

Rozwój fikcjonalności

Catherine Gallagher

(z angielskiego przełożył Tomasz P. Górski)

CATHERINE GALLAGHER University of California, Berkeley

ROZWÓJ FIKCJONALNOŚCI*

Fikcyjność stanowi zarówno oczywistą, jak i ignorowaną cechę powieści. Fikcja, ale też proza należą do tych precyzyjnie określonych terminów („powieść to dłuższa fikcyjna wypowiedź narracyjna”), który historycy gatunku milcząco pomijają w swoich analizach krytycznych, zatem także tutaj pozostawimy ową kwestię w uspieniu badawczym. A przecież wiadomo, jak bardzo aktywna i rozstrzygająca jest fikcja w naszej kulturze, ponieważ nie sposób wejść do księgarni czy zakupić niedzielnej gazety bez odnotowania tego podstawowego podziału uniwersum tekstowego: na fikcję i literaturę faktu. Może się wydawać, że to rozróżnienie, tak oczywiste i naturalne, nie wymaga naszego komentarza albo że nie ma potrzeby definiowania czegoś tak ewidentnego. Niewykluczone też, iż sądzimy, że teorie fikcyjności, o których debatowali filozofowie i narratolodzy, mówią nam jednak zbyt mało o historii i o swoistych właściwościach powieści, więc nie zauważamy potrzeby szczegółowego opanowywania ich poglądów. Skoro dodatkowo żadna z teorii nie zdominowała innych, to z zadowoleniem mówimy o naszej znajomości tej materii. Sproblematyzowanie owego zadowolenia oraz wzmocnienie sensu analitycznej daremności prowadzą do radykalnego rozciągnięcia pola semantycznego interesującego nas terminu na wszystkie formy narracji, a nawet na inne formy znaczeniotwórcze. Fikcyjność, lekceważona przez badaczy i krytyków powieści, przywłaszczona zaś przez filozofów i postmodernistów, stała się szczególną cechą gatunku, o którą należy się upomnieć. Pozostałe powody zlekceważenia, często nierozzerwalnie związane z formą, również wymagają analizy.

W tym eseju postaram się nie tylko wydobyć fikcyjność powieści i poddać ją rozpatrywaniu, ale też pokazać, dlaczego trudno nam postawić ją w centrum uwagi, dlaczego fikcyjność bezustannie chowa się za innymi cechami tej formy literackiej lub znika pod nazwą narracji bądź signifikacji. Jako badaczka brytyjskich wariantów tego gatunku opieram się na materiale angielskojęzycznej powieści z połowy XVIII wieku, w której dyskurs fikcyjności rozwinął się w sposób wyraźny i trwały. Zaczynając z tej pozycji, podążam tropem angloamerykańskiej praktyki odczytywania powieści i romansu jako osobnych gatunków i chciałabym pokazać, że istota fikcyjności zmieniła się w tym okresie na tyle drastycznie, iż przybrała zupełnie nową formę. Ponadto ukształtowany rodzaj fikcyjności stał się normą w Europie i Ameryce w XIX wieku i antycypujemy jego występowanie również

* Tekst ukazał się wcześniej w języku angielskim: C. Gallagher, *The Rise of Fictionality*. W zb.: *The Novel*. Ed. F. Moretti. T. 1. Princeton, N. J., 2006.

w powieściach współczesnych. Fikcyjność powieści brytyjskiej w połowie wieku XVIII nie była typowa, lecz owa nietypowość spełnia nasze oczekiwania. W tych powieściach widać fikcyjność u zarania jej historii, kiedy powieść wyrażała największą potrzebę wyróżnienia się spośród konkurujących ze sobą gatunków.

To, co o fikcyjności napisano, zarówno *explicite* (w wielu dygresjach), jak i *implicitie* (w praktyce tekstowej), wcale nie miało jednoznacznego charakteru. Fikcyjność w powieści od początku była czymś szczególnym i pełnym sprzeczności. Powieść to nie tylko pewien typ fikcyjnej narracji; to typ, przez który i w którym fikcyjność się przejawia, wyraża, jest rozumiana i akceptowana. Związki historyczne między terminami „powieść” i „fikcja” są bardzo złożone. Powieść często traktowano jako formę w ciągu przynajmniej dwóch wieków próbującą ukryć fikcyjność za zasłoną realizmu, utrzymując przy tym pewien poziom referencyjności, a nawet głosząc prawdy szczegółowe. Jeśli można stwierdzić o gatunku, że istnieje w relacji do czegoś, to powieść jest wobec fikcyjności ambiwalentna: tworzy ją, ale jednocześnie nakłada na nią dość surowe ograniczenia. Powieściopisarze najwyraźniej uwolnili fikcjonalność, gdyż w XVIII wieku porzucili wcześniejsze próby przekonania czytelników, że ich opowieści były rzeczywiście prawdziwe lub że mówiły o prawdziwych postaciach. Otwarcie i wyraźnie starali się odróżnić swoją twórczość od tych rodzajów referencyjności, które proponowały inne gatunki, i nęčili czytelników postaciami nierzeczywistymi. Ci sami powieściopisarze uwięzili fikcyjność w obszarze wiarygodności. Można powiedzieć, że powieść zarówno odkryła, jak i przysłoniła fikcję, a choć te dwie konstatacje wydają się sprzeczne, obie okazują się zasadne. Chciałabym też unaocznic, że odkrycie i przysłonięcie fikcji stanowi jeden i ten sam proces.

Pierwsze założenie – mające solidną podstawę historyczną – mówi, że powieść odkryła fikcję. Przyjmowano bowiem, że fikcja jest częścią życia każdej kultury, a w celu ugruntowania tej tezy zwracano uwagę na wszechobecność fabuł, które nie pretendują do przekazywania prawd mających rzeczywiste odniesienia, jak bajki czy baśnie. Zakładano istnienie czegoś przypominającego swoim znaczeniem współczesne rozumienie fikcji, najwyraźniej powszechne, ponieważ sytuację tę przyjmowano bez komentarza. Ogólnoludzka zdolność identyfikowania dyskursów, które – zdaniem Philipa Sidneya – „nie stwierdzają [...] niczego [...] i dlatego nigdy nie kłamia”¹, spowodowała, że pojęcia fikcjonalności zaczęto swobodnie używać w odniesieniu do wszystkich wypowiedzi narracyjnych w każdym miejscu i czasie. Ostatnie badania pokazują, że nowoczesna koncepcja fikcyjnej wypowiedzi narracyjnej rozwijała się powoli już w Europie wczesnonowożytnej, co dokumentują zmiany dotyczące zastosowań tego słowa w języku angielskim: od ogólnego znaczenia „czegoś, co jest uformowane, ukształtowane; narzędzia, materiału [...] użytego jako podstęp” lub też „pomysłowego wynalazku”². Nowe znaczenie pojawiło się na przełomie XVII i XVIII wieku: „Rodzaj literatury odnoszący się do fikcyjnych wydarzeń i portretu-

¹ Ph. Sidney, *Obrona poezji*. W zb.: *Poetyka okresu renesansu. Antologia*. Wybór, wstęp, oprac. E. Sarnowska-Temierusz. Przypisy J. Mańkowski, E. Sarnowska-Temierusz. Wrocław 1982, s. 522. BN II 205 (przeł. Z. Sinko).

² *Fiction*. Hasło w: *The New Shorter Oxford English Dictionary, On Historical Principles*. Ed. L. Brown. T. 1. Oxford 1993, s. 941.

jący fikcyjne postacie; wypowiedź fikcyjna”. Kiedy to ostatnie znaczenie zyskało szerszy zasięg, w głównej mierze w XVIII wieku, dużo wcześniejsze – „oszustwo, ukrycie, pozór” – okazało się przestarzałe. Chociaż fikcyjne wypowiedzi narracyjne stopniowo przeciwstawiano zgodności z rzeczywistością, to przestały one być podkategorią maskowania, ponieważ stały się zjawiskiem literackim. Na podstawie tych zmian etymologicznych możemy stwierdzić, że fikcję stworzono jako model dyskursywny oparty na własnych prawach, ponieważ czytelnicy wypracowali umiejętność odróżniania fikcyjności zarówno od faktów, jak i (co kluczowe) od oszustwa.

Tylko jedną formę tego rozróżnienia stosowano w praktyce zawsze – wcześniejsze postacie fikcji różniły się od nie-fikcji, kiedy były w oczywisty sposób nieprawdopodobne. Od wyrafinowanych odmian fikcji oczekiwano, że będą wyróżniały się niewiarygodnością. Jeśli wypowiedź nawet nie zabiegała o taki wyróżnik, to spełniała Sidneyowskie kryterium poezji: nie stwierdzając niczego, nie mogła kłamać. Natomiast gdy ewidentny brak jakiegokolwiek odwołania oddzielał ją od prawdy i od fałszu, nawet najbardziej naiwni czytelnicy rozpoznawali w niej fikcję. Postawa Sidneya była daleka od naiwnej, lecz i on bronił poezji, której znakomitych kreacji nie można było pomylić z jawnie cynicznym światem zwyczajnym.

Praktycznie wszyscy nowocześni teoretycy fikcyjności stosowali, zwykle z dobrym wynikiem, kryteria wyróżniania fikcji w gatunkach sprzed XVIII wieku, gdyż właśnie w nich nieprawdopodobieństwo było oczywiste. Badacze ci rozpatrywali fikcję w kategoriach światów możliwych, rzekomych aktów illokucyjnych, gestaltów, gier językowych. Dzisiejsi teoretycy za punkt wyjścia biorą stanowisko Sidneya dotyczące poezji: fikcja w pewnym sensie zawiesza, odchyła lub w inny sposób uniemożliwia przedstawianie prawd referencyjnych, odnoszących się do zwyczajnego doświadczenia świata. Romanse, bajki, alegorie, baśnie, poezję narracyjną – wszystkie te przednowoczesne gatunki, które nie zawierały dosłownej prawdy, ale które naturalnie miały odbiorcę zwodząc – można obecnie określić jako drastycznie zmieniające lub dodatkowo zawieszające referencyjność twierdzeń i wniosków³. Wolno więc z mocą wsteczną i – zaakcentujmy – *anachronicznie* mówić o ich fikcyjności, chociaż w ich czasach ani ich tak nie określano, ani też nie łączono we wspólną kategorię, nawet jako poezji w rozumieniu Sidneya.

Nie można wszakże stwierdzać, że fikcyjność, która działa w taki sposób, jest zjawiskiem jednorodnym jako odrębna koncepcja fantazji. Wiarygodne historie są więc autentycznym testem dla rozwoju finezji fikcyjnej w kulturze, a na początku XVIII wieku dla przeciętnego czytelnika prawdopodobna fikcja pozostawała wciąż kłamstwem. Wyłączny wiarygodny wskaźnik fikcyjności stanowiła subtelna niewiarygodność, a wiarygodność z kolei była równoznaczna z przekazaniem prawdy. Dopóki za jedyny czynnik fikcjonalności uważano zwyczajną niewiarygodność, jej przeciwieństwo wystarczało do stwierdzenia prawdziwości. O ile utwory nie przedstawiały mówiących zwierząt, latających dywanów lub postaci ludzkich dużo lepszych bądź gorszych niż w przyjętej normie, o tyle wypowiedzi narracyjne widziano jako referencyjne na poziomie szczegółowym. Stąd w większości przypadków oskarżano je o głoszenie nieprawdy i oszczerstw – i najczęściej uznawano winnymi za-

³ Zob. S. J. Schmidt, *Beyond Reality and Fiction?* W zb.: *Fiction Updated: Theories of Fictionality, Narratology, and Poetics*. Ed. C. A. Mihailescu, W. Hamarneh. Toronto 1996, s. 36.

rzucanego czynu. Znakomitą większość wiarygodnej prozy XVII i początku XVIII wieku, włączając w nią to, co dzisiaj nazywamy fikcją, w założeniu miały stanowić opowieści oparte na faktach lub alegoryczne refleksje o współczesnych ludziach i wydarzeniach. Dla przykładu: kiedy w 1719 roku Daniel Defoe opublikował *Robinsona Crusoe*, postawił sobie za cel oszukać odbiorców i to się zresztą powiodło. Rok później, w przedmowie do następnych przygód Robinsona, uległ naciskowi, przyznał się do kłamstwa, choć nadal wierzył w historyczną dokładność swojej powieści. Potem niekonsekwentnie stwierdził, że każde wydarzenie w „wymyślonym” świecie stanowi aluzję do „prawdziwej Historii”⁴. W związku z tym trzymał się kurczowo szczegółów odniesienia do rzeczywistości, nawet kiedy nie przedstawiał już dosłownej prawdy, lecz alegoryczną aluzję.

Sięgnijmy po drugi przykład: w literaturze pojawiło się wielu skandalistów i skandalistek. Jedną z nich, Delarivier Manley, przekonywała w swoim zeznaniu, że jej dzieło jest fikcyjne, gdyż została oskarżona o zniesławianie wpływowych arystokratów w 1709 roku⁵. Jej książka zawierała wszystkie cechy oszczerczej alegorii: fantastyczne królestwo zamieszkane przez wielkich, złych i brzydkich bogaczy, w których identyfikujemy przesadnie przedstawionych rządowych ministrów i damy dworu. Ta „alegoria” Manley nieco uwiarygodniła jej alibi dotyczące kreowania fikcji, lecz jej utwór zyskał popularność głównie dlatego, że czytelnicy uwierzyli w ukazane tajemnice władzy i odnieśli je do współczesnych wpływowych jednostek. Trzeci przykład imperatywu referencyjności można odnaleźć w formie, którą Manley sparodiowała – w romansie. Trzonem tego gatunku była osobista alegoria, o jakiej mówi się jako o najbliższej prekursorce powieści fikcyjnej. Mimo późniejszych związków z niczym niepohamowaną fantazją romanse francuskie XVII wieku, będące wzorem dla angielskich, tworzone i czytano przede wszystkim jako zakamuflowane „refleksje” o wielkich tego świata. Romanse pochlebiali lordom i damom z wyższych sfer, zmieniając ich we wzory cnót, podczas gdy *chroniques scandaleuses*, jak nazywano oszczercze satyry w stylu Manley, wyśmiewały romanse i odwracały zawarte w nich osady. Żadna z tych form nie starała się jednak unikać prawd odnoszących się do poszczególnych bohaterów. Wiarygodne opowieści odczytywane w kategoriach prozy narracyjnej o postaciach nierzeczywistych – kategoria, którą Europejczycy w XIX wieku znali bardzo dobrze i do której zdążyli się już przyzwyczaić – były w pierwszej ćwierci XVIII wieku niezwykle rzadkie.

Brakuje dwóch rzeczy: 1) konceptualnej kategorii fikcji i 2) wiarygodnych historii, które nie zabiegają o czytelników mogących w nie uwierzyć. Powieść zawiera obie, co tłumaczy jej paradoksalny związek z fikcją. Fikcyjność uwidacznia się wyłącznie, kiedy jest wiarygodna, ponieważ tylko wtedy wymaga konceptualizacji, podobnie jak odróżnienie prawdy od kłamstwa staje się bardziej oczywiste, gdyż jedynie wówczas mnożą się czynniki fikcyjności, a niewiarygodność traci swoją wyjątkowość. Fikcyjność osiąga właściwy sobie dyskurs, w miarę jak staje się mniej jaskrawa, mniej podatna na samoodkrycie. Im mniej jest jawna, tym

⁴ D. Defoe, *Serious Reflections during the Life and Surprising Adventures of Robinson Crusoe*. New York 1903, s. XI. *The Works of Daniel Defoe*. T. 3. Ed. G. H. Maynardier.

⁵ Zob. F. Morgan, *A Woman of No Character: An Autobiography of Mrs. Manley*. London 1986, s. 146-151.

bardziej musi stać się widoczna konceptualnie. Ponieważ powieść stoi w opozycji do skandalicznego oszczerstwa, używała fikcji jako elementu rozpoznawczego, wymagając przy tym, aby koncept fikcyjności zyskał większą precyzję i określoność. Jednakże określoność zakłada wiarygodność, historia fikcji zdaje się więc również pokazywać przejście od mniejszej przejrzystości do większej. Fikcyjność jest wyznacznikiem powieści, stąd fikcyjność powieści należy odróżnić od wcześniejszych form opisujących zdarzenia niewiarygodne. W ten sposób docieramy do kolejnego paradoksu: powieść stopniowo otwiera przestrzeń konceptualną fikcyjności w procesie, który w praktyce zdaje się ją zawężać.

Przesunięcia dyskursywne, dzięki narracji prawdopodobnej doprowadzające do odkrycia fikcji w powieści, w ostatnich latach zainteresowały wielu badaczy, dzięki czemu otrzymaliśmy sporo eksplikacji tego, co nazywano „rozwojem powieści”. Dla dawniejszych krytyków fikcja była oczywista, niezmienna, ponadhistoryczną kategorią, a za osiągnięcie powieści uważali oni dodatek realizmu, podczas gdy nowsze studia łączą synchroniczne pojawienie się fikcyjności i powieści. Lennard Davis np. twierdzi, że powieść powstała z „sieci informacyjno-powieściowej” – splotu dziennikarstwa, skandalu oraz kontrowersji politycznych i religijnych. Sądzi też, że pisarze tacy jak Manley często używali fikcji jako swojego alibi, w celu uniknięcia oskarżeń, i w ten sposób zwracali na tę ideę baczniejszą uwagę społeczeństwa, czyniąc fikcyjność obiektem większego poszanowania⁶. Mimo braku wiary w tę kategorię udało im się stworzyć przekonującą alternatywę dla referencyjnych, oszczerczych historii. Nawet skandal mógł stać się impulsem do powstania takich alegorii: miejsca akcji czyniono coraz bardziej wiarygodnymi, a utwory obszerniejszymi, przez co wzbudzały one zainteresowanie nawet bez odniesienia do satyrycznie sportretowanych postaci. Bez względu na kontekst użycia usprawiedliwienie tworzenia fikcji wiązało się z żywotnością i bogactwem uszczegółowienia świata przedstawionego w opowieści⁷. Kolejny przykład pochodzi od Michaela McKeona, badającego wewnętrzne czynniki rozwoju gatunku romansowego, które ostatecznie rozszerzyły pojęcie prawdy tak, aby obejmowała ona również prawdopodobieństwo. Jak pokazuje uczone, przejście od romansu do powieści jest częścią szerszego przesunięcia epistemologicznego od prawdy rozumianej wąsko, jako dokładność historyczna, do pojmowania szerszego, które traktuje prawdę jako symulację mimetyczną. Powszechna akceptacja prawdopodobieństwa jako formy fikcji bardziej niż jako formy kłamstwa stało się fundamentem gatunkowym powieści⁸. To również stworzyło kategorię fikcji.

Zanim spojrzymy szerzej na siły społeczne działające na te procesy dyskursywne, zwróćmy uwagę, jak wąska i konkretna była na tym etapie niereferencyjność (brak odniesień rzeczywistych) wiarygodnej fikcji. Powszechne zawieszenie wypowiedzianych twierdzeń o prawdzie, o którym tak otwarcie mówił Philip Sidney, a dzięki któremu kłamstwo stałoby się niemożliwe, nie było jeszcze wtedy usankcjonowane w grach

⁶ L. J. Davis, *Factual Fictions: The Origins of the English Novel*. New York 1983.

⁷ Zob. C. Gallagher, *Nobody's Story: The Vanishing Acts of Women Writers in the Marketplace, 1670–1820*. Berkeley, Calif., 1994.

⁸ Zob. M. McKeon, *The Origins of the English Novel, 1600–1740*. Baltimore, Md., 2002.

językowych powieści. Pewien sposób myślenia o prawdzie zdawał się rządzić dyskursem wiarygodnej fikcji, przez co XIX-wieczni historycy traktowali powieść jako częściowo podporządkowaną przestarzałym kryteriom. Precyzyjne określenie sprzeczności między wczesną powieścią a fikcją wymaga pokazania, jaka forma referencyjności została odrzucona i jakie wynikły z tego konsekwencje. Pozwoli to zauważyć, jak brak zgody na jeden typ referencyjności wywołał konieczność powstania innego oraz jak prawdopodobieństwo samo w sobie odkryto na nowo jako znak fikcyjności.

Kluczową metodą osiągania niereferencyjności w powieści było – i wciąż jest – używanie nazw własnych. Tacy twórcy jak Defoe i Manley, choć każde z nich na swój sposób, a nawet idealizujący rzeczywistość XVII-wieczni autorzy romansów, posuwali się do gier językowych, które zakładały istnienie związku między nazwą własną w wiarygodnej wypowiedzi narracyjnej a rzeczywistą postacią w świecie. Dlatego Defoe przyjmował istnienie postaci, która albo rzeczywiście nazywała się Robinson Crusoe, albo alegorycznie odnosiła się do niej, natomiast styl Manley wskazywał na pierwowzory niebezpośrednio. Grupa utworów z połowy XVII wieku wywołała przypuszczenie o zaistnieniu nowej formy: powieści niemówiącej o nikim konkretnym. Takiej, w której za nazwami własnymi nie stoją żadne precyzyjnie określone postacie, a więc nie można dowieść prawdziwości lub fałszywości wyrażonych o nich opinii.

Henry Fielding jako narrator *Josephy Andrewsa* (1742) unaocznia znaczenie i cechy tej dyspozycji, kiedy stwierdza: „nie opisuję ludzi, lecz obyczaj; nie jednostki, lecz gatunek”⁹. I kontynuuje:

Nie chodzi przecież o pokazanie jakiegoś nędznika godnego politowania małemu i nic nie znaczącemu kółku jego znajomych, lecz o zawieszenie luster w alkowach setek i tysięcy ludzi, gdzie by mogli kontemplować swą brzydotę i starać się jej zaradzić; w ten sposób przez pokajanie się na osobności uda im się może uniknąć publicznego ośmieszenia. Tu właśnie leży granica między satyrą a paszkwilem.

Satyryk bowiem stara się jak ojciec poprawiać po cichu błędy danej osoby dla jej własnego dobra, podczas gdy autor paszkwilu czyni to publicznie, jak kat, wystawiając dla przykładu daną osobę na pośmiewisko¹⁰.

Narrator podkreśla, że odróżnienie nowej formy (dla Fieldinga jest nią „komiczny epos pisany prozą”¹¹) od tego, co wcześniej nazywaliśmy powieścią (skandalizująca twórczość Manley), wymaga rezygnacji ze „złośliwości” stosowania odniesień do konkretnych osób¹². Opowiadacz zauważa, że stawką jest tutaj oskarżenie o zniesławienie, lecz nie deklaruje on odporności swojej prozy na oskarżenia. Idzie dalej – w kierunku większego ucłowieczenia, i stawia przed nową formą ambitniejsze zadanie: może ona dotyczyć całej klasy ludzi w ogóle (jak też do indywidualów), ponieważ zawarte w niej nazwy własne nie odnoszą się do żadnej konkretnej osoby.

Fundamentem nowej formy była zatem niereferencjalność, którą można rozumieć jako rozszerzoną referencjalność. Tym, co odróżniało nowych pisarzy od oszczerców,

⁹ H. Fielding, *Dzieje przygód Józefa Andrewsa i jego przyjaciela, pana Abrahama Adamsa*. Przeł. M. Kornilowicz. Wiersze przeł. W. Lewik. Wstęp, przypisy Z. Sinko. Wrocław 1987, s. 235. BN II 219.

¹⁰ *Ibidem*, s. 236.

¹¹ *Ibidem*, s. 5.

¹² Zob. H. Fielding, *Historia życia Toma Jonesa, czyli Dzieje podrzutka*. Przeł. A. Bidwell. T. 2. Łódź 1985, s. 204.

było położenie nacisku na przekonanie, że tekst utworu odnosi się do pewnego uogólnienia, nie zaś do pozatekstowego i ucieleśnionego przykładu z danego „gatunku”. Powieść, co oczywiste, przewidywała miejsce na istnienie sytuacji zmyślnych, ale wystrzegąca się przypadków odsyłających do świata rzeczywistego. Fikcyjność definiująca powieść była nierozzerwalnie związana raczej z tworzeniem sytuacji w celu zilustrowania klas osób niż z wyborem owych sytuacji. Ponieważ odniesienie ogólne sygnalizowano za pomocą konkretnej, lecz wyraźnie pozbawionej odniesienia (niereferencyjnej) fikcyjnej jednostki, powieść okazywała się w sensie ogólnym prawdziwa nawet pomimo tego, że wszystkie zawarte w niej szczegóły były zaledwie wytworami wyobraźni. Prawda i fikcja nie stały tu na różnych biegunach. Twórcy rozumieli, że ogólna odpowiedniość powieści wobec rzeczywistości zależy od jaskrawej fikcyjności wszystkich szczegółów, a odwołanie się do przykładów z życia może tylko zagmatwać problem referencyjności. Ponieważ wyeliminowali odniesienia do jednostek, kreowane przez nich charakterystyki mogły zyskać wartość referencjalną wyłącznie przez wskazanie na to, co Fielding nazywał „gatunkami”.

Fielding i jego rówieśnicy rzadko podkreślali nowość tej metody uzyskiwania odniesień. Zamiast tego zwracali uwagę na zepsutych współczesnych (Manley i innych jej pokroju) i powracali do Arystotelesa jako do teoretyka fundamentalnego dla ich własnej twórczości. Odwołania do *Poetyki* zapewniały im nie tylko związek z szanowanym źródłem, ale też gotową zasadę odpowiedności między tym, co prawdopodobne, a tym, co fikcyjne. Jak bowiem pisał filozof:

zadaniem poety nie jest powiedzenie tego, co się stało, lecz tego, co mogło się stać, a zatem przedstawienie takich wydarzeń, które są możliwe w kategoriach prawdopodobieństwa lub konieczności. Różnica między poetą a historykiem nie polega na tym, że pierwszy pisze wierszem, a drugi prozą; polega ona na tym, że historyk przedstawia to, co się rzeczywiście wydarzyło, a poeta to, co może się zdarzyć. Z tego właśnie powodu tworzenie poezji jest czynnością filozoficzną, którą należy traktować poważniej niż pisanie historii. Poezja mówi raczej o rzeczach ogólnych, natomiast historia o szczegółowych. Rzeczy „ogólne” oznaczają tutaj to, że jakaś postać coś powie lub zrobi w kategoriach prawdopodobieństwa lub konieczności – to staje się celem kompozycji poetyckiej, a nadanie imion następuje później¹³.

Wśród uwag o komedii Arystoteles również wyraźnie łączy prawdopodobieństwo opowieści z niereferencyjnością użytych w niej nazw własnych. Twierdząc, że brak uszczegółowienia w komedii jest „najlepiej widoczny”, wyjaśnia:

komediopisarze najpierw układają fabułę i dopiero wtedy nadają postaciom pierwsze lepsze imiona, gdyż przedmiotem ich twórczości nie jest jakaś konkretna jednostka, jak ma to miejsce u poetów jambicznych¹⁴.

Znów odwołując się do Arystotelesa, powieściopisarze połowy XVIII wieku traktowali prawdopodobieństwo jako znak fikcyjności i sposób odniesienia. Celem było zerwanie związku między nazwą własną a jej odniesieniem do postaci realnej.

Co oczywiste, dopracowanie tej teorii nie odbyło się bez komplikacji. Po pierwsze, postacie powieści, nawet jeśli zostały stworzone do zobrazowania klas ludzi, okazują się szybko zbyt szczegółowe, aby mogły odnieść się do wszystkich przypadków z danego „gatunku”. Zbyt duża liczba nieistotnych szczegółów w każdym poje-

¹³ Arystoteles, *Poetyka*. Przel., oprac. H. Podbielski. Wrocław 1983, s. 26–27. BN II 209. Zob. też G. Else, *Aristotle's „Poetics”: The Argument*. Wyd. 3. Cambridge 1967, s. 301–302.

¹⁴ Arystoteles, *op. cit.*, s. 27.

dynczym przypadku często prowadzi do zaciemnienia obrazu przedstawianej klasy, w konsekwencji czego autorzy połowy XVIII wieku wchodzili w polemikę dotyczącą tego, jakie powinno być zachowanie typowej postaci, zanim można było ją określić mianem „prawdopodobnego”. Tak np. Samuel Richardson w odpowiedzi na list szwedzkiego pisarza Albrechta von Hallera bronił stworzonej przez siebie postaci Lovelace’a przed zarzutami nieprawdopodobnie obrzydliwego zachowania, podając szczegóły swojej powieści dotyczące okoliczności, w jakich Lovelace działał. Robert Newsom nazywa wymianę myśli między Richardsonem a Hallerem „antynomią fikcyjnego prawdopodobieństwa”:

von Haller opierał się na dowodach ze świata rzeczywistego, Richardson odpowiadał zaś dowodami z powieści; funkcja tych pierwszych polega na określeniu prawdopodobieństwa związanego z grupą młodych mężczyzn, do której należał Lovelace [...], podczas gdy Richardson uszczegóławia indywidualny przypadek i w ten sposób precyzuje, do której grupy należy jego bohater. [...] Okazuje się, że grupa „rzeczywistych” młodych mężczyzn ma tylko jednego członka, więc wracamy tutaj do pytania: jak prawdopodobne jest to, że młody mężczyzna, dokładnie taki, jak Lovelace, zachowywałby się dokładnie tak, jak Lovelace?¹⁵

Richardson zachował zatem prawdopodobieństwo postaci Lovelace’a, redukując pole jej odniesienia praktycznie do zera. Problem indywidualizacji wciąż wszakże komplikował założenia fikcyjności, co ujawni się jeszcze wyraźniej, kiedy bardziej szczegółowo przyjrzymy się nazwom własnym. Już teraz można odnotować, że powieściopisarze sygnalizowali nieuszczegółowiony status swoich postaci metodą w jakimś sensie przewrotną: nazywali je „takie nazwiska, jakich poszczególne jednostki używają w życiu”¹⁶. W konsekwencji tego i w odniesieniu do Thomasa Hobbesa, który pisał, że „imię własne przywodzi na myśl jedną rzecz tylko, nazwy powszechne czy ogólne przywodzą na myśl każdą spośród wielu rzeczy”¹⁷, przypisywanie postaciom zwykłych nazw własnych, takich jak Tom Jones czy Pamela Andrews, jest przeciwieństwem odniesienia do określonego typu. Lecz te paradoksy tylko zwiększyły konieczność, aby pisarze wytłumaczyli i obronili to, co planowali.

W Anglii, między rokiem 1720, gdy Defoe uparcie twierdził, że Robinson Crusoe był osobą prawdziwą, a rokiem 1742, gdy Fielding równie nieustrudzenie przekonywał, że jego postacie nie odnoszą się do rzeczywistych i konkretnych osób, wokół powieści rozwinął się dyskurs fikcyjności, który definiował nowe reguły jego identyfikacji i nowe sposoby przedstawienia niereferencyjności. I właśnie na podstawie tej jawnej i wyraźnie wyłożonej koncepcji powieść odkryła fikcję. Co udało się Fieldingowi, a czego brakło Defoe, to nie usprawiedliwienie dla fikcyjności, lecz użycie jej jako pewnego szczególnego sposobu kształtowania wiedzy poprzez fabrykowanie detali. W późniejszych latach takie zaprzeczenia jak te formułowane przez Fieldinga nie były już konieczne, ponieważ czytelnicy zdążyli przyzwyczaić się do powieści o całkowicie wymyślonych (o ile reprezentatywnych) postaciach, niemających pojedynczego, konkretnego odniesienia w rzeczywistości. Ta transformacja

¹⁵ R. Newsom, *A Likely Story: Probability and Play in Fiction*. New Brunswick, N. J., 1994, s. 92–93.

¹⁶ I. Watt, *Narodziny powieści. Studia o Defoe’em, Richardsonie i Fieldingu*. Przeł. A. Kreczmar. Warszawa 1973, s. 16.

¹⁷ Th. Hobbes, *Lewiatan, czyli Materia, forma i władza państwa kościelnego i świeckiego*. Przeł. Cz. Znamierowski. Warszawa 1954, s. 27.

mogła zacząć się wcześniej, zakończyła się wszakże później we Francji, gdzie istniał długi i skomplikowany dyskurs na temat *uraisemblable*, tłumaczący sposoby funkcjonowania referencyjności w romansach dworskich, lecz gdzie zarazem dopiero powoli rozwijały się porównywalne konceptualizacje rzeczy powszechnych i codziennych zyskujące formę fikcji w powieściach. Przyjęto, że Madame de Lafayette przedstawiła w *Księżnej de Clèves* (1678) postacie w zamierzeniu i w odbiorze całkowicie fikcyjne, a przyjaciel Denisa Diderota, markiz Marc-Antoine-Nicolas de Croismare, z trudem pojmował istotę *Zakonnicy* nie tylko dlatego, że tekst Diderota był celowo zwodniczy, ale również dlatego, że historia wydawała mu się zbyt prawdopodobna i zbyt realistycznie napisana, aby mogła zostać wymyślona. W świecie jego dyskursu prawdopodobieństwo nie było jeszcze wyznacznikiem fikcji. W rodzących się Stanach Zjednoczonych pod koniec XVIII wieku fikcyjność zaczynało dopiero powoli rozumieć, ponieważ utwór *The Power of Sympathy* (1798), uznawany za pierwszą amerykańską powieść, jest w rzeczywistości formą znanej już wcześniej *chronique scandaleuse*. W Hiszpanii w XVII wieku Miguel de Cervantes był pionierem sztuki pisania o postaci niekonkretnej, lecz rozwój powieści w tym kraju nie przebiegał w sposób ciągły.

Przykład Don Kichota dowodzi, że powieść istniała już przed XVIII wiekiem, a cytaty z Arystotelesa i z Sidneya wskazują na ówczesną dostępność komponentów pozwalających zrozumieć fikcyjność. Mimo to nie zwały się one ani w jakąś wspólną wiedzę na temat tego fenomenu, ani też w ugruntowaną i trwałą, potwierdzoną praktyką twórczość powieściową, dopóki nie zbiegły się w powieści angielskiej XVIII wieku. Można powiedzieć, że wszystkie te elementy pojawiały się w wielu miejscach i w różnych czasach, lecz brakło potrzeby, która mogłaby je scalić. Co zatem w XVIII-wiecznej Anglii wywołało ten imperatyw kulturowy? Wczesna sekularyzacja, oświecenie w nauce, empiryzm, kapitalizm, materializm, zjednoczenie narodowe, wzrost znaczenia klasy średniej – wszystko to można uznać za czynniki, na których tle wyłoniła się powieść. Zwykle łączy się je z tym, co Ian Watt nazwał „realizmem formalnym”¹⁸. Anglia jednak czytelnika zaliczającego się do klasy średniej wykształciła szybciej niż inne kraje; klasa średnia chciała czytać o sobie, chciała świata przedstawionego w najdrobniejszych szczegółach, chciała także wyobrażać sobie istnienie bohaterów w oddalonych częściach świata należących do narodu brytyjskiego¹⁹. Jako czytelnicy praktyczni i materialistyczni Anglicy odrzucali fantazję na rzecz prawdopodobieństwa, a swojskość przedkładali nad egzotykę. Ta historia wyjaśnia więc nie tyle odkrycie fikcji, ile jej podporządkowanie zasadom świata realnego, przy założeniu, że fikcja była już czymś o ustalonej pozycji, rozpoznawalnym, a hegemonia klasy średniej miała ją jedynie usankcjonować.

We wczesnych powieściach, jak zaobserwowaliśmy, kładziono nacisk na odejście od wiarygodnych form narracyjnych zakładających istnienie odniesień, nie zaś od nieprawdopodobnych utworów fantastycznych. W walce o przestrzeń dyskursywną nie akcentowano realizmu, lecz fikcyjność, zatem należy poszukać tego, co uwypuklano w epoce wczesnonowoczesnej, w pierwszych ustrojach kapitalistycznych, pro-

¹⁸ Watt, *op. cit.*, s. 33.

¹⁹ Zob. B. Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. New York 1991, s. 22–36.

pagujących fikcję realistyczną, nie zaś wyłącznie fikcję realistyczną. Na czym polega związek między nowoczesnością a fikcyjnością? Odpowiedź na to pytanie powinna również pomóc nam precyzyjniej określić naturę powieściowej fikcyjności, a także zgłębić, co znaczy czytanie utworu narracyjnego jako tekstu wiarygodnego, lecz ze świadomością, że nie stwierdza on niczego.

Epoka nowożytna jest przyjazna fikcji, ponieważ wspiera niedowierzenie, spekulację i przekonanie o wiarygodności. We wczesnych powieściach nacisk kładziono na łatwowierność, oszukaną niewinność, pochopne obietnice, a rozmaite formy lokowania uczuć i inwestycje finansowe pokazują pewną predyspozycję umysłu do obawy przed wiarą. Nierozważny zapał postaci oraz ich prostoduszna bezbronność stają się powodem naszych obaw i w ten również sposób w ich imieniu aktywują sceptycyzm. Solidaryzując się z niewinną łatwowiernością, czytelnicy kształtują postawę niedowierzenia, której schlebia się jako dowodowi na wyjątkową przenikliwość. Odbiorców tych wczesnych powieści zachęcano, aby antycypowali trudności, snuli przypuszczenia, formułowali prognozy, przewidywali możliwe efekty i alternatywne interpretacje. Krótko mówiąc, czytelnik, inaczej niż postać z powieści, zajął pozycję tego, kto może spekulować o rozwoju akcji, rozważając różne hipotetyczne warianty. Te wywołane przez temat powieści reakcje zbiegają się z formalnym wymogiem, który pisarze stawiali swoim czytelnikom: należy traktować rzeczywistość przedstawioną w powieści jako rodzaj przypuszczalnej spekulacji – i wzmacniają go. Twórcy z pewnością nie oczekiwali, że odbiorcy w swoich umysłach poprzedzą każde zdanie illokucyjnym zastrzeżeniem: „czytelnik niewątpliwie założy, że...”, lecz tłumacząc, że postaci nie powinno się postrzegać analogicznie do konkretnych osób, jak np. Fielding, zwalniali z obowiązku uwierzenia w opowieść. *De facto* Fielding aktywnie do tego zniechęcał. Wiara zostaje zastąpiona tym, co jeden z badaczy nazywa „ironiczną łatwowiernością”²⁰. Powieści starają się powstrzymać brak wiary czytelnika, podobnie jak substancja przechodzi w zawiesinę w roztworze, który przenika. Brak wiary staje się więc warunkiem fikcyjności, który zachęca do wydawania sądów, lecz nie o rzeczywistości przedstawionej w utworze, tylko o jej wiarygodności, jej prawdopodobieństwie.

Powieść promowała pewną formę ironicznej łatwowierności, którą wspierał optymistyczny sceptycyzm. Sprawiały one, że czytelnik przestawał wierzyć w prawdę dosłowną, w zamian skłaniając się ku prawdopodobieństwu, co pozwalało mu wziąć udział w grze. Takie elastyczne stany mentalne stały się warunkiem koniecznym nowoczesnej subiektywizacji, z której wszyscy zdawali się korzystać. Dla przykładu: mogły złagodzić sposób patrzenia na współczesną emocjonalną rodzinę. Młodzi ludzie w wieku odpowiednim do małżeństwa w XVIII wieku otrzymali nieco większą wolność wyboru, oczekiwano od nich szczerego przywiązania emocjonalnego do przyszłego małżonka, pewna forma afektywnej spekulacji zaczęła być niezbędna. Kobiety w szczególności odczuły potrzebę wyobrażenia sobie, jak by to było kochać konkretnego mężczyznę bez konieczności angażowania się, ponieważ miłość do mężczyzny, zanim ten poprosił o rękę, ciągle była bardzo niestosowna. Tak się działo w sferze uczuć i również w handlu. Można tutaj natychmiast pomy-

²⁰ F. Martinez-Bonati, *The Act of Writing Fiction*. „New Literary History” 1980, nr 3, s. 35.

śleć o kupcach i ubezpieczycielach rozważających ryzyko prowadzenia interesów lub o inwestorach, którzy zwiększają pożyczkę przy małym zabezpieczeniu i oceniają, że im większe ryzyko, tym większy zysk, lecz żadne przedsiębiorstwo nie może prosperować bez gry prowadzonej w wyobraźni. To samo ukrycie dosłownej prawdy pozwoliło zwykłym ludziom przyjmować banknoty: zbyt mądrzy, by wierzyć, że skarbiec posiada wystarczającą ilość środków, by pokryć wszystkie ich papiery od razu, szybko zrozumieli, że zaciągnięte pożyczki w całości eliminowały konieczność trzymania w domu cennych kruszców. Rząd również opierał się na złożoności wyobraźni zwykłych ludzi i finansował duże przedsięwzięcia wojskowe i imperialne ze sprzedaży obligacji na rzecz pokrycia długu narodowego. Duch „ironicznej” aprobaty stał się wymogiem uniwersalnym. Praktycznie wszystko, co kojarzy się z nowożytnością – od tolerancji religijnej po odkrycia naukowe – wymagało pewnego rodzaju kognitywnego prowizorium, które dochodzi do głosu podczas czytania fikcji, zdolności inwestowania środków przypadkowych i tymczasowych. O uznaniu wartości takich przestrzeni mentalnych świadczy wzrost użycia słowa „fikcja” w znaczeniu ‘przypuszczenia, które stoi w sprzeczności z faktami, lecz jest konwencjonalnie, z praktycznych powodów akceptowane, zgodnie z tradycyjnym użyciem, z poczuciem stosowności itp.’, jak w „usankcjonowanej fikcji”.

Wygodna „fikcyjność” tego rodzaju stała się popularna w życiu codziennym w Anglii w XVIII wieku. Nie znaczy to wszakże, iż powieść była tylko jedną spośród wielu prób przedstawienia czegoś przypuszczalnie możliwego, ponieważ fikcyjna wypowiedź w tym gatunku wykazuje pewien związek ze stanem tymczasowym. Gdy różne formy spekulacji miały w założeniu wywoływać skutki praktyczne (łatwiejszy obrót pieniędzmi lub szczęśliwsze małżeństwa), fikcja taka nie zakładała z góry ustalonego celu – poza przyjemnością. Inne formy tymczasowości ujawniały się w życiu społecznym: czytanie powieści było luksusem dobrowolnym. Niczego nie ryzykowano poprzez lekturę, nikt nie tracił własnego serca ani majątku, śledząc przygody czysto fantastycznych postaci, a emocje, które temu towarzyszyły, miały zniknąć wraz z zamknięciem książki. Krótko mówiąc, powieść tworzyła swoim odbiorcom pozornie otwartą przestrzeń, na pewien czas wypełniającą się zmyśloną opowieścią. Jak twierdził na początku XIX wieku Samuel Taylor Coleridge, fikcja wywołuje chęć zawieszenia niewiary, a poczucie kontroli tego zawieszenia oddziela czytanie powieści od tych bezwarunkowo domniemyanych aktywności, które wymagają utrzymania ciągłego działania aktywnego sceptycyzmu. Oddzielenie tego braku wiary od nieufności, pełnej rezerwy, można traktować jako barierę chroniącą rozbijającą wyobraźnię przed niebezpiecznymi konsekwencjami.

Dla pewności trzeba zaznaczyć, że od początku zakładana przyjemność może zawładnąć czytelnikiem i zająć miejsce poczucia kontroli, które zdawała się obiecywać forma. I rzeczywiście, XVIII-wieczni komentatorzy i satyrycy mieli w zwyczaju zarzucać temu gatunkowi wprowadzanie czytelnika w wyobraźniowe doświadczenia, od których niezwykle trudno było uciec. Coleridge, depreczując tym krytykom po piętach i obracając znaczną część ich potępienia w pochwały, pisze o owej domniemanej interferencji następująco:

Możemy przyjąć, że podczas snu wierzymy w to, co nam się śni, lecz nie da się tego pogodzić z istotą snu, która pociąga za sobą zawieszenie świadomości i, w konsekwencji, zdolności do porównań. Faktem jest, że nie wydajemy żadnego osądu: po prostu nie oceniamy obrazów jako prawdziwych,

w wyniku czego działają one na nasze umysły, o ile w ogóle działają, swoją siłą – właśnie jako obrazy. Odczucie podczas snu różni się od odczucia, które towarzyszy podczas lektury porywającej powieści, nie co do rodzaju, lecz co do stopnia²¹.

Coleridge przyznaje, że wchłonięcie przez powieść jest nieprzychylnie temu, co gdzie indziej powiązał z fikcją – woli. Wola pozwalająca na porównanie iluzji z rzeczywistością jest zawieszona tak, jak niewiara jest dobrowolnie zawieszona w jeszcze słynniejszym sformułowaniu [Coleridge'a]. Można przypuszczać, że wola, podobnie jak niedowierzenie, jest obecna *sous rature*, lecz nawet bez tej interpretacji brak kontroli w jego ujęciu nie prowadzi do pomieszania poziomów ontologicznych. Coleridge wyraźnie przeciwstawia się opinii, że receptywność estetyczna wspiera fałszywe przekonania, i utrzymuje, że im bardziej zagłębialiśmy się w powieść, tym trudniej jest nam w nią uwierzyć, ponieważ gubimy zdolność do uwierzenia w cokolwiek. Wiara jest dla Coleridge'a osądem, a osądzać nie można bez woli, stąd wszystkim, co możemy powiedzieć o statusie poznawczym powieści w jej szczytowej formie, jest to, że „nie możemy jej oceniać jako rzeczywistej”. Doświadczeniu powieściowemu zawsze towarzyszy niedowierzenie, nawet gdy zawieszenie niewiary traci moc. Wola, chociaż nieaktywna na poziomie psychologicznym, zachowuje status doświadczenia ontologicznego. Czytanie powieści, podobnie jak spanie, jest sytuacją kontrolowaną, nad którą nie trzeba panować.

W tym kontekście przyjemność wynika w jakimś stopniu z wyboru zawieszenia niewiary, doświadczanego wtedy pasywnie, bez żadnego ryzyka. Własna wola na początku eliminuje oznaki podejrzania i kalkulacji, które zwykle towarzyszą niedowierzaniu i wywołują stan wyostrejzonej wrażliwości na odbiór obrazów. Ta samowzbudzona podatność na bodźce przyczynia się do jeszcze bardziej intensywnego zaangażowania się w fikcję. Świadome czytanie powieści nie staje się ciągłym procesem negacji obiektywnego związku z rzeczywistością. Przeciwnie: świadomy czytelnik jest bardziej responsywny i ma bardziej wyostrożoną percepcję aż do momentu największego zaangażowania, w którym skupienie na powieści okazuje się tak duże, że status postaci przestaje mieć znaczenie. Jak twierdzą niektórzy badacze, nieskrępowany udział w fikcyjnej grze językowej wyzwala psychologiczny stan ontologicznej obojętności, stan tymczasowy, w którym zlekceważone zostają fikcyjne warunki doświadczenia przyjemności.

Uwagi Coleridge'a pozwalają zobaczyć, w jaki sposób przyjemność rzutuje na dyspozycję fikcyjną czytelnika powieści nie tylko rzekomo, ale tak intensywnie i żywo, że przestaje ona być przypuszczeniem, a staje się fikcjonalnym doświadczeniem. Przyjemność czytelnika jest głęboko zanurzona w iluzji, ponieważ samorzutnie wytworzona rama niedowierzenia chroni ją przed złudzeniem. Ponadto przyjemność skłania do wznowienia fikcjonalnego spotkania, gdy nadarzy się kolejna sposobność, nawet jeśli nie czerpie się namacalnego zysku lub praktycznej korzyści z tej aktywności.

Obserwacja Coleridge'a prowadzi też do paradoksu, o którym była mowa na początku. Powieść otwiera przed nami świat wyraźnej fikcji i jednocześnie zdaje się go zamykać; otwiera to, o czym wiemy, że jest fikcją (gdymy tak rzeczywiście jest), aż

²¹ S. T. Coleridge, *Shakespearean Criticism*. Ed. Th. Middleton Rayson. London 1960, s. 116.

okazuje się, że najbardziej subtelnym elementem tego doświadczenia jest uaktywnienie wiedzy. Trzeba przyjąć ów stan bez komentarza. Po prześledzeniu historii owego problemu i zaprezentowaniu, czym ten paradoks jest, w odróżnieniu od zbioru przeciwstawnych określeń, które trudno sprecyzować, chciałabym zgłębić sposób działania tegoż paradoksu – głównej formy niereferencjalności w powieści: braku indywidualnego, określonego i ucieleśnionego odniesienia nazw własnych postaci.

Postacie fikcyjne miały złą reputację, odkąd Friedrich Nietzsche przypisał im winę za upadek mitu i muzyki dionizyjskiej w teatrze greckim:

od czasów Sofoklesa zaczynają dominować w tragedii prezentacja charakterów i wyrafinowanie psychologiczne. Charakter nie miał już przechodzić w wieczysty typ, lecz dzięki kunsztownym odcieleniom i rysom pobocznym, dzięki subtelnej określoności wszelkich linii działań indywidualnie, by widz nie dostrzegał mitu, jeno prawdę natury, jak i zdolności imitacyjne artyści. Również tutaj mamy zwyczajstwo zjawiska nad ogólnością [...] ²².

W ślad za nim poszedł Walter Benjamin, który krytykował indywidualizację postaci, choć dla pewności umieścił ją w późniejszym okresie i gatunku – w XIX-wiecznej powieści burżuazyjnej. W gruncie rzeczy wszyscy moderniści, a zwłaszcza powieściopisarze, byli niechętni wyraźnie zróżnicowanym i uszczegółowionym postaciom realistycznym i prześcigali się w formalnych pomysłach, jak przezwyciężyć to natrętne wrażenie, które takie postacie mogą sprawiać. Z zupełnie innej perspektywy Bertrand Russell, jak zobaczymy, głosił, że żadne z określeń na temat owych postaci nie może być prawdziwe, i w ten sposób zapoczątkował długą debatę o ich statusie referencyjnym. Kiedy więc niektórzy narratolodzy-strukturaliści zaczęli minimalizować znaczenie postaci i wysuwali na pierwszy plan ich ciężar ideologiczny („W powieści mieszczańskiej króluje »bohater-postać« [...]” – syczał Roland Barthes ²³), dołączali do już ugruntowanej tradycji.

Z innej strony, takie niewłaściwe określenie postaci łączy się z wyobrażeniową kateksją, ponieważ zaangażowanie czytelnika w dominującą, nowoczesną formę fikcji zwykle pociągało za sobą pewnego rodzaju nakłady psychiczne, a nawet utożsamienie się z postacią. Dla krytyków, czytelników i powieściopisarzy był to fakt bezsprzeczny i niepodlegający dyskusji, podczas gdy inni komentatorzy twierdzili, że powieść sprzyja naiwnemu esencjalizmowi. Stąd też ich zażenowanie i zapal do pisania o błędzie łączenia postaci fikcyjnych z rzeczywistymi. Barthes odnotowuje z dezaprobatą:

postać, która dotąd była jedynie imieniem, sprawcą działania, nabiera konsystencji psychologicznej, stając się jednostką, „osobą”, słowem – istotą w pełni ukształtowaną, nawet nic nie czyniąc, nawet zanim zaczyna działać. Postać przestaje być podporządkowana akcji, wciela od razu psychologiczną esencję ²⁴.

Wstręt przed esencjalizmem wiąże się z przypuszczeniem, że czytelnicy mogą pomylić postacie powieściowe z realnymi osobami. Idąc tym tropem, krytycy sugere-

²² F. Nietzsche, *Narodziny tragedii*. Zestawienie, przekł., wstęp G. Sowiński. Kraków 2011, s. 170.

²³ R. Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*. Przeł. W. Błosińska. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4, s. 345, przypis 42.

²⁴ *Ibidem*, s. 345.

rują, że ontologiczny brak wiedzy interferuje z niewłaściwie pojmowanym procesem identyfikacji, więc strukturalistyczni demistyfikatory często uciekali się do oczywistego spostrzeżenia: „*le personnage [...] n'est personne*”²⁵.

Abstrahując jednak od nowinkarskiego trywializmu, określenie „*le personnage [...] n'est personne*” ściśle wiąże się z formą powieści. Dla przykładu, Deidre Lynch pokazała, że XVIII-wieczna powieść brytyjska, która jako pierwsza ustanowiła jawną fikcyjność, co następnie stało się normą również w innych literaturach, prowadziła grę z absurdem opowiadania przygód postaci nieistniejących, żartobliwie wskazując na korzenie postaci-osoby w „karakterze” rozumianym jako drukowana litera²⁶. Ponadto powieści, inaczej niż romanse, włączały do grona swoich bohaterów postaci donkichotyczne, byśmy mogli pośmiać się z ich mylenia osób tekstowych i faktycznych. Wczesne powieści tym samym wyśmiewały swoje poprzedniczki i grały na nosie XVIII-wiecznym krytykom, którzy, jak nowocześni, nierzadko sądzili, że troszczyć się o postacie fikcyjne to znaczy mylić je z postaciami rzeczywistymi. Autorzy często rzeczywiście żalowali czytelników wyróżniających się niezwykłą gotowością do współczucia postaciom fikcyjnym i donosili, że osobom takim może zabraknąć energii emocjonalnej dla istot żywych, jeśli wykorzystają ją, jak to ujmował jeden z XVIII-wiecznych krytyków, na „fikcyjną udrękę [...] bohaterki(-ek)”²⁷. Niektórzy pisarze starali się nawet zmniejszyć odpowiedź afektywną, próbując na pewien czas przerywać tok narracji²⁸. Kiedy wszakże minał XVIII wiek, a fikcyjność zaczęto rozumieć powszechnie, autorzy powieści przestali uważać, że czytelnicy sentymentalni, jak niegdyś czytelnicy naiwni, myślą status ontologiczny postaci. Stopniowo zauważali natomiast, że fikcyjność postaci ma dużą siłę emocjonalną.

Ewidentny paradoks, że odbiorcy utożsamiają się z postaciami z powodu, a nie na przekór fikcyjności tych postaci, był przyjęty i szeroko dyskutowany przez XVIII-wiecznych pisarzy. Jak już wspomniałam, czytelnicy mieli świadomość, że fikcyjna rama tworzy przestrzeń nieograniczonego ryzykiem zaangażowania emocjonalnego. Ponadto łatwiej było sympatyzować i utożsamiać się z postaciami fikcyjnymi niż z rzeczywistymi. Chociaż o czytelnikach często mówiono, że są bardziej uprzywilejowanymi i usytuowanymi wyżej świadkami szaleństw postaci z powieści, to mogli również wyobrazić sobie, że są tymi postaciami. Jak pisał Samuel Johnson:

Cała radość lub smutek płynący ze szczęścia czy klęsk innych to działanie wyobraźni. Ono bowiem, nawet jeśli wydarzenie jest fikcyjne [...], umieszcza nas na krótką chwilę w sytuacji postaci, której losy śledzimy²⁹.

Tym, co czyniło powieściowych „innych” znakomitymi kandydatami do takiego zabiegu, był fakt, że na przekór tym bohaterom, którzy wyraźnie odnosili się do

²⁵ Ch. Grivel, *Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870–1880), un essai de constitution de sa théorie*. The Hague 1973, s. 113.

²⁶ D. Sh. Lynch, *The Economy of Character: Novels, Market Culture, and the Business of Inner Meaning*. Chicago 1998, s. 88–122.

²⁷ J. T. Taylor, *Early Opposition to the English Novel: The Popular Reaction from 1760 to 1830*. New York 1943, s. 53.

²⁸ Zob. Gallagher, *Nobody's Story*, s. 273–288.

²⁹ S. Johnson, [All Joy or Sorrow...]. „The Rambler” 1750, nr z 13 X, s. 318–319.

rzeczywistych jednostek, pozostawali oni wolni od tego obciążenia. Nie nawiedzał ich nawet cień prawdziwej osoby, mogącej na szczególnych prawach zawładnąć czytelnikiem jako „rzeczywiste” odniesienie, zdolne czytelnika przywłaszczyć. Żaden odbiorca nie musiał mocować się z wiedzą o jakimś rzeczywistym sobowtórce postaci ani też lokować w nim uczuć na skutek czasowego utożsamienia się z ową postacią. Co więcej, bohaterowie powieści, w przeciwieństwie do tych charakterystycznych dla tragedii lub legendy, są zwykłymi ludźmi, którzy żyją ponad zawilgościami historycznymi, bez bagażu pozatekstowego. Jak już odnotowaliśmy, niosą wprawdzie ciężar, który Fielding nazwał „gatunkiem”, a który w jego rozumieniu wciąż wskazywał na czytelnika; fikcyjny „on” albo „ona” powinny zawsze być percypowane jako „ty”. Jednak w przypadku wielu bohaterów powieści ten „gatunek” jest zwykle zawężony do warunku, zgodnie z którym postać wymyka się kategoryzacji w procesie wyodrębniania. To właśnie określenie „*le personnage [...] n'est personne*” czyni postać magnetyzującą.

Niektórzy współcześni krytycy podają w wątpliwość to rozumienie i utrzymują, że obecnie, podobnie jak w XVIII wieku, czujemy cokolwiek do postaci z powieści nie na przekór naszej świadomości ich fikcyjności, ale z jej powodu. Stąd nie możemy przestać identyfikować się z nimi tylko dlatego, że coś nam przypomina o ich nieistnieniu. Takich przypomnień jest wiele – to one projektują nasze odpowiedzi emocjonalne w sposób charakterystyczny tylko dla fikcji, lecz nie zmniejszają siły naszego uczucia. Ponadto wiadomo, że nasze emocje w stosunku do fikcji są z natury przesadne, ponieważ nie dotyczą nikogo konkretnego, a wiedza o tym w żadnym stopniu nas nie zmienia. Nasze wyobrażenie o owych postaciach jest w tym sensie absurdalne i (prawdopodobnie) słusznie wprawia nas w zakłopotanie, ale jest też konstytuanta gatunku i wymaga czegoś ponad to, co pozostawili o nim XVIII-wieczni komentatorzy.

Przejdę teraz do teorii XX-wiecznych, które wykraczają poza utożsamienie widziane jako źródło odpowiedzi emocjonalnej. Paradoksalnie, powszechna wrogość strukturalistów i poststrukturalistów do „ideologii” postaci zapewniła trwałość odpowiedzi emocjonalnej. Chociaż proponowane przez nich zredukowanie postaci do aktantów i skoncentrowanie się na samej tekstualności może wydawać się swoście naiwne, to ich uwaga użytecznie koncentrowała się na postaciach jako na efektach tekstowych i przyniosła wiele szczegółowych opracowań technik charakteryzacji w powieści. Z tych studiów czerpią nawet najnowsze rozprawy z pogranicza historyzmu³⁰, które, podnosząc welon aparatu fikcyjnego, dają wgląd w sposób funkcjonowania maszyny literackiej.

Im np. zawdzięczamy długą dyskusję na temat struktury i funkcji nazw własnych w powieści. Przyjmuje się, że powieść nowoczesna rozpoczyna się wskazaniem takich nazw, które odpowiadają „morfologiom” nazw w świecie codziennym³¹. W przeciwieństwie do obco brzmiących imion postaci w romansach, Tom Jones, Clarissa Harlow i Pamela Andrews przypominają współczesne miana angielskie. Ta normalizacja fonologiczna jest konwencją, która powiadamia czytelnika, że dane

³⁰ Zob. I. Hunter, *Reading Character*. „Southern Review” 1983, nr 2. – Lynch, *op. cit.*

³¹ Zob. E. Nicole, *L'Onomastique littéraire*. „Poétique” 1983, nr 4, s. 239.

imię nie odnosi się do nikogo konkretnego, lecz do bytu fikcyjnego, ponieważ w tym czasie indywidualne odniesienia zwykle sygnalizowano albo początkowymi literami i pustymi miejscami (Halifax to „H—I—x”, a Steele – „S—I—e”), albo pseudonimami, odwołującymi się do moralnych cech postaci. Konotacje tych pseudonimów odróżniały je od podstawowych znaczeń nazw własnych, które, jak wskazywał John Stuart Mill, tłumia konotacje swoją funkcją denotowania indywidualnych postaci. Dla pewności nazwy własne oczywiście niosą również informacje o życiu społecznym; są związane z regionem, płcią, grupą etniczną, pozycją klasową, nawet (w przypadku imion nadawanych przy urodzeniu) z ambicjami społecznymi, a także ewokują historię rodzinną. Ogólnie mówiąc, zawierają koordynaty społeczne jednostki, lecz dla nas nie odszyfrowują natury wewnętrznej. Wpisuje się to w ich dobrze znaną funkcję denotacyjną, nazwy własne w powieści funkcjonują zaś zgodnie z tym wzorem. Dla przykładu: Tom Jones jest bez wątpienia angielskim nazwiskiem plebejskim i zwraca uwagę dlatego, że mówi niewiele na temat tej postaci. *Don Kichot* rozpoczyna się w momencie, w którym tytułowy bohater stara się uciec przed swoją przyziemną tożsamością przez powtórny chrzest i zmianę swojego nazwiska (co do którego narrator jest humorystycznie niepewny) na Don Kichot, będące nieudolną próbą wskazania rycerskości. Cervantes wprowadza więc rozróżnienie na powieść (z fikcyjnymi postaciami, z których każda jest nikim) i romans (o postaciach-wzorach), widząc je przede wszystkim jako sprawę imion.

Imiona w powieści, inaczej niż naturalne, są motywowane podczas pierwszego użycia przez autora zamierzeniem stworzenia postaci: najpierw zapowiadają je, a anaforyczne powtórzenia nazw osobowych wskazują na główne miejsca w tekście, w których dani bohaterowie mogą się pojawić³². Jak pisze Barthes: „gdy identyczne semy przecinają kilkakrotnie to samo Imię własne i zdają się w nim zadomawiać, wówczas rodzi się postać”³³. W większości powieści realistycznych te powtórzenia organizują składnię całego utworu w taki sposób, w jaki podmiot porządkuje składnię zdania, i w ten również sposób funkcjonują jako odniesienia do bytów wcześniejszych. Jednakże dla nas – czytelników powieści – nadanie imienia postaci jest konwencją, a nazwy własne występujące w tekście odnoszą się (przy aktywnym udziale świadomego odbiorcy) do tego, co w danym momencie robi bohater o tym imieniu. Większy nacisk interpretacyjny kładziemy więc na nazwy własne w powieści niż w życiu, ponieważ traktujemy je jako sygnały prowadzące do rozmaitych sposobów czytania. Dla przykładu, Rouge Riderhood z *Naszego wspólnego przyjaciela* Charlesa Dickensa to postać, która nie wywołuje w czytelniku oczekiwania rodzącej się *quasi*-subiektywności; traktujemy ją jedynie jako element funkcyjny fabuły, ponieważ już samo imię i nazwisko ujawnia wszystko o jej charakterze. Ale w tej samej powieści mamy też inną sytuację – skomplikowaną fabułę związaną z początkowo anonimową postacią, a obietnica subiektywności kryje się pod jego wyjątkowo nijakim pseudonimem – John Rokesmith. I chociaż jego prawdziwe imię, które zdradza jego przeznaczenie – John Harmon – współgra z wieloma skojarzeniami, to nie odnajdujemy w nim podsumowania tej postaci. Dla świadomego

³² Zob. *ibidem*, s. 236.

³³ R. Barthes, *S/Z*. Przeł. M. P. Markowski, M. Gołębowska. Wstęp M. P. Markowski. Warszawa 1999, s. 104.

czytelnika takiej fikcji imiona z powieści nie tylko dzielą postaci na pierwszo- i drugoplanowe, mniej lub bardziej wyraziste, poważne i komiczne, ale też zachęcają (lub nie) do intensywnej pracy wyobraźni nad czytaniem danego bohatera.

Zanim podejmem dalsze rozpoznania dotyczące natury pracy imaginacyjnej i jej szczególnych efektów emocjonalnych, chciałabym zwrócić uwagę na inny dyskurs związany z postacią fikcyjną – na brytyjską filozofię analityczną. O ile strukturaliści chcieli uwydatnić ideologię postaci, wyszczególniając techniki jej konstrukcji, o tyle filozofowie analityczni na początku rozpatrywali to zagadnienie w odniesieniu do referencyjnych teorii języka. Ich analizy nie koncentrowały się w samej powieści, lecz na „dobrze znanych paradoksach, obejmujących problem elementów nierzeczywistych i nieistniejących” dyskursu³⁴. Na początku XX wieku Russell próbował uczynić język godnym zaufania dla nauki i wysuwał postulaty o nieprawdziwości postaci fikcyjnych. W ten sposób skrycie przeciwstawiał się obronie tekstów działających na wyobraźnię proponowanej przez Sidneya, zgodnie z którą tekst „niczego nie stwierdza, więc nigdy nie kłamie”. Russell – przeciwnie – utrzymywał, że takie zdanie, jak „Pan Pickwick jest mądry” można traktować jako fałszywe, jeśli wydobędziemy jego strukturę logiczną: „Istnieje jedna i tylko jedna postać, którą to postacią jest Pan Pickwick i kimkolwiek Pickwick jest, to jest mądry”. Ponieważ pierwszą część tej koniunkcji, która mówi o istnieniu Pana Pickwicka, należy ocenić jako fałszywą, to całe zdanie takie jest, a ponadto tę analizę można powtórzyć dla każdego założenia o Panu Pickwicku i szerzej – dla *Klubu Pickwickica*³⁵. Inni filozofowie analityczni, którzy z mniejszą swobodą weryfikowali zdania logiczne dotyczące postaci fikcyjnych, wyrażali odmienne poglądy. [Peter Frederick] Strawson uważał, że te zdania są raczej oparte na błędnych przesłankach niż fałszywe, a Gilbert Ryle, że nazwa własna Pan Pickwick jest pseudodesygnacją:

Kiedy Dickens pisze „Pan Pickwick nosił bryczesy”, to nazwa własna zdaje się wskazywać na kogoś, lecz jeśli nikt nie nazywa się Pan Pickwick, wówczas to zdanie nie jest ani prawdziwe, ani fałszywe w odniesieniu do kogoś nazywanego Panem Pickwickiem. Nie ma bowiem nikogo tak nazywanego. Więc zdanie rzeczywiście nie jest do końca o kims³⁶.

Chociaż Ryle ujął rzecz w mniej elegancki sposób, to w jego twierdzeniu porzucam myśl Sidneya, przez co wracamy do uświęconego tradycją rozróżnienia między fikcją a fałszem, nie wnosząc niczego nowego.

Na tym wszakże nie kończy się zainteresowanie filozofów analitycznych postaciami fikcyjnymi. Jedną z gałęzi ich dociekań wyrosła na gruncie semantyki modalnej, która bada scenariusze alternatywne i światy możliwe, co zdaje się rozwiązywać problemy logiczne łączące się z odniesieniami do jednostek nieistniejących. Twierdzenie Saula Kripkego: „Sherlock Holmes nie istnieje, ale mógłby istnieć w innym stanie rzeczy”³⁷, rozpoczęło burzliwą dyskusję na temat sposobów, w jakie postacie fikcyjne mogą przypominać mieszkańców światów logicznie możliwych. Niektórzy teoretycy problemu podobieństw między światami fikcyjnymi i możliwy-

³⁴ Martinez-Bonati, *op. cit.*, s. 153.

³⁵ Zob. Th. G. Pavel, *Fictional Worlds*. Cambridge, Mass. – London 1986, s. 14.

³⁶ G. Ryle, R. B. Braithwaite, G. E. Moore, *Symposium: Imaginary Objects*. „Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volumes” t. 12 (1933), s. 35.

³⁷ Pavel, *op. cit.*, s. 45.

mi odwoływali się również do Arystotelesowskiej koncepcji prawdopodobieństwa³⁸, lecz – ogólnie rzecz biorąc – kwestia możliwości w tej tradycji myślowej odnosiła się tylko do kontekstu logicznego. Stosując koncepcję światów możliwych do badania fikcji, Thomas Pavel twierdzi, że nazwy w scenariuszach alternatywnych, podobnie jak imiona bytów w stwierdzeniach nieprawdziwych, ściśle wskazują na jedną konkretną istotę, która zachowuje swoje esencjalne właściwości (dziedzictwo Kripkego) we wszystkich światach możliwych, w jakich istnieje, mimo że inne jej cechy mogą się różnić. Chociaż ta teoria wydaje się przekonująca na gruncie tradycji filozoficznej opartej na referencyjności, to okazuje się mniej użyteczna dla praktyków, a badania w kierunku fikcyjności światów możliwych zastąpiono innymi. Wspominam o nich tutaj, ponieważ dyskusja o różnicy między światami możliwymi i fikcyjnymi uwydatnia pewne cechy postaci, które pomagają nam zrozumieć ich siłę emocjonalną.

Filozofom analitycznym warto byłoby przede wszystkim przypomnieć o tekstualności, czyli o tym, co stało się punktem wyjścia dla narratologów i poststrukturalistów. Postacie są ontologicznie odmienne od ludzi nie dlatego, że zamieszkują raczej światy możliwe niż rzeczywiste, do których powieści jedynie nawiązują, lecz dlatego, że są „konstruktami aktywności tekstowej”³⁹. Ta uwaga zbliża nawet badaczy pracujących w nurcie tradycji analitycznej do zagadnień formalnych i stylistycznych, jakimi zajmują się narratolodzy. Co więcej, do podobnych efektów doprowadziły próby zrozumienia fikcjonalności proponowane przez obecnie dominujący nurt badań filozofów analitycznych. Teoria aktów mowy Johna Searle’a odchodzi od filozofii analitycznej i koncentruje się na „językowej postawie mówiącego”⁴⁰. Zamiast tego, co Searle nazywa „poważnym” illokucyjnym aktem aserecji, autor fikcyjnego tekstu udaje, że wykonuje taki akt⁴¹. Idąc tym tropem, Dickens udawałby tylko wypowiedzanie twierdzeń o Panu Pickwicku, który z kolei nie byłby jedną z postaci w świecie możliwym lub zbiorem cech wybranych przez Dickensa ze zbioru cech możliwych⁴², lecz wyobrażonym produktem tych udawanych aserecji. Jak pisał Searle: „udając odniesienie do ludzi i opowiadając ich historię, autor tworzy fikcyjne postacie i zdarzenia”. Nazwy własne – kontynuował filozof – są „wyrażeniami odnoszącymi się do paradygmatów”, a używając ich, pisarz musi naśladować akt mowy odniesienia. Wiele konwencjonalnych wyznaczników prowadzi społeczności czytelników do identyfikacji udawanej natury owych odniesień, których duża liczba stanowi o tekstowej kreacji postaci. W taki sposób Searle przesunął dyskusję o tym zagadnieniu z problemu odniesienia („jednym z warunków skutecznego wykonania aktu mowy odniesienia jest to, że musi istnieć jakiś obiekt, do którego mówiący się odnosi”) na inny, bardziej obiecujący z krytycznoliterackiego punktu widzenia: „w jakim stopniu poziome konwencje fikcji przecinają pionowe związki poważnych aktów mowy”⁴³.

³⁸ Zob. *ibidem*. – N. Wolterstorff, *Works and Worlds of Art*. Oxford 1980, s. 134–158.

³⁹ L. Doležel, *Mimesis and Possible Worlds*. „Poetics Today” 1988, nr 3, s. 488.

⁴⁰ Pavel, *op. cit.*, s. 20.

⁴¹ J. R. Searle, *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*. Cambridge 1979, s. 65.

⁴² Zob. Wolterstorff, *op. cit.*

⁴³ Searle, *op. cit.*, s. 71, 73.

Sformułowania Searle'a, co dość oczywiste, spotkały się również z głosami krytycznymi: dla Johna Langshawa Austina fikcyjne użycie języka w rozumieniu Searle'owskim jest w konkretnych przypadkach „pasożytnicze” wobec użycia poważnych; komentowano również to, że powieściopisarz „udaje” coś, zamiast pisać powieść; że nazwy własne siłą rzeczy są „wyrażeniami, które odnoszą się do czegoś”, a także to, iż „nie ma takiej właściwości tekstowej, syntaktycznej ani semantycznej, która mogłaby świadczyć o utworze jako o dziele fikcyjnym”⁴⁴ – to tylko kilka z najjaskrawszych zarzutów. Jednakże podejście Searle'a wywołało dyskusję filozofów analitycznych i narratologów i pobudziło (lub sprowokowało) dalsze badania nad uszczegółowieniem tekstowych wskaźników fikcyjności. Niektóre z nich bezpośrednio odnoszą się do afektywnej siły nieistnienia w powieści⁴⁵.

Jak twierdzą niektórzy badacze, sygnałem wyróżniającym fikcyjność w narracji trzecioosobowej jest to, że narrator przedstawia subiektywność lub świadomość postaci. Wszechwiedza narratora, mowa niezależna opisująca stany psychiczne postaci, monologi wewnętrzne to elementy, które pokazują „intymne i subiektywne doświadczenia [...] postaci, ich życie »tu i teraz«, do którego realny obserwator nie miałby dostępu w rzeczywistości”⁴⁶. Sposoby dotarcia do życia wewnętrznego są rozpoznawalnymi sygnałami tego, że postać znajduje się w procesie tworzenia. Postaci z powieści, inaczej niż te z biografii, autobiografii czy z narracji historycznej, zdążyły już wnikać w ów proces. Szanując obserwacje Searle'a, pewna grupa wpływowych teoretyków wskazała, że maksymalny stopień wnikięcia narratora w subiektywne doświadczenie postaci w mowie pozornie zależnej ujawnia się w cechach gramatycznych (nie tylko przedstawiających) charakterystycznych dla fikcji⁴⁷. Praca Ann Banfield wspiera tezę, że powieść znacznie bardziej ukazuje, niż skrywa fikcyjność, i dowodzi, iż gramatyczne markery jakości pisania oraz fikcyjności wykrystalizowały się w miarę wzmożonego rozwoju powieści. Innymi słowy, kompetentni czytelnicy rozumieją, że rzekomo intymne ujawnienie głębi postaci jest również ujawnieniem ich natury tekstowej.

Według mnie szczególną siłą afektywną postaci tworzą wzajemne implikacje, ich prawdziwe nieistnienie i widoczna głębia lub inaczej – tworzy ją związek między rzeczywistym nieistnieniem postaci a doświadczeniem tych postaci przez czytelnika jako głęboko i niemożliwie znajomych. Ponieważ dostęp do nich implikuje fikcyjność, skłaniamy się do poddania się odmiennemu aspektowi ich podwójnego oddziaływania: kuszącej zażyłości, bezpośredniości i intymności. Ta przenikalność

⁴⁴ Zob. A. Banfield, *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*. Baltimore, Md., 1999.

⁴⁵ Zob. Martinez-Bonati, *op. cit.* – A. Banfield, *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*. Boston, Mass., 1982. – J. Derrida, *Sygnatura, zdarzenie, kontekst*. W: *Marginesy filozofii*. Przeł. P. Pietażek, A. Dziadek, J. Margański. Warszawa 2002. – R. Rorty, *Is There a Problem about Fictional Discourse?* W zb.: *Funktionen des Fiktiven*. Hrsg. D. Henrich, W. Iser. München 1983. – G. Genette, *The Pragmatic Status of Narrative Fiction*. „Style” 1990, nr 1. – D. Cohn, *The Distinction of Fiction*. Baltimore, Md., 1999.

⁴⁶ Cohn, *op. cit.*, s. 24. Zob. też K. Hamburger, *The Logic of Literature*. Transl. M. J. Rose. Bloomington, Ind., 1973. – Banfield, *op. cit.* – P. J. McCormick, *Fictions, Philosophies, and the Problems of Poetics*. Ithaca, N. Y., 1988.

⁴⁷ Zob. Hamburger, *op. cit.* – Banfield, *op. cit.* – Cohn, *op. cit.*

intensyfikuje uczucie niespotykanej dokładności reprezentacyjnej, konstytuującej to, co nazwano „efektem postaci”⁴⁸ – wrażeniem rozumianym jako iluzja wcześniejszego jej istnienia na wielu poziomach, na powierzchni i w zakamarkach, wewnątrz i na zewnątrz. Przypomina to spotkanie z czymś wielowymiarowym jak osoba ludzka, ale bez tradycyjnych granic epistemologicznych wyznaczonych przez wiedzę. Postać jest tym, co Jeremy Bentham w pracy *A Fragment on Ontology* nazwał „wyobrażoną nieistotą”⁴⁹, ponieważ nieistnienie wywiera wpływ na rzeczywistość i tym samym na czytelnika. Gdyby taka postać rzeczywiście istniała, wówczas granice osobowości byłyby na miejscu i rzeczywistość stworzona przez fikcję uległaby dezintegracji. Nie wystąpiłaby też zapraszająca otwartość – zawsze do pewnego stopnia patetyczna – i nie moglibyśmy wejść do reprezentowanej subiektywności, rozumiejąc podświadomie, że jako czytelnicy urzeczywistniamy tę otwartość, jesteśmy warunkiem jej istnienia, jedynym umysłem, który jej doświadcza.

W skrótownym ujęciu – to przyciąganie wyrasta bardziej z kontrastu ontologicznego, który pokazuje bohatera, niż z poczucia utożsamienia się z postacią. Sama poznawalność postaci, jak zauważył D. A. Miller, wywołuje subtelne poczucie ulgi, kiedy w wyniku porównania się do figury z powieści zastanawiamy się nad własną niezgłębialnością⁵⁰. Siłę postaci możemy porównać do Freudowskiego fetyszu, ponieważ skuteczność jednego i drugiego leży w ich statusie wyobrazeniowym, w skomplikowanej kombinacji ich kontrastu oraz podobieństwa do innych jednostek. Zarówno też postać, jak i fetysz utwierdzają świadomych czytelników w przekonaniu, że te inne jednostki są realne.

Wszystkie zaprezentowane obserwacje odnoszą się w największym stopniu, choć nie wyłącznie, do powieści realistycznej z narratorem wszechwiedzącym w trzeciej osobie. Fikcyjność w powieści z narratorem pierwszoosobowym ujawnia się dzięki technikom, które odróżniają narratora od autora implikowanego i które pokazują to, co Dorris Cohn nazwała „zduplikowanym mówiącym źródłem fikcji”⁵¹. Narratorzy homo- i intradiegetyczni natomiast muszą ukryć się za iluzją przezroczystości postaci ich otaczających i z tego względu stają się doskonałymi nośnikami niepewności epistemologicznej – takiej, jaką pragnęli wytworzyć modernści⁵². Narrator u Marcela Prousta nigdy nie może poznać Albertyny, a Marlowe nie przeniknie Kurtza. W tych przypadkach dzielenie hermeneutycznego wysiłku narratora-postaci, wysiłku często traktowanego jako alegoria czytania, ale skazanego z góry na niepowodzenie, rodzi jeszcze bardziej intensywne przeczuwanie fikcyjnego charakteru tego typu zażyłości oraz melancholijnego niezadowolenia. Dzieje się tak dlatego, że technika kontrastująca z nieustępliwym unaocznianiem subiektywności narratora i zamknięcie go w postaci będącej obiektem pożądania sprawiają, iż pożądanie czytelnika kieruje się również poza sferę identyfikacji.

⁴⁸ M. Bał, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*. Red. nauk., przekł. E. Kraskowska, E. Rajewska. Kraków 2012, s. 115.

⁴⁹ J. Bentham, *A Fragment on Ontology*. W: *The Works*. Ed. J. Bowring. T. 8. New York 1962, s. 211.

⁵⁰ D. A. Miller, *The Novel and the Police*. Berkeley, Calif., 1988.

⁵¹ Cohn, *op. cit.*, s. 125.

⁵² Zob. Bał, *op. cit.*, rozdz. *Postać*.

Nieidentyczny poziom dostępności czy poznawalności bohaterów jest tylko jedną cechą, która włącza kateksję w różnicę ontologiczną. Inna, na pozór paradoksalna, para cech występuje u wszystkich postaci w powieści bez względu na model prowadzenia narracji: w danym momencie są one zupełnie skończone i zarazem w sposób konieczny niekompletne. Filozof Peter McCormick tak opisuje pierwszą z owych cech:

postacie fikcyjne są zdumiewająco ograniczone jako przedmioty poznania, gdyż, inaczej niż przedmioty materialne, brak im wielości oddalających się horyzontów percepcyjnych i, w przeciwieństwie do jednostek skoncentrowanych na wywoływanych przez siebie wrażeniu, nie mają też nieuniknionej prywatności nieustannie zmieniających się stanów psychicznych⁵³.

Takie ujęcie nieskrępowanej i kompletnej regularności, dzięki której odszyfruje się postaci w tekście, jest raczej filozoficzne niż krytycznoliterackie, lecz jego sens ogólny okazuje się przydatny. Mimo że ten sposób przedstawienia przywołuje w myśli warstwy i obfitość, bohaterowie są „osobliwie ograniczeni” jako istoty tekstowe. Faktyczne osoby, nawet nieżyjące, mogą bardziej adekwatnie zostać nazwane materiałem niewyczerpanym. Niezależnie od tego, ile razy czytamy *Annę Kareninę*, nigdy nie będziemy w stanie powiedzieć więcej np. o dzieciństwie protagonistki i jej brata. Nazwa własna Anna Karenina jest zamkniętym zbiorem zdań bez względu na to, jak bardzo wnikliwa, dojrzała i oparta na wiedzy będzie nasza lektura, bez względu na naszą umiejętność analizy tekstu czy bezlitosność dekonstrukcji tego tekstu. Tekst może być hermeneutycznie niewyczerpany i labilny, niedookreślony i niestały, lecz oznacza to jedynie, że z opowieści wyłaniają się rozmaite Anny, a dzieciństwo żadnej z nich nie będzie opisane dokładniej. Istnieje szansa, że odkryjemy partie tekstu wcześniej błędnie przyporządkowane i przypiszemy je kodo-wi postaci Anny – ale wtedy tylko jej wykończenie będzie inne.

Efektom tego podejścia staje się niekompletność bohatera. Jak to ujmuje filozofka Ruth Ronen:

Pojęcie niekompletności odnosi się do logiczno-semantycznego statusu postaci fikcyjnych. Brak pełnego odniesienia wywołuje pojawienie się obszarów niedookreślonych i tym samym niemożliwość weryfikacji tych własności postaci fikcyjnej, które nie zostały jej przypisane przez sam tekst. [...] Niekompletność jest więc refleksją nad różnicą logiczną między rzeczywistym obiektem pozatekstowym a konstruktem fikcyjnym⁵⁴.

Krytyk literacki prawdopodobnie nie powiedziałby, że „nie można zweryfikować” cech postaci, które nie są określone w tekście, ponieważ takich cech nie ma, lecz my możemy się takiemu stanowisku sprzeciwić, gdyż rzeczywiste osoby również są niekompletne, jeśli przez to rozumiemy daremność prób określenia i zweryfikowania każdego szczegółu z ich życia. Warto jednak zauważyć, że w zasadzie możemy ustalić np. dokładną datę, kiedy Charles Stoke, rzeczywście istniejący buntownik misjonarz w Afryce, po raz pierwszy postawił swoją stopę w Kongu, choć nie posiadamy takiej informacji o Kurtzu z *Jądra ciemności*. Zgodnie z ogólnym założeniem, nie mamy dostępu do dodatkowych materiałów na temat postaci poza tekstem, i to bynajmniej nie z powodu skąpych źródeł. Powieściopisarze stosują

⁵³ McCormick, *op. cit.*, s. 240.

⁵⁴ R. Ronen, *Completing the Incompleteness of Fictional Entities*. „Poetics Today” 1988, nr 3, s. 497.

rozmaite techniki, które bądź uwypuklają, bądź maskują tę niekompletność. Dla przykładu, w XIX-wiecznej europejskiej powieści realistycznej spotykamy założenie, które Erving Goffman nazywa „dostatecznością” charakteryzacji na potrzeby powieści – tekst nie skłania nas do myślenia choćby o tym, co mała Anna i jej brat Stiwa robili w pokoju dzieciennym. Moderniści i postmoderniści zdają się znów odrzucać tę zasadę i proponują namysł nad celowym brakiem takich danych o postaci. Zagadka Kurtza, która nigdy nie zostanie rozwiązana, jest tutaj dobrą egzemplifikacją: nasza chęć poznania tego, co niewypowiedziane (co Kurtz robił naprawdę), może być odczytana jako metafora spotkania z pustką (podejście modernistów) lub wskaźnik tekstualności (ujęcie postmodernistów).

Niekompletność, czy to uwypuklona, czy ukryta, zaprasza czytelnika do zainwestowania energii umysłowej w uzupełnienie braków. Nie chodzi jednak o uzupełnianie brakujących informacji, aby – jak w koncepcji Hansa Roberta Jaussa – postaci były po części tworzone przez odbiorcę. Nie chodzi również o to, że czytanie pociąga za sobą powstanie wyobrażonej świadomości, żebyśmy podczas czytania – jak pisał Johnson – nie mogli znaleźć różnicy między nami a postacią. Zbliżam się raczej do stanowiska Johna Frowa, opartego na założeniach psychoanalizy i semiotyki. Frow uważa, że mówimy tutaj o „braku ciągłości językowej, który otwiera szeroki wachlarz presupozycji i który staje się warunkiem włączenia czytelnika w proces czytania jako podmiotu z u n i f i k o w a n e g o”⁵⁵. Frow używa Lacanowskiego terminu „szew”, stosowanego w teorii filmu do analizy cechy dyskursywnego budowanego charakteru, omówionej już przez nas z innej perspektywy: przejścia od dyskursu o postaci do postaci rozumianej jako fikcyjny wytwórca języka. Kładzie nacisk na to, że ta technika ujawnia „brak ciągłości między podmiotem wypowiedzenia a słowami wypowiedzianymi przez podmiot”, w jego słowach odbijają się zaś echa słów innych badaczy, włączając Banfield:

Jest coś [...] esencjonalnego w sposobie, w jaki fikcja w powieści reprezentuje się w świadomości. Istnienie PRZESZŁOŚCI i TERAŻNIEJSZOŚCI w języku w tym samym czasie, koreferencja JA i osoby trzeciej, która mówi o tym, co można sobie jedynie wyobrażać lub domniemywać – myśli kogoś innego. Oddzielenie JA od OSOBY MÓWIĄCEJ ujawnia trzon fikcyjności istniejący w każdej reprezentacji świadomości⁵⁶.

Ponieważ bohater fikcyjny rodzi się w wyobraźni wyłącznie na podstawie nieciągłych fragmentów języka, czytelnicy muszą skoncentrować się na tych wewnętrznych, dynamicznych relacjach intensywniej niż w chwilach, kiedy czytają gatunki niefikcyjne, nieraz również wykorzystujące te same techniki w celu spekulowania na temat niewyrażonych myśli postaci. Ponadto w rzadkich przypadkach, gdy np. biografowie przedstawiają świadomość, pozycja reprezentanta i reprezentowanego okazuje się bardziej stabilna gramatycznie niż w przypadku dyskursu fikcyjnego⁵⁷. W powieściach z trzecioosobowym narratorem wszechwiedzącym, szczególnie w mowie pozornie zależnej, dostęp do życia umysłowego postaci fikcyjnej intensyfikuje zagadkowe oddzielenie – używając terminów Banfield – „ja” (umysłu postaci) od „mówiącego” (narratora), co wyostreza niestabilność pozycji podmiotu. Odnosząc

⁵⁵ J. Frow, *Spectacle Binding: On Character*. Jw., 1986, nr 2, s. 237.

⁵⁶ Banfield, *op. cit.*, s. 260.

⁵⁷ Zob. Cohn, *op. cit.*, s. 18–37.

się do koncepcji Frowa: czytelnik, „wiąże się” z tekstem, starając się sprościć założeniu o jedności ustanowionej przez nazwę własną postaci, lecz „prześlizguje się [...] między wypowiedzianą stabilnością a strachem przed zakłóceniem lub rozproszeniem”⁵⁸. To prześlizgiwanie się można określić jako takie, które wywołuje uczucie przyjemności, ponieważ stymuluje i częściowo zaspokaja pragnienie odbiorcy, aby być podmiotem w tekście, a zarazem uniezależnić się od rozmaitych przerywanych subiektywizacji. Czytelnik powieści, zamiast znaleźć rozbite przez te doświadczenia swoje własne *ego*, skłania się ku pragnieniu stworzenia siebie jako elastycznego, trwałego podmiotu w wielorakimi zdolnościami enuncjatywnymi.

Przedstawiona propozycja zarówno komplikuje, jak i koryguje stwierdzenie Barthes'a zawarte w *S/Z*:

Tym [...], co sprawia wrażenie, że [...] sumę uzupełnia cenna resztką (coś na kształt i n d y w i d u a l n o ś c i, która – jakościowo nieuchwytna – może wymknąć się pospolitej buchalterii cech składowych), jest Imię Własne, różnica wypełniona tym, co własne. Imię własne pozwala osobie zaistnieć poza semami, których suma jednak całkowicie ją konstytuuje⁵⁹.

Dla Barthes'a nadanie postaci imienia automatycznie pociąga za sobą określenie jej osobowości, ideologiczne założenie, że postać jest wszystkim, co przypisuje jej tekst, i wszystkim tym, czego potrzeba do stworzenia istoty ludzkiej. Kiedy celowo temu przeciwdziałamy (jak w *nowe[au] roman*), nazwa własna spina i łączy cały materiał semantyczny i, zgodnie z twierdzeniem Barthes'a, pojawia się ideologicznie podejrzana przyjemność wyczuwania jakiejś osoby po drugiej stronie tekstu. Niekompletność, kontynuuje badacz, nieuchronnie prowadzi do upragnionego spełnienia dokonującego się za sprawą imienia. Warto doprecyzować, że imię wprowadza presupozycję jedności, która z natury rzeczy nie może zostać spełniona poprzez skrywanie niekompletności i nieciągłości zmieniających się perspektyw tekstowych. Presupozycja jedności zaledwie umożliwia grę między pozycjami enuncjacyjnymi w wyobraźni czytelnika. Dodajmy, że gdyby ta wprawiająca w zakłopotanie presupozycja jedności, to dodanie „efektu osoby” nie istniały, wówczas czytelnicza gra byłaby pozbawiona kierunku. I przeciwnie – jeśli rzeczywiście wywołane wrażenie kompletności byłoby tak silne, iż zniknęłyby niekompletność i rozdzielanie, to nie powstałyby zapraszające szczeliny, przez które mogłyby wślizgnąć się czytelnik, i zabrakłoby niezapisanych miejsc, jakie musiałoby wypełnić wyidealizowane *ego*.

Oprócz szczelin między zmieniającymi się perspektywami tekstowymi i oddzielenia subiektywności od osoby mówiącej warto również wspomnieć o przestrzeniach między odniesieniem zamierzonym a realizacją typizacji i indywidualizacji, nawiązujących do arystotelesowskiego poglądu Fieldinga o postaci stanowiącej przykład danego gatunku i w ten sposób znajdującej odniesienie w czytelniku. Fielding niechętnie przyznaje, że między gatunkiem a przykładem otwiera się przepaść – szczególnie w powieści realistycznej, z jej podwójnym imperatywem taksonomizacji ciała społecznego i indywidualizacji postaci. Nacisk na kategorie postaci, które nie mogą stać się wiarygodne ani autentyczne (jak choćby Julien Sorel Stendhala, Emma Bovary Flauberta) lub wydają się wykluczone z życia na określonych zasa-

⁵⁸ Frow, *op. cit.*, s. 248.

⁵⁹ Barthes, *S/Z*, s. 233.

dach (Anna Karenina Lwa Tołstoja i Dorothea Brooke George Eliot), jak wskazaliśmy wcześniej, jest próbą przezwyciężenia formalnej trudności stworzenia pozorów niezwyklej postaci pod przymusem typowości referencyjnej. Implikowany kontrast między czytelnikiem (z jego niezależną, ucieleśnioną jaźnią, sprawiającą wrażenie, że nie potrzebuje on alibi dla swojego odniesienia, aby pokazać swoją istotność) a postacią (z jej zauważalnym brakiem istoty i w związku z tym zawsze ograniczoną do typu abstrakcji) może nawet zostać wykorzystany do wzbudzenia zastępczego pragnienia, jako wyobrażonego pragnienia bohatera, dla immanencji, którą posiada czytelnik. Innymi słowy, niekompletność postaci fikcyjnej nie tylko może wywoływać poczucie materialnej „realności” czytelnika – jako ontologicznie pełnego – co pomaga ponownie zwiualizować sobie naszą ucieleśnioną immanencję poprzez warunek jej możliwego braku, ale również pozwala doświadczyć niesamowitego pragnienia bycia tym, kim już jesteśmy. Od postaci nie oczekujemy, że będą one surogatami naszego „ja”, lecz tego, że wywołają w nas przeciwstawne wrażenia niebycia postacią. Z jednej strony, doświadczamy idealnej wersji własnej ciągłości ozdobionej maestrią wypowiedzi, mobilności i siły prawie natychmiastowego odłączenia i przyłączenia. Doświadczamy więc radosnego uniesienia indywidualnej nieograniczoneści. Z drugiej strony, możemy także rozkoszować się w równym stopniu wyidealizowaną immanencją, szansą bytu, jak sobie wyobrażamy, bez udziału tekstualności, bezsensowności lub jakiegokolwiek wytłumaczenia istnienia.

Z angielskiego przełożył *Tomasz P. Górski*
Instytut Badań Literackich PAN, Wrocław
ORCID: 0000-0001-9569-2377

Abstract

CATHERINE GALLAGHER University of California, Berkeley

THE RISE OF FICTIONALITY

Gallagher's focus of interest in the paper is fictionality in the novel – the issue that has been troubling scholars and novel writers from the moment the first narratives were issued and the novelistic form took its shape as a literary genre. Referring to examples from various literatures (mainly American, but also English, French, and Russian), the researcher traces the modes in which narration was conceived, examines the changing concept of referentiality, scrutinises the various approaches to the (in)credible, falsehood, imaginary events, and proper names in a fictional composition. Since her observations in majority are reader-oriented, she refers to the concept of emotional effect and the suspension of disbelief (in Samuel Taylor Coleridge's view) to observe the relationship between the fictional character and the public. Gallagher convincingly proves that the development of 18th-century literature mirrors a rise of fictionality since readers of that time became increasingly familiarised with the notion of fiction that is non-referential and detached from real-world figures, places, and circumstances.