

Yvon Belaval

Psychoanaliza, literatura, krytyka

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 72/4, 305-322

1981

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

YVON BELAVAL

PSYCHOANALIZA, LITERATURA, KRYTYKA

Łatwo jest mówić o psychoanalizie i o krytyce literackiej, określając pierwszą jako np. studiowanie nieświadomości w ludzkim zachowaniu, a drugą — wyjaśnianie tak formy, jak treści tekstu napisanego w celu osiągnięcia efektu literackiego. Pod tymi ogólnymi sformułowaniami ileż jednak mieści się różnorodnych elementów. Z jednej strony psychoanaliza, poczynając od Freuda, nie przestała rozgałęziać się w rywalizujące szkoły — Adler, Jung, Melanie Klein, nieco później kulturalizm Fromma, Sullivana itd.; musiała przystosować się do oporów religijnych i politycznych, które napotykała w nielicznych krajach, gdzie wolno ją było uprawiać; nie znana w Afryce i na całym obszarze Islamu, na Wschodzie (z wyjątkiem Japonii), przez pewien czas wygnana z Niemiec i Austrii, zawsze zakazana w ZSRR i — ponadto — za żelazną kurtyną, ledwie tolerowana we Włoszech, nie przyjęta w Hiszpanii i Portugalii, itd.; łączono ją z teorią odruchów Pawłowa (J. H. Masserman), z badaniami nad instynktem zwierzęcym Tinbergena (koło wiedeńskie), z epistemologią Bachelarda, heideggeryzmem Biswängera, egzystencjalizmem Sartre'a itd. Gdyby ściśle trzymano się freudyzmu, i tak nie uniknięto by zróżnicowania: przemiany zachodziły w nim już w trakcie kształtowania go przez jego twórcę — *Wstęp do psychoanalizy*, który był inspiracją dla *L'Être et le Néant*, stanowi przecież zaledwie drugi etap tej ewolucji — a dalej jeszcze u jego uczniów: Lacana od Laforgue'a jakaż wielka dzieli różnica. Z drugiej strony krytyka; ta w chwili ukazania się *O marzeniu sennym* żywiła się jeszcze Sainte-Beuve'em — są to czasy Taine'a i Lanson'a — i nie omieszkała za sprawą Prousta zwrócić się przeciw Sainte-Beuve'owi, a potem znów dokonać zwrotu z Apollinaire'em, Valéryem, Rivière'em, Paulhanem, Dubos, Thibaudetem, surrealistami i przekształcać się tak, że „nowa krytyka” jest niewątpliwie no-

[Yvon Belaval, francuski eseista pisujący na tematy filozoficzne i literackie, autor m. in. *L'Esthétique sans paradoxe de Diderot* (Paris 1950), *Nathalie Sarraute* (wspólnie z M. Cranaki, Paris 1965).

Przekład według: Y. Belaval, *Préface*. W: A. Clancier, *Psychanalyse et critique littéraire*. Toulouse 1973, s. 7—21. Tytuł fragmentu pochodzi od Redakcji.]

wym gatunkiem literackim który dla większej jasności nie powinien zachować staroświeckiego miana „krytyka”. Do takiej różnorodności przyczynia się jeszcze i to, że od specjalisty aż do amatora każdy interpretator jest mniej lub więcej psychoanalitykiem; od zawodowego krytyka do nieprofesjonalnego konesera, a nawet do każdego, kto stwierdza, że jakieś dzieło podoba mu się lub nie — odbiorca jest mniej lub więcej krytykiem. Pytania dotyczącego psychoanalizy i krytyki literackiej nie da się więc sformułować w sposób jednobrzmiący, a zresztą dzisiejszą odpowiedź należałoby już jutro poddać sprawdzeniu. Jednakże i pytanie, i odpowiedź stają się znacznie prostsze od chwili, gdy — jak w tym właśnie przypadku — rozpatrywanym przedmiotem nie będzie ani psychoanaliza, ani krytyka, lecz wyłącznie ich płaszczyzna oddziaływania, i gdy ograniczymy się do obszaru francuskiego, gdzie freudyzm panuje niemal absolutnie.

*

Od czasu Lavatera, Ideologów, Galla, szkoły z Salpêtrière wpływ lekarzy duszy na pisarzy zaznaczał się coraz silniej, w konsekwencji zaś oddziaływał także na krytyków. Czegóż jednak od Ideologa, frenologa, psychiatry domagali się Balzakowie, Stendhalowie i Zolowie? Dowodów, przypadków. Z nich tworzyli potem materię powieściową. Zdobywali w ten sposób informacje, tak jak malarz historyczny szuka wiedzy o uzbrojeniu, strojach, czy jak Flaubert w mapie Kartaginy. Wypadało z kolei, by krytyk zamierzający ocenić prawdopodobieństwo postaci powieściowych czy dramatycznych — poezja nie dawała zbyt wielu powodów do takiego dochodzenia — zasięgnął z kolei porady lekarza; nawet więcej — przyzwyczajony przez Sainte-Beuve'a do wiązania dzieła z człowiekiem, krytyk posuwał się do informowania się u lekarza w sprawie samego autora. Jednakże psychiatria pozostawała wciąż poza literaturą, podobnie jak np. historia oręża czy ubiorów poza malarstwem. Powołany przez swą naukę do szukania za pomocą metod klinicznych lub doświadczalnych w organizmie albo w zablokowaniu jednego „ogniwa” świadomości przyczyn decydujących o charakterze lub o zaburzeniach, psychiatra nie był ani przygotowany, ani skłonny do poszukiwań obejmujących sztuki piękne czy literaturę — ani Barthes (mimo swojej interesującej rozprawy o pięknie), ani Baillarger, ani Moreau de Tours (mimo swych przyjaźni literackich czy niesłusznie zapoznanego dzieła), ani później Charcot czy Bernheim, czy Marie nie otworzyli dróg wiodących ku jakiejś estetyce. Ten honor przypadnie Freudowi i jego uczniom.

Otóż odwrotnie niż działo się to, gdy twórca i idący jego śladami krytyk kierowali się pó dokumentacyjne dane do psychiatry, psychoanalityka prowadziła jego teoria i metoda po dowody do pisarza i do artysty; tak więc gdy do tej pory krytyk szedł za twórcą, krytyka posługu-

jąca się psychoanalizą mogła odtąd łatwiej stać się stroną inspirującą.

Dzięki teorii nieświadomości uzyskiwały urojenia specyficzny sens tam, gdzie powodem nie było uszkodzenie organiczne czy ogniwo świadomości. Znajdowały wyjaśnienie już nie dzięki prostej przyczynie czy oczywistemu uzasadnieniu, lecz na skutek procesu graniczącego z jednym i drugim — skąd u Freuda przejście od techniki pierwszych prac do *quasi-intencjonalności Nowych wykładów*. Ów przebieg marzenia sennego, nerwic, psychopatologii życia codziennego ukrywał oczywiste powody pod symbolicznymi wyrażeniami. Dzięki metodzie: „pozwolić działać, pozwolić się wypowiedzieć”, dochodzono do rozszyfrowania przejęczyń, czynności pomyłkowych, zachowań histerycznych, marzeń sennych itd. Wiadomo, jak ważną rolę w ukonstytuowaniu się metody odegrały relacje z marzeń sennych — w tym punkcie całkowita oryginalność Freuda jest niezaprzeczalna; aby się o tym upewnić, wystarczy przejrzeć zamieszczoną na końcu dzieła *O marzeniu sennym* bibliografię prac dotyczących marzeń sennych do 1900 r. — żaden z wielkich XIX-wiecznych mistrzów psychiatrii tam się nie pojawia.

Dzięki poszerzeniu idei symbolu, dającemu się porównać z rozszerzeniem pojęcia fenomenu w fenomenologii, psychiatria za sprawą Freuda po raz pierwszy wkraczała bezpośrednio na scenę sztuki i literatury. Na scenie tej poruszały się również symbole: marzenia senne zaczynały objaśniać postacie, akcję, a chyba jeszcze bardziej poezję; od *Ut pictura poesis* Horacego tacy, jak Montaigne, Warburton, Diderot, po cały wiek XIX, powtarzali, że jest ona hieroglificzna z natury. To Freud sprawił, że po raz pierwszy wyjaśnianie marzeń sennych i nerwic stało się podobne w metodzie do komentowania tekstów.

*

Weźmy na wstępie obraz taki, jaki najczęściej pojawia się we śnie. Można go porównać do wyobrażeń plastycznych, do metafor literackich, a jeśli obraz ów je wyjaśnia, można te wyobrażenia i metafory porównać między sobą. Odczytany sen odkrywa tajemnicę każdego zmyślenia, spontanicznego bądź przemyślanego, zbiorowego czy jednostkowego. Skrycie przechowuje ogólne zasady krytyki, zwłaszcza literackiej i krytyki sztuki — to metakrytyka. Wszędzie tam, gdzie się nam pomaga widzieć — zgodnie z definiującym poezję tytułem Eluarda — psychoanaliza pomaga nam rozumieć. Freud rozszyfrowuje *Mojżesza* Michała Anioła, *Świętą Annę* z Dziewicą i Dzieciątkiem Leonarda da Vinci, a jednocześnie *Gradivę* Jensena, i tylko od niego zależało, czy wybierze jeszcze *Hamleta*, *Króla Lira*, osobliwości dzieł Dostojewskiego, czy też *Historie Jakubowe* Tomasza Manna. Psychoanaliza istotnie wywarła wpływ na malarstwo i krytykę malarską — proszę przypomnieć sobie surrealizm, bądź kiedy tworzył oniryczne płótna, bądź kiedy wyizolowu-

jąc jakiś szczegół słynnego malowidła i zamykając go w osobne ramy, nadawał mu cechy sennego widziadła¹. Wpłynęła również na obraz literacki — ten, u klasyków będący ozdobnikiem mowy, u romantyków stał się „odpowiednikiem [*correspondance*]” bądź „symbolem” (w rozumieniu symbolizmu); w odpowiedniku bądź symbolu wypowiedź jawna odsyłała do ukrytego znaczenia, albowiem sama w sobie nie wystarczyła, trzeba ją było tłumaczyć — taka jest w ogólnym zarysie koncepcja Freuda; ale Freud przyczyni się do ukształtowania, zwłaszcza wśród surrealistów, trzeciej koncepcji, według której obraz, będący wyrazem pragnień, wystarczy sam sobie i nie powinno się go poddawać krytycznej interpretacji:

„Jutrzejczy dzień gąsienicy w stroju balowym” ma znaczyć: motyl. „Pierś z kryształu” ma znaczyć: karafka. Nie, proszę pana, to nie znaczy nic podobnego; niech pan włoży motyla do swojej karafki — to, co Saint-Pol-Roux chciał powiedzieć, to powiedział, może być pan pewny².

Każdy obraz ma jakiś sens. Ten sens go określa. Określa jednoznacznie wyłącznie w praktycznym zapamiętaniu jakiegoś przedmiotu czy jakiegoś posunięcia. Inaczej sens ten jest wieloznaczny. W interpretacji marzeń sennych oznacza to przede wszystkim, że obraz gra dwoma znaczeniami: jawnym i ukrytym. Jawnie śnię o królu, królowej, sztylcie, statku, urwistej ścieżce itd.; nieświadomie o ojcu, matce, męskim członku, ciele kobiecym, akcie seksualnym itd. Otóż każde dzieło sztuki czy literatury jest metaforą, dokonuje przekształcenia; posąg, obraz, tekst jawny nigdy nie są rozpatrywane ze względu na siebie samego, zawsze odsyłają do jakiejś nieobecności. Co ukrywa ta nadająca sens nieobecność? Tradycyjna krytyka nie odważała się na zbyt intelektualne pomysły: *Mojżesz* wyrażał samotność tragicznego bohatera lub majestat prawa³; grupa *Świętej Anny* — boskość macierzyńskiej miłości; *Hamlet* — rozterki człowieka słabego albo trudność spełnienia niektórych obowiązków lub wreszcie niezrozumienie samego siebie; poezja Baudelaire'a — jego zmysłowość, neurastenię itd. W stosunku do twórczości realistycznej ta sama krytyka odwoływała się często do ideału, istoty modelu. Krytyka psychoanalityczna jest odważniejsza. *Mojżesz* to traumatyczny ojciec monoteizmu; grupa *Świętej Anny* kryje w sobie postać sępa, którego ogon jest substytutem macierzyńskiej piersi; *Hamlet* wprowadza na scenę rozdarcie spowodowane kompleksem Edypa; dzięki symbolice snu można zrozumieć, dlaczego Baudelaire porównuje kobietę do statku i dlaczego jest on jednocześnie raną i nożem, itd. Jeśli kto nie chce trzymać się metod Freuda, to może przynajmniej za jego wskaza-

¹ A przez to, pośrednio, kino, począwszy od awangardy z okresu po wojnie r. 1914 — J. Vigo, G. Dulac itd. — aż do *Zeszłego roku w Marienbadzie*, skąd obrazy odnajdujemy w *Minotaurze*.

² A. Breton, *Point du jour*, 1937, s. 27.

³ Byłoby interesujące porównać *Mojżesza* de Vigny'ego z Freudowskim.

niami zdoła zinterpretować inaczej niż dawniej jawną treść dzieła. Idąc np. za Sartre'em przetransponuje nieświadomość w to, co formułowane bezpośrednio, a to z kolei uwydatni przez psychoanalizę egzystencjalną. Idąc zaś np. za Bachelardem — o którym trzeba powtórzyć, sprzeciwiając się niektórym jego niewdzięcznym następcom, że to on właśnie jest ojcem francuskiej Nowej Krytyki — można odwołać się do wyobraźni materialnej; istota rzeczy nie będzie więc wryta w umyśle i nie zaślśnie tam jasnym jak słońce blaskiem pewności: wypłynie ona z doświadczenia żywiącego się ogniem, wodą, powietrzem i ziemią. Ktoś inny wreszcie, natchniony przez Freuda, przez Bachelarda, spisze inwentarz tematów i każe im obracać się wokół wspomnień z dzieciństwa (J.-P. Weber) lub kilku znamion Bytu (G. Poulet). W każdym razie krytyka psychoanalityczna zmierza do potwierdzenia i wyświetlenia tego, z czego zdawano sobie sprawę — być może zbyt abstrakcyjnie — przed nią jeszcze: że dzieło, zdanie, obraz, które miałyby jeden tylko sens, byłoby płaskie; trzeba, aby jego jawny sens wypowiadał sens ukryty.

Kiedy przyglądamy się bliżej owej grze tego, co jawne, i tego, co ukryte, obserwujemy, że sens symbolicznego obrazu zwielokrotnia się także dzięki kondensacji i kombinatorycznym przedstawieniom. Marzenie senne jest nadokreślone. Bogatsze w myśli niż w wyraz, rozwija się w obrazach jakby zestawianych na wzór Galtona: Irma to Irma, jest ona jeszcze inną kobietą, jest również córką Freuda, a także chorą zmarłą wskutek otrucia, itd.; jakiś zbieg okoliczności, jakaś zwyczajna zbieżność pozwalają stworzyć z tych wszystkich kobiet postać zbiorową. Tak samo właśnie postępuje zwykle pisarz. Proust wylicza w jednym z listów elementy, za pomocą których wymyślił księcia de Guermantes. U Mallarmégo zachodzące słońce to włosy, płomień, miłosny triumf, chwała i śmierć⁴. André Breton potrafił ukazać, że jeden z jego wierszy, *La Nuit de Turnesol*, skomponował się jak senne marzenie. Nadokreślenie wyjaśnia jeszcze, że sen przesuwa miejsce uczuciowego akcentu z A na B: np. nieciekawy krajobraz porusza, ponieważ symbolizuje matkę. Synowskie uczucie Poego przenosi się na twory idealne — Berenikę, Morellę, Ligeję itd., na zamek o posepnych murach i przesyconą zgnilizną atmosferę z *Upadku domu Usherów*, na konia z *Metzengerstein*; udręki spowodowane impotencją zostają zaś przetransponowane na utratę tchu⁵.

Dłuższą chwilę warto zatrzymać się na lekturze rozdziału 6 *O marzeniu sennym*, by zapamiętać zawarty tam opis przebiegu marzenia sennego pod względem wyobrażania związków logicznych: przyczynowości, alternatywy, sprzeczności, przeciwieństwa, podobieństwa, zgodności lub styczności. Jeżeli symbol jest obrazem, procesy te ujawniają się

⁴ Ch. Mauron, *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé*, 1950, s. 22.

⁵ M. Bonaparte, *Edgar Poe*, 1958, s. 767—768.

w sztukach plastycznych. Chyba trudniejsze jest zastosowanie ich w literaturze — propozycje Marie Bonaparte są w gruncie rzeczy dosyć szkicowe⁶; można natomiast oczekiwać, że psychoanalizę zapłodni lingwistyka — do tego jeszcze wrócimy.

Na razie ograniczymy się tylko do spostrzeżenia, że układ i rozpad symboli, dzięki którym udaje się uchwycić w ciągu skojarzeń to, co ukrywało się pod maską jawności, doprowadza do wyjaśnienia dzieła poprzez człowieka. Sainte-Beuve psychoanalitykiem. Nie zrozumiemy nerwicy, marzenia sennego, urojeń, rzeźby, obrazu, wiersza, jeśli nie sięgniemy do nieświadomości autora, tj. do pewnej określonej, powtarzającej się przeszłości, uwięzłej w kompleksach tworzących obsesyjne tematy życia lub dzieła. Co do tego panowała powszechna kiedyś zgoda (teraz już nie). Prawie wszystkie osobliwości powieści Dostojewskiego „można przypisywać psychicznej konstrukcji autora lub, ściślej — jego konstrukcji seksualnej” — pisze Freud⁷; praca Marie Bonaparte o Edgarze Poe ukazuje, „jak wiele cech dzieła uwarunkowała osobowość człowieka”; Jones też musi przechodzić od Hamleta do Shakespeare’a, a wobec Baudelaire’a egzystencjalizm Sartre’a nie mniej zajmuje się człowiekiem niż freudyzm Laforgue’a.

Tak więc uświadamiając nam za pomocą hermeneutyki symboli, gdzie kryją się źródła nerwic i urojeń — która to metoda przypomina objaśnianie tekstów — psychoanaliza rzuca światło na genezę dzieła sztuki czy literatury. Tym samym stawia nas po stronie twórcy. Cóż jednak z zatopionym w dziele odbiorcą? Co go zadziwia, co wzrusza? Ma przed sobą obrazy o jawnej treści. Oczywiście, jeśli psychoanalityk poprowadzi go poza te obrazy (ten naiwny pogląd będzie kwestionowany), będzie uważał, że był obecny przy ich opracowywaniu. „To, co nas tak gorąco ujmuje, to chyba właśnie zamysł artysty”, stwierdzał Freud, ale „by odgadnąć ten zamysł, muszę przede wszystkim odkryć s e n s i treść tego, co przedstawiono w dziele, a więc muszę je zinterpretować⁸. Czy interpretacja ta jest zawsze konieczna? Może poprzez treść jawną ukryta zawartość bez naszej wiedzy zapada w nas tak, że my z kolei jesteśmy w stanie prześnić ją na swój sposób? Tego właśnie dowodzi Marie Bonaparte:

Wyrosłe z pragnień widziadła, podobnie jak senne marzenia, są dzieła sztuki dla ich twórców — tak jak później dla tych, którzy je odbierają — czymś w rodzaju wentyla bezpieczeństwa, chroniącego przed zbyt silną presją tłumionych instynktów⁹.

⁶ *Ibidem*, s. 782 n.

⁷ S. Z weig, 19 października 1920. *Correspondance* (1873—1939). Trad. A. Berman, J.-P. Grossein. 1966, s. 363.

⁸ S. Freud, *Essais de psychanalyse appliquée*. Trad. M. Bonaparte, I. Marty, s. 10—11.

⁹ Bonaparte, *op. cit.*, s. 265.

A Jones:

Konflikt Hamleta znajduje echo w psyche widza; im mocniejszy jest przeżywany przez widza podobny konflikt, tym silniej wstrząsa nim tragedia (...). I to oczywisty paradoks, że bohater, poeta i publiczność, wszyscy są głęboko poruszeni uczuciami zrodzonymi z konfliktu, którego źródła są przed nimi utajone¹⁰.

W naszej nieświadomości z jednej i z drugiej jawnej strony dzieła autor i ja powtarzamy siebie, odbijamy się w lustrze. Tajemnica krytyki polegałaby więc na odtworzeniu dzieła poprzez analizę sięgającą do jego źródeł i jednocześnie odkrywającą w psychoanalitycznym badaniu źródło naszej przyjemności.

Czyż jednak jestem Leonardem da Vinci, Szekspirem, Racine'em? Przecież losy moje potoczyły się zupełnie inaczej. Ich indywidualne przeżycia nie wywołują więc we mnie echa; wymiana musi się dokonywać na pewnym poziomie ludzkiej wspólnoty. Jeśli pamiętamy podstawowe tendencje, owa wspólnota jest wspólnotą kompleksów, gdyż według Freuda nawet w psychologii ontogeneza powtarza drogę filogenezy, nasz osobniczy rozwój posłuszny jest prawom ogólnym; u schyłku naszej historii nie znajdzie się już kompleksu, który by był nam całkowicie obcy. Wyrażenie tendencji wyrosłych z kompleksu zachowuje ten podwójny ślad — jednostkowości i powtarzalności. Symbol jest mniej lub więcej prywatny, mniej lub więcej zbiorowy. Może przedstawiać zapomniane wydarzenie z naszego własnego dzieciństwa: cyfra, gałązka wawrzynu. Może mieć sens — mniej lub więcej tymczasowy — tylko dla określonych zbiorowości: Zeppelin, fajka, krawat, portmonetka itd. Wreszcie ma — być może — szersze, uniwersalne znaczenie: upadać, ulec zmiążdzeniu, stracić ząb, rodzice, deszcz, wąż, ziemia, i tu niewątpliwie wszystkie wyobrażenia materialne. Dzieło sztuki lub literatury posługuje się językiem zrozumiałym i poddającym się analizie krytyka — a to dlatego, że kompleksy i symbole, nawet najbardziej zindywidualizowane, są czymś w rodzaju uniwersaliów.

*

Pośród form symbolicznych wybraliśmy najpierw obraz; teraz rozważymy wyrażenie słowne. W tej postaci symbol bardziej bezpośrednio przylega do twórczości i krytyki literackiej. Oczywiście, w świadomości myślącej — i dojrzałej — zjawisk wzrokowych i słownych nigdy nie da się całkowicie rozdzielić od siebie. Widzieć przedmiot to znaczy mniej lub więcej świadomie go nazywać. To język właśnie jest tym czymś, co wyobraża. Przypominamy sobie również, że na początku naszego wieku nie dostrzegano różnicy co do natury pomiędzy słowem a obrazem; na tej samej płaszczyźnie stawiano rzekomy „obraz słowny” co obrazy

¹⁰ E. Jones, *Hamlet et Oedipe*. Trad. A. le Gall. Préface de J. Starobinski. 1967, s. 51.

wzrokowe czy słuchowe, tak że np. dla Freuda tożsamość symbolizujących kombinacji w sennym marzeniu, nerwica, dowcip były zrozumiałe same przez się — zrozumiałe w sposób zbyt oczywisty, uciwno to bowiem wszelkie badania od strony języka, było przecież obojętne, czy chodzi o słowa, czy o obrazy. Ten błąd miał wszakże swą dobrą stronę: zadziwiające odkrycia dokonywane podczas analizy obrazów przynosiły nowe spojrzenie na kwestię skojarzeń słownych — jeśli chodzi o marzenia senne, zwłaszcza obserwacje Alfreda Maury — i gry słów; nadawały obrazom nowy sens, umieszczały w nie znanym dotąd kontekście, który pomnażał ich wieloznaczność; kontekst psychoanalityczny przemieniał lekturę tekstów.

Oto więc potwierdzenie dwoistego faktu, że obraz wyzwala słowo, a słowo wyzwala obrazy. Freud od początku porównuje wyjaśnianie snu z rozwiązywaniem rebusu: wystarczy omówić obraz lub — jeszcze lepiej — powiązać składniki następujących po sobie obrazów (lub rozłożone szczegóły jakiejś wizji), by powstało zdanie. I odwrotnie — słowo rozłożone na składniki daje w wyniku rebus; gra słów staje się małym snem. Zresztą język jest obrazowy; w potocznym użyciu nie zwraca się uwagi na te przenośnie, ale ukonkretniają się one wraz z nawrotem do etymologii, wraz z uśpieniem, z wtórnym przetworzeniem w sennym marzeniu, jak to poświadcza tzw. zjawisko Silberera:

Myślę, że powinienem poprawić w artykule fragment napisany chropowatym stylem. Symbol: widzę siebie heblującego kawałek drewna.

I Freud:

Słowo, jako węzłowy punkt licznych przedstawień, jest w pewien sposób przeznaczone do wielorakich sensów, a nerwice (obsesje, fobie) równie śmiało jak senne marzenia wykorzystują możliwość kondensacji i przedstawień, jakie daje słowo¹¹.

Oczyszczone, zegzemplifikowane, możliwości te mogły pod bezpośrednim lub przenikającym różnymi drogami działaniem psychoanalizy inspirować pisarza i jego krytyka. Przetrawiły od nowa materiał literacki. Uwaga jednak! To nie rezultat tej pracy jest tak dalece nowy, jeśli się go opisuje z zewnątrz — bez wątplenia nie jest on nawet w najmniejszym stopniu nowy, gdyż od czasu gdy ludzie posługują się mową — tzn. zawsze — aby umiejętnie manewrować jej możliwościami, odkrywać jej tajemnice, twórczo ją cyzelować, nie istnieją już z pewnością sposoby, których by nie użyto, prócz tych niemożliwych do przewidzenia, mogących się pojawić dzięki rozwojowi maszyn komputerowych. Nowe jest to natomiast dlatego, że aliteracje, asonanse, zbitki wyrazów, opozycje znaczeniowe, rozrywanie sylab, zbieżności, aplikacje, neologizmy itd.

¹¹ S. Freud, *L'Interprétation des rêves*. Trad. I. Meyerson. Augmentée et révisée par D. Berger, 1967, s. 293.

wydają się jakby ukute przez *O marzeniu sennym*. Nikt tu nie twierdzi, że w swych tworach słownych np. Queneau czy Michaux chcieli naśladować senne marzenie, uważamy tylko, że psychoanaliza ułatwiła im lepsze wyczucie korzyści posłużenia się takimi tworami i zachęciła do ich kreowania (mogło to zresztą odbywać się niezależnie od niej). Podobnie będzie się utrzymywać, że bez niej opowiadania np. Raymonda Russela — o których poniewczasie dowiedziano się, że zostały skomponowane na zasadzie rebusu — nie zostałyby uznane (uznała je dopiero krytyka surrealistyczna).

Język jest czymś więcej jeszcze — jest narzędziem leczenia. Pozwalając choremu mówić i za pomocą nie kontrolowanych skojarzeń relacjonować senne marzenia lub urojenia, otrzymywano — bez widocznego pośrednictwa — coraz to bardziej szczegółowe objaśnienie tekstu; nieład zaczynał się porządkować, nonsensy nabierały sensu, sen nawracał do szczególnego rodzaju snu, sięgając aż do swych realnych korzeni. Tak jak matematyk, rozwijając rachunek szeregowy, odkrywa harmonię pod chaosem cyfr, tak Freud, wprowadzając na miejsce dialogu hipnotycznego (w języku codziennej informacji) swobodny monolog ujawniający treści oniryczne u cierpiącego psychicznie, wyzwalał spod nieładu ład i dowodził, że język zawsze ma swoje racje, nawet jeśli rozum ich nie pojmuje. Ale czy był to istotnie monolog? Nie. Sztucznie uspiony pacjent mówił przed świadkiem. Nawet potajemnie bronił się przed nim. Monolog był więc w rzeczywistości dialogiem. W ten sposób wychodziło się z osamotnienia w sferę partnerstwa, z urojenia do działania rozsądku. Być może dzięki poezji. W każdym razie wydaje się, że literatura była otwarta na psychoanalizę: pisarz próbował korzystać z zasobów „zapisu automatycznego [*écriture automatique*]” — czyż trzeba tu przypominać *Manifest surrealizmu*?¹² — krytyk zaś uczył się czytać, poczynając od nieładu. Dzięki osobliwemu odwróceniu perspektywy pewien typ krytyka-racjonalisty — taki np. jak Voltaire poprawiający La Fontaine'a — zdawał się pozbawiony rozsądku. Można by powiedzieć, że relacja pacjent—psychoanalitik przechodziła w relację pisarz—krytyk. Krytyk włącza się. To on wdaje się w dialog. Nie jest już sam, jak fizyk przed zjawiskiem, o którym musi orzec, czy jest ono prawdziwe, czy sztuczne. Obcuje z dziełem, o którym teraz wie, że nigdy nie przemawia ono samo. Zapoczątkowuje nową krytykę.

Źródło symboli tkwi w nieświadomości. W kwestii istoty tej nieświadomości Freud z okresu *O marzeniu sennym* zachowuje postawę ostrożną: odgradza się od filozofów i wyłącznie jako klinicysta potwierdza istnienie tej psychicznej jakości, której jednym tylko z rodzajów miałyby być świadomość. Jednakże:

¹² Zob. I. Belaval, *Poésie et psychanalyse*. W: *Poèmes d'aujourd'hui. Essais critiques*, 1964.

charakter jej jest równie nam nie znany jak realność świata zewnętrznego, a świadomość informuje nas o niej w równie niepełny sposób, jak nasze narządy zmysłów o świecie zewnętrznym¹⁸.

I Freud buduje sobie jako pomoc do badań schemat aparatu psychicznego, gdzie obok nieświadomości umieszcza przedświadomość. Nieświadomość — twierdzi — „nie może w żadnym wypadku przejść w świadomość”. Cóż więc analiza doprowadza do świadomości? Doświadczenia dziecięce stłumione w podświadomości. Kilka lat później (*Das Unbewusst*, 1915) Freud odkrywa na nowo znaną już (czym się nie przejmuje) doktrynę, która od Platona aż do behawiorystów zawsze miała obrońców, wiążącą świadomość z „przedstawieniami słownymi”. O ile nieświadomość jest w nas bez wątpienia miejscem zwierzęcej ciszy, to przedświadomość jest obszarem stłumionym przez *superego*; i tu Freud obsta je przy akustycznej genezie *superego*, inaczej mówiąc, przy zakazach narzucanych przez mowę dorosłych. Pacjent powinien więc cofnąć się ku akustycznym początkom swoich zaburzeń. Pozwolić kierować się ku językowi, to znaczy pozwolić, by język nazywał. Pacjent i prowadzący analizę rozbudzają pradawny język, język zapomniany, który dociera do nich tylko przez symbole — język dziecięcego doświadczenia. Dojrzałe pojmowanie musi na nowo odtworzyć pojmowanie dziecięce.

Na podstawie przedstawionych wskazówek można by pokusić się o taki wniosek: dzieło sztuki jest wykonywane i rozumiane tylko przez człowieka dorosłego, lecz pod nim ukrywa się dziecko; to, co realne, odrealnia się w tęsknotę za ideałem jedynie dzięki nieustannej obecności w nas świata z odległych lat — magicznego, zaczarowanego aż do lęku — w świat dzisiejszy, „ciężką do ogarnięcia rzeczywistość”; symbol to mowa dziecięca w społeczności dorosłych, itd. W ten sposób można by wyklądać filozofię sztuki. Jaką natomiast wskazówki te mają wartość praktyczną? Trzeba je uzupełnić lub przenieść do innego systemu. Przedsięwzięcie Jacques'a Lacana polega na chęci przekazania lekcji freudyzmu poprzez lingwistykę. Słowo nie jest już „przedstawieniem słownym”, obrazem; nie jest już możliwym do wyodrębnienia znakiem odsyłającym poza siebie do stłumionego, ukrytego wspomnienia, tak jak anatomiczny termin odsyła do jakiegoś narządu ukrytego w organizmie. Słowo odsyła do innych słów, które z kolei odsyłają do jeszcze innych: one to składają się na świadomość. I słowo kieruje się do kogoś, kto — choć nawet milczący lub nieobecny — uczestniczy jednak w dialogu. Odtąd to nieświadome, o którym mówi psychoanalityk, nie znajduje się już na zewnątrz języka, nic nie istnieje za słowami; jest ono ich odwrotnością albo je osłania, co znaczy, że jest wypowiedzią Drugiego lub tym, czego brak mojej wypowiedzi. Wszakże skoro jest odwrotnością lub negatywem, wówczas: „Nieświadome jest ustrukturuwane tak jak

¹⁸ Freud, *Interprétation des rêves*, s. 520.

język potwierdza metody lingwistyki”¹⁴. Analiza lingwistyczna i psychoanaliza wspierają się wzajemnie. Analizy te i w teorii, i w praktyce nawiązują i ukierunkowują wywiad przeprowadzany z chorym: pozwalają udoskonalić *passus* z rozdziału 6 *O marzeniu sennym*, gdzie Freud, badając — głównie na podstawie obrazów — procesy przedstawień obrazowych pojawiających się we śnie, zarysował logikę pożądanego. Wypowiedź neurotyczna ujawnia bagaż nieświadomości: chwile milczenia to momenty napięcia, przejęzyczenia to przecinki; projekcje przekształcają się według prawideł odmiany czasownikowej; urojenie, formując we frazy obrazowy język, kształtuje fantasmagorie; figury retoryczne tłumaczą wszystkie rodzaje przesunięć; analiza tej wypowiedzi staje się coraz bliższa objaśnieniu tekstu.

Krytyk znajdzie więc teraz u psychoanalityka bezpośrednią pomoc. Obydwaj muszą traktować tekst dosłownie, czasem aż do sylaby. Obydwaj muszą mówić obrazami i obrazować mowę. Jeśli Lacan domaga się, by psychoanalitik był człowiekiem czytany, to dlatego, że znajomość literatury dodaje owego estetycznego wyostrzenia słuchu na podteksty wieloznacznej wypowiedzi snutej przez chorych, i dlatego, że dostarcza równocześnie krytycznych metod interpretacyjnych prowadzącemu psychoanalizę; na odwrót: jeśli krytyk literacki nie zapozna się z psychoanalizą, nie jest w stanie w pełni zrozumieć metafory czy metonimii, ponieważ albo je po akademicku racjonalizuje, albo wydaje osąd uczuciowy bez pokrycia; nie rozumie również istotnej treści i organizacji tematów w całej ich pełni i z ich pustymi miejscami, ich uczuciowej akcentuacji. Psychoanaliza strukturalistyczna tak jak nie wypiera się swej freudowskiej przeszłości, nie ukrywa także tajemniczo swoich badań i chętnie jest przyjmowana również przez tych, którzy nie zaliczają się do kręgu tej szkoły. W ostatnich kilku latach mnożą się prace psychoanalityczne o sztuce i literaturze, a wielu krytyków stara się przyswoić sobie psychoanalizę.

*

Jak należy oceniać wkład psychoanalizy — czy raczej psychoanaliz — do sztuki, literatury, a przede wszystkim do krytyki artystycznej, zwłaszcza zaś do krytyki literackiej? Znaczenie jego jest niezaprzeczone. Co jednak powoduje, że jest ono niesprawiedliwie?

¹⁴ W roku 1956 w pracy zbiorowej *La Psychanalyse: sur la parole et le langage*, J. L a c a n pisał: „Złudzenie, które nas popycha do poszukiwania rzeczywistości podmiotu poza murem języka, jest równe temu, dzięki któremu podmiot wierzy w to, że jego prawda jest w nas już zawarta”. W roku 1966 R. B a r t h e s podejmuje ten temat w *Critique et vérité*: „Język nie jest predykatem niewyraźnego podmiotu, który miałby za zadanie wyrażać, on jest podmiotem”; wynika z tego dla krytyki konieczność przeniesienia „na szczybel wiedzy o mowie zadania uprawianej ostatnio lingwistyki, którym jest opis gramatyczności zdań, a nie ich znaczenia. W podobny sposób usiłuje się opisywać przyswajalność dzieł, a nie ich sens”.

Tradycyjne zarzuty kierują się głównie w stronę freudyzmu; Bachelardowi czy np. Sartre'owi udaje się ich w dużej mierze uniknąć.

Pierwszy zarzut dotyczy niemożności przeprowadzenia psychoanalizy autora, który nie żyje lub znajduje się gdzieś daleko. Mamy skądinąd prawo dziwić się, że tak niewielu żyjących pisarzy zgodziło się poddać się psychoanalizie lub — jeśli to nawet zrobili — ogłosić jej rezultaty w powiązaniu z ich dziełami. Michel Leiris, zapewne, był bliski analizy, ale w rezultacie wyczuwa się dobrze, że pochyłony z uwagą nad swoim pisarskim stołem, zdecydował się napisać tekst nie będący stenogramem słów, które swobodnie by wypowiedział, leżąc na lekarskim tapczanie. Egzystencjalizm Sartre'a z nie lepszym skutkiem dokonał analizy Jeana Geneta we własnej osobie, niż mógł to uczynić w stosunku do Baudelaire'a. Więcej — sam Freud wzdragałby się przed leczeniem geniusza; Rilke starałby się uniknąć analizy; André Breton umknął przed nią. Pomiędzy wywiadem lekarskim a wywiadem przeprowadzonym przez krytyka istnieje zasadnicza różnica — ujawniona ze zwykłą dlań uczciwością przez Charles'a Maurona¹⁵ — niedostatecznie uświadomiliśmy sobie jednak, że podaje ona w wątpliwość każdą próbę wyjaśniania dzieła przez człowieka¹⁶.

Drugi zarzut podkreśla kontrast między popolitością kompleksów a oryginalnością dzieł. Jakże to? Prowadzi się wywiad zwarty, skomplikowany, drobiazgowy, w którym tropi się najdrobniejszy ślad, odnotowuje najsubtelniejsze zbieżności — wszystko po to, by skończyć raz jeszcze na Edypie? Tutaj — stwierdza Charles Mauron — zainteresowanie literackie i cele medyczne tracą wspólną miarę: „mamy niemal te same podstawowe kompleksy, jak mamy jedną wątrobę, jedną śledzionę”¹⁷. A Bachelard: „Oryginalność jest niewątpliwie kompleksem, kompleks zaś nigdy nie jest oryginalny”¹⁸.

Zarzut trzeci (lub pochodny drugiego): natura nigdy nie mówi „tak” — zauważył Claude Bernard — poprzestaje na przeczeniu. Otóż jeśli nawet pozostawimy nieodwracalne sprawy natury i zwrócimy się ku interpretacji znaczeń, wydaje się, że nie udałoby nam się potwierdzić wszystkiego, co chcemy; dla krytyka literackiego tekst być może nigdy nie mówi „tak”, ale znów jeśli nie mówi „nie”, metoda zbieżności, powtórnego składania fragmentów nie będzie już miała słusznych podstaw. Krytyk zbyt mocno — lub źle — inspirowany przez psychoanalizę czyż nie pozbawia się tej podpory? Skoro każda wypukłość jest mężczyzną, a każda wklęsłość kobietą — wszędzie widzi się mężczyznę i kobietę. Trochę tego za wiele...

¹⁵ Mauron, *op. cit.*, s. 40—41.

¹⁶ O różnicy pomiędzy człowiekiem a autorem zob. mój artykuł: *L'Homme et l'oeuvre*, „Nouvelle Revue Française”, 1966, nr 9.

¹⁷ Mauron, *op. cit.*, s. 25—26.

¹⁸ G. Bachelard, *Lautréamont*, s. 144.

Czwarty zarzut: istnieje sprzeczność między lekarzem duszy a artystą, jeden skończy na odrzuceniu drugiego (Ch. Baudouin). Albo też: zajęcie się psychoanalizą hamuje wzruszenia, a nawet artystyczne zainteresowania. Nie zawsze musi się zdarzyć — nawet po przeczytaniu *O marzeniu sennym* — by Psyche zaskoczyła Amora podczas snu. Zresztą, czy zarzut ten dotyczy szczególnie psychoanalizy? Geograf, który czyta *Natchezów* jako geograf, w istocie nie czyta *Natchezów*; podobnie ma się sprawa z historykiem czytającym *Salambo* jako historyk, itd. Tak. Jednakże analogia ta nie jest całkowicie przekonująca. W mitologii analityka zawarta jest jakaś udzielająca się poezja — wrócimy jeszcze do tego — która może powikłać ścisłą informację naukową i przestawić tok badania literackiego.

Żaden z tych zarzutów nie pociąga za sobą bezapelacyjnego potępienia; zachęcają one raczej do wprowadzenia zmian w teorii i metodzie. Już Freud zwracał na to uwagę. Usłuchał go Charles Mauron, kiedy umieścił siebie pomiędzy Sainte-Beuve'em a Marie Bonaparte czy Laforgiem albo też gdy w swoim opracowaniu *Petits poèmes en prose*¹⁹ ograniczył badanie do jedyne go konfliktu — między „ja” twórczym a „ja” społecznym. Ostatecznie szukać inspiracji w psychoanalizie to nie to samo co uprawiać psychoanalizę.

Wyznanie to nie niweczy jednak głównych trudności.

Psychoanaliza sięga tylko do treści dzieła, nie dotyka formy; dociera więc do zawartości wyjętej z zewnątrz formy, a nie ma to nic wspólnego z tym, czym powinna być krytyka literacka (czy krytyka sztuki). Marzenie senne dzięki swej treści z pewnością pouczyło nas o formie słów i złożonych obrazów; w sposób już bardziej ulotny i przypadkowy dostarczyło wskazówek dotyczących budowy planu powieściowego, jak np. tego ze *Zbrodni przy rue Morgue*²⁰; wreszcie strukturalizm pozwala spodziewać się komentarzy bardziej związanych z tekstami. Nie chodzi tu jednak o oczekiwanie, a pouczenie, jakie daje nam marzenie senne lub nerwica, nie kieruje nas do dzieła, lecz do człowieka. Jeszcze raz powtarzam: bardzo znamienne jest, że np. Sartre tak samo jak np. Laforgue wydaje się niemal zapominać, że Baudelaire jest poetą. W wyrażeniu „literacka krytyka psychoanalityczna” akcent nie spoczywa na słowie „literacka”: tu początkiem jest zawsze psychoanaliza, ona zabiera głos i ona odważa się na to, że go nie odda. Czy ten mieszany gatunek nie zawiera w sobie sprzeczności? Jest on analityczny tylko wówczas, gdy odsuniemy plan literackiego znaczenia; w jakiż sposób będzie on literacki, jeśli nie porzucimy w zamian planu psychoanalitycznego?

Co to jest dzieło literackie? Całość zestrojona ze słów. Od czego wychodzi analizujący? Od całości rozstrajającej. Ktoś odpowie, że pisarz

¹⁹ Mauron, *op. cit.*, s. 25. *Le dernier Baudelaire*, nota-aneks.

²⁰ Bonaparte, *op. cit.*, s. 783 n.

również wychodzi od nieładu, który poukładał, wygładził, że jego porządek jest zdobyty, i czasem śledząc z wariantu na wariant odmiany tekstu, widzimy rozwój tego podboju. Tak, ale ta dobrowolnie podjęta praca nad sobą w celu osiągnięcia efektu artystycznego to przykładowy sposób postępowania skierowanego ku ostatecznie ustalonej przyszłości; nie jest to zwrócone ku wnętrzu przeszłości poddanie się wolnym skojarzeniom, których jedyną, nie zamierzoną regułą jest trwałość kompleksu, a tworzywem przygodne obrazy — zachowanie poddane przyczynowości, uległe bierności powtarzania²¹. Krytyk wychodzi więc od porządku, a jeśli nie chce się go trzymać, może z pomocą wariantów lub jakichkolwiek innych dokumentów cofnąć się do nieładu; analityk wychodzi od nieładu, nie ma jednak prawa na nim się zatrzymać, musi sięgnąć do porządku, który w ukryciu rządzi tą gmatwaniną. Łatwo jest iść śladami i sprawdzać krytyka: podaje on, do czego się odwołuje, a pełny tekst, nad którym pracuje, jest na ogół dostępny. Psychoanalityk przeciwnie — nie udostępnia w całości zdialogizowanego monologu swego chorego, nawet jeśli ten ostatni pisze dostatecznie dobrze, by wprawić w entuzjazm koła literackie, jak to było w przypadku pacjentki przedstawionej przez Jacques'a Lacana w jego rozprawie na temat psychozy paranoicznej. Lekarz streszcza, wzbrania się publikować ze wszystkimi istotnie nużącymi, ale użytecznymi dłuższymi tekst *in extenso*, tekst w wydaniu krytycznym; robi wyciągi, wybiera — i jakże mamy być pewni, że nie robi tego p o t o, by narzucić lub potwierdzić swą tezę? Ale więcej jeszcze.

W analizie występują wszystkie rodzaje języków: język życia codziennego, język rozbudzonego snu, język marzenia sennego, język lat dzieciennych itd. oraz — oczywiście — język doktryny analitycznej. Każdy z tych języków jest nacechowany przez pewien poziom swego rozwoju, przez stopień napięcia psychicznego. Każdy tworzy jakąś zamkniętą całość; każdy ma swoją składnię; jedno po drugim, każde słowo mieni się wieloznacznością, zmienia sens — i w dodatku można mówić o „tym samym słowie” tylko w znaczeniu abstrakcyjnym, tak jak o „tym samym Adamie” w odniesieniu do rozmaitych możliwych światów monadologicznych. Lekarz duszy ma więc za zadanie nauczyć się obcych języków oraz — co nie sprowadza się do tego samego — nauczyć się jednocześnie je tłumaczyć; i tu — biorąc pod uwagę tylko to, co rozumie — potyka się o trudności równie pospolite co przy przekładzie słów *spleen* czy *gemütlich*, *Bund*, *Gestalt* itd. Istnieje natomiast język, który z reguły nie występuje w analizie — język literacki. W rzeczywistości, jako że pacjenci rekrutują się spośród zamożnej, wykształconej burżuazji, często spośród intelektualistów, może on się pojawiać jako produkt wtórny, dlatego to — i zresztą nie tylko dlatego — analityk musi być

²¹ Byłoby dużo do powiedzenia na temat użycia w psychologii słowa „motywacja”, które ukrywa, zamiast rozwiązywać, dualizm „przyczyny” i „motywu”.

człowiekiem odczytanym. W końcu gabinet psychoanalitka nie jest jednak salonem literackim i w oczach jego pacjentów dziennik sportowy, magazyn mód mają większe znaczenie niż sonety Mallarmégo. Zresztą skoro zaburzenia, które ma się leczyć, powstały w dzieciństwie, rozchwiane skojarzenia kierujące poszukiwaniem pochodzą z języka archaicznego, który jest poprzednikiem codziennego języka dorosłych i przez to języka literackiego — przekazane zostaną w zapisie automatycznym [*écriture automatique*], a praktyka tego jest późniejsza od języka potocznego. Krytyk staje więc wobec dodatkowej trudności, gdyż wszystko, co powinno być już zostać wytłumaczone nie bez trudu w języku psychoanalizy, on musi teraz przełożyć na język literacki, tzn. przenieść na inny poziom, do nowego kontekstu, w którym słowa przybierają nowy sens.

Trudność tę można starać się pokonać, wychodząc od symbolu (i w powiązaniu z nim — od sublimacji). Istnieją, o czym wspominaliśmy wyżej, symbole przypadkowe i symbole-archetypy. Czyż jednak pierwsze, symbole *per accidens*, należą do tego samego porządku co drugie? Czy nie wystarczyłoby, jeśli o nie chodzi, przywołać skojarzenie przez zbieżność lub podobieństwo, które mogło ożywić magię skojarzeń czy naśladownictwa, ale z pewnością nie zdołałoby jednak osiągnąć wyżyn wielkich tworców mitologii i religii? Zresztą, czy te symbole *per accidens* mają jakąkolwiek siłę, jeśli się ich nie skojarzy z archetypami? Słowem — gdzież są prawdziwe symbole? Jeżeli kto odpowie: w archetypach — to skąd one pochodzą? Od Ja, które uwzniosła się do tego, co uniwersalne? Niestety, wiemy przecież — ileż prac ciągle musi powracać do tego problemu²² — że mechanizmy sublimacji wciąż pozostają dość tajemnicze. A może pochodzą ze świadomości zbiorowej? Jakiej? Tej należącej do całej ludzkości? To hipoteza ryzykowna. Może ze zbiorowości podległych obserwacji? Otóż zaskakujące jest, że ich zróżnicowanie nie wyraża się w symbolach — jest to niemal tak, jakby etnologowie ograniczyli się do ogólnego wyjaśnienia wielożenstwa czy wielomęstwa zamiast, by zbadać w każdym przypadku ich specyficzne przyczyny. Stojąc przed tyloma trudnościami, można tylko zastanawiać się nad charakterem symbolu literackiego czy artystycznego. Wąż, który przestraszył dziecko, wąż z *Księgi Rodzaju*, wąż Laokoona u Wergilego, wąż Zarathustry u Nietzschego — czy są to symbole o tym samym charakterze? Czy wyjaśnienia, które się im daje, sprowadzają się do Jedności? Czy jest sprawą obojętną, że poeta wydobywa swe obrazy z ksiązek? Czy ów rzekomo „ten sam” symbol ma ten sam sens we

²² Już Freud — ale nawiązując do odczuć moralnych — w liście do Jamesa J. Putnama z 8 VII 1915 (*Correspondance*, s. 333) sądził, że „gdyby istniały takie możliwości zbadania sublimacji popędów, jak ich stłumienia, uważano by wyjaśnienia psychologiczne za najzupełniej oczywiste i oszczędzono by sobie waszych humanitarnych hipotez”.

śnie, w majakach, w ekstazie religijnej i w baśni czy w niezwykłym zjawisku? Czy źródło literackie wytryskuje z tej samej żyły co źródła psychoanalityczne? Można w to chyba wątpić.

Krytyka żywiąca się psychoanalizą niepokoi jednostajną wirtuozerią, z jaką nagina we wszystkie strony sens słów i obrazów, nigdy — jak się zdaje — nie napotykając oporu prawdy. *Rękopis znaleziony w butelce* wprowadza nas w świat przygód na morzu i wśród lodów polarnych. A wyjaśniają nam to tak:

To właśnie ów wieczny i uniwersalny symbolizm upodabniający morze do naszej matki, symbolizm oparty skądinąd na rzeczywistości filogenetycznej (...)

W jakież to sposób krytyk sprawdził, że symbol jest wieczny i uniwersalny? A nie jest to sprawa drobna. Czy może zadowolić kilka odsyłaczy do mitologii? Czy nie zostały one specjalnie dobrane? A filogeneza — jeśli nawet nie kwestionuje się jej istnienia — czy inspirowała ona symbol? Jak? A może to psychoanalitik nakłada swoją wiedzę na symbol? Morze prowadzi nas aż do bieguna. I dlatego to „matka dla Poego obdarzona była straszliwymi atrybutami śmierci, zimna, lodu”²³. Tak więc opowiadanie wyrażało trwogę, jaką przeżywał Edgar Poe jako dziecko wobec zmarłej matki. Być może. Trzeba jednak wyznać, że dowód nie jest najzupełniej racjonalny.

Cóż dzieje się, gdy czytamy, że matka równa się morze i idąc dalej — martwa matka równa się zlodowaciałe morze? Podobieństwo w języku francuskim między *mère* [matka] a *mer* [morze] wzmacnia wspólna (niewątpliwie) wszystkim językom przenośnia — chłód śmierci. Przekonuje tu jednak przede wszystkim rzeczywista śmierć matki. Na czym więc zasadza się prawda krytyki? Ta hybryda zapożycza coś z życia autora i coś z tekstu i próbuje ustalić związek genetyczny między tymi elementami. Skoro autor nie chciał wyrażać matki przez morze ani zmarłej matki przez zlodowaciałe morze, wyjaśnienie krytyki zachęca do świadomego odtworzenia tego, co zmyślenie poety dokonało jakoby nieświadomie. Otóż jest to tylko hipoteza, a nawet mniej — to retrospektywna iluzja. Aby naprawdę wykazać związek genetyczny, interpretator musiałby być zdolny do zbadania tekstu pod jednym, jedynym względem — wychodząc od „zlodowaciałego morza” wyprowadzić związek z „martwą matką”. W rzeczywistości bowiem, przechodząc od „martwej matki” do „zlodowaciałego morza”, zamiast analizy, której nie jest w stanie przeprowadzić, proponuje nam syntezę.

A zatem krytyka literacka, która zechciałaby zrobić rzetelny użytek z psychoanalizy, musiałaby wyrzec się zbytnich ułatwień metody biograficznej i trzymać się tekstu. W tym kierunku poszła pani Janine Chasseguet-Smirgel. Strukturaliści powinni by pójść za jej przykładem. Trzymać się wyłącznie tekstu — z punktu widzenia analityczne-

²³ Bonaparte, *op. cit.*, s. 111—112.

go — to znaczy: nie odrywać się od języka, docierać w nim do obrazowania, rozszyfrowywać jego symbole. Prawda krytyki nie wyraża się już w zgodności zmyślenia z zewnętrzną rzeczywistością — faktami jakiejś biografii — lecz w zgodności zmyślenia z nim samym. Nie ma odtąd powodu, byśmy nie dali się przekonać interpretatorowi, który by przedstawiał matkę i morze, wzbogacał sens słowa złożonego, rozluźniając jego spojenia, przekładał interpunkcję znakową na autentyczne pauzy, dochodził do rozpoznania powtórzeń tematycznych itd. Dalibyśmy się przekonać *ponieważ* się, gdyż dowód prawdy zrodził się z nieznanego porównania, ale już nie dzięki retrospektywnej iluzji, nie powraca się tu bowiem do wydarzeń, tylko pozostaje w sferze zmyślenia, i nic z tego, co się pojawia, przedtem nie istniało, tj. zanim krytyk pomyślał, by nadać temu kształt.

Łatwiej jest pojąć zamierzenia psychoanalizy, kiedy jest ona z góry nastawiona na odbieranie przekazu z literatury lub sztuki. Przyczynia się ona do zmiany naszego zbyt przedmiotowego krytycznego nastawienia. Według tej tradycyjnej koncepcji chodziło o to, by zrozumieć, co autor *chciał* powiedzieć lub co *chciało* przekazać dzieło: wiarogodność krytyki polegała na odpowiednim wyważeniu tego, co zostało rozumiane, i tego, co *chciano* powiedzieć. Krytyk był zwierciadłem. Idealem była kopia. Obok innych dyscyplin także dzięki psychoanalizie można jednak, nie wzbudzając poruszenia, odkryć, że pierwszym zadaniem krytyka jest *odnaleźć* znaczenie. Kopia byłaby czymś niezmiennym. Odkrywanie jest natomiast procesem wciąż rozwijającym się. Wrażliwe na przemiany zachodzące w świecie, podtrzymuje żywotność dzieł, tak jak organizm przeżywa, odnawiając swe komórki, a nade wszystko tak jak człowiek, który pozostaje taki sam ze swą prawdą jednostajną i niewyczerpaną, niesprowadzalną do jednej przedmiotowej prawdy przez całe jego istnienie.

Wreszcie dla tych, którzy nawet pobieżnie ją znają, psychoanaliza przemieniła sens ludzkiej egzystencji. Nie ukrywa niczego z ich utrapień. Zmierzałyby raczej do ich zaakcentowania. Freud ma za sobą Schopenhauera. Pacjent kładący się na kozetce w niezupełnie czystej bieliźnie to widok niezbyt apetyczny; i nawet artysta lub pisarz — czy będzie się nazywał Leonardo da Vinci, Szekspir, Racine, Baudelaire, Flaubert — szybko zostaje zmuszony do czynności zwierzęcych bądź brudnych. A jednak nie. Nieszczęśnik ten unaoacza walkę instynktu życia i śmierci. Nosi w sobie tęsknotę za utraconym rajem dzieciństwa. Znosi męki miłosne. Jego twórczy erotyzm wpada w szaleństwo z powodu nietworzenia. Posłuchajmy teraz, co mówi nam o tym psychoanalityk. Przeobraża go: mitologia kompleksów czyni ze zwierzęcia kosmogonicznego półboga. Nasza egzystencja ma sens tylko dzięki zmyśleniu. Pragnienie jest rzeczywistością. Egzystencja przeniesiona przez psychoanalitikę szczęśliwie *spotyka* się znów z przeniesieniem artystycz-

nym. Wyszliśmy z nikczemności, a docieramy do *Dichtung und Wahrheit*. Kiedy Freud miał 75 lat, Lou Andreas-Salomé przypomniała mu w liście, jak kiedyś dokonał dekompozycji nerwicy, potem zaś wszystko złożyło się na nowo i wobec całego audytorium podczas jednego posiedzenia nawróciło do stanu wyjściowego, jak ciasto wyjęte z formy:

W tej chwili mnie i nas wszystkich ogarnęło — mimo że wywołanie tego z pewnością nie było Pana zamiarem — niezachwiane poczucie, pewność, że życie ludzkie, więcej! — że życie w ogóle jest poezją²⁴.

Tak więc dzięki wszystkim transpozycjom, jakich dokonuje, przechodząc od praktyki do teorii, psychoanaliza wznosi się z poziomu zamkniętej specjalności na szczebel ogólnej kultury, poszerza ją. Nie musimy zresztą szczegółowo zdawać sobie sprawy z tego, czego nas nauczyła. Co najmniej w takim stopniu jak inne dyscypliny — historia, geografia, literatura — przekształciła nasz świat. To pośród tego właśnie nowego świata my żyjemy, rozmyślamy lub czytamy i prowadzimy krytyczne rozważania. Nigdy żaden z psychoanalityków nie utrzymywał, że jedynie jego dyscyplina może zbudować podstawy krytyki. Więcej — zdarzyło się Freudowi przy końcu życia dopuścić, że psychoanaliza przeżyje się. Jej przejście przez literaturę i sztukę pozostawi jednak na nich z pewnością swoje piętno.

Przełożyła Jadwiga Lekczyńska

²⁴ Cyt. według: L. Andreas-Salomé, *In der Schule bei Freud*, s. 168—169.