

Jean Bellemin-Noël

Jak "psychoanalizować" sen Swanna?

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 72/4, 359-383

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.

JEAN BELLEMIN-NOËL

JAK „PSYCHOANALIZOWAĆ” SEN SWANNA?

Idee ukształtowane przez inteligencję czystą cechuje tylko prawda logiczna, prawda możliwa, wybór ich jest dowolny. Księga o charakterach obrazowych, nie nakreślonych przez nas, jest jedyną naszą księgą.

M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 7, s. 245.

Każdy sen, który pojawia się w dziele literackim jako sen, wymaga od nas interpretacji problemu snu w trzeciej osobie. Ogólnie (myślmy tu o typowych przykładach występujących w klasycznej tragedii, gdzie od starożytności wykorzystuje się chwyt snu ostrzegawczego) „sen literacki” funkcjonuje jako rodzaj wypowiedzi [*discours*] symbolicznej czy alegorycznej, wypowiedzi, której sens musi być natychmiast i *explicite* rozszyfrowany przez bardziej lub mniej bezpośrednie odwołanie się do tabeli krótkich objaśnień, do sennika: istotna wydaje się tu funkcja udratyzowania Fatalności: sen, w którym Paulina widzi Seweryna i poświęconego za zgodą ojca Poliektusa, prócz tego, że jest sprężyną tragicznej akcji, jest także antycypacją wydarzenia, które pobudzi historia: jest to sen retoryczny, który służy przygotowaniu dramatu, lecz nie ma właściwego onirycznego zabarwienia, jest stworzony przez Corneille’a, przez strukturalne wymogi sztuki, jest tylko zabiegiem, którego źródłem prawomocności jest tradycyjna koncepcja snu profetycznego i który można traktować jako rodzaj wyroczni.

Nie zawsze rzeczy mają się właśnie tak. Pod koniec *Miłości Swanna* opisany jest sen o silnie podkreślonym charakterze onirycznym i którego

[Jean Bellemin-Noël, jeden z głównych przedstawicieli tendencji psychoanalitycznych we francuskiej nauce o literaturze, wyklada w Paryżu. Opublikował: *Paul Valéry devant la critique de notre temps* (1971), *Le texte et l'avant teste. Les brouillons d'un poème de Milosz* (1972), *La poésie-philosophique de Milosz* (1977), *Psychanalyse et littérature* (1978).

Przekład według: J. Bellemin-Noël, *Vers l'inconscient du texte*. Paris 1979, rozdz.: „*Psychanalyser*” le rêve de Swann?, s. 29—64.]

mechanizmy wyjaśnia sam pisarz. Sen Swanna przedstawiony jest jako rzeczywiste marzenie senne, napisany jest w sposób przypominający prawdziwy nocny sen¹ i w stylu znacznie różniącym się od stylu sąsiadujących z nim fragmentów. Charakterystyczna jest tu mieszanina rysów „realistycznych” pozostałości z życia na jawie (klan Verdurinów, twarz Odety, ujawnienie jej przygody z Forcheville'em) i cech „nierealistycznych” (pani Verdurin, której nos wydłuża się i której rosną duże wąsy, śniący Swann jest narratorem i zarazem nieznanym młodzieńcem w fezie na głowie, Forcheville przypominający Napoleona III i noszący złożoną na krzyż wielką wstęgę Legii Honorowej); zarazem pisane jest to szczególną składnią, krótkimi zdaniami, dominuje parataksa i wszystko niemal dzieje się nagle, pojawia się dziwna sprzeczność czasowa („po sekundzie było już kilka godzin, jak odeszła”), niezwykle sytuacje (Swann spacerujący w nocnej koszuli, wieśniak, który mówi o Charlusie, pożar wywołany przez kochanków): słowem, wszystkie oznaki, po których rozpoznajemy marzenie senne.

Nadto sen ten nie pełni w książce ani jawnej, ani ukrytej funkcji profetycznej. Proust podaje go jako to, czym powinien być: jako element ewokacji miłości Swanna do Odety; ponadto (ze względu na nasze zainteresowania) służy jako dowód, że Swann przestał już być zazdrosny, jako że sen ten był ostatnią okazją do owej zazdrości: rozważając swój sen, Swann przyznaje się przed samym sobą, że chciał umrzeć i przeżył swoją największą miłość do kobiety, która nie była w jego typie. Jak gdyby w gruncie rzeczy przywilej doświadczeń onirycznych był tym ostatnim objawem, który tylko przypieczętowało, uświęca uczucie; czyli, co nie zostało powiedziane wprost, jak gdyby wstąpienie w królestwo snu oznaczało największą głębię uczucia, zapewniało mu autentyczność. Pogodzenie się z okrutną rzeczywistością (Odeta mnie zdradziła itd.) staje się pełniejsze, zagwarantowane, rzecz można, dzięki wciśnięciu się w tę sferę psychiki, gdzie istnieją tylko trwałe wartości. Przeżycie, które ujawnia się w wyobrażonym świecie snu, znajduje w nim, w sposób dość paradoksalny, schronienie przed zmiennością naturalnego czasu i przestrzeni (tak samo ma się sprawa z uczuciem do babki, w wielu innych snach w tej książce). Pojawia się tu metaforyka egzystencjalna — uwzględnijmy tylko tę funkcję metafory, która wedle Prousta wymyka się przypadkowości wrażeń i uczuć i jednoczy je po wydobyciu ich wspólnej istoty. Można już teraz pojąć, że płaszczyzna marzenia sennego różni się od płaszczyzny przeżycia, że jest war-

¹ Najdłuższy sen Marcela, w którym pojawia się jego babka, silnie przypomina, pomijając jego zagadkowe zakończenie („ja zawsze będę żył przy niej, jelenie, jelenie, Francis Jammes, widelec”), tyle innych snów, które są tylko lekko przerobionym przedłużeniem życia na jawie (M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*. Przełożył T. Żeleński-Boy. T. 4. Warszawa 1958, s. 195. Wszystkie cytaty z Prousta z tego wydania).

tościowana inaczej. Chciałoby się powiedzieć, że jest to poziom głębszy, lepiej zakorzeniony, ponieważ jest przypisany: przypisany miejscu, które wymyka się oczywistym prawom naszej skończoności.

Można by powiedzieć, że marzenie senne odsyła tutaj do innego obszaru w świadomości, że angażuje tutaj albo inscenizuje inną sferę i inny sposób istnienia regionów doświadczenia. Czy też — ażeby użyć innego języka, który akurat tutaj będzie na miejscu — że marzenie senne jest wypowiedzią przesuniętą, o zaburzonym funkcjonowaniu, którego znaki tworzą sieć o syntagmatyce nie kontrolowanej przez reguły logicznej, jednoznacznej, monosemicznej mowy? Jednym słowem, we śnie Swanna zawarte jest działanie pewnej siły czy też pewna forma, którą nazywa się nieświadomością. Dlatego też w oczywisty sposób nie należy on do tej samej kategorii, co sen Pauliny.

Mówimy o nieświadomości i wykazaliśmy, iż sen ten ma wszystkie pozory prawdziwego snu, ale też natychmiast pojawia się wiele pytań. Pierwsze, które zawiera w sobie wszystkie inne i sprawia najwięcej trudności teoretycznych, to pytanie o możliwość interpretacji typu analitycznego: czy rzeczywiście można traktować ten sen (i w ogóle każdy zamieszczony w dziele literackim sen, nie proroczy, lecz oniryczny), jako jeden z tych snów, które pacjenci przedstawiają psychoanalitykowi do zinterpretowania? Jeżeli zabieg ten daje się przeprowadzić, to czy jest uprawniony? Jeżeli jest teoretycznie usprawiedliwiony i wykonalny, to czy jest płodny i dla kogo?

To, co powiedzieliśmy wyżej, zobowiązuje nas do natychmiastowego wyjaśnienia, co rozumie się tutaj przez możliwość takiej interpretacji. Wiadomo, że psychoanalityk nie interpretuje wyłącznie tego, co przynosi surowy materiał snu, lecz że nadto żąda, by śniący powrócił do tematu, skojarzył go z jednym lub kilkoma terminami, ale nam nie wolno postępować w taki sam sposób. Ponieważ nie możemy pracować *in vivo*, czy można wyobrazić sobie psychoanalizę *in vitro*? Z trudem. Wydaje się, że nikt nie ma prawa postawić się na miejscu Swanna czy Prousta i ekstrapolować, zaczynając od tego, co dane jest w skończonym tekście. Gdyby czytelnik przyznał sobie prawo do jakiejś prototypowej lektury [*architecture*] — powołując się na normalność, racjonalność, rodzaj statystycznej powszechności możliwych reakcji na słowa mające wiele konotacji — gdyby ktokolwiek uznał, że jest zdolny zapewnić grę luźnych skojarzeń, ryzykowałby, iż przeszczepi swoją własną analizę na funkcjonowanie snu w tekście. Teoretycznie z takiego przeszczepienia może powstać tylko monstrum.

A może analogia z technikami badawczymi nauk przyrodniczych jest myląca? Powiada się, że tekst samego snu jest ściśle związany z kontekstem, tak jak nocne marzenie senne przebiega w ramach pewnej nieświadomej struktury. Znaczy to, że całość nieświadomych prze-

tworzeń jednostki tym razem daje się w pewnej mierze zastąpić przez całościowy porządek, przez ogólną ekonomię dzieła, z którego sen można wyodrębnić, i że badanie znaczących znaków uprawomocnione jest dzięki ograniczającej obecności innych znaków, które składają się na całe dzieło. W tych warunkach skojarzenia nie byłyby fantazją czytelnika, lecz opierałyby się na związkach uprawomocnionych przez rozmieszczenie i cechy fonetyczno-semantyczne słów, związkach zgodnych z regułami, którymi wytrawny krytyczny czytelnik umie się posługiwać, a które w większości ujmowane są przez to, co nazywamy analizą stylistyczną albo retoryczną. Jest to kusząca propozycja; powrócimy do niej dopiero po obejściu, jeżeli się da, wznoszących się jeszcze przeszkód.

Przed wszystkim zabieg ten zakłada, że zostały określone i zapewnione kryteria odczytywania, by się tak wyrazić, o n i r o k r y t y c z n e g o, bez potrzeby sięgania do senników (co oznaczałoby, że ponownie popada się w interpretację typu przepowiedni, przewidywania: tabele odpowiedniości, używane przez wróżbiarzy w celach religijnych lub lukratywnych rekonstruuja empirycznie, przy wszelkich pozorach Nauki, pewne pragnienia pacjenta lub wiernego, ażeby wspaniałomyślnie obiecać mu mniej lub bardziej rychły sukces). Lektura analityczna zdaje się posługiwać swoistymi znaczeniami, uruchomionymi przez daną konkretną historię i których siatka tworzy dane nieświadomości konkretnej jednostki oraz jednocześnie uniwersalne symbole, charakteryzujące się dużą nośnością, dziwną władzą przyciągania i synkretyzmu. Nawet jeżeli naszym celem nie jest poszukiwanie sensu — sensu, który byłby założony w swoim znaku, i sensu, który byłby tylko zapisem uprzedniej intencji — to byłoby dla nas niekorzystne negowanie istnienia pewnych zakrzepłych figur funkcjonujących jako katachrezy (np. dwumian wypukły/dwumian wklęsły, przedmiot walcowaty/struktura ujmująca), figur, które tłumaczą, w jaki sposób mogły powstać dawne symboliki oraz współczesne wyjaśnienia archetypów. Teoria psychoanalityczna dotychczas nie rozstrzygnęła zadowalająco problemu, w jakiej mierze można, *de jure* i *de facto*, dokonywać rozróżnienia między językiem [*langue*] i mową [*parole*] struktur komunikacyjnych². Dość słabo rozróżniane jest w języku snów to, co jest w nim uniwersalne, leksykalne, idiomatyczne, stylistyczne oraz idiolektyczne. Przedstawienia oniryczne czy fantazmatowe, te rzeczywiście symptomatyczne, dysponują wolnością, a zatem indywidualna partykularność jest w nich łatwiej dostrzegalna aniżeli w językach jawnie przeznaczonych do komunikacji (ich operacje są bardziej ścieśnione, gra jest ograniczona, ponieważ nakierowane są ku jednoznaczności). Sam Freud mówi o symbolach i w analizach tych psychoanalityków, którzy dzisiaj powołują się na

² W dziele *O marzeniach sennych* (1900) Freud ujmuje problem w kategoriach snu typowego (wspólnego wszystkim ludziom) i snu okresowego (indywidualnego).

niego, mimo wszelkie odchylenia, być może odkryłoby się jak gdyby uprzywilejowane szlaki w obiegu znaczeń (czyż znaczenie nie zarysowuje znanych konfiguracji, czyż nie jest posłuszne swego rodzaju geometrii, której topologiczny charakter nie niweluje całkowicie formy regularności, symetrii, równowagi?). Wreszcie, czyż nie nadchodzi zawsze moment, kiedy pewna wskazówka pozwala roz-poznać jakąś drogę? Pytanie pozostaje otwarte.

Wreszcie, problem cięższy, a może pytanie zbyt naiwne, o czyje j nieświadomości się tutaj mówi? Mogłaby to być nieświadomość Swanna, Narratora, Marcela Prousta; trzy płaszczyzny, tyleż trudności. To, co określa się jako nieświadomość Swanna, to pewna aberacja, chyba że weźmie się poważnie grę powieściową (grę literatury) i zrekonstruuje się na podstawie fikcyjnych cech podsuniętych przez opowiadanie, postać pojętą jako analogon realnej osobowości. Prawdę mówiąc, argument można odwrócić: ponieważ — możemy zauważyć — Swann śni jak człowiek, ponieważ ulega swoim popędom i przetwarza swoje fantazmaty, czyż nie jest to dowodem, że jest on udanym obrazem, daleko posuniętą imitacją owego „tak samo jak ty i ja”, co tak lubimy odnajdywać w powieści, tym modelem, co to odczuwamy niejasną pokusę, by się z nim utożsamić? Zabawne przedsięwzięcie, obrać Prousta za obrońcę realizmu w literaturze, a nawet hiperrealizmu, który polegałby na utożsamieniu istoty z atramentu i papieru z człowiekiem z krwi i kości. Niewątpliwie, np. dzieci naiwnie posuwają się w owej identyfikacji tak daleko, iż zakładają u swoich bohaterów myśli, uczucia, cechy fizyczne, które mimo iż nie wymienione w fikcji, a jednak odznaczają się tym rodzajem oczywistości, jaki nadaje im życie wstrzyknięte w nich przez współ-odczuwającą lekturę. Można zresztą zauważyć, że owo pojmowanie bohatera jako istoty obecnej, pełnej, wiernej sobie jako postaci, co obdarzona jest naturą, esencją i utworzona na obraz żywego człowieka, że ten sposób widzenia jest dziwnie kuszący: niewątpliwie uspokaja (świadomość i/lub nieświadomość?), że w jakiś sposób istnieją (jako fantazmaty?) byty stałe, określone, jednolite, poddane wewnętrznej logice, która zgodna jest z ich zewnętrznym losem. Jednakże Proust był jednym z pierwszych, którzy z mocą podkreślali, że złudne jest marzenie o zogniskowaniu, o jedności, o stałości podmiotu, wykazując, że w rzeczywistości jest odwrotnie, że podmiot jest rozdrobniony, heterogeniczny, labilny: Swann, eksperymentując na swojej miłości do Odety, określa m. in. niespoistość tego, co nazywa się „ja”³. W każdym razie, jeśli nawet osoba Swanna byłaby jak żywa,

³ Podobny charakter mają uwagi Prousta na temat postaci powieściowych (I, 120—121): rozróżniając pojęcie rzeczywistości i obraz prawdy, Proust powiada, że genialnym wynalazkiem pierwszego powieściopisarza był pomysł usunięcia pojęcia na rzecz obrazu i ożywienia tego, co niematerialne, kosztem tego, co nieprzenikliwe. Nie prowadzi to do zredukowania bohatera powieści do marionetki (czyli również osoby, tyle że spłaszczony), lecz przeciwnie, jest

dostęp do jego nieświadomości otworzyłby się tylko pod warunkiem, że pisarz przedstawiłby, a przynajmniej zarysował w specyficznym języku psychologii, jego najodleglejsze dzieciństwo, historię jego kształtowania się na różnych poziomach i różnych etapach systemów topicznych, albo chociaż wyraźnie pokazał, że poddał je potem analizie, której wyniki przedstawił: w obydwu przypadkach już w tekście zawarta byłaby psychoanaliza Swanna, przynajmniej w formie całego scenariusza i najważniejszych punktów interpretacyjnych. Hipoteza wysoce fantastyczna, nie tylko w przypadku Prousta — który w dodatku nie znał Freuda — lecz w ogóle, skoro uważa się, że podobny montaż jest nie do zrealizowania, że może być ewentualnie i zaledwie zapisem, zarejestrowaniem przez pisarza jego autoanalizy.

Domyślamy się, że ewokacja nieświadomości Narratora jest również niemożliwa. Ponieważ w powieści podmiot wypowiedzi, Marcel, funkcjonuje zarazem jako bohater — zatem mamy tu analogię ze Swannem — jeśli zaś mimo to potraktujemy go jako hipostazę pisarza — wówczas będzie to sytuacja Prousta. I owa dwuznaczność pozycji Narratora ilustruje w pewien sposób trudność, z jaką mamy tu do czynienia: w jaki sposób rozgraniczyć to, co jest zmyślane-aby-opowiedzieć-pewną-historię, o ile opowiedzenie byłoby zamysłem autora, od tego, co w tym zmyśleniu poddane jest nieświadomym strukturom tegoż autora? Proust, jak wiadomo, żądał, aby rozróżniać status „ja” pisarza w trakcie pisania od „ja” człowieka, który żyje swoim własnym życiem. Żądanie, które chciałoby się podtrzymać w interesie pracy krytyka pragnącego zrozumieć mechanizmy pisania lub wypracować teorię podmiotu, lecz żądanie, którego dalsze plany również nie uwalniają od trudności: nie mówiąc o pragnieniu (kompulsywnym? porównaj odwrotny i identyczny odruch u Gide'a) zachowania sekretów prywatnego życia, fakt radykalnego rozróżnienia dwóch „ja” implikuje, że znajdujemy się w tej sferze myśli, gdzie panuje pierwotne rozdzielenie między Tym Samym i Innym, co znaczy, że Proust łudził się, a przynajmniej że odbierał jedną ręką to, co ofiarowywał drugą. Z chwilą kiedy Proust mówi o „ja”, to nawet gdy podkreśla, że istnieją dwa odrębne „ja”, daje do zrozumienia, że jest tylko jedno. Jeżeli nie rozpoznajemy się w którymś z nich, nie dowodzi to, że istnieją dwa „ja”, ale że zaszło zatajenie, wyparcie, stłumienie — mechanizm tej informacji jest w sumie bliski n e g a c j i. I pisarz ujawnia tutaj nie tylko to, że wierzy („doskonale wiem... ale jednak...” wedle formuły fetyszyzmu określającej, jak sądzi O. Mannoni, każdą wiarę), że wierzy w istnienie jednego i tego samego „ja” głębokiego, gdzie przeplatają się korzenie „ja” powierzchniowych, nie tylko przeto ukazuje funkcjonowanie nieświadomości zdolnej do (albo utworzonej z) z a h a m o w a n e g o d y s-

to kondensacja we fragmencie tekstu, któremu metafora — wedle Prousta — nadaje cechy wieczności, czyli rodzaj nieskończoności.

kursu, lecz wykazuje w pewnym sensie, iż nie da się rozróżnić Swanna, Narratora i Marcela Prousta ani ich rozdzielić.

W tych warunkach nie można potraktować nieświadomości Prousta jako konstytuującej elementy i reguły artykulacji snu Swanna. Pułapka wydaje się dobrze zatrzaśnięta. Z jednej strony psychoanaliza w ścisłym znaczeniu słowa nie istnieje *in absentia*, nie należy analizować zbioru zbyt ograniczonego, jest się wówczas bowiem pozbawionym uzupełniających informacji, jakie dają skojarzenia (czy naprawdę chodzi o „uzupełnienia”?); a czym jest „Proust” w 1970 r., jeśli nie skończonym zbiorem przytoczonych wypowiedzi, napisanych zwierzeń i opublikowanych dzieł? Proust jako tekst — ten tekst, który istnieje dla nas, a mianowicie zbiór pism i informacji, których suma jest praktycznie osiągnięta — jest tekstem skończonym, określonym, zamkniętym. Sprawa spsychoanalizowania Prousta „poza kanapkę” w gabinecie lekarza należy do innej problematyki w łonie teorii psychoanalitycznej; Charles Mauron zresztą dawno ją odsłonił. Z drugiej strony nie wiadomo, jak rozróżnić Prousta, Narratora i Swanna. Jedyne wyjście, jakie się zarysowuje, to zapytać, czy można spsychoanalizować tekst. Tekst, czyli skończoną serię znaków, wówczas gdy psychoanaliza człowieka żyjącego jest badaniem serii znaków nieskończenie otwartej, nigdy nie zakończonej, zawsze zdolnej powiększyć się, a więc przekształcić się i ukazać w zupełnie innym świetle. Zakładamy zatem, że skoro mówimy o znakach, to przyjęliśmy najodpowiedniejszą dla tego problemu pozycję teoretyczną, ponieważ od razu tekst jako pismo nakładamy na życie jako tekst, ponieważ nieświadomość przyrównujemy do dyskursu i życie człowieka podsumowujemy w historycznej serii jego wypowiedzi [*dire*]; nałożenie takie można sobie wyobrazić i nawet uznać za podstawowe, lecz w rzeczywistości rodzi ono problemy, którymi na razie nie będziemy się interesować, które w imię niepewności ideologicznej skazujemy na ideologiczne nieistnienie.

Oto więc zatoczyliśmy koło i powróciliśmy do punktu wyjścia. Problem metodologiczny przedstawia się teraz następująco: rozumiemy, że fragment tekstu (czyli jakikolwiek „tekst” w wąskim sensie słowa, który może uchodzić tylko za fragment) nie upoważnia do przeprowadzenia takiej samej analizy jak ta, którą uprawia się w terapii; rozumiemy również, że bohater, narrator i pisarz dają się sprowadzić do elementów, które w tym fragmencie tekstu zawarte są tylko ułamkowo; rozumiemy wreszcie, że dysponuje się tylko materiałem dostarczonym nam przez tekst i w danym przypadku przez konteksty (które trzeba jeszcze ograniczyć i uprawomocnić) — pytanie zatem brzmi: w jakim sensie można rościć sobie prawo do lektury analitycznej w krytyce literackiej? Mimo że ważna była droga, jaką przebyliśmy, aby dotrzeć do tego punktu, nie odpowiemy od razu na pytanie — a w każ-

dym razie nie w tej płaszczyźnie ogólnej, w której to pytanie się sytuuje. Nie określimy, jakie specyficzne warunki muszą być spełnione w tego typu przedsięwzięciu: zadowolimy się sprawdzeniem procedur, jakie oferuje lekturze analiza, na tym fragmencie, być może wyjątkowym, jakim jest sen Swanna. W praktyce dokonuje się kolejno dwóch rodzajów lektur: jeden, który można by nazwać komentarzem, będzie swego rodzaju domniemanym ujęciem tekstu przed Freudem; drugi, który nazwiemy „interpretacją”, jest próbą odczytania po Freudzie; w ich rozróżnieniu pomocne mogą być uwagi Prousta dotyczące pewnych mechanizmów onirycznego przetwarzania.

W rzeczywistości dwa te sposoby nie występują w czystej postaci. Przede wszystkim dlatego, że komentarz wcale nie wyklucza, iż rozumienie tekstu pojmowane jest tak szeroko, że uwzględnia się czynniki nieświadome w tym szczególnym rodzaju dyskursu, jakim jest sen. Z drugiej strony nie sposób zapoznać, że rozszyfrowanie analityczne musi brać pod uwagę czynniki z życia na jawie, w danym przypadku musi uwzględniać swoistość elementów wymaganych przez narrację powieściową. Owo rozróżnienie dwóch rodzajów lektur jest więc po części sztuczne i tylko ze względu na wygodę rezygnuje się z jednego „polifonicznego” sposobu odczytywania tekstu na rzecz takiego, w jaki odczytuje się palimpsesty: czyli nie ma się najmniejszego zamiaru „wyjaśnić tekst”.

Komentarz wymaga osi. Tutaj wyznacza ją funkcja, jaką w drugiej części *W stronę Swanna* pełni sen. Z czterech stron kończących fragment zatytułowany *Miłość Swanna* sen zajmuje dwie pierwsze; na następnych pokazany jest Swann, który symbolicznie zdecydował się opuścić Paryż, aby wyjechać do Combray — co wiąże tę część z poprzednią oraz łączy bohatera z Narratorem. Ponadto Swann określa swoje uczucie do Odety i uświadamia sobie jego głębię, mimo że uczucie to już przeminęło:

W godzinę po przebudzeniu <...> Swann wspomniął swój sen. Ujrzał <...> bladą cerę Odety, jej nazbyt szczupłe policzki, pociągłe rysy, podbite oczy, wszystko to w kolejnych fazach czułości, czyniących z jego trwałej miłości do Odety długie zapomnienie pierwotnego jej obrazu. Przestał widzieć to wszystko od pierwszego okresu ich stosunku, w którym z pewnością w owym śnie pamięć Swanna zaczerpnęła dokładne wrażenia ⁴.

Fenomen ten możliwy jest dzięki aktywności pamięci, analogicznie jak w innych wielkich doświadczeniach Prousta: uprzywilejowana percepcja (magdalenka, kamienna płyta), odtworzenie substancjonalnej prawdy przez transpozycję na „piękny styl” (na metaforę) ⁵. Również Swann

⁴ Proust, *op. cit.* T. 1, s. 457.

⁵ Sam Narrator, interweniując w środku snu, w ukryty sposób utożsamia procesy onirycznego przetworzenia z chwytami literackimi: podobnie jak niektórzy powieściopisarze, rozdzielił swoją osobowość między dwie postacie — tego, który

odnalazł Odetę z początków ich znajomości, taką, jaką widział u Verdurinów albo w jej salonie, tę, którą skojarzył z obrazem córki Jethra, i jest to, z pozoru, odwrotność — realistyczna — owej metaforyki z pierwszego okresu. Sam Swann, tak jak Narrator, wie, że ponowne odkrycie słodczy początków jest znakiem, że zbliża się koniec, że koło się zamknęło; i pozostaje albo poślubić Odetę, albo napisać *Combray*.

W logice tego systemu psychologicznego, który nazywa się tutaj Swann, jasny jest sens snu (a przynajmniej jego wartość): przenosząc się znowu w to otoczenie, w którym poznał i pokochał Odetę, Swann spostrzega, że Odeta jest zdolna patrzeć na niego z czułością i jednocześnie być kochanką Forcheville'a; zarazem przyznaje się przed samym sobą do dwoistości swego uczucia: pełen zrozumienia dla jej słabości, kiedy rozmawia ze swoim sobowtorem („ona ma rację (...) czemu się smucić?”), zarazem okrutnie cierpi (bicie serca, nudności), wspominając żar tej namiętności, w istocie rozpalonej dla innego. W ten wątek wplatają się odpowiednie szczegóły. Spacer nad brzegiem morza przywołuje przyjemności, których został pozbawiony podczas długiej rocznej nieobecności Odety, kiedy podróżowała ona z paczką Verdurinów po Morzu Śródziemnym; Swann rozpoznaje siebie w rysach młodzieńca w fezie, ponieważ stawia się na miejscu tych mężczyzn, których ona mogła widzieć, i być może pragnąć, w Algierii, w Tunisie, na Środkowym Wschodzie. Tym samym ofiarowuje on sobie, w swym śnie, tę podróż, której mu odmówiono, i przemienia się w jednego z owych godnych zazdrości mężczyzn, co mogli patrzeć na Odetę i starać się jej przypodobać. Morze ochlapuje mu twarz zimnymi bryzgami, łzami zazdrości i Swann nie potrafi wyzwolić się od tego uczucia, nawet kiedy Odeta wyraźnie go o to prosi („Odeta mówiła mu, żeby wytarł twarz; ale nie mógł i czuł się zażenowany wobec niej”). Odeta ze snu rzeczywiście zdaje się szukać swojej miłości: zupełnie podobna do tej, jaką była w czasach pierwszych wizyt na ulicy La Pérouse (blada twarz, itd.), zdolna całkowicie się oddać („oczy (...) gotowe oderwać się jak łzy i upaść na niego”), braterstwo wspólnych łez, powab uścisku; można się nawet domyślić, że jest jej droższy niż źrenica oka i że gdyby ją porzucił, nie pozostałoby jej nic prócz łez — sen mówi w swoim obrazowym języku, że miałyby ona już tylko oczy do płakania. We śnie dojrzał, jak nagłace jest jego pożądanie (ubrany jest w nocną koszulę) i mimo dezaprobującej miny pani Verdurin, która przyjmuje postawę policjanta, chciałby ją zaraz zabrać ze sobą⁶. Cała ta pierwsza część snu może w sumie ukrywać pewną

śnił, i tego, którego miał przed sobą w fezie (I, 455). Co powiedzieć o Prouście, który rozdziela się na co najmniej Narratora i Swanna i który w ten sam sposób tworzy swoje dzieło i swoje życie, powołane do takiej wzajemnej transsubstancjacji?

⁶ Zauważmy, że sformułowanie takie jest nieprawdopodobne w prawdziwym. śnie: sen przedstawia pragnienia w formie dramatycznej i wizualnej, spełnia ży-

rozkosz i chętnie powiedzielibyśmy, że Swann wedle dobrze znanego schematu wyświetla film ledwie przetransponowanych swoich niezaspokojonych pragnień.

Gwałtowna zmiana sytuacji: Odeta odchodzi. Chciałby iść za nią lecz nie może; odczuwa nienawiść do niej, chciałby „wydrzeć jej oczy (...), zmasakrować jej policzki”, te tak charakterystyczne policzki, te oczy, co przed chwilą tyle mówiły mu o miłości. Faktyczny brak porozumienia między nimi podkreślony jest symbolicznie przez to, że on idzie w górę, gdy tymczasem ona schodzi w dół w przeciwnym kierunku (co znaczy: ten, kto cierpi, poznaje ascezę i zostaje wywyższony; ta, która zdradza, pograża się, zostaje ponizona, idzie do Piekieł); to unaocznienie ich wzajemnych stosunków wyjaśnia *ex post* układ geograficzny terenu: ścieżkę nad stromym brzegiem. Następnie malarz zwraca mu uwagę, że dyskretnie wymknął się Napoleon III; swego czasu anonim powiadał Swanna o zdradach, których jest ofiarą, i list ten wymieniał pana Biche'a jako jednego z jego rywali; malarz ze znanstwem analizuje fortel cesarza, jak gdyby sam go stosował. Pewność, że jest zdradzany, przynosi Swannowi ukojenie (koniec zazdrości, śmierć miłości). Odeta odeszła, z dala od niej Swann odnajduje równowagę i pociesza się — wiadomo, że zdecydował już, iż opuści Paryż, jedzie do Tansonville. Pociesza się: należy wziąć to dosłownie, on sam jest tym, który pociesza; może otrzeć teraz łzy nieznanego młodzieńca, którym okazuje się on sam, przed chwilą zaś nie był w stanie wytrzeć kropli morskiej wody. Zdejmując fez swojemu *alter ego*, usuwa symbolicznie wspomnienie Odety w podróży, wymazuje swoją zazdrość (aby mu było wygodniej). Druga faza zatem, faza uświadomienia sobie, stanowi, w tonie jeszcze pół żartem pół serio, właściwe odkrycie rezygnacji, przygrzywkę do wyrzeczenia.

Po dwóch symptomatycznych przerwach — trzeba odczekać, aż dojrzeją ziarna głęboko zakopane! — Swann wreszcie uświadamia sobie zgrozę swojej sytuacji. Najpierw rozpoznał Forcheville'a pod przebraniem cesarza⁷. Następnie, nagle (druga okoliczność): zupełna noc —

czenia, lecz nie używa subtelnego irrealnego trybu życzącego. Gramatyka oniryczna, zredukowana do trybu oznajmującego, nie jest zdolna do tego typu akrobatyki syntaktyczno-logicznej. Ekwiwalentem owego „byłby chciał” mógłby być we śnie np. gest rozpoczynający posiadanie, gwałtownie przerwany.

⁷ Dalej (V, 221) Bichot, wspominając salon Verdurinów z epoki Swanna, opowiada Narratorowi o papierowych kostiumach malowanych przez Elstira (tutaj malarz, pan Biche) i przypomina sobie m. in. kostium Napoleona I, na którym Elstir zrobił lakiem wielką wstęgę Legii Honorowej: nie jest trudno odkryć metonimiczny związek: cesarz — wielka wstęga. Jednak nałożenie cesarz/Forcheville nie jest już bezpośrednio: by jakoś poradzić sobie z owym lakiem, przypomnijmy list Odety do Forcheville'a, który Swann odczytał przez przeźroczystą kopertę, zanim go wysłał. Analizując łańcuch luźnych skojarzeń, nie można by *a priori* stwierdzić, że obieg: Forcheville — listy Odety — lak — wstęga — Napoleon (III), nie jest trafnie zrekonstruowany.

dzwon na trwogę — znowu lży (rozkołysane fale) — pożar, tyle obrazów ządności niemal samobójczej. Naraz (trzecia okoliczność) pokryty oparzeniami nieznamy — czy jest nim znowu on sam, co stał się wieśniakiem, ponieważ jest już, dzięki antycypacji, w swojej wiejskiej posiadłości w Combray? — radzi mu sprawdzić, korzystając z przyjacielskiej pomocy Charlusa, który oddał mu już tę przysługę w rzeczywistości, czy rozkład czasu Odety uzasadnia podejrzenia. Małe pytanie: po co dodawać, że baron z nią żył dawniej, kiedy Swann świetnie wie, że między nimi nic nie może zająć? (I, 383). Pierwsza odpowiedź: Charlus jako wspólnik Swanna przynoszący mu informacje może być tak samo podejrzany jak malarz, o którym była mowa w anonimie i który tak samo dostarczał informacji. Inne wyjaśnienie znajduje się na początku pierwszej części *W stronę Swanna*: rodzice Marcela wspominają o stosunkach, jakie przypuszczalnie łączą panią Swann i Mémé, o czym mówi całe miasto (I, 61); i znowu wraca wieśniak, ale wieśniak, który mówiąc o Odecie i jej towarzyszu⁸, używa języka Verdurinów. Co do pożaru, oznacza on triumf miłości między Odetą i Forcheville'em i zarazem katastrofę, jaką mimo zaprzeczeń Swanna stanowi dla niego jej ujawnienie: to oni podłożyli ogień i wszystko spłonęło.

Ciekawe, że większość danych niezbędnych do tego „powieściowego” wyjaśnienia snu zebrana jest na 30 stronach, które go poprzedzają, poczynając od wieczoru u markizy de Saint-Euverte (od s. 425). Swann zaczyna uświadamiać sobie, że coś się skończyło; widzi teraz problem w kategoriach: opuścić Paryż czy pozostać? Ma pierwszy sen:

Jednego dnia śniło mu się, że wyjeżdża na cały rok; wychylony z okna wagonu ku młodzieńcowi, który żegnał go z płaczem, Swann stara się go namówić, aby z nim jechał. Kiedy pociąg ruszył, obudził go lęk (I, 426).

Dokonało się już to rozszczępienie, ten podział na Swanna, któremu udało się odjechać, i tego, który pozostaje, płacząc jak młodzieniec w fezie; nadto Odeta jest tą, co krótko potem wyjedzie na rok. Czasami miał nadzieję, że Odeta zginie w jakimś wypadku i

czuł się bliski owego Mahometa II z portretu Belliniego, który tak lubił; ów Mahomet, czując, że się zakochał do szaleństwa w jednej z żon, zasztyletował ją, aby (...) odzyskać swobodę ducha. Ale potem Swann oburzał się, że myśli tylko o sobie (I, 427).

Mahomet Belliniego świetnie mógłby nosić fez, zaś jego cios sztyletem mógłby wyłupić oczy i zmiażdżyć policzki. Swann przewiduje, że Odeta będzie latem nieobecna.

Ale ta utajona przyszłość, ta bezbarwna i płynna rzeka (notabene dwie linijki wyżej był przeźroczysty i zimny), ścinała się w sercu Swanna od jed-

⁸ Zob. przypis 7: wypada założyć, że łańcuch skojarzeń nie liczy się ani z chronologią opowiadania — z czasem opowiadanej historii, ani z chronologią książki — z kolejnością części i tomów. Kontekstem tego snu-tekstu jest całe *W poszukiwaniu straconego czasu*.

nego słowa Odety <...>; ścinała się jak martwy i twardy kawał lodu; <...> Forcheville robi ładną wycieczkę na Zielone Święta; jedzie do Egiptu. Natychmiast zrozumiał, że to znaczy: Jąść do Egiptu na Zielone Święta z Forcheville'em (I, 428).

Oto znowu fez i zimne bryzgi. Anonimowy list powiadomił go, że Odeta była kochanką niezliczonych mężczyzn (i mistrza) i wielu kobiet: wszystko to nie miało cienia prawdopodobieństwa, lecz przypomniał sobie pewne zdanie, które pani Verdurin powiedziała do Odety („potrafię cię rozgrzać; nie jesteś z marmuru”) i które tłumaczy, dlaczego w jego śnie Patronka przybiera postać mężczyzny, z nosem i wąsami, i przypatruje się jego nocnej koszuli ze zdziwieniem, być może zabarwionym pogardą. Nieco wyżej, w dzienniku była wiadomość o burzy na La Manche (wzburzone morskie fale). Swann prowadzi śledztwo i zmusza Odetę do przyznania się, że miała przygody natury lesbijskiej, ale jednocześnie odczuwa błogosławione skutki cenzury:

Grunt natury dawniejszej, łagodniejszej i pracujący w milczeniu <...>. Ci dawniejsi, bardziej przyrodzeni mieszkańcy duszy Swanna pochłonęli wszystkie jego siły w tej podziemnej leczniczej pracy, która <...> daje złudzenie spokoju (I, 437).

— cenzury, która nie potrafi przeszkodzić, by we śnie powrócił stłumiony niepokój. Otóż ostatnia przygoda, którą przypomina sobie Odeta, miała miejsce na wyspie w Lasku, nad brzegiem wody, za skałką, nocą, w świetle księżyca; Swann czuje się rzucony w nowy krąg piekła, niewątpliwie między tradycyjne płomienie. Następnie powraca do miłostek z Forcheville'em, aby dowiedzieć się, że była właśnie u niego wtedy, kiedy rzekomo była w Maison Dorée, gorejącym przez samą swoją nazwę, że było to w dniu festynu Murcie i że list rzekomo wysłany z Maison d'Or leżał w szufladzie obok zasuszonej złocistej chryzantemy.

Wszystkie te zapoczątkowane tematy, wszystkie te zderzenia słów sprawiły, że komentarz ześliznął się w stronę interpretacji. Kiedy się o nich rozmyśla, natychmiast uderza erotyzm, który pojawia się na wszystkich płaszczyznach i na wszystkich poziomach zazdrości Swanna. Wniosek: sen, wciśnięty w owe 30 stron, które go otaczają, czy dokładniej, które go poprzedzają, zawiera zarazem treść jawną i treść ukrytą. Wszystko to jest niejasnym pragnieniem zdradzonego kochanka, który puszcza tu wodze swojej wyobraźni, a jej obrazy są usprawiedliwiane i wyjaśniane przez kontekst. Tekst Prousta zawiera przesłanie symboliczne i jednocześnie klucz do interpretacji. Ta hermeneutyka kontekstu ujawnia, jeszcze przed Freudem, relację między snem i podkładami erotycznymi. Czy jednak jest to interpretacja, która naprawdę odwołuje się do teorii seksualności?

Zanim odpowiemy, trzeba nieco zbadać to, co sam Narrator pisze o mechanizmach snu. Najpierw podkreśla formę kondensacji, która polega na podwojeniu osoby (Swann/młodzieniec); jest to forma syme-

tryczna i odwrotna do tej, która prowadzi klasycznie do postaci syntetycznych (wiele cech różnych istot zebranych w jedną postać). Narrator przypisuje to postępowanie pisarzowi i przypomnijmy sobie zdziwienie Freuda, kiedy stwierdził *à propos Gradivy* Jensena, że „pisarz wie to samo, co lekarz, lub przynajmniej jak mu się udaje postępować tak jakby wiedział to samo”? Następnie Proust komentuje przemianę Forcheville’a w Napoleona III (przemianę, która nie jest przemieszczeniem lecz substytucją): „we wszystkim, co dlań ta osobistość we dnie reprezentowała i co mu przypominała, to był właściwie Forcheville”; wygląd i zachowanie pseudo-Napoleona III zdają się wypływać z mglistego skojarzenia idei (nie wiemy, z jakiego, skojarzenie nie jest ściśle określone; lecz zasugerowany jest sam proces *k o j a r z e n i a*), „z pewnej odmiany zwykłej fizjognomii hrabiego”, wreszcie z tego, że nosił wielką wstęgę Legii Honorowej (czy należy przez to rozumieć, że uprzywilejowany status Forcheville’a, władcy ciała i kaprysów Odety, skonkretyzowany jest przez socjalne insygnia ułatwiające jego metamorfozę w cesarza, czy też *vice versa*? Jest to obojętne, efekt jest taki sam). Dalej, Narrator próbuje tę sprawę wyjaśnić. Uśpiony Swann rozmyśla o mglistych i zmiennych obrazach, które przesuwają się przed nim, jak gdyby próbował interpretować swój sen już w czasie jego trwania, lecz wyciągał fałszywe wnioski, ponieważ śniący posłuszny jest podczas snu onirycznym paralogizmom. Postępując w ten sposób, Proust dokonuje ekstrapolacji i analizuje cechę charakteryzującą aktywność wyobraźni (moc twórczą): śniący, nie rozróżniając podmiotu i przedmiotu, jednocząc introjkcję i projekcję — które są specyficznymi procesami identyfikacji — ciepłem własnej dłoni modelował kształt obcej ręki, którą w marzeniu sennym ścisnął, tworzy fantomy, które widzi na podstawie tego, co przynoszą mu podświadome odczucia jego własnego ciała. Istotnie wydaje się, że odczuwane ciepło i dłoń są przypisane Swannowi śniącemu jako temu, który śpi i któremu wyjaśnia się z zewnątrz, dlaczego ma on taki, a nie inny sen — Swannowi z krwi i kości, nie zaś Swannowi postrzeganemu we śnie przez śniącego Swanna; Narrator antycypuje tutaj to, co powie później *à propos* rzeczywistego dzwonka, który we śnie stał się dzwonem na trwogę. Tak samo, z uczuć (tzn. z fizjologicznej potrzeby erotycznego zaspokojenia) i wrażeń (tzn. z hałasu dochodzącego z zewnątrz), których nie miał jeszcze świadomości, rodził jak gdyby fakty (to, co Freud czasami nazywa nakazem fasady, scenariuszem), w wyniku których śniący poznaje radość lub budzi się. To psychofizjologiczne tłumaczenie wyjaśnia zadowalająco tylko pewną grupę marzeń sennych. Wreszcie, pojawienie się służącego, który zawiadamia, że przyszedł fryzjer, pozwala pisarzowi opisać procesy oniryczne. Dochodzące z zewnątrz słowa, wnikając w fale snu, ulegają owemu odchyleniu, które sprawia, iż w głębi wody promień wydaje się słońcem: w obrazie tym dość jasno splecione są — bezwiednie — dwa odmienne

skutki przetworzenia: kondensacja (przeniesienie znaczenia) pod nazwą odchylenia i przesunięcie (wartościowanie odbiegające od normy, przemieszczenie uczuciowego lub intelektualnego zaangażowania się z punktu centralnego na marginalny), przesunięcie dokonujące się dzięki niezwykłemu stosunkowi promień/słońce. W pełni podziwiając trafność tej rekonstrukcji pierwotnego przetworzenia, możemy jednak wątpić, czy odgłos dzwonka, przybierając dźwięk dzwonu na trwogę, sam zrodził epizod pożaru: jest to wizja uproszczona i mechanistyczna; albowiem gdyby nie konieczność pożaru (tryumf/śmierć miłości) dzwonek nie musiałby ewokować sygnału alarmowego, lecz zależnie od okoliczności odgłos dzwonu żałobnego, fanfar, gwizdka lub zapowiedź gościa.

Ta mała onirologia proustowska jest w sumie rozciągnięta między dwoma biegunami mającymi wyjaśnić pojawienie się marzenia sennego: albo wypływa ono ze świata zewnętrznego dostarczającego kanwy, na której haftuje fantazja, albo jest potrzebą wewnętrzną, o pochodzeniu somatycznym, która za pośrednictwem organizacji genitalnej reżyseruje historię, której logika zgodna jest z nie ujawnionym celem. Pozostaje dowiedzieć się, czy zwrot „przyjąć kochanka” — który oczywiście należy rozumieć w sensie czysto fizjologicznym — pozwala uznać, że Proust przeczuł tu zasadniczą i może podstawową rolę seksualności we wszystkich snach, które nie są prostym przedłużeniem stanu czuwania ani prostymi składankami mającymi na celu ochranianie snu przez neutralizację lub złagodzenie agresywności wciskającego się świata zewnętrznego. Wiadomo, że Freud w trakcie formułowania swojej teorii natknął się na zagadnienie różnych płaszczyzn. Bardzo wczesnie stwierdził, że sen jest realizacją popędu, realizacją udratyzowaną i przetworzoną tak, by mogła być przedstawiona w sposób zmysłowy (zwłaszcza wizualny); teza ta nie wyjaśniała jednak kwestii jakości i źródeł popędu. Być może pomocne tu będzie podjęcie problematyki z dzieła z 1900 r. (*O marzeniu sennym*) i potraktowanie jako ściśle rozdzielonych trzech instancji na trzech pierwotnych płaszczyznach, Nieświadomość/ Podświadomość/ Świadomość. W takim przypadku system *Pśw* jako zbiór treści, które nie występują w świadomości, lecz które teoretycznie są jej dostępne, zachowywałyby odstęp od systemu *Św* dzięki „drugiej cenzurze”, zaś systemy *Nśw* i *Pśw*—*Św* byłyby oddzielone przez „cenzurę właściwą”; mówiłoby się wówczas raczej o przemilczeniu niż o oporze (tak postępuje D. Lagache) i jak w snach na jawie (lub marzeniach) udział przetworzenia wtórnego byłby tu o wiele większy niż w przejawach czysto onirycznych ujawniających wyłącznie *Nśw*. To rozróżnienie dwóch rodzajów cenzur, rozróżnienie subtelne pod względem zarówno teoretycznym, jak i praktycznym, które również w medycynie trudno jest ściśle wyznaczyć, wydaje się tutaj pomocne.

Dostrzegamy teraz, że dotychczasowa analiza tekstu nie sięgała po-

ziomu *Nśw*, dotyczyła wyłącznie *Pśw*. Nic w tym dziwnego, ponieważ jest to z zasady niemożliwe, albowiem jak sobie przypominamy, nie istnieje nieświadomość, którą można by gdzieś zlokalizować albo komuś przypisać. Jednakże nasuwa się tu pewna wątpliwość: jak to się dzieje, że procesy pierwotne odgrywają dominującą rolę w przetworzeniu tego snu, wówczas gdy procesy wtórne są w nim sprowadzone do roli tak skromnej (dlatego właśnie sen Śwana tak bardzo przypomina autentyczne marzenia senne)? Przecież bariery między systemem *Pśw* a pełną świadomością nie są tak trwałe, ani uzgodnienie tak trudne do osiągnięcia. Czy tę nadwyżkę przetworzenia należy zaliczyć na rachunek literackiej parodii marzenia sennego? Czy też kryje się za tym wszystkim zjawisko dające się zanalizować? Pierwsza hipoteza, aczkolwiek wydaje się pociągająca, nie jest praktyczna: przesuwa tylko problem gdzie indziej, a nadto traktuje pisanie jako proste nadawanie formy temu, co z góry ma się do powiedzenia. Dalej, charakteryzuje ją naiwność, tendencja do uproszczeń, zapoznavanie złożoności struktur odgrywających w tym procesie aktywną rolę. Druga hipoteza wymaga, by wkroczyło nowe pojęcie nadokreślenia [*surdétermination*]. Pojęcie to — stosowane w praktyce freudowskiej — ujmuje formy *Nśw* w ich pełnym wymiarze: staje się zdolne do wielowartościowości lub do wieloznaczności; znaczy to, że pewne spójne powiązanie wytworów snu lub fantazji może się nakładać na inny rodzaj ich spójnego powiązania, organizujący te same znaczenia w inny system (albo w kilka innych systemów), które również dadzą się zinterpretować. Tu właśnie wkracza nadinterpretacja [*surinterprétation*].

W tym momencie pojawiają się ponownie, czy też pojawiają się naprawdę, wspomniane już trudności, dotyczące określenia jako nieświadomych ukrytych treści, wykrywalnych w takiej analizie jak niniejsza. Skoro przyjęliśmy hipotezę, że ta metoda odczytywania, jaką stosujemy tutaj, wykorzystuje w sposób najlepszy i niemal pełny wszystko, co dostarcza tekst proustowski (funkcjonujący w danym przypadku jako *Pśw*), skoro założyliśmy więc, że system został całkowicie wypełniony, to do jakiej nieświadomości doprowadzi druga lektura, jeżeli jest możliwa? Problem można przesunąć i sformułować następująco — jeżeli chcemy uniknąć sprzeczności: na czym opierano się, twierdząc, że tekst w swojej tekstualności jest systemem zamkniętym, zdeterminowanym, niemal jednoznacznym? Co zmusza nas, by w tym o punkcie zatrzymać proces usensowiania, jeżeli nie odwołamy się do (nieprzekraczalnej) intencji autora? Ale czy nie jest nadużyciem stanowcze zadekretowanie: tekst znaczy to a to i nic więcej, ponieważ autor nie chciał nic więcej dać do zrozumienia? Wybór jest poważny; ale warta świeczki jest gra, w której zupełnie nie uwzględnia się roli, jaką odgrywa perspektywa pisarza w jego pisaniu, która chwyta słowa na wolności, jak gdyby naprawdę zostawiono im pełną inicjatywę.

Podjmując analizę, tym razem umieścimy się w nowym polu, czyniąc jednakże pewne zastrzeżenia. Po pierwsze, pamiętajmy o sprawie już wspomnianej, a mianowicie że nie należy zdawać się na jakąś preukonstytuowaną uniwersalnie ważną symbolikę: zachowajmy w pamięci zastrzeżenia Freuda i stanowisko teoretyczne jego najbardziej ortodoksyjnych epigonów; we wszystkich swoich dziełach Freud pisze np., że istnieją symbole, które mają tylko jedną interpretację: np. cesarz i cesarzowa, król i królowa oznaczają Ojca i Matkę⁹. Nie chcemy być bardziej freudowscy niż Freud, ale zgadzamy się również, że jeśli istnieją symbole, ich lista i ważność nie są zbyt ściśle ustalone. Po drugie, uważamy, że wędrówka sensu poprzez siatki znaczeń nie może być powiązana z jakąkolwiek nieświadomością jakiegokolwiek podmiotu: będzie to, jeżeli potraktować tę formułę poważnie, nieświadomość tekstu. Wreszcie, jako konsekwencję poprzednich rozważań, zauważmy, że wszystkie stosowane dotychczas pojęcia odsyłają do swego rodzaju pierwotnej struktury nieświadomości, przy czym dotychczas nie pojawił się problem, do jakiego stopnia struktura aparatu nieświadomości może być zróżnicowana (wcześniej lub później natykamy się na niemożliwość oddzielenia „normy” od „patologii”); nadal nie potrafimy wyznaczyć punktu, do którego uprawnione jest manipulowanie znaczeniami (gdzie zatrzymać grę sensu?) ani określić, w jakiej mierze można przesądzać istnienie modelu nieświadomości, na który byśmy się powoływali. Sytuacja niezbyt dogodna; ale co innego nam pozostaje?

Istnieje silna pokusa, by powrócić do układu: Napoleon III = cesarz = Ojciec. Pokusa tym silniejsza, że od początku postać ojca zdaje się wyróżniać. Mamy następujący układ różnych postaci: dwie kobiety/czterech młodzieńców (Cottard — cichy i bierny, malarz — przyjazny współnik, młodzieniec w fezie, i Swann, w szczególnej sytuacji) dwóch dojrzałych mężczyzn (Napoleon III, mój dziadek). Wiele mówiąca jest kolejność, w jakiej występują: Kobieta, młodzieńcy/Kobieta, dojrzały mężczyźni; tych ostatnich rozdziela znajdujące się w środku imię Odety. Odeta jest pośrodku, ponieważ pani Verdurin jest strukturalnie umieszczona z młodzieńcami, z racji zajmowanego w zdaniu miejsca i z racji swojej metamorfozy w mężczyznę, co wkrótce nada jej niezbyt jasną pozycję. Nic nie przeszkadza, by *a priori* umieścić te trzy kategorie postaci na biegunach trójkąta, który jest metaforą każdej konstrukcji rodzinnego scenariusza: dziecko, matka, ojciec.

Z drugiej strony, droga, którą spacerują, na przemian zbliża się i oddala od m o r z a: droga u boku m a t k i¹⁰, jaką przemierza każde wczesne

⁹ Freud (*O marzeniu sennym*) powiada również, że strome ścieżki, drabiny, schody, niezależnie od tego, czy się po nich wchodzi, czy schodzi, są symbolicznymi przedstawieniami aktu płciowego.

¹⁰ [Nieprzetłumaczalna gra słów: „la mer” — morze, „la mère” — matka — przyp. tłum.]

dzieciństwo; wystarczy przypomnieć sobie początek *Combray*, żeby potwierdzić, że jest tak właśnie: dla młodego Marcela odsyłanego do łóżka, schody, po których wchodzi i schodzi, są tym miejscem, które łączy go z matką, które każdego zmierzchu, zanim czarna noc zaciąży groźbą opuszczenia, znaczone jest jej pojawianiem się i znikaniem. Zimne bryzgi, lodowate prysnięcia i słone lzy wyobrażają przeto rozkosz, której odmówiono: w *Combray* symbolizowane jest to przez wieczorny pocałunek, którego pozbawienie wywołuje u Marcela traumatyzm; oczywiście rozkosz jest dana/odmówiona przez morze/matkę. Odeta — kobieta, matka — prosząc Swanna, by wytarł sobie policzek, próbuje narzucić mu swoją nieobecność jako coś koniecznego, zerwać tę relację między dwojgiem, która jest źródłem satysfakcji. Jej prośba oznacza, że zachęca dziecko, by samo wyrzekło się przyjemności, na którą liczy, i odległym celem tej prośby jest wpojenie dziecku tabu kazirodztwa. Dla dziecka efekt jest taki sam, jak gdyby mu ona wręcz odmówiła miłości, o którą żebrze; a nawet jest w tym zachowaniu coś jeszcze bardziej trwożącego, co go pobudza do autorepresji, do konstytucji *super-ego*: bądź mężczyzną, mój synu, bez łez/bez radości z mojego powodu (w tekście *Combray* wprost mówi się o stanie rozdrażnienia, w jaki wprawiała Ojca czułościowość, jak to nazywał). Matka nie tylko uchyla się przed pożądaniem, ale w dodatku domaga się, aby wyrzec się pragnienia jej, aby stłumić popęd: odgrywa rolę ojca. Widzimy, jak zarysowuje się tutaj kompleks Edypa. Nie należy jednak zapominać o prymitywnych aspektach tej sytuacji: przeniesienie tutaj sceny wieczornego pocałunku w *Combray* ujawnia jej niezwykle ważną rolę w aparacie nieświadomości: ten rytuał przypomina obsesyjne i regresywne powtarzanie fantazmatu powrotu do łona matki, jako że pocałunek naśladuje wcielenie (wzajemne: dziecka w matkę/matki w dziecko, jest to wszystko jedno, ponieważ razem są jednym). Nocna koszula jest więc całkowicie usprawiedliwiona, zawiera bowiem aluzję do tej wieczornej ceremonii. Ale jako że jest to strój niekompletny, noszony wśród ludzi całkowicie ubranych otwiera także pole skojarzeniom innego rodzaju: temu, kto śni, czegoś brakuje i owo coś niewątpliwie związane jest jakoś z męskim organem. W tym sensie młodzieniec w fezie, posiadający coś znacznego i zbędnego, ma coś więcej: wraz z tym, który jest pozbawiony, tworzy więc system; ze wszystkich postaci tylko strój Swanna i młodzieńca jest opisany, a także Ojca, który nosi na krzyż order, powód jego dumy. Podział (rozszczerzenie) między dwoma aspektami ja: ja plus nakrycie głowy/ja minus spodnie ma prawdopodobnie sens, który musi zostać w całej tej scenie uwzględniony; teraz domyślamy się, że pocieszający gest Swanna w stosunku do młodzieńca daje się zinterpretować w płaszczyźnie kastracji, której trzeba się poddać.

W każdym razie, nader znacząca jest metamorfoza pani Verdurin. Bez trudu można ją utożsamić z Odetą: i jedna, i druga jest figurą

matki; w tekście wyraźnie mówi się, że pani Verdurin jest współniczką Odety, że ułatwia jej ucieczkę z kochankiem; nadto, w świecie proustowskim łączy je metonimicznie homoseksualizm, do którego były już czynione aluzje. Ta druga figura matki nabiera nagle u śniącego charakterystycznych cech matki obdarzonej fallusem (nos wydłużający się jak penis, dodanie dużych wąsów, oczywista redundancja). Dziecko, usiłując uporządkować sprawę płci, wyjaśnić różnice między płciami i rozpoznać swoją własną płć, doświadcza trudności fazy fallicznej, w której nie istnieją dwie różne płci, lecz alternatywa: mający penis/wykastrowany; matka powinna posiadać penis i trudno jest pogodzić się z myślą, że go nie ma: oto dlaczego wyobraźnia dziecka w swoich fantazmatach przywraca go matce. W tym stadium możemy rozpoznać dwojaki podział: ja plus fez/ja minus spodnie oraz matka z fallusem/matka wykastrowana. Swann jako wykastrowany ma do czynienia z matką mającą penis i odwrotnie, młodzieniec będzie cierpiał z powodu zdrady Odety (która odmawia fallusa syna, ponieważ pragnie fallusa ojca). W rzeczywistości rzecz jest jeszcze bardziej skomplikowana i nie ma w tym nic dziwnego, albowiem odwrócenia sytuacji są w strukturach tego typu czymś powszechnym: Odeta również zyskuje fallus, a młodzieniec traci swój fez. Odeta ofiarowuje swoje falliczne atrybuty w postaci oczu gotowych oderwać się jak zły; wiadomo, że charakterystyczną cechą fallusa jest to, że daje się oderwać (kanoniczna formuła powiada: penis = = odchody = podarek = dziecko); z drugiej strony, okaleczenie Edypa symbolizowane jest przez wylupanie sobie oczu. Odeta więc jako matka proponuje zadośćuczynienie w postaci fallusa, który pozwoliłby dziecku ją posiadać (czuł, iż ją kocha tak, że byłby ją chciał zaraz zabrać ze sobą). W tych warunkach, figura matki nabiera na poziomie treści ukrytej znacznej spoistości: posiada fallus i czasami pozwala, czasami odmawia dziecku prawa do posiadania go; ostatecznie, odmawia. Odmowa jest natychmiast wyjaśniona: Naraz Odeta obróciła dłoń.

Szczegółowe badanie tekstu ujawnia trzykrotne użycie czasowników utworzonych od słowa o b r a c a ć: odwrócił się od widoku fallicznej matki/obróciła dłoń/nie obracając się ku Odecie, musiał rozmawiać: trzy obroty mówiące o zwrocie, odwróceniu się sytuacji. Język snu ujmuje również dwa razy w formę dramatyczną to, co w rzeczywistości mogło być sytuacją odczuwaną przez podmiot jako dwuznaczne. Wracając do gestu Odety, wydaje się, że obraz ręki wyciąganej do przodu, by spojrzeć na zegarek, znowu oznacza substytut falliczny, obrócona dłoń = = ramię wyciągnięte, by odejść — ofiarowanie penisa + odwrócona sytuacja: nagroda dana/nagroda, której odmówiono. Czy trzeba podkreślać żal Swanna, że Odeta nie wzięła go na bok i nie umówiła się z nim na wieczór, oraz lęki Marcela, kiedy jego matka nie może — z powodu Swanna! — przyjść by go pocałować w łóżku? I jednemu, i drugiemu serce bije straszliwie. W marzeniu sennym wyzwalają się wszyst-

kie uczucia śniącego: nienawidził Odety (co jest tylko odwrotnością miłości), byłby chciał wydrzeć jej oczy, zazdrosny o fallus matki, którego nie dostaje, chciałby go usunąć, zanegować (zaczątek odmowy rzeczywistości?). Chciałby również zmiażdżyć jej policzki; policzki są miejscem odczuwania przyjemności (bryzgi) i lzy na nich są oznaką rozkoszy. Ażeby umieścić policzki w sferze erogennej, usytuowanej bezpośrednio na obwodzie narządów płciowych, nie musimy odwoływać się do ich faktycznej bliskości z nosem i oczami: znana jest szczególna rola, jaką odgrywają policzki w całej metaforyce cielesności *W poszukiwaniu straconego czasu*. Być może padnie teraz pytanie o twarz bladą Odety, z czerwonymi punkcikami: brzydota ta oznacza wyrzeczenie się rozkoszy (to nie jest kobieta w moim typie/jest to zabroniona mi twarz matki) i zarazem niewypowiedziane oddanie; upodobanie Swanna do małej służącej, wesołej i świeżej jak róża, należało już do przeszłości; nieprzyjemny wyraz tych policzków wyznacza przestrzeń transgresji¹¹.

Pojawia się kolejne rozszczępienie postaci matki: pani Verdurin idzie w górę razem z nim, Odeta schodzi nie wiadomo dokąd — do jadalni, gdzie będzie przebywać bez niego. Wtedy właśnie, poza czasem (jedna sekunda = kilka godzin) pojawia się, od tego momentu aktywna, postać Ojca. Oczywiście jest, że od początku mamy do czynienia z problemem kastracji: trzeba, aby w tej dziwnej i objawiającej logice snu, paralelnej do historii Combray, śniący rozpoznał i zaakceptował ten fakt. Nic nie nadaje się do tego celu lepiej jak ojciec i tym ojcem o władzy Ojca jest cesarz. Matka, poślubiona ojcu (który, mówiąc mimochodem, jest przesłonięty niczym gwiazda: znaczenie solarne, odnoszące się do tej właśnie godziny, w której słońce zaszło — on zaś wszedł na górę po schodach, ze świeczką w ręce, w domu cioci Leonii), idzie spotkać się z nim, połączyć się z nim, na dole, w miejscu gdzie są fale (pożądania) i bryzgi (rozkosz na policzku), ale tym razem nie będzie żadnego hamulca, żadnego chłodu, ponieważ podłożą ogień. Matka, jedyny przedmiot pożądania, należący do ojca, po co fallus, skądkolwiek by się wziął? Swann pociesza młodzieńca, swoje porzucone ja, wypchnięte poza jedyną przestrzeń, gdzie było mu dobrze, i zaczyna ocierać mu oczy (usuwać narządy) i zdejmować mu fez (oderwać penis); owej kastracji towarzyszy komentarz, że jest to zupełnie normalna pozycja ojca w rodzinnym trójkącie: „Ona ma rację (...). To był człowiek zdolny ją zrozumieć”, co można również odczytać: ona się myli, ale ponieważ ojciec jest mężczyzną, który jest władny ją posiadać; „ja jej to radziłem dziesięć razy”: wieczorem, w łóżku, w duchu zarzucałem jej to sto razy... Nie jest czymś przypadkowym ani bez znaczenia, że jak się wydaje, w tym właśnie

¹¹ Jeżeli chodzi o częste użycie bieli i czerwieni, Proustowi trzeba ciągłości, stonowania, różu, który jest połączeniem kolorów, nie zaś ich ostrego rozdzielania. Nieciągłość jest zawsze wrogiem.

momencie śniącemu objawił się fakt, że podzielił się on na dwie osoby. Ten podział nie jest już dokładnie taki sam jak na początku snu: nie jest to już ja + fallus/ja — fallus, pełne wahań dotyczących własnej płci i ambiwalentnej postawy wobec matki, lecz jest to podmiot usytuowany, jak powiemy, na dwóch różnych poziomach *id* i *superego*, podmiot, co poszukuje *ego*, zdolne włączyć się w życie społeczne (zdominowane przez tabu kazirodztwa). W istocie mówi się tu o likwidacji kompleksu Edypa, o tym szczytowym momencie, w którym odczuwa się największy lęk przed kastracją, w obliczu coraz pilniej odczuwanej potrzeby przystosowania się, koniecznego i tragicznego zarazem. W czasie przerwy w opowiadaniu snu, tym, co wydaje się pewne, jest to, że sen przedstawiał w sposób przykładowy konfliktową sytuację w pokładach nieświadomości, włączając w to (w sposób niepewny, chwiejmy: Swann próbował go pocieszać) wypowiedź represywną, która jednocześnie pozwala dotrzeć do tego, co symboliczne, wyrzec się wolnej gry libido i zyskać autonomię. *Consoler* [pocieszać], czy nie znaczy to, niezależnie od prawdopodobnej etymologii, ale wyraźnie dla ucha, przebywać we dwoje, aby nauczyć być tylko jednym, stworzyć trwałą samotność?

Młodzieniec w fezie odchodzi: nie potrzeba już dwóch-za-jednego. Trzeba stawić czoła Ojcu, uzbrojonomu w insygnia triumfującej męskości. Ewokacja jest gwałtowna, następuje bowiem kolejna przerwa we śnie, aby dać trochę wychnienia, jak gdyby potrzebne było osłabienie nadmiaru napięcia. Kiedy tylko dano miano ojcu — Napoleon III, Forcheville, co za różnica? mgliste skojarzenie wystarczy i nie może doprowadzić do nikogo innego jak do tego Innego — istnieje już tylko noc, płomienie, fale, skoki, bicie serca aż do dziwnych nudności: jest to znakomity opis wrażeń odczuwanych przez kogoś, kto asystuje przy pierwotnej scenie [*scène primitive*]. Mówiąc o swoich nudnościach, śniący przyswaja sobie to, co uważa za godną zazdrości cechę rywala (ojca). Dokonuje się to w atmosferze wszechogarniającego lęku, który dzwonek fryzjera przeobraża w dzwony na trwogę. Ten brak rozróżnienia sprawia, że oczywiste staje się pragnienie wyrugowania ojca, ale także podwojenie instancji konstytutywnych. Tak więc wieśniak pokryty oparzeniami, który wyłania się z erotycznego pożaru, zajmuje miejsce *superego* i nakazuje, by zapytać Charlusa, gdzie odbywa się owa pierwotna Scena. Charlus żył dawniej z matką: reprezentuje ojca z okresu, zanim nastąpiły narodziny, i dlatego zna miejsce, gdzie spółkują rodzice. Ojciec występuje tu trzykrotnie, jako poprzednik (Charlus, prokreator: rola ta jest dla niego tym odpowiedniejsza, że jest przeciwieństwem rzeczywistego modelu; sen ma swoją ironię!), jako ten, który obecnie posiada matkę (Forcheville, kochanek) i jako prototyp instancji, która wznaga rozpoznanie rzeczywistości (wieśniak, szpieg-doradca: *superego*). Sam tekst gwarantuje, że owo nakładanie się figur ojca jest dopuszczalne: w dalszym ciągu zdania ona mu mówi wszystko. To oni podłożyli ogień, „oni”

może równie dobrze oznaczać Odetę i jej towarzysza, do których odnosi się słowa wieśniaka i Charlusa, jak do Odety i Charlusa, do „ona” i „mu” z ostatniego członu zdania przed „oni”. Wybór należy do nas, zresztą czysto teoretycznie (ponieważ w trakcie czytania nie wahamy się: to kochankowie określani są jako piromani). A raczej nie musimy wybierać, nie ma żadnej konieczności wyboru, obydwa terminy są przecież identyczne.

Przeprowadzona tu nadinterpretacja podkreśla typowe (topiczne) funkcjonowanie struktur psychicznych, tak jak je ujmuje freudyzm. Występują tu trzy wielkie figury, rozparcelowane na różne osoby, lecz niezaprzeczalnie w sytuacji edypowej. Pierwotne fantazmaty¹² są następujące: scena pierwotna (zresztą nie obserwowana, lecz przytaczana w relacji), uwiedzenie (Odeta przed swoją zdradą), kastracja (najważniejszy układ). Wydaje się, że ważne miejsce zajmuje tworzenie i hierarchizacja różnych instancji zależnie od stopnia, w jakim epizody ewokują stadium zlikwidowania kompleksu Edypa; co nie znaczy, że sen wpisuje się w określony chronologicznie okres — np. niedojrzałości pćciowej — albowiem to, co daje się włączyć w scenariusz, to w rzeczywistości uroki, pokusy i zakusy, poszukiwania rozwiązań, powroty popędów, które na płaszczyźnie nieświadomości nie mają, by tak rzec, wieku. Skoro rozpoznajemy tutaj wzorce wszystkich form, jakie spodziewamy się odnaleźć w sferze nieświadomych procesów psychicznych, to nic nie przesądza, że zaczniemy psychoanalizować Prousta; otóż *ex post* wydaje się, że groźba była realna: wskutek uczynionej aluzji do Combray, do stosunków między narratorem i jego matką, itd., wyobrażamy sobie w końcu, że odkryliśmy tajemnicę duszy Prousta; nic takiego nie było uwzględniane w powyższej analizie tekstu. Wręcz przeciwnie, krytyk może się zapytać, kto korzysta na tym zabiegu. Proust nie wygrywa na nim nic: nie ma tu żadnego wyjaśnienia jego zasługi, jego intencji, jego pracy; również teoria psychoanalityczna nie wyciąga kasztanów z ognia, ponieważ to ona dostarczyła drewna, szczypiec i nawet kasztanów. A więc kto?

Prawdę mówiąc, pozostaje jeszcze pewna sprawa. Przede wszystkim fakt, że tekst, czy będzie to marzenie senne, czy nie, nie może być traktowany jako coś innego niż to, czym jest. Znaczy to, że tekst marzenia sennego (ten tekst, który jest opowiadaniem snu, zaczynający się od „Przechadzał się” i kończący się „Był to służący Swanna”) nie ma statusu innego niż reszta tekstu, kontekstu, czy raczej obramiających kontekstów: *Miłości Swanna/W stronę Swanna/W poszukiwaniu straconego czasu*. Tekst ten ani nie jest specjalnie uwydatniony, ani nie ma głębi, ani zakończenia, nie odznacza się też szczególną wagą, ani żadną ekste-

¹² Zob. S. Laplanche i J.-B. Pontalis, artykuł w „Temps Modernes”, nr 215, kwiecień 1964, s. 1860 n. Występowanie podmiotu w tej scenie potwierdza uwagi autorów na temat pierwotnego fantazmatu zawarte w tym artykule.

rytorialnością. Po prostu w nim właśnie gra nieświadomości dochodzi do głosu w sposób jawny, najbardziej wyraźny. Pociąga to za sobą dwie konsekwencje: po pierwsze, każdy tekst gra rolę zgodną z funkcjonowaniem nieświadomości; po drugie, sen (w ogóle, wszędzie) jest tekstem jak każdy inny. Każdy tekst jest snem, zarówno każdy tekst jako całość, jak i w swych najdrobniejszych szczegółach: ten sposób odczytania, jaki stosujemy wobec omawianego fragmentu (który szczególnie nadaje się do takiego podejścia, bowiem nadzwyczaj wyraźnie ukazuje swoją wielowartościowość) powinien powoli, krok po kroku, zagarnąć całość tekstu. Nawet jeśli, jak w danym przypadku, wiemy już, jaką wartość nadać stosunkom między Marcelem i jego matką, i że trzeba na nie nałożyć stosunki między Odetą i Swannem, fragment dotyczący snu sprawia, że te sposoby odczytania są nieuniknione, i usprawiedliwia je. Natomiast fakt, że każdy sen jest tekstem, stwierdzony został dawno, właściwie od początku, skoro uważa się, że w rzeczywistości sen jest zawsze opowiadaniem snu. Wynika z tego, że procedury analizy tekstu, cokolwiek myślimy o ich współczesnej metodologicznej (nie)doskonałości, są w swoisty sposób uprawnione do tego, by objąć wszystkie wytwory nieświadomości (zwłaszcza strukturę narracji, status opisu, oddziaływanie tropów retorycznych, sekretne życie „motywów” jako sformułowanych fantazmatów i sposobów uzgodnienia. Stąd nieukrywane zainteresowanie psychoanalityków wielkimi tekstami zwanymi literacjami.

W swoim studium o *Gradiwie*, Freud przyrównuje pracę pisarza do pracy psychoanalityka; jeden drogą syntezy tworzy to, co drugi odkrywa drogą analizy. Hołd, jaki Freud składa twórczemu geniuszowi, jest wzruszający, lecz jego formuła jest nieadekwatna, ponieważ pisarz wcale nie składa powieści z różnych kawałków, abstrakcyjnie, tak jak robotnik montuje samochód, co Freud chciałby przedstawić jako analogon funkcjonowania psychiki: to nieświadomość pisarza przemawia dzięki niemu/mimo niego. W rzeczywistości to raczej krytyk staje obok psychoanalityka, on również posługuje się na swój sposób analizą — sposób, który mimo wszelkie różnice jest analogiczny. W ostatecznym rachunku nie idzie o zdetronizowanie Autora, o zrzucenie go z piedestału po to, by docenić albo przecenić pozycję tego szczególnego Czytelnika (jednocześnie zwyczajnego i niezwykłego), jakim jest krytyk: Autor i Czytelnik to tylko miejsca na szachownicy, na której krzyżują się wszystkie przedstawienia. Problem polega na tym, by nadać lekturze piszącej wymiar skuteczności, który jak się zdaje, był długo tłumiony.

Na koniec powróćmy do naszych ostatnich uwag, czyli pozycji powieściopisarza i psychoanalityka wobec problemu snu-tekstu, który jest figurą tekstu-snu. Rodzi się pokusa, by w imię wspólnej tekstualności ostatecznie odrzucić różnicę między snem wyobrazo-

nym, snem z fikcji artystycznej i rzeczywistym snem człowieka, który opowiada, co mu się śniło. Widzieliśmy zresztą, że sen Swanna można czytać na dwóch poziomach: z jednej strony jako przetworzenie sytuacji istniejącej w duchowym horyzoncie bohatera, czyli jako inscenizację zbioru wartości należących do podświadomości, i z drugiej strony, jako zawierający w grze swoich znaczeń tzw. pierwotne scenariusze, które przypieczętowują konstytucję genezy nieświadomości (przejście od tego, co wyobrażone, do tego, co symboliczne, utworzenie cenzury, formowanie się *ego* między *id* i *superego*) i zarazem powstawanie jej podstawowych porządków (fallus, uwiedzenie, kastracja, pierwotna scena, a nawet postawa narcystyczna). W perspektywie krytyki literackiej wydaje się nawet, że lektura, dla potrzeb sprawy nazwana analityczną, siedzi na dwóch stołkach i przez cały czas ryzykuje, że spadnie. Wyobrażamy sobie, że refleksja nad stanowiskami pisarza i analityka powinna przynieść jakieś ostateczne konkluzje: nic z tego. Chyba żeśmy uznali Autora i Czytelnika za dwie instancje (zresztą o nieokreślonym statusie), które regulują każdy na jednym stoku tekstu — ależ kłopotliwa metafora! — grę znaczeń w nieskończenie twórczych kombinacjach. Albowiem zwyczaj całym swoim ciężarem zachęca do personalizacji i porównywania ról niczym żywych ludzi, w duchu samego Freuda. Sen jest miejscem, gdzie coś mówi nie tak, jakby owo coś transponowało jakąś intencję, ale tak jakby na powierzchni ciała (lub natury) otwierała się szczelina, przez którą przenika znaczenie (lub kultura), rodzaj rysy, który jest wezwaniem sensu i warunkiem jego możliwości, a który nazywamy Pożądaniem¹³. Ponieważ uważa się, że specyficzne instancje regulują i porządkują organizację tej zróżnicowanej przestrzeni, jakby się zatem przedstawiała ich sytuacja?

Pierwszą obserwację sformułujemy w języku, który zgadza się na problematykę freudowską: jak to się dzieje, że we śnie odtworzonym przez artystę proces *k o n d e n s a c j i* jest inny niż w marzeniu sennym śpiącego człowieka? Jeżeli rzeczywiście sam termin „kondensacja [*Verdichtung*]” łączy jednocześnie pojęcie zgęszczenia (Freud mówi o „skróceniu”) i pojęcie nakładania się *signifiés* na tylko jeden *signifiant* (osoba syntetyczna), możemy ujawnić oczywistą niezgodność snu Swanna z tym schematem. Mamy tutaj tylko jedno i ukryte *signifié*, które rozkłada się na części, rozdziela, rozprasza się na wiele jawnych *signifiants*. Oprócz zabiegów, jakich dokonuje lektura zwana nadinterpretacją (np. znaczenie matka, na które się nakłada znak 1 pani Verdurin i znak 2 Odeta), sam Narrator podkreśla powieściowy charakter snu, który przerzuca śniącego w jego opowiadanie, w celu podwojenia go. Czy należy mówić o dekondensacji? Całkowicie zgadzamy się, że „osoba syntetyczna” jest tworem odwracalnym: lecz co w tym przypadku dzieje się

¹³ Zob. S. Leclaire, *Psychanalyser*, Ed. du Seuil, Paris 1968.

z zasadą ekonomii, którą uważano za powołaną do tego, by zapewnić i wyjaśnić skupiającą aktywność marzenia sennego? Pytanie pozostaje tylko zadane.

Po drugie, wydaje się, że wspomniana wyżej kondensacja — przy założeniu, że funkcjonuje ona równie dobrze, jeżeli rozumie się ją jako ścieśnianie, jak wówczas, gdy chodzi o rozpraszanie — że kondensacja owa jest poddana zarazem mechanizmom, które ma na myśli retoryka, gdy mówi o metaforze, metonimii i synekdosze (zastąpienie przez podobieństwo, przyległość i uczestnictwo). Rodzi się zatem pytanie, jak możliwe było utożsamienie procesów przemieszczania z metonimią (hipoteza Jakobsona, podjęta częściowo przez Lacana). Wyraźnie widać, że to utożsamienie opiera się na pojęciu pośrednim, pojęciu s t y k a n i a s i ę. Lecz we freudowskim opisie *Verschiebung* (przesunięcie psychicznego napięcia ze stłumionego ośrodka do sfery marginalnej; Freud używa nawet jako zwrotu równoważnego „przestawienie wartości”) użyte są terminy ekonomiczne (akcent, zaangażowanie, ilość energii), które zupełnie nie przypominają takich pojęć jak połączenie, przynależność, wzajemna zależność, rzeczywista styczność, pojęć, na które powołują się retorzy. Jest to pewne zaburzenie leksykalne, które musi wzbudzić niepokój. Powiemy, że porównanie metafory i kondensacji ma charakter metaforyczny, ponieważ są one podobne¹⁴, i że bliskość między przesunięciem i metonimią ma charakter raczej metonimiczny o tyle, o ile przechodziłoby się od „zmiany miejsca” do „stosunku przestrzennej bliskości”; ale czy uprawnione jest wówczas tworzenie jednego równania z dwiema parami terminów, jeżeli dla połączenia każdej pary używa się związków, które nie są homologiczne? Nie ma co liczyć, że sprawa różnicy między metaforą i metonimią jest ostatecznie rozstrzygnięta, jak to się wydawało na pierwszy rzut oka¹⁵. Jakkolwiek by się sprawy miały, o ile analiza sposobu, w jaki sen Swanna podlega procesowi kondensacji (rozumiemy przez to przeniesienia metaforyczne, metonimiczne i synekdochiczne), nie przedstawia szczególnych trudności, to z przesunięciem sprawa ma się inaczej. Podajmy kilka przyczyn: w świecie tekstu nie ma niczego, co pozwoliłoby krytykowi odróżnić sferę nieistotną od sfery ważnej, nie ma wyróżnionych, zaznaczonych miejsc; nadto, i wyjaśnia to powyższe, sen fikcyjny nie dostarcza wskazówki, która u korzeni sceny onirycznej umieszczałaby przeżyte w ciągu dnia wrażenie, które — jak mówi Freud — jest przypadkową okazją do stworzenia odmiennie wartościowanej konstrukcji, pretekstem wykorzystanym przez *Nśw*, by powiedzieć to, co ma ona do powiedzenia,

¹⁴ Ucho niemieckie wiąże terminy: „*Verdichtung* <kondensacja>” i „*Dichtung* <poezja>”.

¹⁵ Zob. G. Rosolato, *Essais sur le symbolique*. NRF, Paris 1969. Problematyka omówiona m. in. na s. 140 i 348, a przez cały czas używanie pojęcia wahania metaforyczno-metonimicznego.

albo by się wypowiedzieć¹⁶. Jednym słowem tekst literacki nie ma ani pierwszego, ani drugiego planu i niech nas nie zwodzi termin „scenariusz”: wszystko wydaje się mieć tę samą wartość, na tej samej płaszczyźnie — a przestrzeń, w której się pisze, spełnia pod tym względem funkcję symboliczną: musi być płaska.

Powyższe uwagi prowadzą do przeformułowania problemu: nie idzie tu o relacje między powieściopisarzem i psychoanalitykiem, o to, czy należy ich utożsamiać, czy rozróżniać; rzecz nie dotyczy również stosunków między psychoanalitykiem a krytykiem literackim: klucz, a przynajmniej zamek, można by znaleźć w relacjach między psychoanalizą i retoryką, być może wykraczając poza pewną koncepcję lingwistyki jako pozytywnego modelu pozostałych dyscyplin tworzących razem nauki humanistyczne. Retoryka, czyli nauka o wypowiedziach, nie zaś o języku; retoryka odnowiona i uogólniona: być może to, co kontynuując poszukiwania Paula Valéry'ego, nazywa się dzisiaj poetyką.

Przełożyła *Wiktoria Krzemień*

¹⁶ Powyższa uwaga znajduje tu pełne zastosowanie: wydaje się, że we śnie Swanna nic nie przypomina tego zjawiska, które nazywa się wywołaniem snu (dzwonek fryzjera pojawia się w trakcie snu, aby wywołać ostatni motyw — zresztą zwróciliśmy już uwagę na to, że wyjaśnienie Prousta można by obalić). Natomiast w noweli Mérimée'go *Djoumane* dane są, jak się wydaje, jednocześnie i sen, i wywołujące go elementy; być może jednak jest to inny przypadek (jakość snu, miejsce noweli jako gatunku i w perspektywie Mérimée'go).