

Wolfgang Iser

Rola czytelnika w powieściach Fieldinga "Josef Andrews" i "Tom Jones"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 67/4, 313-342

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.

WOLFGANG ISER

ROLA CZYTELNIKA W POWIEŚCIACH FIELDINGA
 „JÓZEF ANDREWS” I „TOM JONES”

I

Ponieważ Fielding uważa się w swojej powieści za inicjatora *new province of writing* [nowej dziedziny pisarstwa]¹, powstaje pytanie, jak w ogóle można zrozumieć coś, co jest bez precedensu. Wiadomo, że innowacje jako takie są niezrozumiałe; można je dostrzec dopiero wtedy, gdy pojawiają się na znanym, określonym tle. Gdy forma nowatorska odcina się od tradycyjnej, powstaje różnica, pasjonująca choćby tylko dlatego, że nie definiuje form znanych i nie określa w sposób jednoznaczny tego, co nowe. Nowa forma realizuje się przez zmianę istniejących poglądów i wymaga często ich zrewidowania. Sformułowanie tej rewizji przychodzi Fieldingowi jako autorowi z trudnością, ponieważ chciał on zaoferować nowatorstwo, a nie samą tylko rewizję starych form.

Żeby nowe formy stały się przedmiotem uwagi, potrzebna jest współpraca z kimś, dla kogo są one przeznaczone, a więc — w wypadku powieści — z czytelnikiem; jemu właśnie należy je udostępnić i uświadomić. Nic więc dziwnego, że powieść Fieldinga — tak jak powieść XVIII w. w ogóle — roi się od adresowanych do czytelnika apostrof, które usiło-

[Wolfgang Iser (ur. 1926) — profesor anglistyki na uniwersytecie w Konstancji. Ważniejsze publikacje: *Walter Pater. Die Autonomie des Ästhetischen* (1960); *Die Appelstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa* (1969); *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett* (1972); prace w serii „Poetik und Hermeneutik”.

Przekład według: W. Iser, *Die Leserrolle in Fieldings „Joseph Andrews” und „Tom Jones”*. W: *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. München 1972, s. 57—93.]

¹ H. Fielding, *Historia życia Toma Jonesa, czyli dzieje podrzutka*. Przełożyła A. Bidwell. T. 1. Warszawa 1955, s. 61. W dalszym ciągu będziemy się posługiwać tytułem skróconym *Tom Jones*.

wano ograniczyć do — zamierzonych zresztą — funkcji retorycznych. Tendencja ta widoczna jest w wydanej właśnie książce Johna Prestona, któremu zawdzięczamy pierwsze ujęcie roli czytelnika w powieści XVIII wieku:

Nie próbuję stworzyć „retoryki czytania”, choć pewno warto byłoby to zrobić. Sądzę raczej, że zasady retoryczne, o których mowa, dostarczyłyby jednolitego punktu widzenia dla tych czterech powieści (*Moll Flanders*, *Clarissa*, *Historia życia Toma Jonesa* i *Zycie i myśli JWPana Tristrama Shandy*) i nie wydają się one zbyt arbitralne i ograniczające. Byłbym rad, gdyby takie podejście przyspieszyło gruntowniejsze badania nad istotą roli czytelnika w powieści².

Niżej przytoczone rozważania skłaniają do bardziej radykalnego stawiania pytań choćby tylko dlatego, że rola, jaką powieść Fieldinga przypisuje czytelnikowi, nie ogranicza się wyłącznie do poddawania się wezwaniom i próbom przekonywania. Nie ulega wątpliwości, że czytelnik tych powieści powinien się zmienić przez akt lektury w tym mniej więcej sensie, jak to opisuje W. Booth w odniesieniu do prozy powieściowej:

Krótko mówiąc, autor maluje obraz i siebie samego, i swego czytelnika, tak jak tworzy swoje drugie „ja”, a lektura wtedy jest najbardziej udana, gdy oba stworzone „ja”, autora i czytelnika, dochodzą do pełnego porozumienia³.

Ale jest również rzeczą pewną, że w przedstawionym przez autora obrazie przeobrażenie się duchowe czytelnika realizuje się nie przez samą tylko retorykę. Raczej właśnie czytelnikowi przypisuje się aktywność, która — chociaż pobudzana przez sygnały retoryczne — uruchamia coś, czego nie da się odnieść do samej tylko retoryki. Albowiem do całkowitego powodzenia retoryki potrzebne jest wyraźne sformułowanie jej celu i zakresu jej wpływu na czytelnika.

Nowe rzeczy, które Fielding chciałby udostępnić swoim czytelnikom, sprowadzają się raczej do obietnicy i mogą rozbudzić pewne oczekiwania jedynie wtedy, gdy nie są z miejsca jednoznacznie sformułowane. Chodzi tu raczej o wydobycie nowych elementów przez samą lekturę, a lektura warunkuje tu w sposób istotny realizację komunikacji w ogóle. Niewątpliwie sygnały retoryczne są tu konieczne, jednakże one kierują tylko różnymi aktami, w czasie których czytelnik konstytuuje sens tekstu. Uczestnictwa czytelnika nie da się utożsamić z samymi tylko oferowanymi przez retorykę mechanizmami sterującymi. N. Frye cytuje polemikę z J. Böhmem, w której trafnie określone są założenia tego aktu konstytuującego:

² J. Preston, *The Created Self. The Reader's Role in Eighteenth-Century Fiction*. London 1970, s. 3.

³ W. C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*. Chicago 1963, s. 138.

O książkach Boehmego powiedziano, że są jak piknik, na który autor przynosi słowa, a czytelnik sens. Być może, ta uwaga miała być kpina z Boehmego, ale jest to właśnie trafny opis wszystkich bez wyjątku dzieł literackich⁴.

Powieściopisarze XVIII w. uświadamiali sobie wyraźnie tę wspólną grę z czytelnikiem. Już Richardson zauważył — wprawdzie tylko w korespondencji, a nie w samym tekście powieści — że fabuła musi dać czytelnikowi pewne pole do działania⁵. Potem L. Sterne odkrywa w *Tristramie Shandy* ów konieczny dla powieści proces z taką samą jasnością, z jaką odsłania zasady fikcji, stosowane w powieści pierwszej połowy XVIII w. W drugiej księdze *Tristrama Shandy* pisze:

żaden autor, świadomy słusznych rygorów etykiety i dobrego wychowania, nie pozwoli sobie na myślenie wszystkiego. Wyrazem najprawdziwszego hołdu dla pojętności czytelnika będzie przyjacielskie podzielenie tej materii na pół i pozostawienie pewnego pola dla jego wyobraźni.

Jeśli o mnie idzie, nieustannie składam mu tego rodzaju komplementy i robię wszystko, co w mej mocy, aby imaginację czytelnika, na podobieństwo mojej, zajmować bez ustanku⁶.

Współdziałanie czytelnika nie mogłoby się rozwinąć, gdyby mu wszystko podano w gotowej formie. Znaczy to, że sformułowany tekst — przez różne odcienie aluzji i sugestii — przechodzi w podtekst, nie wypowiedziany wprawdzie, ale przecież domniemany. Tu dopiero dochodzi do głosu wyobraźnia czytelnika; napisany tekst wypcsaża ją w „instrukcje”, jak czytelnik ma wyobrazić sobie to, co sam tekst przemilcza.

Także Fielding mówi często o konieczności zaoferowania czytelnikowi aktywnego uczestnictwa, aby nauczył się realizować zamierzenia powieści. Wyraźną wskazówkę dotyczącą wymaganej od czytelnika aktywności znajdujemy w *Tomie Jonesie*:

Zakrzętnij się zatem przy tej okazji, choć bowiem udzielimy ci zawsze właściwej pomocy w trudnych miejscach, jako że nie oczekujemy — jak niektórzy inni — abyś musiał uciekać się do wróżby, by odkryć sens naszej opowieści, to jednak nie będziemy pobłażać lenistwu tam, gdzie potrzebna jest tylko twoja własna uwaga. [...] ponieważ mylisz się bardzo, jeżeliś przypuszczał, że rozpoczynając nasze wielkie dzieło, pozostawimy twój umysł w beczynności i że nie ćwicząc własnej przenikliwości, będziesz mógł przerzucać te kartki z jakąkolwiek przyjemnością czy korzyścią dla siebie⁷.

⁴ N. Frye, *Fearful Symmetry. A Study of William Blake*. Princeton 1967, s. 427 n.

⁵ Zob. S. Richardson, *Selected Letters*. Ed. by J. Carroll. Oxford 1964, s. 296.

⁶ L. Sterne, *Życie i myśli JW Pana Tristrama Shandy*. W przekładzie K. Tarnowskiej. T. 1. Warszawa 1958, s. 165.

⁷ *Tom Jones*, t. 2, s. 115. [Pierwszego fragmentu (do trójkropka) brak w przekładzie A. Bidwell.]

To charakterystyczne dla powieści Fieldinga apelowanie do bystrości czytelnika zmierza do obudzenia w nim zmysłu różnicowania zjawisk. Uzmysłowanie sobie różnic staje się wówczas przyjemnością, gdyż pozwala czytelnikowi wypróbować własne zdolności, a także obiecuje pożytek, czynna bowiem spostrzegawczość pobudza proces uczenia się, w czasie którego różnicuje się zdolności formułowania własnego sądu. Zarysowuje się tym samym wyraźnie rola czytelnika, spełniająca się w nieustannym zajmowaniu pewnych stanowisk i powtórnym ich przemyśleniu. Jeżeli czytelnik zostaje przez powieść wciągnięty w taką sytuację, znaczy to, że wydobywa on sens tekstu za pośrednictwem reakcji wywołanych sygnałami tekstu lub — lepiej — że sens tekstu spełnia się dopiero w tych reakcjach, ponieważ jako taki *expressis verbis* nie jest dany.

II

Ten zapewne niedokładny kontur roli czytelnika należy teraz opracować w odniesieniu do powieści *Józef Andrews* i *Tom Jones*, aby określić przypisywaną czytelnikowi aktywność, związaną z kolejnymi strukturami znaczeniowymi powieści. Już w pierwszym zdaniu *Józefa Andrewsa* autor mówi, że „*mere English reader*” [przeciętny angielski czytelnik]⁸ ma z pewnością inne wyobrażenia o oczekującej go lekturze i innych rzeczy się po niej spodziewa aniżeli to, co otrzymał. Jego nawyki czytelnicze wywodzą się spod znaku eposu, tragedii i komedii, trzeba mu więc przypomnieć podstawowe zasady tych gatunków, ażeby odciąć od nich i uwypuklić aktualne zamierzenie autora. O ile jest rzeczą pewną, że łączenie powieści z uświęconymi tradycją gatunkami literatury antycznej pomyślane było przez Fieldinga — może nawet przede wszystkim przez niego — jako nobilitacja jego opowieści prozą, to nie wolno też zapominać o tendencji opisaną formę tego sklasyfikowanego według starożytnych wzorów *comic epic poem in prose* [komiczny epos pisany prozą]⁹ jako odchylenia od tych właśnie wzorów, co widoczne jest w podaniu „katalogu” tych odchyleń. W konsekwencji *classical reader* [czytelnik oświecony]¹⁰ będzie czerpał swoją przyjemność właśnie z *parodies or burlesque imitations* [parodii i naśladowań burleski]¹¹, przywołujących w formie odwróconej i karykaturalnej te potencjalnie istniejące wzory, których przeobrażeniem miały być zgodnie z intencją autora.

⁸ H. Fielding, *Przygody Józefa Andrewsa*. Tłumaczyła z angielskiego M. Kornilowicz. Warszawa 1953, s. 5. W dalszym ciągu będziemy się posługiwać tytułem skróconym *Józef Andrews*.

⁹ *Ibidem*, s. 6.

¹⁰ *Ibidem*, s. 7.

¹¹ *Ibidem*.

Wszystko to da się ująć w formę wprowadzonej przez Gombricha w dyskusji dotyczącej badań nad sztuką pary pojęć: schematu i korektury¹². Przez przypomnienie tradycyjnego repertuaru gatunków Fielding chce aluzyjnie wzbudzić u czytelnika pewne określone, związane utrwalonym kanonem oczekiwania, od których jego powieść zaczyna się potem oddalać. Wydobyte w ten sposób różnice stwarzają pierwszą przesłankę do kierowania wyobraźnią czytelnika.

W przedmowie zaznaczone są różnice między powieścią Fieldinga i wzorami klasycznymi; takie objaśniające wskazówki znikają jednak w miarę, jak czytelnik pogrąża się w lekturze. Jest to widoczne już w pierwszym z esejów o teorii powieści, w którym również powraca znany repertuar literacki. Jednakże tłem dla powieści jest tutaj nie tyle dawniejsza, ile raczej współczesna literatura. Wprawdzie Fielding robi aluzje do antycznych i średniowiecznych żywotów¹³, wysuwa jednak na pierwszy plan *Pamelę* Richardsona i autobiografię Colleya Cibbera; obydwie te utwory dają również opis życia, co jest całkowicie zgodne z uwidocznionym w powieści zamierzeniem Fieldinga¹⁴. Ale tu już nie chodzi o to, żeby zamierzenie Fieldinga różniło się od przywołanych przez niego wzorów. Akcent jest tu raczej położony na „przykładowość”, którą Fielding w swoim *Józefie Andrewsie* na pozór gorliwie imituje¹⁵, niezależnie od tego, że jedna biografia jest fikcyjna, a druga prawdziwa; równocześnie ironiczne sygnały zawarte w tym rozdziale wskazują na to, że w rzeczywistym opisie życia tkwi dużo fikcji, a w fikcyjnym — dużo zamierzonych przykładów dla prawdziwego życia.

O ile początkowy ustęp przedmowy określał w pewnym sensie różnice w stosunku do cytowanego repertuaru literackiego, to dalej wydobyta jest tylko jednorodność, żeby czytelnik mógł sam odkryć różnice, zaznaczające się wyraźnie dzięki sygnałom ironii nawet wtedy, gdy nie jest się obeznanym z sugerowanymi „wzorami”¹⁶ tak dobrze, jak współcześni czytelnicy. *Józef Andrews* nie jest więc lekturą o samogloryfikacji bohatera w sensie Cibberowskiej autobiografii ani obliczonym na światowy sukces moralnym *vademecum* w sensie Richardsonowskiej powieści. Tu więc także zostają skorygowane pewne schematy, ale sama korektura nie jest dokładnie określona. W rezultacie powstaje tzw. „puste miejsce”, pominięcie konfrontacji własnych zamierzeń z oferowanym w powieści repertuarem środków literackich.

¹² Zob. E. H. Gombrich, *Art and Illusion*. London 1962, s. 99.

¹³ Zob. *Józef Andrews*, s. 17—18.

¹⁴ *Ibidem*, s. 18.

¹⁵ *Ibidem*, s. 19.

¹⁶ *Ibidem*.

Takie „puste miejsca” są sygnałami do wzmożonej uwagi; ich efekt polega na ukrywaniu tego, co w powieści jest istotne. W przeciwieństwie do przedmowy wydobywającej różnice wobec aluzyjnie wymienionego repertuaru literackiego, czytelnik musi się tu dodatkowo wysilić, aby samodzielnie odrzucić ironicznie ujętą jednorodność *Józefa Andrewsa* z naszkicowanym repertuarem literackim. To przypisywane czytelnikowi odkrycie wydaje się stosunkowo proste. Jednakże pozorna łatwość zaczyna się komplikować, gdy ironia jako figura stylistyczna sugeruje, że sens sformułowanego tekstu jest odwrotnością tego, co ów tekst zdaje się mówić; pytamy wtedy, co miałyby stanowić przeciwieństwo *Pameli* Richardsona i autobiografii Cibbersa. Przeciwieństwo nie rzuca się tu natychmiast w oczy, a ironiczna aluzja nie może być tu pojmowana tylko jako prosta odwrotność sformułowań tekstu.

Ironia zaprzecza tu raczej trzymanemu w powieści w pogotowiu repertuarowi, dając przez zaprzeczenie rzeczy znanych do zrozumienia, że ma tu być przekazane coś, o czym nie mamy dotychczas wystarczającego wyobrażenia. Zaprzeczenie to sugeruje, że owego wyobrażenia nie można w ogóle uzyskać z biografii mającej z konieczności charakter prywatny, tak jak „przykład” o ogólnej doniosłości da się wywieść z opisu życia, spełniającego również warunek prywatności. Tak więc zaprzeczenie pełni funkcję bodźca do szukania tego wyobrażenia poza obrębem znanych wzorów; prowadzi to do zerwania z rozbudzonymi przez utrwalony repertuar oczekiwaniami czytelnika, a to z kolei staje się warunkiem spowodowania u niego samodzielnych aktów wyobrażeń.

Do repertuaru *Józefa Andrewsa* należą nie tylko uaktualnione w aluzjach wzorce literackie, lecz również różne normy zaczerpnięte z współczesnego świata pojęć. Przeniesienie tych norm do powieści powoduje ich przeobrażenie, gdyż są one tu inaczej organizowane niż w „zbiorowej świadomości” epoki¹⁷. Estetyczna organizacja norm epoki ma dla czytelnika określone skutki. Widać to np. w przedstawieniu Abrahama Adamsa, właściwego bohatera powieści. Zaprezentowany w tym wypadku przez Fieldinga katalog cnót obejmuje prawie wszystkie cechy składające się na ideał człowieka doskonałego. Ale właśnie posiadanie tych cnót czyni Adamsa absolutnie niezdolnym do działania w świecie, jak to zauważa sam Fielding, wyliczając cnoty swego bohatera¹⁸.

¹⁷ Pojęcie normy tu i w innych miejscach artykułu jest tak rozumiane, jak je opisał J. M u k a r o v s k ý (*Kapitel aus der Ästhetik*. Frankfurt 1970, s. 43 n.). Na temat „świadomości zbiorowej” jako pojęcia pomocniczego, wymagającego z pewnością nowych definicji, zob. tamże, s. 30 n.

¹⁸ *Józef Andrews*, s. 23.

Katalog cnót widziany jest nie z punktu widzenia chrześcijańsko-platońskich powiązań autora, lecz z pozycji otaczającego go świata. Przez tę zmianę perspektywy wymienione cnoty tracą swoje znaczenie; oddziałują tak, jakby należały do przeszłości, gdyż nie potrafią już w sposób zadowalający kierować zachowaniem się w teraźniejszości. Czy wobec tego należy propagować niemoralne zachowanie się jako adekwatne do otaczającego świata, czy też zmiana perspektywy jako estetyczne ukazanie współczesnych norm prowadzi tylko do wniosku, że przede wszystkim należy znaleźć proporcje między normą a światem? Ale wtedy norma i świat byłyby biegunami jednego stosunku, którego określenie narzuca się czytelnikowi tym dobitniej, im wyraźniej przeciwstawiają sobie znane mu wyobrażenia — współczesne normy i rzeczywistość otaczającego świata. Cnoty można dostrzec tylko na tle świata, a świat tylko na tle cnót. Ponieważ cnoty i świat przeszkadzają sobie wzajemnie, powstaje pytanie, jak należy umotywić ich wzajemny stosunek, ażeby te zakłócenia zlikwidować. Motywy nie są tu podane, tworzą one „puste miejsca” w tekście i tym samym otwierają pole do dowolnej motywacji, pozwalając czytelnikowi każdorazowo połączyć z sobą negujące się bieguny w ten sposób, aby z tego połączenia wyłonił się sens.

Na tym opiera się pierwszy wgląd w sferę zmobilizowanej powieścią aktywności czytelnika. Wpleciony w tekst repertuar literacki, zaczerpnięty bądź z tradycji literackiej, ze świata wyobraźni bądź też z rzeczywistości społecznej, nakreśla powieści pewien horyzont. W tekście powracają rzeczy znane, ale — powtórzone — przestają być tym, czym były. Ich ponowne pojawienie się nie jest równoznaczne z czymś już utrwalonym, tak więc w tych powrotach rzeczy znane jawią się nam z konieczności w innym świetle. Elementy repertuaru są zmienione, ich punkty odniesienia — złudne, ich aktualność często zanegowana. Jeżeli jednak nakreślony repertuarem horyzont powieści prezentuje się drogą stopniowego zaprzeczania, znaczy to, że intencja powieści — czy też należałoby to lepiej może wyrazić: to, co jest w niej „pozytywne” — leży poza tym horyzontem, który trzeba zrekonstruować w procesie czytania. Tę wstępnie zaprogramowaną w repertuarze aktywność określamy w dalszych rozważaniach jako realizację tekstu, obejmującą również wymagane od czytelnika świadczenia.

Jak bardzo Fielding miał na oku ten aspekt roli czytelnika, można prześledzić, poczynawszy od uwag przedmowy aż do wskazówek zawartych w jego esejach z zakresu teorii powieści. Po wyodrębnieniu swojej powieści od znanych wzorów Fielding kontynuuje:

Zaznaczyłem w ten sposób różnicę między *Józefem Andrews* a dziełami pisarzy romansów z jednej strony, zaś burleską z drugiej. Napomknąłem też

słów parę (więcej nie zamierzałem) o tym rodzaju romansu, który jak już mówiłem, nie jest jeszcze znany w naszym języku. Teraz więc mogę pozostawić zacnemu czytelnikowi trud porównania zamieszczonych tu uwag z moją książką¹⁹.

Czytelnikowi przypisuje się zadanie zastosowania podanych mu wskazówek w odniesieniu do opowiedzianych zdarzeń powieści; natomiast samego zastosowania tych wskazówek tekst nie przedstawia. Pokrywa się ono w dużym stopniu z samą realizacją, naszkicowaną w przedmowie. Fielding obiecuje czytelnikowi, że odkryje przed nim źródła śmieszności, wywodzące się — jego zdaniem — z demaskowania przesadnej afektacji i hipokryzji²⁰. Intencją powieści jest więc nie przedstawienie afektacji i hipokryzji, lecz odkrycie ich zabawnych stron wychodzących na jaw wtedy, gdy zostaje przejrany fałszywy pozór, kryjący społeczne występki.

Odkrycie to nie wyczerpuje się w samym tylko demaskowaniu. Fielding ogranicza się do wskazówki, że przejrane maskowanie się podlega prawu śmieszności, nie chce jednak przez to powiedzieć, że śmieszność sama w sobie sygnalizuje już właściwe zachowanie się. Reakcja ta równoznaczna jest tylko z pewną pozycją przewagi i powstaje pytanie, na czym polega ta przewaga, która dochodzi do głosu w śmiechu. W najlepszym wypadku można mówić o potencjalnym wglądzie we właściwe sposoby zachowań, co nie wyklucza pewnych nieporozumień. Czytelnik musi więc nie tylko odgadnąć fałszywy pozór, lecz także w dużej mierze rozszyfrować założenia właściwego zachowania się, ażeby przejawiające się w śmieszności występkę poczucie przewagi samo nie stało się fałszywym pozorem. W tym procesie zaznacza się znamienna zmiana funkcji śmieszności; przestaje ona być piętnem niższych warstw społecznych, a staje się dla czytelnika bodźcem uruchamiającym refleksję zmierzającą do określenia intencji moralnej zawartej w demaskowaniu hipokryzji. Ażeby powołać do życia taką operację świadomości, nie można zamierzonego celu powieści uczynić przedmiotem opowiadania. Dopiero rekonstrukcja „nieopowiedzianego”, a więc właściwego zachowania się, sprawia, że ów cel nabiera cech rzeczywistości dla czytelnika.

W swoim ostatnim teoretycznym eseju — mniej więcej w środku *Józefa Andrews*a (cz. III, rozdz. 1) — Fielding sugeruje, jak należy konstituować tę rzeczywistość. Autor pragnie przekonać czytelnika, aby ujmował jego powieść jako lustro, odzwierciedlenie, aby odnalazł siebie samego w tych postaciach, z których śmiał się w poczuciu swej rzekomej przewagi.

¹⁹ *Ibidem*, s. 12—13.

²⁰ *Ibidem*, s. 10—11.

[Nie chodzi przecież] o pokazanie jakiegoś nędznika godnego politowania małego i nic nie znaczącemu kółku jego znajomych, lecz o zawieszenie zwierciadeł w alkowach setek i tysięcy ludzi, gdzie by mogli kontemplować swą brzydotę i starać się jej zaradzić; w ten sposób przez pokajanie się na osobności uda im się może uniknąć publicznego ośmieszenia²¹.

Skoro spojrzenie w lustro daje czytelnikowi możliwość samokorektury, uchwytne staje się przypisywana mu rola. Jeśli wykorzysta swoją szansę, odkryje rzeczy, o których dotychczas nie miał pojęcia lub — gorzej jeszcze — o których nie chciał nic wiedzieć, ażeby w końcu dojść do wniosku, że właściwe zachowanie się realizuje się dopiero w drodze przezwyłączenia istniejących nawyków. Ale to znaczy: właściwe zachowanie się istnieje początkowo tylko jako „ucieczka” od utartych, codziennych wzorów sytuacyjnych, objawia się w zakłóceniu nawykowych reakcji. Fielding więc wyposaża postaci swojej powieści w nieomal mechanicznie przebiegające, niewzruszalne reakcje, aby narzucać nieustannie czytelnikowi pytanie, jak należy „przemotywować” zachowanie się postaci, aby uwolnić je od fatalnej często jednostajności schematów reagowania.

Sam tekst nie podaje tych motywacji, chociaż nietrudno je znaleźć. Takie „puste miejsca” czytelnik wypełni swoją wyobraźnią. Jeżeli tekst skłoni go do wyobrażenia sobie umotywowania zachowania się właściwego w przedstawionej sytuacji, to przeprowadzi on świadomie potrzebną korekturę, która z pewnością odbije się na jego własnej świadomości. Jeśli „puste miejsca” tekstu zmuszają czytelnika do samodzielnego odkrywania motywów właściwego zachowania się, to uzyskane w ten sposób wyobrażenia prowadzą do wniosków nie dających się odizolować od własnego, wdrożonego sposobu zachowania się. Przeciwnie, „odkrycia” czytelnika zaciemniają to, co było dla niego dotychczas oczywiste; Fielding spodziewa się, że dokona się to z nie dającą się uniknąć konsekwencją, że czytelnik zobaczy się nagle takim, jakim jest. Należy go więc przysposobić do przypisanej mu roli, aby dać mu możliwość samowychowania.

III

Jeżeli ten cel ma być uwieńczony sukcesem, to postulowane przeobrażenie czytelnika nie może nastąpić według jego własnego upodobania; musi on być raczej odpowiednio sterowany wskazówkami tekstu, ale nie powinien odnieść wrażenia, że autor prowadzi go za rączkę. Jeśli czytelnik podejmie warunki autora, istnieje szansa, że przyjmie przypisaną mu rolę. Kierowanie takim działaniem wymaga określonych

²¹ *Ibidem*, s. 232—233.

strategii. Jedną z nich jest dyskutowane już zaprzeczenie oczekiwaniom czytelnika, które kształtują się w nim na podstawie odniesień do znanego repertuaru literackiego. Zaprzeczenie to zapowiada, że ma nastąpić rozszerzenie przywołanych przykładów i wzorów — zresztą w odmiennych warunkach. Wzory te tworzą dla tekstu jedynie horyzont przeszłości, a wszystko, co będzie się dalej działo, nie może być tylko zaanonsowane, lecz musi być zrealizowane. Przeczenie staje się w konsekwencji zasadniczym bodźcem, który czyni czytelnika zdolnym do wydobycia właściwego sensu tekstu. Inicjuje ono akty wyobraźni, dzięki którym czytelnik aktualizuje „wirtualną przestrzeń” rozciągającą się od nakreślonego w tekście horyzontu przeszłości aż do konfiguracji sensu powieści. Na tym opiera się wrażenie, że w czasie lektury często przeżywamy opowiedzianą historię jako zdarzenie.

Doświadczenie takie zakłada, że dystans między opowiedzianą historią i czytelnikiem przynajmniej okresowo znika: uprzywilejowany widz przekształca się w aktora. Charakterystyczną dla tego procesu strategię można znaleźć zaraz na początku powieści, gdy Józef musi cierpliwie znosić objawy żądy miłosnej swojej pani i jej służebnej. Lady Booby zachęca swojego służącego najpierw do tego, żeby usiadł na jej łóżku, a następnie do wszelakich pieszczot; przerażają one wstydliwego Józefa, powołującego się na swoją cnotę. Zamiast opisać przerażenie „Putyfary” Fielding kontynuuje w szczytowym momencie „kryzysu” swój wywód:

Słyszałeś zapewne, czytelniku, opowieści poetów o posągu zdumienia; może słyszałeś lub nie, jakie zdumienie wywołał fakt, że jeden z synów Krezusa przemówił, mimo iż był niemy. Widziałeś w osiemnastopensowej galerii miny widzów, gdy w ciszy lub przy delikatnej muzyce wynurzają się z zapadni upiorne zjawy pana Bridgewatera, pana Williama Millsa czy innych z twarzami upudrowanymi na białą, w koszulach ociekających krwią czerwonych wstążek. Ale żadna z tych rzeczy ani też Fidiasz i Praksyteles, gdyby mogli znów ożyć, ani nawet niedościgniony ołówek mego przyjaciela Hogartha nie mogłyby ci dać pojęcia o takim zdumieniu, jakie malowało się na twarzy lady Booby, gdy Józef wymówił ostatnie słowo.

— Twoja cnota! — wykrzyknęła na koniec lady, przychodząc do siebie po dwuminutowej ciszy — nie, nigdy tego nie przeżyję²².

W miejscu, gdzie opowiadanie rezygnuje z przedstawienia reakcji, powstaje „puste miejsce”, które ma wypełnić czytelnik, kierując się podanymi w tekście, w dwojaki sposób pouczającymi wskazówkami. Pozwalają one rozpoznać społeczne rozwarstwienia potencjalnych odbiorców powieści. Powraca znów dokonane w przedmowie rozróżnienie między *mere English reader* [zwyczajnym czytelnikiem angielskim] a *classical reader* [czytelnikiem oświeconym]. Jeden może puścić wodze

²² *Ibidem*, s. 46.

swojej fantazji, wspominając przerażające efekty zaskoczenia stosowane przez znanych współczesnych aktorów, drugi natomiast może ożywić swoją wyobraźnię, odwołując się do klasycznych reminiscencji. Takie miejsca uzmysławiają nam, że Fielding nie tylko miał na oku zróżnicowaną publiczność, lecz że również starał się pokonać ograniczenia specyficzne dla stopnia wykształcenia tej publiczności, gdyż chciał w swej powieści odkryć ludzkie dyspozycje, nie dające się wyprowadzić z samej tylko przynależności do danego stanu.

Jednakże to rozróżnienie potencjalnych typów czytelników tworzy pewną ramę dla udzielonych czytelnikowi wskazówek, jak ma on wyobrazić sobie przerażenie Lady Booby. Wskazówki składają się z szeregu „uschematyzowanych wyglądów”²³, różnych, zależnie od różnych punktów widzenia, z jakich ukazywane jest to samo wydarzenie. Wyglądy te rozsiane są na tak dużym obszarze, że można je wyraźnie rozpoznać jako „aspekty”, tzn. że wybrany tu sposób przedstawienia jest w swym charakterze tak dobrze rozpoznawalny, gdyż nie pokrywa się z przedstawionym stanem rzeczy lub — należałoby tu może trafniej powiedzieć — z tym, co jest wyselekcjonowane przez samo przedstawianie. Rezygnacja z utożsamienia „uschematyzowanych wyglądów” z przedstawionym lub sugerowanym stanem rzeczy powoduje niewyobrażalność wspomnianego przerażenia i sugeruje czytelnikowi, że sam ma stworzyć sobie obraz tego, czego nie potrafią uchwycić obrazy dane w powieści.

Przedstawienie zaskoczenia Lady Booby w sposób niedopowiedziany, jak również akcentowanie niewyobrażalności tego zaskoczenia zaznaczają „puste miejsca” w dwojaki sposób. Opowiadanie urywa się, aby otworzyć pole dla udziału czytelnika. Wyobraźnią kierują wtedy „uschematyzowane wyglądy”. Żeby jednak to kierowanie nie okazało się w skutkach ograniczeniem, wprowadza się ujawnienie niedoskonałości owego sposobu sterowania. Tym samym zostaje wyzwolony potencjał wyobraźni czytelnika, który „odmalowuje” sobie tę scenę. Zamiast określonego obrazu powstaje w wyobraźni raczej wrażenie pewnej żywości. Co więcej, ta żywość może powstać w ogóle dopiero teraz, ponieważ nie jest ujęta w żaden dokładny obraz. Oto dlaczego dana postać zaczyna w tym momencie żyć w czytelniku. Tak więc odpowiednio zarysowane „puste miejsca” opowiadania stają się przesłanką do tego, żeby czytelnik zdołał sam stworzyć prawdziwość postaci i scen.

Jeśli czytelnik w takich chwilach kreuje dzięki swej wyobraźni prawdziwe i żywe zachowanie się powieściowych postaci, to czyni to na tle pewnych założonych przeświadczeń. Dwa punkty widzenia zasługują

²³ W związku z tym pojęciem zob. R. Ingarden, *O dziele literackim*. Warszawa 1960, s. 326 n.

pod tym względem na naszą uwagę. Jeśli nawet w wymienionej scenie „uschematyzowane wyglądy” nie wystarczają w odniesieniu do anonsowanej reakcji Lady Booby, nasuwa się pytanie, czy te precyzyjne wskazówki są zupełnie irrelewantne w procesie kierowania potencjalną wyobraźnią czytelnika. Klasyczne reminiscencje przeplatają się tu ze wspomnieniami współczesnych efektów grozy; klasyczne aluzje czynią osłupienie Lady Booby patetycznym, współczesne natomiast — śmiesznym, jeśli nie trywialnym. Domieszka komizmu do patosu powoduje pęknięcie fałszywego pozoru, w którym Lady Booby próbowała udrapować swoją pożądlivość. Wyłania się tu szansa dokonania odkrycia, które może być tym intensywniej wykorzystane, im bardziej czytelnik sam doda rumieńców podobnym scenom.

Drugi punkt widzenia zmierza w tym samym kierunku. Fielding wyprzedził scenę z Lady Booby podobną sceną, w której Józef wydany jest na pastwę uniesień miłosnych pani Slipslop i podobnie jak w przypadku pani, tak i w przypadku służącej czytelnik otrzymuje tylko pewne wskazówki, aby mógł sobie „odmalować”²⁴ te nie opowiedziane w tekście ataki. Przechodząc od jednej sceny do drugiej, Fielding daje jednak czytelnikowi do zrozumienia, co następuje:

Mamy jednak nadzieję, że roztropny czytelnik zada sobie trud zaobserwowania tego, co usilnie staraliśmy się opisać, to jest różnego oddziaływania uczucia miłości na delikatny i wykwinny umysł lady Booby i na mniej wyrobione i nieokrzeseane usposobienie pani Slipslop²⁵.

Fielding postuluje różnicę, w wyniku której namiętność miłosna objawia się rozmaicie zależnie od przynależności do klasy społecznej. Scena z Lady Booby zawiera wobec tego jakby lekką sugestię, że inaczej należy wyobrażać sobie namiętność arystokratki, a inaczej służącej. Załamanie się takiego schematu oczekiwań będzie tym skuteczniejsze, im bardziej wyobraźnia czytelnika bierze udział w usunięciu sugerowanej różnicy, a więc najlepiej będzie, jeśli powierzy się czytelnikowi konstruowanie całej tej sceny, aby osiągnięta w ten sposób jej żywość mogła dojść do szczytu, a ocena sytuacji nabrała ostrości własnego jego sądu.

Fielding rzeczą wypowiadał się w *Józefie Andrewsie* na temat widocznej tu reżyserii w stosunku do czytelnika. Jeśli chodzi o intencję autora, ważne są tu dwie uwagi. W swoim drugim eseju z zakresu teorii powieści mówi on o tym, że czytanie jego książki podobne jest do wędrówki, w czasie której refleksje wplecione przez autora do powieści należy rozumieć jako miejsce odpoczynku dla czytelnika, dające mu możliwość przemyślenia dotychczasowych doświadczeń. Ponieważ rozdziały

²⁴ *Józef Andrews*, s. 35.

²⁵ *Ibidem*, s. 38.

takie przerywają opowiadanie, Fielding nazywa je konsekwentnie „*vacant pages*” [puste strony]²⁶. „Puste strony” stwarzają więc warunki do przemyślenia dotychczasowych, przedstawionych w powieści zdarzeń. Te „puste miejsca” wtedy są bodźcem do refleksji, gdy znaczą punkty, w których czytelnik zostaje wciągnięty w zdarzenia. Uzupełniając relacje pominięte, stwarza on przesłankę dla określenia sensu tekstu. „Puste miejsca” pozwalają czytelnikowi samodzielnie motywować ważne punkty zwrotne zdarzeń i te motywacje dopiero pozwalają mu pojąć zjawisko zdarzeniowości. Doświadczenie to realizuje się w czasie lektury jako tworzenie kształtu powieści i jest wysoce pouczające, że również na temat tej sprawy znajdujemy wskazówkę Fieldinga w *Józefie Andrewsie*.

Gdy Adams pod koniec powieści znów trzyma w ramionach swego rzekomo utopionego syna i w porywie radości zapomina o cnotach umiaru i opanowania, o których przecież wciąż miał zwyczaj prawić, Fielding interweniuje tu na rzecz swojego bohatera w formie następującej uwagi:

Nie, czytelniku — serce zacnego pastora przepełniło się i zakipiało szczerą wdzięcznością dla człowieka, który tyle mu dobrego wyrządził, a jeśli nie potrafisz sobie tego uczucia wyobrazić, nie będę dokładał próżnych starań, by ci w tym pomóc²⁷.

Stworzyć sobie kształt wypadków nie opierający się na pozorach, lecz przełamujący je i sięgający głębiej — oto konkretna treść roli czytelnika w tej powieści. Jest to jednocześnie wskazanie, w jakiej formie czytelnik przez tworzenie owego kształtu w ogóle „produkuje” sens zdarzeń.

Proces ten jest najbardziej zrozumiały na przykładzie postaci pastora Adamsa i jej konfrontacji ze światem. Przykład Lady Booby pokazał już, jak obudzić aktywność czytelnika, żeby scena taka sprawiała wrażenie prawdy życiowej. A wrażenie to staje się wprost nieodzowne tam, gdzie trzeba stworzyć sam sens wydarzeń.

Prawdziwość i żywość pastora Adamsa wywodzi się przede wszystkim z niespodzianek, jakie sprawia on czytelnikom. Już samo jego nazwisko Abraham Adams określa zwalczające się w nim cechy²⁸. Niewzruszona wiara wyróżniająca biblijnego A b r a h a m a [podkreśl. tłum.] przenika wszystkie przekonania proboszcza, jednakże w pewnych momentach zo-

²⁶ *Ibidem*, s. 108.

²⁷ *Ibidem*, s. 391.

²⁸ Zcb. na ten temat I. Watt, *The Naming of Characters in Defoe, Richardson and Fielding*, RES 25 (1949), s. 335. W porównaniu z jego doskonałą analizą nadawania nazwisk i imion u Defoe i Richardsona mówi on niestety niewiele o *Józefie Andrewsie*.

stają one pokrzyżowane przez obecnego w nim A d a m a [podkreśl. tłum.]. Te kontrastujące ze sobą schematy ograniczają się, a nawet często wypierają się wzajemnie i w konsekwencji postać ta nie może być traktowana ani jako Abraham, ani jako Adam — jakby odrywała się nieustannie od swoich cech charakterystycznych. Wyparte schematy tworzą podstawowe warunki indywidualnego wyrazu²⁹, który w odniesieniu do zastanych schematów zawiera element karykatury, a z punktu widzenia czytelnika przynosi coś nieoczekiwanego. Karykatury przywołują gotowy obraz w celu dokonania w nim przeobrażeń. Tak więc w niewzruszoność Abrahama wtłoczona jest „ludzkość” Adama, a w uległość Adama wobec świata — nieugiętość Abrahama. Ta kolizja schematów wprowadza pewną mieszaninę stosunków, której odcienie — zmienne z sytuacji na sytuację — nadają charakterowi indywidualny wyraz, na który reagujemy spontanicznie, ponieważ przeciwstawne schematy tworzą warunek niezbędny, by móc pojmować indywidualny wyraz postaci jako coś nieoczekiwanego. Dopiero przez to coś nieoczekiwanego charakter nabiera własnego życia, udzielającego się nam dzięki temu, że usiłujemy uchwycić je przez pryzmat naszych reakcji.

Patrzemy więc na postać pastora Adamsa z dwóch przeciwległych perspektyw. Zawsze wtedy, gdy te perspektywy zderzają się ze sobą, rozbłyskuje niezniszczalna żywość tej postaci, żywość, którą sami współtworzyliśmy, ponieważ wrażenie to powstało nie dzięki zawartemu w tekście opisowi, lecz dzięki konieczności patrzenia z tych dwu perspektyw.

Żywość ta nie jest jednak celem samym w sobie. Wiąże raczej czytelnika z akcją, której sens musi sam rozwinąć. Sama postać główna nie uświadamia sobie dwubiegunowości, jaką jej nadał autor. Pastor Adams nie uświadamia sobie, czym jest: zawsze spontaniczny w swoich konfrontacjach ze światem, co prowadzi do reakcji nie zawsze stosownych do sytuacji. Natomiast czytelnik jest „zorientowany”; zna nie tylko dwubiegunowość postaci. Wie również — dzięki licznym wskazówkom autora — jak nieużyteczne są w świecie idealne cechy Adamsa. Cóż jednak robi czytelnik z tą wiedzą? Epizody powieści urastają często do rozmiarów testu sprawdzającego jego zdolności. Spogląda oczami bohatera na świat dokładnie tak, jak ów bohater jawi mu się w perspektywie empirycznych sytuacji. Powstają dzięki temu kontrastujące ze sobą obrazy, których wspólną cechą jest ich ustawicznie negatywny charakter. Z perspektywy Adamsa zachowanie się ludzi jest obłudne, egoistyczne i podłe, z perspektywy „świata” Adams jest dziecinny, ograniczony i naiwny. Przez wyłączość każdorazowo dominującej perspek-

²⁹ Zob. Gombrich, *op. cit.*, s. 279 n. oraz zwłaszcza 302 n.

tywy prawie całkowicie zatracą się to, co wydaje się sensem życia ludzi. Wrażenie to potęguje się u czytelnika przez tę okoliczność, że w spotkaniu z postaciami nie uświadamia sobie, iż światowa mądrość okazuje się często bezwstydną, a doskonałość niekiedy wysoce niepraktyczną.

Opowiedziana akcja powieści ma więc cechy wybitnie negatywne, nie mogą one jednak prowadzić do wniosku, że świat jest podły, a cnota bezsensowna. Wynika to choćby stąd, że duża jednoznaczność, właściwa biegunom akcji zarysowanym jako negatywne z natury rzeczy określa też nie przedstawione elementy akcji. Zarys tego, co nie napisane, pojawia się w czasie lektury przed czytelnikiem, który zaczyna wtedy rozwijać wirtualny wymiar tekstu. Wymiar ten jest w i r t u a l n y [podkreśl. tłum.], ponieważ nic nie napisano o nim w tekście; jest wymiarem t e k s t u [podkreśl. tłum.], ponieważ dochodzi w nim do zrównoważenia, a nawet do uzgodnienia biegunów zderzających się wciąż ze sobą i zaprzeczających sobie w akcji powieści. Tak więc dopiero wirtualny wymiar przynosi wymagany przez tekst kształt, w którym sprzeczności zostają doprowadzone do uzgodnienia; ów wirtualny wymiar buduje tedy sformułowany na nowo i skonkretyzowany sens tekstu i w końcu jest on „miejscem”, w którym tekst „dzieje się” w czytelniku.

Na pierwszy rzut oka struktura sensu powieści zdaje się nie sprawiać czytelnikowi żadnych trudności, bo przecież usytuowanie głównej postaci w sposób biegunowo przeciwny wobec świata ukazuje aż zbyt wyraźnie, jakie braki tkwią za każdym razem w moralnym zachowaniu się Adamsa i w światowym zachowaniu się ludzi. Adams powinien nauczyć się lepszego przystosowania do świata, a ludziom żyjącym w świecie powinno stać się jasne, że moralność nie jest pretekstem do przyozdobienia występków. Czytelnik czuje nieodpowiedniość wszystkich zachowań postaci powieściowych. Jednakże ta pozorna symetria wzajemnego uzupełniania się przesuwa się w przebiegu akcji i zaczyna dramatyzować to, co nazwaliśmy wirtualnym wymiarem. Jeśli niewzruszone cnoty Adamsa przeszkadzają mu w dostosowywaniu się do sytuacji, nie znaczy to, że ciągłe wczuwanie się w nasuwające się okoliczności miałyby już być poszukiwanym dojściem do wirtualnej równowagi, albowiem wszystkie postaci dopasowujące się do każdej nowej sytuacji demaskują swą uległość wobec pokus świata³⁰. W wymiarze wirtualnym ujawnia się wprawdzie w ten sposób przeciwieństwo zaznaczonych w tekście stanowisk, jednak nie w sensie wzajemnego uzupełniania się — ponieważ oznaczałoby to pogodzenie niewzruszoności z chwiejnością, a cwaniactwa

³⁰ Proces ten na przykładzie Lady Booby trafnie zanalizował I. Ehrenpreis (*Fielding's Use of Fiction: The Autonomy of Joseph Andrews*. W: *Twelve Original Essays on Great English Novels*. Ed. by Ch. Shapiro. Detroit 1960, s. 23).

z cnotą — lecz w sensie zbieżności, w której przekracza się jednocześnie obydwie bieguny. Ta zbieżność polega na tym, że czytelnik dysponuje obecnie tym, czego brak ukazanym w ich krańcowości postaciom, a czego w równym stopniu potrzebują: zrozumienia tego, czym są. Osiągnięcie tego zrozumienia odpowiada założonej przez Fieldinga intencji, gdyż ono dopiero umożliwia zdemaskowanie obłudy ludzkiego zachowania.

Jeśli proces czytania pokrywa się z wykryciem się wirtualnego wymiaru tekstu, mógłby powstać pozór, że likwidując najrozmaitsze przeciwieństwa, czytelnik osiąga częściowo przewagę nad postaciami powieści. Gdyby tak rzeczywiście było, powieść nie mogłaby — jak to było zamierzeniem Fieldinga — stać się lustrem, które odbija czytelnikowi jego własną hipokryzję. Niemożliwe byłoby również wypracowanie własnego sądu, tworzy się on bowiem w uświadomieniu sobie własnej niedoskonałości, a nie w afirmacji własnej przewagi. W konsekwencji strategia powieści musi być tak pomyślana, żeby czytelnik, aktualizując wirtualny wymiar, jednocześnie uwikłany został w to, co sam wytworzył. Dopiero dzięki temu zabiegowi proces czytania nabiera dramatyczności, aby sugerowane przez powieść zachowania nie znajdowały swego obrazu jedynie w postaciach, lecz żeby się dokonywały w samym czytelniku.

Niezbędne do tego są strategie skierowane na różne cele, aby zaangażować czytelnika możliwie wszechstronnie. Należy mu dać z początku poczucie pewnej przewagi. Wobec tego autor zaznacza, że stara się obdarzyć czytelnika dodatkową wiedzą niedostępną swoim postaciom, aby mógł on coraz lepiej orientować się w zdarzeniach. To uprzywilejowanie czytelnika potrzebne jest z dwóch powodów. Jeżeli ma on się zbliżyć do przypisanej mu roli, trzeba go w czasie trwania lektury wyzwolić od tego, czym sam jest. Najprostszym sposobem nakłonienia czytelnika do uczestniczenia w opowiedzianych wydarzeniach jest udostępnienie mu przeglądu tych wydarzeń. Uprzywilejowanie to nabiera dramatycznego znaczenia przez stopniowe, często nawet nagłe wstrzymanie się od ujawnienia pewnych elementów. Jest cały szereg takich miejsc; ich zasada kompozycyjna polega na najprostszym fakcie, że Adams zostaje uwikłany w sytuację, których nie potrafił przewidzieć. Na końcu autor mówi o Adamsie, gdy spotyka on Piotra Pounce'a, zarządcę dóbr Lady Booby: „Piotr był wprawdzie hipokrytą, ale pan Adams tego gatunku ludzi nigdy nie umiał przejrzeć na wylot”³¹. Właśnie ta najbardziej prostolinijna postać rozmija się z anonsowaną przez Fieldinga w przedmowie intencją powieści, którą jest przejrzanie obłudy.

Celowo tu wzmiankowana nieporadność Adamsa przewija się wyraźnie przez epizody powieści, tworząc oczywisty dystans między czy-

³¹ Józef Andrews, s. 334—335.

telnikiem a moralnym reprezentantem akcji. Wydaje się, że czytelnik potrafi o wiele lepiej ocenić sytuację, w jakie uwikłany jest Adams, niż sam działający z własnego przekonania proboszcz; przewaga czytelnika zaczyna więc rosnąć. Jednakże rozpoznanie nieadekwatnego do sytuacji zachowania Adama jest obosieczne, gdyż stawia czytelnika w pozycji obeznanego ze światem światowca i zbliża go do postaci, dla których Adams jest śmieszną figurą, gdyż nie posiada zupełnie zmysłu pragmatycznego oportunistycznego. Tak więc czytelnik przechodzi, chcąc nie chcąc, na stronę tych postaci, których pretensjonalność należy zde-maskować przede wszystkim i które raczej nie stworzą mu odpowiedniej perspektywy dla oceny Adama.

W rezultacie przypisane czytelnikowi rozeznanie staje się ambiwalentne. Nie może się on identyfikować z punktem widzenia światowca, bo oznaczałoby to uznanie na nowo poglądów, które przewyciężył w drodze swoich demaskatorskich odkryć, możliwych głównie dzięki postawie Adama. Jeśli jednak sam Adams w szeregu sytuacji ukazuje się często czytelnikowi podobnie jak obeznanym z życiem światowcom, których sposobu widzenia świata nie może przecież dzielić, to czytelnik jest wtedy zawieszony „pomiędzy”; własna przewaga staje się dla niego problemem. Stworzenie takiego problemu jest potrzebne, żeby uwikłać czytelnika w stworzony przez niego sens akcji; dopiero gdy to się stanie, oddziaływanie powieści może zrealizować się „w czytelniku”.

Jeśli sposób zachowania się Adama wydaje się czytelnikowi często naiwny, to wniosek taki określa Adama jako postać o cechach ujemnych i w związku z tym powstaje pytanie, czy czytelnik potrafi usunąć tę stworzoną przez siebie negatywność bohatera powieści. Przyczyna odczuwanych nieoportunistycznych reakcji leży przecież w moralnej nieustraszonosci Adama, czytelnik napotyka ją w tych wszystkich sytuacjach, w których jego własne rozeznanie odsłania mu niewłaściwość postępku głównej postaci. Czyż moralność miałaby być uwarunkowaniem nieodpowiedniego zachowania się, czy też czytelnik odkrywa dopiero teraz, jak niewiele wspólnego mają jego sądy z moralnością, chociaż wydaje się przekonany, że oportunistyka nie może być miarą tej moralności? W takich chwilach brakuje mu orientacji, którą Adams bez wątpienia posiada; czytelnik traci swą przewagę, a ukształtowanie sensu zdarzeń nabiera cech dramatycznych. Moralny konflikt powieści, od którego postaci i ich współdziałanie — choćby tylko na skutek wielu opatrznosciowych przypadków — są w znacznym stopniu odciążone, rozgrywa się w samym czytelniku.

Rozwiązanie może tkwić tylko w ukonkretnieniu wirtualnej moralności. Jest ono zarysowane wstępnie przez różne strategie tekstu w ten sposób, ażeby udostępniona czytelnikowi wiedza mogła odciąć go od

towarzystwa światowców, i aby uzmysłowiła mu — przy całej jego rzekomej przewadze nad Adamsem — że dopiero moralne zdecydowanie, którego nam brak, umożliwi mu wykształcenie własnego sądu. Tak więc przewaga czytelnika powoduje jego uwikłanie. Jeśli nawet czuje tę swoją przewagę nad światowcami, bo ich przejrzał, to w odniesieniu do Adamsa może przejrzeć właściwie tylko siebie samego, gdyż w odpowiednich sytuacjach zareagowałby inaczej niż Adams. Jeżeli jednak pragnąc zachować swoją przewagę, chciałby przejrzeć nie siebie, lecz Adamsa, to dzieliłby wtedy punkt widzenia tych, których sam wciąż demaskuje. Światowcom brakuje moralności, a moralistom refleksji nad własnym zachowaniem. Ale te przeciwstawne bieguny sygnalizują jednocześnie możliwość istnienia sensu doskonałego. Doskonałość ta zmusza czytelnika do przymierzenia się do niej, gdyż dojście do równowagi jest tu wynikiem jego własnego rozeznania, za którym on sam nie powinien pozostać w tyle. Odkrywając wirtualne „punkty zapalne” i łącząc je w kształt, czytelnik formułuje nie napisany sens tekstu. Jednocześnie proces ten uruchamia w czytelniku nie określoną bliżej zdolność rozszyfrowywania, dostosowując ją do warunków tekstu, tak żeby sformułowanie sensu uczynić doświadczeniem odbiorcy utworu.

„*A Book is a machine to think with*” [Książka jest maszyną do myślenia wraz z nią] powiedział kiedyś I. A. Richards³² i wydaje się, że *Józef Andrews* Fieldinga jest jedną z pierwszych powieści Oświecenia, którą można tak ocenić. Wrysowana w tekst rola czytelnika uwidacznia, że powieść nie wyczerpuje się już w przedstawianiu paradygmatycznych wzorów wzywających np. w Richardsonowskim sensie do naśladownictwa; sam tekst oferuje się raczej jako instrument do wytwarzania własnego sądu, umożliwiający czytelnikowi zdobycie rzetelnej orientacji w drodze odkryć udostępnionych mu w czasie lektury. Za takim właśnie ujęciem powieści przemawia w *Józefie Andrewsie* stematyzowany stosunek między książką a światem.

Jest szereg sytuacji, w których Adams usiłuje z całą powagą złagodzić wynikłe kontrowersje, wymagające niezwłocznych wyjaśnień, powołując się na książki — przede wszystkim na Homera³³ i Ajschylosa. W jego pojęciu książka i świat pokrywają się; opanowany jest uświęconym tradycją mniemaniem, że świat i książka to jedno i że wobec tego w książce zawarte są sens i znaczenie świata. Dla Adamsa jest rzeczą zupełnie oczywistą, że literatura jako naśladownictwo natury wciela ogromny arsenał właściwych wzorów zachowań³⁴, wobec tego rzeczywiście do-

³² I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism*. London 1960, s. 1.

³³ *Józef Andrews*, ks. II, rozdz. 17.

³⁴ *Ibidem*, s. 166 i 241.

świadczenia ludzi można przymierzać tylko do tych przykładów, którym wciąż nie dorównują. Jednakże uznawać wartości literatury w tej formie znaczy żyć wśród tworów fantazji, które utrudniają właściwą ocenę sytuacji empirycznych. Świat dawno już przekroczył zakres znaczenia, jakie wyznaczyła mu stara identyfikacja z książką. Z chwilą jednak, gdy książka przestała być kodeksem sensu świata, musiała również zmienić się jej funkcja. W związku z tym Fielding czyni ze swojego bohatera niezaprzeczalnie komiczną figurę zawsze tam, gdzie Adams redukuje do spraw literatury problemy empiryczne w przekonaniu, że może je w ten sposób rozwiązać.

Jednakże w sytuacjach wyjątkowych Adams zdaje się spontanicznie separować od swoich wzorów, co widać w scenie, w której rzuca w ogień swojego ukochanego Ajschylosa. W tej sprawie — choć w innym skojarzeniu — wypowiedział się M. Spilka:

Tu Adams rzeczywiście uwolnił się od pozy, ujawniając swoją naturalną dobroć; okazuje się, że książka jest symbolem jego pedanterii, jego nadmiernego zaufania do literatury jako przewodnika w życiu, przewodnika, którego odrzuca się w sytuacji krytycznej. Następnie książka została wydobyta z ognia i pozostała z niej tylko zwykła koźła okładka — jest to typowy dla Fieldinga sposób przypominania nam, że treść książki okazuje się powierzchowna, przynajmniej w obliczu przykrego doświadczenia³⁵.

W tym spontanicznym geście wyraża się niezgodność książki i świata, o czym Adams nic jeszcze nie wie, chociaż w wyjątkowych wypadkach już w myśl tej niezgodności postępuje. Czytelnik jednak świadomy jest tutaj zaprzeczenia dawnej identyfikacji, zapowiadającego nową funkcję książki.

Zamiast odzwierciedlać cały świat, powieść odtwarza drogi do niego prowadzące, a czytelnikowi powinna dostarczyć określonej perspektywy, żeby przez książkę nauczył się widzieć świat i mógł się do niego odpowiednio nastawić. Jeśli świat wyszedł poza zasięg książki, to książka nie może już propagować znaczenia wzorców, lecz musi sama znaleźć reprezentatywne ujęcia świata, które czytelnik powinien sobie przyswoić. Na tym polega zamiar dydaktyczny powieści Fieldinga, niezbędny ze względu na zróżnicowanie empiryczne świata. Dopiero odpowiednie zachowanie się, oferowane przez powieść w drodze nastawienia czytelnika umożliwiającego mu dokonywanie własnych odkryć, staje się warunkiem uczynienia świata sprawdzalnym. Jeśli jednak właściwe zachowanie się nie jest przedstawione w samym tekście, lecz zaoferowane czytelnikowi

³⁵ M. Spilka, *Comic Resolution in Fielding's Joseph Andrews*. W: *Fielding. A Collection of Critical Essays (Twentieth Century Views)*. Ed. by R. Paulson, Englewood Cliffs 1962, s. 63.

jako odkrycie potencjalne — chociaż konieczne — znaczy to, że sens nie jest podany w sposób obiektywistyczny, lecz musi być ukonstytuowany przez czytelnika. Ten stan rzeczy jest wyeksponowany przez zdezaktualizowaną tymczasem identyfikację książki i świata. Dopóki obowiązywało to równanie, książka formułowała w swych przykładach sens, który czytelnik miał tylko przyjąć w sposób bierny; teraz jednak, gdy ten sens należy dopiero stworzyć, powieść odsłania właściwą sobie postawę drogą rozwijającej się stopniowo negacji mobilizującej — przez przynoszenie zawodu oczekiwaniom czytelnika — jego refleksje, w ten sposób, że następuje kontrfaktyczne zniesienie wpisanych w utwór sprzeczności. W tym procesie tworzy się sens powieści.

Z historycznego punktu widzenia jedna z ważnych różnic między Richardsonem i Fieldingiem polega być może na tym, że w *Pameli* sens jest wyraźnie dany, natomiast w *Józefie Andrewsie* jest on z a d a n y, jakkolwiek w sposób nie budzący nieporozumień.

IV

Jeśli czytelnik wydobywa sam sens powieści, niezbędne są kontrole zapobiegające dowolnemu rozszerzaniu danych mu możliwości aktualizacji utworu. Funkcję tę spełnia dialog: autor—czytelnik, który u Fieldinga zaczyna się różnicować wprost proporcjonalnie do komplikacji opowiedzianych zdarzeń. Zachodzi to bez wątpienia w *Tomie Jonesie*. Pozorowany dialog z publicznością rezygnuje wprawdzie z narzucania czytelnikowi norm oceny, jednakże daje wciąż wytyczne do sposobu traktowania wypadków. Podaje się czytelnikowi ramowe warunki do konkretyzacji dzieła, nie ograniczające się tylko do teoretycznych esejów o powieści, lecz wkomponowane często w sam środek akcji jako dyrektywa do jej obserwacji. Cały ten zbiór sygnałów można by określić jako wyraźne kierowanie czytelnikiem; jest on nastawiony na pełną realizację implikowanego sterowania. Złożoność *Toma Jonesa* wynika z jego⁷ tematyki, z przedstawiania ludzkiej natury, w której ukazywaniu realizuje się jeden tylko aspekt: demaskowanie obłudy, a więc także tematyka *Józefa Andrewsia*; nie chodzi teraz o to, żeby „przejrzeć”, lecz żeby „rozpoznać”. Uwydatnił to J. Preston w odniesieniu do fabuły *Toma Jonesa*:

A zatem akcję *Toma Jonesa* można najlepiej zrozumieć w kategoriach sposobu, w jaki jest czytana. Jej struktura jest w istocie strukturą kolejnych reakcji na powieść. Istnieje raczej w świadomości czytelnika niż w napisanych fragmentach. Znaczy to, że jej efekt jest raczej epistemologiczny niż moralny. Pomaga nam dowiedzieć się, jak zdobywamy wiedzę o ludzkich przeżyciach; stanowi wyjaśnienie procesów rozumienia³⁶.

³⁶ Preston, *op. cit.*, s. 114.

Jeśli dokonanie analizy tej wiedzy pokrywa się z wglądem w ludzką naturę, rodzi się pytanie, jak naprowadzić czytelnika na drogę tego wglądu.

Dalsza dyskusja ogranicza się do przedstawienia zasady, która podporządkowana jest roli czytelnika w *Tomie Jonesie*. Zainteresowanie nasze dotyczy problemu, w jaki sposób osiągnąć złożoność sensu utworu wywołaną faktem przedstawiania ludzkiego charakteru i jak zarazem złożoności tej nadać postać dającą się opisać przez odwoływanie się do różnych strategii tekstu.

Pewnym wyjaśnieniem tego zagadnienia jest fikcyjny dialog z czytelnikiem. Fielding, wyjaśniając powody, dla których napisał liczne teoretyczne eseje o powieści, tak oto określa główną zasadę struktury swej powieści:

Tutaj z natury rzeczy przypadnie nam odsłonić nowe źródła ludzkiej mądrości i wiedzy, które jeśli nawet były znane starożytnym i współczesnym pisarzom, nigdy, o ile sobie przypominam, nie stały się przedmiotem ich rozważań. Mamy na myśli prawo kontrastu, któremu podlegają wszystkie dzieła Stwórcy i które niemało przyczynia się do kształtowania pojęcia piękna, zarówno przyrodzonego, jak i sztucznego; bo cóż lepiej uwydatnia harmonię i doskonałość jak nie ich przeciwieństwo? Pogoda dnia, urok lata najwyraźniej występują, gdy je przeciwstawimy okropnościom nocy i zimy. W moim przekonaniu, człowiek nie potrafiłby ocenić piękna dnia i lata, gdyby nie znał nocy i zimy. Sądzę, że gdyby człowiek mógł znać tylko dwie pierwsze pory, miałyby bardzo niedoskonałe wyobrażenie o ich pięknie³⁷.

Jak ważna wydaje się Fieldingowi zasada kontrastu, wyczytać można z jego przeświadczenia, że pierwszy ją zastosował w praktyce. Jeśli jest to nawet zbyt śmiała samoocena, daje się tu przecież czytelnikowi do zrozumienia, że dzięki znajomości kontrastu ma on w ręku klucz do akcji. Może w końcu znajdują się powody pozwalające uznać to przeświadczenie Fieldinga.

Naszkiecowana zasada kontrastu zawiera ważne wskazówki dotyczące roli przypisywanej czytelnikowi *Toma Jonesa*. Jeśli jakieś zjawisko można wystarczająco przekazać dopiero drogą kontrastu, znaczy to, że czytelnik powinien przekroczyć różnicę właściwą relacji kontrastu, wtedy zostaje znakomicie wciągnięty w proces wyobraźni, niezbędny do uchwycenia zjawiska, o które chodzi. Wymienione przez Fieldinga przeciwieństwo stanowi dowód, że idea, norma lub zdarzenie dopiero wtedy mogą się całkowicie ukonstytuować w czytelniku, gdy zbudowany zostanie układ opozycyjny, w którym zachodzi współpojawianie się rozważanego zjawiska i jego zaprzeczenia. Kontrast odsłania w rezultacie to,

³⁷ *Tom Jones*, t. 1, s. 212. [Ostatniego zdania brak w wykorzystanym tu polskim przekładzie. — Przep. tłum.]

co będąc dane w samym zjawisku, pozostaje dzięki swojemu kontrfaktycznemu charakterowi ukryte i dopiero zaprzeczenie pozwala, przez stworzenie konturu tego, co samo wyklucza, rozpoznać treść zjawiska bądź idei. Wynikiem tego jest interakcja, która sprawia, że opozycyjne różnicowanie nabiera dynamiki. Dynamika ta nie rozwija się jednak w samym tekście, który tę opozycję tylko organizuje, lecz w wyobraźni czytelnika, gdzie powstaje obraz zjawiska sugerowanego przez kontrast. Z żadną z obydwu opozycji obraz ten nie pokrywa się całkowicie; raczej wypełnia on „puste miejsce”³⁸, powstałe między pozycjami kontrastującymi, uobecniając to, co w tekście nie jest bezpośrednio podane: ujęcie implikowanego zjawiska. Zaprzeczenie jakiegoś zjawiska ma więc dwa skutki: wydobywa układ opozycyjny i stwarza dzięki powstającej różnicy główny warunek zrozumienia owego zjawiska. Fielding słusznie widział w tym postępowaniu podstawową drogę do poznania.

Ale zasada kontrastu nie tylko umożliwiła rozumienie. Realizuje ona poza tym ważną strategię kierowania czytelnikiem, zapewniającą w znacznym stopniu rozumienie zgodne z zamiarem autora. Pary kontrastów kształtują stosunkowo jasno zarysowany obraz pewnego zjawiska, a to znaczy, że autor potrafi przy pomocy relacji kontrastów odpowiednio kontrolować tworzenie się tego obrazu. Poza tym kontrastowa opozycja zaostrza obserwację, która prowadzi do dokładniejszego, a nawet do refleksyjnego czytania. W czasie lektury dochodzi dzięki temu do wielu konfrontacji, w których nie idzie wyłącznie o odcięcie zjawisk od ich zaprzeczeń. W konfrontacjach tych idzie o coraz to nowe zarejestrowane w toku odbioru tekstu w pamięci czytelnika obrazy, wyrównujące poprzednio zachodzące kontrasty i dające następnie kontrastowe tło dla obrazów kolejno powstających w procesie lektury. W tym procesie rozwija się wirtualny wymiar powieści³⁹ wydobyty przez tworzące kontrast opozycje i jednocześnie tak przygotowany, że czytelnik potrafi zrealizować intencję powieści jako całości.

Relacje kontrastu w *Tomie Jonesie* nie są bynajmniej monotonne: są dostatecznie urozmaicone, aby wywołać w wyobraźni czytelnika równie urozmaicony obraz ludzkiej natury. Należy przy tym zastanowić się nad jedną sprawą: zasada kontrastu jest pierwotnie strategią powieści, a nie reprezentuje eentelechii ludzkiej natury jako takiej, natury, która przy całej swojej złożoności posiada wirtualny ośrodek swej struktury. Kontrast można zaobserwować na najrozmaitszych płaszczyznach powieści:

³⁸ W sprawie funkcji „pustych miejsc” w tworzeniu sensu zob. W. Iser, *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*. Konstanz 1971.

³⁹ W związku z tym pojęciem zob. *ibidem*, s. 24 n.

najczęściej na płaszczyźnie fabuły, w sposób bardziej zróżnicowany we współdziałaniu postaci.

Natura ludzka — zaznacza Fielding na początku powieści — powinna być ukazana na tle stwarzającym kontrasty:

zamierzamy najpierw przedstawić świeżym apetytom naszym czytelników naturę ludzką w bardziej prostych i zwyczajnych jej postaciach, spotykanych w życiu wiejskim, a później stopniowo doprawiać i zaostczać ją francuskimi i włoskimi korzeniami wytwornych występków i obłudy życia dworskiego i miejskiego. Mamy nadzieję w ten sposób nakłonić naszego czytelnika, aby czytał wciąż dalej i dalej⁴⁰.

Ukazanie natury ludzkiej w napięciach społecznych kontrastów może mieć dwojakie znaczenie. Po pierwsze, uwzględnia się społeczne zróżnicowanie publiczności, niejednakowo orientującej się w przeciwieństwach miasta i wsi. Po wtóre, widać — podobnie jak w *Józefie Andrewsie* — że Fielding usiłuje uchwycić orientacje czytelników typowe dla danego stanu, ażeby potem przez przedstawienie ludzkiej natury wyjść poza te orientacje. Natura ludzka jawi się czytelnikowi w przebiegu powieści za każdym razem inaczej — zależnie od tła, i dopiero kontrast pozwala na ujawnienie ukrytych cech, których istnienie rozbudza siłą rzeczy w czytelniku chęć odkrywania identyczności natury człowieka. Dlatego czytelnik — jak sądzi Fielding — wciąż będzie chciał czytać dalej. W ten sposób zaznacza się tu schemat, który tworzy strukturę kontrastów fabuły⁴¹. Jeśli natura ludzka pojawia się najpierw na tle życia wiejskiego, to czytelnik zauważy w niej szereg aspektów, które — w razie ich prętko przeniesienia na życie miejskie — zostają jeśli nie całkowicie stłumione, to przynajmniej przesłonięte. Dzięki temu jednak czytelnik zdobywa możliwość orientacji dotyczącej dwu rzeczy. Może on poznać naturę człowieka przez warstwę pozorów, jakie narzuca życie miejskie; prowadzi to do zaostzonej obserwacji tych okoliczności, które powodują zniekształcenie uzyskanego już obrazu natury ludzkiej. Czytelnik odkrywa teraz nie tylko wirtualną dobroć w reprezentowanej przez bohatera pozornie zepsutej naturze ludzkiej; idąc w głąb, pojmuje szerzej warunki odpowiedzialne za jej zepsucie.

Aby zagwarantować tego typu aktywność czytelniczą, w pewne odcinki fabuły wbudowane są „wzmocniacze”. Jest nim np. historia *Man of the Hill* [Starca z Gór], wyróżniającego się pierwotnie podobnymi dyspo-

⁴⁰ *Tom Jones*, t. 1, s. 12—13.

⁴¹ Ten punkt widzenia rozważa również R. S. Crane (*O pojęciu fabuły i fabule „Toma Jonesa”*). Przekład polski J. Pawłowiczowej. W zbiorze: *Sztuka interpretacji*. Wybór i opracowanie H. Markiewicza. T. 1. Wrocław 1971, s. 273), ujmując różne przeciwieństwa akcji, które można wciąż na nowo rozładowywać, w takie sformułowanie: „możemy powiedzieć, że fabuła *Toma Jonesa* ma formę konsekwentnie komiczną”.

zycjami co bohater, jednakże pod wpływem doświadczeń dyspozycje te przeobrażały się w kompletną mizantropię dopuszczającą już tylko wiarę w zło natury ludzkiej⁴². Ta wpleciona w fabułę powieści historia jest częścią dziedzictwa po Cervantesie, spełniającą tu podobną funkcję jak w *Don Quijote*: wplecione historie zastępują intencję głównej akcji jej przeciwnieństwem, ażeby w sposób wykluczający nieporozumienie skierować uwagę czytelnika na sprawę centralną. Gdy bowiem Starzec z Gór sprowadza naturę ludzką do nie dającego się niczym naprawić zepsucia, to bohater pojmuje ją właśnie w tym momencie jako *utmost diversity* [daleko idącą różnorodność]⁴³. Im bardziej jednak zaprezentowane tu stanowiska się rozbiegają, aby znaczyć zachodzące przeciwieństwa, tym bardziej nieomylnie czytelnik stara się zebrać je ponownie w całość. Przejaskrawienie kontrastu wymaga zastąpienia przeczących sobie biegunowo sądów o naturze ludzkiej przez sąd jeden, w którym nie może dominować ani redukcja do pojedynczej cechy, ani nie kontrolowana wielość. Wstawka historii Starca z Gór jest nudna, jak twierdzi wielu czytelników Fieldinga, a przyczyna tego tkwi w przesadnym wyeksponowaniu wniosków, do których czytelnik sam już się zbliżył.

Inaczej ma się sprawa z tymi kontrastami fabuły, w których sytuacje biegunowe nie rozbiegają się, lecz rzutują na siebie, chcąc się odległe w czasie. Szczególnie na końcu powieści znajdujemy cały szereg przykładów tego zjawiska, najbardziej dobitny chyba tam, gdzie bohaterowi grozi ostateczny upadek z powodu *rendez-vous* z Lady Bellaston. Jednak zanim Tom ulegnie temu złowieszczemu zaproszeniu, włączony jest rozdział⁴⁴, gdzie Tom spotyka owego *highwaymana* [rozbójnika], któremu niegdyś uratował życie. W rezultacie czytelnik widzi ów jedyny, prawie niewybaczalnie negatywny postępek bohatera przez pryzmat jego dobroci, nie dającej się zaprzeczyć nawet w sytuacjach szczególnie krytycznych. Ten kontrast zdarzeń oddalonych ma znaczenie jakby hamujące, problematyzując właśnie rozgrywające się wypadki w tym celu, aby zaostrić spojrzenie czytelnika na okoliczności wydobywające to, co w naturze ludzkiej pozostaje ukryte, dopóki czytelnik towarzyszy bohaterowi z życzliwym zaangażowaniem. Niebezpieczeństwo jednostronności tkwi bowiem w schematycznej integralności. Natura ludzka byłaby przecież niedoskonała, gdyby była doskonała w sensie spełnienia postulatów etycznych.

Tak więc czytelnik nie otrzymuje historii opowiedzianej po prostu; musi on raczej sam obserwować i wyciągać wnioski. Dlatego Fielding zauważa na początku, że nie rozwinął całkowicie swojej historii, lecz

⁴² *Tom Jones*, t. 1, s. 541.

⁴³ *Ibidem*, s. 540.

⁴⁴ *Ibidem*, t. 2, s. 249 n.

ograniczył ją do najważniejszych wydarzeń, bo chciał dać czytelnikowi możliwość wykorzystania powstających pauz do własnych rozmyślań:

Postępując w ten sposób, [...] nie każemy mu (czytelnikowi) marnować czasu na czytanie rzeczy nie przynoszących ani rozrywki, ani pożytku, a w dodatku dajemy mu możliwość posługiwania się tu cudowną przenikliwością, w której jest mistrzem, a która polega na wypełnianiu własnymi domysłami pominiętych okresów czasu ⁴⁵.

„Puste miejsca” tekstu stanowią dany czytelnikowi „czas na myślenie”. Stwarzają mu szansę takiego zaangażowania się w akcję, żeby mógł ukonstytuować jej sens. Z zachowania się postaci można odczytać, jak bardzo potrzebna jest ta aktywność czytelnika. Dwie różne wskazówki dotyczące tej samej sprawy sygnalizują czytelnikowi trudność, przed którą został postawiony. W długim wywodzie o nierefleksyjnych skłonnościach czytelników pada uwaga: „Życie i w tym jeszcze przypomina teatr, iż często ten sam aktor raz gra rolę nikczemnika, a raz bohatera” ⁴⁶. Innym wariantem tego samego stwierdzenia w odmiennym kontekście jest:

Nagie fakty, być może, pozostaną, lecz tak odmienne staną się motywy, okoliczności i rezultaty, że trudno rozpoznać tę samą rzeczywistość w opowiadaniu obwinionego i w opowiadaniu jego wroga ⁴⁷.

Jeśli sprawy tak się mają, to bystrość, jaką Fielding niewzruszenie przypisuje swoim czytelnikom, nie może odnosić się do samych tylko bezpośrednio danych faktów lub do pełnych sprzeczności działań poszczególnych osób; bystrość ta musi raczej sięgnąć dalej — poza pojedyncze fakty. Jeśli tak się dzieje, to czytelnik sam wytwarza zjawisko kontrastu. Uświadomienie bowiem braku zgodności zdarzeń przywołuje fakty przypomniane, z którymi kontrastują fakty zaskakujące w danej chwili, a także działania nieoczekiwane. W ten sposób uruchomione zostaje działanie wyrównawcze, skierowane na jakiś punkt zespalający całość zdarzeń i pozwalający umotywować niespodzianki i sprzeczności. Jeśli czytelnik odkryje motywację przesłoniętą przez sprzeczności i mimo to tylko dzięki nim mającą znaczenie, to nie tylko odkryje powody jej zdeformowania, lecz dojrzy również w zniekształconych obrazach w pewien sposób zarysowane zaprzeczenie umożliwiające mu przywrócenie do właściwej postaci motywu — pierwotnie dostrzeganego, a następnie zakamuflowanego przez sytuację. Ten stan rzeczy ma niemałe znaczenie, gdy chodzi o stosunek czytelnika do bohatera. W miarę porządkowania

⁴⁵ *Ibidem*, t. 1, s. 103.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 352.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 467.

rozsianych motywów akcji potęguje się sympatia czytelnika do bohatera, niezbędna choćby tylko dlatego, że w nim natura ludzka pokazana jest *in actu*. Stąd wniosek dla czytelnika, że dzięki przypisanej mu roli obserwatora wyrabia sobie zdolność wyraźnego rozdzielenia motywu od akcji⁴⁸.

Wkomponowany w powieść bogaty repertuar współczesnych norm sprzyja wyeksponowaniu wspomnianego sensu i jest prezentowany każdorazowo jako zasada orientacji dla najważniejszych postaci. Z reguły zasady te uporządkowane są jako mniej lub bardziej wyraźne opozycje. Dotyczy to Allworthyego (*benevolence* [życzliwość]) w stosunku do Squire Western (*ruling passion* [dominujące uczucie]), jak również dwóch pedagogów (Square: *the eternal fitness of things* [wieczna stosowność rzeczy]; Thwackum: *the human mind (as) sink of iniquity* [umysł ludzki źródłem nierówności]) między sobą i ich obydwu razem w ich stosunku do Allworthyego. Również inne sprawy wchodzące w zakres powieści ukazane są metodą kontrastu, np. miłość w szeregu: Sophia (jako ideał naturalnej sympatii), Molly Seagrim (jako uwodzicielskość) i Lady Bellaston (jako zdrożność). Można by podać jeszcze inne układy kontrastowe zbudowane według tego wzoru, ale one tworzą tylko tło dla usytuowania bohatera w stanie zawieszenia, co prowadzi do zwiększenia napięcia. Jako relację kontrastowego napięcia można interpretować również zestawienie Tom — Blifil: Blifil postępuje według norm swoich wychowawców i ulega zepsuciu moralnemu, Tom natomiast narusza owe normy i staje się przez to bardziej ludzki.

Złożoność, z której słynie powieść, objawia się przede wszystkim w tym, że bohater powinien zmieścić się w ramach bardzo różnorodnych norm reprezentowanych w powieści. Wynikające stąd sytuacje wykazują z reguły następującą sprzeczność: postępowania bohatera nie da się podciągnąć pod normy, wobec tego normy adaptują się do konkretnego oblicza ludzkiej natury. Ale to jest już obserwacją czytelnika, gdyż w tekście powieści takie „syntezy” występują tylko w nader rzadkich wypadkach. Sprzeczności zmiernie zmierzają w kierunku kompromisu, z którego wynika jednak, że kontrastujące z sobą postawy z pewnością nie mogą pozostać jednocześnie w zasięgu uwagi czytelnika, który raczej balansuje między płaszczyznami różnych sytuacji. Takie przerzucanie się charakteryzuje

⁴⁸ Ten stan rzeczy przedstawił Fielding (*ibidem*, s. 104—105): „w spekulacjach proponowanych powyżej bystry umysł może ćwiczyć swoją domyślność z większą korzyścią własną, ponieważ o wiele użyteczniejszą umiejętnością jest przewidywanie postępów ludzkich w danych okolicznościach na podstawie ich charakterów aniżeli ocena charakterów na podstawie postępów. Zgadzam się, że ta pierwsza umiejętność wymaga większej przenikliwości, lecz przy rzeczywistej inteligencji można tu osiągnąć nie mniejszą dozę prawdopodobieństwa niż w drugim wypadku”.

się jednak tym, że płaszczyzna porzucona nie znika całkowicie z pola widzenia. Znika jedynie tematyczna dominacja pewnej postawy, coraz bardziej nabierającej charakteru wirtualności, a następnie istniejącej tylko jako „puste miejsce”, które zajmują podsuwane przez Fieldinga *conjectures* [domysły] czytelnika, tak aby można było zrozumieć postawę, która pozostaje tylko tematem. Taka struktura tekstu kieruje uwagą czytelnika, regulowaną w różnym stopniu, a nawet stwarza niekiedy pozór, jakoby czytelnik przez balansowanie między płaszczyznami sam regulował perspektywę swoich obserwacji.

Gdy bohater uchybia zaprezentowanym normom — co zdarza się bardzo często — powstają dwie możliwości kształtowania sądów na temat wynikającej stąd sytuacji. Albo norma pojawia się jako drastyczne ujarzmienie natury ludzkiej — wtedy bohater [podkreśl. tłum.] tworzy wirtualną płaszczyznę obserwacji — albo pogwałcenie normy pozwala rozpoznać, czego brak naturze ludzkiej do jej pełnego rozwoju — wtedy norma [podkreśl. tłum.] staje się wirtualnym punktem widzenia.

Ze strategii tego typu wynikają określone konsekwencje dla sposobu ukazywania czytelnikowi natury ludzkiej. U postaci reprezentujących normę — odnosi się to z pewnością do Allworthyego, Squire Western, Square i Thwackum — natura ludzka sprowadza się do jednej zasady, tym samym negatywnego charakteru nabierają inne możliwości, nie dające się zharmonizować z tą zasadą. Dotyczy to nawet Allworthyego⁴⁹. Jego alegoryczne nazwisko sygnalizuje moralną uczciwość, która jednak w swej jednostronności zakłóca często w znacznym stopniu jego orientację, a nawet jego sądy. Znaczy to, że płynące z negacji ograniczenia możliwości ludzkiej natury rzutują na samą zasadę i podają ją w wątpliwość proporcjonalnie do tego, jak jest rygorystyczna. Z negacji różnych możliwości człowieka przez określone normy wynika hierarchizacja elementów ludzkiej natury. W miarę, jak nabiera ona wyrazistości, rozpoznajemy normę jako element ograniczający naturę człowieka. Negacja ujawnia tutaj owe imperatywne i moralizatorskie tendencje przypisywane jej jako cecha charakterystyczna przez K. Burkego⁵⁰, gdyż koncentruje uwagę czytelnika na takim obrazie ludzkiej natury, jaki zakreśla dana norma.

Jeśli ma się uzyskać pogląd na ludzką naturę wbrew panującym normom, to nie może ów pogląd mieć sam normatywnego charakteru. Następnym tego byłoby ujednoznacznienie, jakiego właśnie — przez

⁴⁹ Zob. M. Irwin, *Henry Fielding. The Tentative Realist*. Oxford 1967, s. 137. Autor wyprowadza stąd określone funkcje dla sterowania czytelnika.

⁵⁰ K. Burke, *Language as Symbolic Action*. Berkeley and Los Angeles 1966, s. 423.

implikowaną negację obowiązujących norm — należało uniknąć. Dla strategii prezentacji powieściowej znaczy to, że Fielding nie może po prostu głosić określonej wartości jako trwałej cechy natury ludzkiej, gdyż wartość ta przedstawiana afirmatywnie musiałaby oddziaływać tak samo ograniczająco, jak normy prezentowane jako w różnym stopniu negatywne. Wprawdzie Fielding postuluje jedną wartość, wartość dobrego serca, można ją jednak sobie wyobrazić, tylko uwzględniając określone deformacje. W odniesieniu do norm dobre serce bohatera stwarza raczej pozór zepsucia, gdyż dobroć ta dochodzi do głosu tylko przez pogwałcenie norm⁵¹. Różne sytuacje i okoliczności, w jakie bywa uwikłany bohater, niszczą rdzeń jego natury. Konkretnie sytuacje informują o tym, w jakiej formie wartość „dobrego serca” może się w ogóle objawiać. Istniejące w takich sytuacjach ograniczenia ukazują daną wartość nie bezpośrednio, lecz częściej w deformacjach uwarunkowanych sytuacją, tak że pełny obraz wirtualnego kształtu tej wartości wyłania się dopiero z tła wielu jej zniekształconych przejawów.

Znajomość takich metod pozwala pojąć strategię *Toma Jonesa* istotną dla przekazywania obrazu natury ludzkiej. W stosunku do postaci ubocznych realizowana każdorazowo norma działa jak ograniczenie, powodujące jednocześnie do życia cały zespół zanegowanych możliwości ludzkiej natury; w stosunku do bohatera ograniczeniami są zarówno normy, jak i okoliczności empiryczne; ograniczenia te udostępniają zdrowy rdzeń dopiero, jeśli odrzucić zespół zniekształceń występujących w różnych przejawach życia. Ukazuje się tu wyraźnie zróżnicowana negatywna strona natury ludzkiej; to oblicze dopiero natury czytelnika „oczyści” z jego różnorodnych możliwości.

Jeśli do uświadomienia sobie ludzkiej natury potrzebna jest tak często podkreślana przez Fieldinga przenikliwość, znaczy to, że należy wyświetlić motywy pojawiania się tej natury w określonej sytuacji i perspektywie, aby można było sytuację tę ocenić, skorygować i tą drogą uwydatnić przewagę ludzkiej natury nad określoną sytuacją jako jej cechę charakterystyczną. Tematem ćwiczenia, które Fielding organizuje, chcąc sprawdzić bystrość czytelnika, ma być: *prudence and circumspection* [ostrożność i rozważa]⁵², których to cnót bohater ma się dopiero nauczyć. W tym ćwiczeniu łączy się zamiar dydaktyczny i estetyczny powieści: zaoferowana czytelnikowi możliwość odkrywania i wyciągania wniosków tworzy główny warunek przyjemności estetycznej; uaktywnienie jednak możliwości czytelnika nie jest pomyślane jako cel sam

⁵¹ Dlatego w *Tomie Jonesie* (t. 1, s. 105) mówi się o bohaterze: „według zgodnej opinii domowników pana Allworthy, chłopiec bez wątplenia urodził się po to, by skończyć na szubienicy”.

⁵² Zob. m. in. *ibidem*, t. 1, s. 131, oraz t. 2, s. 591.

w sobie, lecz służy raczej wyrobieniu u niego zdolności do wydawania sądu.

Nic dziwnego, że Fielding w krytycznych punktach przypisuje czytelnikom rolę adwokatów: „jestem przekonany, że większość moich czytelników potrafiłaby znacznie lepiej obronić biednego Tomka”⁵³. Ta rola przyznana zostaje czytelnikom właśnie w sytuacji, gdy autor wyraźnie odciął się od opinii obydwu pedagogów, którzy zachowanie się Toma oceniają wciąż przez pryzmat własnych fałszywych sądów. Powtarzające się stosowanie takiej metaforyki prawnej⁵⁴ podkreśla tendencję powieści: skłonić czytelnika do wyważonych sądów. Tylko w ten bowiem sposób można będzie zintegrować wiele przedstawionych w *Tomie Jonesie* wariantów ludzkiej natury w jej jeden perspektywiczny model. Indywidualnej różnorodności natury człowieka tworzącej się przez zaprzeczenie obowiązujących norm nie da się ukazać przez przyporządkowanie jej tym normom. Wobec tego czytelnik musi wyrokować o nich od przypadku do przypadku, gdyż dopiero przez łańcuch takich sądów można wyrobić sobie odpowiednio złożone wyobrażenie o różnorodności natury ludzkiej. Sytuacyjne pojawienie się owej natury wymaga od czytelnika również „myślenia w sytuacjach”, dzięki któremu dochodzi jednocześnie do głosu historyczny rys epoki: podniesienie w XVIII w. rangi rzeczywistości empirycznej opozycji do aspiracji interpretacyjnych, jakie miały uniwersalne systemy normatywne.

Wpleciona w powieść rola czytelnika musi być rozumiana jako warunek potencjalnego oddziaływania; w żadnym wypadku nie determinuje ona reakcji, lecz oferuje do wyboru gotowy zespół decyzji interpretacyjnych. Jeśli decyzje te zostają podjęte — prowadzą do indywidualnych odmian konkretyzacji, o czym świadczy późniejsza historia recepcji powieści Fieldingowskiej⁵⁵. Fielding zdawał sobie do pewnego stopnia sprawę, że to pole konkretyzacji mimo sterowanego dialogu autor—czytelnik i implikowanego przydzielania ról nie da się jednak w końcu całkowicie skontrolować. Dlatego mówił przy okazji o wątpliwościach czytelnika⁵⁶, które przeszkadzają w rozwinięciu niektórych jego zamierzeń. Był poza tym przekonany, że przez swoją powieść oferuje czytelnikowi sądy, które byłyby mu obce, gdyby polegał na własnym tylko doświadczeniu:

⁵³ *Ibidem*, t. 1, s. 134.

⁵⁴ Por. tu zwłaszcza opis sumienia, przedstawiający je jako główną instancję moralną powieści, jako „wielkiego kanclerza” i jako „wymiar sprawiedliwości” — *ibidem*, t. 1, s. 165 n.

⁵⁵ Zob. F. T. Blanchard, *Fielding the Novelist. A Study in Historical Criticism*. New Haven 1926. — H. Ronte, *Richardson und Fielding. Geschichte ihres Ruhms*. Leipzig 1935.

⁵⁶ Zob. *Tom Jones*, t. 1, s. 439.

Albowiem chociaż dobry pisarz będzie przestrzegał granic prawdopodobieństwa, nie jest bynajmniej konieczne, aby postacie i zdarzenia w jego dziełach były wulgarne, pospolite czy błahe, takie, jakie zdarzają się na każdej ulicy, w każdym domu i przypominają rubrykę „Wiadomości z kraju” w codziennej gazecie. Autor nie powinien unikać opisów osób i rzeczy, o których może nie wiedzą jego czytelnicy. Jeśli pisarz ściśle przestrzega wspomnianych wyżej reguł, dopełnił swego obowiązku i zasłużył na zaufanie czytelnika, który zaiste zgrzeszy nadmiarem krytycznej nieufności, jeśli nie zechce mu wierzyć⁵⁷.

Jeśli w historii recepcji zdarzy się *critical infidelity* [brak wiary], wtedy zawsze powieść sprowadza się do predyspozycji jej czytelników. Tymczasem rola czytelnika powieści — mimo koniecznych selekcji, jakich dokonuje z proponowanego repertuaru — tak jest pomyślana, żeby czytelnik ten zachował w pamięci wydarzenia, a zapomniał o swoich dyspozycjach w czasie trwania lektury.

Przełożyła Aleksandra Łukaszek

⁵⁷ *Ibidem*, s. 447—448. — Preston (*op. cit.*, s. 198) zauważa w związku z właściwym Fieldingowi wyobrażeniem o czytelniku: „Otóż czytelnika, który liczy się u Fieldinga, wyłącznie z uwagi na to, że jest czytelnikiem, określa się tym, czego książka będzie od niego oczekiwać”.