

*Переклад із англійської та коментарі Людмили Анісімової*

*Перекладено за виданням: Norman N. Holland. UNITY IDENTITY TEXT SELF // Reader-response criticism: From Formalism to Post-Structuralism / Ed. Jane P. Tompkins. – Baltimore: John Hopkins University Press, 1980. – 275 p. – pp. 118-133.*

Заголовок містить великі слова, але моє есе націлене на білі проміжки між цими великими словами. Ті проміжки нашттовхують мене на думку про загадкову відкритість і рецептивність літератури. Так чи інакше, всі люди з різних епох і культур можуть творити і відтворювати літературний твір, оновлюючи його безмежно розмаїтими доповненнями суб'єктивного до об'єктивного. Як з'ясувалось, для того, щоб дослідити ці білі проміжки, потрібно спершу окреслити їх, тобто дати визначення цим чотирьом великим словам. Тоді проміжки самі подбають про себе, більшою чи меншою мірою.

По-перше, *текст*. Просто слова-на-сторінці, про які формалісти й «нові» критики говорять протягом останніх декількох десятиліть. Примітно, що значення терміна настільки очевидне, що навряд чи знайдеться якийсь літературознавчий довідник, у якому взяли би на себе клопіт згадати його. Це лише те, що написав письменник, чи, зважаючи на етимологічне коріння, *texere* (звивати), те, що він сплів, як тканину, чи те, що він сконструював, скажімо, як у слові *architect*<sup>1</sup>. У цьому сенсі, емблема письменника – борсук, давнє верхньонімецьке слово *dahn*, тобто тварина, яка буде; відповідно, символом критика буде тварина, навмисно вирощена для заgonу борсуків – *dachshund*<sup>2</sup>, як і багато моїх колег, носом довга та черевом низька.

Щодо поняття літературної *єдності*, то ситуація виявилась набагато кращою. Вперше воно зустрічається у «Федрі»<sup>3</sup> стосовно ораторського мистецтва, коли Сократ наполягає на тому, що мовлення має складатися «як живе створіння ... не безголове чи безноге». Аристотель у відомому фрагменті «Поетики» закликав до того, що всі види мистецтва «повинні імітувати ... ціле, структуральне поєднання частин таким чином, що за умови переміщення чи вилучення котроїсь ціле буде роз'єднаним та порушеним». А в іншому відомому уривку він вимагав, щоб розповіді та, опосередковано, інші твори літератури «були схожими на живий організм в усій його єдності».

Звичайно, ця ідея зазнала численних варіацій, з-поміж яких найенергійніше прозвучала в німецьких критиків-романтиків і в Колріджа, призводячи до таких наголошень і, навіть, до надмірного розвитку зоологічної метафори, як-от у цьому елегантному формулюванні Генрі Джеймса з «Мистецтва белетристики»: «Роман – жива річ, єдина і

---

<sup>1</sup> Архітектор, зодчий

<sup>2</sup> Такса

<sup>3</sup> Діалог, написаний Платоном

нерозривна, як будь-який організм, і відповідно до того, як він існує, так буде визначено, я гадаю, що в кожній з частин є щось із кожної іншої частини».

Наш час набагато аналітичніший та більш професійний. Нам потрібні твердження на кшталт висловленої у звичайному підручнику для студентів думки Нортропа Фрая, що першочергове завдання академічного критика – «побачити цілісний задум твору як єдності ... синхронна модель, що розходить від центру», чи «центральна тема», «єдність, з якою все інше повинно бути узгодженим».

Я усвідомив, що прийшов до цієї єдності, групуючи певні деталі твору за конкретними темами, далі групуючи ті певні теми доти, поки не досягнув кількох базисних елементів, які складають центральну тему. Наприклад, можна сказати, що «Гамлет» – п'єса про розщеплення чистоти символічної дії та матеріальності реальної дії». Така тема не обов'язково єдино можлива – хтось інший може прийти до теми, відмінної від моєї, чи, як альтернатива, я можу усвідомити, що ця тема допоможе мені осягнути єдність іншої п'єси, а не лише «Гамлета». Все це впливає з ідеї центральної теми і допомагає кожному зрозуміти єдність певного твору.

Така тема, як зазначена для «Гамлета», надзвичайно абстрактна, однак кожен може швидко рухатись вгору та вниз за ієрархією узагальнень, які вона закладає. Можна йти від абстрактного слова, вказаного в темі, наприклад, «матеріальність», до конкретних фактів, які воно узагальнює: чуттєвість Гертруди чи жарти могильників. Можна пов'язувати такі деталі мовлення, як повтори слів у фразах, скажімо, «пишність й буйство мого переконання», «сподівання й цвітіння славної держави», чи «ти ... що є, але беззвучна, чи глядачі у цьому акті», з дуже загальним поняттям теми – «розщеплення», яку буде пов'язувати гендіадіс<sup>4</sup> (у дефініції Путтенгама – «фігура з двійні») із розщепленням таких діючих осіб, як Лаерт і Офелія, Гораціо та Фортінбрас, чи ледь відмінними Розенкранцем та Гільденстерном, чия дуальність навряд чи знайде якесь конкретне виправдання, окрім тематичного.

Оскільки я описую цей метод успішного абстрагування, індукції та дедукції довкола декількох загальних протилежностей, усвідомлюю, що примушую його звучати набагато більш звичним й усталеним, аніж він є насправді. Очевидно, що процес цей водночас як інтуїтивний та уявний, так і розумовий. Кожен читач групує деталі п'єси в теми, які вважає важливими, і за умови бажання вичленувати сконденсовану центральну тему, яка, без сумнівів, буде такою, що значима саме для нього. Однак, найпрофесійніші критики запевняють нас, що існують правильні й неправильні, кращі й гірші прочитання, та наполягають, часто досить нестримно, що теми й інші літературні сутності, які вони відкривають, мають «об'єктивну» надійність. Безсумнівно, прочитання художніх творів заради їхньої єдності можна

---

<sup>4</sup> Фігура мовлення, заміна одного поняття двома лексичними одиницями, латинізована форма грецького вислову «одне через два»

порівняти, в майже квантитативний спосіб, із тим, наскільки ефективно вони співвідносять деталі п'єси з декількома центральними темами. І що навіть важливіше, до речі, ми співвідносимо прочитання доти, доки не *відчуємо*, що поділяємо їх. Отже, тут існує проблемне питання стосовно того, чи літературні єдності є «суб'єктивними» чи «об'єктивними», або, точніше, яким чином суб'єктивні та об'єктивні частини прочитання заради єдності корелюють між собою. Гадаю, наш аналіз чотирьох понять: єдності, ідентичності, тексту, себе-самого (self), допоможуть дати відповідь.

Усвідомлюю, що наше друге поняття – єдність – також стало для літературознавців знайомим, навіть рутинним. Зупиняюсь на ньому, хоча б тому, що воно має важливе й, переважно, невизнане використання у психології. Це не стосується, між іншим, першого з двох психологічних термінів – *я-сам*. Тобто, як зазначено в психологічних довідниках, більш виправданий здоровим глуздом термін, аніж психологічний – цікава дихотомія! Він простіше визначається методом виключення: «чиясь “власна особистість” як протилежність до “інших особистостей” і об'єктів ззовні себе [самого]». Таким чином, це – «справжня цілісна особистість індивідуума, що включає як його тіло, так і душу». Фройд, наприклад, інколи говорив про *Gesamt-Ich* на противагу властивості *das Ich* – інтра-психічного его.

Більш комплексним психологічним терміном є *ідентичність*. Ерік Еріксон, який зробив найбільше для того, щоб термін став часто вживаним у психоаналізі й не тільки, припускав, що він містить чотири значення, будь-яке чи усі з яких можуть – повинні – братись до уваги стосовно можливості використання: увага особистості до цілісності свого існування в просторі й часі та визнання уваги інших до її існування; увага до цілісності стилю власної індивідуальності й існування та відповідність власного стилю його значенню для важливих інших із безпосереднього оточення. Очевидно, що такий концепт водночас цінний та невизначений. Справді, Натан Лейтес нещодавно присвятив значну частину книги обґрунтуванню того, що слово *ідентичність* використовується неправильно стосовно аспектів, де воно перестало мати будь-яке прозоре значення; і що давніше слово «характер» так само би пасувало.

Хочу відновити значення цього слова, звернувшись до найточнішого з-поміж сучасних теоретиків ідентичності Хайнца Ліхтенштейна. Коли описуємо «характер» чи «особистість» іншої особи, як вказує Ліхтенштейн, ми виокремлюємо інваріантне від «нескінченного поєднання тілесних і поведінкових трансформацій протягом усього життя індивідуума». Отже, ми можемо бути точними щодо індивідуальності, досягнувши індивідуума як такого, що виріс із варіацій теми ідентичності, подібно до музиканта, який може зіграти на безкінечних варіаціях єдиної мелодії. Ми розкриваємо основну тему, абстрагуючи її від варіацій.

Із розвивальної точки зору, Ліхтенштейн твердить, що така тема справді міститься «в» індивідуумі. Поза спадковими потенціальностями новонародженої дитини, її мати-особа стимулює специфічний спосіб існування: бути дитям, яке пасує цій конкретній матері. Отже, мати накладає

на дитину не лише специфічну ідентичність, чи, навіть, сенс її власної ідентичності, але «первинну ідентичність», незмінну, але придатну до безмежних варіацій. Ця первинна ідентичність перебуває як інваріант, який забезпечує в процесі розвитку всі пізніші трансформації індивідуума незмінною внутрішньою формою чи ядром цілісності.

Ідентичність у цьому розвивальному сенсі проявляється найбільш графічно, безперечно, в серії фотографій, які ілюстровані журнали публікують після смерті відомих людей. Ось майбутній Президент невпевнено ступає в два рочки, ось його фотографії зі шкільного та коледжного альбомів, ось він вперше з'являється у новинах, далі – шістдесятилітній усміхнений публічний чоловік, і наприкінці – «Остання сцена з усіх» – «просто забуття, без зубів, без очей, без смаку, без нічого». І все ж, якщо заглибимося, зможемо поглянути у зворотному порядку: від образу стурбованого чоловіка похилого віку наприкінці та у часи злету його кар'єри до м'яких рис дитини, яка починає ходити, і віднайти ту ж будову тіла, вирази обличчя, поставу. Таким чином, ідентичність також схожа на музичну тему, на варіаціях якої зіграно: не самі ноти, а їхні структуральні зв'язки між собою залишаються сталими протягом цілого життя трансформацій.

У розвиненому дорослому можу припустити існування такої ж інваріантної теми ідентичності (незалежно від того, чи збігається вона з дійсною первинною ідентичністю, усталеною з раннього дитинства, чи ні), засобами якої схоплено нерозривну сутність, «особистість» чи «характер», що проходить крізь мільйони еґо-альтернатив, які складають видиму людину переді мною, постійно змінну й різну, однак незмінно пов'язану з усім, що було до того. Можу виокремити з альтернатив у житті, котрі спостерігаю, факти, видимі так само, як слова на сторінці, різноманітні субординовані моделі й теми, допоки не прийду до однієї центральної, об'єднуючої моделі в цьому житті, яка є інваріантною однаковістю, «темою ідентичності» індивідуума, що живе з нею. Іншими словами, так само, як можна досягнути *єдності* в серії альтернатив (як у «Гамлеті» засобами центральної, об'єднуючої теми), так само можна осягнути *ідентичність* конкретної особи засобами центрування теми ідентичності. І знову ж таки, вона може не бути унікальною: та сама тема ідентичності може описувати декількох різних людей, як і єдина літературна тема може описувати декілька різних текстів.

Коротко кажучи, в межах наших чотирьох термінів ідентичність майже повністю тяжіє до єдності, настільки, що вже визначивши *єдність*, *ідентичність*, *текст* і *я-сам*, можна заповнити білі проміжки між ними наступним чином: *єдність/ідентичність* = *текст/я-сам*. Зараз мій заголовок читається: «*єдність* для *ідентичності* є тим, що й *текст* для *я-сам*» чи, за відомою алгебраїчною транспозицією, «*Єдність* для *тексту* є тим, що й *ідентичність* для *я-сам*». Або можна сказати, «*Ідентичність* є *єдністю*, яку я знаходжу в *я-сам*, якщо я дивлюсь на неї так, якби вона була *текстом*».

Зараз це видається достатньо прийнятною пропорцією, я гадаю, чимось дуже близьким до застосування Аристотелевої ідеї про сутність літературних

текстів та людей. Тому Аристотель каже в своєму першому визначенні терміна: «Що є душею? ... Це субстанція духу, яка співвідноситься з дефінітивною формулою сутності речей. Це означає, що вона є «сутнісною суттю тіла»<sup>5</sup>. У сучасніших поняттях можна думати про *текст* і *я-сам* як про факти та про *єдність* й *ідентичність* як про концепції, вибудовані на цих фактах. Або можна вважати, що *єдність* та *ідентичність* виражають лише тотожність чи цілісність, у той час як *текст* і *я-сам* вказують на відмінність чи змінність або, точніше, *водночас* тотожність і відмінність, *водночас* цілісність і змінність.

У цьому сенсі, *єдність* та *ідентичність* є відносно сталими, а *текст* і *я-сам* відносно варіативними, як, наприклад, коли я читаю роман і вирішую напрочуд швидко, дець на сторінці п'ятдесятій, яка його тема, хоча його розв'язка мені ще досі невідома. Схожа ситуація відбувається в людському розвитку: можна розпізнати ідентичність, особистий стиль на другому чи третьому році життя, хоча неможливо сказати, дивлячись на трирічну дитину, навіть найпростіші речі про дорослого: яким він стане, чи одружиться, чи матиме дітей, яка буде в нього професія, здоров'я, місце проживання чи будь-які найпростіші паспортні дані. Адже визначаємо ідентичність, враховуючи події відокремлено від їхнього розташування в часі, ідентичність – суто синхронічний концепт, вона не допомагає нам поглянути діахронічно крізь життя в часі та зробити передбачення чи ретроспекції. Радше, ідентичність визначає те, що індивідуум переносить зі старого досвіду до нового, і є новизною досвіду, зі світу зовні, та з біологічного й емоційного внутрішнього світу, за допомогою якого індивідуум створює варіації, які є його життям, прожитим у певний історичний час.

Тому акуратне невеличке рівняння, яке я запропонував, ця математична чіткість, яка корелює літературознавство й психологію, повинне м'яко дати дорогу притаманному обом наукам гуманізму. *Єдність* та *ідентичність*, з одного боку, належать до повністю відмінного порядку фактажу щодо *тексту* та *я-сам* з іншого. *Текст* і *я-сам* дуже близькі до досвіду, в той час, як *єдність* та *ідентичність* репрезентують досить абстрактні принципи, взяті з досвіду *тексту* чи *себе-самого*. Інколи припускаємо, як і Аристотель, що такі сутності як *єдність* й *ідентичність* притаманні фізичним істотам, яких вони характеризують, як код ДНК, але чи правда це, чи ні, зрештою, саме ми повинні розкрити чи декодувати поверхневі прояви, щоб досягнути інформуючий принцип тексту чи особи. І коли так чинимо, то долучаємось до акту, який стає частиною історичного себе-самого, яке зростає з власної теми ідентичності та виражає її. Іншими словами, коли я розкриваю *єдність* у літературному тексті або тему ідентичності особи, яку досліджую, то роблю це у властивий саме мені спосіб – згідно з моєю темою ідентичності. Так само й Ви. Інакше, ми б усі погоджувалися із визначеними темами романів

---

<sup>5</sup> Essential whatness' of a body

або розумінням людей, і тоді не було б – o *horribile dictu*<sup>6</sup>! – потреби в PMLA<sup>7</sup> чи в будь-якому іншому форумі, на якому люди продукують їхні різноманітні інтерпретації текстів, особистостей та інших подій, з якими маємо справу в реальному житті.

Отже, лаконічне невеличке рівняння, запропоноване мною, взагалі не лаконічне. Пропорція єдність до тексту дорівнює відношенню ідентичності до я-сам, але елементи з правої частини рівняння не можуть бути скороченими елементами з лівої. Єдність, яку ми знаходимо в літературних текстах наповнюється ідентичністю, яка знаходить цю єдність. Простими словами, моє читання певного літературного твору відрізнятиметься від Вашого, чи його або її. Як читачі кожен із нас принесе різнорідну зовнішню інформацію. Кожен прагнучиме відшукати певні теми, які цікавлять його. Кожен матиме відмінні шляхи трансформації тексту в досвід із зв'язністю та значимістю, яка нас задовольняє.

Далі, коли вже зібрано й порівняно ці варіації, їх виявляється набагато більше, ніж можна було б очікувати. Наприклад, у Центрі психологічного вивчення мистецтв у Буффало, я аналізував надруковані читацькі примітки до «Троянди для Емілі» Фолкнера. Оповідання містить висловлювання, що стосується Колонела Сарторіса: «he who fathered the edict that no Negro woman should appear on the streets without an apron»<sup>8</sup>. Троє читачів підкреслили слово «fathered» для коментування. Сандра сказала: «Це достатньо маленький іронічний штрих гумору ... вживаючи ці висловлювання для опису таких обмеженого та нарочитого прояву нетерпимості». «Fathered», – сказав Сол, – «слово, про яке Ви запитуєте, я міркую, означає ... Підтримувати. Воно означає практично те ж саме, що й «підтримувати», я думаю, хоча гадаю, Ви можете говорити про патерналізм і таке інше». «Я відреагував на сполучення “fathered the edict”», – сказав Себастьян, коли я зачитав йому уривок. «То була дивна фраза для використання – так, ніби fathering the edict певною мірою натякає на слугування як батько дитини для жінки, породжувати той стан справ. Отже, для мене воно вказує на сексуальний контакт, який мав місце між білими та неграми».

Очевидно, навіть коли текст презентує лише одне слово «fathered», не можливо пояснити виключно засобами тексту, чому один читач сприйме це слово як героїчне, інший нейтрально й абстрактно, а третій – із сексуальним підтекстом. Безсумнівно, відмінності у віці, статі, національності, суспільному становищі, або читацькому досвіді спричинять відмінності в інтерпретації. Хоча є відомий експеримент у сфері літературної та клінічної інтерпретації: знайти подібних за віком, статтю, національністю, суспільним

<sup>6</sup> o *horribile dictu* (з латини – «моторошно сказати») – крилатий вислів, що вживається переважно іронічно

<sup>7</sup> Журнал, який з 1884 року видає найбільша освітня американська Асоціація сучасної мови – Modern Language Association of America (MLA)

<sup>8</sup> Слово «fathered» (від слова father – батько) – означає «давати потомство, породжувати», «діяти чи слугувати як батько (для дитини)», «створювати, започатковувати», «визнавати відповідальність за». Речення можна перекласти так: «він, хто видав/став батьком/породив указ/закон, що жодна негритянка не повинна з'являтися на вулиці без фартуха»

становищем та навичками інтерпретації людей, чії інтерпретації у певних моментах, все ж таки, докорінно відрізняються. Хтось помітив протилежну ситуацію: люди, на перший погляд, відмінні, погоджуються щодо інтерпретації. Безперечно, сотні психологічних експериментів, які не остаточно корелюють таку варіативність інтерпретації, дають мало надії на те, що забезпечать нас відповіддю. У Центрі психологічного вивчення мистецтв ми зрозуміли, що зможемо пояснити такі відмінності в інтерпретації, досліджуючи відмінності особистостей інтерпретаторів. Точніше, *інтерпретацію як функцію ідентичності*, а саме, ідентичність, сконструйовану як варіації довкола теми ідентичності.

Щоб просто констатувати цю ідею, між іншим, необхідно тут і зараз уникнути помилкового розуміння. Твердження, що всі інтерпретації виражають теми ідентичності людей, які створюють інтерпретації – констатація факту, а не етичне звернення до інтерпретаційного Залу Свободи. Також ця констатація факту логічно чи в якийсь інший спосіб не припускає, що всі інтерпретації спрацьовують однаково добре для людей, відмінних від інтерпретатора. Проте я, і певен, що й Ви, розмежуєте різні прочитання тексту чи особи «об'єктивно», згідно з тим, наскільки та як безпосередньо вони видаються нам такими, що залучають деталі тексту чи себе-самого в конвергенцію довкола центральної теми. Ми також звир'яємо їх щодо того, чи вони «видаються правильними» або «мають сенс». Тобто, чи відчуваємо ми, що могли б використати їх для впорядкування та узгодження нашого власного досвіду щодо цього ж тексту чи особи?

Якщо, як дійсна причина, інтерпретація є функцією ідентичності, чи можемо ми бути більш точними щодо цієї функції? Нещодавно в цьому Центрі нам вдалося виокремити три закономірності й окреслити єдиний узагальнений принцип, скажімо, як візерунок на килимі; загалом, чотири принципи, які слугують для зв'язків між характером, чи особистістю, чи ідентичністю та творенням й відтворенням літературного та інших досвідів. Хоча я презентую їх послідовно, очевидно, що вони працюють усі разом.

Усеохоплюючим принципом є: ідентичність відтворює саму себе, чи, іншими словами, стиль – у сенсі особистого стилю – створює себе. Тобто усі ми, читаючи, використовуємо художній твір для символізації та, зрештою, реплікації самих себе. Ми розроблюємо протягом читання тексту власні, притаманні лише нам, моделі бажання та адаптації. Ми взаємодіємо з твором і в процесі інтерпретації робимо його частиною структури нашої психіки, а себе – частиною твору. Завжди превалює цей принцип: ідентичність відтворює сама себе. Далі, в межах цього загального принципу, можна виокремити три специфічні модальності.

Перша – адаптації повинні збігатись, і тому ми інтерпретуємо новий досвід у той самий спосіб, притаманними нам шляхами пристосування до навколишнього світу. Тобто, кожен із нас віднайде в художньому творі речі, які ми, властиво саме нам, бажаємо чи боїмося найбільше. Тому для того, щоб мати відгук, нам потрібно бути спроможними відтворювати в художньому творі власні характерні стратегії для оперування тими

прихованими страхами та бажаннями. Наприклад, уявіть декількох індивідуумів, які сприймають центральне бажання й небезпеку з їхнього довкілля як владні фігури. Один із них міг би характерно мати справу з цими підставами приязні й страху, встановлюючи альтернативи, відгукуючись на їхні вимоги; і він міг би, зрештою, відреагувати, скажімо, на «Гамлета» в межах можливостей, які знайшов для цих альтернатив у п'єсі: для нього дуалізм, подвійні персонажі, чи сплетіння множинних сюжетних ліній було б першочерговим. Інший може характерно зосереджуватись на владних фігурах, які він водночас боїться і які його приваблюють, встановлюючи межі та властивості на їхній вплив: його могло би зачепити в «Гамлеті» розкриття й наголошення іронії та, присвяченому певним подіям твору, фарсу: Озрік, Полоній, могильники і, загалом, суперечності та врівноваження «цілей помилкових / таких, що виникають у головах “винахідників”». Окрім того, інший міг би звично мати справу із впливом загальної відповідності та, можливо, реагував би на трагедію, шукаючи та приймаючи, загалом некритично, з підсміюванням, владу її автора.

Особливістю цієї важливої фази відгуку є те, що жоден з індивідуумів не формує матеріали художнього твору, запропоновані йому (долучаючи його автора), щоб дати те, що він характерно водночас боїться і бажає, і те, що він також конструює в притаманний (характерний) йому спосіб досягнення своїх бажань і боротьби зі своїми страхами. Тому, що його психологічні захисти<sup>9</sup>, перенесені в п'єсу, і цей пошук відповідностей має відбутись із надзвичайною точністю. Тобто, допоки не задіяні захисні механізми, індивідуум повністю тримається на відстані від цього досвіду. Захисти, щонайменше, повинні збігатися дуже щільно.

Проте, я веду мову про набагато більше, аніж про захисти: хочу охопити цілісну простору систему, за допомогою якої індивідуум досягає задоволення у житті та уникає неприємне, його характерні моделі захисних механізмів, методів оперування, чи адаптивні стратегії, що охоплюють його системи символів та цінностей. У найширшому розумінні, говорю про його всю тему ідентичності, розглянуту крізь призму захисту та адаптації. Але для того поширення захисних механізмів у чіткому сенсі, в якому вони залучені, це узгодження діє як шибболет. Індивідуум може прийняти художній твір лише до межі, яку він точно відтворює з його вербальної форми своїх певних моделей захисних механізмів та, в ширшому сенсі, певної системи адаптивних стратегій, які він тримає між собою та світом. Тому це узгодження є вирішальним. Без нього індивідуум блокує досвід. Разом із ним відбуваються інші фази відгуку.

Як тільки хтось пропускає через себе, через адаптивні стратегії, будь-який художній твір, коли прилаштовує його до тих стратегій, тоді отримує насолоду від фантазій певного гатунку, які приносять йому задоволення, між іншим, робить це з легкістю. В наших спостереженнях за читачами,

---

<sup>9</sup> У термінології Н.Н. Голланда є поняття «defenses» і «defense mechanisms», які перекладаємо як «захисти» та «захисні механізми».



узгодження захистів повинно бути дуже чітким, але вони дуже вільно адаптують художні твори, піддаючись задоволенням фантазії. Фантазії рухаються в тому ж «напрямі», як і тривалий тиск від наших потягів до задоволення, в той час, як захисти й адаптації мають протистояти і переспрямовувати ці натиски. Тому одне узгодження – пасування до адаптивної стратегії – повинно бути досить тісним, натомість інше може бути дуже просторим, тому що зміст фантазії, який ми традиційно розміщуємо в літературному творі, насправді твориться читачем із цього твору для вираження його власних потягів.

Саме цей зміст фантазії, яку досліджують більшість психоаналітиків у конкретних творах, починаючи з розкриття Фройдом едіпового комплексу Гамлета, є метою вивчення. Такі дослідження, між іншим, ставлять складне запитання: Як це так, що читачі з суттєво відмінними особистостями, як і різної статі, віку, культури, можуть усі отримувати задоволення від тієї ж фантазії? І навпаки, як може один індивідуум, з однією формою фантазії отримувати задоволення від великої кількості художніх творів із широко варіативним підсвідомим змістом? Один чоловік може отримувати задоволення від гомосексуальної теми у «Смерті у Венеції» та інтрузивної різкої маскулінності Гемінгвея чи Марка Твена. І як він може продовжувати насолоджуватись потребою Скотта Фіцджеральда у фрустрації від домінуючою жінки та гнівом Сильвії Плат від жіночних ролей, які їй нав'язували. Як може одна особа насолоджуватись таким широким спектром тем? Як може така велика кількість різних людей із різних культур та епох насолоджуватись цим?

Упевнений, відповідь полягає у тому, що різні читачі можуть отримувати задоволення від однієї фантазії і один читач може отримати задоволення від різних фантазій, тому що *всі* читачі творять із фантазії, яка, здавалося б, міститься «в» творі, фантазії, прилаштовані до декількох власних характерних структур. Кожен читач насправді відтворює твір у межах власної теми ідентичності. Спершу, він формує таким чином, щоб він міг пройти через мережу його адаптивних та захисних стратегій для подолання труднощів довкілля. По-друге, він відтворює з нього певні фантазії та задоволення, на які реагує.

Зрештою, третя модальність завершує індивідуальне відтворення його ідентичності чи стилю життя з художнього твору. Фантазії, які сміливо репрезентують його бажання дорослого чи більш дивовижні уявлення дитини звичайно породжують почуття провини (гріха) та тривоги (страху). Отже, зазвичай ми відчуваємо потребу трансформувати чисту фантазію в загальний досвід естетичного, морального, інтелектуального чи соціального узгодження та значення. Найтипніше, ми прагнемо власної конкретної версії естетичної єдності, вперше описаної Платоном та Аристотелем, але використовуємо, до речі, інші шляхи: порівнюючи цей досвід з іншими, асоціюючи його, долучаючи власні знання чи досвід, щоб винести його, оцінити, перетворити на традицію, сприймаючи його як зашифроване послання, що потребує розгадки, та усі інші стратегії професійної, аматорської, примітивної

літературної критики. Все це слугує синтезу досвіду та робить частиною тривалої спроби розуму збалансувати натиски поштовхів до задоволення, обмеження свідомості та дійсності, й нашої внутрішньої потреби уникнути емоційного та когнітивного дисонансу. Стисло, ми складаємо твір до купи на інтелектуальному чи естетичному рівні так само, як і з фантазією чи захистом – згідно з одним превалюючим принципом: ідентичність відтворює сама себе.

Усвідомлюю, що опис того, як ідентичність знаходить єдність, водночас абстрактний і довгий. Щоб оптимізувати довжину, можу запропонувати просту мнемосхему – знак квадратного кореня, який вчили в школі:  $\sqrt{\quad}$ . Ми можемо думати про наші три етапи як про лівий кінець знаку, нижній кут і правий кінець. Маленька горизонтальна частинка зліва уособлює тісний, щільний процес фільтрування художнього твору через захисний аспект нашої ідентичності. Уже в середині літературний досвід падає вниз до «глибоких» підсвідомих рівнів (як залишки дня, з яких формується сон) і там починає трансформуватись у підсвідоме бажання, асоційоване з цією особистою конкретною темою ідентичності, фантазія, що тисне на задоволення, виштовхується вгору до зв'язності (когеренції) та значимості. На цьому вищому рівні є те, що ми говоримо про мистецький досвід щодо інших, які проходять крізь твір зліва направо та від первинних «нижчих» форм використання до «вищих» оцінювань. Якщо Ви надасте перевагу вербальній мнемосхемі для моделі літературного досвіду «захист-фантазія-трансформація», то найкращим акронімом, який зміг підшукати є ЗОФТ (DEFT<sup>10</sup>) (наполягатиму, що не «daft»<sup>11</sup>).

Мнемонічна схема може допомогти стиснути обсяг дескрипції; звичайно, вона нічого не вдіє з її абстрактністю. Щоб спробувати подолати це, я б хотів поговорити про одного конкретного читача і продемонструвати в стислому форматі есе, як саме ідентичність людини відтворює себе крізь літературний та інший досвід. Я обрав добре відомого своїм письменництвом читача, якого, на даний момент, волію залишити безіменним. Дозвольте представити вам його, не описом у загальних рисах чи портретуванням, а лише за допомогою його рентгенограми – його теми ідентичності. Хотів би, щоб Ви потім прочитали (не його твори, які Ви, вірогідно, знаєте), але неформальні примітки, які розкривають спосіб конструювання ним власного досвіду щодо науки, скажімо, чи поезії, художньої прози, політики і себе самого. Порівняйте це з його темою ідентичності; коли зрозумієте, хто він, то з відомими вам його художніми творами.

Коли простежую його творчість і факти з життя, цей чоловік здається мені таким, який бачив світ як щось велетенське, хвилююче, невідоме й хаотичне, але все ж таки дещо він ідентифікував чи навіть керував, використовуючи маленькі речі (особливо слова) як магічні символи для тих великих невідомостей. Отже, він поляризував свій світ на велике невідоме і звичне

<sup>10</sup> defense-fantasy-transformation .

<sup>11</sup> Гра слів, оскільки «daft» із англійської перекладається як «безглуздий», «легковажний», «дурний» тощо.

мале, велике було потенційно деструктивним у агресивний чи сексуальний спосіб, а мале слугувало як шлях, яким його могло б керувати чи стати частиною великих сил. Можу подати його тему ідентичності (як я її бачу) як щось більш-менш точне таким чином: *бути в контакті з, творити і стримувати величезні невідомі сили сексу та агресії меншими символами – словами чи звичними об'єктами. Чи стисліше: керувати величезними, некерованими невідомостями за допомогою малих даних (відомостей).*

Як ми побачимо, можливо перейти від цього дуже абстрактного формулювання до конкретних деталей життя чоловіка, так само, як ми йшли від центральної теми «Гамлета» до певних деталей тексту. Зауважте також, як це формулювання теми ідентичності залучає протилежності: велике й мале, відоме й невідоме, творення й стримування, керований і некерований. Такий дуалізм відображає парадоксальні поєднання кохання й ненависті чи бажання й страху, що підкреслюють увесь людський розвиток, пронизують кожен подальший досвід. Зауважте, яким чином цей чоловік знаходить такі протилежності в досвіді й далі оперує ними, протиставляючи одна одній.

Наприклад, у листі своїй дочці після смерті дружини, описує себе в душі такого балансування: «Не важливо, наскільки я жартівливий, я – сумний. Що стосується горя, я – жартівник». Він так само сприймав інших письменників. «Стиль – це людина», – цитував він.

Потрібно сказати, що стиль – спосіб, у який людина сприймає себе; і бути повністю чарівним чи навіть стерпним, цей спосіб майже повністю прописаний наперед. Якщо він із зовнішнім гумором, водночас він – із внутрішньою серйозністю. Ні те, ні інше одне без одного не зможуть впоратись.

До речі, як ніби виносячи цей баланс назовні, лише друзі знали гнів та шаленство цього письменника (він називав це «моєю індійською мстивістю»), але широкому загалу був відомий своєю комунікабельністю та галантністю, самобутнім гумором та іронією. Ціле життя йому потрібно було творити із себе легенду в такий спосіб, часто заради цього фальсифікуючи справжні факти. «Не надто вірте мені ... не вірте мені щодо мого життя», – було його повторюваним застереженням науковцям та біографам. Так начебто йому потрібно було створити цей міф як допоміжну маску, не лише як публічний образ, але й зі значно глибшою потребою впоратись у собі самому із важливою протилежністю між керованим і некерованим. Маленький ошатний маньєризм слугував для порання з великими агресивними силами всередині.

Його літературні смаки виражають таку саму захисну стратегію. Серед його улюблених творів є «Одіссея» (як я розумію, втеча і повернення додому для нього краще, аніж безвихідь і складне становище у величній «Іліаді»); доробок По та Емерсона (обидва мали справу зі спробами опанувати надприродні сили природними способами) і такі романи, як «Останній з Могікан», «В'язень Зенди», «Книга Джунглів». Романи відповідали тому, як він створив перебільшену потребу у відвазі як реакції на некероване в собі. Можливо, він встановив для себе героїв та поклонявся їм; постійно намагався позиціонувати себе в душі незламного стоїцизму, який обожнював. Тому

особливо захоплювався Кіплінгом та казав, що «“Робінзон Крузо” ніколи повністю не зникає з моїх думок. Ніколи не стомлююся від показу того, як обмежений може створити затишний куточок у безмежному. “Волден” має дещо схожу чарівність. Крузо був жертвою корабельної аварії<sup>12</sup>; Торо<sup>13</sup> був самовигнанцем<sup>14</sup>. Обидва виявились самодостатніми».

Схожа захисна стратегія – використання матеріального чи обмеженого для відсторонення від невідомого й безмежного – виникає як його інтелектуальний стиль при оцінці науки чи філософії.

Найвизначнішою з-поміж усіх спроб сказати щось у межах іншої є філософська спроба виразити матерію через дух чи дух через матерію, створити остаточну єдність. Вона – найвизначніша спроба, яка коли-небудь зазнавала невдачі. Зупинімося трохи на цьому. Але ж вона – вершина поезії, вершина всього мислення, вершина усього поетичного мислення, яке намагається виразити матерію через дух і дух через матерію. Помилково називати когось матеріалістом просто через те, що він намагається виразити дух через матерію, так ніби в цьому є якийсь гріх ... Справжнім матеріалістом – будь він поетом, вчителем, науковцем, політиком чи громадським діячем – є той, хто губиться в своєму матеріальному світі, не використовуючи узагальнюючої метафори для його вираження та впорядкування. Він – втрачена душа.

Він науку також вважав спробою досягти такої узагальнюючої метафори і, орієнтуючись на вищі сили, не хотів припускати, що було щось, окрім поезії, здатне опанувати ці великі невідомості. Тому про теорію Ейнштейна він казав: «Чудово, так, чудово, але не краще, ніж метафора, яку Ви чи я здатні створити для себе до п'ятої години». Та в загальних поняттях: «Хіба наука не є поширеною метафорою; її метою є опис невідомого засобами відомого? Хіба вона не різновид поезії, щоб сприйматись як вибуховий матеріал, а не як холодний факт?».

Він перейняв ідею Емерсона про те, що «світ є замком, мури якого вкриті емблемами, малюнками і божими заповідями ... в природі не існує явища, яке не містить у собі її цілісного сенсу». Ось гарний спосіб продемонструвати це. Поетеса-суперниця, до речі, написала про цього чоловіка:

To whom every grass-blade's a telephone wire,  
With Heaven as central and electrifier.  
He has only to ring up the switch-board and hear  
A poem lightly pattering into his ear<sup>15</sup>.

Трохи недоброзичливо, але чи насправді неточно?

Наш письменник часто завуальовано давав зрозуміти, що поезія була його шляхом бути в контакті та опановувати величне некероване. «Вірю в те, що греки називали синекдохю: філософія частини відносно до цілого; оздоблення подолу спідниці богині. Все, що потрібно митцю – це зразки».

<sup>12</sup> cast away з англ. перекладається як жертва корабельної аварії та вигнанець.

<sup>13</sup> Генрі Девід Торо – автор книги «Волден, чи життя в лісі».

<sup>14</sup> self-cast away.

<sup>15</sup> Авторкою цих рядків є Ємі Ловелл (Amy Lawrence Lowell). Підрядковий переклад:

Для нього кожна травина – це дрiт телефону,

Із Раєм як центр і те, що електризує.

Йому потрібно лише набрати комутатор і чути

Поезію, що легко говорить йому у вухо.

«Починаю називати себе Синекдохистом, у той час, коли інші називають себе імажистами чи вортицистами. Завжди, завжди більша значимість. Маленька річ дотична до більшої». «Я – містик», – сказав він репортеру. «Я вірю в символи». І отже він, маніпулюючи символами, отримав не лише величну поезію і всенародне визнання, але й стримував власні найглибші страхи. «Кожна поезія – втілення великих труднощів; зображення волі, що кидає виклик чужим ускладненням». «Коли сумніваєшся, то завжди існує форма, з якої слід починати. Той, хто задовольнився найменшою формою, щоб бути впевненим у ній, втрачений для більших мук». Для нього поезія жила власним життям, досягаючи кульмінації у сенсі оволодіння, чи, принаймні, спроби щодо цього:

Форма, яку створює поезія. Вона починається в насолоді та закінчується в мудрості .... Вона починається в насолоді, вона схильна до імпульсів, вона отримує напрям із першим прокладеним рядком, вона біжить шляхом щасливих подій і закінчується в просвітленні життя – не обов'язково великого просвітлення, такого, на якому ґрунтуються секти чи культу, а в миттєвій зупинці всупереч сум'яттю.

Зрештою, можу узагальнити цього чоловіка як єдність. Розглядаючи його сконцентрованим довкола теми ідентичності, можу співвіднести те, що він каже про власну творчість та творчість інших, чи відношенню науки до поезії, або матерії до духу. Можу, до речі, досягти «уявіть, що є такий собі Міф для кожного, який, за умови, що ми знали б його, зміг би уможливити наше розуміння усього, що він робить і думає» Єйтса. Можу зрозуміти, чому зацікавлення Роберта Фроста синекдохією йшло поруч із захопленням Редьярдом Кіплінгом, або чому чоловік, котрий отримує задоволення «від показу того, як обмежений може створити затишний куточок у безмежному» також відчуває, що «Все, що потрібно митцю – це зразки».

Через поняття ідентичності як теми ідентичності й варіації довкола неї, можу подумки окреслити спосіб, у який цей конкретний індивідуум конструював досвід різного роду. Але також здатен осягнути його емпатично. Колись я почувався роздражненим, навіть трохи роздратованим, дотепністю, скажімо, такої ремарки:

I never dared be radical when young  
For fear it would make me conservative when old<sup>16</sup>.

Зараз я відчуваю в ній іншу нотку: потребу не підпускати страх і виклик політикам у 1936 р., балансуючи між протилежними символами. Можу насолоджуватись його описами поезії, наприклад: «Фігура [для поезії – Л.А.] є тим самим, що й для кохання. Як шматочок льоду на гарячій плиті, поезія повинна їхати (бути верхи, ковзати) на власному таненні». Також, той образ малого об'єкту, замученого небезпечним та ворожим оточенням (і як фігура (образ) кохання!) нагадує мені біль, який був знайомий Роберту Фросту, паралельно з чудесами дотепності та іронії, які давали можливість стерпіти його.

---

<sup>16</sup> Підрядковий переклад:

Ніколи не наважувався бути радикалом змолоду  
Через острах, що це зробить мене консерватором у старості.

Можу поділяти емпатично єдність та зв'язність, яку створив у своєму житті цей чоловік, тому що самим актом дослідження його ідентичності я перегукувався своїм стилем із його власним. Між іншим, єдиним способом, у який можна розкрити єдність у текстах чи ідентичність у я-самостях, є створити їх із свого власного внутрішнього стилю, бо всі ми схоплюємо загальний принцип, який створює ідентичність, що відтворює саму себе, як кожен із нас відкриває й пізнає світ у власній свідомості. Кожного разу, коли я як критик займаюсь постаттю письменника чи його творчістю, то роблю це крізь призму власної теми ідентичності. Мій акт сприйняття є також актом творення, в якому я користуюсь даром митця. Знаходжу в собі те, що Фройд називав письменницьким «найпотаємнішим секретом; істинним *ars poetica*», що є здатністю прориватись крізь неприязнь, пов'язану з «бар'єрами, що постають між кожним окремим его та іншими».

Роблячи так, я замикаю дуалізм, який домінував у філософській думці з часів Декарта: віра в те, що дійсність і значення навколишнього світу існують самі по собі, незалежно від сприймаючої особи (його власного я), тому істинне знання вимагає відокремлення того, хто пізнає, від того, що пізнається. Я припускаю, що ширший закон включає цю епістемологію XVII століття і вказує радше на подолання цього, об'єднуючи та поєднуючи я-сам та іншого, що обґрунтовують Вайтгед, Бредлі, Дьюї, Кассіпер, Лангер та Гуссерль. Картезіанське відокремлення *res extensa*<sup>17</sup> від *res cogitans*<sup>18</sup> є історичною та особистою стратегією, що все ж керується узагальненим всеохоплюючим принципом; і психолог психоаналітичного спрямування здатен надати чіткості тому, що описують у загальних рисах філософи: *інтерпретація відтворює ідентичність*, беручи до уваги захист, фантазію та стиль его.

Як наполягав Базіл Віллей близько сорока років тому, наука XVII століття власне виникла як наслідок глибокої психологічної зміни щодо тієї впевненості, яку люди прагнули отримати від пояснень.

Наприклад, плями на поверхні місяця, з погляду теології, необхідно пояснювати тим, що на те воля Божа і вони повинні там бути; науково їх можна «пояснити» як кратери загаслих вулканів. Новіше пояснення, можна сказати, містить не набагато «більше» істини, ніж давніше, це як застосовувати *таку* істину, в якій не було потреби. Подія була «пояснена» ... коли її історія була окреслена та описана.

«Інтерес вже був спрямований на те *як*, тобто на спосіб пошуку причинно-наслідкових зв'язків, а не на *чому*, тобто на наслідок проблеми».

У наш час, ми, спадкоємці Фройда, Маркса і Дюркгейма, визначаємо себе поміж антропологією культури, транзакційною психологією, відкриттям абсолютної обмеженості математичної аксіоматизації, лінгвістичної гіпотези Ворфа–Сепіра, відносності, випадковості й непевності навіть у «точних» науках і багатьох інших релятивуючих відкриттях, найважливішою з яких для наших цілей є психоаналітична психологія. Психоаналіз дає змогу проходити *крізь* науку, яка вона була, до психологічного принципу, який сам

<sup>17</sup> У філософській системі Р.Декарта – «річ мисляча», тобто духовний світ.

<sup>18</sup> У філософській системі Р.Декарта – «річ тривала», тобто матеріальний світ.

пояснює науку: будь-який спосіб інтерпретування світу, навіть фізика, має людські потреби, бо інтерпретація – це акт, властивий людині. Від середньовічного *чому до як*, що визначало три величні століття класичної науки, ми прийшли до психоаналітичного *для кого*. Віллей напевно відчував це, говорячи «Не можна ... повністю визначити “пояснення”; можна лише сказати, що якесь твердження задовольняє вимоги певного часу чи місця». Або, я би сказав, особи. Вимога об'єктивності може набути вигляду експерименту в психології, формалізму в літературознавстві чи, навіть, універсального DEFT принципу, що пов'язує ідентичність із інтерпретацією, запропонованого в цьому есе. Якого вигляду вона б не набула, кожна така опора на об'єктивність робить можливим для деяких людей відчувати, що вони захистили власні я від потрапляння в щось Інше, людське чи нелюдське, зі страхом до чого «невідомий» Роберт Фрост був знайомий, як і я. Підозрюю, що й усі інші літературні критики.

Я почав із упевненості та відчуваю, що повинен закінчити непевністю. Прошу, зауважте, що у встановленні нероздільної пропорційності між єдністю, ідентичністю, текстом і я-сам, а також такими суперечливими вимогами об'єктивності, які би розділяли їх, я не позиціоную себе як ізольовану, соліпсичну самість. А, насправді, навпаки. Я сказав, що спробую заповнити білі проміжки в моєму незрозумілому заголовку. Дозвольте вас запевнити, що я, безперечно, таки заповнив їх, і Ви також, і всі люди як завжди, і навіть найконсервативніші науковці з «точних» наук. Щоразу, коли людина встановлює зв'язок зі світом, безпосередньо чи за допомогою символів, вона відтворює принципи, які визначають поєднання себе самого та іншого, творчої та релятивної якостей нашого досвіду, не менше й при письмі чи читанні літератури.