

William John Harvey

Stosunki międzyosobowe w powieści

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 62/1, 245-263

1971

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.

WILLIAM JOHN HARVEY

STOSUNKI MIĘDZYOSOBOWE W POWIEŚCI

1

Wywody poprzedniego rozdziału pomogą nam w każdym razie uzmysłowić sobie złożoność wszelkich, choćby najprostszych stosunków między ludźmi. Nużąca byłaby szczegółowa analiza dalszych tekstów. Jej wynik potwierdziłby tezę Kennetha Burke, sformułowaną w eseju *Four Master Tropes*:

Uważa się zwykle, że relatywizm polegający na przyjmowaniu różnej perspektywy (rozumienie jednej postaci [*character*] wyznaczone przez wiele rozmaitych postaci) rozkłada obiektywną rzeczywistość. Jest jednak odwrotnie; właśnie przy pomocy bogactwa punktów widzenia utrwała się w nas realność postaci¹.

Burke pisze tutaj o metaforze i wyrazu *character* używa w specjalnym znaczeniu; jeżeli jednak zinterpretujemy ten fragment zgodnie z naszymi zainteresowaniami — nadal pozostanie trafny i inspirujący. Gdybyśmy ułożyli spis wszystkich złożonych odniesień, z których składa się nasza relatywna wiedza o innych, i gdybyśmy następnie postarali się uzmysłowić sobie ich zazębianie się, wzajemne przekształcenia i rozwój w czasie, uzyskalibyśmy wtedy „bogactwo perspektyw”, przy pomocy którego „utrwała się w nas realność postaci”. Właśnie dlatego że powieść może stworzyć większą skalę i różnorodność perspektyw niż jakakolwiek inna dziedzina sztuki — nawet w rzeczywistym życiu nie dysponujemy takimi możliwościami poznawania ludzi — mamy prawo mówić o realności postaci [*characters*] powieściowych.

W każdym razie najważniejszym ze środowisk jest sieć stosunków międzyludzkich, w których musi tkwić każda postać. To, czym jesteśmy,

[William John Harvey — angielski historyk literatury. Jego książka, której rozdział publikujemy, podjęła zaniedbany ostatnio problem konstrukcji bohatera i jego roli w strukturze gatunku.

Przekład według wyd.: W. J. Harvey, *Character and the Novel*. London 1965, Chatto and Windus, rozdz. 3: *The Human Context*, s. 52—73.]

¹ K. Burke, *A Grammar of Motives*. New York 1945, s. 504.

można określić tylko w kategoriach naszych stosunków z innymi ludźmi. Właściwie, chcąc wyrazić się ściśle, trzeba powtórzyć za filozofami, że inni ludzie muszą istnieć choćby tylko po to, żeby nam pokazać, czym nie jesteśmy. I tak np. jeden ze sposobów istnienia Strethera z *Ambasadorów* polega na jego stosunkach z Waymarshem. Waymarsh stanowi dla Strethera jedną z możliwości rozwoju czy raczej regresji. Z kolei mały Bilham nie jest tylko „skończonym Europejczykiem” demonstrowanym na użytek amerykańskiego gościa ani też tylko grzecznie potakującym słuchaczem dojrzałych poglądów wypowiedzianych przez Strethera; Bilham pozwala także dostrzec pewne nie ujawnione bezpośrednio strony charakteru Strethera, które, jak wyczuwamy, wiążą się częściowo z przeżyciami tego ostatniego, i dzięki temu możemy je skonfrontować z autorską relacją o przeszłości Strethera. To, co różni te postacie, jest rzeczywiście o wiele ważniejsze niż ich cechy wspólne; i z kolei istnieją pewne alternatywy, które uważamy w przypadku Strethera po prostu za niemożliwe. Mógłby na przykład z powodzeniem stać się czymś w rodzaju Waymarsha, ale nigdy Jimem Pockockiem.

W tej sieci relacji — naturalnie bardzo uproszczonej w moim przedstawieniu *Ambasadorów* — trzeba przede wszystkim zwrócić uwagę na fakt, że to my je dostrzegamy, a nie żadna z postaci. Relacje mogą być bardziej lub mniej wyraziste i zależnie od tego rozpoznajemy je, ale żadna z nich nie może absorbować całego naszego widzenia. Mamy natomiast możliwość wprawiania się w przeciwstawianiu i porównywaniu, dzięki czemu powracamy do jednej z odmian starego problemu jedności w różnorodności, podobieństwa w odmienności, problemu stanowiącego jedną z głównych formalnych rozkoszy, którymi darzy nas sztuka. Jest to jednak coś więcej niż tylko formalna satysfakcja; jesteśmy także świadomi istotnego podobieństwa między naszymi reakcjami czytelnickimi a procesem, dzięki któremu w realnym życiu uświadamiamy sobie rzeczywiste istnienie jakiejś konkretnej osoby — to jest procesem rozważania jej licznych związków z innymi ludźmi, oglądania jej z wielu perspektyw. Jedyna różnica polega na tym, że obraz postaci fikcyjnej jest, być może, ostrzejszy, poddany większym rygorom i dokładniejszy. Jeżeli postać nie zachęca do takiego dociekania, to jak ją nazwiemy? Oczywiście nierealistyczną i szablonową; natychmiast przychodzą na myśl porażki artystyczne, które uzasadniają takie orzeczenie. Trzeba jednak uświadomić sobie, że w życiu bardzo często stosujemy normy, które potępiamy w sztuce. W życiu nasze perspektywy bywają często rażąco nienaturalne i ograniczone; często na przykład przykładamy do innych stworzone przez nas schematy, gdyż wskutek zmęczenia lub braku śmiałości nie stać nas na nic innego. Mówimy: ten jest nudziarzem, tamten obłudnikiem, tak jakbyśmy wyczerpywali w ten sposób całą wiedzę o człowieku.

Natomiast w powieści nudziarz nas zachwyca, a obłudnik fascynuje — stają się postaciami ciekawymi i złożonymi. Dobra powieść przy pomocy różnorodnych zabiegów przełamuje nasze schematy i narzuca własne perspektywy. Jeżeli umiemy czytać, przejmujemy je; proces ten — a więc zrozumienie, współodczuwanie, osądzanie itd. — stanowi rzeczywisty wysiłek, wymagający rzeczywistego przystosowania psychicznego. Nasz wysiłek z kolei przenosimy — myląc przyczynę ze skutkiem — na postaci powieściowe i dlatego właśnie uważamy je za realne.

Bogactwo perspektyw uformowanych przez powieść zależy od dwójakiego przeświadczenia czytelnika.

a) Przeświadczenia o różnorodności i bogactwie typów ludzkich. Uważam to za coś oczywistego; bogactwo odmian indywidualnych to kryterium oczywiste, według którego przyznajemy wielkość wielkim powieściom. Jeżeli nawet przeżycia są skupione i zogniskowane w soczewce jednej świadomości — Tristrama Shandy, Dawida Copperfielda, czy nawet Stefana Dedalusa — z równym zainteresowaniem śledzimy różnorodność ludzkich światów ukazanych w ten sposób, chociaż bywają one czasem zniekształcone lub częściowe; takie zresztą są one bowiem wewnątrz tej świadomości.

b) Przeświadczenia, że poznajemy świat nie zawsze jednakowo intensywnie, że jakość naszych różnorodnych związków z ludźmi zależy głównie od stopnia poufałości, zrozumienia i wiedzy w kontaktach z nimi. Z niektórymi ludźmi na przykład porozumiewamy się dobrze, z innymi źle. Można w zasadzie uznać za słuszne, że w prawdziwym życiu nadajemy lub odbieramy przy pomocy dość prymitywnej aparatury, która obejmuje pasma szerokie i nieczyste; zawsze występuje wiele zakłóceń, słyszymy tylko s z u m y, na których tle nasz komunikat wydobywa się niekiedy głośno i czysto, niekiedy zaś jak zawiły szyfr. Dobry pisarz na ogół szanuje zjawisko różnej jakości komunikacji ludzkiej; doskonała komunikacja jest na dłuższą metę nie do przyjęcia. Na przykład pewne postaci Jamesa — takie, które dostrzegają każdy odcień, każde ukryte znaczenie, które znakomicie odczytują nie tylko linijki tekstu, ale i tekst między wierszami — czasem nas niecierpliwiają. Oczywiście James, jak wszyscy wielcy pisarze, może wykorzystywać brak porozumienia między postaciami i ta sytuacja oczywiście staje się niekiedy częścią autorskiego planu przekazywania znaczeń czytelnikowi. Chcę tylko zwrócić uwagę na ważny moment, jakim jest różny charakter stosunków między ludźmi. Niektóre osoby znamy tak dobrze jak nas samych, inne nas zaciękwają lub intrygują, ale są nieuchwytnie i niezrozumiałe, jeszcze inne spotykamy tak rzadko, że możemy je dopasować tylko do jednej z tych szablonowych kategorii, przy pomocy których, jak mówiłem, upraszczamy i ułatwiamy sobie życie.

Na tej podstawie możemy odróżnić dwa rodzaje perspektyw w powieści. Pierwszy możemy nazwać perspektywą wszerz [*perspective of range*] i wynika ona z większego zakresu wiedzy przekazanej nam, czytelnikom, przez autora; dzięki temu możemy dokonywać zestawień niedostępnych dla postaci powieściowych, możemy dostrzegać motywy ukryte przed nimi, możemy nawet znać przyszłość, do której zmierzają w swoim dramatycznym czasie teraźniejszym. Wszystko, co nazywamy „ironią dramatyczną” [*dramatic irony*], wynika z tej perspektywy. Istnieje także drugi rodzaj, możemy go nazwać perspektywą w głąb [*perspective of depth*]; oglądane w tej perspektywie postacie stają się ważne, ponieważ odcinają się od świata innych istot ludzkich lub są w nim zanurzone jedynie na krótki czas, powierzchownie lub fragmentarycznie. W rzeczywistym życiu perspektywie takiej odpowiada różny charakter naszych związków z ludźmi i jest jak one płynny i niestały. Twarz będąca co najwyżej plamą w tłumie może nabrać ostrości i znaczenia w chwilowym zbliżeniu, po czym znów się zaciera; człowiek, spotykany przelotnie i niemal zupełnie nieznan, może odsłonić przed nami nowe światy. Podobnie dzieje się w powieści; postaci drugorzędnej, całkowicie banalnej, może być dana chwila dramatycznego napięcia, w której osiąga ona pełnię cech ludzkich. Najwyższe mistrzostwo w tej technice, która przerzuca nas z płycizny w głębie, osiągnęli Dostojewski i Proust, ale sam zabieg nie stanowi rzadkości. Przelotne zbliżenie postaci dotychczas przedstawianej szkicowo jest jednym z wielu sposobów, przy pomocy których pisarze zwykli skłaniać czytelnika do refleksji nad postacią i przez to wypełnienia jej treścią; można powiedzieć, że pokazuje nam się tylko wycinek koła, które dopiero w całości tworzy pełną postać. Łuk tego wycinka jest jednak taki, że możemy, jeżeli mamy ochotę, dorysować w wyobraźni całe koło.

Perspektywa w głąb jest zatem w sztuce sprawą płynną i zmienną, podobnie jak w życiu. Niektóre postacie stoją w pełnym świetle, inne pozostają w cieniu, jeszcze inne wysuwają się na plan pierwszy, a potem cofają w świadomości czytelnika. Możemy jednak większość postaci powieściowych podzielić (dla ułatwienia) na trzy kategorie. Najważniejszą będą stanowić oczywiście protagoniści — postaci, których charakter i dzieje są najbardziej wyczerpująco przedstawione, które biorą udział w głównym konflikcie i przekształcają się w miarę rozwoju fabuły, które oddziałują na nas głębiej i mocniej, w sposób bardziej złożony, choć nie zawsze bardziej sugestywny niż inne. Dzięki ich pośrednictwu pojawiają się najciekawsze problemy, one wywołują w nas przekonania, upodobania i niechęci, ucieleśniają w sobie moralne widzenie świata zawarte w całym dziele. Można powiedzieć, że stanowią produkt końcowy — dla nich właśnie istnieje powieść, istnieje, aby je ukazywać. Dlatego nie jest

rzeczą rozsądną tworzyć na ich temat uogólnienia. Każdy istnieje na prawach jednostkowego przypadku i wymaga osobnej uwagi.

Na przeciwnym biegunie znajduje się wiele rozmaitych kreacji, które zwykle traktujemy jak jedną masę i nazywamy „postaciami tła”. Również one, jak powiedziałem, mogą dostąpić momentu napięcia i głębi, ale równie dobrze mogą pozostać prawie zupełnie anonimowe, raczej jako głosy tylko, a nie zindywidualizowane postacie. Każda z osobna to co najwyżej pożyteczny trybik w mechanizmie dzieła, razem mogą tworzyć chór wtórujący głównej akcji — jak na przykład wieśniacy Hardy’ego — albo istnieć tylko po to, by stanowić zwarty tłum, tło społeczne, w którym protagoniści muszą się poruszać, aby uzyskać wymiar rzeczywistości. To otoczenie społeczne stanowi oczywiście jeden z najważniejszych kontekstów ludzkich i choć pisarz może wiele osiągnąć drogą bezpośredniego opisu i analizy, społeczeństwo musi być widziane również jako złożona sieć jednostkowych powiązań. Najoszczędniej można to osiągnąć budując całą galerię postaci drugorzędnych, których indywidualność nie musi być zarysowana silniej, niż to jest konieczne dla scharakteryzowania tendencji czy napięć społecznych; bez nich obraz społeczeństwa może stać się beznadziejnie abstrakcyjny i sztuczny. Przychodzi na myśl bladeść tych rozdziałów w *Gronach gniewu*, w których Steinbeck próbuje przedstawić potężne bezosobowe siły złożonego społeczeństwa decydujące o losach rodziny Joadów. Gdy postępuje odwrotnie i pozwala nam domyślić się, że rodzina ta skupia w sobie cechy określonej grupy społecznej, robi to ze znacznie większym powodzeniem.

Bardzo wiele zależy oczywiście od tego, jakie społeczeństwo ma być sportretowane. Mając do czynienia ze światem stosunkowo prostym i statycznym, powieściopisarz może bez trudu odtworzyć obraz całej społeczności w działaniu — na przykład wieś Hayslope w *Adamie Bede* [G. Eliot]. To samo odnosi się do wszelkiej grupy wyizolowanej lub sztucznie wyodrębnionej i żyjącej według własnych tradycyjnych prawideł — jak załogi w *Moby Dicku* lub *Murzynie z załogi Narcyza*, czy też wyizolowane społeczności białych i Indian w *Prerii* [J. F. Coopera]. W wypadku społeczeństw bardziej rozbudowanych problemy są odpowiednio liczniejsze, za każdym razem jednak winniśmy dotykalnie wy czuwać, że stosunki między poszczególnymi ludźmi są nierozzerwalnie związane z całością powiązań społecznych, co powinno być ukazane bez raptownych przeskoków od dramatycznej naoczności do zbyt ostantacyjnej analizy i komentarza.

W istocie, nie ma chyba wielu powieści, których bohaterowie zasługują na miano prawdziwych, jeśli są oni wyizolowani ze środowiska społecznego. Natomiast wiele utworów może zbliżyć się do wielkości, czy

nawet ją osiągnąć, tworząc obraz żywego społeczeństwa przy pomocy tłumu drugorzędnych postaci. Najlepszym przykładem takiej powieści jest *Germinál*. Nie ma tu na pewno ani jednej postaci, która zdecydowanie wybija się nad inne jako odrębna jednostka. Stefan jest tylko statystą o pozycji nie wyższej niż na przykład Feliks Holt. Niedostatki postaci Suwarina z *Biesów* można dostrzec w zestawieniu z jego odpowiednikiem. Postacią najbliższą chyba szczytu dostąpienia osobnej — choć w zasadzie marginalnej — pozycji jest udręczony Hennebeau. Ten właśnie niedostatek nie pozwala uznać *Germinálu* za prawdziwie wielką powieść, choć jest to niewątpliwie utwór znakomity. Co zatem zachowujemy w pamięci jako źródło siły tej powieści? Będą to po pierwsze — w odróżnieniu od pojedynczych postaci — pojedyncze gesty, na przykład ordynarna demonstracja Moquette. Następnie sceny wybitnie melodramatyczne — ciało Chavala objające się o Stefana i Katarzynę w zalanej wodą kopalni. Przede wszystkim zaś — symboliczność całej powieści; na przykład kopalnia pokazywana jest tu jako zwierzę, w końcu ranne i dogorywające w śmiertelnych kurczach, a w kontrapunkcie również jako zwierzęta pokazywani są górnicy — postać ludzka zostaje niemal zredukowana do istnienia biologicznego. Symbolika jest tu jaskrawa, bijąca w oczy; subtelne narzędzia analizy krytycznej wydają się tu tak samo nie na miejscu, jak kilof i łopata w sali operacyjnej.

Wszystkie te zjawiska wynikają z artystycznego opanowania przez Zolę mas ludzkich; najwyższe mistrzostwo osiąga w scenach masowych, w których tylko Dickens w swoich najlepszych kreacjach niekiedy mu dorównuje. Widzimy społeczność w działaniu. Brutalna żywiołowość powieści zostaje proporcjonalnie rozłożona na ogromną liczbę postaci, które rzadko i niewiele wyrastają ponad pozycję drugorzędną; bardziej złożona charakterystyka lub większe wyrafinowanie psychologiczne wzbudziłoby niewątpliwie odmienny rodzaj zainteresowania, z pewnością zgubny dla szczególnego typu osiągnięć tej powieści.

Między protagonistami a postaciami tła roztacza się szeroka gama postaci pośrednich. Chciałbym się zatrzymać nad dwiema z nich. Pierwszą możemy nazwać za Jamesem łącznikiem [*ficelle*]; aczkolwiek silniej zarysowana i zindywidualizowana niż inne postaci tła, istnieje w powieści tylko po to, aby spełnić jakąś funkcję kompozycyjną. W przeciwieństwie do protagonisty jest w gruncie rzeczy środkiem służącym do jakiegoś celu, a nie celem sama w sobie; sukces powieściopisarza polega na takim zamaskowaniu tej funkcji, by mogła ona pozostać niepostrzeżona. Zanim jednak omówię różne funkcje łącznika, chcę zatrzymać się nad drugim rodzajem kreacji pośredniczącej — nad „figurą” [*the Card*], postacią [*character*], która jest „charakterem” [*„character”*].

2

Pewne dość popularne znaczenie wyrazu *postać* występuje w zdaniu „Cóż to za postać!” Gdy o kimś tak mówimy, wyobrażamy sobie, że w tym wypadku życie niejako naśladuje sztukę, że ta osoba „wyrasta ponad życie”, że wyróżnia ją jakaś „literacka” osobliwość. W pewien sposób wszyscy oczywiście wiemy, że życie jest bardziej dziwaczne i bogate niż powieść, że to, co wydaje się wytworem fantazji, może się często okazać trzeźwą rzeczywistością, nawet w złagodzonej postaci. Rzeczywiste Los Angeles jest dziwniejsze niż wszystko, co możemy przeczytać w *Drogich nieobecnych* [E. Waugh], większość uniwersytetów angielskich jest w rzeczywistości o wiele osobliwsza niż cokolwiek w *Jimie szczęściarzu* [K. Amisa]. Oczywiście, dziwność rzeczywistego życia jest rozcieńczona w dużej dawce przytłaczającej powszedniości. Prawda też, że trzeba być wykładowcą w Cambridge lub mieszkać w Los Angeles, żeby dostrzec tę różnicę. Powieściowy obraz tych krajów i miast tylko obcym wydaje się nierzeczywisty. Czy możemy zatem twierdzić, że to, co wydaje się dziwne, należy tłumaczyć ograniczonym polem widzenia, że gdybyśmy znaleźli się wewnątrz sytuacji powieściowej, poczucie dziwności, „wyrastania ponad życie” osłabiłoby się i rozwiało? Czy postaci, które są „figurami”, stanowią tylko wynik wymuszonego na nas przez pisarza spojrzenia na nie z zewnątrz, obiektywnie? Takiego zdania jest chyba Mary MacCarthy; zacytuję poniżej dłuższy fragment eseju napisanego we właściwy jej przekorny sposób. W poprzednich zdaniach stwierdziła, że „prawdziwymi” ludźmi w powieściach bywają raczej nie „właściwe” postacie, bohaterowie i bohaterki, ale raczej postacie drugorzędne i komiczne.

Na czym polega owa „prawdziwość”? Na niepoprawności i niezmienności danej osoby. Lotrzy mogą się nawrócić, bohaterowie mogą wyciągnąć nauczkę na przyszłość, jak Emma, Elżbieta czy Pan Darcy, albo też przekształcić się w autora, jak Stefan Dedalus i Dawid Copperfield, ale Lady Catherine de Bourgh, Molly Bloom i pan Dedalus bez względu na swe postanowienia nie mogą się przekształcać ani zmieniać, nie mogą stać się inni niż są (...). Charakteryzacja rzadko, moim zdaniem, dokonuje się w sposób rzeczywisty poza komedią czy bez komediowego spoiwa: uparta duma pana Darcy, uprzedzenia Elżbiety, zawziętość Emmy. Postać komiczna, wbrew przyjętej opinii, często bywa bardziej skomplikowana i zagadkowa niż bohater czy bohaterka, bardziej zdolna do niespodzianek i nieoczekiwanych przemian; na przykład pan Micawber znajduje najbardziej niespodziane sposoby zmanifestowania swojej osobowości, podobnie Woodhouse lub Pan na Więzieniu Marszałkowskim. Jest to sprawa jakiegoś wewnętrznego bogactwa (...). Pierwiastek komiczny nie da się wykorzenić z żadnej istoty ludzkiej; komizmu nie można też zdobyć w drodze doświadczenia czy nauczyć się — on tkwi w nas, w tobie czy we mnie; „nauczenie się” go byłoby niedopuszczalne w jakiegokolwiek kreacji komicznej. Zdolność

nauczenia się czegoś jest zastrzeżona dla bohaterów — dla Księcia Hala, a nie dla Falstaffa. Prawda o ewolucji istot ludzkich tak samo odpowiada rzeczywistości, choć może nie tak powszechnie, jak prawda o niezmienności lub bezwładzie reprezentowanych przez komizm; jest to opozycja między elementem subiektywnym a obiektywnym. Gdy utożsamiamy się z bohaterem powieści, towarzyszą mu wszystkie nasze nadzieje, to znaczy wszystkie wraz z naszym subiektywnym przekonaniem o wolności ludzkiej; natomiast na postaci komiczne spoglądamy bezradnie, ale z pewną dozą szczególnego podziwu — w gruncie rzeczy podziwiamy chyba postaci komiczne bardziej niż bohatera czy bohaterkę, a to za ich uporczywą niepoprawność połączoną z całkowitym brakiem samowiedzy czy wstydu².

Powyższy wywód, mający wiele wspólnego z egzystencjalną koncepcją charakteru i stosunków międzyludzkich, zwraca uwagę na pewne ważne momenty. Jest jednak pełen nieścisłości znaczeniowych. Niektóre postaci, jak Emmę lub pana Darcy, można zaliczyć do obu kategorii; wyrazy *s u b i e k t y w n y* i *o b i e k t y w n y* są znane z wykrętności, a stwierdzenie, że postaci omawianego typu są bardziej złożone i zagadkowe niż większość protagonistów, stanowi tylko zastosowanie potocznej kategorii określeń do opisu dwu bardzo różnych kategorii zjawisk. Mam jednak wrażenie, że racja jest raczej po stronie pani MacCarthy niż na przykład po stronie Chestertona i Santayany, kiedy próbują bronić pozornych „figur” Dickensa. Chesterton i Santayana twierdzą, że postaci te są w rzeczywistości realistyczne i prawdziwe i że czytelnik uważa je za schematyczne tylko dlatego, że ma ograniczone i szablonowe poglądy na rzeczywistość. Innymi słowy, jest to znów teoria głosząca, że życie jest bogatsze od sztuki. Nikt nie udowodni, że Chesterton i Santayana nie mają racji; przeciwnie, ich podstawowe twierdzenie jest chyba słuszne i sam je przywołałem w niniejszym rozdziale. Jednakże w rezultacie utożsamiają oni różne rodzaje postaci — na przykład Pipa i Wemmicka — i przypisują im taki sam rodzaj realizmu, co z pewnością jest błędne. Pip i Wemmick na pewno są „prawdziwi”, ale w różnych znaczeniach tego wyrazu. Niezależnie od tego, czy zgadzamy się w zupełności z panią MacCarthy, trzeba przyznać, że dostrzega ona różnice, które istotnie istnieją. Pozostaje nam zadanie uporządkowania dwuznaczności utajonych w wyrazie *p r a w d z i w y* zastosowanym do „figur”. Spróbuję zacząć od kilku prostych założeń:

a) „Figury” — choć mogą bardzo urosnąć w wyobraźni czytelnika — w większości nie są formalnymi bohaterami utworów, w których występują. Tylko nieliczne powieści czynią z nich protagonistów i choć bywają one bardzo dobre, nie osiągają prawdziwej wielkości. Dochodzą

² M. MacCarthy, *Characters in Fiction. W: On the Contrary*. London 1962, s. 288—289.

przeważnie do poziomu *Obłomowa* lub *Babb'ita*. Jedynym tutaj wyjątkiem — choć wątpliwe, czy przykład ten mieści się w jakiegokolwiek kategorii — jest *Don Kichote*.

b) Cechą wyróżniającą „figury” — w czym możemy się zgodzić z panią MacCarthy — jest ich względna niezmienność połączona ze szczególnym rodzajem swobody; dzokera nie obowiązują żadne reguły. „Figura” jest sobą na przekór wszystkiemu. Podobna jest do zabawki o podstawie wypełnionej ołowiem, która podniesie się z każdej nawet najbardziej przechylonej pozycji. Część radości tkwiącej w tych postaciach bierze się z ich niewrażliwości na razy i szturchańce, które otrzymują, z niezłomnego obstawania przy swojej naturze. Nie ma w tym prawdy pojmowanej w kategoriach trzeźwego, powszedniego realizmu, ale jest w tym prawda wyobraźni. Ludzie marzą o wyzwoleniu od czasu i otaczającego ich na co dzień świata, o niewinności, prawości, spokoju. Takie marzenie, taki urlop od istnienia, jaki uosabia „figura”, jest równie prawdziwy jak nasze ponure, trzeźwe pogodzenie się z najróżnorodniejszymi ograniczeniami. Jest częścią empirycznej rzeczywistości, częścią całego zespołu nadziei, obaw, pożądań i decyzji, dzięki którym jesteśmy tym, czym jesteśmy.

c) Przy tym wszystkim „figura” nie musi być prosta, a zwłaszcza nie musi być tylko komiczna. Bywa jednocześnie komiczna i patetyczna, czy też — jak często u Dickensa — komiczna i groźna. Jeżeli przedstawiona jest jako głupiec, to wiemy, że i głupiec może mówić mądre rzeczy. Krook, Quilp, panna Flite, panna Mowcher — wszyscy oni wzbudzają w nas mieszane uczucia. Jednak ta złożoność istnieje tylko w odczuciu czytelnika — postać nie zdaje sobie z niej sprawy. Stanowi to jedną z podstawowych różnic między „figurą” a protagonistą, który posiada tę samą wiedzę co my o swoim konflikcie wewnętrznym. Dlatego właśnie Ahab, mimo całego skupienia i koncentracji woli, nie jest „figurą”, ale protagonistą; jest świadomy obsesji, w której się zamknął; możemy czasem wyczuć, jak kaleczy sobie pięści, tłukąc w ściany swojego więzienia.

d) Ponadto wolność „figury” jest tylko względna. Mam wrażenie, że tu nie godzę się z panią MacCarthy. „Figury” nie są całkowicie odporne na zmiany i ewolucję; z przykładów, które cytuję, nawet jeżeli pominiemy australijski epizod Micawbera, i tak pozostaje nam pan Dorrit. Wolność Dorrita jako „figury” łączy się z jego pobytem w Więzieniu Marszałkowskim; gdy dany mu jest inny zupełnie rodzaj ziemskiej wolności, zaczyna się zmieniać. Przemiana taka stawia przed pisarzem bardzo zawile problemy. Czytelnik niechętnie rezygnuje ze szczególnego rodzaju ukojenia, jaką dają takie postaci. Chce, żeby *Don Kichote* trwał nadal w swoim obłądnie. Bardzo często podobne stanowisko zajmuje po-

wieściopisarz. Ciekawym przykładem jest Denry Machin, bohater *The Card Bennetta*. W kilku pierwszych rozdziałach kontynuacji tej powieści — w *The Regent* — wydaje się, że Bennett odważa się poddać swojego bohatera załamaniu i uczynić go wrażliwym na okoliczności — tworzy zeń niemal antybohatera. I chociaż zmienia postanowienie i Denry na nowo powraca do swych uporczywych dziwactw, coś tu jest nie w porządku; balon wyobraźni zaczyna nieco opadać i druga powieść w niczym nie przypomina rozmachu i witalności poprzedniej.

Aczkolwiek ostra granica między „figurą” a protagonistą może czasem ulec zatarciu, istotna różnica pozostaje. Ponieważ „figura” jest swobodna w swych ograniczeniach — czy też ograniczana w swojej wolności — pisarz może wyzwolić za jej pomocą sugestywność, energię i bogactwo, które przytłumiłoby i zaciemniło bardziej zawiły profil protagonisty. „Figury” są niejako chemicznie czyste; dlatego właśnie tak często mogą upajać, a nawet zatruć. Cechuje je realizm intensywności, jedyności, witalności; realizm protagonisty jest realizmem rozcieńczenia, złożoności, stawania się. Któż ośmieliłby się powiedzieć, że któryś z tych typów jest „naprawdę prawdziwy”? Powieść — a również i życie — byłaby zubożona, gdyby krytyk starał się dokonać Aktu Wyłączenia.

3

Na pierwszy rzut oka wydaje się, że „figura” i łącznik stanowią krańcowo przeciwstawne typy postaci. Mimo różnicy pomiędzy „figurą” a protagonistą, ona także jest w powieści celem sama w sobie; funkcja, jaką spełnia, stanowi produkt uboczny. Niebezpieczeństwo wprowadzenia „figury” do utworu polega na tym, że mając tak rozległą autonomię i będąc niczym nie uzasadniona, tak dalece wykracza poza potrzeby tematu i wizji powieści, że może naruszyć wszelkie proporcje i wystąpić z anarchicznym buntem przeciw swojemu stwórcy i rozsadzić strukturę całego dzieła. W zestawieniu z Charlusem i Micawberem Marcel i Dawid Copperfield mogą wydać się pomniejszeni i przytłumieni; możemy zapomnieć, że ostatecznie tylko w utworze opowiadany przez tego niepozornego narratora owe pełne życia postaci mają jakieś znaczenie. Natomiast ryzyko wiążące się z postacią łącznika polega na tym, że może on sprowadzić się do samej funkcji, służąc swemu celowi bez tego marginesu bezinteresownego istnienia, które przekształca schematyczną sylwetkę w interesującą postać. Tylko najwięksi pisarze umieją zespolic oba typy, umieją tak połączyć swobodę z rygiem, że żadne kategorie nie mają tu już zastosowania.

Łącznik ma wiele funkcji — niektóre z nich są zbyt oczywiste, by

zasługiwały na szersze omówienie. Podobnie jak postać tła, on również może spełniać w fabule rolę czysto mechaniczną lub służyć jako chór. Może on stać się pośrednikiem między protagonistą a społeczeństwem; może przynieść z sobą jakieś elementarne urozmaicenie lub posłużyć za kontrast. Podobnie jak „figura”, może dostarczyć nam miłego odprężenia płynącego z poznania prostoty i powszedniości po naszych zmaganiach z zawilnością czy złożonością protagonisty. Może on w najróżniejszy sposób służyć za tło protagonisty, tworząc to, co nazwałem perspektywą w głąb. Przez swoje omyłki i ograniczony kąt widzenia może mocniej uwydatniać rozterki protagonisty. Może też, przeciwnie, ukazać jego ślepotę i szaleństwo przez błysk intuicji lub po prostu dzięki temu, że jest rzecznikiem trzeźwej rzeczywistości i zdrowego rozsądku. Może stanowić potencjalną alternatywę dla protagonisty uosabiając to, czym mógłby stać się bohater — taką pozycję ma Banko wobec Makbeta. Może również, w formie uproszczonej, stanowić analogię — dodatnią lub ujemną — do przeżyć bohatera — jak Gloucester wobec Lira. Może być moralnym sprawdzianem, według którego oceniamy błędy innych; dzięki swej prostocie i statyczności może stanowić punkt odniesienia, który służy nam za miernik przemian i ewolucji u innych. Na przykłady wyliczonych tu, a na pewno i wielu innych funkcji bez trudu natknie się każdy czytelnik; wydzielię tu tylko dwa charakterystyczne momenty celem bardziej szczegółowego omówienia.

Im bardziej wyjątkowe przeżycia są udziałem protagonisty; tym większe następcza kłopoty mimetyczna adekwatność, a więc bardziej doniosła staje się rola pośrednika i chóru spełniana przez łącznika. Staje się on niejako trampoliną, z której skaczemy w zmacone głębie głównej postaci. Słowo *w y j ą t k o w y* [*exceptional*] może mieć dwa znaczenia. Przeżycie może być obce czytelnikowi, bowiem przekracza zakres jego przeciętnego doświadczenia — na przykład wtedy gdy protagonista jest człowiekiem świętym czy genialnym artystą. Ponadto przeżycie może wchodzić w zakres, ale przekraczać głębię doświadczeń czytelnika. Może on wtedy odnaleźć w sobie odpowiedniki tych doznań, ale uznać je za wyjątkowe z racji ich niezwykłej intensywności i czystości. Wszyscy grzeszyliśmy i czuliśmy się winni, ale ciągle daleko nam do Makbeta.

Wystarczy przytoczyć jeden przykład takiego wyjątkowego przeżycia. Jedną z wyróżniających cech nowoczesnej powieści jest jej zainteresowanie epifanią, tym, co Wordsworth nazywa „odrobiną czasu” [*„spot of time”*], chwilą wyteżonego widzenia, którego doniosłość daleko wykracza poza ziemską sferę zwykłego doświadczenia. Znajdujemy to w różnej formie u Forstera, Joyce’a, Prousta, Lawrence’a, Virginii Woolf i wielu innych. Jest to zainteresowanie z gruntu postromantyczne i — może z wyjątkiem Prousta — zupełnie odmienne od Arystotelesowskie-

go anagnoryzmu, rozpoznania, którego z reguły oczekujemy jako kulminacji każdej interesującej ewolucji wewnętrznej. Jednak, podobnie jak anagnoryzm, moment ten będzie miał wpływ na kształtowanie postaci; mówiąc najprościej, pewne postaci będą zdolne do takiej chwili wizji, a inne nie. Zdolność ta jest nawet często podstawą oceny i osądu moralnego.

Jak powiedziałem, takie zainteresowanie należy do głównych cech poezji romantycznej. Jeżeli chwila objawienia jest wyrażona zwięźle, uznana za samoistną wartość, może z powodzeniem stać się podstawą utworu lirycznego. Jednak w powieści epifania nie może być w ten sposób wyodrębniona, musi jakoś wiązać się z rozpościerającym się wokół kontekstem życia. O to właśnie chodzi wielu poetom romantycznym, a zwłaszcza Wordsworthowi w *Opactwie w Tintern* i w *Preludium*. W jaki sposób epifania ma się łączyć ze zwykłymi, codziennymi problemami etycznymi, jak — według słów Wordswortha — następuje chwila, kiedy

zasypiamy
Ciałem, i żywą duszą się stajemy;
Podczas gdy okiem, co jest ukojone
Przez moc głęboką harmonii, radości,
Wglądamy w życie rzeczy.

Jak więc wiążemy tę chwilę ze „zgiełkiem miast czy miasteczek”, tak że widzimy w niej

Kotwicę myśli najczystszych, piastunkę,
Strażniczkę serca mojego, i duszę
Całej istoty moralnej³.

Problem zapełnienia tej luki, stopniowego przejścia — bez sztuczności i nieprawdopodobieństw — od napięcia do odprężenia, od wyjątkowości do codzienności, może się wydawać przede wszystkim zagadnieniem stylu. I w tym miejscu poezja jest górą; językowi prozy, rzekomo bardziej elastycznemu, grozi w rzeczywistości, że usiłując odmalować intensywność epifanii, stworzy tylko jedną wyodrębnioną szkarłatną plamę. A zatem w powieści modulacja musi wyrażać się poprzez strukturę, a zwłaszcza poprzez stosunki między postaciami. Weźmy na przykład epifanię pani Moore w grotach Marabaru. Jest to przypadek wizji negatywnej:

Gdyby dotarli do wielkiego zespołu jaskiń, wróciliby za małą godzinę. Wyjęła blok listowy i zaczęła, „Droga Stello, Drogi Ralfie”, ale przerwała i spojrze-

³ [Cytaty z Wordswortha w przekładzie S. Kryńskiego za wyd.: *Angielscy poeci jezior*. Wrocław 1963, s. 11—14.]

ła na tę osobliwą dolinę i ich niepewne wtargnięcie. Nawet słoń pomniejszył swe wymiary. Podniosła oczy na korytarz wejściowy. Nie, za nic nie chciałaby doświadczyć tego po raz drugi. Im dłużej myślała o tym przeżyciu, tym bardziej stawało się przykre i przerażające. Odczuwała je teraz jeszcze mocniej. Mogła zapomnieć o ścisku i zaduchu, ale echo w jakiś trudny do opisanie sposób zaczęło podważać jej pojmowanie życia. W chwili kiedy poczuła się zmęczona, zaczęło szeptać: „Wzniosłość, pobożność, odwaga — istnieją wprawdzie, ale są identyczne — tak jak wszystkie brudy życiowe. Wszystko istnieje — nic nie ma wartości”. Gdyby ktoś w tym miejscu mówił plugastwa albo cytował wzniosłą poezję, odpowiedź byłaby taka sama: „uu uu”. Gdyby w tym miejscu ktoś mówił językiem aniołów i wstawiał się za wszystkimi nieszczęśliwymi i nie zrozumianymi w przeszłości, teraźniejszości i przyszłości, uzalił się wszystkim niedolom, które muszą być udziałem ludzi niezależnie od ich poglądów i stanowiska, od ich wykrętów i kłamstw — skutek będzie ten sam, wąż wypełnie i powróci na sklepienie. Złe duchy pochodzą z Północy i można o nich pisać wiersze, ale nikt nie upoetyzuje Marabaru, bo ograbił nieskończoność i wieczność z ich bezmiaru, jedynej cechy, która godzi je z rodzajem ludzkim⁴.

Powiązanie krańcowej negacji tej chwili z różnorodnymi wątkami powieści, ukazanie jej wpływu promieniującego na cały bieg wydarzeń, póki nie zrealizuje się, jeżeli nie w afirmacji (bo spośród wszystkich postaci tylko Goldbole może stawić czoła wizji pani Moore i ją sobie przyswoić) to przynajmniej w sugestii kończącej powieść — wszystko to wymaga rozszerzenia tego momentu na wiele postaci i wiele relacji powieściowych. Bardzo prawdopodobne, że ten właśnie fakt decyduje o wyjeździe i śmierci pani Moore; gdyby bowiem żyła, musiałaby ponieść konsekwencje swej wizji na warunkach przez nią samą określonych, a to mogłoby naruszyć równowagę pozostałych części powieści. Sam moment wizji musi być stopniowo wiązany z różnorodnymi i banalnymi zdarzeniami życia codziennego poprzez staranne szeregowanie postaci — od zdolnych w większym lub mniejszym stopniu zrozumieć przeżycie pani Moore do takich, którzy całkiem nieświadomie ocierają się o wydarzenia będące echem sceny w grotach Marabaru. Sam ten moment i późniejsze wydarzenia załamują się, odbijają i zniekształcają w całym szeregu postaci, od Goldbole'a do doktora Panna Lal i służącego poruszającego wachlarz; postaci te tworzą razem skomplikowany pryzmat, w którym czyste światło tej osobliwej epifanii rozkłada się na różnorodne, przykuwające uwagę barwy ludzkiego świata, świata przystępnego dla nas i zrozumiałego.

W procesie tym kluczową rolę odgrywa naturalnie Adela Quested. Jak zrozumiałem czytając powieść, doznała w grotach tej samej wizji co pani Moore, ale — inaczej niż ona — nie zdaje sobie z tego sprawy. Aby posłużyć się słowami Eliota, Adela, podobnie jak większość ludzi, „nie może znieść silniejszej dawki rzeczywistości” i wobec tego ucieka

⁴ E. M. Forster, *A Passage to India*, rozdz. 14.

się do wyjaśnienia fałszywego, ale przynajmniej zrozumiałego i strawnego w kategoriach codziennego życia. W sztuce Eliota *Zabójstwo w katedrze* jeden z czterech rycerzy (może odpowiednik Czwartego Kuciela?) usiłuje przekonać widzów, że męczeństwo Becketa da się uzasadnić jego pragnieniem śmierci prowadzącym do samobójstwa. Zachęca się nas, byśmy dostosowali głęboki moment prawdy do bardziej nam odpowiadających i bardziej codziennych pojęć. To właśnie usiłuje początkowo uczynić panna Quested. Inaczej mówiąc, zetknięcie się w grotach z czymś nieludzkim i absolutnym wyzwala proces duchowy, którego punkt szczytowy stanowi odwołanie oskarżenia na procesie Aziza.

Panna Quested nie jest jednak jedynym czynnikiem modulacji; stoi za nią wiele innych postaci, które grają swoją skromną, ale ważną rolę. Są oni naszymi przedstawicielami, należą do zwykłego, prozaicznego świata, w którym umieszczone jest skądinąd egzotyczne przeżycie. Groty Marabaru i to, co się w nich wydarzyło, to zjawiska niezwykle — Forster nie pozostawia co do tego wątpliwości — ale ich niezwykłość możemy docenić dopiero wtedy, kiedy zostaniemy zakotwiczeni w zwyczajnym życiu indyjskiego miasteczka Chandrapore. Niekiedy to odbicie ludzkiej zdolności pojmowania przybiera kształt formalnej hierarchii. Na przykład Melville w *Moby Dicku* wykorzystuje system zwierzchności służbowej na statku. Starbuck, Flask i Tragg, odpowiednio do rangi, niemal jakby zgodnie z obrzędem, mają mniejszą lub większą świadomość obłędu Ahaba. Niekiedy odbicie jest mniej schematyczne, ale jeszcze ważniejsze; tak na przykład tylko dzięki ograniczonej relacji fircykowego Lockwooda i poczciwej Nelly Dean możemy pojąć i ocenić transcendentne związki Heathcliffa i Cathy.

Łącznik, będąc niejako przedstawicielem czytelnika w fabule powieści, często może mieć znaczenie ogólniejsze, wartość reprezentatywną. Stąd jest w stanie unieść ciężar pokaźnego ładunku znaczenia symbolicznego, często bywa postacią typową, bowiem czytelnik z pewnością odczuwa potrzebę łatwego rozpoznania zjawisk typowych. Dlatego właśnie łącznik jest w stanie unieść ciężar pokaźnego ładunku znaczenia symbolicznego, które pod wieloma względami może rozwinąć opowieść o protagoniście. Obarczenie protagonyisty znaczniejszym bagażem uogólnienia i reprezentatywności jest zawsze przedsięwzięciem zdradliwym, bowiem to, co nas w jego historii zajmuje, jest zawsze przypadkiem indywidualnym, wyjątkowym i szczególnym. Jest to opowieść o nim i tylko o nim; łatwo wyobrazić sobie kogoś, kto mógłby zastąpić Starbucka, ale gdy zmienimy Ahaba, zmieni się cały *Moby Dick*. Czujemy natychmiast jakieś skrepowanie, gdy protagonista reprezentuje coś ogólnego i rozpowszechnionego; im więcej reprezentuje, tym mniej jest, i na tej drodze możemy łatwo dojść do figury alegorycznej, do Everymana.

Oczywiście, wielu protagonistów spełnia w pewien sposób funkcję Kądzego, ale tylko dlatego że przede wszystkim są określonymi ludźmi; jeśli protagonista uosabia w jakiś sposób uniwersalną wartość lub uniwersalne znaczenie, to przede wszystkim uosabia specyficzne uniwersalium. Wskutek tego postać pośrednicząca może z powodzeniem występować nie tylko jako uwydatniająca perspektywę tła, ale jako element wzmacniający i rozszerzający główne znaczenie. Za postacią typową łatwo wyczuwa się reprezentowane przez nią rzesze; dlatego właśnie Izabela Archer [w *The Portrait of a Lady* Jamesa] może powiedzieć o Henriecie Stackpole:

Ona jest jakby wytworem wielkiej demokracji — kontynentu, kraju, narodu. Nie chcę powiedzieć, że wszystko to zawiera w sobie — nie można od niej tyle żądać. Ale przychodzi to na myśl i plastycznie obrazuje.

W ten sposób Millicent w *The Princess Casamassina* [H. Jamesa] jest „muzą przedmieścia” a pani Lowder w *The Wings of the Dove* [H. Jamesa] „Brytanią rynku — Brytanią niewątpliwą, ale z piórem wetkniętym w ucho”.

Możemy się z tym zgodzić, ale bylibyśmy zaniepokojeni, gdyby ta sama technika posłużyła do ukształtowania Izabeli Archer, Jacka Robinsona czy Milly Theale. Obciążenie takim ciężarem odebrałoby im indywidualność, a istotą ich udziału w rzeczywistości jest nasze odczucie, że po prostu istnieją, autonomiczne i niepowtarzalne. Natomiast łącznik jest tą postacią, którą można obciążyć całym ładunkiem typowości i reprezentatywności; to dzięki niemu świat, w którym protagonista uzyskuje swą indywidualną sylwetkę, może nabrać niezbędnej masywności i gęstości, tej „rzetelnej szczególności”, którą James uważał za tak istotną dla sukcesu artystycznego.

4

Protagonista, tło, „figura”, łącznik — to oczywiście tylko kategorie przybliżające; nie może być inaczej, skoro powieściopisarz stara się uchwycić płynność tego, co nazwałem perspektywą w głąb. Perspektywa ta wiąże się z jeszcze jedną istotną różnicą między fikcją a życiem, będącą źródłem wielu trudności dla krytyków. Jeżeli utrzymuję, że dana postać powieściowa jest funkcjonalnie banalna, jak mam odeprzeć zarzuty krytyka dowodzącego, że nie jest to rezultatem zamierzonego działania, ale porażki autora, który usiłował stworzyć „kompletnego” protagonistę? Skoro nie możemy sprawdzić intencji autora i skoro za każdym razem musimy szukać argumentów odrębnych dla każdego przypadku, to niewątpliwie wszelkie dowodzenie będzie zawierało

odwołanie do całego dzieła jako struktury złożonej z określonych odniesień. Fikcja różni się od życia właśnie tym, że badanie siły estetycznej — czyli sukcesu artystycznego — poszczególnej postaci zmusza do wzięcia pod uwagę siły estetycznej innych postaci, z którymi ta pierwsza pozostaje w związkach. Na przykład w *Middlemarch* [G. Eliot] postać Dorothei jest kreacją o wiele doskonalszą, kiedy widzimy ją w zestawieniu z Casaubonem — również postacią o dużej sile wyrazu — niż wtedy gdy łączy się ze stosunkowo szkicową sylwetką Willa Ladislawa. Podobnie autentyczność Izabeli Archer zależy w decydującej mierze od autentyczności Osmonda. Gdy przeczytamy uważnie *The Portrait of a Lady* Jamesa, przekonamy się, że urok i atrakcyjność Osmonda w oczach Izabeli, a także cały przebieg jego starań o nią są raczej stwierdzone niż przeprowadzone dramatycznie. Gdyby te powiązania były wyizolowane z całości, z pewnością wyczulilibyśmy w tym miejscu jakąś lukę lub zaciemnienie w wyłaniających się przed naszymi oczami sylwetkach. Lukę tę James częściowo zapełnia zwracając uwagę na te cechy charakteru Izabeli, które sprawiają, że jest ona podatna na wpływy, a także odtwarzając zniewalający urok Włoch. Co ważniejsze, Osmond — i sam James — znajdują prawdziwego sprzymierzeńca w pani Merle; jest to postać u dużej sile wyrazu, ukrywająca i wynagradzająca luki w całości ludzkiego świata powieści. W ten sposób można bez końca komplikować tę sieć relacyj, aż obejmie ona całość.

Zatem stosunki międzyosobowe [*human context*] są przede wszystkim siecią relacyj. Rozwój postaci przebiega nie wzdłuż prostych i ściśle wytyczonych dróg przeznaczenia, ale jakby na skrzyżowaniu ludzkich dróg. W ramach tego wzorca, tej sieci utkanej z jednostek, zachowują one swoją odrębność, jednakże dzięki temu, że widzimy cały wzorzec, znaczenie postaci przerasta je same, przekształcając je w wyrazicieli ogólnego sądu o świecie. Nikt lepiej i zwięźle nie omówił tego zagadnienia niż Germaine Brée w książce o Prouście:

Zadna z postaci Prousta nie jest wyizolowana ani samoistna. Każda jest powiązana z innymi osobami, które ją otaczają i które odzwierciedlają niektóre strony jej osobowości. Jednak każda jednostka ma rodzinę tak liczną, jak liczne są cechy jej charakteru, i w rezultacie żadna nie mieści się w ramach „typu”. Postać drugorzędna, jak na przykład Legrandin, mieści się w grupie „snobów”, będących słabym odbiciem Swanna, narratora, Blocha i wielu innych; przez homoseksualizm kojarzy się z Saint-Loup, którego wyraźnie przypomina, baronem de Charlus i właściwie z całą galerią Proustowskich postaci. Dzięki swojemu powołaniu artystycznemu należy do towarzystwa rzekomych artystów, artystów zawiedzionych, ułomnych, jak Ski, baron i Swann. Każda z głównych postaci jest więc zwielokrotniona przez całą serię drugorzędnych Legrandinów i wielu innych jeszcze mniej wyraźnych (...). Ta gra luster wzbogaca każdą po-

stać o serię odbić, z których każde jest nieco zniekształcone i stanowi odmianę własnego gatunku. W ten sposób jednostka wykracza poza własną jednostkowość i zostaje powiązana z ogólnym typem. Nie zostaje jednak zredukowana do roli przykładu, bo zawsze reprezentuje dodatkowo wiele innych cech. Charlus nie jest wzorem homoseksualisty, jest baronem de Charlus, wielkim magnatem, jak jego brat książę de Guermantes czy jak Monsieur, brat Ludwika XIV; jest także uczonym i artystą jak Swann. Żadna z postaci Prousta nie reprezentuje wyłącznie jednego gatunku. Kojarzy się z kilkoma gatunkami, a autor gromadzi wokół niej inne osoby reprezentujące różne gatunki, do których ona sama także należy — znów osoby nie będące zwykłymi odbitkami. Każda z nich ma nieskończone możliwości rozwoju, a przy tym pozostaje zagadkowa i skomplikowana dzięki wszystkim więzom, które ją łączą w ludzki, zwyczajny sposób z wieloma innymi ludźmi. Widzenie Proustowskie jest tu zdeterminowane przez wyraźne przekonanie, że w każdej jednostce istnieje powszechne człowieczeństwo które ją przerasta, ale którego jest ona wyjątkowym okazem⁵.

W ramach takiego wzorca postaci mogą nawiązywać łączność z innymi lub nie, ale sam wzorec jest wynikiem rzeczywistego procesu zachodzącego w czytelniku. Jego wiedza i przenikliwość ogarniają wiedzę i przenikliwość każdej postaci bez wyjątku, stąd też — ponieważ ma większy zasięg i jasność spojrzenia — wynikają wszelkie efekty ironii dramatycznej. Ponieważ więc — jak już wspomniałem — czytelnik wykonuje pewną pracę, materiałowi, nad którym pracuje, przypisuje się cechę prawdziwości.

Dokonując tego czytelnik wzbogaca swoją wiedzę o świecie — i to jest jego nagroda. Rozpoczyna — jak pewnie zawsze w życiu — od przyswojenia sobie rzeczy, z którymi jest oswojony; wiedza ta z kolei staje się dlań podstawą do odkrywania niewiadomego. Niejednokrotnie nigdy nie kończy swoich dociekań; zawsze w postaci powieściowej pozostaje jakieś jądro ciemności, tajemnica, której nie przeniknie do końca. W kategoriach estetycznych to mamy właśnie na myśli, mówiąc z zachwytem, że wielkiej sztuki nie jesteśmy w stanie ogarnąć; z drugiej jednak strony również prawda życiowa może mieć udział w kształtowaniu substancji mimetycznej powieści. W zbył wielkiej przenikliwości czytelnika tkwią pewne niebezpieczeństwa; wszyscy znamy powieści podejrzenie gładkie i przyjemne, ponieważ wszystko tam zawsze doskonale się zgadza. Na przykład ironia dramatyczna łatwo staje się uciążliwa, oczywista lub schematyczna. Wynika to z braku wzajemnego kontaktu między postaciami; są one dla siebie nieprzejrzyste, tak jak my sami w stosunku do innych w prawdziwym życiu. Jednak do pewnego stopnia powinny one chyba zachować jakiś rdzeń niedostępny także dla czytelnika. Na przykład wiele postaci Dickensa potę-

⁵ G. Brée, *Marcel Proust and Deliverance from Time*. London 1956, s. 242—243.

piono jako melodramatyczne szablony; miały one jednak pewną wyrastającą ponad normę siłę, która pozwala się domyślać szczytkowego jądra ciemności, o wiele głębszego od samych dziwactw czy występków. Mówię tu o takich postaciach, jak Carker lub Tulkinghorn. Bez względu na to, jak dalece je poznamy, jak dalece Dickens je wyjaśnia, ostatecznie pozostają ukryte i tajemnicze. Ponieważ nie możemy ich zrozumieć, staramy się je usprawiedliwić. Może właśnie częścią mimetycznej trafności postaci jest to, że może ona oprzeć się natarczywej przenikliwości czytelnika. Jednym z najtrudniejszych zadań powieściopisarza jest pogodzenie przejrzystości ze spoistością.

Urzeczenie tym problemem jest w moim przekonaniu jedną z przyczyn wieloznaczności, charakterystycznej dla nowoczesnej powieści. Człowiek nie jest nieznaną wyspą, ale też żadnego człowieka nie jest się w stanie przebadać i opisać do końca. Jak więc powieściopisarz ma przekazać to poczucie, że w równaniu ludzkim zawsze pozostaje jakaś niewiadoma? Jak widzieliśmy, ironia dramatyczna wynika z możliwości uzyskania przez czytelnika szerszej perspektywy; są jednakże inne rodzaje ironii, które wciągają i atakują samego czytelnika, tak że i on musi uznać swoją omyłność i swoje ograniczenia. Proszę o wybaczenie, że bez skrupułów przytoczę przykład subiektywny, ale skoro powieść dotyczy każdego z nas jako jednostki, wszelki dowód musi być osobisty i indywidualny.

Przykładem moim będzie *Śmierć w Wenecji* [T. Manna] i chodzi mi nie tyle o znaczenie tego opowiadania, co o sposób jego rozumienia; zakładam oczywiście, że sposób ten jest częścią znaczenia utworu. Sposób podróży określa miejsce przeznaczenia. Nawet pierwsza, naiwna lektura *Śmierci w Wenecji* odsłania oczywisty mechanizm jej wyrażonego kunsztu — nagromadzenie symboli, nawracające pogłósy przeszłości, paralelizmy, kontrasty i antycypacje. Kunszt jest całkowicie odsłonięty — nie zamaskowany, przeciwnie ukazany z taką ostentacją, że niebawem odczuwamy to jako schematyczność. Taka była przez pewien czas moja własna ocena utworu. Owszem, zręczna, nawet przesadnie zręczna robota, raj dla interpretatora, ale dzieło krańcowo klaustrofobiczne i odpychające. Kolejna lektura zaprzeczyła początkowemu wrażeniu, podsuwając wyjaśnienie, że nużąca schematyczność dzieła to zamierzony sposób wyrażenia tego tematu. Temat nabrał teraz właściwości paradoksu: opowiadanie to przewycięża życie, aby dowieść przez postać Aschenbacha, że sztuka nigdy nie zwycięży życia; *Śmierć w Wenecji* staje się zatem dziełem sztuki, którego zadaniem jest zniszczenie własnej racji istnienia. Wniosek ten wtapia się w końcowy paradoks — *Śmierć w Wenecji*, dla tego że jest udanym dziełem sztuki, zaprzecza swojemu samobójczemu założeniu, a jednocześnie je po-

twierdza. Sztuka nigdy nie może pokonać życia — tę prawdę głosi opowiadanie, którego istotnym problemem jest właśnie proces ujarzmiania życia. Możemy to powiedzieć inaczej: *Śmierć w Wenecji* jest historią Aschenbacha, opowiedzianą przez Aschenbacha — ale z pewnym zastrzeżeniem. Aschenbach próbuje poradzić sobie z chaosem, jaki widzi, i to mu się nie udaje, natomiast nieład w opowiadaniu jest formą zastosowaną z powodzeniem. W ten sposób wyjaśnia się wspaniały kunszt dzieła; wyraża ono w rezultacie tytaniczny wysiłek włożony w opanowanie dżungli i otchłani, w którą Aschenbach pogrąża się na własną zgubę. Różnica między nim a narratorem, który panuje nad całością, polega na tym, że Aschenbach odrzuca ironię, podczas gdy opowiadanie na niej się wspiera. Nie jest to jednak po prostu ironia dramatyczna. Wynika ona raczej ze złożonych doznań czytelnika zmuszanego do przebycia procesu percepcji i przystosowania, który starałem się opisać.

Dzięki temu właśnie procesowi przyznajemy walor prawdziwości dziełu tak — w pewnym sensie — ostentacyjnie wyrozumowanemu i kunsztownemu. Naszym zadaniem jest bowiem nie tylko zrozumieć dzieło, ale także nas samych w relacji do dzieła. Zmusza nas ono do wysiłku odkrywania samych siebie i jeżeli odmawiamy mu realności, to i sobie jej odmawiamy. Rola narratora staje się w tym procesie kluczowa. Narrator — i ukryty za nim sam autor — jest oczywiście częścią całej sieci stosunków między postacią a czytelnikiem, tworzącej stosunki międzyosobowe. Nabiera on takiej ważności, że należy mu się osobny rozdział.

Przełożył Ignacy Sieradzki