

Erwin Wolff

Czytelnik pożądaný : rozważania i przykłady dotyczące wprowadzenia pewnego literaturoznawczego pojęcia

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 67/4, 273-301

1976

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.

III. P R Z E K Ł A D Y Z A G A D N I E N I A E S T E T Y K I O D B I O R U

Pamiętnik Literacki LXVII, 1976, z. 4

ERWIN WOLFF

CZYTELNIK POŻĄDANY

ROZWAŻANIA I PRZYKŁADY DOTYCZĄCE WPROWADZENIA PEWNEGO LITERATUROZNAWCZEGO POJĘCIA

Podstawowy problem socjologii literatury polega na trudności znalezienia modelowych przedstawień charakterystyki stosunku między książką a czytelnikiem. Dlatego też nauka ta, będąca jeszcze w początkowym stadium rozwoju, znajduje się w uwarunkowanym historycznie położeniu przymusowym. Aby móc się wyraźnie odciąć od mianującego się chętnie „formalistycznym” tradycyjnego literaturoznawstwa, musi ona pytać się już nie o formalne, lecz o materialne uwarunkowania literackiego dzieła sztuki. W przeciwieństwie do „formalistów”, do których marksistowska socjologia literatury zalicza także zorientowanych na historię ducha [*Geistesgeschichte*] lub historię kultury socjologów literatury jak Schücking czy Schöffler, przyjmuje się tu nową koncepcję „faktu literackiego”, który definiuje się jako „całokształt wzajemnych stosunków (między autorem, książką i czytelnikiem) wraz z niezwykle skomplikowanym aparatem przekąźnikowym, będącym jednocześnie natury artystycznej, technologicznej i komercyjnej”. Jak wynika z użytego w tym zaczerpniętym z książki R. Escarpita¹ cytacie wyrażenia „aparat przekąźnikowy” (*appareil de transmission*), czołowi przedstawiciele socjologii literatury ciągle jeszcze sądzą, iż należy wyjść od bezpośredniego, rozumianego materialnie związku przyczynowego między

[Erwin Wolff (ur. 1924) — profesor anglistyki na różnych uniwersytetach RFN. Zainteresowany zwłaszcza literaturą angielską XVIII wieku. Ważniejsze publikacje: *Shaftesbury und seine Bedeutung für die englische Literatur des 18. Jh.* (1960); *Der englische Roman in 18. Jh.* (1964).

Przekład według: E. Wolff, *Der intendierte Leser. Überlegungen und Beispiele zur Einführung eines literaturwissenschaftlichen Begriffs*. „Poetica” 4 (1971), s. 141—166. Występujący w tytule przymiotnik *intendierte* tłumaczymy na ogół jako „pożądany”, czasem jako „przewidziany” lub „zamierzony”.]

¹ R. Escarpit, *Das Buch und der Leser. Entwurf einer Literatursoziologie*. Erste deutsche erweiterte Auflage. Köln—Opladen 1961, s. 9. Francuskie wydanie oryginalne ukazało się po tytule *Sociologie de la littérature*. Paris 1958. Powyższy cytat tam na s. 5.

autorem, dziełem i czytelnikiem. Odnosi się to jednakże nie tylko do marksistowskiej socjologii literatury, lecz także do jednoznacznie niemarksistowskich socjologów literatury, a nawet tych z poletka „*Geistesgeschichte*”, jak Levin L. Schücking², którego pojęcie „smaku literackiego” stanowi jedną z wcześniejszych prób ujęcia owego aparatu przekąźnikowego, umożliwiającego postulowany kauzalny związek między społeczeństwem a literaturą.

Nie chcemy tu kwestionować faktu, że literatura w nowoczesnym społeczeństwie przemysłowym zależy w pewnym sensie od tych samych czynników materialnych, które wyciskają swe piętno także na samym społeczeństwie. Mechanizm coraz bardziej skomercjalizowanego, coraz bardziej obliczonego na potrzeby publiczności ruchu wydawniczego, mechanizm, który od końca XVIII w. znajduje się w ciągłym rozwoju, narzuca skazanej na niego literaturze coraz większy system ograniczeń, zawężający zakres wolności pisarza i stwarzający tym samym uwarunkowania, którym tenże pisarz nie jest w stanie umknąć, chyba że za cenę niepowodzenia. Poza tym „systemem ograniczeń” istnieje zapewne w istocie przyczynowe uwarunkowanie literatury przez społeczeństwo i jego materialne podstawy. Z drugiej strony, w pozostającym jeszcze zakresie wolności porusza się właśnie ta część literatury, która powinna jak dawniej szczególnie interesować poważnego czytelnika i naukę o literaturze. Niejednokrotnie zdarzało się właśnie tak, że literatura, która zdołała zyskać uznanie niejako na przekór presjom nowoczesnej produkcji i dystrybucji książek, a niekiedy wbrew chwilowym zapotrzebowaniom publiczności czytelniczej, stała się następnie trwałym składnikiem naszej kultury, przyczyniając się do zmiany „smaku publiczności”, a tym samym do rozszerzenia zakresu wolności. Nieprzypadkowo kierunek socjologii literatury, który należałoby w opozycji do „formalistów” określić jako w najszerszym sensie „materialistyczny” i „kauzalistyczny”, znajduje się pod nieustanną presją stosowanych przez siebie metod, sprawiających, że zbacza on na obszary „subliterackie” czy też „pozaliterackie”, gdzie nacisk materialnych społecznych uwarunkowań jest wyraźniejszy, a owe metodyczne przesłanki lepiej się sprawdzają. Dlatego też najbardziej owocnego pola działania tego typu socjologii literatury należałoby chyba szukać w sferze tzw. „literatury trywialnej”. Tam najprędzej można będzie od niej oczekiwać nowych wyjaśnień dotyczących stosunku między dziełem a czytelnikiem, z tym jednakże, że wyniki badań odnosić się będą zapewne bardziej do czytelnika niż do

² L. L. Schücking, *Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*. Berlin 1923.

działa, bardziej do społeczeństwa niż do literatury. Innymi słowy, socjologia literatury uważająca się za naukę o materialnych, przyczynowych związkach między literaturą a społeczeństwem, będzie musiała uznać się z konieczności za szczegółową dziedzinę socjologii ogólnej, a nie literaturoznawstwa, gdyż literaturoznawstwo jest i pozostanie nauką o ideowych uwarunkowaniach literatury, i to nawet wtedy, jeśli w przyszłości miałyby silniej i bardziej świadomie metodycznie zwrócić się ku społecznej doskonałości swego przedmiotu.

Pojęcie „społecznej doskonałości” literatury przeniesione na stosunek między autorem, książką i czytelnikiem rodzi nie stawiane do tej pory prawie nigdy pytanie: Czy to naprawdę „realny” czytelnik współokreśla, poprzez swe prywatnie i społecznie uwarunkowane oczekiwania, tematykę i formę relewantnej literacko książki? Czy nie należałoby raczej zapytać o „idealne” [myślowe] wyobrażenie, jakie poeta czy prozaik stwarza sobie o swej publiczności i które w znacznie większym stopniu „warunkować” będzie jego dzieło, niż byłby to w stanie kiedykolwiek uczynić realny czytelnik, wobec którego pisarz musi niejednokrotnie właśnie utrzymywać dystans, by móc napisać literacko relewantny tekst? Bez wątplenia należy się liczyć z dającymi się historycznie potwierdzić przypadkami, w których czytelnik „idealny” i „realny” w znacznym stopniu pokrywają się ze sobą, a nawet są identyczni, mianowicie wtedy, gdy wytworzone w świadomości autora wyobrażenie czytelnika odpowiada oczekiwaniom, które kupujący i czytelnik książki do niej kierują. Nie można jednak zakładać, że będzie tak zawsze. Przeciwnie, należy przypuszczać, że dająca się udowodnić identyczność między czytelnikiem „realnym” i „idealnym” stanowić będzie wyjątek, natomiast z reguły istnieć będzie zasadnicza i często świadomie akceptowana rozbieżność między ideą a rzeczywistością, w każdym razie jeśli chodzi o literaturę we właściwym sensie tego słowa, a nie o tę, która służy wyłącznie rozrywce lub innym potrzebom elementarnym. Teoretyczne rozważania tego typu muszą się opierać na rzeczywistości historycznoliterackiej, po której można się spodziewać, że nie tylko wykaże absurdalność zbyt dowolnie używanego w socjologii literatury terminu „czytelnik”, lecz także zmusi do dyferencjacji zaproponowanego tu zasadniczego rozróżnienia między czytelnikiem „idealnym” a „realnym”. Celowo wychodzimy tu od okresu historycznoliterackiego, kiedy to dokonało się wspomniane przeobrażenie stosunku między autorem a czytelnikiem, od okresu, gdy w miejsce najczęściej arystokratycznego mecenatu wkroczył stopniowo nowoczesny wydawca, który — za sprawą swych handlowych interesów — był nieporównanie bardziej uzależniony od potrzeb czytelników niż arystokratyczny mecenas i w naturalny sposób musiał skłaniać się

ku temu, by owo uzależnienie przenieść także na swych autorów³. Przytaczane w dalszym ciągu szkicu przykłady będą w związku z tym czerpane przeważnie z literatury wieku XVIII i XIX. Fakt, że będą to przykłady pochodzące wyłącznie z literatury angielskiej, wynika z anglistycznej specjalizacji autora, który z zainteresowaniem powitałby kontynuujące temat studia konkretnych przypadków z innych epok czy literatur. Nauka o literaturze, która zdołałaby lepiej niż dotąd uwzględnić społeczne powiązania tego, co w literaturze „idealne”, może się rozwijać jedynie na gruncie historyczno-empirycznym. Musi unikać stania się szczegółową dyscypliną socjologii ogólnej, gdyż w ten sposób ztraci swą istotę. Z drugiej jednak strony także literaturoznawstwo uznające i badające społeczne odniesienia literatury mogłoby być na dłuższą metę bardziej interesujące dla socjologii ogólnej: jako socjologia literatury, która nie może się zadomowić w nauce o literaturze i musi pozostać niekochanym dzieckiem socjologii ogólnej.

Najznamienitszy angielski poeta XVIII wieku, Aleksander Pope, pozostawił w swym głównym dziele *Wiersz o człowieku* (1732—1734) klasyczny przykład „czytelnika idealnego”. Pierwsze wiersze tego wspaniałego filozoficznego utworu apostrofują idealny portret jednego z czołowych arystokratów ówczesnej epoki, Henry’ego St. Johna, wicehrabiego Bolingbroke’a:

*Awake, my St. John! leave all meaner things
To low ambition, and the pride of Kings.
Let us (since Life can little more supply
Than just to look about us and to die)
Expatriate free o'er all this scene of Man;
A mighty maze! but not without a plan;
A Wild, where weeds and flow'rs promiscuous shoot.
Or Garden, tempting with forbidden fruit.
Together let us beat this ample field,
Try what the open, what the covert yield;
The latent tracts, the giddy heights explore
Of all who blindly creep, or sightless soar;
Eye Nature's walks, shoot Folly as it flies,
And catch the Manners living as they rise;
Laugh where we must, be candid where we can;
But vindicate the ways of God to Man.*

³ Zob. A. Beljame, *Le Public et les hommes de lettres en Angleterre 1660 à 1744*. Paris 1883. — A. S. Collins, *Authorship in the Days of Dr. Johnson. Being a Study of the Relation between Author, Patron, Publisher and Public, 1726 to 1780*. London 1927. — A. S. Collins, *The Profession of Letters. A Study of the Relationship of Author to Patron, Publisher and Public, 1780—1832*. London 1928.

[Ocknij się, przyjacielu! a mniej ważne rzeczy
 Porzuć nikczemnej dumie albo królów pieczy.
 Skoro życia ludzkiego tak krótkie są chwile,
 Że ledwie się obejrzym, już legniem w mogile,
 Zastanówmy się śmiało nad człowieka stanem:
 Rozległy to labirynt, lecz z właściwym planem;
 Puszcza, co obok kwiatów proste ziele rodzi,
 Ogród, co nas owocem wzbronionym uwodzi.
 Chciej razem ze mną pole tak obszerne zwiedzić,
 Przejrzeć miejsca otwarte i skryte wysledzić;
 Tych manowce poziome, tamtych lot wysoki,
 Co się czołgają w prochu lub wznoszą w obłoki;
 Zważym naturę, wytkniem, gdzie zdrożność powstaje,
 I w samym ich związku zgłębić obyczaje;
 Wynurzym się, gdzie można, rozśmiejem, gdzie trzeba,
 Względem ludzi wykażem sprawiedliwość nieba.]⁴

Poeta wzywa arystokratę do swego rodzaju moralno-filozoficznej „łowieckiej pogoni”, zwracając się do niego jak do równego sobie i zgodnego w zapatrywaniach, na co jednoznacznie wskazuje *together* [razem] w dziewiątym wersie cytatu. Czy podobieństwo zapatrywań Bolingbroke’a i Pope’a rzeczywiście istniało, ma dla nas niewielkie znaczenie, mimo iż wobec powszechnie znanych więzów przyjaźni łączących ich obu, jest ono bardzo prawdopodobne. Istotne jest to, że poeta wybiera z arystokratycznej warstwy wyższej, do której skierowany jest cały wiersz, przykładowego czytelnika i retorycznie go stylizuje. Jak daleko posuwa się ta stylizacja, pokazują końcowe wersy utworu:

*Come then, my Friend, my Genius, come along,
 Oh master of the poet, and the song!
 And while the Muse now stoops, or now ascends,
 To Man's low passions, or their glorious ends,
 Teach me, like thee, in various nature wise,
 To fall with dignity, with temper rise;
 Form'd by thy converse, happily to steer
 From grave to gay, from lively to severe;
 Correct with spirit, eloquent with ease,
 Intent to reason, or polite to please.
 Oh! while along the stream of Time thy name
 Expanded flies, and gathers all its fame,
 Say, shall my little bark attendant sail,
 Pursue the triumph, and partake the gale?
 When statesmen, heroes, kings in dust repose,
 Whose sons shall blush their fathers were thy foes,
 Shall then this verse to future age pretend
 Thou wert my guide, philosopher, and friend?
 That urg'd by thee, I turn'd the tuneful art*

⁴ A. Pope, *Wiersz o człowieku*. W: *Wybór poezji Alexandra Popa z angielskiego przełożonych przez L. Kamińskiego*. Warszawa 1822, s. 2.

*From sound to things, from fancy to the heart;
For Wit's false mirror held up Nature's light;
Shew'd erring Pride, whatever is, is right;
That Reason, Passion, answer one great aim;
That true Self-love and Social are the same;
That Virtue only makes our Bliss below;
And all our Knowledge is, ourselves to know.*

[Pójdź teraz przyjacielu, geniuszu luby!
Z którego sam poeta i pieśń szuka chluby:
Czy muza skromnie ludzkie namiętności głosi,
Lub czy się do ich świetnych zamiarów unosi,
Pokaż, bym jak ty różność natury zrozumiał,
Wznosił się bez nadęcia, godnie zniżać umiał.
Bym ukształcon przez ciebie, w zmianie tonów zręczny,
Był wesół lub poważny, surowy lub wdzięczny;
Poprawny choć w zapale, wymowny otwarcie,
I ujmując powabem miał rozumu wsparcie.
A gdy twe imię czasu popłynie odmętem,
I w całej sławie swojej zostanie przyjętem,
Czyż wtenczas łódka moja, co opodał krąży,
Jednym popchnięta wiatrem za triumfem zdąży?
Kiedy Ministry, Wodze, Króle legną w grobie;
A dzieci ich zawstydzi złość ojców ku tobie;
Czyż się wtenczas potomność dowie z moich wierszy,
Żeś Ty mnie jak przyjaciel prowadził najszczerzy?
Żem dla ciebie miał lutnię słodkobrzmiającą w rękę,
Przeszedł z myśli do serca, do rzeczy od dźwięku;
Żem wznosił światło natury przed błędnych oczyma,
Wskazał, że wszystko dobrze, choć się pycha żyżyma;
Że rozum z namiętnością meta łączy główna,
Że słuszna miłość własna społecznej się równa,
Że szczęście tu jedynie może nadać cnota,
A poznać samych siebie, mądrości istota.]⁵

Arystokrata staje się „geniuszem” poety, „panem” wiersza, zostaje „doradcą, filozofem i przyjacielem”, wcieleniem wytwornej, stoickiej postawy życiowej, z którą auktorialny podmiot chciałby się zidentyfikować. Bolingbroke z *Wiersza o człowieku* jest więc już nie tylko „idealnym”, lecz także „wyidealizowanym” czytelnikiem. Ponieważ jest on apostrofowany i charakteryzowany w samym wierszu, możemy go jednocześnie określić jako czytelnika „immanentnego”, który jako czytelnik fikcyjny odpowiada wypowiadającej się w wierszu auktorialnej postaci poety i znajduje się z nią literacko, duchowo i społecznie na tym samym poziomie. Jest to portret przykładowego, wyidealizowanego czytelnika, portret, który w sposób bardzo bezpośredni warunkuje tematykę i styl

⁵ *Ibidem*, s. 62 n. [W przytoczonym przekładzie znalazły się jedynie epitety: „geniusz” i „przyjaciel” — przyp. tłum.]

wiersza, co poeta daje wyraźnie do zrozumienia słowami „O, panie poety i pieśni!”⁶ Nie wymaga osobnego podkreślenia, że „realny” arystokratyczny czytelnik *Wiersza o człowieku* nie mógł, ogólnie rzecz biorąc, odpowiadać idealnemu obrazowi immanentnego portretu Bolingbroke’a. Nie można jednak także powiedzieć, że immanentny wyidealizowany czytelnik *Wiersza o człowieku* pomyślany został jako twór kontrastowy wobec typu przeciętnego czytelnika, należącego do warstw wyższych. Pope abstrahuje po prostu od czytelnika realnego i zwraca się w pedagogicznie skuteczny sposób do idealnego osobnika o takich jak on zapatrywaniach, przy czym pozostawia otwartą kwestię, czy do tego jednego, wybranego, dołączą inni czy też nie. Decydujące w kontekście poruszanego tu problemu jest to, że wiersz Pope’a mógł odpowiadać obrazowi wyidealizowanego czytelnika. O uzależnieniu wiersza od smaku realnego czytelnika nie może być mowy, można tu natomiast mówić o normatywnym uzależnieniu od fikcji idealnego immanentnego czytelnika.

Mamy tu do czynienia z podstawowym modelem klasycystycznej poezji XVIII wieku. Odpowiada on retorycznej strukturze, cechującej poezję całego klasycyzmu epoki Pope’a. Występujący w masce retora autor umieszcza swój wiersz w ramie szerszej apostrofy, która stanowi wyraz świadomego odwrócenia się od „realnego” czytelnika. Według definicji antycznej retoryki, której Pope i jego współcześni byli bardzo zobowiązani, przez figurę „apostrofy” należy rozumieć „odwrócenie się od normalnej publiczności (...) i zwrócenie się do jakiejś innej, wybranej przez mówiącego w zaskakujący sposób. Zwrot ten oddziałuje na normalną publiczność patetycznie, gdyż u mówcy jest on wyrazem patosu nie mieszczącego się w normalnych ramach mówca—publiczność: apostrofa jest niejako patetycznym krokiem rozpaczyny mówcy”⁷. U Pope’a apostrofa stała się poniekąd elementarną sytuacją poety. W apostroficznym głównym modelu stosunku poeta—czytelnik, jaki znajdujemy u Pope’a, wyraża się — w odniesieniu do społeczno-historycznej sytuacji poety — stosunkowo duży zakres wolności, który w idealnych warunkach zapewnił pisarzowi arystokratyczny mecenas: ekonomiczna zależność literata od arystokratycznego mecenasa, lub — jak w przypadku Pope’a — od grupy arystokratycznych protektorów, oznaczała jednocześnie niezależność od większej grupy „realnych” czytelników, gdyż funkcjonujący jako

⁶ Zob. E. Wolff, *Wertmassstabe aristokratischer Literaturkritik im England des 18. Jahrhunderts*. „Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen” t. 198 (1961), s. 368—383. [W przekładzie polskim zamiast tego zwrotu wyrażenie: „Z którego sam poeta i pieśń szuka chluby” — przyp. tłum.]

⁷ Definicja według H. Lausberga, *Handbuch der literarischen Rhetorik*. T. 1. München 1960, s. 377 n.

ekonomiczny gwarant krąg mecenasów nie znajdował się w żadnym stosunku ekonomicznej zależności od potencjalnej warstwy czytelników pisarza, w przeciwieństwie do nowoczesnego wydawcy, dla którego charakterystyczna jest większa lub mniejsza zależność ekonomiczna od czytelników jego autorów.

By się przekonać, że chodzi tu o podstawowy model literackiego klasycyzmu początku XVIII wieku, wystarczy rzucić porównawcze spojrzenie na innego angielskiego poetę tej epoki, Jamesa Thomsona, który — jakkolwiek pod wieloma względami może być tak dalece traktowany jako antypoda Pope'a, że nazywano go wręcz „wczesnym romantykiem” — ma wspólnego z Popem „immanentnego czytelnika” oraz normatywne uzależnienie dzieła od tegoż czytelnika. Główne dzieło Thomsona, interesujące *Seasons* (1726—1730), to cykl wierszy, którego cztery części poświęcone są poszczególnym porom roku. Każda z części zawiera portret wyidealizowanego czytelnika, który — godna uwagi różnica w zestawieniu z Popem — jest każdorazowo identyczny z jednym z licznych mecenasów, którzy odgrywali jakąś rolę w literackiej karierze Thomsona. W przypadku *Spring* [Wiosny] chodzi o hrabinę Hartford, u której (w Marlborough Castle) Thomson spędził jako gość część lata 1727:

*O Hartford, fitted or to shine in courts
With unaffected grace, or walk the plain
With innocence and meditation joined
In soft assemblage, listen to my song,
Which thy own season paints — when nature all
Is blooming and benevolent, like thee*⁸.

[Hrabino Hartford, któraś jest stworzona,
Aby na dworach błyszczeć szczerym wdziękiem,
Lub też by błędzić po lasach i polach
Za całe swoje mając obcowanie
Niewinność z ciszą medytacji miłą,
Słuchaj mej pieśni, bo tę roku porę
Opiewam, która twoją porą właśnie,
Kiedy natura kwiatem się okrywa
Łaskawa, jak Ty sama w swej urodzie.]

Tematyczne uzależnienie wiersza od wyidealizowanej postaci czytelniczki, która jest jednocześnie mecenasem, jest tu wypowiedziane wyraźnie także przez samego poetę. Jednocześnie uwidacznia się olbrzymia przewaga, jaką miał arystokratyczny mecenat nad ówczesną trójzależnością autor—wydawca—czytelnik: istniał bezpośredni związek między autorem a publicznością, gdyż reprezentant potencjalnej warstwy

⁸ J. Thomson, *The Complete Poetical Works*. Ed. J. L. Robertson. London 1908, s. 3 n. [Przekładu poetyckiego fragmentów z Thomsona tutaj i dalej dokonała Zofia Sinko. — Przyp. red.]

czytelniczej gwarantował poecie ekonomiczną pewność bez udziału zarabiającej na sobie instancji pośredniej. A ponadto, sam mecenas nie wnosił żadnych ekonomicznych roszczeń w związku z powstaniem popieranej przez niego literatury. Podobnie ma się rzecz w przypadku *Summer* [Lata], gdzie jako „wyidealizowany czytelnik” funkcjonuje Bubb Dodington, późniejszy baron Melcombe, w którego posiadłości Eastbury przebywał Thomson we wrześniu 1729 roku:

*And thou, my youthful Muse's early friend,
In whom the human graces all unite —
Pure light of mind and tenderness of heart,
Genius and wisdom, the gay social sense
By decency chastised, goodness and wit
In seldom-meeting harmony combined.
Unblemished honour, and an active zeal
For Britain's glory, liberty, and man:
O Dodington! attend my rural song,
Stoop to my theme, inspirit every line,
And teach me to deserve thy just applause.⁹*

[I Ty, mej młodej przyjacielu muzy,
W którym się wszystkie jednoczą zalety,
Jak serce czule i myśl oczyszczona,
Mądrość i geniusz, wesołość wśród ludzi
Zawsze poddana przystojności mierze,
I przedni dowcip przy serca dobroci,
Honor bez zmazy oraz zapał stały
Służby dla kraju, wolności, człowieka,
W którym to wszystko spotkanie tak rzadkie
Wydało sobie jak harmonii bzmienie,
O Dodingtonie! moje wiejskie pieśni
Zaszczyc uwagą, niż się do ich wątku,
Udziel natchnienia każdej linii, słowu,
I ucz mnie słuszną twą zyskać pochwałą.]

Czy i jak dalece mamy tu do czynienia z nieszczerym panegirykiem, do którego można by (z punktu widzenia liryki poklasycystycznej) żywić urazę z powodu właściwego mu okazałego arsenału pochlebstw, nie ma w kontekście naszych rozważań większego znaczenia, gdyż idealizacja reprezentanta potencjalnej warstwy czytelniczej jest zabiegiem sztuki retorycznej, dzięki któremu poeta może utrzymać idealistyczną pozę. To, co na podstawie antycznej retoryki zostało przez nas określone jako „apostroficzna” struktura klasycystycznej poezji, pozwala poecie na wyniosłe ignorowanie realnej publiczności, która w określonych okolicznościach mogłaby być przydatna dla jego rzeczywistych interesów. Jak wynika z następnego cytatu, zaczerpniętego z *Autumn* [Jesieni] Thomsona, wyidealizowany reprezentant publiczności czytelniczej zostaje przez ideali-

⁹ *Ibidem*, s. 53 n.

zację niejako „odsunięty”. Dopiero dzięki temu jego postać uzyskuje wartość moralistycznego wyzwania:

*Onslow! the muse, ambitious of thy name
To grace, inspire, and dignify her song,
Would from the public voice thy gentle ear
A while engage. Thy noble cares she knows,
The patriot-virtues that distend thy thought,
Spread on thy front, and in thy bosom glow;
While listening senates hang upon thy tongue,
Devolving through the maze of eloquence
A roll of periods, sweeter than her song.
But she too pants for public virtue; she,
Though weak of power, yet strong in ardent will,
Whene'er her country rushes on her heart,
Assumes a bolder note, and fondly tries
To mix the patriot's with the poet's flame*¹⁰.

[Cny Onslow! Twym zaszczyć się imieniem
Chce muza, by godnością pełną wdzięku
Zdobić swe pienia, a przeto uprasza,
Abyś wśród wielkich i publicznych głosów
Nakłonił ucho chwilę tylko małą
Ku jej śpiewaniu. Dobrze jej wiadome
Są twe szlachetne troski patrioty,
Co przepełniając myśli w łonie płoną
I na twym czole malują się godnie,
By się objawić w kunsztownej wymowie,
Gdy krągłe gładko niosą się periody
Ze słodszy brzmieniem niżli muzy dzieła,
A senat cały u warg twych zawisa.
I ona jednak do publicznej cnoty
Chce się ubiegać; choć słabe jej siły,
Przecież gorącą rozpala się chęcią,
Gdy dobro kraju jej sercem oładnie:
Smielej uderza w struny, razem nieci
Płomień poety z ogniem patrioty.]

Z powyższego fragmentu wynika jasno, że Arthur Onslow, ówczesny przewodniczący Izby Gmin, przywoływany jest nie tylko jako mecenas, lecz także jako słuchacz. Mecenas i czytelnik są w tym modelu stosunku autor—czytelnik identyczni. Postać także oczywiście wyidealizowanej auktorialnej osoby moralisty przedstawia się jako stojąca w samym centrum życia publicznego, jako *panting for public virtue* [zmierzająca do cnót publicznych]. Bierze ona pod uwagę subtelne, niejako „poetyczne” instynkty polityka i oddziałuje stąd bardziej bezpośrednio niż odpowiednia figura w poezji Pope’a. Gdy Pope stara się kierować swe słowa do określonej postawy i tym samym świadomie ogranicza krąg swych

¹⁰ *Ibidem*, s. 134.

czytelników do z natury rzeczy niewielkiej grupki, która stale reprezentuje zgodny typ postawy z intencjami autora, Thomson zwraca się ku emocjom, o których sądzi, że potencjalnie drzemią w każdym czytelniku i budzą się, gdy ten, o kogo chodzi, gotów jest *to engage from the public voice his gentle ear* [nakłonić życzliwego ucha wśród publicznych głosów]. W zamyśle stanowi to przygotowanie swego rodzaju demokracji komunikacji literackiej, odpowiadającej szerzonej przez Shaftesbury'ego „życzliwej” [*benevolentien*] filozofii, której tematyka *Seasons* dużo zawdzięcza. Skutkiem tego stylizacja stosunku autor—czytelnik już nie jest u Thomsona tak wyraźnie „apostroficzna”. Także zawarte w tej apostrofie odwrócenie się od „normalnej” publiczności nie odpowiada już — jak u Pope'a — jednoznacznie elitarniej świadomości, lecz pomyślane jest poniekąd metodycznie, tzn. jest ono „retoryczne” jedynie w sensie „pozorności”. Widać to w „adresie” do lorda Wilmingтона, który otwiera wiersz pt. *Winter* [Zima]. Zawarty w nim portret Wilmingтона rezygnuje — w porównaniu z portretem Bolingbroke'a z utworu Pope'a — z nadmiernej idealizacji i w miejsce tego bardziej wychwala cechy wiernego zasadom, uczciwego i niezawodnego patrioty:

*Nor art thou skilled in awful schemes alone,
And how to make a mighty people thrive;
But equal goodness, sound integrity,
A firm, unshaken, uncorrupted soul
Amid a sliding age, and burning strong,
Not vainly blazing, for thy country's weal,
A steady spirit, regularly free —
These, each exalting each, the statesman light
Into the patriot; these, for public hope
And eye to thee converting, bid the Muse
Record what envy dares not flattery call.*¹¹

[Tyś nie sam, kiedy wielkie przedsięwzięcia
Masz na widoku, aby ku dobremu
Naród potężny wieść bytowi. Stoi
U boku zawsze dobroć sprawiedliwa
I prawość całkowita, przy niej dusza
Niechwiejna, której zawsze zmaza wszelka
Jest obca wśród śliskiego pokus wieku,
I która płonie, a nie próżno błyszczy,
Dla dobra kraju, a dalej swoboda,
Stałą regułą ściśle określone;
Wzajem się one okrywają blaskiem,
Podnoszą w cenie we wzajemnym zbiorze
I ze statysty czynią patriotę.
Ku nim się zwraca społeczności oko
Nadziei pełne, one nakaz dają,

¹¹ *Ibidem*, s. 186.

By rzekła muza ku wiecznej pamięci
 To wszystko, czego nawet zawiść sama
 Nazwać nie zdoła pochlebstwa imieniem.]

Tenże Wilmington ucieleśnia poniekąd wyidealizowaną normalność. Nie reprezentuje on realnego czytelnika, ale wymarzony przez poetę, z metodyczno-pedagogicznych powodów, wyidealizowany obraz jego realnego czytelnika.

Stąd już niewielki krok do powieściowego „życzliwego czytelnika”. U podstaw tej odmiany czytelnika pożądanego [*intendierten*] tak bardzo rozpowszechnionej w całej XVIII- i XIX-wiecznej powieści, leży złudzenie, że normalny czytelnik życzy sobie jakoby właśnie tej wybranej, a nie żadnej innej formy i tematyki dzieła. „Życzliwość” czytelnika zakładana jest *a priori*. Złudzenie to umożliwia autorowi stwierdzenie rzeczywistej zależności dzieła literackiego od autorskiej wizji czytelnika pożądanego i przedstawienie jej jako zależności od życzeń i potrzeb czytelnika realnego. Przykładu na to dostarcza zawarta w *Tomie Jonesie*, a skierowana do lorda Lyttletona, dedykacja Fieldinga (1749):

Dzięki Panu zacząłem pisać tę historię. Na Pana życzenie pierwszy raz pomyślałem o tego rodzaju utworze. Tyle lat już minęło od tej pory, że Pan może o tym zapomniał; ale Pana życzenia były dla mnie zawsze rozkazem i po wsze czasy zachowam je w pamięci.

Nie doprowadziłbym też owej historii do końca bez Pana pomocy. (...)

I wreszcie dzięki Panu niniejsza historia przybrała taką formę ostateczną. Jeśli w tej mojej pracy udało mi się, jak uprzejmie twierdzą niektórzy, przedstawić doskonalszy od innych obraz człowieka prawdziwie szlachetnego — któż z Pana otoczenia mógłby wątpić, czyją szlachetność odmalowałem?¹²

Jak wiadomo, zasadniczą tematykę *Toma Jonesa*¹³ stanowi obwołanie ideału szlachetności fundamentalną cnotą społeczną, kształtującą w równym stopniu szlachtę i mieszczaństwo. Postulowana „dobra wola” „życzliwego czytelnika” odpowiada więc tematyce dzieła. Pewien określony typ czytelnika przewidzianego należy do tej tematyki, przy czym można by się spierać, czy przewidziany czytelnik warunkuje tu tematykę, czy też odwrotnie, tematyka określa rysy tak rozumianego czytelnika. Prawdopodobnie wypadnie zrezygnować w ogóle z przedstawiania związku przyczynowego między obu tymi czynnikami, a zamiast tego zapytać o idealny typ sytuacji, w jakiej w różnych wypadkach stają naprzeciw siebie autor i społeczeństwo. W przypadku Fieldinga i zapoczątkowanej

¹² H. Fielding, *Historia życia Toma Jonesa, czyli dzieje podrzutka*. Przełożyła A. Bidwell. T. 1. Warszawa 1955, s. 5. [W dalszym ciągu posługiwać się będziemy skróconym tytułem *Tom Jones*].

¹³ Zob. E. Wolff, *Der englische Roman im 18. Jahrhundert*. Göttingen 1968, s. 49—80. — E. Wolff, *Fielding: Tom Jones*. W: K. H. Göller (Hrsg.), *Der englische Roman vom Mittelalter zur Moderne*. Düsseldorf 1969, s. 198—231.

przez niego długiej angielskiej tradycji powieściowej sytuację tę można opisać w następujący sposób: Fielding i jego następcy (Thackeray, Trollope, Dickens) pisali dla liberalnej, przekształcającej się nieustannie szlachty, a także dla nie usposobionego rewolucyjnie mieszczaństwa, przejmującego stare ideały szlachty. Dzięki tej historycznej sytuacji, charakterystycznej dla Anglii schyłku XVIII i początku XIX wieku, mogły te grupy społeczne apelować o wspólną, obowiązującą wszystkie warstwy społeczne *humanitas* i liczyć na wszechstronną sympatię, co powoduje, że aprioryczne ustanawianie ideału szlachetności jawi się jako całkiem realistyczne, zwłaszcza że chodzi głównie o apelowanie do emocji natury bardzo ogólnej i zmiennej.

W tym kontekście zainteresowanie budzą te metafory, którymi Fielding charakteryzuje stosunek swego auktorialnego narratora do wyimaginowanego czytelnika. Implikują one poufały, oparty na zaufaniu stosunek, nie wykluczający jednakże swego rodzaju jurysdykcji autora nad jego czytelnikami. Tak więc autor Fieldinga ukazuje się np. w szatach mistrza kucharskiego znającego swoją sztukę, któremu goście chętnie powierzają swe podniebienia, gdyż mogą się po nim spodziewać, że wszystko, co gotuje, jest smaczne i zdrowe¹⁴. Albo też porównuje się on gdzie indziej do poczytłiona, którego klienci mogą liczyć na bezpieczeństwo, komfort i określony wymiar opieki turystycznej, muszą się wszakże na czas trwania podróży podporządkować stawianym przez niego warunkom¹⁵. Albo jeszcze wyraźniej: autor jest oświeconym monarchą królestwa, którego poddanymi są czytelnicy:

ponieważ jestem twórcą nowej dziedziny pisarskiej i wolno mi ustanawiać prawa, jakie mi się podobają. Tym prawom czytelnicy, jako moi poddani, muszą być posłuszni i zapewniam ich — aby mogli być posłuszni z całą gotowością i pogodą ducha — że w moim prawodawstwie będę przede wszystkim brał pod uwagę ich korzyść i przyjemność. Nie jestem bowiem tyranem *iure divino* i nie wyobrażam sobie, że czytelnicy są moimi niewolnikami. Jestem tutaj dla nich i tworzę dla ich pożytku, a nie odwrotnie. Nie wątpię też, że dopóki moim naczelnym prawidłem i pierwszym obowiązkiem będzie zainteresowanie czytelników, zechcą mnie oni jednogłośnie podtrzymać i obdarzyć sławą, na jaką zasłużę¹⁶.

Tego typu wypowiedzi interpretowane są najczęściej w literaturze fachowej jako wyraz auktorialności osoby narratora. Mają one jednak również znaczenie dla objaśniania postaci pożądanego czytelnika, do której Fielding zwraca się chętnie przez *sensible reader* [wrażliwy czytelnik] czy też *judicious reader* [rozsądny czytelnik]. Godny uwagi jest

¹⁴ *Tom Jones*, t. 1, s. 10.

¹⁵ *Ibidem*, t. 2, s. 59.

¹⁶ *Ibidem*, s. 61.

fakt, że typ „czytelnika życzliwego”, jaki znajdujemy u Fieldinga i jego następców, nie występuje prawie w postaci czytelnika immanentnie obecnego. Podczas gdy Pope mógł pozwolić na pojawienie się w wierszu swego wystylizowanego na ideał czytelnika jako duchowego poplecznika i równego sobie partnera dialogu, demokratyzacja typu idealnego stosunku autor—czytelnik powoduje w paradoksalny sposób zwiększenie się dystansu między obu partnerami: Czytelnik staje się *vis-à-vis* autora, swego rodzaju klientem, któremu wprawdzie składa się ukłony, którego się jednakże — choć z korzyścią dla niego — bez większych skrupułów ubezwłasnowolnia. Formalnie przejawia się to w ten sposób, że narrator powieści zdaje się pozostawać sam na sam z przedmiotem swej narracji, zapominając jak gdyby o obecności czytelnika. Dlatego też wtrącane nieustannie, a skierowane bezpośrednio do czytelnika wypowiedzi robią tu wrażenie stereotypowych haseł reklamowych, które nie pozwalają czytelnikowi uświadomić sobie swego ubezwłasnowolnienia. Stylizując się na rzecznika *humanitas*, auktorialny narrator tak bardzo wyrasta ponad swego czytelnika, że ten jest obecny w opowieści już tylko jako niemy słuchacz. Immanencja pożądanego czytelnika jest tu już tylko natury formalnej.

Z rozważań tych można wyprowadzić metodologiczny wniosek, że dla określenia danego czytelnika pożądanego prawie zawsze ważny jest jego stosunek do występowania auktorialności w dziele, a więc np. do podmiotu lirycznego lub auktorialnego narratora. Jeśli auktorialność uzyskuje niepomiarłą przewagę, należy oczekiwać, że wraz z tym nastąpi „zmniejszenie obecności” czytelnika pożądanego lub też dewaluacja jego idealnej roli w dziele literackim. Z tym ostatnim mamy do czynienia w przypadku Sterne’a, gdzie wprawdzie przewidziany czytelnik zyskuje ponownie pod względem swej ilościowej obecności w grze pytań i odpowiedzi z narratorem w pierwszej osobie, ale też staje się przedmiotem drwin auktorialnego podmiotu, np. w słynnym początkowym rozdziale *Tristrama Shandy*, przy końcu którego nic nie pojmujący, niezdolny do czytania między wierszami czytelnik pyta narratora: „Wybacz, ale co ojciec twój mówił?”, na co otrzymuje od zapytanego zrozumiąłą odpowiedź: „Nic zgoła”¹⁷. Humanitarna poza charakterystyczna dla auktorialnych postaci narratorskich angielskiej powieści, poczynawszy od Fieldinga, implikuje samowłączenie autora do *theatrum mundi*. Sokratyzująca ironia, którą popisuje się auktorialny przedstawiciel dzieła, obdarcza go taką przewagą w stosunku do czytelnika pożądanego, z którym rzekomo umiejscawia się na jednym i tym samym poziomie, że narrator może w skrajnym przypadku — a Sterne jest pod tym względem takim

¹⁷ L. Sterne, *Życie i myśli JW Pana Tristrama Shandy*. Tłumaczyła K. Tarnowska. Przejrzał i posłowiem opatrzył W. Chwałewik. Warszawa 1974, s. 9.

skrajnym przypadkiem — pozwolić sobie na swoistą grę w kotka i myszkę ze swym czytelnikiem, a nawet grę tę przedstawić w powieści jako typ idealny:

Wiem, że jest na świecie pewien gatunek czytelników, jak również wielu innych znacznych ludzi nie będących w ogóle czytelnikami, którzy czują się markotni, jeśli autor nie wtajemniczy ich od początku do końca we wszystkie szczegóły dotyczące jego osoby ¹⁸.

Tymi słowy narrator Sterne'a traktuje swych czytelników jako gnana ślepą ciekawością, pozbawioną wszelkiej wrażliwości zgrają. Jak dla ilustracji każe on w 20 rozdziale pierwszej księgi przeczytać wyimaginowanej czytelniczce powtórnie poprzedni rozdział, jako że widocznie *punctum saliens* uszło jej uwagi:

— Jak mogłaś, pani, tak być nieuważną czytając poprzedni rozdział? Powiedziałem ci w nim, że moja matka nie była papistką. — Papistką! Ależ, panie, nie mówiłeś mi nic podobnego! — Pani, ośmielam się raz jeszcze stwierdzić, iżem powiedział to co najmniej tak wyraźnie, jak za pomocą prostej dedukcji myśl tę przekazać ci mogły słowa. — Snadź, panie, musiałam opuścić jedną stronę. — Nie, pani, nie przeoczyłaś ani jednego wyrazu. — Wobec tego zdrzemnąłam się, panie. — Moja duma, pani, każe mi odrzucić tę wymówkę. — W takim razie oświadczam, iż nic mi nie jest wiadomo o tej sprawie. — Taki właśnie jest zarzut, który ci stawiam, pani; a za karę żądam, abyś natychmiast (to jest jak tylko doczytasz do następnej kropki) wróciła i ponownie przeczytała cały rozdział ¹⁹.

Gdyby angielska powieść od Fieldinga po Dickensa nie była koncyrowana jako gatunek komiczny i gdyby, co za tym idzie, auktorialny narrator w pierwszej osobie Tristrama Shandy nie występował w szatach melancholijnego kłowna, mielibyśmy już tu do czynienia z tym, co we współczesnej literaturze zwykło się określać jako „zwymyślanie publiczności”, z wariantem typu idealnego stosunku autor—czytelnik, którego miejscem byłby koniec skali, na której początku mieściłby się wyidealizowany portret czytelnika, skonstruowany przez Pope'a. Pod błazeńską powłoką szkicuje Sterne model relacji narrator—czytelnik, który w niejednym uprzedza nowoczesne drogi rozwoju. Wymieńmy tu choćby indywidualizację pożądaną publiczności czytelniczej. O ile u Fieldinga i wzorujących się na nim autorów powieści wiktoriańskiej spotyka się na ogół zwrot *gentle reader* [szlachetny czytelniku], o tyle Sterne stosuje często zindywidualizowane zwroty do czytelnika jak *Sir*, *Madam*, *Your Worship* [czcigodny panie] itd. Uprawiana przez Sterne'a skrajna forma *roman comique* [powieści komicznej] pozwala autorowi rozszerzyć aż do ostatecznych granic także liberalno-demokratyczny mo-

¹⁸ *Ibidem*, s. 11.

¹⁹ *Ibidem*, s. 61.

del relacji narrator—czytelnik. Grupa pożądaných czytelników, określana mianem *gentle reader* [szlachetnych czytelników (*gentle* — szlachetnie urodzony)], w skład której wchodzi zarówno drobna szlachta, jak i wielka burżuazja, rozkłada się tu na czynniki pierwsze. Nie istnieje już intencjonalny czytelnik, lecz wielu takich czytelników. I znów można stwierdzić zależność między pożądaną publicznością czytelniczą z jednej strony a tematyką i strukturą dzieła literackiego z drugiej strony: centralnym tematem *Tristrama Shandy* jest osamotnienie człowieka, komiczne, a jednocześnie heroiczne zamknięcie jednostki w jej indywidualności. Autor, który chce zająć się takim tematem, może liczyć na zainteresowanie tylko takiego czytelnika, który sam czuje się monadą bez okien lub jest gotów nauczyć się tak siebie odczuwać. Stosunek ten można jednakże odwrócić: autor wzbraniający się — wbrew powszechnej świadomości — pojmować swych czytelników jako grupę zdeterminowaną przynależnością stanową — jeśli wzbrania się na podstawie bardzo silnych motywacji — będzie także skłonny uczynić zasadę indywidualizmu swym literackim tematem, nawet jeśli uczyni to jedynie w komicznej grze.

Zwróćmy się obecnie ku innej formie powieści, która pojawiła się w wieku XVIII — ku powieści w listach. Już u Sterne'a moglibyśmy stwierdzić, że zamierzonego czytelnika i *explicite* przywołanego mecenasa nie sposób już znaleźć pod tym samym adresem. Należało się zresztą tego spodziewać. Wynika to z indywidualizacji pożądaney publiczności. W tym modelu czytelnik zamierzony nie może już być reprezentowany przez mecenasów. Mecenas, jeśli ktoś taki jest jeszcze wyraźnie apostrofowany, jest najwyżej jednym z wielu czytelników indywidualnych. Dedykacja Sterne'a w *Tristramie Shandy* poświęcona Pittowi Starszemu odzwierciedla ten zachwiany stosunek do mecenasa, który właściwie już nim nie jest, w nieledwie przykładowy sposób:

Proszę Cię pokornie, Panie, abyś raczył wziąć tę księgę (nie pod swoją obronę, gdyż bronić musi się sama), tylko ze sobą na wieś. A jeśli zasłyszę kiedykolwiek, żeś uśmiechnął się nad nią albo że wykradła Ci ona podstępem jeden moment boleści, będę człowiekiem tak szczęśliwym, jak minister. Może nawet szczęśliwszym niż wszyscy ministrowie (prócz tylko jednego), o jakich słyzałem lub czytałem.

Kreślę się, Znakomity Panie,
(a co większą Ci przynosi chlubę)
kreślę się, Zacny Panie,
jako Twój dobrze Ci życzący
i najpokorniejszy współpoddany
AUTOR ²⁰

²⁰ *Ibidem*, s. 6. Zob. także dedykację księgi V i VI, skierowaną do wicehrabiego Spencera (t. 1, s. 5): „Racz mi też, Panie, wybaczyć, że dedykując Ci tę pracę,

O ile w klasycystycznej poezji epoki Pope'a czytelnik jest reprezentowany przez mecenasa, tu mecenas stał się „zwykłym” czytelnikiem. Jest to przejście prowadzące do zaniknięcia postaci mecenasa, które mogliśmy stwierdzić u Richardsona. Wstępy i posłowania Richardsona²¹ są kierowane bezpośrednio do czytelnika i nie są niczym innym jak tylko deklaracją intencji natury programatycznej i wyjaśniającej, swego rodzaju instrukcją użycia. Jednocześnie zanika czytelnik immanentny, występujący u Fieldinga i Sterne'a przynajmniej jako ilość, mimo iż jako jakość już właściwie nie istniał. Można by zaprotestować, że wynika to z formy powieści w listach: do formalnej struktury tej formy powieści należy to, że autor pojawia się tu tylko jako „wydawca”, gdy tymczasem czytelnik obejmuje rolę „przyjmującego do wiadomości”. W pewnym sensie dopiero dzięki temu czytelnik staje się czytelnikiem we właściwym znaczeniu tego słowa, podczas gdy w powieści auktorialnej jest on — przynajmniej formalnie rzecz biorąc — partnerem w przypominającej sytuację dialogu relacji narrator—słuchacz. Nie można chyba zaprzeczyć, że wyparcie pożądanego czytelnika z immanencji dzieła odpowiada formalnej strukturze powieści w listach. Problem polega na stwierdzeniu, w jakim kierunku biegnie związek przyczynowy. Czy forma listów była przyczyną wyparcia czytelnika z immanencji dzieła, czy też na odwrót, nowy, bezpośredni stosunek autora do własnej publiczności czytelniczej spowodował pojawienie się formy listów? Wiele przemawia za tą drugą możliwością. Autor, który jest — zwłaszcza gdy jest swym własnym wydawcą — bezpośrednio zależny od przychylności swej realnej publiczności czytelniczej, będzie się starał jak najdokładniej ukryć tę zależność. Forma listów oddaje w tym względzie wielkie przysługi, gdyż pozornie obiektywizuje tok narracji.

Spowodowany poniekąd chęcią przypodobania się wzgląd autora na upodobania publiczności jest usprawiedliwiony tak długo, dopóki może on wnosić wobec swego czytelnika jakieś uzasadnione i wiarygodne pretensje wychowawcze. W takim przypadku nie można także nic zarzucić fikcji „życzliwego czytelnika”, fikcji, która jest nawet konieczna, gdyż bez niej musiałby się załamać pedagogiczny optymizm autora. Problem staje się jednak trudniejszy tam, gdzie rezygnuje się z celu wychowawczego lub używa się go tylko jako pretekstu. W tym momencie na pierw-

ośmielał się jednocześnie poświęcić Lady Spencer opowieść o poręczniku Le Fevre. Czyniąc to, kieruję się tylko jednym względem, tym mianowicie, że jest to opowieść ludzka”.

²¹ Zob. szczególnie *Preface* i *Postscript* do *Clarissa Harlowe* (London 1962). Zob. także *Samuel Richardson's Introductions to „Pamela”* (Los Angeles 1954). Richardson wydaje tu razem z *Preface* kilka listów czytelników napisanych przez Aarona Hilla.

szy plan wysuwa się rozrywkowa funkcja literatury, funkcja zaspokajania potrzeb. Spośród elementarnych ludzkich potrzeb, ku których zaspokojeniu dążono, w polu widzenia pisarza pojawiła się najpierw — historycznie rzecz biorąc — potrzeba zaspokojenia tego typu dążenia do wiedzy, które zwykliśmy określać „ciekawością”. Inne potrzeby, jak np. popęd płciowy, miały pojawić się w szerszym zakresie znacznie później. Jeśli literatura bierze na siebie zaspokajanie elementarnych potrzeb ludzkich — a powieść schyłku XVIII w. miała znacznie bardziej świadomie i z mniejszym skrępowaniem poświęcić się temu zadaniu — to wypełnianie tej funkcji zwykło się określać pojęciem „rozrywka”. Rozrywkę można zdefiniować jako chwilowe zaspokojenie elementarnej potrzeby, które uwalnia „podmiot popędu” (w przypadku rozrywki literackiej realnego czytelnika) na jakiś czas od brzemienia owego popędu i przez to subiektywnie izoluje go od czasu i przestrzeni. Niemieckie słowo „rozrywka” [*Unterhaltung*] trafnie określa namiastkowe działanie, które żadnego rozrywki w określonym czasie niejako „utrzymuje przy życiu”²². Nie trzeba specjalnie podkreślać, że definicja ta nie ma na celu dewaluować rozrywkowych funkcji literatury, które ze względu na wywoływany przez siebie (przynajmniej chwilowy) subiektywnie uwalniający efekt, są prawdopodobnie w sensie witalnym konieczne, zwłaszcza w epoce wzrastającego nacisku cywilizacyjnego.

Powieść jest z wielu przyczyn, którymi nie możemy się tu bliżej zająć, predestynowana do pełnienia przede wszystkim lub wyłącznie rozrywkowej funkcji. Historycznie rzecz biorąc, powieść w pierwszym rzędzie rozrywkowa pojawia się na właściwej płaszczyźnie literackiej dopiero w ostatnim trzydziestoleciu XVIII wieku. Całkiem nowe odmiany powieści, jak np. powieść grozy, zawdzięczają swą egzystencję dopiero co zdobytemu przez powieść czysto rozrywkową „prawu do literackiego wyrazu” [*Literaturfähigkeit*]. Ale także w wielkiej tradycji powieści realistycznej wzrasta znaczenie i poważanie funkcji rozrywkowej. Oddziałuje to w znacznej mierze na wyobrażenia powieściopisarzy o typie swej publiczności czytelniczej. Już u Smolletta natykamy się na pojęcie *curiosity*. W przedmowie do *Roderyka Randoma* (1748) odnajdujemy pojęcie „czytelnika ciekawego” i wyjaśnienie autora, że — i w jaki sposób — przystosował swą powieść do zaspokajania tej elementarnej potrzeby:

Ze wszystkich odmian satyry żadna nie jest tak zabawna ani tyle nie daje powszechnej korzyści, co ta, którą wprowadza się jakby przypadkiem, w toku ciekawej opowieści, gdzie każde wydarzenie ma rumieniec życia, gdzie dobrze znane sceny, przedstawione z niezwykłego a uciészego punktu widzenia, zys-

²² [Niemieckie słowo *Unterhaltung* ma kilka znaczeń. Dwa główne to „rozrywka” i „utrzymanie” — przyp. tłum.]

kują wdzięk nowości, każdy zaś szczegół posiada swoje odzwierciedlenie w naturze.

Czytelnik zaspokaja ciekawość, śledząc przypadki człowieka, dla którego jest przychylnie usposobiony, jego sprawę za swoją przyjmuje, współczuje mu w niedoli, wre oburzeniem na winnych jego nieszczęść; rozplomieniają się w nim najzaciejsze namiętności, kontrast między uciśnioną cnotą a zuchwałym występkiem tym ostrzej się uwydatnia, a ponieważ każde wrażenie ze zdwojoną siłą działa tu na imaginację, pamięć więc zachowuje obraz wydarzeń, serce zaś krzepi się przykładem²³.

Dla Smolleta czytelnik, na którego należy wyrzucić wychowawczy wpływ, jest czytelnikiem „ciekawym”. Oczekuje on określonych tematów i technik literackich, budzących jego zainteresowanie i sprawiających, że on sam staje się podatny na pedagogiczny wpływ. Ten typ czytelnika pożądanego można by określić mianem „czytelnika zainteresowanego”, przy czym słowo „zainteresowanie” ma tu być rozumiane w swym etymologicznie pierwotnym znaczeniu jako „bycie przy czymś obecnym” lub też „pragnienie bycia przy czymś obecnym”. W angielskiej literaturze schyłku XVIII w. i początku XIX w. słowa *interest* [zainteresowanie] i *interesting* [interesujący] występują zadziwiająco często, nierzadko, jak u Smolletta, w połączeniu ze słowem *novelty* [nowość]. Częstość występowania tych słów pozostaje prawdopodobnie w związku ze specyficzną mieszczańską potrzebą romantycznego udziwniania tego, co zwykle i codzienne, potrzebą, która — podobnie jak potrzeba rozrywki — dąży do chwilowego uwolnienia z kanonów mieszczańskiej zasiedziałości. Jak wykazuje powyższy cytat ze Smolletta (*by representing familiar scenes in an uncommon and amusing point of view* [gdzie dobrze znane sceny przedstawione są z niezwykłego a uciśnionego punktu widzenia]), dalekowzroczni pisarze nastawili się już wcześniej na specyficzne potrzeby zwiększającej się znacznie na przełomie wieków liczby czytelników mieszczańskich²⁴. Słynny romantyczny manifest Wordswortha, przedmowa do *Lyrical Ballads* [*Ballady liryczne*] (1800—1802) określa jako główną intencję zbioru ten sam cel, który miał być następnie punktem wyjścia romantycznego ruchu w Anglii:

A zatem głównym celem, jaki przyświecał mi przy pisaniu tych wierszy, było wybieranie zdarzeń i sytuacji z życia codziennego i relacjonowanie ich czy też opisanie, od początku do końca, w miarę możliwości językiem naprawdę używanym przez ludzi. Jednocześnie usiłowałem przydać zdarzeniom barw zapożyczonych z wyobraźni, dzięki czemu zwykle rzeczy przedstawiają się Czytelnikowi w nowym i niezwykłym świetle. Ale ponad wszystko pragnąłem,

²³ T. Smollett, *Niezwykłe przygody Roderyka Randoma*. Przełożył B. Zieliński. Warszawa 1955, s. 5.

²⁴ Zob. m. in. R. D. Altick, *The English Common Reader. A Social History of the Reading Public, 1800—1900*. Chicago—London 1957.

aby te zdarzenia i sytuacje stały się interesujące dzięki wysłedzeniu w nich — w sposób wierny acz nie ostentacyjny — podstawowych praw naszej natury, zwłaszcza zaś praw rządzących kształtowaniem się naszych myśli w stanie wzruszenia²⁵.

Typ „czytelnika zainteresowanego” możemy więc zdefiniować jako czytelnika „ciekawego”, który chciałby być „obecny” tam, gdzie może przeżyć coś nowego w znanej sobie formie, lub też coś sobie znanego w nowej formie. Decydujące w naszym kontekście jest jednak coś innego: natknęliśmy się wprawdzie w „Przedmowie” Smolletta do *Roderyka Randoma* na tę odmianę czytelnika w formie teoretycznego typu, ale po raz pierwszy w naszym szeregu przykładów możemy stwierdzić, że tenże teoretyczny typ pokrywa się z typem publiczności realnej, dla którego powieści tego autora rzeczywiście zostały napisane. Innymi słowy oznacza to, że nie przeciwstawia się tu realnej publiczności świadomości, z pedagogicznych pobudek — jak jeszcze u Fieldinga i Sterne’a — typu idealnego, z którym dość trudno jej się zidentyfikować, lecz że typ czytelnika zainteresowanego odpowiada w istocie realnej publiczności czytelniczej. Jak wykazuje cytat ze Smolletta, obiektywnie istniejąca potrzeba elementarna ma tu zostać wykorzystana na rzecz ciągle jeszcze istniejącej intencji pedagogicznego oddziaływania. Zaznaczają się możliwości swego rodzaju kapitulacji autora przed czytelnikiem, możliwości, które zapowiadają sukces i wiele obiecują, ale jednocześnie otwierają niepokojące perspektywy.

Do odmian powieści, które zrodziło zdobycie przez literaturę przede wszystkim rozrywkową „prawa do literackiego wyrazu”, należy powieść historyczna typu, który za sprawą sir Waltera Scotta stał się ulubionym wzorem. Związki między literackim romantyzmem, ogólną koncepcją dziejów historyzmu i potrzebą rozrywki w przeważającej mierze mieszczańskiej publiczności czytelniczej, jak również oddziaływanie tego kompleksowego związku na powstanie powieści historycznej rozważał autor niniejszego artykułu gdzie indziej²⁶. W obecnym kontekście niezmiernie interesujące jest to, że Scott jako pierwszy ze znaczących angielskich powieściopisarzy XVIII i XIX w. poważnie starał się uzyskać empirycz-

²⁵ *Manifesty romantyzmu. 1790—1830. Anglia, Niemcy, Francja*. Wybór tekstów i opracowanie A. Kowalczykówna. Warszawa 1975, s. 45 (przełożyła K. Tarnowska).

²⁶ E. Wolff, *Zwei Versionen des historischen Romans. Scotts Waverley und Thackerays Henry Esmond*. W zbiorze: *Lebende Antike. Symposium für Rudolf Sühnel*. Berlin 1967, s. 347—369. — E. Wolff, *Sir Walter Scott und Dr. Dryasdust. Zum Problem der Entstehung des historischen Romans im 19. Jahrhundert*. W: W. Iser, W. Schalk (Hrsg.), *Dargestellte Geschichte in der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts* (Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. 7). Frankfurt a. M., s. 15—32.

nie potwierdzony obraz swego pożądanego czytelnika²⁷. Już we wczesnym okresie twórczości, w którym ballady i wierszowane eposy uczyniły go jednym z najbardziej znanych i lubianych poetów, sukces czy niepowodzenie jakiegoś wiersza były dla niego okazją do skrupulatnej analizy przyczyn, zanim powstał następny, z konsekwentnym uwzględnieniem jej wyników. Tak też Scott mógł w przedmowie do wierszowanego opowiadania *Rokeby* (1813) słusznie o sobie powiedzieć: „Sądzę, że znam znacznie lepiej niż moi liczni współcześni sposób, którym najpewniej potrafię zainteresować szerokie rzesze czytelników”²⁸. Jak empirycznie działał przy tym Scott, świadczy anegdota, którą opowiada w przedmowie do *Pani jeziora* (1810): Scott czytał części rękopisu pewnemu szkockiemu chłopu. Słuchacz tak bardzo zatopił się w tok opowieści, że aż podskoczył wzburzony w miejscu, gdzie zgrzana sfora psów wpada po polowaniu na jelenia do wód Loch Katrine, by podążyć za swym panem, który wraz z bohaterką Ellen Douglas przepławia się przez jezioro. Protest znajdującego się na myślistwie chłopu przeciwko niełowieckiemu postępowaniu właściciela psów stanowił dla autora dowód, że napisał „prawdopodobną” historię, która tak bardzo zainteresowała przedstawiciela zamierzonej, realnej publiczności czytelniczej, że nie był on w stanie odróżnić rzeczywistości od fikcji literackiej, a więc w dosłownym sensie wydawało mu się, że „jest przy tym obecny”.

Listy, dzienniki i przedmowy Scotta są niewyczerpanym źródłem dla każdego, kto zajmuje się powstawaniem literacko ambitnej literatury rozrywkowej i chce przestudiować wnikliwie analizujący, nieustannie eksperymentujący i wrażliwie obserwujący stosunek wybitnego twórcy literatury rozrywkowej do swej realnej publiczności. W naszych rozważaniach jest to o tyle interesujące, że chodzi tu o przypadek skrajny, gdzie pożądanym czytelnikiem jest jednocześnie czytelnikiem realnym. Z przypadkiem takim można się zapewne spotkać tylko u rzeczywiście wybitnych twórców literatury rozrywkowej. Był nim bez wątpienia Scott, który swą pierwszą powieść *Waverley* (1814), prawzór wszelkiej powieści historycznej, wydał anonimowo i tak to później uzasadnił:

Moim głównym bodźcem do anonimowego opublikowania tego dzieła była świadomość, że był to eksperyment dokonany na gustach czytelników, eksperyment, który mógł się nie udać, nie chciałem więc przyjmować na siebie samego ryzyka porażki²⁹.

²⁷ Jak wielki sukces odniósł w tym względzie Scott, wynika z zestawionej przez Alticka (*The English Common Reader*, s. 381 n.) liście bestsellerów XIX wieku. Scott był najpopularniejszym pisarzem języka angielskiego.

²⁸ *The Poetical Works of Sir Walter Scott*. London 1850, t. 9.

²⁹ Sir Walter Scott, *The Waverley Novels*. Edinburgh 1868, *General Preface*, t. 1, s. 7.

W słowach tych wyraża się eksperymentalna postawa wobec życzeń czytelnika realnego, typowa dla takiego twórcy literatury rozrywkowej, który stara się w swym stosunku do czytelnika doprowadzić do tożsamości między idea a rzeczywistością.

Rozważania nasze — gdy dotyczą gatunku powieści — zmierzają do tego, by we wprowadzonym przez F. K. Stanzla³⁰ pojęciu „sytuacji narracyjnej” uwzględnić taki czynnik jak „czytelnik”. Pojęcie Stanzla dotyczy „wzajemnej zależności formy prezentacji oraz treści”³¹. Istnieje wszakże, jak to wykazaliśmy, także wzajemna zależność między formą prezentacji a zamierzonym czytelnikiem, która tylko wtedy staje się zależnością autora od jakiejś dającej się socjologicznie określić publiczności czytelniczej, gdy autor uważa się za pisarza w głównej mierze rozrywkowego. Jeśli przypadek taki nie zachodzi, jeśli więc autor pragnie czegoś więcej lub czegoś innego, jak tylko dostarczania rozrywki, to można się liczyć z istnieniem i „działalnością” idei czytelnika, której nie sposób uchwycić ani w immanencji dzieła (w postaci fikcyjnego czytelnika), ani także poza dziełem (w teoretycznych wypowiedziach autora). Od końca XVIII w. można, ogólnie rzecz biorąc, zaobserwować stopniowe zanikanie immanentnej fikcji czytelnika. Ma to oczywiście związek z coraz bardziej aktywną tendencją do „obiektywizacji” powieści, tendencją, która umacnia się w XIX w. i osiąga swój punkt kulminacyjny w powieści wyłącznie „personalnej”, jak np. u Henry Jamesa. Tendencja ta przejawia się jednak już w faworyzowaniu określonych form literackiej prezentacji, np. mowy pozornie zależnej, sceniczno-dialogowego sposobu narracji u Jane Austin, czy *pictorial method* [metoda obrazowa]³² Scotta i George’a Eliota, a nie dopiero w zastosowaniu techniki *point of view* [punktu widzenia] u Henry Jamesa. Jej pozaliterackie siły napędowe są wielorakiej natury. Poświęcimy nieco uwagi tylko dwóm z nich. Pierwszą jest zapewne wzrastająca u powieściopisarzy XIX w. orientacja na rozrywkę, która dochodzi tu do głosu i — z punktu widzenia socjologii literatury — pozwala dopatrywać się związku ze zmieszczaniem publiczności czytelniczej. Stanzel zauważa słusznie³³, że np. sceniczne przedstawienie wydarzeń „wywiera całkiem inny wpływ” na czytelnika niż auktorialne przedstawienie opisowe: „tu czytelnik staje się świadkiem wydarzeń, przekształcając się przy pomocy swej wyobraźni w postać, która z dachu swego domu obserwuje wtargnięcie zdobywców”. To zafa-

³⁰ F. K. Stanzel, *Die typischen Erzählsituationen im Roman*. Wien—Stuttgart 1955. — F. K. Stanzel, *Typischen Formen des Romans*. Göttingen 1964.

³¹ Stanzel, *Typische Formen des Romans*, s. 16.

³² Termin stosowany m. in. przez P. Lubbocka (*The Craft of Fiction*. London 1953).

³³ Stanzel, *Typische Formen des Romans*, s. 13.

scynowanie czytelnika decyduje wszakże w pokaźnym stopniu o wartości rozrywkowej opowieści. Jako drugie wyjaśnienie obiektywizujących tendencji w powieści można chyba przytoczyć przenikającą w XIX w. niemal wszystkie dziedziny życia postawę scjentystyczną. Przydatne do obiektywizacji formy literackiej prezentacji, jak mowa pozornie zależna, sceniczny sposób narracji, technika *point of view*, mogą wyrazić — jak w przypadku George'a Eliota i Henry Jamesa — analityczny, scjentyistyczny stosunek autora do przedmiotu narracji. W takim wypadku od czytelnika wymaga się zachowania wewnątrznie sprzecznego: jest on wciągany w bezpośrednie sąsiedztwo wydarzeń, lecz jednocześnie ma zachować chłodny, pełen dystansu sposób oglądu naukowca. Głęboko tkwiące wspólne elementy obu tych sił — pragnienia rozrywki i scjentyzmu — można by odsłonić, jeśli wziąć pod uwagę możliwość, że *curiosity* [ciekawość] czytelnika łakącego rozrywki i człowieka o orientacji scjentyistycznej ma swe źródło w jednym i tym samym ludzkim instynkcie.

Istnieją, jak widzieliśmy, zasadniczo trzy możliwości uchwycenia określonego typu czytelnika pożądanego: poprzez opis występującego immanentnie w stosunku do dzieła czytelnika fikcyjnego, poprzez pośrednie rozpoznanie typu czytelnika komplementarnego do określonej formy literackiej prezentacji (na podstawie tej właśnie formy), wreszcie poprzez odpowiednie wykorzystanie teoretycznych wypowiedzi autora. Dwie pierwsze z powyższych możliwości doczekały się już powyżej ilustracji. Przytoczmy zatem kilka przykładów na trzecią możliwość. Wordsworth pisze w swym *Essay Supplementary to the Preface* (1815):

Každy wielki, a równocześnie oryginalny autor miał zadanie wytworzenia takiego gustu [literackiego], któremu by odpowiadał: tak było i tak będzie w przyszłości³⁴.

Są to słowa poety, który broni awangardyzmu swych młodych lat. Zawierają one auktorialną ideę czytelnika, której we współczesnym kontekście jeszcze nie spotkaliśmy. Pożądaný czytelnik nie istnieje tu jeszcze, należy go dopiero powołać do życia. Poezja kierująca się wizją przeszłego czytelnika, wymykającego się powszechnemu smakowi, musi z konieczności zaszokować realnego czytelnika współczesnego. Źródła szoku, jaki *Lyrical Ballads* rzeczywiście wywołały wśród ówczesnej publiczności czytelniczej, tkwiły przede wszystkim w języku poetyckim, burzącym wszystkie dotychczasowe skojarzenia dotyczące *poetic diction*. Reakcja realnej publiczności czytelniczej na spowodowany przez romantyczną awangardę szok, była zdumiewająca i zdolna tworzyć „gminy” wyznawców. Wykształcenie się [typu] nowego czytelnika zamierzonego

³⁴ *The Poetical Works of W. Wordsworth*. Ed. W. Knight. Edinburgh 1883. T. 4, s. 355.

przyrównać można do aktu nawrócenia się typu, jaki opisuje Coleridge w czwartym rozdziale swej *Biographia Literaria*:

Miałem dwadzieścia cztery lata, gdy zdarzyło mi się szczęście poznać osobieście p. Wordswortha; jak daleko sięga pamięć, nigdy nie zapomnę nagłego wrażenia, jakiego doznałem pod wpływem jego recytacji rękopisu poematu, który do dziś pozostał nie opublikowany³⁵.

Spontaniczne przeobrażenie smaku, jakie patrząc wstecz, opisuje tu Coleridge, który ulega zapewne sam romantycznej kliszy, wywołuje odczucie nagle zdobytej *freedom from false taste* [uwolnienia od złego smaku]³⁶, uczucie wolności, które uzyskuje się dzięki więzi z nową gminą wiernych przypominającej [wspólne] wyznanie. Charakterystyczne, że pamięć Coleridge'a łączy to *quasi*-inspirujące [*quasi-pneumatische*] wydarzenie z recytacją nie opublikowanego rękopisu. Czytanie tekstu drukowanego wywołuje w czytelniku nieuchronnie uczucie dystansu wobec autora, recytacja samego autora natomiast, zwłaszcza w przypadku nie opublikowanego, znanego dotąd niewielu osobom rękopisu, wywołuje w skorym do nawrócenia słuchaczu poczucie przynależności. Właściwy czytelnik pierwszej generacji romantycznej jest w gruncie rzeczy raczej słuchaczem. Poprzez tekst drukowany ma nawiązywać kontakt z czytelnikiem „nawiedzona” osobowość poety. Nie jest ważne samo dzieło, lecz wyrażający się w nim autor. Shelley określa czytelników poety typu, który ma na myśli, jednoznacznie jako *auditors* [słuchaczy]:

Poeta jest słowikiem, który siedzi w ciemności i śpiewa, aby rozweselić słodkimi tonami własną samotność; jego słuchacze są jak ludzie porwani melodią niewidzialnego muzyka, czującego, że są wzruszeni i ułagodzeni, choć jeszcze nie wiedzą, czym i dlaczego³⁷.

Jego odnoszące się w powyższym cytacie do poety, a nie do słowika informuje, że określenie słuchacze nie wynika bynajmniej tylko z logiki metafory słowika w poetę. Ujawnia ono ideał czytelnika, który mógł już wówczas (1821), w ramach rozwiniętej tymczasem gminy romantycznej, odpowiadać rzeczywistości. Dla Keatsa poeta jest w tych latach pośrednikiem i zbawicielem, poezja *a system of Soul-Making* [systemem upijania]³⁸, jego publiczność zaś gromadą żądnych łaski wybrańców:

Po pierwsze sędzę, że Poezja ma zaskakiwać subtelną przesadą, a nie Niezwykłością — ma wstrząsać Czytelnikiem jako wyrazicielką jego własnych wzniosłych myśli i ukazywać się mu niby jako Przypomnienie;

³⁵ S. T. Coleridge, *Biographia Literaria*. Everyman's Library. 11, s. 41.

³⁶ *Ibidem*, s. 42.

³⁷ P. B. Shelley, *A Defence of Poetry*. W: *English Critical Texts*, s. 232.

³⁸ List do George'a i Gregorjany Keats z 21 IV 1819. Te i następne fragmenty listów cytowane według: *Prose of the Romantic Period*. Ed. C. R. Woodring. Boston 1961; tu s. 544.

Po drugie Jej dotknięcia Piękna nie mogą być nigdy połowiczne, wskutek tego mają doprowadzić czytelnika do utraty tchu, a nie do zadowolenia: wzrost, postęp, obrazowanie, powinny przychodzić do niego niby słońce, jako coś naturalnego — błyszczeć nad nim i kształcić go dyskretnie, ale i wzniosłe, pozostawiając go w luksusie półmroku³⁹.

Jeszcze bardziej jednoznaczny jest następujący fragment listu:

Geniusz Poezji musi wypracować swe własne zbawienie w człowieku: nie może dojrzewać dzięki prawu i przepisom, lecz dzięki wrażeniom oraz czułości wobec samego siebie — To, co jest twórcze, musi samo tworzyć⁴⁰.

Wyklucza to czytelnika „na dystans”, a nawet czytelnika krytycznego; w stosunku do poety natomiast determinuje pojęcie popularności, które robi wrażenie paradoksalnego:

Czuję, że jest w mojej mocy stać się popularnym pisarzem — Czuję, że jestem na tyle silny, by odeprzeć trujące głosy publiczności — Moje własne istnienie, o którym wiem, że jest, staje się dla mnie ważniejsze niż tłumy Cieni w Postaci Mężczyzn i kobiet, którzy zamieszkują królestwo⁴¹.

Przez pryzmat fikcyjnego czytelnika literackiego można dopatrzeć się stosunku romantycznego poety do swych realnych czytelników. Odczuwa się oburzenie na dyktaturę przeciętnego smaku⁴².

Mimo iż w naszych rozważaniach bardziej chodziło o zarys systematycznej typologii stosunku autor—czytelnik niż o opis historycznego rozwoju, rozwój taki stał się jednak dostrzegalny. O ile klasycystyczny poeta XVIII w. był zintegrowany ze społeczeństwem przez swą więź z mecenasami, która oznaczała zarazem bezpośrednie powiązanie z normami smaku jego czytelników, o tyle pod koniec w. XVIII więź autora z określoną, dającą się społecznie zdefiniować publicznością została zerwana. Nastąpiło to za sprawą zaniku mecenatu. Gdy przed realną publicznością otworzyła się — dzięki instytucji wydawcy — możliwość wyboru, miejsce więzi ideowej zajęła wprawdzie więź ekonomiczna, ale ta właśnie zamiana więzi ideowej na materialną narzuciła romantycznemu poecie, przekonанemu o wysokiej, jakby sakralnej godności swej sztuki, absolutną pogardę dla publiczności, która była — wedle jego przekonania — skazana pod względem ideowym na niego, której on sam wszakże nie zawdzięczał, jak sądził, zupełnie nic. Pęta materialne można ignorować, więzy ideowe natomiast znacznie trudniej. *Quasi*-kapłański stosunek romantycznego poety do swej „gminy” i jego misjonarska czy też mni-

³⁹ List do J. Taylora z 27 II 1818, s. 530.

⁴⁰ List do J. A. Hasseya z 8 X 1818, s. 537 n.

⁴¹ List do J. H. Reynoldsa z 24 VIII 1819, s. 546.

⁴² Badania fikcji literackiej awangardy wymagałyby własnej, prawdopodobnie owocnej analizy. Literaturoznawstwo mogłoby tym samym skutecznie uzupełnić wyniki badań znajdujących się jeszcze w początkowym stadium rozwoju socjologii literackiej awangardy.

szo-ascetycznie zabarwiona postawa w stosunku do potencjalnych, stojących jeszcze poza „gminą”, realnych czytelników mogą być rozumiane jako alternatywa do pragmatyczno-ekonomicznego stosunku współczesnego pisarza rozrywkowego do publiczności, która zasadniczo oceniana jest jako publiczność masowa, i którą w tym charakterze pisarz stara się pozyskać. Trzeci typ należałoby upatrywać w obiektywistycznej postawie powieściopisarza opowiadającego w sposób analityczny i sceniczny, nie starającego się ani nawracać swego czytelnika, ani nie chcącego w pierwszym rzędzie zaspokajać jego potrzeb rozrywki. Mniej więcej w połowie XIX w. literacko obeznani współcześni świadomi byli teoretycznie typu „obiektywnego poety”. Wynika to niedwuznacznie z wypowiedzi Roberta Browninga, która zresztą niezwykle sugestywnie opisuje także pożądaną relację tego typu poety do swego czytelnika:

Bez wątplenia chętnie przyjmujemy biografię tzw. dzisiaj poety obiektywnego; starał się on odtworzyć sprawy jako wieczne (zjawiska na scenie wszechświata lub ujawniające się działania serc i umysłów ludzkich) przy pomocy bezpośredniego odnoszenia się w każdym wypadku do właściwych ludziom wspólnych postrzeżeń i obserwacji, przy czym zakładał, iż ludzie są w stanie odbierać tego rodzaju odtworzenie i należycie zeń korzystać. Cel osiągnano dzięki dwojakiej zdolności poety: umie on przedmioty zewnętrzne postrzegać w sposób jaśniejszy, szerszy i głębszy niż przeciętne umysły, a równocześnie zna tak dobrze ich węższy zakres pojmowania i pozostaje z nimi w takiej harmonii, że nie dostarcza innych materiałów ponad te, które właśnie przeciętny umysł jest w stanie połączyć w zrozumiałą całość. Do audytorium takiego poety należą nie tylko ludzie, których pojmowanie nie potrafiłoby uchwycić bez jego pomocy ani głębszego znaczenia przedstawionych pierwotnie przedmiotów, ani nie potrafiłoby się owymi przedmiotami delektować, ale także umysły równie bogate jak sam poeta. Ta druga kategoria ludzi może, dzięki abstrakcji wydobytej przez poetę, przejść następnie do rzeczywistości, z której dokonano abstrakcji, i dalej — albo potwierdzić wrażenie wywołane przez znane im już rzeczy, albo też dostarczyć sobie nowych wrażeń w oparciu o widoki i perspektywy, które być może usłyszy ich uwagi pośród niewyczerpanej różnorodności bytu⁴³.

Znamienne jest to, że właśnie Shelleya nazywa Browning w swym tekście „poetą obiektywnym”. W rzeczywistości również autoportret poety romantycznego typu Shelleya charakteryzuje się postawą obiektywistyczną, która zresztą była rozumiana jeszcze metafizycznie i jako alternatywna do scjentyistycznego obiektywizmu. Browning odbiera metafiz-

⁴³ R. Browning, *Essay on Shelley*. W: *Selected Poems*. Ed. K. Allott (New Oxford English Series). Oxford 1967, s. 191. Browning pisze zresztą także o „audytorium” poety. Wyobrażenie, że publiczność poety to raczej „słuchacze” niż „czytelnicy”, przetrwało z zadziwiającą konsekwencją od romantyków aż do T. S. Eliota. Ciągłość ta zdaje się potwierdzać tezę, że podstawowa przemiana stosunku autor—czytelnik, która nastąpiła pod koniec XVIII w., wytworzyła zasadniczo sytuację trwającą jeszcze w naszym wieku.

zyczny obiektywizm romantycznego poety jako bliski prezentacji samego siebie, która najwyraźniej wypowiedziała się w faworyzowanej przez niego formie monologu dramatycznego. Przy tym liryczny obiektywizm Browninga wynika raczej z zasadniczej postawy analityczno-scjentyistycznej, która nie ma bynajmniej metafizycznych podstaw. Wewnętrzne powinowactwo z metafizycznym obiektywizmem romantyków może rzeczywiście istnieć, dlatego choćby, że mamy tu do czynienia z dwiema wzajemnie sobie przyporządkowanymi alternatywami, podobnie jak mogliśmy to stwierdzić w porównaniu liryków romantycznych ze Scottem. Z drugiej strony obiektywizm Browninga i innych poetów epoki wiktoriańskiej nie rości sobie pretensji do absolutności, pretensji które kazały romantykom czuć się burzycielami starych i budowniczymi nowych form. Przeciwnie, Browninga dotyczy to, co R. Langbaum trafnie nazwał „prawda jako perspektywa” i opisał, jak następuje:

Polega ona na widzeniu Prawdy. Jednakże współczesny stan rzeczy oznacza się tym, iż nie istnieje powszechnie przyjęta Prawda moralna czy emocjonalna, że są jedynie perspektywy otwierające się ku Prawdzie — częściowe znaczenia, które jednostki mogą dostrzec w przelocie w poszczególnych chwilach, ale które stają się problematyczne, gdy zostają sformułowane jako idee w innym momencie i przez innych ludzi. Empiryzm monologu dramatycznego widoczny w braku w nim równowagi między wczuwaniem się a osądem wskazuje, że monolog ten nie naśladuje życia, lecz stanowi przyjęcie wobec życia pewnej szczególnej perspektywy, że jest czymś doświadczeniem życia⁴⁴.

Tym samym w połowie XIX w. powtórnie natrafiamy na zjawisko, które spotkaliśmy już u Sterne'a. Nie może ono jednakże być teraz traktowane jako melancholijne *jeu d'esprit* [rozrywka umysłowa], lecz należy je rozpatrywać na bardzo poważnym tle ogólnego rozkładu norm. Jest rzeczywiście tak, jak to sugerował Langbaum: zamierzony czytelnik monologów dramatycznych Browninga nie jest już eksponentem jakiejś określonej grupy. Jest on *a priori* definiowany jako jednostka i tym samym wymyka się próbie socjologicznego przyporządkowania. Nie chodzi tu ani o „gminę” czytelniczą, ani o jej stworzenie, nie chodzi tu też o jakąkolwiek już istniejącą grupę społeczną. W tym sensie G. M. Hopkins mógł napisać do R. Bridgesa: „Nie piszę dla publiczności. Ty jesteś moją publicznością i mam nadzieję nawrócić ciebie”⁴⁵. Przez „nawrócenie” nie rozumie się tu przyłączenia do jakiejś gminy kulturowej, lecz życzenie, by czytelnik nie był głuchy na *instress* [działanie] tego, co obiektywne. Rozumując w ten sposób, także Hopkins pisze dla jakiejś

⁴⁴ R. Langbaum, *The Dramatic Element. Truth as Perspective*. W: Ph. Drew (ed.), *Robert Browning, A Collection of Critical Essays*. London 1966, s. 131 n.

⁴⁵ List z 21 VIII 1877, w: *Hopkins Selections*. Ed. G. Storey. London 1967, s. 154.

publiczności, tyle że pojęcie to oznacza u niego sumę wielu jednostek, które trzeba kiedyś dla siebie zdobyć i które nie mogą zostać zredukowane do żadnych norm smaku⁴⁶. Przedstawiciele religijnej (w najszerszym sensie tego słowa) tradycji poezji, która sięga od Hopkinsa i Bridgesa po T. S. Eliota, tak właśnie pojmowali swój idealny stosunek do czytelnika. W przeciwieństwie do romantyków nie mamy tu już do czynienia z obiektywistycznym autoportretem poety, uwidaczniającym się formalnie w dokonywanym przez podmiot liryczny romantycznym ustanawianiu absolutu, lecz ze znacznie radykalniejszą obiektywnością. Podmiot liryczny znika z immanencji dzieła, a tam gdzie jeszcze występuje, nie może być już rozumiany jako projekcja podmiotu auktorialnego. Wiersz staje się „obiektywnym korelatem”, poeta zaś katalizatorem, medium tego, co obiektywne⁴⁷. W ten sposób T. S. Eliot może traktować autora jako czytelnika swych własnych wierszy⁴⁸. Od chwili powstania wiersz posiada samodzielną egzystencję, wobec której jego autor nie jest w żaden sposób bardziej uprzywilejowany niż inni czytelnicy. Autor stał się ofiarą swej własnej fikcji: jeśli wiersz jest rodzajem epifanii tego, co obiektywne, to nie istnieje żadne autorstwo w sensie „autorstwa kreatywnego”, a autorowi pozostaje jedynie rola czytelnika. W zakończeniu pierwszej części *The Waste Land* (1922) zdegradowany do podmiotu czytelniczego podmiot autorski Eliota demonstruje słowami Baudelaire’a nowy typ pogardy wobec swych „współczytelników”, która różni się wprawdzie od elitarniej postawy poety-romantyka, historycznie jednakże nie może być rozumiana bez odwołania się do romantycznej teorii geniusza: „*You! hypocrite lecteur! — mon semblable, — mon frère!*” [Ty, obłudny czytelniku! — podobny do mnie, — mój bracie!]. Mamy tu do czynienia z jednym z najwcześniejszych przykładów współczesnego typu „zwymyślenia publiczności”. Współczesna świadomość utraty *auctoritas* [autorytetu] stylizuje się w monstrualnym grymasie pogardy do publiczności czytelniczej, w której środku umieszczony został — jak sądzi, bez swej woli i niezasłużenie — poeta wygnany ze świątyni genialności. Czy i jak dalece sytuacja ta jest w ogóle charakterystyczna dla stosunku współczesnego autora do jego publiczności, nie da się tu rozstrzygnąć. Jeśli rzucić okiem na szereg przytoczonych tu przykładów, których wybór może się zapewne wydać dowolny i wymagać ponownego przeanalizowania, to jak się wydaje, zarysowuje się w nim historyczno-

⁴⁶ Można by mówić o pluralistycznej fikcji czytelnika.

⁴⁷ O pojęciu „*objective correlative*” zob. *Hamlet*, w: T. S. Eliot, *Selected Essays*. London 1934, s. 145.

⁴⁸ T. S. Eliot, *Zadania poezji i zadania krytyki*. W: *Szkice krytyczne*. Wybrała, przełożyła i wstępem opatrzyła M. Niemojowska. Warszawa 1972, s. 304—328.

-ideowy rozwój: oczywisty autorytet zintegrowanego ze swym społeczeństwem osiemnastowiecznego autora, autorytet, którego nośnikiem jest jeszcze harmonijny stosunek do czytelnika, zanika już w liryce romantycznej, mimo iż dawna sytuacja utrzymuje się jeszcze długo w auktorialnej pewności siebie mieszczańskiego powieściopisarza XIX w. W kulcie geniusza i jego propagowaniu przez liryków romantycznych wyraża się zaczątek rozbicia stosunku autor—czytelnik. Całkowity wymiar tego rozbicia uwidoczni się po przejściu długiej fazy niepewnej równowagi w okresie auktorialnego obiektywizmu, a więc dopiero w rozpoczynającym się modernizmie, u progu naszego wieku.

Abstrahując od tej historycznej hipotezy, którą trzeba będzie ponownie zbadać i skorygować, autorowi niniejszego artykułu chodziło przede wszystkim o rozwiązanie pewnego problemu metodologicznego. Socjologia literatury słusznie wytknęła literaturoznawstwu, że do tej pory nie zajęło się dość intensywnie zależnościami między literaturą a społeczeństwem, między autorem, książką i czytelnikiem. „Badania czytelnika”, którego np. żąda Escarpit, wychodzą wszakże poza metodyczne możliwości nauki o literaturze. Muszą one pozostać w gestii socjologii literatury pracującej metodami socjologii ogólnej. Możliwe natomiast i pożądane jest badanie przez literaturoznawstwo autora i jego dzieła. Doprowadza ono, jak wykazaliśmy, do zaskakującego w swej oczywistości odkrycia, które musiało pozostać niedostępne dla socjologii literatury związanej z materialistycznymi metodami myślenia: nie smak czytelnika warunkuje z reguły formę i tematykę dzieła literackiego, lecz wyobrażenie czytelnika, powstające w umyśle autora. Czy i w jakim zakresie idea czytelnika wytworzona w umyśle autora może być interpretowana jako produkt warunków społecznych, to problem, którego rozwiązania także należy oczekiwać ze strony socjologii. Niesłuszność poniższego twierdzenia Escarpita można w każdym razie udowodnić na podstawie historii literatury:

Jeśli zrezygnuje się ze „świadectwa” czytelnika i zada pytanie pisarzowi, będzie się jeszcze bardziej rozczarowanym. Od niego można uzyskać informacje o mechanizmie literackiego tworzenia i jego psychologicznych lub materialnych uwarunkowaniach, ale nie o zależnościami między autorem a publicznością⁴⁹.

Gdy tylko się uzna, że zależności między autorem a publicznością są natury ideowej, zaczynają mówić zarówno autorzy, jak też ich dzieła.

Przełożył Włodzimierz Bialik

⁴⁹ R. Escarpit, *Das Buch und der Leser*, s. 26 (w oryginale s. 25).