

Nie jeden pyta dziś co to znaczy
 Ten wstyd, jeśli czyta księgę wierszy,
 Jakby do gorszej natury w nim samym
 Zwracał się autor w niejasnym zamiarze
 Myśl odsuwając i myśl oszukując.
 Z przyprawą żartu, błazeństwa, satyry
 Jeszcze się umie podobać poezja
 Jej znakomitość wtedy się docenia.
 Ale te walki, gdzie stawką jest życie
 Toczy się w prozie. Nie zawsze tak było.

Ale wydaje się mimo wszystko, że Ingardena teoria budowy warstwowej i struktury quasi-czasowej może być płodna dla dalszej refleksji nt. liryki i nawet dla konkretnej analizy wierszy tradycyjnych i nietradycyjnych⁵⁰.

W KRĘGU FILOZOFII ROMANA INGARDENA
 Materiały z konferencji · Kraków 1985
 WYDAWNICTWO NAUKOWE PWN, WARSZAWA-KRAKÓW 1995

Rolf Fieguth

Ingardena sprawa „Istoty liryizmu”

1. Liryka źle obecna w teorii Ingardena?

We współczesnych refleksjach nt. teorii liryki dorobek Ingardena nie odgrywa zbyt dużej roli. Czytelnicy autora *Das literarische Kunstwerk* odnosili i odnoszą wrażenie, że główne linie i pojęcia kluczowe jego studiów z filozofii literackiej inspirowane są raczej gatunkami narracyjnymi lub dramatycznymi, a nie liryką. Tak np. koncepcja dwuwymiarowej budowy dzieła sztuki literackiej — cztery warstwy, wśród których warstwie wyglądu uschematyzowanych przysługuje szczególna doniosłość artystyczna i estetyczna; struktura quasi-czasowa — przylega idealnie do gatunków epickich. Problematyczną w zastosowaniu do liryki czystej i krótkiej wydaje się natomiast nie tylko koncepcja „struktury quasi-czasowej” (gdyż w liryce „czyste” akurat czas ulega nierzadko swoistej neutralizacji¹ — ale przede wszystkim struktura warstwowa z zawartym w niej ideałem naoczności optymalnie skonkretyzowanego dzieła sztuki literackiej (wyglądy uschematyzowane). Czyżby unaocznianie stanowiło istotę liryki czystej?

Z kolei idea opozycji między samym dziełem sztuki literackiej jako schematem z jednej strony, a jego konkretyzacją z drugiej odnosi się wprawdzie do wszystkich rodzajów literackich, ale zdaje się być zainspirowana pierwotnie dramatem. W rzeczywistości kultury literackiej bowiem opozycja ta znalazła i znajduje najpełniejszy wyraz w kontraście między dramatem napisanym, wydrukowanym, a jego przeróbką sceniczną na dzieło sztuki teatralnej. Niewiele jak dotąd korzystano z możliwości tkwiących w tej koncepcji dla spraw związanych ze „schematyczną” budową warstwy językowo-brzmieniowej utworu lirycznego a jej dookreśleniem i skonkretyzowaniem w recytacji². A więc wyglądać mogło tak, jak gdyby podstawowe twierdzenia

¹ O czym dyskutuje obszernie sam Ingarden w: *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* (1968); wróćmy do tej sprawy.

² Tematem tym zajmował się Siergiej Bernštejn w artykule z 1927 r., w którym inspirował się wyraźnie przemyśleniami estetycznymi rosyjskiego fenomenologa Gustawa Spätha (Густав Шпета). Chodzi o rozprawę Siergieja Bernštejna *Эстетические предпосылки теории декламации* [Przesłanki estetyczne teorii recytacji], w: *Поэтика III*, Leningrad, 1927, ss. 25-44 (po rosyjsku i po niemiecku także w tomie *Texte der russischen Formalisten II*, München 1972, ss. 338-385). Bernštejn rozwija przy tym koncepcję bardzo zbliżoną do późniejszej Ingardenowskiej konfrontacji między utworem literackim jako „schematem” a jego różnymi konkretyzacjami.

⁵⁰ Inspirując się Ingardenem, trafiłem na doniosłość „świata przedstawionego” w liryce Welimira Chlebnikowa; por. mój szkic *Der Hafer und der Wortzauber* (Овёс и волхование словом) *Bemerkungen zur „kryptischen Metrik” bei Velimir Chlebnikov*, w: zbiorze R. Lachmann (red.), *Kryptogramme*, Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband (w druku).

(„system”³) ontologicznej teorii dzieła sztuki literackiej sprzyjały raczej dwóm rodzajom „pragmatycznym” (epice; dramatowi) niż rodzajowi lirycznemu, z pozoru lub faktycznie zajmującemu w *Das literarische Kunstwerk* słabe miejsce „systemowe”. Nieprzypadkowo więc recepcja idei i terminologii autora *Studiów z estetyki* jest nieporównanie bardziej aktywna w zakresie teorii i interpretacji powieści⁴ oraz szczególnie w nauce o dramacie i teatrze⁵ niż akurat w badaniach nad liryką⁶.

Z późniejszych pism Ingardena wynika, że książka *Das literarische Kunstwerk* chociaż prezentowała się jako imponująca całość, dała co prawda główne rysy ontologii dzieła sztuki literackiej, ale nie przynosiła jeszcze teorii wypracowanej we wszystkich jej częściach; rodzaj liryczny stanowił tam raczej „miejsce niedookreślenia” niż słabe miejsce systemowe⁷. W nieco dalszych partiach niniejszego szkicu zajmować się będziemy m.in. próbą skonkretyzowania tego właśnie miejsca niedookreślenia.

2. Różnice i zmiana gustów lirycznych

Brak inspiracji płynących z *Das literarische Kunstwerk* dla współczesnej teorii liryki wiąże się nie tylko z właściwościami koncepcji ontologicznej filozofa oraz

³ Ingarden sam zaprzestawałby energicznie przeciwko określeniu „system” w zastosowaniu do swego stylu uprawiania filozofii. „Systemu” akurat nie chciał tworzyć. Dlatego ujmuję to słowo w cudzysłowy i w nawiasy.

⁴ Chodzi przy tym przeważnie o polemiczne a twórcze nawiązania do Ingardenowskiej kategorii „miejsce niedookreślonych”, ich „skonkretyzacji” oraz ich funkcji artystycznych — por. m.in. W. Iser, *Der implizite Leser*, München 1972 tudzież tegoż, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München 1976; M. Głowiński, *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977; H. Markiewicz, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984; K. Bartoszyński, *Teoria i interpretacja. Szkice literackie*, Warszawa 1985, etc.

⁵ O żywej obecności Ingardena w dyskusjach tej nauki przekonać się można na podstawie książki I. Sławińskiej, *Współczesna refleksja o teatrze*, Kraków 1979; por. też artykuł Patrice Pavis, *Production et réception au théâtre: la concrétisation du texte dramatique et spectaculaire*, w: *Revue des Sciences Humaines*, t. LX, nr 189, Janvier-Mars 1983, ss. 51-88; w 1986 r. Jurij Striedter i Herta Schmid zorganizowali w zachodniobierlińskim Wissenschaftscolleg międzynarodowe sympozjum nt. dramatu i teatru, gdzie wątek przewodni dyskusji stanowiły spory o przydatność Ingardenowskiej kategorii „skonkretyzacji” dla spraw realizacji scenicznej tekstu dramatycznego; por. H. Schmid, J. Striedter, *Dramatische und theatrale Kommunikation*, Tübingen 1992.

⁶ Wyjątkowy przykład twórczego zastosowania wybranych kategorii Ingardena do spraw związanych z teorią liryki stanowi szkic M. Głowińskiego, *Wirtualny odbiór w strukturze utworu poetyckiego* (1966), w tegoż, *Style odbioru*, op. cit., 60-92; przekład niemiecki m.in. w: R. Fieguth (Hersg.), *Literarische Kommunikation. Sechs Aufsätze zum sozialen und kommunikativen Charakter der literarischen Werke und des literarischen Prozesses* [...], Kronberg/Ts. 1975, ss. 93-126. — W. Schmid, *Der ästhetische Inhalt. Zur semantischen Funktion poetischer Verfahren*, Lissa (Holandia) 1977 co prawda korzysta z ustaleń filozofa nt. kategorii „treści” w dziele sztuki literackiej, ale nie z nich czerpie swoje inspiracje omawiając „semantyczną funkcję procedurów poetyckich”; M.R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Wrocław itd. 1974, owszem, referuje w sposób nieprzebieganie kompetentny, lojalny i wnikliwy teorię Ingardena dotyczącą „zagnadnień języka”, ale nie widzę, aby wyciągnęła z tego istotnej korzyści dla swojej tematyki. (Nie ma to być zarzutem!). — Jeżeli w dyskusjach nt. teorii liryki nawet chociaż niezbyt rzadko pamięta się o dorobku Ingardena, to w praktyce interpretacji wierszy powołanie się nań należy do prawdziwych wyjątków. Wyjątkiem takim jest m.in. analiza wiersza Norwida, którą dał W. Stróżewski, *Doskonałe — wypełnienie. O „Fortepianie Szopena” Cyprjana Norwida*, w: Pam. Lit. LXX, 1979, z. 4, ss. 43-72, korzystając z teorii Ingardena o konkretyzacji miejsc niedookreślenia i wygłódów uschematyzowanych. Istotnie są paralele między Norwidowską niejako „teoriorecepcyjną” wizją czytania tekstów literackich (por. *O Juliuszu Słowackim*) tudzież jego teorią braków i luk (por. *Milczenie*) z jednej strony a koncepcją Ingardena dotyczącą historycznie uwarunkowanych konkretyzacji „schematycznych” dzieł sztuki literackiej oraz „wypełnienia” niedookreśleń i pustek — z drugiej.

⁷ Dopiero w późniejszych pismach poświęcał mu będzie filozof coraz więcej uwagi. Tak się stało w przedwojennych jeszcze pozycjach „Jeszcze wstąpił mirohlady” (1934) oraz *O poznawaniu dzieła literackiego* (1937), chociaż i one chyba nie zdołały przekonać sceptyków co do przydatności teorii profesora lwowskiego dla spraw liryki. Prawdziwie zainteresowania liryczne Ingardena wychodzą na jaw dopiero w publikacjach powojennych, zaczynając od *Szkiców z filozofii literatury* (1947) poprzez fundamentalną rozprawę *O formie i treści dzieła sztuki literackiej* (1958) aż do nowej, gruntownie przerobionej niemieckiej wersji książki *O poznawaniu dzieła literackiego* (*Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, 1968).

sposobu jej prezentacji, ale również z różnicą gustów oraz ze zmianami historyczno-literackimi w tej materii. Nie ludźmy się co do charakteru, rzekomo czysto naukowego, sporów między szkołami nauki o literaturze, sztuce, muzyce, teatrze itd. Czystość tych sporów bywa zmacona zarówno przez nieporozumienia w zakresie podstawowych pojęć i terminów⁸, jak i szczególnie przez nie zawsze uświadomione różnice w gustach literackich i wrażliwościach estetycznych kontrahentów. Polemiczna odprawa, którą po ogłoszeniu *Das literarische Kunstwerk* dał Ingardenowi Leon Chwistek, ma zaletę dużej jasności w materii upodobań właśnie lirycznych:

[...] przechodzę do naszej poezji lirycznej i przypominam sobie wiersze Młodożeńca, Jasieńskiego i Czyżewskiego, którym zawdzięczałem wiele niezapomnianych wzruszeń. [...] Wracam do książki dra Ingardena i szukam w niej choćby śladu zrozumienia dla czaru tworzących się właśnie nowych powiedzeń i nowych zestawień wyrazów, ale szukam daremnie. Pojęcie przewyciężenia potocznej treści wyrazu, nieodzowne dla zrozumienia tego, co się dzieje dzisiaj w poezji, jest mu zupełnie obce. Przecież w wierszyku takim, jak Jasieńskiego

kwiat/spadł/kapnie/na stopnie

nie chodzi, na miłość Boską, ani o to, że jakiś kwiat spadł, ani że kapnął na stopnie, bo jest to zdarzenie zbyt codzienne i zbyt blahe, a z niczym w dalszym ciągu się nie wiąże. Ani też w wierszu Młodożeńca

czym tu/czym tam

naprawdę nie chodzi o to, gdzie on się znajduje. A jednak są to arcydzieła, a jeśli dr Ingarden jest innego zdania, to powinien liczyć się z tym, że tak sędzić będą na pewno ci wszyscy, którzy w poezji lirycznej szukają czegoś więcej, jak zadowolenia estetycznego czy wzruszenia. Sztuka w ogóle, a liryka w szczególności, może zamienić się w narkotykę potężną, działającą nieraz o wiele silniej niż opium lub kokaina. Oczywiście pojęcie narkotyku jest względne, i różni ludzie narkotyzują się różnymi rzeczami. [...] Fenomenolodzy narkotyzują się wizją przedmiotów fikcyjnych, które rozmnożyli do granic niebывалых. Świat, w którym żyją, jest tak bogaty, że można go porównać z niebem przepelnionym aniołami. Nic dziwnego, że w sztuce szukają tylko tego, co wzmacnia w nich poczucie tego świata [...]”.

Faktem jest, że Ingarden, za młodu próbujący sił jako tłumacz wierszy Rilkego¹⁰, nigdy nie miał za dużo sympatii do słowiarstwa, czyli „pracy w słowie” ekspresjonizmu, futuryzmu, konstrukttywizmu „zwrotnicz” i innych odmian awangardyzmu i neoawangardyzmu poezji polskiej i niemieckiej¹¹. Jeszcze w pracy z 1958 r., w której zajmuje się w sposób najbardziej poważny sprawami liryki, przytacza przykłady dobitnie nieawangardowe, w tym przede wszystkim wiersze Leopolda Staffa¹². Wyraźnie też przeciwstawił się postulatowi zrobienia z awangardowej, jak on rozumiał, mody poetyckiej — punktu wyjścia dla steoretyzowania liryki¹³. Ale tak

⁸ Nieporozumienia takie atakuje Ingarden w niejednej rozprawie. Wypowiada się przy tym z reguły w tonie nieznosnie mentorskim, chociaż przeważnie ma rację. Sam zresztą nie jest nieomylny w stosowaniu niektórych terminów technicznych nauki o literaturze (por. definicję terminu „fabuła” w *Forma i treść dzieła literackiego*, SE III, 1966², str. 393).

⁹ Leon Chwistek, *Tragedia werbalnej metafizyki, (Z powodu książki dra Ingardena Das literarische Kunstwerk)*, w tegoż, *Pisma filozoficzne i logiczne*, Warszawa 1961, s. 134. i nast.

¹⁰ Zachował się nie ogłoszony zeszty z jego przekładami z Rilkego; pochodzi podobno sprzed pierwszej wojny światowej; por. też późniejszy jego przekład z tego samego poety, przyp. 46.

¹¹ Por. w związku z tym jego uwagę nt. nowej liryki niemieckiej po 1945 r.: „Często występujące, do pewnego stopnia programowe niezrozumiałości utrudniają jednak nieraz — przynajmniej autorowi tej książki — uchwycenie właściwego sensu utworu w tej mierze, że czasem [nawet jeszcze nie] waha się [po niemiecku: daß er nicht einmal schwankt], jak należy traktować dany utwór i co o nim sędzić” (434, przypis 69 do rozdziału 4; 277 i nast. w przypisie 69).

¹² Mowa o rozprawie *Forma i treść dzieła literackiego* (SE II, 1966²). (Wyjdzie w przekładzie niemieckim w wydaniu *Gesammelte Werke* Ingardena, przygotowywanym we Fryburgu Szwajcarskim.) Przytacza się tam i analizuje teksty liryczne Rainera Marii Rilkego, Johanna Wolfganga Goethego, Leopolda Staffa, Beaty Obertynskiej, Paula Verlaine’a i Charlesa Baudelaire’a (*L’Albatros*). Prym wiodą wiersze Staffa.

¹³ *Graniczny przypadek utworu literackiego*, SE, III, Warszawa 1970; przekład niemiecki w R. Ingarden, *Gegenstand und Aufgaben der Literaturwissenschaft*, Tübingen 1976.

właśnie postąpili ci teoretycy, którzy najbardziej trwale zainspirowali nasze wyobrażenia o języku liryki: formalści rosyjscy, Roman Jakobson jako ich przedstawiciel tudzież jako jedna z najważniejszych postaci — obok Jana Mukałowskiego — strukturalizmu praskiego, a później strukturaliści warszawscy oraz moskiewsko-dorpacka szkoła semiotyki. Ponętność ich teorii polegała właśnie na tym, iż nasze spojrzenie na lirykę dawniejszą wzbogacili o doświadczenia uzyskane na materiale liryki wtedy najnowszej, dążącej do istoty liryzmu drogą oczyszczenia się z wszelkich domieszek pozalirycznych. To przedstawiciele tych kierunków mogą zarzucić Ingardenowi jednostronną preferencję dla tradycyjnej liryki „przedmiotowej”. Ulubiony poeta polski Ingardena, Staff, „przedstaffia” według złośliwej uwagi Juliana Tuwima¹⁴.

Tymczasem obserwujemy w ostatnich latach pewne przemieszczenie hierarchii w ogólnym obrazie liryki, zarówno polskiej, jak i europejskiej. Poezja lingwistyczna, słowiarstwo i „praca w słowie” na pewno nie skończyły się, ale stopniowo tracą rolę dominującą w dzisiejszych wyobrażeniach o tym rodzaju literackim. Liryka dziś aktualna nie mówi już wyłącznie sobie albo swojego „kodu”, tylko znowu zaczyna mówić coś. Z zakresu poezji polskiej wspominam o dwu tylko zjawiskach — o spóźnionym powrocie Czesława Miłosza do kraju oraz o poezji tak zwanej „Nowej Fali” ze Stanisławem Barańczakiem i Adamem Zagajewskim na czele. W wypowiedziach programowych i krytycznoliterackich nowofalowcy oraz sympatyzujący z nimi krytycy, atakując rzekomy narcyzm i jałowość neoawangardy, tu i ówdzie wracają właśnie do Ingardenowskiego pojęcia „świata przedstwowionego”¹⁵.

Wraca także sprawa naoczności w liryce. W niejako programowym wierszu otwierającym *Traktat Poetycki* Czesława Miłosza czytamy:

Mowa rodzinna niechaj będzie prosta.
Ażby każdy, kto usłyszy słowo,
Widział jabłonie, rzekę, zakręt drogi,
Tak jak się widzi w letniej błyskawicy¹⁶.

Jednym słowem, to, co tak długo uważano za „zgrzeszenie” Ingardena przeciwko duchowi poezji nowoczesnej — wyodrębnienie warstw przedmiotowych (wyglądów i przedmiotów) od dwuwarstwy językowej¹⁷ przy uprzywilejowaniu ideału naoczności (warstwa wyglądu) — zaczyna być grzechem pojętym. Czy teorie Ingardena rzeczywiście nic nam nie dają dla liryki i jej języka?

¹⁴ Julian Tuwim, *Dziela*, t. 2, *Kwiaty Polskie*, Warszawa 1955, s. 34. Dokładnie cytat brzmi:

Książka — nowina pełnych mitów
i starych słów, i nowych znaczeń.
Tytuł (litery są czerwone):
„Wybór poezji”. Fotografia
Autora w profil nam przedstaffia.

¹⁵ Por. J. Kornhauser, Adam Zagajewski, *Świat nie przedstawiony*, Kraków 1972; Włodzimierz Bolecki, *Die Sprache als dargestellte Welt. Zur Lyrik von Stanisław Barańczak*, in: *Russian Literature. Polish Issue II*, XVI-II, 1984, ss. 127-160. — Wiadomo przy tym, iż nie pokrywa się z koncepcją Ingardenowską to, co oni mają na myśli używając tego zwrotu. Zainteresowania Ingardena na pewno nie szły w kierunku poezji obywatelskiej, jakiej domagali się nowofalowcy.

¹⁶ Podkreślenia moje.

¹⁷ Por. J. Sławiński, *Semantyka wypowiedzi narracyjnej*, (1967), w: tegoż *Dzielo. Język. Tradycja*, Warszawa 1974; przekład niemiecki w: tegoż *Literatur als System und Prozeß*, München 1975, ss. 81-109.

3. Liryka u Ingardena — próba skonkretyzowania pewnego miejsca niedookreślenia

Wśród międzynarodowych teoretyków i badaczy literatury spotkać się można z mylnym przekonaniem, że Ingarden miał tworzyć ontologiczną i epistemologiczną teorię dzieła sztuki literackiej, nie zajmując się wcale analizą konkretnych tekstów lirycznych i nie roztrząsając problemów poetyki.

Tymczasem w *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*¹⁸ oraz przede wszystkim w rozprawie *Forma i treść dzieła literackiego* (1958) Ingarden, owszem, daje analizę wierszy Goethego, Rilkego, Benna i szeregu innych poetów.

Na temat zaś poetyki wydał Ingarden aż pięć esencjonalnych prac, z których trzy były ogłoszone także w przekładzie niemieckim¹⁹. Jedną z nich to drobiazgowy program wykładu lub nawet książki (nigdy nie napisanej) *Poetyka. Teoria literatury artystycznej*²⁰, który w dziale genologicznym powtarza tradycyjny od drugiej połowy osiemnastego wieku podział literatury na trzy rodzaje („Poezja epiczna, poezja liryczna, poezja dramatyczna”). Pod hasłem „poezja liryczna” figurują paragrafy „Istota liryzmu (różne koncepcje i koncepcja definitywna)”, „Odmiany liryczne. Formy liryczne”; „Liryczno-epickie twory graniczne”; „Technika liryki”; „Zagadnienia artystyczne liryki w ogóle i jej odmian”; „Zasięg wartości artystycznych i estetycznych liryki”²¹.

Zastanawiać tu może brak osobnego paragrafu nt. „języka w poezji lirycznej”, ale temat ten pojawia się w tym samym programie pod XVII, § 4 *Fundamenty rodzajów literackich w budowie dzieła sztuki literackiej* oraz w części trzeciej, *Analiza warstw dzieła sztuki literackiej*. Tu dla języka liryki szczególne znaczenie mają uwagi nt. „rytmu, rymu, barwy, melodii, tempa, wiersza, strofy” w zakresie „warstwy tworów językowo-brzmieniowych” (VI, 1-3) oraz nt. „obrazotwórczych czynników języka poetyckiego” tudzież „tekstu wyeksplikowanego i tekstu domyślnego” w zakresie „warstwy znaczeniowej” (VI, 8 i 9)²².

Czy zatem wolno przypuszczać, iż miał Ingarden swoją koncepcję „istoty liryzmu”?

Dla wyjaśnienia tej kwestii przypomnijmy sobie po kolei to, co Ingarden pisze nt. „związania wszystkich warstw dzieła w całość i uchwycenie jego „idei” w utworze

¹⁸ W amerykańskim wydaniu tej książki (*The Cognition of the Literary Work of Art*, Evanston 1973) jest indeks nazwisk i przedmiotów, który ułatwia orientację w tej niezbyt przejrzystej książce. Występują tam nazwiska poetów Benn, Goethe, Rilke, Staff i Wierzyński. Poza tym jest hasło *Lyric poem, poetry*. Indeks nie jest zresztą wyczerpujący — brak tam nazwisk Prousta, Joyce’a (*Ulysses*), Galsworthy’ego i Meredith’a [natomiast jest w indeksie Zola], których powieści filozof proponuje poddać porównawczej analizie pod względem funkcji artystycznych spełnianych na różne sposoby przez występujące w nich w celowym doborze miejsca niedookreślenia (wyd. amerykańskie, s. 292; wyd. niemieckie, s. 303; wyd. polskie, s. 281). O wiele więcej konkretnych analiz wierszy przynosi *Forma i treść dzieła literackiego* (1958) — por. wyżej przypis 12.

¹⁹ Chodzi o rozprawy zebrane w SE, I — *Dodatek. Przemiot i zadania „wiedzy o literaturze”* (243-270); *O poetyce* (271-325) oraz o program *Poetyka — teoria literatury artystycznej* (por. 325-336); tamże znajdują się rozprawy nt. Arystotelesa i Lessinga (337-394). Trzy pierwsze teksty były przełożone na niemiecki, w: R. Ingarden, *Gegenstand und Aufgaben der Literaturwissenschaft*, Tübingen 1976; reszta wydanie w opracowywanym we Fryburgu Szwajcarskim wydaniu *Gesammelte Werke*.

²⁰ Dołączony do rozprawy *O poetyce* (SE, I, 325-334).

²¹ SE I, s. 332; po niemiecku w: *Gegenstand und Aufgaben der Literaturwissenschaft*, s. 98

²² SE I, s. 331, resp. 326 i nast.; *Gegenstand und Aufgaben der Literaturwissenschaft*, s. 97, resp. 92 i nast.

lirycznym (*Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, § 13a), nt. czasu w liryce oraz nt. warstwy przedmiotowej w utworach tegoż rodzaju. Niniejsze studium ma skromne ambicje egzegezy pism Ingardena albo innymi słowy podejmuje się próby skonkretyzowania pewnego „miejsca nieodookreślenia”, jakie stanowi sprawa liryki w jego pracach. Egzegetyczne zamiary nasze wykluczają *notabene* prowadzenie systematycznej dyskusji z innymi interpretacjami literaturoznawczymi teorii Ingardena²³.

3. 1. *Liryka w Ingardenowskiej koncepcji związku warstw oraz „idei” dzieła sztuki literackiej. „Kondensacja” w liryce*

Przyjrzyjmy się z początku śladom pierwiastka lirycznego obecnym na najwyższym szczeblu Ingardenowskich poszukiwań estetycznoliterackich.

W *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* Ingarden daje definicję funkcji przeżycia estetycznego uzyskanego na podstawie konkretnego dzieła sztuki literackiej. Funkcja ta polegać ma na „realizowaniu całkiem określonych [...] wartości, z drugiej zaś strony na realizacji pewnego emocjonalno-kontemplacyjnego doświadczenia zestroju estetycznie wartościowych jakości i przez to także ufundowanych w nich jakości” (204 i nast.; 221)²⁴. Przeżyciu temu towarzyszy z koniecznością moment „uznania istnienia całego przedmiotu estetycznego”, czyli używając terminu Husserla: „tetyczny moment «ustanowienia» (*Setzung*)”:

Došlo tutaj do zobaczenia czegoś, czego istnienia ani się nie oczekiwało, ani nawet nie przeczuwało. Skoro [...] znajdujemy się w obliczu takiego [scilicet: — koniecznego; RF] zestroju estetycznego wartościowych jakości, ogarnia nas jakiegoś zdumienie, że „coś takiego” w ogóle jest możliwe — coś takiego, tzn. tego rodzaju harmonia, taki kontrast, tego rodzaju rytm, taka linia melodyczna itd. (207; 224)²⁵.

Jak widać, swoiście liryczne przeżycia estetyczne służą nawet jako główny przykład w tej charakterystyce literackiego przeżycia estetycznego.

Wątek liryczny natomiast — na pierwszy rzut oka — odgrywa mniejszą rolę przy omówieniu syntezy estetycznie wartościowych jakości wszelkich warstw dzieła w jego „idei”:

„Ideę” literackiego dzieła sztuki stanowi konkretnie w nim, albo przez nie, unaoczniony, „pokazany”, syntetyczny związek istotny zestrojonych ze sobą estetycznie doniosłych jakości [...] (84; 86).

Postulat unaocznienia, „pokazania” zestroju jakości estetycznie doniosłych widocznie pozostaje w związku z owym uprzywilejowaniem warstwy wyglądu uschematyzowanych, z jakim spotykamy się u Ingardena. Jak wiadomo, warstwa ta zawsze sprawiała badaczom literatury największe trudności, szczególnie w stosunku do liryki. Zdawała się bowiem sprzyjać w sposób jednostronny literackim rodzajom i stylom mimetycznym, do których należeć nie może liryka czysta, nieopisowa.

²³ Wiele trafnych wyników, także i nt. liryki u Ingardena, przynosi artykuł S. Skwarczyńskiej, *Rodzaje literackie wśród podstawowych pojęć teoretyczno-literackich Romana Ingardena*, w: *Fenomenologia Romana Ingardena*, Wydanie specjalne „Studiów Filozoficznych”, Warszawa 1972, 323–358; w niektórych zaś kwestiach wywody niniejsze starają się wzbogacić problematykę lub też idą w innym kierunku — przede wszystkim w sprawie wąhań Ingardena co do „charakteru definitywnego” swych uwag nt. liryki. Por. też niżej rozdział 4.

²⁴ Cytaty z *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* (1968) podane są w niniejszym tekście wg przekładu polskiego *O poznawaniu dzieła literackiego*, z języka niemieckiego przełożyła Danuta Gierulanka, Warszawa 1976. Strony podane w nawiasie odnoszą się najpierw do przekładu polskiego, a po średniku do oryginału niemieckiego.

²⁵ Podkreślenie moje.

Ale czytamy dalej, co pisze Ingarden nt. możliwego ufundowania centralnego zestroju jakościowego w poszczególnych warstwach dzieła sztuki literackiej:

Są dzieła, w których ów prawdziwy rdzeń jakościowej całości syntetycznej tworzą szczególnego rodzaju uczuciowe jakości estetyczne wartościowe, jakości, pojawiające się na pewnych sytuacjach międzyludzkich w świecie przedstawionym albo charakteryzujące pewnego człowieka uwikłanego w tragiczne konflikty, albo wreszcie występujące w pewnej jakości metafizycznej²⁶. Można je wtedy unaocnić czytelnikowi nie tylko bezpośrednio przez przedstawienie pewnych sytuacji międzyludzkich, lecz można mu je narzucić również przez sposób przedstawienia, przez dobór odpowiednich jakości brzmieniowych wyrazów czy zjawisk brzmieniowych wyższego rzędu²⁷, przez dynamikę budowy zdań i następowanie zdań po sobie, dzięki w charakterystyczny sposób dobranej mnogości wyglądu.

[...] Istnieją jednak i takie dzieła, w których estetycznie wartościowy rdzeń jest przede wszystkim ufundowany w szczególnych jakościach melodii wiersza, itd. (87, 87)²⁸.

Jak widać, we fragmencie tym traktuje się najpierw o zjawiskach związanych z rodzajami „pragmatycznymi” (dramat czy tragedia; powieść w rodzaju *Zbrodni i kary* Fiodora Dostojewskiego), a dopiero na końcu jako o ostatecznie także istniejącej możliwości — o pewnym fenomenie typowym dla niektórych odmian poezji lirycznej. Nie twierdzi tu Ingarden bynajmniej, iżby estetycznie wartościowy rdzeń w wypadku liryki zawsze lub z reguły był ufundowany przede wszystkim w warstwie językowych utworów brzmieniowych. Za chwilę zobaczymy, że Ingarden, wręcz przeciwnie, broni tezy doskonałości warstwy przedmiotowej także i dla poezji lirycznej.

Widocznie nie w rewaloryzacji dwuwarstwy językowej szukał Ingarden istoty poezji lirycznej, tylko raczej w swoiście lirycznym sposobie „związania wszystkich warstw dzieła w całość”. Jest to taki typ związania i zespolenia, wskutek którego dochodzi do pewnej modyfikacji (ew. zatury) charakterystycznej dla innych rodzajów odrębności każdej z czterech warstw. Cechą charakterystyczną liryki w myśl poszukiwań Ingardena zdaje się być pewna „kondensacja” warstw²⁹. Podobna kondensacja dotyczy zresztą również „poziomego”, „quasi-czasowego” wymiaru dzieła sztuki lirycznej. Piszze Ingarden o utworach lirycznych:

Tego rodzaju utwory wykazują w dwojakim sensie wewnętrzną [scisłą]³⁰ jedność jakościową: W związku z zestrojeniem różnych warstw, zwłaszcza w ich jakościach estetycznie doniosłych, oraz w związku z występującymi w nich zjawiskami czasowymi: Postać „skondensowanej” teraźniejszości. (263; 284).

Zdaje się zresztą istnieć pewien związek (przez Ingardena nie wyeksplikowany) między „skondensowanym, scisłym” zespoleniem warstw utworu lirycznego a mającą w nim miejsce „kondensacją” czyli — innym terminem — neutralizacją systemu czasów w teraźniejszości. Jaki to jest związek?

Aby odpowiedzieć na to pytanie, należy sobie najpierw uprzytomnić, jaką rolę odgrywa pierwiastek quasi-czasowy w budowie warstwowej dzieła sztuki literackiej

²⁶ W *Das literarische Kunstwerk* wymienia Ingarden tu przykładowo „wzniosłość; podłość; tragiczność; straszliwość; to, co wstrząsające, niepojęte lub tajemnicze; demoniczność; świętość; grzeszność czy „piekielność”; ekstatyczność; cisza; groteskowość; patetyczność; uroczystość; wdzięk i lekkość” (*O dziele literackim*, s. 368). Są to jakości występujące wyjątkowo w życiu ludzkim i międzyludzkim. Pokazane w dziele sztuki literackiej skonkretyzowanym przez czytelnika uzyskują pewną wartość estetyczną (tamże s. 373).

²⁷ Ingarden ma tu na myśli między innymi sprawy metryki i strofiki. Dotyczy ona zarówno liryki, jak i innych gatunków posługujących się mową wiązaną.

²⁸ Podkreślenia moje.

²⁹ O „kondensacji” warstw sam Ingarden nie mówi; używa tego terminu tylko w stosunku do czasu.

³⁰ W oryginale: „Derartige Gedichte weisen in doppeltem Sinn eine innige qualitative Einheit auf” (284; — podkreślenie moje; *innige qualitative Einheit* to po polsku m.in. tyle, co *scisła jedność jakościowa*”, a więc znacznie więcej niż „wewnętrzna jedność”).

„jako takiego”, pojmanego na razie jeszcze bez uwzględnienia problemów specjalnych utworu lirycznego. Otóż wiemy z wywodów Ingardena, że w dziele sztuki literackiej z reguły dochodzić ma do różnorodnych efektów artystycznych i estetycznych na mocy względnej autonomii każdej z warstw, do „polifonii” ich każdorazowo specyficznych składników i czynników. Przy tym — z czego rzadko zdaje się sprawę — względna autonomia każdej z warstw polega między innymi także i na tym, iż każda ma swój wymiar quasi-czasowy, który w każdej z nich nabiera innej nieco postaci. Inną ma postać pierwiastek quasi-czasowy obecny w rozrastaniu brzmieniowych tworów językowych na coraz wyższe układy brzmieniowe (np. na strofy lub na inne wyższe zespoły brzmieniowe w epice wierszowanej, por. *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza, lub w dramacie wierszowanym, por. *Dziady* tegoż autora); inną postać ma tenże pierwiastek w tworzeniu z pojedynczych językowych tworów znaczeniowych — zdań, coraz większych zespołów zdań, a ostatecznie dużych rozdziałów, całych „ksiąg” itd.; a jeszcze innej postaci nabiera w budowie świata przedstawionego. Mówić tu można o pewnej polifonii różnorodnych pierwiastków czasowych i quasi-czasowych w czterowarstwowym dziele sztuki literackiej.

Inaczej rzecz się ma w liryce czystej, nieopisowej. Jeżeli w utworze lirycznym dochodzi do postulowanej przez Ingardena „kondensacji” czyli neutralizacji czasów, to przypuścić należy, iż pewnej neutralizacji ulegają także i wymiary quasi-czasowe składających się nań warstw³¹. Oznacza to, iż w liryce traci na ostrości co najmniej jeden z czynników powodujących w innych rodzajach literackich charakterystyczną „polifonię” specyficznych jakości estetycznie doniosłych przysługujących każdej z warstw. Jest to chyba jednym z warunków potrzebnych do tego, aby w liryce dochodziło do postulowanego przez Ingardena *innige qualitative Einheit*, czyli do „wewnętrznej” (ściślej) jedności jakościowej warstw. Sprawa ta zapewne zasługuje na dalsze rozwinięcie, w tej chwili mogę jedynie zasygnalizować istnienie jakiegoś związku między „kondensacją” warstw a „kondensacją” czasu lub czasów w utworze lirycznym.

3. 2. *Garść uwag nt. „skondensowanej terażniejszości” w utworze lirycznym*

Teza Ingardena o „skondensowanej terażniejszości” w utworze lirycznym nie brzmi zbyt nowatorsko, a zarazem łatwo sprowokować zdola sprzeczny, gdyż w liryce występuje bynajmniej nie tylko gramatyczny czas terażniejszy. Weźmy np. wiersz Czesława Miłosza:

Okno

Wyrzalełem przez okno o brzasku i zobaczyłem młodą jabłonkę przezroczystą w jasności.
A kiedy wyrzalełem znowu o brzasku stała tam wielka jabłoń obciążona owocem.
Więc dużo lat pewnie minęło ale nic nie pamiętam co zdarzyło się we śnie.

Berkeley, 1965

Wiersz ten, niewątpliwie liryczny, zawiera jedną jedyną formę gramatycznego czasu terażniejszości, natomiast sześć pozostałych czasowników jest w czasie przeszłym — przy czym pięć z nich w aspekcie dokonanym, a jeden w aspekcie

³¹ Jako przykład służyć tu może m.in. budowa metryczna i struktura rymowa wiersza. Czasowemu pierwiastkowi obecnemu w rozrastaniu najmniejszych jednostek brzmieniowych na coraz wyższe układy metryczne i rymowe (wersy, strofy, układy strof) przeciwstawia się tendencja do „ekwiwalencji” wszystkich tych jednostek i układów (R. Jakobson), a tym samym tendencja do ich „ujednoczania”.

niedokonanym („stała”). Różnią się przy tym znaczenia gramatyczne czasowników form przeszłościowych. Pierwsze zdanie „Wyrzalełem przez okno...” występuje w przeszłości „bezwzględnej”, całkiem odległej od momentu mówienia, a przeto mającej znaczenie „historycznego aorystu”³². Podobnie rzecz się ma w zdaniu drugim („A kiedy wyrzalełem znowu...”, chociaż czas przeszły formy „stała” (aspekt niedokonany) ma charakter względny w stosunku do przeszłości bezwzględnej formy „wyrzalełem”. Dopiero w trzecim i ostatnim zdaniu sytuacja się zmienia istotnie. Tu formy przeszłe „minęło” i „zdarzyło” jak najbardziej sięgają terażniejszego momentu mówienia („pamiętam”), a zatem mają znaczenie *perfectum* (w odróżnieniu od „aorystu” w dwukrotnym „wyrzalełem”), bardzo przecież zbliżonego do *praesens* formy „pamiętam”. Niewątpliwie zachodzi w tym wierszu kondensacja terażniejszości lirycznej, ale ujawnia się nam jako (z kolei sam czasowo nacechowany) proces kondensowania. Nie podważa to bynajmniej tezy Ingardena, tylko ilustruje jej przydatność na przykładzie odrobinę mniej jednoznacznym na pierwszy rzut oka niż przykłady przytoczone przez Ingardena.

Tezy jego da się nawet bronić w wypadku wiersza zdominowanego jednoznacznie przez formy przeszłe w znaczeniu „aorystu historycznego”. Rozważmy pod tym względem inny wiersz Miłosza:

Dar

Dzień taki szczęśliwy.
Mgła opadła wcześniej, pracowałem w ogrodzie.
Kolibry przystawały nad kwiatem kaprifolium.
Nie było na ziemi rzeczy, którą chciałbym mieć.
Nie znalazłem nikogo, komu warto było zazdrościć.
Co przydarzyło się złego, zapomniałem.
Nie wstydzilem się myśleć, że byłem kim jestem.
Nie czulem w ciele żadnego bólu.
Prostując się, widziałem niebieskie morze i żagle.

Berkeley, 1971

Nie wdając się ponownie w pedantyczne ustalenia gramatyczne skonstatować tu możemy od razu, iż „dar dnia szczęśliwego” jest przeszłością „historyczną”, bezwzględną. Wynika to z całego kontekstu: Nic w tym nie zmienia pierwsze zdanie „Dzień taki szczęśliwy”, pozbawione wyeksplikowanego orzeczenia, a z pozoru wskazujące na terażniejszość. „Skondensowana terażniejszość liryczna” prezentuje się jako terażniejszość miniona, *post festum* pamiętana. Wzięta jak gdyby w kłamry przeszłości bezwzględnej, nie w zupełności traci przecież swoich właściwości jako terażniejszość stanu szczęścia. Ewokuje byłą terażniejszość liryczną między innymi czasownikowe formy przeszłe w aspekcie niedokonanym „pracowałem, przystawały, nie znalazłem, nie czulem, widziałem”.

Bezwzględna przeszłość całości tego wiersza podkreśla chwilowość i kruchość wszelkiej terażniejszości lirycznej, nie negując bynajmniej wartości i możliwości jej zaistnienia. Sugeruje może też charakter „historyczny”, „dziś już prawie niemoż-

³² Por. *Gramatyka współczesnego języka polskiego. Morfologia*, Warszawa 1984, s. 122 i nast.; nt. „aorystu” i „perfectum” por. N.S. Pospelov, *О значении форм прошедшего времени на -л в современном русском языке, ученые записки МГУ, ББЫП*. 128, труды кафедры русского языка, кн. 1, Москва 1948 i Jan A. Czochrański, *Verbalaspekt und Tempussystem im Deutschen und Polnischen. Eine konfrontative Darstellung*, Warszawa 1975, s. 183 i nast. — W przytoczonym zdaniu lokalizacja „zdarzenia” na osi czasu bezwzględnego nie jest jednak w pełni zrealizowana, bo „wyrzalełem [...] o brzasku [...]” (zamiast np.: „w roku 1943”).

liwy" wszelkiej liryki czystej. Nie podważa ten przykład zasadności tezy Ingardena o „teraźniejszości skondensowanej” jako wysoce doniosłym czynniku koncepcji istoty liryzmu. Podważa natomiast sens liryki w obecnym świecie.

Po tych rozważaniach nt. czasu w liryce przejdźmy do spraw związanych ze swoistym sposobem zespolenia warstw w tymże rodzaju literackim.

3.3. Warstwa przedmiotowa w liryce

Sprawa swoście lirycznego sposobu zespolenia warstw, czyli tak zwanej przeze mnie „kondensacji warstw” wynika ze sposobu, w jaki Ingarden określa „świat przedstawiony” w utworach tego rodzaju:

„Świat przedstawiony” w utworze lirycznym obejmuje [...]: a) zdania wypowiedziane przez Ja liryczne, resp. słowa tworzące utwór, resp. dokładniej mówiąc, w nim tylko „przytoczone”, b) liryczny podmiot (Ja), c) to, o czym mowa w zdaniach utworu [...], d) wszystko, co zdania te wyrażają z psychicznego i duchowego życia oraz ze struktury psychicznej lirycznego Ja. (254 i nast.; 275).

Należy do tego, co „przedstawione” w wierszu lirycznym, jako jeszcze jeden składnik „owa jedynie symbolicznie odsłonięta, [...] druga „rzeczywistość” albo owa pośrednio ujawniona jakość metafizyczna, resp. konieczne związki bytowe pomiędzy jakościami estetycznie doniosłymi” (255, 275 i nast.)³³.

Chcąc dotrzeć do jakiejś swojej koncepcji istoty świata przedstawionego w liryce porusza Ingarden dwie jeszcze kwestie — rolę miejsc niedookreślenia i pustek oraz charakter Ja lirycznego.

3.3.1. Miejsce niedookreślenia i pustki w warstwie przedmiotowej liryki

Kwestia miejsc niedookreślenia i pustek zdaje się pozostawać w związku z pewnym „syntaktyzmem” Autora. W *Das literarische Kunstwerk* oraz w *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* (1968) widzę tendencję do rozpatrywania współdziałania składników i czynników (prawie) każdej z warstw na model składni zdania oraz składni tzw. tekstu (nie dotyczy to warstwy wyglądu³⁴). Mam na myśli składanie się słów na zdanie, a zdań na zespoły zdań, czyli na wyższe układy znaczeniowe. Model ten, szeroko i odkrywczo omówiony przez Ingardena w rozdziałach poświęconych warstwie językowych utworów znaczeniowych³⁵, wyraźnie rzutuje także i na jego sposób ujmowania warstwy językowo-brzmieniowej³⁶ — i tu bowiem występują, po pojedynczych brzmieniach, „językowo-brzmieniowe twory wyższego rzędu” — czyli np. strofy, zespoły strof, a ostatecznie całość cech rytmicznych, metrycznych i stroficznych pewnego dużego utworu wierszowanego, np. ulubionego przez Autora utworu epickiego *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza³⁷. Oczywiście ustalenie to obejmuje także i charaktery brzmieniowe występujące w utworach niewierszowanych.

³³ Por. tu „tekst wyeksplikowany i tekst domyślny” w programie *Poetyki* Ingardena.

³⁴ W odpowiednich miejscach Autor co prawda mówi, że wygłady, owszem, mogą występować w pewnych „mnogościach” a także w pewnych typach charakterystycznych dla różnych gatunków i stylów literackich — ale że nie tworzą odrębnego *continuum*. Ich charakter „składniowy” najzupełniej zależy od składni zdań i zespołów zdań, składających się na dane dzieło sztuki literackiej.

³⁵ *Das literarische Kunstwerk*, rozdziały V i VI.

³⁶ *Das literarische Kunstwerk*, rozdział IV.

³⁷ *Das literarische Kunstwerk*, § 11.

Analogicznie prezentuje się warstwa przedmiotów przedstawionych, które jak gdyby „składnikowo” grupują się w coraz wyższych, przestrzennie i czasowo nacechowanych układach.

Podobny „syntaktyzm” widzę zresztą w zakresie miejsc niedookreślenia i pustek występujących w warstwie przedmiotowej³⁸. Miejsca niedookreślenia i pustki w dziele sztuki literackiej według Ingardena nie są tylko sprawą ontologicznej konieczności związanej z przedstawieniem przedmiotów w dziele sztuki literackiej, ale zarazem spełniają w nim pewne funkcje artystyczne. Ingarden wymienia nie tylko pojedyncze, pooddzielane od siebie miejsca niedookreślenia i pustki, lecz mówi wyraźnie także i o ich „mnogościach” oraz „doborze ich typów”, przewidując zarazem możliwość związania sprawy ich doborów, mnogości i typów z badaniami nad charakterystyką stylów i gatunków literackich (281; 303). Otóż zjawiskom tym przysługuje w liryce szczególna doniosłość. W pewnych odmianach tego rodzaju literackiego, zbyt daleko idąca konkretyzacja miejsc niedookreślenia nawet zepsułaby ich funkcję artystyczną (tamże). W innym miejscu pisze, iż „im bardziej «czysto» liryczny jest dany utwór, tym mniej — mówiąc z grubsza — efektywnie określone jest to, co w tekście jest pozytywnie powiedziane; najważniejsze pozostaje niepowiedziane”. (55; 51) — czyli miejsca niedookreślenia i pustki oraz ich współdziałanie na przeciągu całego utworu mają być stosunkowo ważniejsze w liryce niż w innych rodzajach.

3.3.2. Charakter Ja lirycznego

Omawiając rodzajową specyfikę warstwy przedmiotowej Autor kładzie szczególny nacisk na swoisty charakter „przedstawionego” Ja lirycznego. Mówi o pasywnym, perceptorskim i emocjonalnym sposobie jego przedstawionego przeżywania i zachowania się (w odróżnieniu od dynamizmu i aktywizmu Ja dramatycznego) oraz o „subiektywnym obrazie” rzeczywistości”, który nam daje (256 i nast.; 277 i nast.). W charakterystyce tej zdaje się być implikowana wizja odmiennego od innych rodzajów stosunku Ja lirycznego do czasu. Jego widzeniem i przeżyciem „emocjonalnym” brak pierwiastka rozciągnięcia czasowego, jaki towarzyszy poczynaniom i przeżyciom postaci przedstawionych w utworach rodzajów „pragmatycznych”. Do wymienionych przez Autora emocjonalnych „przeżyć myślowych, prowadzących do słów” oraz „przeżyć emocjonalnych objawiających się w tonie wypowiedzi” (259; 280) na pewno można jeszcze dodać sporo innych typów „przeżyć” Ja lirycznego — m.in. „przeżycie radości lub męki i wstydu tworzenia poetyckiego”; nie wszystko zresztą w liryce jest przeżyciem Ja lirycznego. Istnieje np. możliwość My lirycznego (por. niżej *Schlussstück* Rilkego) albo jakichś głosów lirycznych nie dających już wyobrażenia w indywiduach i osobach pełnych i całych w sobie. (por. *Ostatni despotyzm* Cypriana Norwida).

Tym niemniej przyjąć należy, iż właśnie w zakresie Ja lirycznego Autor chciał szukać sedna liryzmu w ogóle, nie tylko specyfiki warstwy przedmiotowej w utworze lirycznym.

3.3.3. Warstwa przedmiotowa a obciążenie funkcjonalne utworów językowych w liryce

Co innego jednak zastanawia nas w podanym przez Ingardena określeniu „świata przedstawionego” w liryce. „Słowa tworzące utwór” liryczny noszą bowiem wyjąt-

³⁸ Zjawiska takie występują także w innych warstwach; por. niżej przypis 47.

kowy funkcjonalny ciężar. Składają się nie tylko na liryczną dwuwarstwę językową, ale zarazem stanowią liryczny „świat przedstawiony”. Inaczej rzecz się ma w epice i w dramacie. W epice tylko słowa wypowiedziane przez postacie przedstawione bezpośrednio należą do świata przedstawionego; słowa zaś narratora do niego chyba tylko pośrednio przynależą, chociaż właśnie one świat ten tworzą. Tym bardziej w dramacie słowa całego „tekstu pobocznego” wprawdzie nazywają i wyznaczają część składników warstwy przedmiotowej, ale same do warstwy tej, czyli do „mowy przedstawionej” zupełnie nie należą. Z konfrontacji tej wynika, iż tylko w liryce „słowa tworzące utwór”, składając się na dwuwarstwę językową, zarazem w całości i bezpośrednio stanowią warstwę przedmiotową.

Ale nie dość na takim dodatkowym obciążeniu funkcjonalnym dwuwarstwy językowej liryki. Zdaje się bowiem, iż w poezji lirycznej jedna z nich, a mianowicie warstwa językowo-brzmieniowa, bierze na siebie jeszcze i część funkcji „unaocznienia” pełnionych w innych rodzajach literackich przez warstwę wyglądown uschematyzowanych. Czy wobec tego warstwa wyglądown uschematyzowanych w całości jest zaabsorbowana przez dwuwarstwę językową w utworze lirycznym?

3.4. Dwuwarstwa językowa a warstwa wyglądown uschematyzowanych w liryce

W *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* wypowiada się Ingarden znacznie bardziej ogólnie nt. roli warstwy tej w utworze lirycznym niż jeszcze w szkicu *Dwuwymiarowa budowa dzieła sztuki literackiej* (1947)³⁹. Z powodu wiersza Rilkego:

Schlussstück

Der Tod ist groß.
Wir sind die Seinen
lachenden Munds.
Wenn wir uns mitten im Leben meinen,
wagt er zu weinen
mitten in uns⁴⁰.

Rzecz końcowa

Wielka jest śmierć
Jesteśmy Jej,
a nasze usta się śmieją.
Kiedy czujemy się w samym życiu,
Śmie zapłakać
W samych nas⁴¹.

Pisał tam Ingarden,

iż w ogóle trudno się tam dopatrzeć tego rodzaju⁴² wyglądown. A jednak nie da się zaprzeczyć, że wiersz ten nie jest pozbawiony pewnej naocności. Tylko że jest nią przede wszystkim pewna jakość stanu uczuciowego, który zostaje wyrażony w tym wierszu. Jakość ta narzuca się bezpośrednio czytelnikowi [...]. Natomiast „widzi” (...) stosunkowo bardzo mało. Na chwilę może rozbliżyć mu uśmiech czyichś ust w grymas

³⁹ W: Roman Ingarden, *Szkice z filozofii literatury*, tom 1, Łódź 1947, 15-32.

⁴⁰ Podaję wiersz od razu z zaznaczeniem jego przycisków metrycznych („iktusów” — daktyle niekonsekwentne); por. niżej bliższe wywody na ten temat.

⁴¹ Przekład mój.

⁴² Mowa o pewnym fragmencie *Pana Tadeusza* A. Mickiewicza.

placzu przechodzący, to wszystko⁴³. [...] I nie jest oczywiście przypadkiem, [...] że są one tak przelotne, nikłe, migotliwe, niewyraźne, o ile chodzi o wyglądown zmysłowo-wyobraźniowe, że natomiast jakość uczuciowa narzuca się silnie i „przejmująco” (...). To należy do istoty tego rodzaju poezji i jest uwarunkowane przez szereg właściwości rozważanego utworu⁴⁴.

W późniejszych zaś pracach *Forma i treść dzieła literackiego* (1958) i *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* (1968), tak przecież istotnych dla przemyśleń Ingardena nad lirką, nie znalazłem już wyraźnego komentarza na temat specyfiki warstwy wyglądown uschematyzowanych w utworze lirycznym. Zabrakło tej kwestii np. zupełnie w omówieniu wyglądown w § 12 *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* (1968). Jest tam jedynie wzmianka, iż wyglądown, teoretycznie przyporządkowane przedmiotom przedstawionym przez stany rzeczy, narzucające bywają czytelnikowi do pewnego stopnia przez „inne, niezależne od tego czynniki dzieła, a mianowicie [przez] pewne właściwości warstwy brzmieniowej⁴⁵ (59; 56). Natomiast w tych fragmentach *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* (1968), gdzie chodzi specjalnie o właściwości liryki, warstwy wyglądown Autor już nawet nie wymienia. Nawiązuje tam za to *implicite* do funkcji narzucania czytelnikowi wyglądown pełnionej przez warstwę językowo-brzmieniową. Mówi tu o „szczególnym ukształtowaniu językowo-brzmieniowej warstwy wiersza”, o „funkcji wyrażania” oraz o „funkcji emocjonalnego oddziaływania na czytelnika” (259-260; 280-281).

W wierszu Rilkego, samo ukształtowanie rytmiczne brzmień językowych istotnie wnosi w całość element nowy, *explicite* nie nazwany element „sposprzeżeniowy” i nawet sytuacyjny, a mianowicie wątek tańca, dokładniej walca. Dość abstrakcyjna w samym swoim sformułowaniu fraza *wenn wir uns mitten im Leben meinen* przez środki metryczno-rytmiczne (daktyle niekonsekwentne) uzyskuje żywą sposprzeżeniowość przez aluzję brzmieniową do walca (na balu — por. *lachenden Munds*)⁴⁶. Chodzi tu zarazem o skryte podjęcie wątku „tańca śmierci” — a więc o zjawisko „tekstu domyslnego” zawarte w „tekście wyeksplikowanym” *Schlussstück*.

Prawdą jest, że zaproponowane tu interpretacyjne wykrycie takiego charakteru rytmicznego w warstwie językowo-brzmieniowej wiersza Rilkego polega na skonkretyzowaniu pewnego miejsca niedookreślenia, który jest udziałem nie tylko warstwy przedmiotowej utworu, lecz także warstwy językowo-brzmieniowej⁴⁷. Czytając wiersz, zapewne można sobie skonkretyzować jego rytm na różne sposoby. Niezależnie od tego, przedstawiona tu konkretyzacja mieści się zupełnie

⁴³ Zobaczymy za chwilę, że bynajmniej nie „wszystko”.

⁴⁴ *Szkice z filozofii literatury*, s. 30-31. — Ostatnie podkreślenie moje — R.F.

⁴⁵ Spacja wyrazu tylko w oryginale niemieckim („sprachlautlichen”); w przekładzie jej brak.

⁴⁶ Przekład Ingardena brzmiał:

Wielka jest śmierć.
Jesteśmy w jej mocy
z uśmiechem na ustach.
Gdy nam się zdaje, żeśmy w pełni życia
ośmiela się lkać w naszym wnętrzu.

(O poznawaniu dzieła literackiego [1976] s. 261).

Przekład ten obok szeregu wad, ma tę zaletę, iż tu i ówdzie lepiej niż mój oddaje „rytm walca” zaznaczający się w oryginale. Natomiast nie wykorzystuje filozof tej właściwości tekstu Rilkego i własnego przekładu dla ilustracji wywodów nt. unaoczniającej funkcji warstwy językowo-brzmieniowej.

⁴⁷ Obecność takich miejsc i pustek cechuje nie tylko warstwę przedmiotową, ale także i warstwę językowo-brzmieniową. W tej ostatniej mogą odgrywać znaczną rolę artystyczną, szczególnie w wypadku utworów wierszowanych tudzież lirycznych. Występują także w warstwie językowych twórczych znaczeniowych, przede wszystkim w zakresie związania pojedynczych zdań w zespoły zdań (por. przyp. 38).

w tym, co ma na myśli Ingarden pisząc, iż „językowo-brzmieniowa postać wiersza” daje „żywy, mimo woli konkretyzujący się wyraz” przeżyciom Ja lirycznego.

Twierdzić zatem można, że w liryce, owszem, istnieje warstwa wyglądown uschematyzowanych, przemawiających wyobrażeniowo do wszystkich zmysłów odbiorcy, oraz do jego zdolności spostrzegania także i „wyglądown wewnętrznych” (m.in. psychicznych, emocjonalnych) — z tym że w wypadku liryki czystej, nieopisowej nosi ją wyłącznie lub przeważnie warstwa językowo-brzmieniowa danego utworu. Skonkretyzowanie takich właśnie wyglądown uschematyzowanych, noszonych przez warstwę językowo-brzmieniową, nie polegałoby na prostym uzupełnianiu wyposażenia materialnego przedmiotów przez nich unaocznionych, tylko na ich skonkretyzowaniu głosowym, rytmicznym i melodyjnym przy jednoczesnym oględnym poszukiwaniu sensów domyślnych w nich ukrytych.

4. Zakończenie

Zebraliśmy z pism Ingardena, szczególnie z *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* (1968), sporo wskazówek nt. „konceptji istoty liryzmu”. Zarysowuje się ona w sposób dość wyrazisty: Wśród wszystkich rodzajów literackich utwory liryczne wyróżniają się tym, że ich jakości estetycznie doniosłe oraz ich „estetycznie wartościowy rdzeń”, ufundowane być mogą (nawet: „przede wszystkim”) w warstwie językowo-brzmieniowej. Ulega kondensacji ich wymiar quasi-czasowy, a w związku z tym także i budowa warstwowa w następstwie „ścisłego” zespolenia ich warstw w całość. Kondensacja warstw prowadzi do charakterystycznego obciążenia funkcjonalnego dwuwarstwy językowej, a szczególnie warstwy brzmieniowej. Funkcje artystyczne warstwy wyglądown w dużo większej mierze niż w innych rodzajach spełnia warstwa brzmieniowa. To przede wszystkim ona wyposaża utwór czysto liryczny w tę „naoczność”, która wg teorii Ingardena ważna tam jest nie tyle w myśl wyobrażeniowego „widzenia” przedmiotów przedstawionych, ile w myśl wewnętrznego „widzenia” stanów uczuciowych wyrażających się w „mowie przedstawionej” Ja lirycznego — a ostatecznie w sensie „unaocznienia” estetycznie wartościowego rdzenia całości utworu. Dwuwarstwa językowa zaś składa się w całości na warstwę przedmiotową, gdzie słowa tworzące utwór występują jako „mowa przedstawiona”, wypowiedziana przez Ja liryczne z tych słów się wyłaniające a „zachowujące się” w sposób charakterystycznie odmienny od Ja dramatycznego. Szczególne funkcje artystyczne spełniają w utworze lirycznym miejsca niedookreślenia i pustki, występujące w jego „świecie przedstawionym”, ale, jak widzieliśmy, także i w warstwie wyglądown, w warstwie językowych tworów znaczeniowych (w zakresie budowy zdań i zespołów zdań) oraz w warstwie brzmieniowej (np. w zakresie metryki i rytmiki)⁴⁸.

Nie ludźmy się jednak co do charakteru „definitywnego” tej konceptji. Zakwestionował ją sam Ingarden, kiedy uzasadniał wyłączenie sprawy liryki z rozważań w studium *Funkcje artystyczne języka* (1969). Praca ta powstała po rozprawie *Forma i treść dzieła literackiego* (1958) oraz po sporządzeniu wersji niemieckiej książki *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* (1968), czyli po przeprowadzeniu wielu badań

nad liryką. Píše on w artykule *Funkcje artystyczne języka*, iż odnosił wrażenie, że „funkcje artystyczne tworów językowych w czystej, nieopisowej liryce” są „bardzo odmienne od funkcji, jakie język spełnia w epice lub w dramacie”, i że określenie ich wymagałoby „ponownego przemyślenia istoty liryczności”⁴⁹.

Wahania takie nie są niespodzianką — a to z dwu powodów. Pierwszy z nich pozostaje w związku z trudnościami płynącymi z głównych założeń ontologicznej teorii dzieła sztuki literackiej, pojmowanego w sposób niejako przedrodzajowy i przedgatunkowy. Drugi powód wiąże się z wątpliwościami co do zasadności tradycyjnej nauki o trzech rodzajach.

Co do powodu pierwszego, to wynika z lektury pism filozofa literatury, że sprawa liryki czystej, nieopisowej stanowiła tam ciągle fermentujący, ostatecznie niepokonany żywioł. Zmusiła go do dość istotnych modyfikacji teorii o warstwach; w *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* (1968) poszedł tak daleko, iż wobec „ścisłego” zespolenia warstw w całość w utworze liryki czystej, nieopisowej — o warstwie wyglądown nawet już nie wspomina *expressis verbis*. A z kolei dopuszczenie teoretycznej możliwości, iż estetycznie wartościowy rdzeń wiersza lirycznego ufundowany być może nawet przede wszystkim w warstwie brzmieniowej, jawnie się sprzecza z nieraz głoszonym przekonaniem Ingardena, iż w zasadzie język w dziele sztuki literackiej odgrywa, owszem, rolę konstytutywnie bardzo ważną, ale estetycznie raczej służebną.

W związku z tym pozostaje otwarta kwestia: Czy ostatecznie należy szukać istoty liryzmu w obrębie właściwości i funkcji specyficznie lirycznych przysługujących warstwie przedmiotowej, czyli „mowie przedstawionej” Ja lirycznego — albo raczej w specyficznym sposobie zespolenia („kondensacji”) warstw utworu czysto lirycznego w całość, przy czym głównym centrum krystalizacyjnym zespolenia byłaby warstwa brzmieniowa? Od rozstrzygnięcia tej kwestii zależałoby bliższe określenie funkcji artystycznych języka w liryce.

Co do powodu drugiego, to wahania Ingardena w gruncie rzeczy chyba sprowadzają się do nie rozstrzygniętej przezeń kwestii, czy istoty liryzmu rzeczywiście należy szukać w zakresie liryki czystej, nieopisowej, czy raczej w innych odmianach tego rodzaju literackiego? Czy w ogóle istnieje jeden rodzaj liryczny, czy też jest tylko — nie bardzo dająca się ująć w całość — różnorodność gatunków lirycznych albo nawet tylko pojedynczych utworów lirycznych?

Wahając się przed rozstrzygnięciem „definitywnym” tych problemów musiał Ingarden kierować się intuicją (czy nawet świadomym przekonaniem), że jego ontologiczna teoria dzieła sztuki literackiej oferuje szersze możliwości niż historycznie młoda stosunkowo nauka o trzech rodzajach literackich. Nauka ta znajduje się przecież w stadium rozsypki. Od wielu już lat kwestionuje się ze strony teatrologów przynależność dramatu do trójcy rodzajów literackich. Z dłuższej zaś perspektywy historii literatury kwestia istnienia odrębnego rodzaju lirycznego bynajmniej nie jest jednoznaczna. Czy rzeczywiście liryka („czysta”) w sensie nowożytnym zawsze była i będzie obok epiki i dramatu? Czy istnienie i uprawianie jej w ogóle jest zawsze prawowite (*legitim*)? W przedmowie do *Vade-mecum* (1866) Cyprian Norwid wypowiada się na ten temat, pisząc, że „poezja jako siła wytrzymuje wszelkie warunki czasów, ale nie wytrzymuje ich zarazem jako sztuka”. Warto też zacytować w związku z tym dalszy fragment z wiersza otwierającego *Traktat Poetycki* Czesława Miłosza:

⁴⁸ Na istnienie miejsc niedookreślenia także i w dwuwarstwie językowej oraz ich doniosłość dla konkretnych analiz literaturoznawczych zwracają uwagę H. Markiewicz, *Roman Ingarden o dziele literackim* w: *tegoż, Zbliżenia i przekroje*, Warszawa 1967 i M. Głowiński, *Style odbioru*, s. 102.

⁴⁹ *Funkcje artystyczne języka*, w: SE, III, s. 378.

Nie jeden pyta dziś co to znaczy
Ten wstyd, jeśli czyta księgę wierszy,
Jakby do gorszej natury w nim samym
Zwracał się autor w niejasnym zamiarze
Myśl odsuwając i myśl oszukując.
Z przyprawą żartu, błazeństwa, satyry
Jeszcze się umie podobać poezja
Jej znakomitość wtedy się docenia.
Ale te walki, gdzie stawką jest życie
Toczy się w prozie. Nie zawsze tak było.

Ale wydaje się mimo wszystko, że Ingardena teoria budowy warstwowej i struktury quasi-czasowej może być płodna dla dalszej refleksji nt. liryki i nawet dla konkretnej analizy wierszy tradycyjnych i nietradycyjnych⁵⁰.

⁵⁰ Inspirując się Ingardenem, trafilem na doniosłość „świata przedstawionego” w liryce Włimira Chlebnikowa; por. mój szkic *Der Hafer und der Wortzauber* (Овёс и волхование словом) Bemerkungen zur „kryptischen Metrik” bei Velimir Chlebnikov, w: zbiorze R. Lachmann (red.), *Kryptogramme*, Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband (w druku).