

**Wiktor Czernianin**

Instytut Psychologii

Wydział Nauk Historycznych i Pedagogicznych

Uniwersytet Wrocławski

**Halina Czernianin**

Instytut Nauk Geologicznych

Wydział Nauki o Ziemi i Kształtowania Środowiska

Uniwersytet Wrocławski

## **Relacja między autorem a dziełem w świetle psychoanalizy – na podstawie książki Edwarda Fiały, *Modele freudowskiej metody badania dzieła literackiego***

### ***The relationship between the Author and the Work in the light of psychoanalysis – based on the book by Edward Fiała, Models of Freudian methods of literary studies***

#### **Abstrakt**

I. Wprowadzenie; II. Koncepcja procesu twórczego wobec mechanizmów świadomych i nieświadomych psychiki; III. Kategoria biografii psychicznej i cech osobowości autora w metodzie Freuda.

#### **Słowa kluczowe**

Proces twórczy, dzieło literackie, biografia psychiczna, osobowość autora, psychoanaliza.

#### **Abstract**

I. Introduction; II. The concept of the creative process and mechanisms of conscious and unconscious psyche; III. Category of psychological biographies and personality traits in Freud's method.

#### **Keywords**

The creative process, literary work, psychological biography, the author's personality, psychoanalysis.

## **I. Wprowadzenie**

Bogatą złożoność relacji między autorem jako człowiekiem a jego twórczością można objąć pojęciem *osobowości autorskiej*. Z różnych czterech aspektów semantycznych terminu trzeba najpierw wyróżnić dwa pierwsze, tj. cechy psychiczne i biografię psychiczną autora.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Artykuł opracowany na podstawie książki E. Fiały, *Modele freudowskiej metody badania dzieła literackiego*, Wyd. Tow. Nauk. KUL, Lublin 1991.

Z jednej więc strony mamy osobowość sprawcy dzieła w sensie psychologicznym (struktura osobowości), a z drugiej – określoną konstelację jego indywidualnych przeżyć (doświadczeń). Z perspektywy rzeczywistego przebiegu literackiej komunikacji, rola pisarza, a więc konkretnej osoby będącej realnym sprawcą dzieła, realizuje się w toku procesu twórczego.<sup>2</sup> Zatem kategorię osobowości pisarza najlepiej zobaczyć w jej naturalnym kontekście, który wyznacza następujący układ: *osobowość autorska – proces twórczy – dzieło – odbiorca*.<sup>3</sup> Tak więc podstawowa relacja istniejąca między osobowością autorską a dziełem zostaje sprowadzona do instancji procesu twórczego.

Przez *proces twórczy* należy rozumieć przebieg czynności myślowych i wykonawczych autora, kształtujących dzieło literackie, w ogóle dzieło sztuki, który spełnia warunek oryginalności. Badanie mechanizmów procesu twórczego stanowi jeden z głównych wątków nauki o sztuce, także literackiej.<sup>4</sup> W badaniach takich główny akcent może padać bądź na wzgląd psychologiczny, bądź na jego wzgląd operacyjny. W pierwszym wypadku chodzi o wykrycie przeżyć wewnętrznych, utajonych kompleksów, zainteresowań, dążeń, intencji czy poglądów pisarza, stanowiących podłoże jego pracy nad utworem i określających przebieg tej pracy; proces twórczy jest tu rozumiany jako szczególnie doniosły odcinek „biografii wewnętrznej” twórcy i tenże wzgląd leży w kręgu naszych zainteresowań. W drugim, operacyjnym wzglądzie procesu twórczego, celem jest odtworzenie ciągu działań, w wyniku których utwór formował się z określonego materiału językowego, tematycznego i ideologicznego zgodnie z pewnymi regułami wyboru i konstrukcji, które precyzowały – a zarazem ograniczały – intencję autorską.<sup>5</sup>

W związku z tym należałoby wyróżnić nowy element osobowości autorskiej, który by określał odpowiednią zdolność lub dyspozycję do podjęcia procesu twórczego. Chodzi o aspekt nazywany ogólnym terminem „artysta”, a w tym wypadku: pisarz, czyli osoba uprawiająca zawodowo twórczość pisarską, utrzymującą się z pisania. Czasem używa się też pojęcia „osobowość twórcza”, dokonując jakby swoistej reifikacji (przemienienia abstrakcji w konkret), czy personifikacji tej podstawowej relacji między autorem (osobowością autorską) i dziełem.<sup>6</sup> Bez względu jednak na przyjęty termin, np. pisarz, trzeba wyraźnie zdać sobie sprawę z tego aspektu osobowości autorskiej jako nadawcy utworu ujawniającego się jako podmiot czynności twórczych czy dysponent reguł literackich zaktualizowanych w tekście,<sup>7</sup> wskazującego nam na trzeci wymiar semantyczny omawianej kategorii autora. Zresztą decyzję wyboru terminu ułatwia sam Freud, który zatytułował jeden ze swoich najważniejszych esejów: *Pisarz i fantazjowa-*

<sup>2</sup> Hasło: *podmiot czynności twórczych*, w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wyd. Ossolineum, Wrocław 1976, s. 309.

<sup>3</sup> E. Fiała, op. cit., s. 36.

<sup>4</sup> Hasło: *proces twórczy*, w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, op. cit., s. 341.

<sup>5</sup> Tamże, s. 342.

<sup>6</sup> E. Fiała, op. cit., s. 36.

<sup>7</sup> Hasło: *podmiot czynności twórczych*, op. cit.

nie.<sup>8</sup> Obok wymienionych trzech znaczeń „osobowości autorskiej” istnieje jeszcze aspekt czwarty, który odgrywał niemałą rolę bardziej w badaniach teoretycznoliterackich niż psychoanalitycznych, chodzi o pojęcie *intencji* autora.

Wypada zatem zacząć szczegółowe przedstawienie problematyki od koncepcji pisarza według Zygmunta Freuda, która odsłania kulisy dynamicznej relacji między autorem i dziełem. Jest to relacja procesu twórczego, stanowiąca kluczowe medium i filtr dla całej osobowości autorskiej wobec dzieła. Przedmiot rozważań można zatem sproblematyzować w następujący sposób, co ustala jednocześnie porządek artykułu: 1) koncepcja procesu twórczego wobec mechanizmów świadomych i nieświadomych psychiki; 2) kategoria biografii psychicznej i cech osobowości autora w metodzie Freuda; 3) stygmat intencji autorskiej w dziele literackim.

## **II. Koncepcja procesu twórczego wobec mechanizmów świadomych i nieświadomych psychiki**

Proces twórczy jest zjawiskiem odwrotnym od interpretacji. Prototypem interpretacji pozostaje na gruncie psychoanalizy *tłumaczenie marzenia sennego*, czyli „Traumdeutung”, natomiast za układ odniesienia dla procesu twórczego służy model *pracy marzenia sennego*, a więc „Traumarbeit”. Rozróżnienie to pochodzi z dzieła Freuda, pt.: *Die Traumdeutung (Objaśnianie marzeń sennych)* i stanowi aż do dzisiaj jedną z podstawowych matryc pojęciowych psychoanalityków.

Praca marzenia sennego (Traumarbeit) – pozostaje w organicznym związku z pierwotnym procesem działania psychiki i przejawia się poprzez takie mechanizmy nieświadomego opracowania, jak np. zgęszczenie, przesunięcie, symbolizacja, przeciwieństwo; stoi na drodze wiodącej od nieświadomości, a więc ukrytych myśli snu (treść ukryta) tkwiących w kontekście archaicznych i prelogicznych sposobów myślenia, do wizualnej dramatyzacji marzenia sennego (treść jawna). W efekcie swego działania praca marzenia sennego powoduje **zniekształcenie** początkowych myśli snu i w ten sposób przedostają się one na poziom przedświadomości, granicznej sfery psychiki między świadomością a nieświadomością, obejmującą myśli nie będące obecnie w polu świadomości, lecz które mogą być łatwo aktywizowane i do niej powrócić. Proces zniekształcania tych myśli jest zatem przejawem działania *cenzury* – pierwszej – marzenia sennego (z nieświadomości do przedświadomości), którą posługuje się praca marzenia sennego. Wiemy jednak, że nie jest to jedyna instancja zmieniająca pierwotną zawartość snu. Po przedostaniu się zniekształconego już przez pierwszą cenzurę marzenia sennego do przedświadomości może ono być poddane drugiej cenzurze (z przedświadomości do świadomości), wykorzystującej wtórny proces działania psychiki, co pozostaje w ści-

---

<sup>8</sup> Z. Freud, *Pisarz i fantazjowanie*, w: *Teoria badań literackich za granicą*, red. S. Skwarczyńska, przekł. M. Leśniewska, t. II, cz. I, Kraków 1974, s. 508-517.

słym związku z rolą słowa i dochodzi do głosu np. w sytuacji werbalnego przytoczenia czy przedstawienia snu. Tak przebiega, w największym skrócie, wędrówka treści wypartych bądź popędowych z nieświadomości do strefy świadomej.

Proces twórczy w świetle psychoanalizy. Łatwo się zgodzimy, że proces twórczy, który prowadzi do powstania dzieła literackiego, nie może być identyfikowany z pracą marzenia sennego, a dzieło z marzeniem sennym. Byłby to oczywisty nonsens. Dlatego proces twórczy wiąże psychoanaliza raczej z wtórnym procesem działania psychiki, który wprawdzie wyrasta z procesu pierwotnego (natchnienie), ale rozgrywa się zasadniczo wokół świadomych zabiegów werbalizacyjnych, a więc ostatecznie pozostaje w kręgu inspiracji przedświadomości. Jest to zatem proces przebiegający jakby w obrębie drugiej cenzury. Takie podejście wynika jednoznacznie z badań Freuda i jego następców. Nie zawsze jednak prawidłowo je rozumiano.

Na przykład *surrealiści* inaczej wyobrażali sobie cały proces twórczy, dając tym samym początek błędnej interpretacji pokutującej jeszcze tu i ówdzie do dnia dzisiejszego. Wysunęli oni – jak wiemy – ideę „pisania automatycznego”, które miało rzekomo przechwytywać czy raczej odzwierciedlać twórczą aktywność nieświadomości. Towarzyszyło temu przekonanie, że autor pisze wówczas jakby pod dyktatem własnej nieświadomości – stenografuje jej sygnały. Zgodnie z teorią psychoanalityków należy stwierdzić, że tak sformułowany program artystyczny opiera się na nieporozumieniu, czemu m.in. dał wyraz już sam Freud, mianowicie nie przyjmując proponowanego mu zaszczytnego tytułu patrona czy nawet ideowego ojca surrealistów. Twórca psychoanalizy dobrze bowiem zdawał sobie sprawę z tego, że entuzjazm, jaki wyrażano wtedy wokół odkrycia nieświadomości i jej poetyckiego stenografowania, był przejawem powierzchownej percepcji jego myśli. Dzisiaj wiadomo, że to, co stenografowali surrealiści, nie było żadną postacią nieświadomości, ale po prostu bogactwem idei przedświadomych, które są czymś zupełnie innym, ponieważ implikują znaczną kontrolę świadomą.<sup>9</sup>

*Przedświadome treści i idee są tworzywem w procesie twórczym.* Albowiem konstatujemy, że nieświadomość, a zwłaszcza jej treści wyparte – nie są i nie mogą być otwarte bezpośrednio dla inspiracji artysty. To, z czego bezpośrednio czerpie pisarz w procesie twórczym, można by więc określić jako tworzywo przedświadomych treści i idei, które – jeśli były nieświadome – zostały już, w drodze do świadomości, zniekształcone wskutek działania pierwszej cenzury. Mamy wówczas do czynienia z jakościami jakby odmienionymi lub spreparowanymi pod wpływem całkowicie nieświadomego pierwotnego procesu psychiki. W ten sposób stwierdza się wyraźny dystans między nieświadomym a przedświadomym. Warto dodać, że w skład przedświadomości wchodzi również treści, które nigdy nie były nieświadome – zostały bowiem spostrzeżone świadomie i następnie stłumione lub zapomniane. Znajdują się one – można by powiedzieć – na drodze do nieświadomości, jakkolwiek niekoniecznie muszą tam ostatecznie trafić.

<sup>9</sup> Tamże, s. 38.

Czymże więc są treści przedświadomości, wokół których skupia się proces twórczy? Mówiąc, że tworzywem czy materiałem procesu twórczego są treści i idee przedświadomości, wyrażamy się zbyt ogólnie. Możemy bowiem śmiało odsunąć na bok różnorodne idee i elementy intelektualne obecne w tej strefie psychiki jako zjawiska, które nie są najistotniejsze dla dynamiki procesu twórczego. Pozostaje więc coś innego, w czym należy widzieć ośnowę i istotne źródło całego procesu. Jest to mianowicie fenomen fantazji i fantazjowania, który przedstawił Freud najszerzej w przywołanym szkicu *Pisarz i fantazjowanie*.<sup>10</sup>

*Fenomen fantazji i fantazjowania w ujęciu Freuda.* Wywodzi on zjawisko fantazjowania z dziecięcej zabawy – dziecko zachowuje się tak samo jak pisarz, kiedy tworzy własny świat fantazji. Oboje obdarzają ten nowy mikrokosmos wielkim uczuciem, jednocześnie odgraniczając go wyraźnie od rzeczywistości. Podobnie człowiek dorastający – zamiast się bawić – fantazjuje. „Buduje on sobie – mówi Freud – zamki na lodzie, tworzy to, co nazywamy snami na jawie”.<sup>11</sup> Tak zostaje ustalony zasadniczy antagonizm między fantazją (marzeniem lub snem na jawie) a rzeczywistością.

Warto przy tym zauważyć, że w kategoriach psychoanalizy jest to antagonizm, który polega na konflikcie między zasadą przyjemności a zasadą rzeczywistości. Rzecz wydaje się niebagatelna, gdyż w innym miejscu Freud mówi, że „sztuka przynosi w szczególności sposób pogodzenie obu zasad”.<sup>12</sup> Tak więc dzieło literackie byłoby swego rodzaju kompromisem między zasadą przyjemności, którą wyrażą system *id* i po części nieświadomość *ego*, a zasadą rzeczywistości reprezentowaną głównie przez strefę świadomego i przedświadomego *ego*.

*Struktura fantazjowania.* Z kolei Freud dokonuje charakterystyki struktury fantazjowania, wskazując przy tym na fakt, że „człowiek szczęśliwy nie fantazjuje nigdy [...] fantazjuje tylko ktoś niezaspokojony”. Nawiasem mówiąc, za to stwierdzenie Freud był krytykowany, jego krytycy wskazywali przy tym na fakt, że fantazjowanie jest nieodłącznym elementem myślenia twórczego w ogóle, gdyż implikuje ono proces przepracowywania i doskonalenia nie tylko nowych idei, ale także indywidualnego zachowania, co ma duże znaczenie adaptacyjne. Zdaniem Freuda niezaspokojone pragnienia mają być siłami popędu działającymi na fantazje, a każda fantazja spełnieniem pragnienia, korektą nie dającej zadowolenia rzeczywistości. Tym sposobem dzieło zostaje ujęte jako fantazja lub marzenie na jawie, które z jednej strony jest spełnieniem pragnienia, a z drugiej – kompromisem między obydwojema zasadami motywacyjnymi (przyjemności i rzeczywistości) aparatu psychicznego.

*Proces twórczy wyrasta z fantazjowania.* Jak to następuje? Rozważając proces twórczy Freud stwierdza, że należy się spodziewać takiego przebiegu: „[...] silne, aktu-

---

<sup>10</sup> Z. Freud, *Pisarz i fantazjowanie*, w: *Teoria badań literackich za granicą*, red. S. Skwarczyńska, przekł. M. Leśniewska, t. II, cz. I, Kraków 1974, s. 508-517, op. cit.

<sup>11</sup> Tamże, s. 510.

<sup>12</sup> E. Fiały, op. cit., s. 38-39.

alne przeżycie budzi w pisarzu przypomnienie przeżycia wcześniejszego, najczęściej należącego do okresu dzieciństwa, a z tego z kolei wypływa pragnienie spełniające się w utworze literackim. Ten skok do dzieciństwa – podkreśla badacz – wywodzi się ostatecznie z założenia, że dzieło literackie, podobnie jak marzenie na jawie, jest przedłużeniem niegdysiejszej zabawy dziecięcej”.<sup>13</sup> Dodajmy przy tym, że zwrot do dzieciństwa odbywa się śladem przyjemności, której w nim się kiedyś doświadczyło. O jakie zatem może chodzić treści z dzieciństwa? Nie mogą to być treści wyparte, których nie sposób bezpośrednio przywołać do świadomości ze sfery nieświadomej. Są to więc treści *stłumione i zapomniane*, obecne w systemie przedświadomości. Proces twórczy implikuje zatem fantazjowanie, które rozgrywa się na podłożu przedświadomych idei, wspomnień i emocji. Gdyby jednak na tym poprzestać, można by wówczas w każdym człowieku widzieć artystę, ponieważ każdy z nas ustawicznie fantazjuje i buduje sny na jawie.

*Co odróżnia zwykle marzenia na jawie od dzieła literackiego, które psychologicznie również wyrasta z fantazjowania?* Normalnie fantazjowanie – powiedziałby Freud – wykazuje wysoki stopień narcyzmu. Proces twórczy natomiast oddala się mniej lub więcej od tej sytuacji samouwiełbienia w kierunku świata bardziej realistycznego. W związku z tym badacz rozwija interesujące spostrzeżenia nad melodramatem jako czymś pośrednim między narcystycznym snem na jawie a prawdziwym dziełem literackim. W istocie jest to gatunek dramatyczny obejmujący utwory o sensacyjnej, obfitującej w intrygi i niespodzianki fabule nasyconej momentami patetyczno-sentymentalnymi i wstrząsającymi, z reguły kończące się pomyślnie dla pozytywnych bohaterów.<sup>14</sup> Melodramat to zatem zjawisko niedaleko odbiegające od modelu pospolitego snu na jawie. W głównej postaci melodramatu rozpoznajemy bowiem bez trudu „Jego Wysokość Ego” autora, który bierze udział w barwnych i niebezpiecznych przygodach, ratuje tonących i dokonuje innych bohaterskich czynów, ciesząc się zawsze dziwnym poczuciem bezpieczeństwa. Wszystko dzieje się dla większej chwały i satysfakcji, co ostatecznie przynosi ulgę i pociechę w obliczu ponurej szarzyzny dnia codziennego. Im lepszy utwór, tym mniej w nim cech typowych dla narcystycznego marzenia na jawie – zdaje się mówić Freud. Niemniej nie widzi on tu żadnych skoków jakościowych, lecz pewne kontinuum, które rozciąga się od zwykłych fantazji ku dziełom czy arcydziełom literatury: „Nie neguję bynajmniej – pisze – że mnóstwo utworów literackich bardzo się oddala od pierwowzoru naiwnego marzenia na jawie, nie mogę się jednak oprzeć przypuszczeniu, że nawet najbardziej krańcowe odchylenia dałyby się połączyć z tym modelem za pomocą nieprzerwanego szeregu wypadków przejściowych.”<sup>15</sup>

*Jeśli teraz zapytamy o sposób, w jaki pisarz przekształca swoje marzenia na jawie w dzieło literackie, wówczas wejdziemy na płaszczyznę, gdzie pojawia się złożona problematyka formy artystycznej. W tym względzie Freud wydaje się nadzwyczaj poświądliwy.*

<sup>13</sup> Z. Freud, *Pisarz i fantazjowanie*, op. cit., s. 515-516.

<sup>14</sup> Hasło: *melodramat*, op. cit., s. 231.

<sup>15</sup> Z. Freud, *Pisarz i fantazjowanie*, op. cit., s. 515.



Stwierdza tylko, że zabiegi formalne, jakimi twórca sublimuje czy uspołecznia swoje fantazje, są po prostu jego własną tajemnicą, w której tkwi właściwa *ars poetica*. I dalej: „możemy tylko próbować odgadnąć dwojakie środki tej techniki: pisarz łągodzi charakter egoistycznego snu na jawie za pomocą przekształceń i zasłon, i jedna nas sobie czysto formalną, to jest estetyczną przyjemnością, jaką czerpiemy z przedstawionych przez niego fantazji.”<sup>16</sup> Stwierdzenie, że „pisarz łągodzi charakter egoistycznego snu na jawie za pomocą przekształceń i zasłon”, wymaga dalszej eksplikacji.

*Nasuwa się więc proste pytanie: na czym polegają owe przekształcenia i zasłony?* Kwestionując zatem, iż jest to dziedzina „tajemnicy pisarza”, rozglądamy się wśród innych pism Freuda w poszukiwaniu bardziej szczegółowych obserwacji dotyczących dzieła literackiego. Tak znajdujemy przynajmniej trzy różne fragmenty interpretacji konkretnych utworów, które mogą dostarczyć bliższych danych o tajnikach kunsztu pisarza. Otóż wątek ten przewija się już w *Die Traumdeutung (Objaśnianie marzeń sennych)* i dotyczy takich arcydzieł literatury, jak *Król Edyp* Sofoklesa, *Hamlet* Szekspira i *Bracia Karamazow* Dostojewskiego. Są to jednak spostrzeżenia raczej okazjonalne, które zostają szerzej rozwinięte dopiero w ostatniej rozprawie Freuda na temat literatury, pt.: *Dostojewski und die Vätertötung (Dostojewski i ojcobójstwo)*.<sup>17</sup> Jeden z kilku wątków tego eseju zaczyna on od stwierdzenia, że nie można chyba przypisać przypadkowi faktu, że te trzy arcydzieła klasyki światowej skupiają się na temacie ojcobójstwa. I we wszystkich trzech motyw zbrodniczego czynu wynika z rywalizacji seksualnej o kobietę.

*Jeśli więc temat, czyli fantazja, z jakiej utworzy się rozwinęły, pozostaje za każdym razem identyczna, co sprawia, że są one jednak różne?* Tak można sformułować przyświecające uwagom Freuda pytanie, w którym rozpoznajemy przecież problem, jaki postawiliśmy przed chwilą w odniesieniu do operacji pisarza wobec jego tworzywa, a więc narcystycznego marzenia na jawie. Chodzi zatem w obu przypadkach o bliższe określenie wspomnianych już „przekształceń i zasłon”, dzięki którym twórca łągodzi „charakter swojego egoistycznego snu na jawie”. Analizując w tym aspekcie kolejne trzy arcydzieła, Freud zauważa, iż najprostsze przedstawienie konfliktu (tzn. najmniej zawoalowane) znajdujemy w tragedii Sofoklesa *Król Edyp*, gdzie tytułowy bohater sam popełnia zbrodnię. Ale i w tym wypadku – podkreśla badacz – nie można było pokazać rzeczy bez pewnego złagodzenia i osłonięcia. Szczere wyznanie pragnienia ojcobójstwa budzi bowiem odrazę, która odstręcza raczej, niż zjednuje akceptację widza. Dlatego starożytna opowieść zawiera konieczne stonowanie całego wydarzenia poprzez sprowadzenie nieświadomej motywacji bohatera do rzekomego przymusu ze strony *Io su*. Stąd popełnia on czyn nieumyślnie i jakby z dala od wpływu kobiety, ale jest to tylko pozorne. Rola kobiety zostaje przecież uwzględniona w tym, że bohater może zdobyć królową (matkę) dopiero wtedy, gdy powtórzy swój czyn zabijając potwora symbolizującego ojca. Znamienne

---

<sup>16</sup> Tamże, s. 517.

<sup>17</sup> *Dostojewski i ojcobójstwo*, w: Z. Freud, *Sztuki plastyczne i literatura*, w: *Dzieła*, Tom X, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2009., s. 229 i n.

jest to, że kiedy wina Edypa zostaje zdemaskowana i uświadomiona, nie czyni on wówczas żadnej próby usprawiedliwienia poprzez odwoływanie się np. do przymusu złego losu. Przeciwnie, jego zbrodnia zostaje wyznana i ukarana tak, jak gdyby była w pełni świadoma! Jest to niesprawiedliwe w naszych oczach, ale najzupełniej poprawne – stwierdza Freud – w oczach psychoanalizy.

W *Hamlecie* przedstawienie całej intrygi jest jeszcze bardziej pośrednie. Bohater nie popełnia zbrodni – dokonuje jej ktoś, dla kogo nie jest to wcale ojcobójstwem. Dlatego zakazany motyw seksualnej rywalizacji o kobietę nie musi być skrywany. Widzimy tu kompleks Edypa w głównym bohaterze jakoby w odbitym świetle, kiedy obserwujemy skutki zbrodni kogoś innego, które objawiają się w *Hamlecie*. Powinien on pomścić tę zbrodnię, ale wpada w swego rodzaju „paraliż czynu”. Wiemy jednak, że to jego własne poczucie winy wywołuje paraliż czynu. Ale, zgodnie z logiką procesów neurotycznych, poczucie winy zostaje przesunięte na spostrzeżenie własnej niezdolności wykonania zadania. Są również oznaki, że bohater odczuwa swoją winę jako coś ponadindywidualnego. Pogardza wówczas innymi nie mniej niż sobą samym.

*Bracia Karamazow* idą dalej w kierunku zawoalowania prawdziwego sensu wydarzeń. Zbrodnię popełnia ktoś inny, kto jednak pozostaje wobec zamordowanego ojca w tej samej relacji, co Dymitr. Jest bowiem obojętne, kto naprawdę popełnił zbrodnię – psychologia interesuje się tylko tym, kto pragnął jej efektywnie i kto ucieszył się, gdy to nastąpiło. A z tego punktu widzenia wszyscy bracia, z wyjątkiem postaci Aloszy, są jednakowo winni – popędliwy lubieżnik i sceptyczny cynik, jak również epileptyczny przestępca. Autor zwraca jeszcze uwagę na inną znaczącą scenę utworu. Chodzi o rozmowę starca Zosimy z Dymitrem, kiedy starzec nagle odkrywa gotowość Dymitra do popełnienia ojcobójstwa i pada wówczas do jego stóp. Nie można tego potraktować jako podziwu, ale raczej jako przejaw pokory starca, który w ten sposób odrzuca jakby pokusę potępienia czy pogardy wobec potencjalnego mordercy.

*Przyjrzyjmy się teraz uważniej przywołanemu wywodowi Freuda.* Przede wszystkim uderza nas sprowadzenie barwnej i wielowątkowej fabuły poszczególnych utworów do *motywu ojcobójstwa*. Nie jest to bynajmniej dziwne w aspekcie zawartości tych dzieł, które faktycznie rozwijają temat ojcobójstwa w bardzo indywidualny zresztą sposób. Chodzi raczej o coś innego, co może istotnie budzić pewne pytania, a więc o identyfikację fantazji ojcobójstwa – o stwierdzenie jej genezy. Możemy tutaj poczuć się trochę zaskoczeni, gdyż fantazja zdaje się sięgać poza strefę przedświadomości, ku samej nieświadomości.

*Jak wyjaśnić powstałą trudność?* W początkowych uwagach naszkicowaliśmy drogę, jaką przebywa treść wyparta z nieświadomości ku ekspresji świadomej. Na tej drodze znajdują się dwie przeszkody do pokonania: pierwsza i druga cenzura. Treść wyparta musi przejść przez obie instancje aparatu psychicznego, aby pojawić się wreszcie świadomości. To przejście pozostawia jednak na treści nieświadomej określone piętno, czyli konieczną zmianę – przekształcenie. I dopiero po dokonaniu czy przejęciu korekty



może już nieco odmieniona treść wyparta przejść najpierw z nieświadomości do przedświadomości (pierwsza cenzura), a następnie z przedświadomości do świadomości (druga cenzura). Dlatego stwierdziliśmy, że bezpośrednio tworzywo pisarza stanowią treści przedświadome – działa on zatem w obrębie drugiej cenzury, co wiąże się głównie z procesami „ubierania” czy przekształcania fantazji w słowa. Inaczej mówiąc, twórca dokonuje świadomych i przedświadomych zabiegów formalnych na materiale, który został już zniesiony poprzez działanie pierwszej cenzury. Jest to cenzura posługująca się przede wszystkim nieświadomym procesem pierwotnym działania psychiki, czyli mechanizmami przesunięcia, symbolizacji, zgęszczenia, przeciwieństwa itd.

Jeśli więc wiemy, że autor pracuje na tworzywie, które jest w stosunku do treści nieświadomych czymś zniekształconym i ocenzurowanym, to znając mechanizmy dokonujące tych zmian i korekt, *możemy ostatecznie zrekonstruować na drodze myślenia redukcyjnego początkowy kształt treści nieświadomych, a w tym wypadku treści wypartych.*

Tak właśnie zrobił Freud z *Królem Edytem*, *Hamletem* i *Braćmi Karamazow*, z tym że w wypadku dzieła Sofoklesa badacz zatrzymał się w swej interpretacji na poziomie świata postaci przedstawionych, natomiast w dwóch pozostałych przypadkach usiłował pójść dalej – ku osobowościom samych pisarzy. Na potwierdzenie wysuniętej hipotezy można wskazać ślady działania nieświadomych mechanizmów procesu pierwotnego psychiki we wszystkich trzech dziełach. Tak więc nieświadome pragnienie ojcobójstwa przedostało się na poziom przedświadomości w *Królu Edypie* dzięki mechanizmowi symbolizacji, kiedy to bohater, aby zdobyć królową (matkę), musi zabić potwora, który symbolizuje ojca. W *Hamlecie* mamy do czynienia z przesunięciem wówczas, gdy poczucie winy towarzyszące zabójstwu króla przenosi bohatera na obsesyjne kontemplowanie własnej niemocy czynu. Podobnie rzecz ma się niejednokrotnie z dziełem Dostojewskiego, gdzie np. cały wywód na temat psychologii opiera się na mechanizmie odwrócenia, tj. w mowie obrończej podczas przewodu sądowego, w której ma miejsce słynny dowcip o psychologii, która zostaje porównana do kija o dwóch końcach. Jest to znowu zawołanie, ponieważ wystarczy tylko sprawę odwrócić, aby ujrzeć najgłębsze znaczenie poglądu Dostojewskiego. Rzecz w tym, iż to nie psychologia zasługuje na żarty, ale postępowanie sądowe.

Warto przy okazji uzupełnić całość obrazu o rzeczność istotną. Otóż warunkiem procesu twórczego – a więc tego osobliwego działania na poziomie strefy przedświadomej – jest rozluźnienie kontroli intelektualnej i wejście w stan relaksu, gdzie „przedświadome” staje się właściwym tygłem artystycznym idei, ujęć i pomysłów. Jest to więc swego rodzaju sytuacja twórczej inspiracji, powstającej dopiero wtedy, gdy nastąpi „funkcjonalna regresja” z poziomu sztywnej czasami racjonalności strefy świadomej na poziom swobodnie fantazjującej przedświadomości. Postawimy przy tym kropkę nad i, kiedy stwierdzimy, że to nie system przedświadomości jest ostatecznie odpowiedzialny za proces twórczy, lecz patroluje mu struktura psychiczna, która odwołuje nas już do

drugiej topiki Freuda. Chodzi bowiem o centralną organizację psychiki w postaci instancji ego, której przejawem są także obie cenzury. Trzeba dodać, że tak pojęty proces twórczy, którego owocem jest dzieło jako „uszlachetniona” czy „uspołeczniona fantazja” (rodem z irracjonalnej nieświadomości), stanowi podstawowe założenie psychoanalitycznej koncepcji literatury.

Reasumując, w ten sposób wydobyliśmy tylko jeden aspekt zagadnienia (relację: autora – dzieło), który pozostaje w ścisłym związku z samą strukturą procesu twórczego. Można stwierdzić, że ukazana dynamika procesu twórczego stała się jakby soczewką, która umożliwia dostrzeżenie nowych aspektów i wielorakich powiązań typowych dla psychoanalitycznej interpretacji dzieła, i że kategoria „osobowości autorskiej” uzyskuje tym sposobem ogólny układ odniesienia, który wydaje się konieczny w dalszych uwagach rozwijających dotychczasowe wątki w bardziej wielostronnej eksplikacji. Dotąd mówiliśmy o zjawisku fantazji i fantazjowania jako podstawowym tworzywie procesu twórczego, które wykazuje własną dynamikę angażującą całą psychikę – od nieświadomości poprzez przedświadomość do świadomości. Wskazaliśmy też na różne mechanizmy aparatu psychicznego (pierwotny i wtórny proces psychiki), które wykorzystuje proces twórczy. Dokonaliśmy opisu tego procesu jako kluczowej relacji łączącej autora i dzieło. Najważniejsze twierdzenia Freuda sprowadzają się do następujących tez:

1. Proces twórczy polega na opracowaniu fantazji, która wywodzi się z nieświadomego pragnienia.
2. Pisarz opracowuje swoją fantazję wykorzystując mechanizmy procesu wtórnego, a także – pierwotnego psychiki.
3. Czyniąc to łagodzi on charakter egoistycznej fantazji za pomocą przekształceń i zasłon.
4. W efekcie otrzymujemy przedmiot o pościach estetycznych, którego analiza odsłania takie elementy sztuki poetyckiej, jak p. symbolizację, odwrócenie i przesunięcie (z procesu pierwotnego) oraz chwytły werbalizacyjne (z procesu wtórnego).
5. Fakt, że ekspresja fantazji nie jest sprawą czysto prywatną, ale skierowuje się ku innym, sprawia, że zdobywa ona status aktu społecznego.

### **III. Kategoria biografii psychicznej i cech osobowości autora w metodzie Freuda**

Problem ten postawił Freud w suplemencie do drugiego wydania studium o *Gradvie* Jensena.<sup>18</sup> Wolny już jakby od gorączki poszukiwania ilustracji i dowodów na poparcie swoich zasadniczych idei autor stwierdza, że teraz pragnąłby także wiedzieć: „Z jakiego materiału wrażeń i wspomnień pisarza powstało jego dzieło i na jakiej drodze,

---

<sup>18</sup> Zob. Z. Freud, *Dzieła*, Tom X, *Sztuki plastyczne i literatura*, rozdz. *Obłąd i sny w „Gradvie” Wilhelma Jansena (1907 [1906])*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2009, s. 5 i n.

poprzez jakie procesy, został ten materiał przemieniony w utwór literacki”<sup>19</sup>. Odpowiedź na drugą część problemu poznaliśmy fragmentarycznie z analizy rozprawy Freuda o Dostojewskim (1928). Tu pozostaje zatem skupić się na pierwszej części zagadnienia. Zauważmy przy tym, że implikuje ono tylko jeden z dwóch podstawowych aspektów osobowości autorskiej, tzn. biografię psychiczną, którą zdefiniowaliśmy jako konfigurację indywidualnych przeżyć autora. Aspekt drugi, czyli jego cechy psychiczne (osobowość psychologiczna) zostaje tymczasem poza naszym wykładem.

W przywołanym suplemencie znajdujemy nie tylko sformułowanie tego problemu, ale także próbę jego rozwiązania. Czyniąc to Freud zastosował interesujący zabieg metodyczny – chodzi o pierwszą część zagadnienia („Z jakiego materiału wrażeń i wspomnień pisarza powstało jego dzieło”). Zabieg polegał na tym, że chcąc dotrzeć do określonych elementów biografii psychicznej Jansena, badacz usiłuje po prostu przeprowadzić wywiad z sędziwym wówczas pisarzem. Kiedy to się jednak nie udaje, Freud skierowuje swoją uwagę na inne utwory duńskiego prozaika, aby w końcu stwierdzić w nich pewne podobieństwa, jak również znaczące różnice z głównym wątkiem *Gradivy*. Interesujące jest przy tym to, że prosząc Jansena o wywiad Freud dysponował już określonymi hipotezami na temat przeżyć pisarza, które sięgały jego dzieciństwa. Celem wywiadu miała być weryfikacja tych tez, które skonstruował badacz na podstawie analizy utworów literackich. Innymi słowy, po dokonaniu *psychoanalizy dzieła*, Freud zamierzał poddać *psychoanalizie autora*. Tym także trzeba by tłumaczyć stanowczą odmowę Jansena, który wiedział, że nie chodziło tu o zwykły wywiad, ale o psychoanalityczne badanie. W korespondencji, jak wywiązała się między nimi, Jansen uznał *de facto* trafność paru hipotez Freuda co do swoich osobistych przeżyć sięgających dzieciństwa, ale na tym cała sprawa utknęła. Takim połowicznym sukcesem zakończyła się przygoda badacza z żyjącym autorem.

Odtąd zabieg ten nadal jest stosowany, ale już na przykładzie nieżyjących pisarzy, a szczególnie wyraźnie widać całą strategię badacza pod tym względem w jego eseju o Dostojewskim (1928), czemu warto się przyjrzeć w kontekście jednego z głównych wątków wywodu. W centrum obserwacji autora Dostojewski staje jako neurotyk, który swoim pisarstwem, jak również całym życiem, dokonuje ustawicznego samoodkupienia, czyli – w języku psychoanalizy – autoterapii. Freud sprowadza konflikt pisarza do silnego poczucia winy, która przejawia się w przemożnej presji jej moralnego aspektu w postaci superego. Źródłem nadmiernych roszczeń superego pisarza okazuje się – jak dowodzi Freud – konflikt Dostojewskiego z ojcem. Jest to jednak konflikt o szczególnej genezie. I tutaj badacz wskazuje na interesującą paralelę między morderstwem ojca w *Braciach Karamazow*, a takim samym losem ojca pisarza, co nastąpiło wtedy, gdy Dostojewski miał 18 lat. Z punktu widzenia psychoanalizy – podkreśla Freud – jesteśmy skłonni widzieć w tym wydarzeniu wybitnie ciężkie przeżycie i uznać je za ewentualne

---

<sup>19</sup> Tamże.

źródło jego nerwicy.<sup>20</sup> Tak powstaje w pisarzu nieświadome poczucie winy, które objawia się w różnych aspektach *samoukarania*. Rzecz bowiem w tym, że dziecko w procesie kształtowania się własnej instancji superego, co ma miejsce przy końcu edypalnego okresu (3-7 okres życia), zajmuje wobec rodziców postawę ambiwalencji uczuciowej. Z chwilą ustalenia superego, uczucia agresji i nienawiści, np. syna wobec ojca, ulegają stłumieniu i są wypierane do nieświadomości. Jednocześnie prezentowane przez ojca poczucie prawa zostaje przejęte przez superego syna na drodze identyfikacji. Za przekroczenia wobec tego poczucia prawa jest już jednostka karana nie przez ojca, ale przez własne sumienie. Wyparte wrogie uczucia wobec ojca, chociaż przeszły do nieświadomości, nie znikają z psychiki, ale się w niej jeszcze długo utrzymują. Mogą one ostatecznie zniknąć, o ile nie zostaną pobudzone poprzez mocne bodźce zewnętrzne. W przeciwnym razie nienawiść i agresja wobec ojca może wystąpić ze zdwojoną siłą i doprowadzić ostatecznie do sytuacji ogromnej potrzeby samoukarania. Jest to proces, któremu patrouje presja osobistego superego, gdyż już przyjęło ono na siebie funkcję moralnej odpowiedzialności i kary jednostki.

Otóż tym bodźcem zewnętrznym o wybitnym wpływie na osobowość autora *Braci Karamazow* okazał się – stwierdza Freud – fakt morderstwa jego ojca przez chłopów. Wówczas musiała odżyć dawno stłumiona wrogość, która prowadzi do sytuacji jakby spełnienia pierwszej *fantazji* pozbycia się ojca. Na to reaguje natychmiast superego, które domaga się zadośćuczynienia. Objawy tego zadośćuczynienia w postaci samoukarania widzi badacz nie tylko w różnych utworach Dostojewskiego, w których narrator wykazuje często postawę dziwnej czułości i wyrozumiałości wobec swoich rywali w miłości do upragnionej kobiety (ukryty homoseksualizm), ale także, a może zwłaszcza, w danych *biograficznych* o pisarzu. Jeśli zatem chodzi o prywatną osobowość autora *Zbrodni i kary*, to Freud wskazuje w niej na dwa zjawiska, które jednoznacznie odczytuje jako symptomy samoukarania. Pierwsze, to odnowione – po długiej przerwie – ataki epilepsji. Drugie natomiast wiąże badacz z nałogiem hazardu. Ataki epilepsji pisarza zostają więc ujęte jako neurotyczne objawy zapadania w stan przypominający śmierć, co jest interpretowane jako próby identyfikacji z zamordowanym ojcem. W tym świetle odmiennego znaczenia według Freuda zyskuje również niezawinione zesłanie Dostojewskiego na Syberię, gdzie prawdopodobnie ustały ataki choroby. Teraz bowiem był karany przez innego ojca – cara.

Spójrzmy na ten wywód w aspekcie pytania: czy istotnie chodzi tu tylko o biografię psychiczną Dostojewskiego?

Punktem wyjścia jest stwierdzenie konfliktu między genialnym prozaikiem i jego ojcem. Konflikt pozostaje w związku z poczuciem winy wskutek jakby „spełnienia” fantazji syna, którą należy rozumieć w ramach kompleksu Edypa. Ojciec ginie, gdy przyszły pisarz

<sup>20</sup> Zob. Z. Freud, *Dzieła*, Tom X, *Sztuki plastyczne i literatura*, rozdz. *Dostojewski i ojcostwo* (1928 [1927], przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2009, s. 229 i n.

ma osiemnaście lat. Fakt śmierci jest więc elementem biografii, który powoduje silny wstrząs afektywny u młodego Fiodora. Dalsze dane (ataki epilepsji, nałóg hazardu itp.) badacz ujmuje jako konsekwencję pierwotnej traumy. W tej perspektywie są też interpretowane utwory Dostojewskiego, a mówiąc dokładniej – świat postaci przedstawionych.

Zauważmy w zakończeniu, że Freud raz po raz przechodzi z płaszczyzny danych biograficznych na płaszczyznę cech psychicznych autora – czyni to zresztą bezwiednie dzięki użyciu własnych konstruktów teoretycznych, jak superego, poczucie winy itd. Podstawowe twierdzenie wywodu jest już takim przejściem, kiedy mówi się o *nerwicy* Dostojewskiego, a jej zasadniczą *cechą* (tendencją) ma być potrzeba samoukarania. Pozostaje to w związku z przedmiotem szkicu, który koncentruje się na Dostojewskim jako neurotyku. Chodzi zatem wyraźnie o psychologiczną strukturę jego osobowości. I ta właściwość metody Freuda – traktowanie biografii psychicznej autora jako przedmiotu obserwacji dla wniosków o jego cechach psychicznych – nie jest przypadkowa. Jest to zresztą znamię normalnej procedury psychologii, a zwłaszcza psychoanalizy, która w konkretnym przeżyciu widzi swego rodzaju kontrapunkt (drugi aspekt) indywidualnej osobowości.

## Bibliografia

- Fiała E., *Modele freudowskiej metody badania dzieła literackiego*, Wyd. Tow. Nauk. KUL, Lublin 1991.
- Freud Z., *Pisarz i fantazjowanie*, w: *Teoria badań literackich za granicą*, red. S. Skwarczyńska, przekł. M. Leśniewska, t. II, cz. I, Kraków 1974.
- Freud Z., *Sztuki plastyczne i literatura*, w: *Dzieła*, Tom X, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2009., rozdz.: *Dostojewski i ojcostwo*, s. 229 i n.
- Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wyd. Ossolineum, Wrocław 1976.

