

Janusz Margański

"Autor i jego sobowtór", Ryszard
Kazimierz Przybylski, indeks
nazwisk opracowała Zofia Smyk,
Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź
1987 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 80/3, 369-374

1989

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.

tu nowomowy" (s. 144). Na czym opiera swą tezę? — na domniemanym zamyśle Brandysa: „Koncepcja autorska [w *Obywatelach*] zakłada [...] cudzysłowowy charakter nowomowy, której nie można w pełni zaakceptować" (s. 137). Rozumiem myśl następująco: Brandys używa nowomowy, ale nie utożsamia się z tym językiem, dystansuje się wobec niego; nie tyle więc pisze nowomową, co pokazuje ją — jak w chwycie stylizacji. Albo inaczej: pisze „*comme il faut*” i porozumiewawczo mruga okiem. Tylko że w ten sposób interpretować można dokładnie wszystko, co powstało w socrealizmie i, przykładowo, w pokoleniu „pryszczatych” dostrzegać prekursorów odwilży. Stąd już krok do — słusznie kwestionowanej przez Wielopolskiego — tezy, że odwilż rozpoczęła się w 1949 r. w Szczecinie. Wracając do *Obywateli*: nie godziłbym się ze zdaniem, że „jednym z ważniejszych wątków tego utworu jest pokazywanie sprzeciwu wobec dominacji nowomowy” (s. 135). Starcie Czyż—Łękot nie stanowi tu argumentu, bo w istocie rozwija ono motyw dość charakterystyczny dla powieści socrealistycznej („dwaj malarze”, co to jeden malował podobne, drugi — piękniejsze twarze; eksploatuje go w kilku odmianach Kubalski w powieści *Droga redakcjo*, dochodzi on do głosu we *Władzy*; wariantem tego ujęcia jest utyskiwanie bohaterów na „papierowość” literackich perypetii, przeciwstawianą złożoności „prawdziwych” konfliktów).

„Odwilżowe” odczytanie *Obywateli* podnosi wartość powieści i włącza ją w ciąg literackich wydarzeń, przez które dokonywał się demontaż poetyki socrealistycznej (takich jak *Złoty lis* Andrzejewskiego). Zgadzam się z Wielopolskim: Październik 56 miał swoich licznych zwiastunów, poprzedzała go literacka odwilż. Rzecz w tym jednak, że nie wszystko, co z dzisiejszej perspektywy wydaje się „odwilżowe”, było takim w ocenie współczesnych i odwrotnie (jakże trudno dziś właściwie zrozumieć *Złotego lisa*). Książka Brandysa mogła być pozycją atrakcyjną, choćby w tych fragmentach, w których polska rzeczywistość „omijając pośredni szczebel propagandowego żargonu i retoryki przestrzeni — po prostu jest” (s. 101). Opis jesieni 1951 r. (cyt. na s. 101) mógł pociągać czytelników swą innością i surowym autentyzmem (nieprzypadkowo chyba przywodzi on na myśl karty z *Dziennika 54* Tyrmanda), daleko mu jednak jeszcze do prowokacyjnie brutalnych obrazów z *Poematu dla dorosłych*.

Kończąc: Wielopolski podjął się zadania skomplikowanego, świadom ryzyka, jakie podejmuje. Byłbym niesprawiedliwy, gdybym — zwiedziony pedanterią — tropił potknięcia książki, zapominając o tym, że dotyczy ona zjawisk opornych, trudnych do poskromienia teorią, zastawiających na badacza interpretacyjne pułapki.

Wojciech Tomasiak

Ryszard Kazimierz Przybylski, AUTOR I JEGO SOBOWTÓR. (Indeks nazwisk opracowała Zofia Smyk). Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1987. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 206. „Rozprawy Literackie”. [T.] 51. Komitet redakcyjny: Michał Głowiński (przewodniczący), Marek Gumkowski (sekretarz), Janina Abramowska, Alina Kowalczykowa, Przemysława Matuszewska, Aleksandra Okopień-Sławińska, Edward Pieścikowski, Roman Taborski. Polska Akademia Nauk. Komitet Nauk o Literaturze Polskiej.

Roland Barthes obwieszczając śmierć autora podsumował trafnym sformułowaniem pewien proces związany z jednym z nurtów ewolucji prozy narracyjnej¹. Ewolucja ta przebiegała — z grubsza biorąc — pod znakiem konwencjonalizacji

¹ R. Barthes, *The Death of Author*. W: *Image, Music, Text*. Essays selected and translated by S. Heath. Glasgow 1977.

i destrukcji realistycznego kodu powieściowego. Formuła „widzę i opisuję”, patronująca dokonaniom XIX-wiecznych pisarzy, zostaje w XX w. poddana rozmaitym transformacjom i ostatecznej inwersji, którą można ująć w formule „opisuję, więc widzę”. Stopniowej konwencjonalizacji powieści towarzyszy zaciemnianie przezroczystości języka narracji. „Żywy autor” — mediator między kodami powszechnie akceptowanymi a dziełem — wyparty zostaje przez tekstowego sobowtóra. Owa redukcja spotyka się z tendencją przeciwną — mowa o rozmnożeniu tekstowych ról autora i o narodzinach czytelnika.

Napisanie „nekrologu” przyszło Barthes'owi tym łatwiej, że etiologia „choroby” znana była od dawna. Joyce, Gombrowicz wpisywali w swe dzieła świadomość ograniczeń powieściowej formy; trafne diagnozy stawiali rosyjscy formalści i ich spadkobiercy. Nowa sytuacja pisarza i jego dzieła dość wcześnie została poddana próbom systematyzacji i teoretycznym uogólnieniom.

Ryszard Kazimierz Przybylski rozważając problem sobowtóra znajduje więc istotną inspirację w pracach Edwarda Balcerzana, Aleksandry Okopień-Sławińskiej, Janusza Sławińskiego. Twierdzi jednak, że pełna adaptacja teoretycznego instrumentarium nie jest możliwa. Przedmiotem swych refleksji czyni bowiem dzieła nie poddające się „przyjętym arbitralnie kryteriom” i „wymykające się syntetycznej refleksji” (s. 11). W sześciu studiach poświęconych powieściom Witkacego, Peipera, Gombrowicza, Dygata, Nowakowskiego i Konwickiego prezentuje utwory, w których akty przewyżczania ograniczeń konwencji literackich i ukrytych za nimi postaw światopoglądowych wiążą się z poszukiwaniem możliwości ekspresji. Zatem utwory będące przedmiotem i obszarem doświadczeń pisarza. Toteż uwagi o uchyleniu „arbitralnie przyjętych kryteriów opisu”, które można by odnieść do każdego nieschematycznego dzieła, mają szczególne znaczenie. Albowiem w powieściach autotematycznych czy nasyconych sygnalizowanymi wyraźnie pierwiastkami autobiograficznymi komplikuje się układ ról nadawczo-odbiorczych. Problem zaś sobowtóra — tak czy inaczej związany z badaniem strategii komunikacyjnych — staje się głównym problemem dzieła.

Kwestie wewnątrztekstowych relacji Przybylski rozważa jako swego rodzaju dramat poznawczy, w trakcie którego autor, narrator i bohater nie tylko uczestniczą w starciach z konwencjami literackimi, językowymi i obyczajowymi, ale także toczą między sobą swoisty „dialog”, obejmujący również wertykalny wymiar powieści. W ten sposób tworzy się sobowtórówy wizerunek, który jest wykładnikiem miejsca, jakie pisarz zajmuje w systemie opozycji między konwencjonalnością a oryginalnością, między literaturą a rzeczywistością.

W 622 *upadkach Bunga* przewyżczenie ograniczeń konwencji „*Entwicklungsroman*” Witkacy osiąga poprzez próbę wywołania skandalu. Wprowadza w ramy utworu sensacje towarzyskie epoki i w ten sposób buduje tło „dla konstytuowania się samoświadomości bohatera” (s. 20). Jednakże nie utożsamia się z Bungiem; raczej go kompromituje. Podobny dystans utrzymuje wobec poczynań powieściowego autora i narratora. Ostatecznie sobowtórówy wizerunek objawia się dzięki odrzuceniu tekstowych ról.

Przybylski trafnie akcentuje polemiczne intencje Witkacego konfrontując jego program z dominującymi nurtami epoki. Jednak analiza stylistycznych wartości tekstu przynosi zbyt jednoznaczne wnioski. W tej sferze można bowiem zauważyć dwie strategie — dystansowi towarzyszy utożsamienie. To prawda, że Witkacy w epilogu kompromituje wszystko i wszystkich uwypuklając schematyzm powieściowego świata. Jednak ta część tekstu powstała w kilka lat później, w 1919 roku. Z tej perspektywy można istotnie mówić o wolności autora².

² K. Jakowska (*Powrót autora. Renesans narracji auktorialnej w polskiej powieści międzywojennej*. Wrocław 1983, s. 43—58) mówi, w odniesieniu do Witkie-

Przełamywanie ograniczeń konwencji i walka ze schematami nie zawsze przynosi efekty w postaci dzieła tak oryginalnego jak Witkacowska powieść. Ów dialog bowiem często prowadzi, wbrew intencjom pisarzy, do stworzenia kolejnego schematu, co Przybylski ciekawie pokazuje analizując powieść Tadeusza Peipera *Ma lat 22*. Jej autor nie mogąc się posłużyć tradycyjną formą *roman de l'adolescence* — formą wszak związaną z utrwalonymi normami — odwołuje się do swych koncepcji poetyckich i adaptuje do potrzeb rozwijanej narracji „układ rozkwitania”³. Jednakże idea sprawdzająca się w praktyce poetyckiej nie przynosi w prozie oczekiwanych efektów. Konsekwencja w układaniu biografii bohatera i retoryczność całościowej kompozycji obracają się ostatecznie przeciw głoszonej przez Peipera idei — dowodzi Przybylski. Zatem bohater (w zamierzeniu Peipera ideał człowieka otwartego, wolnego i tworzącego) poszukujący autentyczności w kolejnych starciach z rzeczywistością, staje się nieautentyczny i niewiarygodny — istnieje tylko po to, by potwierdzić założenia autora.

Pozornie spójna konstrukcja powieści ujawnia wewnętrzne pęknięcia. Przybylski uważnie je tropi i stara się uzasadnić ich przyczyny. Wskazuje na rzecz niezwykłą: oto Ewski — młody człowiek żywo reagujący na wydarzenia epoki, namiętny czytelnik i komentator książkowych nowości — niewiele ma do powiedzenia o młodopolskich ideach. Są one — jak dowodzi Przybylski — *a priori* odrzucone przez autora w imieniu literackiego bohatera (s. 57—58). Horyzont poznawczy obu podmiotów jest więc tożsamy. Stąd słuszna konkluzja: „Narzucona koncepcja teoretyczna wykoślawiła egzystencję bohatera, uczyniła z niej nieautentyczne zmaganie się z losem. Tym sposobem genialny Ewski nie tylko siebie skompromitował, ale i swego twórcę” (s. 64).

Przybylski, jak widać, potwierdza opinię Gombrowicza o utworze Peipera⁴. W istocie — zarówno Ewski, jak i autor-programotwórca mogliby zasiąść w ławie lub za katedrą Pimkowej szkoły. Pozorne podobieństwa między Ewskim z powieści *Ma lat 22* i Józiem z *Ferdydurke* są nieważne w obliczu różnic: „Jeśli dla Peipera i Gombrowicza człowiek staje przed tym samym zadaniem przekształcania ludzkich realiów, to pierwszy widzi rozwiązanie w konsekwentnym wcielaniu w życie intelektualnej konstrukcji, której efektem musi być jej powszechne, bezwyjątkowe stosowanie, drugi zaś podejmuje grę ze światem, której wynik jest co prawda niewiadomy, lecz pozwala zachować mimo wszystko względną suwerenność jednostki” (s. 103—104).

Porównanie *Ferdydurke* do dzieł Peipera i Witkacego (s. 80) znakomicie ilustruje zasadniczą odmienną problemów, przed jakimi stanął Gombrowicz. Słusznie bowiem Przybylski dowodzi, że autor *Ferdydurke* odrzucając kategorie szczerości i autentyczności nie tylko kompromituje wizję świata i człowieka kryjące się za poszczególnymi konwencjami literackimi, ale także wykorzystuje te właściwości konwencji, „które będąc ich wadami, określają jednocześnie stałe cechy ludzkiego świata” (s. 77). Warto dodać, że w ten sposób Gombrowicz czyni zarazem zadość postulatowi czytelności utworu.

Wyjaskrawienie konwencjonalności relacji „wnętrze—zewnątrze” narusza reguły powieści psychologicznej; tezy o międzyludzkiem zdeterminowaniu ludzkiego

wiczowskich powieści, o autorze na wszystkich poziomach tekstu. Zob. także uwagi D. C. Geroulda (*Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*. Przełożył I. Sieradzki. Warszawa 1981, s. 358) o zasadniczych różnicach dzielących 622 *upadki Bunga* od pozostałych powieści Witkacego.

³ Zob. rozważania S. Jaworskiego (*U podstaw awangardy. Tadeusz Peiper. Pisarz i teoretyk*. Kraków 1980, s. 223—248) o powieściach Peipera.

⁴ W. Gombrowicz, *Antypoetyczne drobiazgi poety*. „Kurier Poranny” 1936, nr 184.

„ja” i afirmacja „niedojrzałości” zmuszają do rewizji zasad *roman de l'adolescence*; „eksponowanie jako ideału artysty drugorzędnego wydaje się już jawnym łamaniem konwencji *Künstlerroman*” (s. 73). Gombrowicz podważa zatem stałe i niekwestionowalne elementy struktury powieści. Stąd sens działania podmiotu, którego aktywność może się przejawiać jedynie w języku i wobec języka, nie polega na konstruowaniu prawd, ale na poszukiwaniu sensu. W efekcie wyeksponowany zostaje sam akt pisania, a Gombrowicz chcąc uniknąć zniewolenia przez język dokonuje ciągłych konstrukcji i dekonstrukcji. Jego tekstowy wizerunek jest pewnym procesem. To — według formuły Przybylskiego — „autor stwarzany”.

Rzut oka na określenia, jakimi Przybylski opatruje tekstowe wizerunki poszczególnych pisarzy, ujawnia rzecz zaskakującą. Otóż każde z owych określeń można przyporządkować — bez ryzyka nadmiernych uproszczeń — każdemu z wizerunków. Witkacy, Peiper, Gombrowicz, Dygat, Nowakowski, Konwicki są autorami „wolnymi”, „zdradzonymi”, „stwarzanymi”, „mystyfikowanymi”, „osaczonymi” lub „zdegradowanymi”. Wynika to z ogólnych właściwości struktury tekstu i rozkładu ról komunikacyjnych. Przybylski bowiem dokonując przyporządkowań za każdym razem kieruje się inną zasadą. Mówi albo o autorskiej intencji, albo o efekcie tekstowych napięć; koncepcja autora implikowanego krzyżuje się z koncepcją autora jako roli pisarza; odnosi swe określenia do relacji między biografią a dziełem albo do wpisanej w tekst strategii. Tak czy inaczej, kryterium wyboru stanowi specyfika relacji tkwiących w dziele lub skupionych wokół niego. Ta praktyka oddaje sprawiedliwość interpretowanemu tekstowi, ale równocześnie przynosi efekt w postaci niejednorodnego języka i nieustannie zmieniającej się perspektywy interpretacyjnej.

Owe różnice ujawniają się szczególnie wyraźnie, jeżeli porównać studia poświęcone Gombrowiczowi i Dygatowi. Otóż Przybylski analizując problem autorskiego sobowtóra w *Jeziorno Bodeńskim* trafnie uwypukla manipulacje składnikiem autobiograficznym. Zapomina jednak o drugiej sferze działań powieściowego autora — o konwencjach⁵. W efekcie — centralny w swojej książce problem może przedstawić, w odniesieniu do powieści Dygata, jedynie częściowo. Czyni to za pośrednictwem „świadectw odbioru”, wskazując na istotne różnice między wpisanymi w tekst intencjami a dominującymi w różnych okresach powojennej historii stylami odbioru. Różnice, które powodowały uchylenie pragmatycznej funkcji tekstu. Ostatecznie jednak problem ów rozwiązuje śledząc zmieniający się na przestrzeni lat ponad 30 stosunek Dygata do Gombrowicza. Warto też zauważyć, że Przybylski nie pomija żadnej okazji, by zapewnić spójność dyskursowi z założenia nieciągnięmu. M.in. w tym celu dokonuje porównań omawianych dzieł.

Nazwisko Marka Nowakowskiego pojawiające się w sąsiedztwie nazwisk Dygata i Konwickiego może budzić zdziwienie. Ale tylko u czytelnika przyzwyczajonego do pewnych stereotypów odbiorczych. „Marek Nowakowski z *Księcia Nocy* — dowodzi Przybylski — nie jest Markiem Nowakowskim. Jest efektem poszukiwań, sobowtórą wcieleniem tego prawdziwego. Prawdziwy istnieje jednak tylko *in potentia*. Jak Gombrowicz wobec jego wcieleni z powieści” (s. 160). Wybór tego właśnie opowiadania na przedmiot analizy ma więc znaczenie szczególne. *Księżę Nocy* jest bowiem swego rodzaju podsumowaniem literackich dokonań autora *Zapisu*. Ale nie tylko — jest także rodzajem antologii wątków i ujęć stylistycznych z całej dotychczasowej twórczości. W *Księciu Nocy* przegląda się nie tylko życiorys artysty — przeglądają się także jego poprzednie książki. Dlatego dramat pi-

⁵ Wiele cennych uwag w związku z konwencjami zawiera artykuł S. Burkota *Stylistyczne właściwości prozy Stanisława Dygata a tradycja dwudziestolecia międzywojennego* („Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie”, *Prace Historycznoliterackie*, z. 33 (1968)).

sarza słusznie Przybylski rozważa w dwóch planach — jako problem stopniowej konwencjonalizacji i uoficjalniania literackich aktów i jako problem ewokacji własnej przeszłości.

Można zaobserwować w strukturze *Księcia Nocy* dwa równoległe procesy: w płaszczyźnie zdarzeń widzimy proces utożsamiania się bohatera z Księciem Nocy i następnie rosnący wobec niego dystans; natomiast w płaszczyźnie narracji mamy próbę ewokacji przeszłości, która ostatecznie przechodzi w konwencjonalną sytuację wspomniania. Owe procesy odzwierciedlają paradoks wpisany w działania powieściowego bohatera i jego autora. W odczytaniu Przybylskiego przedstawia się ten paradoks następująco: poszukiwanie możliwości ekspresji i nauka języka (każdy ze światów oferuje bohaterowi swój język) wiążą się z przyjmowaniem pewnych wzorów. Posługiwanie się cudzym językiem co prawda pozbawia tożsamości, ale zapewnia kontakt z ludźmi, ze światem; odnalezienie własnego języka pozwala umknąć stereotypom, ale rodzi alienację i oddala od świata. Stąd działania pisarza przedstawia Przybylski jako swoistą kontynuację działań powieściowego bohatera. Ewolucja owa przebiega pod znakiem ucieczki od tego, co oficjalne, ale ucieczki, która zastęga w konwencji.

W istocie — Nowakowski w swych pisarskich początkach odwrócił się od wszelkiej oficjalności i odkrył przed publicznością świat skrzętnie skrywany za fasadą społecznych i artystycznych konwencji. Z czasem jednak ów bunt przerodził się w modę literacką. Przybylski charakteryzuje dalszą drogę twórczą autora *Benka Kwiaciarza* — wbrew utartym opiniom — jako próbę ucieczki od stereotypów, jako próbę przedarcia się poprzez konwencję do rzeczywistości, do siebie samego. Temu procesowi towarzyszą zmiany w sposobie budowania świata przedstawionego oraz w sposobie prowadzenia narracji. Poszerza się repertuar postaci literackich, pojawia się skłonność do autotematyzmu. Słusznie przeto zwraca uwagę Przybylski na pewną „literackość” *Księcia Nocy*. Dostrzega ciekawe analogie łączące ten utwór z *Portretem Doriana Greya* Oscara Wilde’a. Trafnie analizuje proces konwencjonalizacji i następnie refunkcjonalizacji motywu lumpa (s. 163).

Ostatecznie badacz dowodząc, że omawiane przez niego utwory wymykają się ustalonym kategoriom poetyki przekazu narracyjnego, stawia siebie w bardzo trudnej sytuacji. Stara się bowiem opisać to, co zmienne, kwestionując równocześnie trwałość punktu widzenia, z którego ów opis mógłby być dokonany. W efekcie często zmienia dystans interpretacyjny i nierzadko poddaje się oddziaływaniu dyskursu literackiego. Ale czy możliwy jest inny sposób działania analitycznego, skoro koncepcja autora czy podmiotu dynamicznego — za taką zdaje się opowiadać Przybylski — nie wiąże się z żadnym ze specjalistycznych kodów?

Przybylski nie proponuje typologii powieściowego sobowtóra. W świetle przyjętych założeń jest ona niemożliwa. Nie mówi też o ewolucji: „Zmieniają się okoliczności, konwencje i języki — pozostaje sobowtór. Ale i sobowtór jest ciągle inny. Nie, nie ma tu postępu. Można by powiedzieć, że literatura uświadamia sobie w coraz większym stopniu społeczne uwikłanie. Cóż z tego, nie rozwiązuje to przecież żadnego problemu. [...] Efekt wciąż ten sam” (s. 199). Uchwytą jest więc procesualność uwarunkowań dramatów autorskich. Jeśli Witkacy czy Gombrowicz mogli rozwiązywać swe problemy w przeświadczeniu, że istnieje jeszcze pewien porządek, który — choć nie akceptowany — stanowił oparcie dla literackich i poznawczych aktów, to Konwicki działa w świecie pomieszanych wartości i zniesionych hierarchii. Stąd obraz świata, jaki prezentuje *Mała Apokalipsa*, ufundowany jest na absolutnym relatywizmie. Stąd trudność w utrwaleniu autorskiego sobowtóra. Wizerunki pisarza w *Małej Apokalipsie* są rozmnożone i kwestionują osobowość człowieka ukrywającego się za tekstem. Objawiają się zarówno w tekstowych „sekwencjach”, jak i w postaciach, z którymi rozmawia bohater. Nie ma centrum, wokół którego owe częściowe portrety mogłyby się skupić.

„Autor zdegradowany” — tą formułą Przybylski określa wizerunek Konwiciego w *Matej Apokalipsie* — jest produktem swoich czasów i zarazem prostą konsekwencją pewnego sposobu uprawiania literatury. Ale też i konsekwencją sposobów jej interpretowania, o czym świadczą współczesne podręczniki poetyki.

Janusz Margański

Andrzej Zalewski, DYSKURS W NARRACJI FIKCJONALNEJ. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1988. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 214. „Rozprawy Literackie”. [T.] 58. Komitet Redakcyjny: Michał Głowiński (przewodniczący), Marek Gumkowski (sekretarz), Janina Abramowska, Alina Kowalczykowa, Przemysława Matuszewska, Aleksandra Okopień-Sławińska, Edward Pieścikowski, Roman Taborski. (Z prac Instytutu Teorii Literatury, Teatru i Filmu Uniwersytetu Łódzkiego). Polska Akademia Nauk. Komitet Nauk o Literaturze Polskiej.

Ani autorytet Awicenny, ani nawet Kanta nie zatamował na szczęście powodzi artystycznych esencjalizmów; twórcy i odbiorcy sztuki literackiej pozostali nieczuli na dyscyplinujące głosy filozofów, dla których z rozważań nad pojęciem rzeczy nie wynika jej istnienie. Wiarę, że myśl może kreować byt, utrwał zresztą sam język potoczny, często wyprzedzający empirię.

Sposób istnienia owych bytów stwarzanych siłą myślenia i języka nazwała po imieniu fenomenologia. Wyodrębniając je jednak słownie spośród realnych i idealnych, cały problem dodatkowo jeszcze skomplikowała. Pytanie bowiem o ich odniesienie do bytów rzeczywistych pozostało, tyle że nie mogło już uzyskać prostej, jednoznacznej odpowiedzi.

Nawet gdyby Andrzej Zalewski nie złożył deklaracji opowiadającej się za rozstrzygnięciami ontologicznymi, epistemologicznymi i metodologicznymi fenomenologów, jego postawa byłaby i tak dostatecznie jasna. Opcje badawcze sygnalizują już pierwsze, wstępne określenia przedmiotu rozprawy *Dyskurs w narracji fikcjonalnej*, pełne łatwo rozpoznawalnych zwrotów i wyrażen odwołujących się do pism Husserla oraz jego bezpośrednich i pośrednich spadkobierców. Nie wszystkich jednak. Tradycja fenomenologiczna, do której nawiązuje autor, jest odmienna od kontynuowanej przez większość badaczy literatury uważających się za fenomenologów lub do nich zaliczanych. Nie mieści się w niej ani hermeneutyka, ani francuska krytyka tematyczna, ani estetyka recepcji, którym w ogóle, nazbyt może pospiesznie, odmówione zostało prawo do mianowania się literaturoznawstwem fenomenologicznym. Właściwie rzecz biorąc, wyznacza ją wyłącznie klasyczna fenomenologia getyngeska, tzn. fenomenologia skupiona na analizie przedmiotów i sensów przedmiotowych konstytuowanych przez świadomość, nie zaś na będącym ich źródłem podmiocie. Zgodnie z jej właśnie ustaleniami Zalewski traktuje dzieło jako gotowy, skończony obiekt — tekst o ustalonym porządku znaczeń. W przekonaniu badacza, inaczej niż w fenomenologizujących koncepcjach Isera lub Fische, czytelnik nie kreuje tych znaczeń *ex nihilo*, lecz je rekonstruuje. Z drugiej wszakże strony — sensowna struktura estetyczna nie jest nigdy dostępna inaczej niż wraz ze skierowanym na nią aktem lekturowym.

W ostatnich stwierdzeniach słychać wyraźnie echa dylematów zawartych w filozofii literatury Ingardena. Inspiracje z jego strony są u Zalewskiego rzeczywiście najsilniejsze. Pomimo że w wielu istotnych sprawach zajmuje on stanowisko polemiczne, zasadniczo jednak potwierdza główną linię wywodów polskiego fenomenologa. Rozprawa *Dyskurs w narracji fikcjonalnej* wyróżnia się już tym, że jest