

Norman N. Holland

Interpretacja literatury a trzy fazy psychoanalizy

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 72/4, 343-358

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.

NORMAN N. HOLLAND

INTERPRETACJA LITERATURY A TRZY FAZY PSYCHOANALIZY

Wychodzę z historycznego punktu widzenia, a mianowicie, że psychoanaliza, a wraz z nią psychoanalityczna krytyka literacka przeszły (w ciągu 80 lat swego istnienia) przez trzy wyraźne fazy. Wszystkie trzy koncentrują się wokół odkryć Freuda, z których biorą początek, każda jednak kolejna faza przynosi pewne poszerzenie zainteresowań w kierunku ogólniejszej psychologii człowieka. Chciałbym zilustrować moją tezę na przykładzie jakiegoś pacjenta, ale zarówno krytycy literaccy, jak i psychoanalitycy to wszak istoty, których właściwym żywiołem jest język, drobiazgową historię choroby pacjenta zastąpię więc krótkim wierszem. Pacjent jako tekst, tekst jako pacjent, cierpliwym tekst-pacjent:

*A slumber did my spirit seal;
I had no human fears.
She seemed a thing that could not feel
The touch of earthly years.
No motion has she now, no force;
She neither hears nor sees;
Rolled round in earth's diurnal course,
With rocks, and stones, and trees.*

[Sen pieczętował moją duszą, / Nie odczuwałem ludzkich lęków. / Zdała się rzeczą, co czuć nie może / Tknięcia ziemskich lat. / Zadnego ruchu nie ma teraz, żadnej siły, / Nie słyszy i nie widzi. / Toczą ją obroty Ziemi, / Z kamieniem, skałą, drzewem.]¹

[Norman N. Holland (ur. 1927), profesor State University of New York w Buffalo, autor książek *Psychoanalysis and Shakespeare* (1966), *The Dynamics of Literary Response* (1968), *Poems in Persons* (1973), *5 Readers Readings* (1975), czołowy obecnie przedstawiciel dążności psychoanalitycznych w badaniach literackich.

Przekład według: N. N. Holland, *Literary Interpretation and Three Phases of Psychoanalysis*. „Critical Inquiry” 3 (1976), s. 233—247.]

¹ [Przekład możliwie dosłowny ze względu na dalsze wywody autora eseju. Dla porównania dwa przekłady poetyckie (W. Wordsworth, *Poezje wybrane*. Wybrał, przełożył, wstępem opatrzył Z. Kubiak. Warszawa 1978):

Sen pieczętował moje serce,
Lęk do mnie żaden nie kołatał.

Jest to utwór, którego znaczenie zmieniało się dla mnie w różnych okresach mego życia.

Dawno, dawno temu, tak gorliwym byłem entuzjastą Nowej Krytyki, że właściwie w ogóle nie umiałem się ustosunkować do tego wiersza. Wydawał się zbyt prosty, by dopuszczać taką krytyczną egzegezę, jaką się zachwyciałem i jakiej chciałem. Teraz natomiast wydaje mi się tak stosowny do krytycznej analizy psychologicznej, którą wyznaję, że sam mi się nasunął jak swobodne skojarzenie.

Kiedyś mogłem kontemplować śmierć, którą opisuje ten wiersz, jako wygodną panteistyczną abstrakcję. W istocie wciąż potrafię osiągnąć ten stan wygodnego wyparcia w pierwszych dwu jego wersach: kojący sen, „nie odczuwałem ludzkich lęków”. Teraz jednak wpisuję w ten wiersz więcej doświadczenia strat i porażek wieku dojrzałego. Teraz zwrot „Zdała się rzeczą” razi mnie, tym bardziej że poprzedzają go „dusza” i „ludzie”. Mogę sobie tłumaczyć, że ta nieludzka „rzecz” służy tu po prostu jako zaimek, tak jak gdyby Wordsworth napisał „Zdała się istotą [*She seemed a being*]” lub „Zdała się czymś [*She seemed something*]”, co już nie czuje. Ale tak przecież nie napisał — nazwał ją „rzeczą” i to słowo jest zgrzytem. Z jednej strony daje mi ono wprawdzie uspokajające poczucie ucieczki od ludzkich lęków i erozji ziemskiego czasu, nadaje bowiem „jej” z wiersza bezpieczeństwo i pewność przedmiotu nieożywionego; jednocześnie jednak łapię się na tym, iż przywodzi mi na myśl takie pobrzmiwające platonizmem zwroty jak „rzecz niebiańska” [*a thing enskied*] — z *Miarki za miarkę*² i uświadamiam sobie, że przeciwstawiam „rzecz” „ziemskim” z następnego wersu. Nazwanie jej „rzeczą” sprawia, że w pewnym sensie „ona” jest dla mnie czymś mniej niż istotą ludzką — przedmiotem — i czymś więcej razem: zostaje bezpiecznie wywyższona na piedestał ponad wszelkie ziem-

Zdała się rzeczą, której nie tkną
Przenigdy ziemskie lata.

Teraz się już nie ockną oczy,
Błaskiem nie zbudzisz jej ni śpiewem,
Głuchy ją obrót ziemi toczy
Z kamieniem, skałą, drzewem

oraz (*Angielscy „poeci jezior”*. Wybrał, przełożył, wstępem i objaśnieniami opatrzył S. K r y ś k i. Wrocław 1963, s. 21. BN II 143):

Sen jakiś ducha mego skuwał;
Nie podlegałem lękom;
Zdała się czymś, co nie odczuwa,
Ze lata tkną jej ręką.

Dziś nie ma ruchu ani siły;
Nic, głucha, ślepa, nie wie;
Obroty Ziemi ją toczyły
Z kamieniem, skałą, drzewem.]

² [Przez wszystkich polskich tłumaczy Szekspira tłumaczona jako „istota”, „stworzenie” itd., zgodnie ze znaczeniem, jakie niesie w tym kontekście (*Miarka za miarkę*, akt 1, sc. 5).]

skie dotknięcie — z całą dwuznacznością i ambiwalencją, jakie wiążą się z piedestałami.

Tak więc w pierwszym czterowerszu odkrywam podwójne wyparcie: wyrzekając się ludzkiego dotyku, uczucia i ciepła, unikam ludzkiego lęku i utraty, jakie przynosi ziemski czas. Aby nie narażać się na wstrząsy emocjonalne, skrycie odczłowieczam inną osobę. A przecież, mówię sobie, to nie ja to robię — to „ja” z wiersza. Dlaczego ja miałbym się czuć winny? Myślę, że częściowo dlatego, że rzeczywiście mam skłonność do odczłowieczania ludzi poprzez systemy i teorie. Częściowo zaś dlatego, że czuję się ukarany przez strofę następną.

Pierwsza strofa była łagodna. Wszystko minęło. Zwykły „sen” uwolnił mnie od lęków. Do pewnego stopnia mam wrażenie, że ten stan trwa nadal w strofie drugiej, czuję jednak, że wszystko zostało tu wyolbrzymione, przybierając skrajną i boleśnie śmiertelną formę. „Jej” nie tylko nie tkną lata, ona się całkowicie zatarła.

Zadnego ruchu nie ma teraz, żadnej siły,
Nie słyszy i nie widzi.

Pierwszy wers zwłaszcza napawa mnie przeraźliwym uczuciem bezradności, załamuje się bowiem, gdy robię pauzę po „teraz”, a mdłemu zwrotowi „żadnej siły” nie udaje się utrzymać w nim równowagi. Gdy słyszę następnie powtórzone „Ziemi”, zestawiam dziewczynę, która w ogóle nie mogła czuć tknięcia ziemskich lat z ciałem toczonym wraz z kamieniem, skałą i drzewem, teraz bezradnie wystawionym na dotyk i bombardowanie ziemią. Znajduję wprawdzie pewną panteistyczną pociechę w tym, że jest ona częścią powracającej, cyklicznej natury, przeważa jednak uczucie, że moje próby wyparcia w pierwszej strofie strofa druga obróciła w potworną, kosmiczną obojętność. Przez cały zaś czas czuję, że jeśli karze się mnie w ten sposób — bierze na mnie odwet — to musiałem czymś zawinić.

Gdy usiłuję połączyć ten wiersz w całość wokół jakiejś idei jednozącej, tak jak to zwykle staram się czynić, dochodzę do wniosku, że jego cechą centralną jest jego budowa dwustrofowa, gdzie strofa druga uwydatnia i wzmacnia pierwszą. Pierwsza to przeszłość — druga to teraz. Pierwsza to zbliżenie — druga to ujęcie z pewnej perspektywy. Pierwsza mówiła o stanach ducha — druga podaje jedynie fakty. Nieco nieokreślone „ja” prowadzi do o wiele bardziej nieokreślonej „jej”, jak w tej właśnie dwuznaczności owego zaimka „ona [*she*]”, który może odnosić się do ukochanej kobiety bądź też do abstrakcji — „mojej duszy [*my spirit*]”.

Przedstawiam sobie „ją” spolaryzowaną w podludzką rzecz i nadludzkiego anioła, następnie jednak przemienioną całkowicie w rzecz, przez co tym żywiej odczuwane jest jej człowieczeństwo. To, czego nie umiałem dostrzec, kiedy było tutaj, odczuwam teraz, kiedy tego już nie ma. To, co odległe, staje się bliskie. To, co przypadło, staje się obecne. A po-

przez to wszystko wyczuwam branie na mnie o d w e t u, odpłacanie mi pięknym za nadobne. Wyparto tego, który wyparł. Jeśli próbujesz unikać zadraśnięć czasu i związków z ludźmi, natrą na ciebie z przerażającą prawdą.

Odczuwam ten odwet jako wymierzony we mnie. Przez cały czas czuję, że jeśli karze się mnie w ten sposób — bierze na mnie odwet — to musiałem czymś zawinić. Jako teoretyk osobowości zawiniłem takimi właśnie odczłowieniami jak te, które „ja” z wiersza odkrywa w sobie i podtrzymuje w takich wyrażeniach scjentystycznych jak „ruch”, „siła” czy „obrót Ziemi”. Jako krytyk formalistyczny protestowałem przeciw poddawaniu psychoanalizie postaci literackich tak, jak gdyby były one istotami ludzkimi. Czy to dlatego ten tak ogromnie prosty i ludzki wiersz tak uporczywie nasuwał mi się jako wiersz stosowny na tę właśnie okazję? Czy w ogóle trzeba o to pytać? Myślę, że zbyt nagle przeszedłem do właściwego tematu. Zacznijmy więc od początku.

Zacznijmy od mojej tezy ogólnej: że psychoanaliza przeszła przez trzy fazy. Była najpierw psychologią nieświadomości, potem psychologią ego, a dzisiaj jest, jak mi się wydaje, psychologią jaźni [*psychology of the self*].

Jednakże za wszystkimi tymi fazami (czy obliczami)³ psychoanalizy kryła się zawsze *par excellence* nauka o ludzkiej niepowtarzalności — jeśli nauka o niepowtarzalności jest w ogóle możliwa. Innymi słowy, w psychoanalizie istniało zawsze napięcie między niepowtarzalnością jednostkowego doświadczenia a aspiracjami do praw ogólnych, naukowych. Freud odkrył, że jedyne dane, na jakich się opiera, to niepowtarzalna i jednostkowa nieświadomość, a mimo to podjął się helmholtziańskiego niejako zadania: wyjaśnić zachowanie za pomocą „fizykochemicznych sił tkwiących w materii, dających się sprowadzić do siły przyciągania i odpychania”. W istocie chciał studiować ludzi tak, jak gdyby byli kamieniami, skałami czy drzewami: jakże jednak nowe znaczenie nada tym siłom przyciągania i odpychania pacjentka taka jak Bertha Pappenheim (Anna O.), zakochując się w swym lekarzu!

Zaskakująco podobne były aspiracje współczesnego amerykańskiego badacza literatury (a od niedawna także europejskiego), który również dążył do takiej bezosobowej, dającej się uogólnić *quasi*-naukowej wiedzy. Była to reakcja nas anglofonów na zbytne oddawanie się subiektywności przez krytyków epoki wiktoriańskiej i późniejszej. Była to także reakcja na bezkrytyczne wykorzystywanie wiedzy pozaliterackiej, wiązanie, często bezcelowe i nieprzekonujące, dzieł literackich z biografiami ich twórców czy okresami literackimi. Chcieliśmy zamiast tego osiągnąć analityczną ścisłość, najpierw wykazując organiczną jedność poszczególnych dzieł literackich, a następnie rozszerzając wypracowane

³ [W oryginale gra słów: „*phase*” — faza, stadium; „*face*” — twarz, oblicze.]

w ten sposób metody interpretacji [*close reading*] na całą twórczość jakiegoś autora, na mity i sztuki popularne, na język codzienny, a nawet na takie artefakty jak volkswageny, supermarkety i politycy.

Stworzyliśmy pewien rygor intelektualny oraz zasady tak uniwersalne, że przez ostatnie 20 czy 30 lat uprawianie krytyki literackiej było pasjonującym zajęciem — osobliwy jest jednak rezultat. Obiektywizm ten osiągnął bowiem swój naturalny cel w Południowej Karolinie, gdzie w ramach projektu analizy treściowej programuje się komputer tak, by czytał *Raj utracony*, szukając powtarzających się obrazów, metafor i struktur. Tak więc my, Amerykanie wcielamy w życie słynną uwagę dra Johnsona o tym poemacie: „Uważne jego przeczytanie to raczej obowiązek niż przyjemność”.

Jesteśmy także dowodem zasadniczej nieludzkości tego rodzaju krytyki. „Obiektywni” badacze literatury umieszczają dzieło literackie w marmurowej izolacji, poza innymi rodzajami doświadczenia, sami zaś przyjmują postawę beznamiętnych obserwatorów (podobnych naukowcom lub komputerom) pewnego procesu lokalizowanego poza jaźnią, a w samym tekście. Im bardziej zawikłany jest ten proces, tym większe pole do popisu dla krytyka. Tak więc my, formaliści lepiej potrafimy rozprawiać o zawilosciach jakiegoś Donne’a czy Eliota niż o bezpośrednich wypowiedziach jakiegoś Olsona czy Greeleya lub o prostocie takiego wiersza o Lucy. Ironię i pewną złośliwość ceniliśmy wyżej niż bezpośredniość, intuicyjność, intymność. Muszę przyznać, że to eksternalizowanie i komplikowanie było dla mnie uspokajające. Nie musiałem mieć uczucia, że wystawiam na widok publiczny siebie — moje prawdziwe ja — a tylko mój umysł. By tak rzec, „nie odczuwałem ludzkich lęków”.

W tego rodzaju analizie krytycznej doświadczenie dzieła lokalizowaliśmy nie w nas samych, lecz w dziele. Mówiliśmy np. „Utwór ten jest doświadczeniem o wielkiej intensywności i głębi”, lub ogólnie, „Utwór poetycki to (...) posiadająca pewien wzór organiczna całość znaczącego doświadczenia”⁴, tak jak gdyby jakieś doświadczenie zawierało się w tych 8 wersach, a nie było doświadczeniem określonych odbiorców. Tymczasem jest to doświadczenie odbiorców, a wielkie pytanie, jakie otwiera się przed tego rodzaju krytyką formalistyczną, to pytanie, dlaczego ich doświadczenia tak bardzo się różnią, nawet przy tak prostym wierszu jak ten. Większość krytyków przyjmuje np., że „ona” to Lucy z tego i czterech najwyraźniej powiązanych ze sobą utworów z drugiego wydania *Lyrical Ballads*⁵. Inni jednak wskazują, że imię Lucy ni-

⁴ W. Thomas, S. G. Brown, *Reading Poems: An Introduction to Critical Study*. Oxford University Press, New York 1941, s. 642. — M. L. Rosenthal, A. J. M. Smith, *Exploring Poetry*. Macmillan, New York 1955, s. 89.

⁵ G. W. Ruoff, *Another New Poem by Wordsworth*. „Essays in Criticism” (1966), 16, s. 359—360. — Rosenthal, Smith, *op. cit.* — Zob. także C. Brooks,

gdzie się w tym wierszu nie pojawia, „ona” musi się więc odnosić do „mojej duszy” — a wtedy jest to zaiste całkiem inny wiersz. Trzecia wreszcie grupa krytyków opowiada się za kompromisem: i Lucy, i dusza⁶. Jak mówi Paul de Man, „»Ona« w tym wierszu jest w gruncie rzeczy wystarczająco pojemna, by obejmować także i Wordswortha”. Albo może „ona” to tylko Lucy, lecz nie jako kobieta, ale jako symbol stosunku Wordswortha do świata zewnętrznego, „elizja tego, co czysto ludzkie”, jak to wykwintnie ujął Geoffrey Hartman⁷.

Tak znaczne są różnice zdań badaczy literatury co do przedmiotu wiersza; jeszcze większe co do jego tematu. Niektórzy krytycy, jak np. F. W. Bateson, znajdują w nim „panteistyczną świetność”. „Lucy jest w istocie bardziej żywa teraz, gdy jest martwa, teraz bowiem jest częścią życia Natury”⁸. Inni (wśród nich F. R. Leavis) widzą coś wręcz przeciwnego: „brutalną nieodwołalność tego faktu”, „martwą kobietę wewnątrz martwego globu”⁹. Jeszcze inni zaś zajmują stanowisko pośrednie: „Nieruchoma dziewczyna stała się częścią żywego ruchu Ziemi (...) śmiercią-w-życiu”¹⁰. Krytycy ci doszli więc w swych rozumowaniach do trzech z czterech logicznych możliwości: śmierci w życiu, śmierci w śmierci, życia w życiu. Przy takich rozbieżnościach, co właściwie mamy na myśli, mówiąc, że wiersz ten niejako narzuca i wyznacza odbiór?

Rozważmy choćby jeden tylko wyraz — „*diurnal* [obroty Ziemi]”. Na ile on decyduje o odbiorze tego wiersza? Hugh Kenner nazywa go „abstrakcyjnym, technicznym terminem”, a F. R. Leavis mówi, że słowo to ma pewną „naukową surowość”, ale także „ewokuje niezmierną, nieubłaganą regularność ruchów planety”¹¹. Cleanth Brooks natomiast odnajduje w nim „gwałtowny lecz narzucony ruch”, „wirowanie”¹².

Irony and Ironic Poetry. W: M. D. Zabel (ed.), *Literary Opinion in America*. Harper, New York 1950. — F. R. Leavis, *Thought and Emotional Quality*. „Scrutiny” (1945).

⁶ J. Wordsworth, *A New Poem by Wordsworth*. „Essays in Criticism” (1966), 16, s. 122—123. — D. Ferry, *The Limits of Morality*. Wesleyan University Press, Middletown, Conn., 1959, s. 79—81.

⁷ P. de Man, *The Rhetoric of Temporality*. W: Ch. S. Singleton (ed.), *Interpretation*. John Hopkins University Press, Baltimore 1969, s. 205—206. — G. H. Hartman, *Wordsworth's Poetry, 1787—1814*. Yale University Press, New Haven and London 1964, s. 158.

⁸ F. W. Bateson, *English Poetry: A Critical Introduction*. Longmans Green, London 1966, s. 29, 59.

⁹ Leavis, *op. cit.*, s. 53—55. — Rosenthal, Smith, *op. cit.*, s. 90.

¹⁰ F. Marsh, *Wordsworth's Imagery*. Yale University Press, New Haven and London 1952, s. 55—56. Zob. także E. Drew, *Poetry: A Modern Guide to Its Understanding and Enjoyment*. Norton, New York 1959, s. 133.

¹¹ H. Kenner, *The Art of Poetry*. Rinehart, New York 1959, s. 132. — Leavis, *op. cit.*, s. 54—55.

¹² Brooks, *op. cit.*, s. 735—737.

F. W. Bateson nazywa je „uroczystym latynizmem” który odbija od innych, bardziej pospolitych wyrazów, aby uwydatnić „niedotykalną, Arielowi podobną istotę” w zestawieniu z jej obecnym stanem „bez-życia i bezruchu”¹³. Dla Elizabeth Drew „ten jeden długi, formalny wyraz w wierszu” nie jest wcale beznamiętny, lecz przeciwnie, przyczynia się do „majestatycznej afirmacji”¹⁴. Robin Skelton odnajduje w nim lęk, że jeśli poeta zjednoczy swą duszę z naturą, będzie podlegał codziennemu obrotowi jak ziemia, pozbawiony własnego ja i wszelkiej myśli. Skelton odkrywa także pewien „podświadomy efekt sylaby 'di', która sugeruje uchu, że padnie zaraz jakieś słowo odnoszące się do podziału [*division*], do dychotomii świata”¹⁵. Czyjemu uchu? Spieszę jednak wyznać, że ja słyszę w „*diurnal*” słowo „*urn* [urna]”, którą jakoby stała się dla Lucy cała ziemia.

W tej próbie oparcia krytyki na jakiejś obiektywnej czy *quasi*-naukowej podstawie zasadnicza trudność polega na tym, że różni czytelnicy różnie interpretują ten sam tekst. I to bynajmniej nie czytelnicy naiwni: słyszeliśmy głosy kilku z najwybitniejszych krytyków ostatniego ćwierćwiecza anglo-amerykańskiego formalizmu, w tym dwu znanych poetów. W obrębie mojej tradycji formalizmu nie znajduję żadnego zadowalającego sposobu wytłumaczenia tej rozbieżności. Nie przynosi go także wielki rozkwit europejskiej teorii literatury ostatnich 20 lat. Nie wydaje się, by któraś z tych formacji potrafiła wytłumaczyć ogromne różnice w naszym osobistym odbiorze dzieł literackich.

Jedynym uderzającym wyjątkiem od tej generalnej reguły jest Georges Poulet i tzw. szkoła genewska, którą należałoby może nazwać szkołą Genewy i New Haven. Studia o różnych pisarzach czy krytykach takich autorów jak np. Poulet czy Hillis Miller rzeczywiście reprezentują podejście krytyczne pozwalające mówić o jednostkach z wielką precyzją. Odpowiada ono ściśle temu, co nazywam trzecią fazą psychoanalizy, zanim jednak przejdę do tej trzeciej fazy, pragnę zatrzymać się przez chwilę przy pierwszej i drugiej.

Dostrzegam w psychoanalizie trzy kolejne pary biegunów. Fazę pierwszą, najwcześniejszą zapoczątkowało wykrycie przez Freuda treści ukrytej i jawnej — i ich biegunowości — w szeregu rozmaitych zjawisk: snach, objawach neurotycznych, dowcipach, zapominaniu, przejęzyczeniach i wszelkiego rodzaju czynnościach pomyłkowych. Gdy zdał sobie sprawę, że biegunowość ta stosuje się do tak wielu różnych sfer aktywności psychicznej, zrozumiał, iż odkrył pewną powszechną zasadę psychologiczną, biegunowość świadomości i nieświadomości, rozumianych jako systemy lub nawet miejsca.

¹³ Bateson, *op. cit.*, s. 29.

¹⁴ Drew, *op. cit.*, s. 133.

¹⁵ R. Skelton, *The Poetic Pattern*. Routledge and Kegan Paul, London 1956, s. 184—185.

Krytyk literacki podchodzący do jakiegoś utworu poetyckiego z pozycji tej pierwszej fazy psychoanalizy będzie używał wczesnego słownictwa psychoanalitycznego, takiego jak kompleks Edypa czy fazy falliczna i analna. Najczęściej będzie się opierał niemal całkowicie na freudowskiej liście symboli zamieszczonej w dodatkach do *O marzeniu sennym* z r. 1914 lub na pierwszym zbiorze odczytów o psychoanalizie z lat 1915—1917. Znaczna część tego, co w kręgach literackich uchodzi za psychoanalizę czy krytykę psychoanalityczną, pochodzi właśnie z tej fazy najwcześniejszej, poszukiwania treści ukrytej.

Ujmowana z tego punktu widzenia, ukryta treść wersu „Nie odczuwałem ludzkich lęków” to to, że nie lękałem się strat będących udziałem człowieka — utraty jakiejś osoby lub utraty jakiejś części ciała. We wczesnej fazie psychoanalizy cielesnym modelem utraty była kastracja, kluczowym wyrazem dla pierwszej strofy byłyby więc wyraz „ona”. Ona, będąc kobietą, nie podlega temu pierwowzorowi utraty. Podobnie „ja” z wiersza jest „zapieczętowany”, czyli zamknięty — nie ma żadnego otworu: nie można w niego wejść tak, jak można wejść w kobietę. On także nie musi odczuwać ludzkich lęków. Jeśli zaś słowo „spirit [duch, dusza]” ma (jak w szekspirowskiej angielszczyźnie) pewne konotacje falliczne, to pieczętujący go sen stanowi jeszcze jeden wymiar ochronny. Cała zatem pierwsza strofa ma w odniesieniu do mówiącego i do dziewczyny treść nieświadomą: oboje byliśmy bezpieczni, ponieważ byliśmy nietknięci.

W drugiej strofie ta uspokajająca taktyka zawodzi. Dziewczyna nie podlega wprawdzie utratom, jest jednak bezwładna, obojętna. Nietknięta, ponieważ nie można jej tknąć. Ziemskie skały i kamienie w tej pierwszej fazie symbolizowałyby nieczystość lub, w sensie cielesnym, kał. Ona stała się martwa i bezwartościowa — jak ekskrementy. Drzewo i skała mogłyby również symbolizować fallus. Tak więc ona nie utraciła fallusa — ona stała się fallusem. Jednocześnie jednak ogarnęła ją całkowita niemoc, pozbawiona jest ruchu, siły, wzroku i słuchu. Jest to tak jak gdyby, odłączona, była fallusem po kastracji — całkowicie żywotnym, lecz całkowicie martwym.

Według dzisiejszych standardów (a być może według wszelkich standardów) jest to odczytanie prymitywne. Już w r. 1936 Anna Freud nakreśliła granice tego rodzaju rozszyfrowywaniu symboli:

Technika tłumaczenia symboli to <...> zanurzanie się z najwyższych warstw świadomości wprost w najniższe warstwy nieświadomości, bez zatrzymywania się na pośrednich warstwach uprzedniej działalności ego, które w przeszłości zmusiło może jakąś określoną treść *id* do przybrania pewnej szczególnej formy, będącej wyrazem ego¹⁶.

¹⁶ A. Freud, *The Ego and the Mechanisms of Defence*. Hogarth Press, London 1948, s. 16—17.

Stosowane przez badacza literatury tego rodzaju rozszyfrowywanie symboli nieustannie przerzuca nas od poezji do anatomii, od konkretnych słów na danej stronie do otchłani nieświadomości. Poza tym te równania symboliczne są stałe i niezmiennie, nie stwarzają więc możliwości wytłumaczenia znacznych różnic w odbiorze indywidualnym — a nawet różnic w rozszyfrowywaniu symboli przez różnych krytyków psychoanalitycznych.

Anna Freud prowadzi nas do procesów *ego* zachodzących — i pośredniczących — między głębią a powierzchnią, a więc do drugiej fazy psychoanalizy jako nauki. Datuje się ona od r. 1923, kiedy to Freud wysunął pojęcia *superego*, *ego* i *id*, podstawową zaś parą biegunów jest w niej *ego* i nie-*ego*, czyli syntetyzujące funkcje umysłu a rzeczywistość zewnętrzna bądź jakaś inna struktura wewnątrz psychiki. O ile w pierwszej fazie terapia starała się uczynić świadomym to, co nieświadome, o tyle w drugiej miała na celu rozszerzenie i wzmocnienie *ego*. Nie można już właściwie mówić o „nieświadomości”, w formie rzeczownikowej, a tylko o elementach „nieświadomych”.

Rozpatrując jakiś utwór poetycki z perspektywy tej drugiej fazy, krytyk literacki starałby się odkryć strategię *ego*, jakie znajdują wyraz w języku utworu¹⁷. W przypadku wiersza Wordswortha zapytałbym, jak nieświadoma fantazja o kastracji czy zmienieniu się w pozbawiony ciała fallus mogła stać się świadomym tematem panteizmu, kosmicznej obojętności czy też śmierci jako śmierci-w-życiu. Pomiedzy tymi dwoma poziomami strategię *ego* przekształcają to pierwsze w to drugie i krytyk literacki stosujący psychoanalizę w jej fazie psychologii *ego* skupiłby swą uwagę na tych właśnie strategiach.

Pierwsza strofa zdaje się odzwierciedlać strategię *ego* (czyli jego mechanizm obronny czy przystosowawczy) polegający na wyparciu, tj. blokowaniu myśli lub uczucia, by nie dotarły do świadomości.

Sen pieczętował moją duszę,
Nie odczuwałem ludzkich lęków.

Ona była podobnie wolna od uczuć i lęków, nie mogła bowiem czuć tknięcia ziemskich lat. Mówiący unika niebezpieczeństw utraty, z góry niejako wyrzekając się świadomości, że jego ukochana to ludzka, śmiertelna istota w niebezpieczeństwie.

W drugiej strofie to odrzucenie staje się bardziej bezwzględne. O ile w pierwszej zdawało się, że ona tylko nie może czuć, teraz nie ma już ani ruchu, ani siły, ani wzroku, ani słuchu. Przebija tu coś z agresywnego, unieważniającego uczucia, jakie kryje się za owym odrzuceniem: ona została zmieniona w nic, lub w zwykłą skałę, kamień czy drzewo.

¹⁷ Najobszerniejszą jak dotąd prezentację tego punktu widzenia znajdzie czytelnik w mojej wcześniejszej pracy, *The Dynamics of Literary Response*. Oxford University Press, New York 1968.

Formalnie rzecz biorąc, nie mówiący to sprawił, a przecież w wierszu tym takie wyrazy jak „teraz”, przejście od przeszłości do terażniejszości, powtórzenie słowa „ziemia” oraz całe podobieństwo treści obu strof sugerują, że strofa druga to kara za pierwszą. T e r a z mówiący d o z n a ludzkich lęków, a dziewczyna, która nie mogła czuć dotknięcia, będzie się toczyć tysiące mil z kamieniem, skałą i drzewem.

Rozpatrując mechanizmy obronne ego działające pomiędzy nieświadomą fantazją na temat ciała a szerszym tematem świadomym, możemy także psychoanalitycznie rozważać formę. Możemy np. analizować warstwę brzmieniową: powtarzając się trzykrotnie w pierwszym wersie *s* można rozumieć jako uspokajający środek nasenny, służący odrzuceniu¹⁸. Podobnie powtarzająca się głoska *n* w wersach piątym i szóstym — słyszymy 5 dźwięków *n*-plus-samogłoska — *nou, nau, nou, nai, no*, a wszystkie służą przeczeniu lub opuszczeniu. Zwróćmy też uwagę na zagubiony rym wersu szóstego: zamiast powiedzieć „*sees nor hears* [nie widzi i nie słyszy]” i kontynuować w ten sposób rymy *-ears* pierwszej strofy, Wordsworth przedstawia te czasowniki. Znowu mam poczucie, że coś opuszczono: coś zostało wyparte.

To wrażenie jest dla mnie najsilniejsze w wersie piątym. Wyczuwam zdecydowaną pauzę po „*now* [teraz]”, która zastępuje *i* usunięte ze struktury głębokiej i po której następuje słabe i uczuciowo niewspółmierne „*no force* [żadnej siły]”. „*No motion has she now, no force* [Żadnego ruchu nie ma teraz, żadnej siły]”. Porównajmy to z najbliższą możliwością: „*No motion has she now nor force* [Żadnego ruchu nie ma teraz ani siły]”. Odkrywam, że w warstwie powierzchniowej Wordsworth opuścił znacznie więcej: „*No motion has she now, no force has she now* [Żadnego ruchu nie ma teraz, żadnej siły nie ma teraz]” — tak brzmieć powinno właściwie to zdanie, drugie „*has she now*” zostało jednak opuszczone. To, co opuszczono w formie, odpowiada temu, co wyparto ze świadomości.

Wreszcie, wymawiając ostatnie dwa wersy z ich wielokrotnym *r* — „*Rolled round in earth's diurnal course / With rocks (...)*”, słyszę, jak zgrzytam i warczę w werbalnej wersji gniewu kryjącego się w tej zwięzłej opowieści o śmierci dziewczyny.

Stosowanie drugiej fazy psychoanalizy w badaniach literackich przynosi znaczny postęp w stosunku do pierwszej. Jest mniej szokujące. Odwołuje się do innych sposobów myślenia i czytania. Potrafimy zintegrować nieświadomą treść wiersza — częściowo ujawnioną przy użyciu metod tłumaczenia symboli fazy pierwszej — z tematami świadomymi i repertuarem środków formalnych danego utworu odkrytymi przez tradycyjną naukę o literaturze. W istocie analiza literacka nosząca dru-

¹⁸ [W oryginale autor eseju stosuje tu podobną aliterację: „*soothing soporifics in the service of*”.]

gie oblicze psychoanalizy bardzo jest podobna do tradycyjnego odczytania formalistycznego.

Podobnie jak ono pozostawia jednak także pewne problemy nie rozstrzygnięte. Po pierwsze, w równym stopniu co krytyka osadzona w fazie pierwszej, nie tłumaczy różnic w doświadczeniach lektury. Nie dopuściliśmy jeszcze do głosu, obok hipotetycznej zbiorowości, tego, co indywidualne. „Ja” pominięto na rzecz „my” lub „to”. Po drugie, musiałem mówić o wierszu Wordswortha tak, jak gdyby była to jakaś mini-psychika — jak gdyby zawierał w sobie procesy psychiczne, niezależne od jakiegokolwiek rzeczywistej psychiki, takiej jak psychika autora czy moja własna. Obie te trudności wynikają stąd, że mówię o tym wierszu jako o bycie zewnętrznym, czymś „tam na zewnątrz”, oderwanym od tego, co w związku z nim dzieje się „tu w środku”.

Z pytaniami o to, co jest „tam na zewnątrz” i w jakiej relacji pozostaje do tego, co jest „tu w środku”, stają już przed trzecim obliczem psychoanalizy. W fazie pierwszej większość zjawisk ludzkich tłumaczono biegunowością nieświadomości i świadomości. W drugiej było to *ego* przeciwstawiane *nie-ego*. W trzeciej jest to jaźń, własne ja w opozycji do nie-ja. Zmiana, jaką przynosi każda kolejna faza w stosunku do poprzedniej, znajduje odbicie w zmianie, jakiej ulega słowo „nieświadomość”. W fazie pierwszej mógł to być rzeczownik odnoszący się do jakiejś rzeczy, systemu czy nawet miejsca. W drugiej, gdy Freud oznajmił, że „nieświadome” jest jedynie terminem opisowym, wyraz ten stał się tylko przymiotnikiem, jak np. w zwrocie „nieświadome *ego*”. Teraz Roy Schafer twierdzi, że o nieświadomości można mówić tylko przysłówkowo — a więc o człowieku, pojmowanym w kategoriach całej osobowości, robiącym to czy owo nieświadomie¹⁹.

W każdym razie Freud w tę trzecią fazę wszedł już w r. 1930, w pierwszym rozdziale *Kultury jako źródła cierpień*. Zdał sobie wtedy sprawę, że przynajmniej w odniesieniu do początkowego okresu życia jednostki całkowicie *intra*psychiczny model pierwszych dwu faz musi ustąpić modelowi *inter*psychicznemu, takiemu, który obejmuje zarówno indywidualną psychikę, jak i to, co ją otacza: „pierwotnie *ego* zawiera w sobie wszystko, a dopiero później oddziela od siebie świat zewnętrzny”²⁰. Jest to kolosalna zmiana w teorii psychoanalitycznej, i Freud nie przesadzał, gdy porównywał odkrycie tej wczesnej fazy rozwoju do odkrycia kultury minojskiej i mykeńskiej poprzedzającej archaiczną i klasyczną Grecję.

Gdy już raz Freud przyjął taką koncepcję *ego*, zgodnie z którą na początku spełnia ono funkcję przepuszczalnej powierzchni styku mię-

¹⁹ R. Schafer, *A New Language for Psychoanalysis*. Yale University Press, New Haven and London 1976, s. 241—243.

²⁰ Z. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*. W zbiorze: Freud, *Człowiek, religia, kultura*. Tłumaczył J. Prokopiuk. Wstęp B. Suchodolski. Warszawa 1967, s. 241.

dzy jaźnią a światem zewnętrznym, stale przybywało dowodów, że jest tak przez całe życie. On sam powiedział, że granice naszego *ego* znikają, gdy zakochujemy się lub kiedy mamy przeżycie mistyczne. Rzucałem myśl, że to samo dzieje się, kiedy jesteśmy „pochłonięci” literaturą lub sztuką. Na długo jednak przede mną Lacan wystąpił ze swoim *stade du miroir*, a D. W. Winnicott stworzył jeszcze bardziej przekonujące pojęcie obszaru pośredniego między jaźnią (własnym ja) a innym, w którym ma miejsce wszelkie doświadczenie kulturowe. Szerokie pojęcia przystosowania, wzajemnej zależności i rozwoju psychospołecznego Erika Eriksona odwołują się do interpersonalnego modelu psychiki. Do niego również odwołuje się Charles Rycroft, gdy unowocześnia staromodne rozszyfrowywanie symboli, traktując symbolikę psychoanalityczną jako aktywny sposób wchodzenia w relacje ze światem. Na takim modelu opiera się także Roy Schafer rozwijając pojęcie „języka działania [*action language*]”, jaźni (własnego ja) i innego, który wyprowadzi psychoanalizę poza konstrukty drugiej fazy: *id*, *ego* i *superego*. Wielu też innych psychoanalityków (zbyt wielu, by ich z osobna wymieniać) buduje raczej na biegunowości własnego ja i innego niż na opozycji *ego* i *nie-ego*.

Termin kluczowy to „tożsamość”. Erikson i większość analityków traktuje ją po prostu jako ogólne odczuwanie siebie jako odrębnej całości. Precyzyjniejsze i o większym znaczeniu dla literatury jest ujęcie Heinza Lichtensteina. Dowodzi on, że we wszystkich niezliczonych wyborach, w których przejawia się osobowość, zewnętrzny obserwator może wysledzić jeden przebiegający przez nie styl. Inną osobę możemy pojmować jako pewną ciągłość, identyczność utrzymującą się w zmianie, samą zaś zmianę rozumiemy jako zmianę, jedynie z góry zakładając jakąś zasadniczą identyczność. Możemy zatem odczytywać siebie nawzajem jak muzykę, słysząc, jak wygrywamy nasze życia jak wariacje jednej melodii, tematu tożsamości, który jest, całkiem po prostu, samą naszą istotą.

Ten proces wyabstrahowywania w temat tożsamości i jego wariacje bardzo przypomina to, co robi przedstawiciel szkoły formalnej w krytyce, kiedy łączy wszystkie oddzielne szczegóły utworu poetyckiego wokół jakiegoś tematu centralnego. Podchodząc w ten sposób do ludzi, łapię się na tym, że opisuję ich tak, jak opisuje się tematy dzieł literackich: „będący istotą kogoś innego”, „zwierający szczeliny znakami”, „radzący sobie z wielkimi niewiadomymi za pomocą małych wiadomych”, „panujący nad zwrotami spowodowanymi przez wejścia i wyjścia”. Mogę zatem mówić o jakiejś osobie jak o utworze poetyckim, osiągając dużą dokładność, lecz zachowując niepowtarzalność. Mogę szczegółowo i ściśle mówić o tym, co jednostkowe — człowieku lub wierszu — pod warunkiem, że pamiętam, iż to ja mówię.

Takie pojęcie tożsamości nadaje więc nowy wymiar wszystkim na-

szym grom. My nie tylko postrzegamy, my także postrzegamy siebie postrzegających. Zaczynamy rozumieć, że nasze postrzeżenia same są aktami, w których wyraża się nasz tożsamościowy temat. Wyraża go także interpretacja, tak że gdy czytam i komentuję wiersz Wordswortha, wiem, że dzieją się równocześnie dwie na pozór sprzeczne rzeczy.

Z jednej bowiem strony wykorzystuję swoją biegłość jako czytelnika, swą znajomość Wordswortha, angielskiego romantyzmu i tego, co napisali o tym inni, a co najważniejsze, podejmuję się rzetelnego poszukiwania „słusznej” interpretacji, takiej, która byłaby przekonująca także dla innych. To się nazywa być „obiektywnym”. A przecież jednocześnie wiem, że mogę to robić jedynie w taki sposób, który jest całkowicie autentyczny dla mnie — „subiektywny”.

Jest to jednak tylko pozorna sprzeczność. Wszystkie moje akty, postrzeżenia i relacje, w jakie wchodzę, także mój stosunek do tego wiersza, to funkcje mojej tożsamości, gdyż tożsamość to właśnie mój stale jednakowy temat plus jego wariacje. W moim stosunku do tego wiersza zawarte są z a r ó w n o moje emocje, jak i charakterystyczne dla mnie posługiwanie się dyscypliną krytyczną. W istocie umiejętności i odczuć na temat umiejętności oraz tego, do czego umiejętności te się właśnie stosuje, nie sposób rozłączyć, wzajemnie się bowiem pobudzają (są zawsze *interinanimated*, by użyć wyrażenia Donne’a). To właśnie dlatego, że wiersz ten budzi moje emocje, umiem go niejako stworzyć na nowo w sobie tylko właściwy sposób, posługując się jednak przy tym taktykami, które wspólne są wielu krytykom.

Teoria tożsamości pozwala mi zrozumieć to wzajemne oddziaływanie mocnych hipotez krytycznych i pasjonujących migotliwych obszarów prywatnej, osobistej wiedzy. Ta trzecia faza nie oznacza cofnięcia się do subiektywizmu. Oznacza porzucenie złudzenia, że rzeczywistość (lub jakiś tekst) zrozumieć mogę tylko wtedy, gdy sam zachowam wobec niej dystans, stawiając się poza nią.

Trzecie oblicze psychoanalizy spogląda zatem w stronę głównego nurtu myśli naukowej XX w., którego nie uwzględniała jeszcze psychologia *ego*. Najbardziej nawet bezwzględne z nauk uznają obecnie rolę podmiotu. Przykłady najbardziej oczywiste to rola obserwatora w teorii względności czy twierdzenie Gödla, ustanawiające granice bezosobowej aksjomatyzacji matematycznej. W mechanice kwantowej fizyk zatrzymuje solidną rzeczywistość, jak magik obracający monetę między palcami aż rozewrze dłoń i oto — nie ma nic, a w każdym razie nic poza niesubstancjalnymi zbitkami wzajemnie się dopełniających równań różniczkowych.

Psychologowie eksperymentalni utworzyli swe pracownie jako strażnicy wartości helmholtziańskich i metod nauki XIX-wiecznej. Inni przedstawiciele nauk społecznych, łatwiej się dostosowujący, uznali obserwatora i posługują się nim, szczególnie antropologowie kultury, a bardziej

jeszcze spektakularnie psychologowie poznania i percepcji. Raz po raz udowadniają oni w rozmaitych kontekstach, że postrzeganie to akt tworczy. Postrzegamy nie w jakiejś jednokierunkowej uliczce przyczyny-i-skutku, bodźca-i-reakcji, lecz stosując wobec rzeczywistości zewnętrznej hipotezy powstałe w nas samych. Podobnie językoznawstwo od czasów Chomsky'ego oddala nas od prostej analizy warstwy powierzchniowej zachowania mówiących, czy łatwych rozróżnień *signifiant* — *signifié*, *langue* — *parole* z początku XX w. Zarówno słuchanie, jak i mówienie, rozumiemy teraz jako sytuacje, w których generujemy hipotezy gramatyczne, struktury głębokie czy protozdania, by porównać je z warstwą powierzchniową dźwięków ²¹.

Krótko mówiąc, nauki te zdają się nas prowadzić do stanowiska filozoficznego podobnego stanowisku Husserla. Istota ludzka staje się swobodnie emitującym centrum znaczeń. To my nadajemy znaczenie zdarzeniom zamiast pozwalać światu, by zasypywał nas swoimi znaczeniami. I rzeczywiście, gdy XX-wieczni historycy, tacy jak Thomas Kuhn, śledzą historię nauki, pokazują, że odkrycie nie jest jedynie sprawą logiki i eksperymentu czy nawet pasji odkrywcy. Decydująca jest zdolność naukowców jako ludzi włączania nowych spostrzeżeń do paradygmatów, które już mają w głowach. Nawet budowanie teorii jest aktem, w którym istota ludzka tworzy replikę swej tożsamości.

W tej trzeciej fazie psychoanaliza sama jest więc pewnym naukowym paradygmatem, ale jest także nauką opisującą, jak ludzie takie paradygmata tworzą. Nie jest to jakaś hermeneutyka mająca nas zaprowadzić od treści jawnej do ukrytej, jak w fazie pierwszej. Staje się hermeneutyką hermeneutyki; tłumaczy nie tylko, co powiedziałem, lecz również, jak doszło do tego, że to ja właśnie to powiedziałem. Dlaczego np. ten wiersz nasunął mi się jako właściwy wiersz przy omawianiu tego tematu? Dlaczego doszukałem się w nim wzięcia odwetu na mówiącym, czegoś ostrzejszego niż to, co opisali inni krytycy?

Oto kilka rzeczy, które napisałem o sobie (zanim zacząłem pisać o wierszu Wordswortha): „Potrzeba zobaczenia i rozumienia jest u mnie bardzo silna”. „Wyczuwam u siebie prawdziwy konflikt między popędami naukowymi a literackimi”. Odczuwam „namiętną chęć poznania rzeczy od środka, przy równie silnym poczuciu, że w końcu bezpieczniejszym jest się na zewnątrz”. Dlatego też „lubię badać werbalną po-

²¹ Zob. np. U. Neisser, *Cognitive Psychology*. Appleton-Century-Crofts, New York 1967. — J. A. Fodor, T. G. Bever, M. F. Garrett, *The Psychology of Language: An Introduction to Psycholinguistics and Generative Grammar*. McGraw-Hill, New York 1974. — D. A. Norman, D. E. Rumelhart, and the LNR Research Group, *Explorations in Cognition*. W. H. Freeman, San Francisco 1975. — Zob. także N. N. Holland, *What Can a Concept of Identity Add to Psycholinguistics?* „Psychiatry and the Humanities” 3 (1978).

wierzchnię tekstu, szukając zwłaszcza »organicznej jedności« w sobie, w jaki wszystkie elementy łączą się ze sobą». „Mój temat tożsamości wiąże się z zachowaniem poczucia własnego ja oraz zaspokajaniem miłości własnej przez uzyskiwanie władzy nad relacjami między rzeczami, w szczególności zaś przez panowanie nad nimi raczej dzięki poznawaniu czy widzeniu ich z zewnątrz niż dzięki faktycznemu wchodzeniu w nie”.

W wierszu Wordswortha strofa o niedotykanii prowadzi do strofy o jeszcze większym dystansie. Dla mnie ten właśnie dystans przyczynia się do większej jeszcze intensywności. Nic dziwnego, że odczuwam ten wiersz jako wzięcie na mnie odwetu, odpłacanie mi pięknym za nadobne. Jak powiedział kiedyś Robert Duncan, „wiersz to osłona rzucająca wyzwanie temu, przed czym cię osłania”. W moim zaś ujęciu: „Jeśli próbujesz uniknąć zdraśnięcia czasu i związków z ludźmi, natrą na ciebie z przerażającą prawdą”. Jest jednak także aspekt bardziej pozytywny. Ten wiersz mówi mi — czy też ja mówię poprzez niego — że aby być blisko innej osoby, trzeba się odpieczętować w świecie, który może się okazać obojętny albo też może w ciebie wtargnąć. W obu przypadkach narażasz na niebezpieczeństwo własne ja, ryzyko to warto jednak ponieść, można bowiem zyskać nie tylko intymność, ale i bezpieczeństwo istoty większej niż ty sam.

Co więc z trzema obliczami psychoanalizy? Tutaj także okazuje się, że posuwałem się od centrum psychoanalitycznego wglądu ku coraz to większej ogólności; od początkowych biegunów świadomości i nieświadomości do intrapsychnicznego modelu *ego* i *nie-ego*, a wreszcie do najszerszego lecz i najściślejszego sposobu ujmowania indywidualności, swojej własnej i innych — tożsamości, która wiąże się zarówno z intymnością, jak i dystansem.

Podobnego rozszerzenia dokonałem, gdy chodzi o interpretację, przechodząc od rozszyfrowywania poszczególnych symboli do badania strategii *ego*. Jednakże ostatni mój krok — który, mam nadzieję, zrobicie również — zmienia krytykę w akt osobistego odkrycia. Jako krytycy jesteśmy powołani do interpretowania nie tylko tekstu, ale także tego, co o nim mówimy. Łącząc te dwa wymiary, wykorzystujemy wiedzę literacką, aby osiągnąć samowiedzę. W naszych interpretacjach wyrażamy i na nowo stwarzamy siebie — to zresztą robiliśmy zawsze — teraz jednak możemy to robić z pełną świadomością.

Co to oznacza w praktyce? Jak wygląda interpretacja tego wiersza przy użyciu psychoanalizy w jej trzeciej fazie? Mogłaby wyglądać tak jak to, co o nim powiedziałem na samym początku, być świadomym łączeniem cech utworu z moimi własnymi uczuciami winy i kary, gdzie dochodzę do ogólności i intymności zarazem. Mogłaby tak wyglądać, ale nie musi. Odczytań może być tyle, ilu czytelników, którzy je napiszą.

Może być i powinno. W tej bowiem fazie krytyka literacka uprawiana z pozycji psychoanalitycznej naraża się na intymność, po to, by przywrócić indywidualność. Najlepsi interpretatorzy opierać się będą nie tylko na swej wiedzy o literaturze, ale także na swej samowiedzy. Jak to robić? Trzecia faza uczy nas, że to każdy z nas będzie musiał odkryć sam.

Przełożyła *Maria Bożenna Fedewicz*