

Franz K. Stanzel

Historia komplementarna : zarys zwróconej ku czytelnikowi teorii powieści

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 84/1, 205-222

1993

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.

FRANZ K. STANZEL

HISTORIA KOMPLEMENTARNA

ZARYS ZWRÓCONEJ KU CZYTELNIKOWI TEORII POWIEŚCI

Wszyscy jesteśmy narratorami, nawet jeśli nigdy nie pisujemy nowel czy powieści. Codziennie w rozmowach, relacjach, meldunkach, a zwłaszcza we wspomnieniach – niezależnie od tego, czy snujemy je w duchu, czy na głos – usiłujemy nadać formę naszemu doświadczeniu rzeczywistości, tj. nadać mu spójną strukturę, sens, kompletność i znaczenie. Nadając w ten sposób kształt narracyjny naszemu doświadczeniu, zarazem je przekształcamy, fikcjonalizujemy. Teza o fikcjonalności kultury ukształtowanej przede wszystkim werbalnie wydawała się w epoce, powiedzmy, Benjamina Lee Whorfa nader śmiałym uogólnieniem, a przecież dla współczesnych nam strukturalistów jest już niemal banałem. Poniżej spróbujemy wyciągnąć z tego poglądu konsekwencje dotyczące określonego aspektu literackiej teorii opowiadania, nie uciekając się do strukturalistycznych modeli wyjaśniania.

Jeżeli wszyscy jesteśmy narratorami, to jesteśmy narratorami także jako czytelnicy noweli lub powieści. Jednakże okoliczność, iż czytelnik może w ogóle wystąpić w roli narratora albo współautora, była do tej pory przedmiotem rozważań wyłącznie w związku z bardzo nietypowymi utworami narracyjnymi, jak *Tristram Shandy* Sterne'a. Jak często bywa, i tu przypadek dość oczywisty postrzeżono najpierw w jego niezwykłej formie. Wszelako czytelnik może wystąpić jako narrator i współautor także przy lekturze zwykłego tekstu narracyjnego, z tego prostego powodu, że autor i powołany przez niego do życia narrator przedstawiają swoją historię przeważnie niekompletnie. Czytelnik oczekuje, że otrzyma autentyczny, tj. dający się określić nieskończoną liczbą punktów obraz opisanej w opowiadaniu rzeczywistości, tymczasem autor i jego narrator odpowiadają na to oczekiwanie ograniczoną

Franz K. Stanzel (ur. 1923) – germanista i anglista; pracował na uniwersytetach w Getyndze, w Erlangen, następnie jako profesor filologii angielskiej w Grazu. Główny obszar jego zainteresowań to teoria i historia powieści. Najważniejsze publikacje: *Die typischen Erzählsituationen in Roman* (1955; fragment przełożony przez R. Handkego – w: „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 4), *Typische Formen des Romans* (1964; obszerna część tłumaczona w antologii: *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym*. Wybór, opracowanie i przekład R. Handke. Kraków 1980), *Theorie des Erzählens* (1979).

Przekład według: F. K. Stanzel, *Die Komplementärgeschichte. Entwurf einer leserorientierten Romantheorie*. W zbiorze: *Erzählforschung*. Ed. W. Haubrichs. T. 2. Göttingen 1977, s. 240–259].

liczbą zdań i słów. Rozległe obszary opisywanej rzeczywistości pozostają tedy siłą rzeczy narracyjnie niedookreślone. To czytelnik, przynajmniej częściowo, dotwarza i wypełnia niedookreślone fragmenty opowiadania, to czytelnik dodaje do powieści czy noweli swoją komplementarną historię.

Powstawanie takiej komplementarnej historii najłatwiej wskazać u końca opowiadania. W wielu nowelach i powieściach – liczba ich w najnowszej literaturze narracyjnej zdaje się wciąż rosnąć, dość wspomnieć opowiadania Czechowa, Joyce'a, Katherine Mansfield, Sherwooda Andersona i innych – zakończenie przybiera taką formę, że czytelnik ma powody, by losy postaci pociągnąć dalej, poza ramy opowiadania, pozwolić rozwinąć się sytuacji, której opis urywa się w punkcie kulminacyjnym, prześledzić o krok dalej ciągi znaczeniowe, które w ostatnich zdaniach zaledwie zaczęły się zarysowywać. Czytelnik zatem kontynuuje opowiadanie wykraczając poza wyznaczony przez autora koniec. Tyle teoria i nauka o interpretacji sztuki narracyjnej przyjęła do wiadomości. Nie zwrócono natomiast uwagi na to, że przy lekturze dłuższych utworów narracyjnych, np. powieści wiktoriańskich, proces ten zachodzi wielokrotnie, zanim jeszcze czytelnik dotarł do zakończenia opowieści; przy końcu poszczególnych ksiąg, rozdziałów, fragmentów, odcinków albo tam gdzie czytelnik – skłoniony do tego czasem okolicznościami zewnętrznymi – przerywa lekturę, nie wyrzucając natychmiast ze swej wyobraźni odpowiadającego danemu fragmentowi układu postaci i stanu akcji¹. Również wówczas postaci powieści, dzięki cielesności i sile ciężenia, w jakie wyposażały je wyobraźnia czytelnika, będą często poruszały się dalej w kierunku, w jakim je popchnięto, zanim znieruchomią. Należy przeto pokazać, w jaki sposób takie następujące po przerwaniu lektury fragmenty, na gruncie tekstu zrazu niedookreślone lub zgoła puste, skłaniają czytelnika albo dają mu możliwość, by dopełnił opowiadaną historię na podstawie własnych doświadczeń i poglądów lub niejako tytułem próby poprowadził ją dalej, a więc naszkicował historię komplementarną w stosunku do tej, którą przeczytał. Szczegółowość i intensywność wymyślnego uzupełnienia będzie przy tym bardzo różna w zależności od czytelnika, ponieważ gotowość twórczego kształtowania jakiegoś postrzeżenia lub doświadczenia we własnej wyobraźni cechuje różne jednostki w bardzo różnym stopniu. Ponadto nauka o interpretacji dotychczas bynajmniej się nie domagała takiej zdolności. Upatrywano w niej raczej czynnik zakłócający, który w interesie intencji autora należy eliminować.

Któż z czytelników o literaturoznawczym wykształceniu odważy się dziś, jak niegdyś Wilhelm Meister, tropić ślady Hamleta aż do Wittenbergi i dalej, w głąb wczesnej młodości na zamku w Elsynchronie, aby wyszukać „wszystkie

¹ Do wyłożonego tu poglądu najbardziej zbliża się W. Iser, który również podkreślał już znaczenie, jakie dla czytelnika i jego skłonności do wypełniania pustych lub niedookreślonych fragmentów opowiadania mają zakończenia powieści albo zakończenia poszczególnych partii powieści prezentowanej w odcinkach. Por. *Apelatywna struktura tekstów. Nieokreśloność jako warunek oddziaływania prozy literackiej*. Przełożyła M. Łukasiewicz. „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 1. Utworzone przez F. Kermode'a pojęcie „sense of an ending” nie wiąże się wprawdzie bezpośrednio z tym zagadnieniem, jednakże w szerszym, filozoficznym sensie jest dla niniejszych rozważań istotne. Por. *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*. Oxford 1966, zwłaszcza s. 155 n.

najdrobniejsze szczegóły mówiące o charakterze Hamleta w czasach poprzedzających śmierć jego ojca”². Odkąd L. C. Knights w eseju *How Many Children had Lady Macbeth?*³ rozprawił się tyleż olśniewająco, co nazbyt ostro z przerostami charakterologicznej interpretacji Szekspira, osobiste obcowanie z fikcyjną postacią uchodzi za sprzeczne z duchem krytycyzmu i banalne. Owo potępienie tkwiącego pierwotnie w każdym niewykształconym czytelniku zainteresowania całą osobowością postaci godzi w czytelnika powieści równie jak w czytelnika tekstu dramatycznego lub w widza w teatrze. Albowiem nawet większa objętość tekstu i wnikliwszy opis świata przedmiotowego w powieści nie może w pełni zaspokoić owego rozległego zainteresowania ze strony czytelnika: ograniczona liczba zdań tekstu może z konieczności uchwycić tylko pewną część nieograniczonej określoności postaci rzeczywistej czy rzeczywistego przedmiotu. Mimo to na ogół czytelnik żywi wobec fikcyjnej postaci powieściowej złudzenie, iż mógłby ją spotkać także w świecie swego doświadczenia. Można też sobie wyobrazić, że większa szczegółowość, z jaką w dłuższym opowiadaniu charakteryzuje się daną postać, wzmacnia jeszcze owo czytelnicze zainteresowanie, ponieważ każda przedstawiona określoność wnosi do obrazu danej postaci nowe niedookreśloności. Toteż trudno ganić czytelnika, któremu po lekturze np. *Moll Flanders* Daniela Defoe narzuca się pytanie, ile też dzieci w swym obfitującym w romanse i przygody życiu Moll Flanders wydała na świat i co z nich wyrosło. Dziś znamy problematyczność podobnych procedur interpretacyjnych na tyle dobrze, by odważyć się na świadome ich użycie. Należałoby wręcz raz jeszcze zweryfikować wyrok zapadły w tej sprawie przed 40 czy 50 laty⁴, a mianowicie w duchu powszechnie się dziś zapowiadającej emancypacji czytelnika jako wprowadzenie nierównoprawnego, ale w pewnych granicach uprawnionego do współpodejmowania decyzji partnera autora. Jeżeli emancypacja czytelnika postępuje wolniej niż emancypacja „konsumenta” innych rodzajów sztuki, to dzieje się tak zapewne z racji silniejszego powiązania językowego dzieła sztuki ze sferą poznania.

Ileokroć kwestionuje się rzekomy pewnik, trzeba liczyć się z opozycją, w naszym przypadku przede wszystkim ze strony nauki o literaturze, która na gruncie ściśle ontologicznego pojęcia fikcji chciałaby ograniczyć zakres i treść przedstawionej rzeczywistości ściśle do tego, co *explicite* powiedziano w tekście:

Ze stwierdzenia, że na ulicy padało, chcesz wywodzić prawo do wniosku, iż bruk jest mokry. Gdy widzisz latem na drzewie wiśnie, chcesz wnosić, że wiosną drzewo okryte było kwiatami. Jeżeli biograficzny dokument pokazuje ci danego osobnika jako dziecko, a potem jako żołnierza, przypuszczasz, że w międzyczasie był nastolatkiem. Jeżeli opisują twarz człowieka nie wspominając o reszcie jego ciała, mimo to uznasz przecież za prawdopodobne, że jego fizyczna istota nie ogranicza się do twarzy.

Roberta Champigny można uznać za reprezentanta tego kierunku, skoro wychodząc od zacytowanej tu obserwacji dochodzi on do następującego

² J. W. Goethe, *Lata nauki Wilhelma Meistra. (Fragmenty)*. Przełożył P. Chmielowski (uzupełniła i poprawiła A. Frybesowa). W: *Dzieła wybrane*. Wydanie w 4 tomach. Pod redakcją J. Z. Jakubowskiego i A. Milskiej. T. 4. Warszawa 1956, s. 281.

³ L. C. Knights, *Explorations*. London 1963, s. 1–39. Cytowany esej ukazał się w roku 1933.

⁴ W kwestii krytyki, jakiej L. C. Knights poddał tzw. „*D.N.B. approach*” [*D.N.B. = Dictionary of National Biography*], por. J. Harvey, *Character and the Novel*. London 1965, s. 201 n.

ustalenia: teksty fikcjonalne różniłyby się od tekstów niefikcjonalnych czy historycznych tym właśnie, że wnioskowanie z wypowiedzi „padało” o „mokrym bruku” albo z komunikatu „latem na drzewie wiśnie” o „drzewie wiosną okrytym kwiatami” jest w gruncie rzeczy niemożliwe. Champigny ciągnie:

W sferze poznania musimy rozstrzygnąć, czy drzewa kwitły czy nie. W sferze estetyki imperatyw „tak albo tak” jest bez znaczenia. W tym zakresie, w jakim zdarzenia fikcyjne stwierdzane są *explicite*, przyczynowość i prawdopodobieństwo stosują się zarówno do fikcji, jak do historii. Inaczej mówiąc, słowa używane w powieści należą do wspólnoty lingwistycznej. Ale przyczynowość i prawdopodobieństwo nie powinny być stosowane w celu podania *explicite* tego, co w fikcji podane jest *implicite*⁵.

Najpóźniej w tym miejscu staje się rzeczą oczywistą, że konstatacje ontologicznej teorii powieści i wyobrazeniowe przeżycie wielu czytelników powieści nie pokrywają się ze sobą. Ponieważ stanowisko teoretyka powieści wykazuje solidne fundamenty logiczne, a przeto nie można go zasadniczo zakwestionować, należy spróbować innych sposobów usprawiedliwienia herezji czytelnika.

Usprawiedliwienia potrzeba jej także w obliczu coraz szerzej otwieranej dziś granicy między literaturą wysoką a trywialną. Ta niegdyś tak pilnie strzeżona granica przepuszcza dziś, i to w obie strony, wielu autorów i czytelników. Nawyki produkcyjne i konsumpcyjne, do niedawna mające rację bytu jedynie w obszarze literatury trywialnej, napotkać można już także w rewirach literatury ambitnej. Wzmaga to wspomnianą gotowość czytelnika do uzupełniania, zaokrąglania i wypełniania świata, który w tekście fikcyjnym przedstawiony jest niekompletnie i schematycznie. W powieściach trywialnych mianowicie struktura oddziaływania, nastawiona na afirmację świata oczekiwania czytelnika (łącznie z jego życzeniowymi wyobrażeniami), znakomicie potęguje ową skłonność. Byłoby jednak błędem wnosić stąd, że chodzi w przypadku tej skłonności o szczególne oczekiwania czytelników powieści trywialnych. Poniżej wykażemy, że zjawiska charakterystyczne dla odbioru literatury trywialnej występują zawsze również przy lekturze powieści wysokiego lotu.

Najpierw jednak warto uprzedzić spodziewany poważny zarzut. Jeśli pozwolimy czytelnikowi oddawać się bez ograniczeń skłonności do wymyślenia własnej historii komplementarnej, wynik takiej lektury będzie w znacznej mierze odbiegał od uformowanej w tekście intencji autora. Na razie odpowiemy na to, że oczywiście i dla czytelnika mają znaczenie wyraźnie widoczne w tekście słupy graniczne, wytyczające pole jego manewru. Celem dalszych rozważań jest nie na ostatku zwrócenie uwagi nauki o literaturze na kwestię możliwego ograniczenia owego pola manewru. Już teraz jednak można powiedzieć, że na gruncie stwierdzonej niekompletnej określoności opowiadania w obrębie tegoż pola również czytelnik może korzystać z przywileju dysponowania fikcyjną rzeczywistością – przywileju zastrzeżonego dotąd niemal wyłącznie dla autorów. Może właśnie stosunkowo duży stopień dyspozycyjności świata fikcyjnego również wobec twórczej fantazji czytelnika wyjaśnia wysoką rangę, jaką literatura narracyjna zachowuje niezmiennie w naszym skądinąd tak rzeczowym świecie. W szczególności właśnie wtedy,

⁵ R. Champigny, *Implicitness in Narrative Fiction*. „PMLA [= Publications of the Modern Language Association of America]” 85 (1970), s. 988, 989.

gdy świat fikcyjny pojmowany jest jako „pole symulacji” dla projektów modeli światów – wprawdzie nie dających się doświadczyć, ale dających się pomyśleć – czytelnikowi należy przyznać pewną zdolność do współkształtowania owego aktu symulacji⁶.

Najpierw zauważmy, że zarówno dyspozycyjność fikcyjnego świata względem autora, jak roszczenie czytelnika do dysponowania tymi obszarami fikcyjnego świata, które w przedstawieniu autora pozostają niedookreślone lub puste, wymagają przyjęcia wspólnego założenia. Chodzi mianowicie o pole wyobraźni alternatywnej, o bezwarunkową w przypadku autora, o uwarunkowaną w przypadku powieściowych postaci swobodę wyboru różnych możliwych zachowań. Okoliczność, że powieść oferuje swoim postaciom większe pole manewru niż dramat, wynika stąd, że powieść w porównaniu do dramatu mniej jest skrupowana względami ekonomiki przedstawiania. Takie historie alternatywne mogą być włączone do powieści na bardzo wiele różnych sposobów. Do najpotoczniejszych należy forma oparta na sytuacji, w której jedna z powieściowych postaci sama snuje rozważania, co by było, gdyby..., jak np. Dawid Copperfield w rozdziale LVIII historii swego życia:

Często i długo myślałem o tym, co mówiła Dora, co mogło zająć w późniejszych latach naszego małżeństwa; myślałem, że często wypadki, które nigdy się nie zdarzyły, pociągają za sobą następstwa bardziej niż realne. Usiłowałem przez rozpamiętywanie tego, co mogło mnie łączyć z Agnieszką, tym mocniej potępiać moje błędy i pomyłki. I w ten sposób, od przekonania, że powinno się było tak stać, doszedłem do wniosku, że nie stanie się nigdy⁷.

Taka podjęta przez powieściową postać próba przeniknięcia tego, co J. Harvey określa jako „*a shadowy penumbra of possibilities, of might-have-beens*”⁸, może również czytelnika zachęcić do samodzielnego snucia podobnych rozważań oraz wypróbowania w stosownych miejscach akcji możliwych wariantów losu powieściowej postaci, choćby tylko w zarysach. W *Kwartecie Aleksandryjskim* Lawrence’a Durrella tomy 2 i 3 tej tetralogii – *Balthazar* i *Mountolive* – można określić jako historie alternatywne w stosunku do tomu 1, *Justyna*, przy czym warianty wynikają za każdym razem z odmiennej perspektywy. Z uwagi na nasz przedmiot jest rzeczą ciekawą, że właśnie w tym, odniesionym do teorii względności, dziele powieściowym czytelnikowi dostarcza się materiały uzupełniające oraz *paralipomena* („dane uzupełniające” i „robocze punkty orientacyjne”), co do których autor na koniec (w uwadze wstępnej do tomu 4, *Clea*) oświadcza wprost, że chodzi tu o „kilka możliwych kierunków dalszego rozwijania charakterów i sytuacji w następnych częściach cyklu”⁹. Noty te w istocie są właśnie związłymi wskazówkami dotyczącymi możliwych historii komplementarnych w stosunku do powieści. Z innym jeszcze rodzajem historii alternatywnej mamy do czynienia wówczas, gdy autor sam albo w postaci narratora auktoralnego nie wypróbowuje możliwych

⁶ Por. wskazówki bibliograficzne w: G. Waldmann, *Theorie und Didaktik der Trivialliteratur*. München 1973, s. 32.

⁷ Ch. Dickens, *Dawid Copperfield*. Przełożyła K. Beylin. Warszawa 1947, s. 277. W *Powie-dzmy Gantenbein* M. Frischa historia alternatywna staje się właściwym tematem powieści.

⁸ Harvey, *op. cit.*, s. 147.

⁹ L. Durrell, *Clea*. Przełożyła M. Skibniewska. Warszawa 1975, s. 5.

wariantów perspektywicznie, ale kształtuje je kolejno i tym samym przedkłada czytelnikowi do dyskusji, np. przedstawiając różne możliwości przebiegu akcji, ewolucji jakiejś postaci albo końcowego rozwiązania. Bardzo pouczającym przykładem jest tu „wiktoriańska” powieść Johna Fowlesa *Kochanica Francuza*¹⁰, gdzie autor podaje trzy alternatywne zakończenia. Tego rodzaju auktoralne historie alternatywne niejako włączają możliwe historie komplementarne dopowiadane przez czytelnika już do opowiadanej historii. Odbierają czytelnikowi zatem pewną część dających się pomyśleć wariantów gry, ale zachęcają go zarazem do samodzielnego wysiłku wyobraźni, ponieważ uwalniają świat powieści od determinantów jednorazowości i nieodwracalności historycznej, a tym samym czynią go bardziej podatnym na ingerencje imaginacyjnej władzy narratora oraz czytelnika.

Tych kilka przykładów pozwala nie tylko stwierdzić, że historia alternatywna może pojawiać się w powieści na wiele różnych sposobów, ale również, że autorzy, zwłaszcza współcześni, nader chętnie dopuszczają czytelnika do udziału w procesie kształtowania fikcyjnej rzeczywistości lub przynajmniej zachęcają go, by na odpowiedzialność własnej wyobraźni tu i ówdzie uczynił krok czy to w kierunku uzupełnienia nie rozstrzygniętych przez autora szczegółów, czy to w kierunku możliwych wariacji danego fikcyjnego elementu¹¹.

Aby dopełnić ten przegląd możliwości alternatywnego i komplementarnego rozbudowywania fikcyjnych światów, wskaźmy jeszcze przypadek, kiedy to autor możliwą historię komplementarną czyni tematem samodzielnego utworu. Powieść edukacyjna Jamesa Joyce’a *Portret artysty z czasów młodości* skrupulatnie ogranicza przedstawienie widowni, jaką jest Dublin, do dosyć wąskiego wycinka postrzeżeń głównej postaci. Konsekwentnie utrzymywana personalna sytuacja narracyjna — przerwana dopiero tuż przed zakończeniem — jeszcze bardziej podkreśla ostre granice sfery przeżyć i postrzeżeń bohatera i jego otoczenia. Ludzie z dalszego otoczenia pojawiają się na scenie, z bardzo niewieloma wyjątkami, tylko schematycznie i przelotnie. Otóż właśnie schematyzm i ulotność postaci marginalnych oraz rosnąca izolacja bohatera od otoczenia pobudzają fantazję czytelnika do tego, by te schematy wypełnić żywą materią, zatrzymać pochód śpiesznie przemykających postaci, dopuścić barw-

¹⁰ Powieść opublikowano w r. 1969 i wkrótce okazała się bestsellerem w Stanach Zjednoczonych. Dla rozważanej tutaj teorii miejsc niedookreślenia w opowiadaniu ciekawe jest to, co Fowles mówi o różnicy między filmem a powieścią (dwie jego poprzednie powieści były już sfilmowane): „Powieść ma setki możliwości, jakich kino nigdy nie będzie miało. Kino nie może opisać szczegółowo przeszłości, nie może pozwolić sobie na dygresje, przede wszystkim nie może niczego pominąć. W tym tkwi cała niezwykłość kina — na taśmie filmowej widać określone ciało, określone ubrania, określoną scenerię. W powieści można to wszystko opuścić. W powieści trzeba dać tylko trochę dialogów. To jest ta negatywna strona, której filmowcy nigdy nie rozumieją. Powieściopisarz nie musi dawać kompletnego scenariusza. Rozkosz pisania powieści polega na tym, że na każdej stronicy, w każdym zdaniu tyle można opuścić”. D. Halpern, J. Fowles, *A Sort of Exile in Lyme Regis*. „London Magazine” 1971, March, s. 46–47.

¹¹ Stan rzeczy sygnalizowany tu przez pojęcia „historia alternatywna” i „historia komplementarna” wymaga jeszcze dokładniejszego określenia ze strony nauki o literaturze. Przedsięwzięcie takie można też sobie wyobrazić jako kolejny aspekt wielce dziś poważanej estetyki recepcji. (Por. *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. Hrsg. R. Warning. München 1975). W obrębie anglistycznej nauki o literaturze funkcją i rolą czytelnika w procesie recepcji zajmował się przede wszystkim W. Iser (*Der implizite Leser*. München 1972; *Die Appellstruktur der Texte*. Konstanz 1970; oraz rozprawy zamieszczone w tomie *Rezeptionsästhetik*).

ny, nieokiełznany żywioł Dublina i w ten sposób przerwać „*cordon sanitaire*” nietowarzystwa bohatera. Dziś, odkąd znamy wcześniejszą wersję powieści, opublikowaną pod tytułem *Stephen Hero*, wiemy, że ciasne granice świata przedstawionego *Portretu* są poniekąd świadomą ascezą artystyczną. Jakich pokus dublińskiej atmosfery przelomu wieków musiał przy tym Joyce uniknąć – może zaświadczyć odrzucony przezeń tekst *Stephen Hero*, a jeszcze dobitniej *Dublińczycy*, gdzie ponad tuzin mieszkańców Dublina, których czytelnik domyśla się w tle *Portretu* na placach, ulicach i w knajpach, uzyskało fikcyjną egzystencję własną. Joyce udostępnił w ten sposób czytelnikowi *Portretu*, a także *Ulissesa* pewną historię komplementarną, która dla naszych rozważań istotna jest m.in. dlatego, że pokazuje wyraźnie, iż osiągnięcia komplementarnej wyobraźni czytelnika nawet obdarzonego znaczną zdolnością wczuwania się czy bujną wyobraźnią pozostać muszą daleko w tyle za analogicznymi przymiotami autora.

Historia komplementarna jest odpowiedzią czytelnika na świat charakterów, który w opowieści przedstawiony jest zawsze tylko schematycznie, tzn. niekompletnie. W związku z tym należy też uwzględnić, jak ważna jest nie doceniana zazwyczaj konwencja narracyjna, która autorowi i jego narratorowi pozostawia praktycznie nieograniczoną swobodę czasowego i przestrzennego skracania przedstawianej rzeczywistości, tzn. wybierania z kontinuum przestrzennego danej scenarii tylko poszczególnych sektorów, a z kontinuum czasowego danej akcji tylko poszczególnych segmentów. Selekcja przedstawianego materiału lub tworzywa jest, ogólnie rzecz biorąc, charakterystycznym zabiegiem formowania artystycznego bądź estetycznego. Jakoż Nicolai Hartmann w swojej *Estetyce* określa wybór i ograniczenie tworzywa jako istotne momenty powstawania formy estetycznej. Ale „opuszczaniu” ze strony tworzącego artysty odpowiada też zawsze „dopełnianie” w świadomości widza lub czytelnika¹². Uzupełnianie i wypełnianie selektywnego przedstawienia we własnej wyobraźni jest dla czytelnika o tyle koniecznością, że – jak mówi Roman Ingarden – czas i przestrzeń w doświadczeniu rzeczywistości, jak również w wyobrażeniach towarzyszących lekturze nie tolerują luk¹³. Toteż czytelnik czuje się zmuszony tam, gdzie autor selekcjonuje opisywaną rzeczywistość, w wyobraźni na nowo ją uzupełniać, tak by przywrócić złudzenie ciągłości czasu i przestrzeni. Autor przychodzi tu zresztą czytelnikowi z pomocą, albowiem z reguły także i jemu zależy na tym, by za sprawą swej „retoryki udawania [*rhetoric of dissimulation*]”, jak trafnie określa to Wayne C. Booth¹⁴, wciąż na nowo utwierdzać czytelnika w domniemaniu, że nieuniknione w procesie narracji zabiegi selekcyjne na materiale historii, jak np. kondensacja, przeskoki, umieszczanie zdarzeń w jakiejś perspektywie, nie umniejszają autentyczności

¹² N. Hartmann, *Ästhetik*. Berlin 1966, s. 244 n.

¹³ R. Ingarden, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*. Przekładu dokonała M. Turowicz. Warszawa 1960, s. 288, 306.

¹⁴ W. C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*. Chicago 1961, s. 44: „Jakimkolwiek sposobem osiąga się intensywność, musi ona być intensywnością złudzenia, które przedstawia prawdziwe życie (...). I skoro każdy rodzaj kompozycji lub selekcji fałszuje życie, to wszelka fikcja wymaga skomplikowanej retoryki udawania”. Spośród innych nasuwających się założeń widzi także R. Barthes charakterystyczną zdolność opowiadania (w powieści) polegającą na tym, że jest ono w stanie „dawać urojeniu formalną rękomię prawdziwości (...)”. R. Barthes, *Am Nullpunkt der Literatur*. Hamburg 1959, s. 35.

opowiadania. W powieści *Tom Jones* narrator auktoralny w przedmowach do poszczególnych ksiąg daje liczne dowody takiej „*rhetoric of dissimulation*”:

Nasz czytelnik zechce sobie przypomnieć, że na początku drugiej księgi niniejszej opowieści wspominaliśmy o naszym zamiarze pomijania milczeniem okresów czasu, kiedy nie działo się nic godnego zanotowania w naszej kronice.

Postępując w ten sposób mamy na uwadze nie tylko naszą własną wygodę i powagę, lecz również dobro czytelnika; bo nie każemy mu marnować czasu na czytanie rzeczy nie przynoszących ani rozrywki, ani pożytku, a w dodatku dajemy mu możliwość posługiwania się tą cudowną przenikliwością, w której jest mistrzem, a która polega na wypełnianiu własnymi domysłami pominiętych okresów czasu, do czego przygotowaliśmy go już na poprzednich stronicach. <III, 1>¹⁵

Opisany tu i zilustrowany proces przebiega tak „naturalnie”, że badania nad narracją odnotowywały go dotychczas jedynie marginesowo. Ponieważ jednak stanowi on właśnie warunek historii komplementarnej, należy mu się więcej uwagi. Istotną pomocą w tym względzie są prekursorskie prace Romana Ingardena z lat trzydziestych, *O dziele literackim* oraz *O poznawaniu dzieła literackiego*¹⁶. Również Ingarden wychodzi od tego, że czas i przestrzeń w przedstawieniu literackim pojawiają się tylko jako struktury schematyczne, tzn. niekompletne, zredukowane do kilku istotnych cech. Przedstawiony czas i przedstawiona przestrzeń wykazują tedy wiele miejsc niedookreślenia, spośród których czytelnik w toku konkretyzacji przedstawianej rzeczywistości we własnej wyobraźni niektóre wypełnia, inne pozostawia niedookreślone lub puste. W badaniach nawiązujących do Ingardena pojęcia „miejsce niedookreślenia” oraz „miejsce puste” używane są na ogół synonimicznie. W naszym wywodzie wprowadzamy jednak ważną różnicę znaczeniową: miejsca puste to czasowa lub przestrzenna luka w przedstawianiu czasu lub przestrzeni, luka, dla której skonkretyzowania czytelnik nie znajduje w tekście opowiadania żadnych – lub żadnych istotnych – wskazówek pośrednich lub bezpośrednich. Miejsca niedookreślenia natomiast dają się w przybliżeniu określić na podstawie sygnałów zawartych *explicite* lub *implicite* w poprzedzających lub następujących partiach tekstu. Wobec miejsca niedookreślenia czytelnik nie jest przeto – jak w przypadku miejsca pustego – zdany wyłącznie na własne siły, gdy usiłuje w wyobraźni wypełnić albo skonkretyzować luki przedstawienia. Miejsca puste, np. dłuższe odcinki czasu w przebiegu akcji, które opowiadanie przeskakuje, wskazują peryferyjnie na ogół miejsca niedookreślenia, znajdujące się częściowo w zasięgu promieniowania określoności z uprzednich lub następujących partii tekstu. Zakończenia rozdziału, księgi albo całej powieści przypadają niemal zawsze na miejsca niedookreślenia, które następnie, w zależności od ich wagi lub stopnia napięcia, wolniej lub szybciej przechodzą w miejsca puste.

Reasumując należy stwierdzić, co następuje: suma konkretyzacji i uzupełnień miejsc niedookreślenia i miejsc pustych, jakie czytelnik podejmuje w trakcie lektury opowieści, stanowi historię komplementarną. Historia ta wywodzi się z pragnienia czytelnika, by na podstawie tego, co w procesie narracji uległo selekcji i schematyzacji, w wyobraźni swej ponownie stworzyć

¹⁵ H. Fielding, *Historia życia Toma Jonesa, czyli Dzieje podrzutka*. Przełożyła A. Bidwell. T. 1. Warszawa 1955, s. 103.

¹⁶ W sprawie teorii miejsc niedookreślenia zob. zwłaszcza R. Ingarden: *O dziele literackim*, § 38, s. 316 n.; *O poznawaniu dzieła literackiego*. W: *Studia z estetyki*. Warszawa 1957, s. 9, 24, 37, 196 i in.

całość możliwie określoną, kompletną i ciągłą. Historia komplementarna nie stanowi, rzecz jasna, samodzielnej i spójnej historii sama w sobie, lecz jedynie w połączeniu z historią opowiedzianą. Mimo to ma niemałe znaczenie dla interpretacji, gdyż po części pochodzi od samego czytelnika, w ten sposób nie tylko dokonującego uzupełnień, ale też tworzącego pewnego rodzaju tło, na którym mniej lub bardziej ostro rysują się kontury historii opowiedzianej. Aby zrozumieć, jak się to dzieje oraz jak czytelnik za pomocą historii komplementarnej do pewnego stopnia reguluje własny dystans do utworu, a tym samym własną gotowość poddania się intencjom autora, należy wnikać nieco głębiej w teorię narracji.

Nowsze teorie sztuki narracyjnej, mimo oszałamiającej wielości metod, zagadnień i systemów wyjaśniania, na ogół zgodnie wyodrębniają dwa przeciwstawne sposoby prowadzenia narracji. Terminy oraz rozgraniczenia treściowe wprawdzie znacznie się między sobą różnią, niemniej jednak można zakładać pewną zgodność co do zasadniczej treści pojęć w obrębie każdej z następujących kolumn:

narracja właściwa	– narracja sceniczna (O. Ludwig)
<i>picture</i>	– <i>drama</i> (P. Lubbock)
<i>telling</i>	– <i>showing</i> (N. Friedman)
narracja auktoralna i pierwszoosobowa	– narracja personalna i neutralna (F. K. Stanzel)
relacyjny model tekstu albo model ja–ty	– model narracyjny albo model tekstu (J. Anderegg)
sfginowana wypowiedź rzeczywista	– fikcjonalne opowiadanie (K. Hamburger) ¹⁷

W zależności od tego, czy w opowiadaniu albo w części opowiadania dominuje któraś z form uszeregowanych w lewej kolumnie czy któraś z kolumny prawej, zasadniczo odmiennie kształtują się warunki budowania historii komplementarnej. Jak można to wyjaśnić?

Narracja auktoralna albo narracja pierwszoosobowa, jak wynika już z użytego przez J. Anderegga określenia „model ja–ty”¹⁸, jest silniej nakierowana na czytelnika niż narracja personalna, gdyż narrator auktoralny, podobnie jak narrator pierwszoosobowy, ma czytelnika zawsze przed oczyma, toteż reguluje strategię narracyjną zawsze z uwagi na to, by zaopatrzyć czytelnika we wszystkie informacje niezbędne do wyobrażenia sobie tego, co zostało opowiedziane. Czytelnik budując historię komplementarną styka się zatem ze zwykłymi, uwarunkowanymi narracyjnie miejscami niedookreślenia, przy których skonkretyzowaniu zresztą narrator auktoralny lub pierwszoosobowy zapewnia mu wystarczającą pomoc, natomiast ze stosunkowo niewieloma miejscami pustymi, przy których wypełnianiu praktycznie nie może liczyć na żadne wskazówki narratora. Narrator auktoralny i narrator pierwszoosobowy w opisach scenerii, w sprawozdaniach o toczącej się akcji – często zresztą przeskakujących spore odcinki czasu – we wskazujących na związki

¹⁷ Por. F. K. Stanzel: *Die typischen Erzählsituationen im Roman*. Wien 1955; *Die Typische Formen des Romans*. Göttingen 1976. – J. Anderegg, *Fiktion und Kommunikation*. Göttingen 1973. – K. Hamburger, *Die Logik der Dichtung*. Wyd. 2. Stuttgart 1968. Kontynuacja krytyczna omawianych tu rozróżnień dwóch modeli opowiadania i innych problemów zob. E. Leibfried, *Kritische Wissenschaft vom Text*. Wyd. 2. Stuttgart 1972, s. 240 n. – G. von Graevenitz, *Die Setzung des Subjekts*. Tübingen 1973, s. 5 n., 36 n.

¹⁸ Anderegg, *op. cit.*, s. 28 n.

przyczynowe komentarzach dostarczają czytelnikowi dość spójną i zwartą sieć przestrzenno-czasowo-przyczynową, natomiast na ogół niezbyt zwartą sieć odniesień i powiązań. Toteż czytelnikowi dość łatwo jest nanieść na często z grubsza tylko zarysowane partie mapy rzeczywistości fikcyjnej również parę subtelniejszych linii konturowych.

W powieści z narracją personalną czytelnik znajduje natomiast możliwości konstruowania historii komplementarnej wobec tego, co opowiedziano, na sposób całkowicie odmienny niż w powieści z dominującą narracją auktoralną lub pierwszoosobową. Przede wszystkim wyrazista perspektywizacja – przedstawiana rzeczywistość postrzegana jest tu z reguły z dokładnie zlokalizowanego punktu widzenia, odpowiadającego wybranej postaci – powoduje, że w historii komplementarnej akcent przesuwa się z wymiaru czasowego na przestrzenny. Najważniejsze miejsca niedookreślenia i miejsca puste znajdują się mianowicie poza ściśle wyznaczonymi przez perspektywę personalnych mediów sektorami przedstawianej przestrzeni lub na peryferiach tych sektorów. W powieści o narracji auktoralnej narrator osobowy osadza – choćby niewyraźnie – węższą scenierię zdarzeń w jej szerszym horyzoncie i tym samym zaciera granice między właściwym światem opowiadany a otaczającą go przestrzenią, aby odciągnąć uwagę czytelnika od tych granic. Natomiast narracja personalna z całą mocą uwydatnia ostre odgraniczenie postrzeganego wycinka świata. Ponadto nie ma tu oczywistego osobowego narratora, który dawałby czytelnikowi pewność, że naprawdę udostępniono mu wszystkie ważne dla historii informacje. Przestrzeń poza sektorem naświetlonym przez projektor świadomości jednej z postaci jest przestrzenią pustą, w której mogą zagnieździć się domysły, obawy, lęki zbliżone do strachu przed tym, co absolutnie nieokreślone, do *horror vacui* dawnych epok. Nie przypadkiem lęk istnienia i egzystencjalna niedola człowieka w nowoczesnym świecie swój najbardziej dobitny wyraz znajdują w personalnej formie powieści, co szczególnie wyraźnie widać w powieściach Kafki.

W związku z tym nasuwa się też pytanie, wciąż nie doceniane jako problem ogólny w teorii powieści, w jakim stopniu czytelnik uświadamia sobie, że na jego gotowość do współodczuwania lub do odrzucania, na jego sympatię lub antypatię wobec postaci powieściowych w sposób decydujący wpływa wybór charakterów, jakie autor obdarza przedstawieniem introspekcyjnym. Introspekcja powoduje w sposób niemal nieunikniony, że „zogniskowanie sympatii [*focus of sympathy*]” czytelnika przenosi się na postać, której myśli i uczucia są dlań bezpośrednio dostępne. Tu jednak chodzi nam nie tyle o uświadomienie czytelnika co do możliwości zjednywania sobie jego sympatii, ile o kwestię poszerzenia zakreślonego przez autora horyzontu personalnego. Czytelnicy wymagający i krytyczni będą mianowicie próbowali rozciągnąć swoją historię komplementarną także na te postacie powieściowe, dla których autor zastrzegł uprzywilejowaną pozycję punktu widzenia. Niemal w każdej opowieści jeden przynajmniej charakter zaleca się jako *focus* takiej kontra- lub komplementarno-perspektywistycznej lektury. W znanym opowiadaniu Aldousa Huxleya *Uśmiech Giocondy* przygoda miłosna i morderstwo przedstawione są przede wszystkim ze stanowiska małżonka zamordowanej, na którego pada podejrzenie. Historia zyskuje niespodziewanie na intensywności, a początkowo na pozór banalne szczegóły nabierają znaczenia, gdy czytelnik z własnej inicjatywy podej-

mie próbę oglądania wypadków także z punktu widzenia drugiej głównej bohaterki, która ostatecznie zdemaskowana zostaje jako morderczyni. Autor pozostawił tę perspektywę jako miejsce niedookreślenia, a przeto dobrym prawem czytelnika jest uwzględnić ową – w tekście otwartą – możliwość w dokonywanej przez siebie konkretyzacji. Ostatecznie sami autorzy, jak wiemy, w brulionach i kolejnych redakcjach zawsze biorą pod uwagę perspektywy alternatywne, których następnie z jakichś powodów jednak nie realizują. Jako przykład służyć może zawarty w rękopisie *Zamku*, w powieści jednak (jeszcze?) nie zużytkowany przez Kafkę fragment protokołu wioskowego sekretarza Momyusa o mierniczym K., gdzie niejako *in nuce* zarysowana jest możliwość alternatywna, dość antagonistyczna w stosunku do opowiedzianej historii owego mierniczego¹⁹. We wspomnianym już wieloperspektywicznym *Kwartecie Aleksandryjskim* Lawrence'a Durrella, w *Uzupełnieniu* dodanym do ostatniego tomu, *Clea*, czytelnika niejako wzywa się, by samodzielnie zarysował kolejny wariant perspektywy, mianowicie „opowieść Hamida o Darleyu i Melissie”²⁰.

Tam gdzie uchwytne jest narratore osobowy, przy narracji auktoralnej albo pierwszoosobowej, założenia przestrzenno-czasowej konkretyzacji fabuły przez czytelnika wyglądają zatem inaczej niż w przypadku narracji personalnej albo neutralnej. Wynikają stąd, jak już pokazano, ważne konsekwencje dla historii komplementarnej. Dopóki czytelnik ma przed oczyma narratora osobowego, zawiera – zakładając naturalnie, że nie chodzi o „narratora nieautorytatywnego [*an unreliable narrator*]” wedle formuły W. C. Bootha – rzetelności i dyskrecji owego narratora w doborze najważniejszych faz akcji, w decyzjach, co ma zostać przedstawione, a co pozostanie niedookreślone lub puste. W tekście, gdzie osoba narratora jest nieuchwytna, czytelnik musi zrezygnować z takiej pomocy, zarazem jednak tym baczniej wsłuchuje się w znaczące miejsca niedookreślenia tekstu, albowiem na podstawie swego czytelniczego doświadczenia z takimi tekstami wie, że właśnie tutaj znaleźć można istotne wskazówki interpretacyjne. Przedstawimy tę różnicę na przykładzie krótkiego fragmentu, zacytowanego najpierw w wersji narracji pierwszoosobowej, a potem w wersji narracji personalnej. Nadają się do tego początkowe rozdziały *Zamku* Kafki, które autor zapisał najpierw w formie pierwszoosobowej, a potem przetransponował na narrację personalną. Skorzystamy przy tym z wyników analizy dokonanej przez Dorrit Cohn.

Mierniczy K. przybył właśnie do wiejskiej gospody, gdzie na schodach wita go oberżysta. Z lewej i prawej strony oberżysty dostrzega dwóch mężczyzn, których widział przelotnie w czasie jazdy do gospody:

¹⁹ Protokół ten przedrukowany jest w posłowie do wydania 1, opracowanego przez M. Broda: F. Kafka, *Das Schloss. Roman*. Berlin, S. Fischer-Schocken Books, 1946, s. 486–487.

²⁰ Durrell, *op. cit.*, *Uzupełnienia*. O tym, jaką podniętą do projektowania historii komplementarnej są takie „robocze punkty orientacyjne”, dobitnie świadczy następujący fragment pewnej interpretacji *Kwartetu Aleksandryjskiego*: „Jedną z roboczych wskazówek podanych na końcu tomu *Clea* wspomina np., że pierwszy mąż Justyny, Arnauti, umiera powoli na paraliż. Od razu nasuwa się domysł, że Arnauti mógł zarazić Justynę i że wiele z jej nieobliczalnych zachowań, jak również lekki wylew, jakiego doznaje niedługo przed rozpoczęciem akcji *Clei*, może znajdować proste wyjaśnienie medyczne. Może uraz, jakiego doznała jej życie seksualne, ma charakter fizyczny, a nie metafizyczny”. G. S. Fraser, *Lawrence Durrell. A Study*. Wyd. 2. London 1973, s. 121. Por. też V. Neuhaus, *Typen multiperspektivistischen Erzählens*. Köln–Wien 1971, s. 145 n., gdzie jednak nie bierze się pod uwagę możliwości perspektywy komplementarnej czytelnika.

- Coście za jedni? – spytałem wodząc wzrokiem od jednego do drugiego.
- Pana pomocnicy – odpowiedzieli.
- To są pomocnicy – potwierdził szeptem oberżysta.
- Co? – spytałem. – Wy jesteście moimi dawnymi pomocnikami, którym kazałem przyjechać za mną i na których czekam? – Przytaknęli. – To dobrze – rzekłem po chwili – to dobrze, żeście przyjechali. Zresztą – rzekłem po upływie następnej chwili – bardzoście się spóźnili, jesteście strasznie niedbali.

Dorrit Cohn w swojej interpretacji tego fragmentu wskazała, że wedle wszelkiego prawdopodobieństwa czytelnikowi odmawia się tu ważnej informacji, której właściwie miałby on prawo od pierwszoosobowego narratora pra-*Zamku* oczekiwać, mianowicie wzmianki, co też owo Ja myśli w czasie obu wyraźnie wtrąconych pauz w dialogu, które za każdym razem trwają „chwilkę”. Dorrit Cohn mówi o „dręczącym opuszczeniu dotyczącym niesłychanego faktu, że oto bohater wita i beszta jako swych dawnych pomocników dwóch ludzi, których nigdy przedtem nie widział na oczy” (tj. przed przybyciem do wsi)²¹. W istocie owe trwające za każdym razem „chwilkę” pauzy w dialogu są miejscami niedookreślenia opowieści, gdyż akcja jest tu opowiedziana ze skrótami, a dokładniej – dwukrotnie przeskakuje się krótkie stadia. Czy jednak czytelnik, jak Dorrit Cohn, miejsca niedookreślenia w wersji pierwszoosobowej pojmuje jako „dręczące opuszczenia”, wydaje się problematyczne, i to z tego samego względu, który Dorrit Cohn nader trafnie określa jako „logikę narracji pierwszoosobowej”, „samousprawiedliwienie – jeżeli nie samowyjaśnienie”. Właśnie ta naczelną zasadą narracji pierwszoosobowej stanowi dla czytelnika gwarancję, że w trakcie owych pauz pierwszoosobowy narrator nie myśli o niczym istotnym, inaczej bowiem coś by o tym powiedział; jakoż nie widać powodu, dla którego miałby coś przed czytelnikiem ukrywać. Natomiast wrażenie „dręczącego opuszczenia” powstaje nieodparcie w personalnej narracji trzecioosobowej, przyjętej w ostatecznym tekście powieści:

- Coście za jedni? – spytał wodząc wzrokiem od jednego do drugiego.
- Pana pomocnicy – odpowiedzieli.
- To są pomocnicy – potwierdził szeptem oberżysta.
- Co? – spytał K. – Wy jesteście moimi dawnymi pomocnikami, którym kazałem przyjechać za mną i na których czekam? – Przytaknęli. – To dobrze – rzekł K. po chwili – to dobrze, żeście przyjechali. Zresztą – rzekł po upływie następnej chwili – bardzoście się spóźnili, jesteście strasznie niedbali!²²

Jedyna zmiana, jaką autor wprowadził przerabiając wersję pierwszoosobową na trzecioosobową, to zastąpienie zaimka pierwszej osoby przez „K.” lub zaimek trzeciej osoby, a mimo to te stosunkowo błahe różnice tworzą z gruntu odmienne warunki dla czytelnika. W ostatecznej wersji nie ma osobowego narratora jako tego, który mógłby czytelnikowi zagwarantować rzetelne oddanie wszystkich istotnych elementów. Miejsca niedookreślenia, tu: obie „chwilki” w scenie dialogu, przykuwają tedy nieodparcie uwagę czytelnika, stają

²¹ D. Cohn, *K. enters „The Castle”. On the Change of Person in Kafka’s Manuscript*. „Euphorion” 62 (1968). Z tego tekstu (s. 35) cytuje się tu pierwotną wersję *Zamku*.

²² F. Kafka, *Zamek*. Przełożyli K. Radziwiłł, K. Truchanowski. Wyd. 3. Warszawa 1983, s. 27–28. [W polskiej wersji przytoczonej sceny nie ma owych „trwających chwilkę” pauz w dialogu, toteż korzystając z tego przekładu odchodzę odeń tam, gdzie jest to niezbędne dla zrozumienia wywodu Stanzela. – Przypis tłum.]

się w dosłownym sensie tego wyrażenia „dręczącymi opuszczeniami”, wzywającymi czytelnika do wypełnienia lub uzupełnienia. Zapewne większość czytelników uwzględni zagadkowe elementy w zachowaniu i toku myślowym K. konkretyzując te miejsca niedookreślenia. W wersji pierwszoosobowej natomiast obie „chwilki” pozostają zasadniczo cząstkowymi stadiami opowiadanej akcji zewnętrznej: odpowiedź udzielona pomocnikom pada dwukrotnie po stosownej pauzie, która ma im obu co najwyżej uprzytomnić należy dystans dzielący ich od Ja. W tej wersji zatem „chwilki” oddziałują przede wszystkim na pomocników, w wersji trzecioosobowej – bezpośrednio na czytelnika. Innymi słowy, tylko w wersji trzecioosobowej zawarte są autentyczne miejsca niedookreślenia, apelujące do czytelnika, by je w swej wyobraźni wypełnił i tym samym pociągnął o krok dalej historię komplementarną.

Porównanie obu wersji tekstu miało pokazać, że miejsca niedookreślenia i miejsca puste, sposób ich możliwej konkretyzacji, a zatem także i komplementarna historia czytelnika określone są w istotnej mierze przez *modus* narracji. Że wskazane tu różnice nie są natury kategoriowej – nie ma potrzeby obszerniej dowodzić. Wynika to bezpośrednio z istoty obu przedstawionych typowych sytuacji narracyjnych, między którymi założyć można kontinuum możliwych reakcji czytelnika. Dalej, należy wziąć pod uwagę, że użyte przykłady obok wielkiej zalety polegającej na tym, iż nie są to konstrukcje zmyślane, lecz oryginalne teksty autora, mają też wielką wadę: czytelnik mianowicie przy lekturze pierwszoosobowej wersji pierwotnej *Zamku* nie będzie umiał z reguły do końca zapomnieć personalnej narracji ostatecznej wersji powieści, skutkiem czego wczuwanie się w sytuację narratora pierwszoosobowego będzie nieco utrudnione. Toteż przedłożoną tu hipotezę należy sprawdzić na innych jeszcze przykładach tekstu.

Jak zauważono przy interpretacji formy pierwszoosobowej w pra-*Zamku*, sposób tworzenia historii komplementarnej w przypadku powieści z narratorem osobowym zależy również od tego, czy mamy tu do czynienia z narratorem „rzetelnym”, czy też z narratorem „zawodnym i nierzetelnym”, wedle rozróżnienia W. C. Bootha²³. Nieufność czytelnika wobec opowieści „narratora nierzetelnego” zaznacza się w całości historii komplementarnej, która ewentualnie może stać się demaskatorską wersją przeciwną. Zdarza się to zwłaszcza wtedy, gdy w opowieści występują charaktery, których zachowanie zaprzecza przedstawieniu akcji przez „narratora nierzetelnego”, wskutek czego jego nierzetelność wychodzi na jaw.

Jeszcze inne uwarunkowania historii komplementarnej zachodzą, gdy przy personalnej sytuacji narracyjnej *medium* personalne utworzone jest na modłę mętnego, zniekształcającego zwierciadła. W takim przypadku historia komplementarna przejmuje raczej funkcję rozjaśniającą. Historia komplementarna wchłania też tutaj znaczną część interpretacji opowieści. Do jakich komplikacji może wówczas dojść, pokażemy porównując historie komplementarne do dwóch opowiadań Henry’ego Jamesa: *W kleszczach łęku*, gdzie pierwszoosobowa narratorka, guwernantka, jest wedle wszelkiego prawdopodobieństwa nierzetelna, oraz *Łgarza*, gdzie zdarzenia odbijają się głównie w nieco mętym

²³ Booth, *op. cit.*, s. 158 n. Należy jednak zauważyć, że Booth używa pojęcia „narrator” na oznaczenie zarówno narratora osobowego, jak *medium* personalnego.

zwierciadło personalnego *medium*, malarza portrecisty, mającego osobiste uprzedzenia w stosunku do innej głównej postaci. Może kontrowersyjność większości interpretacji tych dwóch opowiadań uległaby złagodzeniu w wyniku dokładnej analizy zawartych w nich miejsc niedookreślenia?²⁴ Podjęta przez Bootha próba zestawienia czytelniczej wersji *Łgarza* z wersją, którą sam zrekonstruował z punktu widzenia *medium* personalnego, nasuwa zastrzeżenia z racji brzemiennego w następstwa błędu transpozycji. Booth transponuje personalną wersję opowiadania *Łgarz* na narrację pierwszoosobową, wskutek czego wypowiedzi *medium* personalnego uzyskują dającą się weryfikować — lub falsyfikować — intencjonalność, tego zaś właśnie brak przy personalnej narracji w tekście opowiadania! Błąd ten rzutuje o tyle na całą *Rhetoric of Fiction*, że Booth reprezentuje tu pogląd, iż opozycja pierwszej i trzeciej osoby w narracji nie ma znaczenia dla wartości wypowiedzi²⁵.

Stwierdzony związek między miejscami niedookreślenia bądź miejscami pustymi a danym sposobem narracji pozwala też dokładniej ująć zaobserwowany przez W. Isera wzrost liczby miejsc pustych w nowoczesnej powieści. Miejsca puste to według Isera bodźce skłaniające czytelnika do wykrycia na własną rękę opuszczonych powiązań; zatem według przyjętej tu terminologii są one miejscami niedookreślenia zwłaszcza w zakresie odniesień syntaktycznych i korelacji poszczególnych części. Można się zgodzić, że w powieściach J. Joyce'a i S. Becketta dostrzegamy znaczny wzrost liczby takich miejsc pustych — w porównaniu do powieści Fieldinga i Thackeraya. Jednakże wyjaśnienie, jakie podaje Iser, należałoby uszczegółowić. Ponieważ zestawiane powieści różnią się całkowicie sposobem narracji, w badaniach Isera najważniejsza może przyczyna różnicy związanej z liczbą miejsc pustych, między powieściami nowoczesnymi a dawniejszymi, pozostaje nie zauważona. Ogólnie o wzroście liczby „miejsc pustych” można mówić dopiero wtedy, gdy wykaże się, że również w nowoczesnych powieściach auktoralnych, a więc co do typu odpowiadających powieściom Fieldinga i Thackeraya, stwierdzimy wzrost liczby miejsc niedookreślenia i miejsc pustych²⁶.

Wśród wielu możliwych konkretyzacji miejsc niedookreślenia R. Ingarden wyróżnił też takie, które „nieodpowiednio dobrane do pozostałych elementów konkretyzacji niszczą lub co najmniej w istotny sposób psują zestrój jakościowy w niej występujący”²⁷. Ingarden ma tu na myśli rozdźwięk między stylem opowiadanej historii i stylem konkretyzacji czytelnika, a więc i stylem historii komplementarnej. Ingarden pozostaje jeszcze całkowicie pod wpływem estetyki, która zasadę jednolitości stylu wyniosła do rangi najwyższego przykazania wszelkiej sztuki. Granice swobody, z jaką czytelnik może projektować swój własny wkład do opowieści, zostają w ten sposób poważnie zawężone. Jest rzeczą wątpliwą, czy nowoczesny czytelnik może w ogóle sprostać takim wymaganiom, jako że przy lekturze dzieła o pewnym nachyleniu stylistycznym, np. powieści wiktoriańskich, nie jest w stanie wyprzeć ze świadomości znajomości dzieł o całkiem przeciwnym nachyleniu

²⁴ Por. *ibidem*, s. 311 n., 347 n.

²⁵ *Ibidem*, s. 150.

²⁶ Iser, *Apelatywna struktura tekstów*, s. 272–278.

²⁷ Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*, s. 196.

stylistycznym, np. nowoczesnej powieści, i związanych z nimi oczekiwań. Nie pozostaje to bez wpływu na konstituowanie się historii komplementarnej, ponieważ miejsca niedookreślenia i miejsca puste dają właśnie sposobność do przypomnienia lektur dzieł o odmiennym stylu. Okoliczność ta ma duże znaczenie zwłaszcza dla powieści, ponieważ w tym gatunku od XIX w. zmienił się gruntownie choćby zasadniczy raster przedstawiania biografii. Najpospolitsze szczegóły dnia codziennego, w dawniejszych powieściach niemal zawsze tylko skąpo sygnalizowane albo całkiem pomijane, wysuwają się w nowoczesnych powieściach strumienia świadomości nierzadko na plan pierwszy. Podobnie dzieje się z fizycznymi szczegółami doczesnej egzystencji charakterów, które to szczegóły autor wiktoriański zmuszony był wymijać szerokim łukiem. Ale czy można wymagać od nowoczesnego czytelnika, by wyrzekł się tej wiedzy w chwili, gdy przystępuje do lektury powieści wiktoriańskiej, np. powieści rozwojowej w rodzaju *Dawida Copperfielda* czy nawet *Drogi człowieczej*, tuż po przeczytaniu *Portetu artysty z czasów młodości* Joyce'a, gdzie fizyczne i psychiczne problemy młodzieńczej erotyki przedstawione są z tą samą konsekwencją, z jaką w poprzednio wymienionych powieściach je omijano? Czy można zapobiec, by czytelnik żyty z Leopoldem i Molly Bloom z *Ulissesa* przy konkretyzacji charakteru, powiedzmy, Izabeli Archer z *Portretu damy* H. Jamesa nie zastanowił się nad jej cyklem miesięcznym i wynikającymi stąd okolicznościami, a do wyobrażeń o przebiegu dnia Lamberta Strethera z *Ambasadorów* nie dodał porannego stolca? Zgoda, już sama myśl o tym przyprawiłaby Henry'ego Jamesa o dreszcz zgrozy, co zresztą historyk literatury mający poszanowanie dla czasów i osobowości autora doskonale może zrozumieć. Ale czy także od nowoczesnego czytelnika wymagać należy podobnej cenzury myśli, czy też raczej jego przywilejem, jako czytelnika obytego z literaturą, jest wymyślać do każdej powieści właśnie taką historię komplementarną, która rzeczywistości przedstawionej pozwala maksymalnie uczestniczyć w tym, co ludzkie i arcyłudzkie? O tym, jak bardzo rozważania te są aktualne, zaświadczyć może wspomniana już powieść Johna Fowlesa *Kochanica Francuza* (1969), gdzie tematem jest właśnie kombinacja wiktoriańskiej historii z pewnego rodzaju historią komplementarną stworzoną przez świadomość nowoczesną. W powieści tej nowoczesny narrator auktoralny próbuje *ex post* wprowadzić do wiktoriańskiej historii trójkąta te informacje, które autor wiktoriański, chcąc nie chcąc, tłumił, których jednak nowoczesny czytelnik oczekuje. Nawet wtedy czytelnikowi pozostaje jeszcze dość miejsc niedookreślonych, by do auktoralnej historii komplementarnej mógł dorzucić swoją własną. Ta ostatnia mogłaby się, zwłaszcza przy ponownej lekturze, skoncentrować na postaci Sary, tajemniczej i zgoła nie po wiktoriańsku namiętej kobiety, która w powieści, co znamienne, przedstawiona jest tylko pod względem zewnętrznym, podczas gdy obydwie pozostałe główne postacie otrzymały bardzo wnikliwą charakterystykę wewnętrzną i zewnętrzną. Taka dyskryminacja najbardziej interesującej postaci powieściowej to dla czytelnika wręcz wyzwanie, zmuszające, by do swego komplementarnego wizerunku Sary wprowadził choćby domniemany moment introspekcji i tym samym owej interesującej figurze „*new woman*” nadał odpowiednią głębię.

Do tej pory mowa była przede wszystkim o stosunkowo krytycznym

czytelniku, zdolnym do „lektury pod włos”²⁸. Cechą charakterystyczną takiego czytelnika jest m.in. skłonność do zmiany rastra selekcji w zależności od sytuacji narracyjnej lub stylu epoki: czytelnik taki w swojej historii komplementarnej zmienia używany w opowiadanej historii raster selekcji na raster powieści wobec tamtej przeciwstawnej, a więc np. przy lekturze *Portretu damy* stosuje raster *Ulissesa*. Spośród wielu innych typów czytelników, wyodrębnionych wedle sposobu wysnuwania historii komplementarnej, wspomnijmy jeszcze pokrótce o czytelniku czytającym „z włosiem”. Przy czytaniu dłuższej powieści lektura „pod włos” może naturalnie przejściowo ustępować miejsca lekturze „z włosiem” – i odwrotnie. Nie należy tu stosować kategoriycznych podziałów. Trafniejsze wydaje się wyobrażenie pewnego kontinuum postaw czytelniczych, sięgającego od danej pozycji skrajnej do pozycji biegunowo jej przeciwstawnej.

Z dotychczasowych wywodów, odnoszących się przede wszystkim do krytycznej i twórczej lektury „pod włos”, wynikać powinno jasno, że historia opowiedziana i historia komplementarna mogą zarówno wzajemnie się uzupełniać, jak i ze sobą kontrastować. Jeżeli historia opowiedziana pełna jest napięcia, dramatyczna, przebieg akcji wyraziście zaznaczony, to odpowiadająca jej historia komplementarna będzie miała za przedmiot raczej stany albo powolne procesy, rutynę dnia codziennego: można wyobrażać sobie Moll Flanders, jak między opowiedzianymi przygodami zajęta jest porządkowaniem i reperowaniem garderoby, może też doглядaniem dzieci; a Tom Jones w historii komplementarnej musi spędzać niejedną dzień dzieciństwa i młodości pod okiem domowego nauczyciela, zgarbiony nad wypracowaniem i rachunkami. W ten sposób historia komplementarna może stać się ogólnoludzkim tłem dla „skomplikowanej wyjątkowości [*complicated uniqueness*]”²⁹ charakterów w historii opowiedzianej. Może czytelnicy powieści dlatego właśnie są zawsze gotowi zaakceptować przedstawiane im przez autorów unikaty ludzkiej indywidualności, że unikaty te w historii komplementarnej strącone zostają z piedestału swej wyjątkowości i postawione na rozległym fundamencie cech powszechnych? Jeżeli historia opowiedziana skłania się do innowacji, do udziwnień, które powodować mają zaskoczenie, do negatywności, do wikłania i zagęszczania związków sensu, to historia komplementarna działa niejako uśmierniająco, afirmująco w sensie harmonii i przejrzystości. Historia komplementarna nie zna – aby przełożyć sformułowaną przez Weinricha charakterystykę paraliteratury na świat historii komplementarnej – „zakazu szczęścia”³⁰. Podczas gdy historia opowiedziana właśnie w wielkich powieściach literatury światowej zmierza zawsze do tego, by zakwestionować samą siebie oraz możliwość opowiadania w ogóle, to historii komplementarnej obce są

²⁸ Pojęcie to pochodzi od R. Wenzela (*Vom „Gegen-den-Strich-Lesen”*. W zbiorze: *Projekt Deutschunterricht*. T. 3. Hrsg. H. Ide (i inni). Stuttgart 1972, s. 84–100.

²⁹ Por. M. Mudrick, *Charakters and Event in Fiction*. „Yale Review” 50 (1960), s. 211: „Jeżeli ludzie byli – lub są – zawsze w tak skomplikowany sposób różni między sobą, jak chcieliby nas przekonać XIX-wieczni powieściopisarze, to oczekiwanie i odbiór tak skomplikowanej wyjątkowości w literackich prezentacjach natury ludzkiej jest niemal tak nowoczesne jak sama powieść”.

³⁰ H. Weinrich, *Drei Thesen von der Heiterkeit der Kunst*. W: *Literatur für Leser*. Stuttgart 1971, s. 15.

tego rodzaju skrupuły. Czytelnika jako „autora” historii komplementarnej nigdy bodaj nie kusi rola „narratora samoświadomego”³¹.

Generalnie nie należy zatem zaprzeczać pewnemu rodzinnemu podobieństwu między historią komplementarną, zwłaszcza układaną przez czytelnika „pod włos”, a historią opowiedzianą w powieściach brukowych. Mówiąc najogólniej, to fizjonomiczne podobieństwo ukazuje się jako rezultat wspólnej im obu struktury afirmatywnej³². Jest ona przeciwieństwem apelatywnej struktury historii opowiedzianej w powieściach wysokiego lotu. Jednakże owa struktura apelatywna — może zresztą należałoby znaleźć na to inne określenie — opiera się nie jak u Isera na pustych miejscach tekstu³³, lecz odwrotnie, właśnie na wypełnionych narracyjnie partiach powieści, na tych partiach, gdzie czytelnik najbardziej stanowczo wzywany jest do wyrzeczenia się zakorzenionych poglądów i oczekiwań i gdzie zatem najsilniej dochodzi do głosu jego zaskoczenie. Historia komplementarna, jaką czytelnik taki wypełnia miejsca niedookreślenia i miejsca puste w historii opowiedzianej, powoduje raczej „ruch przeciwbieżny”³⁴, jakim czytelnik, często może nieświadomie, stara się choć chwilowo uchylić od zaskakującej go sytuacji. W jego historii komplementarnej przeto znajdować się będą często cechy owej „schematycznej zwartości”, jak Anderegg określa jałowy bieg opowieści opartej na kliszach, gdzie „konkretyzacja pozostawiona jest czytelnikowi”. Anderegg powiada dalej:

Podczas gdy w tekście zwartym poszczególne wyobrażenia — integralne składniki pewnej w całości obcej rzeczywistości — uzyskują wartość, której nie mają w polu odniesień czytelnika, ponieważ — włączone w proces interpretacji — modyfikują się, podczas gdy konkretyzacji zatem nieodmiennie towarzyszy poczucie obcości, operujący kliszami język tekstu schematycznego pozostawia konkretyzacji tak swobodne pole wyobraźni, że wzajemna modyfikacja wyobrażeń jest wykluczona. Nie określona przez kliszę, ale swobodna konkretyzacja składa się z asocjacyjnych skojarzeń, które pojmować należy jako prostą reprodukcję tego, co ma znaczenie w polu odniesień czytelnika³⁵.

Te uwagi Anderegga, odnoszące się do powieści brukowej, znajdują potwierdzenie — choć może nie tak oczywiste — w każdej powieści, także w największych dziełach tego gatunku. I tam niekiedy wizerunek rzeczywistości przedstawionej budowany jest z wyobrażeń przejmowanych „w zmienionej postaci z pola odniesień czytelnika”³⁶, i tam rzeczywistość reprodukowana jest lub wprowadzana przez czytelnika do miejsc niedookreślenia bez efektu wyobcowania. Proces komunikacji między opowiadającym a czytelnikiem można tedy również w wybitnych powieściach przedstawić jako sekwencję kwestionowania bądź szokowania obcością oraz potwierdzania bądź aprobaty pola odniesień czytelnika. Już sama długość powieści i wynikający stąd czas trwania lektury wyklucza, z czysto fizjologicznych powodów,

³¹ Booth, *op. cit.*, s. 155, 430–432.

³² Por. Waldmann, *op. cit.*, s. 21 n. Waldmann stwierdza zresztą, że w powieściach brukowych ze znaczną liczbą miejsc niedookreślenia o często dużej rozległości kontrastuje bardzo ograniczona swoboda realizacji. Tłumaczy się to tym, że konkretyzacja opowieści przez czytelnika zawężona jest do niewielu stereotypowych możliwości.

³³ Por. Iser: *Die Appellstruktur der Texte; Der implizite Leser*, s. 317 n.

³⁴ Pojęcie to używane jest w podobnym sensie przez Weinricha (*op. cit.*, s. 20, 21 i passim).

³⁵ Anderegg, *op. cit.*, s. 120–121.

³⁶ *Ibidem*, s. 122.

by czytelnik znajdować się miał przez cały czas w stanie zaskoczenia co do problematyczności bądź banalności własnego pola odniesień. Aktywna rola czytelnika, obok charakterystycznej jakości roli – określonej przez Weinricha słowem „pogodność [*Heiterkeit*]” i oznaczającej według niego pole manewru, do którego czytelnik rości sobie prawo wobec negatywności świata (z perspektywy autora)³⁷ – każe także swobodę fantazji, banalność i kliszowy charakter rzeczywistości oraz brak zaskoczenia ze strony czytelnika wprowadzić *ex post* do tekstu opowiedzianej historii niejako na zasadzie wersji „międzywierszowej”. Lektura powieści jako splot historii opowiedzianej i historii komplementarnej to stała przemienność *systole* i *diastole*, wyobcowania i identyfikacji, zaskoczenia i afirmacji, powikłań i schematyzmu, gotowości do innowacji i skłonności do stereotypu.

W pewnym sensie tezy te potwierdzają tylko to, co krytyce wiadome jest od dawna, że mianowicie nawet wielkie dzieło i przynależna mu konkretyzacja ze strony czytelnika składają się z elementów bardzo różnych norm i poziomów estetycznych. Przypomniawszy to ponownie T. Todorov mówiąc, że każde dzieło należy do dwóch gatunków: nowego, który samo dopiero stwarza, oraz starego, który przewyciężyło³⁸. Każda wybitna powieść ośmiela się opowiadać przez siebie historię wtargnąć na nową ziemię możliwych lub wyobraźalnych przeżyć; czytelnik swoją historię komplementarną porządkuje topografię owej *terra nova* na rzetelnej mapie własnych doświadczeń z wczoraj i dziś.

Przełożyła Małgorzata Łukasiewicz

³⁷ Weinrich, *op. cit.*, s. 17.

³⁸ T. Todorov, *Poetik der Prosa*. Frankfurt am Main 1972, s. 55.