

Wolfgang Iser

Apelatywna struktura tekstów : nieokreśloność jako warunek oddziaływania prozy literackiej

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 71/1, 259-280

1980

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

APELATYWNA STRUKTURA TEKSTÓW
NIEOKREŚLONOŚĆ JAKO WARUNEK ODDZIAŁYWANIA
PROZY LITERACKIEJ

„Zamiast hermeneutyki potrzebna jest nam erotyka sztuki”¹. Tym ironicznie przejaskrawionym wezwaniem Susan Sontag — w eseju *Against Interpretation* — mierzy w ten rodzaj egzegezy tekstu, który od dawna zabiega o ustalenie znaczeń zawartych w tekstach literackich. To, co pierwotnie miało swój sens — przywracanie czytelności skazonym tekstom — przerodziło się stopniowo, zdaniem Susan Sontag, w podejrzliwość wobec danej postaci tekstu, którego ukryty sens najwidoczniej może być odsłonięty jedynie w drodze interpretacji². Do chwili narodzin sztuki nowoczesnej nie sposób było zaprzeczać, iż teksty zawierają treści, będące z kolei nosicielami znaczeń, toteż interpretacja, która redukowała teksty do znaczeń, była zawsze zabiegiem uprawnionym. Teksty ujawniały przecież znane konwencje, a tym samym pewną ilość rzeczy znanych, które uchodziły za akceptowane albo przynajmniej mogły być zrozumiane. Szufiadkująca [*klassifikatorische*] gorliwość tego rodzaju interpretacji ustawała z reguły dopiero wówczas, gdy udało się ustalić znaczenie treści tekstu i potwierdzić jego ważność przez odwołanie się do tego, co już było wiadome. Sprowadzanie tekstu do gotowych układów odniesienia stanowiło zgoła nie najmniej ważny cel tego sposobu interpretacji, skutkiem czego teksty nieuchronnie traciły na ostrości. Ale jak wobec tego opisywać to, co nas pobudza? Teksty bez wątpienia zawierają momenty stymulacji, niepokojące i wywołujące ów stan nerwo-

[Wolfgang Iser — zob. notkę o nim w: „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 4, s. 313. Ponadto ukazała się tegoż autora praca pt. *Der Akt des Lesens* (1976).

Przekład według: W. Iser, *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*. W zbiorze: *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. Hrsg. R. Warning. München 1975, s. 228—252. Rozprawa ta drukowana była po raz pierwszy w r. 1970.]

¹ S. Sontag, *Against Interpretation and Other Essays*. Wyd. 4. New York 1964, s. 14.

² Zob. *ibidem*, s. 6—7.

wego napięcia, który Susan Sontag chce nazywać erotyzmem sztuki. Gdyby teksty zawierały rzeczywiście tylko znaczenia wydobywane przez interpretację, to dla czytelnika zostałyby niewiele. Czytelnik mógłby je tylko przyjąć albo odrzucić. A przecież gra między tekstem a czytelnikiem mieści w sobie nieporównanie więcej niż tylko wezwanie do decyzji „na tak” lub „na nie”. Bardzo trudno jednak w ów proces wniknąć i zachodzi pytanie, czy o wielce różnorodnych wzajemnych oddziaływaniach między czytelnikiem a tekstem można w ogóle coś orzekać nie popadając w spekulacje. Jednocześnie trzeba pamiętać, że tekst budzi się do życia dopiero wtedy, gdy jest czytany. Stąd konieczność zdania sobie sprawy, jak rozwija się tekst w trakcie lektury.

Ale cóż to jest proces czytania? Jedną jego stronę stanowi przecież dana, skomponowana postać tekstu, która z drugiej strony zaczyna działać dopiero poprzez reakcje wywołane w czytelniku. Jeśli określimy proces czytania jako proces aktualizacji tekstu, to powstaje pytanie, czy taką aktualizację w ogóle da się opisać nie uciekając się natychmiast do psychologii czytania. Odróżnienie tekstu od form jego możliwych aktualizacji ściągą zarzut negacji tożsamości tekstu i rozproszenia go w arbitralności subiektywnego pojmowania. Tekst — powiada się — coś sobą przedstawia, a znaczenie tego, co przedstawia, istnieje niezależnie od najrozmaitszych reakcji, jakie znaczenie to może wywoływać. Tymczasem już tutaj można wyrazić podejrzenie, że pozornie tak niezależne od wszelkiej aktualizacji tekstu znaczenie samo jest może niczym innym jak określoną realizacją tekstu — taką, którą utożsamia się z tekstem. W ten sposób kształtowała się zawsze interpretacja nastawiona na ustalenie znaczenia i dlatego konsekwentnie zubożała teksty. Dzięki Bogu, te znaczenia od czasu do czasu budziły protest, jakkolwiek przeważnie z tym tylko skutkiem, że na miejsce znaczenia obalonego wprowadzano inne, ostatecznie również ograniczone. Historia recepcji dzieł literackich miałaby na ten temat niejedno do powiedzenia.

Jeśli by rzeczywiście było tak, jak chce nas przekonać „sztuka interpretacji” — że znaczenie ukryte jest w samym tekście — to nasuwa się pytanie, dlaczego teksty uprawiają taką grę z interpretatorami; a tym bardziej — dlaczego raz już odkryte znaczenia zmieniają się, choć przecież litery, słowa i zdania tekstu pozostają te same. Czy interpretacja pytająca o ukryty sens tekstów nie zaczyna tych tekstów mistyfikować, a przeto czy nie znosi sama swęgo zadeklarowanego celu — wniesienia jasności i światła w mrok tekstów? Czyżby ostatecznie interpretacja miała być tylko odpowiednio kultywowanym przeżyciem czytania, a więc tylko jedną z możliwych aktualizacji tekstu? Jeśli tak, to znaczenia tekstów literackich generowane są w ogóle dopiero w procesie czytania; są produktem wzajemnych oddziaływań między tekstem a czytelnikiem, nie zaś wielkościami zawartymi w tekście, których wysłedzenie jest wyłącznym przywilejem interpretacji. Jeśli czytelnik generuje znaczenie tekstu, to

siłą rzeczy owo znaczenie musi za każdym razem przybierać indywidualną postać.

Listę pytań pod adresem „sztuki interpretacji” można by przedłużać; ale problem, który się w związku z tym wyłania, można sformułować już teraz. Mianowicie: gdyby tekst literacki dawał się sprowadzić do określonego znaczenia, to byłby wyrazem czegoś innego — właśnie owego znaczenia, którego status określony jest faktem, że istnieje ono także niezależnie od tekstu. Radykalnie rzecz formułując powiedzielibyśmy, że tekst literacki jest ilustracją podanego w nim znaczenia. Jakoż tekst literacki bywał już odczytywany bądź to jako świadectwo ducha czasu, bądź to jako wyraz nerwic autora, bądź to jako odzwierciedlenie sytuacji społecznej i wiele tym podobnych. Nie można zaprzeczyć, iż teksty literackie posiadają swój historyczny substrat. Jednakże sposób, w jaki teksty konstytuują ów substrat i przekazują go, nie wydaje się już zeterminowany li tylko historycznie. Dlatego zdarza się, że przy lekturze dzieł epok minionych mamy poczucie, iż odnajdujemy się w danej sytuacji historycznej tak, jakbyśmy do niej należeli, albo jakby przeszłość stała się znowu terażniejszością. Warunki takiego wrażenia zawarte są niewątpliwie w tekście, ale jeśli owo wrażenie powstaje, to nie bez naszego udziału jako czytelników. Aktualizujemy tekst przez lekturę. Ale najwidoczniej tekst musi dostarczać pewnego horyzontu możliwości aktualizacji, gdyż w różnych czasach był przez różnych czytelników nieco inaczej rozumiany, jakkolwiek w aktualizacji tekstu dominuje wspólne wrażenie — że świat odsłaniany przez tekst, choć historyczny, może zawsze stać się terażniejszym.

W tym miejscu możemy sformułować nasze zadanie. Brzmi ono: jak można opisać stosunek między tekstem a czytelnikiem? Spróbujmy to zadanie rozwiązać w trzech etapach. W pierwszym etapie należy zarysować pokrótce swoistość tekstu literackiego przez wydzielenie go spośród innych rodzajów tekstu. W drugim etapie wymienimy i zanalizujemy podstawowe warunki oddziaływania tekstów literackich. Szczególną uwagę zwrócimy przy tym na różne stopnie nieokreśloności w tekście literackim i różne sposoby jej powstawania. W trzecim etapie postaramy się wyjaśnić widoczny od w. XVIII wzrost stopnia nieokreśloności w tekstach literackich. Założenie, że nieokreśloność stanowi podstawowy warunek oddziaływania, każe spytać, co oznacza jej ekspansja — zwłaszcza w literaturze współczesnej. Niewątpliwie ekspansja ta zmienia stosunek między tekstem a czytelnikiem. Im bardziej teksty tracą na określoności, tym bardziej czytelnik włącza się w dzieło spełniania ich możliwej intencji. Jeśli nieokreśloność przekracza pewien próg tolerancji, czytelnik będzie się czuł w nie znanym dotąd stopniu zmuszony do wysiłku. Może ewentualnie wykazywać reakcje prowadzące do niepożądanego diagnozy jego postawy. Tu narzuca się dalsze pytanie: co literatura zdolna jest powiedzieć o sytuacji człowieka? Zadać to pytanie znaczy jednak zara-

zem, że rozpatrywany tu stosunek między tekstem a czytelnikiem rozumie się jako możliwe wprowadzenie do tego problemu.

1

Przystąpmy do pierwszego etapu. Jak można opisać status tekstu literackiego? Trzeba przede wszystkim powiedzieć, że tekst literacki różni się od wszystkich tych rodzajów tekstów, które jakiś istniejący niezależnie od tekstu przedmiot przedstawiają albo informują o nim. Gdy tekst mówi o przedmiocie, który w postaci tak samo określonej istnieje poza tekstem, to tekst dokonuje tylko ekspozycji przedmiotu. Tekst stanowi wówczas — aby użyć formuły Austina — „*language of statement*”³ — w przeciwieństwie do tekstów stanowiących „*language of performance*”³, tj. takich, które dopiero konstytuują swój przedmiot. Teksty literackie należą oczywiście do tej drugiej grupy. Nie mają one przedmiotowego odpowiednika w „świecie codziennego doświadczenia [*Lebenswelt*]”, lecz z elementów znajdujących w „świecie codziennego doświadczenia” dopiero tworzą swoje przedmioty. To rozróżnienie, na razie dopiero z grubsza zarysowane, między tekstami jako ekspozycją przedmiotu a wytwarzaniem przedmiotu w tekście — musimy dalej sprecyzować, aby dotrzeć do statusu tekstu literackiego. Istnieją bowiem teksty, które coś wytwarzają, nie będąc zarazem tekstami literackimi. Np. wszystkie teksty, które stawiają żądania albo formułują cele, również tworzą nowe przedmioty, ale przedmioty te zyskują przedmiotowy charakter dopiero dzięki osiągniętej w tekście określoności. Paradygmatyczny przypadek zjawisk mowy o takiej formie stanowią teksty ustaw. Zamyśl tekstu występuje wówczas jako wiążąca norma zachowania w stosunkach między ludźmi. Natomiast tekst literacki nie może nigdy wytwarzać takich stanów rzeczy. Nic więc dziwnego, że te teksty określa się jako fikcje — fikcja bowiem jest formą pozbawioną realności. Ale czy literatura jest naprawdę do tego stopnia wyzbyta wszelkiej realności, czy też posiada realność odmienną zarówno od realności tekstów ekspozycyjnych, jak od realności, która tworzy przedmioty, jeżeli formułują one powszechnie uznawane reguły zachowania? Tekst literacki nie odwzorowuje przedmiotów ani nie stwarza przedmiotów w powyższym sensie, w najlepszym razie można by go opisać jako przedstawienie reakcji na przedmioty⁴. Dlatego właśnie rozpoznajemy w literaturze tyle elementów, które odgrywają też jakąś rolę w naszym doświadczeniu. Są tylko inaczej zestawione, tj. po-

³ Zob. J. L. Austin, *How to do Things with Words*. Ed. J. O. Urmson. Cambridge Mass. 1962, s. 1 n.

⁴ O tej sprawie pisze także Susanne K. Langer (*Feeling and Form*. Wyd. 4. London 1967, s. 59): „Rozwiązanie trudności leży, jak sądzę, w poznaniu, że to, co wyraża sztuka, nie jest właściwie uczuciem, ale ideą uczucia; język nie wyraża rzeczywistych przedmiotów i zdarzeń, ale ich idee”.

zornie swojski dla nas świat konstytuują w formie odbiegającej od naszych przyzwyczajęń. Dlatego intencja tekstu literackiego nie ma doskonale tożsamego odpowiednika w naszym doświadczeniu. Jeśli treścią tekstu literackiego są reakcje na przedmioty, to tekst podsuwa nam postawy wobec świata, jaki sam konstytuuje. Realność tekstu literackiego zasadza się nie na odwzorowywaniu danej rzeczywistości, ale na przygotowywaniu zrozumienia tej rzeczywistości. Sądzę, iż teksty odwzorowują rzeczywistość, świadczą o pewnej naiwności podejścia do literatury — o naiwności, którą nader trudno wykorzeńić. Rzeczywistość tekstów to zawsze rzeczywistość przez nie konstytuowana, a więc reakcja na rzeczywistość.

Jeśli tekst literacki nie wytwarza żadnych rzeczywistych przedmiotów, to uzyskuje swoistą rzeczywistość dopiero dzięki temu, że czytelnik reaguje w sposób podsuwany przez ów tekst. Czytelnik nie może przy tym odwołać się ani do określoności danych przedmiotów, ani do zdefiniowanych stanów rzeczy, aby stwierdzić, czy tekst przedstawia przedmiot prawdziwie czy fałszywie. Tej możliwości sprawdzenia, jaką oferują wszystkie teksty ekspozycyjne [*expositorischen*], tekst literacki wręcz nie dopuszcza. W tym punkcie powstaje miara nieokreśloności właściwa wszystkim tekstom literackim, ponieważ tekstów tych nie można sprowadzić do żadnej sytuacji ze świata codziennego doświadczenia tak, by się w niej niejako roztopiły czy też stały się z nią tożsame. Sytuacje świata codziennego doświadczenia są zawsze realne, natomiast teksty literackie są zawsze fikcjonalne; toteż ich podstawą może być tylko proces czytania, nigdy zaś świat. Gdy czytelnik przebiega podsuwane mu przez tekst perspektywy, tylko na gruncie własnego doświadczenia może wygłaszać twierdzenia o tym, co tekst podaje. Jeśli świat tekstu rzutowany jest na doświadczenia własne czytelnika, skala reakcji — z której można odczytać napięcie powstałe w wyniku zderzenia własnych doświadczeń z doświadczeniem potencjalnym — jest bardzo zróżnicowana. Można wyobrazić sobie dwie skrajne możliwości reakcji: albo świat tekstu wyda się fantastyczny, ponieważ sprzeciwia się wszystkim naszym doświadczeniom, albo banalny, ponieważ doskonale się z nimi pokrywa. Okazuje się tym samym nie tylko, że nasze doświadczenia mają ogromny udział przy realizacji tekstu, ale ponadto — że w tym procesie zawsze coś się dzieje z naszymi doświadczeniami.

Zyskujemy w ten sposób pewną wiedzę o statusie tekstu literackiego. Tekst literacki różni się, z jednej strony, od innych rodzajów tekstów tym, że nie eksplikuje określonych przedmiotów realnych ani ich nie wytwarza, oraz — z drugiej strony — różni się od realnych doświadczeń czytelników o tyle, że podsuwa stanowiska i otwiera perspektywy, inaczej ukazujące świat znany z doświadczenia. Tak więc tekst literacki nie jest bez reszty tożsamy ani z kategorią realnych przedmiotów „świata codziennego doświadczenia”, ani z kategorią doświadczeń czytelnika. Owo niepełne pokrycie wytwarza pewien stopień nieokreśloności. Wszelako

czytelnik w akcie czytania „normalizuje” tę nieokreśloność. I tutaj można podać schematyczne punkty graniczne na skali bardzo zróżnicowanych reakcji. Nieokreśloność daje się „znormalizować”, jeśli tekst będzie odniesiony do realnych, a przeto sprawdzalnych danych, tak że wyda się już tylko ich zwierciadłem. W odzwierciedleniu niknie wówczas jego jakość literacka. Ale nieokreśloność może także stawiać pewien opór, który nie pozwala na konfrontację tekstu ze światem realnym. Wówczas świat tekstu pojawia się jako konkurencja dla świata znanego, co zwrotnie oddziałują z kolei na świat znany. Świat realny ukazuje się już tylko jako jedna z możliwości, której założenia stały się oto przejrzyste. Nieokreśloność może być też „normalizowana” w odniesieniu do konkretnych indywidualnych doświadczeń czytelnika. Czytelnik może sprowadzić tekst do własnych doświadczeń. Być może, iż czuje się pewniej, znajdując takie potwierdzenie. Dzieje się tak wówczas, gdy normy rządzące rozumieniem samego siebie rzutuje się na tekst, a to w zamiarze realizacji jego zamysłu. Także wówczas mamy do czynienia z „normalizacją” nieokreśloności, która znika, gdy prywatne normy czytelnika gwarantują rozeznanie w tekście. Może się jednak również zdarzyć, że tekst tak potężnie sprzeciwia się wyobrażeniom czytelnika, iż wywołuje reakcje od zatrzaśnięcia książki do gotowości refleksyjnej korektury własnego stanowiska. Prowadzi to także do eliminacji nieokreśloności. Nieokreśloność stwarza w każdym razie czytelnikowi możliwość włączenia tekstu do zasobu własnych doświadczeń czy też własnych wyobrażeń o świecie. Jeśli tak, to nieokreśloność znika, jej funkcją bowiem jest umożliwienie adaptowania tekstu do najbardziej indywidualnych dyspozycji czytelnika. To rozstrzyga o swoistości tekstu literackiego. Charakteryzuje go szczególnie stan zawieszenia, wahania niejako między światem realnych przedmiotów a światem doświadczeń czytelnika. Każda lektura staje się przeto aktem związania oscylującej postaci tekstu ze znaczeniami, które z reguły wytwarzane są w samym procesie czytania.

2

W ten sposób jednak opisaliśmy tekst literacki tylko z zewnątrz. W drugim etapie musimy podać ważne warunki formalne, które wytwarzają nieokreśloność w samym tekście. Narzuca się tu od razu pytanie, jak to w ogóle jest z przedmiotem takiego tekstu, skoro nie ma on żadnego odpowiednika wśród przedmiotów istniejących empirycznie. Otóż przedmioty literackie powstają w ten sposób, że tekst rozwija wielość wyglądów, które stopniowo wyłaniają przedmiot i zarazem ukonkretniają go oglądowi czytelnika. Używam terminu „wyglądy” nawiązując do ukutego przez Ingardena pojęcia „uschematyzowanych wyglądów”⁵,

⁵ Zob. R. Ingarden, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*. Przekładu dokonała M. Turowicz. Warszawa 1960, s. 326 n.

gdyż każdy z nich ma przedstawiać przedmiot nie w sposób przygodny lub zgoła przypadkowy, ale reprezentatywnie. Jak wielka jednak powinna być liczba takich wyglądów, aby przedmiot literacki stał się całkiem wyraźny? Bez wątpienia potrzeba wiele wyglądów, aby przedmiot literacki mógł być przedstawiony z dostateczną wyrazistością. Tym samym natykamy się na interesujący nas tu problem. Każdy pojedynczy wygląd uwydatnia z reguły tylko jeden aspekt. A zatem każdy wygląd określa przedmiot literacki, budząc zarazem nową potrzebę określenia. Znaczy to, że tzw. przedmiot literacki nigdy nie zostaje określony wszechstronnie. Zauważamy to często w zakończeniach powieściowych, które — ponieważ wszystko musi się kiedyś skończyć — mają w sobie coś wymuszonego. Na niedostatki określoności udziela się wówczas odpowiedzi ideologicznej lub utopijnej. Bywają wszakże takie powieści, które tę otwartość na końcu swoiście artykułują.

Ta podstawowa właściwość tekstu literackiego oznacza, że „uschematyzowane wyglądy”, przez które ma się wyłonić przedmiot, często bezpośrednio zderzają się ze sobą. W tekście widoczne jest wówczas cięcie. Technikę cięcia stosuje się najczęściej tam, gdzie różne wątki akcji bieżą jednocześnie, a trzeba przecież opowiadać je po kolei. Relacje, jakie zachodzą między takimi nakładającymi się na siebie wyglądami, z reguły nie są w tekście formułowane, choć sposób, w jaki mają się one wzajemnie do siebie, jest dla intencji tekstu ważny. Innymi słowy: między „uschematyzowanymi wyglądami” powstaje puste miejsce, wynikające z określoności zderzających się wyglądów⁶. Owe puste miejsca otwierają

⁶ W tym miejscu należałoby przeprowadzić dyskusję z używanym przez Ingardena pojęciem „miejsc niedookreślenia”, aby niniejsze ujęcie wyraźnie odgraniczyć od pozornie pokrewnego ujęcia problemu. Taka dyskusja przekroczyłaby jednak ramy wykładu; toteż zaniechamy to odrobimy później, bardziej wyczerpująco przedstawiając to, czemu tu możemy poświęcić jedynie dość pobieżnie rozważania — mianowicie problem komunikacji literackiej. Należałoby przy tym uwzględnić następujące punkty: Ingarden posługuje się pojęciem „miejsc niedookreślenia”, aby odróżnić przedmioty literackie od przedmiotów realnych, a także od przedmiotów idealnych. „Miejsca niedookreślenia” oznaczają wówczas tylko to, czego brak przedmiotowi literackiemu: wszechstronnego zdefiniowania albo pełni ukonstytuowania. Zatem, według Ingardena, w obcowaniu z dziełem sztuki chodzi głównie o to, by „wyglądy niespełnione” zmienić w „wyglądy spełnione”, czyli w akcie kompozycji usunąć możliwie dużo „miejsc niedookreślenia”. Tym samym wychodzi na jaw nie tylko ukryty brak, który „miejsca niedookreślenia” znamionują, ale także wyraźne ograniczenie funkcji „miejsc niedookreślenia” do aspektu przedstawieniowego w dziele sztuki. Niedookreśloność jest zaś warunkiem recepcji tekstu, a przeto ważnym czynnikiem dla aspektu oddziaływania dzieła sztuki.

Według Ingardena jednak funkcja ta nie odgrywa bodaj żadnej roli, jak to wynika z jego pracy *O poznawaniu dzieła literackiego* (z języka niemieckiego przełożyła D. Gierulanka. Warszawa 1976), gdzie analizuje się warunki recepcji dzieła. W myśl tej pracy „konkretyzację” dzieł sztuki powodują nie miejsca niedookreślenia — „konkretyzację” umożliwi raczej „emocja wstępna”. Aspekt oddziaływania wyjaśniany tu jest ostatecznie w zmodyfikowanych kategoriach

przestrzeń interpretacji dotyczącej sposobu, w jaki można odnosić przedstawione w wyglądach aspekty do siebie wzajemnie. Sam tekst nie jest w ogóle w stanie ich wyeliminować. Przeciwnie, im gęstsza jest siatka przedstawień tekstu — a to znaczy: im więcej jest uschematyzowanych wyglądów, które wytwarzają przedmiot tekstu — tym więcej miejsc pustych. Za klasyczne tego przykłady mogłyby posłużyć choćby ostatnie powieści Joyce'a — *Ulisses* i *Finnegans Wake*, gdzie superprecyzyjna siatka przedstawień proporcjonalnie zwiększa nieokreśloność. Wypadnie nam jeszcze do tego powrócić. Puste miejsca tekstu literackiego nie są bynajmniej — jak by można przypuszczać — brakiem, ale stanowią warunek wyjściowy oddziaływania tekstu. Przy lekturze powieści czytelnik z reguły właściwie ich nie dostrzega. Stwierdzenie to dotyczy większości powieści powstałych przed XX wiekiem. Mimo to miejsca te nie są całkiem bez znaczenia dla lektury, gdyż proces czytania nadaje „uschematyzowanym wyglądom” ciągłość. Znaczy to, że czytelnik stale wypełnia albo usuwa puste miejsca. Usuwając puste miejsca czytelnik wykorzystuje przestrzeń dla swobodnej interpretacji i sam ustanawia nie sformułowane relacje między poszczególnymi wyglądami. Świadczy o tym prosty fakt empiryczny: powtórna lektura tekstu literackiego wywołuje często inne wrażenia niż pierwsza lektura. Przyczyn tego trzeba za każdym razem szukać w innej dyspozycji czytelnika, jednakże warunki możliwości różnych realizacji muszą być zawarte w tekście. Przy powtórnej lekturze czytelnik wyposażony jest w nierównie większy zasób informacji o tekście, zwłaszcza wówczas, gdy odstęp czasu jest stosunkowo krótki. Owe dodatkowe informacje sprawiają, że nie sformułowane relacje między poszczególnymi sytuacjami tekstu oraz istniejące dzięki temu możliwości powiązań mogą być wykorzystane inaczej, ewentualnie nawet bardziej intensywnie. Wiedza, która nakłada się na treść, podsuwa możliwości zestawień, jakie przy pierwszej lekturze były niewidoczne.

estetyki wczucia się [*Einfüllungsästhetik*], tak że problem komunikacji literackiej pozostaje poza obszarem owych rozważań. Zgodnie z tym „miejsca niedookreślenia” definiowane są jako opuszczenie spraw ubocznych, a przeważnie jako uzupełnienia, na co Ingarden przytacza mocno banalne przykłady (zob. *ibidem*, s. 57). „Miejsca niedookreślenia” nie muszą jednak być konieczne wypełnione; niekiedy zakłócają one wartość artystyczną, ba — niszczą dzieło sztuki, jeśli, jak to się zdarza w tekstach współczesnych, jest ich zbyt dużo. Ponadto według Ingardena „miejsca niedookreślenia” wymagają od czytelnika tylko jednego wysiłku: wysiłku uzupełnienia. Znaczy to jednak, że wypełnienie „miejsca niedookreślenia” prowadzi do ukonstytuowania polifonicznej harmonii, która — zdaniem Ingardena — stanowi podstawowy warunek artyzmu dzieła. Jeśli uzupełnienie określić jako skompletowanie tego, co zostało opuszczone, świadczy to jawnie o niedynamicznym charakterze tej czynności. Najwyraźniej polifoniczna harmonia pozwala odróżnić uzupełnienia trafne i błędne, a tym samym potwierdzać lub odpowiednio korygować uzupełnienia poczynione przez czytelnika. Za takim ujęciem kryje się klasyczna koncepcja dzieła sztuki, a w konsekwencji — przyjęta przez Ingardena możliwość wyróżnienia poprawnych i błędnych „konkretyzacji”.

Znane procesy sytuują się w innych, a nawet zmiennych horyzontach i wydają się wskutek tego wzbogacone, zmienione i poprawione. Wszystko to w samym tekście nie jest formułowane: owe innowacje pochodzą raczej od samego czytelnika. Byłoby to jednak niemożliwe, gdyby tekst nie zawierał pewnej ilości miejsc pustych, które w ogóle warunkują przestrzeń interpretacji i możliwości rozmaitego adaptowania tekstu. Przy tej dopiero strukturze tekst proponuje czytelnikowi uczestnictwo. Gdy ilość miejsc niedookreślonych w tekście fikcyjnym maleje, zachodzi ryzyko, że tekst znudzi czytelników, ponieważ postawi ich wobec rosnącej miary określoności — o nastawieniu bądź ideologicznym, bądź utopijnym. Dopiero puste miejsca umożliwiają udział w dopełnianiu i konstytucji sensu akcji. Jeśli tekst szansę taką daje, czytelnik uzna intencję, jaką wkłada w tekst, nie tylko za prawdopodobną, ale także za realną — jesteśmy bowiem na ogół skłonni uważać za rzeczywiste to, cośmy sami zrobili. Tym samym jednak podstawowym warunkiem współuczestnictwa w realizacji tekstu okazuje się zawarta w nim ilość miejsc pustych.

Można to obserwować już na stosunkowo prostych przykładach, z których przynajmniej jeden chcielibyśmy tu omówić. Jest taka forma publikowania prozy literackiej, która — można powiedzieć — w szczególny sposób wykorzystuje nieokreśloność. Mamy na myśli powieść w odcinkach, której tekst czytelnik otrzymuje w odmierzonych dawkach. Jeśli dziś powieści ukazują się w odcinkach na łamach gazet, to przy wyborze tej formy publikacji pewną rolę odgrywa efekt reklamy: powieść musi być „wprowadzona”, aby pozyskać publiczność. W wieku XIX intencja ta wysuwała się zdecydowanie na pierwszy plan. Wielcy pisarze realistyczni uciekali się do tego sposobu, by przysporzyć swoim powieściom czytelników⁷. Charles Dickens pisał swoje powieści wręcz z tygodnia na tydzień, a w tym czasie usiłował w miarę możliwości dowiedzieć się, jak czytelnicy wyobrażają sobie dalszy ciąg akcji⁸. Przy tym czytelnicy XIX-wieczni uczynili interesujące dla naszego zagadnienia spostrzeżenie: częstokroć uważali powieść przeczytaną w odcinkach za lepszą niż identyczny tekst w formie książkowej⁹. Doświadczenie to można powtórzyć,

⁷ Zob. K. Tillotson, *Novels of the Eighteen-Forties*. Oxford 1962 (paperback), s. 28 n., 33. — G. H. Ford, *Dickens and his Readers*. Princeton 1955, s. 6.

⁸ Zob. Tillotson, *op. cit.*, s. 34—35, 36.

⁹ Kiedy Dickens przygotowywał pierwsze, bardzo tanie wydanie swoich powieści, ich sukcesu nie można było w ogóle porównywać z sukcesem wydań późniejszych. Pierwsze wydanie z lat 1846—1847 przypadło jeszcze na okres, kiedy Dickens publikował powieści w odcinkach. Zob. J. Forster, *The Life of Charles Dickens*. Ed. A. J. Hoppé. T. 1. London 1966, s. 448. Nader pouczające są w związku z tym dwa dalsze przykłady reakcji czytelników. Marcin Chuzzlewit, którego sam Dickens zaliczał do swych wielkich powieści, okazał się przy pierwszej publikacji przedsięwzięciem chybnym. Forster (*op. cit.*, t. 1, s. 285) i Ford (*op. cit.*, s. 43) uważają, że przyczyną tego była zmiana sposobu publikacji. Kolejne odcinki ukazywały się nie — jak do tej pory — co tydzień, ale co miesiąc. Odstęp

należy tylko zdecydować się na trud eksperymentu. Dzisiaj w gazetach ukazują się z reguły powieści, które coraz bardziej przekraczają granicę literatury popularnej — trzeba przecież bowiem zabiegać o coraz szerszą publiczność. Powieści te czytane w odcinkach mogą wydać się niekiedy znośne; czytane jako książki stają się nie do zniesienia.

Zajmijmy się jednak tym, co stanowi warunek takich rozbieżności ocen. Powieść w odcinkach operuje techniką cięcia. Urywa na ogół tam, gdzie powstało napięcie domagające się rozwiązania, albo tam, gdzie chciałoby się wiedzieć coś o zakończeniu zdarzeń, o których się dopiero co czytało¹⁰. Urywanie opowieści bądź przedłużanie stanów napięcia to podstawowy warunek cięcia. Taki efekt zawieszenia powoduje jednak, że staramy się wyobrazić sobie niedostępne w danej chwili informacje o dalszym przebiegu zdarzeń. Co będzie dalej? Zadając to i podobne pytania, zwiększamy własny udział w wypełnianiu akcji. Już Dickens zdawał sobie z tego sprawę — czytelnicy stawali się dlań „współautorami”.

Otóż można sporządzić cały katalog takich technik cięcia, przeważnie nierównie bardziej wyrafinowanych niż w gruncie rzeczy prymitywnej, ale bardzo skuteczny efekt zawieszenia. Inna np. forma zachęcania czytelnika do większego wysiłku kompozycyjnego polega na tym, że poszczególne odcinki wprowadzają bez przygotowania nowe osoby, ba — rozpoczynają całkiem inne wątki, tak iż nasuwa się pytanie o relacje między dobrze już znaną historią a nowymi, nieprzewidzianymi sytuacjami. Wynika stąd cały splot możliwych powiązań, których urok polega na tym, że czytelnik musi sam ustanowić nie sformułowane połączenia. Wobec chwilowego niedostatku informacji rośnie siła sugestii szczegółów, które z kolei uruchamiają wyobrażenia możliwych rozwiązań. W każdym razie w miejscach cięcia powstają zawsze określone oczekiwania, które — jeśli powieść ma być coś warta — nie powinny bez reszty zostać zaspokojone. Zatem powieść w odcinkach narzuca czytelnikowi określoną formę lektury. Przerwy są staranniej wyliczone niż te, które przy czytaniu książki wynikają często z powodów całkiem zewnętrznych — w przypadku powieści odcinkowej stoi za nimi zamysł strategiczny.

czasu okazał się zbyt długi. Wiadomo, że Crabb Robinson uznał publikowane w odcinkach powieści Dickensa za tak ekscytujące, iż zdecydował się zaczekać na publikację książkową, aby uniknąć „strachów”, jakie wywoływały w nim nieprzewidziane zdarzenia. Zob. Ford, *op. cit.*, s. 41—42. Ponadto komponowane z tygodnia na tydzień odcinki — nawet jeśli były obmyślane starannie, niż to miało miejsce na początku — zdradzały wyraźnie, jak dalece obliczone są na efekt. W formie książkowej ten sposób kompozycji był odpowiednio bardziej widoczny i wywołał oceny krytyczne ze strony czytelników. Zob. Ford, *op. cit.*, s. 123—124. — Co do szczególnego kontaktu, jaki zachodzi między autorem a czytelnikami powieści w odcinkach, zob. też Tillotson, *op. cit.*, s. 26 n., 33. Trollope sądził, że powieść w odcinkach wyklucza „długi szereg nudnych stronic”, czego w formie książkowej nigdy nie da się zupełnie uniknąć. Tillotson, *op. cit.*, s. 40.

¹⁰ Zob. Tillotson, *op. cit.*, s. 25—26.

Wskutek narzuconych przerw czytelnik jest zmuszony wyobrażać sobie zawsze więcej, niż to z reguły ma miejsce przy lekturze ciągłej. Jeśli tedy tekst jako powieść w odcinkach wywołuje inne wrażenie niż w formie książkowej, to również dlatego, że wprowadza dodatkową ilość nieokreśloności, bądź też — że wskutek przerwy, koniecznej dopóki nie nastąpi ciąg dalszy, specjalnie akcentuje otwierające się puste miejsce. Poziom jakościowy takiej powieści nie jest bynajmniej wyższy. Implikuje ona jedynie inną formę realizacji, w której czytelnik — wypełniając dodatkowe puste miejsca — bierze większy udział. Zabieg taki ukazuje wyraźnie, o ile miara nieokreśloności tekstu literackiego tworzy konieczny stopień wolności, jaki musi przysługiwać czytelnikowi w akcie komunikacji, aby „przesłanie” zostało odpowiednio przyjęte i przetworzone. Jeśli w ten właśnie sposób rośnie oddziaływanie powieści, to widać jasno, jaką wagę mają w procesie komunikacji między czytelnikiem a tekstem puste miejsca.

Zarysowuje się tu zadanie, które w ramach tej rozprawy możemy tylko wymienić, ale nie rozwiązać. Należałoby więc przede wszystkim unaocznić repertuar struktur, w których wyniku powstaje w tekście nieokreśloność; następnie opisać podstawowe czynności, których wprawdzie czytelnik w trakcie lektury sobie nie uświadamia, które mimo to jednak są spełniane. Spośród wielu możliwości sterowania reakcjami czytelnika omówimy pokrótce tylko jedną; jest to z pewnością możliwość najprostsza i dlatego najczęściej występuje. Oto co mamy na myśli: przy lekturze powieści spostrzegamy wszyscy, że opowiadana historia usiana jest uwagami autora na temat zdarzeń. W tych uwagach wyraża się niejednokrotnie ocena opowiadanych zdarzeń. Te rozważania autorskie nazywamy komentarzem. Najwyraźniej pewne miejsca opowiadanej historii domagają się takich objaśnień. W związku z tym, cośmy dotychczas powiedzieli, można stwierdzić, że sam autor usuwa puste miejsca, ponieważ przez własne komentujące uwagi chciałby ujednoczyć ujmowanie opowieści. Dopóki swoista funkcja komentarza ogranicza się do tego, udział czytelnika w spełnianiu zawartej w historii intencji musi maleć. Sam autor powiada mu, jak należy rozumieć opowieść. Czytelnikowi pozostaje w najlepszym razie możliwość sprzeciwu wobec takiej koncepcji, jeśli w jego mniemaniu opowiadana historia nasuwa wrażenia odmienne. Istnieje jednak bardzo wiele powieści, które — choć usiane takimi komentującymi i oceniającymi uwagami — nie interpretują przecież historii z jednego, określonego i konsekwentnie utrzymywanego stanowiska. Obserwujemy to już od początku w. XVIII w wielu powieściach, których historyczny substrat nas już stosunkowo mało interesuje, choć przyjemność, jaką czerpiemy z lektury, jest wcale nie mniejsza. W przypadku takich powieści autor bynajmniej nie kieruje się wyłącznym zamiarem narzucenia czytelnikowi — za pośrednictwem komentujących partii tekstu — określonego rozumienia historii. Wielkie powieści angielskie

skie XVIII- i XIX-wieczne, które do dziś nie straciły na swej żywotności, należą właśnie do tego typu. Obcując z tymi tekstami odnosi się wrażenie, jak gdyby autor wprowadzając swe komentujące wskazówki chciał raczej uzyskać dystans wobec opowiadanych zdarzeń, niż wyłożyć ich sens. Komentarze sprawiają często wrażenie czystych hipotez i zdają się implikować takie możliwości oceny, które różnią się od możliwości wynikających wprost z opowiadanych zdarzeń. Wrażenie to potwierdza fakt, że komentarze do różnych sytuacji świadczą o zmianach stanowiska autora. Czy można więc wierzyć autorowi, który wdaje się w komentarze? ¹¹ Czy też należy lepiej zbadać, co właściwie dorzuca on do opowiadanych zdarzeń swoimi uwagami? Często bowiem określone sytuacje akcji nasuwają inne wrażenie niż to, które zdaje się sugerować komentarz. Może czytaliśmy nieuważnie, a może wręcz na gruncie tego, cośmy przeczytali, powinniśmy skorygować autorski komentarz, aby postarać się o własną ocenę zdarzeń? Niepostrzeżenie dochodzi wówczas do sytuacji, w której czytelnik ma już do czynienia nie wyłącznie z postaciami powieści, ale także z autorem, który w roli komentatora wtrąca się między fabułę a czytelnika. Autor zajmuje czytelnika tak samo jak fabuła. Komentarze wywołują rozmaite reakcje. Zdumiewają, budzą sprzeciw, a często odsłaniają wiele nieoczekiwanych aspektów opowiadanego zdarzenia, które bez takiej wskazówki pozostałyby nie zauważone. Komentarze nie dostarczają wiążących ocen akcji, ale stanowią pewną propozycję oceny, pozostawiającą swobodę wyboru. Zamiast jednolitej optyki poddają pewne nastawienia, które czytelnik musi wypróbować, aby odpowiednio uprzystępnąć sobie zdarzenie; obudowują fabułę stanowiskami obserwacyjnymi, których kierunek ulega zmianom. W ten sposób komentarze otwierają przestrzeń ocen, która tworzy w tekście nowe puste miejsca. Miejsca te nie zawierają się już w opowiadanej historii, ale między historią a możliwościami jej osądu. Można je usunąć tylko wydając sąd o zdarzeniach, które mają być wytłumaczone. Komentarz w dwojaki sposób prowokuje zdolność wydawania sądów: wykluczając jednoznaczny osąd zdarzeń stwarza puste miejsca, dopuszczające szereg zmiennych wypełniających; ale zarazem podsuwając możliwości oceny stara się o to, by miejsca te nie były wypełnione dowolnie. Struktura ta zapewnia zatem z jednej strony udział czytelnika w ocenie, z drugiej strony — kontrolę nad reakcjami, które są podstawą oceny.

Objasnimy pokrótce ten typ kierowania czytelnikiem na jednym z interesujących przykładów zabiegów sterujących. Założmy, że autor

¹¹ W. C. Booth (*The Rhetoric of Fiction*. Chicago 1961, s. 211 n.) przeprowadza rozróżnienie między „reliable narrator” a „unreliable narrator”, nie wykorzystując go jednak przy analizie problemu komunikacji. „Unreliable narrator” stanowi pod tym względem typ bardziej interesujący, ponieważ jego „nierzetelność” odpowiada pewnemu strategicznemu zamysłowi, odnoszącemu się do sterowania czytelnikiem przez tekst.

czyniąc swoje komentarze do sytuacji chce nie tylko kontrolować zakres reakcji czytelnika, ale ponadto ujednoznaczyć ową reakcję — jak wówczas postępuje? Jeśli nasze dotychczasowe spostrzeżenia są trafne, nie możemy oczekiwać, by komentarz szczegółowo opisywał pożądaną reakcję ze strony czytelnika albo zgoła ją narzucał. Czytelnik reagowałby wówczas na to, co mu się narzuca, ale niekoniecznie w sensie sugerowanej intencji. Oto przykład: ów znany fragment z *Oliwera Twista*, gdzie wygłodzone dziecko w przytułku dla nędzarzy decyduje się z odwagą rozpaczy zażądać drugiej porcji zupy. Nadzorcy przytułku są oburzeni tą niebywałą bezczelnością¹². Cóż czyni komentator? Nie tylko przyznaje im słusność, ale jeszcze dostarcza im argumentów¹³. Reakcja czytelnika jest jednoznaczna, gdyż autor ułożył komentarz tak, że czytelnicy muszą go odrzucić. Tylko w ten sposób zainteresowanie losem dziecka może wznieść się aż do poziomu interwencji — czytelnicy mają zerwać się z krzesel. Nie chodzi tu już o wypełnienie pustego miejsca przez osąd sytuacji, ale o totalną korektę osądu fałszywego. Jeśli aktywność czytelnika przy dopełnianiu zdarzenia ma być spotęgowana i ujednoznaczniona, to zamysł tego, co powiedziane w tekście, nie może pokrywać się ze sformułowaniem. Pod tym względem fragment utworu Dickensa stanowi interesujący przypadek graniczny nieokreśloności. I tu bowiem zachowuje swą wagę stwierdzenie dotyczące skądinąd nieokreśloności jako warunku oddziaływania: to, co sformułowane, nie może wyczerpywać intencji tekstu.

Teksty literackie obfitują w tego rodzaju struktury, niekiedy bardziej skomplikowane niż omówiona tu gra między komentarzem a czytelnikiem. Pomyślmy choćby o tym, że jako czytelnicy stale reagujemy na postaci powieści, przy czym one ze swej strony na naszą postawę wobec nich nie reagują. W życiu, jak wiadomo, jest inaczej. Cóż jednak robimy z przyznaną nam przez powieść wolnością od codziennych nacisków ludzkich reakcji? Jaką funkcję pełni ta forma nieokreśloności, która ujawnia nasz stosunek do postaci, a całą resztę zdaje się pozostawiać naszej decyzji?

Tu należałoby przede wszystkim omówić techniczne warunki rozstrzygające o sterowaniu reakcjami czytelnika. Chodziłoby przede wszystkim o analizę sposobów konstytuowania tekstów fikcyjnych. Znajomość metody, według której teksty te są zbudowane, nie jest bowiem bez znaczenia dla ich struktury apelatywnej. Jeśli np. takie teksty skonstruowane są przy użyciu techniki cięć, montażu albo powtórzeń identycznych elementów [*segmentiertechnik*], znaczy to, że zapewniają stosunkowo dużą swobodę tekstów wzorcowych pod względem ich spójności. Jeśli natomiast zorganizowane są raczej według zasady kontrastu i opozycji,

¹² Zob. K. Dickens, *Oliwer Twist*. Przełożyła z angielskiego A. Glincka. Warszawa 1953, s. 18—20.

¹³ *Ibidem*, s. 20—21.

to spójność tekstów wzorcowych będzie stosunkowo mocno nakazana. W jednym przypadku mamy do czynienia ze stosunkowo wysokim stopniem performacji przy znikomej preskrypcji wobec żądanej od czytelnika aktywności, w drugim przypadku rzecz ma się odwrotnie. Następnie należałoby ustalić, w jakiej płaszczyźnie tekstu usytuowane są puste miejsca i jak przedstawia się ich każdorazowa częstotliwość. Działają one inaczej w procesie komunikacji, jeśli występują licznie w płaszczyźnie strategii narracyjnych, a w niewielkiej tylko ilości — w płaszczyźnie akcji bądź gry między postaciami. Mają całkowicie inne konsekwencje, gdy zawierają się w płaszczyźnie roli wyznaczonej przez tekst czytelnikowi. Ale częstotliwość pustych miejsc może mieć też znaczenie przy innej klasyfikacji płaszczyzn tekstu. Czy ich występowanie ogranicza się głównie do syntaktyki tekstu, tj. do rozpoznawalnego w tekście systemu reguł jego budowy, czy umieszczone są raczej w warstwie pragmatycznej tekstu, tj. w płaszczyźnie celów, jakie tekst ma osiągnąć, czy też w płaszczyźnie semantyki tekstu, tj. w płaszczyźnie znaczenia generowanego w akcie czytania? W każdym przypadku będą inaczej oddziaływały. Bez względu na to, jak przedstawia się ich rozmieszczenie, ich każdorazowe konsekwencje dla sterowania reakcjami czytelnika są w znacznym stopniu zależne od płaszczyzny ich występowania w danym tekście. O tej sprawie możemy tu jednak tylko wspomnieć, nie poddając jej wnikliwszej dyskusji.

3

Albowiem w trzecim i ostatnim etapie naszych rozważań musimy zwrócić się ku interesującemu z historycznego punktu widzenia zjawisku, że oto poczynając od XVIII w. miara nieokreśloności w tekstach literackich stale rośnie. Implikacje tego stanu rzeczy zilustrujemy pokrótce trzema przykładami, zaczerpniętymi z literatury angielskiej stuleci XVIII, XIX i XX. Nie ulega wątpliwości, że podobne zjawiska można wskazać również w pokrewnych tekstach innych literatur. Odwołuję się do *Przygód Józefa Andrewsa* Fieldinga (1741/42), *Targowiska próżności* Thackeraya (1848) i *Ulissesa* Joyce'a (1922).

Przygody Józefa Andrewsa Fieldinga zaczynają się jako parodia *Pameli* Richardsona, gdzie naturę ludzką i jej formy przejawiania się określano przy pomocy idealnej miary cnotliwości. Utwór Richardsona jest dziś dla nas tekstem całkowicie martwym, Fieldinga natomiast możemy jeszcze czytać z przyjemnością. Powątpiewania o możliwości określenia natury ludzkiej, a jednocześnie szkicowanie jej wyobrażenia — oto, co stanowi paradoksalny motyw wyjściowy powieści Fieldinga. Konstrukcja jest maksymalnie prosta. Z jednej strony mamy bohatera wyposażonego we wszelkie oświeceniowe cnoty, z drugiej — rzeczywistość, która okrutnie daje mu się we znaki. Z punktu widzenia bohatera świat wydaje się

zły, z punktu widzenia świata bohater działa z tęym uporem. Otóż intencją tej powieści nie może być przecież pokazanie reprezentanta zasad moralnych jako uparciucha. Jednocześnie świat przedstawiony utracił już swój tradycyjny charakter jednobarwnego tła przygód bohatera; zyskał autonomię, która wymyka się porządkowi — a cóż dopiero panowaniu — zasad moralnego postępowania. Dochodzi tedy do stałych wzajemnych oddziaływań między tymi pozycjami, które zdają się prowadzić do wzajemnych korektur. Rodzaj korektur nie jest jednak w samym tekście formułowany. Napotykamy wyłącznie grę relacji, już daleką od owej określoności, jaką wykazywały zasadnicze pozycje bohatera i rzeczywistość. Wzajemne korektury zmierzają do ustanowienia równowagi, a nie do zwycięstwa lub klęski jednej czy drugiej pozycji. Z kolei rodzaj równowagi znowu nie jest w tekście formułowany, ale można go sobie wyobrazić. A może nawet można go sobie wyobrazić tylko dlatego, że nie jest językowo ustalony. Oddziałując wzajemnie na siebie pozycje ujawniają swoją treść nie tyle jako daną, ile jako potencjalną. Tekst dostarcza zatem czytelnikowi jedynie zespołu pozycji, przedstawionych we wzajemnych odniesieniach, nie wskazując archimedesowego punktu, w którym pozycje te się zbiegają. Wynika stąd struktura procesu czytania, którą Northrop Frye opisał następująco:

Ilekróć coś czytamy, odkrywamy, że nasza uwaga zwraca się jednocześnie w dwóch kierunkach. Jeden to kierunek na zewnątrz, odśrodkowy, kiedy chcemy wyjść poza fakt czytania, przejść od poszczególnych słów do rzeczy, które one oznaczają, lub — w praktyce — do naszej pamięci konwencjonalnych skojarzeń między nimi. Drugi to kierunek do wewnątrz, dośrodkowy, kiedy to próbujemy ze słów wydobyć sens szerszego wzoru werbalnego, w jaki się one składają¹⁴.

Ta hermeneutyczna operacja czytania jest tym intensywniejsza, im bardziej powieść rezygnuje z formułowania własnej intencji. Nie oznacza to, że powieść w ogóle nie ma intencji. Jeśli jednak jej nie wypowiada, gdzie należy jej szukać? Odpowiedź musiałaby brzmieć: w wymiarze powstałym w wyniku wzajemnych korektur pozycji. Wymiar ten jednak nie jest dany w faktycznej postaci tekstu, lecz jest produktem lektury. Jeśli powstaje dopiero w procesie czytania, przysługuje mu w najlepszym razie charakter wirtualny, ponieważ całościowy osąd przeciwstawnych pozycji, jak również wynikających stąd wzajemnych wpływów, należy do czytelnika. Czytelnik widzi bohatera zawsze na tle nikczemnej rzeczywistości, ale zarazem widzi świat z perspektywy bohatera. Te przeciwstawności prowadzą do operacji wyrównywania, a jako że nie są sformułowane w samym tekście, konstytucja tekstu staje się dziełem lektury. Siedliskiem konstytucji tekstu jest wyobraźnia czytelnika, tam bowiem dopiero powstaje sens zarysowanego współdziałania pozycji. Jako sens

¹⁴ N. Frye, *Anatomy of Criticism*. Wyd. 5. New York 1967, s. 73.

wirtualny sens ten może być przy ponownej lekturze najrozmaiciej cieniowany. Wydaje się, iż Fielding w pełni zdawał sobie sprawę z takiej dyspozycji tekstu, gdyż rola, jaką wyznaczał czytelnikowi, wyczerpuje się w jednym zdaniu: czytelnik ma być odkrywcą¹⁵. Postulat ten można tłumaczyć zarówno historycznie, jak strukturalnie. W ujęciu historycznym znaczyłoby to, że czytelnik odkrywając sens wdraża się w zasady Oświecenia. W ujęciu strukturalnym znaczyłoby zaś, że oddziaływanie powieści rośnie, jeśli powieść nie formułuje punktu zbieżności swoich opozycji i schematów, lecz pozwala, by tę nieokreśloność usuwał sam czytelnik.

Drugi z naszych przykładów to XIX-wieczna powieść, w której miara nieokreśloności wyraźnie wzrasta — *Targowisko próżności* Thackeraya. Jeśli nieokreśloność reguluje stopniowy udział czytelnika w spełnianiu intencji tekstu, to narzuca się pytanie, co oznacza udział zwiększony. Na *Targowisko próżności* składa się, po pierwsze, historia, w której pokazane są społeczne ambicje dwu dziewcząt w społeczeństwie wiktoriańskim, po drugie — komentarz narratora, który przedstawia się jako dyrektor teatru i którego wywody są niemal równie obszerne jak sama opowiadana historia. Komentator prezentuje cały wachlarz stanowisk wobec zrelacjonowanej rzeczywistości społecznej, obejmujący bodaj wszystkie pozycje społeczne, jak również wiele zasadniczych sytuacji życiowych. Czytelnik, konfrontowany z wieloma zmiennymi i alternatywnymi możliwościami widzenia świata, czuje się niemal bezustannie zmuszany do rozstrzygnięć. Rozstrzygnięcia jednak są o tyle skomplikowane, że nie chodzi tylko o to, by zająć postawę wobec świata społecznego opowiadanej historii, ale także o to, by ta postawa wykraczała poza wielce zróżnicowane perspektywy podsuwane przez komentatora. Nie ulega wątpliwości, że autor chciałby skłonić czytelnika do krytyki przedstawianej rzeczywistości. Jednocześnie jednak stawia czytelnika wobec alternatywy — przyjąć jedną z podsuwanych perspektyw albo dopracować się własnej perspektywy. Alternatywa ta nie jest pozbawiona ryzyka. Obierając jakieś stanowisko wyklucza się wszystkie inne. Jeśli tak się zdarzy, powieść stwarza wrażenie, jakby patrzyło się raczej w zwierciadło niż na coś, co się dzieje¹⁶. Ponieważ żadne ze stanowisk nie jest wolne od jednoznacz-

¹⁵ H. Fielding, *Przygody Józefa Andrews*. Tłumaczyła z angielskiego M. Kornilowicz. Warszawa 1953. W *Przedmowie autora* Fielding pisze (s. 11): „Śmieszność pochodzi z podpatrzenia tych udanych zalet i zawsze dziwi i bawi czytelnika; udawanie wynikające z hipokryzji jest dużo zabawniejsze niż to, którego podłożem jest próżność. Odkrycie bowiem, że dany człowiek jest zupełnym przeciwieństwem tego, co udaje, zaskakuje, a zatem i rozśmiesza bardziej niż odkrycie, że tylko niezupełnie dociąga do sugerowanej cnoty”. Por. podobne wypowiedzi w: H. Fielding, *Historia życia Toma Jonesa, czyli dzieje podrzutka*. Przełożyła A. Bidwell. Wyd. 2. T. 1. Warszawa 1966, s. 8—9.

¹⁶ Co do szczegółów zob. W. Iser, *Der Leser als Kompositionselement im realistischen Roman. Wirkungsästhetische Betrachtung zu Thackerays „Vanity Fair”*. W: *Der implizite Leser*. München 1972, s. 168—193. „UTB” 163.

nej ograniczoności, takie zwierciadlane obrazy są nader niepochlebne. Jeśli zaś czytelnik — aby tego uniknąć — zmienia punkty widzenia, przekonuje się dodatkowo, że jego zachowanie w znacznym stopniu przypomina wciąż ponawiane wysiłki adaptacyjne dziewcząt zabiegających o awans społeczny. A przecież ich głównie miała dotyczyć jego krytyka. Czy wreszcie — powieść jest tak właśnie ułożona, że pobudzony w czytelniku krytycyzm wobec oportunistycznych zachowań społecznych stale zwraca się przeciwko niemu? Powieść o tym wprawdzie nie mówi, ale często tak akurat się dzieje. Zamiast krytykować społeczeństwo, czytelnik odkrywa, że to on sam jest przedmiotem krytyki. Thackeray powiedział kiedyś, że naprawdę interesujące są nie napisane partie powieści¹⁷. Jeśli wziąć to stwierdzenie poważnie, znaczy ono, że powieść przemilcza to, co podstawowe w jej konstytucji. Tekst napisany należałoby wówczas rozumieć tylko jako cień tej nie sformułowanej podstawy. Znaczyłyby to, że struktury tekstu są takie, iż w procesie czytania stale pobudzają czytelnika do szukania tych podstaw. Odnosi się to jednak bynajmniej nie do aspektów podrzędnych, ale do głównej intencji samego tekstu. Wszędzie można dostrzec, że autor mobilizuje czytelnika silniej nie dlatego, że sam nie daje sobie rady ze swoimi problemami, ale dlatego, że wzmożony udział we wspólnej realizacji tekstu zmusza czytelnika do angażowania w większym stopniu tego, czym jest on sam. Jeśli tedy czytelnik *Targowiska próżności* stwarza relacje między wieloma danymi w tekście elementami, to nie tyle odkrywa idealny punkt krytyczny, z którego wszystko wydaje się możliwe do rozwiązania, ile raczej sam siebie widzi w towarzystwie postaci, których miała dotyczyć jego krytyka. Jeśli czytelnik Fieldinga miał tylko dostosować wzajemnie do siebie dwie przeciwstawne pozycje, które ostatecznie sugerowały mu jedynie znalezienie właściwej z możliwych korektur, to wzrost ilości pustych miejsc w *Targowisku próżności* nasuwa wniosek, że czytelnik wykorzystujący przestrzeń możliwego rozumienia ujawni bardzo wiele swoich osobistych właściwości.

Na tle *Targowiska próżności* nieokreśloność *Ulisses*a Joyce'a wygląda tak, jakby wymknęła się spod kontroli. Przy tym powieść ta usiłuje wszak tylko przedstawić zwykłą codzienność. Temat więc znacznie się skurczył, jeśli zważyć, że jeszcze Thackeray zamierzał dać obraz społeczeństwa wiktoriańskiego, a Fielding — zgoła obraz ludzkiej natury. Mogłoby się wydawać, że dominacja wielkich tematów pozostaje w jakimś związku z miarą nieokreśloności. Cóż jednak począć wówczas z faktem, że w *Ulissesie* Joyce'a zgromadzone są niemal wszystkie strategie przedstawiania i narracji, jakie rozwinęła powieść w ciągu swej krótkiej

¹⁷ W jednym z listów W. M. Thackeray (*The Letters and private Papers*. Ed. G. N. Ray. T. 3. London 1945, s. 391) pisze: „I have said somewhere it is the unwritten part of books that would be the most interesting”.

historii, i to tylko po to, aby ukazać zwykły dzień powszedni? Może chodzi nie tyle o przedstawienie codzienności, ile raczej o warunki jej doświadczania?¹⁸ Temat byłby wówczas tylko bodźcem prowokującym do opanowania go, gdyż owa codzienność nie jest reprezentatywnym odzwierciedleniem jakiegoś znaczenia ukrytego gdzieś za nią. W *Ulissiesie* nie ma już idealistycznych światów utajonych za kulisami. Zamiast tego tekst roztacza nie znane do tej pory i niemal oszołamiające czytelnika bogactwo perspektyw i wzorów przedstawiania. Niezliczone aspekty tej codzienności działają tak, jakby były czytelnikowi tylko zaproponowane do celów obserwacji. Oferowane perspektywy zderzają się bezpośrednio ze sobą, nakładają się na siebie, segmentarycznie się powtarzają i właśnie z racji swej gęstości nieomal przeciążają spojrzenie czytelnika. Brak przy tym pomocnych wskazówek ze strony autora. Autor bowiem — jak powiedział raz Joyce — niczym *deus absconditus* wycofał się poza swoje dzieło, aby obojętnie czyścić sobie paznokcie¹⁹. Gęstość siatki przedstawień, montaż i interferencje perspektyw, proponowanie czytelnikowi, by oglądał te same zdarzenia z wielu wzajemnie się wykluczających stanowisk — wszystko to poważnie utrudnia orientację.

Jeśli powieść nie dopuszcza do zgrania zawartych w niej punktów widzenia, czytelnik jest zmuszony sam nadać jej spistość. Ulega wciąż na nowo pokusie uporządkowania wielości aspektów. Jeśli do tego dojdzie, „spójna lektura narzuca się sama: zwycięża iluzja”²⁰. Takie ustanowienie iluzji nie pozostaje bez następstw: proces czytania polega wówczas na bezustannym selekcjonowaniu wielości podsuwanych aspektów, przy czym kryteriów wyboru dostarcza każdorazowo świat wyobraźni czytelnika. Toteż w każdą lekturę trzeba wiele włożyć, aby powstał układ sensowny. Tekst *Ulissesa* podsuwa tylko warunki możliwości wyobrażenia sobie codzienności, z której to możliwości każdy czytelnik korzysta na swój sposób. Ba, można powiedzieć, że powieść prezentuje się raczej jako protest przeciwko potrzebie organizacji, którą w toku lektury nieuchronnie zaczynamy odczuwać. Można przy tym uwzględnić całą skalę możliwych reakcji. Możemy irytować się na dużą miarę nieokreślonością, jaką tekst wytwarza właśnie wskutek superprecyzacji swojej siatki przedstawień. To jednak równałoby się już autocharakterystyce, znaczyłoby bowiem, że na dobrą sprawę wolelibyśmy, żeby to sam tekst określił nasze stanowisko. Najwidoczniej oczekujemy, że literatura podsunie nam świat

¹⁸ Co do szczegółów zob. W. Iser, *Der Archetyp als Leerform. Erzählmodalitäten und Kommunikation in Joyces „Ulysses“*. W: *Der implizite Leser*, s. 300—358.

¹⁹ J. Joyce, *Portret artysty z czasów młodości*. Przełożył Z. Allan. Warszawa 1957, s. 254—255.

²⁰ E. H. Gombrich, *Art and Illusion*. Wyd. 2. London 1962, s. 287. Choć cytował ten wyrwany jest z kontekstu dyskusji o Constable'u, to przecież wyraża zasadnicze stanowisko rozwijanej przez Gombricha tezy, dotyczącej nie tylko malarstwa.

oczyszczony ze sprzeczności²¹. Jeśli spróbujemy wyeliminować niespójności tekstu, to obraz, jaki sobie ukształtujemy, będzie właśnie z racji swej spójności miał cechy iluzji. Owa wyrosła z pełnej harmonizacji iluzja jest jednak wytworem czytelnika. Stało się zatem coś ważnego. Jeśli realistyczna powieść XIX w. nastawiona była jeszcze na to, by przekazać czytelnikom iluzję rzeczywistości, to duża ilość nieokreśloności w *Ulissesie* sprawia, że iluzją staje się wszelkie znaczenie przypisywane codzienności. Nieokreśloność tekstu zmusza czytelnika do poszukiwania sensu. Aby znaleźć sens, czytelnik musi uruchomić świat swoich wyobrażeń. Jeśli do tego dojdzie, czytelnik ma szansę uświadomić sobie własne dyspozycje, przekonując się, że dokonywane przezeń projekcje sensu nigdy nie dadzą się w pełni pogodzić z możliwościami tekstu. Wszelkie znaczenie ma bowiem charakter cząstkowy, a istnieje prawdopodobieństwo, że wszystko, co wiemy, okaże się ostatecznie — właśnie dlatego, że to wiemy — nie najważniejsze. Jeśli tedy ze współczesnych nam tekstów znikło wszelkie znaczenie reprezentatywne, to przebieg recepcji stwarza szansę, iż sprowokowany do refleksji czytelnik ustosunkuje się jakoś do swoich wyobrażeń.

W niektórych tekstach współczesnej literatury ów stan rzeczy można śledzić w warunkach niemal eksperymentalnych. Dotyczy to przede wszystkim tekstów Becketta, które na pierwszy rzut oka czynią wrażenie, jakby broniły czytelnikowi wstępu. A przecież właśnie miara nieokreśloności tekstu gwarantuje czytelnikowi taki wstęp. Jeśli wydaje się, że wstępu nie ma, to najwyraźniej dlatego, że miara nieokreśloności przekroczyła próg tolerancji, który musi być zachowany, aby czytelnik mógł się normalnie orientować w tekście. Otóż dyskusja tocząca się wokół Becketta wskazuje, jak bardzo czytelnicy są niezadowoleni z tej sytuacji wykluczenia. Na wysoki stopień nieokreśloności odpowiada się zmasowanymi projekcjami znaczenia, których wagę podkreśla jeszcze fakt, że znaczenia podkładane pod tekst przybierają charakter alegoryczny. Cokolwiek by owo alegoryzowanie mogło w indywidualnym przypadku przynieść, to jego cel — możliwe ujednoznacznienie przypisywanego dziełu znaczenia — pozostaje w pełni oczywisty.

Alegoryczne rozumienie Becketta wskazuje, że wysoki stopień nieokreśloności wywołuje projekcje znaczenia nastawione na jednoznaczność. Jeśli jednak chodzi o to, by, ujednoznaczyć teksty fikcjonalne, to nie pozostaje nic innego, jak zdecydować, jakiego rodzaju ma być ich znaczenie. Takie decyzje ujawniają jednak w sposób równie wyraźny dyspozycje i „preferencje [*Vorzugsgestalten*]” (Scheler) tych, którzy je podejmują. Więcej — może być tak, że teksty Becketta domagają się zawsze całkowitego zaangażowania ze strony czytelnika. Mobilizują totalnie świat

²¹ Zob. R. Baumgart, *Aussichten des Romans oder Hat Literatur Zukunft?* Neuwied und Berlin 1968, s. 79.

naszych wyobrażeń, jednakże nie po to, byśmy zadowolili się jednym ze znalezionych znaczeń, lecz po to, by stworzyć wrażenie, że ich swoistość wychodzi na jaw dopiero wówczas, gdy przekonujemy się, iż świat naszych wyobrażeń został przekroczony. Nic więc dziwnego, że w pierwszej chwili takie teksty usiłuje się — przez zmasowane projekcje znaczeń — włączyć w znany już horyzont.

Czytelnik przekonuje się wówczas, że takie narzucane tekstom znaczenia wydają się potem tym bardziej banalne, im bardziej są jednoznaczne. Teksty Becketta wymagają od czytelnika, by zaangażował w lekturę wszystkie swoje wyobrażenia, gdyż tylko one dostarczają, wobec właściwości tych tekstów, miary redundancji koniecznej dla doświadczenia nowości. Teksty te mogą stanowić element komunikacji o tyle, o ile nasze wyobrażenia i „preferencje” ulegają zmianie. Dopiero gdy następuje kryzys naszych schematów rozumienia i postrzegania, teksty te zaczynają oddziaływać i tym samym pozwalają zrozumieć, że nie czynimy użytku ze swej wolności dopóty, dopóki sami zamykamy się w prywatnym świecie swoich wyobrażeń.

4

Zatrzymajmy się w tym punkcie, aby od historycznego wymiaru nieokreśloności przejść do jej wymiaru antropologicznego. Jakie następstwa wynikają z zaprezentowanego stanu rzeczy — który z konieczności przy wyznaczonych tu ramach dyskusji mógł być naszkicowany tylko z grubsza? Przede wszystkim wolno stwierdzić, że stopień nieokreśloności w prozie literackiej — może w ogóle w literaturze — stanowi najważniejszy element łączności między tekstem a czytelnikiem. Nieokreśloność funkcjonuje o tyle jako *medium*, że aktywizuje wyobrażenia czytelnika do współudziału w realizacji intencji tekstu. Znaczy to, że nieokreśloność jest podstawą takiej struktury tekstu, która z góry już zakłada istnienie czytelnika. Pod tym względem teksty literackie różnią się od tekstów formułujących jakieś znaczenie albo wprost jakąś prawdę. Tego rodzaju teksty są w swej strukturze niezależne od czytelnika, gdyż znaczenie bądź prawda, jaką formułują, istnieje także niezależnie od tego, że została tu oto sformułowana. Jeśli jednak najważniejszym elementem struktury tekstu jest okoliczność, że tekst jest czytany, to nawet wówczas, gdy jego intencją jest znaczenie i prawda, realizacja tego znaczenia i prawdy należy do czytelnika. Oczywiście, wyłaniające się w trakcie lektury znaczenie jest uwarunkowane przez tekst, ale w taki sposób, że znaczenie to wytwarza sam czytelnik. Semiotyka poucza nas, że w ramach systemu ważny sam w sobie jest brak jakiegoś elementu. Przenosząc to na tekst literacki powiemy, że charakterystyczną cechą tekstu literackiego jest, iż z reguły nie formułuje on swojej intencji. Najważniejszy element pozostaje nie wypowiedziany. Jeśli tak, to gdzie wypada miejsce intencji

tekstu? Otóż — w wyobraźni czytelnika. Tekst literacki, którego realność mieści się nie w świecie przedmiotów, ale w wyobraźni czytelnika, zyskuje przewagę nad wszystkimi tekstami, które chcą orzekać znaczenie lub prawdę, krótko mówiąc — nad tekstami o charakterze apofantycznym. Znaczenia i prawdy są z reguły nie uodpornione na własną dziejowość. Wprawdzie niebezpieczeństwo to zagraża również tekstom literackim, ale skoro ich realność zawiera się w wyobraźni czytelnika, to z zasady mają one większe szanse stawienia oporu swej dziejowości. Można w związku z tym podejrzewać, że teksty literackie zdają się trwać mimo historii nie dlatego, że reprezentują wartości wieczne, rzekomo nie podlegające czasowi, ale raczej dlatego, że ich struktura wciąż na nowo pozwala czytelnikowi angażować się w fikcyjne zdarzenia.

Głównym tego warunkiem są puste miejsca tekstu. Istnienie pustych miejsc wyklucza zarazem możliwość złączenia poszczególnych wzorów tekstu bądź elementów tekstu, ale z tym skutkiem, że czytelnik sam może ustanowić konieczne połączenia między nimi. Puste miejsca umożliwiają adaptację tekstu i pozwalają czytelnikowi w trakcie czytania przyswoić sobie cudze doświadczenie tekstu. Przyswojenie cudzego doświadczenia oznacza, że właściwości tekstu pozwalają włączyć to, co do tej pory było nieznane, we własną „historię doświadczeń” (S. J. Schmidt). Dokonuje się to przez generowanie znaczeń w akcie lektury. Zarazem każdy taki akt stawia tekst w indywidualnej sytuacji. Jak wiadomo, teksty fikcjonalne nie są tożsame z rzeczywistymi sytuacjami, nie mają pokrycia w rzeczywistości. Z tego względu można by powiedzieć, że mimo swego historycznego substratu są pozbawione sytuacji. Ale właśnie otwartość pozwala im tworzyć wiele sytuacji, wydobywanych każdorazowo w akcie lektury przez czytelnika. Otwartość tekstów fikcjonalnych można związać tylko z aktem czytania.

Ale cóż takiego każe czytelnikowi wciąż na nowo wdawać się w przygodę tekstu? Odpowiedzieć na to pytanie znaczyłoby zainicjować rozważania antropologiczne. Tak czy inaczej — można zauważyć, że jako czytelnicy mamy najwyraźniej stałą skłonność do tego, aby brać na siebie fikcjonalne ryzyko tekstu, porzucać własne bezpieczeństwo, aby wkroczyć na inne drogi myślenia i zachowywania się, które bynajmniej nie muszą być budujące. Czytelnik może opuścić swój świat, upaść, przeżywać katastrofalne przemiany, nie będąc uwikłanym w konsekwencje. Albowiem brak konsekwencji w przygodzie z tekstami fikcjonalnymi pozwala oczekiwać takich sposobów doświadczania samego siebie, które presja codzienności nieustannie blokuje. Doświadczenie takie przywraca nam ów stopień wolności rozumienia, który w działaniu zawsze się zużywa, wyczerpuje, ba — bywa trwoniony. Zarazem teksty fikcjonalne nasuwają pytania i problemy, które ze swej strony wynikają z nacisków codziennej aktywności. Toteż obcując z każdym tekstem doświadczamy nie tylko tekstu, ale i samych siebie. Aby doświadczenia te mogły być skuteczne,

sam tekst nie może o nich wspominać: „*the Poet (...)* *never affirmeth*”²² — powiedział już sir Philip Sidney, a znaczy to, że teksty fikcjonalne skonstruowane są tak, iż nigdy nie potwierdzają w pełni żadnego z podkładanych pod nie znaczeń, choć przez samą swoją strukturę stale skłaniają nas do aktów nadawania sensu. Jeśli ujednoznaczniamy tekst, wydaje się, iż on z kolei daje nam wyraźnie znać, że nie jest to sens ważny ostatecznie. Pod tym względem teksty fikcjonalne stale wyprzedzają naszą życiową praktykę. Ale przekonujemy się o tym zazwyczaj dopiero wtedy, gdy ich nieokreśloność zastępujemy znaczeniem.

Przełożyła Małgorzata Łukasiewicz

²² Ph. Sidney, *The Defence of Poesie*. W: *The Prose Works*. T. 3. Ed. A. Feuillerat. Cambridge 1962, s. 29.