

JACEK DĄBAŁA

*Współczesne podstawy suspensu w kontekście teorii
twórczego pisania. Problem strachu i lęku*

Contemporary basis of suspense in the context of creative writing theory.
The problem of fear

Ważność kognitywnych metod myślenia coraz częściej ujawnia się w różnych z pozoru odległych dyscyplinach. Czasami dziedziny te wprost zwracają uwagę na aktualne zagrożenia lub słabość metod poznawczych. Ceniony na świecie historyk *creative writing*, David G. Myers, zauważył m.in.: „Jako styl kognitywny współczesna edukacja jest nieustępliwie sztywna”.¹ W ten sposób badacz ten niejako afirmował sens praktycznych poszukiwań teorii *creative writing*, znajdowania reguł, które ćwiczone są w trakcie warsztatów pisarskich na większości głównie amerykańskich uniwersytetów.² Twórcze pisanie należy do

¹ Zob. D. G. Myers, *The Lesson of Creative Writing*, AWP Chronicle 1992, nr 26, s. 14. [*As a cognitive style, a current scholarship is unyieldingly rigid*].

² Termin *creative writing* oznacza warsztaty pisarskie oraz dotyczy podręczników, w których znani teoretycy i praktycy dzielą się swoimi spostrzeżeniami na temat sztuki pisania m.in. powieści, scenariusza, dramatu, eseju lub poezji. W dziedzinie *creative writing* przyznawane są stopnie licencjackie, magisterskie i doktorskie. Zob. J. Dąbała, *O twórczym pisaniu*, „Teksty Drugie” 2000, nr 1–2; id., *Pojęcie fabuły w teorii i praktyce twórczego pisania*, „Kresy” 2003, nr 54; id., *Wartość w teorii twórczego pisania. (Preferencje aksjologiczne)*, [w:] *Wartość i sens. Aksjologiczne aspekty teorii interpretacji*, pod. red. A. Tyszczyka, E. Fiały, R. Zajączkowskiego, Lublin 2003; zob. też D. G. Myers, *The Elephant Teach. Creative Writing Since 1880*, Englewood Cliffs 1996.

dyscyplin realizujących od ponad 120 lat na terenie humanistyki oryginalną odmianę inspirującego kognitywizmu. W tym kontekście między innymi widać, w jaki sposób pojęcia i zjawiska filozoficzno-psychologiczne głębiej przenikają współczesne aspiracje twórcze, wyznaczają podstawy tych aspiracji, chwytły które, jak np. *suspens*, decydują o najważniejszych ludzkich przeżyciach związanych z zagrożeniem.

We współczesnym świecie uczucie grozy i napięcia najlepiej oddają dwa słowa: **strach** i **lęk**. Doświadczenia te istnieją powszechnie i są wszechobecne.³ Klasycznym chwytem, który w literaturze i filmie umożliwia ich wyrażanie, jest *suspens*. Wszędzie tam, gdzie pojawia się napięcie, gdzie mamy do czynienia z oczekiwaniem na coś złego, nawiązujemy przede wszystkim do *suspensu*, do jego najgłębszych podstaw.

Trzeba zauważyć, iż między strachem i lękiem rysuje się zasadnicza różnica, którą *Słownik filozofii* określa następująco: „Lęk, trwoga, nieokreślony niepokój. Odróżnia się go od strachu, będącego zawsze ‘baniem się czegoś’. Niepokój nie odnosi się do żadnego konkretnego przedmiotu, co powoduje, że jest wszechogarniający. Absorbuje całą psychikę człowieka. Nawet lęk przed śmiercią jest niezwykle nieokreślony i nie towarzyszy mu żadne wyraźne wyobrażenie, lecz jedynie uczucie spadania i ‘rozpuszczania się’ wszelkich wyobrażeń”.⁴ W przypadku *creative writing* różnica między strachem a lękiem jest o tyle ważna, o ile pozwala pisarzowi świadomie intensyfikować napięcie bohatera na dwóch poziomach – wewnętrznym (związanym z lękiem) i zewnętrznym (związanym ze strachem). Dodatkowo poziomy te są do pewnego stopnia względne i mogą stanowić przede wszystkim wskazówkę do określonej interpretacji za-

³ Zob. B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, t. 1, przekł. i przedm. opatrzyła D. Danek, Warszawa 1985, s. 58. Sytuacja ta sprzyja pojawianiu się w literaturze podobnych emocji niezależnie od wieku: „Tymczasem lęk przed odłączeniem (obawa, że zostanie się opuszczonym) i lęk przed zagłodzeniem, z którym łączy się zachłanność oralna, nie ograniczają się do jednej tylko, określonej fazy rozwojowej. Pojawiają się one w każdym wieku na poziomie nieświadomym, dlatego też baśń ta również dla starszych dzieci jest pełna znaczenia i również starszym dzieciom dodaje odwagi”.

⁴ Zob. D. Julia, *Słownik filozofii*, przekł. z franc. K. Jarosz, konsult. nauk. J. Bańka, Katowice 1992, s. 179. Zob. też S. Blackburn, *Oksfordzki słownik filozoficzny*, przekł. C. Cieśliński, P. Dzieliński, M. Szczubiałka i J. Woleński, red. nauk. J. Woleński, Warszawa 1997, s. 23. Znajdujemy tam m.in.: „Angst (fr. *angoisse*, z niem. – trwoga, rozpacz, lęk). Trwoga biorąca się z braku sensu czy celu życia [...]”. „Lęk (ang. *anxiety*). Przenikające całą psychikę nieokreślone uczucie strachu, bania się; ma ono niekiedy charakter neurotyczny”. Zob. też *Mały słownik terminów i pojęć filozoficznych*, oprac. A. Podsiad, Z. Więckowski, wpraw. A. Podsiad, Warszawa 1983, s. 196. W definicji czytamy: „Lęk [...]. Zbliżone do strachu, wiążące się ze stanem obawy przykre uczucie, którego przedmiot jest mniej określony niż przedmiot strachu”. Zob. też S. Dębowski, *Nerwowość dzieci i młodzieży*, Warszawa 1976. Autor ten odróżnia lęk od strachu, który jest związany z realnymi przyczynami, np. rzeczywistość grożącym niebezpieczeństwem. Lęk nie daje się wytłumaczyć warunkami zewnętrznymi.

chowań bohatera.⁵ W sumie mamy tutaj do czynienia ze swoistą filozofią obu tych pojęć. Warto zauważyć, że okoliczność ta nie pozwala się precyzyjnie rozdzielić i w większości konkretnych przypadków (co związane jest także z subiektywizacją tego uczucia) możemy mówić o wzajemnym przenikaniu oraz – co czasami zamazuje konsekwencje i jasność terminologii – stosowaniu bliskożnacznego lub identycznego nawet nazewnictwa.⁶

A. Relacja: strach–lęk

Relacje między strachem a lękiem nie są ściśle określone, w ich obrębie występują pewne dodatkowe uwarunkowania, na które zwrócono uwagę już w starożytności: „Co się tyczy tego, co straszne, to nie dla wszystkich jest nim to samo; są rzeczy, o których mówimy, że przechodzą siły ludzkie, takie więc rzeczy są straszne dla każdego, kto tylko posiada rozum; rzeczy natomiast straszne, które są na miarę sił ludzkich, różnią się rozmiarami i większym lub mniejszym stopniem [...]”.⁷ Arystoteles konstatuje lęk nie wprost, uzależnia go od posiadania rozumu, czym ogranicza pole percepcji przede wszystkim do racjonalnych możliwości psychiki. Nie oznacza to jednak, że nie dostrzega irracjonalności lęku. Ograniczając celowo swoje spostrzeżenie, filozof jakby założył, że istnieją sytuacje, w których „posiadanie rozumu” nie występuje, a zatem niemożliwa jest świadoma werbalizacja „tego co straszne”. Podejście takie wskazuje, iż lęk przekracza dziedzinę myśli, tego co konkretne czy też nawet rozumowo przeżywane, wyobrażane.⁸ Rysuje się tutaj charakterystyczna koncentracja możli-

⁵ Zob. A. Kępiński, *Lęk*, s. 238–239. Tam m.in.: „Lęk przedmiotowy nazywamy zwykle strachem. Przedmiotowość, jak zresztą w wypadku wszystkich reakcji emocjonalnych, jest względna. [...] Lęk przedmiotowy jest więc sygnałem bardzo plastycznym, raz się zwiększa, to znów maleje, od niego i od naszej zdolności pokonywania strachu zależy nasza ekspansja w świat otaczający”.

⁶ Zob. L. Klichowski, *Wszystko o lęku. Przyczyny i zapobieganie*, Poznań 2000, s. 6. Autor zaznacza tam m.in.: „Przy ocenie tego zjawiska [lęku – J. D.] uwzględnia się przede wszystkim stopień jego nasilenia, stosując różne określenia, jak: niepokój, obawa, bojaźń, lęk, wstręt, obrzydzenie, strach, trwoga, groza, przerażenie, lęk paniczny, paniczny przestach, panika”. Takie usytuowanie semantyczne może artykułować również sposoby oddziaływania i tworzenia literackiego suspensu. Każde określenie stanowi konkretny wariant emocjonalny w dziele. Zob. też K. Horney, *Neurasteniczna osobowość naszych czasów*, przekł. H. Grzegołowska, Warszawa 1981, s. 44–45. Zob. też L. Siniugina, *Agresja czy miłość. Prezentacja poglądów Ericha Fromma*, Warszawa 1981, s. 7. Tam m.in.: „Lęk co do swojej natury jest zjawiskiem tego samego rodzaju co strach, tj. reakcją na niebezpieczeństwo. O ile strach stanowi reakcję na znane, głównie zewnętrzne niebezpieczeństwo, to lęk jest reakcją na niebezpieczeństwo nieznanne, wewnętrzne. Przed lękiem nie można uciec, nie można go zwalczyć metodami stosowanymi dla opanowania strachu, bo niebezpieczeństwo, o które chodzi, jest częścią samego człowieka”.

⁷ Zob. Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, przekł., oprac. i wstęp D. Gromska, Warszawa 1982, s. 98.

⁸ Zob. G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1980–1983*, Warszawa 1990, 68. Pisarz próbuje wyrazić interferencję, a zarazem granicę, obu pojęć następująco: „Nie, nie strach, znam

wości – z jednej strony, niejasność, która wyzwala w sztuce szansę przeżycia lęku, z drugiej, rozumienie, które konstytuuje głównie doświadczenie strachu. Moment graniczny, punkt przekroczenia czy też styku obu zjawisk zdaje się wyrażać tylko śmierć, jej odpowiednio zaprogramowana dramatyczność, najważniejszy wyraz i kwintesencja zmagania twórcy z problemem intensyfikacji napięcia: „Brutalnie zadana śmierć symbolizuje lepiej niż cokolwiek innego przejście od tego, co świadome, do tego, co nieświadome; od tego, co ludzkie – do nieludzkiego. Dlatego właśnie zbrodnia rozbudza w nas rodzaj pierwotnej trwogi, fascynuje nas i poraża”.⁹ Strach miesza się tutaj z lękiem, wyobrażalne z niewyobrażalnym, pojmovane z niepojętym, logiczne z nielogicznym, jasność z ciemnością. Lęk skonkretyzowany staje się strachem, umożliwia wyartykułowanie emocji, które w konsekwencji decydują o szerokim oddziaływaniu utworu; ukazuje się wówczas (typowa dla *creative writing*) logiczna i zrozumiała perspektywa, pojawiają się rzeczywiste przyczyny napięć – obawa przed utratą własności, czegoś, co człowiek posiada.¹⁰ W ten sposób dowiadujemy się, dlaczego człowiek się boi, o co tak naprawdę chodzi, kiedy mamy do czynienia ze strachem lub lękiem, gdzie znajduje się główny – można go chyba określić jako egoistyczny – powód naszych niepokojów.

Proces literackiego interferowania lęku i strachu można zaobserwować m.in. w opowiadaniu A. C. Doyle’a *Ostatnia zagadka*.¹¹ Na wstępie otrzymujemy niepokojący tytuł oraz informację, że stało się coś złego, wypadek, o którym dr Watson napisał: „[...] wywołał w moim życiu tak wielką pustkę, że przez dwa lata niczym nie zdołałem jej zapełnić”. Pojawia się nieuchwytny lęk, ponieważ nie wiemy dokładnie, co się stało. Od tego momentu pisarz intensyfikuje napięcie, wprowadzając kolejne informacje – jedne przez niejasność podtrzymują lęk, drugie konkretyzują się i oznaczają strach.¹² Kolejno dowiadujemy się, że

strach dobrze, jest nim świadomość zagrożenia; świadomość, że istnieje przecież jakieś wyjście. Tu nie. To osaczało coś bezkształtnego, nieodpartego i wszechobecnego, coś daleko poza mną, tuż obok i jednocześnie we mnie”.

⁹ Zob. R. Reouven, *Słownik zabójców*, przekł. A. Choińska, A. Igalson-Tygielska, K. Osińska, Warszawa 1992, s. 31

¹⁰ Zob. E. Fromm, *Mieć czy być?*, przekł. J. Karłowski, słowo wstępne M. Chałubiński, Poznań 1995, s. 198. Wzajemne przenikanie strachu i lęku nie likwiduje jednak całkowicie korzeni samego strachu, raczej odwrotnie, umacnia strach dzięki stałej obecności lęku. Poza tym refleksja filozofa pozwala dostrzec sam moment przekraczania granicy między dwoma pojęciami – lękiem i strachem: „Jeżeli strach przed śmiercią może tym samym wydawać się irracjonalny, to nie dzieje się tak, gdy życie odbierane jest jako własność. Zatem strach ten nie jest strachem przed śmiercią, lecz strachem przed stratą tego, co posiadam, przed stratą ciała, ja, własności oraz tożsamości, przed spotkaniem z otchłanią nietożsamości, ‘zatrata’”.

¹¹ Zob. A. C. Doyle, *Przygody Sherlocka Holmesa*, przekł. I. Doleżał-Nowicka, J. Działak, T. Evert, J. Meysztowicz, Warszawa 1972, s. 231–248

¹² Zob. J. Sherman, *An open letter to fantasy writers*, „Writer” 1993, nr 5 (vol. 106), s. 13. Tam m.in.: „Zobaczyć jak bohater i jego sytuacja mogą się odsłaniać (rozpoczynać), aby okazali

Holmes schudł i zmiserniał, co w przypadku genialnego detektywa, jego legendy, budzi poważne obawy, że mamy do czynienia z sytuacją wyjątkowo niebezpieczną. Potwierdza to zachowanie Holmesa, który zamyka okiennice, bojąc się – co należy do reakcji przyczynowo-skutkowych i oznacza strach – zamachu na swoje życie. Lęk i strach oddziałują na siebie, tworząc nastrój oczekiwania i niepokoju. Wszystkie następne informacje zawarte w tekście intensyfikują obawy czytelnika, tym bardziej że śledzimy zdarzenia, o których jeden z bohaterów od dawna wie. Czytelnik zatem doświadcza pewnego dyskomfortu – nie on jest tym, który dowiedział się o wypadku pierwszy. To również rodzi dodatkowe emocje.

Pojawiają się fakty i zachowania budzące napięcie: Sherlock Holmes chce wyjść z domu dr Watsona po kryjomu przez ogród; krew na ręce detektywa dowodzi, że niebezpieczeństwo jest bardzo poważne i stałe; prośba o pomoc skierowana do dr Watsona i konieczność wspólnego wyjazdu za granicę potwierdzają zagrożenie. Ponadto dowiadujemy się, że przeciwnikiem Holmesa jest genialny zbrodniarz, profesor matematyki, Moriarty, ktoś, kto od lat kieruje światem przestępczym Londynu, z kim detektyw usiłuje się od dawna rozprawić. Strach wypływa tutaj z przekonania, że geniusz przeciwko geniuszowi nie oznacza zwycięstwa dobra; wiemy zresztą, że dobro, czyli detektywa, spotkało coś złego. Pojawia się zapowiedź – od początku przez twórcę nienadużywana (jako ostrzeżenie) – ostatecznej, śmiertelnej rozgrywki, rozwijanej zgodnie z regułą *creative writing*: „Jeżeli on grozi jej dwa razy, to jest to mniej skuteczne niż jeżeli grozi jej tylko raz”.¹³ Później tylko strach przed Moriartym zostaje zaakcentowany dodatkowo w trakcie wizyty zbrodniarza w mieszkaniu Holmesa. Wówczas ujawnia się beczelność, spostrzegawczość, cynizm oraz groźba zabicia detektywa, dochodzi również do serii zamachów. Mimo że strach jest konkretny, to lęk przez cały czas wydobywa z opowiadania wzrastające napięcie, uświadamia przede wszystkim to, iż geniusz jest nieprzewidywalny i z tego powodu wyjątkowo niebezpieczny. Dr Watson wyjeżdża z Sherlockiem Holmesem i zagrożenie zaczyna dotyczyć dwóch bohaterów. Podpalenie mieszkania przy Baker Street, ucieczka Moriarty’ego z policyjnej zasadzki, świadomość przestępczego pościgu, spadający z góry głaz oraz brak optymizmu detektywa sugerują tragiczny koniec. W końcu dochodzi do spaceru w odludne miejsce w górach, gdzie nad przepaścią dr Watson zmuszony jest opuścić Holmesa i wrócić do hotelu. W oddali widzi nieznanego mężczyznę, który zmierza w kierunku przepaści. List wzywający doktora do hotelu okazuje się fałszywy

się żywi? [...] Musisz określić, co dzieje się w umyśle bohatera, zanim napiszesz więcej”. (See how a character and his situation can begin to life? [...] You must find out what's going on in the characters' minds before you go any further.)

¹³ Zob. J. Jensen, *The Devil's in the Rewrite*, „Writer” 1999 nr 2 (vol. 112), s. 8 (*If he threatens her twice, it is less effective than if he threatens her only once.*)

i czytelnik znajduje się w punkcie kulminacyjnym. Dr Watson biegnie z powrotem na ratunek pozostawionemu w górach Holmesowi. Przerazenie o życie przyjaciela – czytelne w perspektywie *creative writing*¹⁴ – zamienia się w pewność, że doszło do najgorszego, kiedy na miejscu doktor znajduje tylko łaskę detektywa i list. Dowiadujemy się z listu, że został napisany dzięki uprzejmości Moriarty'ego i za chwilę – co później ustaliła policja – rozpocznie się śmiertelna walka, w której obaj geniusze zginą w przepaści. W ten sposób strach ostatecznie zjednoczył się z lękiem; emocje wewnętrzne i zewnętrzne w wyniku poznania prawdy zniknęły.

Teoria twórczego pisania stara się racjonalizować oba uczucia i w pewnym momencie eksplikuje to, co znajdujemy wcześniej w filozoficznej refleksji na temat strachu rozumianego najgłębiej, wyjaśnianego u samych podstaw, a więc także zawierającego lęk. Trzy główne źródła strachu wyodrębnił Thomas Hobbes; są to – „działanie sił przyrody, wrogość ludzi i stworzonych przez nich instytucji oraz wskazywane przez religie siły nadprzyrodzone”.¹⁵ Można uznać, że w „działaniu sił przyrody” oraz „sił nadprzyrodzonych” mieści się także lęk, uczucie niewytłumaczalne i z pewnością ezoteryczne. Widać jednak wyraźnie, iż zainteresowania filozofa koncentrują się przede wszystkim na konkretnych przyczynach strachu, próbują niemalże namacalnie wyodrębnić sfery zagrożenia. Obraz ten staje się znacznie jaśniejszy, kiedy przywołamy elementy odpowiedzialne według *creative writing* za powstawanie suspensu. Dyscyplina ta mówi o wyznaczających napięcie tzw. antagonistach, o „barierach”, które musi pokonać bohater. Zbieżność rozumowania Hobbesa i teoretyków sztuki pisania jest wyraźna i może świadczyć o upatrywaniu źródeł strachu w tych samych miejscach; suspens wyznaczają zatem przede wszystkim antagoniści wewnętrzni, ludzcy oraz środowiskowi.¹⁶ Warto zauważyć, że twórcze pisanie wprost zwraca uwagę na czynniki wewnętrzne, na duchowe przyczyny pojawiania się przeżyć, które często są po prostu irracjonalne i niekonkretne, ale przez to wcale nie mniej intensywne. Eksplikacja lęku, a także jego „źródłowe” przeistaczanie się w konkretny strach, znajduje swój wyraz właśnie w *creative writing*, w roz-

¹⁴ Zob. S. Wade, *Accessing the words: Creative writing*, Contemporary Review 1998, nr 1590 (vol. 273), s. 26. Czytamy tam m.in.: „Ważniejszy [od słownikowego używania słów – J. D.] jest dostęp do uczuć i momentu uchwycenia w słowie własnego życia”. Oczywiście reguła ta może być postrzegana zarówno w perspektywie bohatera–narratora (np. relacje dr. Watsona, ale także list samego Sherlocka Holmesa), jak każdego twórcy z osobna.

¹⁵ Zob. R. Tokarczyk, *Hobbes*, przekł. R. Tokarczyk, Cz. Znamierowski, Warszawa 1987, s. 91.

¹⁶ Zob. S. Lovett, *Creative writing*, „Writer” 1999, nr 2 (vol. 112), s. 11. Zob. też W. Tatar-kiewicz, *O szczęściu*, Warszawa 1962, s. 143. Tatar-kiewicz pisze o czterech źródłach cierpienia – o obawie oraz oczekiwaniu, niepewności i beznadziejności. Odczucia te ilustrują niemalże bezpośrednio sens suspensowych rozwiązań, czyli poszukiwanie doświadczenia, posiadającego najgłębsze zakorzenienie w samym życiu.

wiązaniach, które od możliwości ogólnej, czyli np. lęku przed ciemnością, oszpecceniem, węzami, szczurami, zamknięciem, robactwem lub śmiercią prowadzą do wyrażania momentów szczegółowych, jak np. strach przed konkretnymi węzami czy też zamknięciem w konkretnym pomieszczeniu.¹⁷

LĘK

Wieloaspektowe oddziaływanie suspensu tłumaczy się bezpośrednim związkiem z naturą samego życia, z konstruowaniem sytuacji, które – dzięki takiemu naturalnemu związkowi – aczkolwiek w spreparowanej fikcyjnie formie, uświadamiają jednak sens oraz ilustrują charakter ludzkich emocji. Lęk potraktowany osobno ujawnia wiele możliwości twórczych i interpretacyjnych, pokazuje, w jaki sposób człowiek próbuje obejść abstrakcyjny i dokuczliwy niepokój metafizyczny lub psychiczny, jak dalece skłonny jest upatrywać ocalenia w dążeniu do znalezienia racjonalnych dowodów irracjonalności. Niektórzy filozofowie starożytni widzieli przyczyny powstawania lęku w „błądzeniu myśli”, co w znacznym stopniu mogło być zachętą do racjonalizacji wszelkich wyjaśnień. Swoistym rodzajem prekualizacji lęku jest „myśl o bogach wszechmogących i nieuchronnej śmierci”.¹⁸ Od tego właśnie momentu narasta wszelka niejasność i poczucie zagrożenia, w tym kierunku zmierza także *creative writing*, chcąc wydobyć z odbiorcy najbardziej przerażające wrażenia. Taka anamneza dostarcza wielu bodźców nie tylko filozofii czy psychoanalizie, pozwala przede wszystkim twórcy odwoływać się do reakcji, które nie podlegają jakimkolwiek wątpliwościom. Analiza źródeł lęku staje się wyczerpującym zapleczem także dla kształtowania suspensowych fantazji. Znajdowanie i świadomość głębokich podstaw ludzkich reakcji sprawia, że nawet schematyczne rozwiązania fabularne, jak np. w literaturze melodramatycznej, angażują emocje czytelnika, rozpinając je pomiędzy płaczem a przerażeniem, które wywołała niezrozumiała – i przez to wywołująca lęk – miłość.¹⁹ Uczucie lęku – pojmowane w kontekście refleksji egzystencjalnej – może być nawet traktowane jak ory-

¹⁷ Zob. S. King, *Autor powieści grozy i dziesięć wilków*, [w:] *Sztuka piana. Tajemnice warsztatu pisarstwa odsłaniają: Ernest Hemingway, John Steinbeck, Kurt Vonnegut i inni*, przekł. J. Mach, Łódź 1996, s. 195.

¹⁸ Zob. W. Tatariewicz, *Historia filozofii*, t. 1, Warszawa 1968, s. 154. Tam także: „A może ten lęk jest nieuzasadniony? A może lękamy się na próżno? [...] w tym celu Epikur zajmował się fizyką. Aby zaś do tego badania wyszkolić rozum, zajmował się logiką”.

¹⁹ Zob. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie. Choroba i śmierć*, Warszawa 1982, s. 27. Podobną niepojętość i nieopisywalność przeżycia emocjonalnego, niedefiniowalność głębszego wymiaru suspensowego napięcia rozważa Kierkegaard w perspektywie biblijnej: „Moralne określenie tego, co chciał zrobić Abraham, jest, że chciał zamordować Izaaka; religijne określenie – że chciał ofiarować Izaaka; w tej sprzeczności mieści się właśnie owa bojaźń, która może przyprawić człowieka o bezsenność, a przecież Abraham nie będzie tym, czym jest bez swojej bojaźni”.

ginalna koniunkcja: bez lęku nie ma agresji, a bez agresji niemożliwe jest życie.²⁰ Wydaje się, że w ten sposób docieramy do fundamentów emocji, a ponadto zauważamy konstytuowanie się samej świadomości; uzasadniamy także rozmaitość napięć w różnego rodzaju twórczości.

Teoria twórczego pisania wykorzystuje implikacje związane z lękiem, odwołując się do charakterystycznej dla niego nieokreśloności. Jeżeli zagrożenie wydaje się niejasne, jak np. w większości horrorów, wówczas czytelnik mimowolnie wyzwala w sobie nie strach, ale właśnie przejmujący lęk. Może on być namiastką lęku neurotycznego, chociaż także religijnego czy – znacznie bardziej przekonującego – metafizycznego.²¹ Komplikację tę wyjaśnił, proponując zarazem pewien zjawiskowy porządek, jeden z najwybitniejszych współczesnych historyków: „Wszechogarniający lęk, który ulegał rozbiciu na strachy ‘nazwane’, odkrył [...] także nowy strach – przed samym sobą”.²² Człowiek podświadomie szuka konkretnego punktu zaczepienia i to poszukiwanie właśnie naznaczone jest ekscytującym suspense. Intensyfikacja lęku możliwa jest w tym przypadku dzięki uświadomieniu sobie wrodzonej słabości człowieka; to przeświadczenie towarzyszy oczekiwaniu i stałym ekspozycjom zagrożenia, ułatwia również budowanie skrajnego napięcia.²³ Jeżeli jesteśmy przekonani o tym, że człowiek jest słaby, wówczas po prostu bardziej się o niego boimy.

STRACH

„Filozofia strachu” wyrażana dzięki suspensowi najczęściej odwołuje się jednak do konkretnych zagrożeń. Lęk stanowi w tym przypadku głównie wiarygodne

²⁰ Zob. J. L. Barrault, *Wspomnienia dla jutra*, przekł. E. Krasnowolska, Warszawa 1977, s. 146. Tam m.in.: „Zaczynam się zastanawiać, czy lęk nie znajduje się u samego źródła życia, wcześniejszy nawet niż prawo agresji? [...] I może natura z obawy przed końcem istnienia odkryła agresję? [...] lęk panuje nad życiem. Lęk, jak o tym pomyśleć... jest się czego bać, przyznajmy!”. Zob. też Z. Cackowski, *Ból, lęk, cierpienie*, Lublin 1995, s. 214. Współczesny filozof łączy istnienie świadomości, stanu psychicznego, który umożliwia odczuwanie każdego typu przeżyć, m.in. z lękiem: „[...] reakcja naturalna i nieprzewidywalna na niszczące oddziaływania oraz zagrożenia – to ból, lęk i czujność; najwyższym przejawem ludzkiego bólu, leku i czujności jest świadomość; świadomość, która gdyby całkiem wyzwoliła się i oderwała od bólu, lęku i czujności, przestałaby być rzeczywistą świadomością”.

²¹ Zob. Z. Cackowski, *op. cit.*, s. 223. Tam m.in.: „Lęk bezsilny [...] potęguje się, przybierając postać lęku nieokreślonego, uogólnionego, postać lęku metafizycznego, religijnego wręcz; mamy wtedy do czynienia z TRWOGĄ w znaczeniu heideggerowskim. Brak jakiegokolwiek określoności zagrożenia lęk rodzącego owocuje często konkretyzacją zastępczą, której formą końcową jest konkretyzacja metafizyczna”.

²² Zob. J. Delumeau, *Grzech i strach. Poczucie winy w kulturze Zachodu XIII–XVIII w.*, przekł. A. Symanowski, Warszawa 1994, s. 5.

²³ Zob. Emerson, *Eseje*, t. 1, w przekł. A. Tretiaka, ze wstępem S. Bratkowskiego, Lublin 1997, s. 217–218.

tło i – ze względu na swoją nieokreśloność – wykorzystywany jest znacznie rzadziej. Odczuwanie strachu *creative writing* traktuje jako szczególny rodzaj zabawy z odbiorcą, a samo „wiszenie nad przepaścią” jest okazją do psychologicznej mistyfikacji. Emocje są jednak uruchamiane i ewoluują dzięki naturalnemu fundamentowi strachu.²⁴ W konfrontacji z nicością – co rozważają niektórzy filozofowie – rodzi się uczucie, które później, ze względu na swoją oczywistość, pozwala kreować niezliczone warianty napięcia.²⁵ Możliwość taka instynktownie wykorzystywana jest już przez dzieci, które najtrafniej wyczuwają dwuznaczność całej sytuacji; mamy wtedy do czynienia – podobnie jak w literaturze lub filmie – ze „słodkim strachem”, „przyjemną trwogą”, „cudownym strachem” lub „nieśmiałym strachem”: „Przy obserwacji dzieci strach ten można odnaleźć w postaci bardzo wyrazistej jako dążność do przeżycia przygód, okropności i zagadkowości. [...] Ten strach jest tak właściwy dzieciom, że nie chcą się go wyrzec, chociaż je niepokoi i wikła przeciw w stan słodkiego niepokoju”.²⁶

W tym momencie dochodzimy do wyjaśnienia – poza aspektem wyłącznie rozrywkowym – głębszego celu doświadczania strachu, do przeżycia *katharsis*, które jest rozumiane jako – „oczyszczenie uczuć litości i trwogi [...]. [...] bezpośrednim celem tragedii jest dla Arystotelesa wywołanie uczucia litości i trwogi, mianowicie litości dla przyszłych i teraźniejszych cierpień bohatera, trwogi zaś przed tymi, które go czekają. Dalszym celem tragedii byłoby więc uwolnienie czy oczyszczenie duszy z tych uczuć za pośrednictwem nieszkodliwego i przyjemnego środka dostarczonego przez sztukę”.²⁷ Możemy skonstatować, że trwoga jest tutaj rozumiana jako strach przed zagrożeniami przyszłości, a sztuka – podobnie jak u Kierkegaarda – proponuje mistyfikację prawdziwego strachu także w kontekście epikurejskiej „niemożności osiągnięcia szczęścia” i „cierpienia”.²⁸ Taka sytuacja jest łatwa do wyobrażenia i ukonkretnienia; szczęście bowiem, jakkolwiek rozumiane, stanowi dla każdego człowieka coś uchwytne i jednoznaczne, człowiek po prostu wie, kiedy jest szczęśliwy. Osadzenie podstaw suspensu w wieloaspektowo rozumianym strachu pozwala dostrzec, iż konkretność łączy się tutaj ze zdolnością do wyobrażania²⁹, ze spro-

²⁴ Zob. M. Janion, *Humanistyka: poznanie i terapia*, Warszawa 1982, s. 221. Tam m.in.: „Samotny poszukuje pocieszenia, poczucia bezpieczeństwa, sensu wyrastającego ponad chaos i strach codzienności”.

²⁵ Zob. K. Toeplitz, *Kierkegaard*, przekł. J. Iwaszkiewicz i K. Toeplitz, Warszawa 1980, s. 225. Tam m.in.: „Nicość. Ale jaki skutek wywołuje nicość? Rodzi strach. To stanowi wielką tajemnicę niewinności; jest ona zarazem strachem”.

²⁶ *Ibidem*. Tam także znajdujemy oryginalną definicję: „Strach jest sympatyczną antypatią i antypatyczną sympatią”.

²⁷ Zob. F. Copleston, *Historia filozofii*, t. 1, przekł. E. Bednarek, Warszawa 1998, s. 416.

²⁸ Zob. W. Tatariewicz, *Historia filozofii*, t. 1, s. 155.

²⁹ Zob. W. Jakubowski, *Lęk w filmie (refleksje pedagoga)*, Kraków 1997, s. 23. Autor zauważa, uogólniając zjawisko strachu i lęku: „Trudno zaprzeczyć, że wyobraźnia stanowi jeden

wadzeniem przyczyn napięcia do oczywistych uproszczeń.³⁰ Ten kierunek refleksji uświadamia paradoks zawarty w wyobrażeniu, które – decydując o sile oddziaływania emocji w sztuce – dominuje nad wiedzą i myśleniem racjonalnym.³¹ Typowe dla suspensu „wiszenie nad urwiskiem” sprowadza się do strachu przed brakiem wiedzy, a zatem jest tym bardziej intensywne w doznaniach. Tę dialektyczną komplikację Platon ujął następująco: „Bo przecież o śmierci żaden człowiek nie wie, czy czasem nie jest dla nas największym ze wszystkich dobrem, a tak się jej ludzie boją, jakby dobrze wiedzieli, że jest największym złem”.³²

Właśnie problem zła, niebezpieczeństwa i zagrożenia, uzasadnia emocje suspensu. Niezależnie od gatunku zjawisko to zawsze powoduje napięcie, które łączy się z oczekiwaniem na coś groźnego lub – jak w przypadku np. komedii – zaskakującego, ale (mimo zabawnej konwencji) zawsze związanego z poczuciem zagrożenia szczęścia oraz dobrej atmosfery.³³ W takich sytuacjach pojawia się obawa, że określony zamiar może się bohaterowi nie powieść. I to jest dla odbiorcy złe. Zło nadaje suspensowi sens, wywołuje strach, który w równym stopniu fascynuje prawie każdego: „[...] boimy się zaś – oczywiście – rzeczy strasznych, te zaś są – w bezwzględnym tego słowa znaczeniu – czymś złym; dlatego też strach określa się jako oczekiwanie czegoś złego”.³⁴ Miarą największego zła, cierpienia, jest dla człowieka zbrodnia, utrata życia, wyobrażenie, że świadomość przestaje cokolwiek odbierać i pojawia się – wspomniana już – nicność.³⁵

z najbardziej istotnych czynników kulturotwórczych. [...] Bez wyobraźni nie byłoby również lęku”.

³⁰ Zob. F. Copleston, *Historia filozofii*, t. 5, przekł. J. i J. Pasek, P. Józefowicz, Warszawa 1997, s. 51. Tam m.in.: „Oczywiście strach, czy to jednego człowieka przed innym, czy poddanych przed suwerenem, jest racjonalny w tym sensie, że są podstawy do tego, by się bać”.

³¹ Zob. *Encyklopedia filozofii*, t. 2, pod red. T. Hondericha, przekł. J. Łoziński, Poznań 1999, s. 924. Można zauważyć, że niektóre wyobrażenia, łącząc się z upraszczającymi eksplikacjami przyczyn, posiadają jednak swoistą argumentację poznawczą i są dla człowieka na swój sposób wiarygodne. Przykład takiego rozumowania i możliwości znajdujemy m.in. w definicji trwogi: „Trwoga odgrywa także istotną rolę w filozofii uczuć oraz w naukach kognitywnych. Nie jest ona ‘prostym’ uczuciem, wymaga bowiem składnika intencjonalnego, ponieważ zaś zakłada pewien ‘obiekt’, można o niej powiedzieć, że ma strukturę kognitywną”.

³² Zob. Platon, *Obrona Sokratesa*, [w:] *Uczta. Eutyfron. Obrona Sokratesa. Kriton. Fedon*, przekł., wstęp, objaśnienia W. Witwicki, Warszawa 1982, s. 266.

³³ Zob. T. Hobbes, *The Elements of Law: Natural and Politic*, red. F. Tonnies, London 1889, s. 39, za: R. Tokarczyk, *Hobbes*, s. 91. Odnajdujemy tam następującą wypowiedź Hobbesa: „Nadzieja jest oczekiwaniem dobra, które ma nadejść, tak jak strach jest oczekiwaniem zła”.

³⁴ Zob. Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, s. 96. Zob. też Ps. Platon, *Definitiones*, 415, d, 14. Znajdujemy tam definicję tego zjawiska, która – mimo jednozdaniowej formy – wskazuje na złożoność i wieloaspektowość problemu: „Strach jest niepokojem rozumnej duszy spowodowanym oczekiwaniem zła”.

³⁵ Zob. J. Tischner, *Rozważania o wyzwoleniu i wspólnotcie*, „Tygodnik Powszechny” 1986, nr 24. Tischner pisze m.in.: „[...] strach jest tam gdzie zbrodnia, gdzie zbrodnia jest plamię, gdzie

Omówione tutaj definicje oraz podstawy suspensu uświadamiają jego filozoficzne i psychologiczne zaplecze, a także złożoność i dojrzałość tego zaplecza. Problematyka ta – poza określoną perspektywą literaturoznawczą – może rozwijać się także jako jeden z oryginalnych horyzontów współczesnej kognitywistyki, kształtować modele twórczych poczynań umysłu w ścisłym związku z doświadczeniem i uniwersalnymi regułami odsłanianymi w sztuce pisania. Warto zauważyć, że w praktyce literackiej prowadzi to do rozwiązań bardzo zróżnicowanych pod względem wartości dzieła. Suspens umożliwia bowiem budowanie napięcia nawet przy wykorzystaniu najprostszych schematów, a czasami – właśnie dzięki swojej uniwersalności – prowadzi również do wyraźnych nadużyć: „Współczesny film grozy cierpi na przerost techniki. Widz epatowany bywa nadmiarem efektów specjalnych; grozę i przerażenie osiąga się często w niezbyt wyszukany sposób lekceważący zasadę suspensu. Coraz częściej buduje się akcję nagłymi, gwałtownymi zwrotami, zamiast wolno tworzyć nastrój grozy [...]”.³⁶ Mimo takiej sytuacji, zjawisko to nadal występuje także w utworach ambitnych, budując swoją intensywność w zależności od gatunku oraz fabularnych preferencji. „Filozofia strachu” wywiedziona z podstaw ludzkiej egzystencji, z pierwszego cierpienia, że oto ja, człowiek, jestem sam i niczego nie rozumiem, a wszystko odczuwam, uczyniła z emocji najpoważniejszy i najbardziej rozumiały element fikcji; przy okazji też wyzwoliła fenomen samej twórczości, która osobno stanowi inspirujące i podstawowe we współczesnej humanistyce źródło poznania człowieka.

SUMMARY

The article focuses on an atypical aspect of cognitivism: the problem of fear as the basis of suspense in creative writing. It is shown how the writing technique and its practical rules are interwoven with more profound phenomena. Attention is also paid to major philosophical and psychological attitudes towards fear.

plemię i wina tam grzech. Od tego momentu strach nabiera nowego sensu – staje się sygnałem grzechu świata. Czymże jest w końcu nieczystość? Czym jest zło? Jest tym, co skrywa się pod strachem, co go budzi i każe mu w nas trwać”.

³⁶ Zob. M. Haltof, *Kino lęków*, Kielce 1992, s. 28.