

RUCH LITERACKI

DWUMIESIĘCZNIK

Rok XLIX

Kraków, styczeń–luty 2008

Zeszyt 1 (286)

Polska Akademia Nauk – Oddział w Krakowie

PL ISSN 0035-9602

TRWAŁE I ZMIENNE. INGARDENOWSKA KONCEPCJA NARRACYJNOŚCI WYPOWIEDZI WOBEC BERGSONIZMU I FORMALIZMU

DANUTA ULICKA*

Czas [...] to dla przestrzeni kamienny wykładnik potęgi
Wielimir Chlebnikow, *Tablice Losu* (1922)

70 lat temu w Paryżu na IX Międzynarodowym Kongresie Filozoficznym Roman Ingarden wygłosił referat „Der Mensch und die Zeit”. Był już wówczas autorem *Das literarische Kunstwerk* (1931) i tzw. lwowskiej wersji *O poznawaniu dzieła literackiego* (1937). Referat – wiele na to wskazuje – mógł być realizacją młodzieńczego zamysłu: wymarzonej rozprawy „Die mensliche Person”, której utopijność wyperswadował mu Husserl, proponując w zamian dysertację na temat Bergsona. Niedługo po jej obronie w r. 1928 powstały właśnie wspomniane dwie wielkie rozprawy literaturoznawcze. Referat paryski, poświęcony problematyce antropologiczno-filozoficznej acz nie dotyczył literatury, jest bez nich niezrozumiały – podobnie jak one pozostają nieczytelne w oderwaniu od prac filozoficznych i antropologicznych fenomenologa. Uciekając się do dogodnego przykładu dzieła sztuki językowej, Ingarden tematyzował w nich nurtujące go od najwcześniejszych lat problemy czasu. W domenie filozofii literatury dotyczyły one rozciągłej budowy dzieła i jego rozciągłości w procesie pozna-

* Danuta Ulicka – prof. dr hab., Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.

wania, to jest narracyjnego, odwzorowywanego w języku i lekturze jego uporządkowania sekwencyjnego. Problemy te łączyły się ściśle z zagadnieniami konstytucji przedmiotu poznania i jego tożsamości. Te z kolei w przekładzie na kwestie filozoficz noliterackie odnosiły się do związku tego przedmiotu z doświadczeniem bezpośrednim i z językiem. Niezależnie jednak od węższej lub szerszej zakresowo tematyzacji, były to te same problemy, które Ingarden postawił już w pierwszej swej opublikowanej rozprawie – dysertacji doktorskiej, polemicznie kontynuującej koncepcję Bergsona¹.

Spośród zagadnień, jakie się wyłaniały w związku z tymi problemami, sprawą najbardziej drażliwą był problem zmienności i tożsamości, czasowości i stabilności, dynamiki i statyki. Twórca „ontologii epistemologicznej” (warto od razu zwrócić uwagę na tę paradoksalną nazwę) podnosił go w odniesieniu do wszystkich bodaj kwestii, jakie podejmował w wielokierunkowo rozgałęzionej myśli. Choć wciąż ponawiany, nie znalazł ostatecznego rozwiązania. Także w referacie na kongresie paryskim, gdzie został postawiony na płaszczyźnie antropologii filozoficznej, Ingarden mówił jedynie w trybie pytającym: „Czymże jesteśmy my sami w coraz to nowym «teraz»? Czy w nieustannym przepływie coraz to nowej terażniejszości możemy jeszcze być czymś, co trwale istnieje [...], co, jako [...] określone «ja» stanowiłoby ostateczne podłoże [...] przeżyć?”. I odpowiadał w trybie przypuszczającym: „Być może [...] punktualność terażniejszości wcale nie niweczy istnienia i tożsamości transcendujących terażniejszość przeżyć?”²

Powiem od razu, wyprzedzając szczegółową analizę: to możliwościowe rozstrzygnięcie nie jest figurą retoryczną. Sygnalizuje ono dylematy, jakie stanęły nie tylko przed fenomenologiem, ale całym prestrukturalistycznym literaturoznawstwem środkowo-wschodnioeuropejskim w fazie przejściowej między modernizmem i awangardą, w latach mniej więcej 1914–1930³. Literaturoznawstwo to dobrze uświadamiało sobie aporię między strukturą i/lub systemem (tym, co trwale, stabilne i niezmiennie, nieciągle, przedmiotowo określone)

¹ *Intuition und Intellekt bei Henri Bergson. Darstellung und Versuch einer Kritik*, Halle 1921 (*Intuicja i intelekt u H. Bergsona. Przedstawienie teorii i próba krytyki*, z języka niemieckiego przełożyła M. Turowicz [w:] R. Ingarden, *Z badań nad filozofią współczesną*, Warszawa 1963).

² R. Ingarden, *Człowiek i czas*, „Przegląd Filozoficzny” 1938, s. 59 (jest to autorski przekład referatu wygłoszonego na kongresie paryskim po niemiecku *Der Mensch und die Zeit*; fragment ukazał się też wcześniej w lwowskim „Czasie” 1937, nr 352; połączone obie wersje przedwojenne Ingarden opublikował w r. 1946 w miesięczniku „Twórczość”, z. 2). Nie była to, warto dodać, pierwsza wyprawa Ingardena na teren antropologii. W roku 1935 w lwowskim „Tygodniu Polskim” ukazał się esej *Człowiek i jego rzeczywistość*, także poświęcony m.in. zagadnieniom czasu jako podstawowego wymiaru ludzkiej egzystencji i wiążącym się z tym nierozstrzygalnym kwestiom uzasadnienia tożsamości.

³ W odniesieniu do kultury rosyjskiej celne odróżnienie modernizmu i awangardy proponują A. Hyussen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington 1986, s. VII–VIII, i V. Ehrlich, *Modernism and Revolution: Russian Literature in Transition*, Cambridge 1994, s. 3.

a tym, co nieustabilizowane, wciąż niegotowe, nieostateczne, niefinalne, co pozostaje w istocie niefinalizowalne – *niezawiesznoje*, wedle określenia Michaiła Bachtina, które dziś tłumaczy się celnym oksymoronem *open-endedness*. Dzieło literackie, obok malarskiego (nie zaś muzycznego, jak w refleksji niemieckiej, co także trzeba od razu podkreślić), dostarczało tym filozoficzno-literackim poszukiwaniom przejrzystego materiału pozwalającego zdefiniować swoisty przedmiot rodzącej się nowej dyscypliny: teorii literatury, przedmiot nader kłopotliwy – zarazem „dany” i „zadany”, zmienny i trwały, gotowy i niegotowy, równocześnie ten sam i inny. W Polsce i w Rosji ta jego antynomiczna natura pojawiła się w przemyśleniach artystów i badaczy sztuki za sprawą intensywnie przez nich dyskutowanego Bergsonowskiego rozróżnienia dwóch porządków: czasu i przestrzeni. W Rosji było ono komentowane już od r. 1902, w Polsce – nieco później, od ok. r. 1911, ale za to dłużej, także po I wojnie⁴. Dogłębne przemyślenie tego rozróżnienia, krytyczne wobec opcji Bergsonowskiej, komentowanej jako jednoznacznie pro-czasowa, pozwoliło teoretykom literatury zarysować dwoistą, nie jedynie narracyjną koncepcję wypowiedzi językowej i jej nie tylko rozwijającego się w czasie, sekwencyjnego poznawania – koncepcję zdecydowanie odmienną od tej, jaka zdominowała potem dojrzały strukturalizm prasko-polsko-paryski i narratologię francuską w latach 60., kontynuowaną w amerykańskiej antropologii kulturowej po zwrocie narratywistycznym w dekadzie 70.–80.

W przemyśleniach Ingardena najwyrazistszą literaturoznawczą konkretyzacją zagadnień Bergsonowskich są rozważania o fazowej budowie dzieła literackiego i czasowej rozciągłości aktów jego poznawania. Zarysowane w *Das literarische Kunstwerk*, rozwinięte i pogłębione w sześć lat później w *O poznawaniu dzieła literackiego*, nie doczekały się należytej uwagi komentatorów. Hans Robert Jauss np. ostro krytykował Ingardenowską teorię konkretyzacji za jej niewydolność, niemoc podjęcia „właściwych” dla fenomenologicznej lekturologii zagadnień konstytucji przedmiotu w aktach świadomości, które, jego zdaniem, poprawnie postawić miał dopiero Iser⁵. W powszechnej świadomości Ingarden pozostał twórcą jedynie warstwowej teorii budowy dzieła, czyli dinozaurem „metafizyki obecności”, tępo głowym zwolennikiem „skandalicznego” przeciwstawienia przedmiotu i podmiotu. Jedynie bodaj fundatorzy drugiej rewolucji kognitywistycznej, świadomi prekursorstwa epistemologicznej ontologii i wbudowanej w nią teorii percepcyjno-pamięciowych aktów mentalnych, do niej odsyłali swoją semantykę.

Toteż warto powrócić do Ingardenowskiego ujęcia budowy i poznawania dzieła literackiego. Po pierwsze dlatego, że z punktu widzenia przemian, jakie

⁴ Por. H. L. Fink, *Bergson and Russian Modernism, 1900–1930*, Evanston 1999; S. B o r z y m, *Bergson a przemiany światopoglądowe w Polsce*, Wrocław 1984.

⁵ H. R. J a u s s, *The Theory of Reception: A Retrospective of Its Unrecognized Prehistory* [w:] *Literary Theory Today*, ed. P. Collier and H. Geyer, Cambridge 1992.

nastąpiły w literaturoznawstwie ostatniego półwiecza, wydaje się ono alternatywą wobec dominujących w nim tendencji. Po drugie – bo pozwala zakorzenić te przemiany w poszukiwaniach z pierwszej ćwierci XX wieku, a tym samym dostarczyć do znanych argumentów (Welscha, Lyotarda, Baumana, Latoura) kolejnych, przemawiających za modernistycznym rodowodem post-moderny. Po trzecie wreszcie dlatego, że ujęcie Ingardenowskie znakomicie poświadcza specyfikę środkowo- i wschodnioeuropejskiego prestrukturalizmu, w którym inspiracje Bergsonowskie łączyły się bezkolizyjnie z fenomenologicznymi i awangardowymi-futurystycznymi.

Tym zagadnieniom będą poświęcone dalsze uwagi. W części pierwszej zrekonstruuję najważniejsze tezy Ingardena o fazowej budowie dzieła literackiego. W części drugiej – wskażę na komplikacje, jakie koncepcja ta rodziła. W trzeciej – omówię najpoważniejszą z nich, związaną z nieusuwalnym napięciem między porządkami czasu i przestrzeni. W czwartej – zasygnalizuję podobieństwa między Ingardenowskim rozwiązaniem tej kwestii a propozycjami literaturoznawców rosyjskich związanych z awangardą futurystyczną. W konkluzjach odniosę się do współczesnych literaturoznawczych koncepcji narracyjności (czasowości) tekstu językowego i wywodzących się z nich ujęć jego funkcji poznawczo-antropologicznych.

1.

Zarysowane w dwóch głównych rozprawach literaturoznawczych kwestie dwuwymiarowej budowy dzieła literackiego najwyrazistszą wykładnię uzyskały w zbiorze *Szkice z filozofii literatury* (1947). Dwuwymiarowość fenomenolog zdefiniował tu jako równoczesność dwóch punktów widzenia w podejściu do jego budowy: punktu widzenia przestrzennego, z którego ujawnia się jego struktura warstwowa, i punktu widzenia czasowego, zgodnego z sekwencyjnym porządkiem jego rozwijania się w czasie, zarówno w akcie powstawania, jak odbioru, narzuconego przez naturę języka. Tylko tyle – i aż tyle. Aż – bo propozycja ta od razu wprowadzała dylemat uzgodnienia obu porządków: pozaczasowego i czasowego, a także ustalenia terminów służących artykulacji zarysowującego się przy próbie ich skorelowania trzeciego wymiaru, swoiście chronotopowego, by posłużyć się metaforycznie określeniem Bachtina.

Gwoli przejrzystości wykładu Ingarden rozdzielił jednak rozważania o dwuwymiarowej budowie dzieła. Zyskał dzięki temu możliwość, tak cenioną przez uwrażliwionego na „jasne filozofowanie” ucznia Twardowskiego, niemieszania kwestii niezgadnialnych ze sobą, jak się początkowo wydawało – niezgadnialnych przynajmniej w optyce filozofii określoności, wedle której coś musiało być z konieczności jakies, ostro wydzielone i zdefiniowane. Zasada niesprzeczności „wmówiona” ludzkości przez Arystotelesa, jak krytycznie pisał już w latach 10. XX wieku Jan Łukasiewicz, partner Ingardena ze szkoły Twardowskiego,

nawet dla autora koncepcji *quasi-sądów* pozostawała – przynajmniej w deklaracjach – obowiązująca.

Przy takim rozdzieleniu problematyka czasowego wymiaru dzieła sprowadza się do jego rozciągłości w czasie (nazywanej też przekrojem „podłużnym”), a lektura – do podążania za przyrastającymi linearnie jednostkami języka i znaczenia⁶. Za model operacji lekturowych odbiorcy posłużył model operacji zdaniotwórczych (wedle Ingardena, wyznającego gestaltowską zasadę kontekstu, znaczenie zdania jest bowiem pierwotne i nadrzędne wobec znaczeń składających się na nie tworów językowych). Jeśli coś wprowadzało zamęt do lektury płynącej od zdania do zdania, to jedynie fenomeny związane z tzw. perspektywą czasową, czyli nieustannym przesuwaniem się terażniejszości (teraz czytanego) w przeszłość i w przyszłość, gromadzeniem w pamięci już przeczytanego i antycypowaniem jeszcze nie-czytanego. Perspektywę tę Ingarden analizował szczegółowo, zwracając uwagę na nieuchronne konsekwencje jej działania: skracanie się fenomenalnej długości faz przeszłych, wydłużanie faz odbieranych w szczególnym napięciu emocjonalnym, zmiany w dynamice aktualnie poznawanego w porównaniu z minionym, wzbogacanie jakościowego określenia już czytanego przez właśnie czytane i antycypowane, zacieranie się faz minionych, zarazem jednak wzbogacanie ich uposażenia, zmienną hierarchizację obiektów ujawniających się raz jako figura, innym razem przesuwanym do tła.

Tak zarysowana koncepcja ze wszystkimi szczegółowymi analizami na pierwszy rzut oka wydaje się prostą aplikacją Husserlowskich analiz wewnętrznej fenomenologicznej świadomości czasu do doskonale znanych Ingardenowi analiz Bergsona. Wyraźnie nakładają się na siebie wprowadzone przez Husserla w wykładach z lat 1905–1907 zjawiska pamięci biernej i aktywnej (retencji i protencji) i Bergsonowska koncepcja terażniejszości jako stale przesuwanej się zmiennej wypadkowej faz „już” i „jeszcze nie”, które Ingarden uznał za obrzeża aktualnie czytanego. Jakkolwiek Husserl nie znał Bergsona⁷, to jego pilny uczeń bez trudu połączył obie inspiracje.

Ostateczne jednak połączenie okazało się nieproste. Po pierwsze Ingarden, który bardzo nieufnie odniósł się do Heideggerowskiej publikacji wykładów Husserla (1928), wyraźnie odnajdywał u Mistrza z Getyngi inne jeszcze wątki

⁶ Tak, naiwnie ujmuje się ją nierzadko i dzisiaj, przykładem – propozycja Stanleya Fisha sformułowana w *Literature in the Reader: Affective Stiltistics*, „New Literary History” 1970, vol. 2, nr 1 i ponowiona w jego rozprawie o Miltonie *How Milton Works*, Cambridge 2001.

⁷ Jego pełne zachwyty okrzyki „prawdziwi bergsoniści to my!” i „Es ist so, als ob ich Bergson ware” odnosiły się nie do koncepcji czasu, ale doświadczenia bezpośredniego. Pierwszy miał wykrzyknąć w r. 1911 po wysłuchaniu w Kole Getyngińskim wykładu Alexandra Koyre o intuicjonizmie (por. H. Spiegelberg, *Phenomenological Movement: A Historical Introduction*, The Hague 1965, t. 1, s. 399), drugi – w r. 1917 po wysłuchaniu referatu Ingardena (por. R. Ingarden, *Z badań nad filozofią współczesną*, Warszawa 1963, s. 537).

niż uprzystępnione przez Heideggera⁸. Można sądzić, że wiązały się one ze stałym między nimi konfliktem o prymat konstytucji (aktu, czynności) bądź ich wytworu – by użyć języka Twardowskiego. Po drugie: w Ingardenowskich analizach fazowej budowy dzieła w porównaniu z ujęciem Bergsonowskim i Husserlowskim pojawiły się istotne różnice. Pierwsza polegała na udziale przeszłości w formowaniu aktualności i przyszłości, czego Bergson-indeterminista nie dopuszczał. Druga wiązała się z faktem, że koncepcja wyłożona w samych tylko rozważaniach o budowie fazowej dzieła uwzględniała jedynie akty odbiorcy, i to akt izolowany – samotnej lektury pojedynczego, względnie przy tym prostego utworu. Tymczasem już w *O dziele literackim* takie akty warunkowały „życie” dzieła w czasie, to jest stopniowo stający się w określonych wspólnotach odbiorczych wciąż zmienny i ostatecznie nigdy niegotowy wytwór kulturowy. Refleksja nad tym – *sui generis* Bergsonowskim przecież – „życiem” znacznie skomplikowała prostą wykładnię czasowego wymiaru dzieła jako rozciągłości w czasie od pierwszej litery do ostatniej kropki. Wreszcie – rozciągłość w czasie u Ingardena to także sprawa aktu twórczego autora, czyli kreacji przed- i niejęzykowej oraz jej językowej reprezentacji. Uwzględnienie tego, co poprzedza samo dzieło-wytwór i obiekt lektury, wprowadzało kolejne komplikacje. Wymagało bowiem postawienia kwestii relacji między doświadczeniem a myślą i językiem, i to takim językiem, który odznaczałby się walorem intersubiektywnej komunikowalności (czyli podjęcia zagadnień obcych Bergsonowi, krytycznemu w stosunku do deformującej pracy takiego języka).

A problematyki stosunku między doświadczeniem bezpośrednim, konceptualizującą je myślą i jej językową reprezentacją Ingarden nie mógł nie podjąć. Analizował przecież dzieło sztuki językowej, a nie – jak Bergson i Husserl – muzycznej⁹, którego (zakładana) asemantyczność zwalniała od podjęcia zagadnień referencji. Rozstrzygając ją, Ingarden nie podważył wprawdzie wspólnej zasady Bergsona i fenomenologów: od przedmiotów do pojęć, ale, wyczulony w analitycznej szkole lwowskiej na zagadnienia języka, nie mógł go pominąć. Musiał przy tym zaproponować taką koncepcję znaczenia, która by godziła nieomylnie doświadczenie bezpośrednie z jego mentalną konfiguracją i językowym odwzorowaniem.

⁸ Te inne wątki wychodzą na jaw w późniejszej publikacji wykładów Husserla przygotowanej przez Rudolfa Boehma, *Zur Phenomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1893–1917)*, hrsg. von R. Boehm, Gravenhage 1966). *Notabene* Ingarden mógł krytycznie odnosić się do Heideggera i z innych powodów, z których nie najmniej ważnym było niezadowolnienie z dokonanej przez niego niemieckiej redakcji rozprawy doktorskiej o Bergsonie.

⁹ Temu poświęcił wprawdzie nieco wcześniej osobne rozważania (*Zagadnienie tożsamości dzieła muzycznego*, „Przegląd Filozoficzny” 1933, z. 4), ale powrócił do nich dopiero po rozprawach o czasie i o fazowości dzieła literackiego, jawnie przenosząc na utwór muzyczny sformułowane w nich konkluzje (por. *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości* [w:] tegoż, *Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa 1958; patrz też głos w dyskusji nad książką Z. Lissy *O percepcji dzieła muzycznego*, *Materiały do studiów i dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki*, 1955, nr 1/2; *Elementy dzieła muzycznego* [w:] „Sprawozdania Towarzystwa Naukowego w Toruniu” 1955, z. 1/4).

Pogodzenie okazało się nietrudne: Ingarden przyjął zasadę paralelizmu ontologiczno-semantycznego, którą w szkole lwowskiej najdobitniej sformułował Tadeusz Kotarbiński. Wydatnie „pomógł” mu nadto fakt analizowania dzieła sztuki literackiej, którego językowi, jak i Bergson, jak w ogóle modernistyczni poeci i filozofowie sztuki, a także ich awangardowi spadkobiercy-futuryści, przyznawali siłę kreacjonistyczną, szczególnie status poznawczy i moc sprawczą. Potem rozciągnął zresztą te przywileje także na dzieła naukowe¹⁰. Warto dodać na marginesie, że przy okazji rozwiązywania tych kwestii Ingarden zarysował taką koncepcję znaczenia, która zapowiadała antykartezjańską rewolucję kognitywistyczną – koncepcję uwzględniającą polisensoryczność doświadczeń, zakorzenionych w cielesnych aktach percepcji zmysłowej, rekonfigurowanych następnie w aktach mentalnych i przepracowywanych w aktach pamięci, ale kodowalnych w znaczeniach języka. Znaczenia te były przy tym, niezależnie od ich indywidualności i kreacjonistycznej genealogii (dowolne brzmienie można łączyć z dowolnym znaczeniem, przesądzał bezdyskusyjnie Ingarden) intersubiektywnie dostępne na mocy zasady prototypowości. Koncepcja ta usuwa w cień permanentnie ponawiane – zwłaszcza ze strony zwolenników systemowej, de Saussure’owskiej lingwistyki – zarzuty o brak lub co najmniej niejednoznaczność rozstrzygnięcia newralgicznej kwestii podstaw intersubiektywności języka, a zarazem tłumaczy, dlaczego u Ingardena kształt wypowiedzi nie determinuje jej znaczenia ani nawet nie przesądza jej modalizacji (to samo zdanie może być raz czytane jako sąd, a raz jako *quasi*-sąd, jak twierdził).

Zasygnalizowane komplikacje dawały się więc stosunkowo łatwo rozwiązać. Nietknięta pozostawała najpoważniejsza. Była ona właśnie konsekwencją przeniesienia rozważań o czasowości na teren tekstu językowego, którego znaczenie w koncepcji Ingardena jest bytem (przedmiotem) intencjonalnym (dokładniej: wtórnie intencjonalnym), ze wszystkimi atrybucjami, jakie bytom przysługują. Należy do nich zwłaszcza indywidualna tożsamość, którą odznaczają się i przedmioty realne, i idealne, i właśnie – acz w słabszym sensie – intencjonalne¹¹. To zaś, co tożsame, nie powinno być zarazem zmienne w czasie; zasada niesprzeczności pouczyła, że to samo nie może być jednocześnie inne.

¹⁰ Por. R. Ingarden, *Dążenia fenomenologów* [1919] [w:] tegoż, *Z badań nad filozofią współczesną*, op. cit.; *O języku i jego roli w nauce* [w:] *Z teorii języka i filozoficznych podstaw logiki*, Warszawa 1971. Znamienne jest także uznanie dla stylu pisarskiego samego Bergsona, za którego sprawą miał on przewyciężyć niemoc i stabilizujące, deformujące działanie mowy (Ingarden dał mu wyraz w polemice z L. Chwistkiem, który w *Wielości rzeczywistości*, Kraków 1921, szydził z Bergsonowskich „pojęć płynnych”; por. recenzja z rozprawy Chwistka opublikowana w „Przeglądzie Filozoficznym” 1922, z. 3 i dalsza polemika między oboma filozofami w „Przeglądzie Filozoficznym” 1923, z. 1/2 i „Ruchu Filozoficznym” 1922/1923, nr 7/8).

¹¹ Jest znamienne, że rozprawa Ingardena o tożsamości przedmiotu indywidualnego powstała już po opublikowaniu dwóch głównych książek literaturoznawczych i artykułach o tożsamości utworu muzycznego (*Problematyka tożsamości przedmiotu indywidualnego*, „Ruch Filozoficzny” 1938, nr 1/3).

Tej trudności nie dawało się przezwyciężyć przy pomocy Bergsona i Husserla. Zapowiadała ją już przyjęty przez Ingardena język w wykładzie o budowie fazowej literackiego dzieła sztuki. To język, jak łatwo zauważyć, ściśle związany z przestrzenią, a nie z czasem, obfitujący w słownictwo tradycyjnie używane w analizach sztuki malarskiej, nie zaś muzycznej. Już „perspektywa”, wprawdzie z dodatkiem „czasowa”, wprowadzała do analiz czasu obcy element postrzeniowy. Także „skróty perspektywiczne” odsyłają do zmysłu wzroku, a nie słuchu. Do optycznego słownika należą również „naoczność” i „oczywistość” (niezależnie od ich specyficznego fenomenologicznego nacechowania), „wyglądy” i „jakości postaciowe”. Wszystkie one kierują uwagę na zmysł, który chwytą „stałe”, niezmiennie i stabilne, utrwała je w pamięci i, co więcej, ujednocila w „obrazy przypomnieniowe”¹². Tworzy, innymi słowy, uschematyzowane wyglądy, których nieczasowa, przestrzenna, tj. substancjalna natura była dla Ingardena oczywista. Oczywiste było także, że nie mają one czysto językowej linearnej natury, choć powstają w linearnym procesie przybywania jednostek języka (słów i zdań), z drugiej zaś strony w akcie lektury aktywizują wiedzę zdeponowaną w pamięci odbiorcy, wiedzę tyleż językową, co doświadczeniową i wspólnotowo-kulturową (czytelniczą „encyklopedię”, by wyręczyć się terminem Umberto Eco).

Fenomeny te naruszały bezwzględną czasowość fazowej budowy dzieła, wprowadzając do koncepcji Ingardena najpoważniejsze komplikacje. Uczeń Twardowskiego i, pośrednio, Franza Brentany, nie mógł ich jednak pominąć.

2.

Trzeci nauczyciel Ingardena, Kazimierz Twardowski – wychowanek, jak i Husserl, austriackiej szkoły filozoficznej Franza Brentany – wyrobił w nim przekonanie o nieusuwalności z filozofii kwestii ontologicznych, przede wszystkim zagadnień przedmiotu i jego tożsamości. I właśnie problematyka konstytucji przedmiotu („wytworu”, w języku Twardowskiego) w przebiegających w czasie aktach („czynnościach”) poznawczych, zwłaszcza w aktach tak mocno uczasowionych, jak powstawanie i lektura dzieł literackiego – już z natury tworzących je jednostek rozciągniętych w czasie, postawiła przed Ingardenem nierozstrzygalnik. Pomimo bowiem uznania bezwzględnie (i to podwójnie bezwzględnie: zarówno w akcie tworzenia, jak odbioru) czasowej, procesualnej, dynamicznej natury tych aktów, musiał zarazem uznać, że coś w nich się

¹² Por. „Wspomnienie zmienia się treściowo, tracąc coraz bardziej swą indywidualność, swój charakter czasowy [...]. Przemienia się stopniowo [...] w bezosobowe i beczasowe wyobrażenie, które zawiera tylko «jakości wspólne». [...] wchodzi ono w schemat motoryczny, traci zarazem wszystkie te elementy, które nie pasują do danego schematu. [...] Formalnie zaś, przypomnienie zmienia się w miarę, gdy z płynącej nie wyodrębnionej formy właściwej dla stanu w czystym trwaniu nabiera coraz to bardziej formy aspektu statycznego”, R. Ingarden, *Intuicja i intelekt u H. Bergsona. Przedstawienie teorii i próba krytyki*, op. cit., s. 47.

wytwarza, a to „coś”, acz samo zmienia się w czasie (jak uschematyzowane wyglądy), daje w efekcie względnie stabilny, chwilowo przynajmniej trwały przedmiot – konkretyzację. Sama konkretyzacja okazywała się zresztą podobnie antynomiczna: jako rezultat indywidualnej lektury cechowała się tożsamością, ale tożsamością nietrwałą, zmienną w każdorazowej kreacji nawet „tego samego” czytelnika. Odznaczała się więc równocześnie stabilnością i niestabilnością.

Trud przemyślenia tych aporetycznych kwestii: uzgodnienia czasowości rozumienia i przestrzenności poznania, dynamiki i statyki, ciągłości i nieciągłości, zmienności i identyczności, nietrwałości i tożsamości, nieskończoności i skończoności, Ingarden podejmował w różnych pracach, zarówno z zakresu ontologii, jak filozofii języka, estetyki i filozofii literatury, ostatecznie zaś z dziedziny antropologii, gdzie przybrały one postać pytania o tożsamość człowieka i ontyczne podstawy odpowiedzialności. Podejmował je także – godzi się dodać – w mniej znanych pracach z zakresu filozofii matematyki. Te wydają się szczególnie bliskie rozstrzygnięciu zaproponowanemu w dociekaniaх filozoficzno-literackich o czasowej budowie i poznawaniu językowego dzieła sztuki.

Tytułem przykładu: w polemice z autorytatywnym rozstrzygnięciem Juliusa W. R. Dedekinda o linię prostą i tworzące ją punkty, które – wedle Dedekinda – opisuje zbiór liczb wymiernych, Ingarden dowodził, że prosta nie jest mnogością punktów, lecz inną pierwotną jakością, bytem samoistnym i indywidualnym, niesprowadzalnym do mnogości wyznaczających ją bytów¹³. *Per analogiam*: fazy w budowie dzieła literackiego są bytem osobnym niż konstytuujące się w procesach jego powstawania i tworzenia wyglądy i przedmioty.

Rozstrzygnięcie to można interpretować w perspektywie Ingardenowskich sporów z Bergsonem i z Husserlem, sporów prowadzonych – jak już powiedziano – z pasją ontologiczną zaszczerpioną w szkole Twardowskiego. Bergsonowi Ingarden zarzucał „oczywisty nonsens”, bo każe nam uchwycić coś, czego uchwycenie ma nam udowodnić, że to coś nie istnieje¹⁴. Husserlowi z kolei – sprowadzenie świata do sensu świata konstytuowanego przez sterylną transcendentną świadomość, zanurzoną wprawdzie w czasie, ale za to wykorzenioną ze świata, dla którego czas stanowi przecież nie tylko podstawowy wymiar istnienia, ale też decyduje o właśnie zróżnicowaniu bytów¹⁵.

¹³ Por. hasło „Ciągłość” autorstwa P. Błażczyka w *Słowniku pojęć filozoficznych Romana Ingardena*, redakcja naukowa A. J. Nowak, L. Sosnowski, Kraków 2001, s. 13–16.

¹⁴ R. Ingarden, *Intuicja i intelekt u H. Bergsona*, op. cit., s. 13.

¹⁵ O czasie jako podstawie dyferencjacji bytów patrz: *Spór o istnienie świata*, t. 1, Warszawa 1962, s. 8–15; t. 2, Warszawa 1961, s. 25–28. Ta krytyka przybrała szczególnie napięty, emocjonalny ton w pisanym w latach wojny zakończeniu *Sporu...*, kiedy Ingarden uznał, że transcendentna świadomość jest wykorzeniona nie tylko ze świata, ale i z czasu – czasu marnego, którego tym bardziej nie wolno „zawiesić”.

W perspektywie rozwiązań filozoficzoliterackich trzeba to ująć następująco: fazowa budowa dzieła, jego czasowa rozciągłość – nieusuwalna z racji natury jego językowego tworzywa i narzucanego przez nie trybu poznawania – tworzy szkielet, który można nazwać strukturą narracyjną. Ten – jest tożsamy dla wszystkich wytworów powstałych i udostępnianych w języku naturalnym. Tym samym szkielet ten, acz powstały w czasowych aktach kreacji i rekreacji, ma statyczną naturę (sugerują ją już same słowa: „szkielet”, „struktura”, „schemat”). Cechuje się repetycyjnością i schematycznością – stanowi, jednym słowem, to, co w teorii literatury nazywa się opowiadaniem. Dynamiczne – są przyrastające dane, schemat, który wypełniają, pozostaje niezmienny. Z drugiej strony – dane te nie przyrastają sumarycznie. Nad empirystów brytyjskich i Jamesonowski strumień świadomości Ingarden zdecydowanie przedkładał Bergsonowskie bezpośrednio dane świadomości. Ale zarazem świadomość nie jest u Ingardena korytem, w którym owe dane płynęłyby wartkim nurtem, wciąż nowe i odmienne od poprzednich. Świadomość pracuje: scala te dane, konfiguruje i rekonfiguruje, schematyzuje zgodnie z prototypowymi wzorcami postrzegania i umieszcza w pamięci w kształcie uschematyzowanych wyglądów, a i sama zmienia się podczas tej aktywności. W tej dynamicznej pracy świadomości i pamięci konstytuują się więc relatywnie trwałe, statyczne obiekty. Literaturoznawca nazywa je jednostkami fabuły: zdarzeniami, postaciami, które scalają się następnie w wątki i motywy opowieści, także względnie stabilne.

Opowieść wszakże, wieńcząca statyczno-dynamiczne, sekwencyjne i niesekwencyjne czynności autora i czytelnika, nie jest trwała. Przejściowo zastygła, ponownie dynamizuje re-kreacyjny akt lektury, w którym raz jeszcze powstaje dwoisty twór czasowo-przestrzenny. Każdorazowo ten sam – już z racji stabilnego odniesienia do przedmiotu artystycznego (dzieła) i każdorazowo inny: odmienny zarówno ze względu na indywidualnie i kontekstowo zmienne wypełnianie miejsc potencjalnych w znaczeniach słów, odmienną dynamikę aktywizowania schematów wyglądowych, różnice związane z zawartymi w pamięci danymi wypełniającymi te schematy, których aktualizacje różnią się także w zależności od doświadczeń realnych czytelnika. By przypomnieć jeden z wyrazistszych przykładów podanych przez Ingardena: przedmioty intencjonalne objęte jedną nazwą własną „Paryż”, powstające w lekturach powieści Stefana Żeromskiego, są różne w zależności od tego, czy czytelnik był, czy nie był w mieście.

By podsumować: rozważania Ingardena poświęcone fazowej budowie dzieła nie wyczerpują jego koncepcji czasowej natury tego dzieła. Z punktu widzenia tego, co przyrodzone czasowi – zmienności i niestabilności, niegotowości, niefinalności – jest ono daleko bardziej złożone i bogate. Sama zaś fazowa budowa okazuje się – paradoksalnie – wprowadzać element stabilności, tożsamości i substancjalności. Jest jak owa charakteryzowana w polemice z Dede-kindem linia prosta. Dość byłoby zresztą wsłuchać się w słownik Ingardena,

by z góry przewidzieć takie rozwiązanie – fazowość nazywa on w końcu jednym z wymiarów dzieła. To zaś, co wymierne, mierzalne musi być tożsame. Z drugiej strony zmiennością, niegotowością, nietożsamością odznaczają się, paradoksalnie, przedmioty konstytuowane w czynnościach kreacyjnych i rekreacyjnych. Chwilowo identyczne, okazują się tak samo nietrwałe, jak przebiegające w czasie opowiadanie o nich. Opowiadanie w końcu zastyga w opowieść, ale ta z kolei zmienia się w zależności od „życia” dzieła w czasie, od – jak, być może, nazwałby to Bergson – „ewolucji literackiej”.

3.

Ostatnie z przywołanych sformułowań to oczywiście tytuł znanej rozprawy Jurija Tynianowa z 1929 roku. Bez wątpienia odsyła ono do *Ewolucji twórczej Bergsona*. Tynianow nie jest jedynym z tzw. rosyjskich formalistów (czy, dokładniej, awangardzistów-futurystów), na których pracach wyraźnie odcisnęły piętno lektury Bergsona, intensywnie czytanego, przekładanego i komentowanego w Rosji od r. 1902, i to przez najwybitniejszych artystów i filozofów modernizmu (filozofów religii, polityki i sztuki: symbolistów, akmeistów, suprematystów), a potem ich pilnych, acz niepokornych uczniów, przyszłych awangardzistów. Sprawa atrakcyjności Bergsona dla myślicieli rosyjskich z dwóch pierwszych dekad XX wieku musi pozostać poza zasięgiem tych rozważań; zasygnalizuję tylko, że – obok niezmierne istotnego tzw. „prawosławnego ontologizmu” w rosyjskiej filozofii słowa¹⁶ i fundowanej na nim „teurgii artystycznej” – decydujący dla popularności jego filozofii wydaje się odpór, jaki dawała kantyzmowi i neokantyzmowi¹⁷. Stwarzała szanse ich przewyciężenia nawet u tak skądinąd wyznawczo nastawionych do szkoły marburskiej badaczy, jak Michaił Bachtin¹⁸. Te sprawy muszą jednak pozostać w tle. Ze względu na podjęty temat ważniejsze będzie wydobyć zbieżności między po- i zarazem antybergsonowską koncepcję fazowej budowy dzieła literackiego Ingardena z dylematami, które rozwiązywali tzw. formalisci. Jego ujęcie łączy z modernistycznymi i awan-

¹⁶ Formuła W. W. Zienkowskiego, *A History of Russian Philosophy*, transl. by G. L. Kline, New York, t. 1, s. 196–197.

¹⁷ W r. 1909 w burlesce *Diablik* Chlebnikow dawał wyraz temu antykantowskiemu, anty-scjentystycznemu nastawieniu w groteskowym obrazie Petersburga: „A toż jest takie miasto, w którym kamienie się uczą [...]. Ludzie z ostrożności wszyscy chodzą z utraczonymi nosami, a konie z nadmiaru wykształcenia to tam są trójnogie. Bo kamienie chodzą i studiują Kanta” (cyt. za: W. Chlebnikow, *Rybak nad morzem śmierci. Wiersze i teksty 1917–1922*, wybrał, przełożył i przypisami opatrzył A. Pomorski, Warszawa 2005, s. 478).

¹⁸ Mam na myśli rozprawę Bachtina, opublikowaną pod nazwiskiem Iwana Kanajewa, *Sowriemiennyj witalizm*, „Czełowiek i priroda” 1926, nr 1 (przedruk w periodyku „Dialog. Karnawał. Chronotop” 1993, nr 4).

gardowymi ujęciami artystów i filozofów sztuki rosyjskich więcej ją, niż się zwykle zauważa¹⁹.

Z konieczności muszę poprzestać na wyliczeniu najważniejszych miejsc wspólnych. Przede wszystkim zwraca uwagę już termin używany i przez Ingardena, i Szkłowskiego, i przez Jakubinskiego: dezautomatyzacja, który Szkłowski i Jakubinski wywodzą wprost z Bergsona. Wiąże się on z „chwytem udziwnienia” (defamiliaryzacji) i określa funkcjonalną specyfikę języka poetyckiego, przeciwstawionego „zautomatyzowanemu” językowi praktycznemu. Funkcją tego „niezwykłego”, „wskrzeszającego” języka, jak go, nie bez religijnych odniesień, opisywał Szkłowski, języka, który dostarcza „widzenia” i „czucia” rzeczy, a nie jej intelektualnego poznania²⁰, jest dezautomatyzacja postrzegania. Warunkuje ona „odnowienie” stosunku do świata, a może dojść do skutku dzięki „wyobcowaniu”, to znaczy specyficznej postawie odbiorcy, zawieszającego, jak by rzekł fenomenolog, naturalne, praktyczne nastawienie. Echa Bergsonowskiej krytyki języka są w tych rozważaniach aż nadto wyraźne. Wiara filozofa francuskiego w możliwość odnawiania świata za sprawą przebudowy świadomości, tej zaś – za sprawą sztuki, którą podzielały wszystkie bodaj modernistyczne utopie²¹, w pracach rosyjskich awangardzistów-futurystów i konstruktywistów stała się narzędziem tym skuteczniejszym, że możliwym do użycia w społecznej praktyce ideologicznej.

Funkcja ta ma także wykładniki językowe. Ich analizie, zwłaszcza analizie ukształtowania brzmieniowego (jakościom tonu, rytmu i melodii wiersza), godzi się podkreślić ze względu na Bergsona, najwięcej uwagi poświęcili Poliwanow, Ejchenbaum Bernstein i Jakubinski²². Spośród nich chyba tylko Poliwanow nie miał w zapleczu lektur Bergsona. Bergsonowski paradygmat²³

¹⁹ Związki Ingarden – Bergson – formalści są rzadko wydobywane; pewne sugestie formułuje na ich temat D. W. F o k k e m a, *Continuity and Change in Russian Formalism, Czech Structuralism and Soviet Semiotics*, „Poetics and Theory of Literature: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature” 1976, vol. 1, s. 179.

²⁰ W. Szkłowski, *Iskusstwo kak priom* [w:] *Sborniki po tieorii poetičeskogo jazyka*, II, Piotrograd 1917. Bergsonowskie źródło koncepcji Szkłowskiego potwierdza Wiktor Żyrmunski, nauczyciel OPOJAZowców i naoczny świadek ich prac i dni (patrz jego *Wokrug poetiki Opojaza* [w:] *tegoż*, *Woprosy tieorii literatury*, 1928, s. 353). Jakubinski powoływał się na Bergsonowską automatyzację w analizach wzorców brzmieniowych, cytując fragmenty *Materii i pamięci* (patrz jego *Skoplienię odinokowych pławnych* [w:] *Sborniki po tieorii poetičeskogo jazyka*, II, Piotrograd 1917.

²¹ „Postanowiłem myślał pokonać państwo” – notował r. 1915 Chlebnikow; zapisek przytacza A. Pomorski w komentarzach do edycji Chlebnikowa, *op. cit.*, s. 132.

²² *Notabene* Ejchenbaum jako pierwszy spośród formalistów pisał o Bergsonie – już w r. 1912 komentując jego wykłady oxfordzkie z r. 1911, w tym właśnie wykład poświęcony problematyce zmiany (pisze o tym J. Curtis w artykule *Bergson and Russian Formalism*, „Comparative Literature” 1976, nr 2, s. 112). *Melodika russkogo liriczeskogo sticha*, Pietierburg 1922, powinna w każdym razie być czytana właśnie w kontekście Bergsonowskim.

²³ O „paradygmacie bergsonowskim” mówi H. L. Fink w cytowanej pracy, jako o obecności jego filozofii nawet wtedy, gdy nie jest *expressis verbis* przywoływana.

jeszcze wyraźniej, niż w analizach języka wierszy, ujawnia się w przeprowadzonych przez awangardzystów analizach narracji. W nich – zbieżność z analizowanym przez Ingardena podwójnym wymiarem dzieła: czasowością opowiadania i przestrzennością powieści, są szczególnie czytelne.

Tę podwójność wydobywa Szklowski w analizie chwytów narracyjnych w *Tristramie Shandy* Sterne'a. Interpretuje je jako odpowiednik gry ze schematami percepcji, omawianymi przez Bergsona w *Materii i pamięci*, które u Sterne'a przybierają postać gry ze schematem linearnej koncepcji czasu. Sterne ma go demaskować, równocześnie przywołując i odwołując, a tym samym demonstrować niewspółmierność sekwencyjnego porządku narracji i symultanicznego porządku zdarzeń. *Notabene* sam Szklowski podjął taką grę w autobiograficznej powieści *Podróż sentymentalna*. Podobne napięcia Tynianow śledzi w prozie Gogola. Stosowany przez Gogola chwyt przerwania narracji zaburzający jej spodziewaną ciągłość (jak w *Martwych duszach*: „Nie zawadzi zaznaczyć jeszcze, że Maniłowa... ale [...] czas mi już powrócić do naszych bohaterów, którzy stali już od kilku minut przed drzwiami salonu”²⁴) Tynianow uznaje za parodię iluzji ciągłości opowiadania i jego tożsamości z ciągiem zdarzeń. Tynianow z kolei wprowadzał taką krytyczną parodię do swoich powieści historycznych.

Warto przypomnieć, że Szklowski, Tynianow, Ejchenbaum, Brik współpracowali z nowym kinem rosyjskim – jako autorzy scenariuszy filmowych (Tynianow – m.in. do Gogolowskiego *Plaszczka*), a nawet podręczników scenopisania²⁵. Było to kino Eisensteina (któremu Szklowski poświęcił osobną monografię), Dowżenki, Kozincewa, Trauberga, które wprowadziło do narracji techniką montażu, gwałtownie zmieniających się planów i ujęć oraz cięcia jako zasadę kompozycji zdarzeń. Kino, które samo siebie nazywało „kino-teatrem”, i czerpało z doświadczeń scenicznych (Meyerholda, Tairowa), wprowadzając do narracji filmowej – zasady narracji dramatycznej²⁶.

Ingarden nie śledził napięć w wewnętrznej budowie dzieła, ani literackiego, ani filmowego²⁷. Nie pasjonowało go nawet zagadnienie niezgodności czasowego porządku rozwijania się narracji i porządku zdarzeń. Wychowany na kanonie realistycznym, gdzie oba te porządki zładnie nakładają się na siebie,

²⁴ M. G o g o l, *Martwe dusze*, tłumaczył W. Broniewski, Warszawa 1971, s. 29.

²⁵ Jak podaje R. Sheldon, w 1928 r. weszło na ekrany nie mniej niż 8 filmów, do których scenariusze napisał Szklowski (*Victor Shklovsky: An International Bibliography of Works by and About Him*, Ann Arbor 1977). Szklowski był także autorem podręcznika *Kak pisat' scenarij: posobie dla naczinajuszczich scienaristow*, Moskwa 1931. O scenariuszach – podobno udanych – Osipa Briki por. I. S w i e t l i k o w, *Brik [w:] Istoki russkogo formalizma*, Moskwa 2005, s. 133.

²⁶ OPOJAŻowcy współpracowali zwłaszcza z FEKsami, tj. Fabryką Ekscentrycznego Aktora, tworząc „libretta” do „kinofilmów”; por. *FEKS. Ot „Żenitby” do „Szinieli” [w:] Stranicy chudożestwiennoj żizni 1920-ch godow*, Sankt-Petersburg 2007.

²⁷ Patrz R. I n g a r d e n, *Kilka uwag o sztuce filmowej [w:] Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa 1958. Jest jednak znamienne, że Ingarden traktuje dzieło filmowe jako «wypadek graniczny» (podobnie jak futurystyczne wiersze Tuwima) i pisze o nim w języku sztuki teatralnej.

tym lepiej jednak dostrzegał radykalną niewspółmierność ciągłego językowego opowiadania i nieciągłości konstituowanych w nim bytów. Ironia sprawiła, że nieprzekraczalne właściwości języka wymusiły opowiadanie o tej równoczesności w porządku sekwencyjnym – w dwóch kolejnych rozprawach. Nie próbował go pokonać, tak jak formaliści, którzy uprawiali pisarstwo wyłamujące się z konwencji rozprawy naukowej, uciekając się do amorficznych, kolażowych, fragmentarycznych, wielodyskursywnych powieści, dopełnianych zabiegami graficznymi i typograficznymi, wmontowywanymi w przestrzeń narracji.

Z różnych stanowisk i na różnym historycznie i artystycznie materiale rosyjscy awangardiści odkrywali to samo, co polski fenomenolog. Być może – za sprawą inspiracji otaczającego ich malarstwa: kubistów, którzy wyznaczyli wzór przedstawiania tego samego jako równocześnie innego w zależności od perspektywy w przestrzeni²⁸, i futurystów, którzy z kolei próbowali rozwiązać problem przedstawienia czystego ruchu. Formaliści – wychowankowie, a potem wykładowcy petersburskiego Instytutu Historii Sztuki, stworzonego w r. 1912 przez grafa Zubowa jako kontrakademicka placówka naukowa do badań nad nowym malarstwem, byli z awangardą plastyczną za pan brat. Ingarden zetknął się z futuryzmem literackim za sprawą poezji Juliana Tuwima, bliskiej futuryzmowi rosyjskiemu Wielimira Chlebnikowa²⁹, a z malarstwem – we Lwowie, gdzie działalność futurystów, konstruktywistów i suprematystów była znacznie intensywniejsza niż w Warszawie³⁰. Wydatną rolę w utwierdzaniu jego przekonań o nowej sztuce bezprzedmiotowej odegrały też dyskusje z Leonem Chwistkiem, jednym z jej twórców i filozoficznych komentatorów, i, przede wszystkim, z Witkacym, z którym wielokrotnie spotykał się w Zakopanem, „gnieździe” formistów. Jednym z bohaterów ich perypatetycznych i korespondencyjnych dyskusji filozoficzno-artystycznych był Bergson³¹. Na wyobraźnię myślicieli środkowo-wschodnioeuropejskich jego filozofia oddziaływała bodaj czy nie intensywniej niż równoczesne przemiany w antypozytywistycznych naukach o przyrodzie³².

²⁸ Na temat fenomenologii i jej związków z kubizmem oraz futuryzmem patrz M. P o r ę b s k i, *Kubizm, futuryzm*, Warszawa 1972.

²⁹ Bądź co bądź, jedna z nielicznych u Ingardena analiz literackich poświęcona jest Tuwimowskiemu *Słopiewniom i Mirohladom* (patrz: *Graniczny wypadek dzieła literackiego* [w:] tegoż, *Szkice z filozofii literatury*, op. cit.), autentycznej polskiej wersji „zaumu”. Ingarden pisze o nich z nadspodziewanym entuzjazmem – sądząc po sformułowaniach i użytym słownictwie – nie bez inspiracji Witkacego.

³⁰ Nie bez znaczenia jest też fakt, że profesorowie lwowskiego Uniwersytetu Jana Kazimierza (K. Ajdukiewicz, L. Chwistek) utworzyli w r. 1934 Ognisko Kulturalno-Społeczne, które stanowiło forum dyskusyjne nad nowymi prądami w sztuce.

³¹ Por. R. Ingarden, S. I. Witkiewicz, *Korespondencja filozoficzna*, z rękopisu wydał, wstępem i przypisami opatrzył B. Michalski, Warszawa 2002.

³² Oczywiście, także i one inspirowały wyobraźnię intelektualno-artystyczną awangardy futurystycznej. Najlepszym tego przykładem – Chlebnikow, który i w tekstach o charakterze dyskursywnym, i w utworach poetyckich rozwiązywał problem czasu w historiozoficznych wizjach łączących współczesne koncepcje fizyczne i matematyczne z mitologicznymi i baśniowymi. Gwoli

4.

Z rozważań Ingardena wynika, że dynamika i statyka, zmiana i trwałość nie są porządkami konkurencyjnymi wobec siebie, wykluczającymi się nawzajem lub choćby alternatywnymi. Ingarden jednoznacznie przesądza konieczność przyjęcia obu równocześnie (budowa dzieła jest wszak dwuwymiarowa, energetyczno-anatomiczna, jak argumentował w polemice z Zygmuntem Łempickim³³). Uwzględniając punkty widzenia czasu i przestrzeni, ruchu i trwania i generalnie, postulując poznanie ufundowane na kategorii punktu widzenia jako nadrzędnej kategorii epistemologicznej, poznanie nie niczyje i znikąd, Ingarden, być może, wyciągał tylko radykalne wnioski z Bergsona, przez samego Bergsona, a zwłaszcza przez jego komentatorów nie dość wyeksponowane. Jak bowiem pisał Bergson: „[...] te same obrazy mogą należeć jednocześnie do dwóch układów różnych [...]. Pytanie [...], jaki jest wzajemny stosunek tego podwójnego układu obrazów?”³⁴ Ale epistemologia zrelatywizowana do punktu widzenia rysowała się wyraźnie w całej modernistycznej filozofii poznania, filozofii języka i sztuki. Dla myślicieli wychowanych na ideałach scjentyzmu, trwających jeszcze przy ideale nauki jako wiedzy ścisłej, dającej apodyktyczną pewność – taka epistemologia stanowiła niewyobrażalne wyzwanie. Wyznawał np. F. de Saussure:

Ten, kto sytuuje się przed owym złożonym obiektem, jakim jest mowa ludzka, dotknie tego obiektu w nieunikniony sposób z tej lub innej strony, która nigdy nie da wyobrażenia o całości [...]. Na początku jest zawsze uogólnienie i nie ma nic poza nim, a ponieważ uogólnienie zakłada *punkt widzenia*, który służy jako kryterium, pierwsze i najbardziej nieredukowalne byty językowe, jakimi może się zajmować językoznawca, są już produktem ukrytej operacji myślowej. Wynika stąd natychmiast, że całe językoznawstwo musi wrócić [...] do dyskusji o uprawnionych punktach widzenia, bez czego jego przedmiot nie istnieje³⁵.

Ostatecznie de Saussure opowiedział się za rozstrzygnięciem konwencjonalistycznym. Ingarden pozostał bliższy poszukiwaniom artystów, pisarzy i malarzy ze swojego bezpośredniego historycznego otoczenia, którzy podjęli walkę z sekwencyjnością (narracyjnością) języka deformującego symultaniczność (sceniczną dramaturgię) poznania.

To dwoiste, czasowo-przestrzenne, „chronotopowe” ujęcie budowy i procesu poznania wypowiedzi literackiej zaproponowane w środkowo-wschodnioeuro-

wyjaśnienia: przywołuję często i przy różnych okazjach Chlebnikowa, gdyż nie bez powodu rosyjską awangardę futurystyczną uznaje się za „chlebnikologię” – pisali o nim najwybitniejsi jej przedstawiciele (Jakobson, Tynianow, Majakowski, Brik, Charms).

³³ R. Ingarden, *Formy obcowania z dziełem literackim*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 7; przedr. [w:] *Szkice z filozofii literatury*.

³⁴ H. Bergson, *Materia i pamięć. Studium nad stosunkiem ciała do ducha*, przeł. K. Bobrowska, Warszawa 1930, s. 25.

³⁵ F. de Saussure, *Szkice z językoznawstwa ogólnego*, opracowanie tekstu S. Bouqueta i R. Englera przy współpracy A. Weil, przekład, wstęp i redakcja naukowa M. Danielewiczowa, Warszawa 2004, s. 40.

pejskim prestrukturalizmie zagubiło się w następnych fazach rozwoju formacji. W dojrzałym strukturalizmie praskim i polskim tekst literacki był już jedynie strukturą przestrzenną. Zaważył na tym fakt, że drugie pokolenie strukturalistów czerpało inspiracje już tylko z mocno zreinterpretowanego w Kole Praskim (przede wszystkim przez Trubieckiego) *Kursu...* de Saussure'a i zatrzymywało analizy narracji na poziomie zdania, uznanego za model tekstu. Nie bez znaczenia była także niechęć tej generacji do problematyki filozoficznej, która kazała obdarzać byty konstytuowane przez rozciągle w czasie opowiadanie permanentnie niejasnym nazwami „wyższych układach znaczeniowych” lub „skupieniami znaczeń”. Te – rozwijały się wprawdzie w porządku opowiadania, ale raz dane – nieruchomiały, by trwać w niezmiennej postaci, jako stabilny układ relacji, gotowy do rekonstrukcji.

Tę tendencję do substancjalizacji czasu wzmocniła strukturalna narratologia francuska, radykalnie uprzestrzeniając wypowiedź językową, jak w zgeometryzowanym algorytmie opowiadania Greimasa. Wzorem *Morfologii bajki* Proppa, jej przedstawiciele podjęli analizę tego, co nazwali „narracją”, choć w istocie obiektem analizy była fabuła („funkcje” Proppa to jednostki zdarzeń fabularnych). Propp wprawdzie ułożył je w sekwencje, sprawiające złudzenie czasowej rozciągłości, ale sekwencje te ujął jako stabilny, powtarzający się regularnie układ niezmiennych i niewymiennych modułów.

Propp rozpatrywał proste fabuły anonimowych tekstów folklorystycznych, mógł więc nie podejmować analizy ich porządku czasowego, to jest porządku czynności opowiadania. Jego sekwencyjna fabulologia stała się, obok analizy strukturalnej opowiadań Barthes'a, wzorem dla narratystyki w literaturoznawstwie i antropologii kulturowej po „zwrocie” lat 70.–80., jaki nastąpił z inicjatywy White'a i Prince'a. Wypracowana w niej koncepcja narracji jako struktury poznania, rozszerzona w koncepcję narracyjnej tożsamości, jest równie jednowymiarowa, jak strukturalno-narratologiczna, acz tym razem – zredukowana do wymiaru czasu. Ingarden zapewne powiedziałby o niej: jakkolwiek nie sposób zaprzeczyć, że „jesteśmy opowiadaniem”, to jednak opowiadając – opowiadamy o czymś i komuś.

Na tym tle propozycja Ingardena i, szerzej, prestrukturalistyczne propozycje środkowo-wschodnioeuropejskie stwarzają podstawę do nienarracyjnej, dialogowej i dramaturgicznej koncepcji tożsamości. O tej Ingarden pisał w trybie właśnie dramatycznym w esejach z antropologii filozoficznej jako nieusuwalnym „rozdarcie” człowieka między naturą i kulturą, tym, co dane (jak czas) i tym, co wysiłkiem „ducha” stwarzamy, przewyciężając płynną ciągłość i ujmując czasową zmienność w karby tożsamości. Nawet jeśli tylko chwilowej.

Jakkolwiek byłoby, faktem historycznym pozostaje przynajmniej to, że Ingardenowskie rozstrzygnięcie dylematu czasu i trwania, dokonane na materiale dzieła literackiego, ujmowanego w kategorii pojęciowe malarstwa, podważyło stałe w estetyce europejskiej, utrwalone przez Lessinga, przekonanie o beczasowości malarstwa i bezwzględnej czasowości sztuki językowej.

Danuta Ulicka

ROMAN INGARDEN'S CONCEPT OF NARRATIVITY
IN THE CONTEXT OF BERGSONIAN AND FORMALIST APPROACHES

Summary

Ingarden's philosophy of literature was inspired by Husserl, Twardowski and Bergson. Yet it was Bergson with his studies about time and duration as well as the material traces of time impressed in memory that appears to have been not only a major influence on Ingarden's semantic imagination but also an inspiration for his narrative conception of meaning. This article examines the sequential aspects of Ingarden's theory of the literary work, focusing on the irresolvable tension between the temporality (instability) of meanings and their spatiality (stability), Ingarden is thus situated in the context of formalist approaches, also indebted to Bergson, whose inspiration played a key role in the rise of Central European narrativist studies before the war. The Bergson connection has also influenced their distinctness with regard to constructivist and conventionalist tendencies and a much easier relationship with various cognitivist projects.