

Tomasz Umerle
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

PRZESTRZEŃ PRZEDSTAWIONA W POWIEŚCIACH LAURENCE'A STERNE'A W KONTEKŚCIE ROZWOJU GATUNKU POWIEŚCIOWEGO

Przedmiotem mojego zainteresowania w tej pracy będzie przestrzeń przedstawiona w twórczości wybitnego powieściopisarza brytyjskiego oświecenia, Laurence'a Sterne'a. Koncentruję swoją uwagę na chyba najważniejszej powieści Anglika, czyli *Życiu i myślach Tristrama Shandy*. Chcę na tej podstawie wydobyć najistotniejsze cechy jego pisarstwa, które ujawniają się w obranym obszarze badawczym. Cechy te z jednej strony świadczą o prekursorskim charakterze twórczości autora *Podróży sentymentalnej*, a z drugiej – zmuszają do pewnych uwag o charakterze historycznoliterackim i genologicznym. Będę zatem akcentował indywidualne cechy twórczości Sterne'a, jednocześnie umiejscawiając go w szerszym kontekście historycznym.

Grażyna Bystydzieńska zastosowała w interpretacji *Tristrama Shandy* klasyczną teorię przestrzeni dzieła literackiego¹. Inna badaczka, Bogumiła Kaniewska, w swojej pracy o prozie (po)nowoczesnej, zatytułowanej *Śladami Tristrama Shandy*, surowo ocenia autorkę tego tekstu: „Szczegółowy i bardzo pomysłowy szkic *Tristram Shandy* – *przestrzeń artystyczna* nie otwiera (...) żadnych nowych dróg interpretacji utworu, »mija się« z jego sensem”². Rzeczywiście, klasyczna teoria przestrzeni dzieła literackiego nie przystaje do Sternowskiej powieści. Aby nie „mijać się z sensem” *Tristrama*, warto czasem odsunąć od siebie tę teorię, wychodzić poza jej granice. Spróbuję to uczynić w tej pracy.

Według Janusza Sławińskiego przestrzeń przedstawiona w dziele literackim przejawia się trojako: jako opis, sceneria oraz zestaw sensów naddanych³. Najistotniejsze będą dla mnie partie opisowe jako szczególne wyznaczniki „klasycznej” powieści, za którą uważa się powieść XIX-wieczną. Jest to określenie niefortunne, o czym wiele pisze Kaniewska we wspomnianej tu pracy *Śladami Tristrama Shandy*. Przyjmując jej uwagi, określeniem „powieść klasyczna” będę się posługiwać umownie, a „zapomnianemu” modelowi powieści poświęcę poniżej kilka słów.

„Klasyczną” powieść reprezentowały przede wszystkim utwory fabularne, wielowątkowe, korzystające na przykład z konwencji realistycznych, przedstawiające bezstronnego narratora mediującego, często komentujące realia społeczne i akcentujące psychologiczne problemy bohaterów. W takiej powieści przestrzeń przedstawiona wyznacza zakres doświadczeń bohaterów. Z antycypacją tej formy gatunkowej mamy do czynienia u Henry'ego Fieldinga: w jego *Tomie Jonesie* tytułowy bohater całe życie przekracza kolejne kręgi przestrzenne, dojrzewając i określając się wobec nich. Postacie w utworach realizujących wspomniany model gatunkowy stają wobec przestrzeni, która przez narratora przedstawiana jest jako autonomiczna i naznaczona zobiektywizowanymi sensami, rozpoznawalnymi także dla czytelnika. Natomiast ów „zapomniany” model powieściowy, któremu patronowali Sterne i Diderot, charakteryzował się swobodą i wszechwładzą narratora, często korzystającego z tonu ironicznego, satyrycznego. Właściwa była mu również nikła fabuła, tonąca w tematycznie różnorodnych dygresjach

¹ Zob. G. Bystydzieńska, *Przestrzeń artystyczna w powieści „Tristram Shandy”*, [w:] *eadem*, *W labiryncie prawdy. Studia o twórczości Laurence'a Sterne'a*, Lublin 1993, s. 69–94.

² B. Kaniewska, *Śladami Tristrama Shandy*, Poznań 2000, s. 40.

³ Zob. J. Sławiński, *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*, [w:] *Przestrzeń i literatura. Studia*, pod red. M. Głowińskiego i A. Okopień-Sławińskiej, Wrocław 1978, s. 9–22.

rozbudowanych aż do rozmiarów miniesejów. W XIX wieku do tradycji Sternowskiej odwołuje się choćby poemat dygresyjny (*Don Juan* Byrona, a w Polsce *Beniowski* Słowackiego). Upraszczaając, „klasyczna” powieść kładzie nacisk na fabułę, a „nieklasyczna” na samą narrację.

To powieść XIX-wieczna odpowiadała na fundamentalne potrzeby ówczesnych Europejczyków: wśród tych najgłębszych można wymienić potrzebę otrzymania potwierdzonej wizji ludzkiego losu jako spójnej opowieści, w której nawet przypadek nie zdarza się przypadkowo, stając się fabularną koniecznością. Taką kompensacyjną funkcję tego typu epiki podkreśla Maria Janion, mówiąc o jej zdolności kojenia i rozwiązywania antynomii⁴. Z potrzeb silniej historycznie uwarunkowanych można wymienić chęć przejrzenia się w literackim lustrze społeczności ówczesnej Europy czy pragnienie posiadania literackiej towarzyszkii życia, czemu doskonale służyła „uwspólniona” przestrzeń przedstawiona powieści XIX-wiecznej.

Tej postawie towarzyszą różne literackie programy i doktryny, jako że wiele jest podgatunków powieści „klasycznej” i jej antycypacji. W XVIII wieku popularnością cieszyły się choćby utwory dydaktyczne czy – jak wspomniany *Tom Jones* Fieldinga – przygodowo-obyczajowe. Między innymi do tej konwencji gatunkowej nawiązywał Ignacy Krasicki w *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadkach*. Rzadko polskie utwory pojawiają się w krytycznych spojrzeniach literaturoznawczych o zasięgu europejskim, spróbuję więc temu właśnie utworowi poświęcić chwilę uwagi.

Tytułowy bohater *Doświadczyńskiego* ma za zadanie doświadczać właśnie, toteż wyrusza w podróż. Udaje się do Paryża, stolicy ówczesnego świata, który okazuje się zatłoczony i hałaśliwy, ale także pociąga swoim ukrytym, salonowym pięknem. Ten „wielki świat” – jeśli przeciwstawić go chaosowi miasta zawładniętego przez lud – jest, wbrew pozorom, mały i zamknięty. Następnie Doświadczyński zostaje rozbitkiem na wyspie-utopii Nipu, którą przestrzennie wyraża symetria, wspólność, porządek, jednowymiarowość. Wracając – a raczej uciekając – stamtąd, nasz bohater odwiedza także Warszawę, gdzie styka się z dworskim życiem. Jednak najlepiej o statusie przestrzeni w tej powieści świadczy ten krótki cytat: „Każdy człowiek ma swój właściwy sposób myślenia: mój nie zgodził się z Warszawą, pojechałem więc myśleć do Szumina”⁵.

W Szuminie, czyli „u siebie”, Mikołaj mógł wprowadzić w życie nauki mistrza Xaoo z Nipu. Według niego gwarantem szczęścia miało być między innymi świadome ukształtowanie przestrzeni, uczynienie z niej wyrazu własnego „ja”. Doświadczyński zajął się więc reperowaniem „ojczystego zamczyska”. Tak Krasicki uczynił ze swojego bohatera – jakiegoś sfrancuziałego saskiego utracjusza – oświeconego Sarmatę, który nie tyle z rzekomej ksenofobii, co z przyczyn estetyczno-moralnych zamyka się w swojej przestrzeni domowej, czyniąc ją – jak to nazywał Mikołaj – „wygodną i piękną”. Aby oddać sprawiedliwość Krasickiemu: w jego powieści można odnaleźć także fragmenty inspirowane Wolterem i Swiftem czy autotematyczne ustępy, które przystają do modelu powieści Sternowskiej. Poza tym jednak jest to opowieść przygodowo-obyczajowa, która w aspekcie przedstawień przestrzennych realizuje model antycypujący powieść „klasyczną”.

W tego typu utworach istotne jest doświadczenie nowości, towarzyszące wkraczaniu w kolejne kręgi przestrzenne⁶. Tak kształtuje się wspólne odczucie bohaterów literackich i czytelników – jeden z mechanizmów angażowania odbiorcy w świat przedstawiony dzieła za pomocą oddziaływania na wyobraźnię. W powieści XVIII-wiecznej – antycypującej „klasyczny” model gatunku – rozpoznanie i opis przestrzeni służą często celom edukacyjnym. Tak też ujawnia się światopogląd podmiotu poznającego, ukształtowany przez racjonalizm czy esencjalizm poznawczy, czyli kategorie raczej intelektualne niż zmysłowe⁷. W powieściach XIX-wiecznych

⁴ Zob. K. Bartoszyński, *Kryzys czy trwanie powieści. Studia literaturoznawcze*, Kraków 2004, s. 119.

⁵ I. Krasicki, *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki*, Wrocław 1950, s. 170.

⁶ Por. M. Płachecki, *Przestrzenny kontekst fabuły*, [w:] *Przestrzeń...*, s. 55–78.

⁷ Zob. T. Kostkiewiczowa, *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia*, Warszawa 1979, s. 152–154.

zaś, już na otwierających je stronach, odnajdujemy znamienne opisy przestrzeni, w której rozgrywać ma się akcja. Tak rozpoczyna się na przykład *Portret damy* Henry'ego Jamesa. Podobnie jest w *Eugenii Grandet* Balzaka, którą otwiera opis posiadłości bogatego francuskiego przedsiębiorcy – miejsca psychicznego dramatu tytułowej bohaterki. Szczególnie interesujące są w tym kontekście powieści Balzaka, które prezentują bohatera rzucającego wyzwanie światu, przez co stają się również przestrzennie bardziej dynamiczne od takich utworów, jak na przykład *Eugenia Grandet*. Podobny ustęp odnaleźć można choćby na pierwszych stronach *Ojca Goriot*:

Dom, w którym ulokował się pensjonat, należy do pani Vauquer. Leży na skraju ulicy (...). Bruk suchy, w ściekach nie ma błota ani wody, trawa porasta pod murem⁸.

W „klasycznych” powieściach takie opisowe rytuały „muszą” odbywać się przy przekraczaniu przez bohaterów kolejnych kręgów przestrzennych, bowiem pełnią one dla nich rolę czynnika współkształtującego. Nie będę tutaj mnożył przykładów: każdy pamięta, jak wiele uwagi zaangażowaniu czytelnika w świat przedstawiony – kulturowo, społecznie oznaczony – poświęcał choćby Stendhal, wspomniany Flaubert czy Zola.

Jednym z ważnych powodów takiego ujęcia przestrzeni przedstawionej jest konkurencja XIX-wiecznej powieści i nauk społecznych. Lepenies podkreśla, że inspiracje teoriami Buffona odgrywały istotną rolę w ówczesnej walce literatury i socjologii u Balzaka, Flauberta i Zoli (który nawet nazywał swoje pisarstwo „praktyczną socjologią”⁹). Choćby dlatego podmiot mówiący w ich powieściach jest zobiektywizowany, a poprzez prezentację przestrzeni stara się określić jako „ja” wpisane w dyskurs nauk społecznych.

Jednocześnie nie wyklucza to – szczególnie w powieściach bardziej „stycznych” fabularnie, a rozbudowanych w aspekcie psychologicznym – częściowej subiektywizacji przestrzeni, ale będzie się to odbywało w obrębie już obiektywnie nakreślonych i oznaczonych uwarunkowań przestrzennych (jak w *Eugenii Grandet*). Oczywiście, używając terminów „obiektywny” i „subiektywny”, mam na myśli postawę prezentowaną przez podmiot powieściowy, a nie jakieś *post factum* ustalone kryteria „prawdziwościowe”.

Nie jest możliwe postawienie znaku równości między przestrzenią przedstawioną powieści XVIII i XIX wieku, nawet jeśli istnieje między nimi bezpośrednia genologiczna więź. Te pierwsze odwołują się często do klasycystycznych reguł, decydując się raczej na reprezentatywność i uniwersalność, a drugie zmierzają do różnie pojmowanego realizmu i konkretności. Niemniej jednak łączy je dążność do obiektywizacji i nadania przestrzeni fizycznej funkcji znaczącego tła fabularnego, wobec którego określają się bohaterowie.

„Zapomniany” XVIII-wieczny model powieściowy rządzi się natomiast innymi prawami, o czym najlepiej świadczą dzieła Laurence'a Sterne'a. Dla angielskiego pisarza kategoria przestrzeni zawsze była relatywna, czego nauczył go empiryzm Locke'a i wynalazki popularyzowane w Europie od XVII wieku¹⁰. Autor *Tristrama Shandy* raz spoglądał przez teleskop, a raz przez mikroskop, toteż przyzwyczaił się do względności wszelkich miar. Ogrom wszechświata i bogactwo mikroświata zmuszały go do refleksji wykraczających poza klasycystyczną tezę o kosmicznej harmonii. Chociaż niewątpliwie Sterne w nią wierzył, jednocześnie dociekał miejsca człowieka w tym uniwersum, a więc pytał o perspektywę poznawczą, istotę ludzkich możliwości epistemologicznych, skoro te dają się tak łatwo „oszukać” przez najnowszą technikę. W swoim eseju, tzw. *Fragmencie Inédit*, którym zainteresowała się we wspomnianym szkicu Bystydzieńska, autor *Podróży sentymentalnej* podkreśla także inną kluczową cechę ludzkiego umysłu: jego aktywność.

⁸ H. Balzak, *Ojciec Goriot*, przeł. T. Żeleński-Boy, Warszawa 1987, s. 6.

⁹ Zob. W. Lepenies, *Walka nauki z literaturą*, [w:] *idem, Niebezpieczne powinowactwa z wyboru*, przeł. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1996, s. 52–69.

¹⁰ Zob. G. Bystydzieńska, *Życie jest snem. „Fragmencie Inédit” Laurence'a Sterne'a*, [w:] G. Bystydzieńska, *op. cit.*, s. 7–26.

Najważniejszą powieścią Sterne'a jest *Tristram Shandy*. To dzieło otwarte – chociaż materialnie gotowe, poprzez autotematyczne ustępy wciąż składa niedotrzymywane obietnice co do swojego kształtu. Utwór, prowadzony w narracji pierwszoosobowej, traktować miał – jak mówi tytuł – nie tylko o myślach Tristrama, ale i o jego barwnym życiu. Mówi się o tym w powieści wielokrotnie:

Byłem nieustanną igraszką w rękach istoty nazywanej przez świat Fortuną (...) owa nielaskawa pani razila mnie gradem tak przykrych i tak mieszających mi szyki przypadków, jakich żaden małego zakroju BOHATER nigdy chyba nie doświadczał¹¹.

W innym miejscu narrator zapowiada bez ogródek, że oczekuje po tej powieści popularności:

Jeżeli moje przypuszczenie nie jest błędne, książka ta będzie się cieszyła u ludzi wszystkich stanów, kondycji i zawodów nie mniejszą poczytnością niż *Wędrownki Pielgrzyma*¹².

Przywołuję te słowa, by zobrazować pewien narratorski „zamyśl”, wpisany w powieść utwór wyobrażony, który nijak się ma do tego, co finalnie dotarło do czytelników. Oczywiście, to typowa – Sternowska, można by rzec – gra z odbiorcą. Jednoczesne wpisanie *Tristrama* w kontekst powieści przygodowej i postawienie go tym samym choćby obok *Toma Jonesa* Fieldinga pokazuje również polemiczne intencje Sterne'a. Przypomnę: Tristram jest przeciwieństwem bohatera utworu przygodowego. Najpierw przez dziesiątki stron „nie może się narodzić”, a potem właściwie znika w natłoku dygresji, by powrócić w jednej tylko – siódmej – księdze, prezentującej jego ucieczkę od śmierci w podróż.

Nie wiemy *de facto*, co działo się w życiu Tristrama, ucieka on bowiem permanentnie od fabuły w narrację. Można by powiedzieć, że czyni to przeciw temu, co niezależne od niego i zniewalające, a w imię własnej wolności. Sterne jest jednym z pierwszych twórców europejskiej kultury, który zmierzył się z problemem przypadkowości z pozycji krytyka systemów (takich jak Leibnizjańska teodycea) odnajdujących pełną kompensację przypadku w Boskim planie stworzenia. Przypadek zyskał u niego status filozoficzny i egzystencjalny¹³ – rozpoczyna powieść (Tristram został poczęty przez przypadek), naznaczając postać-narratora tak, że nie potrafi on snuć dalej opowieści fabularnej, która z przypadków czyniłaby fabularne konieczności. Jednocześnie przenosi refleksje nad przypadkiem w świecie przedstawionym do narracji: Sternowskiego przypadku narracyjnego należy szukać, za Milanem Kunderą, w zatrzymaniu akcji, w otworzeniu na potencjalność świata i wyborze niepoddanym regułom przyczynowości¹⁴. Marquard nazwałby taką przypadkowość tym, co „przypadkowe w sposób dowolny”¹⁵.

Poświęcam kwestiom gatunkowym i problemowi przypadkowości tyle uwagi, ponieważ w tym kontekście ujawnia się związek fabuły – szczątkowo zachowanej w *Tristramie* i projektowanej w autotematycznych „zapowiedziach” – i narracji w dziele Sterne'a, związek, który świadczy o nowatorskim charakterze twórczości Anglika.

Wspominałem już tutaj o powieściach przygodowych czy przygodowo-obyczajowych (jak *Tom Jones* Fieldinga), które w XVIII wieku stosowały się do podstawowych zasad Arystotelesowskiej *Poetyki* (jeśli przełożyć je na gatunek, o którym tu mowa). Jedną z takich reguł

¹¹ L. Sterne, *Życie i myśli JW Pana Tristrama Shandy*, przeł. K. Tarnowska, Warszawa 2001, s. 14.

¹² *Ibidem*, s. 11.

¹³ Por. R. Koschany, *Przypadek w sztuce powieści*, [w:] *idem*, *Przypadek. Kategoria egzystencjalna i artystyczna w literaturze i filmie*, Wrocław 2006, s. 139–248.

¹⁴ Zob. M. Kundera, *Przemówienie jerozolimskie: powieść a Europa*, [w:] *idem*, *Sztuka powieści. Esej*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 2004, s. 141.

¹⁵ Zob. O. Marquard, *Apologia przypadkowości. Dociekania filozoficzne na temat człowieka*, [w:] *idem*, *Apologia przypadkowości. Studia filozoficzne*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 122–123.

jest ścisły związek bohaterów i fabuły, co skutkuje – między innymi – swoistą funkcjonalizacją przestrzeni przedstawionej. Jak pisze Kaniewska:

Postać Toma, szlachetnego zawadiaki, lobuziaka o złotym sercu, niesie w sobie już zarodek akcji (...). Niezliczone zalety, jakie odkrywa w nim otoczenie, nie są cechami nabywanymi. Tomek posiada je od początku, od urodzenia – ale świat poznaje je dopiero na skutek zdarzeń prowadzących do szczęśliwego zakończenia¹⁶.

Przestrzeń przedstawiona powieści staje się w ten sposób przestrzenią ukształtowaną tak, by wydobyć z postaci istotne cechy. Szczególnie opowieść, która – jak chciałby Arystoteles – miałaby prowadzić do przemiany bohatera, często wymagać będzie wprowadzenia wielu kręgów przestrzennych.

Można pokusić się tutaj o tezę ogólniejszą: decydującą rolę w narracyjnym przekazie doświadczenia przestrzeni odgrywa – nie ma w tym niczego odkrywczego – sposób ukształtowania narratora. W powieści „tradycyjnej” temu opowiadanemu doświadczeniu będzie patronować – w dziełach ją antycypujących – doktryna klasycystyczna, a później – estetyka konkretna, scjentyzm czy realizm. Wszystkie te filozoficzne i kulturowe paradygmaty, którym podporządkowano podmiot mówiący, prowadzą do tego, że „relacja o świecie przedstawionym została zdominowana przez obraz tego świata”¹⁷. Chodzi zatem o to, by przynajmniej częściowo ochronić świat przed subiektywnym spojrzeniem narratora. Dzięki takiej konstrukcji podmiotu mówiącego powstały choćby arcydzieła Victora Hugo, jak na przykład *Katedra Marii Panny w Paryżu*, w której odnajdujemy wiele informacji o przestrzeni ówczesnej stolicy świata czy też mnogość architektonicznych refleksji francuskiego romantyka. Służy temu jeszcze inna narratorska umiejętność – zdolność do koncentracji na wycinku przestrzeni, ujęcia go z pewnej perspektywy przez dłuższy czas, skłonność do lubowania się w szczególe.

W powieści Sterne'a wygląda to zupełnie inaczej. Wspominałem już o eseju, w którym wyrażał on swój sceptycyzm wobec poznawczej dostępności przestrzeni. Wiadomo, że większość wydarzeń przedstawionych w *Tristramie* dzieje się w obrębie Shandy Hall. Poznajemy więc pokoje domostwa Shandy'ch. Przestrzeń ma dla Tristrama kształt kółka na mapie, jest niewielka i zamknięta, idealna dla przedstawiania drobnych czynności, rozmów, żartów. Jednocześnie nie ma to większego znaczenia ani dla właściwego statusu tej powieści, ani dla autotematycznych gatunkowych nawiązań i zapowiedzi. Przestrzeń ta nie nosi istotnych cech kulturowych czy społecznych, a przynajmniej nie wpływają one na jej zasadnicze właściwości i sens samych wydarzeń. Ponadto przypadkowość prowadzonej narracji rozbija zupełnie takie cechy przestrzeni domowej, jak poczucie pewności, bezpieczeństwa czy swojskości. Przestrzeń domowa koreluje z narracją jedynie w ten sposób, że podkreśla indywidualistyczną, kreacyjną rolę podmiotu mówiącego jako jedyne „pretekstu” do powstania całej powieści. Zatem znów mamy tutaj powtórzenie motywu mikro- i makroświata.

Sterne, nie wierząc w poznawcze możliwości rozumu, musiał zdać się na otwartą relacyjność swoich przestrzennych przedstawień, toteż czytelnik nieustannie odnosi wrażenie narratorskiego braku powagi, toczenia z odbiorcą intelektualnej gry. Inspiracją dla niepewności dotyczącej zdolności ludzkiego poznania był tu Locke, którego filozofię tak streszcza się w *Tristramie*:

Po pierwsze, drogi panie, niewrażliwe narządy. Po drugie, krótkotrwałość i płytkość wrażeń odbieranych ze świata zewnętrznego, nawet jeżeli pomienione narządy nie są mało wrażliwe. Wreszcie, po trzecie, pamięć jak sito, niezdolna zatrzymać tego, co jej dostarczono¹⁸.

¹⁶ B. Kaniewska, *op. cit.*, s. 28.

¹⁷ *Ibidem*, s. 29.

¹⁸ L. Sterne, *op. cit.*, s. 92.

Trudno więc dziwić się niemożności przekazania bezpośredniego doświadczenia, które w narracji wymagać będzie innych modeli poznawczych o wyrazistych wyznacznikach (także na gruncie poetyki).

Sterne'a interesował przede wszystkim ruch jako istotna cecha procesów umysłowych i, co za tym idzie, świata zewnętrznego. Świadczy o tym następujący fragment:

Kiedy nadmierna zapalczliwość pragnień nadaje myślom człowieka bieg dziewięćdziesiątkróć prędszy niżli bieg pojazdu, którym podróżuje – biada wtenczas prawdzie!¹⁹.

Doskonale widać to zjawisko w innej powieści Anglika, *Podróży sentymentalnej*, gdzie ważna jest sama podróż jako ruch, a nie jej przestrzeń – w ogóle prawie przez narratora nieopisana. Podobnie w siódmej księdze *Tristrama*: podróżniczy pośpiech jest tu czasem komiczny, a świadomość dialogowania z konwencjami gatunkowymi wprost ujmująca:

W moim mniemaniu jest to bardzo od rzeczy; że człowiek nie może przejechać spokojnie przez miasto nie wtrącając się do niego (...), tylko musi wścibiać nos w każdy zaułek i ilekroć przekracza nowy rynsztok – dobywać pióra, z czystego, dalibóg, obowiązku (...). Jeśli o mnie idzie, świadczę się niebem (...) że wiem o mieście Calais (...) ile wiem w tej chwili o Kairze; zmierzch bowiem zapadał, kiedym tam lądował, ciemno zaś było, gdym wyjeżdżał o świcie²⁰.

Jednocześnie nierzadko narrator wydłuża chwilę, ale czyni to najczęściej, by pokazać ruch postaci, ich gesty, mimikę. W opisie przestrzeni Sterne odwoływał się najczęściej do teatralizacji (Sternowskie „didaskalia” dotyczą przy tym głównie gry aktorskiej, to ona zakreśla granice przestrzenne), a także do malarstwa i środków antycypujących techniki filmowe. Warto tu jeszcze zaznaczyć: przestrzeń fizyczna interesuje Sterne'a głównie na mapie, co jest kolejnym, wprost ukazywanym nam zapośredniczeniem.

Sądzę, że Sternowskie doświadczenie przestrzeni jest wciąż pokonywaną drogą od świata zewnętrznego do świata wewnętrznego, skażoną świadomością filozoficznych i psychologicznych uwarunkowań poznawczych. To zresztą jedna z konstytutywnych cech doktryny sentymentalistycznej, którą tak opisuje Teresa Kostkiewiczowa:

Na pierwsze miejsca wysunęły się sformułowane najklarowniej przez Locke'a pytania o to, jak kształtuje się poznawcza relacja człowiek – świat (...). Wypowiedziany przy tej okazji sąd iż postrzeżenia i refleksja wewnętrzna są głównymi źródłami doświadczenia i poznania ludzkiego, motywować mógł orientacje psychologizyczne oraz postawy introspekcyjne, skupiające zainteresowania na samym podmiocie poznającym²¹.

To z jednej strony sposób na zdystansowanie się od świata przedstawionego, ale także konieczność ciągłego zaangażowania się w ten świat poprzez wyprawy w głąb siebie. Gdy Sternowski bohater – czy to w *Tristramie*, czy w *Podróży sentymentalnej* – ma wybrać się w podróż, uwydatnia się jego niechęć do kształtowania porządku fabularnego i konkretyzacji przestrzeni swoich wojaży. W tych przypadkach najwyraźniej widać, że zainteresowanie ruchem w naturze i przekonanie o ciągłym ruchu ludzkiej myśli nie sprzyja opisom czy nawet zarysowywaniu przestrzeni: narracyjny pęd doprawdy trudno powstrzymać. Jest w tym być może coś z chęci autentycznego naśladowania ruchu ludzkiej myśli czy – chęci podkreślenia własnego indywidualizmu. Te ciągle powroty do mocno subiektywnej przestrzeni wewnętrznej to także niekonięcznie pożądana ucieczka od otaczającego świata. Ucieczka, która zabiera Tristramowi życie, co w powieści symbolizuje brak działania głównego bohatera i indywidualizm postaci spotęgowany aż do utraty przez nich komunikacyjnych zdolności.

¹⁹ *Ibidem*, s. 525.

²⁰ *Ibidem*, s. 519.

²¹ T. Kostkiewiczowa, *op. cit.*, s. 205.

Wracając do wcześniej snuty refleksji, można stwierdzić, że przestrzeń wewnętrzna *Tristrama* jest też ciekawą próbą ironiczo-polemicznego transponowania zasad konstruowania powieści przygodowych na prezentację świadomości podmiotu poznającego. Świadczą o tym zainteresowanie przypadkiem i autotematyczne zapowiedzi narratorskie. Sterne zmagają się tutaj z przypadkowością i problemami epistemologicznymi, przez co uzyskujemy powieść w formie otwartej, antycypującą „przestrzenne problemy” literatury XX wieku.

Sądzę, że wprowadzenie do refleksji nad przestrzenią przedstawioną w dziele Sterne'a aspektu gatunkowego i „filozofii przypadku” oraz położenie nacisku na przetwarzanie informacji przestrzennych przez – ukształtowaną głównie na gruncie doktryny sentymentalistycznej – świadomość narratorską pozwala, przy zachowaniu pewnych elementów zaczerpniętych z klasycznej teorii przestrzeni dzieła literackiego, nie „mijać się” z sensem jego powieści.

Summary

Space as presented in the novels by Laurence Sterne in the context of the development of the novel genre

Laurence Sterne philosophically relativized the category of space and consistently tried to show epistemological scepticism in his novels. This attitude is different from so called 'classic' novel which emphasizes cultural, social, geographical etc. aspects of space as a fiction's background. Sterne – sometimes even in a discursive way – refused to present these aspects of space and mostly tried to present his narrator's inner space that is being created in the act of narration. To show his sense of relativity and irony, Sterne used some descriptive models, e.g. theatricalization. Also, he discussed with typical spatial literary patterns (which he knew for example from adventure novels) by transporting them into his narrative concept of inner space mentioned before. It all indicates that Sterne was aware of the 'spatial problems' which novel is said to face in the twentieth century.

Słowa kluczowe

powieść XVIII-wieczna, powieść XIX-wieczna, sentymentalizm, przestrzeń przedstawiona, przypadek

Tomasz Umerle – student polonistyki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza. Interesuje się problematyką teoretycznoliteracką. Przygotowuje pracę magisterską poświęconą roli literatury w myśli Richarda Rorty'ego.