

Maud Bodkin

Wzorce archetypowe w poezji tragicznej

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 60/2, 211-231

1969

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

III. P R Z E K Ł A D Y M I T I A R C H E T Y P W B A D A N I A C H L I T E R A C K I C H

Pamiętnik Literacki LX, 1969, z. 2

MAUD BODKIN

WZORCE ARCHETYPOWE W POEZJI TRAGICZNEJ

1

W artykule zatytułowanym *O stosunku psychologii analitycznej do twórczości poetyckiej*¹ dr C. G. Jung wystąpił z hipotezą dotyczącą psychologicznego znaczenia [*significance*] poezji. Specjalne znaczenie emocjonalne, które posiadają pewne poematy — znaczenie wykraczające poza jakikolwiek konkretny sens [*meaning*] przekazany przez utwór — przypisuje on nieświadomym siłom działającym w psychice czytelnika nieświadomie lub podświadomie; nazywa je „pierwotnymi obrazami” [„*primordial images*”] lub archetypami. Archetypy te określa jako „psychiczne relikty niezliczonych przeżyć tego samego typu”; chodzi o doświadczenia [*experiences*] nie danego osobnika, ale jego przodków; ich wyniki dziedziczy struktura mózgu i one to *a priori* determinują przeżycie indywidualne.

Zadaniem niniejszego studium jest zbadanie tej hipotezy przez sprawdzenie jej na przykładach, w których da się zestawić zanotowane przeżycie i refleksje powstające w umysłach podchodzących do sprawy z różnych punktów widzenia. Można mieć nadzieję, że w ten sposób, dzięki

[Maud Bodkin (ur. 1875), psycholog angielski — przez kilka lat była profesorem w studium dla nauczycieli w Cambridge, potem jej zainteresowania skierowały się ku literaturze i psychologii, zwłaszcza zaś teorii archetypów. Opublikowała liczne studia, m. in. w pismach „Mind”, „British Journal of Medical Psychology”, „Philosophy”, „Hibbert Journal”, oraz prace: *Archetypal Patterns in Poetry* (1934), *The Quest for Salvation in an Ancient and a Modern Play* (1941), *Studies of Type-Images in Poetry, Religion and Philosophy* (1951).

Przekład według wyd.: M. Bodkin, *Archetypal Patterns in Tragic Poetry*. W: *Archetypal Patterns in Poetry. Psychological Studies of Imagination*. New York 1961 (pierwodruk: Oxford 1934).]

¹ C. G. Jung, *On the Relation of Analytical Psychology to Poetic Art*. W: *Contributions to Analytical Psychology*. Transl. by H. G. and C. F. Baynes. Kegan Paul, 1928.

przenikliwości umysłów o większej intuicji, uda się nieco wzbogacić sformułowaną teorię psychologa-teoretyka, a z drugiej strony intuicje te nieco dokładniej zdefiniować.

Pierwszą ilustrację zaczerpnę z eseju prof. Gilberta Murraya², w którym oddziaływanie wielkiego dramatu poetyckiego opisane jest językiem nieco podobnym do języka Junga. Gilbert Murray porównuje *Hamleta* i *Oresteję*, notując ciekawe ich podobieństwa i wskazując, jak temat tkwiący u podłoża obu tych utworów okazał się „niemal wieczyste trwały”. Kiedy tematy, które budziły zainteresowanie człowieka pierwotnego, poruszają nas jeszcze dzisiaj: „będą to czynić sposobami, które nas uderzą jako szczególnie głębokie i poetyckie” (s. 238). Gilbert Murray tłumaczy się, że nie może uniknąć niejasnej metafory, gdy mówi, że tego rodzaju opowieści i sytuacje „są głęboko zakorzenione w pamięci rasy ludzkiej, odcisnięte jak gdyby na naszym organizmie fizycznym”. Powiadamy, że takie tematy „są dla nas dziwne. A przecież jest w nas coś, co nagle budzi się na ich widok, jest jakiś głos krwi, który mówi, że zawsześmy je znali” (s. 239). I znów:

W sztukach takich, jak *Hamlet* czy *Agamemnon* lub *Elektra*, mamy z pewnością subtelny i wielostronny rysunek postaci, fabułę urozmaiconą i dobrze skonstruowaną, pełne władanie narzędziami technicznymi poety i dramaturga; ale pod powierzchnią występuje tam również, jestem skłonny przypuszczać, jakaś dziwna, nie zanalizowana wibracja, podskórny nurt pragnień, lęków i namiętności, od dawna uspioony, przecież od wieków nam znany, od tysięcy lat bliski źródła naszych najskrytszych wzruszeń i wpleciony w tkaninę naszych najbardziej baśniowych marzeń. Jak daleko w przeszłość może sięgać ten strumień, nie śmiem nawet przypuszczać, ale wydaje się, jak gdyby moc wzniesienia go i działania przezeń była jedną z ostatecznych tajemnic geniuszu (s. 239—240).

Mamy tu wyraz (sam również nieco wyobraźniowy i poetycki) jakiegoś przeżycia będącego rezultatem zetknięcia się z poezją, które możemy poddać bliższemu zbadaniu, i to w dwojaki sposób. Możemy studiować tematy, które wykazują tego rodzaju tendencję do przetrwania w życiu jakiejś wspólnoty lub rasy, i porównywać rozmaite formy, jakie one przybierają; możemy też analizować wewnętrzną reakcję poszczególnej osoby na takie tematy.

Subtelność i złożoność, jakich w oczywisty sposób wymaga takie dociekanie, mogą od razu odstręczyć tych, którzy unikają wszelkich problemów nie dających się rozwiązać przy zastosowaniu ścisłej techniki badawczej. W tym wypadku niewiele jest sposobności do eksperymentu, ponieważ emocjonalne przeżycie, które pragniemy badać, jest tego ro-

² G. Murray, *Hamlet and Orestes*. W: *The Classical Tradition in Poetry*. Oxford 1927.

dzaju, że nie da się go wywołać dowolnie w warunkach doświadczalnych. Głęboką wrażliwość na wielkie tematy poetyckie można osiągnąć tylko wtedy, gdy ktoś tymi tematami żyje, jest w nich trwale pogrążony, w chwilach kiedy umysł jak gdyby spontanicznie otwiera się na ich wpływ. Musimy więc sięgać, tam gdzie to możliwe, do zanotowanych przeżyć osób, które mogą się wykazać taką zażyłością z poezją.

Wydaje mi się w każdym razie, że psychologii w chwili obecnej szczególnie potrzebne jest wzbogacenie studiami nad takim głębszym przeżyciem. Moglibyśmy niemal powiedzieć, że psychologowie uniwersyteccy zostali rozgromieni przez natarcie tych przedstawicieli medycyny, którzy przypisują sobie dotarcie do głębszych warstw duchowych właśnie dlatego, że wymagania sprawdzalnych i dokładnych wyników nie pozwalały psychologom uniwersyteckim zejść pod powierzchnię psychiki czy wdrzeć się poza jej pierwsze obwarowania. Jeżeli przedstawiciele medycyny okazali się nieprecyzyjni w formułowaniu myśli przez jednostronne stawianie akcentów — stwierdzić to można jedynie podążając za nimi tymi ciemnymi szlakami, które otwarli oni w głąb konkretnej ludzkiej psyche, oraz rozszerzając w miarę możliwości zakres zainteresowań i prowadząc badania w sposób bardziej dokładny i ostrożny.

Studiując wyobraźniową reakcję współczesnych umysłów na wielkie tematy poezji, można sporo skorzystać nie tylko z prac lekarza-psychologa, ale również tych antropologów, którzy podjęli naukowe badania reakcji umysłów bardziej prymitywnych. Antropologowie badający recepcję nowych elementów kulturowych przez jakiś lud posłużyli się terminem „wzorzec kulturowy” [„*cultural pattern*”] dla oznaczenia uprzednio istniejącej „konfiguracji”, czyli układu tendencji, które determinują sposób reagowania członków grupy na nowy element. Omawiając wartość „pojęcia wzorca kulturowego” dla naszych „badań pojęciowych”, Goldenweiser³ stwierdził jego związek z pojęciami formy i systemu w sztukach i w różnych sferach kultury; L. L. Bernard podjął zaś w tym samym dziele klasyfikację rozmaitych rodzajów środowiska, wyróżniając środowisko psychosocjalne: zawiera ono te systemy symboli, które zostały utrwalone w książkach i w których — jak powiada ten badacz — „procesy psychiczne osiągają najwyższy typ zobiektywizowanego rozwoju”. Tak zmagazynowane treści symboliczne mogą w każdej chwili zacząć skutecznie działać, aktywizując odpowiednie wzorce w umysłach członków danej grupy, których kolektywnym wytworem i własnością są te symbole.

Sądzę, że badanie, które tu próbuję prowadzić, należy do ogólnego

³ *The Social Sciences and their Interrelations*. Ed. by W. F. Ogburn and A. Goldenweiser. Allen and Unwin, 1928.

obszaru antropologii lub psychologii społecznej. Będę używać terminu „wzorzec archetypowy”, aby określić to, co według wyrażenia Gilberta Murraya, nagle budzi się w nas w odpowiedzi na sugestywne przedstawienie poetyckie jakiegoś pradawnego tematu. Moja hipoteza badawcza brzmi, że w poezji — będę tu rozważać zwłaszcza poezję tragiczną — potrafimy rozpoznać tematy mające szczególną postać lub wzorzec, który przetrwał pośród przemian z wieku na wiek i odpowiada wzorcowi czy konfiguracji tendencji emocjonalnych w umysłach ludzi reagujących uczuciowo na dany temat.

W Jungowskim sformułowaniu tej hipotezy i w bardziej ostrożnym metaforycznym ujęciu Gilberta Murraya jest powiedziane, że owe wzorce są „odciśnięte na organizmie fizycznym”, „dziedziczone w strukturze mózgu”; nie możemy tu jednak przeprowadzać dowodu tego stwierdzenia. Sam Jung uważa, że dowodem jest spontaniczne wytwarzanie się odwiecznych wzorców w snach i marzeniach osobników nie posiadających dostępu do materiału kulturowego, w którym wzorce owe zostały zrealizowane. Trudno jednak ocenić wartość tego dowodu, zwłaszcza gdy się pamięta, jak pewne zadziwiające przykłady odtworzenia starego materiału w stanach transu okazywały się później rezultatem zapomnianych wrażeń z życia danego osobnika.

W obecnym stanie naszej wiedzy bardziej przekonujący jest argument ogólny, który brzmi, że tam gdzie pewne formy zostają zasymilowane z otoczenia przy pobieżnym tylko zetknięciu, muszą istnieć pewne predyspozycje w duszy i mózgu człowieka. Ktoś, kto próbował przekazać jakąś ideę (i zastanawiał się nad przebiegiem takich prób), zwłaszcza ideę o charakterze intymnym i emocjonalnym, umysłowości i strukturze psychicznej nie przygotowanej do jej przyjęcia — spostrzegł zapewne, że samo zetknięcie się z wyrażeniem takiej idei nie decyduje jeszcze o jej przyswojeniu. Musi współdziałać jakiś czynnik wewnętrzny. Gdy tego czynnika brak, doświadczana w takich wypadkach daremność prób nawiązania kontaktu jest bardziej przekonującym dowodem na to, co powiedział F. C. Bartlett: „to nie urojenie”, że dla pełnego osiągnięcia przez asymilującą wyobraźnię jakichś przedmiotów muszą poruszyć się w nas „szersze systemy uczucia, pamięci, idei, aspiracji”⁴. Owymi systemami mogą być wzorce kulturowe ograniczone do jakiejś konkretnej grupy w jakimś określonym czasie, lub też znamienne dla określonego osobnika; są jednak inne, o znacznie szerszym zasięgu. Czy istnieją wzorce, których „niemal wieczna trwałość”, według wyrażenia Gilberta Murraya, usprawiedliwia stosowanie wobec nich terminu „ar-

⁴ F. C. Bartlett, *Types of Imagination*. „Journal of Philosophical Studies” III, cz. 9, s. 80.

chetypowe” i sprawia, że stają się przedmiotem specjalnego zainteresowania oraz szczególnej wagi dla badacza psychologii i literatury — to problem, który chcemy rozwiązać.

2

Zbliżymy się do interesującego nas przedmiotu, gdy postawimy pytanie: jaka jest konkretna korzyść z wciągnięcia poezji do badań wspomnianych wzorców?

Temat rozpatrywany przez Gilberta Murraya istniał jako tradycyjna opowieść w starożytnej Grecji przed Aischylosem i w północnej Europie, zanim opracował go Shakespeare. W tej postaci był on, jak się wyraża A. C. Bradley o innym tradycyjnym temacie, „poematem w załączku”: „istniejąc w powszechnej wyobraźni, posiada pewną wartość estetyczną, zanim poeta go dotknie”; „jest on już w pewnym stopniu zorganizowany i ukształtowany”⁵. Wzbogacona przez dotknięcie poety opowieść żyje w naszej wyobraźni jako wspomnienie o pewnym walorze estetycznym, roztopiające się jednak w bezkształtność: tak np. aluzja do Orestesa lub Hamleta może w tej chwili w umyśle czytelnika budzić blade tylko wspomnienie tego, co kiedyś było intensywnym przeżyciem poetyckim. Gdy więc pragniemy zbadać z punktu widzenia psychologii układ emocjonalny odpowiadający jakiemuś tematowi poetyckiemu, możemy czasem poprzestać na samych zarysach opowieści, tak jak je podsuwa pamięć, ale dla bliższego zbadania musimy odtworzyć faktyczne przeżycie poetyckie, gdyż właśnie w przeżyciu wyobraźniowym faktycznie „nadany” przez wielką poezję znajdziemy dla siebie najpełniejszą sposobność zbadania wzorców, których szukamy — co zresztą wynika z samej istoty przeżycia poetyckiego.

W pismach profesora Spearmana, które wywarły tak wielki wpływ na sformułowanie metody psychologicznej, znajdujemy uwagi na temat wyobraźni — zwłaszcza jedną, która dotyczy wyobraźni działającej w poezji⁶; utrzymuje on, że wyobraźnia od strony intelektualnej nie różni się zasadniczo od jakiegokolwiek innego procesu logicznego, w którym również tworzy się nowa treść; jak np. kiedy wychodząc od jakiegoś terminu, powiedzmy: „dobry”, i zdając sobie sprawę z istoty znaczenia przeciwnego — uzyskujemy termin „zły”. Takie pojmowanie wyobraźni ilustruje sposób myślenia abstrakcyjnego, który powoduje, że psychologia wydaje się pewnym umysłem dyscypliną nierealną i pustą. Ktoś, kto bada czynność wyobraźni w tej postaci, jaka przeja-

⁵ A. C. Bradley, *Oxford Lectures on Poetry*. Macmillan, 1909, s. 11—12.

⁶ C. Spearman, *The Nature of Intelligence and the Principles of Cognition*. Macmillan, 1927, s. 334—336.

wia się w poezji, nie może zgodzić się z poglądem, że aspekt intelektualny tej czynności da się oddzielić od jej emocjonalnej natury i zmieścić się w formule logicznej w rodzaju tej, jaką proponuje Spearman.

Z trzech praw poznania, które formułuje profesor Spearman, wydawałoby się, że pierwsze najbliżej dotyczy wyobraźni poetyckiej. Prawo to brzmi: „Każde przeżycie [*lived experience*] prowadzi bezpośrednio do uświadomienia sobie jego cech charakterystycznych”. Nota w tym miejscu dodaje: „Słowo »bezpośrednio« oznacza tu brak jakiegokolwiek procesu pośredniczącego”⁷. Otóż może właśnie w obrębie tego procesu pośredniczącego, który Spearman neguje, potrafimy znaleźć właściwe miejsce dla wyobraźni, która działa w poezji.

Kiedy psychologowie postawili pytanie: „jak przeżycie zostaje uświadomione?”, zazwyczaj zadowalali się stwierdzeniem, że dzieje się to przez introspekcję, pozostawiając dalsze dociekanie tej sprawy filozofom. Tutaj właśnie powstał spór między psychologami uniwersyteckimi a psychologami-lekarzami: ostatni sądzą, że odkryli duże obszary przeżyć człowieka o charakterze konatywnym, o których introspekcja nie może nic powiedzieć — odkrycie zadziwiające dla tych, którzy sądzą, że w introspekcji mamy bezpośredni dostęp do istoty naszych pragnień.

Profesor S. Alexander⁸, badając to zagadnienie jako filozof, konkluduje, że przeżycie, które ma charakter konatywny — i tym właśnie różni się od wrażeń i obrazów, będących przedmiotami psychiki — może być tylko „doznawane”, nie może być natomiast kontemplowane. Introspekcja — powiada on — to „doznawanie” przeżyte całkowicie, wraz z „całym aparatem wypracowanej mowy” (I, s. 18); aparat ten powoduje, że elementy przeżycia zarysowują się w „subtelnie zanalizowanej formie” (I, s. 19).

Nic też dziwnego — dodaje — że uważamy naszą introspekcję za czynnik przemieniający naszą psychikę w przedmiot, jeśli się zważy, w jak znacznym stopniu język, który wyraża nasze stany umysłowe, ukształtował się w związku z dążeniem do celów praktycznych i w kontakcie z przedmiotami fizycznymi.

Jeżeli przyjmiemy ten pogląd, widzimy, że proces pośredniczący, konieczny, by przeżycie mogło dotrzeć do świadomości, polega na wiązaniu takiego przeżycia z czynnościami i przedmiotami, które działają na zmysły i które mogą być kontemplowane, oraz ze słowami, które przywołują dane przedmioty w całej różnorodności ludzkiej perspektywy. Oderwanie kontemplowanych cech przedmiotów od ich historycznego kontekstu i spożytkowanie dla wyrażania potrzeb i impulsów doznającego umysłu odbywa się właśnie w procesie marzenia. Najnowsze ba-

⁷ *Ibidem*, s. 48.

⁸ S. Alexander, *Space, Time, and Deity*. Macmillan, 1920.

dania snów prowadzą do niewątpliwego, jak się wydaje, wniosku, że zdumiewające następstwo obrazów produkowanych przez uśpioną psychikę wynika z procesów wzajemnego działania na siebie dyspozycji emocjonalnych zwolnionych spod zwykłej kontroli. W indywidualnych marzeniach na jawie oraz w micie i legendzie mamy inne sekwencje obrazów, determinowane przez układy emocjonalne, które wydają się nam dziwne jak sny, kiedy powtarzając je w słowach używanych również do wyrażenia rezultatów refleksji logicznej, stajemy wobec tych kontrastujących i niezgodnych z sobą odmian przeżycia.

Kiedy wielki poeta czerpie z opowieści, które ukształtowały się w fantazji wspólnoty ludzkiej, nie obiektywizuje on tylko swej jednostkowej sfery doznań. Reagując z niezwykłą wrażliwością na słowa i obrazy, które już wyrażają emocjonalne doświadczenie wspólnoty, poeta tak je organizuje, by w pełni zużytkować ich siłę ewokatywną. W ten sposób osiąga on oraz obejmuje we władanie wizję przeżycia rodzącego się między jego duszą a otaczającym życiem i przeżycie to, jednostkowe i zbiorowe zarazem, przekazuje innym tak, by zdolni byli adekwatnie zareagować na użyte słowa i obrazy.

Oto dłaczego, jeśli chcemy rozpatrywać wzorce emocjonalne ukryte w naszych indywidualnych biografjach, możemy je badać w zwierciadle naszych spontanicznych czynności, o ile zdołamy je odtworzyć w pamięci albo w naszych snach i w przypiływie marzeń na jawie; jeśli jednak chcielibyśmy rozpatrywać wzorce archetypowe wspólne z ludźmi minionych pokoleń, powinniśmy badać je w przeżyciu przekazywanym przez wielką poezję, wywołującą reakcje emocjonalne w ciągu całych wieków. Badając tu taką poezję nie pytamy się, co było w psychice Aischylosa czy Shakespeare'a, gdy tworzył postaci Orestesa czy Hamleta, ani też jak te postaci oddziaływały na widownię grecką czy elżbietańską. Pytanie powstające w dialogu między autorem niniejszej książki a jej czytelnikiem jest inne: czym są dla nas, w przeżyciu nam przekazanym, postaci Orestesa i Hamleta, gdy oglądamy, czytamy, lub też odtwarzamy w pamięci grecką czy Szekspirowską tragedię?

3

Jest pewna trudność wstępna, już wspomniana, nad którą trzeba się zastanowić bardziej szczegółowo. Jak możemy zagwarantować, że przeżycia przekazywane przez wielkie dzieła dramatyczne będą w nas obecne z pełnią i intensywnością, która pozwoli nam badać je w sposób adekwatny?

Analogiczny problem omówił Percy Lubbock⁹ w odniesieniu do ba-

⁹ P. Lubbock, *The Craft of Fiction*. The Travellers Library, 1926.

dania formy powieści. Krytyczny odbiór utworu — powiada on — na nic nam się nie przyda, jeżeli nie zdołamy zachować w sobie właściwego obrazu książki; książka zaś dociera do nas jako pewien przepływ przeżyć, który nigdy nie jest w nas obecny w całej pełni. Zadanie czytelnika, zanim będzie mógł podjąć funkcję krytyka, polega na tym, by z sekwencji minionych przeżyć ukształtować sobie na nowo powieść. Ciąg ich „musi być gdzieś uporządkowany i skoncentrowany” (s. 15).

Na przedstawieniu sztuki odpowiednio zinterpretowanej na scenie stwierdzamy — może jeszcze wyraźniej niż przy cichym czytaniu powieści — że przesuwające się kolejne przeżycia zostają w pewnych punktach uporządkowane i skoncentrowane; dzięki temu przypominając sobie obrazy tych punktów możemy oglądać całą sztukę jako żywą jedność. W ten sposób uzyskane głębokie wrażenie emocjonalne może trwać, kiedy sztukę wiele razy czyta się i do niej powraca i kiedy indywidualne wrażenia precyzują się przez porównywanie ich z rezultatami dociekań krytyków i uczonych. Przy takim przeżywaniu sztuki ustępy centralne stają się coraz bogatsze w znaczenie, splatając się z naszymi własnymi przeżyciami emocjonalnymi.

Muszę założyć, że czytelnik posiada takie właśnie przeżycie *Hamleta*, albowiem nie mogę sobie pozwolić na to, by przypomnieć sztukę w pełniejszy sposób. Spróbuję natomiast odwołać się do ustępu, w którym według mnie koncentruje się w najwyższym stopniu znaczenie całej sztuki.

Około trzydzieści lat temu widziałam *Hamleta* na scenie; z tego przeżycia zostało mi wspomnienie dziwnego uniesienia i cudownego piękna, które towarzyszyły słowom umierającego *Hamleta* do *Horacja*:

*If thou didst ever hold me in thy heart,
Absent thee from felicity awhile,
And in this harsh world draw thy breath in pain,
To tell my story.*

[Skoroś mnie kochał, nie odchodź do szczęścia,
Lecz na tym cierpkim świecie zostań jeszcze
I z trudem żyjąc opowiedz me dzieje!

(Przekład J. Iwaszkiewicza)

To jeden z ustępów wybranych przez Matthew Arnolda¹⁰ jako „sprawdziany” poezji; mają to być ustępy, w których — tak w stylu jak w substancji — zawarty jest najwyższy walor poetycki, Arystotelesowska wzniosła prawda i powaga, wznosząca się ponad historię czy zwykłą mowę. Powiedziałbym, że owa „wzniosła prawda”, o której mówi Matthew Arnold — podobnie jak cecha przypisywana wielkiej poezji przez Lascelles Abercrombiego, „stopienie się wszelkich rodzajów ży-

¹⁰ M. Arnold, *The Study of Poetry*. „Essays in Criticism” Seria 2, 1889.

cia w jeden płomień świadomości” — jest własnością takich wierszy nie wyizolowanych z całości, lecz przyswojonych w ich kontekście. Skupia się w nich scalone przeżycie dramatu, a czarodziejstwo ich muzyki przenosi je coraz głębiej ku tajniom rozmiłowanego w nich umysłu.

Można pokusić się o analizę tego „czarodziejstwa”¹¹ czy siły urzekającej, w której rytm i dźwięk słów bezspornie odgrywają dużą rolę. Wydaje mi się, że urzekająca siła wiersza „*absent thee from felicity awhile*” [„... nie odchodź do szczęścia”] rośnie, kiedy później jego dźwięk odbije się echem w słowach Horacja:

*Good night, sweet prince,
And flights angels sing thee to thy rest!*

[... Dobranoc, mój księżu.
Niech ci w pokoju anioły śpiewają¹².

(Przekład J. Iwaszkiewicza)

Na tle tej muzyki nieba tym bardziej przejmująco odczuwamy kontrast słów: „*in this harsh world draw thy breath in pain*” [„Lecz na tym cierpkim świecie zostań jeszcze / I z trudem żyjąc...”]; słowa te poruszają się z mozołem ku swojemu celowi wyznaczonemu w dalszych słowach: „*to tell my story*” [„opowiedz me dzieje”]. Dzięki urzekającej sile słowa te padają w swoim miejscu, wydają się zbierać w sobie całe znaczenie owych zmagania potężnego impulsu działania skierowanego przeciw niewidzialnej zaporze, cały bezsilny gniew i splot sprzecznych uczuć, wreszcie tęskne poszukiwanie usprawiedliwienia i wyzwolenia — to co składa się na dzieje Hamleta, tak jak je opowiada Shakespeare; czynią one zarazem z Hamleta i z tych wierszy symbol tego wszystkiego, co wśród takich zmagania i tęsknot dręczy umysł reagujący na słowa Hamleta.

4

Zanim spróbujemy porównać *Hamleta* i dramaty o Orestesie ze względu na ich podstawowy wzorzec emocjonalny, zajmijmy się pokrótce studium o *Hamlecie* dra Ernesta Jonesa¹³.

¹¹ L. Abercrombie, *The Idea of Great Poetry*. 1925, s. 19.

¹² [Ani w cytowanym tu przekładzie J. Iwaszkiewicza, ani w przekładzie Tarnawskiego nie zostało oddane (i może po polsku nie może być oddane) to echo, o którym mówi autorka. Polega ono prawdopodobnie na powtórzeniu aliteracyjnym układu: *a...fl...a* i wyrazu *thee*. Nie jest to echo bardzo wyraźne, choć dla angielskiego czytelnika efekty aliteracyjne są bardziej istotne niż dla polskiego (przyp. tłum.).]

¹³ E. Jones, *A Psycho-Analytic Study of „Hamlet”*. W: *Essays in Applied Psychoanalysis*. 1923.

Dr Jones rozpatrując istotę konfliktu Hamleta zastosował poniekąd podobny do mojego sposób badania. Bo cóż właściwie czyni ten krytyk śledząc pobudki postaci w sztuce?

Konstruując postać człowieka o pewnych dyspozycjach psychicznych i analizując bodźce jego postępowania krytyk musi posłużyć się materiałem przeżyć emocjonalnych, którym sam podlega w trakcie czytania sztuki. Przeżywa pewien proces psychiczny dany w wypowiedziach Hamleta, proces, w którym powstaje silny impuls do działania i ciągle pogrążanie się w apatii i rozpacz; jest to proces, który czytelnik w trakcie przeżywania go wyobraźnią przypisuje postaci fikcyjnej. Spoglądając później na całość tak odebranego wrażenia przy pomocy analizy i syntezy kolejnych jego momentów, krytyk (o ile nie zawodzi go własne myślenie) dostrzega w fikcyjnej osobowości Hamleta odbity wzorzec sił emocjonalnych działających wewnątrz swej własnej wyobraźni.

Doktorowi Jonesowi konflikt Hamleta ukazuje się jako przykład działania kompleksu Edypa. Hamlet nie może całą swoją jaźnią pragnąć zabicia stryja, ponieważ „stryj wciela najgłębszą, najbardziej ukrytą część jego własnej osobowości”. Powściągane pragnienie śmierci ojca i seksualnego połączenia się z matką, utrzymujące się nieświadomie od niemowlęstwa, doprowadziło Hamleta do nieświadomego identyfikowania się z obciążonym winą stryjem, tak że dopiero u progu śmierci, „kiedy uczynił ostateczną ofiarę (...), potrafi się zdobyć (...) na zabicie swojego drugiego ja” (s. 57).

Ta hipoteza psychologiczna, przejęta od Freuda a opracowana przez dra Jonesa, została przyjęta z aprobatą przez niektórych krytyków literackich. Herbert Read — przytaczając zdanie J. M. Robertsona, że *Hamlet* „w swej obecnej postaci nie jest ostatecznie dramatem w pełni zrozumiałym”, ponieważ Shakespeare nie mógł stworzyć psychologicznie zwartej sztuki z barbarzyńskiej fabuły i hipersubtelnego bohatera — twierdzi, że niezależnie od tego, jak bardzo kłopotliwy jest *Hamlet* dla krytyków, przecież przeżywając ten dramat odczuwamy jakąś intensywność wyrazu o osobistym piętnie, intensywność konsekwentną, nadającą utworowi jedność, której dawniejsi krytycy uniwersyteccy nie umieli zbadać, nie mając po temu środków¹⁴. Tymczasem hipoteza dra Jonesa pozwala — zdaniem jego — wyjaśnić, jak się to dzieje, że nasze uczucia przyjmują bez protestu wszelkie trudności i niekonsekwencje, z którymi może spotkać się nasze myślenie. Używając terminologii przeze mnie proponowanej moglibyśmy powiedzieć, że hipoteza kompleksu Edypa — to znaczy hipoteza uporczywego nie-

¹⁴ H. Read, *Reason and Romanticism*. Faber and Gwyer, s. 101.

świadomego pragnienia, wrogię wobec ojca i bezczeszczonego matkę, pozostającego w konflikcie z poczuciem synowskiej miłości i oddania — daje naszemu myśleniu wzorzec emocjonalny istotnie odpowiadający grze uczuć pobudzonych pełnym wyobraźniowym uczestnictwem w dramacie. Profesor Bradley mówił o *Hamlecie* jako o dziele zasługującym na tytuł „tragedii moralnego idealizmu”¹⁵, z powodu intensywności zarówno w idealizacji miłości, jak w zgrozie na widok sprzeniewierzenia się miłości, którą wyczuwamy w słowach Hamleta. Rozprawia on o wstrząsie, jakim dla wrażliwości takiej jak u Hamleta był widok wiarołomstwa jego matki i stryja; jednakże istnieje jakaś sprzeczność między zgrozą i wstrętem, jakie mógłby w naturalny sposób odczuwać wrażliwy umysł wobec takiego wiarołomstwa u drugich, a tym przemożnym wstrętem, jaki odczuwa Hamlet dla samego siebie, całego swego świata i swego zamierzonego działania; chyba że weźmiemy pod uwagę, iż zdrada jego matki i stryja powtarza się echem w nim samym i w poczuciu lojalności wobec ojca, które jest jego najsilniejszym świadomym motywem działania. Jeżeli odtwarzając przeżycia, jakie nam dała sztuka, znajdujemy, że miłość zgodna z powinnością synowską została jak gdyby podkopana przez niejasne poczucie popełnienia zdrady nie tylko zewnętrznej, ale wewnętrznej, musimy — sędzę — zgodzić się, że hipoteza Freudowska rzeczywiście rzuca pewne światło na to intymne, bezpośrednie przeżycie, które jest ostatecznym sprawdzianem słuszności teorii krytycznej.

5

Najważniejszym może wkładem Freudowskiej teorii interpretacji snów do zrozumienia emocjonalnej symboliki tematów poetyckich jest to, co wiąże się z „rozszczeniem” postaci typowych. Porównując historię Hamleta z historią Edypa dr Jones twierdzi, że obie są wariantami tego samego motywu [*motif*], ale w jednej postaci ojca pozostaje jednolita, podczas gdy w drugiej została „rozszczepiona na dwie”: ojciec kochany i szanowany oraz znieawidzony uzurpator-tyran.

Z twierdzeniem tym związane są dwa składniki hipotezy:

1. Założenie zasadnicze — zawarte również w tezach Junga i Gilberta Murraya, od których zaczęły się niniejsze rozważania — że te prastare wątki zawdzięczają swoje przetrwanie w roli tradycyjnego materiału sztuki swej sile ekspresji czy symbolizowania, a przez to — wyzwalania typowych emocji ludzkich.

2. Że emocja wyzwalana jest w tym wypadku dwoistą — ambiwa-

¹⁵ A. C. Bradley, *Shakespearean Tragedy*. Macmillan, 1912, s. 113.

lentną — postawą syna wobec ojca. Przyjrzyjmy się bliżej tej ostatniej hipotezie.

Dla stosunku między ojcem a synem charakterystyczne jest, że ojciec wywołuje w synu uczucia podziwu, miłości, lojalności, a jednocześnie impulsy złości, zazdrości, samoutwierdzenia. Im bardziej syn nauczy się „wielbić” ojca, rozwijając w sobie to, co Shand nazwał „świadomością sentymentu”, tak że każdy podszept zazdrości lub wrogiej krytyki bywa zduszony jako sprzeczny z powinnością synowską, tym silniejsze stanie się napięcie postawy wewnętrznej. Taka właśnie postawa może znaleźć ujście w pracy wyobraźni, gdzie odgrywają rolę zarówno miłość, jak stłumiona wrogość. Według hipotezy Freudowskiej w historii Edypa stłumiony a uporczywy impuls, by usunąć ojca i stać się seksualnym partnerem matki, znajduje wyraz w pierwszej części akcji. Później, w części drugiej, w wyrzutach i cierpieniach bohatera pojawia się wyraz poczucia szacunku i powinności synowskiej. W legendzie o Hamlecie — tak jak ukazuje ją np. saga o Amlecie — połączony lęk i samoutwierdzenie wrogie wobec ojca znajdują wyraz we wszystkich incydentach udawanego szaleństwa i w tajemniczej gorzkiej grze słów, i wreszcie w doprowadzeniu do śmierci uzurpatora przygotowanej przez spisek; a równocześnie w tym samym akcie synowskiej pomsty triumfuje miłość zgodna z poczuciem powinności synowskiej. Najprawdopodobniej wyłączenie Shakespeare’owi należy przypisać wprowadzenie do nowej wersji prastarej historii subtelny czynnik rozdwojenia i paraliżu woli bohatera, w czym można widzieć wynik intuicyjnego zrozumienia, że impuls, który pchnął jego stryja przeciw ojcu, był tożsamy z impulsem istniejącym w nim samym.

Historię Orestesa można uważać za inny przykład wyrażonej przez wyobraźnię ambiwalentnej postawy dziecka w stosunku do rodziców. W historii tej, tak jak ją przedstawiają trzej wielcy tragicy attyccy, jest bogactwo materiału ilustrującego, jak dzięki tworam wyobraźni wewnętrzne siły emocjonalne mogą przybrać postać uchwytną dla zmysłów. Ale musimy się tu zadowolić krótkim tylko rozważeniem zarysu tej opowieści.

Jeśli rozpatrywać ją jako wariant historii Hamleta, wyróżniającą jej cechą jest fakt, że uzurpator, którego dosięga żądza zemsty i gwałtowne samoutwierdzenie syna, to nie tylko krewny-mężczyzna, ale również królowa-matka, która zdradziła i własnymi rękami zamordowała ojca. Dlatego moment triumfalnego samoutwierdzenia, kiedy syn dowiódł swojej męskości i spełnił swą synowską powinność zbrojnym wystąpieniem przeciw nieprzyjaciołom ojca, jest zarazem momentem, w którym budzi się namacalna, prześladowająca go groza, wynikająca z pogwałcenia

innego stosunku synowskiego — wszak nieprzyjacielem był także ktoś z rodziców, matka zabójcy.

Konflikt przedstawiony w dramatach o Orestesie wyraźnie dotyczy nie wprost sprawy seksualnej, lecz miłości syna lub córki połączonej z nienawiścią, a skupiającej się na postaci jednego z rodziców, czy to ojca, czy matki. To właśnie ów stały konflikt pokoleń wciąż znajduje wyraz w tej opowieści, podczas gdy problemy bardziej przemijające — np. konflikt między patriachatem a prawem macierzystym, istotny być może dla Ateńczyków — zatraciły już swą ważność. Tragedia *Król Lear* najlepiej uwydatnia, że temat konfliktu pokoleń miał wielkie znaczenie dla tej formacji uczuciowej, która znalazła wyraz w sztukach Shakespeare'a.

W dramacie tym konflikt uczuciowy między pokoleniami został ukazany z punktu widzenia starca, ojca, który znajduje u swych naturalnych następczyń, w dwóch odrębnych wcieleniach, najwyższy stopień zwierzęcego egoizmu i najwyższy stopień oddania córki dla ojca. Bradley zwrócił uwagę na to, jak sztuka ta ilustruje „tendencję wyobraźni w kierunku analizowania i redukowania, rozkładania natury ludzkiej na czynniki składowe”¹⁶. To ten właśnie sposób myślenia — sugeruje on¹⁷ — powoduje „nieustanne aluzje do niższych zwierząt”, które powracają w całej sztuce. Tak więc Goneryla jest porównywana do kani, węża, dzika, psa, wilka, tygrysa. Analizująca działalność wyobraźni, oddzielającej w ludzkiej naturze to, co bestialskie, od tego, co anielskie, i dająca tym pierwiastkom osobne wcielenia — w niegodziwych córkach z jednej strony, a w Kordelii z drugiej (a dalej w Edmundzie i Edgarze, z których jeden jest okrutnym, drugi oddanym synem Glouceстера) — to inny przykład wspomnianego już przez nas „rozszczerzenia” postaci ojcowskiej. Rozszczerzenie w tej sztuce następuje z punktu widzenia ojca, podczas gdy w historii Hamleta lub Orestesa z punktu widzenia dziecka. Dla uczuć dziecka jedno z rodziców może być zarówno ukochanym obrońcą, jak niesprawiedliwym tyranem, i te dwa aspekty znajdują swą emocjonalną symbolikę w osobnych postaciach w sztuce; podobnie dla uczuć jednego z rodziców dziecko może być zarówno kochającą podporą na stare lata, jak bezlitosnym uzurpatorem i rywalem, i te dwa aspekty znajdują sobie wyraz w osobnych postaciach, takich jak czuła córka Króla Leara i jego córki niegodziwe.

6

Dotąd zastanawialiśmy się nad wzorcem emocjonalnym odpowiadającym określonymu tematowi — tematowi konfliktu między pokoleniami.

¹⁶ *Ibidem*, s. 264.

¹⁷ *Ibidem*, s. 266.

Choć jest to temat wciąż się powtarzający, nie obejmuje jednak całej dziedziny dramatu tragicznego. Czy potrafimy odnaleźć wzorzec archetypowy odpowiadający tragedii jako takiej — jej uniwersalnej idei czy formie?

Gilbert Murray, uważając, że „istotna idea tragizmu” to „moment wzniesienia się, po którym następuje upadek, czyli pycha, po której przychodzi sąd”, i próbując bliżej zanalizować tę sekwencję, utrzymuje, że to, co jest „naprawdę charakterystyczne” dla konfliktu tragicznego, to „pierwiastek tajemnicy ostatecznie wywodzący się z antycznych pojęć religijnych *katharsis* i zadośćuczynienia”¹⁸. Śmierć lub upadek bohatera tragicznego ma w pewnym sensie charakter oczyszczającej lub pokutniczej ofiary.

Rozważając tę koncepcję możemy zacząć od usunięcia pewnego braku, który prawdopodobnie uderzył czytelnika przy poprzednim omawianiu dramatów *Hamleta* i *Króla Leara*, *Orestesa* i *Edypa*. Pominęliśmy dotychczas królewską godność syna i ojca wplątanych w tragiczny konflikt; a jednak królewska godność ma wielkie znaczenie dla wyrażonego w sztuce rodzaju uczucia.

Weźmy na przykład pod uwagę tragedię *Król Lear*. „Zasadniczy nurt sztuki” — powiada Granville-Barker — to przejście Leara „od poczucia osobistej krzywdy do przyjęcia na siebie, do czego są zdolne wielkie natury, całego możliwego brzemienia smutku świata”¹⁹. Właśnie pozycja królewska Leara sprzyja powstaniu tego nurtu. *Król Lear* jest „biednym, chorym, słabym i wzgardzonym starcem”, ojcem, którego okrucieństwo córek doprowadziło do łez i szaleństwa, a jednocześnie postacią w swoich cierpieniach nadludzką, kimś, kto może wezwać, by „wszechdruzgocący piorun zrównał swym uderzeniem oporną krągłość świata” mszcząc jego krzywdy. To te właśnie skojarzenia, w które historia i prehistoria przybrała imię i obraz króla, sprawiają, że pod działaniem czaru poezji Szekspirowskiej możemy przyjąć postać Leara jako wyniesioną w jego straszliwej męce ponad ludzkie wymiary. Jego szaleństwo, jego budzące litość człowieczeństwo przedstawiają — zgodnie z komentarzem, który Shakespeare wkłada w usta towarzyszącej postaci, wypowiedzianym jednak w imieniu wszystkich patrzących — „widok (...), którego w królu mowa nie wyrazi”. Słowo „król”, dzięki swojemu miejscu w sztuce, jest nasycone znaczeniem, którego źródła trzeba szukać daleko wstecz w historii rasy ludzkiej i jednostki.

Prawdopodobnie dlatego, że w umyśle małego dziecka ojciec jawi się jako ktoś o nieograniczonej sile, w rozwoju jednostkowej wyobraźni po-

¹⁸ G. Murray, *Drama*. W: *The Classical Tradition in Poetry*, s. 66.

¹⁹ H. Granville-Barker, *Prefaces to Shakespeare* (1927). First Series, s. 171.

staci ojca i króla zlewają się w jedno. Legendy i baśnie, które odzwierciedlają stosunek uczuciowy ludzi bardziej prymitywnych do ich króla, dziecko interpretuje w świetle własnego poprzedniego stosunku uczuciowego do ojca. Tak u dziecka, jak i u osobnika prymitywnego odbywa się prawdopodobnie ten sam proces: wynurzanie się świadomości jaźni osobniczej z łona pewnej mniej zróżnicowanej samowiedzy, którą można nazwać świadomością kolektywną czy grupową. Postacie ojca i króla mają tendencję do zachowania w głębszych pokładach psychiki, tych, do których może dotrzeć poezja, czegoś w rodzaju *many*, którą obdarzony był pierwszy przedstawiciel siły większej, ale pokrewnej sile jednostki dobywającej się na powierzchnię świadomego życia.

To właśnie ów nadprzyrodzony wygląd, jaki dla roznieconej wyobraźni przybiera ojciec-król z dramatu, jest ważny, kiedy próbujemy zrozumieć charakterystyczny dla tragedii element tajemnicy religijnej; element w przeszłości tak wyraźny, dziś według Gilberta Murraya w sposób mniej uchwytne nadal stanowiący część składową tego naszego przeżycia.

Sądzę, że pewne nowe spojrzenie na ten charakter tragedii i tragicznego bohatera można uzyskać zastanowiwszy się nad wnioskami, do jakich doszedł dr Jung badając fantastyczne postaci pojawiające się w analizie przeżyć jednostki.

W swoim dziele o psychologii podświadomości, w rozdziale zatytułowanym *Ofiara*, rozpatruje on symbol umierającego bohatera, tak jak jawi się on w indywidualnej fantazji reprezentując, według jego interpretacji, wyolbrzymioną osobowość dziecięcą — dziecięce „ja”, które musi być poświęcone, jeżeli *libido* ma się dalej rozwinąć w kierunku czynnego życia, zaś w późniejszej pracy pod tytułem *Osobowość „Mana”*²⁰ omawia postać bohatera, którą znajduje bogatszą w treści w późnych stadiach analizy.

Szczególnie wtedy, gdy jednostkowe czynniki wypierające przestają działać i swobodnie wyłaniają się obrazy o charakterze „kosmicznym”, może się pojawić zrodzona w fantazji postać jakiegoś wielkiego proroka czy bohatera, dążąca do opanowania osobowością²¹. Jeżeli osobowość świadoma lub praktyczna jest ubogo rozwinięta, zachodzi większe prawdopodobieństwo, że takie potężne obrazy rodzące się w nieświadomości nad nią zapanują.

²⁰ C. G. Jung, *Mana Personality*. W: *Two Essays on Analytical Psychology*. Transl. by H. G. and C. F. Baynes. 1928. (Esej III, rozdz. 4).

²¹ Interesujący opis autobiograficzny tego stanu można znaleźć w pismach E. Maitlanda (*The Story of Anna Kingsford and Edward Maitland and of the New Gospel of Interpretation*. Wyd. 1. 1893). Por. zwłaszcza fragment, w którym opisuje on pierwsze nadejście autorytatywnej „obecności” i wyraźnie słyszany głos: „wreszcie znalazłem człowieka, przez którego mogę mówić”.

Jako przykład literacki takiego wypadku, równoległy do faktycznie zachodzących w jego doświadczeniu, przyjmuje Jung historię H. G. Wellsa o Preemby'm²², „małej, nieważnej, nieopierzonej osobowości”, któremu jawi się we śnie i w fantazji postać Sargona, Króla Królów, w sposób tak nieodparty, że Preemby identyfikuje się z tym władcą. Jung uważa, że w tym wypadku „autor opisuje prawdziwie klasyczny typ kompensacji”²³; możemy go porównać z typem kompensacji występującym w związku z rozważaną już przez nas ambiwalentną postawą dziecka wobec kogoś z rodziców.

Jeżeli w sferze życia świadomego w stosunku do rodziców dopuszczane są tylko reakcje podziwu i dobrych uczuć, podczas gdy inne wzniesione w mózgu reakcje, o charakterze wrogim, są stłumione, to właśnie te ostatnie będą w snach dążyć do przedstawienia postaci rodzicielskiej jako przedmiotu gwałtu lub pogardy. Podobnie, jeśli w sferze życia świadomego jaźń osobowa daje się poznać tylko jako „obserwator, człowiek nie umiejący działać ani się wypowiedzieć”, ktoś kompletnie nic nie znaczący, a zarazem w sferze życia pulsującego w jego mózgu występują reakcje sympatii, uniesienia i zachwyty dla wyobrażonych przejawów wielkich ludzkich osiągnięć — jak u małego Preemby'ego, który był zelektryzowany „tajemnicą Atlantydy i wymiarami Piramid” — wówczas w kompensacji za jaźń pomniejszoną może wyłonić się postać jaźni bohaterki, czy osobowości *mana*, ukształtowana jak gdyby z materiału owych wyobraźniowych reakcji; tak postać nienawidzonego ojca była kształtowana z energii stłumionej wrogości jako kompensacja za przeidealizowaną miłość.

Preemby z Wellsowskiej historii po wielu cierpieniach został uratowany od dalszych złudzeń dzięki temu, że nauczył się myśleć o swojej wizji jako o duchu człowieczym i jego osiągnięciach, jako o dziedzictwie, które należy do niego osobiście w tym tylko stopniu co do każdego innego człowieka. Każdy osobnik, w którego fantazji zrodzą się takie potężne duchy, z ich nadludzkimi uprawnieniami i stosunkami, musi więc nauczyć się rozróżniać owe uprawnienia od tych, które wysuwa jaźń osobowa; inna zaś sprawa, że równocześnie jaźń osobowa może się wzbogacić przez świadome przeżywanie swego stosunku do wielkich sił reprezentowanych przez takie postaci.

W ten sposób, według poglądów Junga, przez interpretację i nadanie świadomego kierunku temu „zupełnie naturalnemu procesowi”²⁴ fantazji, w której powstają obrazy kompensacyjne — fantazja taka może posłużyć do oczyszczenia indywidualnej woli i jej pogodzenia się z sobą.

²² *Christina Alberta's Father*. 1925.

²³ Jung, *op. cit.*, s. 193.

²⁴ *Ibidem*, s. 258.

Czy w jakiś podobny sposób również dramat tragiczny, głęboko przeżywany teraz lub w przeszłości, spełnia funkcję oczyszczenia lub zadośćuczynienia w stosunku do namiętności widza? Aby rozwiązać ten problem, starajmy się nieco dalej wniknąć w istotę emocjonalnego przeżycia sztuki tragicznej, wciąż używając przykładów *Hamleta* i *Króla Leara*.

Profesor Bradley badając przeżycie tragedii przytacza te dramaty jako przykłady tragedyj, u których kresu czujemy ból zmieszany z czymś na kształt radosnego uniesienia. Dochodzi wtedy do głosu — twierdzi on: „poczucie dumy człowieka wobec wielkości duszy” i świadomość jakiejś „ostatecznej siły”, która „nie jest po prostu losem”, lecz czymś duchowym, czego bohater „nigdy nie był tak blisko (...) jak w chwili, gdy zażądała ona jego życia”²⁵.

Cytuję ten sąd Bradleya, rzecz jasna, nie jako opinię bezsporną, ale jako próbę wybitnego krytyka, by oddać w słowach jego własne, głęboko przemyślane przeżycie tragicznego dramatu. Przeżycie przekazane zostało tu raczej w kategoriach filozoficznych czy religijnych niż psychologicznych. Czy możemy przełożyć te terminy na bardziej zbliżone do psychologicznych? Czym jest ta siła duchowa, spokrewniona z postaciami i w pewnym sensie stanowiąca całość, której one są „częściami, wyrazami, produktami?”²⁶ Podsunęłabym (idąc za poglądem F. M. Cornforda) hipotezę psychologiczną, że siłą tą jest wspólna natura, przeżywana i bezpośrednio doznawana przez członków jakiejś grupy lub wspólnoty — „zbiorowe wzruszenie i działanie grupy”²⁷. Ta wspólna natura może być, według wyrażenia Alexandra, doznawana, nigdy natomiast bezpośrednio kontemplowana. Jako niezgłębionej dla introspekcji, daje jej Jung miano Zbiorowej Nieświadomości; jest to energia witalna, która w swym spontanicznym dążeniu do ekspresji rodzi zarówno bohaterskie postaci mitu i legendy, jak i podobne postaci ukazujące się w indywidualnym fantazjowaniu, które zdolne są ovladnąć świadomością jednostkową.

Według Bradleya²⁸ tragiczne uniesienie, jakie przeżywamy na końcu *Hamleta*, związane jest z naszym poczuciem, że ta siła duchowa, której Hamlet jest w jakiś sposób wyrazem czy wynikiem, przyjmuje go w siebie. Toż samo poczucie, zauważa Bradley, domaga się zaspokojenia, które dają słowa Horacja, zawierające wbrew zwyczajowi Shakespeare’a aluzję do życia przeszłego: „niech ci w pokoju anioły śpiewają”. Jeśliby tę siłę duchową, której nie może pominąć filozof analizując swoje przeżycia poetyckie, zinterpretować psychologicznie jako rozbudzone poczucie

²⁵ Bradley, *Oxford Lectures on Poetry*, s. 84.

²⁶ Bradley, *Shakespearean Tragedy*, s. 37.

²⁷ F. M. Cornford, *From Religion to Philosophy*. Arnold, 1912, s. 78.

²⁸ Bradley, *Shakespearean Tragedy*, s. 147.

naszej wspólnej natury w jej czynnej fazie emocjonalnej, to nasze uniesienie wobec śmierci Hamleta trzeba wiązać bezpośrednio z uniesieniem religijnym, które przeżywała grupa pierwotna składając ofiarę z boskiego króla lub świętego zwierzęcia, reprezentującego życie plemienia; przez uczestniczenie w przelaniu jego krwi czuła ona, że życie to zostało wzmocnione i odnowione. Hamlet, chociaż umiera, jest nieśmiertelny, gdyż jest przedstawicielem i tworem nieśmiertelnego życia gatunku. Żyje, tak jak żyć pragnął — w historii, której opowiadaniem obarczył Horacja, w nas, którzy uczestniczywszy w tej historii zstępujemy z wyżyn poetyckiej ekstazy, by z powrotem żyć w tym surowym świecie naszych zacieśnionych odosobnionych osobowości.

Wnikliwy Nietzsche, który znał tak upojenie artysty, jak i filozoficzną skłonność do analizy, dostrzegał istotę tragedii w wizji zrodzonej z tańca²⁹. Taniec rytmicznej mowy, jak taniec antycznego chóru, pobudza ekstazę dionizyjską, z której wyłania się jasna i świetlista apollinijska wizja ujętych w obrazy znaczeń, niesionych przez tańczące słowa.

Bolesne obrazy zawarte w wizji są od razu poznane i odczute jako coś bliskiego — ale jednocześnie rysujące się „w oddaleniu”, jak przedmioty na jakimś daleko rozciągającym się krajobrazie, „udziwnione przez piękno”. Jeśli chodzi o materiał pamięci wyrastający z osobistego przeżycia, a użyty w działaniu wyobraźni, to podlega on „odseparowaniu (...) od konkretnej osobowości przeżywającego” i „wyłączeniu osobistych punktów widzenia”³⁰; pojawia się jednak również przeżycie, które nigdy nie było związane z jaźnią osobową — jak wtedy na przykład, gdy w *Królu Learze* Shakespeare każe aktorowi „uosabiać zarazem Leara i burzę”³¹, a w burzy „widzimy właśnie i słyszymy władze udręczonej duszy”³². Tu dramaturg, aktor i widz sięgają do przeżycia, które nie było nigdy osobiste, lecz ukształtowane przez wcześniejsze postrzeganie burz fizycznych, na które rzutuje wyobraźniowo ta sama bezosobowa energia emocjonalna, z której zostaje teraz ukształtowana demoniczna postać bohatera.

Bezosobowej, „oddalonej” wizji odpowiada, jak to nazwał Schopenhauer, „podmiot o swobodnej woli”, któremu obojętne są wysiłki i lęki jaźni, który nie jest skrępowany jej jednostkową perspektywą³³.

²⁹ Zob. F. Nietzsche, *Narodziny tragedii*. Cz. 8.

³⁰ E. Bullough, *Distance as an Aesthetic Principle*. „British Journal of Psychology” V, cz. 2, z. 116.

³¹ Granville-Barker, *op. cit.*, s. 142.

³² Bradley, *Shakespearean Tragedy*, s. 270.

³³ Tę właściwość przeżycia estetycznego żywo wyrażają w formie przepojonej wyobraźnią wiersze De La Mare'a:

*When music sounds, all that I was I am
Ere to this haunt of brooding dust I came.*

Poczucie wyzwolenia i dionizyjskie zjednoczenie z większą całością składają się więc najprawdopodobniej na ów element religijnej tajemnicy — oczyszczenia i zadośćuczynienia, tradycyjnie wiązany z ideą tragedii.

7

Jeżeli teraz, podsumowując nasze wyniki, powrócimy do pytania, jakie determinujący wzorzec uczuciowy odpowiada formie tragedii, możemy odpowiedzieć zgodnie z naszym poprzednim omówieniem sprawy, że wzorzec ten składa się z przeciwstawnych tendencji emocjonalnych pobudzanych przez ten sam przedmiot lub sytuację. Tendencje te ścierają się wywołując napięcie wewnętrzne, które szuka wyładowania czy to w marzeniach, czy wyobraźni poetyckiej, twórczej już to przez pewne odbicie elementów, już to w sposób oryginalny. Nie jest rzeczą łatwą opisać zwięźle i zarazem adekwatnie istotę tych przeciwstawnych tendencji, które znajdują wyładowanie w bardzo rozmaitych ujęciach tragicznego tematu śmierci lub upadku bohatera. Ale można próbować takiego opisu posługując się pojęciem ambiwalentnej postawy w stosunku do jaźni.

W stopniowym kształtowaniu i przetwarzaniu poprzez doświadczenie życiowe, dochodzenie do jakiejś idei własnej jaźni, każdy człowiek musi w pewnym stopniu doświadczyć kontrastu pomiędzy jaźnią osobową — ego ograniczonym, jednym z wielu — a jaźnią, która może swobodnie poruszać się w wyobraźni po całym obszarze ludzkich osiągnięć. W niemowlęctwie i w latach późniejszych u tych, którzy pozostają dziećmi, nawet stosunkowo słaba czynność wyobraźni w połączeniu z niezdiscyplinowanym instynktem samoutwierdzenia może przedstawiać jaźń marzeniową [*fantasy self*] — obraz osobowości infantylnej — w konflikcie z obrazem już „urobionym” przez kontakty społeczne, pobudzające instynkt poddania się. W dojrzałszej psychice, która już trzeźwo wypróbowała jaźń osobową w praktyce życiowej, kontrast między tą jaźnią a tą drugą ujawnia się w myśleniu wyobraźniowym, gdzie nie ma prawie granic dla współczucia i wzniosłych dążeń.

W sferze tego, co McDougall nazywa uczuciem autorefleksyjnym [*self-regarding sentiment*], te kontrastujące obrazy i impulsy, które je podtrzymują i reagują na nie, mogą powodować trwałe napięcie. Przeżywanie sztuki tragicznej nadaje poprzez postać bohatera obiektywny

[Gdy brzmi muzyka, jestem wszystkim, czym byłem, zanim dotarłem do tego siedliska, w którym przebywam jako garstka zadumanego prochu]. Widzimy, jak odczuty tu jest kontrast podmiotu przeżycia estetycznego — „jestem wszystkim, czym byłem” — z jaźnią ograniczoną w przestrzeni i czasie fizycznym organizmem — „siedlisko prochu”, „garstka zadumanego prochu”.

kształt jaźni wytwarzającej wzniosłe dążenia wyobraźniowe lub pragnienie siły, a jednocześnie poprzez śmierć bohatera zadowala przeciwstawny ruch uczuć skierowany ku wyrzeczeniu się osobistych celów i roztopieniu się *ego* w większej sile — w „świadomości wspólnoty”.

Można więc powiedzieć, że wzorzec archetypowy odpowiadający tragedii polega na układzie dwóch tendencji: samoutwierdzenia i poddania się. Czynnikiem wzmagającym potwierdzającą siebie jaźń jest ta sama siła kolektywna, wobec której następuje ostatecznie poddanie się; a z napięcia dwóch impulsów i ich wzajemnej reakcji w warunkach uniesienia poetyckiego powstaje zapewne specyficzna postawa i wzruszenie tragiczne.

Temat konfliktu między pokoleniami — rozważany wcześniej w odniesieniu do Hamleta i Orestesa jako odpowiednik ambiwalentnej postawy wobec postaci rodzicielskiej — ma wyraźny związek z tym bardziej ogólnym tematem i wzorcem, ponieważ u podłoża mamy, jak to widzieliśmy, te same skojarzenia emocjonalne oplecione wokół postaci ojca i króla. Widz, przeżywając w wyobraźni konflikt pokoleń, identyfikuje się z bohaterem jako synem w jego poczuciu solidarności z ojcem i buntem przeciw ojcu, a także wtedy kiedy ten, naprawiając „krzywdę” wyrządzoną poprzednikowi, przekazuje miejsce następcy i jednoczy się ponownie z całością tego życia, z którego się wyłonił³⁴.

Przyjrzyjmy się jeszcze krótko paru punktom argumentacji.

Czasami pada pytanie, czy twórcza działalność poety i wyobraźniowa reakcja czytelnika są wystarczająco podobne psychologicznie, by można je razem rozważać. Tu zajmowałam się głównie reakcją wyobraźni, a nie próbowałam rozważać szczególnej czynności oryginalnego komponowania. O tyle jednak, o ile dzieło poety, np. dramat Shakespeare'a, odsłania jego wyobraźniową reakcję na materiał, który przekazali mu inni, a on z kolei nam, to oczywiście zajmowałam się tym samym sprawą przeżycia poety.

Pojęcie przeżycia ogólnogatunkowego [*racial experience*] ma w niniejszym szkicu dwa aspekty: (1) o wszystkich systemach i tendencjach, które wydają się odziedziczone w budowie psychiki i mózgu, można powiedzieć, że wywodzą się z doświadczenia całego gatunku ludzkiego w przeszłości. Nie jest dla naszych celów konieczne określić dokładnie sposób tego „biologicznego dziedziczenia” po naszych przodkach. Ważniejszy dla naszego celu jest problem (2) przeżycia ogólnogatunkowego, któremu możemy się poddać, gdy reagujemy na to „społeczne dziedzic-

³⁴ Por. mistyczne słowa Anaksymandra na temat cyklu urodzin, według którego rzeczy „wzajemnie wyrównują sobie szkody i odbywają karę za wyrządzone krzywdy”, oraz omówienie tego przez F. M. Cornforda (*op. cit.*, zob. zwłaszcza s. 8, 147, 176).

ctwo” znaczeń zmagazynowanych w języku, które również dane jest nam przez naszych przodków i aktywizuje możliwości odziedziczonej przez nas natury. W przeżyciu ogólnogatunkowym czy kolektywnym, które omawialiśmy w związku z poezją tragiczną, gdy mowa o podmiocie przeżywającym, chodzi nie o jednostkę, lecz raczej o tę rozleglejszą całość, z której wydzieliło się to, co znamy jako jaźń jednostkową czy osobową i co trwa w nas jako poczucie, utajone lub czynne, jakiejś większej siły.

Teza niniejszej pracy brzmi, że tak rozumiane przeżycie ogólnogatunkowe jest ważnym czynnikiem w pełnym przeżyciu dramatu tragicznego — tak dziś, jak w owym tańcu rytualnym, z którego dramat powstał. Rozstrzygnięcie tego problemu może dać tylko dalsze badanie przeżycia wyobraźniowego.

Przełożył *Przemysław Mroczkowski*