek XVIII odkrył zjawisko pamięci: próbował realizować „trwanie filozoficzne, które byłoby ciągłym odnawianiem myśli [...] przez odzyskanie zetknięcia z jej źródłem i przeszłością” (s. XXX).

Preromantyzm na nowo złączył to, co przez dwa stulecia było rozdzielone: moment i trwanie. Odkrył ciągłość tego, co chwilowe. Nie istnieje już, jak w poprzednim stuleciu, kwestia wydobycia z momentu całej jego wrażeniowej, zmysłowej substancji. Jest kwestia nadania momentowi całej głębi, całej nieskończoności trwania, którą człowiek zdolny jest odczuć. Poulet cytuje zdanie pani de Staël: „Poezja jest momentalnym posiadaniem wszystkiego, czego duch pragnie”. Oprócz romantyzmu pamięci i romantyzmu przeczucia jest jeszcze romantyzm doświadczonej ciągłości. W najintymniejszym doświadczeniu, którym jest ciągłość osobo-

wości, odkryto niespodziewanie analogię pomiędzy czasem ludzkim a czasem kosmicznym. Oba są jednakowo ciągłe. Wszechświat traci swój „nieludzki” charakter, umysł swą izolację. Pełnia osobowości zapewniona jest nie dzięki funkcjonowaniu pamięci jednostki, lecz dzięki funkcjonowaniu ogólnej pamięci, która jako stan świadomości uczestniczy w życiu całej ludzkości. „Nasi poprzednicy i nasi następcy są właśnie o tyle nami, co my. sami” — przytacza Poulet sąd George Sand. Człowiek odnajduje nie tylko w swej jaźni historię całej ludzkości, a w historii ludzkości swą własną historię, lecz ponadto obie te historie dostrzega we wszechświecie. „Prawdziwa intuicja stawania się zawiera się w ruchu, dzięki któremu umysł, powracając do momentu początkowego, pojmuje w nim genezę czasu i rzeczy [...]. Rzeczywistość nie jest rzeczą skończoną, lecz procesem, w którym przyczyna rodzi skutek” (s. XXXVIII).

Poulet silniej akcentuje jedność XIX-wiecznego myślenia w jego historyzmie i genetyzmie niż różnice, jakie zarysowują się między romantycznym a pozytywistycznym rozumieniem czasowości. Różnice te uważa za mniej ważne w porównaniu z przedziałem, jaki obserwuje między determinizmem XIX-wiecznym a postawą kreacjonistyczną, którą uważa za właściwą naszemu wiekowi. Píše jednak o dwóch typach czasowości w XIX stuleciu i o zmianie, jakiej uległa intuicja źródeł. Powrót do genezy staje się w drugiej połowie wieku powrotem do narodzin prawa, do pierwszej przyczyny trwania, lecz nie jest samym trwaniem. Czas przybiera kształt olbrzymiego łańcucha przyczynowego: wszystko rozwija się w nim jako konieczne zastosowanie zasad. „Przed konkretem rzeczy, przed wewnętrzną genezą życia, wcześniej nawet niż trwanie i jego początek jest beczasowa terażniejszość samych praw” (s. XL). Czas przyczyn i skutków, czas przyrodoznawstwa nie jest dla Pouleta czasem istoty ludzkiej. Żywe doświadczenie trwania „kończy się w tej myśli o istnieniu, w którym wszystko podporządkowane jest zasadzie postępu: to śmierć trwania, schemat, wykres czasu. Taki jest czas parnastów i naturalistów” (s. XLI).

Romantyczny historyzm i pozytywistyczna koncepcja praw rozwoju znalazły swoistą kontynuację w myśli Bergsona, który dokonał przejścia od XIX do XX wieku. Bergson jednak uchylił konsekwencje wynikające z obu tych XIX-wiecznych sposobów rozumienia czasowości. Zniósł opozycję pomiędzy momentem i trwaniem, zamiast fatalistycznego determinizmu przyczyny i skutku wprowadził poczucie, że każdy moment może być urzeczywistniony jako moment nowy i że czas może być zawsze swobodnie kreowany z terażniejszości w przyszłość. W tym Poulet upatruje oryginalność Bergsona i jego zasługę: „nie w jego koncepcji pamięci ani jego filozofii ciągłości, lecz w jego stwierdzeniu, że trwanie jest czymś innym niż historia lub system praw, że jest swobodną twórczością” (s. XLIV). Tę interpretację myśli Bergsona w perspektywie egzystencjalnej filozofii wolności Poulet rozciąga na wiek XX. Dla naszego wieku charakterystyczne jest pojęcie „ciągłego stwarzania (*creatio continua*), ale nie w sensie stwarzania przez Boga, lecz w sensie twórczości ludzkiego umysłu. Każda chwila okazuje się chwilą wyboru, to znaczy działania; korzeniem tego działania jest twórcza decyzja” (s. XLIV—XLV). Tendencją naszej epoki jest, według Pouleta, „pojmowanie terażniejszości jako działania wytwarzającego czas w jego konkretnej realności” (s. XLV). Zarazem jednak istota ludzka tworzy i odnajduje się tylko dzięki postawieniu siebie naprzeciw swej własnej śmierci, tylko dzięki stworzeniu siebie *ex nihilo*. I jest to „twórczość bez końca przerywana, zmieniana, poprawiana, twórczość, która jak wykazał Sartre, ciągle żąda poprawiania terażniejszości i nicości” (s. XLV).

Główny wysiłek Pouleta w studiach szczegółowych skierowany jest na to,

aby poprzez badanie sensu czasowości odczytać całościowe znaczenie dzieła, jego „wewnętrzna architektura”. W literaturze interesuje go przede wszystkim koncepcja człowieka i ludzka wizja świata. Ilekroć problemy te znalazły dobitny i znaczący dla epoki wyraz w twórczości filozoficznej (jak u Kartezjusza, Pascala, Rousseau czy Diderota), interpretuje tę twórczość filozoficzną w taki sam sposób i dla takich samych celów jak dzieło literackie. Analizując ze względu na kategorię czasu całość światopoglądu danego twórcy, traktuje na tych samych prawach powieść, dramat, utwór liryczny, rozprawę filozoficzną, osobisty dziennik pisarza, korespondencję, notatki. Zasadą jego postępowania jest przekład „języka” literatury na „język” filozofii. Filozofii współczesnej danemu dziełu, ale interpretowanej w perspektywie problematyki egzystencjalizmu.

Czas w literaturze pojęty jako idea filozoficzna interesuje także Hansa Meyerhoffa⁴, który jest filozofem „z zawodu”. Traktuje on czas utworu literackiego jako czas bezpośrednio dany w doświadczeniu ludzkim, w opozycji do czasu natury, ujmowanego na sposób matematyczno-przyrodniczy. Charakteryzując ten ostatni, opiera się na pracach Hansa Reichenbacha, dotyczących pojęcia czasu w fizyce klasycznej, termodynamice i mechanice kwantowej. Własności czasu psychologicznego opisuje idąc za Bergsonem. Układem odniesienia dla opisywanych przezeń zjawisk literackich są współczesne koncepcje osobowości, przede wszystkim psychoanalityczne jako odpowiadające Bergsonowskiemu rozumieniu trwania, jaźni głębokiej i pamięci. W całości książka jego dotyczy pewnych aspektów pojęcia czasu w myśli współczesnej w ogóle, a nie wyłącznie w literaturze.

Problematykę swą ujął autor w cztery rozdziały: *Doświadczenie i natura*, *Aspekty czasu w literaturze*, *Czas i świat współczesny*, *Literatura, nauka, filozofia* (o znaczeniu literackiego traktowania czasu dla niektórych kierunków filozoficznych, nazywanych przez Meyerhoffa filozofiami o charakterze literackim, jak dzieło Diltheya, Bergsona, Heideggera).

Przystępując do rozważań o aspektach czasu w literaturze, Meyerhoff pisze, że aksjomatyczny system czasu w przyrodzie obejmuje wyjaśnienie trzech głównych problemów: miary, porządku i kierunku, oraz że te problemy znajdują swój całkowicie odrębny wyraz w doświadczeniu ludzkim i literaturze. Mimo podkreślenia owej „całkowitej odrębności”, zjawiska literackie zostały uporządkowane według kryteriów przyjętych dla czasu fizycznego. Omawiając „główne składniki literackiej problematyki czasu”, autor podzielił swój wywód na sześć podrozdziałów: *Subiektywna względność*, *O czasie i rzece*, *Porządek i skojarzenia*, *O czasie i jaźni*, *Wieczność*, *Kierunek i śmierć*. Dwa pierwsze dotyczą swoistego, jakościowego rozumienia „miary” czasu psychologicznego w opozycji do jednolitych, ilościowych jednostek używanych przy pomiarze czasu obiektywnego. Wynika stąd konieczność nawiązania do Bergsonowskiej koncepcji trwania. Meyerhoff pisze, iż literackim odpowiednikiem takiego rozumienia ciągłości czasu jest symbolika „rzeki”, „morza”, „lotu”, i „przepływania”. W odniesieniu do świadomości „strumień” stał się symbolem techniki literackiej. Z psychologicznego punktu widzenia trwanie jest podstawą doświadczenia „pozornej teraźniejszości”, tj. przeżycia czasu jako rozciągłej, trwającej chwili, w opozycji do pojedynczego, abstrakcyjnego punktu, określanego jako chwila w czasie fizycznym.

Ta sama opozycja wyznacza układ problematyki w dwu następnych paragrafach: *Porządek i skojarzenia* oraz *O czasie i jaźni*, poświęconych zasadom porząd-

⁴ H. Meyerhoff, *Time in Literature*. Berkeley 1955, University of California Press.

kowania wydarzeń w czasie ludzkim⁵, w którym nie znajdują zastosowania żadne obiektywne kryteria ładu czasowego, obecnego w przyrodzie i historii. Trzeba tu wspomnieć, że dla Meyerhoffa „czas ludzki” to wyłącznie subiektywny, indywidualny czas jednostki, natomiast czas intersubiektywny, przeżywany społecznie, czas historyczny analogiczny jest jego zdaniem raczej do czasu natury, posiadającego strukturę obiektywną, niż do czasu psychologicznego, opartego na subiektywnej podstawie doświadczenia jednostki. Meyerhoff sądzi, że nasz czas „publiczny” wystarczy określić jako mierzony przy pomocy zegarków i kalendarzy. Idąc za Reichenbachem przyjmuje istnienie w historii, tak jak w przyrodzie, obiektywnego rozróżnienia przeszłości i przyszłości. Gwarancją obiektywności tego rozróżnienia jest zgodność z zasadą przyczynowości. Przyczyna i skutek wyznaczają porządek czasowy, pozwalając na empiryczną, obiektywną interpretację pojęć „wcześniej” — „później” lub „przeszłość” — „przyszłość”. Bergsonowskie rozróżnienie trwania psychicznego jednostki i „pustego” czasu fizykalnego, w połączeniu z rozumowaniem Reichenbacha, pozwoliło Meyerhoffowi „oczyścić” pojęcie czasu historycznego z jego wypełnienia jakościowego, konkretnego i związanych z tym wartości niewymiernych ilościowo.

Pamięć jest, według Meyerhoffa, źródłem błędów i zniekształceń (zapominanie, represja, przekształcenie, przesunięcie). Pamięć komplikuje i miesza: zamiast jednolitych serii obnaża niejednolity, dynamiczny porządek wydarzeń. Meyerhoff posługuje się Bergsonowskim pojęciem „dynamicznej interpretacji” (s. 22), opiera się jednak wyraźnie przede wszystkim na Freudzie, pisząc, że zasada przyczynowości obowiązuje wobec zawartości pamięci tak, jak w świecie fizycznym, tylko na innych zasadach. Uczucia dumy, wstydu, strachu, miłości są przyczyną zmieszania i przekształcenia rzeczy zapamiętanych.

„Świat doświadczenia wewnętrznego i pamięci posiada strukturę, która jest przyczynowo zdeteminowana raczej przez znaczące skojarzenia niż przez obiektywne związki, istniejące w świecie zewnętrznym” (s. 23, podkreślenie M. Cz.). Takie rozumienie roli znaczących skojarzeń pozwala na wprowadzenie, również charakterystycznego dla Freuda, pojęcia całości do koncepcji jaźni. Rola pamięci w strukturze postaci literackiej jest podwójna (jak i w rzeczywistości psychicznej). Po pierwsze, jaźń zdradza tendencje do organizacji dynamicznej ponad i poza szeregiem następujących po sobie wrażeń i idei. Jest nie tylko biernym odbiorcą, ale i aktywnym uczestnikiem tego, co poznaje i interpretuje. Po wtóre, jaźń wykazuje pewne cechy ciągłości i jedności, posiada bowiem świadomość swej tożsamości w ciągu całego życia. Świadomość ciągłości jaźni (zbiór różnych doświadczeń przejawia cechy struktury i jedności) jest analogiczna do ciągłości i trwania czasu.

Analiza zjawisk literackich przeprowadzona przez Meyerhoffa rozwija się w porządku wyznaczonym przez problematykę związków między czasem i jaźnią. Odpowiednikiem trwania jaźni w pozornej terażniejszości jest, według Meyerhoffa, powieść „strumienia świadomości”, jak *Mrs Dalloway* Virginii Woolf czy *Ulysses* i *Finnegans Wake* Jamesa Joyce’a. Czas przywołany w terażniejszości jednej nocy *Finnegans Wake* to całkowita przeszłość historii ludzkiej. Odpowiednikiem psychologicznej problematyki pamięci jest dzieło Prousta: w jednej chwili wspomnienia współobecna jest cała suma życia.

Dwa ostatnie paragrafy to: *Wieczność* oraz *Kierunek i śmierć*. Wieczność nie

⁵ Zob. omówienie roli problematyki czasu i jaźni u Meyerhoffa w recenzji K. Pomiana (*Człowiek i jego czas*, „Twórczość” 1958, nr 2).

oznacza tu czasu nieskończonego, lecz beczasowość, można więc o niej mówić tylko w kontekście czasu ludzkiego, a nie fizykalnego. Polega ona na istnieniu rzeczy zapamiętanych w podłożu pamięci, która nadaje im *status* nieustannego „teraz”. W ten sposób zarówno akt przypominania, zdarzenia przypominane, jak i jaźń rekonstruowana przez pamięć mogą posiadać aspekty beczasowości, co, jak sądzi Meyerhoff, ma swe empiryczne wytłumaczenie w organicznych własnościach pamięci. W podobnym sensie dzieło sztuki znajduje się poza czasem, będąc w stanie ciągłej, potencjalnej gotowości do nowego odczytania.

Po rozważeniu zagadnień miary i porządku Meyerhoff przechodzi do problemu kierunku upływu czasu. Punktem wyjścia rozważań jest znowu ujęcie tej kwestii w naukach ścisłych. Prawa fizyki zachowują ważność niezależnie od tego, jak jest skierowana strzałka czasu. Jedynie procesy nieodwracalne, których istnienie i charakter opisuje druga zasada termodynamiki, pozwalają na ustalenie nieodwrotalnej różnicy między „wcześniej” a „później”. Są to jednak problemy w nauce ciągle otwarte i dyskutowane. Niezależnie od tego „relacja nieodwracalności jest dana świadomości bezpośrednio” (s. 65) i w sposób jednoznaczny określa kierunek przepływu czasu w życiu ludzkim. Jest to nieodwracalny bieg czasu ku śmierci.

Meyerhoff omawia negatywne i pozytywne interpretacje przepływu czasu: dla Heideggera jest to zbliżanie się ku śmierci, dla Bergsona — stała możliwość twórczości, wzrostu. Myśl chrześcijańska jest ambiwalentna w tym względzie: czas jest medium stworzenia świata przez Boga, ale przeznaczeniem świata jest przejście do wieczności. W kulturze Zachodu ostatnich stuleci Meyerhoff obserwuje pojawiające się często pozytywne ustosunkowanie do przepływu czasu, będące rezultatem zachodzących zmian społecznych i ich wpływu na świadomość. Przykładem — związana z rozwojem kapitalizmu etyka protestancka, ukazana w badaniach Maxa Webera. Literackim wyrazem pozytywnego stosunku do czasu jest *Faust* Goethego („chwilo, trwaj...”). „Człowiek faustyczny” (termin Spenglera) ciągłymi wysiłkami i działaniem równowagi przemijanie czasu, nieodwracalnie biegnącego ku śmierci. Żyje on w wymiarze nieustannego „teraz”, bez przeszłości i przyszłości, ale nie z poczuciem nikomości mijającej chwili, a przeciwnie — dla tej chwili i w niej. Jest to idea momentu, który może rozciągać się i trwać stale. Na tym polega ocalenie Fausta. Idea nieprzerwanych wysiłków i wytwarzania dóbr o wielkiej użyteczności społecznej wyznacza ekonomiczny odpowiednik tej drogi zbawienia. Zdecydowane zaprzeczenie takiego sposobu rozumienia czasu zawiera się w postawie mistycznej. Natomiast cykliczna teoria czasu, ustalająca przemienne rytmy narodzin i śmierci jako niezmiennie, stałe prawo, jest w rozumieniu Meyerhoffa całkowicie neutralna względem historycznego czasu świata. Nie implikuje postawy pozytywnej ani negatywnej. Dokonujące się w czasie manifestacje prawa wiecznego powrotu nie mają wpływu na samo to prawo. Czas może być i będzie zawsze źródłem zarówno dobra jak i zła: jest „poza dobrem i złem” tak, jak rozumiał to Nietzsche. W literaturze teoria ta prezentowana jest zazwyczaj w połączeniu z tematami mitycznymi. Powrót tematów mitologicznych służy w zasadzie nie temu, aby poddać się irracjonalnym, niszczącym siłom, jak to było w ideologii nazizmu, lecz temu, aby „oswoić je, obłaskawić poprzez medium sztuki. Odkrycie świata mitów przez Joyce’a, Gide’a, Manna, Camusa [...] oznacza wartość humanistyczną, a nawet w swych konsekwencjach poszukiwanie możliwości nowego humanizmu [...]. Mity są używane jako symbole literackie w dwu celach: aby zasugerować, w świeckim kontekście, pozaczasowe perspektywy widzenia sytuacji człowieka i aby przekazać sens ciągłości i utożsamienia się z całym rodzajem ludzkim” (s. 80).

Wydaje się, że dla przedstawionego tu sposobu rozumienia mitu i jego roli w kulturze znaczący jest kontekst, który można by wyznaczyć nazwiskami: z jednej strony Carla Gustawa Junga, z drugiej — Mircea Eliadego. Dla Meyerhoffa mit jest wspólnym dziedzictwem całej ludzkości, jest „siłą pierwotną, a nawet animalną”, wiąże się nierozzerwalnie z postawą irracjonalną. Tkwiące w nim potężne moce niszczycielskie można przewyciężyć, „obłaskawić” dzięki postawie humanizmu estetycznego. Jednocześnie mit, po upadku światopoglądu religijnego, pozwala odkryć to, co religie nazywają „braterstwem ludzi”, dzięki utożsamieniu się z całą ludzkością i doznaniu sensu ciągłości.

W rozdziale 3 Meyerhoff chce odpowiedzieć na pytanie o przyczyny powszechnego zafascynowania problematyką czasu w literaturze XX wieku. Wpływ psychoanalizy jest wyjaśnieniem niepełnym. Istotne znaczenie posiada fakt, iż historia nowożytna zachodniego świata rozpoczęła się serią radykalnych, rewolucyjnych przemian społecznych, które stopniowo ogarnęły swym wpływem szereg ludzkich działań, instytucji, wierzeń. Jest to okres przewrotów w nauce i technice, rewolucji politycznych, reformacji religijnej, artystycznego i literackiego renesansu, wreszcie rewolucji gospodarczej, nazywanej nowożytnym kapitalizmem. Doświadczenie czasu coraz wyraźniej określał kontekst, porządek i kierunek biegu historii ludzkiej. Na tym gruncie ukształtowały się rozmaite odmiany nowożytnego historyzmu. Meyerhoff, kwestionując pojęcie postępu, akceptuje historyzm jedynie w sensie metodologicznym, jako zespół narzędzi opisu, i przyjmuje (za Spenglerem i Toynbeem) cykliczną teorię historii, ponieważ teoria ta, obywając się bez wiary w postęp, próbuje „uczynić zrozumiałym sens struktury, spójności i ciągłości historii w jej całości i pełni” (s. 105). Meyerhoff, zainteresowany, według własnego określenia, „ideami filozoficznymi” w literaturze, zawarł w swych rozważaniach wiele głębokich i wnikliwych uwag dotyczących znaczenia, jakie miały dla literatury współczesnej: psychoanalityczna teoria osobowości, koncepcja cykliczności czasu historycznego i XX-wieczne teorie mitu. Rozważania te odnoszą się przede wszystkim do koncepcji człowieka i historii oraz do filozoficznych teorii czasu, które literatura podziela z innymi przejawami myśli, ujmowanymi przez historię idei.

Liczne dowody zainteresowania problematyką filozoficzną czasu w literaturze znajdziemy w pracach krytycznych, poświęconych powieści współczesnej. Niewątpliwie jest to w znacznym stopniu podyktowane przez sam materiał: wiele powieści naszego wieku czyni swym głównym tematem przepływ czasu, często *explicite* charakteryzowany w samych utworach. W fakturze ich narracji, w konstrukcji świata przedstawionego i kształtowaniu bohaterów trzeba więc śledzić określony sposób interpretacji znaczenia czasu dla człowieka. Taki tryb postępowania obierają krytycy francuscy: Jean Onimus w eseju *Ekspresja czasu w powieści współczesnej* oraz nawiązujący do pewnych wypracowanych tam ustaleń Michel Zéraffa, piszący o *Czasie i jego formach* w tejże powieści. Zajmującą rzeczą jest obserwacja różnic między tymi studiami. Różnic (przy założonej wspólnocie niektórych kategorii) wynikających nie tylko z odmienności indywidualnych temperamentów krytycznych obu autorów, ale i z przekształcenia sytuacji historycznoliterackiej w wyniku dalszego rozwoju powieści, który dokonał się w okresie dzielącym daty powstania obu artykułów (1954 i 1966).

Onimus⁶ traktuje powieść XX-wieczną jako kolejny etap rozwoju gatunku,

⁶ J. Onimus, *L'Expression du temps dans le roman contemporain*. „Revue de Littérature Comparée” 1954, nr 3.

wywodzącego się jeszcze z tradycji epiki renesansowej i romansu łotrzykowskiego (żeby nie sięgać do czasów antyku i średniowiecza). Krytyk charakteryzuje ją w opozycji do poprzedniego etapu XVIII- i XIX-wiecznej „powieści klasycznej o trwaniu linearnym” — wyróżniając cztery odmiany: „powieść o trwaniu zwielokrotnionym”, „trwanie otwarte”, „powieść trwania intymnego” i „penetrację przeszłości”. Powieść dawna (renesansowa i barokowa) jest w gruncie rzeczy zbiorem „linearnych” opowiadań o wydarzeniach następujących po sobie i rozwijających się w ramach czasu abstrakcyjnego obiektywnego i jednorodnego. Nie ma tam przeszłości: wszystko jest terażniejsze. Powieść klasyczna o trwaniu linearnym („*durée lineaire*”) — od *Księżnej de Clèves* po czasy współczesne — kontynuuje tę tradycję, dodając psychologię, rygorystyczną kompozycję i prawdopodobieństwo. W *Księżnej de Clèves* czy *Niebezpiecznych związkach* nie czujemy przepływu czasu: wydarzenia następują po sobie, logicznie i dramatycznie skomponowane, lecz umieszczone są w swego rodzaju nieustannej terażniejszości, w „absolucie” — jak akcja tragedii. W powieści tego rodzaju (Onimus nazywa ją też „moralistyczną”) człowiek był twarzą w twarz z drugim człowiekiem. Od kiedy uświadomiliśmy sobie trwanie, żądamy obecności rzeczy: aby uczynić wyczuwalnym nacisk czasu, trzeba aluzji do przedmiotów. Wkroczenie świata zewnętrznego jest ceną, jaką zapłaciła powieść nowoczesna za świadomość trwania.

(*Powieść o trwaniu zwielokrotnionym („durée multiple”)*) próbuje przedstawić życie zbiorowe grupy, pokolenia lub całej epoki. W *42 równoleżniku* Dos Passosa, *Kontrapunkt* Huxleya czy *Gronach gniewu* Steinbecka chodzi o uchwycenie całej traźniejszości od razu dzięki ukazywaniu na zmianę równoczesnych linii trwania wielu jednostek lub grup. Jeśli tragedia miała wpływ na strukturę czasu w powieści klasycznej, tu możemy dostrzec oddziaływanie gazety codziennej. Dzięki niej oglądamy każdego ranka panoramę wydarzeń publicznych i prywatnych w skali naszej planety. Przyzwyczailiśmy się do kontrastów sąsiadujących ze sobą, do tej mieszaniny dramatu i komedii, rzeczy wielkich i małych. Powieść o trwaniu zwielokrotnionym przeciwstawia się tradycji XIX-wiecznej (zarówno powieści o jednostkowym bohaterze jak i sagom rodzinnym), tak jak nasze społeczeństwo masowe przeciwstawia się duchowi mieszczańskiego indywidualizmu naszych dziadków.

Trwanie otwarte („*durée ouverte*”) pojawiło się już w epice renesansowej — jeśli w ogóle można było mówić tam o jakimkolwiek trwaniu. W *Orlandzie szalonym* autor niczego nie przewiduje i niczego nie zapowiada. Wszystko może się zdarzyć. Inaczej dzieje się w powieści nowożytnej, gdzie autor skupia fabułę wokół centralnego zdarzenia i zmierza do efektu dramatycznego. Rozwiązanie przewidywane jest od początku i wszystko zmierza ku temu celowi. Historia taka ma trwanie autonomiczne, izolowane, zamknięte. Pisarz wydziela ją pracowicie z chaotycznej codzienności. Dziś odrzuca się wszelką literaturę, wyglądającą jak gra o ustalonych regułach. Postać, która pozostaje aż do końca powieści bezwzględnie wierna swej roli, wydaje się konwencjonalna niby człowiek mechaniczny. W trwaniu otwartym osobowość cechuje się nieprzewidywalnością: już Stendhal traktuje swych bohaterów w *Lucjanie Leuwen* tak, jakby oczekiwał, że sami ukształtują swój los. W *Falszerych* Gide'a i u Dostojewskiego postacie żyją życiem własnym, a nie narzuconym przez twórcę. Bohater tragedii znajduje się na drodze prowadzącej wprost do katastrofy i wie o tym. Bohater powieści o trwaniu otwartym jest wchłonięty przez czas bez perspektyw. To poczucie zagubienia, nieobecne w powieści klasycznej, panuje całkowicie w naszej: od Kafki do Becketta i Sartre'a.

Powieść trwania intymnego („*durée intime*”) nawiązuje do takich form narracji klasycznej, jak wyznanie, dziennik, list, zwierzenie — nie jest jednak prostą kontynuacją tradycji. Dawna „powieść czułych serc”, poświęcona zawilosciom życia wewnętrznego, budząca zażyłość między autorem a czytelnikiem, przeznaczona była dla wąskiego kręgu miłośników i znawców spraw duszy. We współczesnej powieści trwania intymnego (jak u Virginii Woolf i Joyce’a) narracja jest monologiem wewnętrznym bohatera, który autor usiłuje odtworzyć w miarę toku zdarzeń. Żaden moment trwania nie zostaje nam oszczędzony: monolog wewnętrzny nie przerywa się nawet, aby uczynić miejsce dla fragmentów niespójnego bełkotu lub doznań czysto fizjologicznych. Taka metoda opowiadania ustanawia całkowitą jedność między trwaniem czytelnika i postaci. Zasada wolnych skojarzeń sprawia, że nie ma tu czasu chronologicznie uporządkowanego. Nie ma żadnego jednolitego następstwa. W każdej chwili wspomnienie lub marzenie może unieść nas ku przeszłości lub przyszłości i zmieszać się z wrażeniami teraźniejszymi. Hierarchia ważności zdarzeń jest całkowicie subiektywna. Wszystko to jednak nie oznacza, zdaniem krytyka, powrotu do powieści indywidualistycznej XIX wieku. Intymność wykracza tu poza los jednostki i dotyka tego, co uniwersalne: chodzi już nie o poszczególną, ale wszelką kondycję ludzką. Bohaterem współczesnej powieści trwania intymnego jest Każdy, *Everyman*.

Ostatnia z wyróżnionych przez Onimusa odmian polega na penetracji przeszłości („*pénétration dans le Passé*”). Podstawowe znaczenie ma tutaj inwersja czasowa. Niechronologiczna prezentacja fabuły sprawia, że uprzedzeni o jej rozwiązaniu i wolni od emocji śledzenia, „co będzie dalej”, możemy czytać bez podniecenia, lecz kontemplacyjnie, i zamiast przyjemności dramatycznej doznawać przyjemności tragicznej. Taka jest konstrukcja *Absalomie, Absalomie!* Faulknera, *Niewidomego w Ghazie* Huxleya i *Sedna sprawy* Greene’a. Nie należy jednak porównywać tej techniki do metod powieści kryminalnej, w której jest tylko sprawa do rozwiązania — a nie objawienie tajemnicy, i przyjemność rozumienia, a nie przeżycie tragiczne. By scharakteryzować bliżej zasadę „penetracji przeszłości”, Onimus odwołuje się do rozróżnienia między pamięcią a historią, jakie przeprowadził Charles Péguy. Historia ujmuje przeszłość od razu w gotowe formy i zaszerogowuje ostatecznie do swych archiwów: to, co przeszłe, jest skończone i nie ma o czym mówić. Pamięć natomiast jest żywym powrotem do przeszłości, bolesnym i nostalgicznym pragnieniem odzyskania kontaktu — niemożliwego przecież — z tym, co jest na zawsze minione. Powieść tradycyjna nie jest w gruncie rzeczy niczym innym jak historią: fabuła jest wprawdzie fikcyjna, lecz traktowana z dystansem i pewnością historyka. Powieść współczesna nie rozwija się w czasie z przeszłości w przyszłość, ale, mówiąc metaforycznie, draży w głąb: jej porządek polega na odtworzeniu działania zafascynowanej czymś pamięci. *Absalomie, Absalomie!* to usiłowanie spenetrowania głębi przeszłości dzięki zdobywaniu kolejnych świadectw. Ta powieść, ogarniająca ogromne trwanie, jest dramatem przepowiedzianym, przeczytym w całości na pierwszych stronicach, lecz odsłanianym po trosze, powoli przypominanym i spełnianym dzięki mozolnemu wysiłkowi wyobraźni.

W zakończeniu swych rozważań Onimus nazywa współczesną powieść „chronofanią” i zdobyczą świadomości trwania. Rozumie ona swą właściwą rolę, która nie polega na opowiadaniu zdarzeń, analizowaniu stanu duszy lub opisywaniu obyczajów. Jej celem jest zapanować nad życiem, podejmując odpowiedzialność za los ludzki i przedstawiając z całą oczywistością środowisko czasowe, w którym się człowiek szamoce.

Michel Zérafra⁷ dostrzega w XX-wiecznej historii gatunku trzy fazy. W każdej z nich pojawia się odmienny stosunek do problemu osobowości i trwania. Powieść proustowską charakteryzuje opozycja czasu obiektywnego i subiektywnego. Woolf, Joyce, Dos Passos, Kafka i Faulkner traktują czas jako proces. Francuska „nowa powieść” uznaje tylko czas teraźniejszy. W powieści XX-wiecznej różne aspekty czasu stały się znakami lub symbolami, grając odąd rolę strukturalną w kształtowaniu narracji. Zérafra wychodzi z założenia, że czasowość powieści współczesnej opiera się na uznaniu specyfiki, swoistości trwania subiektywnego. Jednocześnie podkreśla, że czas, chronologiczny czy subiektywny, nie jest nigdy samoistnym „przedmiotem” w powieściowym świecie.

Analizując trzy odmiany powieści w XX w., krytyk wychodzi każdorazowo od określonego sposobu pojmowania czasu, by dojść do jego literackiej ekspresji, porusza więc w sposób praktyczny problematykę najbardziej nas w badaniach nad czasem interesującą. Nie zajmuje się teoretycznym opisywaniem zasady tego przejścia, bada jedynie „stosunki wzajemne estetyki powieściowej i czasu” (s. 65) w konkretnych ukształtowaniach powieści XX-wiecznej.

Opozycja między Mną a Światem, pomiędzy dążeniami jednostek a normami społecznymi, znajdowała stopniowo coraz ostrzejszy wyraz w dziejach rozwoju powieści. Flaubert, Dostojewski i Proust wprowadzili trwanie psychologiczne, rozbijając „historyczne” następstwo faktów, zachowywane w narracji linearnej⁸. Proust w swym dziele nadał czasowi znaczenie trojakie. Przede wszystkim czas stał się tematem powieściowym (podobnie jak w *Nowej Heloizie* namiętność, a u Balzaka wola władzy). Po wtóre, obecność czasu manifestuje się, kiedy Narrator przywołuje przeżyty czas historyczny i kiedy doznania jaźni głębokiej konfrontowane są ze wspomnieniami. Po trzecie, chwytliwości i zmienności czasu historycznego przeciwstawiona jest pełnia i stałość (upragniona, lecz rzadko osiągnięta lub widoczna) Bytu. Odpowiednikiem całej tej koncepcji czasu jest w rozumieniu Zérafry kompozycja *Poszukiwania*, gdzie następują po sobie zatrzymanie i ruch. Fazy medytacji lub autoanalizy przeplatają się z opowiadaniem nasyconym dialogami. Ta podwójność formy była konieczna, aby ujawnić opozycję (którą Proust chciał przekształcić w różnicę stopnia) pomiędzy naturą trwania i czasu, Ja i Świata, egzystencji i bytu. Zérafra sądzi, że to właśnie literatura pozwoliła pisarzowi sprecyzować jego refleksję nad czasem: opowiadanie linearne (biografia w 3 osobie) w *Jean Santeuil* przeszkadzało Proustowi wyrazić podstawową dwoistość czasu. W *Poszukiwaniu* trwanie psychologiczne determinuje ekspresję trwania społeczno-historycznego. Od kiedy rozpoczęło się panowanie czasu subiektywnego, estetyka Proustowska dąży do połączenia (skoro niemożliwe jest pogodzenie) następstwa chronologicznego i trwania intymnego postaci.

Oba te czasy zostają rozdzielone i przeciwstawione sobie konfliktowo w dziełach takich, jak *Ulysses*, *Proces*, *Do latarni morskiej*, *Manhattan Transfer*, *Zgiełk i furia*. Dla Woolf jeden z najważniejszych problemów estetycznych łączy się z pytaniem o związek czasu świata z trwaniem egzystencji człowieka. Pisarka rozwiązuje go rozróżniając „pełne” i „puste”: partie narracji szczegółowej rozdzie-

⁷ M. Zérafra, *Le Temps et ses formes dans le roman contemporain*, „Revue d'Esthétique” 1966, nr 1.

⁸ Zérafra posługuje się tym terminem (podobnie jak później określeniami: „trwanie zwielokrotnione” i „trwanie intymne”) w znaczeniu, jakie nadał im Onimus.

lone są wielkim rozziwem, odcinkiem „czasu pustego”. W *Do latarni morskiej* jest to dziesięć lat, w ciągu których zachodzą zdarzenia nieopowiedziane czytelnikowi. Zobaczy on dopiero ślady tych zmian, jakie już zaszły — ale nie przed jego oczami. Ten kształt kompozycyjny wyraża, zdaniem krytyka, przekonanie autorki, że egzystencja człowieka nie układa się wzdłuż jednej linii postępującego naprzód rozwoju, że w tym ciągu nieustannych przemian, jakim jest życie ludzkie, brak spójności. Ta forma powieściowa, która „wyraża pulsowanie świadomości pomiędzy dwoma światami: wewnętrznym i zewnętrznym” (s. 51), łączy się z określoną pozycją narratora. Nie znajduje się on ani „poza”, ani „z” postaciami, lecz jakby naprzeciw nich. Tego „trzeciego narratora”, tworzącego „trzeci czas”, Zéraffa dostrzega również w dziele Kafki. Czas przedstawiony w *Procesie* i *Zamku* jest linearny, wydarzenia następują po sobie, późniejsze po wcześniejszych. Znajdujemy tam jednak dwa porządki następstwa i dwie różne płaszczyzny przyczynowości. Dwa nurty trwania: jedno ciągle, spójne (czas świadomości Józefa K.), drugie mechaniczne (czas maszyny administracyjnej) są przeciwstawione sobie i krzyżują się w ciągu całej powieści. Jeśliby Kafka rozróżnił te czasy formalnie, przeciwstawiając „Ja” bohatera i „On” Sprawiedliwości — doprowadziłby Józefa K. do zdania sobie sprawy z tego, że stoi w obliczu tajemnicy, przeznaczenia. Tymczasem dla zachowania niejasności, dwuznaczności, trzeba, aby relacje przyczyny i skutku były całkowicie odmienne u Józefa K. i w hierarchii Sprawiedliwości, żeby były po prostu stwierdzane przez „neutralnego” narratora, którego opowiadanie rozciąga się w trwaniu pozornie jednolitym (ale jest to trwanie koszmarnego snu). Zéraffa interpretuje „trzeci czas” u Woolf, Kafki, Joyce’a i Dos Passosa jako podstawowy chwyt kompozycyjny, pozwalający ukazywać w świecie przedstawionym opozycję dwóch sił: Historii i dążeń indywidualnych. Człony tej opozycji są wyraźnie rozróżnione: chwytą ona jak w kleszcze bohatera powieściowego. Jego świadomość czasu staje się przede wszystkim świadomością chwili. Związczą postacie Faulknera żyją nie życiem, lecz chwilami życia. Ilekroć pisarz uobecnia czas, trwanie, pamięć, czyni to, aby wywołać wrażenie sprzeczności lub absurdałności. Wszystko jest zarazem przeszłe i teraźniejsze, ponieważ Faulkner nie przywołuje przeszłości proustowskiej (którą pamięć może umiejscowić i scalić), lecz przeszłość absolutną: każde nasze działanie znajduje się poza nami w momencie spełnienia i przyłącza się do bezkształtnej masy działań dawniejszych⁹.

Krytyk ponawia tu interesujące nas pytanie o relacje między refleksją pisarza nad trwaniem a kompozycją jego powieści. Faulkner wybiera optykę, która nie jest ani perspektywą „Ja”, ani „On”, optykę dającą się porównać z „niepewną” obiektywnością narracji u Woolf i Kafki. Narrator w jego powieści przekazuje tylko to, co jego samego fascynuje, interesuje natrętnie. Historia, aby została opowiedziana w całości, musi przechodzić z ust do ust. Śledzimy częstokroć nie tyle relację o zdarzeniach, co wysiłki dokonywane przez różnych „świadków” zmierzających do poznania. Powieść Faulknerowska rozwija się jak śledztwo: retrospekcja pociąga za sobą następne badania. Poszlaka, pojawiająca się w okreś-

⁹ Pisząc o Faulknerze, Zéraffa powołuje się w pewnym miejscu na studium P. Lowreya *Concepts of Time in "The Sound and the Fury"* (New York 1952). Trzeba jednak dodać, że niektóre jego spostrzeżenia, dotyczące filozofii czasu u Faulknera, są wyraźnie zbieżne z konstatacjami Sartre’a w eseju *À propos de „Le Bruit et la fureur”*. *La Temporalité chez Faulkner* (przekład polski J. Lalewicza w: *Czym jest literatura? Wybór szkiców krytycznoliterackich*. Wybór A. Tatarkiewicza. Warszawa 1968).

lonym momencie poszukiwań, staje się początkiem nowego wyjaśnienia. Opowiadanie układa się więc w ciąg antycypacji i odwrotów, aluzji i rozwinięć. Przynajmniej historyczna i przyczynowa narracyjność należą do dwu porządków różnych, jeżeli nie przeciwstawnych. Faulkner jednak nie zakłada trwania ani nie wykoszlawia czasu. Decydujące znaczenie posiada wprawdzie to, co fascynuje narratora, ale panowanie fascynacji nie oznacza tu wadliwego orientowania się w czasie. Przeciwnie: „obsesyjne” kieruje „czasowym”, ale go nie ignoruje.

Pisząc o utworach Robbe-Grilleta, Butora i Becketta, Zéraffa dostrzega, że ich wspólną własnością jest przedstawianie kolejnych elementów opowiadania jako aktualnych w stosunku do świadomości narratora. W *Odmianach czasu* Butor wprowadza dziennik, którego każdy odcinek informuje o faktach sprzed paru miesięcy. Narracja linearna (zapis w kategoriach następstwa zdarzeń) łączy się tu z dziennikiem intymnym, odzwierciedlającym trwanie, nie dające się porównać z żadnym innym. Narrator *La Jalousie* Robbe-Grilleta, będący tylko spojrzeniem, porusza się w planie bezosobowym, graniczącym z abstrakcją, i aktualizuje narrację do kresu możliwości. Lecz spojrzenie zazdrosnego męża nie jest jedynie spojrzeniem, ponieważ narrator coś stwierdza, analizuje, przywołuje wyobrażenia. To wahanie pomiędzy czystym widzeniem a przytłumioną refleksją sprawia, że zamiast zwykłej teraźniejszości przedstawionego w powieści świata jest tylko maksymalna i całkowita aktualność narracji. W „nowej powieści” francuskiej życie społeczne i jednostkowe, poczucie trwania i przestrzeganie czasu historycznego, to, co bezpośrednio przeżyte, i to, co zapamiętane, nie zostaje pokazane we wzajemnych odniesieniach, nie wchodzi w relacje, lecz ukazuje się w perspektywie, z pewnego ustalonego punktu widzenia. Narracja staje się wskutek tego podobna do miejsca geometrycznego, w którym linie tworzące tę perspektywę pojawiają się, jedna po drugiej, tylko w punkcie zbieżności. Pisarz nie wprowadza „antecedencji”: rama powieściowa wycina w stawianiu się historycznym lub psychologicznym ograniczone pole.

Czy ta estetyka „punktu zbieżności” dowodzi, że tematyka przestrzeni zastępuje dziś tematykę czasu? Pojęcie przestrzeni jest nie mniej wieloznaczne niż pojęcie czasu i czasoprzestrzeni. Być może trzeba mówić o prymacie przestrzeni nad trwaniem dzisiejszej powieści — w tym sensie, że powieść organizuje się według schematu niezależnego od osobowości narratora. Powołując się na Butora, Zéraffa nazywa to wyrazem „tendencji strukturalistycznej”. Ten wybór schematu „abstrakcyjnego” przekształca nieuchronnie sposób wyrażania czasu: autor *Gum* mówi, że „bierze czas w nawias”. Stajemy wobec nagiej chwili, ogołoconej z wszelkich odniesień do tego czasu absolutnego, który był obsesją Prousta, Woolf i Faulknera. Akt postrzegania nie jest już więcej okazją do wspomnień: rozwój „tu” pociągnął za sobą pogłębienie „teraz”. Pisarz przejawia zamiar uwolnienia chwili od „mitów” Historii, Pamięci, Czasu Absolutnego. Zmieniają się rodzaje związków, świadcząc o nowej estetyce, której genezę łatwo odnaleźć w ewolucji sztuki powieściowej. U Dos Passosa lub Joyce’a nieprzewycięzalny rozdział między czasem historycznym i czasem „osobistym” jest elementem przewodnim dla czytelnika. Niektórzy „nowi powieściopisarze” czynią tę nieciągłość istotnym i formalnym warunkiem toku narracji, ponieważ czas społeczno-historyczny i czas subiektywny zostają wypreparowane z dzieła, aby pozostawić cały teren dla fenomenologicznej wizji bytów i rzeczy.

Interesująca jest jedna z ostatnich uwag Zéraffy, skreślonych na marginesie analizy czasowości „nowej powieści”. Krytyk spostrzega mianowicie, że „czas i jego problematyka, tak jak emanują z dzieł, wiążą się w sposób bardzo ścisły z for-

mami języka: czas wyrażany jest przez przedmioty, a więc przez słowa, które je przywołują” (s. 38). Sprawdza się tu na konkretnym przykładzie trafność ogólniejszego poglądu dotyczącego „form języka” jako pośredniczących w przejściu od filozoficznej koncepcji czasu do jego roli w strukturze utworu.

Wiele zajmującego materiału, dotyczącego tej kluczowej kwestii, znajdziemy w książce Adama Abrahama Mendilowa¹⁰ na marginesie zasadniczego toku rozważań, dotyczącego czasu jako elementu struktury przekazu epickiego. Jest to książka (znana szeroko m. in. ze względu na przeprowadzoną tam znakomitą analizę struktury czasowej *Tristrama Shandy*) napisana przez historyka literatury, anglistę. Jego założenia metodologiczne bliskie są w wielu punktach amerykańskiej Nowej Krytyce i tradycji badań dojrzałego formalizmu rosyjskiego nad prozą. W części pierwszej zatytułowanej *Problemy ogólne*, autor, przyjmując podział sztuk na czasowe i przestrzenne, polemizuje z Lessingiem. Sądzi, że w sztukach przedstawiających trzeba wprowadzić podstawowe rozróżnienie między zawartością („content”) a środkami wyrazu („medium”). W literaturze zawartość może być przestrzenna lub czasowa, a środki wyrazu są w obu wypadkach czasowe — język jest procesem. Lessing lekceważy czynnik porozumienia w sztuce i rolę odbiorcy. Potrzeba czasu, aby obejrzeć dzieło plastyczne, i odwrotnie: szybki rzut oka na mały i sensownie wyodrębniony fragment tekstu literackiego może stworzyć podobne złudzenie ogarnięcia jakiejś całości, jak się to dzieje ostatecznie przy recepcji dzieła plastycznego. Badając czas powieściowy, Mendilow będzie więc uwzględniał zarówno problematykę zawartości, środków wyrazu, jak i percepcji dzieła.

Punktem wyjścia jest charakterystyka stosunku między naturą języka a naturą rzeczywistości pozajęzykowej, jako ostrej opozycji. Medium powieści — język, jest tworzywem składającym się z następujących po sobie jednostek, tworzących rozwijającą się naprzód linearną formę wyrazu, zależną od trzech właściwości charakterystycznych dla czasu: chwilowości, następstwa i nieodwracalności. Jak może pisarz, posługujący się takim tworzywem, wyrazić równoczesność, minione i przyszłe momenty albo nieruchomość? Jak może przekazać bezpośrednio i sens przepływu życia i trwania we wszystkich jego odmianach? Sprzeczności te mogą być przezwyciężone dzięki konwencjom (Mendilow mówi o konwencjach tematycznych, formalnych i dotyczących medium — języka, przy czym zastrzega się, że rozróżnienia te mają charakter względny, ponieważ dzieło literackie jest w jego rozumieniu strukturalną całością). Konwencje umożliwiają sensowne zorganizowanie, podzielenie na pewne całości bezkształtnego przepływu zdarzeń życiowych. Mendilow (rozumując typologicznie, a nie historycznie) dostrzega dwa kierunki w dziejach nieustannego rewolucjonizowania techniki konwencji powieściowych. Z jednej strony jest to dążenie do pełnego wykorzystania możliwości oferowanych przez medium-język, dążenie do zamkniętego, ilościowego oznaczenia procesu życiowego przez odtworzenie. Z drugiej — pojawia się eksperymentowanie, poszukiwanie efektów poza własnościami tworzywa językowego, w innych sztukach, próby swego rodzaju synestezji na szeroką skalę, impresjonizm, symbolizm, organizowanie nowych kombinacji słów i grup słów, tworzenie swego rodzaju stopów językowych. W tych różnych pomysłach stylistycznych i konstrukcyjnych wyraża się dążenie do jakościowego przywołania procesu życiowego. (Osobny rozdział poświęcony jest omówieniu stosunku powieści do innych sztuk, jak film, muzyka i sztuki plastyczne.)

¹⁰ A. A. Mendilow, *Time and the Novel*. London 1952. Peter Nevill.

Mendilow przyjmuje wywodzącą się od Bergsona tezę o nieprzewycięzalnej sprzeczności między naturą rzeczywistości i języka, między żywą świadomością i schematyczną mową. Poszukiwanie coraz nowych konwencji tłumaczy się, w jego pojęciu, dążeniem do zmniejszenia rozpiętości między symbolicznym odtworzeniem rzeczywistego życia a samym światem rzeczywistym. Chodzi nie o eliminację konwencji, ale o zmniejszenie dowolności. To, co pisze Mendilow o świecie rzeczywistym jako procesie życiowym, jego rozumienie osobowości i pamięci, wskazuje wyraźnie na bergsonowski rodowód tych pojęć. Konwencje najbardziej arbitralne, posługujące się sztuczną i sztywną zasadą selekcji, a więc skazane na największy dystans między „literaturą” a „życiem”, to dla Mendilowa naturalizm i postawa tendencyjna, dydaktyczno-moralizatorska. Rażąco sztuczny i nieprawdopodobny jest dla niego zarówno narrator ukryty, jeśli rozporządza wszechwiedzą absolutną, jak ujawniony, jeśli komentuje, moralizuje, „wtrąca się” do świata przedstawionego. W całości koncepcji Mendilowa wyczuwa się pewną absolutyzację bergsonizmu. Wizja rzeczywistości i człowieka ukształtowana na gruncie tej filozofii staje się (choć bez jawnych deklaracji) probierzem odpowiedniości konwencji wobec „procesu życiowego”. Mendilow odnosi konwencję wprost do rzeczywistości, rozumianej po Bergsonowsku, a nie do wizji rzeczywistości, niesionej przez nurt myślenia, który uformował daną konwencję. Wiąże się z tym pojęcie iluzji, tak ważne w formułowanej przez Mendilowa koncepcji powieści i jej czasu. „Powieść, jak każda inna forma sztuki, jest produktem ścisłej współpracy pisarza i czytelnika” (s. 35), rezultatem umowy między nimi. Zadaniem pisarza jest zbudowanie przy pomocy konwencji takiego świata przedstawionego, który byłby możliwie sugestywną iluzją rzeczywistości i pozwalał czytelnikowi na utożsamienie się z bohaterem. Chwyty, które służą temu celowi, jawią się w koncepcji Mendilowa jako estetycznie wartościowe. Szczególnie bogaty wachlarz możliwości wypracowała tu współczesna powieść „strumienia świadomości” w jej różnych odmianach.

Po tych ustaleniach ogólnych autor przechodzi do części drugiej zatytułowanej *Teoria*. Czasowość świata przedstawionego w epice jest, zdaniem Mendilowa, odpowiednikiem czasowości języka, będącego medium narracji. Jednocześnie powieść jest znakiem pośredniczącym w komunikacji między nadawcą a odbiorcą. Tak więc całokształt problematyki powieściowego czasu, będącego wysoce skomplikowaną strukturą, obejmuje zespół zależności między różnymi wartościami czasu dla czytelnika, narratora i bohatera. Czas bohaterów, czas przedstawionych wydarzeń, jest „najdawniejszy”. „Późniejszy” jest czas narratora. Po nim dopiero następuje czas czytelnika. Iluzja pełni i ciągłości, aktualności i obecności powieściowych wydarzeń zależy od tego, w jakim stopniu czytelnik zdoła w wyobraźni wejść w fikcyjną przeszłość czasu przedstawionego i przełożyć go na fikcyjną teraźniejszość czasu narracji, który dzięki aktowi odczytywania zostaje wpleciony w rzeczywistą teraźniejszość czytelnika. Stosunek przeszłości czasu zdarzeń do teraźniejszości czasu narracji w akcie odczytywania Mendilow porównuje ze stosunkiem *oratio obliqua* i *oratio recta*. Czas przeszły narracji „on był” tłumaczony jest w wyobraźni na „ja jestem”. W ten sposób dokonuje się imaginacyjne utożsamienie czytelnika z bohaterem.

Mendilow opisuje różne sposoby kształtowania struktury czasowej w utworze narracyjnym. Niektóre z nich, jak natrętny narrator wszechwiedzący, wyodrębniona ekspozycja lub ograniczenia narzucane przez konwencję powieści pierwszoosobowej, rozbijają iluzję. Inne, jak ekspozycja rozproszona, tj. przemieszane z głównymi nurtami akcji w formie krótkich fragmentów retrospektywnych lub antycypacyj-

nych, metoda dramatyczna, użycie dialogu, ograniczony punkt widzenia, sprzyjają wejściu czytelnika w świat przedstawiony. Rozproszenie ekspozycji (zwane także „metodą pętli chronologicznych” lub „techniką przejść czasowych”) ukazuje każdy moment jako kondensację wcześniejszej historii. Żadna chwila miniona nie ma niezależnego bytu, cała przeszłość rozwija się i przekształca w teraźniejszych przemianach. Zadaniem czytelnika jest stworzenie ostatecznej syntezy i zorganizowanie w całość dającą satysfakcję. Metoda dramatyczna ma na celu danie czytelnikowi odczucia teraźniejszości istnienia bohaterów tu i teraz w działaniu. Osiąga się ten efekt dzięki bezpośredniemu przedstawieniu scen akcji, dzięki bogactwu szczegółów, ograniczeniu czasu (na odcinku jednej sceny można stworzyć złudzenie jego ciągłości) i wykluczeniu zewnętrznych komentarzy i objaśnień. Obfite używanie dialogu jest ważnym elementem metody dramatycznej. Nadużycie go mogłoby jednak odebrać powieści jej giętkość. Szczęśliwym wyjściem jest kompromis: mowa pozornie zależna. Bezpośredniość wypowiedzi bohaterów zostaje w ten sposób ocalona bez poświęcania przywilejów nieosobowego, ukrytego narratora. Jest to oczywiście narrator o wąskim horyzoncie¹¹: powieść monologu wewnętrznego i „strumienia świadomości”, posługująca się mową pozornie zależną, nierozłącznie związana z metodą ograniczonego kąta widzenia. Zdaniem Mendilowa, metoda punktu widzenia jest kompromisem między konwencją wszechwiedzy oraz autobiografią i łączy zalety obu, unikając sztuczności każdej ze skrajnych możliwości. Nie tylko ułatwia czytelnikowi identyfikację z bohaterem, ale i zapewnia bezpośredniość prezentacji, ponieważ, jak pisze Mendilow, przypomina sposób poznawania ludzi w realnym życiu. Siebie samych znamy od wewnątrz wraz z naszą przeszłością i konfliktami nie w pełni ujawnionymi z podświadomości; wobec innych jesteśmy tylko widzami mniej lub bardziej domyślnymi.

Pisząc o znaczeniu myśli Bergsona i Freuda dla XX-wiecznej powieści, Mendilow zauważa, że pisarze „strumienia świadomości”, którzy szukają w przeszłości modeli powieściowych, zaczynają na nowo rozumieć znaczenie pionierskich eksperymentów Sterne'a. Temu pisarzowi przede wszystkim poświęcona jest ostatnia, trzecia, część książki: *Praktyka*. Omawiając wcześniejsze, XVIII-wieczne teorie struktury powieści i przewrót dokonany przez Sterne'a, Mendilow wylicza główne osiągnięcia autora *Tristrama Shandy* jako prekursora powieści nowoczesnej.

Podstawą koncepcji osobowości i techniki przejść czasowych była dla niego asocjacyjna psychologia Locke'a, analogicznie jak dla współczesnych nam Bergsonowska teoria trwania i intuicji. Sterne zerwał z formalnymi zasadami narracji opartej na sekwencjonalnej relacji sukcesywnych wydarzeń. Odrzucił zamknięte wzory akcji wykorzystywane w powieściach opartych na zasadzie sztywnej, apriorycznej selekcji. Próbował stosować selekcję jakościową (zamiast ilościowej) jako mniej arbitralną; dążył raczej do konstruowania iluzji rzeczywistości niż do adekwatnego ilustrowania jakiejś tezy lub eliminacji kształtowania artystycznego (to ostatnie uważa Mendilow za charakterystyczne dla konwencji naturalistycznej). Skupiał się przede wszystkim na czasie psychologicznym i trwaniu, a nie na czasie zegarowym i oderwanych momentach, dążył do stwarzania efektu wszystko obejmującej teraźniejszości, której częściami są przeszłość i przyszłość. W *Tristramie* obserwujemy trzy linie rozwoju: postacie i ich ewolucja, narrator jako pracujący nad swą koncepcją i czytelnik, który otrzymuje pouczenie, jak prawidłowo rozumieć powieść. Eksperyment w *Tristramie*, tak doniosły dla rozwoju powieści XX-wiecznej, polega na tym, że Sterne ujawnił istnienie tych trzech płaszczyzn

¹¹ Pojęcia „horyzont narracji” używam w sensie określonym przez Barto-
s z y ń s k i e g o (*op. cit.*, s. 62—69).

i wprowadził swobodną grę planami czasowymi, przechodząc z jednego na drugi. Mendilow zamyka swą książkę rozdziałem (zamieszczonym, co wydaje się znaczące, bezpośrednio po rozważaniach o Sterne'ie) poświęconym „współczesnej powieści psychologicznej”. Za najważniejsze dla niej zjawiska uznaje: dążenie do jak największego „uwewnętrznienia”, rezygnację ze ścisłych rygorów formalnych, sugerowanie trwania i ciągłości teraźniejszości oraz stosowanie zasady skojarzeń w stylu i porządkowaniu następstwa wydarzeń.

Osobny paragraf poświęcony jest powieści Virginii Woolf *Orlando*. Zauważmy na marginesie, że w całej pracy Mendilowa uderza zbieżność wielu jego poglądów na powieść z opiniami Woolf wyrażanymi w jej esejach. Materiał historycznoliteracki, którym dla zilustrowania swej teorii posługuje się autor *Time and the Novel*, to przede wszystkim powieść angielska — a jej historia pokazywana jest często z perspektywy osiągnięć techniki „strumienia świadomości”. I to rzutuje na ogólne ustalenia teoretyczne. Mendilow wskazał na związek, jaki zachodzi między Bergsonowską teorią trwania a współczesnymi koncepcjami powieści, poświęcając temu zagadnieniu osobny rozdział: *Czas, język i Bergsonowskie pojęcie trwania*. Ten wątek jego rozważań należy do najbardziej interesujących. Książka Mendilowa z założenia poświęcona jest problematyce wewnątrzliterackiej (np. „Odbiorca” nie jest kategorią psychologiczną ani socjologiczną, jest zawsze rozumiany immanentnie, jako wpisany w dzieło i jego czas jest także w strukturze językowej „zaprojektowany”). Pisząc o znaczeniu Bergsonowskiej filozofii czasu i pamięci dla nowoczesnej powieści psychologicznej Mendilow wychodzi poza problematykę czasu jako kategorii strukturalnej, konstrukcyjnej, ku problematyce filozoficznych idei czasu funkcjonujących w literaturze. Nie jest to jednak takie „wyjście poza literaturę”, które pozwalałoby na spojrzenie historyczne. Mendilow bowiem traktuje Bergsonowską koncepcję trwania jako odnoszącą się do powieści w ogóle; jako takie filozoficzne rozumienie języka i czasu, które jest podstawą dla teorii powieści w ogóle — a nie tylko jednej odmiany głoszącej „zwrot do wnętrza”. Czas przedstawiony w epice jest, według Mendilowa, odpowiednikiem czasowości języka jako medium narracji; giętkość i operatywność tej formuły została ograniczona przez przyjęcie jako oczywistego i obowiązującego powszechnie jednego rozumienia języka i jego możliwości wyrażania czasu. Koncepcja języka jako fałszerza rzeczywistości i ujęcie opozycji między nieciągłą, schematyczną mową a ciągłą, żywą świadomością jako tragicznego i nieprzezwyciężalnego rozdarcia zadecydowało o określonym rozumieniu konwencji powieściowych i iluzji.

Zachodzi obawa, że wypracowane przez Mendilowa kategorie mogłyby okazać się mało przydatne do analizy problematyki powieści, bazującej nie na Bergsonowskim, ale np. strukturalistycznym rozumieniu języka jako apriorycznej formy poznania, gdzie możliwości wyrażania czasu widziane są zgoła odmiennie. Mendilow, budujący precyzyjną i złożoną teorię struktury czasowej przekazu epickiego, wskazał na potrzebę i możliwość uchwycenia jej stosunku do filozoficznych koncepcji czasu. Nie jest to jednak w jego ujęciu potrzeba i możliwość poszukiwania związku między daną strukturą czasową utworu a znaczącą dla tej struktury ideą filozoficzną w sensie związku historycznego.

Na takie związki, właśnie historycznie rozumiane, wskazuje Dymitr S. Lichaczow¹² w swych rozważaniach o poetyce czasu artystycznego w literaturze staro-

¹² Д. С. Лихачев, *Поэтика древнерусской литературы*. Ленинград 1967. Издательство „Наука“, rozdz. *Поэтика художественного времени*. Omówienie całości (uwzględniające również problematykę czasu) pióra S. Balbusa znajdzie czytelnik w „Pamiętniku Literackim” (1968, z. 3).

ruskiej. Poczynione tam spostrzeżenia teoretyczne interesujące są nie tylko w tym kontekście historycznoliterackim, do którego odnoszą się przede wszystkim. Lichaczow wyróżnia trzy sposoby rozumienia czasu w literaturze: jako czas gramatyczny¹³, jako koncepcja filozoficzna w świadomości pisarza¹⁴ i jako czas artystyczny, tj. czas odtworzony w dziele literackim. Ten ostatni podporządkowuje swym celom zarówno czas gramatyczny jak i filozoficzne pojmowanie czasu w utworze. Przedmiotem zainteresowania Lichaczowa jest czas jako element struktury utworu artystycznego badany w różnych ujęciach: od strony stosunku czasu rzeczywistego i przedstawionego w utworze¹⁵, czasu fabularnego, czasu autorskiego (czasu „obrazu autora”), czytelniczego i czasu wykonania (ten spotykamy w folklorze).

Kształtowanie czasu autorskiego zależy od pozycji narratora: jawnego czy ukrytego, i od tego, czy punkt widzenia usytuowany jest po zakończeniu zdarzeń, czy też przesuwa się w ramach ich przebiegu. Przepływ czasu fabularnego realizuje się wyłącznie dzięki obecności zdarzeń (połączonych na zasadzie przyczynowo-skutkowej lub psychologicznej, asocjacyjnej). Tempo przebiegu mierzy się gęstością zdarzeń. W opisach zjawisk statycznych, pejzażu, portrecie, charakterystyce postaci, w filozoficznych dygresjach odautorskich czas przestaje płynąć. Biorąc pod uwagę stosunek zdarzeń powieściowych do czasu historycznego, Lichaczow rozróżnia czas „zamknięty” (przebiegający tylko w ramach fabuły, skończony, pozbawiony odniesień do zdarzeń, rozgrywający się poza utworem) i czas „otwarty”¹⁶ (włączony w szerszy potok czasu, rozwijający się na tle określonej epoki historycznej, odwołujący się do zdarzeń dziejących się poza granicami fabuły). Ten pierwszy charakterystyczny jest dla folkloru i literatury dawnej, drugi dla literatury XIX i XX wieku.

Zamkniętość i otwartość czasu przedstawionego to podstawowe pojęcie w analizie historycznoliterackiej Lichaczowa. Jego rozważania szczegółowe dotyczą kształtowania czasu w folklorze, w literaturze staroruskiej aż po w. XVII oraz „losów staroruskiego pojmowania czasu artystycznego w literaturze nowej” (tj. u Gonczarowa, Dostojewskiego i Sałtykowa-Szczedriny). Z tego przeglądu historycznego wyłania się obraz ewolucji struktur czasowych, stopniowego przechodzenia od ukształtowań czasu zamkniętego do otwartego. Ujawnia się tu istotna różnica w postawie badawczej Lichaczowa i Mendilowa, mimo iż tak wiele łączy ich w zakresie pojmowania czasu jako elementu strukturalnego w dziele. Mendilow, tam gdzie interesował się historią ukształtowań czasowych (a interesował się przecież tradycją gatunku powieściowego), ujmował tę historię nie jako proces rozwoju, lecz jako dynamikę ścierania się wciąż tych samych, na przemian zwyciężających tendencji: ilościowego i jakościowego odtwarzania czasu.

Sledząc historyczne przekształcenia struktur czasowych, Lichaczow porusza

¹³ *Exemplum*: praca R. Jakobsona *Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*. W zbiorze: *Poetics. Poetyka. Поэтика*. Warszawa 1961.

¹⁴ Lichaczow wymienia przykładowo prace Pouleta i Meyerhoffa.

¹⁵ Lichaczow kładzie nacisk na autonomię czasu przedstawionego w sposób przypominający Ingardenowskie (*O dziele literackim*. Warszawa 1960, s. 302 n.) rozumienie czasu w dziele literackim jako analogonu rzeczywistego czasu świata, w którym żyjemy. Powołuje się także bezpośrednio na *Studia z estetyki Ingardena*, głównie ze względu na teorię konkretyzacji i jej konsekwencje dla problematyki czasu.

¹⁶ Jak widać, są to pojęcia wyróżnione na innych zasadach i dla innych celów niż „trwanie otwarte” i „trwanie zamknięte” w eseju Onimusa.

się zawsze w obrębie gatunku literackiego: określony sposób kształtowania czasu zależy zawsze od możliwości wykreślonych przez dany gatunek i staje się z kolei jednym z jego wyznaczników. Sytuację gatunku badacz widzi zawsze w jej historycznej konkretności, w kontekście innych zjawisk kulturowych, oddziałujących na przebieg procesu historycznoliterackiego. Rozwój i przemiany sztuki słowa mogą być dzięki temu rozpatrywane także m. in. w odniesieniu do pojęć, wyobrażeń i idei światopoglądowych. Właśnie na tej zasadzie: ujmowania zjawisk swoiście literackich jako ukształtowanych i funkcjonujących w szeroko rozumianym procesie historii kultury, możliwe jest takie, jak w *Poetyce literatury staroruskiej*, nakreślenie wzajemnych związków pomiędzy strukturą czasu przedstawionego w utworze a odpowiadającą jej koncepcją filozoficzną.

„Czas może być przedstawiony w sposób iluzjonistyczny (zwłaszcza w literaturze okresu sentymentalizmu) lub wprowadzać czytelnika w swój nierealny, umowny krąg. Sposób przedstawienia zależy, jak wspominaliśmy, od artystycznego zamiaru autora, lecz może również zależeć od funkcjonujących w danej epoce potocznych wyobrażeń o przepływie czasu. To ostatnie widoczne jest szczególnie wyraźnie w zabytkach literackich antyku i średniowiecza. Tu zamiar artystyczny autora jakby »nakłada się« na materiał nieuświadamianych wyobrażeń o czasie, typowych dla jego epoki. Tak np. w odróżnieniu od naszych wyobrażeń o czasie, umieszczających przyszłość przed, a przeszłość poza nami, pojmowanie czasu w rosyjskim średniowieczu polegało na określeniu zdarzeń przeszłych jako »pierwszych« i ujmowało czas nie egocentrycznie (w odniesieniu do »ja« lub »my«), lecz w jednym, za każdym razem odrębnym szeregu, od początku aż do teraźniejszego, »ostatniego« odcinka czasu” (s. 219). Lichaczow opisuje również związki pomiędzy kategoriami gramatycznymi a kształtowaniem czasu przedstawionego: „Czasowniki mogą być użyte w czasie teraźniejszym, lecz czytelnik będzie sobie jasno uświadamiał, że opowiada się o przeszłości. Czasowniki mogą być użyte w czasie przeszłym i przyszłym, a czas przedstawiony okaże się teraźniejszym. [...] Czas zdarzeń, czas autora i czytelnika kształtują się jako splot wielu czynników — czas gramatyczny jest tylko jednym z nich” (s. 219) i wcale nie najważniejszym. „Funkcje czasowe spełniają wszystkie elementy powieści. Przepływ czasu zależy szczególnie od nasycenia zdarzeniami, od ich »gęstości«” (s. 220). Lichaczow nie prowadzi dalej teoretycznych rozważań na temat wzajemnych zależności między trzema płaszczyznami czasu: gramatyczną, filozoficzną i artystyczną. Skupia się na badaniu tej ostatniej.

O stosunku wzajemnym tych dwu ostatnich płaszczyzn — także na marginesie rozważań o czasie jako elemencie strukturalnym dzieła literackiego — pisze w swej rozprawie teoretycznej Kazimierz Bartoszyński¹⁷. Czasowość świata przedstawionego w literaturze pojmowana jest przez niego jako korelat czasowości języka. Istotne znaczenie mają trzy cechy semantyczne przekazu językowego: 1) dyskretność (nieciągłość); 2) sekwencjalność; 3) linearność. Na nieciągłość wypowiedzi językowej w opozycji do ciągłości procesów życiowych zwrócił uwagę Bergson; podobnie Cassirer, mówiąc o niewspółmierności znaku i procesu. Sekwencjalność przekazu — to tyle, co jednoznaczność uporządkowania, nieodwracalność kolejności w opozycji do wszelkich inwersji i dechronologizacji. Linearność wreszcie to opozycja równoczesności, pojedynczy ciąg znaków w przekazie językowym. Autor interesuje się zasadniczo dwoma zespołami problemów: 1) w jaki sposób

¹⁷ Bartoszyński, *op. cit.* Zob. także omówienie tej rozprawy przez E. Szary w ramach recenzji całego zbioru („Pamiętnik Literacki” 1969, z. 1).

istnieją w czasie dzieła literackie, przekazy słowne, i 2) jąk scharakteryzować czas jako element konstrukcyjny — cechę przedmiotów przedstawionych w dziele. Postuluje rozpatrywanie problematyki czasu w ramach rodzajów literackich i za właściwość warunkującą czasowość epiki uznaje, obok trzech pozostałych cech semantycznych wszelkiego przekazu literackiego — „dystansowość, związaną z istnieniem przedstawionego narratora i przedstawionego odbiorcy jako korelatów świata ukazanego w utworze epickim” (s. 47).

Pisząc o konieczności rozgraniczenia problematyki struktury czasowej dzieła i funkcjonującej w tym dziele filozoficznej idei czasu, jednocześnie zwraca uwagę na istnienie korespondencji między obiema sferami zagadnień: „trzeba zwrócić uwagę i na fakt, że filozoficzne tezy dotyczące czasu znane z literatury naukowej bądź prezentowane w taki czy innych sposób w dziełach literackich nie pozostawały bez wpływu na właściwości strukturalne czasowości epiki i decydowały często o ustosunkowaniu się do cech semantycznych przekazu epickiego, oraz — co za tym szło — o wyborze odpowiednich konwencji literackich.

„Przyjmując więc, że historycznie reprezentowane konwencje literackie dotyczące czasowości w epice stanowią pewne formy ustosunkowania się do cech semantycznych przekazu epickiego, pewne interpretacje tych cech, trzeba liczyć się z rolą przekonań filozoficznych (bardziej lub mniej uświadamianych) w kształtowaniu owych konwencji” (s. 48).

Wydaje się, że badanie owych związków filozoficznego i strukturalnego rozumienia czasu jest nie tylko pożądane i potrzebne, jak sądzi Bartoszyński, ale wręcz niezbędne. Jest warunkiem koniecznym nie tylko dla interpretacji całości utworu w jego pełnej historycznej konkretności, ale także dla zrozumienia sensu samej owej struktury czasowej dzieła. W zakończeniu swej rozprawy Bartoszyński bardzo przekonująco scharakteryzował różnorodne powiązania filozoficzne określonych ukształtowań dystansu czasowego. W ten sposób objął jednak tylko pewien wycinek zagadnienia, nie precyzując ogólnej zasady, według której można by ustalać relacje między czasową strukturą dzieła a ideą czasu. A jeśli własności czasowe przedmiotów przedstawionych zależą od cech semantycznych przekazu językowego, jeśli są, zdaniem Bartoszyńskiego „sugerowane przez strukturę tworców językowych [...] stanowiących fundament czasowości dzieł” (s. 44) — to można stwierdzić, że sferę pośredniczącą pomiędzy problematyką struktury czasowej dzieła a problematyką filozoficznej idei czasu stanowić będzie sposób rozumienia języka, jego roli w poznaniu i stosunku do czasu. Ogólne przeświadczenia filozoficzne dotyczące języka kształtują sposób jego rozumienia jako czasowego medium narracji. Po tej linii idąc, można próbować tropienia związków pomiędzy konstrukcją czasu przedstawionego w dziele a ideą filozoficzną czasu, będącą elementem światopoglądu wpisanego w dzieło.

Sprawdzenie przydatności tych założeń próbowałam przeprowadzić w innej pracy¹⁸, zastanawiając się nad charakterem związków pomiędzy powieścią „strumienia świadomości” a filozofią Bergsona oraz pomiędzy francuską „nową powieścią” a strukturalizmem i tymi koncepcjami języka, które zakładają jego czynną rolę w poznaniu, jak neokantyzm Cassirera i etnolingwistyka amerykańska.

Małgorzata Czerwińska

¹⁸ Dwa modele czasu powieściowego („strumień świadomości” i „nouveau roman”). „Gdańskie Zeszyty Humanistyczne”. Prace Historycznoliterackie, nr 3 (1969).