Franz Stanzel

Sytuacja narracyjna i epicki czas przeszły

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 61/4, 219-232

1970

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MUZEUM HISTORII POLSKI

III. PRZEKŁADY

PROBLEMY TEORII POWIEŚCI. II

Pamiętnik Literacki LXI, 1970, z. 4

FRANZ STANZEL

SYTUACJA NARRACYJNA I EPICKI CZAS PRZESZŁY

Od kiedy Otto Ludwig w swej rozprawie *Formen der Erzählung* [1] przeciwstawił opowiadanie właściwe — scenicznemu, pojęcia te nie przestały być przedmiotem krytycznej i twórczej zarazem polemiki. Okoliczność ta stanowi zachętę, by owe pojęcia raz jeszcze podjąć i rozwinąć w duchu niniejszych badań. Naturalnie niepodobna przystać w tym miejscu na po części bardzo dyskusyjne próby podejmowane przez Fryderyka Spielhagena i ludzi bliskich mu zapatrywaniami, które zmierzają do zapewnienia w dziedzinie epiki całkowitej dominacji scenicznej formie opowiadania [2]. Już sam choćby oddźwięk, z jakim spotkało się rozróżnienie wprowadzone przez Ludwiga, dowodzi, że ustalone przez niego formy opowiadania (wymienia on jeszcze ponadto trzecią formę, w której łączą się obie poprzednie) stanowią rzeczywiste odmiany sposobu narracji, co wyklucza normatywne uogólnienie jednej z nich. Dla uniknięcia pomieszania pojęć, jakie wyłoniło się z sukcesji po Ludwigu, jego „opowiadanie właściwe" zostało tu nazwane „opowiadaniem relacjonującym" [*berichtende Erzählung*], a „opowiadanie sceniczne" — „prezentacją sceniczną" [*szenische Darstellung*].

Już Otto Ludwig stwierdził, że każdy ze sposobów narracji przyciąga w sferę kształtowania określony rodzaj stanów rzeczy. Tak więc ustalił, że opowiadanie relacjonujące jest bardziej przydatne do stopniowego kształtowania przebiegów zdarzeń, które właściwego sensu nabierają dopiero wówczas, kiedy rozegrają się w wyobraźni autora, zostaną przez niego skomentowane i zinterpretowane. Natomiast prezentacja sceniczna

---

[Franz Stanzel — austriacki anglista, zajmujący się teorią i historią powieści. Główne prace: *Die typischen Erzählsituationen im Roman.* Wien 1955; *Typische Formen des Romans.* Göttingen 1965.

Przekład według: *Die typischen Erzählsituationen im Roman.* 1963].

[1] Zob. O. Ludwig, *Gesammelte Schriften.* T. 6. Leipzig 1891, s. 202.

[2] Zob. F. Spielhagen, *Neue Beiträge zur Theorie und Technik der Epik und Dramatik.* Leipzig 1883, s. 55 n.

faworyzuje to, co mniej abstrakcyjne, bezpośrednio unaocznia czytelnikowi akcję i skupia przedmioty przedstawiane [*das Dargestellte*] w czasie i przestrzeni. O ile w opowiadaniu relacjonującym pierwotne następstwo zdarzeń mogło zostać naruszone jedynie wskutek interwencji autora — w prezentacji scenicznej możliwe jest zburzenie pierwotnej chronologii i uporządkowanie zdarzeń, dajmy na to, pod kątem napięcia, doskonałego ładu czy też kontrastu itd.

Wszystkie te obserwacje, które Ludwig poczynił w związku z dwoma sposobami opowiadania, dają się sprowadzić do zasadniczej różnicy, a mianowicie obecności lub nieobecności autora w opowiadaniu. Obecność i nieobecność nie jest tu rozumiana w sensie teoriopoznawczym, jako pytanie o egzystencję autora. Chodzi tu raczej o jego uwidocznianie się w opowiadaniu czy też ukrywanie się za światem przedstawionym. Obecność autora oznacza, że w wyobraźni czytelnika ulegnie konkretyzacji obok opowiadanej akcji także narrator i sam proces opowiadania. W tym wypadku z reguły dominuje relacjonujący sposób opowiadania. Natomiast jeśli przeważa sceniczny sposób opowiadania, obraz narratora nie zostanie wywołany w świadomości czytelnika. Już z tych układów można wywnioskować, że sposób opowiadania i związana z tym obecność lub nieobecność autora w opowiadaniu wpływają decydująco na kształtowanie się wyobrażeń obrazowych w świadomości odbiorcy. Ponieważ granicę między obecnością a nieobecnością autora w świadomości czytelnika można ustalić jedynie w przybliżeniu, należy raczej mówić o jego występowaniu albo ukrywaniu się za przedmiot opowiadania. Jeżeli autor ujawnia się poprzez zwroty do czytelnika, komentarze do wydarzeń, refleksje itd., wówczas czytelnik pokonuje przepaść między swoim światem a rzeczywistością przedstawioną, prowadzony, by tak rzec, ręką autora — opowiadanie jest auktoralne. W wypadku gdy czytelnikowi wydaje się, że jest jedną z postaci obecnych na scenie, opowiadanie ma charakter personalny. Kiedy natomiast stanowisko obserwacyjne nie znajduje się w żadnej z postaci, a mimo to perspektywa jest tak zbudowana, że obserwator lub czytelnik ma złudzenie uczestniczenia w zdarzeniach jako ich wyimaginowany świadek — narracja jest neutralna.

W opowiadaniu auktoralnym obok akcji autor i narrator przedstawia również siebie samego. Pozostaje on jednak na ogół poza sferą istnienia świata przedstawionego. Utrzymanie sugestii pewnego związku między autorem a światem przedstawionym i występującymi w nim postaciami zmusza go niekiedy do występowania w roli kronikarza, wydawcy autobiografii lub pamiętnika itd. Jednak tylko z rzadka sytuacja owa ulega w opowiadaniu dalszemu rozwinięciu, ponieważ grozi to ograniczeniem swobody ruchów auktoralnego narratora. Dąży on do suwerennej niezależności od świata przedstawionego, do zachowania względem niego cza-

sowego, przestrzennego i psychologicznego dystansu. Wyrazistą cechą auktoralnej sytuacji opowiadania jest tzw. dystans narracji. Emil Staiger w czasowo-przestrzennym dystansie między opowiadającym a przedmiotem opowiadania dostrzega zasadniczą cechę gatunkową epickości [3]. Pogląd ten ukształtował się przede wszystkim na podstawie eposu Homeryckiego i dla tej też formy okazuje się trafny. W równym stopniu odnosi się on także do powieści auktoralnej, która, jeśli idzie o sytuację narracyjną, wykazuje największe podobieństwo do eposu Homera. W dalszym ciągu okaże się jednak, że ów dystans narracji w powieści innego rodzaju można całkowicie pominąć. Kiedy dystans narracji staje się w powieści widoczny dla czytelnika, uwaga jego dzieli się pomiędzy dwie sfery: obszar autora, w którym toczy się proces opowiadania [*Erzählvorgang*], i świat przedstawiony, w którym przebiega opowiadana akcja. Charakterystyczna struktura znaczeniowa takiej powieści auktoralnej tej właśnie dwubiegunowości zawdzięcza swe zasadnicze napięcie. Dlatego też tym, co obok opowiadanej akcji i charakterów wymaga objaśnienia, jest przede wszystkim szczególny sposób objawiania się auktoralnego narratora, idiosynkrazje widoczne w jego prezentacji świata, jego maski i przeobrażenia.

W interpretacjach utworów nieustannie ulega przeoczeniu fakt, że postaci auktoralnego narratora nie można stawiać na równi z osobowością autora, jakkolwiek nie brak wzmianek na temat, często co prawda subtelnych, różnic między rzeczywistym autorem a jego narracyjną postacią [4]. Dla wyraźniejszego rozgraniczenia właściwości narratora [*Erzählgestalt*] od osobowości rzeczywistego autora wprowadzam tu pojęcie auktoralnego medium. Obejmuje ono tylko te rysy auktoralnego narratora, które można rozpoznać na podstawie jego samoukształtowania w toku narracji. Auktoralne medium należy jednak także odróżnić od medium personalnego, które zawsze musi być postacią występującą w powieści. Czytelnikowi wydaje się, że jej to oczami patrzy na świat przedstawiony.

Jako auktoralna i personalna zostają więc określone dwie typowe możliwości wykorzystania dla celów narracji pośredniości przedstawienia, jakim posługuje się powieść. Pomiędzy tymi dwiema typowymi możliwościami prezentacji znajduje się powieść w pierwszej osobie, która — jak w dalszym ciągu udowodnię — dopuszcza ukształtowanie zarówno auktoralne jak i personalne. W auktoralnej sytuacji narracyjnej, kiedy

---

[3] Por. E. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*. Zürich 1946, s. 92.

[4] Por. R. Koskimies, *Theorie des Romans*. Helsinki 1935, s. 120. — W. Kayser, *Die Anfänge des modernen Romans im 18. Jahrhundert und seine heutige Krise*. DVJS [„Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte"] t. 28 (1954), zwłaszcza s. 429 n.

autor w postaci medium auktoralnego zajmuje określoną postawę wobec przedmiotu narracji, pośredniość opowiadania ulega jakby udramatyzowaniu. Natomiast w personalnej sytuacji narracyjnej narrator ustępuje na dalszy plan, a równocześnie pośredniość przedstawienia zostaje przed czytelnikiem ukryta. Obraz powstający w świadomości czytelnika w przypadku personalnej sytuacji narracyjnej przestaje się różnić pod tym względem od obrazu, jaki ma widz przedstawienia teatralnego.

W kwestii sposobu narracji teoretycy sztuki narracyjnej zajęli nader różne stanowiska w zależności od genezy i ukierunkowania swych systemów. Käte Friedemann w książce *Die Rolle des Erzählers in der Epik* (1910) usiłowała bronić praw opowiadania auktoralnego przed przesadnymi wymaganiami Fryderyka Spielhagena co do „obiektywizmu", tzn. całkowitego zniknięcia z powieści postaci narratora. Doszukując się jednak istoty epickiej prezentacji wyłącznie w „zaznaczeniu swej obecności przez narratora" [*Sichgeltendmachen*] [5], autorka popełniła ten sam błąd co jej adwersarz, tym razem popadając w drugą krańcowość. Spielhagen brał pod uwagę wyłącznie sytuację narracyjną personalną lub neutralną, gdy tymczasem Friedemann zacieśniała możliwości kształtowania [*Gestaltungsmöglichkeiten*] i formy powieści do sytuacji auktoralnej. Obydwa poglądy są w swej wyłączności nie do utrzymania. Robert Petsch podchodzi do zagadnienia od strony badania „epickich form podstawowych" i stąd największą skuteczność epicką przyznaje relacji albo na niej opartym sposobom narracji. Natomiast epicko przedstawiona scena lub sceniczna prezentacja mogłyby jego zdaniem być jedynie „wątłym odbiciem sceny dramatycznej" [6]. W przeciwieństwie do Petscha — Otto Ludwig uważa sceniczną prezentację za bogatszą pod względem możliwości kształtowania od opowiadania relacjonującego, a nawet samego dramatu. Autor, który się nią posługuje, może „to, co może myśl, jego przedstawieniu nie staje na przeszkodzie żadne realne ograniczenie; dla przedstawionej przez niego sceny nie ma fizycznych niemożliwości; może to, co może natura i duch" [7]. Podobnie Percy Lubbock skłania się do tego, by w późniejszych powieściach Henry'ego Jamesa, w których sceniczna prezentacja staje się panującą formą narracji, widzieć szczytowe osiągnięcia techniki opowiadania [8]. Poczucie formy u takich teoretyków powieści, jak Käte Friedemann i Robert Petsch, ukształtowało się jeszcze przeważnie na powieści XIX w. z właściwą jej tendencją do preferowania auktoralnej sytuacji narracyjnej, że wystarczy tylko wspomnieć dzieła W. M. Thackeraya i W. Raabego. Przy takim poczuciu formy musiało

[5] K. Friedemann, *Die Rolle des Erzählers in der Epik*. Leipzig 1910, s. 3.
[6] Por. R. Petsch, *Epische Grundformen*. GRM t. 16 (1928), s. 381.
[7] Ludwig, *op. cit.*, s. 204—205.
[8] Por. P. Lubbock, *The Craft of Fiction*. New York 1931, s. 156 n.

zabraknąć zrozumienia dla usiłowań pisarzy w. XX, by sceniczną prezentację przeprowadzić konsekwentnie także w dłuższych opowiadaniach, aby pisać powieści dramatyczne albo obiektywne. Petsch określa nawet powieści Jamesa Joyce'a, Johna Dos Passosa i Alfreda Döblina jako wyzyskanie „formy bezkształtności" *[Form der Unform]* [9]. W ostatnich latach tzw. powieść obiektywna czy dramatyczna, powieść z personalną albo neutralną sytuacją narracyjną, wysunęła się jednakże bardziej na plan pierwszy. Oskar Walzel już w 1915 r. sądził, że w przyzwyczajeniach publiczności literackiej nastąpił zwrot od form narracji o przewadze elementu relacji do prezentacji scenicznej:

> Wprawdzie z czasem tak bardzo przywykliśmy do techniki powieści scenicznej, że z trudem czytamy opowiadania, w których przeważa nie dialog, lecz opowiadanie narratora dopuszczającego swe postacie do głosu przeważnie tylko za pośrednictwem mowy zależnej. Od czasu Ottona Ludwiga karta się odwróciła. Mógł on jeszcze mówić o trudnościach współprzeżywania [*des Nacherlebens*], które powstają w związku z udramatyzowaniem formy opowiadania. My natomiast z większym wysiłkiem nadążamy dziś za tokiem opowiadania, jeśli z rzadka używa się w tekście cudzysłowu, jeśli nie pojawiają się przed naszymi oczami krótkie ustępy dialogowe, lecz dłuższe partie czystej narracji [10].

Obserwacja ta znajduje potwierdzenie w książce J. W. Beacha *The Twentieth Century Novel*, której rozdział wprowadzający nosi znamienny tytuł *Exit Author*.

Jakkolwiek tendencja do scenicznej prezentacji zaznacza się tak dobitnie, nie może być jednak wątpliwości, że obok personalnej i neutralnej także auktoralna sytuacja narracyjna cieszy się nadal popularnością. Zapewne byłby już czas po temu, aby pogodziła się z tym również teoria powieści i raz na zawsze zrezygnowała z wszelkiej normatywnej oceny poszczególnych sposobów narracji lub form powieściowych. Podobnych zakusów można się dopatrzyć m. in. w posłowiu, którym w 1925 r. Walzel opatrzył swój wyżej cytowany wywód, a w którym pojawienie się *Czarodziejskiej góry* Tomasza Manna zostaje powitane jako zbawienny powrót nowoczesnej powieści do sposobu narracji opartego na suwerennej auktoralnej narracji i auktoralnej ingerencji [11]. Pewnego rodzaju prym w literaturze przyznał niedawno powieści auktoralnej Wolfgang Kayser. Do jego cytowanej już rozprawy *Powstanie i kryzys powieści nowoczesnej* wypadnie jeszcze powrócić.

W niniejszych rozważaniach powieść auktoralna i personalna — ta ostatnia zarówno w swej odmianie neutralnej jak i obiektywnej — zostaną potraktowane jako całkowicie równorzędne realizacje gatunku po-

---

[9] Por. R. Petsch, *Wesen und Formen der Erzählkunst*. Halle 1934, s. 331

[10] O. Walzel, *Das Wortkunstwerk*. Leipzig 1926, s. 198.

[11] Zob. *ibidem*, s. 201 n.

wieściowego. Wraz z powieścią w pierwszej osobie i jej odmianą, powieścią epistolarną, formy te stanowią typowe możliwości kształtowania powieści, a wszystkie pozostałe można z nich wyprowadzić.

W powieści auktoralnej zasadniczym czynnikiem iluzjotwórczym i porządkującym wydaje się obecność autora w postaci auktoralnego narratora. Wskutek zmiany fikcyjnego przebrania i przeobrażenia siebie w narratora autor może swą czynność medium *[Vermittlertätigkeit]* wykonywać w najbardziej różnorodny sposób i w najrozmaitszych maskach pojawiać się w świadomości czytelnika. Te przeobrażenia autora w auktoralne medium, łatwo dostrzegalne określenie dystansu narracji, a w ślad za tym przewaga formy relacji i na koniec ustawiczna, kierująca, reżyserująca i komentująca ingerencja narratora — stanowią charakterystyczne cechy powieści auktoralnej. One też wskazując na obecność narratora, jego tu i teraz w akcie opowiadania, w znacznej mierze określają proces wyobrażeń w świadomości czytelnika, jego czasowo-przestrzenną orientację w rzeczywistości przedstawionej. Owo tu i teraz narratora czytelnik przyjmuje za punkt wyjścia swej czasowo-przestrzennej orientacji w świecie przedstawionym. Punkt określony tym sposobem w wyobraźni czytelnika pod względem czasu i przestrzeni zostanie nazwany centrum orientacyjnym czytelnika. W auktoralnej sytuacji narracyjnej owo centrum orientacyjne jest zawsze identyczne z tu i teraz autora w akcie opowiadania [12]. Käte Hamburger określa ten punkt skrótem Bühlerowskiego pojęcia *„origo* systemu ja-tu-teraz" *[Origo des Jetzt-Hier-Ich-Systems]* jako ja-*origo* komunikującego, doznającego, ewentualnie „charakteru" występującego w opowiadaniu [13].

W przypadku prezentacji z personalną sytuacją narracyjną czynnikiem iluzjotwórczym i porządkującym staje się jedna z postaci występujących w powieści — personalne medium. Tym sposobem również centrum orientacji czytelnika przesuwa się do tu i teraz owej postaci. Czytelnik tak dalece identyfikuje się z nią, że przejmuje czasową i przestrzenną określoność *[Bestimmtheit]* jej przeżycia. Szczególny przypadek prezentacji personalnej, mianowicie prezentacja neutralna, ma miejsce wówczas, gdy perspektywa obserwacji nie jest na stałe związana z jakąkolwiek postacią. Podobny sposób prezentacji znajduje zastosowanie rzadko, i to wyłącznie w dłuższych utworach epickich. Zazwy-

---

[12] Pojęcie centrum orientacji zostało przejęte od Romana Ingardena [w wersji polskiej: *O dziele literackim.* Warszawa 1960, s. 296 n.]. Ponieważ Ingarden auktoralny akt narracji traktuje jako należący jeszcze do rzeczywistości przedstawionej, centrum orientacji znajduje się dla niego wewnątrz tej rzeczywistości. W niniejszych badaniach przyjęto, że punkt orientacji znajduje się na zewnątrz rzeczywistości przedstawionej.

[13] Por. K. Hamburger, *Das epische Praeteritum.* DVJS t. 27 (1953), s. 332.

czaj występuje on w powiązaniu z personalną, a niekiedy także z auktoralną sytuacją narracyjną. Fragment, w którym pojawia się taki sposób przedstawienia, nazywa się także sceną obiektywną. Dłuższe partie dialogowe, w które jedynie przygodnie zostają wplecione *verba dicendi*, są zazwyczaj odbierane przez czytelnika jako sceny obiektywne. Tu znajduje się centrum orientacji czytelnika w scenie, w tu i teraz momentu akcji. Można by także powiedzieć, że leży w tu i teraz wyimaginowanego obserwatora na scenie, którego miejsce mocą wyobraźni zajmuje czytelnik.

W miejscu, gdzie w powieści występuje auktoralna sytuacja narracji, wyłania się następujący przekrój toku pośredniczenia [*Vermittlungsgang*]: czytelnik (oczekiwanie) — auktoralny narrator (jego tu i teraz w akcie opowiadania, narracyjne *preliminaria*) — rzeczywistość przedstawiona (akcja o dystans narracji oddalona od tu i teraz narratora) — auktoralny narrator (jego tu i teraz w akcie opowiadania, komentarz akcji) — czytelnik (obraz w świadomości, w którym akcja jawi się w aspekcie auktoralnej interpretacji). Okazuje się, że w auktoralnej sytuacji narracyjnej czytelnik zawsze wyobraża sobie rzeczywistość przedstawioną z czasowo-przestrzennej pozycji narratora, na podstawie i w aspekcie auktoralnej interpretacji. Stąd struktura semantyczna powieści auktoralnej zostaje zbudowana przeważnie z odwołań i stosunków między światem przedstawionym a osobą narratora auktoralnego i z wytwarzających się między nimi napięć w sferze wartości, sądów i sposobów przeżywania.

Natomiast we fragmencie powieści, w którym będziemy mieli do czynienia z personalną sytuacją narracyjną obraz toku pośredniczenia [*Vermittlungsweges*] przedstawia się następująco: czytelnik (oczekiwanie) — postać powieściowa jako personalne medium (jej tu i teraz w aktualnym momencie akcji, świat przedstawiony jako treść jej świadomości) — czytelnik (w jego wyobrażeniu [*Vorstellungsbild*] jawi się taki świat przedstawiony, jaki odzwierciedlił się w personalnym medium, a towarzyszy mu wrażenie, jakie osobowość tego medium wywarła na czytelniku). W scenie obiektywnej lub we fragmencie przedstawionym neutralnie brak też wyraźnie scharakteryzowanej osobowości personalnego medium. Akcja rozwija się w wyobraźni czytelnika pozornie bez jakiegokolwiek subiektywnego zniekształcenia czy interpretacji. Ściślej biorąc, chodzi tu oczywiście o iluzję obiektywności, a wynika to z tego, co na wstępie zostało powiedziane o granicach obiektywnego kształtowania świata w powieści.

Z porównania trzech zarysowanych tu możliwości przenoszenia rzeczywistości przedstawionej w sferę wyobrażeń czytelniczych jasno wynika, że w interpretacji tego, co przedstawione, baczną uwagę należy

poświęcić sytuacji narracyjnej. Na podstawie sytuacji narracyjnej można się np. zorientować co do stopnia interpretacji i aspektu, w jakim przedmiot opowiadania pojawia się w wyobrażeniach odbiorcy, a także co do sposobów odwołań i stosunków między nimi. Ponadto określa ona stan orientacji, który z kolei ma wpływ na obraz zarysowujący się w świadomości czytelnika. Powyższe rozróżnienie trzech sposobów pośredniczenia należy jednak natychmiast opatrzyć zastrzeżeniem. Nawet kiedy sytuacja narracyjna danego fragmentu powieści jednoznacznie legitymuje się jako auktoralna albo personalna, proces wyobrażeń zachodzących u indywidualnego czytelnika bynajmniej nie jest tym samym określony z absolutną pewnością. W procesie tym uczestniczy szereg imponderabiliów, które w przybliżeniu dają się ująć wyłącznie przez opis typowych postaw czytelnika. Owe typowe postawy trzeba będzie odnaleźć przede wszystkim biorąc pod uwagę wrażliwość indywidualnego czytelnika, z jaką potrafi rozróżnić możliwe sytuacje narracyjne, dostrzec określony element narracji jako charakterystyczny dla opowiadania relacjonującego albo dla prezentacji scenicznej. Dla celów takich badań wystarczy w zasadzie wyróżnić dwa podstawowe typy czytelników.

Pierwszy wyróżnia się przede wszystkim przez dar i skłonność do intensywnego i scenicznie udramatyzowanego wyobrażenia sobie tego, co aktualnie opowiadane. Czytelnik tego typu całą moc wyobraźni obraca na pełną, plastyczną i precyzyjną realizację przedstawionej sceny. Ponieważ obraz kolejnej, bezpośrednio następującej sceny ujmowany jest z podobną obrazową koncentracją, wcześniejsze wyobrażenie równie szybko musi być wyparte albo też ostrość obrazu musi ulec stopniowemu zatarciu, aż wreszcie pod wrażeniem nowego obrazu zarysowującego się w świadomości — dawny całkowicie zagaśnie.

Drugi typ czytelnika osiąga mniejszą intensywność obrazowania przedmiotów scenicznej prezentacji, natomiast temu, co wcześniej przyswojone, użycza takiej perseweracji w najważniejszych rysach, iż kolejne elementy ciągu opowiadania skupiają się w jego świadomości, zapewniając koegzystencję, jaką czytelnik pierwszego typu urzeczywistnia tylko sporadycznie. Ponadto obydwa typy odbiorcy różnią się zainteresowaniem dla określonych typów powieści. Pierwszy typ zdradza predylekcję do opowiadań z napięciem, tj. zdążających od jednej fazy akcji do drugiej. Drugi typ przedkłada powieści o akcji rozwijającej się wolniej z wyraźnie zaznaczonymi liniami ewolucji i bogatą siecią powiązań za pośrednictwem odwołań. Scharakteryzowane powyżej typy czytelnicze ilustrują poniekąd przypadki krańcowe, pomiędzy którymi można rozmieścić całą ogromną masę czytelników. Z punktu widzenia pojmowania sytuacji narracyjnej w powieści zachodzą między tymi typami

następujące różnice. Typ pierwszy na ogół szybko dostosowuje się do zmian sytuacji narracyjnej. Stąd np. przechodząc od auktoralnej relacji prologu do fragmentu przedstawionego scenicznie, bez trudu przenosi swoje centrum orientacji z tu i teraz relacjonującego narratora do przedstawionej sceny. Obecność narratora, która pierwotnie określała opowiadanie, zaciera się w jego pamięci już po kilku zaledwie zdaniach prezentacji scenicznej, nie wskazującej — jak poprzednio — na narratora i proces narracji. Nie jest to już dla niego wówczas „opowiadanie", gdyż akcja rozwija się bezpośrednio i aktualnie przed jego oczami. Drugi typ w takim samym przypadku pozwala, by pierwotna sytuacja narracyjna nadal funkcjonowała w jego wyobraźni. Fragment przedstawiony scenicznie nawet wiele stron dalej będzie dla niego wciąż jeszcze żywo udramatyzowanym opowiadaniem auktoralnego medium. Wystarczy, że w tekście pojawi się auktoralna ingerencja choćby tylko w postaci subiektywnie dobranego epitetu, a sytuacja narracyjna z auktoralną relacją ponownie staje się wyrazistsza. Tym sposobem może w ogóle nigdy nie dojść do przesunięcia centrum orientacji z tu i teraz narratora. Cały ciąg opowiadania, mimo fragmentów prezentowanych scenicznie, będzie odczuwany jako relacja auktoralna. Natomiast w przypadku czytelnika pierwszego typu niemal nie można określić miejsca, w którym jego wyobraźnia porzuca pierwotną sytuację i dostosowuje się do nowej. Zamiana sytuacji narracyjnej jest naturalnie możliwa także w odwrotnym kierunku, tj. po fazie akcji prezentowanej scenicznie może nastąpić relacja silniej skondensowana. Tu jeden czytelnik będzie rozciągał sytuację narracyjną panującą w partiach prezentowanych scenicznie również na silniej skondensowane i relacjonowane. Drugi — przeciwnie — w intensywniejszej kondensacji natychmiast rozpozna element auktoralny i stąd obecność narratora stanie się elementem jego wyobrażeń. Tym samym zarejestruje zmianę sytuacji narracyjnej w miejscu, gdzie jej inny nie zauważył.

W następujących interpretacjach poszczególnych powieści zależność wyobrażeń powstających u czytelnika od położenia i rodzaju centrum orientacji opiszę jeszcze dokładniej. Tu wypada jedynie zwrócić uwagę na znaczenie, jakie ma centrum orientacji dla określenia stosunków czasowych zachodzących między rzeczywistością przedstawioną a procesem wyobrażeń u czytelnika. Okoliczności charakterystyczne dla pośredniczenia auktoralnego i personalnego przynoszą także odpowiedź na pytanie, kiedy czytelnik przeżywa opowiadane zdarzenia jako coś przeszłego, a kiedy jako coś teraźniejszego.

Robert Petsch, w dalszym ciągu wychodząc od relacji jako podstawowej formy opowiadania, mimo woli pozwala przeniknąć tę problematykę, kiedy za najważniejszą sprawę wszelkiej epickiej prezentacji

raz uznaje „nie dające się pokonać przeciwieństwo między odległym czasem przeszłości ⟨...⟩ a momentem teraźniejszości, z którego perspektywy oglądamy ową przeszłość i oceniamy jako mającą znaczenie", ale zaraz potem, na następnej stronie, zmuszony jest jednak dodać, że z pomocą formy epickiego czasu przeszłego narrator buduje sobie „swym wzmożonym i dystansującym myśleniem epicką teraźniejszość" [14]. Petsch sądzi ponadto, że nie tylko z powodu treści praeteritalnej należy czas przeszły uważać za właściwą formę czasową epiki, lecz dlatego, że w formie tej znajduje wyraz iluzja prawdopodobieństwa opowiadania [„*Als-ob*"-*Illusion*], która nadaje przedmiotowi opowiadania „znaczenie sięgające daleko poza moment teraźniejszy". Podobnie Wolfgang Kayser próbuje wyprowadzić „strukturalne elementy świata epickiego" z „pierwotnej sytuacji epickiej" polegającej na tym, że „narrator opowiada słuchaczom o czymś, co się wydarzyło". Zgodnie z tą pierwotną sytuacją epicką opowiadanie jawi się jako przeszłe. Jednak również Kayser, przyznając narratorowi pozycję poza tokiem zdarzeń, dopuszcza możliwość uobecnienia [15]. Julius Petersen idzie przede wszystkim za znanym rozróżnieniem Goethego i Schillera (grudzień 1797) głoszącym, że dramaturg przedstawia zdarzenia jako teraźniejsze, a epik jako przeszłe. Zgodnie z tym epos (i powieść także) definiuje on jako relację monologową, natomiast dramat jako przedstawienie akcji w formie dialogowej. Jednakże obszar wytyczony przez te dwa gatunki literackie wypełniają jego zdaniem formy przejściowe, jak opowiadanie w pierwszej osobie, opowiadanie ramowe, powieść epistolarna czy dialogowa i obraz dramatyczny, które w porządku tym wznoszą się ku coraz to wyrazistszemu uobecnianiu tego, co opowiadane czy też przedstawiane. Krytykę tego układu będzie można znaleźć w rozdziale końcowym, tymczasem należy podkreślić, że według przekonań Petersena w zasadniczym typie literatury narracyjnej przedstawia się zdarzenia jako przeszłe i że dopiero w odmianie tego zasadniczego typu dopuszczalne staje się także uteraźniejszanie przedmiotu przedstawienia. Zresztą również Petersen jako właściwą traktuje relacjonującą formę narracji. Wynika to stąd, że konsekwentnie przeprowadzoną prezentację sceniczną określa on jako „naruszenie (!) formy relacji przez wykluczenie narratora" [16]. Emil Staiger jest zdania, że liryk, wprawdzie wspominając, zagłębia się w przeszłości, doznaje jej wszakże jako kolejnych teraźniejszości, natomiast tym, który przeszłość pamięta, jest epik tropiący następstwo zdarzeń, choć w akcie prezentowania utrwala zawsze tylko któryś z następujących po so-

---

[14] Petsch, *Wesen und Formen der Erzählkunst*, s. 93—94.

[15] W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*. Bern 1948, s. 351.

[16] Por. J. Petersen, *Die Wissenschaft von der Dichtung*. Berlin 1939, s. 123 i 155.

bie momentów. „A w pamięci zarówno dystans czasowy, jak i przestrzenny zostaje zachowany" [17]. Należy przy tym zważyć, że pojęcie tego, co epickie, Staiger definiuje niemal wyłącznie w oparciu o epos Homera, w którym bez wyjątku dominuje auktoralna sytuacja narracyjna. Mimo to również i on nie może się powstrzymać, by nie przyznać epikowi możliwości uobecniania tego, co opowiadane. Równocześnie jednak pozostawia on otwartą kwestię, czy owo uobecnienie może w swej wyobraźni powtórzyć czytelnik.

> To, co liryk wspomina, epik uobecnia. To znaczy, bez względu na oznaczenia czasowe, stawia przed sobą życie. Czy opowiada o grzechu pierworodnym, czy o sądzie ostatecznym — przedstawia nam to tak, jak gdyby wszystko widział na własne oczy [18].

Nie zbity z tropu rozważaniami na temat teorii gatunków, również Joseph Warren Beach napotyka pozorną sprzeczność wyrażającą się w tym, że wprawdzie w opowiadaniu wszystko jest przedstawione jako przeszłe, czytelnik przeżywa jednakże często to, co opowiadane, jako teraźniejsze. Owo uobecnianie zdaniem Beacha miałoby występować wówczas, kiedy czytelnik napotyka na *„constituted scene"*, co w terminologii pochodzącej od Henry'ego Jamesa nie oznacza nic innego jak tylko prezentację sceniczną.

> *In a story we have the psychological equivalent of the dramatic present whenever we have a vividly „constituted scene" ⟨...⟩ it is this which cheats the imagination, and persuades the reader that he is actually present, as a spectator, nay, perhaps as an actor in the drama* [19].

> [W opowiadaniu ekwiwalentem psychologicznym dramatycznego czasu teraźniejszego jest żywo „ukonstytuowana scena" ⟨...⟩, to ona oszukuje wyobraźnię i wmawia czytelnikowi, że jest naprawdę obecny jako widz, mało tego, może jako aktor dramatu.]

Także A. A. Mendilow uznaje możliwość uobecniania opowiadanego w aspekcie przeszłości:

> *Mostly the past tense in which the events are narrated is transposed by the reader into a fictive present, while any expository matter is felt as a past in relation to the present* [20].

> [Najczęściej czytelnik transponuje czas przeszły, w którym opowiadane są wydarzenia, na fikcjonalny czas teraźniejszy, podczas gdy cały materiał wyjaśniający odczuwa jako przeszłość w stosunku do teraźniejszości.]

---

[17] Staiger, *op. cit.*, s. 93.

[18] *Ibidem*, s. 236.

[19] [*The Twentieth Century Novel.* New York 1932, s. 148.]

[20] *Time and the Novel.* London 1952, s. 94.

Zatem prawdziwe uobecnienie staje się możliwe dla czytelnika od tego miejsca opowiadania, w którym uda mu się przenieść swoje centrum obserwacji do tu i teraz przedstawionej sceny. Stanie się to całkiem jasne w dalszym rozwinięciu tej kwestii przez Mendilowa:

There is as a rule one point of time in the story which serves as the point of reference. From this point the fictive present may be considered as beginning. In other words, the reader if he is engrossed in his reading translates all that happens from this moment of time into an imaginative present of his own and yields to the illusion that he is himself participating in the action or situation, or at least is witnessing it as happening, not merely as having happened [21].

[Z reguły istnieje w opowiadaniu jeden punkt czasowy, który służy jako punkt odniesienia. Z tego punktu można rozpatrywać fikcjonalny czas teraźniejszy jako początek. Innymi słowy, czytelnik pochłonięty lekturą, przekłada wszystko, co się dzieje począwszy od tego momentu, na swój własny imaginacyjny czas teraźniejszy i poddaje się iluzji, że sam bierze udział w akcji czy sytuacji, lub przynajmniej, że doświadcza je jako dziejące się, a nie jako te, które już się dokonały.]

Roman Ingarden usiłuje ten problem rozpatrywać od strony ontologii dzieła literackiego i przedstawionej w nim rzeczywistości, wskazując na *quasi*-realny sposób istnienia rzeczywistości przedstawionej w utworze. Stanowi ona jedynie *analogon* rzeczywistości, w której tkwi czytelnik. To, że zdarzenia w opowiadaniu „przeważnie zostają przedstawione w świetle przeszłości", stanowi przede wszystkim semantyczny wyraz różnicy ontycznej między światem przedstawionym a realnym. Także już Ingarden zwraca uwagę na znaczenie, jakie uzyskują rozmaite sposoby narracji ze względu na orientację w czasie czytelnika. W „sumarycznym" sposobie opowiadania, pod którym to określeniem ma on zapewne na myśli narrację relacjonującą o silnym stopniu kondensacji materiału narracyjnego, opowiadane okresy czasu są według Ingardena zawsze ujmowane jako przeszłe. Przeciwnie natomiast, kiedy fazy akcji będą dawane w całej ich konkretnej pełni, a więc prezentowane scenicznie, „punkt zerowy orientacji w czasie" przesunie się w przeszłość. Z chwilą jednak gdy ten punkt znajdzie się w przeszłości, opowiadanie musi pojawić się w wyobraźni czytelnika jako teraźniejsze. W sumie Ingarden rozróżnia trzy możliwe warianty usytuowania centrum orientacji. Może ono znajdować się w opowiadającym autorze, w świecie przedstawionym bez wyraźnego umiejscowienia w jednej z postaci powieściowych albo wreszcie w którejś z przedstawionych osób [22].

---

[21] *Ibidem*, s. 96—97.

[22] Por. Ingarden, *op. cit.*, s. 297 n.

Ostatnimi czasy Käte Hamburger ograniczyła ten problem do rozważania wartości pojęciowej epickiego czasu przeszłego. Świadomie omijając kompromisową dwuznaczność wyżej przytoczonych poglądów, znalazła rozwiązanie oryginalne, jakkolwiek w całej rozciągłości nie do utrzymania.

> Fakty komunikowane w powieści nie są opowiadane jako przeszłe, lecz jako teraźniejsze — teraźniejsze dla zagłębiającego się w nie wyobraźnią narratora i czytelnika, a tryb przeszłości ma tu jedynie za zadanie podkreślenie nierzeczywistości, fikcyjności tych faktów, „świata" utworu, a tym samym istnienia ich wyłącznie w trybie wyobrażenia [23].

Trudności związane z podobnym objaśnieniem, niemal ignorującym każdorazową sytuację narracyjną, dają o sobie znać już w przypadku narracji w pierwszej osobie, którą Hamburger zmuszona jest w swej drugiej rozprawie wykluczyć z powyższej formuły jako „niefikcyjną" [24]. Rozróżnienie między tym, co realne, a tym, co fikcyjne, autorka demonstruje na przykładzie wypowiedzi o panu X: „on był w Ameryce". Jeżeli wypowiedź ta padnie w rozmowie między rzeczywistymi osobami na temat trzeciej również rzeczywistej, wówczas oznacza ona realny, historyczny fakt. Czas przeszły wypowiedzi odpowiada rzeczywistej przeszłości określanego stanu rzeczy. W kontekście powieści — jak sądzi Hamburger — taka sama wypowiedź określałaby jednak zdarzenie fikcyjne, ale za to dające się wyobrazić jako teraźniejsze. Pan X jest w Ameryce teraz, w tym miejscu akcji powieści, i czytelnik wyobraża go sobie w tej sytuacji teraz, tzn. współcześnie. W związku z tą wypowiedzią w powieści nie miałoby sensu pytanie, kiedy albo jak długo pan X był w Ameryce. Przeciwnie natomiast, takie samo pytanie w związku z rozmową między rzeczywistymi osobami byłoby całkowicie na miejscu [25].

Niewątpliwie Käte Hamburger zwróciła uwagę na istotną różnicę między rzeczywistym, historycznym, a przedstawionym literacko, fikcyjnym stanem rzeczy, chociaż wydaje się nie stanowić dla niej różnicy, czy cytowana wypowiedź o panu X pojawia się w opowiadaniu relacjonującym, czy w ramach prezentacji scenicznej. Jedynie w opowiadaniu w pierwszej osobie epicki czas przeszły nie stanowiłby wyrazu fikcyjności i nie wyobrażałby teraźniejszości. Jednakże autorka zupełnie nie uwzględniła różnicy między sytuacją narracyjną powieści auktoralnej i personalnej. Przykład przytoczony przez Hamburger ilustruje znacze-

---

[23] K. Hamburger, *Zum Strukturproblem der epischen und dramatischen Dichtung*, DVJS t. 25 (1951), s. 4.

[24] Por. Hamburger, *op. cit.*, s. 354.

[25] Por. *ibidem*, s. 333.

nie sytuacji narracyjnej dla wyjaśnienia sensu pojęciowego epickiego czasu przeszłego. Gdyby wypowiedź „pan X był w Ameryce" znajdowała się we fragmencie, w którym dominowałaby narracja relacjonująca, ewentualnie w bezpośrednim związku z podkreśleniem przez narratora auktoralnego teraźniejszości narracji — pytanie postawione narratorowi przez czytelnika, kiedy czy też jak długo pan X przebywał w Ameryce, byłoby zrozumiałe bez zastrzeżeń. Kiedy jednak takie pytanie jest możliwe, wypowiedź o panu X może być rozumiana przez czytelnika wyłącznie jako coś, co minęło. Skoro wyobraziliśmy sobie tę samą wypowiedź „pan X był w Ameryce" w kontekście powieści o konsekwentnie przeprowadzonej personalnej lub neutralnej technice przedstawiania, wówczas pytanie o czas jego pobytu byłoby bez sensu. Wypowiedź „pan X był w Ameryce" jako część treści świadomości postaci ma bowiem dla niej, a tym samym również dla czytelnika, którego centrum orientacji znajduje się właśnie w tej postaci, wartość pojęciową: „pan X jest w Ameryce". Stąd też w tym przypadku sposób, w jaki Hamburger wyjaśnia epicki czas przeszły, okazuje się trafny. Istotnie ma on tu wartość czasu teraźniejszego.

Orientację w sferze czasowej wyobrażeń czytelnika i każdorazową wartość pojęciową epickiego czasu przeszłego można określić tylko na podstawie związku wszystkich elementów strukturalnych w sytuacji narracyjnej. Decydujące znaczenie dla orientacji ma położenie centrum orientacji czytelnika. Jeśli znajduje się ono w tu i teraz narratora auktoralnego, jak to ma miejsce w auktoralnej sytuacji narracyjnej i w przypadku dominacji relacjonującego sposobu opowiadania, wówczas opowiadanie konkretyzuje się w wyobraźni czytelnika jako przeszłe, ponieważ narrator jako źródło opowiadania zostaje wciągnięty w sferę wyobrażeń, a jego późniejszość w stosunku do tego, co opowiadane, przenosi się na wyobraźnię czytelnika jako perspektywa spojrzenia wstecz. Epicki czas przeszły jest tu wyrazem przeszłości. Jeśli jednak centrum orientacji czytelnika mieści się w świadomości jakiejś postaci lub w wyimaginowanym obserwatorze bezpośrednio w scenie przedstawionej w utworze akcji, jak to zachodzi w personalnej, a także w neutralnej sytuacji narracyjnej, wówczas przedstawiona akcja może konkretyzować się w wyobraźni czytelnika jako coś teraźniejszego. Stąd epicki czas przeszły może tu mieć wartość teraźniejszości. Należy jeszcze dodać, że określenie sytuacji narracyjnej dostarcza jedynie wskazówek co do przewidywanego stanu orientacji. Jego ostateczne określenie w każdym poszczególnym przypadku zależy jednak od sposobu czytania i wyobrażania, właściwego indywidualnemu czytelnikowi.

Przełożył *Ryszard Handke*