

KRZYSZTOF GAJEWSKI *

Problem formy literackiej w ujęciu Kennetha Burke'a

Ujęcia tradycyjne

W pracy opublikowanej po raz pierwszy w roku 1949 w „Przełęczach Filozoficznym”, będącej fragmentem dawniejszych wykładów z estetyki, Władysław Tatarkiewicz wyróżnia dwa najważniejsze pojęcia formy funkcjonujące w estetyce: forma jako układ, czyli przeciwieństwo materiału, oraz forma jako „to, co w dziele sztuki jest bezpośrednio odbiorcy dane” (Tatarkiewicz, 1951: 93).

W tym drugim wypadku widoczna na zewnątrz forma zostaje zdefiniowana w opozycji do (ukrytej, niedostępnej bezpośrednio) treści. A zatem zostają tu wskazane dwie pary następujących przeciwieństw: forma – materiał, forma – treść.

W pisanych w latach 1968-1973 (zob. Tatarkiewicz, 1976: 7) *Dziejach sześciu pojęć* wyróżnia estetyk pięć najważniejszych sensów słowa „forma”. Nie ograniczając się jednakże tym razem do nauki o sztuce, bierze pod uwagę znaczenia tego słowa w całej tradycji filozoficznej. Jest to, po pierwsze, forma jako układ, proporcja, kompozycja, tym razem jako przeciwieństwo elementów, z których dana forma się składa. Po drugie, forma jako wygląd, jako to, co dostępne zmysłom bezpośrednio – opozycja do treści. Po trzecie, forma jako kontur czy kształt przedmiotu – w odróżnieniu od materiału. Po czwarte – jako forma substancjalna, czyli Arystotelesowska istota pojęciowa przedmiotu. Po piąte – jako stworzone przez Kanta pojęcie formy zmysłowej, czyli stały korelat wszelkich postrzeżeń zewnętrznych, wszystko to, co umysł wkłada do świata (Tatarkiewicz, 1976: 260 nn.). Ponadto wśród znaczeń bardziej wyspecjalizowanych wyróżnia Tatarkiewicz formę jako konwencję literacką czy artystyczną, czyli gatunek (Tatarkiewicz, 1976: 282).

Już w latach 60. w nauce o literaturze wielu badaczy zwracało uwagę, że przeciwstawienie forma i treść nie przynosi żadnego pożytku naukowego. Uważano, że forma to zewnętrzny wygląd, opakowanie treści. Jak jednak mówić o samej treści, skoro dostęp do niej mamy zawsze poprzez jakąś formę. Jeśli bowiem dokonam parafrazy jakiegoś fragmentu literackiego, aby wyłożyć jego treść, przedstawiam ją znowuż językowo, a więc w jakiejś formie, może co najwyżej prostszej, niż forma wyjściowa. Jednak jest to

* Krzysztof Gajewski, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa

zawsze forma. Spostrzeżenie to prowadziło do konkluzji, że należy zrezygnować z tradycyjnego ujęcia pary forma – treść, wedle którego forma miałaby być mięszem owocu, którego pestką byłaby treść, na rzecz metafory cebuli, składającej się z kolejnych warstw, pod którymi wszakże nic się nie znajduje (Barthes, 1999; Chatman, 1971: 218).

Istnieją koncepcje formy zainspirowane cybernetyką i teorią komunikacji, na gruncie których forma literacka dostarcza jedynie redundancji niezbędnej, aby komunikat został w sposób możliwie niezakłócony odebrany przez adresata i aby nie pojawiły się nienaprawialne pomyłki w odbiorze, gdyż ze względu na pośredniość komunikacji literackiej (odbywającej się we wtórnej formie znakowej oraz tylko jednokierunkowo, tzn. od autora do czytelnika) łatwo mogą powstać błędy i przekłamania, zwłaszcza że komunikat literacki ma charakter złożony i zawiera przekaz niejednoznaczny, ze względu chociażby na często pojawiający się język metaforyczny.

„Now literary works, since they often deal with elusive or hard ideas, and since they communicate themselves across ‘non-cooperative links’ (reception can’t usually be checked by questioning an author) need a high degree of redundancy” (Fowler, 1971: 200).

Przy czym redundancja jest tu rozumiana jako

„the unity of mutually confirming structures” (Fowler, 1971: 200)

Natomiast owe przekłamania na linii występują przede wszystkim ze względu na wymieranie gatunków i innych konwencji literackich, co jest związane z tym, że dzieło literackie jest odbierane częstokroć w innych czasach i zupełnie innych formacjach kulturowych niż te, w których powstało (Fowler, 1971: 200).

Ponadto redundancja komunikatu sprzyja pamięciowemu opanowaniu go, co widać na przykładzie tzw. stylu formularnego w sensie Alberta Batesa Lorda (Lord, 1975). W tym ujęciu w ogólności formę można sprowadzić do strukturalistycznego z ducha pojęcia uporządkowania naddanego, rozumianego jak najszerzej (hasło „Uporządkowanie naddane”, STL: 598).

Kennetha Burke’a klasyfikacja form literackich

Podejście Burke’a wydaje się na tym tle oryginalne. Można wymienić dwa najważniejsze jego składniki. Po pierwsze, Burke nie definiuje formy w kategoriach opozycji do jakiegoś innego pojęcia z zakresu estetyki (treści, wyglądu itd.). Po drugie, jego analizy prowadzone są z punktu widzenia odbiorcy, co zbliża je do dziedziny komunikacji literackiej i do koncepcji estetyki recepcji i oddziaływania.

„Form in literature is an arousing and fulfillment of desires. A work has form in so far as one part of it leads a reader to anticipate another part, to be gratified by the sequence” (CS, 124). Istotą formy literackiej jest wzbudzenie w czytelniku oczekiwań i spełnienie ich. Jakiego dokładnie typu mogą być to oczekiwania? Dzieło literackie posiada formę o tyle, o ile

jedna jego część pozwala antycypować część kolejną. A zatem oczekiwania czytelnicze ograniczają się do rozwoju dzieła literackiego w czasie lektury. Najprostszym przykładem ilustrującym tę definicję mogłoby być zatem regularne, numeryczne metrum wiersza sylabicznego. W tym wypadku lektura wersu wzbudza w czytelniku oczekiwanie, że wers następny będzie składał się z takiej samej ilości sylab.

Nasuwają się wątpliwości co do zasadności tej definicji. Wydaje się ona za wąska. Sugeruje bowiem, że utwór literacki posiada formę o tyle, o ile podczas aktu percepcji supozycje czytelnika zostaną potwierdzone. Oznaczałoby to, że nie wszystkie utwory literackie formę posiadają. W szczególności pozbawione by jej były dzieła, które zaskakują odbiorcę, które posługują się efektem niespodzianki oraz te, które nie czynią zadość temu, czego czytelnik się spodziewa, które wykraczają poza horyzont jego oczekiwań, a przecież takie właśnie utwory Sartre uważał za najcenniejsze (Sartre, 1968). Zastanowię się nad tym zarzutem poniżej.

Burke proponuje pięciopunktową klasyfikację różnego rodzaju form. Jest ona oparta na kryteriach heterogenicznych. Z jednej strony, zauważa Burke, skoro definicja formy odwołuje się do procesu antycypacji, rozumianego tutaj jako wnioskowanie z dotychczas poznanej części dzieła o jego dalszym ciągu, forma wprowadza kolejne, następujące po sobie elementy, ma charakter konsekwentny, progresywny. Na tej podstawie można wydedukować dwa typy progresji formy. Ponadto Burke uzupełnia klasyfikację o trzy rodzaje form nieprogresywnych. Może więc lepszym niż „klasyfikacja” słowem byłby repertuar możliwych form, których, aby podsumować, dwoma zasadniczymi paradygmatami są progresywny i nieprogresywny.

Burke wymienia dwa rodzaje form progresywnych: sylogistyczną i jakościową. Ponadto wyróżnia dwa typy form nieprogresywnych: formę repetytywną, konwencjonalną, oraz formę drobną. Klasyfikacja ta pozostawia wiele do życzenia z punktu widzenia koherencji. Ponadto logiczniejsze wydawałoby się zaliczenie formy repetytywnej do zbioru form progresywnych. Przedstawione kategorie nie są bynajmniej rozłączne. Dlatego Burke proponuje, by raczej traktować je jako cechy formy.

W przypadku progresji sylogistycznej kolejne elementy formalne następują po sobie w porządku dającym się wywnioskować na mocy logiki.

„Syllogistic progression is the form of a perfectly conducted argument, advancing step by step. It is the form of a mystery story, where everything falls together, as in a story of ratiocination by Poe. It is the form of a demonstration in Euclid. To go from A to E through stages B, C, and D is to obtain such form. We call it syllogistic because, given certain things, certain things must follow, the premises forcing the conclusion.” (CS, 124).

Burke ilustruje pojęcie progresji sylogistycznej dwoma przykładami: opowiadaniem Poe¹

¹ Michał Rozbicki przekłada owo „*a story of ratiocination*” jako „opowieść o rozumowaniu”. (Burke, 1976: 607).

oraz dowodem w ujęciu Euklidesa. Można założyć, że w pierwszym przypadku chodzi o ten gatunek opowiadania, którego stworzenie przypisuje się Poemu, a który został potem z takim powodzeniem zaadaptowany i rozślawiony przez Arthura Conan Doyle'a. Poe wprowadza postać Augusta Dupina (Poe, 1956), który stosuje metodę dedukcji w rozwiązywaniu zagadek kryminalnych jeszcze przed Sherlockiem Holmesem. Z kolei dowód – tak jak to pojęcie rozumiał Euklides – składać się ma z kolejnych kroków, z których każdy jest wnioskiem z jednego lub kilku etapów poprzedzających. Wyraźnie nacisk kładzie tu Burke na rozumowanie i wyciąganie wniosków. Antycypacja w przypadku progresji sylogistycznej ma wymiar intelektualny i rozumowy.

Ten rodzaj formy pozwala opisać konstrukcję utworu jak gdyby globalnie, na przestrzeni całego tekstu. Wydaje się więc, że odnosić się może do kompozycji utworu czy też do narracji. Dotyczy raczej struktury tekstu, aniżeli jego tekstury.

Ponadto warto zauważyć rzecz następującą. Skoro mowa jest o wnioskowaniu, czyli o czynności polegającej na zrozumieniu pewnych sądów i wnioskowaniu z nich innych sądów, to widać już, że forma nie jest tu rozumiana jako przeciwieństwo treści czy zawartości semantycznej utworu. Forma realizuje się tu w przestrzeni sensów i znaczeń, nie ma charakteru czysto syntaktycznego i, by tak rzec, czysto formalnego. Z całą pewnością nie jest to ta sama forma, o której prymat walczyli formalisci rosyjscy.

Progresja jakościowa² również ma charakter globalny, tekstologiczny, opisuje kompozycję dzieła, strukturę tekstu:

„Qualitative progression, the other aspect of progressive form, is subtler. Instead of one incident in the plot preparing us for some other possible incident of plot (as Macbeth's murder of Duncan prepares us for the dying of Macbeth), the presence of one quality prepares us for the introduction of another (the grotesque seriousness of the murder scene preparing us for the grotesque buffoonery of the porter scene)” (CS, 124-125).

Związek między poszczególnymi elementami ciągu formalnego nie jest jednak tak silny, jak w przypadku progresji sylogistycznej. Ma jedynie charakter przygotowania i zapowiedzi. Taka byłaby forma fabuły epizodycznej, gdzie poszczególne wydarzenia nie są połączone więzią przyczynowo-skutkową, ale jedynie następstwem czasowym lub wręcz przypadkowym sąsiedztwem. O ile progresję sylogistyczną napotkalibyśmy w tragedii greckiej, dobrze skrojonej wedle zasad poetyki Arystotelesa, na gruncie której fabuła powinna być tak skonstruowana, aby nie można było opuścić żadnego wydarzenia pod groźbą utraty koherencji fabuły, o tyle progresja jakościowa występowałaby w powieści poetyckiej, w której poszczególne sceny podporządkowane są przede wszystkim zasadzie stopniowania nastroju.

Burke podaje przykłady z Szekspirowskiego *Makbeta*. Akompaniująca morderstwu rozmowa między Makbetem i Lady Makbet (akt 2, scena 2) poprzedza scenę, podczas

² W przekładzie Rozbickiego pojawia się nazwa „progresja wartościowa” (Burke, 1976: 608).

której Odźwierny i Makduf rozmawiają o zaletach i wadach pijaństwa (akt 2, scena 3). W tym wypadku rozwój jakościowy ma charakter kontrastu. Z kolei zabójstwo Dunkana (akt 2, scena 2) jest paralenne do śmierci jego zabójcy, Makbeta (akt 5, scena 7).

Postęp jakościowy daje się rozpoznać dopiero *post factum*:

„We are prepared less to demand a certain qualitative progression than to recognize its rightness after the event. We are put into a state of mind which another state of mind can appropriately follow” (CS, 125).

Tutaj widać jeszcze wyraźniej, jaką wagę przypisuje Burke procesowi odbioru dzieła. Forma zgodna z zasadami progresji jakościowej ma u czytelnika wywołać pewien stan umysłu, po którym może nastąpić jakiś inny stan, przy czym, zaznacza Burke, następstwo owo nie jest przypadkowe, gdyż stany te muszą się w jakiś sposób komponować, nie na tyle silnie wszakże, aby dało się antycypować kolejne sceny.

Zauważmy, że wymiar semantyczny tego typu formy jest niemal tak samo silnie zaznaczony jak w przypadku progresji sylogistycznej. W zasadzie progres ten objawia się nie w materiale językowym, z jakiego dzieło literackie jest zbudowane, ale w sferze świata przedstawionego, a mówiąc jeszcze ściślej – w umyśle czytelnika pod wpływem percepcji wydarzeń rozgrywających się w świecie przedstawionym i obrazów tam zawartych. Jednak można sobie wyobrazić również progres jakościowy zrealizowany czysto stylistycznie, co miałyby miejsce np. w przypadku utworu, w którym nastrój danego fragmentu oddawałyby zmieniające się miary wierszowe.

Kolejny wymieniany przez Burke'a rodzaj formy to forma repetytywna.

„Repetitive form is the consistent maintaining of a principle under new guises. It is restatement of the same thing in different ways. Thus, in so far as each detail of Gulliver's life among the Lilliputians is a new exemplification of the discrepancy in size between Gulliver and the Lilliputians, Swift is using repetitive form. A succession of images, each of them regiving the same lyric mood; a character repeating his identity, his „number”, under changing situations; the sustaining of an attitude, as in satire; the rhythmic regularity of blank verse; the rhyme scheme of *terza rima* – these are all aspects of repetitive form. By a varying number of details, the reader is led to feel more or less consciously the principle underlying them – he then requires that this principle be observed in the giving of further details. Repetitive form, the restatement of a theme by new details, is basic to any work of art, or to any other kind of orientation, for that matter. It is our only method of „talking on the subject”. (CS, 125)

Jak widać forma repetytywna jest narzędziem, które pozwala na opis struktur zarówno globalnych (fabuła epizodyczna), jak i lokalnych, stylistycznych (rytm regularny). Wydaje się ona podstawowym rodzajem formy i najprostszym typem progresji, najbardziej rudymmentarnym sposobem uporządkowania, jakie jest w stanie rozpoznać ludzki umysł.

W przypadku sztuki literackiej oznaczałoby to np. kompozycję opartą na fabule epizodycznej, gdzie jedyną więzią łączącą przedstawiane wydarzenia byłaby osoba bohatera, tak jak ma to miejsce w *Don Kichocie* czy w *Podróżach Guliwera*. Od progresu sylo-

gistycznego i jakościowego, forma repetytywna różni się tym, że nie występuje tu żaden logiczny związek między wydarzeniami ani też wydarzenia nie są motywowane potrzebą wytworzenia odpowiedniego nastroju w umyśle odbiorcy. Zaprezentowany ciąg zdarzeń jest wariacją na zadany temat. Jednak, jak Burke zauważa, powtarzalność – jako podstawowy struktura uporządkowania – jest zasadniczo ważna dla dzieła sztuki w ogóle. Warto dodać, że – inaczej niż w przypadku progresji sylogistycznej czy jakościowej – powtarzalność na liczne sposoby może zostać zrealizowana przy pomocy środków czysto stylistycznych i formalnych w tradycyjnym znaczeniu tego słowa. Można przypuszczać, że zasada repetycji mieściłaby się w pojęciu formy, stworzonym przez formalistów rosyjskich. Powtarzalność zdaje się leżeć u podstaw języka poetyckiego w tej mierze, w jakiej jest on pojmowany przez pryzmat formuły Jakobsona o projekcji zasady ekwiwalencji z osi wyboru na oś kombinacji (Jakobson, 1976).

Rozmaitość progresji wyczerpuje się w tych dwóch formach: sylogistycznej i jakościowej. Ponadto ponieważ progresywny charakter ma forma repetytywna, gdyż jest ona jak gdyby ze swej zasady rozciąga czasowo. Dalej pojawiają się w Burke'owskim repertuarze form dwa pozostałe rodzaje formy, wyodrębnione na zasadzie zupełnie innej.

Jest to, po pierwsze, forma konwencjonalna.

„Conventional form involves to some degree the appeal of form as form. Progressive, repetitive, and minor forms, may be effective even though the reader has no awareness of their formality. But when a form appeals as form, we designate it as conventional form” (CS, 126).

Cytat ten rozjaśnia nieco genezę pojęcia formy konwencjonalnej. Burke ujmuje w ten sposób rozumienie formy jako konwencji literackiej. Widać, że stara się objąć swoją koncepcją jak najszersze spektrum pojęciowe, pogodzić w jednym ujęciu szereg sposobów rozumienia pojęcia formy, co ilustruje charakterystyczną, koncyliatorską w kwestiach metodologicznych mentalność Kennetha Burke'a (Rueckert, 1963: 8).

Jak widać, porzuca Burke w tym momencie ową ideę formy jako rodzaju progresji, co od razu prowadzi do pytania: czy tak rozumiana forma, czy forma w sensie konwencji literackiej, mieści się w zakresie definicji, którą Burke podaje jako definicję formy *tout court*?

Na gruncie tej definicji forma dzieła literackiego służy przede wszystkim do wzbudzenia pewnych oczekiwań u odbiorcy i czynienia im zadość w procesie lektury. Jest niejako motorem aktu percepcji, dostarcza mu energię i gwarantuje jego kontynuację, na mocy konieczności zaspokojenia przez czytelnika rozbudzonych w nim pragnień. Można powiedzieć, że Burke sięga tu do tego archaicznego i szacownego sposobu rozumienia literatury, które swój artystyczny wyraz znajduje w *Opowieściach z tysiąca i jednej nocy*. Opowieść Szeherazady mogła się rozwijać tylko dzięki temu, że wzbudzała nieprzepatą potrzebę poznania dalszego ciągu.

Forma konwencjonalna mieści się w tej definicji, choć w nieco inny sposób niż omawianego powyżej rodzaju progresji. Nie sprowadza się ona do ciągu elementów, które

zapowiadają w jakiś sposób kolejne elementy. Nie ma ona w ogóle charakterystyki czasowej w tym sensie. Niemniej konwencja literacka posiada swoją siłę wywoływania oczekiwań, a bierze się ona ze znajomości konwencji przez odbiorcę. Jak pisze Burke powyżej, formy progresywne oddziałują nawet wówczas, gdy czytelnik nie ma tego świadomości. Inaczej jest z formą konwencjonalną. Zakłada się tu znajomość konwencji, a więc posiadanie odpowiednich czytelniczych kompetencji. W takim jednak razie również wystąpią pewne oczekiwania, które dalsza lektura utworu będzie mogła zaspokoić lub nie, w zależności od tego, czy dana konwencja została zastosowana w sposób adekwatny.

„We might note, in conventional form, the element of „categorical expectancy”. That is, whereas the anticipations and gratification of progressive and repetitive form arise during the process of reading, the expectations of conventional form may be anterior to the reading” (CS, 126-127).

Forma konwencjonalna ma charakter uniwersalny, jest wszystkim tym, co określa się mianem konwencji literackiej i jest wspólna dla szeregu utworów literackich, stanowi część alfabetu kultury (zob. Handke, 1991). Dlatego też czytelnik może żywić wobec niej pewne oczekiwania jeszcze przed rozpoczęciem lektury utworu. Ten rodzaj oczekiwania Burke określa mianem „categorical expectancy”. Zatem on sam dostrzega tutaj różnicę między formami progresywnymi a formą konwencjonalną. W przypadku form progresywnych oczekiwania odbiorcze narastają w trakcie procesu odbioru, natomiast gdy mamy do czynienia z formą konwencjonalną, czytelnicze przypuszczenia dotyczące utworu poprzedzają wszelki kontakt z nim.

„Any form can become conventional, and be sought for itself – whether it be as complex as the Greek tragedy or as compact as the sonnet. The invocation to the Muses; the theophany in a play of Euripedes; the processional and recessional of the Episcopalian choir; the ensemble before the front drop at the close of a burlesque show; the exordium in Greek-Roman oratory; the Sapphic ode; the triolet – these are all examples of conventional forms having varying degrees of validity today. Perhaps even the Jew-and-the-Irishman of the Broadway stage is an instance of repetitive form grown into conventional form. Poets who write beginnings as beginnings and endings as endings show the appeal of conventional form” (CS, 126).

Jako przejawy formy konwencjonalnej wymienia Burke tragedię grecką, sonet, inwokację do muz, scenę teofanii w tragedii, pieśni wykonywane na rozpoczęcie i na zakończenie nabożeństwa w Kościele anglikańskim, element konwencji burleskowej – występ zespołu przed kurtyną po zakończeniu spektaklu, wstęp do przemówienia w retoryce antycznej, odę saficką, triolet, postaci Żyda i Irlandczyka ze spektaklu broadwayowskiego, wstęp oraz zakończenie jako formę podawczą. Burke ujmuje przy pomocy jednej kategorii – formy konwencjonalnej – szereg najrozmaitszych gatunków utworów literackich lub paraliterackich, części takich utworów lub wręcz elementy świata przedstawionego dzieła literackiego, takie jak postaci.

Faktycznie, pojęcie konwencji literackiej jest bardzo szerokie. Jak zauważa Burke, co zgadza się z konstatacją Aleksandry Okopień-Sławińskiej, każdy element utworu

może ulec konwencjonalizacji (hasło „Konwencja literacka”, STL, 261). Świadczy to o tym, że forma konwencjonalna ma charakter ekspansywny i doraźny, ponieważ konwencje mogą powstawać, ale i ginąć. Okopień-Sławińska dodaje, że konwencjonalizacji łatwiej ulegają składniki proste i niesemantyczne.

Ostatni wymieniany przez Burke'a rodzaj formy to formy drobne i przypadkowe (*minor and incidental forms*).

„When analyzing a work of any length, we may find it bristling with minor or incidental forms – such as metaphor, paradox, disclosure, reversal, contraction, expansion, bathos, apostrophe, series, chiasmus – which can be discussed as formal events in themselves. Their effect partially depends upon their function in the whole, yet they manifest sufficient evidences of episodic distinctness to bear consideration apart from their context” (CS, 127).

Mianem form drobnych określa Burke figury retoryki, tropy stylistyczne, ale również drobniejsze, spójne fragmenty dzieła literackiego, takie jak monolog czy akapit. Jak można przypuszczać, intencją Burke'a wymienającego osobną grupę form drobnych i przypadkowych było umieszczenie w niej przede wszystkim tropów stylistycznych i figur retorycznych. Od razu nasuwa się wątpliwość, czy nie można ich uznać za element konwencji literackiej i zaliczyć do form konwencjonalnych?

Z pewnością, ale Burke przez wyodrębnienie takiego właśnie typu uzyskuje coś więcej. A mianowicie formy drobne funkcjonują jako element większej całości, ale również posiadają pewną autonomię i mogą być postrzegane jako samodzielna forma literacka.

„Thus a paradox, by carrying an argument one step forward, may have its use as progressive form; and by its continuation of a certain theme may have its use as repetitive form – yet it may be so formally complete in itself that the reader will memorize it as an event valid apart from its setting. A monologue by Shakespeare can be detached from its context and recited with enjoyment because, however integrally it contributes to the whole of which it is a part, it is also an independent curve of plot enclosed by its own beginning and end” (CS, 127).

Wzorcowym przykładem formy drobnej byłyby skrzydlate słowa, czyli takie cytaty z utworów literackich, które uzyskały byt od utworu niezależny i są rozpoznawane i reprodukowane w ustabilizowanej postaci, przy czym zwykle więź ich z utworem macierzystym zanika, a w świadomości czytelniczej zdają się nie posiadać żadnej genezy, istnieć „od zawsze”. Do podobnego typu zjawiska odnosi się Burke, pisząc o paradoksie, który, wyjęty z dzieła literackiego, może rozpocząć żywot samodzielny. Podobnie wiele monologów z dramatów Szekspira może funkcjonować jako oddzielne całości i drobne traktaty filozoficzne ubrane w formę literackiego arcydzieła.

Na gruncie polskim najbardziej znane przykłady tak rozumianych form drobnych to *Pieśń XIV* Jana Kochanowskiego (*incipit* „Wy co pospolitą rzeczą władacie”) z *Ksiąg wtórych*, która zawiera się także w tekście *Odprawy posłów greckich*³, oraz hymn Igna-

³ Poświęcone jej rozważania Michała Głowińskiego znakomicie ilustrują w tym kontekście pojęcie formy drobnej Burke'a (Głowiński, 2007).

cego Krasickiego „Święta miłości”, który funkcjonował jako utwór osobny, ale wszedł również do IX pieśni *Myszeidos*.

Natomiast co najmniej niejasna pozostaje kwestia, w jakiej mierze forma drobna czyni zadość Burke'owskiej definicji formy opartej na wzbudzaniu czytelniczych oczekiwań. Patrząc z perspektywy odbiorcy na ten rodzaj formy, można jedynie domniemywać, że chodzi tu o rozpoznawalność form drobnych, które uniezależniły się od utworów, w kontekście których powstały. To jednak mogłoby dotyczyć niewielkiej ich części, jak właśnie skrzydlatych słów, a w szczególności przysłów pochodzenia literackiego.

Podsumowując tę część rozważań, warto nawiązać do rozpowszechnionej w czasach Burke'a w anglosaskiej nauce o literaturze opozycji struktury i tekstury. Struktura dotyczy formy globalnej danego utworu i wzajemnej relacji jego elementów, natomiast tekstura odnosi się do skali mikro i obejmuje tropy stylistyczne, słownictwo czy interpunkcję, czyli ogólnie mówiąc styl⁴. Uwagę badaczy literatury przyciąga przede wszystkim tekstura, o wiele mniej badań – poza analizami narratologicznymi – poświęca się strukturze, pisze badacz w roku 1971 (Chatman, 1971), a jego uwagi zachowują do pewnego stopnia prawdziwość do dziś. Kategorie zaproponowane przez Burke'a zdają się przewartościowość ówczesne proporcje. A mianowicie tworzy Burke szereg narzędzi, takich jak forma sylogistyczna, jakościowa i repetytywna, które pozwalają opisywać nie tylko teksturę tekstu, ale jego globalną strukturę. Forma sylogistyczna dotyczyłaby wręcz przede wszystkim zjawisk tekstuologicznych, dostrzegalnych w skali całego tekstu, nie zaś lokalnych i stylistycznych.

Jak już wspomniałem, zaproponowana powyżej klasyfikacja nie ma charakteru rozłącznego. Nie są to sensu *stricte* rodzaje, gatunki czy typy, ale raczej, jak Burke czasem pisze, aspekty formy.

„A specific event in the plot will not be exclusively classifiable under one head – as it should no, since in so organic a thing as a work of art we could not expect to find any principle functioning in isolation from the others” (CS, 128).

Może być tak, że dany element formalny daje się zinterpretować jako przejaw każdego z pięciu wyżej wymienionych aspektów formy. Jako przykład podaje Burke pożegnalną mowę Otella (akt 5, scena 2).

⁴ Interesujące paralele do tej pary pojęć można znaleźć w rozprawie *Das Problem der Form* autorstwa niemieckiego rzeźbiarza z przełomu XIX i XX wieku, Adolfa von Hildebranda. Odróżniał on *Nahbild* oraz *Fernbild*, czyli widzenie z bliska oraz widzenie z oddali (Tatarkiewicz, 1976: 280), co stanowi opozycję paralelną do, odpowiednio, tekstury oraz struktury. Von Hildebrand miał, podobnie jak Heinrich Wölfflin, pozostawać pod wpływem wybitnego teoretyka sztuki, Konrada Fiedlera. Właśnie Wölfflina, obok Aloisa Riegla, Juliusa von Schlossera i Wilhelma Worringer, wymienia jako tych, którzy słowo „forma” rozumieli w estetyce w sensie apriorycznego wzorca postrzegania zmysłowego (Tatarkiewicz, 1976: 282), a więc w tym znaczeniu, w którym słowa tego używa Burke (zob. niżej).

„OTHELLO:

Soft you, a word or two before you go.
 I have done the state some service, and they know's.
 No more of that. I pray you, in your letters,
 When you shall these unlucky deeds relate,
 Speak of me as I am. Nothing extenuate,
 Nor set down aught in malice. Then must you speak
 Of one that loved not wisely, but too well;
 Of one not easily jealous, but, being wrought,
 Perplexed in the extreme; of one whose hand,
 Like the base Indian, threw a pearl away
 Richer than all his tribe; of one whose subdued eyes,
 Albeit unused to the melting mood,
 Drops tears as fast as the Arabian trees
 Their medicinal gum. Set you down this.
 And say besides that in Aleppo once,
 Where a malignant and a turbaned Turk
 Beat a Venetian and traduced the state,
 I took by the throat the circumcised dog
 And smote him – thus. [Stabs himself.]” (Shakespeare, 1997: 1150)

We fragmencie tym Burke odkrywa wszystkie pięć wyżej opisanych aspektów formy. Samobójstwo Otella jest logicznym następstwem całej wcześniejszej akcji, a więc występuje tu progresja sylogistyczna. Nastrój tragizmu, którym scena ta się odznacza, wieńczy wzmaganie się poczucia tragiczności podczas poprzednich scen, co można uznać za progresję jakościową. Barwny i gwałtowny styl przemowy Otella po raz kolejny ilustruje jego charakter, który poznaliśmy w dotychczasowej części sztuki, zatem mamy tu do czynienia również z formą repetytywną. Ponadto kwestia wygłaszana przez Otella posiada swój wewnętrzny dramatyzm, co czyni ją formą drobną. Z punktu widzenia form wypowiedzi ma ona postać wniosku, stanowi więc pewną formę konwencjonalną.

„(...) the lines in „Othello” (...) well exemplify the vigorous presence of all five aspects of form, as this suicide is the logical outcome of his predicament (syllogistic progression); it fits the general mood of gloomy forebodings which has fallen upon us (qualitative progression); the speech has about it that impetuosity and picturesqueness we have learned to associate with Othello (repetitive form); it is very decidedly a conclusion (conventional form), and in its development it is a tiny plot in itself (minor form).” (CS, 128).

Różnego typu formy mogą zgodnie koegzystować w jednym fragmencie utworu literackiego, ale mogą również stać w sprzeczności, wchodzić ze sobą w konflikt.

„If the various formal principles can intermingle, they can also conflict. An artist may create a character which, by the logic of the fiction, should be destroyed; but he may also have made this character so appealing that the audience wholly desires the character’s salvation. Here would be a conflict between syllogistic and qualitative progression” (CS, 129).

Przytacza Burke przykład sytuacji, gdy zgodnie z logiką rozwoju akcji bohater powinien zostać uśmiercony, jednak sympatia czytelnika jest po jego stronie, w związku

z czym odbiorca pragnie jego ocalenia. Pojawia się tutaj konflikt form: progresji sylogistycznej oraz progresji jakościowej.

Burke stosuje w praktyce wprowadzone powyżej typy progresji formalnej i stwierdza, że wszelkie zjawiska o charakterze formalnym dają się wyjaśnić za pomocą wprowadzonych powyżej terminów. Wykłada przy ich pomocy takie podstawowe pojęcia poetyki, jak rym i rytm.

„Rhythm and rhyme being formal, their appeal is to be explained within the terms already given” (CS, 130).

Rym może mieć charakter formy repetytywnej oraz konwencjonalnej. Z samej swojej istoty, polegającej na współbrzmieniu sufiksów, rym zawiera w sobie powtarzalność. Ponadto istnieją pewne silnie skonwencjonalizowane, semantycznie nacechowane i łatwo rozpoznawalne schematy rymów (ballada ludowa, triolet), które można umieścić w zaproponowanej przez Burke'a klasyfikacji w kategorii form konwencjonalnych.

„Rhyme usually accentuates the repetitive principle of art (in so far as one rhyme determines our expectation of another, and in so far as the rhyme-scheme in one stanza determines our expectation of its continuance in another). Its appeal is the appeal of progressive form in so far as the poet gets his effects by first establishing, and then altering, a rhyme-scheme. In the ballade, triolet, etc. it can appeal as conventional form” (CS, 130)

Rytm, podobnie, jest w zasadzie z samej swojej natury formą repetytywną, ale może również pełnić funkcję formy konwencjonalnej, a także jakościowej, poprzez wprowadzanie różnego typu nastrojów i kategorii estetycznych. Wymiana schematów rytmicznych, prowadząca do modyfikacji nastroju wiersza, jest chwytem często stosowanym w dłuższych formach poetyckich. Dodatkowo pewne szczególne przypadki rytmu mogą stać się autonomiczną formą drobną, kiedy szczególna konstrukcja rytmiczna (lub jej niespodziewane zaburzenie) pozwala wyraziście odmalować jakiś obraz.

„That verse rhythm can be largely explained as repetitive form is obvious, blank verse for instance being the constant recurrence of iambs with changing vowel and consonantal combinations (...). It can sometimes be said to appeal by qualitative progression, as when the poet, having established a pronounced rhythmic pattern, introduces a variant. Such a variant appeals as qualitative progression to the extent that it provides a „relief from the monotony” of its regular surroundings, to the extent that its appeal depends upon the previous establishment of the constant out of which it arises. Rhythm can also appeal as minor form; a peculiarity of the rhythm, for instance, may strikingly reinforce an incidental image (as with the use of spondees when the poet is speaking of something heavy)” (CS, 131).

Rytm szczególnie łatwo ulega konwencjonalizacji i specyficznemu nacechowaniu. Pewne jego szczególne przypadki, spopularyzowane przez wybitne dzieła literackie, są łatwo rozpoznawane nawet przez niewykształcone ucho. Burke podaje przykład wiersza sáficoiego, pentamtru w angielszczyźnie oraz heksamtru we francuszczyźnie. Polskim odpowiednikiem byłby tu trzynastozgłoskowiec, obecny w utworach epickich w literaturze polskiej od wieku XVII.

„Rhythm appeals as conventional form in so far as specific awareness of the rhythmic pattern is involved in our enjoyment (as when the Sapphic meter is used in English, or when we turn from a pentameter sonnet in English to a hexameter sonnet in French)” (CS, 131).

Widać, że rym i rytm w terminologii Burke’a mogą pojawić się pod szyldem kilku różnych rodzajów form. Można więc powiedzieć, że klasyfikacja Burke’a krzyżuje się z podziałami proponowanymi przez tradycyjną poetykę.

Formy jako sposoby porządkowania doświadczenia

Czym jest zatem Burke’owska forma? Czy daje się tu dostrzec jakiś klarowny schemat pojęciowy, czy jest to pojęcie zbiorcze, pojęcie-worek, zawierające desygnaty z porządków heterogenicznych i wzajem niesprowadzalnych?

Formy progresywna i repetytywna, pisze Burke, służą do porządkowania doświadczenia, są fundamentalnymi kategoriami poznania. Występują nie tylko w sztuce, ale we wszelkiej percepcji.

„There are formal patterns which distinguish our experience. They apply in art, since they apply outside of art” (CS, 141)

Wcielają one formalne zasady powtarzalności i postępu, jedności i różnorodności, odsyłają do pierwotnego odróżnienia między czymś a czymś innym.

„(...) they manifest the principles of repetitive and progressive form so frailly that we might better speak of coexistent unity and diversity – „something” in relation to „something else” – which is probably the basic distinction of our earliest perceptions” (CS, 142).

Umysł ludzki odnotowuje powtarzalność tylko dlatego, że operuje formą repetytywną. Podobnie percepcja zmiany ilościowej lub jakościowej jest możliwa, ponieważ istnieje forma progresywna o charakterze transcendentnym. Można powiedzieć, aby nawiązać do Kanta, że odnosi się ona do warunków wszelkiego możliwego poznania. Zatem w klasyfikacji stworzonej przez Tatarkiewicza byłaby to forma w sensie piątym (zob. wyżej), tzn. forma zmysłowości.

„The accelerated motion of a falling body, the cycle of a storm, the gradations of a sunrise, the stages of a cholera epidemic, the ripening of crops – in all such instances we find the material of progressive form” (CS, 141).

Dla Kanta formy zmysłowości miały charakter aprioryczny, czyli nie tylko warunkowały doświadczenia, ale też poprzedzały je w sensie logicznym, były wrodzone, a nawet mocniej – były nieodłącznie związane ze zmysłowym doświadczeniem w ogóle. Stwierdzenia Kanta są podatne na różne interpretacje, także naturalistyczne, i rozumiano je na wiele różnych sposobów.

Burke nie wikła się w filozoficzne spory. Nie jest dlań ani jasne, ani interesujące, czy formy, w jakie percepcja zostaje ujęta, poprzedzają wszelkie doświadczenie czy nie. Kwestię tę pozostawia psychologom i filozofom. Jedyne, co zakłada, to, że przy pomocy formy sylogistycznej czy repetytywnej odbiorca dokonuje percepcji dzieła sztuki.

„(...) though forms need not be prior to experience, they are certainly prior to the work of art exemplifying them. Psychology and philosophy may decide whether they are innate or resultant; so far as the work of art is concerned they simply are” (CS, 141).

Zatem formy owe nie mają charakteru źródłowo estetycznego. Wręcz przeciwnie, tylko dlatego, że występują w świecie poza dziełem sztuki, mogą znaleźć użytek w sztuce.

„The forms of art (...) are not exclusively „aesthetic”. They can be said to have a prior existence in the experiences of the person hearing or reading the work of art. They parallel processes which characterize his experiences outside of art” (CS, 143)

Burke podtrzymuje nawet mocniejszą tezę.

„there are no forms of art which are not forms of experience outside of art” (CS, 143).

To, że zdaniem Burke'a wszelkie artystyczne formy posiadają swój byt pozaartystyczny, stanowi doniosłą przesłankę, pozwalającą zrozumieć jego pojmowanie sztuki w ogóle, co zobaczymy poniżej.

Forma jako sposób doświadczania rzeczywistości pozostaje stała, jakkolwiek jest różnie indywidualizowana i realizowana w różnych czasach. Dzieła sztuki wcielają jak gdyby platońskie idee, które istnieją obiektywnie i niezależnie od ich konkretnej, materialnej realizacji. Mają charakter wysoce abstrakcyjny, więc w utworze literackim występują w sposób skonkretyzowany. Abstrakcyjność form u Burke'a sięga niemalże kresu możliwej abstrakcji, skoro redukuje on wszelkie formy do owych dwóch: progresywnej i repetytywnej.

„Since there are no forms of art which are not forms of experience outside of art, we may – so far as form is concerned – discuss the single poem or drama as an individuation of formal principles. Each work re-embodies the formal principles in different subject-matter. (...) In this sense we would restore the Platonic relationship between form and matter. A form is a way of experiencing; and such a form is made available in art when, by the use of specific subject-matter, it enables us to experience in this way. The images of art change greatly with changes in the environment and the ethical systems out of which they arise; but the principles of art, as individuated in these changing images, we be found to recur in all art, where they are individuated in one subject-matter or another, (CS, 143).

Zauważmy, że wychodząc od swojej własnej, oryginalnej definicji formy jako pewnego sposobu wzbudzania oczekiwań u czytelnika i zaspokajania ich, Burke dochodzi do klasycznego przeciwstawienia formy i treści, i to w najbardziej klasycznym z klasycznych, a mianowicie Platońskim ujęciu.

Forma a treść

Z powyższych rozważań wynikałoby, że forma daje się odseparować od treści. Ogólna ta kwestia uruchamia wielką dyskusję w historii sztuki, historii literatury i estetyki. Można bez przesady powiedzieć, że prawie każdy nurt w literaturze i sztuce, prawie każdy prąd w estetyce musiał wobec tego zagadnienia jakieś rozwiązanie opracować

i faktycznie się tak działo; jeśli nie *explicite*, to *implicite*. Kwestia formy stała się szczególnie wyrazista w XX-wiecznych nurtach formalistycznych. Formaliści rosyjscy, ale także przedstawiciele nurtów formalistycznych na gruncie anglosaskim, tacy jak nowokrytycy, uważali, że istotą dzieła sztuki jest jego forma, że zatem w dziele sztuki treść ma się tak do formy, jak pojemnik do jego zawartości, zostaje jak gdyby w nią ubrana. Pojawiły się poglądy głoszące, że forma nie tylko daje się dobrze od treści odseparować, ale że jest autonomiczna, a co więcej, że jest jedynie istotną częścią dzieła sztuki. Antecedencje takich przekonań dają się wychwycić już u XIX-wiecznych zwolenników sztuki czystej, jednak w pełni wyrażenie zostały wyartykułowane dopiero przez formalistów, a potraktowane jako postulaty i zrealizowane – przez futurystów i inne awangardy modernistyczne.

Burke w zaprezentowanym powyżej spektrum poglądów na relację formy i treści plasowałby się pośrodku. Jego umiarkowane stanowisko głosi, iż jakkolwiek forma nie wyczerpuje całości utworu literackiego, czy dzieła sztuki w ogóle, to jednak daje się dobrze oddzielić od treści i zawartości semantycznej, co widać chociażby po tym, że jeden i ten sam zabieg formalny może zostać zastosowany do przekazu najrozmaitszych treści.

Przykład: jeden i ten sam chwyt formalny, który Burke nazywa *talking at cross-purposes* (przekład Michała Rozbickiego: „dialog o sprzecznych celach, zob. Burke, 1976: 617), a który polega z grubsza na tym, że jeden z interlokutorów próbuje narzucić zmianę tematu rozmowy, podczas gdy drugi stale nawraca do pierwotnego tematu (CS, 136-1138), użyty w różnych kontekstach wywołuje rozmaite efekty. W rozmowie wziętej z życia – komizmu, u Wilde’a w *Salome* – ukazuje rozpacz, u Wordswortha w wierszu pt. *We are seven* – atmosferę sentymentalną, a w tragedii Racine’a, w rozmowie Agamemnona z Ifigenią, w której ojciec ujawnia córce polecenie Kalchasa – tragizm. Dla zilustrowania owego chwytu przytoczę fragment wiersza *We are seven* Wordswortha, utworu z roku 1798 i zamieszczonego w pierwszym tomie poety, zatytułowanym *Lyrical Ballads*:

„Sisters and brothers, little Maid,
How many may you be?”
"How many? Seven in all," she said
And wondering looked at me.
(...)
"Two of us in the church-yard lie,
My sister and my brother;
And, in the church-yard cottage, I
Dwell near them with my mother."
(...)
"You run about, my little Maid,
Your limbs they are alive;
If two are in the church-yard laid,
Then ye are only five."
"How many are you, then," said I,

"If they two are in heaven?"
Quick was the little Maid's reply,
"O Master! we are seven."

"But they are dead; those two are dead!
Their spirits are in heaven!"
'Twas throwing words away; for still
The little Maid would have her will,
And said, "Nay, we are seven!"

Kwestię relacji między treścią a formą dzieła sztuki Burke uogólnia, zahaczając o semiotykę.

„Though admitting the onomatopoeic correspondence between form and theme, we must question a quasi-mystical attempt to explain all formal quality as „onomatopoeic” (that is, as an adaptation of sound and rhythm to the peculiarities of the sense). In most cases we find formal design or contrivances which impart emphasis regardless of their subject” (CS, 135).

Można więc rozważać formę i treść w kategoriach znaku i znaczenia. Aksjomat wysunięty przez Ferdinanda de Saussure'a (de Saussure, 2002) głosi, że znak łączy się ze swoim desygnatem na mocy więzi arbitralnej. Założenie to, przyjęte potem niemalże dogmatycznie przez strukturalistów takich jak Claude Lévi-Strauss, stało w opozycji do popularnych w XIX-wiecznym językoznawstwie poglądów o naturalistycznym charakterze znaków językowych. Poglądy te leżały u podłoża rozpowszechnionych wówczas dociekań glottogenetycznych, których celem był odkrycie genezy mowy ludzkiej. Antecedencji tych idei można szukać choćby u Giambattisty Vico, jakkolwiek sama dyskusja na temat arbitralności lub też niearbitralności znaku językowego trwa co najmniej od czasu powstania Platońskiego *Kratylosa*. Mówiąc krótko, przekonanie o nieodłączności formy i treści porównuje Burke do stwierdzenia o istotowej onomatopoeiczności symboli językowych. Stwierdza on, że stanowisko skrajne, na gruncie którego forma nie daje się ekstrahować od treści, bliskie jest mistycznej z ducha idei głoszącej, że każdy znak jest onomatopeją. W istocie, choć niektóre znaki językowe przypominają swoim dźwiękiem desygnowane przez siebie odgłosy, nie wszystkie znaki nimi są, choćby z tego względu, że wyrazy dźwiękonaśladowcze mogą zostać użyte do denotowania bardzo wyspecjalizowanego typu bytów, a mianowicie dźwięków. Podobnie niektóre formy dają się bez trudu oddzielić od treści i mogą służyć najrozmaitszym, czasem sprzecznym treściom.

Na razie jeszcze nie jest jasne, czy Burke dopuszcza możliwość artystycznej samowystarczalności formy. Z całą pewnością natomiast przestrzega przed przytłoczeniem formy przez treść. Sytuacja taka ma miejsce, gdy w utworze literackim pojawiają się elementy treściowe, niepodporządkowane potrzebie wzbudzania u odbiorcy oczekiwań i zaspokajania ich, ale interesujące jako takie. Treść przekazana w utworze przyciąga wówczas uwagę czytelnika silniej niż forma dzieła. Mamy wówczas do czynienia z, jak powiada Burke, atrofią formy, spowodowaną hipertrofią informacji. Dla Burke'a taka sytuacja jest patologiczna.

„In so far as the details in a work are offered, not for their bearing upon the business of modeling and meeting the reader's expectations, but because these details are interesting in themselves, the appeal of form retreats behind the appeal of information. Atrophy of form follows hypertrophy of information” (CS, 144).

Konstatacja ta plasuje Burke'a w szerokim nurcie estetyki europejskiej, datującym się co najmniej od czasów, kiedy stwierdzono, że o wartości dzieła sztuki decyduje nie cena materiału, z jakiego zostało ono wytworzone, ale forma właśnie, czyli kształt, jaki mu został nadany ręką artysty.

Na podobnej filozofii opiera się szeroko rozumiana sztuka klasyczna, czy, powiedzmy ostrożniej, klasycystyczna. Zakres możliwych do poruszenia tematów i wątków oraz dających się w tej estetyce przedstawić postaci i wydarzeń był nader ograniczony. Utworowi klasycznemu obca jest technika *suspence*, gdyż modelowy odbiorca takiego dzieła doskonale zna przedstawioną fabułę, której efektywność nie może się brać z zaskakującego zakończenia. W tym sensie na publiczność antycznego greckiego agonu teatralnego czy XVII-wiecznego dworskiego francuskiego teatru klasycystycznego oddziaływała raczej forma niż treść przedstawianych sztuk.

Na przeciwnym biegunie wobec powyżej zarysowanej koncepcji sztuki znajdowałyby się estetyka powieści w ogólności, a nowoczesnej powieści masowej w szczególności. W przypadku gatunku powieściowego, co sygnalizują kłopoty z genologiczną klasyfikacją powieści, mamy do czynienia, aby nawiązać do formuły Burke'a, z atrofią formy. Nader wątle są wykładniki formalne tego gatunku, a klasyfikacja poszczególnych jego podgatunków opiera się – poza nielicznymi wyjątkami (powieść-dziennik, powieść w listach, powieść homofoniczna i polifoniczna, powieść poetycka) – na kryterium treściowym i tematycznym. Dość otworzyć *Słownik terminów literackich*, aby to stwierdzić; znajdujemy tam następujące typy powieści: autobiograficzna, biograficzna, brukowa, fantastyczna, gotycka, powieść grozy, historyczna, kryminalna, łotrzykowska, powieść o artyście, podróżnicza, psychologiczna, rozwojowa, sensacyjna, społeczno-obyczajowa, sternowska, środowiskowa, tendencyjna (STL, 419-425).

Szczególnie wyrazistym przykładem byłaby powieść masowa, a więc różnego rodzaju utwory literackie, których celem jest wywołanie w czytelniku silnych emocji przy pomocy wprowadzenia fabuły pełnej zaskakujących perypetii i zwrotów akcji oraz przedstawienia wydarzeń i postaci niecodziennych, urągających życiowemu prawdopodobieństwu, obliczonych na wywołanie sensacji. Niemniej i XIX-wieczna powieść realistyczna, przynajmniej te jej wersje, które miały służyć jako źródło socjologicznej czy moralnej wiedzy o świecie, cierpiałyby na hipertrofię informacji, przyplaconą atrofią formy. Wróćmy do Burke'a. Zauważa on, że łatwo rozpoznać, gdy treść przytłacza formę. Ma to miejsce wówczas, gdy ponowna lektura utworu jest bezcelowa.

„The hypertrophy of information likewise tends to interfere with our enjoyment in the repetition of work. For the presence of information as a factor in literature has enabled writers to rely

greatly upon ignorance as a factor in appeal. (...) Surprise and suspense are the major devices for the utilization of ignorance (the psychology of information), for when they are depended upon, the reader's interest in the work is based primarily upon his ignorance of its outcome" (CS, 145).

Burke proponuje nam prosty test, pozwalający rozstrzygnąć, czy dany utwór literacki cierpi na hipertrofię treści, objawiającą się jednoczesnym niedostatkim wymiaru formalnego. O ile utwór jest w stanie podolać powtórnej lekturze, o tyle efekt, jaki na swoim odbiorcy wywiera, ma swoje źródło nie w faktach, które przed nami odkrywa, i nie w obrazach, które maluje, ale w formie, którą reprezentuje. Jeśli bowiem zainteresowanie odbiorcy utworem bierze się stąd, że utwór przedstawia nieznaną czytelnikowi fakty, wówczas siłą rzeczy po pierwszej lekturze dzieło owo traci dla czytelnika wartość o tyle, że ponowna lektura żadnych nowych informacji, a więc i satysfakcji, czytelnikowi nie przysporzy. Ów wymiar treściowy utworu literackiego trzeba tu może nawet potraktować szerzej. Z jednej strony bowiem chodzi o nowe informacje na temat świata zewnętrznego, a więc o walor czysto edukacyjny utworu, z drugiej zaś strony o treść utworu w tym zakresie, w jakim dotyczy ona świata wewnętrznego dzieła literackiego.

Utwór literacki może wabić swojego odbiorcę i przyciągać jego uwagę w wymiarze treściowym na szereg sposobów.

Po pierwsze, przedstawiając różnego typu zagadnienia z zakresu moralności, filozofii, historii, socjologii, a nawet geografii czy biologii (czy zresztą jakiegokolwiek innej nauki, jak choćby fizyki czy matematyki, co miałyby miejsce w powieści typu *science fiction* z jej długą tradycją, której nowożytny etap zapoczątkowała twórczość Julesa Verne'a). Byłyby to przypadek powieści pozytywistycznej i realistycznej, której twórcy czuli się nieraz wręcz naukowcami, badającymi społeczną tkankę i w swoich powieściach przedstawiali rezultaty swoich dociekań.

Po drugie, opisując wydarzenia niecodzienne, stosując niespodziewane zwroty akcji, konstruując fabułę o zaskakującym rozwiązaniu. W tym przypadku nie tylko powtórna lektura nie ma sensu, ale nawet przedwczesne poznanie zakończenia utworu wywraca efektywny odbiór. Twórcy filmu *Świadek oskarżenia*, zrealizowanego przez Billy Wildera na podstawie opowiadania Agaty Christie, wręcz *explicite* w końcowych napisach zwracają się prośbą do widzów o nieujawnianie szczegółów zakończenia osobom, które filmu jeszcze nie oglądały.

Po trzecie, do grupy dzieł o hipertroficznym treści wchodziłyby również dzieła włączające do świata przedstawionego elementy, które są silnie nacechowane emocjonalnie (pozytywnie lub negatywnie) również w świecie pozaliterackim. Byłyby to różnego rodzaju wzorce moralności, patriotyzmu, ale również obrazy okrucieństwa, przemocy, erotyki, lubieżności, piękna, brzydoty lub innego typu rzeczy interesujące same w sobie. Jednym słowem wszystko to, co w życiu codziennym skłonni bylibyśmy pochwalić, potępić lub w jakiś inny sposób się tym zainteresować. Wzorcowym przykładem tego typu

dział byłby obraz, na którym artysta przedstawił piękny pejzaż, i którego wartość opierałaby się na tym, że ów pejzaż podoba nam się jako taki, że chętnie wybralibyśmy się na spacer po takiej okolicy (por. Ortega y Gasset, 1980: 283).

W powyższym fragmencie Burke odnosi się przede wszystkim do utworów, które swoje oddziaływanie na czytelnika opierają na zaskakującym rozwiązaniu fabuły, w których zainteresowanie czytelnika bierze się z nieznaności zakończenia. Jest jasne, że takie utwory tracą wiele ze swojej atrakcyjności, gdy odbiorca owo zakończenie już pozna. I odwrotnie, z przyjemnością wracamy do dzieł sztuki, w których przewaga leży po stronie formalnej, których wartość nie opiera się na odkrywaniu zaskakujących treści, ale na wykorzystaniu i ujawnianiu rozbudowanej warstwy formalnej. Jasno to widać zwłaszcza w porównaniu literatury do innych sztuk, takich jak sztuki wizualne, oraz do muzyki. „Painting, architecture, music are probably more amenable to repetition without loss because the formal aspects are not so obscured by the subject-matter in which they are embodied” (CS, 145-146).

W przypadku plastyki i muzyki nie mamy oporów przez ponawianiem kolejnych aktów percepcji. Powieszony na ścianie obraz poddawany jest jak gdyby ciągłemu odbiorowi, który tylko w niewielkim stopniu traci swoją atrakcyjność wraz z upływem czasu i wzrastaniem ilości aktów odbioru, co zachodzi nie tylko w przypadku arcydzieł (jak w literaturze), ale nawet wówczas, gdy mamy do czynienia z przeciętnym dziełem sztuki. W jeszcze większej mierze dotyczy to muzyki. Kolejne odtworzenia utworu muzycznego pozwalają dostrzec coraz więcej jego walorów, zwłaszcza jest tak z utworami trudnymi. Ale również i przeboje z nurtu kultury masowej odtwarzane nieskończoną ilość razy nie tracą nic w uszach swoich miłośników, a wręcz przeciwnie, zyskują.

Jednak także w literaturze możliwy jest wielokrotny, efektywny odbiór danego utworu, co widać choćby na przykładzie klasycznego dramatu.

„In the classic drama, where the psychology of form is emphasized, we have not surprise but disclosure (the surprise being a surprise not to the audience, but to the characters); and likewise suspense here is not based upon our ignorance of the forthcoming scenes. (...) It is the suspense of a rubber band which we see being tautened. We know that it will be snapped – there is thus no ignorance of the outcome; our satisfaction arises from our participation in the process, from the fact that the beginnings of the dialogue lead us to feel the logic of its close” (CS, 145).

Podając przykład dramatu klasycznego, zauważa, że uwaga odbiorcy może zostać przyciągnięta przez utwór nawet wówczas, gdy odbiorca z góry zna rozwiązanie węzła dramatycznego. W tym wypadku, pisze Burke, rezultat intrygi będzie niespodzianką nie dla odbiorcy, ale dla postaci przedstawionych. Natomiast przyjemność odbiorcy będzie podobna do uwagi, z jaką obserwujemy gumę, którą ktoś coraz mocniej rozciąga. Wiadomo, jaki będzie rezultat tego eksperymentu, co jednak nie zmniejsza napięcia obserwatorów.

Niewątpliwie mamy tu do czynienia z trudnością, a może nawet z paradoksem. W jaki bowiem sposób może w nas wywołać napięcie wydarzenie, którego przebieg doskonale znamy? Aby częściowo przynajmniej wyjaśnić tę wątpliwość, odwołam się ponownie do Burke'owskiej formy, a dokładniej do rozważań, które przeprowadzałem powyżej. Burke zauważa, że jesteśmy skłonni do pamięciowego opanowywania i powtarzania prostych rymowanek (podaje przykład wierszyka o *Mother Goose*, który można uznać za anglosaski odpowiednik „Włazł kotek na płotek”), natomiast mało komu przychodzi do głowy uczenie się na pamięć rozważań zawartych w powieści psychologicznej (CS, 146).

Zjawisko to Burke wyjaśnia czysto psychologicznie i naturalistycznie. Skoro umysł ludzki zinternalizował formy takie, jak repetytywna, progresywna czy sylogistyczna, to posiada naturalną skłonność do ich używania, tak jak ptak, który w sposób instynktowny macha skrzydłami, nawet jeśli nie potrafi latać.

„A capacity is not something which lies dormant until used – a capacity is a command to act in a certain way. Thus a pinioned bird, though it has learned that flight is impossible, must yet spread out its wings and go through the motions of flying: its muscles, being equipped for flight, require the process” (CS, 142).

Formy, którym podporządkowane są w swojej konstrukcji utwory literackie, stanowią naturalne uposażenie człowieka, stosowane również, a może przede wszystkim, w percepcji świata zewnętrznego, nie tylko w odbiorze sztuki. Natomiast sztuka byłaby poligonem, gdzie formy te mogłyby również być stosowane, jakkolwiek tym razem nie w celu uzyskania życiowych, praktycznych korzyści. Sens funkcjonowania ich w dziele sztuki bierze się zatem stąd, że obcowanie ze sztuką staje się ćwiczeniem zdolności umysłu, które są czynne również w normalnym życiu.

„The formal aspects of art appeal in that they exercise formal potentialities of the reader. They enable the mind to follow processes amenable to it” (CS, 142-143)

Z powyższego spostrzeżenia dają się wyprowadzić istotne wnioski, dotyczące tego, w jaki sposób Burke rozumie sztukę w ogóle. Skoro forma artystyczna nie jest niczym specyficznym i daje się odnaleźć również w zjawiskach pozaartystycznych, co więcej jest w ogóle transcendentnym warunkiem wszelkiej możliwej ludzkiej percepcji, to w czym dzieło sztuki różni się od tworów pozaartystycznych?

Wydaje się, że odpowiedzi można poszukiwać w kwestii relacji formy i treści. Otóż, jak pisałem powyżej, Burke silnie naciska na independencję formy od zawartości semantycznej utworu, przestrzega przed upatrywaniem wartości dzieła sztuki w tym, co zostaje przez nie przedstawione w warstwie treściowej. Nie na treści, ale na formie opiera się wartość i istota dzieła sztuki. W sferze życia codziennego, na gruncie praktyki, jakkolwiek funkcjonujące również w sztuce formy są czynne, to jednak nie te formy się liczą, ale realizacja celów praktycznych, a więc istotne jest to, co zostaje za pomocą owych form ujęte.

Czy zatem sztuka jest podrzędna, podporządkowana praktycznemu życiu i służy jedynie do intelektualnych ćwiczeń umysłu, który powinien jak najsprawniej radzić sobie z operowaniem abstrakcyjnymi formami, a zatem użytek ze sztuki byłby w jakiejś mierze praktyczny? Czy może obcowanie ze sztuką sprowadza się do wymiaru ludycznego, a ludzki duch może niejako bezboleśnie, bez narażania się na szwank, co jest możliwe w działalności praktycznej, zonglować i operować czystymi formami, choć wypełnionymi różnego typu treścią przedmiotową?

Wydaje mi się, że ani jedna, praktyczno-edukacyjna, ani druga, ludyczna koncepcja sztuki, nie odpowiada przekonaniom Burke. Aby jednak zrozumieć, w jaki sposób autor *A Grammar of Motives* postrzega sztukę, a w szczególności literaturę, trzeba wprowadzić pojęcie działania symbolicznego, *katharsis* oraz powtórných narodzin, czym zajmę się wkrótce.

Związek formy i treści ma jednak, zdaniem Burke'a, naturę złożoną. Z jednej bowiem strony, jak zauważyłem powyżej, daje się odseparować formę od treści w tym sensie, że jedna konstrukcja formalna może zostać na różne sposoby wypełniona treścią i w ten sposób służyć najrozmaitszym celom artystycznym. Z drugiej jednak strony warstwa formalna utworu zostaje zbudowana przy użyciu elementów treściowych. Wprawdzie nie jest tak zawsze, o czym świadczą przykłady takich tropów stylistycznych, jak rym i rytm, jednak w przypadku form ujawniających się w utworze w sposób globalny nie ma właściwie innego sposobu, jak skonstruowanie ich na gruncie semantyki. Stanie się to oczywiste, gdy przypomnimy sobie Burke'owską definicję formy, która jest dla niego wzbudzeniem u czytelnika oczekiwań i zaspokojeniem ich. Zatem

„The artist's manipulations of the reader's desires involve his use of what the reader considers desirable” (CS, 146).

Wynika z tego, że forma utworu jest w silnym stopniu zależna od przekonań, pragnień, światopoglądu, w jakie wyposażony jest czytelnik. Dla zwolennika związków poligamicznych, który nie będzie rozumiał zazdrości Otella, kompozycja tego dramatu nie będzie miała charakteru formy sylogistycznej, gdyż zachowanie Otella nie będzie logicznie wynikało z wydarzeń mających miejsce.

Ową całość przekonań i idei, w jakie wyposażony jest czytelnik, określa Burke mianem ideologii (nie wchodzę tu teraz w implikacje wiążące się z marksowską genezą tego terminu). Ideologia jest zrelatywizowana nie tylko do czytelnika, ale wręcz do czytelnika w pewnym wieku i w określonej sytuacji społecznej.

„The shifts in ideology being continuous, not only from age to age but from person to person, the individuation of universal forms through specific subject-matter can bring the formal principles themselves into jeopardy” (CS, 147).

Wniosek z tego jest taki, że forma zawiera zawsze ściśle określonego czytelnika implikowanego, że forma jest zawsze dla jakiegoś odbiorcy, ma w pewnej mierze charakter subiektywny, zależy od tego, co kto w utworze dostrzeże. Nie jest więc zupełnie wyjął-

wiona w treści, zawiera istotną składową semantyczną. Nie można zatem powiedzieć, że Burke postrzega sztukę w kategoriach czystej formy.

Symbol

Można zaryzykować tezę, że słowo „symbol” to jeden z bardziej wieloznacznych terminów nie tylko w nauce o literaturze, ale w ogóle w humanistyce. Również Kenneth Burke z upodobaniem się nim posiłkuje, czyniąc zresztą z pojęcia symbolu jeden z centralnych elementów swojej intelektualnej konstrukcji wznoszonej w kolejnych książkach. W jego ujęciu człowiek jest przede wszystkim *animal symbolicum*, istotą używającą symboli. W tym wypadku chodzi po prostu o symbole językowe, gdyż w tradycji anglosaskiej często używa się słowa „symbol” tam, gdzie w polskiej terminologii figuruje ogólny termin „znak” (tak np. u Peirce'a). Jednak prawdziwe bogactwo semantyczne ujawnia się na gruncie poetyki i teorii literatury, gdzie z jednej strony istnieje szkolne przeciwstawienie symbolu i alegorii (zob. np. Abramowska, 2003: 15), a z drugiej strony mówi się nie tylko o symbolistycznych nurtach w poezji, ale wręcz dostrzega się symbolizm leżący u podstaw całych literatur narodowych, co czyni Andrzej Kopcewicz w odniesieniu do literatury amerykańskiej, pisząc, że „Cechą wyróżniającą literaturę amerykańską jest jej wyraźnie symboliczny charakter, uwarunkowany specyfiką purytańskiej wyobraźni wczesnych amerykańskich kolonistów” (Kopcewicz, 1982: 5)

Owa specyfika mentalności purytańskiej kryłaby się, zdaniem Kopcewicza, w światopoglądzie kalwińskim, który leżał u jej podstaw, a który ze względu na dogmat predestynacji był zainteresowany w odczytywaniu najróżnorodniejszych przejawów łaski Bożej lub jej braku w życiu doczesnym, co miało umożliwić odkrycie przyszłych losów w wymiarze pozaziemskim. Stąd brała się tendencja do postrzegania wielu mniej lub bardziej znaczących wydarzeń jako znaków danych od Boga, który w pośredni, symboliczny sposób pragnie zakomunikować swoją wolę (zob. Kopcewicz, 1983: 12-13).

Jeśli przyjąć syntetyczne spostrzeżenie amerykanisty za dobrą monetę, nie zaskakuje, że Burke tak chętnie i w tak rozbudowany sposób pojęciem symbolu się posiłkuje. Burke daje lakoniczną definicję symbolu, którą następnie rozwija.

„The Symbol is the verbal parallel to a pattern of experience” (CS, 152).

Warto dodać, że ów „pattern of experience” jest jednym z technicznych terminów systemu Burke'a i oznacza wspólne wszystkim ludziom psychologiczne sposoby doświadczania różnego rodzaju przeżyć. Symbol miałby owe uniwersalne przeżycia, a zatem byty z porządku niejęzykowego, artykułować przy pomocy systemu werbalnego. Nasuwa to na myśl słowa Goethego. „Symbolika przemienia zjawisko w ideę, ideę w obraz, i to tak, że idea w obrazie zawsze pozostaje działająca i (zarazem) nieosiągalna, i choć wypowiada się ją we wszystkich językach, pozostaje niewysłowiona” (Goethe, 1977: 208-209).

Cytat powyższy zdaje się dobrze wyrażać potoczne literaturoznawcze intuicje, łączące się z pojęciem symbolu, który zostawia zawsze pewien margines niedookreślenia i nie jest podatny na wyczerpujące, jednoznaczne interpretacje.

Burke posługuje się tym słowem w trochę inny sposób, a mianowicie uznaje go za skrótowe, jednowyrazowe określenie pewnych ludzkich doświadczeń, które zyskały swój artystyczny wyraz w dziele literackim. Podaje takie m.in. przykłady symboli, jak Childe Harold, Madame Bovary, Don Kichote, Tom Sawyer, Wilhelm Meister czy Hamlet (CS, 153). Określa je mianem oczywistych, jako że są zwykle niedwuznacznie wskazywane przez samego autora, który czyni je po prostu tytułem dzieła dany symbol wprowadzającego. Dzieło to zaś, jak stwierdza Burke, może zostać uznane za rozbudowaną definicję owego symbolu.

„The Symbol might be called a word invented by the artist to specify a particular grouping or pattern or emphasizing of experience – and the work of art in which the Symbol figures might be called a definition of this word” (CS, 153).

Według Burke’a symbol spełnia dwie zasadnicze funkcje. Może on stanowić interpretację danej sytuacji lub sposób dostosowania się do niej (CS, 156). Z jednej więc strony, jak zauważyłem już wyżej, symbol mieści się w porządku czysto poznawczym, gdyż pozwala ująć złożone doświadczenie przy pomocy jednego słowa. Jest więc jak gdyby formą konstatacji, przypisuje sytuacji mającej miejsce w świecie zewnętrznym pewien znak literackiej proveniencji. Z drugiej jednak strony symbol nie jest przezroczysty, stworzenie nazwy dla sytuacji oddziałuje w pewnej mierze na nasz sposób postrzegania tej sytuacji. A więc w symbolu krzyżują się wymiary konstatywny i performatywny, gramatyczny i retoryczny. Poniżej po kolei je omówię.

Po pierwsze, symbol pozwala uporządkować złożone pokłady ludzkiego doświadczenia przez wyposażanie ich w proste nazwy.

„It can, by its function as name and definition, give simplicity and order to an otherwise unclarified complexity. It provides a terminology of thoughts, actions, emotions, attitudes, for codifying a pattern of experience” (CS, 154).

Literatura pełniłaby tutaj funkcję poznawczą, pomagałaby w opisie świata zewnętrznego poprzez proponowanie różnego typu symboli, umożliwiających opis ludzkich doświadczeń. Byłoby to poznanie w sensie specyficznym, gdyż musimy pamiętać o tym, że Burke odrzucał koncepcję literatury jako źródła informacji na temat świata. Właściwym budulcem dzieła literackiego nie miała być treść, ale forma, natomiast hipertrofia treści dyskwalifikowała dzieło literackie i uniemożliwiała spełnianie mu jego podstawowych funkcji. Zatem symbole proponowane przez literaturę muszą mieć charakter formalny, przy czym forma byłaby tu rozumiana jak w powyższych rozważaniach na temat pojęcia formy u Burke’a, czyli jako forma zmysłowości, sposób postrzegania świata zewnętrznego i porządkowania percepcji (forma w piątym znaczeniu w ujęciu Tatarkiewicza).

Istotna jest tutaj rola artysty, który jest twórcą symboli. W sposób szczególny przeżywa on wspólne wszystkim ludziom doświadczenia i dzięki temu znajduje właściwy, dający się zwerbalizować i literacko wyrazić obraz metaforyzujący dane doświadczenie.

„The artist, through experiencing intensively or extensively a certain pattern, becomes as it were an expert, a specialist, in this pattern. And his skill in articulation is expended upon this schematizing of his subject.” (CS, 154).

Językowy obraz świata ma zawsze charakter modelu, jest symplifikacją bytu, który odzwierciedla. Wynika to z samego charakteru znaków językowych, które odnoszą się do abstrakcyjnych znaczeń, zazwyczaj (poza nazwami własnymi) denotującymi liczny zbiór obiektów konkretnych lub nawet na poziomie abstrakcji się zatrzymującymi (jak nazwy cech lub bytów myślowych) (Frege, 1977). Jednak schematyzacja, której poddawane jest ludzkie doświadczenie przekształcane w symbol, nie ma charakteru naukowej abstrakcji i uogólnienia.

„The schematizing is done not by abstraction, as in science, but by idealization, by presenting in a „pure” or consistent manner some situation which, as it appears among the contingencies of real life, is less effectively coordinated; the idealization is the elimination of irrelevancies” (CS, 154).

Symbol powstaje na zasadzie idealizacji, a nie abstrahowania, jak ma to miejsce w naukach przyrodniczych, stwierdza Burke. Idealizacja miałaby być pominięciem cech nieistotnych. Zauważmy jednak, że niczym innym nie jest proces abstrakcji, który już w pierwotnej, Arystotelesowskiej wersji polegał na doszukiwaniu się w rzeczach cech konstytutywnych i definicyjnych. Przypadłości miałyby przynależeć tylko poszczególnym egzemplarzom aktualizacji zawartych w rzeczach form, natomiast same formy ujawniały się po wyeliminowaniu, abstrahowaniu od przypadłości.

Kusi, aby w celu rozproszenia tych wątpliwości nawiązać tutaj do typu idealnego w ujęciu Maxa Webera (Weber, 1985), jednak w moim przekonaniu u Burke'a napotykaemy nieobecna u Webera składową deontologiczną. Ową idealizację, czyli odnalezienie ideału, można, jak sądzę, rozumieć tutaj również w sensie normatywnym. Przechodzimy w ten sposób do drugiego, obok epistemologicznego, wymiaru symbolu, a mianowicie do jego siły performatywnej i zdolności oddziaływania retorycznego.

Symbol, poza tym, że wyposaża nas w interpretację danego wydarzenia, postaci, postawy, może służyć jako sposób oswojenia się z daną sytuacją i zaakceptowania jej (CS, 154). Tak użyty symbol staje się *frame of acceptance*.

„A humorous Symbol enables us to admit the situation by belittling it; a satirical Symbol enables us to admit the situation by permitting us to feel aloof from it; a tragic Symbol enables us to admit the situation by making us feel the dignity of being in such a situation; the comic Symbol enables us to admit the situation by making us feel our power to surmount it” (CS, 154-155).

Symbol nabiera charakteru aktywnego i w pewien sposób normatywnego. Słowo symboliczne zyskuje moc stwórczą i siłę magiczną, przekształca bowiem byt, do którego sięga przy pomocy mechanizmu symbolizacji, denotacji czy reprezentacji. Symbol ko-

miczny posiada moc czynienia sytuacji mniej groźną, osławiania jej, z czym mamy do czynienia chociażby w mowie potocznej i figurze tzw. wisielczego humoru. Nadanie odpowiedniej nazwy danej sytuacji, czyli opisanie jej w stosowny sposób, pozwala nam przekształcić ją tak, aby możliwe stało się dalsze funkcjonowanie w tej sytuacji przy zachowaniu kulturowo-społecznej integralności, przywrócenie równowagi między sytuacją a jej uczestnikami. Inny jest mechanizm działania symbolu tragicznego. Nie umniejsza on sytuacji, ale uwzniośla ją, nadając podmiotowi ludzkiemu godność w obliczu świata, który stawia opór przewyższający ludzkie siły.

Innym przykładem takiego stwórczego, magicznego użycia symbolu jest zastosowanie go w funkcji kompensacyjnej, kiedy może on służyć, jak pisze Burke, jako korektura (*corrective*) danej sytuacji.

„Life in the city arouses a compensatory interest in life on a farm, with the result that Symbols of farm life become appealing; or a dull life in the city arouses a compensatory interest in Symbols depicting a brilliant life in the city” (...) Most stories of romantic love are probably in this class” (CS, 155).

Psychoanalityczna geneza tej funkcji symbolu jest oczywista, ale tego typu użycie symbolu do źródła zastępczej satysfakcji erotycznej ograniczyć się nie daje, choć trzeba przyznać, że to literatura romantyczna i przewodni temat nieszczęśliwej miłości wydaje się proponować najwięcej tego typu kompensacyjnych symboli. Fakt ten sam stał się swego rodzaju symbolem drugiego rzędu, metasymbolem, opracowanym literacko wielokrotnie. Don Kichote i Emma Bovary patronują wszystkim tym bohaterom literackim, którzy w literaturze romansowej szukali realizacji swych życiowych aspiracji duszonych przez prozę i monotonię życia codziennego.

Podsumujmy. Choć forma i symbol należą w myśli Burke'a do różnych porządków, istnieje między nimi podobieństwo na tyle istotne, aby usprawiedliwić wspólne omówienie tych dwóch pojęć. Forma, definiowana jako metoda wywołania u odbiorcy pewnych oczekiwań i zaspokajania ich, realizuje się w asemantycznych konstrukcjach, które wprowadzają porządek do przestrzeni utworu literackiego, ale które funkcjonują również w percepcji świata rzeczywistego. Stanowią formy zmysłowości, pozwalające uporządkować wszelkie doświadczenie. Symbole nie mają charakteru formalnego, nawet w tym szerokim sensie, jaki proponuje Burke. Symbol jest narzędziem, które pozwala ująć ludzkie doświadczenie poprzez nazwanie go, przy czym ma charakter dalece bardziej konkretny i szczegółowy niż Burke'owskie formy, które ze względu na swoją abstrakcyjną ogólność mogą zostać najrozmaitszymi treściami wypełnione.

Bibliografia

CS – Kenneth Burke, Counter-Statement, Chicago 1957.

STL – Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska, Jerzy Sławiński, Słownik terminów literackich, Wrocław 1998.

- Janina Abramowska, *Rehabilitacja alegorii*, [w:] J. Abramowska (red.), *Alegoria*, Gdańsk 2003.
- Roland Barthes, *S/Z*, przeł. M. P. Markowski, M. Gołębiowska, Warszawa 1999.
- Kenneth Burke, *Lexicon rhetoricae*, przeł. M. Rozbicki, [w:] Stefania Skwarczyńska (red.), *Teoria badań literackich za granicą*, t. 2, cz. 2, Kraków 1976.
- Seymour Chatman, *On Defining "Form"*, „New Literary History” 1971, vol. 2, no. 2.
- Alastair Fowler, *The Life and Death of Literary Forms*, „New Literary History” 1971, vol. 2, no. 2.
- Gottlob Frege, *Sens i znaczenie*, [w:] jego, *Pisma semantyczne*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 1977.
- Michał Głowiński, *Sztuka mówienia do władców (O Pieśni XIV z Ksiąg wtórych Jana Kochanowskiego)*, [w:] jego, *Monolog wewnętrzny Telimeny i inne szkice*, Kraków 2007.
- Johann Wolfgang Goethe, *Refleksje i maksymy*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1977.
- Ryszard Handke, *Alfabet kultury w lekturze tekstu literackiego*, [w:] jego, *W świecie tekstów i wartości. Szkice z teorii lektury*, Warszawa 1991.
- Roman Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, przeł. K. Pomorska, [w:] H. Markiewicz (red.), *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 2, Kraków 1976.
- Andrzej Kopcewicz, Marta Sienicka, *Historia literatury Stanów Zjednoczonych w zarysie. Wiek XVII-XIX*, Warszawa 1983.
- Andrzej Kopcewicz, Marta Sienicka, *Historia literatury Stanów Zjednoczonych w zarysie. Wiek XX*, Warszawa 1982.
- Albert B. Lord, *O formule*, przeł. W. Krajka, „Literatura Ludowa” 1975 nr 4/5.
- Edgar Allan Poe, *Zabójstwo przy Rue Morgue*, [w:] jego, *Opowiadania*, przeł. S. Wyrzykowski, Warszawa 1956.
- José Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki*, [w:] jego, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, przeł. P. Niklewicz, Warszawa 1980.
- William H. Rueckert, *Kenneth Burke and the Drama of Human Relations*, Minneapolis 1963.
- Jean-Paul Sartre, *Czym jest literatura?*, w jego, *Czym jest literatura? Wybór szkiców krytyczno-literackich*, przeł. J. Lalewicz, Warszawa 1968.
- Ferdinand de Saussure, *Kurs językoznawstwa ogólnego*, przeł. K. Kasprzyk, Warszawa 2002.
- William Shakespeare, *The Complete Works*, Nowy Jork 1997.
- Władysław Tatarzewicz, *Skupienie i marzenie*, Warszawa 1951.
- Max Weber, *„Obiektywność” poznania w naukach społecznych*, przeł. M. Skwieciński, [w:] *Problemy socjologii wiedzy*, Warszawa 1985.

The problem of literary form according to Kenneth Burke

The article presents Kenneth Burke's concept of literary form. According to Burke, literary form arouses and fulfills reader's desires. Burke presents several types or aspects of form, such as syllogistic progression, qualitative progression, repetitive form, conventional form and minor form. On the one hand, this repertoire of apparently heterogenic literary forms is compatible with traditional literary terms, but on the other hand, the notion of literary form can be applied, in Kantian manner, to human experience and sensual perception in general. Therefore, the question about the specificity of literature and the relation of form and content emerges. One of the suggested answers is that the function of literature is to propose symbols, which are patterns of human experience and play a compensatory role.

Key words: literary form, symbol, Kenneth Burke

