

Małgorzata Muszyńska

Psychoanalityczne ujęcie formy estetycznej według G.J. Rose jako zdroworozwojowe doświadczenie edukacyjne

Rocznik Naukowy Kujawsko-Pomorskiej Szkoły Wyższej w Bydgoszczy.
Transdyscyplinarne Studia o Kulturze (i) Edukacji nr 10, 143-157

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Małgorzata Muszyńska

KUJAWSKO-POMORSKA SZKOŁA WYŻSZA W BYDGOSZCZY

**PSYCHOANALITYCZNE UJĘCIE FORMY ESTETYCZNEJ
WEDŁUG G.J. ROSE
JAKO ZDROWOROZWOJOWE DOŚWIADCZENIE EDUKACYJNE¹**

**WPROWADZENIE DO PSYCHOANALITYCZNEJ KONCEPCJI
FORMY ESTETYCZNEJ**

W moich wcześniejszych artykułach, także publikowanych na łamach niniejszego rocznika oraz w książce zatytułowanej „Alegorie w estetycznych przestrzeniach pedagogiki. Dwoistość w ekspozycjach ironicznego alegoryka – badania jakościowe” zwracałam uwagę na możliwości edukacyjne, jakie stwarza posługiwanie się zasobami sztuki oraz metodami, które angażują myślenie metaforyczne – alegoryczne i ironiczne. Sugerowałam, że te instrumenty wyobraźni mogą służyć do wywołania procesu sublimacji. Zasadą poruszania się w tej estetycznej przestrzeni zmieszanej jest konwergencja czyli zasada podobieństwa elementów tych koncepcji i teorii, z których składać się może zestrojona całość, służąca jako podstawa w badaniach pedagogicznych i w praktyce edukacyjnej, w jej wielu wymiarach z terapeutycznym włącznie². Dlatego uznałam za słuszne omówienie koncepcji Gilberta J. Rosego, która jest opisana w książce „The Power of Form. A Psychoanalytic Approach to Aesthetic Form”, dotyczy procesów twórczych: prymarnego i wtórnego zarówno artysty, jak i odbiorcy. Przybliży relacje artysty i odbiorcy z wyidealizowanym obiektem artystycznym, przyczyniające się do harmonijnego funkcyjono-

¹ Niniejszy tekst jest zmienionym fragmentem Rozdziału 7 książki mojego autorstwa zatytułowanej *Alegorie w estetycznych przestrzeniach pedagogiki. Dwoistość w ekspozycjach ironicznego alegoryka – badania jakościowe*, Wydawnictwo Naukowe Grado, Toruń 2013.

² Magistrantka KPSW, uczęszczająca na moje seminarium, pani Dorota Murach-Ja-gła wykorzystała model, widzenia binokularnego Loewalda/Millera w moim opracowaniu jako pryzmat teoretyczny w badaniach własnych, dotyczących terapii osób z niepełnością intelektualną.

wania umysłu i podnoszenia poczucia własnej wartości. Te relacje polegają na łączeniu się i oddzielaniu od obiektu sztuki i są wyjaśniane przez G.J. Rosego w podejściu psychoanalitycznym w następujący sposób:

„[p]raca artystyczna uzewnętrznia aktywność umysłową chwila po chwili, w zwolnionym tempie, w sposób powiększony i abstrakcyjny. Sprzyja to poczuciu połączenia z dziełem sztuki. Podmiot, obiekt i interakcja przeplatają się wzajemnie w dynamicznym systemie: tymczasowe poczucie połączenia poprzedza ponowne rozdzielanie, rozpuszczenie wewnętrznych barier poprzedza ponowne wytyczenie granicy. W formie estetycznej dostrzegamy integrację prototypowych doświadczeń separacji i fuzji z matką”³. Psychoanalicy podkreślają, że „forma estetyczna powoduje daleko bardziej harmonijne pogodzenie się z dwoistą naturą czasu i przestrzeni oraz naszych własnych myśli i uczuć, niż mogą to uczynić nasze własne operacje umysłowe w swoich codziennych przejawach i działaniu chwila po chwili”⁴. Tak więc obiekt artystyczny nie stanowi tylko przejawu pracy umysłu, lecz stanowi przejaw umysłu wyidealizowanego. Zainteresowanie psychoanalityków formą artystyczną jako nośnikiem treści nie stanowi wyjątkowego przypadku i jest powszechnie znana. Andrew Forge w przedmowie do pracy G.J. Rosego przywołuje przykłady przyjaźni Adriana Stokesa z Benem Nicholsonem i Henrym Moore’em. Podkreśla, że cechą charakterystyczną podejścia np. Melanie Klein jest analiza wytworzonych przez pacjentów form oraz taka sama skłonność do odbioru sztuki⁵.

POWIĄZANIE ID I EGO W PROCESACH PODSTAWOWYM I WTÓRNYM

Struktury *id* i *ego* są opisane przez G.J. Rosego kategoriami procesu podstawowego i wtórnego, które nie tylko nie wykluczają się wzajemnie, ale są sprzężone i pozostają w interakcji⁶. Proces pierwszy – „poszukuje szybkie-

³ G.J. Rose, *The Power of Form. A Psychoanalytic Approach to Aesthetic Form*, International Universities, INC, Madison Connecticut 1980, s. 13–14.

⁴ Ibidem, s. 13–14.

⁵ Ibidem, s. XV.

⁶ A. Forge uważa, że G.J. Rose chce wyjść poza wcześniejsze sformułowania E. Krisa i Gombricha dotyczące „regresji w służbie *ego*”, sugerujące zamkniętą granicę i bezkompromisowe albo/albo pomiędzy systemami. „Podczas, gdy Gombrich poszukuje informacji, malarz poszukuje możliwości. Koncepcja G.J. Rosgo koliduje z koncepcją Gombricha w tym sensie, że ten ostatni uznał za niemożliwe jednoczesne postrzeganie obrazu, jego głębi i płaskiej kompozycji” (A. Forge, Foreword do pracy G.J. Rosego, *The Power of Form...* op.cit., s. XV).

go rozładowania, jest związany z pracą, jest holistyczny, niedialektyczny, nawołujący do kondensacji i przemieszczenia”. Proces drugi – „działa na rzecz wolniejszego rozładowania, postępowania z refleksją, przez kategoryzujące porównanie, część po części”⁷.

Koncepcja G.J. Rosego podkreślająca formę, zakłada wzajemną relację z treścią, od dawna postulowaną przez estetyków, która jest także badana przez psychologów⁸. Wyjaśnia się ją następująco: „system obronny *ego* przenosi treść fantazji *id* tak, że forma niesie znaczenie”⁹. We współczesnej psychologii „zarówno *id* jak i *egowylania* się z nieodróżnicowanej macierzy, nie zaś jako jedno wynikające z drugiego”¹⁰. Nie można już wiązać *id* tylko z treścią, a *ego* tylko z formą, ponieważ forma może ewaluować zarówno i w *id*, jak i *ego*. Tryby organizacyjne *id*, choć są „znaczaco różne od *ego*”, nadal są „trybami organizacyjnymi” i nakładają „formę na *id*”, które było postrzegane jako chaotyczne¹¹. Można powiedzieć z pewnym uproszczeniem, podkreśla G.J. Rose, że:

„[...] zróżnicowane zasady organizacyjne odpowiadają procesom prymarnym i są *pod dużym ciśnieniem*, poszukując natychmiastowego rozładowania, a także podlegają kondensacji i przesunięciom bez uwzględnienia separacji logicznych”. Natomiast „treści mentalne uporządkowane w procesie drugorzędym znajdują się *pod niskim ciśnieniem*, podlegają opóźnionemu rozładowaniu i podlegają logicznym zasadom precyzyjnego rozróżniania”¹².

Dochodzi do przejścia między ekstremami, pisze G.J. Rose, powołując się na Ernsta Krisa, ponieważ: „[...] mobilna energia i szybsze rozładowanie prymarnego procesu są w kontinuum za związaną energią i wolniejszym rozładowaniem procesu wtórnego. Wykraczając poza to możemy mówić o prymarnym i wtórnym procesie w powiązaniu z trybami organizacji percepcji w zależności od tego, czy postrzegane elementy są połączone (skondensowane) holistycznie, czy są trzymane osobno, czy też są gdzieś po środku skali”¹³. Wtedy możemy konceptualizować konfigurację holistyczną procesu

⁷ Ibidem, s. 9.

⁸ Moses, Schur, cyt. za: G.J. Rose, op.cit, s. 9.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem, s. 9–10.

prymarnego w odniesieniu do zróżnicowanych stopni powolnego rozładowania procesu wtórnego¹⁴. Podsumowując ten tok myślenia, można przyjąć, że teoretyczną podstawę powiązania formy i treści stanowi koncepcja powstawania *id* i *ego* z niezróżnicowanej macierzy i wzajemnej relacji obu procesów prymarnego oraz wtórnego. G.J. Rose zauważa jeszcze inny, poza Kantem, Croce i Santayaną, cel badań, którym jest tworzenie „teoretycznego mostu” pomiędzy stosunkiem estetycznym – percepcyjnym a psychoanalitycznym, który podkreśla motywację. Jednak pomimo tego Rose proponuje perspektywę psychoanalityczną, podążającą w kierunku teorii estetyki ewoluującej „w obrębie teorii rzeczywistości i percepcji, nie zaś w stronę teorii związanych przede wszystkim z motywacją”¹⁵. Swoje stanowisko uzasadnia następująco: „[k]reatywność nie jest jedynie wynikiem zmienności rozładowujących się popędów *id*. Wyraźnie zaznaczają się świadome i nieświadome interesy *ego*. Ponieważ *ego* jest organem adaptacyjnym, orientacja w ewoluującej rzeczywistości jest zagadnieniem centralnym. Struktura form estetycznych odzwierciedla te sprzeczności, tak samo jak treść estetyczna odzwierciedla konflikty bardziej ogólnie podkreślane w kategoriach edypalnych, społecznych lub egzystencjalnych”¹⁶. Główny sens koncepcji sprowadza się do tezy, że „umysł pracuje na przynajmniej dwa różne sposoby jednocześnie, za pośrednictwem procesu prymarnego i wtórnego”¹⁷ zastrzeżeniem, że w „rzeczywistym doświadczeniu zawsze istnieje zróżnicowana domieszka do nich”. W związku z tym G. J. Rose proponuje następujące hipotezy, które tak oto brzmią:

1. Umysł funkcjonujący zgodnie z „czystym” procesem prymarnym organizuje percepcję czasu jako stałą i ciągłą.
2. Przestrzeń jest zajmowana przez jednolite, połączone obiekty.
3. Osoba stanowi konglomerat uczuć i motorycznych impulsów do działania.
4. Umysł funkcjonujący zgodnie z „czystym” procesem drugorzędym traktuje czas jako osobne, nieustannie zmieniające się chwile. Przestrzeń także składa się z osobnych, ostro zdefiniowanych obiektów. Osoba to logiczne racjonalne myślenie¹⁸.

¹⁴ Ibidem, s. 9.

¹⁵ Ibidem, s. 10.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem.

W bardziej szczegółowym sensie rozważa G.J. Rose istnienie dwóch równocześnie działających (z wieloma stopniami pomiędzy) i fundamentalnie różnych ram orientacyjnych dla „czasu, miejsca i osoby”. Czas jest postrzegany zarówno jako kołowy, jak i liniowy. Charakteryzują go dwa zjawiska powracających i niekończących się cykli i osobnych momentów zmiany. „Postrzeganie przestrzeni prawdopodobnie także jest dwojakie, ponieważ widzimy, że istnieje zarówno skoncentrowana, jak i nieliniowa przestrzeń, która składa się ze zróżnicowanych, osobnych obiektów”¹⁹. Istnieje także dychotomia pomiędzy naszymi motorycznymi impulsami, wywołującymi bezpośrednio działanie z jednej strony, a naszymi logicznymi myślami i tworzeniem planu działania z drugiej.

Autor proponując hipotetyczną koncepcję podwójnego systemu przetwarzania danych przez umysł, zdaje sobie sprawę z tego, że nie może być on doskonały w określeniu nieskończonej złożoności świata. Jako perspektywę, przyjmuje tę filozofię nauki, która mówi o komplementarności, stopniach nieokreśloności, niepewności i prawdopodobieństwie w odróżnieniu od „pewników i dokładności mechaniki systemu zamkniętego”²⁰. Filozofia nauki powraca do mądrości przedsokratejskiego Heraklita i wielu filozofów Wschodu (Capra) i widzi jej ciągłość we współczesnej fizyce, która rzeczywistość rozumie bardziej jako strumień niż twór stabilny. Jest to podejście spójne z koncepcjami rozszerzonej estetyki, w której doświadczenie estetyczne otwiera się na wieloznaczność i chwiejność znaczeń²¹.

Według G.J. Rosego opozycja stabilność i ruch może konceptualizować w psychoanalizie pośredni obszar wyobraźni, powodujący proces przejściowy operujący pomiędzy jaźnią i zewnętrznym światem obiektów. Koncepcyjnie (rys. 1) przedstawia G.J. Rose następujące punkty widzenia, które są powiązane z dialektyką wieloznaczności i kontroli, wtedy, gdy dochodzi do „połączenia vs rozdzielania w czasie i przestrzeni”, lub do pojawienia się „uczucia vs myśl w osobie”:

- ze strukturalnego punktu widzenia obszar wyobraźni znajduje się pomiędzy rdzennymi funkcjami *ego*, takimi jak testowanie rzeczywistości i zewnętrznymi granicami *ego*,

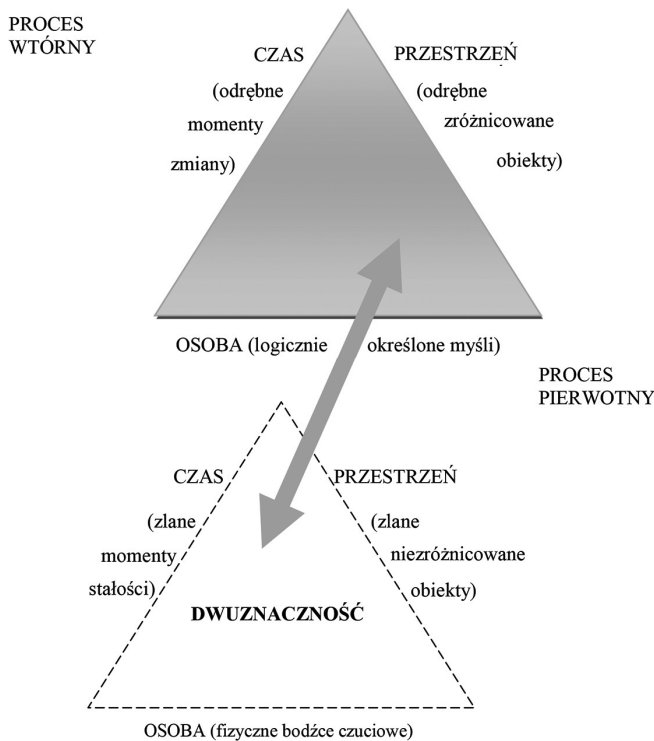
¹⁹ A. Ehrenzweig, cyt. za: G.J. Rose, op.cit., s. 11.

²⁰ Ibidem, s. 11.

²¹ J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, tłum. A. Potocki, wstęp. I. Wojnar, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, Wrocław 1975; M. Gołaszewska, *Estetyka możliwości. Eseje filozoficzne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005; W. Welsch, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, tłum. K. Guczalska, UNIVERSITAS, Kraków 2005.

- lub alternatywnie można to postrzegać w kategoriach pewnego nakładania się przedstawień siebie i obiektu w obrębie *ego*,
- perspektywa genetyczna podkreśliłaby zmienny ruch pomiędzy narcystryczną fuzją z matką oraz ponowną separacją i indywidualacją,
- ekonomiczny punkt widzenia skupiłby się na przejściach pomiędzy procesem prymarnym i wtórnym²².

Rys. 1. Interakcja procesów pierwotnych i wtórnych, G.J. Rose, *The Power of Form. A Psychoanalytic Approach to Aesthetic Form*, International Universities, INC, Madison Connecticut 1980, s. 12



FUZJA I SEPARACJA ODBIORCY Z DZIEŁEM SZTUKI

Forma estetyczna, zarówno muzyczna, jak i literacka, czy plastyczna odbija i „harmonizuje rozbieżności i napięcia spowodowane przez formalne charakterystyki umysłu”. Obejmuje wieloznaczność oraz kontrolę, wyostrza myśl

²² J. Rose, op.cit., s. 11.

i uczucia, oddzielenie oraz fuzję. Formy wydają się reprezentować zmianę w różnorodnych transformacjach np. w muzyce, czy też postępie liniowym np. w literaturze (Faulkner), lecz w istocie kryją powroty, które w kołowy sposób napotykają na podstawy.

Procesy odbioru sztuki oraz praca artystyczna mają prawdopodobnie charakter relewantny, ponieważ odbiorca i artysta doznają podobnych odczuć, które sprzyjają „poczuciu połączenia z dziełem sztuki”²³. Widz angażuje się, bowiem dzieło wywołuje odzew uczestnictwa przez fakt uznania przez niego „równowagi pomiędzy zewnętrzną, harmonijną kompozycją sztuki, a własnym, niespełnionym zmaganiem”. Artysta w procesie swojej pracy chwila po chwili uzewnętrznia aktywność umysłową. Czyni to w zwolnionym tempie, w sposób abstrakcyjny. G.J. Rose, powołując się na A. Stokesa i D.W. Winnicotta, charakteryzuje dynamiczny proces, podczas którego podmiot, obiekt i interakcja przeplatają się wzajemnie – „tymczasowe poczucie połączenia poprzedza rozdzielenie, a rozpuszczenie wewnętrznych barier poprzedza ponowne wytyczenie granicy”²⁴. W formie zaś, podkreśla, dochodzi do „integracji prototypowych doświadczeń separacji i fuzji z matką”²⁵ i to właśnie forma estetyczna bardziej niż operacje umysłowe i codzienne działania powoduje daleko bardziej harmonijne pogodzenie się z dwoistą naturą czasu i przestrzeni, myśli i uczuć. Fuzja z obiektem sztuki jest „częściowo fuzją z samodzielnym, wyidealizowanym obiektem”²⁶. Ruch przeplatającego się łączenia i oddzielenia nie tylko oznacza harmonijne funkcjonowanie umysłu, lecz podnosi poczucie własnej wartości. Ta prawidłowość polegająca na rozluźnieniu i zwiększaniu napięcia dostrzegana jest przez antropologów i psychologów. Lévi-Strauss pisze o radości estetycznej, którą wypełnia mnogość podniet i momentów wytchnienia²⁷. Mahler, Pine, Bergman obserwują podfazę zbliżenia małego dziecka z matką, która przejawia się w zabawie, polegającej na poszukiwaniu i odpychaniu jej²⁸.

Powtarzające się łączenie i oddzielanie od obiektu sztuki (oznaczające harmonijne funkcjonowanie umysłu) podnosi poczucie własnej wartości. Wtedy: „[m]ożliwe jest, że trwający rezonans pomiędzy wrażliwą publicznością

²³ Ibidem, s. 13.

²⁴ Ibidem, s. 13–14.

²⁵ Ibidem, s. 12–13.

²⁶ Ibidem, s. 13.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem, s. 13–14.

i dziełem sztuki, oprócz dostarczania wrażenia połączenia z wyidealizowanym obiektem, spełnia także potrzebę adaptacyjną niegdyś zaspokajaną przez tego rodzaju wczesne interakcje matka – dziecko. Te interakcje z matką zapewniały pewną stabilizację w płynnej rzeczywistości, zapewniając spójną ramę orientacji. Ale w stopniu ograniczonym przez złożoność rzeczywistości istnieje stała potrzeba ponownej kalibracji punktów orientacyjnych w odniesieniu do czasu, miejsca i osoby. Ponieważ struktura formy estetycznej godzi dwa przeciwne sposoby, w jaki postrzegamy zarówno czas, jak i przestrzeń, a także kontrast pomiędzy logicznymi i emocjonalnymi impulsami danej osoby, można przyjąć, że zjawisko to spełnia to zadanie. Zgodność pomiędzy strukturą formy estetycznej i umysłu zapewnia obszar, w którym *ego* może testować swoje możliwości w odniesieniu do bieżącej orientacji w aktualnej rzeczywistości²⁹. Należy podkreślić, że moment doświadczenia estetycznego nie jest tylko powrotem do przeszłości, ale stanowi oscylację pomiędzy przeszłością i terażniejszością, skierowaną w kierunku aktualnej funkcji adaptacyjnej. Jest to dokładnie przeszłe doświadczenie bez regresji, zmysłowo ukształtowana przeszłość elastycznie zawarta w terażniejszości, poszerzająca moment o większą wymiarowość i zwiększająca poczucie tymczasowości, która odróżnia wrażenie estetyczne od zwykłego sentymentalnego. Rose wyjaśnia to w sposób następujący: „[n]awet poczucie połączenia z obiektem sztuki jest odmienne od oryginalnego, narcystycznego połączenia z matką. Amalgamat fantazji i wspomnień dotyczących własnej osoby z przeszłości jest przeniesiony do myślowo-uczuciowego związku z obiektem artystycznym, który rezonuje nie tylko z przeszłością, ale także z aktualnie doświadczającą go osobą. Skupienie się przeszłości i terażniejszości na obiekcie sztuki może być porównane do stereoskopowego postrzegania głębi, w którym każde oko koncentruje się na obrazie z nieco innego kąta. W postrzeganiu estetycznym głębia tworzy się, gdy przeszłość i terażniejszość są postrzegane pod innymi kątami. W tym procesie czas, przestrzeń i osoba są formowane na nowo, powtarzając pierwsze konstrukcje rzeczywistości, obecnie zaktualizowane³⁰”.

G.J. Rose kwestionuje istnienie genetycznego „źródła” doświadczenia estetycznego. Dopuszcza prawdopodobieństwo powtarzalnie kolistego zjawiska separacji i fuzji, które jest podtrzymywane przez całe życie psychiczne. Ta fundamentalna dychotomia może być analizowana na wiele sposobów. Natomiast wszystkie te opisy odpowiadają raczej trybowi „organizacji drugorzędnego

²⁹ Ibidem, s. 14.

³⁰ Ibidem, s. 14–15.

przetwarzania poprzez nakreślenie oraz trybowi holistycznemu przetwarzania podstawowego”³¹.

Współistnienie tych dwóch podstawowych procesów na wszystkich poziomach, oraz potrzeba ich skoordynowania implikują ciągłość połączenia i różnicowania w całym rozwoju. Niezamykające się granice świadomości i rozwój wyobraźni powodują, że „struktura formy estetycznej zaprasza do uczestnictwa w identyfikacji i interakcji”, „podtrzymuje stałą potrzebę wyostżenia orientacji w nieustannie rozszerzającej się rzeczywistości, jednocześnie oferując to, co subiektywnie jest odczuwane jako doświadczenie estetyczne”³². O ile źródło formy estetycznej mieści się w „płynnych granicach prymarnego narcyzmu dziecka”, to u dorosłego staje się „autonomicznie elastyczne”. Ta struktura wiąże się z dialektyką kontroli i wieloznaczności. Obejmuje ona: myśli i uczucia oraz akcję oddzielenia i połączenia. A zatem tak wyłaniające się doświadczenie (ze źródła i struktury) przenosi się w stronę rzeczywistości, która przez czas, przestrzeń i samą osobę wiąże się z niejednoznacznym sposobem funkcjonowania umysłu.

Mówiąc najogólniej, znaczenie formy estetycznej jest zakorzenione w naturze biologicznej, a potrzeba jej zachowania w poszerzającej się i płynnej rzeczywistości stanowi jej sedno. Wczesne interakcje z matką mają wpływ na procesy życiowe, które charakteryzują różnicowanie i łączenie. W koncepcji G.J. Rosego „tłem psychoanalitycznym jest tu druga teoria instynktu seksualnego i agresji Freuda, przy czym ta druga siła uznawana jest jako nieodłączna dla nieustannego dążenia do różnicowania”³³. G.J. Rose uważa, że psychologia formy artystycznej powinna być przedmiotem dalszych badań, a szczególnie ważne i mało rozpoznawane jest potencjalne znaczenie styku psychoanalizy i sztuki jako dziedzin naturalnie sprzymierzonych.

Na podstawie litografii Muncha *Krzyk* (1895) G.J. Rose ilustruje proces przejścia od stanu psychotycznego do stanu integracji, krytykując jednocześnie zbyt łatwą, choć mieszczącą się w konwencji historii sztuki, piktoralną ewolucję sceny prześladowanej przez Hellera. I ta krytyka jest szczególnie ważna z uwagi na zauważoną przez Rosego powierzchowną analizę alegorii

³¹ W Rozdziale 8 swojej pracy Rose zawarł dyskusję o pojęciach dotyczących różnych stylów kognitywnych dla prawej i lewej półkuli mózgu: analitycznego (różnicowanego) trybu dla dominującej półkuli oraz holistycznego (połączonego) trybu dla niedominującej półkuli; ibidem s. 15.

³² Ibidem.

³³ Ibidem, s. 15–16.

śmierci. Oto ona: „[a]nalizując rysunki Muncha jako alegorie śmierci jego ojca, Heller interpretuje radykalnie skróconą ścieżkę jako drogę ku śmierci. Popiera to stwierdzenie poprzez uwzględnienie pewnych określeń z norweskich wyrażań idiomatycznych. Obraz jako całość jest śladem autoportretu „Rozpacz”, wykonanego w tym samym roku, co wspomnienie na moście (1892) i postrzegany jest jako sportretowanie przerażenia z powodu utraty samego siebie”³⁴.

Rose podkreśla znaczenie mostu, a szczególnie balustrady, o którą oparł się Munch. Została ona w jego pamięci jako jedyna solidna, masywna forma, zapewniająca stałe oparcie w walce przedstawionej na obrazie. Skrócony obraz mostu odzwierciedla i dramatyzuje emocjonalne odosobnienie postaci. Mamy wrażenie, że ucieka ona z pola widzenia przerażona własnym krzykiem, lecz jednocześnie „silna struktura bariery mostu utrzymuje ją mocno złączoną z dwoma oddalającymi się postaciami w tle”³⁵. Most jako formalny układ jest środkiem zarówno ucieczki jak i przywiązania. On sam jako „część centralnego trójkąta łączącego niebo z morzem” wyraża emocjonalne turbulencje i utrzymuje je zintegrowane wewnątrz kompozycji obrazu jako całości³⁶. Krzycząca postać i dwie oddalające się osoby tworzą jeden z dwóch trójkątów na obrazie. Drugi, ogromny, formalny trójkąt tworzą również osoby wraz z rozpiętością mostu, a dwa pozostałe ramiona utworzone są ze wzburzonego nieba i krajobrazu. Wszystko ograniczone jest centralnym, wydawałoby się spokojnym morzem.

Rose odczytując dzieło przez połączenie formy i psychoanalizy sugeruje, że most mógłby być pojmowany, jako przedstawienie procesu przejścia z zagrożającego stanu psychotycznego. Zauważa, że: „[s]iły odśrodkowe w kompozycji prawie obezwładniają dośrodkowe zaznaczając, że wzajemna zależność «ja» i rzeczywistości jest zagrożona. Świat wewnętrzny i zewnętrzny drżą na krawędzi zerwania tej więzi. Wiarygodność mostu w utrzymaniu ich razem poświadczona jest w kategoriach niejasnych, przeciwstawiając siłę balustrady słabości podłoża”³⁷.

Konflikt na moście jest dynamicznym obrazowym przedstawieniem kryzysu osobowościowego w dialektyce uniwersalnej „ja” i rzeczywistość, Ja i Ty³⁸.

³⁴ Ibidem, s. 118.

³⁵ Ibidem, s. 120.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Do takich wniosków można dojść oglądając kolekcję innych litografii E. Mucha, które w kolejnych wersjach przedstawiają emocjonalną transformację ze stanów depresyj-

Jest to głównie autonomiczne, bezkonfliktowe artystyczne *ego*, które jest w stanie zawrzeć w sobie intensywność zmagania się w ramach kompozycji obrazowej – i, wydaje mi się, zawiera również psychozy Edwarda Muncha³⁹. Dwoisty prąd odpychania i przyciągania, sprzeczność i ekspansja jest udratyzowana i uchwycona; samotność wyalienowania przeciwko terrorowi fuzji jest wyrażona i estetycznie rozwiązana w orkiestracji formy i zawartości koncentrującej się na wyobrażonym mostem przejścia⁴⁰. Rosew ten sposób analizuje proces reintegracji, która zachodzi „chwila po chwili” w dynamicznej interakcji pomiędzy *ego* i rzeczywistością. W tym celu wykorzystuje do swoich badań „psychoanalityczne rozróżnienia pomiędzy procesami pierwotnymi i wtórnymi. Odnoszą się one do różnych typów rozładowania. Ożywiają się one w terażniejszości, przywołując przeszłe wspomnienia rozdzielenia i połączenia (z ideałem) – są to zjawiska dostrzegane i opisywane zarówno przez H.W. Loewalda, jak i przez G.J. Rosego⁴¹. Doświadczamy ponownie i możemy powiedzieć, że „czujemy wzrost napięcia i uwolnienia w nieustannej interakcji, która zachodzi pomiędzy formą estetyczną, «ja» terażniejszym i «j» przeszłym”⁴². Tylko wtedy, kiedy zaakceptujemy i zrozumiemy to trójkątne sprężenie nasze postępowanie, które będzie synchroniczne i harmonijne oraz niepozbawione idealizacji, zachęci nas do powtórnych fuzji i ponownych oddzieleni od dzieła sztuki. I jak stwierdza G. J. Rose: „[t]en proces powtarza pierwsze kroki w konstrukcji rzeczywistości, zasila wtórny narcyzm i podnosi samoocenę. Jednocześnie służy celowi adaptacyjnemu, czyli reorientacji w czasie, przestrzeni i w stosunku do osoby w bieżącej rzeczywistości”⁴³.

nych w stan pogody ducha i powracającej harmonii. Oglądając wystawę w National Gallery of Art. w Waszyngtonie (wrzesień 2010 r.) oraz katalog E. Prelinger, A. Robinson, *Edvard Munch Master Prints*, Publishing Office, National Gallery of Art, Washington 2010, zwróciłam uwagę na te progresywne przekształcenia, oddane nie tylko przez cieplejszą barwę, ale delikatny uśmiech postaci np. w pracy „Anxiety” z 1896 roku i w późniejszych, czy w cyklu przedstawiającym Madonnę w jej wersji bez szkieletu niemowlęcia z 1914 roku.

³⁹ Również z analiz listów Edwarda Muncha, twierdzą jego biografowie, można odnieść wrażenie, że Munch radził sobie z traumami dzieciństwa. Korespondencja artysty świadczy o jego pogodnym usposobieniu.

⁴⁰ Ibidem, s. 121.

⁴¹ H.W. Loewald, *Sublimation, Inquiries into Theoretical Psychoanalysis*, Yale University Press, New Haven–London 1988.

⁴² Ibidem, s. 213.

⁴³ Ibidem.

Możemy rzec, że jego ważnym walorem jest autoanaliza, budująca poczucie budowania własnego, mobilnego kapitału wiedzy o sobie w-świecie, o nierozwiązalnym związku z nim.

Tabela 1. Psychoanalityczne procesy rozróżnienia pomiędzy procesami pierwotnymi a wtórnymi na podstawie pracy G.J. Rose, *The Power of Form. A Psychoanalytic Approach to Aesthetic Form*, International Universities, INC, Madison Connecticut 1980

Procesy pierwotne	Procesy wtórne
<ul style="list-style-type: none"> – Dążą do bezpośredniego zadośćuczynienia i rozładowania w interesie przyjemności. – Rozładowanie będzie tożsame z pamięcią zadowolenia (poszukują tożsamości percepcji i tym sposobem dążą do halucynacyjnych spełnień życzeniowych). – Wykorzystują niezneutralizowaną energię. – Są powiązane z somatyzacją reakcji. – Angażują kateksje ruchome (dają one skupienie, przemieszczenie i inne formalne stany procesu pierwotnego). Manifestują one np. współlistnienie wzajemnie przeciwstawiających się sobie idei. Pojęcie czasu i przestrzeni różni się od tego, które znamy ze świadomej percepcji. 	<ul style="list-style-type: none"> – Działają dzięki zneutralizowanej energii. – Działają przy pomocy mechanizmów logicznej myśli. – Dominują pryncypia rzeczywistości. – Są powiązane są z desomatyzacją reakcji. – Rozładowanie reakcji jest opóźnione i rozłożone na dłużej, od pamięci zadowolenia do pamięci związanej z zachowaniem, które doprowadziło do rzeczywistego zadośćuczynienia. Proces wtórny nie poszukuje tożsamości z pierwotnie zaspokajaną percepcją (tożsamość percepcji) lecz raczej z myślą, która ostatecznie prowadziła do rzeczywistego zadośćuczynienia (tożsamość myśli).

Rose uważa, że zaproponowana przez niego analityczna interpretacja, choć zakorzeniona w zagadnieniach natury podstawowej jest otwarta, ponieważ niesie w sobie estetyczną wieloznaczność. Kreatywna wyobraźnia może służyć jako „most” do przemieszczenia z dowolnego miejsca w dowolnym kierunku.

PODSUMOWANIE

Uczestniczenie w procesach o charakterze doświadczenia estetycznego daje poczucie bycia wyjątkowym i tworzenia własnej psychobiografii, która powstaje w dialektyce światów – racjonalnego z irracjonalnym, materialnego z duchowym, świadomego z nieświadomym, a w moim wcześniej omawianym projekcie – idealnego z anomijnym. Przekroczenie granic życia w kierunku sztuki uświadamia także zniesienie opozycji tych światów. Zachęcając nas do takiej podróży interpretatorzy Freudowskiej koncepcji sublimacji, do których należą V.P. Gay, G. Hagman, J.D. Miller, H.W. Loewald i G.J. Rose, coraz bardziej przekonując, że bez tej próby bylibyśmy zamkniętymi monadami, pozbawionymi refleksji oraz zdolności do sublimacji. Wiedza o doświadczeniu estetycznym, jego wymiarze psychoanalitycznym, stanowi podstawę do projektowania metod edukacyjnych, które mogą być pomocne w samopoznaniu i budowaniu subtelnych relacji uczniów z nauczycielami, rodzicami i innymi dorosłymi. Wspiera to podejście również współczesna pedagogika zaintereso-

sowana metodami innego porozumiewania się, w celu wywołania procesów wiodących do zmian i naprawy. Dążą one do sublimacji w stronę otwartych, zmieszanych przestrzeni dla rozwojowych, i w pozytywnym sensie, dysymetrycznych kontaktów z nauczycielami, władającymi figurami retorycznymi w sytuacjach edukacyjnych⁴⁴. Figury te mogą otworzyć nową, estetyczną przestrzeń edukacyjną, sprzyjającą różnym rodzajom sublimacji (np. zdroworozwojowym, np. gdy chcemy pozbyć się brzydoty, niegodziwości, jednocześnie traktując je, jako związane z nami, a nie odrębne, zewnętrzne). Przestrzeń zmieszana, której istnienie sugerują koncepcje kolejno przeze mnie omawiane, może sprzyjać takim procesom.

LITERATURA

- Dewey J., *Sztuka jako doświadczenie*, tłum. A. Potocki, wstęp. I. Wojnar, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, Wrocław 1975.
- Ehrenzweig A., *The Hidden Order of Art*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California 1995.
- Gay V.P., *Freud on Sublimation. Reconsiderations*, State University of New York Press, New York 1992.
- Gołaszewska M., *Estetyka możliwości. Eseje filozoficzne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005.
- Hagman G., *Beauty, Creativity and the Search for the Ideal*, Rodopi B.V., Amsterdam–New York 2005.
- Loewald H.W., *Sublimation, Inquiries into Theoretical Psychoanalysis*, Yale University Press, New Haven–London 1988.
- Lorenc I., *Estetyka po estetyce – strategia logosu*, [w:] A. Zeidler-Janiszewskiej (red.), *Problemy ponowoczesnej pluralizacji kultury. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, Poznań 1998.
- Miller J. D., *Loewald's "Binocular Vision" and the Art of Analysis*, „Journal of the of the American Psychoanalytic Association” 2008, 56/4.
- Muszyńska M., *Alegorie w estetycznych przestrzeniach pedagogiki. Dwoistość w ekspozycjach ironicznego alegoryka – badania jakościowe*, Wydawnictwo Naukowe Grado, Toruń 2013.
- Peters G., *Dissymmetry and Height: Rhetoric, Irony and Pedagogy in the Thought of Husserl, Blanchot and Levinas*, „Human Studies” 2004, 27 (2).

⁴⁴ G. Peters, *Dissymmetry and Height: Rhetoric, Irony and Pedagogy in the Thought of Husserl, Blanchot and Levinas*, „Human Studies” 2004, 27 (2), s. 187–206.

- Prelinger E., Robinson A., *Edvard Munch Master Prints*, Publishing Office, National Gallery of Art, Washington 2010.
- Rose G., *The Power of Form. A Psychoanalytic Approach to Aesthetic Form*, International Universities, INC, Madison Connecticut 1980.
- Welsch W., *Estetyka poza estetyką, O nową postać estetyki*, tłum. K. Guzczalska, UNIVERSITAS, Kraków 2005.
- Winnicott D.W., *On the Use a fan Object and Psychosomatic Disorder*, [in:] *Psychoanalytic Explorations*, Cambridge, Harvard University Press 1992.
- Winnicott D. W., *Playing and Reality*, Routledge, New York–New Jersey 1989.

STRESZCZENIE

Tekst dotyczy kolejnej, po sublimacji Loewalda/Millera, omawianej koncepcji doświadczenia estetycznego G.J. Rosego na podstawie jego książki „The Power of Form. A Psychoanalytic Approach to Aesthetic Form”. Wyodrębnienie przez autora procesów twórczych: prymarnego i wtórnego zarówno artysty, jak i odbiorcy, przybliża relacje artysty i odbiorcy z wyidealizowanym obiektem artystycznym, przyczyniające się do harmonijnego funkcjonowania umysłu i podnoszenia poczucia własnej wartości, gdy terażniejsze „ja” jest w dialogu z przeszłym „ja”. Dlatego współistnienie tych dwóch podstawowych procesów na wszystkich poziomach oraz potrzeba ich skoordynowania implikują ciągłość połączenia i zróżnicowania w całym rozwoju. Ich dostrzeżenie może pomóc pedagogom-edukatorom w realizacji ich skomplikowanych celów.

Słowa kluczowe: forma estetyczna, dwoistość, proces prymarny i wtórny, zdroworozwojowe doświadczenie edukacyjne.

PSYCHOANALYTIC APPROACH TO AN AESTHETIC FORM AS A COMMON SENSE LEARNING EXPERIENCE ACCORDING TO GILBERT J. ROSE

SUMMARY

The text refers to the concept of aesthetic experience of Gilbert J. Rose described in his book “The Power of Form. A Psychoanalytic Approach to Aesthetic Form”, that followed the theory of sublimation of Loewald and Miller. The author separates primary and secondary creative processes both for the artist and for the audience. That leads to closer relationships between the artist and the recipient of an idealized object of art, contributing to the smooth functioning of the mind and raising the self-esteem when the present-day „I” is in dialogue with the past „I”. Therefore, the coexistence of these two fundamental processes at all levels and the need to coordinate them implies the continuity of the connectivity and differentiation throughout

the whole development. Such perception can help teachers and educators to achieve their complex goals.

Key words: aesthetic form, duality, primary and secondary processes, common sense educational experience.