

ZDZISŁAW ŁAPIŃSKI

O KATEGORII OSOBOWOŚCI W BADANIACH LITERACKICH

Materia naszego życia psychicznego jest równie niewyczerpana dla literackich kształtowań, jak materia otaczającego nas świata. Poetyckie opanowywanie rzeczywistości, nie inaczej niż opanowywanie naukowe, ograniczone jest jednak zespołem zasad przyjętych przez twórcę. Zasady te, zaszyfrowane w utworze, mogą być przez krytyka ujawnione. Składają się one wówczas między innymi i na to, co można nazwać literackim modelem procesów psychicznych oraz modelem osobowości.

Najpospolitszy zapewne sens i użytek, jaki się przypisuje modelom, polega na otwarzaniu przez nie pierwowzorów teoretycznych w kategoriach obrazów mentalnych. Osiągane to bywa przy pomocy szerokiego zakresu sposobów, poczynając od rygorystycznie scalonych i wyodrębnionych systemów, a kończąc na luźnych analogiach, odwołujących się do znanych przeżyć sensorycznych. Popularność tej czynności modelowania wywodzi się z powszechnej chęci uzyskania zadowalającej intuitywnie syntezy danej teorii.

Lecz, jak powiada dalej cytowany autor:

Jeżeli funkcje winoskotwórcza i interpretacyjna poświęcone zostaną na rzecz najcelniejszego obrazu intuicyjnego, jak na przykład w modelu odzwierciedlającym „egzystencjalne bogactwo życia ludzkiego”, wówczas uczony uzurpuje sobie rolę poety¹.

To ostatnie zastrzeżenie, z całą jego ironią, nie może jednak dotknąć przedmiotu niniejszej rozprawy. Mówimy przecie o twórczości właśnie literackiej. Model zaś w niej zawarty nie tylko że nie musi być ilustracją świadomie przez pisarza wyznawanej teorii, lecz nie zawsze w ogóle bywa sformułowany. Podpowiada go pisarzowi krytyk.

Podpowiada go, bowiem bez pojęcia osobowości i jej modelu trudno się w dociekaniach literackich obejść. W piśmiennictwie pięknym problematyka psychologiczna i scalająca ją idea osobowości realizuje się za pośrednictwem dwu różnych ujęć, z których każde odpowiada naszym po-

¹ R. Lachman, *The Model in Theory Construction*, [W:] M. H. Marx (ed.), *Theories in Contemporary Psychology*, New York 1963, s. 82—83, 85. Przytoczony przez autora cytat pochodzi z książki G. W. Allporta *Becoming* (New Haven 1955, s. 11).

tocznym doświadczeniom, a które można nazwać tradycyjnym mianem „lirycznego” i „epickiego”. Ujęcie liryczne próbuje naśladować tę rzeczywistość ludzką, do której mam wyłączny, bezpośredni dostęp — moją własną. Ujęcie epickie natomiast oddaje wewnętrzny świat innych ludzi w sposób, który może być intersubiektywnie zabezpieczony. Należy dodać, że w ujęciu lirycznym skrywa się głęboki paradoks: trzeba bowiem zachować pozór intymności i wyłączności, charakteryzujących stosunek *ego* do własnych treści, a równocześnie zapewnić sposób porozumienia się z czytelnikiem, czyli zrezygnować z uprzywilejowanej pozycji. Dlatego też liryka tak często narusza normy przyjętych konwencji językowych, ale też tak często staje się narzędziem przeddyskursywnej wiedzy, albowiem werbalizuje niedostępne dotąd słowu stany wewnętrzne.

Nie zawsze się jednak tak dzieje. Nie jest to przy tym wyłącznie sprawa pisarskiego geniuszu. Istniały całe okresy literackie, w których liryka traktowana była wprawdzie jako wypowiedź o podmiotowych stanach, ale w języku wypracowanym dla trzecioosobowej narracji. I odwrotnie — np. powieść „nurtu świadomości” posługuje się metodą z gruntu „liryczną”. Przyjętych zatem tutaj dzięki swym konotacjom terminów „liryczny” i „epicki” nie należy traktować jako związanych w sposób konieczny z pojęciem rodzajów literackich.

Dla omawianej problematyki ważne jest jeszcze jedno rozróżnienie, jakie można przeprowadzić — między modelem a wzorcem osobowości. Przez wzorec będziemy rozumieli zespół cech lub dyspozycji, pojętych statycznie lub rozwojowo. Należą tu zarówno „charaktery” dawnej komedii, jak i większość postaci współczesnej powieści psychologicznej. Wolno chyba powiedzieć, że o ile modele mają wymowę teoretyczną, to wzorce — empiryczną. Modele są sposobem dotarcia do podstaw osobowości, tej oto i wszelkiej zarazem. Wzorce natomiast dostarczają punktów orientacyjnych wśród bogactwa zaobserwowanych typów ludzkich. Niekiedy są wynikiem bezinteresownej ciekawości dla ludzkiej egzotyki. Częściej autor podkreśla reprezentatywność społeczną przedstawianych wzorców. Mogą też służyć one za przykład do naśladowania czy też, przeciwnie, za przestrożę. W liryce, ze względu na nadrzędność i swoistość podmiotu, a także z powodu żywo odczuwanej potocznie zależności między bohaterem wiersza a autorem — wzorec występuje zwykle jako przykład zalecany. (Chociaż zdarza się i tak, że podmiot konstruowany jest ironicznie: „jestem taki, ale nie wyrażam na siebie zgody”. Zupełnie natomiast wyraźnie może wystąpić wzorec negatywny w tzw. liryce roli).

Dotykamy tu sprawy publicznego „ja” pisarza, jego — w terminach socjologii — *public image*. Niewątpliwie pełny opis twórczości lirycznej musiałby w bardzo szerokim stopniu uwzględnić ową dziedzinę badań.

Jeżeli bowiem materiałem fizycznym tancerza i instrumentem sztuki jest jego własne ciało, to materiałem duchowym i narzędziem oddziaływania jest dla pisarza jego osobowość. Osobowości tej — jak wszelkiej zresztą — nie należy pojmować zbyt substancjalnie i monolitycznie. Różne sytuacje prowokują realizację różnych stron naszego „ja”. I to według określonych społecznie reguł. Osobowość to nic innego jak sposób posługiwania się owymi regułami. Z jednej strony zatem rola społeczna, z drugiej zaś — styl wypełniania owej roli. Przed konwencją społeczną nie ma ucieczki. Nawet naruszanie reguł odbywa się zgodnie z innym zespołem reguł. Istnieją psychospołeczne analizy takich dewiacyjnych ról, jak wiejskiego głupka, psychicznie chorego, włóczęgi, pijaka, chuligana itp.

Badając zatem stosunek konstruowanej w tekście osobowości pisarskiej do osobowości „prawdziwej”, nie mamy do czynienia z czystą „umową” przeciwstawioną „faktom życia”, lecz z różnymi dziedzinami zachowań społecznych. Do opisu ich wykształcono odrębne kategorie, lecz nie w zasadzie nie stoi na przeszkodzie terminologicznej unifikacji.

Jednakże osobliwością roli poety, tak jak spełnia się ona w tekście, jest wykorzystanie ról pozaliterackich. W analogii do poetyckich użyć języka, gdzie występują *quasi*-sądy (Ingarden, Richards) i inne funkcje „pasożytnicze” (Austin) — można by je nazwać *quasi*-rolami². A więc odegranie roli ojca, kochanka, moralisty, grzesznika, przywódcy czy banity byłoby częścią składową roli poety, który w doraźnych jedynie wypadkach jawi się jako twórca i tylko twórca. Konfrontacja literackich *quasi*-ról danego pisarza z jego różnymi rolami, wykonywanymi w praktyce społecznej, nie powinna — rzecz prosta — pominać współczynnika konwencji artystycznej i wszystkich cech swoistych, związanych z charakterem fikcjonalnym dzieła sztuki — podobnie jak nie pomijamy obowiązujących norm społecznych organizujących inne nasze czynności. Inaczej naturalna rozbieżność między synem z liryków czy synem z poetyckich listów do matki a synem określonym przez prawidła zachowań ekonomicznych — jawi się jako dowód braku „szczerości” czy „autentyczności”³.

Sumując powyższe — każdy obszerniejszy utwór fabularny, a także większość utworów lirycznych, przedstawia dosyć szczegółowe i wyraziste wzorce osobowości. Nie wszędzie natomiast aktywizowany bywa model. Niekiedy implikowane przez daną poetykę koncepcje osobowości nie wznoszą

² Por. R. Ingarden, *O dziele literackim* [1930], Warszawa 1960, s. 229—247; I. A. Richards, *Science and Poetry* [1926], London 1935² (autor posługuje się terminem *pseudo-statement*); J. L. Austin, *How to Do Things with Words*, Oxford 1962, s. 21—22.

³ Przyjęta tutaj psychospołeczna perspektywa osobowości twórczej bliska jest pomysłom J. Sławińskiego. Por. tego autora *O kategorii podmiotu lirycznego*, [W:] *Wiersz i poezja*, Wrocław 1966, s. 55—62 oraz liczne wystąpienia dyskusyjne.

szą się ponad truistyczne przekonania, kiedy indziej zawierają w sobie nieuświadomione sprzeczności, jeszcze innym razem posiadają ten rodzaj mimowolnej dwuznaczności, jaki przekreśla wszelką szansę pojęciowej rekonstrukcji.

W wypadku utworów, wobec których daje się zastosować zabieg odczytywania utajonych w nich modeli osobowości, przeprowadzilibyśmy następującą klasyfikację. Klasyfikacja ta rozpoczęłaby od ustalania głównego kontekstu, w którym pisarz rozpatruje osobę ludzką. Może to być kontekst przede wszystkim przyrodniczy, mówimy wówczas o biologicznej koncepcji człowieka. Może też stanowić małą grupę i będzie to wtedy koncepcja interakcyjna. Albo obejmować wielkie ugrupowania i instytucje, przypadek to społecznego rozumowania. I wreszcie rozciągać się może na zobiektywizowane w wytworach normy i wartości — jak w koncepcji kulturowej.

Podziałowi temu odpowiadają z grubsza cztery dyscypliny posługujące się terminem osobowości — psychologia ogólna, psychologia społeczna, socjologia i antropologia. Ale tak jak w nauce istnieją różne systemy teoretyczne odmiennie interpretujące, w ramach tego samego kontekstu, osobowość, jej różnorodne mechanizmy, podobnie i pisarze, podejmując np. koncepcję biologiczną, mogą ją rozmaicie pojmować.

Działalność pisarza w tym jest podobna postępowaniu naukowemu, że wydobywa określone elementy z rozrzutnej obfitości empirii i z nich buduje własny porządek. Część składników potocznego doświadczenia zostaje wykluczona, inne są wyniesione do roli uprzywilejowanej. W życiu jesteśmy elektykami, w sztuce — jak i w nauce — coraz mniej. W kontaktach z bliźnimi kierujemy się wszelkimi dostępnymi środkami, by ustalić ich inteligencję, stopień życzliwości wobec nas, przeżywane przez nich wzruszenia i by przewidzieć dalsze zachowania. Nie troszczymy się o spójność naszych założeń. Raz jesteśmy behawiorystami, raz fenomenologami. Najczęściej zaś — równocześnie. Podobnie elektyczna była powieść XIX w. Stąd jej bliskość intuicyjnym naszym przekonaniom o prawdzie psychologicznej. Stąd jej honorowy tytuł: realistyczna. Natomiast najwybitniejsi pisarze tego stulecia (a także ich naśladowcy) są bardziej jednostronni, ale też i bardziej konsekwentni. Każdy z nich tworzy własne *universum*. Ten radykalny wybór określonego nastawienia poznawczego sprawia, że nowsza literatura jest bardziej stronicza, ale i bardziej „głęboka”. Wydobywa ostateczne wnioski ze swych założeń. Działa bardziej świadomie.

Istnieje np. próba, przeprowadzona nie bez powodzenia, wydobycia z powieści Stendhala *Czerwone i czarne* założeń interakcyjnych, bliskich

systemowi G. H. Meada⁴. Ale równie dobrze można by wywieść z tego samego dzieła i odrębne postulaty psychologiczne. O wiele bardziej konsekwentny jest inny autor dziewiętnastowieczny, Dostojewski, niewątpliwie największy pisarz interakcji międzyludzkiej, znany literaturze powszechnej. Ale i jego twórczość nie jest tak bez reszty zorganizowana wokół jednej zasady, jak — powiedzmy — twórczość jego polskiego kontynuatora Witolda Gombrowicza, w którego dziełach najdrobniejsze nawet molekuly językowe odzwierciedlają w pomniejszeniu ów model osobowości, jaki legł u podstawy tych utworów.

Wykrywanie w literaturze założeń dotyczących sposobów istnienia i działania osobowości ludzkiej może służyć różnorodnym celom. Dla historyka idei będzie to ważki dokument kauzalnie lub funkcjonalnie rozumianych zależności między równoległymi szeregami kultury. Dla socjologa badanie wzorców i modeli osobowości według tzw. analizy treściowej (*content analysis*) jest cennym środkiem gromadzenia materiału do rozważań nad aktualnym stanem świadomości społecznej: obowiązującym pojęciem prestiżu społecznego, uprzedzeniami rasowymi, stosunkiem do władzy politycznej, wierzeniami religijnymi itd. Warto zresztą zwrócić uwagę, że sens tego rodzaju badań polega na ich rozpiętości ilościowej. Decyduje prawo wielkich liczb. Tymczasem dzieło wybitne, komplikujące zastane schematy, wymaga traktowania osobnego. Wyniki analizy stają się w mniejszym stopniu dowodem pewnej sytuacji społecznej, w większym zaś stopniu ilustracją — metaforyczną zazwyczaj — przyjętej niezależnie od owych spostrzeżeń tezy socjologicznej.

Nikt zresztą nie zaprzecza użyteczności podobnych rozważań. Ale istnieje jeszcze inna domena badań. Można przyjąć, iż między rozumem potocznym, literackim i naukowym (czy według nowszej nomenklatury: językiem potocznym, literackim i naukowym) istnieje pewna ciągłość. Liberalne pojęcie wiedzy pozwoli wówczas rozszerzyć swój zakres także na literackie konstrukcje procesów psychicznych i osobowości. Zamiar krytyczny może wtedy polegać na uprzytomnieniu sobie — w związku z dorobkiem nauk społecznych — poznawczej roli literatury w mnożeniu intuicyjnej wiedzy o człowieku.

Najpełniejszych i najkonkretniejszych opisów sytuacji dostarczyli nam pisarze w rodzaju Dostojewskiego. Opisy te osiągnęły to, czego wybitnie brakuje danym statystycznym, a mianowicie obraz ukazujący w określony sposób wzajemny związek różnych faktów w środowisku jakiejś jednostki oraz ich powiązanie z ową jednostką. Cała sytuacja przedstawiona zostaje w swej szczegółowej strukturze. Oznacza to, iż pojedyncze czynniki tej sytuacji nie są nam przedstawione jako elementy,

⁴ Por. F. E. Merrill, *Stendhal and the Self: A Study in the Sociology of Literature*, „The American Journal of Sociology”, 66 (1961), nr 5, s. 446—453.

które można by było dowolnie łączyć przez „zsumowanie”. Jeżeli psychologia ma dokonać przewidywań na temat zachowań ludzkich, to musi ona próbować osiągnąć to samo przy pomocy środków pojęciowych⁵.

Sądzimy, że uprawniony jest ten wariant interpretacji krytycznej, który chce służyć za pomost między poezją a nauką. Sądzimy, że można kusić się o przekład na język pojęciowy — czy też bliski pojęciowemu — obrazowych konstrukcji lirycznych i fabularnych. Bez względu jednak na stopień spełnienia owego głównego zadania porównawczego istnieje jeszcze uboczny pożytek, jaki daje się wywieść z tak kreślonych paraleli między literaturą a psychologią i pokrewnymi jej naukami. Pożytek to heurystyczny. Znajomość kategorii psychologicznych pozwala, jak się zdaje, porządkować materiał literacki i stwiać problemy mniej dotąd widoczne — choćby ostateczne wnioski nie były w pełni wierzytelne.

⁵ K. Lewin, *Principles of Topological Psychology*, New York 1936, s. 13.