

Ryszard Handke

Zagadnienie czasu w nowszych pracach literaturoznawstwa niemieckiego kregu językowego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 60/4, 375-392

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.

ZAGADNIENIE CZASU W NOWSZYCH PRACACH LITERATUROZNAWSTWA NIEMIECKIEGO KRĘGU JĘZYKOWEGO

Zainteresowanie różnymi aspektami czasu ma w literaturoznawstwie niemieckiego kręgu językowego, do którego należy również Emil Staiger, bogate i dawne tradycje¹. Daje się tu obserwować coraz to nowe inspiracje, częstokroć rozpoczynające wątki rozważań nad czasową strukturą dzieła literackiego, bez których dzisiejsza świadomość teoretyczna tych zagadnień byłaby nie do pomyślenia. W *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters* jak i w *Grundbegriffe der Poetik*² ten szwajcarski badacz literatury pozostaje pod wyraźnym wpływem Heideggerowskich koncepcji bytu i czasu. Właśnie owe założenia filozoficzne stanowią specyficzny rys nienowego w zasadzie pomysłu, by dystynkcje temporalne uczynić podstawą literackiej genologii.

Heidegger pojmuje czas jako coś ściśle związanego z przestrzenią, światem, coś, co w czystej postaci jest formą percepcji, która konstruuje świat podmiotu i jako taka konstituuje samą siebie. Przeszłość, teraźniejszość nie istnieją inaczej, jak tylko łącząc się w jednolitą całość, tak iż wszystko jest równocześnie teraźniejszością. Nie tylko tak pojęty czas stanowi zasadniczą strukturę bytu, lecz także byt („*Dasein*”) człowieka istnieje w czasie.

Pierwszą część książki Staigera *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters* wypełnia analiza ballady Brentano *Auf dem Rhein*. Cechą utworu, która zostaje przy tym podkreślona, jest nieobecność tego, co można by nazwać historią. Nurt rzeki, którą płynie łódka rybaka, to jednocześnie wartki nurt czasu („*die reissende Zeit*”). Fakty, zdarzenia mijają bezpowrotnie, myśli i oczom ukazują się wciąż nowe obrazy, brak jednak perspektywy, w której „teraz” byłoby, ujęte w jego wynikaniu z „przedtem” i w dążeniu ku przyszłości. Brak perspektywy historycznej, która pojedynczym faktom, momentom egzystencji przyznawałaby miejsce w ciągu czasowym stanowiącym całość owej egzystencji i która wreszcie sens poszczególnych momentów określałaby w relacji do całości, jaką jest istnienie w czasie. Beznadziejną samotność i zagubienie rybaka określa niemożność znalezienia punktów odniesienia dla poszczególnych momentów jego egzystencji poza „tu i teraz”. Rwący strumień rzeki i czasu unosi go zamkniętego w beczasowym trwaniu. Chwile mijają, przesuwiają się obrazy, ale żaden cel nie zostaje osiągnięty, bo nie było jego projekcji w przyszłość, nic nie dopełnia się, bo nie ma rachunku tego, co przeminęło. Egzystencja pozbawiona wymiaru czasowego jest zarazem przerażająca i bezsensowna.

Człowiek, nie mogąc zapanować nad niewstrzymanym biegiem czasu pamięcią i nadzieją, jest bezbronny, „rzucony w czas”, niezdolny mijaniu chwil nadać charakteru dążenia skądś i ku czemuś, nadać im wymiaru i sensu swej egzystencji. Tragizm bohatera ballady jest więc tragizmem egzystencji nieautentycznej.

Kolejna analiza Staigera dotyczy wiersza Goethego *Dauer im Wechsel*. Także i tu wybór nie jest przypadkowy. Utwór jest skargą na przemijanie, rozważa się w nim problem tożsamości w obliczu nieustannych zmian. Jednak czas w wyobraźni („*Einbildungskraft*”) poety, przemijanie, stawanie się przeszłością, nie ma

¹ Zob. K. Bartoszyński, *Z problematyki czasu w utworach epickich*. W zbiorze: *W kręgu zagadnień teorii powieści*. Pod redakcją J. Sławińskiego. Wrocław 1967.

² E. Staiger: *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*. Zürich 1939; *Grundbegriffe der Poetik*. Zürich 1946.

już jak poprzednio postaci „wartkiego przepływu kolejnych teraz [„*die reissende Zeit*”]”, lecz jest mgnieniem oka, momentem, który wedle cytowanych przez Staigera (s. 121) słów Goethego jest zarazem wiecznością. Czas zostaje w swym przepływie zatrzymany pytaniem o istotę rzeczy, gdyż „ogład jakiegoś stanu w jego totalności”, uchwycenie typowych cech i połączenie ich w jedną całość — pojęcie, zarazem czyni nieprzemijającym to „jedno, co się po wielokroć ujawnia w swej identyczności” (s. 120). Pozwala mu w zmienności trwać.

Dostrzeżenie tego, co ogólne — w tym, co szczegółowe, stanowi właśnie moment, w którym przeszłość zostaje niejako utrwalona, wyrwana unicestwiającej sile upływu czasu, a to, co przyszłe, z góry już poczyną żyć. Rozwiązany zostaje problem „skąd” i „ku czemu” — istnienie w obliczu tyranii czasu jako obcego żywiołu staje się świadomym byciem w czasie. W tym sensie wszystko, co sztuka jest w stanie uchwycić i jako typowe utrwalić z wielości form i nietrwałości ludzkiej egzystencji, zyskuje wymiar symbolu człowieczeństwa — wiecznego i jedynego w całej zmienności i różnorodności jednostkowych manifestacji.

Czas w bezruchu („*die ruhende Zeit*”) jest przewodnim motywem trzeciej i ostatniej analizy, poświęconej wierszowi Gottfrieda Kellera rozpoczynającego się od słów „Czas nie posuwa się [...]” („*Die Zeit geht nicht, sie stehet still, wir ziehen durch sie hin [...]*”).

Uchylenie temporalnej sukcesywności, utrata przyszłości sprawia, iż wieczność jako nieskończona rozciągłość w czasie ustępuje miejsca jednoczesności, zamiast następstwa mamy współwystępowanie. Załamuje się pojęcie czasu czy może raczej: czas zostaje „rozpuszczony” w przestrzeni.

Z wybranych przez siebie utworów Staiger, jak widać, wydobyl to, co miało w nich charakter poetyckiego dyskursu o istocie czasu, czyniło z nich swoiste prolegomena do filozofii egzystencjalnej w jej Heideggerowskiej odmianie, natomiast czas jako element konstrukcyjny dzieła odegrał mniejszą rolę. Może z wyjątkiem analizy ballady Klemensa Brentano, w której zwraca się uwagę na strukturę czasową tekstu i rolę, jaką pełnią w nim czasy gramatyczne (s. 71 n.). Pozostaje to zresztą w zgodzie z zawartą w tytule zapowiedzią rozważania czasu jako siły motorycznej wyobraźni poetyckiej.

Próba zbudowania poetyki zorientowanej na zjawisko czasu, „która potrafiłaby ponad historyczną rzeczywistością poezji w przejrzystym porządku nadbudować jej możliwości” (s. 218), zostaje ostatecznie podjęta w *Grundbegriffe der Poetik*.

Pojęcia epickości, liryczności i dramatyczności występują u Staigera jako kategorie, które nie są identyczne z pojawiającymi się w historycznoliterackiej systematyce i pozwalającymi grupować określone utwory w klasy rodzajowe. Kiedy mówi się tu np. o liryczności, oznacza to jedynie ideę tego, co liryczne, co w konkretnym utworze może znajdować mniej lub bardziej doskonały przykład, ucieleśnienie.

„Idealne znaczenie” liryczności pojmowane w duchu Husserla pozostaje przy tym niewzruszone bez względu na stopień, w jakim pozwala je ogarnąć konkretny utwór będący przykładem, i właściwość tę zachowuje nawet wówczas, gdy jego zrozumienie wypływa z doznania, którego przedmiotem jest np. krajobraz.

Skoro związek tego, co liryczne, epickie, dramatyczne z liryką, epiką i dramatem jako klasami zbioru, który stanowią konkretne utwory wszystkich czasów i języków — jest na wskroś akcydentalny i praktycznie ogranicza się do istotnie ogromnego prawdopodobieństwa, że kardynalne przykłady liryczności będzie można znaleźć w utworach zaliczanych do liryki, itd. — należy zatem mówić nie o rodza-

jach, lecz o trzech apriorycznych ideach rodzajowych. Tradycyjny podział na lirykę, epikę i dramat zachowuje jednak sens pod warunkiem, że podstawą zaliczenia utworu np. do liryki będzie stwierdzenie w nim przewagi tego, co liryczne, gdyż „każdy prawdziwy utwór literacki, choć w różnym stopniu i w różny sposób, ma swą część w ideach wszystkich rodzajów literackich” i „rozmaitość owego udziału jest podstawą nieprzejrzanego bogactwa historycznie powstałych odmian gatunkowych [„Arten”]” (s. 10).

To, co nazywa „stylem” lirycznym, Staiger łączy ze wspomnieniem („*Erinnerung*”), stylowi epickiemu odpowiada z kolei przedstawienie, wyobrażenie („*Vorstellung*”), a dramatycznemu — napięcie („*Spannung*”). Jednocześnie zachodzi bliski związek pomiędzy budowanymi przez niego podstawowymi pojęciami poetyki a zasadniczymi kategoriami *Sein und Zeit*. Styl liryczny jest w jego rozumieniu poetyką ekspresją tego, co Heidegger nazywa „*Befindlichkeit*”, a więc odnajdywania przez byt samego siebie w swej faktyczności, położeniu w świecie. Styl epicki wyraża „*Verfallensein*” — bycie rzuconym w świat, kiedy to byt „odpada od siebie samego”, zatracą swą autentyczność pochłonięty przez świat rozumiany jako „coś nie będącego moim bytem”. Wreszcie styl dramatyczny zostaje skojarzony z rozumieniem („*Verstehen*”), a więc sposobem, w jaki „*Befindlichkeit*” pojmuje samą siebie.

Związki pomiędzy zasadniczymi sposobami istnienia ujętymi w kategoriach Heideggerowskich a po Husserlowsku pojmowaną lirycznością, epickością i dramatycznością są wywiedzione przez Staigera ogromnie sugestywnie, choć realność ich, jak słusznie zwraca uwagę Duroche³, może budzić wątpliwości.

Skąd bierze się np. skojarzenie stylu lirycznego z czasem przeszłym. Otóż, jak twierdzi Staiger, istotą tego stylu stanowi emocjonalność, nastrój („*Stimmung*”), który z kolei jest sposobem, w jaki „*Befindlichkeit*” jest objawiana samej sobie. Byt postawiony w obliczu faktu, że jest, odnajdując siebie, zdobywa wiedzę o swoim istnieniu sięgając w przeszłość, stwierdzając, że był, ma historię. Posiadanie przeszłości pozwala właśnie, jak to podkreślał Staiger już w *Zeit als Einbildungskraft des Dichters*, na ujęcie swej egzystencji jako całości. Zasadniczy egzystencjalny charakter nastroju wyraża się w sprowadzaniu czy też powracaniu do czegoś („*Zurückbringen auf*”). Stąd wspomnienie („*Erinnerung*”) rozumiane wszakże u Staigera jako „uteraźniejszanie” przeszłego i jego „uwewnętrznianie”, czymkolwiek bowiem zajmuje się umysł poety i z jakiego by to nie pochodziło czasu — wszystko staje się częścią jego wewnętrznego nastroju.

W stylu lirycznym wysuwa się na plan pierwszy nie sfera działania, lecz skojarzone z „*Befindlichkeit*” odczucie egzystencji w jej „tu i teraz”, którą wszakże utwierdza dopiero rzut oka w przeszłość, integrujący poszczególne momenty jej trwania w czasie, oraz bycie nastrojonym w taki właśnie sposób do tego, co jest w świecie, który to sposób zarazem określa własny byt jako całość.

Styl liryczny kojarzy się z przeszłością, ponieważ uprzytamnia niepowstrzymany ciąg przemijania. W nastroju będącym jego istotą każde wspomnienie jest niepowtarzalne, gdyż nawet pozornie to samo mając za przedmiot jest ono jako przeżycie nieidentyczne. Wspomnienie jest doznaniem w którejś z następujących po sobie coraz to nowych teraźniejszości, nie powstrzymuje więc wartkiego prądu czasu. Mimo to wszakże z punktu widzenia teraźniejszości jest ono właśnie przeszłością, powrotem do wcześniejszego bycia, konstatacją, w teraźniejszości i w sposób właściwy teraźniejszości, istnienia przed ową teraźniejszością.

³ L. L. Duroche, *Aspects of Criticism*. The Hague—Paris 1967, s. 119.

Pojęcia tego, co liryczne, epickie i dramatyczne są, wedle Staigera, nazwami, jakie nauka o literaturze nadaje fundamentalnym możliwościom ludzkiego bytu, stąd też w czasie i jego trzech wymiarach mogą znaleźć podstawę wyróżnienia. Kiedy zaś uwzględni się, że przeszłość, teraźniejszość i przyszłość nie są pojmowane potocznie, lecz w duchu *Sein und Zeit*, przyporządkowanie im poszczególnych podstawowych stylów utraci w znacznej mierze cechy paradoksalności.

Styl liryczny, mimo związku z czasem przeszłym, wykazywał swoistą ahistoryczność. Świadomość istnienia jest bowiem równocześnie świadomością trwania w czasie, jednak realizuje się w ulotnym nastroju momentu, do którego przeszłość zostaje niejako sprowadzona. Styl epicki natomiast przeciwnie: polega na tropieniu historii, czasowego następstwa zdarzeń, jednak w akcie ich prezentowania utrwalaony zostaje zawsze któryś z następujących po sobie momentów. Relacja epicka, prezentując stan elementów współzwiązanych z danym momentem, od zachodzących między nimi stosunków czasowych przechodzi do przestrzennych, jej wymiar diachroniczny, sposób, w jaki oddaje stawanie się, stanowią jakoby kolejne prezentacje synchronicznych stanów. Zatrzymanie momentu, utrwalenie go prezentacją w którymś z jego kolejnych „teraz” — oto co wbrew powszechnym i utrwalałym nawykom myślowym pozwala styl epicki kojarzyć z teraźniejszością.

Przedstawienie („*Vorstellung*”) będące istotą stylu epickiego pozwala mówić o jego pokrewieństwie z plastyką, gdy np. styl liryczny bliższy był muzyce ze względu na rolę, jaką miało w nim brzmienie elementów językowych. Nigdy wszakże „wypowiedź epicka nie może wyłamać się z ciągu następowania czasu” (s. 108), gdyż przedstawiając działania jako serię przyczyn i skutków nie może, jak zwracał na to uwagę już Lessing w *Laokoonie*, pomijać ich przebiegu czasowego.

To, co liryk wspomina, epik uobecnia („*vergegenwärtigt*”), a więc stawia przed oczami przedmiot prezentacji i jakkolwiek byłby on datowany, czyni go obecnym — teraźniejszym („*gegenwärtig*”). W tym sensie w epickim odmalowaniu może zostać „uteraźnieszony” zarówno przeszłe jak przyszłe, jeśli oczywiście usiłujemy je sobie „wyobrazić”.

Z kolei to, co epik uobecnia, dramaturg projektuje („*entwirft*”). Wprawdzie tak samo nie żyje on „w” przyszłości, jak epik „w” teraźniejszości, którą tworzy uobecniając przedmiot opowiadania, jednak jest nastawiony na oczekiwanie tego, co ma nastąpić. Z góry niejako uświadamia sobie lub usiłuje odgadnąć, ku czemu zmierza bieg zdarzeń. W obydwu jednak przypadkach, jak podkreśla Staiger (s. 236), mamy tu do czynienia z założeniem dotyczącym przyszłości. W przypadku dramaturga zdolność czynienia założeń dotyczących przyszłości, a więc zakładanie porządku logicznego i czasowego następstw, opiera się na rozumieniu, które w ujęciu egzystencjalnym oznacza pojmowanie bytu („*Sein*”) jako możliwości bycia („*Sein-können*”), możliwość odpowiedzi „dlaczego” („*worumwollen*”) jest się w świecie.

Twórcy dający pierwszeństwo jednemu z trzech stylów, bo nie chodzi tu o jego wyłączność, podporządkowujący swą wyobraźnię czasowi w jednym z trzech jego wymiarów, czy — jak powiedziałby Heidegger — „ekstaz”, zajmują się tym samym, tym, co istnieje, rzeką przemijającego, jednak każdy w odmienny sposób, oparty na innym spośród trzech różnych ujęć „pierwotnego czasu”. Czasu, który „jest bytem człowieka i bytem tego, co istnieje, czemu człowiek jako istota »czasująca« [„*zeitigendes Wesen*”] »pozwala być«” (s. 237). Liryk odczuwa faktyczność istnienia („*Befindlichkeit*”), a towarzyszący temu nastrój odnajduje sens egzystencjalny w przeszłości. Epik przedstawiając, uobecniając uprzytamnia inny konstytutywny moment „troski”, która u Heideggera wiąże się z określeniem bytu

człowieka jako czasu, mianowicie porzucenie („Verfallen”). Jego sens egzystencjalny tkwi w teraźniejszości. Wreszcie dramaturg wprowadza w pole naszego widzenia ściśle z sobą związane rozumienie („Verstehen”) i zdolność projektowania („Entwerfen”) przyszłości, stanowiącej kontynuację teraźniejszości możliwą do naszkicowania właśnie na zasadzie zrozumienia owej teraźniejszości. Charakteryzujące styl dramatu wybieganie w przyszłość pozwala go związać z tym właśnie wymiarem czasowym.

W nierównie większym zakresie, niż miało to miejsce u Staigera, problem czasu jako element konstrukcyjny utworu pojawia się w pracach Günthera Müllera. W *Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst, Erzählzeit und erzählte Zeit, Über der Zeitgerüst des Erzählens* czy wcześniejszej *Morphologische Poetik*⁴ nie śledzi on już zawartych w utworach sugestii co do filozoficznej i psychologicznej interpretacji kategorii czasu. W polu zainteresowań uprawianej przez niego poetyki morfologicznej znalazł się czas w rozumieniu specyficznym i wynikającym z fikcjonalnego charakteru świata kreowanego w dziele literackim. To ostatnie pojmowane jako kształt powstały w rezultacie gry znaczeń utrwalonych w języku, dysponując przebiegiem realizowanym przez następstwo zdań, istnieje bowiem nie w konkretnej rzeczywistości z jej realnym czasem, lecz poza nią, w specyficznie literackiej sferze istnienia, którą charakteryzuje poza- i zarazem wszechczasowość.

W *Morphologische Poetik* Müller przystępuje do rozpatrywania czasu w utworze z perspektywy analogii między kształtem literackim a organicznym. Podkreśla przy tym nieidentyczność czasu fizycznego, w którym wypowiedziana jest sekwencja zdań, z czasem aktualizowanym w samym dziele. Np. relacja posłańca w dramacie z reguły trwa krócej niż relacjonowane zdarzenia, a ponadto przebiega w innej płaszczyźnie czasowej. Nie chodzi tu również o sposób, w jaki zjawisko czasu przeżywa autor — czego odbicie w dziele starał się wykazać Staiger. Stawanie się utworu, dokonujące się poprzez ciągłe metamorfozy, przynosi pojęcie czasu, w którym linearne następstwo traci swe decydujące znaczenie. Wprawdzie kształt literacki rośnie, bo w linearnej sekwencji wyrazów i zdań z każdą chwilą pojawiają się nowe elementy, jednak w miarę trwania owego procesu nieustannej metamorfozie ulegają już istniejące. „Rośnięcie” nie sprowadza się więc do „więcej”, „dłużej”, a struktura znaczeniowa obecna jest w każdym punkcie przebiegu zdań uwidaczniając się jako rosnący, jednolity kształt.

Konsekwencje takiego pojmowania istoty dzieła literackiego i jego charakteru językowego znalazły wyraz w szczegółowych badaniach, które Müller w całości poświęcił temporalnej strukturze utworu.

Rozprawa *Erzählzeit und erzählte Zeit* już w tytule zapowiada zajęcie się rozróżnieniem między czasem opowiadania („*Erzählzeit*”) a czasem opowiadanym („*erzählte Zeit*”). Tak jeden, jak i drugi są przy tym ujmowane w sposób schematyczny, „bezcieleśny”, nic nie mający wspólnego z fizyknością, a relacje zachodzące pomiędzy nimi Müller stara się zużytkować do tworzenia typologii sposobów narracji. Przedstawienie zdarzeń jako ciągu rozwijającego się równomiernie i z zachowaniem sukcesji temporalnej różni się bowiem zasadniczo od prezentowania ich jako serii pod tym względem niespójnej, a różnorodność możliwości na tym się oczywiście nie kończy.

⁴ *Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst*. Bonn 1947; *Erzählzeit und erzählte Zeit*. W zbiorze: *Festschrift für Paul Kluckhohn u. Hermann Schneider*. Tübingen 1948; *Über die Zeitgerüst des Erzählens*. „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte” 24 (1950); *Morphologische Poetik*. „Helikon” 5 (1943).

Stosunek czasu opowiadania do czasu opowiadanego jest rozpatrywany na przykładzie Goethego *Lat nauki Wilhelma Meistra* i *Mrs Dalloway* Virginii Woolf. W związku z czasem opowiadania rozróżnia się: 1) daną w dziele rozciągłość prezentowania czasu opowiadanego; 2) czas fizyczny potrzebny czytelnikowi, aby „bezciesne i beczasowe opowiadanie powtórzyć, tzn. zarazem interpretując uobecnić w tym, co cielesne i czasowe” (s. 202). Na tej zasadzie pośrednio może być mierzony w opowiadaniu czas jego trwania, a przybliżoną miarą staje się liczba stron. Tempo faktycznej lektury jest już, według Müllera, elementem interpretacji.

Czas opowiadania stanowi: „Układ [„Anlage”] i rozciągłość tego, co poeta (lub konkretny opowiadacz) z przekazanego mu lub stworzonego przez wyobraźnię związku zdarzeń wybrał do bezpośredniego opowiedzenia i w opowiadaniu przedstawił. Czas opowiadany jest zawsze czasem wybranym [...]” (s. 202). Rozciągłość przedstawionych faz działania się można także określać pośrednio, porównując zdarzenia pod kątem ich wzajemnych relacji temporalnych. Wykorzystuje się przy tym np. dane o wieku postaci w różnych momentach i łączy je z informacjami o dystansie dzielącym bezpośrednio przedstawione lub relacjonowane segmenty czasu zdarzeń.

Analizowane utwory prezentują pod tym względem biegunowo przeciwne możliwości. Nawet kiedy uwzględni się małą precyzję kryterium liczby stron i niebezpośredni charakter uzyskanych tą drogą wniosków, oczywiste są różnice między prezentowaniem zdarzeń dziejących się w przeciągu 8 lat w opowiadaniu obejmującym około 600 stron (Goethe), a przedstawieniem biegu przeżyć wewnętrznych bohaterki od przedpołudnia do wieczora, czyli w ciągu 12 godzin, na 270 stronicach (Woolf).

Naturalnie w przypadku *Lat nauki* konieczne było zgęszczenie rozległych ciągów czasowych działania się do krótkich stosunkowo, wybranych momentów uobecnionych w czasie opowiadania. Natomiast sposób opowiadania *Mrs Dalloway* pozwalał na nieprzerwane uobecnianie czasu zdarzeń. Zachodzące tu zbliżenie między rozciągłością czasu opowiadania i czasu opowiadanego jest praktycznie możliwe tylko wówczas, gdy ten ostatni ma stosunkowo nieznaczne rozmiary. Nie stanowi to jednak istotnego ograniczenia czasu, który może być przywołany również pośrednio, gdyż „strumień świadomości” na przestrzeni niewielu godzin może zawrzeć w reminiscencjach duże obszary przeszłości.

Połączenie podstawowej formuły wszelkiego opowiadania, jaką jest konstytuujące ciąg czasowy „a następnie”, z czasem fizycznym pozwala na zasadzie różnych sposobów opowiadania wyodrębnić trzy grupy, które autorowi wydają się istotniejsze niż osiągnąć z pomocą płynnego kryterium tematycznego. Są to: 1) utwory o „kalendarzowo określonym czasie opowiadany”, jak np. powieści generacji — w rodzaju *Sagi rodu Forsytów* Galsworthy’ego; 2) utwory, w których „materia czasu” nie jest tak wyrażenie uobecniona, a jego przepływ staje się uchwytny jedynie z pomocą względnej chronologii zdarzeń, jak np. *Lata nauki Wilhelma Meistra* Goethego; 3) utwory, w których, jak u Virginii Woolf, „strumień czasu” schodzi na plan dalszy wobec „strumienia świadomości”.

Oczywiście, nawet bezpośrednio opowiedziane fazy działania się nie są, jak podkreśla Müller, przedstawione całkowicie. „To, co ze zdarzeń i stanów bezpośrednio opowiedzianego czasu zostaje uobecnione w materii językowej, to właśnie stanowi kształt dzieła epickiego” (s. 206).

Para pojęć, którą posługuje się Müller, implikuje więc następującą sytuację. W czasowej strukturze dzieła, którą ze stanu utajenia wydobywa i rozwija lektura,

daje się wyróżnić czas opowiadania i czas opowiadany. Czas opowiadania jest dostępny jedynie za pośrednictwem czasu odbioru, który w przeciwieństwie do niego jest fizycznie konkretny. Czas opowiadany — to uobecniona w czasie opowiadania częśćka przywołanego czasu zdarzeń, czasu, o którym się mówi i który w płaszczyźnie fikcji naśladowczej „udaje” fizyczny czas zdarzeń będących przedmiotem opowiadania, w przypadku zaś relacji o rzeczywistości realnej istotnie stanowi odbicie fizycznego czasu rzeczywistych zdarzeń.

Uchwycenie funkcjonalnego stosunku między czasem opowiadania a czasem opowiadany jako czynnika kształtującego utwór literacki w jego spójnej ostatecznej postaci jest celem rozprawy *Über das Zeitgerüst des Erzählens*, którą Müller oparł na analizie powieści C. F. Meyera *Jürg Jenatsch*.

Również i tu czas ujmowany jest nie z perspektywy zainteresowań filozofii, lecz jako element spajający wyzyskiwany w sztuce opowiadania, który, tkwiąc w strukturze znaczeniowej utworu epickiego, stanowi element współbudujący jego kształt. Analiza tekstu Meyera ma właśnie ujawnić, w jakim stopniu konstatacje dotyczące czasu interpretują całość dzieła.

Opozycja między czasem opowiadania a czasem opowiadany możliwa jest z natury tylko na gruncie epiki, nie występuje natomiast w dramacie. „Czas epicki” istnieje niejako w dwóch różnych płaszczyznach: 1) w procesie opowiadania („*im Vorgang des Erzählens*”), w następstwie słów; 2) o opowiadanych zdarzeniach („*in den erzählten Vorgängen*”), które pozostają względem siebie w stosunkach czasowych. W efekcie obserwujemy więc analogiczną binarność struktury epickiej, jak w przypadku opozycji: narrator — bohater, narracja — wypowiedź postaci, sytuacja narracyjna — świat przedstawiony. Jak twierdzi Müller, nawet gdyby badanie struktury temporalnej nie miało wyjść poza stwierdzenie następstwa w ciągu czasowym opowiadania krótszych lub dłuższych odcinków czasu opowiadane i wynikających z tego proporcji między nimi, i tak zyskalibyśmy możliwość bezpośredniego wyjaśnienia niejednej kwestii w budowie utworu epickiego (s. 6).

Jürg Jenatsch — historia polityka i żołnierza wojny trzydziestoletniej — pozwala wprawdzie odnosić niektóre momenty opowieści do czasu historycznego, jednak ten zewnętrzny czas ma dla czasu epickiego znaczenie ściśle usługowe jako środek pomocniczy służący wyznaczaniu wewnętrznej chronologii. Tym, co rzuca się w oczy, jest w powieści Meyera różnica między opowiadaniem datowanym i niedatowanym, a dalej — zbieżność pomiędzy wzrostem określoności przebiegu czasu zdarzeń przywoływanego w opowiadaniu a węzłowymi momentami opowieści. Oczywiście, w dłuższych przebiegach zdarzeń „rytm życia” uzyskuje inny kształt semantyczny niż w krótkich, tak więc już sama rozciągłość czasu epickiego zawiera pewne aprioryczne rozstrzygnięcia nie tylko co do ilości, lecz także układu materiału dzieła.

Co się tyczy typologii struktur czasowych na tle analizowanego przypadku zarysowują się następujące możliwości: czas rozwijany w opowiadaniu jest z rozmaitą dokładnością mierzony albo pozostaje obojętny wobec fizycznego trwania. Datowanie zdarzeń nie zawsze musi być dokonywane bezpośrednio, jak zwracał na to uwagę Müller już w *Erzählzeit und erzählte Zeit*, i tak np. jeden z początkowych momentów opowiadanej historii jest lokalizowany w czasie przez toast za pomyślność protestanckiego oręza w Czechach, co w połączeniu z datą śmierci bohatera będącego postacią historyczną pozwala zamknąć treść opowiadania w latach 1620—1638. Jednak orientacja w kalendarzu historycznym nie wpływa decydująco na zrozumienie osnutej na jego tle opowieści, a fikcyjny czas przedstawiony wykazuje w istocie dużą niezależność.

Z punktu widzenia techniki opowiadania zasadnicze znaczenie ma sposób, w jaki zostaną potraktowane poszczególne odcinki czasu zdarzeń. W całej swej rozciągłości obejmuje on np. w powieści Meyera 6570 dni, z czego faktycznie uobecniona jako czas opowiedziany zostaje tylko część. Szczegółowej prezentacji podlega zaledwie 14 dni i one to, jeśli za Müllerem przyjąć liczbę stron jako miernik czasu opowiadania, zagarniają go niemal w całości (170 stron na 200, a łącznie z retrospekcjami — 0,9 objętości). I teraz dopiero w całej pełni daje się obserwować wpływ struktury czasowej na kształt ostateczny dzieła. Problem stanowi mianowicie nie tylko ilość i jakość uobecnianych w narracji momentów czasu opowiadanego, lecz motywy kierujące ich wyborem oraz położenie w pierwotnym ciągu następowania, toż czy opowiadane epizody są oderwane, czy też relacja oddaje spójny ciąg dziania się, które wreszcie fazy czasowe przedstawia dokładnie, które powierzchownie, a które całkowicie pomija.

Owych 14 wybranych dni skupia w sobie i reprezentuje cały przeciąg 18 lat dzielących pierwszy opowiadany moment od ostatniego. Dni te nie są jednak rozrzucone równomiernie, lecz wyraźnie grupują się wokół węzłowych punktów historii Jenatscha w dwu początkowych i trzech końcowych latach. 13 lat pominięto nie dlatego, że nie zawierały niczego istotnego. Skupienie wszystkich ważnych momentów na małej stosunkowo przestrzeni czasu opowiadanego, nawet za cenę rozmiągania się z rzeczywistą chronologią przytaczanych faktów historycznych, było więc celowym zabiegiem konstrukcyjnym, którego efekt musiał być inny, niż gdyby obszar czasu opowiadanego był przemierzany w opowiadaniu sukcesywnie i całkowicie. „Rezultatem” — jak powiada Müller — „jest uproszczenie toku zdarzeń i monumentalizacja bohatera. Naturalnie nie dając gotowej odpowiedzi obserwacji struktury czasowej pozwalają jednak postawić pytanie, w jakim stopniu zostanie to wszystko przedstawione językowo” (s. 14).

Pomiędzy zasobami treściowymi a czasem epickim zachodzi obiektywny związek, gdyż czas jest tu właśnie czynnikiem spajającym i właśnie czas opowiadania wydobywa kolejność następstwa materiału opowieści daną w porządku czasu opowiadania. Struktura czasowa kształtuje więc rytm i sens opowieści. Niezależnie od typu fikcji i jej zasięgu w utworze literackie przedstawienie postaci jest kształtowane przez wybór momentów jej biografii uznanych za reprezentatywne. Sam wybór zaś, a zwłaszcza porządek elementów — tak w obrębie „opowiadania”, jak i „opowiadanego” — wiąże się ze sprawą czasu.

Relacje liczbowe między stronicami tekstu a czasem zdarzeń, którymi Müller posługuje się w obydwu rozprawach, nie mają dla niego samoistnej wartości jako rezultat, lecz wskazują na sposób, w jaki poszczególne elementy utworu zostały zespolone w całość. Stwierdzenie tego sposobu wprowadza w pole widzenia problem, co mianowicie jest w taki lub inny sposób prezentowane, w przebiegu swym rozwijane, opowiadane. „Układ i to, co jest jego przedmiotem („*Gefüge und Gefügtes*”), czas epicki i to, co opowiadane, są aspektami jednej rzeczywistości — kształtu” (s. 20).

Podstawową jednostkę wszelkiego opowiadania — zarówno dającego się mierzyć czasem zegarowym jak i obojętnego wobec niego — Müller widzi w czymś, co nazywa fazą, a co określa jako „ukształtowany w toku opowiadania układ zdarzenia, od początku doprowadzonego do końca” (s. 20). Oczywiście, związki pomiędzy fazami mogą być najróżniejsze, a one same dzielić się na fazy cząstkowe. Rozciągłość faz w sensie czasowym i prezentacyjnym daje się ująć i przedstawić jedynie jako ukształtowana treść. Z punktu widzenia struktury czasowej następstwo faz i związki między nimi są właśnie tym, co stanowi kształt utworów epickich.

Na zakończenie swego studium *Über der Zeitgerüst des Erzählens* Günther Müller przywołuje i omawia szereg prac, w których dopatruje się, jeśli idzie o podejście do struktury czasowej analizowanych utworów, podejmowania i rozwijania metod badawczych szkoły morfologicznej. Istotnie twórczą kontynuację przyniosła dopiero jednak wydana w kilka lat później książka Eberharda Lämmerta *Bauformen des Erzählens*⁵.

Lämmert, podobnie jak Müller, najogólniejszą zasadę budowy, którą sztuka opowiadania dzieli z wszelkim powiadamianiem językowym, dostrzega w jej temporalnej sukcesywności. W rezultacie dyferencjacja form budowy opowiadania zostaje u niego w pierwszym rzędzie oparta właśnie na stosunkach czasowych.

Tropem myślowym utartym w niemieckiej nauce o literaturze — który zaczyna się od sądów Lessinga o roli czasu we wszelkich twórcach sztuk słowa oraz od polemicznych argumentów Herdera, które pozwoliły myśli zawarte w *Laokoonie* w pełni wyzyskać dla badania twórców sztuki narracyjnej — autor dochodzi do następującej konstatacji: Jeśli twórca pragnie swe idee i myśli, a także wyobrażenia przestrzenne i charakterologiczne uczynić zdatnymi do opowiedzenia, musi je przenieść w sferę procesów czasowych.

Twór artystyczno-językowy, jakim jest dzieło literackie, powstaje w wyniku napięcia między przedstawionym dzianiem się a narracyjnym opanowaniem owego dziania się, a więc między rzeczywistością realną — czy, dodajmy, na jej podobieństwo pomyślaną — a rzeczywistością utrwaloną w języku („*sprachgetragener*”), tj., jak określiłby Ingarden, intencjonalną. Język bowiem nie jest w stanie naśladować przedmiotów i procesów, lecz je oznacza („*andeutet*”). Mówiący ujmuje przedmiot wypowiedzi z właściwej sobie perspektywy. „Swym wyborem z nieograniczonej całości, która rzeczywiście lub fikcjonalnie stoi do jego dyspozycji, stwarza całość ograniczoną, zgodnie z zasadą, że kształtowanie, a zwłaszcza kształtowanie człowiecze, zawsze jest pomijaniem czegoś” (s. 22).

Skoro reguły oznaczania („*Andeutung*”) i wyboru („*Auswahl*”) obowiązują w każdej formie językowej prezentacji świata, to muszą one także występować we wszystkich twórcach sztuki epickiej. Z kolei, jak podkreśla Lämmert, owa reguła bardziej niż na przykładzie innych zjawisk narracji daje się uchwycić na podstawie dualizmu opowiadanych zdarzeń i opowiadania zdarzeń. Stąd najpewniejszym sposobem określenia stosunku między rzeczywistością opowiadaną a jej językowym odtworzeniem staje się porównanie czasu opowiadanego („*erzählte Zeit*”) i czasu opowiadania („*Erzählzeit*”).

To fundamentalne rozróżnienie dotyczące struktury czasowej dzieła literackiego, ujmowanej w funkcji wskaźnika techniki opowiadania przyjętej w analizowanym utworze, sposobu jego budowy, wystąpiło, jak pamiętamy, już w pracach Günthera Müllera. Lämmert, akcentując oryginalność tego bezpośredniego źródła swej inspiracji, wskazuje przy tym jednak na jego rozległe powinowactwa (s. 257, przypis 12). Tak np., pomijając już Lessinga i Herdera, w pierwszych latach naszego wieku w związku z problemem „homeryckiej sukcesywności” podkreślał napięcie między biegiem zdarzeń i relacji o nich Zieliński⁶, pojęciami „czasu idealnego” (czasu akcji) i „czasu realnego” (czasu wypowiedzi) posługiwał się Heusler⁷. Wer-

⁵ E. Lämmert, *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart 1955.

⁶ T. Zieliński, *Die Behandlung gleichzeitiger Ereignisse im antiken Epos*. „*Philologus*” 8 (1901), z. 3, Suppl.

⁷ A. Heusler, *Der Dialog in der altgermanischen erzählenden Dichtung* (zob. Lämmert, *op. cit.*, s. 286, przypis 64).

balnie po raz pierwszy — jak przypuszcza Lämmert — przeciwstawił sobie pojęcia „czasu opowiadania” i „czasu opowiadanego” Hirt⁸. Na zjawisko napięcia między czasową rozciągłością „przebiegu opowiadania” („*Erzählvorgang*”) i „opowiadanego przebiegu zdarzeń” („*erzählter Vorgang*”) zwracał uwagę Petsch⁹, tu wszakże Lämmert stanowczo odcina się od zaznaczającego się u Petscha zwrotu w kierunku „*Zeiterlebnis*” i psychologii „trwania”.

Teza Müllera o decydującej roli stosunków czasowych, zwłaszcza jeśli idzie o sukcesywność struktury utworu narracyjnego, zyskuje w pracy Lämmerta potwierdzenie i obszerną dokumentację.

Napięcie między porządkiem chronologicznym opowiadania i opowiadanych zdarzeń staje się oczywiste już choćby tylko na podstawie faktu, że zdarzenia o znacznej rozpiętości czasowej mogą być ściągnięte do krótkiego przeciągu trwania narracji. Reguły oznaczania i wyboru, z chwilą kiedy językowe odtwarzanie rzeczywistości przyjmuje postać narracji, występują w formie ściągania, kondensacji („*Raffung*”) i pozostawiania miejsc nie wypełnionych („*Aussparung*”). Właśnie charakteryzujące czynność opowiadania przystanki, ściągnięcia obszernych przestrzeni czasu dziania się do krótkich momentów relacji, wreszcie elipsy, w wyniku których narracja może przeskakiwać pewne człony w następstwie czasowym zdarzeń przedstawionych — wszystko to, jak podkreśla Lämmert (s. 23), uwalnia materię opowiadania od monotonii temporalnej sukcesywności, powoduje, że staje się ona czymś ukształtowanym od nowa. Za sprawą narratora zostaje zbudowane w utworze następstwo zdarzeń, porządek całości rozpada się na zróżnicowane człony. Człony te wyrastają niejako jedno z drugich, nie stanowią więc po prostu części, lecz fazy powstawania całości. Narrator zachowuje przy tym swobodę rozbijania porządku chronologicznego, co — jak wykazują *Bauformen des Erzählens* — jest skutecznym sposobem konstruowania wielopłaszczyznowej struktury opowiadania, w której właśnie uwidoczniają się między elementami związku sprzeczne z ich porządkiem poziomym.

W zakresie tworzenia faz opowiadania i sposobów ich wiązania Lämmert obserwuje zjawiska analogiczne, zarówno wśród większości składników, pozwalających uchwycić ogólne kontury całości utworu, jak i drobnych zjawisk szczegółowych. W dziele epickim z jednej strony dostrzega sukcesywny aspekt jego budowy znajdujący wyraz w stawianiu się opowiadania, z drugiej zaś sferyczną zwartość. Obowiązujące dla temporalnej struktury utworu są przy tym wyłącznie wewnętrzne stosunki czasowe, wartość mają więc w tym zakresie jedynie informacje zawarte w tekście.

Skoro formy budowy opowiadania swe zasadnicze kontury zawdzięczają sposobom uchylania monotonnej sukcesywności czasu opowiadanego, różnorodność tych ostatnich może stać się punktem wyjścia typologii procesów narracji, a w dalszej konsekwencji — form epickich. Obserwacja dotychczasowych usiłowań typologicznych, zdaniem Lämmerta, wskazuje na niejednorodność uwzględnianych kryteriów, gdy tymczasem badanie stosunków czasowych pozwala ująć indywidualne właściwości poszczególnych typów z tego samego punktu widzenia. W rezultacie zamiast sztywnych pojęć klasyfikacyjnych, ujmujących konkretny utwór literacki jednostronnie, otrzymujemy szeregi typologiczne („*Typenreihen*”). Każdy z nich reprezentuje przy tym inny aspekt uwzględniony przy wyodrębnianiu cech konkretnego utworu, tak że ostateczne jego zaklasyfikowanie wymaga wskazania od-

⁸ E. Hirt, *Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung*. Leipzig 1923.

⁹ R. Petsch, *Wesen und Formen der Erzählkunst*. Wyd. 2. Halle 1942, s. 163.

powiedniej cechy w każdym z szeregów. We wszystkich jednak szeregach typologicznych obowiązuje to samo zasadnicze kryterium: „Wszystkie one odnoszą się do historii wziętej przez narratora za podstawę i opanowanej, innymi słowy: do układu i wypełnienia temporalnego szkieletu opowiadania” (s. 42).

Pierwszy szereg został przez Lämmerta oparty na obserwacji zarysu całości historii („*Umriss der Gesamtgeschichte*”), drugi na układzie jej elementów w przebiegu opowiadania („*Gruppierung der Geschichte im Erzählablauf*”), trzeci na wadze samej historii w porównaniu z innymi elementami opowiadania.

W pierwszym szeregu krańcowe możliwości stanowi z jednej strony przedstawienie jakiegoś węzłowego momentu w życiu bohatera, przykładem może tu być nowela katastrofy, z drugiej strony prezentacja biegu życia postaci, jak np. w powieściach biograficznych czy sagach rodów. Naturalnie, między ekstremami istnieją formy przejściowe. I tak w opowieści o określonym zdarzeniu prolog i epilog, a także reminiscencje z obszarów czasu bohatera zasadniczo nie prezentowanych przez narrację, zbliżają ku formom ukazującym bieg życia. Z kolei opowieści przedstawiające bieg życia zazwyczaj skupiają się jedynie na jego fazach czy nawet momentach, ważnych, węzłowych.

Obserwacja układu i ewentualnych zmian porządku elementów historii pozwala w drugim szeregu typologicznym już z większą precyzją uchwycić strukturę dzieła. Tu również zachodzi szereg możliwości: opowiadania „od początku do końca”, przedstawiania całych partii historii wbrew ich następstwu chronologicznemu, wprowadzania rozgałęzień historii i podziału na osobne wątki, wreszcie rozbicia jej na niespójne momenty. Opowiadanie zachowujące linearne następstwo czasowe w największym stopniu uzewnętrznia rozwój prezentowanych zdarzeń w czasie, gdy tymczasem inwersja w porządku odcinków historii ujawnia obecność oprócz temporalnej także innych zasad porządkujących. Zamiast linearnie i jednokierunkowo rozwijającej się akcji może wystąpić kilka wątków, wymagających uwzględnienia zachodzących między nimi związków rzeczowych i uporządkowania narracyjnego, które by symultaniczność ich dziania się zmieniało w sekwencjonalność opowiadania o nich. Do stosunkowo prostych zjawisk należą nawroty do wcześniejszych momentów akcji lub antycypacja zakończenia.

Rozgałęzienie i paralelizm wątków, a w ślad za tym rezygnacja ze ścisłej chronologiczności jest zazwyczaj wynikiem przedstawiania losów większej liczby postaci. W konsekwencji porządek czasowy zdarzeń schodzi na drugi plan wobec ich porządku i relacji przestrzennych oraz związku z określonymi postaciami występującymi w utworze. W tej sytuacji jednolita i całość utworu ogarniająca opowieść ulega wielowątkowemu rozczłonkowaniu, a w sytuacji skrajnej przyjmuje postać opowiadania epizodycznego.

W rezygnacji przedstawienia „historii” w całości i zgodnie z jej chronologią najczęściej znajduje wyraz dążenie, by — jak np. w anglosaskiej i francuskiej powieści lat dwudziestych naszego wieku — przedstawić w sposób absolutny zewnętrzne dzianie się w czasie lub wewnętrzne dzianie się w duszy jako takie.

Rozbicie sekwencji temporalnych i spojenie ich powtórne może się wreszcie odbywać na zasadzie pozornie swobodnych asocjacji myślowych narratora, jak np. u Sterne’a.

Na koniec w trzecim szeregu typologicznym wzięto pod uwagę rolę historii w całości przebiegu opowiadania na tle innych jego elementów. Szereg ten obejmuje więc zjawiska od dominacji zewnętrznego dziania się po całkowite przezwyciężenie historii. Dopiero analiza proporcji między prezentowaniem dziania się,

ogarnianiem przestrzeni i środowiska, odzwierciedlaniem wewnętrznych stanów i procesów duchowych albo abstrakcji myślowej pozwala rozróżnić epos zdarzeń („*Geschehensepos*”) i epos przestrzeni („*Raumepos*”), opowiadanie ujmujące swój przedmiot w rozwoju i prezentujące go panoramicznie, powieść „strumienia świadomości” i powieść psychologiczną, wreszcie formy graniczne, jak powieść „wychowawczą” i opowiadanie dydaktyczne — nie tylko pod kątem zawartości, lecz jako formy narracji („*als Erzählformen*”).

Zależność od biegu przedstawionej historii najwyraźniej ujawnia się w powieści akcji („*Geschehensroman*”). Węzłowe momenty historii z reguły zbiegają się tu z punktami ciężkości opowiadania, ewentualna inwersja stwarza m. in. atmosferę zagadkowości i chwilowej niepewności co do rozstrzygnięć zarysowanych konfliktów, odgałęzienia od zasadniczego toku zdarzeń niosą z sobą czynnik retardacji.

Powieści kładące nacisk na sprawy społeczno-środowiskowe wykazują większą obojętność na rozciągłość i sukcesywność przedstawionej historii. Stosowane tu ujęcie panoramiczne preferuje współwystępowanie zamiast następowania po sobie.

W miarę potęgowania się dominacji w przebiegu opowiadania wewnętrznych procesów duchowych akcja jako czynnik zewnętrzny poczyną się redukować do roli rusztowania wspierającego narrację, a wraz z nią schodzi na dalszy plan historia i jej żywioł — czas. W przypadku rozbicia zewnętrznego czynnika porządkującego, jakim jest następstwo elementów opowieści, przebieg wewnętrznych procesów duchowych porządkuje się w obrębie opowiadania na zasadzie prądów i asocjacji świadomości i podświadomości przedstawionych postaci.

W rozważaniach nad strukturą i sposobami wiązania opowieści wielowątkowych Lämmert zwraca uwagę na warstwę czasową, którą określa jako terażniejszość narratora („*Erzählergegenwart*”). Stosunkowo rzadko odpowiada jej jakiś wątek w samej fabule utworu, a narrator sentencjami, sprostowaniami czy apostrofach towarzyszy swemu opowiadaniu z pozycji czasowo nieokreślonej. Zwroty tego typu są bowiem wprawdzie związane z momentem wypowiedzi, lecz nie określają jej współrzędnych czasowych. Inaczej dzieje się, kiedy porównania z perspektywy narratora między „teraz” i „wówczas” pozwalają na tle praeteritalnej struktury dzieła dostrzec fikcyjną „teraźniejszość” opowiadającego. Podobnie jak o terażniejszości akcji można mówić jedynie na zasadzie opozycji do akcji przebiegającej w przeszłości, tak i terażniejszość narratora nie ma stałych punktów odniesienia poza czasem będącym fikcją literacką.

Teraźniejszość narratora wiąże się ściśle z zagadnieniem perspektywy narracji w ujęciu teorii „*point of view*” Lubbocka lub „*vision*” Pouillona. Stanowi bowiem kryterium pozwalające rozróżniać opowiadanie zwane w terminologii Ottona Ludwiga „scenicznym” od „właściwego”, czy — jak u Walzela — „obiektywną” lub „subiektywną” relację („*Vortrag*”). „Jedynie narrator opowiadający z perspektywy »*external view point*« (czy ściślej: »*vision par derriere*«) może przez wtrącone uwagi z pozycji swej terażniejszości porządkująco lub komentująco mieszać się do biegu opowiadanych zdarzeń. I w ogóle tylko on może dokonywać przedstawień w obrębie wątków akcji, a więc uwarstwienia czasów w opowiadaniu!” (s. 70—71).

Przy zachowaniu „*internal view point*” (u Pouillona: „*vision avec*”), który sprawia, że przyszłość opowiadanego jest także przyszłością dla opowiadającego, narrator prezentuje wyłącznie rzeczywistość działających postaci, a wdzieranie się w jego własną terażniejszość jest niemożliwe. W rzeczywistości opowiadanie z pozycji „ja” powoduje konieczność nieustannej zmiany perspektywy przeżywania na perspektywę relacjonowania i odwrotnie, gdyż uczestnik i sprawozdawca zarazem jako osoba działająca w płaszczyźnie świata przedstawionego ma ograniczoną

perspektywę widzenia, przeżywa zagadkowość przyszłości (prezentowanie akcji: „avec”), jednakże równocześnie jako narrator ogarnia całość biegu zdarzeń (prezentowanie akcji: „par derrière”).

Rola, jaką struktura czasowa pełni w sukcesywnym powstawaniu kształtu utworu narracyjnego, sprawia, że zasadnicze czynności konstrukcyjne mają charakter operacji w sferze czasowej dzieła. Sposób opowiadania to inaczej sposób, w jaki rekonstruuje lub konstruuje bieg czasu zdarzeń w ciągu czasowym opowiadania dokonano jego kondensacji („*Zeitraffung*”), rozciągnięcia („*Zeitdehnung*”) czy uzgodnienia pod względem długości trwania zdarzeń i relacji („*Zeitdeckung*”). Oczywiście intensywność kondensacji może być różna, a sama tendencja do podobnych zabiegów najjaskrawiej manifestuje się w pozostawianiu pustych miejsc („*Aussparung*”) — swoistej elipsie.

Problem kondensacji czasu sprowadza się przede wszystkim do sposobu, w jaki narrator usiłuje opanować ten żywioł. Już Günther Müller rozróżniał kondensację sukcesywną oraz iteratywno-duratywną i Lämmert w zasadzie przy tym pozostaje. W pierwszym wypadku mamy do czynienia z uszeregowaniem zdarzeń zgodnym z porządkiem chronologicznym czasu opowiadanego i łączeniem elementów wedle podstawowej formuły wszelkiego opowiadania: „i wówczas”. Z punktu widzenia intensywności kondensacja może być dokonywana radykalnymi pociągnięciami w stylu „*veni, vidi, vici*” („*Sprungraffung*”) lub na zasadzie mniej lub bardziej ciągłego towarzyszenia zdarzeniom („*Schrittraffung*”), co oczywiście zbliża nas do opowiadania o równym czasie trwania zdarzeń i relacji.

W drugim wypadku czas zostaje ogarnięty w swej rozciągłości przez podanie zdarzeń pojedynczych, regularnie powtarzających się (kondensacja iteratywna) lub trwających w całym jego przeciągu (kondensacja duratywna). Także tu możliwe są wszystkie stopnie intensywności kondensacji od pomijania pewnych faz — aż do pełnej zgodności czasu zdarzeń i relacji.

Rola, jaka wśród czynników zapewniających dziełu sferyczną zwartość przypada reminiscencjom minionego i zapowiedziom opartym na świadomości tego, co w sukcesywnym postępie czasu ma dopiero nadejść — wskazuje, że i tu konstatacje dotyczące struktury czasowej dzieła oddają poważne usługi morfologicznej analizie jego budowy.

Na problem centralny struktury czasowej dzieła epickiego zwróciła uwagę w swych pracach Käte Hamburger. W książce *Logik der Dichtung* oraz poprzedzających ją artykułach¹⁰ wysunęła ona tezę o „bezczasowości” epiki i niepraeteritalnym w istocie charakterze epickiego czasu przeszłego.

Nie tyle powszechnie uświadamianym zjawiskiem, co raczej powszechnie odczuwanym wrażeniem jest w epice złudzenie współczesnego z tokiem lektury przebiegu zdarzeń relacjonowanych. Współprzeżywając perypetie bohaterów odbieramy je jako teraźniejsze wbrew gramatycznym formom czasu przeszłego sugerującym dystans praeteritalny. Właśnie owa przypisywana epickiemu czasowi przeszłemu funkcja wyrażania praeteritalności przedstawionych zdarzeń zostaje zakwestionowana przez autorkę *Logik der Dichtung*.

Za Christianem Augustem Heysem i jego *Deutsche Grammatik* (Hannover 1923) Käte Hamburger przyjmuje w swej książce, że trzy zasadnicze czasy: przeszły, teraźniejszy i przyszły, określają działanie lub bieg zdarzeń wyłącznie z perspek-

¹⁰ *Logik der Dichtung*. Stuttgart 1957; *Zum Strukturproblem der epischen und dramatischen Dichtung*. „*Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*” 25 (1951); *Das epische Präteritum*. Jw., 27 (1953); *Die Zeitlosigkeit der Dichtung*. Jw., 29 (1955).

tywy mówiącego podmiotu. Oznacza to, że mówienie o przeszłości, teraźniejszości i przyszłości ma sens tylko w odniesieniu do rzeczywistego podmiotu wypowiedzi, a więc nie na obszarze fikcji literackiej. Sprawą już tylko konsekwencji rozumowania jest negacja zarówno praeteritalności czasu przeszłego fikcji epickiej jak fikcjonalności form o wyraźnie ukonstytuowanym podmiocie wypowiedzi czy — według terminologii stosowanej w *Logik der Dichtung* — „ja-origo”.

Między funkcją gramatycznego czasu przeszłego w wypowiedzi mającej za przedmiot realną rzeczywistość („*Wirklichkeitsaussage*”) i w wypowiedzi przynależnej do fikcji literackiej zachodzi zasadnicza różnica. Zdanie informacyjne: „pan X podróżował”, lub pochodzące z dzieła historycznego i dotyczące Fryderyka Wielkiego: „król co wieczór grał na flecie”, ma charakter wypowiedzi obiektywnej. Tak w jednym, jak w drugim przedmiot wypowiedzi jest dla jej realnego podmiotu przeszłością: „obie wypowiedzi mieszczą w sobie realne »ja-origo«, z którego perspektywy na osi współrzędnych czasu systemów czasowo-przestrzennych owych wypowiedzi uwidoczni się dystans między czynnościami w tym wypadku nie datowanymi” (s. 30). Czas przeszły niedokonany pierwszej wypowiedzi wskazuje na przynależność owego podróżowania do przeszłości, równocześnie z całą wyrazistością występuje tu „ja-origo”. To z perspektywy „teraz” jego relacji o czasie aktualnie już nie kontynuowanej czynności można orzec, iż była „przedtem”. W drugim przykładzie, jeśli dzieło historyczne traktować jako wypowiedź o rzeczywistości, sytuacja jest analogiczna. Błędem natomiast jest, zdaniem Hamburger, pomijanie przy określeniu typu wypowiedzi — strukturalnego faktora, jakim jest jej stosunek do rzeczywistości lub fikcji.

W przypadku relacji o rzeczywistości egzystencjalny charakter czasu ujawnia się w tym, że zarówno nadawca jak i odbiorca wypowiedzi zostają związani z sobą w tej samej przestrzeni rzeczywistości („*Wirklichkeitsraum*”) i tym samym przeżyciu rzeczywistości („*Wirklichkeitserlebnis*”). Przy czym zachodzi to tak w przypadku jednoczesności, jak i niejednoczesności egzystencji nadawcy i odbiorcy. Kiedy relacja przetrwa swego autora, zawsze z punktu widzenia przeżycia czasu miejsce „ja-origo” pierwotnego powiadamiającego zajmuje „ja-origo” aktualnego czytelnika. Właśnie fakt, że późniejszego czytelnika relacji będzie dzielił od jej przedmiotu większy dystans czasowy, wskazuje na przynależność owego przedmiotu do sfery rzeczywistości. Związek relacji z rzeczywistością czyni sensownym pytanie o czas jej przedmiotu, przy czym zawsze będzie on określony z perspektywy „ja-origo” zajmującego się relacją. „*Praeteritum* wypowiedzi dotyczącej rzeczywistości oznacza, że to, co relacjonowane, jest przeszłe albo — co znaczy to samo — jest jako przeszłe pojmowane przez jakieś »ja-origo«” (s. 32).

Forma czasu przeszłego w obrębie fikcji jest odczuwana inaczej. Pytanie „kiedy” traci sens nawet wobec zdarzeń datowanych, a zdania o podróży pana X i wieczornej grze na flecie w kontekście powieściowym nie prezentują owych zdarzeń jako trwale i realnie związanych z momentami, od których realny również bieg czasu oddalałby je bezpowrotnie, zanurzając je coraz głębiej w przeszłości.

Bez względu na czas gramatyczny podróżuje pan X właśnie teraz i teraz też rozbrzmiewają w uszach odbiorcy tony fletu, a ma to uzasadnienie nie tylko w sposobie przeżywania treści relacji. Zdanie „pan X podróżował” jako powieściowe może mieć dalszy ciąg, np.: „Dziś po raz ostatni przemierzał port, gdyż jutro jego okręt odpływał do Ameryki”. Napotykamy tu obiektywny symptom gramatyczny tego, że czas przeszły fikcyjnego opowiadania nie wskazuje rzeczywistej przeszłości — jest nim przysłówki czasu związany z czasem przeszłym niedoko-

nanym zdania. Podobnie zdanie „jutro było Boże Narodzenie” ujawnia fikcyjny charakter wypowiedzi, jej przynależność do kontekstu powieściowego, gdy np. zdanie „wczoraj było Boże Narodzenie” zasadniczo wskazuje na realny podmiot, dla którego z perspektywy jego „dziś” Boże Narodzenie istotnie „było” wczoraj. W powieści może ono wprawdzie wystąpić, ale nigdy w narracji posługującej się trzecią osobą. Możliwe jest w ustach postaci uczestniczącej w dialogu, a więc w sferze opowiadanego, nie zaś opowiadania, albo w narracji pierwszoosobowej, która posługując się konkretnym podmiotem wypowiedzi pod względem strukturalnym jest, zdaniem Hamburger, identyczna z wypowiedzią dotyczącą rzeczywistości. Przypadki, kiedy narrator występuje jako realne „ja-origo”, niezależnie od ewentualności sfingowania takiej sytuacji, w jej rozumieniu — jak pamiętamy — nie mieszczą się bowiem w dziedzinie fikcji i stąd powieść w pierwszej osobie musiała być potraktowana jako niefikcyjna.

Zaprzeczenie jakoby formy praeteritalne fikcyjnego opowiadania w istocie oznaczają czas przeszły, nie jest równoznaczne z twierdzeniem, że oznaczają one po prostu czas teraźniejszy. Nieprzeżywanie akcji powieści jako czegoś przeszłego nie pociąga za sobą przeżywania jej jako czegoś teraźniejszego, gdyż zarówno przeżywanie teraźniejszości, przeszłości jak i przyszłości możliwe jest tylko wówczas, gdy mamy do czynienia z przeżywaniem rzeczywistości, natomiast w przeciwnym razie mamy do czynienia z przeżywaniem fikcji.

Problematyka czasowa dramatu została w *Logik der Dichtung* ujęta z perspektywy porównania z formami narracyjnymi literatury, przy jednoczesnym uwzględnieniu rzeczywistości scenicznej, która tu występuje. O ile fikcja tworzona w dziele epickim utrzymuje się w sytuacji bycia prezentowaną niezależnie od aktualnego postrzegania i czas ma w niej również fikcyjny charakter, w dramacie od trybu prezentowania przechodzimy do zmysłowej bezpośredniości postrzegania. Rzeczywistość przedstawiona w dramacie, a wraz z nią czas, pozostając fikcją równocześnie dzięki scenie nabierają cech autentyzmu, „fizycznej” realności. „Czas opowiadania” staje się „czasem gry”.

Oczywiście, całkowita zbieżność czasu trwania akcji z realnym czasem jej przedstawiania może mieć jedynie postulatywny charakter, a nawet minimalna między nimi różnica ujawnia kategoryczną nieidentyczność między czasem fikcyjnym zdarzeń dramatu i realnym — inscenizacji. Scenicznie ucieleśniona przestrzeń i czasu dramatu mimo fizycznie postrzegalnej formy ma równie imaginacyjny charakter, jak uobecniana mocą opowiadającego słowa przestrzeń i czas epiki. Sama w sobie fizyczna rzeczywistość sceny nie jest równocześnie rzeczywistością widza.

Współczesne teorie głoszące jakoby żywiołem czasowym dramatu była teraźniejszość lub przyszłość podejmują, zdaniem Hamburger, klasyczny spór o trzy jedności. W istocie teoria głosząca związek dramatu z czasem teraźniejszym jest analogiczna do teorii „przeszłościowości” epiki i równie problematyczna.

Zarówno na scenie jak w powieści zawsze występuje owo specyficzne „teraz” fikcji, którego nie należy mylić z realną teraźniejszością — tylko na widowni przeżywamy je inaczej niż w toku lektury. „Akcja dramatu jest tu i teraz nawet wówczas, gdy całkowicie brak danych pozwalających fikcyjną przeszłość lub przyszłość powiązać z fikcyjną teraźniejszością. Jest to tu i teraz fikcyjnych podmiotów wypowiedzi [„Ich-Origines”], do których odnosi się zarówno rozwój zdarzeń fikcji dramatycznej jak i epickiej. [...] owa zmysłowo postrzegalna rzeczywistość (mowa o inscenizacji) jest przecież jednak równie niezdolna funkcjonować jako rzeczywistość, jak mimo gramatycznej wartości czasu przeszłego narracyjne

praeteritum nie może oznaczać przeszłości, a pozorna teraźniejszość scenicznego *praesens* jest równie nieważna, jak fikcjonalne *praeteritum*" (s. 130).

Mylne — zdaniem autorki — przyporządkowania form czasowych poszczególnym rodzajom literackim nie ominęły także liryki. Teoria o jej „teraźniejszości” jest następstwem błędu odnoszenia epiki i dramatu do określonych czasów gramatycznych. W rzeczywistości liryka jest domeną występowania wszystkich trzech podstawowych kategorii czasu, a więc nie tylko teraźniejszego, lecz także przeszłego i przyszłego. Na szczególne podkreślenie zasługuje przy tym — i jednocześnie określa specyfikę liryki w stosunku do epiki i dramatu — fakt, że tu „każdy z trzech czasów gramatycznych występuje w swych właściwych funkcjach i egzystencjalnych treściach znaczeniowych” (s. 194). W przeciwieństwie do pozostałych dwóch rodzajów nie zachodzi konieczność, by także z liryki wykluczyć realne stosunki czasowe. Dzieje się tak, ponieważ jako forma wypowiedzi w taki sam sposób zawiera w sobie czas lub go nie zawiera, jak każda wypowiedź dotycząca rzeczywistości i z liryką nie związana. Właśnie sposób, w jaki wypowiedź liryczna posługuje się czasami gramatycznymi i relacje zachodzące między nimi a rzeczywistym czasem — dowodzą, że podmiot liryczny jest rzeczywistym, mającym być w czasie, „*ja-origo*”. Wypowiedź liryczna ma więc charakter wypowiedzi dotyczącej rzeczywistości, choć bez funkcji pozostawiania w bezpośrednich związkach z rzeczywistością. Treść czasowa wypowiedzi lirycznej tym tylko różni się np. od historycznej, że za sprawą kontekstu, w jakim występuje, nie podlega bezpośredniej weryfikacji.

Egzystencjalny charakter liryki w przypadku użycia czasu przeszłego występuje jeszcze silniej, niż miało to miejsce w przypadku czasu teraźniejszego, Hamburger przypisuje mu bowiem większą jednoznaczność. W utworze lirycznym posługującym się czasem przeszłym „*ja*” liryczne zawsze występuje w zaimkach osobowych lub dzierżawczych wskazujących na 1 osobę. Z pewnym trudem w lirykach pisanych w czasie teraźniejszym również można znaleźć owo „*ja*” w 1 osobie, zwykle jednak nie ma ono większego znaczenia, pozostaje w cieniu, podmiotowość wypowiedzi nie zostaje podkreślona. Natomiast w formie *praeteritalnej* pierwszoosobowość zawarta jest *explicite*, ponieważ w liryce wypowiedź imperfektywna może powstać jedynie na zasadzie egzystencjalnego odniesienia do „*tu i teraz*” mówiącego podmiotu. W wypowiedzi pierwszoosobowej, która ma za przedmiot rzeczywistość, forma imperfektywna stanowi *modus* wspomnienia, nie może tu więc chodzić o ogólne idee, lecz o zdarzenia, sytuacje czy określone wewnętrzne przeżycia. Naturalnie, sytuacja przedstawiona w utworze lirycznym jako wspomniana nie musi odpowiadać rzeczywistej sytuacji.

Zdarza się, że utwory pisane w czasie przeszłym zamiast pierwszej eksponują trzecią osobę. Może ona wówczas być pojmowana jako obiektywizacja „*ja*” lirycznego lub jako postać, fikcyjny przedmiot opowiadania, w tym wypadku jednak nie mielibyśmy już do czynienia z liryką, podmiot wypowiedzi tracąc swój pierwotny charakter przyjąłby na siebie funkcję narracyjną, a *praeteritum* utraciłoby wartość *signum* czasu przeszłego.

Teza o wybitnie egzystencjalnym charakterze lirycznego czasu przeszłego pozostawałaby tym samym w mocy, a wraz z nią byłaby nadal aktualna przynależność wypowiedzi lirycznych do sfery wypowiedzi mających za przedmiot rzeczywistość.

Käte Hamburger dowodząc, że w obrębie fikcji literackiej zostaje naruszona ścisła więź między czasem a pozornie zdającą się nań wskazywać kategorią gra-

matyczną (zob. s. 56) — przygotowała w pewnym sensie grunt całkowitej negacji związku między czasem („Zeit”) a czasem jako kategorią gramatyczną („Tempus”), która to negacja stanowi zasadniczą tezę książki Haralda Weinricha *Tempus. Besprochene und erzählte Welt* (Stuttgart 1964).

W obserwacjach swych autor ten wychodzi od stwierdzenia nieprzydatności kategorii czasu gramatycznego do określenia czasu dziania się tego, o czym mówi zdanie, i zastępowania go w tej roli, ilekroć takie informacje są rzeczywiście istotne, przez przysłówki, jak „wcześnie”, „jutro” itp., czy bezpośrednio odniesienia do czasu mierzonego kalendarzem i zegarem. Przy tym jak długo relacja o dzianiu się odzwierciedla je w sposób ciągły, nie zachodzi potrzeba nieustannego ponawiania określeń lokalizujących w czasie każdy odcinek przedstawionych zdarzeń. Niepodobna natomiast wypowiedzieć żadnego zdania tak, aby nie było ono określone pod względem czasu gramatycznego. Wniosek nasuwa się sam. Skoro czas gramatyczny wykazuje tak małą przydatność dla określenia czasu, jego zadanie, być może, polega na czym innym.

Tymczasem znakomita większość definicji czasów gramatycznych zakłada zastosowanie tych ostatnich do wskazywania relacji czasowych w obrębie przedmiotu wypowiedzi, a sprzyja temu brak w wielu językach rozróżnień w rodzaju niemieckiego „Zeit” — „Tempus” czy angielskiego „time” — „tense” oraz sięgające Arystotelesa pojmowanie czasownika jako wyrazu, który za pośrednictwem swych form gramatycznych określa czas.

Równie antycznym rodowodem może wykazać się zasada trójdzielnosci czasu na przeszłość, teraźniejszość i przyszłość znajdująca odbicie w analogicznych czasach gramatycznych. Wprawdzie już w *Fizyce* Arystotelesa można znaleźć pogląd, że teraźniejszość stanowi jedynie punkt graniczny między przeszłością i przyszłością, jednak droga od filozoficznych obiekcji do wniosków dla szkolnych gramatyk nie była łatwa.

Argumentów przeciwko trójdzielnosci czasu dostarcza także analiza systemów językowych, zwłaszcza nieindoeuropejskich. Niektóre języki afrykańskie rozróżniają np. teraźniejszość i nie-teraźniejszość, wśród języków Indian spotyka się operujące opozycją przyszłość — nie-przyszłość. Nawet w systemie temporalnym niemieczyny doszukiwano się fundamentalnej dychotomii: przeszłość i nie-przeszłość¹¹.

Skoro mimo oczywistej, jak by się zdawało, kongruencji między czasem gramatycznym i czasem nie można objaśniać pierwszego za pomocą drugiego, Weinrich analizuje również ewentualność odwrotną — mianowicie objaśniania zjawiska czasu za pomocą czasów gramatycznych. Jednak od Platona po filozofię egzystencjalną we wszystkich dyskusjach o czasie jego odbicie w systemie gramatycznym mowy uznawano za całkowicie nieadekwatne.

Na paradoksalne konsekwencje traktowania czasu gramatycznego jako wyrazu rzeczywistej pozycji w czasie wskazują obserwacje „epickiego czasu przeszłego”. Weinrich rozważa je na przykładzie porównania form „pisze” i „pisał”. W obydwu wypadkach mowa jest o tej samej czynności; czy istonie jednak rozbieżność informacji dotyczy czasu jej dokonywania, skoro wbrew podręcznikom gramatyki, np. w sytuacji opowiadania, „pisał” może występować w połączeniu z przysłówkami czasu odnoszącymi się do przyszłości i teraźniejszości. Zagadnieniem tym, jak wiadomo, szerzej zajęła się Käte Hamburger w rozprawie *Das epische Präteritum*,

¹¹ Zob. H. Weber, *Das Tempussystem des Deutschen und des Französischen*. Bern 1954.

a następnie w *Logik der Dichtung*, przy czym rolę w pewnym sensie inspiratora odegrał Jean Pouillon i jego *Temps et roman* (1946). Chodzi tu o zdania w rodzaju „jutro odlatywał samolot”. W dyskusji, która się wokół tej sprawy rozwinęła, a którą relacjonuje Roy Pascal¹², Franz Stanzel zwrócił uwagę, że połączenie czasu przeszłego np. z przysłówkiem dotyczącym przyszłości występuje wyłącznie w mowie pozornie zależnej lub zbliżonych do niej sytuacjach opowiadania¹³, nie zmienia to wszakże faktu, że *praeteritum* — a jak wynika z dalszych rozważań Weinricha, z pozostałymi czasami gramatycznymi dzieje się podobnie — może odnosić się do wszystkich czasów nie wyłączając przyszłości.

Choć tu mylą się zarówno Hamburger jak Weinrich, jakoby przykładów w pierwszym rzędzie dostarczała klasyczna powieść przyszłościowa naukowej fantastyki. Z perspektywy narratora, nie zaś autora, zdarzenia — które dla rzeczywistego czytelnika mogą być tylko przyszłością — przybierają bowiem w powieściach tego typu charakter w sposób normalny dla epiki zdystansowanej przeszłości. Sprawa wymagałaby może szczegółowszych rozważań¹⁴, wydaje się jednak, że rola, jaka przypada przyszłościowej *science fiction* w materiale dowodowym zgromadzonym na poparcie tezy o rozbieżności między aspektami czasu a wyrażającymi je rzekomo formami gramatycznymi, wynika z powierzchownego potraktowania sytuacji narracyjnej właściwej powieściom spod znaku Wellsa.

Ryszard Handke

¹² Zob. R. Pascal, *Tense and Novel*. „The Modern Language Review” 57 (1962).

¹³ F. Stanzel, *Episches Präteritum, erlebte Rede, historisches Präsens*. „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte” 33 (1959).

¹⁴ Zob. R. Handke, *Rola kategorii adresata narracji w fantastyce naukowej*. W zbiorze: *Prace z poetyki poświęcone VI Międzynarodowemu Kongresowi Slawistów*. Wrocław 1968.