

**PSYCHOANALIZA
W BADANIACH LITERACKICH**

Małgorzata Sychała

Psychoanaliza Freuda jest niewątpliwie i zasłużenie jednym z najbardziej wpływowych kierunków myślowych tego wieku. Freud zaoferował pierwszą ogólną teorię psychiki ludzkiej, opartą o nowatorskie założenie determinizmu psychicznego, otwierając drogę ku systematycznemu badaniu czynności dotąd uznawanych za nie podlegające badaniom, m.in. czynności przypadkowych i marzeń sennych. Opracował też pierwszą systematyczną metodę psychoterapii, która stanowiła rdzeń rozmaitych jej modyfikacji. Rozwinięte przez Freuda pojęcie nieświadomości odbiło się echem nie tylko w psychologii, ale również w filozofii i szerzej we wszystkich dziedzinach kultury. Pomimo faktu, iż teoria Freuda nie zajmuje wysokiego miejsca w świecie psychologii naukowej (wręcz przeciwnie spotyka się ze wzgardą, w dużej mierze ze względu na powszechnie panujące przekonanie o jej nienaukowości, a także ze względu na fakt, iż psychoanalityczna interpretacja symboli zostawia zbyt wiele stopni swobody), pozostaje jedyną w swoim rodzaju całościową i systematyczną teorią psychiki ludzkiej.

W kręgu pierwszych uczniów i zwolenników Freuda zainteresowania badawcze literaturą i sztuką były bardzo żywe. W 1912 powstało specjalne pismo pod red. O. Ranka i H. Sachsa, „Imago”, publikujące prace z zakresu niemedycznych zainteresowań psychoanalizy. Freud uważał, że psychoanalizę jako naukę charakteryzuje nie materiał, którym się zajmuje, lecz technika, jaką stosuje. Można psychoanalizę zastosować zarówno do historii kultury, nauki o religii i mitologii, jak i do nauki o nerwicach, nie zmieniając jej istoty. Dąży ona do jednego i tylko tym jednym się zajmuje: wykrywa to, co nieświadome w życiu psychicznym.

Psychoanaliza freudowska, przekształcona z teorii leczenia w doniosłą koncepcję filozoficzno-kulturalną, opierała się (w początkowym, ortodoksyjnym stadium) na tezie głoszącej, iż działalność intelektualna jest sublimacją aktywności erotycznej. Zgodnie z tym twierdzeniem dzieła sztuki objaśniane były jako symboliczne dokumentacje seksualnych kompleksów pisarzy. Dość szybko jednak koncepcje tego typu wyparte zostały przez teorię sztuki jako zastępczego zaspokojenia popędów nie tylko erotycznych, jako kompensacji nierealnych pragnień i zmarnowanych możliwości. Przyjęto, iż proces artystycznego tworzenia warunkowany jest frustracją, a efekty tego procesu konstytuują zastępczą rzeczywistość. W ujęciu późniejszych badaczy pierwotne, dosyć grubą linią wykreślone kontury psychoanalitycznej teorii sztuki uległy wycienianiu. Uważać zaczęto nawet, iż

psychoanaliza jest rodzajem postawy romantycznej, uznaje kreację artystyczną za proces wyrażania nieuchwytnych problemów, powraca do starej prawdy, iż sztuka jest swego rodzaju schronieniem dla tych, którzy nie potrafią podołać rzeczywistości albo nie chcą mieć z nią nic do czynienia.

Znane są powszechne zarzuty kierowane pod adresem psychoanalizy jako metody badania literatury: „krytykowano ją za zbytne zainteresowanie artystą i zaniedbanie dzieła, za ahistoryczną koncepcję twórczej psychiki, za jawny determinizm i traktowanie utworu w kategoriach skutku procesów nieświadomych, za monotonię wykrywanych czynników warunkujących”¹. Sprzeciwiano się także utożsamianiu utworu z psychicznymi treściami, choćby nawet swoiście przekształconymi. Wymienione ostatnio obiekcje usunąć miała koncepcja symbolizacji- pośredniego przedstawiania, ujawniania lub maskowania ukrytych i podświadomych pragnień; do niej właśnie nawiązują często reprezentanci psychotematologii. Częściej, aniżeli do propozycji operujących pojęciem symbolu czy też obrazu archetypicznego, a zrodzonych w obrębie bliskiej i opozycyjnej zarazem wobec psychoanalizy szkoły badawczej, której przysługuje utrwalona już dziś długą tradycją nazwa „krytyki archetypicznej”.

Na ambiwalentne miejsce psychoanalizy w humanistyce wskazuje również Paweł Dybel². Przez jednych uznawana jest za odkrywczą koncepcję człowieka i niezastąpioną metodę terapii, przez innych zaś wciąż oskarżana o nieuzasadniony panseksualizm i brak przekonujących dowodów na potwierdzenie głównych hipotez. Ten dwoisty stosunek psychoanalizy do literatury można zaobserwować już w pracach ojca nurtu, Zygmunta Freuda. Z jednej strony by unaocznic własne postrzeżenia sięgał po liczne przykłady z literatury. Natomiast w świetle tendencji zmierzającej do nadania psychoanalizie statusu nauki empirycznej związki metody psychoanalitycznej z literaturą stają się sprawą drugorzędną. Problem dwoistości pojawia się też w samym stosunku teorii literatury do psychoanalizy. Mimo wielu kontrowersji nie przestaje inspirować coraz liczniejszych nurtów psychologii, teorii społecznej, teorii literatury i filmu czy filozofii. Jednak czy w przypadku teorii literatury owa inspiracja otwiera nowe perspektywy rozumienia tekstu literackiego, czy grozi uproszczeniami w jego rozumieniu?

¹ Elżbieta Sarnowska-Temierusz, *W kręgu badań tematologicznych*, w: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, pod red. H. Markiewicza i J. Sławińskiego, Kraków 1976.

² Paweł Dybel, *Psychoanaliza i literaturoznawstwo*, w: *Psychoanaliza i literatura*, wybór P. Dybel, Gdańsk 2001, s.5.

W klasycznym już dzisiaj tekście³ z 1933 r. Hermann Pongs rozważa różne aspekty relacji psychoanalizy i literaturoznawstwa. Wskazuje na nowe perspektywy otwierające się przed interpretatorem dzieła literackiego, przede wszystkim za sprawą takich pojęć, jak: symptom neurotyczny, ambiwalencja uczuć, sublimacja, kompleks Edypa. Pozwalają one badaczowi ujrzeć w nowym świetle rolę nieświadomości w kształtowaniu charakterów literackich, w dynamice rozwoju wydarzeń na scenie i tym podobnych. Jednak zarzuca on psychoanalitycznemu podejściu do literatury redukcjonizm, zatarcie granicy między neurozą jako patologią a stanami artystycznej kreacji, uwzględnianie jedynie popędowej strony w psychice działających bohaterów. Przyznaje, że badacz literatury może wynieść głęboką wiedzę z lektury dzieł Freuda na temat mechanizmów nieświadomości, podskórnie określających ludzką psychikę, i twórczo wykorzystać tę wiedzę w analizie psychologii postaci literackich. Jednak zwraca uwagę na pewne niebezpieczeństwo uproszczenia w rozumieniu aktu artystycznej kreacji oraz psychologii postaci, sprowadzenia całej duchowej głębi przeżycia podmiotu do tego, co popędowe. Nie mówiąc już o tym, że zdaniem Ponga, psychoanalityczna refleksja na temat literatury i sztuki nie daje badaczowi praktycznie żadnych narzędzi do analizy ich formy. Pongs stawia opór wobec nacisku, jaki w psychoanalizie kładzie się na popędowe uwarunkowania ludzkiej psychiki, upatrując w nich jej zasadnicze podłoże, do którego dają się ostatecznie sprowadzić wszystkie akty „duchowe”.

Odmienne stanowisko w tej kwestii zajął Frederick Crews⁴ Zastanawiał się nad przyczynami ogromnego wpływu psychoanalizy na badania literackie. Stwierdził on, że „literatura powstaje z pobudek i motywów i o nich traktuje, a psychoanaliza jest jedyną teorią pobudek i motywacji, jaką ludzkość wymyśliła”⁵. Z chwilą, gdy dostrzeżemy, że dzieła sztuki mogą wyrażać konflikt emocjonalny czy że zawierają treści ukryte, bądź też że efekt, jaki na nas wywierają, jest w wielkiej mierze podświadomy, wkraczamy w sferę zainteresowań okupowaną przez freudyzm i jego pochodne. Psychoanalityk podsuwa pewien obraz tego, co najbardziej skrycie zaprzęta pisarza, technikę demaskowania tych motywów kryjących się za wzniesionymi przed nimi murami obronnymi, a także dynamiczne wyjaśnienie, w jaki sposób dzieło literackie jest odbierane i oceniane. Chodzi nie tylko o to, że literatura ilustruje idee

³ Hermann Pongs, *Psychoanaliza i literatura*, w: *Psychoanaliza i literatura*, wybór P. Dybel, Gdańsk 2001, s.31-77.

⁴ Frederick Crews, *Czy literaturę można poddawać psychoanalizie*, w: *Psychoanaliza i literatura*, wybór P. Dybel, Gdańsk 2001, s.78-96.

⁵ Tamże, s.79.

psychoanalizy, tak jak ilustruje idee innych systemów, lecz o to, że psychoanalityk podejmuje się ujawnić motywy i pobudki kryjące się za każdym przedstawionym szczegółem.

Dla niego, w przeciwieństwie do Pongsa, nie jest istotne czy Freudowska nieświadomość odnosi się wyłącznie do sfery ludzkich popędów czy też obejmuje również to, co duchowe. Ważne jest to, że Freud w swojej teorii próbuje wskazać na ukryte motywy różnorodnych ludzkich działań, przez co otwiera całkiem nową perspektywę przed literaturoznawstwem: każe bowiem w zupełnie odmienny sposób postawić pytanie o genezę dzieła literackiego oraz o motywy działań jego bohaterów. W swoim artykule Crews rozpatruje kilka podstawowych zarzutów, jakie w literaturoznawstwie zwykło się stawiać psychoanalizie, i próbuje wykazać ich uproszczony charakter i bezpodstawność. Odrzuca m. in. pogląd, iż psychoanaliza pozostaje całkowicie niesprawdzona, iż jest tylko pewną techniką terapii lub też pewnym systemem metafor. Zaprzecza również opinii, że psychoanaliza nie dysponuje dostatecznymi środkami do opisywania jak naprawdę pracuje pisarz, a jego psychoanalityczny obraz jako neurotyka jest protekcyjny: „w rzeczywistości zaś teoria, że artysta to typ szczególnie chorobliwy, jest wcześniejsza niż psychoanaliza i służy celom właśnie niefreudowskim – jako poparcie przesadnego twierdzenia, iż zwykły człowiek wolny jest od konfliktu. (...) W ujęciu psychoanalitycznym artysta to człowiek o wyjątkowych predyspozycjach do twórczego wykorzystania zdolności, które posiada każdy, ale które w człowieku nietwórczym są przeważnie niedostępne refleksji”⁶. Crews nie zgadza się też z poglądem, iż krytyka psychoanalityczna lekceważy formę literacką, gdyż „coraz częściej widzi się w formie nie tylko środek pomagający percepcji, ale także nośnik przyjemności”⁷. Myśl tę podjął, z największym może powodzeniem, Simon O. Lesser.

Lesser toczy dyskusję z najczęstszym zarzutem stawianym psychoanalizie przez literaturoznawców: porzucanie analizy strony stylistyczno-formalnej dzieła i koncentracja na jego „treści” rozpatrywanej pod kątem jej domniemanych związków z biografią pisarza⁸. Autor wskazuje, że lektura teorii Freuda dostarcza całkiem nowego rozpoznania formy dzieła sztuki i jej znaczenia w procesie odbioru. Forma zostaje potraktowana jako „sprawiająca przyjemność” odbiorcy w trakcie obcowania z dziełem oraz tym samym łagodząca „poczucie

⁶ Frederick Crews, *Czy literaturę można poddawać psychoanalizie*, w: *Psychoanaliza i literatura*, wybór P. Dybel, Gdańsk 2001, s.88.

⁷ Frederick Crews, *Czy literaturę można poddawać psychoanalizie*, w: *Psychoanaliza i literatura*, wybór P. Dybel, Gdańsk 2001, s.91.

⁸ Simon O. Lesser, *Funkcje formy*, w: *Psychoanaliza i literatura*, wybór P. Dybel, Gdańsk 2001, s. 123-150.

winy i niepokoju”. Psychoanalityczna reinterpretacja formy dzieła sztuki jako tej, która określona jest przez działanie „zasady przyjemności”, każe rozpatrywać ją w ścisłym związku z tym, co dzieło sztuki sobą przedstawia. Jest to związek o charakterze opozycji: to, co na poziomie przedstawień dzieła sztuki jawi się jako trauma, postępujący coraz dalej rozpad świata, znajduje w formie rodzaj przeciwwagi, gdyż ta wprowadza w ten świat głęboki ład i harmonię. W rezultacie dzieło sztuki doświadczane jest przez odbiorcę jako dynamiczna, pełna wewnętrznych napięć całość, która go ogarnia i porywa, sprowadzając nań katharsis. „Forma ma też bardziej ogólne i trudniejsze zadanie: przenieść nas w świat życia, miłości, ładu, wszystkich tych wartości, które drogie są naszemu superego, i w ten sposób stłumić ten nurtujący niepokój, który nas nigdy nie opuszcza i prawie zawsze przewyższa niepokój wywołany daną opowieścią”⁹.

Norman Holland z kolei, czołowy współczesny badacz, przedstawia koncepcję obejmującą całość przeobrażeń, które dokonały się na przestrzeni kilkudziesięciu lat w założeniach interpretacji psychoanalitycznej. Wychodzi on od dość prostego modelu, polegającego na ostrym przeciwstawianiu świadomości i nieświadomości jako dwóch biegunów ludzkiej psychiki, poprzez model kładący nacisk na Ja (ego) i jego jednoczące funkcje, po model „interpsychiczny”, w którym nacisk jest położony na aktywny sposób relacji jednostki ze światem i na budowanie przez nią własnej tożsamości.

Wychodząc z pozycji psychoanalitycznych Holland dokonuje próby eksplikacji założeń teoretycznoliterackich dla krytyki psychoanalitycznej, co czyni analizując jeden z liryków angielskiego romantyka W. Wordswortha. Ten krótki liryk staje się przedmiotem interpretacji badacza dokonywanej z trzech kolejnych punktów widzenia: psychologii nieświadomości, następnie psychologii ego i w końcu psychologii selfu. W efekcie demonstruje dwa warianty dotąd uprawianej krytyki psychoanalitycznej i własną propozycję wariantu trzeciego.

Psychologia nieświadomości wychodzi od podstawowej opozycji, jaką jest treść ukryta – treść jawna. Przedmiotem badań czyni marzenia senne, dowcip, zapominanie, przejęzyczenia. Celem badania staje się więc dotarcie do nieświadomej treści ukrytej. Stąd zadaniem krytyka literackiego jest tu identyfikacja treści ukrytej utworu na podstawie

⁹ Tamże, s.132.

przekładu „symboliki tekstu”. Holland uznaje ten sposób badania dzieła za metodę prymitywną.

Drugą fazę w dziejach badań psychoanalitycznych stanowi psychologia ego. Celem jej badań jest zdobycie wglądu w dynamikę wielostronnych relacji między id, ego i superego oraz ich stosunku do świata zewnętrznego. Zadaniem krytyka jest próba rozszyfrowania chwytów obronnych ego zastosowanych w procesie przekształcania nieświadomej fantazji w świadomie wyrażony temat dzieła. Analiza tego procesu, czy raczej jego efektów pozostaje w ścisłym związku z analizą formy dzieła. Ten rodzaj interpretacji zbliża się do analizy formalno-strukturalnej tekstu, która jednak w swoich obserwacjach chwytów artystycznych obecnych w utworze nie odwołuje się do dialektyki świadomości i nieświadomości. Pomimo, że ten typ krytyki tekstu jest znacznym postępem wobec metody wcześniejszej, budzi on dwa zastrzeżenia. Po pierwsze, nie jest w stanie wyjaśnić zasadniczych różnic w interpretacji tekstu, które istnieją pomiędzy kompetentnymi krytykami. Po drugie, ujmuje utwór jako swego rodzaju mini-umysł, tak jakby przebiegały w nim odrębne procesy mentalne. Obie trudności wynikają z nieuzasadnionego wyizolowania utworu z naturalnego kontekstu.

Opierając się natomiast na psychologii selfu, dzieło interpretuje się nie tylko swoją wiedzą i jego kontekście literackim i kulturowym, ale także własną osobowością, włączając w cały proces osobiste przeżycia psychiczne i reakcje emocjonalne. W efekcie uzyskana interpretacja to interpretacja konkretnego krytyka, który nie uzurpuje sobie prawa do obiektywności. Otwierając własną osobowość na tekst, czyni on to nie tylko w celu zbadania tekstu, ale także, poprzez refleksję nad swoimi wypowiedziami o tekście, po to, by poznać samego siebie. Krytyka staje się tu zatem swego rodzaju samopoznaniem. Na potwierdzenie tego Holland wplątuje w interpretację wspomnianego wiersza element autorefleksji. Twierdzi, że uwzględnianie go w procesie interpretacji może przynieść pogłębione rozumienie interpretowanego tekstu.

Ta krótka charakterystyka poglądu Hollanda wymownie świadczą o tym, jak dalece wraz z ewolucją teorii psychoanalitycznej implikowany przez nią model interpretacji dzieła literackiego staje się coraz bardziej złożony, przekształcając się z hermeneutyki starającej się dotrzeć od jawnego do ukrytego sensu dzieła w „hermeneutykę hermeneutyki”. Ta ostatnia bowiem „tłumaczy nie tylko to, co powiedziałem, lecz również, jak doszło do tego, że to ja

właśnie to powiedziałem”¹⁰. Jest to teza szczególnie nowatorska na tle polskiej tradycji krytyki badań psychoanalitycznych, które zarzucono kilkadziesiąt lat temu. Zdaniem Edwarda Fiały¹¹ zatrzymała się ona na okresie międzywojennym, w którym metoda ta była stosowana w swojej pierwotnej wersji. Późniejsze próby nie wniosły większych zmian pozostając nadal w kręgu tradycyjnego freudyzmu. Jednak opinia polskiego badacza nie jest wolna od zastrzeżeń. Wg niego Holland wskazuje tylko na najogólniejsze ramy i możliwości asymilacji myśli psychoanalitycznej na gruncie badań teoretycznoliterackich, pomija inspiracje analiz literackich, jakie dokonał Freud, ogranicza pole rozważań do utworu lirycznego, upraszcza spojrzenie na fazę pierwszą i drugą krytyki psychoanalitycznej, koncentrując się na modelu interpsychicznym.

Wśród polskich badaczy zajmujących się freudowską psychoanalizą, na uwagę zasługuje koncepcja Danuty Danek. Wystawia ona zdecydowanie pozytywną ocenę dokonaniom Freuda. W jednej ze swoich prac¹² pokazuje jak dalece wiedza o znaczeniowości człowieka, a zwłaszcza o budowie twórców znaczeniowych człowieka, o ich konstrukcji, wniesiona przez klasyczne Freudowskie doświadczenie psychoanalityczne, może być pomocna wówczas, kiedy chcemy rozumieć określone konstrukcje literackie, artystyczną budowę pewnych dzieł, ich poetykę. Jest to wykorzystywanie bogatego semantycznego warsztatu klasycznej Freudowskiej psychoanalizy, jej narzędziowni, semantycznych pojęć i metod, do znaczeniowej analizy określonych literackich form, do analizy sensu przekazywanego już w samych formach. A nie, jak czyni się to zazwyczaj w pracach łączących literaturę i psychoanalizę, do analizy tzw. tematów. W potocznej świadomości psychoanaliza to zawiła analiza odmętów ludzkiej psychiki. Według niej psychoanaliza to klarowna analiza znaczeniowości człowieka. Danek patrzy na psychoanalizę, której początki sięgają przecież sto lat wstecz, do przełomu wieków, z perspektywy naszych współczesnych dyscyplin dwudziestowiecznych ujmując Freuda jako współczesnego semantyka, albo wręcz arcysemantyka, jak sama go określa. Natomiast psychoanalizę nazywa swoistą pansemantyczną koncepcją człowieka. Podstawowe założenie psychoanalizy, które wzięło się z prekursorskich odkryć Freuda, to zakład co do istnienia sensu- we wszystkich przejawach życia człowieka. Freud odkrył w tym wszystkim swoiste

¹⁰ Norman N. Holland, *Interpretacja literatury a trzy fazy psychoanalizy*, w: *Psychoanaliza i literatura*, wybór P. Dybel, Gdańsk 2001, s. 170.

¹¹ Edward Fiały, *Modele freudowskiej metody badania dzieła literackiego*, Lublin 1991, s. 10.

¹² Danuta Danek, *Sztuka rozumienia. Literatura i psychoanaliza*, Warszawa 1997.

akty twórcze człowieka, wypowiedzi o określonej znaczeniowej konstrukcji. W największych zawłościach umysłu ludzkiego dostrzegł określone znaczeniowe formy: „Sedno tego, co Freud wniósł do rozumienia rzeczywistości ludzkiej, to odkrycie, że obszar, w którym człowiek okazuje się znaczeniotwórczy, jest o wiele szerszy niż dotąd sądziliśmy. Odkrycie, że pewne twory człowieka, uważane dotąd za bezsensowne, bo za należące w ogóle do porządku bez-znaczeniowego (jak cielesny objaw chorobowy czy marzenie senne każdego z nas) są, przeciwnie, tworamii pełnoznanieniwymi, i to o ogromnej wadze, że można wniknąć w ich szczególną, nieznaną przedtem, semantyczną budowę i dotrzeć, dzięki określonej metodzie, do zawierających się w nich znaczeń”¹³.

Freud poszerzył naszą wiedzę o całych obszarach ludzkiego doświadczenia, które przedtem pozostawały białymi plamami. Dzięki psychoanalizie wzbogacają się nasze możliwości docierania do pewnych sensów utworu- i to nawet dających się dostrzec teraz gołym okiem, na ich powierzchni, a nie tylko w głębi-, które w interpretacjach literackich także pozostawały dotychczas białymi plamami. Zaznacza jednak, że „aby zrozumieć treść jej pojęć i twierdzeń, i aby móc z niej w innej dyscyplinie naukowej warsztatowo, twórczo korzystać, potrzebne jest jeszcze poznanie jej przez własne doświadczenie, od wewnątrz. Potrzebne jest jej właśnie poznanie również w sposób warsztatowy, który jest zarazem poznaniem twórczym. Czyli we własnym procesie psychoanalitycznym”¹⁴.

W tekście literackim psychoanalizie poddawany jest autor utworu, bohater lub bohaterowie, relacje ich łączące, a także struktura narracji, czyli kolejność zdarzeń, punkty zwrotne, czy też obiekty zdarzeniom tym towarzyszące. Za każdym razem przedmiotem badań jest język, jako że lekcja udzielona nam przez Freuda nie pozwala już myśleć o człowieku jako o Kartezjańskim podmiocie. *Cogito ergo sum* przeciwstawiona została nieświadomość.

Pozwólmy tu zatem wkroczyć na scenę interpretacji Jacques'owi Lacanowi. Lacan z lekcji Freudowskiej wyniósł przekonanie, że przedmiotem interpretacji psychoanalitycznej jest mowa - słowa wypowiedane bądź napisane (przez pacjenta, badanego, pisarza), a polem działania psychoanalizy jest język. Freud sam także dostrzegał lingwistyczną naturę problemów swych pacjentów. Czynności pomyłkowe, przejęzyczenia, marzenia senne -

¹³ Danuta Danek, *Co nam zostało z psychoanalizy?*, w: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, s.32-39.

¹⁴ Tamże, s.39.

wszystkie wyrażane były w języku. Metoda wolnych skojarzeń była intuicyjnym wyrazem tego, o czym Lacan pisał wiele lat później - że to, "co Nieświadome jest ustrukturalizowane tak, jak język"¹⁵. Nieświadome nie jest zatem identyczne z językiem, "lecz funkcjonuje zgodnie z tymi samymi regułami, co język"¹⁶. Koncepcję języka Lacan przejął po części od de Saussure'a. Język więc ma pewną podstawową jednostkę, którą jest znak złożony z dwóch elementów: znaczącego (*signifiant*) i znaczonego (*signifié*). Znaczące, czyli to, co niesie znaczenie (obraz akustyczny) oraz znaczone, czyli pojęcie określane przez znaczące (reprezentacja tematyczna znaczącego). Naturalny język ludzki składa się nie z jednoznacznych znaków, lecz z nic nieznaczających lub wieloznacznych znaczących.

Lacan wprowadził jednak zasadniczą zmianę. Otóż podporządkował on znaczone znaczącemu. Przeprowadził między nimi "kreskę"¹⁷. Zinterpretował ją jako przegrodę, przeszkodę². Wprowadził także pojęcie "ciągłego ślizgania się znaczonego pod znaczącym"¹⁸. Każde znaczące może kryć wiele znaczonych. Fakt, iż system języka złożony jest z wieloznacznych znaczących, daje pole do działania Nieświadomemu, które wykorzystuje tę właściwość języka jako szansę na ujawnienie się. Mówimy sensownie, bo ściśle wiążemy dobierane świadomie znaczone z dobieranymi nieświadomie znaczącymi. Nieświadome ma charakter werbalny, jest siecią znaczących, rządzą nią metafora (kondensacja) i metonimia (przemieszczenie). Mówimy to, co mamy na myśli. Ale to, jak to powiemy, zależy od naszego Nieświadomego. Już nie tylko przejęzyczenie, marzenie senne są podstawą analizy. Każda nasza wypowiedź, każde nasze mówienie mniej lub bardziej wskazuje na to, co w nas Nieświadome. W mowie wypowiada się nasz podmiot - podmiot Nieświadomego. Każda wypowiedź wskazuje na podmiot, lecz nie w każdej musi się on bezpośrednio ujawnić.

Przedstawiony przeze mnie wycinek teorii Lacana stosowany jest przede wszystkim w terapii. Nieco trudniej stosuje się go w literaturze, gdyż i sam Lacan o literaturze pisał niewiele. Tu jednakże pojawia się problem. Na ile można uznać, że cała forma słowna utworu literackiego jest przejawem Nieświadomego, a na ile pisarz przy wielokrotnych poprawkach nadał tekstowi bardziej przez niego pożądany kształt? Rozwiązaniem częściowym mogłaby być tak zwana krytyka genetyczna, zajmująca się badaniem przebiegu procesu tworzenia. Nie

¹⁵ Cyt. za: R. Meyerem -Kalkusem, *Jacques Lacan: Psychoanaliza jako lingwistyka mówienia*, przeł. P. Dybel, w: "Teksty Drugie" 1998, nr 1-2 (49-50), s. 8.

¹⁶ Tamże, s. 8.

¹⁷ Tamże, s. 8.

¹⁸ Tamże, s.7.

jest to także jednak rozwiązanie zadowalające. Poza tym ten aspekt teorii Lacana mógłby być stosowany w praktyce wyłącznie do utworów polskojęzycznych lub obcojęzycznych interpretowanych w oryginale przez osobę najlepiej dwujęzyczną.

Istnieje jednak inny wycinek teorii Lacanowskiej, pozwalający interpretować literaturę, a szczególnie postaci literackie. Tym wycinkiem jest fantazmat, czyli nieświadoma fantazja, w której w życzeniowy (zgodny z pragnieniami) sposób, podmiot, który jest jej twórcą i zarazem bohaterem, odpowiada sobie na podstawowe zagadki egzystencji oraz własnej relacji z innymi. Fantazja ta jest zarazem bezwiednie powielanym w życiu wzorcem, wyznaczając: identyfikacje, podejmowane role, powtarzające się problemy. "Fantazmat wyraża relację podmiotu z innym za pośrednictwem przedmiotu pragnienia [rozkoszy]"¹⁹. Ta Lacanowska definicja obejmuje trzy podstawowe elementy: podmiot Nieświadomego, innego (mniej lub bardziej bliską nam osobę) oraz przedmiot pragnienia, czyli obiekt wiecznego braku. Pragnienie, wokół którego zbudowany został fantazmat, jest zawsze niespełnialne. Dlatego też metafora wiecznego braku w sposób najbardziej odpowiedni oddaje istotę obiektu takiego pragnienia. Wciąż dążymy do czegoś, gdy tymczasem okazuje się, że to coś nie jest tym, o co nam chodziło. A skoro nie jest tym, to mogłoby dla nas nie istnieć. Człowiek miota się między dwiema skrajnościami: pełnią i nicością. Ponadto pragnienie człowieka jest zawsze pragnieniem Innego, bo pochodzi od innego (znaczącej osoby w dzieciństwie), bo podmiot pragnie innego, bo podmiot pragnie być upragnionym przez innego.

Teoria fantazmatu i wiecznego braku jest cennym nabytkiem sztuki interpretacji. Wielką zasługą Freuda stało się właśnie uprawomocnienie pojęcia fantazmatu. Teoria ta pozwala spojrzeć na tekst jako na całość rządzoną fantazmatami bohaterów i poszukiwaniami przez nich prowadzonymi w celu odnalezienia idealnego obiektu pragnienia. Opowiadanie Jorge Luisa Borgesa *Nieprawdopodobny oszust Tom Castro*²⁰ jest tego doskonałą ilustracją. Każdy z trójki bohaterów odnajduje w pozostałej dwójce niemal idealny przedmiot braku. Dla przykładu: Tom Castro w lokaju Bogle'u odnajduje umysł (sam jest kretynem). Bogle w Tomie odnajduje ciało (sam jest czarny, a jako lokaj zawsze niezauważalny, choć cechuje go pomysłowość bliska genialności), natomiast lady Tichborne w Tomie odnajduje swego

¹⁹ B. Pietkiewicz, *Mity, którymi żyjemy: psychoanalityczna koncepcja fantazmatu*, w: "Kultura i Społeczeństwo" 1997, nr 2, s. 81.

²⁰ J. L. Borges, *Nieprawdopodobny oszust Tom Castro*, w: tegoż, *Powszechna historia nikczemności*, przeł. S. Zembrzuski, Andrzej Sobol-Jurczykowski, Warszawa 1998, s. 25-35.

zaginionego syna (będącego zupełnym przeciwieństwem Toma). Trójkąt o mocy napędowej fantazmatu zaczyna się rozpadać po śmierci lady Tichborne.

Lacan sztukę interpretacji oparł na języku pojmowanym jako siła żywiołowa i nieskończenie ulegająca zmianom. Lacanowska zabawa tekstem, polegająca na ciągłym przesuwaniu znaczących pod znaczącymi, na szukaniu jakiegokolwiek braku (niespójności, niejasności, nonsensu, błędu) w wypowiedzi stanowi o uroku tej metody. Oparta na wieloznaczności, pozwala zarazem spojrzeć na bohatera literackiego nie tylko z punktu widzenia wyrywanego zęba w kąciaku pokoju. Lacan zrezygnował w ten sposób z teorii symbolu w ujęciu Freuda, która to teoria zakładała uniwersalność pewnych znaczeń. Francuski psychoanalityk postanowił dać wyraz temu, co niepowtarzalne, indywidualne w naszym mówieniu (a zatem w naszym Nieświadomym) i wskazał nam także ideę fantazmatu. Nieświadomi natury wiecznego braku, wciąż poszukujemy obiektu zdolnego go zappełnić. Czytamy, piszemy i interpretujemy literaturę, bo w niej mamy nadzieję go odnaleźć; bo w nią wpisane zostały fantazmaty nasze, autora i bohatera.

Obecność pojęcia fantazmatu w koncepcji Freuda wiąże się ściśle z inspiracją literaturą, a zwłaszcza intelektualnymi konceptami tkwiącymi w fantazjach romantyków niemieckich. Freud był świetnym znawcą romantyzmu niemieckiego. Według Marii Janion te podniety literackie miały decydujące znaczenie przy formułowaniu przez Freuda swoich naukowych pomysłów²¹. Opowiadanie niemieckiego hoffmanisty, Wilhelma Jensena, pod tytułem *Gradiva*, podobnie jak powieść Szwajcara, Carla Spittelera, zatytułowana *Imago*, miały tu szczególne znaczenie. (tytuł pierwszego czasopisma psychoanalitycznego, które zaczął wydawać w 1912 r. nosiło taki tytuł). Bohaterowi powieści Spittelera nie może wystarczyć żywa kobieta, którą z resztą zaledwie kiedyś widział, a wydaje mu się, że jest w niej zakochany. Na dodatek wyszła ona za męża, urodziła dzieci, jest szczęśliwa. Postanowiwszy, że ją kocha, i zawiedziony w swych uczuciach, wytwarza idealną postać tej kobiety. To właśnie jest owe *Imago*, emanujące z nieświadomości wyobrażenie ukochanej. Rzeczywistość pokonana przez ideę. Tak według Freuda działa fantazmat.

„Fantazmat” oznacza wyobrażnię, imaginację, ale nie jako czynną zdolność wyobraźniową, lecz jako wytworzony świat wyobraźniowy i jego treści, imaginacje czy

²¹ Maria Janion, *Zło i fantazmaty*, Kraków 2001, s.165.

fantazmaty, w których ukrywa się chętnie neurotyk lub poeta²². Pojęcia fantazmat Freud używał na oznaczenie zarówno fantazmatów nieświadomych jak i snów na jawie.

Fantazje czyli fantazmaty Freuda odznaczają się strukturą dramatyczną, literacką, fabularną. Podkreśla się charakter scenariusza, odgrywanego w wyobraźni, a najściślej połączonego z pragnieniem, z pożądaniem; mówi się o „aktorach”, o „inscenizacji pragnień”, o fantazmacie jako scenie; używa się terminologii zaczerpniętej z poetyki, powiadając o fabularyzacji, dramatyzacji, scenach, epizodach, fikcji, powieści. Można by powiedzieć, że Freud odsłania bezustannie toczący się w każdym z nas wewnętrzny teatr, a może raczej- film, który okazał się sztuką najbardziej chyba ze wszystkich żywiącą się fantazmatami.

Psychoanaliza rehabilituje całą sferę ludzkiego zmyślenia i fantazji, poszerzając w ten sposób nasze rozumienie rzeczywistości oraz pozwalając dostrzec głęboki egzystencjalny sens tkwiący we wszelkiego rodzaju artystycznych kreacjach – „Nasza egzystencja ma sens tylko dzięki zmyśleniu. Pragnienie jest rzeczywistością. Egzystencja przeniesiona przez psychoanalitika szczęśliwie spotyka się znów z przeniesieniem artystycznym”²³.

Kiedy Freud przedstawia swoją koncepcję utworu literackiego jako przynoszącego zastępcze zaspokojenie pragnień *Der Dichter und das Phantasieren*, 1908, wyd. p. *Pisarz i fantazjowanie*, poetyckość wiąże z charakterem wyobraźniowym; dzieło sztuki literackiej rozpatruje jako twór o statusie wyobraźniowym. Ukazuje określone analogie między nim a innym tworem wyobraźniowym, jakim jest marzenie na jawie, którego powszechność i funkcję psychiczną można było rozpoznać dopiero w leczeniu psychoanalitycznym, wprowadzającym regułę bezwzględnej szczerości (w życiu bowiem, budząc zawstydzenie lub nawet poczucie winy, są ukrywane). Dzięki niej można było też odkryć specyficzne właściwości marzeń na jawie: ich charakter egocentryczny (jak marzeń sennych), życzeniowy (podobnie), przewagę życzeń typu ambicjonalnego i/lub erotycznego oraz to, że życzenia przedstawiane są w nich jako spełnione (to ostatnie znów podobnie jak w marzeniach sennych). Dotyczy to oczywiście życzeń nie spełnionych w rzeczywistości.

Na psychologiczne, a ściślej, właśnie psychoanalityczne wartości poznawcze twórczości pisarskiej wskazywał Freud w wielu pracach, raz po raz powołując się w swoich wywodach na różne utwory literatury światowej. Szczególną rolę odgrywa w nich tragedia

²² Tamże, s.166.

²³ Yvon Belaval, *Psychoanaliza, literatura, krytyka*, w: *Psychoanaliza i literatura*, wybór P. Dybel, Gdańsk 2001, s. 121-122.

Sofoklesa o królu Edypie, od którego pochodzi nazwa zespołu edypalnego. Już w 1897, gdy Freud, lecząc pacjentów, równocześnie prowadził autoanalizę, nasunęło mu się przekonanie, że *Król Edyp* dlatego wywiera na widzach i czytelnikach tak wstrząsające wrażenie, że każdy z nich, w załączku i nieświadomie, żywiąc miłość do matki i zazdrość wobec ojca, czuł się niegdyś Edypem, a teraz widzi, jak to, co było tylko w sferze jego myśli i uczuć, które poddał wyparciu, staje się rzeczywistością, kiedy Edyp zabija ojca i poślubia matkę. Zarysowując natomiast interpretację *Hamleta* Szekspira, odkrył w tragedii bohatera analogiczne ukryte sedno, a zarazem przyczynę tego, że Hamlet tak długo czuje się niezdolny do wypełnienia obowiązku zemsty i zabicia stryja, mordercy ojca i obecnego męża matki: na przeszkodzie staje mu nieświadome poczucie, że stryj zamienił w rzeczywistość te same pragnienia, jakie Hamlet żywił w sferze myśli i uczuć. Freud nie przypisywał Szekspirowi w tym zakresie świadomych intencji; sądził, że napisał on ten utwór pod wpływem jakiegoś ważnego, aktualnego wydarzenia we własnym życiu, które wzmogło intensywność jego nieświadomych myśli i uczuć, i że w konsekwencji jego własna nieświadomość pozwoliła mu zrozumieć nieświadomość bohatera, tj. tak zbudować utwór, że są w niej różne szczegóły i ślady, z których można nieświadomość bohatera zrekonstruować.

Do *Króla Edypa* i *Hamleta* nawiązywał Freud wielokrotnie, poszerzając interpretację tych utworów. Uznawał, że w *Królu Edypie*, jak w ogólności w starożytnych tzw. tragediach przeznaczenia, to, co wprowadzane w nich jako zewnętrzne wobec bohatera przeznaczenie, jako woła bogów lub głos wyroczni, stanowi sposób przedstawienia tego, co mieści się wewnątrz człowieka, w jego nieświadomości, a co z przemożną siłą wpływa na ludzki los. To dlatego też nawet widz lub czytelnik, który nie podziela wyrażanych w tragedii, starożytnych przekonań transcendentnych, reaguje na utwór z równą intensywnością, bo porusza on w nim jego własne treści nieświadome. W istocie, jest to jedna z tajemnic wiecznotrwałego oddziaływania wielkiej literatury.

Freud sam był znakomitym pisarzem, jego kunszt pisarski jest powszechnie uznawany; był też uznawany przez najwybitniejszych przedstawicieli literatury swoich czasów. Piśmiennictwo zawdzięcza mu szczególnie gatunek pisarski, jakim jest psychoanalityczna historia przypadku; ta forma pisarska, pierwotnie czysto użytkowa, pod piórem Freuda stała się prawdziwym dziełem sztuki pisarskiej.

Wpływ Freuda na literaturę był rzeczywiście ogromny. Jest on tak wszechobecny, że trudno określić jego zakres; w takiej czy innej formie, często wypaczonej lub absurdalnie

uproszczonej, freudyzm przenikał do naszego życia i stał się trudnym do wyodrębnienia składnikiem naszej kultury. W dziedzinie biografii jego początkowy efekt był sensacyjny, lecz niezbyt fortunny. Pierwsi freudowscy biografowie znali wprawdzie „instrument”, ale nie potrafili wydobyć zeń muzyki. Ten sam zarzut dotyczy pierwszych krytyków o orientacji freudowskiej. Jednak w ostatnich latach, wraz z oswojeniem psychoanalizy i rosnącym poczuciem jej wyrafinowania i złożoności, krytyka zaczęła czerpać z systemu Freuda wiele cennych intuicji. Chodzi tu przede wszystkim o sugestię, aby czytając dzieło literackie pamiętać o jego ukrytych i ambiwalentnych znaczeniach, jak gdyby było ono, – bo w istocie jest – bytem nie mniej żywym i sprzecznym niż człowiek, który je stworzył. Pod wpływem tego nowego podejścia do dzieła literackiego modyfikacji uległa nasza koncepcja biografii literackiej. Krytyk literacki lub biograf, który robi użytek z teorii Freuda, stoi dziś wobec tych samych, co na początku zagrożeń związanych z teoretyczną systematyzacją, ale jest ich bardziej świadomy; można też chyba powiedzieć, że teraz motywem jego interpretacji nie jest ujawnienie wstydliwego sekretu autora i ograniczenie znaczeń jego dzieła, lecz – przeciwnie – znalezienie podstaw do solidarności z autorem i do poszerzania możliwych znaczeń dzieła.

BIBLIOGRAFIA

1. Maria Janion, *Zło i fantazmaty*, Kraków 2001.
2. B. Pietkiewicz, *Mity, którymi żyjemy: psychoanalityczna koncepcja fantazmatu*, w: "Kultura i Społeczeństwo" 1997, nr 2.
3. *Psychoanaliza i literatura*, wybór P. Dybel, Gdańsk 2001.
4. J. L. Borges, *Nieprawdopodobny oszust Tom Castro*, w: tegoż, *Powszechna historia nikczemności*, przeł. S. Zembrzuski, Andrzej Sobol-Jurczykowski, Warszawa 1998.
5. Elżbieta Sarnowska-Temierusz, *W kręgu badań tematologicznych*, w: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, pod red. H. Markiewicza i J. Sławińskiego, Kraków 1976.
6. Edward Fiała, *Modele freudowskiej metody badania dzieła literackiego*, Lublin 1991
7. R. Meyer -Kalkus, *Jacques Lacan: Psychoanaliza jako lingwistyka mówienia*, przeł. P. Dybel, w: "Teksty Drugie" 1998, nr 1-2.
8. Danuta Danek, *Sztuka rozumienia. Literatura i psychoanaliza*, Warszawa 1997.