

Simon O. Lesser

Funkcje formy

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 72/4, 323-342

1981

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.

SIMON O. LESSER

FUNKCJE FORMY

1

Nasz stosunek do formy dzieła literackiego powinien stanowić swoiste połączenie pokory i śmiałości: pokory ze względu na trudności, jakie w najbardziej nawet wyczerpujących studiach poszczególnych dzieł nastęrcza wyodrębnienie marginesu błędu, jaki należy wziąć pod uwagę przy naszych spostrzeżeniach; śmiałości, ponieważ bez niej wiele ważnych aspektów formy umknie naszej uwadze, a zasadniczego znaczenia dostrzeżonych efektów formalnych nie będziemy w stanie docenić.

Te wcale nie wymyślone niebezpieczeństwa wycisnęły piętno na wszystkich znanych mi pracach poświęconych formie. Nawet w wypadku poszczególnych opowiadań znacznie więcej kwestii zostaje pominiętych niż poddanych analizie. Niewiele prac stara się uchodzić za wyczerpujące. Ogromna większość poprzestaje na jakimś poszczególnym aspekcie formy — metaforze, symbolice, punkcie widzenia. Samo w sobie jest to zjawisko korzystne. Wnikliwe badania poszczególnych zagadnień w znacznym stopniu rozwijają naszą wiedzę o formie. Musimy też zdawać sobie sprawę, że w wypadku powieści dużego formatu rzadko daje się przeprowadzić wyczerpujące studia, one same bowiem musiałyby wówczas przybrać rozmiary książki¹. Drobiazgowo roztrząsania kryją jednak pewne niebezpieczeństwo. O ile nie są starannie ukierunkowane w kategoriach bardziej ogólnych celów formy, środki, które opisują, mogą być uznane za całość składającą się na zjawisko fikcji, choć w isto-

[Simon O. Lesser, jeden z reprezentatywnych przedstawicieli tendencji psychoanalitycznych w amerykańskiej nauce o literaturze.

Przekład według: S. O. Lesser, *Fiction and the Unconscious*. Boston 1957, rozdz. 5: *The Function of Form*, s. 121—144. W kilku miejscach autor odsyła do innych rozdziałów, których tu nie tłumaczymy.]

¹ Najlepszym znanym mi studium narracji z punktu widzenia formy jest praca P. Lubbock *The Craft of Fiction* (Cape and Smith, New York 1929), która ze względu na styl i trafność obserwacji stanowi wzór dla wszelkich tego typu prac z tej dziedziny. Lubbock uznał za konieczne zanalizowanie około 20 powieści ze względu na punkt widzenia, poświęcając na to blisko 270 stron, a zdążył zarysować jedynie jego psychologiczne efekty.

cie stanowią zaledwie niewielką jej część, tak jak w naukach społecznych wymierzalne fragmenty problemu momentami bywają omyłkowo uważane za jego całość.

Porównując zatem te niebezpieczeństwa, wolę rozważać formę w kategoriach możliwie najszerszych. Niedostatki takiego ujęcia są oczywiste. Trudno będzie uniknąć błędów. Nawet najstaranniej zbadane aspekty formy rzadko dają się zwięźle omówić. Wiele spraw, którymi będziemy się zajmować, zazwyczaj bywa lekceważonych. W sytuacji idealnej należałoby je możliwie szczegółowo rozwinąć i jak najdokładniej zilustrować. Potraktowanie w ten sposób nawet jednego czy dwóch zagadnień nie pozostawi jednak miejsca na rzecz moim zdaniem najpożądniejszą: na rozpatrzenie problemu formy w kategoriach funkcjonalnych, co stanowiłoby próbę zrozumienia celów formy i sposobu, w jaki rozmaite chwytów formalne przyczyniają się do ich osiągnięcia.

Nieufność wobec psychologii może w jakiejś mierze wynikać stąd, że tradycyjna krytyka literacka nie umiała podejść do zagadnienia formy w ten sposób, choć trudności analizy formalnej również zachęcają do ujęcia ostrożnego, rozwijającego się krok po kroku. Ogólnie mówiąc, to, co zarówno czytelnicy, jak i krytycy uważają za formę, to cały zespół środków używany dla nadania struktury i przekazania wyrazistej treści². Na niej właśnie — a dokładniej na bardziej powierzchownych warstwach treści — skupia się uwaga czytelników. Tak więc zazwyczaj czynniki formalne uświadamiamy sobie bardzo mgliście. Nawet wówczas, gdy opowieść wydaje się nam uderzająco dobrze opowiedziana czy pięknie napisana — a zazwyczaj jedynie w ten sposób wyrażamy uznanie dla formy — rzadko usiłujemy dojść, na czym ten efekt polega.

Co więcej, najusilniejsze wysiłki mogą spełznąć na niczym. Poszczególne efekty, które chcielibyśmy wytłumaczyć, mogą być trudne do wyrażenia słowami — w swych aspektach formalnych w większym stopniu niż pod względem zawartości treściowej fikcja zbliża się do niewerbalnego charakteru innych sztuk. A nawet jeśli potrafimy precyzyjnie określić dany efekt, trudności może nastęrczać wytropienie czynnika, który go wywołał. Jak zobaczymy w następnych dwu rozdziałach, niektóre ważne środki formalne, jakimi posługuje się proza fabularna [*fiction*], zazwyczaj uchodzą naszej uwadze lub uznawane są za gatunkowe atrybuty formy narracyjnej. Co więcej, wkrótce przekonujemy się, że nie jest łatwo ustalić bezpośredni związek między poszczegól-

² Trzeba jednak jasno powiedzieć, że nie twierdzimy, jakoby forma była mniej ważna od treści — udany przekaz treści zależy oczywiście od sposobu, w jaki zostaje ona wyrażona. Nie można także uważać za wyczerpujące stwierdzeń zawartych w notce. Forma ukazuje, jak pisarz pojmuje rzeczywistość i widzi świat. Teoretycznie przynajmniej może nam ona powiedzieć o tym więcej niż materiał autora i stale powracające w jego twórczości tematy, niezależnie jednak od sytuacji w sztukach niefabularnych nie przychodzi mi na myśl żaden pisarz bardziej znaczący, z wyjątkiem może Sterne'a, wobec którego twierdzenie to istotnie byłoby prawdziwe.

nymi efektami formalnymi i poszczególnymi przyczynami. Wiele efektów osiąga się poprzez subtelne przeplecenie licznych chwytów lub przez *Gestalt* formy. Percy Lubbock zauważył, że niejednokrotnie forma książki szybko ulega zapomnieniu, lecz być może słowo „zapomnienie” nie jest tu właściwie użyte, tak jak i w przypadku, gdy nie możemy sobie przypomnieć nazwisk ludzi, których nam przedstawiono. Trzeba zacząć od tego, że najwidoczniej ani nazwiska, ani formalne cechy książki nie odcisnęły się w naszym umyśle.

Ta uwaga Lubbocka w odniesieniu do formy nasuwa jeszcze jedną trudność, która może być kłopotliwa nawet dla już zawczasu uprzedzonego krytyka. Idzie tu o rozumienie słowa „forma” w dosłownym, fizycznym sensie. Choć sam Lubbock przyznaje, że słowo to jest metaforą zaczerpniętą ze sztuk posługujących się tworzywem materialnym, czasami zdaje się wierzyć — wyraźnie tego pragnie — by powieści miały postać fizyczną, która daje się postrzegać i utrwałać w pamięci. Zdarza się to bardzo rzadko. Sporadycznie z pewnością fabułę można trafnie opisać w kategoriach metafory przestrzennej. E. M. Forster np. zauważył, że *Thais* ma formę klepsydry³. Jest to opis zarazem dokładny i zaskakujący, lecz warto zauważyć, że bardzo niewiele przekaze on komuś, kto nie zna już tej powieści. Prawdopodobnie nie wskaże nawet, że w *Thais* dwaj główni protagoniści zamieniają się miejscami; nie mówi nic o naturze wzajemnych oddziaływań, które wywołały tę zamianę. A ileż powieści poddaje się opisowi równie dobrze jak *Thais*?

Taka gloryfikacja formy, którą odznacza się dzisiejsza estetyka, hamuje śmielsze próby odkrycia sekretów formalnych. O dziwo, nie tylko ci estetycy, którzy czczą „znaczącą formę” (jak określa to Clive Bell), lecz, jak zauważył dr Harry B. Lee⁴, nawet psychoanalitycy — łącznie z tymi, którzy jak Freud nie zawahali się przed wnikliwym przestudiowaniem religijnych wierzeń ludzkości — skłonni są uznawać formę artystyczną i piękno za nie poddające się analizie absoluty. Ta tendencja jest wyraźnie widoczna w pierwszej pracy Freuda na temat literatury⁵. Choć w pracy tej Freud wyróżnia jedno ze źródeł, z których czerpać może forma — przebranie — i podsuwa sposób, dzięki któremu pisarz fantazjowanie swe czyni strawnym i sprawiającym przyjemność — a mianowicie łagodzenie ich egotyzmu — Freud charakteryzuje następnie proces transformacji, który zaczął już zgłębiać jako „najtajniejszy sekret” pisarza. Co więcej, nawiązuje on do „czysto formalnej, tj. estetycznej przyjemności”, jak gdyby przyjemność ta nie miała nic wspólnego z czymś takim jak zamaskowanie, jakby była jakimś czynnikiem tajemniczym i autonomicznym. Ta sama tendencja utrzymuje się po dziś

³ E. M. Forster, *Aspects of the Novel*. Harcourt, Brace. New York 1927, s. 214.

⁴ H. B. Lee, *The Creative Imagination*, „Psychoanalytic Quarterly” 18 (1949).

⁵ S. Freud, *The Relation of the Poet to Day-Dreaming*. W: *Collected Papers*. T. 4. Hogarth, London 1948. Także w *Delusion and Dream*. Beacon, Boston 1956.

dzień w piśmiennictwie psychoanalitycznym⁶ i jest znamienne, że choć istnieje spora ilość prac analitycznych na temat formy, włączając w to pracę Josepha Weissa, którą omówimy później, ani sam Freud, który tak wspaniale objaśnił technikę dowcipu, ani żaden z jego uczniów — nigdy nie próbowali podjąć całościowego studium formy w sztuce. Ponieważ sztuki odsłonią swe najtajniejsze sekrety jedynie tym, którzy rozważają zarówno treść, jak i formę — zjawisko, które porusza nas jako całość — ta lekliwość jest na swój sposób równie niefortunna jak w niektórych innych dziedzinach studiowania formy bez powiązania z wyrazistą treścią oraz przeżycia estetycznego w izolacji od naszego codziennego życia.

Analiza formy w każdej ze sztuk nastęrcza olbrzymie trudności. Zuchwalstwem byłoby przypuszczenie, że jakiegokolwiek badania prowadzone indywidualnie lub wspólnym wysiłkiem wielu ludzi mogłyby w pełni wytłumaczyć, jak forma funkcjonuje w danej dziedzinie sztuki lub w pojedynczym dziele o skomplikowanej konstrukcji. To ostatnie zadanie może się w istocie okazać trudniejsze. Daje się jednak wyróżnić niektóre ogólniejsze cele, jakim służy forma w sztuce narracyjnej, można też wyodrębnić niektóre sposoby ich osiągnięcia.

2

Formie sztuki narracyjnej przypisujemy trzy zasadnicze funkcje: sprawiać przyjemność, spowodować uniknięcie lub złagodzenie poczucia winy i niepokoju oraz ułatwić percepcję, tj. ukształtować materiał o pożądanym stopniu jasności. Gwoli dokładności należałoby powiedzieć, że forma ma zaledwie jeden cel: przekazanie wyrazistej treści w sposób sprawiający maksymalną przyjemność i zmniejszający poczucie winy i niepokoju. W każdym razie pewne jest, że kilka dających się wyróżnić funkcji ma ze sobą ścisłe i harmonijne powiązania. Np. umniejszenie poczucia winy i niepokoju samo w sobie jest jednym z najważniejszych źródeł przyjemności, jaką zawdzięczamy formie. Złagodzenie poczucia winy i niepokoju jest także nieodzownym warunkiem szerszego, współczującego spojrzenia, do którego dąży sztuka narracyjna. Nasze niepokoje sprawiają, że stajemy się ślepi na mnóstwo rzeczy, a wiele innych odbieramy w sposób zniekształcony. Z kolei percepcja wolna od poczucia winy staje się bogatym źródłem przyjemności. Zrealizowanie któregoś z tych celów formy przyczynia się do osiągnięcia innych.

⁶ Charakterystyczne niedawne stwierdzenie (M. Bonaparte, *The Life and Works of Edgar Allan Poe*. Imago, London 1949, s. 664): „Są jednak ludzie obdarzeni tajemniczym darem nadawania tym marzeniom i zaspokajanych przez prozę fabularną instynktownym pragnieniom takiej formy, która pozwala także i innym śnić z nimi swoje marzenia. Jak to się dzieje i jaka jest natura tej dodatkowej przyjemności płynącej z formy i piękna, która przyciąga bliźnich — ten problem estetyczny pozostaje nierozwiązany”.

Liczne teorie estetyczne zakładają, że forma dąży do ułatwienia percepcji. Zazwyczaj jednak przyjmuje się, że forma usiłuje ukazać nam przedmiot w sposób możliwie najwyraźniejszy. Nie dzieje się tak jednak w przypadku sztuki narracyjnej. Forma ma tu zadanie o wiele bardziej skomplikowane — przekazanie nam różnych spraw w taki sposób, by znaczenia, które najpewniej mogłyby wywołać niepokój, nie ujawniły się zbyt wyraźnie. W rozdz. 6 i 7 rozważymy niektóre możliwości formalne, umożliwiające wypełnienie tego delikatnego i trudnego zadania.

Tak czy inaczej — u Platona z pewną dozą lęku, u Horacego bez najmniejszej obawy — zazwyczaj zakłada się lub głosi, że przyjemność stanowi jeden z celów formy artystycznej. Poszukiwanie przyjemności w pewnej mierze znajduje się u podstaw wszelkich ludzkich poczynań. Nawet „nieszkodliwy” dowcip — w przeciwieństwie do dowcipu „wymierzonego przeciw czemuś” — jak twierdzi Freud

ma na celu wywołanie przyjemności u słuchającego. Wątpię, czy jesteśmy zdolni do podjęcia jakichkolwiek działań nie mających żadnego widocznego celu. Gdy nie używamy naszego aparatu psychicznego dla zaspokojenia którejś z naszych podstawowych namiętności, pozwalamy mu działać dla przyjemności i dążymy do uzyskania przyjemności z jego własnego działania⁷.

Pragnienie doznania przyjemności z funkcjonowania naszej własnej psychiki wyciska głębokie piętno na formie artystycznej. Aby dać wyraz temu pragnieniu, narrator dąży do znalezienia bezpośredniego źródła przyjemności w samym sposobie posługiwania się materiałem, przy czym źródła te niekoniecznie mają związek z rozwiązaniem problemów funkcjonalnych. Ekspresja naszych pragnień w formie artystycznej jest oczywistą determinantą takich cech jak bujność i obfitość. Jej wpływ można dostrzec w dążeniu literatury do zorganizowania materiału w uporządkowaną, symetryczną formę i we wzbudzeniu, a następnie zaspokojeniu oczekiwań. Jest jednak oczywiste, że cechy te zaspokajają jednocześnie także inne potrzeby. Prezentacja materiału, uporządkowana według jakiegoś wzoru, wspomaga percepcję oraz wywiera uspokajający wpływ, ponieważ świat uporządkowany jest bardziej zrozumiały i wzbudza mniejsze poczucie zagrożenia niż świat chaotyczny. Zaspokojenie rozbudzonych oczekiwań usmierza niepokój, który zrodził się z niepewności co do skutków danego wydarzenia. Gdy przyjrzymy się bliżej takim wartościom jak bujność i obfitość, stwierdzimy, że i one w sposób pośredni zdolne są usmierzyć niepokój. Wspomagają również percepcję, wyrażając się np. w troskliwości, z jaką mogą być rozwijane nawet stosunkowo mało ważne aspekty fabuły. Istnieje pogląd, że najlepszym sposobem osiągnięcia szczęścia w życiu jest skupienie się na innych celach. Może się to również odnosić do upodobania, jakie znajdu-

⁷ S. Freud, *Wit and Its Relation to the Unconscious*. W: *Basic Writings of Sigmund Freud*. Modern Library, New York 1938, s. 692.

jemy w formie artystycznej: znaczna część przyjemności, którą z niej czerpiemy, powstaje jako produkt uboczny przy okazji dążenia do innych celów. To samo, *mutatis mutandis*, dotyczy przyjemności, jaką daje nam treść utworu literackiego. Choć można powiedzieć, że czytamy „dla przyjemności”, ściślej należałoby się wyrazić, że czytamy kierowani *a tergo* impulsem do zaspokojenia różnych potrzeb. Zaspokojenie tych potrzeb stanowi prawdziwe źródło przyjemności.

Jeśli mielibyśmy oszacować w kategoriach ilościowych dwa źródła przyjemności czytania — przyjemność płynącą z treści oraz z formy, pierwsza niewątpliwie przeważałaby drugą, tak jak reakcją na dowcip tendencyjny uzyskujemy pewną ilość przyjemności, którą Freud nazwał przyjemnością uprzednią, płynącą z techniki, a w jeszcze większej mierze z wyzwolenia zahamowanych dążeń erotycznych bądź agresywnych. Popełnilibyśmy jednak błąd, uznając te dwa źródła przyjemności za czynniki wzajemnie przeciwstawne w zabiegach o naszą przychylność; należałoby je raczej uważać za partnerów. Gdyby nie umiejętności techniczne w podawaniu dowcipu oraz w kształtowaniu formy w prozie fabularnej nie moglibyśmy czerpać radości potencjalnie zawartej w treści. Ponadto całkowitej przyjemności, którą uzyskujemy z lektury, nie należy uważać za zwykłą sumę arytmetyczną przyjemności pochodzącej z dwu oddzielnych źródeł: w przypadku zarówno prozy fabularnej, jak i dowcipu jest ona o wiele, wiele większa. G. T. Fechner, którego cytuje Freud, stwierdza:

W poszczególnych przyjemnych stanach ducha uczucie przyjemności może być niewielkie, lecz ich zbieżność, jeśli nie napotyka na swej drodze przeszkód, daje w rezultacie znacznie większą przyjemność, niż odpowiadałoby to sumie wartości poszczególnych stanów przyjemności (...); w istocie, zwykła zbieżność tego rodzaju może dać pozytywny wytwór przyjemności, który wykracza poza próg przyjemności, gdzie poszczególne czynniki są zbyt słabe, by to osiągnąć⁸.

Powody, dla których forma powinna poświęcić się zwalczaniu niepokoju, mogą nie być widoczne na pierwszy rzut oka. Nawet jednak sytuacja czytania — sam akt czytania — może wywołać niepokój. Mniej lub bardziej świadomie lekturę prozy literackiej podejmujemy, by zaspokoić ciekawość. Ważnym, często uznawanym składnikiem owej ciekawości jest zainteresowanie dla tych aspektów uczuć i zachowania się innych ludzi, których zazwyczaj nie okazujemy publicznie, włączając w to oczywiście doświadczenia seksualne i reakcje na nie. Nieświadomie czytanie może wiązać się z infantylnymi seksualnymi dociekaniem dzieciństwa. Gdy siedzimy w ciemnej sali teatru czy kina, by obejrzeć sztukę czy film, paralela staje się szczególnie wyrazista⁹.

⁸ *Ibidem*, s. 724.

⁹ Zachodzą tu jednak dwie uspokajające nas różnice: sposób „patrzenia” w teatrze i przy lekturze ma sankcję obyczajową i nie jest prawdopodobne, by z kolei ktoś nas śledził i karał za naszą ciekawość.

Jak na ironię — ponieważ forma służy zasadniczo uśmierzeniu niepokojów i poczucia winy — nawet przyjemność wyniesiona z lektury, do czego naturalnie przyczynia się forma, może wzbudzić niepokój u tych czytelników, dla których przyjemność nieodłącznie wiąże się z zakazanymi satysfakcjami. W istocie, elementy specyficznie formalne, takie jak rytmiczny i zmysłowy język, mogą być bezpośrednim źródłem uczucia zakłopotania¹⁰.

Zazwyczaj jednak poczucie winy i niepokojów rodzi przede wszystkim temat utworu. Pożądania tak dla nas odstręczające, że nie możemy się do nich przyznać, a także nasze niepokoje, same w sobie stanowią odwieczny temat literatury. Nawet rozpatrywanie takiego materiału w sferze fantazji pociąga za sobą pewne ryzyko. Jeśli nie wszędzie nasuwa się myśl o porządku i opanowaniu, jeśli potencjalnie obraźliwy materiał nie jest złagodzony i zamaskowany i jeśli — szczególnie w braku takiego zamaskowania — jego związki z naszymi własnymi impulsami i obawami nie są starannie ukryte przed spojrzeniem z zewnątrz, doświadczymy tak znacznego zakłopotania, że nie będziemy zdolni cieszyć się lekturą i wedle wszelkiego prawdopodobieństwa lektura będzie nas odstręczać¹¹. Celem motorycznym formy jest przekształcenie tego, co może wzbudzać strach, w coś, o czym można rozmyślać i czego można doświadczać bez uczucia strachu.

Forma ma też bardziej ogólne i trudniejsze zadanie: przenieść nas w świat pełen życia, miłości, ładności, wszystkich tych wartości, które drogie są naszemu *superego*, i w ten sposób stłumić ten nurtujący niepokój, który nas nigdy nie opuszcza i prawie zawsze przewyższa niepokój wywołany daną opowieścią¹². Jak widzieliśmy, siły, które nakłaniają nas do czytania, nie zawsze są określone. Często sięgamy po książkę w poszukiwaniu jakiegoś niesprecyzowanego poczucia zadowolenia, znękania nędzą i chaosem naszego żywota, „chorzy z pożądania”, pragnąc jakiegokolwiek zadośćuczynienia, przeżyć miłszych, towarzyszy wrażliwszych niż ci, których znamy. Niepokój i poczucie winy, które nas nie odstępują z powodu owych pragnień, są równie nieokreślone, jak i same pragnienia, równie ruchome, równie nie związane z żadnym określonym czynem czy impulsem, co poczucie winy, które nękało Józefa K. u Kafki.

¹⁰ Prawdopodobnie reakcje takie są jednak zbyt sporadyczne, by stanowiły wyjątek od reguły, że związki między celami formy są harmonijne. Jedynie ludzie, którzy mają bardzo surowe *superego* lub jakiś inny problem psychologiczny — np. uważają piękny język za oznakę zniewieściałości — mogą zareagować w ten sposób.

¹¹ Sztuka narracyjna dzieli ten obosieczny charakter z komizmem. Zob. E. Kries, *Psychoanalytic Explorations in Art*. International Universities Press, New York 1952, rozdz. 8: *Ego Development and the Comic*.

¹² Musimy jednak choć w minimalnym stopniu uwolnić się od niepokojów, by sztuka narracyjna mogła oddziaływać na nas w ten sposób.

Na formę spada ciężar złagodzenia tego pozbawionego wszelkich przyczyn poczucia niepokoju i winy. Można przypuszczać, że najwyższe osiągnięcia formy wynikają z podwójnego wymogu zmniejszenia ilorazu niepokoju, który towarzyszy nam zawsze, oraz niepokoju, który może wywołać temat danej opowieści. Istnieją niepodważalne dowody na to, że sztuka często, jeśli nie nieodmiennie, kreowana jest w obronie przed zakazanymi impulsami, przede wszystkim przed impulsami agresywnymi — popędami do zadawania ran i niszczenia¹³. Nawet w braku takich dowodów należy założyć, że chęć zaprzeczenia owym impulsom i złagodzenia ich skłania nas do poglądu, iż sztuka narracyjna ma właściwość formalną. Nasz podziw dla formy jest pośrednim sposobem zademonstrowania naszej niewinności, a także naszego oddania życiu i miłości. We wszystkich swoich przejawach forma potwierdza swój wstręt do zniszczenia. Jak wyraził się W. R. D. Fairbairn, forma usiłuje zapewnić „integralność przedmiotu”, przedstawiając wszystko w sposób uwypuklający jego całościowość i nietykalność. Poświęcając materiałowi wiele uwagi i uczucia, stara się ona uchronić przed unicestwieniem zarówno materiał, jak i przedmiot, który upamiętnia.

W tym dążeniu formy, byśmy ujrzeli przedmiot „w całości”, by ukazać go z taką doskonałością, żeby żył wiecznie, daje się też zauważyć intencję apotropiczną [odczyniającą złe uroki]. Nieświadomie obawiamy się, że grozi nam poćwiartowanie i śmierć jako kara za agresywne impulsy. Na najgłębszym poziomie forma może być próbą uporania się z tymi obawami. Może to być gest magiczny i ukryta suplikacja — prośba, by być traktowanym z miłością i niemal macierzyńską troskliwością, jaką otacza się dzieło sztuki. Poprzez naszą reakcję na formę z pewnością składamy hołd *superego*, nie usiłując po prostu zwodzić go czy ułagodzić, lecz zaświadczać nasze oddanie i bezwarunkową akceptację jego żądań¹⁴. I nasze starania rzadko bywają odrzucane. Zagłębienie się

¹³ Zob. np. M. Klein, *Contributions to Psychoanalysis, 1921—1945*. Hogarth, London 1948, a zwłaszcza artykuły: *Infantile Anxiety Situations Reflected in a Work of Art and in the Creative Impulse* i *The Importance of Symbol-Formation in the Development of the Ego*. — E. Sharp, *Collected Papers on Psychoanalysis*. Hogarth, London 1950. — J. Rickman, *On the Nature of Ugliness and the Creative Impulse*. „International Journal of Psychoanalysis” 19 (1940). — H. B. Lee (Levey), *Poetry Production as a Supplemental Emergency Defense Against Anxiety*. „Psychoanalytic Quarterly” 7 (1938); *A Theory Concerning Free Creation in the Inventive Arts*. „Psychiatry” 3 (1940); *On the Aesthetic States of the Mind*. *Jw.*, 10 (1947); *The Creative Imagination*.

Choć przykłady kliniczne odnoszą się do humoru, nie do sztuki, zob. także S. Tarachow, *Remarks on the Comic Process and Beauty*. „Psychoanalytic Quarterly” 18 (1949). Ze względu na znakomite sformułowania teoretyczne zob. W. R. D. Fairbairn: *Prolegomena to a Psychology of Art*. „British Journal of Psychology” 28 (1937—1938); *The Ultimate Basis of Esthetic Experience*. *Jw.*, 29 (1938—1939).

¹⁴ Zob. Fairbairn, *Prolegomena [...]*: „Z jednej strony dzieło sztuki modyfikuje zahamowane skłonności tak, by mogły one umknąć czujności *superego* (<...>),

w formie artystycznej przynosi dziwny skutek w postaci uciszenia niepokoju i złagodzenia poczucia winy.

Sugerowano już, że podobnie jak marzenia, symptomy nerwicowe i dowcip, również i sztuka, włączając w to literaturę, jest formacją kompromisową, która w sposób mniej lub bardziej zniekształcony wyraża zarówno nasze pragnienia, jak i nasz system obrony przeciw nim. Wydaje się prawdopodobne, że nasze pragnienia zaspokajają głównie — choć oczywiście nie wyłącznie — temat, a nasze systemy obronne — forma.

Konceptualizacja formy jako próba zaspokojenia *superego* rzuca światło na wiele atrybutów formy i na same terminy używane do ich opisu w teorii estetycznej. Patrząc świeżym okiem, widzimy np., dlaczego cenimy perfekcję, symetrię, każdy przejaw świadczący o tym, że z materiałem obchodzono się z czułą troską. Rozumiemy też pragnienie żywotności i bujności, a także jedności i sposobu rozwijania akcji, który robi na nas wrażenie bardziej ograniczonego niż mechanicznego. Nasz szacunek dla tych wartości stanowi sposób zapewnienia samych siebie, że dominującym naszym uczuciem jest nie nienawiść, lecz miłość, nie ciemne siły niszczycielskie, lecz pragnienie utrzymania i ochrony życia.

3

Złagodzić uczucia niepokoju, sprawić przyjemność, ukazać nam pewne zdarzenia w określony sposób — są to bez wątpienia zadania poważne, wątpić jednak należy, czy jakkolwiek sam ich opis może dać wyobrażenie o trudnościach towarzyszących ich osiągnięciu. Nawet gdyby zadanie unaocznienia było tak nieskomplikowane, jak to się czasami wydaje, jeśli nie łączyłoby się z niczym innym poza jasną i wyraźną prezentacją, wymagałoby to większych umiejętności, niż może zmobilizować większość ludzi, a w istocie większość pisarzy. Jak wskazuje I. A. Richards, trudno jest przeciętnemu człowiekowi opisać inną osobę tak, by ktoś, kto jej nie widział, mógł wyrobić sobie dokładne wyobrażenie o jej wyglądzie.

O ile A nie ma wybitnego daru opisywania, a B nadzwyczaj wrażliwej zdolności chłonięcia i rozróżniania, ich dwojaki doświadczenia zgodzą się ze sobą jedynie z grubsza. Mogą być też całkowicie rozbieżne, a żadna ze stron nie będzie sobie z tego zdawać sprawy¹⁵.

Trzeba jeszcze koniecznie dodać, że opis wyglądu zewnętrznego postaci należy zazwyczaj do najłatwiejszych zadań pisarza. Może on stanąć przed koniecznością ukazania nam pola bitwy, wspaniałego przyjęcia bądź

w ten sposób dając im możliwość wyrażenia i złagodzenia napięcia między zahamowanymi impulsami i ego. Z drugiej strony dzieło sztuki umożliwia ego przeistoczenie fantazjowania w pozytywne odczucia wobec jego autorytetu i w ten sposób łagodzi napięcie między ego i *superego*”.

¹⁵ I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism*. Harcourt, Brace, New York 1934, s. 178.

majątku ziemskiego, w którym mniej więcej w tym samym czasie zachodzą rozmaite wydarzenia stanowiące część akcji opowieści. Musi on umieć bezbłędnie zdać nam sprawę z zawikłanych stosunków pomiędzy wieloma ludźmi oraz z ulotnych stanów subiektywnych. A co najtrudniejsze, musi przekazać uczucie ciągłej niedostrzegalnej zmiany zachodzącej we wszystkim, co opisuje, uchwycić przyływ i odpływ życia samego. Być może przyjmujemy te osiągnięcia z takim samozadowoleniem, gdyż pisarz posługuje się słowami, środkiem, który — pochlebiamy sobie — opanowaliśmy do perfekcji. W rzeczywistości ukazywanie ciągłości wydarzeń z ludzłą żywością za pomocą słów przebiega opornie i niezręcznie. Co gorsza, używa się ich tak często i zwykle tak obojętnie. „Pozbawione własnego oblicza”, według wyrażenia Conrada, „przez wielki niedbałego użytkownika”, w znacznej mierze straciły zdolność plastycznej i barwnej prezentacji.

Co więcej, pisarz nie może skupiać się na wyostrzeniu naszej percepcji, gdyż dostrzeżenie pewnych rzeczy mogłoby wzbudzić niepokój i niechęć. Musi on określić cele formy i dążyć do osiągnięcia każdego z nich w taki sposób, by zrealizowanie jednego nie wystawiało na szwank osiągnięcia innych. Stwierdzono, że w udanej, doprowadzonej do końca opowieści, związki między celami są harmonijne, lecz by osiągnąć ten rezultat, w czasie komponowania opowieści należy rozwiązać wiele zastarzałych antagonizmów. Toporne próby dostarczenia przyjemności, jak brak taktu w eksponowaniu pewnych faktów, mogą wywołać niepokój. Zbytnie zaś zaabsorbowanie sprawą usunięcia niepokoju może pozbawić opowieść pogody i wdzięku. Osiągnięcie celów formalnych wymaga nie tylko wielu rzadkich zdolności, lecz nawet jeszcze rzadziej spotykanej umiejętności zrównoważenia przeciwstawnych wymagań.

Ile potrzeba tu subtelności, najlepiej możemy ocenić, analizując niektóre konflikty w bardziej konkretnych kategoriach, w jakich mogą przedstawiać się pisarzom. Sedno trudności tkwi w tym, że wszystkimi konfliktami trzeba się zająć równocześnie. Pisarz musi zatem nie tyle przeprowadzić wąty stateczek między Scyllą i Charybdą czy też uniknąć szeregu takich niebezpieczeństw, co raczej wystąpić w roli gospodyni, z przykrością zdającej sobie sprawę z licznych źródeł możliwych antagonizmów między jej gośćmi, wobec których bez wyjątku musi wykazać czujność, jeśli wszystko ma potoczyć się gładko.

Pisarz musi przede wszystkim pozyskać nasze zainteresowanie — od jego powodzenia w tym punkcie zależy wszystko inne — i to zadanie przedstawia najuciążliwsze trudności. Kryje się tu swojego rodzaju paradoks: by nas „zainteresować”, pisarz musi zwracać się do nas w kategoriach naszych zainteresowań, zachęcając nas, byśmy te właśnie zainteresowania odrzucili i śledzili losy jego wyimaginowanych postaci. Z pewnością może on zwracać się do nas w kategoriach zainteresowań, których nie możemy zaspokoić w trakcie naszego życia, lecz nawet tu

wyłania się trudność: w wielu wypadkach niechętnie się do tych zainteresowań przyznajemy.

Przynajmniej w przypadku tej ostatniej kwestii sama sytuacja czytania nieco ułatwia sprawę. Jak we śnie, jesteśmy unieruchomieni. Nie działamy ani też nie snujemy planów przyszłych działań. *Ego* chętnie osłabia zatem zwykłą czujność i może rozkoszować się marzeniami, które w innych warunkach mogłyby szybko zostać odrzucone. Nie ma przecież „rzeczywistego”, tj. zewnętrznego niebezpieczeństwa — nie zranimy nikogo bliskiego przez nasze zdrady, nasze ciosy nie zmasakrują żywego ciała ani nie rozczarują sąsiadów, nie musimy ukrywać się przed policją ani bać się kary.

Pisarz wie jednak intuicyjnie, że atuty te może wykorzystać jedynie w ograniczonej mierze. W czytelniku tkwią bowiem siły, które mogłyby objawić się w niezwykle gwałtowny sposób, gdyby pożądaniu i agresji dać swobodny upust. Z drugiej strony konieczność wzbudzenia zainteresowania niedostrzegalnie skłania autora, by dostarczył czytelnikowi „silnych” wrażeń, posługując się odpowiednim materiałem i możliwie najbardziej ekspresywnymi środkami wyrazu. Literaturę piękną czytamy m. in. po to, by wynagrodzić sobie rozczarowania codziennego życia. Pragniemy nie tylko tego, by pisarz zapewnił nam doznania, których odmówiło nam życie lub których sami sobie odmawiamy, lecz także by doświadczeniom, na które sobie pozwalamy, przywrócił podniecenie, z którego odarły je rutyna i względy rozsądku. Freud stwierdza:

Życie jest zubożone, przestaje być interesujące, gdy w życiowej grze nie można zaryzykować najwyższej stawki, samego życia¹⁶.

Dobrze o tym wiemy. Chcemy, by literatura ukazała nam naszą prawdziwą naturę — co zrobilibyśmy, gdyby nie krępowały nas konwencje społeczne i lęk.

Od czasu do czasu pisarz może zaspokoić to pragnienie dzięki zręczności, z jaką posługuje się zupełnie nieciekawym materiałem. O wiele częściej jednak musi podjąć ryzyko, że ktoś poczuje się jego twórczością obrażony. Konieczność zainteresowania nas zmusza pisarza do kreowania postaci i sytuacji, które wyrażają nasze najciemniejsze impulsy. Skłania go to również do podniesienia zagadnienia na wyższe piętro i ukazania nam implikacji i ostatecznych konsekwencji tych impulsów. Największa sztuka narracyjna ukazuje nam niezwykle wyraziście nasze pragnienia, obawy i konflikty.

Wyraźnie postawione przed oczami, z pewnością nas zainteresują, lecz niebezpieczeństwo, że wzbudzą niepokój, jest bardzo duże. Mobilizuje się całą baterię środków formalnych, by zapobiec zmaterializowaniu się niepokoju. Pisarz przenosi nasze żądze i nienawiści na innych — boha-

¹⁶ S. Freud, *Thoughts for the Times on War and Death*. W: *Collected Papers*. T. 4, s. 306.

terów jego opowieści, tak byśmy mogli zrzec się za nie odpowiedzialności. Kryje on i maskuje związki między opowieścią i naszym własnym życiem. Za pomocą środka, o którym więcej będę miał do powiedzenia w rozdz. 7, pisarz „oddala” opowieść, stwarza fizyczną w swej intensywności iluzję, że dramat rozgrywa się na scenie, od której dzieli nas bezpieczna odległość. Troskliwie kieruje nasze zainteresowania nie w stronę akcji, lecz ku percepcji i zrozumieniu.

4

Wszystkie te środki implikują występowanie podstawowej cechy formalnej, którą możemy nazwać mistrzostwem lub panowaniem nad materiałem. Trzeba od razu powiedzieć, że cecha ta objawia się we wszystkich technikach formalnych. W istocie jest ona tak wszechobecna, że chwilami można ją zrównywać z samą formą. Forma ma jednak i inne cechy, a wpływ panowania nad materiałem (szczególnie jeśli myślimy o panowaniu nad materiałem w kategoriach zwięzłości i przestrzegania reguł) nie jest tak potężny, jak to się na pierwszy rzut oka wydaje. Z jego rozszczeniami współzawodniczą jeszcze inne nasze potrzeby i podczas gdy konieczność pewnej kontroli nie podlega dyskusji, decyzją co do tego, ile wynosi „właściwa” miara w danej opowieści, w znacznym stopniu pozostaje sprawą do rozstrzygnięcia.

Podstawy, na jakich domagamy się umiejętności panowania nad materiałem, są oczywiste. Jeśli bowiem nie pierwszoplanowa, to przynajmniej ukryta treść dzieła literackiego często dotyczy wyobraźniowego zaspokojenia nie usankcjonowanych pożądań, a także stawienia czoła straszliwym lękom. Żądamy zatem pewnych zabezpieczeń, nim fantazjom zrodzonym z literatury damy dostęp do sfery nieświadomości. W najlepszym razie istnieje pewne niebezpieczeństwo. *Ego* czytelnika znajduje się jakby w roli właściciela domu, indagującego nieznanego, który pragnie wejść do środka. Jest rzeczą naturalną, że właściciel domu dokładnie egzaminuje przybysza — chce być pewien, że nie zostanie zaatakowany i że nie spotka go żadna inna przykreść. Tę pewność daje *ego* panowanie nad materiałem. Panowanie wskazuje nie tylko, że wartości *ego* są szanowane, lecz i że wykonano jego pracę — że niebezpieczny materiał został już uporządkowany zgodnie z systemem nakazów, które wyegzekwowałyby *ego*. Uznanie tego faktu zachęca *ego* do osłabienia czujności — do złożenia takiej ofiary z zaufania, jaką składamy, gdy oddajemy się w miłość. Jak wykażemy bardziej szczegółowo w rozdz. 8, to poddanie się oczekivanemu doświadczeniu stanowi nieodzowny warunek zarówno zrozumienia literatury, jak i czerpania z niej radości.

Dowody panowania nad materiałem nie tylko pozbawiają opowieść groźby, uciszając dzięki temu niepokój; panowanie to jest głównym źródłem pogody i przyjemności. Jak powiada Wordsworth w *Preludium*:

W istnieniu naszym są okresy czasu,
Co, ponad wszystkie inne, zachowują
Moc swą ożywczą, która
<...>

wciąż umysły nasze
Choć niewidzialna, karmi i naprawia¹⁷.

Bez wątpienia przyjemność częściowo płynie z miłego uczucia uwolnienia się od niepokoju, częściowo z ostrzejszej percepcji, którą uwolnienie to umożliwia. Lecz to, co czasem postrzegamy, gdy nasz niepokój zostaje uśmierzony, jest czymś więcej niż całość doświadczeń zorganizowanych przez daną opowieść. Mamy uczucie — być może do pewnego stopnia iluzoryczne, lecz głęboko zadowolające — że w chaosie naszego życia zapanował chwilowy ład, że uzyskaliśmy głębsze zrozumienie naszej sytuacji i lepsze panowanie nad nią. Jak stwierdza Wordsworth w *Preludium*, parę linijek dalej:

Ten duch skuteczny czai się przeważnie
Wśród tych wydarzeń życiowych, przy których
Mamy najgłębsze poczucie, że umysł
To pan i władca, a zmysły zewnętrzne
Są posłusznymi sługi jego woli¹⁸.

Być może panowanie pisarza nad materiałem daje nam owo poczucie większego zrozumienia naszego własnego życia i panowania nad nim, przywodzi bowiem na myśl wspomnienia przeszłych triumfów naszego umysłu i woli. Może przywołać uczucie ulgi, jakiego doznaliśmy, uzyskawszy jasny obraz zaskakującego w pierwszej chwili problemu, poczucie opanowania, dumy oraz wrażenie, że uniknęliśmy niebezpieczeństwa, gdy zwyciężyliśmy własną wściekłość lub podniecenie seksualne. W istocie przekonanie, że panowanie nad materiałem rozwiąże wszelkie problemy, może nas cofnąć do jeszcze wcześniejszego okresu — zanim ustanowione zostało *superego* bądź zanim mogliśmy się na nim oprzeć, kiedy to mieliśmy zabezpieczenie w postaci rodzicielskiej pomocy w zwalczaniu impulsów uważanych za niebezpieczne. Panowanie nad materiałem w jeszcze inny sposób przywołuje sytuację z dzieciństwa, ustanawiając granice we wszystkich sprawach, tak jak czynili to nasi rodzice. Co więcej, granice te służą tym samym celom co w dzieciństwie: dają nam poczucie bezpieczeństwa przed możliwością zdziczenia, przytłoczenia przez instynkty i aprobują uzyskanie takiej satysfakcji, jaka tylko jest możliwa w obrębie ustalonych granic.

Panowanie nad materiałem przywodzi na myśl owe rodzicielskie funkcje, a mistrzostwo formalne, które panowanie nad materiałem implikuje, nasuwa na myśl te moce, jakie dziecko przypisuje rodzicom. Z tych

¹⁷ W. Wordsworth, *Preludium*. W antologii: *Angielscy „poeci jezior”*. W. Wordsworth, S. T. Coleridge, R. Southey. Wybrał, przełożył, wstępem i objaśnieniami opatrzył S. Kryński. Wrocław 1963, s. 233. BN II 143.

¹⁸ *Ibidem*.

właśnie powodów panowanie nad materiałem wydaje się mieć wiele wspólnego z dziwnym faktem, że nasza postawa, gdy jesteśmy pogrążeni w lekturze, bardzo przypomina postawę małego dziecka obserwującego sztuczki, które robią ojciec i matka, by je zabawić. Fakt ten nie może budzić wątpliwości. Nasze zaabsorbowanie, naiwny zachwyt nad zręcznością opowiadającego, niekwestionowane przyjmowanie jego skali wartości¹⁹ i całkowity brak chęci do zmierzenia się z nim — wszystko to nasuwa na myśl związek z postacią rodzicielską.

Źródła naszej aprobaty dla panowania nad materiałem są liczne i tkwią bardzo głęboko. Jednakże znaczne zróżnicowanie zasięgu tego panowania widoczne w rozmaitych utworach narracyjnych, przesunięcia od czasu do czasu rozmiarów tego panowania odpowiednio do życzeń czytelnika oraz wahania gustu w różnych epokach między biegunami „romantyzmu” i „klasycyzmu” wskazują, że działają jeszcze inne siły, które należy zidentyfikować.

Odczuwamy coś w rodzaju ponurego podejrzenia wobec formalnego mistrzostwa, kiedy sprawia wrażenie, że zostało osiągnięte zbyt łatwo. Intuicyjnie zdajemy sobie sprawę, że mistrzostwo to jest miarą opanowania przez *ego* nieświadomych tendencji, domagających się ekspresji. Jeśli mistrzostwo staje się zbyt doskonałe, wnioskujemy, że tendencje te nie mogą być zbyt silne i czujemy się czegoś pozbawieni. Chcemy, by miały siłę, możliwość rozwijania się z pewną swobodą²⁰. Cieszy nas nawet, gdy od czasu do czasu trafiamy na element przypadkowy. Jeśli mistrzostwo jest zbyt pełne, możemy odnieść wrażenie, że w jakiś sposób zostaliśmy oszukani. W istocie, nasze protesty mogą uwydatnić ten aspekt sprawy: jeśli dzieło sprawia wrażenie zbyt wymuskanego i zorganizowa-

¹⁹ Lubbock (*op. cit.*, s. 220—221) ukazuje tę szczególną cechę charakterystyczną czytelniczego doświadczenia na przykładzie Balzaka, który potrafił nam przekazać, jak wielkie znaczenie przypisuje środowisku materialnemu swoich bohaterów — domom, w których mieszkają, i przedmiotom, jakimi się otaczają. Balzak osiąga to bez dramatyzowania tej informacji, lecz przez „zwykły” opis. „Opisy jego są jasne i dokładne, stanowią zasadniczą część wstępnej opowieści, sprawę, którą trzeba załatwić raz na zawsze, nim przejdzie do samej akcji. Przekazuje tę pewność czytelnikom, narzuca swą wiarę w konieczność precyzji i pełni. Pisarz jest tak pewien, że każdy szczegół musi być znany, aż po wazony na kominkach i garnki i patelnie w kuchni, że czytelnik nie może tego kwestionować”.

²⁰ Nasze pragnienie, by opowieści rozwijały się z pewną swobodą, może mieć determinanty zarówno fizyczne, jak i psychologiczne. Zob. A. H. B. Allen, *A Psychological Theory of Aesthetic Values*. „British Journal of Psychology” 28 (1937—1938): „Nasze zwykłe ruchy są ciągle ograniczone przez siłę przyciągania i tarcia powierzchni ziemi. Wszystko, co umożliwia nam pokonanie tych przeszkód i wykonanie szybkich ruchów posuwistych i kołyszących z minimalnym wysiłkiem, daje radosne poczucie wolności i siły. Stąd fascynacja prędkością w motoryzacji i takimi sportami, jak jazda na nartach, sankach czy łyżwach (...). Stąd też bierze się radość, którą sprawiają nam pewne zestawy dźwięków. Lecz zazwyczaj cenimy wyżej tę muzykę, która płynąc zupełnie swobodnie, wywołuje wrażenie opanowania i samokontroli”.

nego, skarżymy się, że utwór jest wydumany i nierzeczywisty. Wiemy, że nasze własne doświadczenie jest mieszaniną elementów wzorcowych i nieprzewidywanych. Podczas gdy struktura naszej osobowości skazuje nas na bytowanie w obrębie pewnego zasięgu możliwości i na przeżywanie wciąż od nowa pewnych typów sytuacji, przypadkowe wydarzenia, takie jak wojny oraz decyzje ludzi, na których nie mamy wpływu, także grają rolę w kształtowaniu naszego życia. Nie oczekujemy, aby literatura była odbiciem tej mieszaniny — pragniemy, by była bardziej logiczna, bardziej zrozumiała niż nasze własne doświadczenia — lecz zdrowy instynkt ostrzega nas przed opowieściami, w których wszystko przebiega zbyt gładko.

Najbardziej tęsknimy za uczuciem napięcia między tendencjami wyrażonymi w literaturze i siłami, które starają się utrzymać je w ryzach²¹. Im bardziej niebezpieczne są te tendencje, tym większa potrzeba ich opanowania, lecz opanowanie to nie powinno być większe niż istotne wymogi materiału²².

5

Pisarz musi też rozwiązać konflikt, który w pewnym sensie pokrywa się z rozwiązaniem przed chwilą, mianowicie konflikt między naszym pragnieniem zwięzłości a pragnieniem pełni, a nawet bogactwa rozwoju. Podstawy, na których tak wysoko cenimy zwięzłość w życiu zarówno fizycznym, jak i psychicznym, są oczywiste i bezsporne. Nie można też zakwestionować wartości oszczędności środków wyrazu w sztuce, przynajmniej tak długo, jak długo ich rola jest prawidłowo określona. Różnice wysuwane pod adresem zwięzłości mogą być jednak zwulgaryzowane i to zjawisko, jak mi się wydaje, występuje we współczesnych spekulacjach estetycznych, gdzie formę często się zrównuje z rodzajem zwięzłości i sprawności, tak wysoko cenionych w naszej skomercjalizowanej kulturze.

Wydaje się pewne, że tak określony wymóg zwięzłości znajduje się w opozycji wobec innych naszych życzeń. Gdyby tak nie było, sztuki wizualne zredukowałyby się wkrótce do formuł matematycznych — ten-

²¹ Pragnienie to staje się niemal widoczne w naszej reakcji na błazeństwa akrobatów, tancerzy i innych wykonawców, którzy o mały włos nie tracą równowagi, padają, a następnie w ostatniej chwili uchodzą grożącej katastrofie. Wykonawcy ci wywołują w nas niepokój względem swej biegłości, następnie usuwają go i sprawiają nam przyjemność, wykazując, że ich biegłość jest mimo wszystko wystarczająca.

²² Zob. Fairbairn, *Prolegomena* [...]: „Można zauważyć dalszą analogię między dziełem sztuki a marzeniem na jawie. Kształt, jaki przybiera marzenie, zależy od względnej siły zahamowanych popędów i czynników odpowiedzialnych za to hamowanie. W przypadku dzieła sztuki jego złożoność jest zdeterminowana w inny sposób”.

dencji tej, naturalnie, nie brak zwolenników — i czytaliśmy jedynie skróty bądź streszczenia opowieści. Fakt, że wolimy opowieści, oraz nasza skłonność — która sama w sobie niełatwo daje się wybronić — by przenosić historie długie i skomplikowane nad krótkie i proste — wykazuje, że działają tu jeszcze inne siły, choć teoria uwzględnia je w bardzo nieznacznym zakresie.

Eugène Delacroix pisał w swych *Dziennikach*:

Sztuki nie są bynajmniej algebra, gdzie skrót figur przyczynia się do rozwiązania problemu; osiągnięcie w sztuce nie polega na skrótach, lecz na rozszerzaniu, przedłużaniu wrażenia wszelkimi środkami²³.

Prawdę tego stwierdzenia łatwo wykazać w sztuce narracyjnej. Spójrzmy np. na skłonność literatury do wchłaniania takich elementów akcji, które wzmocnią, podkreślą lub w finezyjny sposób wzbogacą pożądaną efekt emocjonalny. Oczywistym przykładem będzie tu rodzaj „dublowania”, który napotykamy w *Hamlecie* czy *Królu Lirze*, gdzie główny wątek znajduje odbicie w wątku ubocznym, bądź też splecenie lub zestawienie kontrastujących ze sobą opowieści, jak w *Targowisku próżności* czy *Dzikich palmach*. Włącznie historii Lewina i Kitty do *Anny Kareniny* stanowi jeszcze ciekawszy przykład, albowiem związek ich losów z losami Anny i Wrońskiego jest ledwo uchwytny i cząstkowy: ani paralele między tymi dwoma parami, ani między tymi czterema postaciami jako indywidualnościami same w sobie nie usprawiedliwiają w pełni połączenia tych dwu opowieści. Nie domagamy się też tego rodzaju logicznego uzasadnienia. O ile dodatkowy materiał jest sam w sobie interesujący i w jakimś stopniu przylega do wątku głównego, cieszymy się, że znalazło się dla niego miejsce. Naturalnie w wielkiej powieści, jaką jest *Anna Karenina*, żaden element akcji nie robi wrażenia, że został włączony na tej zasadzie. Rzecz w tym, że po prostu chętnie witamy duże płótno, symfonię, długą powieść — obiecują one większą i bogatszą przyjemność. Najwyraźniej zwięzłość nie należy do głównych celów sztuki.

Nawet gdy osiągamy te cele, oczywiste jest, że rzadko idzie nam wyłącznie o pośpiech. Zazwyczaj można wyróżnić dwie ścierające się tendencje: jedną, wiodącą ku jakiemuś z góry ustalonymu zakończeniu, i drugą, wyrażającą się w opóźnieniach, działaniach przeciwstawnych i chęci przedłużenia akcji. By osiągnąć cel, bohater musi pokonać przeszkody i opory, a przed osiągnięciem celu i po osiągnięciu plany bohatera krzyżują się w wyniku rozmaitych komplikacji i nawet w momencie rozwiązania akcji pojawiają się posunięcia nasuwające myśl, że coraz wyraźniej zarysowującego się zakończenia da się mimo wszystko unik-

²³ E. Delacroix, *Dzienniki*. Tekst francuski opracował A. Joubin. Przełożyły J. Guze i J. Hartwig. Wstępem opatrzył J. Starzyński. Cz. 1: (1822—1853). Wrocław 1968, s. 370.

nąć. W kategoriach naszej reakcji na treść funkcją takich działań jest zaspokojenie ustępujących pragnień czytelnika: komplikacje w czasie wiazywania akcji zaspokajają zahamowania, które trzeba przewyciężyć, komplikacje w czasie rozwiązania akcji zaspokajają nasze współczucie dla bohatera i podtrzymują nadzieję, iż może on ująć swego losu. W kategoriach celów formy posunięcia opóźniające reprezentują próbę pomnożenia przyjemności przez przedłużenie i opóźnienie satysfakcji²⁴. Od najwcześniejszego dzieciństwa często posługujemy się tymi samymi środkami, by zwiększyć przyjemność płynącą z zaspokojenia potrzeb fizycznych. Jest całkiem możliwe, że tendencja artystyczna bierze się z prymitywnych prototypów.

Konflikt między naszym pragnieniem zwiezłości i bogactwa można zarysować nawet w języku literackim. Czasem np. figur retorycznych używa się przede wszystkim ze względu na szybkość, z jaką pozwalają widzieć. Zazwyczaj służą jednak także jakiemuś innemu celowi i wiele figur, które podziwiamy, pełnych majestatu, skonstruowanych powoli i kunsztownie, najwyraźniej nie ma związku z szybkością. Co więcej, po najkrótszej metaforze może następować druga, jak w poniższym przykładzie z *Hamleta*, gdzie przedmiotem jest akurat szybkość:

Dłaboga, wymień go, wymień czym prędzej,
Aby na skrzydłach chyżych jak modlitwa
Lub myśl kochanka podążył ku zemście²⁵.

Choć w pewnym sensie „myśl kochanka” stanowi powtórzenie „modlitwy”, nikt nie powiedziałby, że jest ono zbędne. Wyróżnia ono i wprowadza akcent erotyczny, być może nawiązuje do ukazanego już (akt I scena 2, w. 153—157 i 177—179) związku między pośpiechem i zaspokojeniem seksualnym.

Te dwie metafory razem wzięte ukazują, jak zwiezle osiągnąć dany efekt. W tym sensie najbardziej kunsztowna figura retoryczna i największe zawilości akcji mogą być usprawiedliwione jako ekonomiczne. Scena przyjęcia, od której zaczyna się opowiadanie Joyce'a *Zmarli*, jest cztery razy dłuższa od sceny, na której spoczywa bezpośredni ciężar emocjonalny opowieści, jednak wrażliwy czytelnik nie odczuwa, iż tę pierw-

²⁴ Mniemam, że subtelność, z jaką największa sztuka zaspokaja nasze pożądania, wiąże się również ze skłonnością do zwiększenia naszej przyjemności poprzez opóźnianie zadośćuczynienia im. Subtelność najwyraźniej nasuwa na myśl względy jakościowe, stąd możemy wysunąć uzasadnione przypuszczenie, że subtelna satysfakcja jest po prostu właściwym zaspokojeniem wysublimowanego pragnienia. Jednakże rozróżnienie między jakością i ilością nie jest tak wyraźne, jak się wydaje. Możemy droczyć się z dzieckiem, opóźniając danie mu tego, co chce, iub czegoś innego, czego nie oczekuje, lecz spodoba mu się tak samo, a nawet bardziej. Te dwa rodzaje droczenia się nie sprawiają wrażenia braku ciągłości, nie są nawet tak bardzo odmienne.

²⁵ W. Szekspir, *Hamlet*, akt I, sc. 5. W: *Tragedie*. T. 1. Przełożył J. Paszkowski. Warszawa 1974, s. 38.

szą scenę należałoby opuścić czy skrócić. Cenimy zwięzłość w sztuce narracyjnej, lecz przez zwięzłość rozumiemy zręczność, z jaką narrator wybiera i organizuje materiał, by osiągnąć różnorodne i często sprzeczne ze sobą cele, a nie zwięzłość dla niej samej.

Wielkie dzieło sztuki narracyjnej niewiele zawiera elementów błahych bądź zbędnych, czy też czegokolwiek, co słusznie uznawane jest za defekt. „Oszczędność w wydatkowaniu energii psychicznej w procesie postrzegania” zasługuje, by była przyjmowana nie, jak proponuje Joseph Weiss²⁶, jako jedyne źródło „formalnej przyjemności estetycznej”, lecz jako jeden z jej ważnych determinantów. Sam Weiss uznaje jednak, że przyjemność sprawia nam nie sama w sobie łatwość percepcji, lecz porównanie łatwości, z jaką osiąga się efekty artystyczne, z trudnościami, jakich nastęrczałoby osiągnięcie tych samych efektów bez troski o zwięzłość.

Aby osiągnąć cele formy, należy pogodzić dwie jeszcze inne sprzeczności. Pisarz musi operować konkretem, musi opowiedzieć nam określoną, posiadającą własne, specyficzne cechy, historię. Siła emocjonalna zatracza się bezpowrotnie, jeśli przez dłuższe okresy przekazywana jest w ogólnej, ekspozycyjnej formie lub gdy postaci są podporządkowane jakiejś abstrakcyjnej intencji, jak w alegoriach. Lecz choć opowiadający przedstawia konkretną opowieść, oczekujemy, że będzie ona miała ogólniejszą wymowę i szerokie pole odniesienia. Nie wydaje mi się, by D. H. Lawrence miał rację, twierdząc, że piękno powieści tkwi w tym, że „wszystko jest prawdziwe w obrębie własnych związków, nie sięgając dalej”²⁷. To prawda, że nie oczekujemy, iż literatura przedstawi nam uogólnienia o powszechnym odniesieniu. Z drugiej strony, nie bylibyśmy zadowoleni — zazwyczaj nie bylibyśmy zainteresowani — gdyby opowieść nie rzucała cienia, gdyby nie miała wymiaru o wymowie ogólnej. Opowieść nie musi przedstawiać, jak wszyscy ludzie zachowywaliby się we wszelkich sytuacjach, lecz jak ludzie o określonej psychice zachowaliby się w określonych sytuacjach. Te sytuacje nie muszą być wyjątkowe. Nie muszą mieć wagi ponadczasowej ani objawiać się jako przykład tego, co ludzie we wszystkich czasach przeżywali w ciągu swego żywota — choć największa literatura potrafi i to osiągnąć — lecz powinny przynajmniej wydawać się typowe, przedstawiać warunki, na jakie opisywane postaci mogłyby prawdopodobnie natrafić.

Ostatni z problemów formalnych, jaki będziemy rozważać, wcale nie nastęrcza najmniej trudności. Spodziewamy się, że pisarz ze zwykłego materiału słownego stworzy trójwymiarowy świat, tak podobny do prawdziwego lub tak zgodny z pewnymi realiami psychologicznymi, byśmy

²⁶ J. Weiss, *A Psychological Theory of Formal Beauty*. „*Psychoanalytic Quarterly*” 16 (1947).

²⁷ D. H. Lawrence, *The Novel*. W: *The Later D. H. Lawrence*. Knopf, New York 1952, s. 196.

mogli się łudzić, że w nim żyjemy. Jednocześnie chcemy, by autor jasno stwierdził, że świat ów jest jedynie iluzją — malowanym statkiem na malowanym oceanie. Pragniemy zatem być zarazem uczestnikami akcji i bezstronnymi jej obserwatorami.

Choć żądania te mogą wydać się nierozsądne, mamy pełne prawo je wysuwać. Z wyjątkiem być może reakcji wobec utworu komediowego oba muszą być spełnione, jeśli dzieło literackie ma sprawić nam przyjemność. Nie możemy doznawać przeżyć, po które zwracamy się do literatury, jeśli to, co czytamy, nie uzyska nad nami chwilowej władzy, halucynacyjnej żywości naszych najpiękniejszych marzeń. Sprawą zasadniczą jest też umiejętność podtrzymywania złudzeń: każda fałszywna nuta obudzi nas, przywróci do „rzeczywistości” z jej niepokojami i frustracjami. Lecz nie możemy doznawać tych przeżyć, chyba że mamy przeświadczenie, iż zostaliśmy wciągnięci w grę pozorów. Bez tej świadomości mielibyśmy zbyt duże poczucie winy i strachu. Poznalibyśmy strach i radość towarzyszące niebezpieczeństwu, lecz nie zaznalibyśmy ani przyjemności, ani ostrości spojrzenia, które stanowią domenę sztuki narracyjnej²⁸.

U czytelnika należy wytworzyć stan pewnego rozdwojenia. [...] Środkiem, po które pisarz sięga, by świat swój uczynić przekonującym, nie zamierzam poświęcić wiele miejsca. Stanowią one zasadniczy przedmiot większości opracowań krytycznoliterackich — dyskusji o „realizmie” i „naturalizmie”, rozpraw na temat dramatyzacji, dialogu i operowania punktem widzenia. Ten ostatni czynnik został być może zbyt wyeksponowany w najnowszej krytyce literackiej. W rezultacie mimo woli odnosimy wrażenie, że zaakceptowanie przez nas opowieści zależy głównie, jeśli nie całkowicie, od zręczności, z jaką autor posługuje się tym właśnie elementem formalnym — jest to przykład tendencji do błędnego przyjmowania tych aspektów procesu twórczego, o których pisarze mówią najchętniej, za całość ich działalności. W istocie, zaakceptowanie opowieści zależy od umiejętności pisarza posługiwania się tuzinem czynników formalnych i, w równej mierze, od jego panowania nad materia-

²⁸ Freud wysuwa to samo stwierdzenie w mało znanym artykule, w tej chwili niedostępnym w formie książkowej w języku angielskim (*Psychopathic Characters on the Stage*. „Psychoanalytic Quarterly” 11, 1942): „Widz (...) chce odczuwać, działać, kształtować świat w świetle swych pragnień — krótko mówiąc, być bohaterem. Aktorzy dramatyczni umożliwiają to, dając mu okazję utożsamienia się z bohaterem. Lecz muszą mu także czegoś oszczędzić, widz wie bowiem dobrze, że wzięcie na siebie roli bohatera wiązałoby się z takimi smutkami, cierpieniami i takimi straszlivymi lękami, że sprowadziłoby to niemal do zera wynikającą stąd przyjemność; wie też, że ma tylko jedno życie i że mógłby zginąć w którejś z licznych walk bohatera z losem. Stąd jego radość implikuje iluzję, implikuje osłabienie cierpienia poprzez pewność, że kto inny działa i cierpi na scenie, a po drugie to tylko spektakl, z którego w żadnym wypadku nie może wyniknąć nic, co zagroziłoby jego osobistemu bezpieczeństwu”.

łem. Nawet mówiąc o formie, nie powinniśmy lekceważyć tego ostatniego czynnika. Pisarz musi wiedzieć, co ludzie myślą, co czują, jak się zachowują, i wiedza ta umacnia jego autorytet w tej samej mierze, co każdy inny czynnik. Nic tak nie wytrąca nas z toku pochłaniającej lektury co czyn bądź reakcja emocjonalna, która wydaje się fałszywa z psychologicznego punktu widzenia.

Przełożyła *Grażyna Cendrowska*