Prof. dr hab. PAWEŁ DYBEL

Notka biograficzna.

Profesor w Instytucie Stosowanych Nauk Społecznych UW oraz w Instytucie Filozofii i Socjologii PAN.

Główne dziedziny zainteresowań badawczych: filozofia współczesna (fenomenologia, hermeneutyka, poststrukturalizm), teorie psychoanalityczne, antropologia filozoficzna, współczesna filozofia polityczna.

Opublikował pięć książek naukowych, kilkadziesiąt artykułów opublikowanych w języku polskim, niemieckim i angielskim, szereg redakcji naukowych oraz kilka tłumaczeń. Tytuły książek: „Dialog i represja". Antynomie psychoanalizy Sigmunda Freuda, W–wa 1994, Freuda sen o kulturze W–wa 1995, Urwane ścieżki. Przybyszewski, Freud, Lacan Kraków 2001, Granice rozumienia i interpretacji. O hermeneutyce H.G.Gadamera Kraków 2004, Zagadka „drugiej płci". Spory wokół różnicy seksualnej w psychoanalizie i w feminizmie. Kraków 2006, Granice polityczności (razem z Szymonem Wróblem) Warszawa 2008, Okruchy psychoanalizy, Kraków 2009

Stypendysta: Thyssen Stiftung, Alexander von Humboldt Stiftung, DAAD, The Kosciuszko Foundation, The British Academy, Institut fűr die Wissenschaften vom Menschen.

Kierował międzynarodowymi przedsięwzięciami badawczymi (międzynarodowe seminaria, konferencje, granty polsko–brytyjskie, polsko–niemieckie przy współpracy m.in. z H.G.Gadamerem, E.Laclau, S.Critchley, R.Gasche, H.Lang).

Od lat prowadzi rozległą i intensywną działalność dydaktyczna w kraju i zagranicą. (m.in. na ISNS UW, Studiach Doktoranckich SNS IFiS PAN oraz IBL PAN, seminaria na Uniwersytecie w Bremie, Siegen i w University at Buffalo, zajęcia na Collegium Civitas czy Gender Studies.

CZĘŚĆ I

FREUD O LITERATURZE I SZTUCE

1. Modele interpretacji dzieł sztuki w psychoanalizie Freuda.

Wpływ dwudziestowiecznych teorii psychoanalitycznych na literaturoznawstwo oraz współczesną myśl estetyczną i sztukę jest przeogromny a przy tym bardzo zróżnicowany. Sytuacja ta może budzić zdziwienie, gdyż jeśli przyjrzymy się bliżej spuściźnie czołowych przedstawicieli nurtu – Freuda, Adlera, Abrahama, Klein, Lacana – niewiele znajdziemy w niej prac, w których w sposób rozbudowany i systematyczny podejmowaliby oni problematykę przebiegu aktu twórczego i dzieła sztuki. A jeśli nawet, to w większości tych prac dokonują oni tylko zwykłej aplikacji podstawowych założeń własnych koncepcji ludzkiej psychiki do typowych kwestii z dziedziny estetyki, literaturoznawstwa, historii sztuki. Natomiast bardzo często ich najciekawsze uwagi i spostrzeżenia w tej materii pojawiają się na marginesie innego typu rozważań, rzucone jakby mimochodem w postaci różnego rodzaju wtrętów.

Jeśli więc na przykład jednym z podstawowych założeń terapii psychoanalitycznej Freuda jest przekonanie, że przyczyny neurotycznych zachowań pacjentów tkwią w wypartych scenach traumatycznych z ich dzieciństwa, to pisząc o twórczości wybitnych artystów posługuje się tym samym schematem interpretacyjnym dla wyjaśnienia „tajemnicy" ich geniuszu. Według podobnego scenariusza napisane są jego słynne eseje o Leonardo da Vinci, Dostojewskim czy Goethem. W każdym z nich kluczem do zrozumienia podstawowych motywów jakie pojawiają się w ich dziełach była związana z domniemanymi przeżyciami z dzieciństwa specyficzna postać struktury edypalnej określającej ich osobowość. Ta zaś wykształciła się jako efekt osobliwego układu relacji wewnątrzrodzinnych panującego ich w dzieciństwie.

Ten model interpretacyjny Freuda był później obiektem wielu krytyk ze strony literaturoznawców i historyków sztuki. Uważali oni, że stanowi on tylko nową „psychoanalityczną" wersję psychologizmu, dzieląc z nim sprowadzanie genealogii aktu twórczego – i tym samym tego, co przedstawione w dziele sztuki – do efektu określonych rodzinnych zaszłości w biografii twórcy, przy całkowitym zignorowaniu specyficznych wyznaczników tego aktu jak też tego, co składa się na specyficzną postać stylistyczno–formalną tego dzieła.

Były to bez wątpienia słuszne zarzuty i dzisiaj żaden szanujący się literaturoznawca czy historyk sztuki nie będzie bronił tego zaproponowanego przez Freuda psychoanalitycznego modelu interpretacji, w którym przedstawienia dzieła sztuki są traktowane jako zwykła funkcja i efekt określonych wydarzeń, które miały miejsce w dzieciństwie twórcy. Należy jednak podkreślić, że tego rodzaju „psychologiczny" model interpretacji jest tylko jednym z wielu, jakie pojawiają się w pracach Freuda. Zupełnie innego rodzaju model pojawia się na przykład w jego eseju *„Motyw wyboru szkatułek"*, gdzie koncentruje się on na warstwie symbolicznej dramatu Szekspira *„Król Lir"*, a nie na odczytanej na sposób psychoanalityczny biografii jego twórcy (*„Freud"*, 2009, 153–165).

Z jeszcze innego typu modelem interpretacyjnym mamy do czynienia w eseju *„Mojżesz Michała Anioła"*, w którym punktem wyjścia jest niezwykle drobiazgowa analiza osobliwego układu rąk i całego ciała Mojżesza. Freud podejmuje tutaj próbę rozszyfrowania wyrafinowanej „gramatyki", zgodnie z którą została ukazana postać tego biblijnego herosa. Według niego dopiero to podejście pozwala zdać sprawę z niezwykłej wewnętrznej dynamiki, która przenika tę rzeźbę i sprawia że robi ona tak kolosalne wrażenie na widzach. Pozwala mu to sformułować zaskakujący wniosek, że sposób, w jaki Michał Anioł ukazał Mojżesza różni się zasadniczo od tego jego obrazu, który znamy z przekazów biblijnych. To obraz przywódcy, który, jakkolwiek niezwykle gwałtowny w swoich reakcjach, jest zarazem w stanie ogromnym nadludzkim wysiłkiem pohamować swój gniew w obliczu wydarzeń, które kolidują z jego dalekosiężnymi planami politycznymi.

Tym samym zaś Freud wykazuje powierzchowność – i wręcz bezpodstawność – dotychczasowych interpretacji tej znanej rzeźby renesansowego artysty, w których bezrefleksyjnie odczytywano ją wyłącznie w kontekście relacji biblijnej. Zgodnie z tą ostatnią wszakże Mojżesz na widok złotego cielca obnoszonego przez jego lud wpadł w furię rozbijając tablice z boskimi przykazaniami. Nie był więc w stanie zapanować nad własnym gniewem w obliczu nawrotu jego ludu do dawnego pogańskiego boga. Tymczasem według Freuda artystyczny geniusz Michała Anioła zasadza się na tym, że ukazuje on w swojej rzeźbie całkiem innego Mojżesza niż ten, który dostarcza nam biblijna tradycja. I dla uwiarygodnienia własnej sugestii wskazuje na to, że rzeźba zawierała w sobie zapewne ukryte przesłanie – i przestrogę zarazem – skierowane pod adresem papieża Juliusza II, który podobnie jak Mojżesz żywił dalekosiężne plany zjednoczenia Włoch. Wadą jego była jednak ogromna wybuchowość i porywczość, przysparzająca mu wielu wrogów[1].

Podkreślić należy, że podobne konkluzje Freud wyprowadza w oparciu o drobiazgową analizę czysto formalnej strony rzeźby, koncentrując się na różnych szczegółach składających się na specyficzny układ ciała ukazanej w niej postaci. Mamy tutaj więc do czynienia z typową analizą strukturalną, w której takie szczegóły jak układ rąk, nóg, brody i twarzy traktowane są niczym „znaczące" pozostające ze sobą w złożonych relacjach wzajemnych. Dopiero dokładne rozpoznanie tych relacji i ich układu pozwala mu sformułować powyższe konkluzje odnoszące się do wymowy ideowej dzieła.

2. Poetyka narracji marzeń sennych.

To „strukturalne" podejście Freuda nie jest na tle całej jego pisarskiej twórczości niczym odosobnionym. Bliski jest mu model interpretacji szeregu patologicznych zjawisk psychicznych, pojawiający się w takich pracach jak m.in. *„Objaśnianie marzeń sennych"*, *„Psychopatologia życia codziennego"*, *„Dowcip i jego stosunek do nieświadomości"*, gdzie punktem wyjścia jest również czysto formalny aspekt strony językowej tych zjawisk. W tej perspektywie kluczowe znaczenie posiada pierwsza wymieniona powyżej praca, przez wielu badaczy uważana za najważniejsze dzieło w całym jego dorobku. Dla filologia i historyka sztuki stanowi ona po dziś dzień prawdziwą kopalnię różnych interpretacyjnych pomysłów, o czym świadczą wymownie rozliczne nawiązania do niej w filozofii i humanistyce współczesnej.

[1] Por. Sigmund Freud, „Mojżesz Michała Anioła", w: tegoż: „Sztuki plastyczne i literatura", tłum. R.Reszke, Warszawa 2009 s. 165–189

Przełomowe w „*oms*" było odejście Freuda od koncentrowania się na czysto obrazowej warstwie marzeń sennych i zwrócenie uwagi na sposób językowego ukształtowania ich narracji. W ten sposób w centrum jego uwagi stał się język tych narracji, a nie czysto „obrazowa" postać marzenia sennego jako takiego, do której w jej „oryginalnej" postaci nie tylko słuchający narracji o nim, ale również i sam śniący nie miał już bezpośredniego dostępu. Opowiadał wszakże tylko to, co ze swego marzenia sennego zapamiętał, podczas gdy wiele jego szczegółów już zamazało się w jego pamięci, nie był już w stanie przeżyciowo odtworzyć specyficznej atmosfery, jaka towarzyszyła owemu marzeniu itd.

Konsekwencją tego było odejście Freuda w analitycznej praktyce od mechanicznego posługiwania się psychoanalitycznym „słownikiem snów", który dla każdego z symboli sennych podaje jakieś trwałe archetypiczne znaczenia. Tak jak ma to np. miejsce w słynnej biblijnej przypowieści o siedmiu krowach tłustych i chudych. Zamiast tego autor „*oms*" podejmuje karkołomną próbę wydobycia różnego rodzaju relacji, jakie zachodzą między poszczególnymi „przedstawieniami" (*die Vorstellungen*) narracji marzenia sennego. To zaś zmusza go do skoncentrowania się na czysto formalnej stronie ich językowego ukształtowania. Dlatego nieprzypadkowo dziesiątki przykładów narracji marzeń sennych, które przytacza służy mu przede wszystkim wydobyciu specyficznych psychologicznych mechanizmów, które określają „pracę" marzenia sennego i których jedynym dostępnym analizie świadectwem jest język – narracja śniącego.

W tym sensie owe „psychologiczne" mechanizmy są tożsame z mechanizmami językowymi. Można więc powiedzieć, że głównym celem Freuda jest wydobycie swoistych reguł „poetyki" narracji marzenia sennego. W jego oczach liczy się bowiem przede wszystkim jego specyficzne ukształtowanie językowe, różniące je od innych form wypowiedzi. Tak samo więc jak filolog stara się określić specyficzne reguły obowiązujące w ramach danego rodzaju czy gatunku literackiego (wzgl. reguły jakiejś stylistycznej konwencji), podobnie Freud stara się rozpoznać i opisać takie reguły w odniesieniu do marzeń sennych[2].
Nowość w podejściu Freuda do marzeń sennych polegała zatem na tym, że punktem odniesienia jego interpretacji nie były marzenia senne wzięte w ich „oryginalnej" obrazowej postaci, w jakiej jawią się śniącemu, traktowane jako zwiewne zjawiska psychiczne. Bezpośredniego dostępu do owej „oryginalnej" postaci marzeń sennych nie ma bowiem nikt, łącznie z samym śniącym. Wszak nawet kiedy „na świeżo", zaraz po przebudzeniu, rozpamiętuje to, co mu się śniło, niektóre fragmenty snu przybrały w jego pamięci zamazaną postać, inne wręcz zapomniał. Zaś kiedy próbuje sobie lub innym ten sen opowiedzieć bezwiednie dokonuje dalszych zniekształceń w odniesieniu do „oryginalnej" postaci snu. Wynikają one po pierwsze stąd, że czyni to w sposób świadomy, a więc bezwiednie kieruje się różnymi mechanizmami wyparcia (cenzura), po drugie zaś, nakłada na „obrazową" postać snu medium języka, co siłą rzeczy prowadzić musi do zniekształceń tej postaci.

Ale też ta sytuacja nie stanowi przeszkody w procesie terapii, lecz go wręcz umożliwia. W narracji pacjenta dochodzi bowiem do głosu nie tylko „treść" marzenia sennego, ale w równej mierze daje o sobie znać jego własny stosunek do owej „treści". Można to rozpoznać po słowach jakie używa, po jego zająknięciach, chwilach wahania, co ma powiedzieć, po tym, jakie fragmenty marzenia zostały przez niego pominięte i później opowiedziane itd. W ten sposób pacjent bezwiednie ujawnia coś z własnych ukrytych myśli i kompleksów, które pozostają w bezpośrednim związku z „treścią" marzenia sennego. Dlatego spojrzenie na jego narrację pod tym kątem może dostarczyć psychoanalitykowi szeregu cennych wskazówek co do dalszego przebiegu terapii.

Komplikuje to naturalnie proces interpretacji marzenia sennego, gdyż składa się nań wiele różnych składników heterogenicznej natury, które trzeba jakoś ze sobą połączyć. Ale nie należy zapominać, że interpretacja narracji marzenia sennego nie jest w oczach Freuda celem samym w sobie. Ma ona znaczenie jedynie o tyle, o ile może mu pomóc w zdiagnozowaniu „problemu" śniącego czyli dać odpowiedź na pytanie jakie są źródła jego neurozy, tkwiące w traumatycznych wydarzeniach z dzieciństwa. Jeśli więc w podejściu Freuda do narracji marzeń sennych rozpoznajemy coś z postawy filologa, to od tego ostatniego różni go to, że jego interpretacje językowej postaci tych narracji podporządkowane są całkowicie zadaniom terapii.

Nie znaczy to naturalnie, że nie można tej postawy potraktować osobno i rozpatrywać jej pod kątem pytania na ile zawiera ona w sobie elementy, które mogą zainteresować – a nawet zainspirować – filologa interpretującego jakiś tekst literacki. W końcu, jak już wspomniałem, Freud stara się na tym etapie analizy wydobyć podstawowe reguły, które określają specyficzną „poetykę" przytoczonych przez niego zapisów narracji marzenia sennego traktowanych jako twory ściśle językowe. Należy do nich choćby wskazanie na takie mechanizmy pracy marzenia sennego jak zgęszczenie i przesunięcie, nastawienie marzenia sennego na przedstawienie, symbolizacja, wtórne opracowanie itd. Wszystko są to procesy, które bez trudu, tyle że w zmienionej postaci, można odnaleźć w ukształtowaniu językowej postaci tekstów literackich. Zadaniem filologa byłoby wówczas na przykład wykazanie na czym polegają w obu wypadkach podobieństwa i różnice w funkcjonowaniu tych mechanizmów.

Tak czy inaczej nie ulega wątpliwości, że język narracji marzenia sennego różni się zdecydowanie swoją postacią formalną od różnych form narracyjnych języka potocznego czy naukowego, natomiast znacznie bliższy jest niektórym postaciom języka literackiego. W porównaniu z tymi pierwszymi – przynajmniej jeśli chodzi o sposób, w jaki relacjonowane są w nim poszczególne sceny snu – zdaje się być całkowicie niespójny i chaotyczny, pełen różnego rodzaju uskoków, niezrozumiałych luk, nagłych przejść z jednej sceny w drugą itd. Często przy tym nie tylko relacje między poszczególnymi „przedstawieniami", ale również i one same są wręcz absurdalne w swojej wymowie (tzn. niektóre z tych powiązań między poszczególnymi scenami czy sama struktura tych scen zdają się do tego stopnia urągać rzeczywistym stosunkom przyległości miedzy rzeczami, czasowemu następstwu itd., że wydają się całkowicie nierealne). W dodatku narracja marzenia sennego z reguły zachowuje zazwyczaj jego warstwę obrazową, podczas gdy brak jest w niej elementów myślenia abstrakcyjnego.

Wynika to zdaniem Freuda stąd, że w marzeniu sennym – a następnie w jego językowej narracji – ma miejsce znacznie większa swoboda w łączeniu ze sobą poszczególnych „przedstawień" i w poddawaniu ich różnego rodzaju transformacjom niż ma to miejsce w wypowiedziach, będących pod całkowitą kontrolą świadomości. W związku z tym możliwe stają się tutaj również różnego rodzaju połączenia między słowami oraz ich transformacje, które są nie do pomyślenia w różnych formach języka potocznego czy w języku naukowym. Tę różnicę bardzo klarownie

[2] O regułach narracji marzenia sennego Freuda piszę w pracy „Okruchy psychoanalizy", Kraków 2009 w rozdziale „Pępowina marzenia sennego" s. 113–133

oddają później autorzy, którzy odkryte przez Freuda mechanizmy pracy marzenia sennego starają się odczytać w kontekście strukturalistycznych koncepcji języka. Wskazują oni na to, że to, co Freud nazywa np. zgęszczeniem i przesunięciem w narracjach marzenia sennego to w istocie procesy metaforyzacji (substytucji na zasadzie podobieństwa) i metonimizacji (dodawania na zasadzie przyległości), które w teoriach lingwistyki strukturalnej de Saussurea i potem Jakobsona są traktowane jako dwie podstawowe operacje językowe, będące warunkiem możliwości zbudowania jakiekolwiek wypowiedzi językowej[3].

Jakkolwiek zatem Freud w zgęszczeniu i przesunięciu upatruje przede wszystkim procesy psychiczne określające sposób kształtowania się „przedstawień" w marzeniu sennym (i później w jego narracji), to w istocie nazywa on operacje natury językowej, które rozpoznawalne są również w innych patologicznych zjawiskach psychicznych (czynności pomyłkowe, symptomy) oraz – w odpowiednio zmienionej postaci – występują w innych typach wypowiedzi. Wynika stąd, że już w sposobie ukształtowania warstwy obrazowo–wydarzeniowej marzenia sennego rozpoznawalne są określone reguły natury językowej. Tym samym zaś nie jest ono tylko jakimś mgławicowym tworem psychicznym subiektywnej natury, ale cechuje je rodzaj obiektywności, podatnej na rozpoznania i teoretyczne ustalenia natury filologicznej.

Freud przy tym podkreśla, że wszystkie te operacje w „pracy" marzenia sennego nie są poddane tak ścisłym rygorom, jak ma to miejsce w przypadku wszystkich zjawisk psychicznych i wypowiedzi kontrolowanych przez świadomość podmiotu. Mające miejsce w marzeniach sennych „substytucje" i „dodawanie" przedstawień do siebie cechuje bowiem znacznie większa swoboda, co też sprawia, że efektem tego jest pojawiająca się w nich pewna „wartość naddana", rodzaj semantycznej „naddeterminacji". Ta ostatnia bierze się stąd, że w marzeniu sennym możliwe stają się połączenia między „przedstawieniami" (*die Vorstellungen*), które świadomość z góry wyklucza jako niemożliwe lub absurdalne, co jest wynikiem swoistego osłabienia „cenzury" owej świadomości w odniesieniu do „przedstawień" wypartych w nieświadome podmiotu. Wytwarza to swoisty luz czy szczelinę w pracy „aparatu psychicznego", który nie będąc w stanie pełnić swoich funkcji kontrolnych w sposób tak rygorystyczny jak w stanie jawy, dopuszcza do ujawnienia się – tyle że w sposób zakamuflowany i aluzyjny – w marzeniu sennym szeregu tych ostatnich „przedstawień", związanych z jakimiś traumatycznymi wydarzeniami w przeszłości pacjenta.

Dlatego w narracji marzenia sennego daje o sobie znać w sposób szczególnie wymowny – chociaż zazwyczaj w mocno zakamuflowany, zniekształcony i pośredni sposób – pewien wymiar czy aspekt ludzkiego życia psychicznego, który we wszelkich innych wypowiedziach, kontrolowanych całkowicie przez świadomość mówiącego (i zarazem zgodnych z obowiązującą językową normą) jest nieobecny. Nieprzypadkowo Freud nazwał marzenia senne „królewską drogą psychoanalizy". Właśnie bowiem z racji swobody, z jaką śniący łączy w nich poszczególne „przedstawienia" oraz dokonuje ich przekształceń – często na pierwszy rzut oka całkowicie absurdalnych – otwiera się perspektywa dotarcia do najbardziej intymnych, a zarazem zazwyczaj jakże dramatycznych, stron w duchowej biografii pacjenta, które pozostają w ścisłym związku z jego neurotycznymi zaburzeniami.

Pozwala to też wykorzystać wydobyte przez Freuda mechanizmy „pracy" marzenia sennego składające się na jego osobliwą „poetykę" narracji marzeń sennych dla analizy dzieł literackich. Choćby z tej racji, że jednym z podstawowych wyróżników różnych form narracji właściwej literaturze pięknej jest również uzyskiwanie efektu semantycznej „naddeterminacji" poprzez wykorzystywanie mechanizmu „przesunięć" znaczeniowych dokonujących się zgodnie z zasadą podobieństwa (metaforyzacja) oraz „zgęszczeń" przebiegających na zasadzie przyległości (metonimizacja). W pewnych typach literackiego dyskursu również – podobnie jak w marzeniach sennych, wszelkie formy myślenia abstrakcyjnego i pojęcia ustępują na rzecz „myślenia" obrazowego, w którym artykułowane są one w bardzo konkretny, symbolicznie namacalny sposób.

Przypominające „poetykę" narracji marzenia sennego typy dyskursu literackiego pojawiły się zresztą w sposób szczególnie wyrazisty w różnych nurtach awangardowych literatury dwudziestowiecznej, których początki zbiegają się z datą ukazania się „*oms*". Wystarczy wskazać na różne typy poezji czy prozy awangardowej wykształcone w ramach surrealizmu, którego twórcy zresztą bezpośrednio na psychoanalizę Freuda się powoływali, czy futuryzmu. Wiele podobieństw można się też doszukać w tzw. prozie strumienia świadomości, w eksperymentach pisarskich Jamesa Joyce'a czy w tradycji poezji „lingwistycznej", w prozie strumienia świadomości itd.

Naturalnie same narracje marzeń sennych trudno jest traktować jako dzieła sztuki w ścisłym rozumieniu tego słowa. A to choćby z tego względu, że mają być one w zamierzeniu opowiadającego wiernym odtworzeniem w słowach tego, co mu się przyśniło, nie są zaś bezpośrednio nastawione na uzyskanie określonego estetycznego efektu. Niemniej jednak ich często jakże wyrafinowana postać językowa, niesamowitość budowanych w oparciu o nią obrazów, przechodzenie jednych obrazów w obrazy inne, różne załamania narracji itd., taki efekt często wywołują. Niektóre z nich przypominają wręcz powieściowe narracje, znajdujące się jakby w stanie zalążkowym. Ich ostateczny kształt zależy bowiem w dużej mierze również od pisarskiego daru narracji śniącego np. od sposobu, w jaki opowiada on swój sen, jak dobiera słowa, jak radzi sobie z jego miejscami niejasnymi czy wręcz nonsensownymi itd.

Można by wymienić co najmniej kilkanaście narracji marzeń sennych zamieszczonych we Freuda „*Książce o snach*", które ze względu na swą postać językową przypominają początek jakiejś fantastycznej powieści, czy jakiegoś dziwnego „lingwistycznego" wiersza. Wśród nich zaś szczególne miejsce zajmują niektóre jego własne narracje, w których daje wymowny dowód swego nieprzeciętnego pisarskiego talentu, znakomicie operując szczegółem, kontrastem, przejściami z jednej sceny–obrazu do drugiej itd.

Zaryzykowałbym wręcz twierdzenie, że z tego typu „awangardowymi" narracjami marzeń sennych, poszarpanymi i pełnymi różnego rodzaju uskoków, których zapis stara się oddać wszystkie niespójności i pęknięcia w rozwoju „akcji" snu, oraz wszystko to, co jest w nim absurdalne – i to zarówno od strony przedstawieniowej jak i czysto językowej (przedziwne gry i zabawy słowne, które się w nich pojawiają, osobliwe neologizmy itd.) nie mieliśmy do tej pory do czynienia w dotychczasowej, jakże bogatej i różnorodnej, literaturze tego typu. Z reguły bowiem owe narracje były na różne sposoby „układzone", układały się w jakiś w miarę jednolity i spójny ciąg obrazów i scen. Nie będzie więc chyba przesadą jeśli stwierdzimy, że Freud jest w swej książce również – bezwiednie – twórcą całkiem nowego stylu narracji marzeń sennych, w którym

nacisk kładzie na wszelkie ich niespójności, niekonsekwencje, miejsca, puste, elementy absurdalne.

3. Obrazy w marzeniach sennych.

Sposób, w jaki Freud wydobywa podstawowe mechanizmy pracy marzenia sennego może być jednak w równej mierze interesujący dla krytyka i historyka sztuki. Już samo wykazanie przez niego, że procesy zgęszczenia i przeniesienia „przedstawień" mają kluczowe znaczenia dla wykształcenia się specyficznie zniekształconej postaci obrazów sennych każe bowiem owe obrazy umiejscawiać w przestrzeni języka (czy przed–języka). Nadaje im więc określony status „hermeneutyczny", pozwalając doszukiwać się w ich wykreowanej nieświadomie przez śniącego dziwacznej „kompozycji" określonego sensu.

Uwagę zwraca również twierdzenie Freuda, że u podstaw „pracy" marzenia sennego tkwi proces regresji, polegający na „wstecznej przemianie przedstawienia sennego w obraz zmysłowy, z którego kiedyś ono powstało" („OMS", 1996, 458). Proces ten przebiega w sposób odwrotny w porównaniu z procesami zachodzącymi w stanie czuwania (świadomości jawy), gdzie „obraz zmysłowy" przechodzi zazwyczaj w obraz wspomnieniowy. Zastanawiając się nad genealogią tego zjawiska Freud dochodzi do wniosku, że: „prawdopodobnie przemiana myśli w obrazy senne może być też konsekwencją *przyciągania*, jakie dążące do ożywienia, wizualnie przedstawione wspomnienie wywiera na walczące o uzewnętrznienie myśli odcięte od świadomości. Podług tego ujęcia dałoby się opisać marzenie senne również jako *przemienione za sprawą przeniesienia na to, co niedawne, zastępstwo sceny infantylnej.* Ta scena infantylna nie może doprowadzić do ożywienia samej siebie; musi poprzestać na tym, że powraca w formie marzenia sennego." („OMS", 1996, 461)

Ujęcie to zakłada, że za obrazami sennymi skrywają się jakieś odcięte od świadomości śniącego myśli, które nie mogąc zostać bezpośrednio uświadomione za sprawą cenzury, dochodzą w nich do głosu w sposób zakamuflowany i pośredni, ulegając swoistemu przekładowi na obraz. Zadaniem interpretacji byłoby wówczas odczytanie tych ukrytych myśli.

Najciekawsze jest jednak twierdzenie, że ten przekład czy przemiana ukrytych myśli sennych w obrazy nie dokonuje się w sposób bezpośredni, ale ma znacznie bardziej złożony, dwustopniowy, charakter. Wynika to po pierwsze stąd, że owe ukryte myśli wiążą się zazwyczaj z jakimiś scenami infantylnymi, które miały miejsce w dzieciństwie pacjenta, o traumatycznym wydźwięku. Są więc one na swój sposób zrośnięte z wypartym przez niego w nieświadome obrazem tych scen. Po drugie zaś ów obraz nigdy nie ujawnia się w marzeniu sennym wprost, ale jedynie pośrednio, pod maską całkiem innych scen, zazwyczaj banalnych w swej wymowie i mających miejsce w niedawnej przeszłości.

W dodatku również i one ulegają często w marzeniu sennym daleko idącej deformacji i są obecne jedynie szczątkowo. Tym wówczas, co w owych scenach odsyła do sceny pierwotnej jest zazwyczaj ich strukturalne podobieństwo z ową sceną oraz ich niezrozumiała szczególna zmysłowa intensywność, z jaką oddziałują one na wyobraźnię śniącego, budząc w nim np. przerażenie. Sprawia to, że dotarcie na drodze interpretacji marzenia sennego do „odciętych" od świadomości myśli sennych jest niezwykle żmudnym i skomplikowanym zadaniem. Najpierw bowiem należy pod maską banalnej sceny z niedawnej przeszłości, do której odsyła owo marzenie odnaleźć – przebijający przez nią – obraz sceny pierwotnej o traumatycznym wydźwięku. I dopiero w następnym kroku można podjąć się próby rekonstrukcji ukrytych myśli sennych.

Zgodnie z tym ujęciem marzenie senne „przekłada" myśli senne w obraz, ale też w taki sposób, że pod związane z nimi infantylne sceny pierwotne podstawia obraz innej sceny (czy innych scen), tak iż nie sposób jest dotrzeć do nich wprost. Może się to dokonać jedynie na drodze deszyfracji obrazów sennych traktowanych niczym rebus. I tutaj pojawia się kolejna komplikacja. Odcięta bowiem od świadomości myśl, której identyfikacja ma być rozwiązaniem tego rebusu jest ściśle powiązana z obrazem sceny infantylnej. Tym samym zaś nie jest to – jak w klasycznym rebusie – „czysta" myśl, której rozszyfrowanie jest równoznaczne z rozwiązaniem zagadki, ale myśl już ściśle spleciona z – podobnie jak ona – wypartym w nieświadome obrazem sceny infantylnej (tzn. z tym, co się faktycznie w owej scenie wydarzyło).

Niekiedy zresztą to odesłanie do infantylnej sceny z dzieciństwa jest jeszcze bardziej złożone, następując w trzech następujących po sobie krokach. Na przykład we śnie, w którym Freud podróżując koleją słyszy nazwę stacji Hollthurn pojawiają się zrazu skojarzenia z holoturiami, czyli ślimakami morskimi, następnie jakieś niewyraźne obrazy krwawych walk w okresie kontrreformacji oraz obrazy jakichś muzealnych szczątków – świadectwa tych walk. Interpretuje on te skojarzenia i obrazy senne jako wyraz własnej nieświadomej zemsty na podróżującej z nim parą zakochanych, którzy w momencie gdy wszedł do przedziału potraktowali go jako intruza, przeszkadzającego im w wymianie czułości. W tym wypadku więc interpretacja opiera się wyłącznie na tych elementach snu, w których dochodzi do głosu ruch regresywny, wiążąc je ze wspomnianą sceną. Dopiero w następnym, trzecim kroku Freud wiąże scenę z przedziału ze sceną z dzieciństwa, w której jako dziecko, wiedziony ciekawością, zakradł się do pokoju rodziców, aby następnie zostać z niego wygnanym przez ojca.

Zgodnie z tym odczytaniem ostatecznym „niespełnionym życzeniem" marzenia sennego nie byłaby już tylko zemsta na towarzyszach podróży, ale przede wszystkim zemsta na ojcu, który tak surowo potraktował go w dzieciństwie. Przy czym w tym ostatnim wypadku owa „ukryta" myśl senna nie została wydedukowana bezpośrednio na podstawie regresywnych elementów obrazu marzenia sennego, ale jedynie pośrednio na podstawie strukturalnego podobieństwa do sceny z pociągu, do której owe obrazy w zakamuflowany sposób odsyłają[4].

Według Freuda zatem niezwykła siła oddziaływania obrazów sennych polega na tym, iż często, zdawałoby się, bardzo banalne, postrzępione czy absurdalne sceny przesycone są szczególną intensywnością, kontrastującą z faktyczną wymową owych scen. I właśnie ten swoisty dysonans między tym, co obrazy senne sobą przedstawiają a towarzyszącą im aurą „niesamowitości" każe autorowi „OMS" doszukiwać się w owych obrazach zamaskowanego odesłania do infantylnych scen z przeszłości śniącego o traumatycznym wydźwięku. Z obrazów tych bije bowiem jakaś trudna do zidentyfikowania groza, która sprawia, że zdają się one znaczyć coś więcej niż to, co znaczą bezpośrednio. Przy czym bliższe określenie owego „coś więcej" jest szalenie trudne – jeśli nie całkiem niemożliwe – gdyż z racji swej traumatyczności pozostaje ono z założenia niedookreślone.

[4] Pełna interpretacja tego snu znajduje się w Sigmund Freud, „Objaśnianie marzeń sennych", ttum. R.Reszke, Warszawa 1996 s. 386–389

Ponieważ, jak już pisałem, punktem odniesienia w „*oms*" nie są marzenia senne jako takie, ale ich narracje, Freud ich obrazową warstwę wiąże ściśle z ze specyficznym ukształtowaniem języka tych narracji. Nie zmienia to jednak w niczym faktu, że wszystkie mechanizmy, które rozpatruje w odniesieniu do owych narracji jako bezpośrednio mu dostępnych, można z powodzeniem odnieść do marzeń sennych w tej źródłowej postaci w jakiej jawią się one śniącemu, zaś ich narracja jest tylko jakąś próbą ich językowej artykulacji. Podejście to implikowałoby wówczas, że również same obrazy pojawiające się w marzeniach sennych podlegają procesom zgęszczenia i przesunięcia, symbolizacji, czy „względowi na możliwość przedstawienia" itd.

Innymi słowy, już w samej warstwie obrazowej marzenia sennego, zanim jeszcze śniący zacznie je opowiadać, działają pewne mechanizmy natury językowej, konstytutywne dla ukształtowania się obrazów sennych w takiej właśnie a nie innej postaci. A jeśli tak jest, to owe rzekomo „czyste" obrazy marzenia sennego należą już do sfery tego, co językowe, zawierając w sposobie, w jaki zostały skonstruowane odniesienie do jakiegoś „sensu", który należałoby w nich odnaleźć. Uzasadnia to proces ich interpretacji przybierający postać swoistej hermeneutyki, w ramach której z jednej strony podejmuje się próbę wydobycia genealogii tych obrazów przez odniesienie ich do scen z dzieciństwa, z drugiej strony zaś próbuje się przemierzyć wstecz tkwiący u ich podłoża proces przemiany myśli w obraz. Poszukiwany przez tę hermeneutykę „sens" ma jednak status bardzo specyficzny. Dany jest bowiem w sposób zakamuflowany i pośredni w samym ukształtowaniu obrazu sennego, który – biorąc pod uwagę jego wyznaczniki formalne – należałoby w nim (czy też raczej poza nim) – odnaleźć. Zadaniem tej hermeneutyki byłoby wówczas odnalezienie związku między aurą „niesamowitości", która towarzyszy banalnym, postrzępionym i niekiedy absurdalnym scenom marzenia sennego a traumatycznymi scenami z dzieciństwa śniącego, do których owa aura się odnosi. I w ten sposób wytłumaczenie owego „nadmiaru", jakim przesycone są obrazy marzenia sennego, uderzając śniącego swoją zmysłową intensywnością.

Można się zastanowić na ile podobny status obrazów sennych ma coś istotowo wspólnego ze statusem obrazu malarskiego, który niezależnie od tego, czy został namalowany w konwencji realizmu, kubizmu, abstrakcjonizmu czy hiperrealizmu, zawsze chce znaczyć „coś więcej" niż to, co dosłownie znaczy. Próbował to zresztą wykazać sam Freud w swoim słynnym eseju o Leonardo da Vinci, doszukując się w „zagadkowym" uśmiechu „*Mona Lizy*" oraz w sposobie malowania postaci Matki Boskiej oddziaływania wypartych wspomnień z dzieciństwa. Ten „biograficzny" sposób interpretacji był później ostro krytykowany – i słusznie – za upraszczający psychologizm, sprowadzanie wymowy dzieła sztuki do funkcji specyficznej postaci struktury edypalnej określającej samorozumienie twórcy. Niemniej jednak jeśli ujęciu Freudowskiemu nada się – jak to czyni np. Lacan – bardziej otwartą postać i w różnych konwencjach i szkołach malarskich będzie upatrywać się różne strategie „ucieleśniania" w warstwie wizualnej obrazu – w jego barwach, kształtach, kontrastach itd. – tego, co traumatyczne, a nie doszukiwać się będzie „przeświecania" przez nią wypartych wspomnień określonych „scen pierwotnych" z biografii artysty, wówczas tego rodzaju zarzuty tracą w dużej mierze swoją moc.

Nasuwa się wówczas pytanie czy wydobyty przez Freuda specyficzny status obrazów sennych, które stanowią osobliwy splot na nowo ułożonych, a zarazem głęboko zdeformowanych, strzępków scen z niedawnej przeszłości śniącego, przez które „prześwieca" – w postaci niezrozumiałej zmysłowej intensywności owych scen – odesłanie do jakichś innych scen o traumatycznym wydźwięku, może być punktem wyjścia do budowania współczesnej teorii malarstwa? Czy wychodząc od sposobu, w jaki Freud próbuje opisać poszczególne elementy owego splotu i ich relację do siebie można wykazać głębokie pokrewieństwo wydobytych przez niego szczególnych własności obrazów sennych z obrazami malarskimi? A zarazem wykazać zasadniczą odmienność statusu obrazu malarskiego w porównaniu z wszelkimi obrazami, które umysł ludzki rejestruje w stanie jawy, poddając je kontroli świadomości? Czy na przykład obraz malarski – podobnie jak obraz marzenia sennego – poprzez szczególny układ swoich konturów, linii, barw itp. dąży również do uobecnienia na sposób „aluzyjny" tego, co nieświadome? To, co nieświadome – traumatyczne – w samych barwach, kształtach, liniach, konturach itd.? I czy właśnie m.in. dlatego obraz, prawdziwy Obraz malarski, zawsze znaczy „coś więcej" niż znaczy? Obojętnie w jakiej konwencji, zgodnie z poetyką jakiej szkoły, został namalowany? Czy nie na tym zasadza się szczególna „magiczna" siła oddziaływania Obrazu malarskiego na widza, porównywalna z niezwykłą siłą, z jaką na śniącego oddziałują pojawiające się w jego marzeniu sennym obrazy?

CZĘŚĆ II

HANNY SEGAL MYŚLI O SZTUCE

1. Krytyka pojęcia fantazji u Freuda.

Jedną z najbardziej znaczących koncepcji estetycznych w postfreudowskiej tradycji psychoanalitycznej jest koncepcja Hanny Segal, uczennicy Melanie Klein. W swojej „*Myśli o literaturze i sztuce*" Segal wychodzi od krytyki Freudowskiego podejścia do wszelkiego typu wyobrażeń, wykazując, że traktowanie ich przez autora „*oms*" jako swoistych substytutów w stosunku do rzeczy istniejących realnie, sprawia, że w sposób dalece uproszczony ujmuje on akt artystycznej kreacji. Autorka „*Mswis*" twierdzi mianowicie, że Freud przyznając marzeniom sennym podobny status, co fantazjom na jawie, traktował je jako wyraz dążenia podmiotu do zastępczego spełnienia życzenia, którego nie jest on w stanie zrealizować na jawie. Zakładało to, że marzenia senne biorą się z wyparcia fantazji na jawie, ich status jest więc wysoce iluzoryczny i ma charakter wyobrażeniowej rekompensaty w stosunku do tego, co podmiot nie jest w stanie urzeczywistnić w swoim życiu codziennym. W rezultacie Freud traktując nieświadome marzenia (fantazje) senne: „jako rodzaj wypartych marzeń na jawie, nie może dostrzec w nich źródła artystycznej kreacji i wikła się w poważne trudności w swoich teoretycznych rozważaniach na temat sztuki"(„*Segal*", 2003, 28).

Trudności te polegały zdaniem Segal na tym, że w oczach Freuda nieświadome fantazje jako podstawowe tworzywo marzeń sennych stanowiły jedynie małe „wysepki" na morzu ludzkiego życia psychicznego. Miały więc dlań znaczenie dość drugorzędne. Implikowało to

analogiczną degradację znaczenia artystycznej kreacji jako wyrastającej na podłożu owych fantazji. Wynikały stąd twierdzenia Freuda, że np. pisarz piszący romanse rekompensuje w ten sposób własne niepowodzenia erotyczne. Tworzy jakiś iluzoryczny świat zastępczy, który siłą rzeczy nie może mieć tego samego znaczenia i rangi, co świat przeżywany przezeń na jawie. To też sprawiło, że Freud wykazywał mało zrozumienia dla świata przedstawionego w dziełach sztuki, rozpatrując go wyłącznie w kategoriach iluzorycznego substytutu tego co rzeczywiste. Dlatego prawda o człowieku i o świecie ukazana w dziełach sztuki nie stanowi w jego oczach żadnej istotnej alternatywy dla sposobu, w jaki człowiek doświadcza siebie i innych w „realnej" sferze jawy. Nie jest też tym bardziej żadną „pogłębioną" wersją tego doświadczenia. To tylko jakby migotliwe fantazmatyczne zwierciadło, które ustawia przed sobą artysta, starając się w ten sposób powetować sobie własne niepowodzenia w życiu.

Nie znaczy to, że w teorii Freuda nie ma pewnych motywów, które mogłyby być podstawą do wykształcenia całkiem innego spojrzenia na sztukę niż to, które dominuje w jego esejach na temat literatury, malarstwa i rzeźby. Według Segal jednym z nich jest wypracowana przez Freuda w późnym okresie teoria popędów oparta na opozycji Erosa i Tanatosa. Teoria ta, w odróżnieniu od wcześniejszej, opartej na opozycji popędów seksualnych i popędów Ja, implikuje całkiem inne rozumienie funkcji nieświadomych fantazji w ekonomii życia psychicznego jednostki. Nie jest to już funkcja fantazmatycznego substytutu dla niezrealizowanych w rzeczywistości życzeń jednostki, z reguły seksualnej natury, w imię zaspokojenia narcyzmu popędów Ja. Przeciwnie, mamy tutaj do czynienia z wyobrażeniowym przedstawieniem popędów życia i śmierci jako podstawowych sił, określających życie psychiczne jednostki, które pozostają ze sobą w stanie permanentnego konfliktu i wobec których próbuje się ona od momentu przyjścia na świat określić.

Niestety Freud nie rozwinął w swoich pracach istotnych implikacji dla nowego ujęcia statusu nieświadomych fantazji jakie zawierała jego późna teoria popędów. Nie dokonał więc ich ontologicznej rehabilitacji jeśli chodzi o kluczową funkcję, jaką pełnią one w procesie kształtowania się tożsamości jednostki. Uczyniła to – zdaniem Segal – dopiero Melanie Klein, która wykazała, że nieświadome fantazje stanowią pierwotne podłoże, na którym dopiero może się wykształcić określona struktura życia psychicznego owej jednostki.

W jej ujęciu nieświadome fantazje nie są już żadnym substytutem dla niespełnionych życzeń jednostki. Przeciwnie, to dopiero dzięki nim jednostka może mieć takie lub inne życzenia. Wynika to stąd, że w nieświadomych fantazjach dokonuje się pierwotna symbolizacja antagonistycznie wobec siebie nastawionych popędów życia i śmierci, której pierwszą postacią są wczesnodziecięce wyobrażenia dobrej i złej piersi, pozostające ze sobą w stanie permanentnego konfliktu. I w zależności od tego, w jaki sposób ten konflikt zostanie później przepracowany przez dziecko i „rozstrzygnięty" można mówić o udanej socjalizacji dziecka lub nie. W tym pierwszym wypadku mamy do czynienia z wykształceniem się w nim zasadniczo ufnej postawy wobec innych, pozwalającej mu wśród nich w miarę bezkonfliktowo egzystować. W drugim natomiast przewagę uzyskuje postawa paranoicznie podejrzliwa, która przejawia się w dopatrywaniu się w działaniach innych morderczych czy niszczących intencji.

2. Dzieło sztuki jako reparacja zniszczonego obiektu.

Jest naturalnie pytaniem, na ile dokonana przez Segal rekonstrukcja założeń Freudowskiej myśli o sztuce oddaje tej ostatniej sprawiedliwość. W pracach autora „*oms*" można bowiem wskazać dziesiątki przykładów na to, jak dalece w swoich interpretacjach patologicznych zjawisk psychicznych i dzieł sztuki nie trzymał się tak schematycznego podejścia do nieświadomych fantazji, jak to miało miejsce w „*Pisarzu a fantazjowaniu*". Ale to temat odrębną dyskusję i artykuł. Tak czy inaczej nie ulega wątpliwości, że – przynajmniej na poziomie teoretycznym – podejście Klein do nieświadomych fantazji zawiera w sobie elementy, otwierające perspektywę do całkiem nowego spojrzenia na proces artystycznej kreacji niż to, które zawarte jest we wspomnianym eseju Freuda.

Jeśli bowiem w nieświadomych fantazjach dokonuje się symbolizacja destrukcyjnych sił popędów śmierci i jednoczących popędów życia, wówczas artystyczna kreacja, dla której są one naturalnym podłożem odnosi się do procesu kształtowania się symbolicznej struktury, tkwiącej u podstaw życia psychicznego jednostki. Innymi słowy, nie chodzi tu o tworzenie jakiejś iluzorycznej rekompensaty czy substytutu dla niezrealizowanych życzeń podmiotu, ale o podjęcie przez artystę jak najbardziej rzeczywistego „problemu" tożsamościowego związanego z procesem owej fantazmatycznej symbolizacji popędów. Ów „problem" wiąże się z aktem zniszczenia przez artystę w wyobraźni jakiegoś ukochanego obiektu, będącego powtórzeniem analogicznego procesu, który dokonał się w jego dzieciństwie, kiedy jako dziecko starał się zniszczyć prześladującą je „złą" pierś czy później wyobrażone „złe" obiekty w łonie (*container*) matki[5].

Ten akt zniszczenia rodzi w artyście – podobnie jak jest to w przypadku dziecka – nieświadome poczucie winy i wyrastającą na jego podłożu chęć „reparacji" obiektu. Uczucia te są wówczas główną siłą napędową jego aktu kreacji, polegającego na symbolicznym przedstawieniu w tworzywie walki, jaka się toczy w jego psychice. Segal stara się zobrazować ten proces sięgając – za Melanie Klein – po przykład zaczerpnięty z biografii szwedzkiej malarki Ruth Kjär, która zanim została znaną artystką „cierpiała na ciągle powracające stany depresyjne, w których miała poczucie, że została pochłonięta przez puste miejsce w swoim wnętrzu." („*Segal*", 2003, 121). Stany te nasiliły się szczególnie wówczas, gdy znajomy artysta zabrał wypożyczony jej na jakiś czas obraz, ona zaś nie mogła znieść pustego miejsca na ścianie, mając poczucie, że koresponduje ono z pustką jej wnętrza, patrząc na nią z pełną jadu nienawiścią. Wtedy też w akcie wielkiej desperacji zaczęła malować, starając się jakoś wypełnić owo puste miejsce na ścianie. I wtedy okazało się, że jej pierwsze obrazy od razu wywołały prawdziwy zachwyt u krytyków, torując drogę do jej późniejszej kariery jako malarki.

Segal podkreśla przy tym, że nieprzypadkowo pierwszy obraz Kjär przedstawiał matkę malarki jako „starą, pokrytą zmarszczkami kobietę, w stanie zupełnej rezygnacji." („*Segal*", 2003, 122) Natomiast jeden z ostatnich obrazów przedstawiał matkę w pogodnym klimacie i barwach, kiedy była młoda i piękna. Pozwala to przypuścić, że podstawowym źródłem stanów depresyjnych malarki była jej przepojona jakimś głębokim konfliktem relacja z matką, która jednak nie została przez nią odpowiednio przepracowana. Musiała ona nieświadomie w swojej mło-

[5] Na niektóre elementy koncepcji aktu twórczego i dzieła sztuki w mysli Hanny Segal zwracam uwagę w artykule „Segal i Dilthey". „Dwie hermeneutyki", w: P.Dybel, „Okruchy psychoanalizy" dz.cyt. s. 225–255

dości „zabić" matkę w swoich fantazjach, tak iż wynikające stąd poczucie winy było później źródłem jej stanów depresyjnych, z których właściwej przyczyny nie dawała sobie sprawy. W tej perspektywie jej pierwszy obraz matki przeniknięty głębokim pesymizmem stanowił próbę przepracowania na nowo relacji z matką i odzyskania jej postaci na planie symbolicznym dzieła za zasadzie „reparacji". Innymi słowy, artystką kierowało nieświadomie dążenie do doprowadzenia w swojej psychice do swego rodzaju pojednania z matką. O tym, że w końcu do niego doszło, świadczył wymownie ostatni „optymistyczny" obraz matki.

W tym ujęciu wszelkiego typu działalność artystyczna pozostaje w głębokim, organicznym wręcz związku z fundamentalnymi problemami tożsamościowymi twórcy. Sztuka to nie tworzenie „pięknych" dzieł, ale kreowanie przez artystę świata, który rodzi się w jego potężnej walce ze sobą, jest dlań sprawą życia i śmierci. Tak też zdaniem Segal należy rozumieć słynne powiedzenie Cezanne'a, że jego malarstwo to próba zapracowania na zbawienie. To innymi słowy dramatyczna próba odzyskania w symbolicznym medium sztuki obiektów, które samemu niegdyś się zniszczyło i teraz podejmuje się niemal nadludzki wysiłek ich reparacji.

Inny wymowny przykład wiąże się z biografią Picassa: „Kiedy Picasso odwiedził Madryt w wieku dziewiętnastu lat, popadł w głęboką depresję, która trwała blisko rok. Prawdopodobne zrodziła się ona w wyniku spotkania z prawdziwie wielkimi dziełami sztuki malarskiej, w szczególności z obrazami Velásqueza, którym, jak wtedy czuł, nie potrafi nigdy dorównać. W późnym wieku Picasso namalował wspaniały obraz „*Las Meninas*", w którym pokawałkował, rozłożył na części, a następnie zrekonstruował na swój sposób obraz Velásqueza. Tak jakby niemal całego życia potrzebował na to, aby zrekonstruować to, co w swoim umyśle starał sie zniszczyć (lub też w istocie zniszczył) w okresie depresji w wieku dziewiętnastu lat. Kiedy zaś podjął próbę rekonstrukcji, stworzył dzieło równie oryginalne i nieśmiertelne, co dzieło Velásqueza. W tym wypadku treść obrazu, bawiące się dzieci, jest radosna, zaś przezwyciężenie destrukcji i przywrócenie całości (*restoration*) znajduje swój wyraz w formie." („*Segal*", 2003, 129)

Ujęcie to zakłada, że proces artystycznej kreacji stanowi jedną z możliwych form przepracowywania głębokiego konfliktu w psychice podmiotu, który wynika z wyobrażeniowego zniszczenia/uśmiercenia ukochanego obiektu. Proces ten ma istotny wymiar terapeutyczny, tyle że jego specyfika polega na tym, iż odbywa się on za pośrednictwem poddającego się twórczej symbolizacji określonego medium / tworzywa. Jak też naturalnie na tym, że powodzenie tego rodzaju „terapii" zależy ostatecznie od tego, na ile twórcy uda się rzeczywiście przepracować artystycznie ów konflikt, odtwarzając w tworzywie na sposób symboliczny zniszczony wcześniej obiekt.

Według Segal terapeutyczny aspekt owego odtworzenia polega na tym, że artysta odzyskując w ten sposób ów obiekt na planie symbolicznym, godzi się zarazem z jego utratą jako obiektu realnego. Podobnie jak to jest w zakończeniu „*W poszukiwaniu utraconego czasu*" Marcela Prousta, gdzie smak magdalenki przywołując wspomnienia minionej bezpowrotnie przeszłości godzi narratora z nieuchronnością tego procesu. I z samym sobą.

Pytaniem jest jednak, czy ujęcie to może służyć za uniwersalny model, za pomocą którego można rozpatrywać linię ewolucyjną każdej wielkiej twórczości? Weźmy choćby przykład tak uwielbianego przez Segal Picassa. Czy rzeczywiście cała jego twórczość malarska po opuszczeniu Madrytu polegała na toczonej przez niego nieświadomie walce z malarstwem Velasqueza? No i czy jego „*Las Meninas*" stanowią rzeczywiście apogeum tej twórczości? Czy nie przyjmuje się tutaj zbyt pochopnie, że rozwój każdej wielkiej czy znaczącej twórczości polega na stopniowym przepracowywaniu wczesnych konfliktów w symbolu/tworzywie, aż po osiągnięcie upragnionego celu? A więc znajdując swe zwieńczenie w „pogodnym" dziele, w którego symbolicznej warstwie twórca rozwiązuje ostatecznie owe problemy, godząc się ze zniszczonymi uprzednio obiektami we własnej przyszłości? A co zrobić z twórcami takimi jak Goya, Van Gogh, Rothko i dziesiątkami innych, których ewolucja malarska stanowi wręcz jaskrawe zaprzeczenie podobne j tezy.

Bez wątpienia interesującym motywem w Segal myśli o sztuce jest przekonanie, że wskazanie przez Klein na fundamentalne znaczenie konfliktu między siłami życia i śmierci w rozwoju psychiki dziecięcej może stanowić punkt wyjścia do nowego spojrzenia na akt twórczej kreacji. Zarazem jednak głęboki dramatyzm tego konfliktu w tej postaci, w jakiej daje on o sobie znać w przebiegu tego aktu zostaje przez nią w dużej mierze zniwelowany twierdzeniami, że dojrzewanie i ewolucja każdej wielkiej (czy choćby tylko znaczącej) twórczości polega na stopniowym przepracowywaniu przez artystę w warstwie symbolicznej dzieła własnego „problemu" związanego ze zniszczeniem przez niego w młodości jakiegoś ukochanego obiektu. Tak jakby rozwój tej twórczości dałby się potraktować jako nieustanny postęp na drodze stopniowego odzyskiwania w warstwie symbolicznej dzieła owego obiektu, aż po akt jego kompletnej „reparacji" w nowej postaci.

Podobny pogląd bierze się stąd, że Segal projektuje na akt twórczy wypracowany przez Klein schemat psychoanalitycznej terapii zakończonej całkowitym lub choćby tylko częściowym sukcesem – wyleczeniem pacjenta lub znaczącą poprawą stanu jego psychiki. W schemacie tym leczenie pacjenta z jego psychicznych zaburzeń ma polegać na jego stopniowym przepracowywaniu wczesnodziecięcych konfliktów związanych z postaciami bliskich mu osób, aż po ich niemal całkowite zneutralizowanie. Nie będąc psychoterapeutą nie chcę wypowiadać się na temat klinicznej efektywności podobnego schematu. Niemniej jednak przeniesiony żywcem na proces aktu twórczego i jego ewolucję prowadzi on do szeregu uproszczeń.

Dramaturgia przebiegu aktu twórczego wydaje się być bowiem znacznie bardziej powikłana, pełna różnego rodzaju pęknięć, niespójności i załamań, aby można było ją przykroić do tak prostolinijnego schematu ewolucyjnego. Przede wszystkim wątpliwym wydaje się założenie, że ewolucja danej twórczości ma postać stopniowego „dojrzewania" i „postępu" w wypracowywaniu własnego stylu (w terminologii Segal: w symbolicznej reintegracji zniszczonego obiektu). Jest to zresztą problematyczne szczególnie w odniesieniu do Picassa, którego twórczość malarską można podzielić na kilka różnych okresów, o całkiem różnej stylistyce i konwencji. Byłoby chyba dużą naiwnością twierdzenie, że np. okres kubistyczny stanowił jakiś „postęp" w odniesieniu do poprzedniego, kiedy inspirował się sztuką afrykańską.

Bardzo więc wątpię w to czy w późnych latach Picassa lepiej sobie radził w płaszczyźnie symbolicznej swego malarstwa z doświadczeniem antagonizmu popędów życia i śmierci, który we wczesnym okresie jego twórczości pogrążał go w stanach głębokiej depresji. Śmiem przypusz-

czać, że był on wobec niego równie bezradny. I właśnie o niczym innym jak o tej bezradności mówi przez cały czas jego malarstwo. Tyle że naturalnie za każdym razem inaczej. Zaś jedyny „postęp" w jego podejściu polega na tym, że z czasem jego malarstwo zdaje się prezentować ten antagonizm jakby coraz bardziej rozpaczliwie, radykalniej, ostrzej...

I jeśli jego malarstwo, mimo zmian konwencji, zachowało aż do końca ogromną siłę oddziaływania na widza to głównie dzięki temu, że nie pojawiło się w nim nic z suponowanego mu przez Segal „*happy endu*". Bo wtedy musiałby przestać malować. Późny obraz Picassa „*Las Meninas*" nie jest odzyskaniem żadnego zniszczonego w dzieciństwie obiektu, ale w pewnym sensie stawia te same pytania, z jakimi konfrontują nas jego wczesne obrazy. Z tą może tylko różnicą, że stawia te pytania jakby jeszcze bardziej dramatycznie. Innymi słowy, nie sądzę, że został tutaj w jakikolwiek „trwały" sposób odzyskany symbolicznie zniszczony w młodości przez Picassa obiekt. Nie mówiąc już o tym, że przesadą wydaje się twierdzenie, iż „*Las Meninas*" Velasqueza zaciążyły niczym fatum nad całą jego twórczością i każdy namalowany przez niego później obraz był nieuświadamianą przez niego próbą dorównania hiszpańskiemu mistrzowi.

Drugi nurt krytyczny w pracach Segal w stosunku do Freudowskiego pojmowania dzieła sztuki dotyczy jego wyłącznej koncentracji na treści dzieła. Chodzi w tym wypadku o wspomniany na początku tego artykułu pierwszy model psychoanalitycznej interpretacji, jaki możemy wyróżnić w pracach autora „*oms*". W modelu tym kluczowe znaczenie posiada rozpatrywanie dzieł sztuki pod kątem wypartych w nieświadome wspomnień z dzieciństwa ich autorów. Podejście to sprawia, że kiedy np. Freud obiektem swej interpretacji czyni „*Króla Edypa*" Sofoklesa, to koncentruje się wyłącznie na tym, co rozgrywa się w tej sztuce na scenie, ignorując całkowicie jej postać stylistyczno–formalną. Ponieważ zaś dzieją się tam rzeczy straszne, przerażające widza swą potwornością, tym samym jego interpretacja koncentruje się na tym, jak dalece popęd śmierci określa byt ludzki. W tym wypadku manifestują się one poprzez „nieświadome" zabójstwo ojca przez Edypa oraz jego kazirodczy związek z matką.

Tymczasem według Segal, aby zrozumieć tragedię grecką należy wyjść od tego, że: „dwa czynniki są kluczowe dla doskonałej tragedii: wyrażenie bez zahamowań całego horroru fantazji depresyjnej oraz osiągnięcie wrażenia spójności i harmonii. Zewnętrzna forma tragedii klasycznej całkowicie kontrastuje z jej treścią. Uroczysy sposób deklamacji, jedność czasu, miejsca i akcji, sztywność i surowość zasad, to wszystko według mnie stanowi nieświadomą demonstrację faktu, że porządek może powstać z chaosu. Bez takiej formalnej harmonii depresja odbiorców zostałaby wzbudzona, ale nierozwiązana. Nie może być przyjemności estetycznej bez doskonałej formy." („*Segal*", 2006, 265)

Ujęcie to implikuje, że w tragedii klasycznej konflikt popędów życia i śmierci przybiera postać napięcia między harmonijną formą i chaotyczną treścią okropnych wydarzeń mających miejsce na scenie. Jest przy tym rzeczą znamienną, że Segal bardzo mocno podkreśla w tej wypowiedzi istotną rolę jaką w tragedii pełni forma, z której klasyczną postacią wiąże się wyobrażenie świata jako przenikniętego głęboką harmonią. Tylko bowiem dzięki umiejętnemu wtłoczeniu przez artystę horroru wydarzeń dziejących się na scenie (strona chaosu) w jednolitą formę dzieła (strona harmonii) możliwym się staje doświadczenie przez odbiorcę „przyjemności estetycznej" i związanej z nią katharsis. Dopiero wówczas bowiem może nim zawładnąć poczucie głębokiego wewnętrznego oczyszczenia, które ma ewidentny walor terapeutyczny. Brytyjska psychoanalityczka tak opisuje ten proces od strony psychologicznej: „Uważam, że w tworzeniu tragedii sukces artysty zależy od tego, czy może on w pełni uznać i wyrazić swoje lęki oraz fantazje depresyjne. Wyrażając je, wykonuje on pracę podobną do pracy żałoby, w której wewnętrznie odtwarza harmonijny świat projektowany następnie w jego dzieło.

Czytelnik identyfikuje się z autorem za pośrednictwem dzieła sztuki. W ten sposób doświadcza on ponownie własnych wczesnych lęków depresyjnych i poprzez identyfikację z artystą przeżywa pomyślną żałobę, ponownie ustanawia swe obiekty wewnętrzne oraz własny wewnętrzny świat, czuje się zatem ponownie zintegrowany i wzbogacony." („*Segal*", 2006, 265-66)

Powraca tu wspomniany powyżej motyw „*happy endu*". Z jednej strony w procesie kreacji / odbioru dzieła sztuki w jego twórcy / odbiorcy rodzą się głębokie lęki i fantazje depresyjne, z drugiej strony to dopiero dzięki nim możliwe sie staje mentalne przezwyciężenie na drodze „pomyślnej żałoby" stanu depresji oraz odtworzenie na powrót własnego harmonijnego świata. Najbardziej wątpliwe w tym przedstawieniu jest to, że – wbrew wyjściowej tezie – Segal proces kreacji / doświadczenia dzieła sztuki ujmuje ostatecznie ze względu na doświadczenie przez twórcę / odbiorcę planu treści a nie formy. To wszakże, co nazywa ona „formą" dzieła zostało przez nią utożsamione z obrazem wewnętrznego świata artysty przenikniętego harmonią. Dopiero też identyfikacja przez odbiorcę z tego rodzaju światem za pośrednictwem przedstawienia dzieła miałaby dawać odbiorcy poczucie „integracji" z własnym ja oraz jego wzbogacenia. Innymi słowy, konflikt rozgrywa się tutaj między „złym" chaotycznym światem depresyjnych fantazji artysty / odbiorcy, w którym rządzi Tanatos, a „dobrym" uporządkowanym światem, który niesie ze sobą harmonijna forma dzieła i który w ostatecznym rozrachunku winien okazać się zwycięski.

Ten ścisły splot między dramaturgią aktu kreacji ujrzaną od strony twórcy dzieła a doświadczeniem tego dzieła przez odbiorcę wymownie oddaje inna wypowiedź Segal: "Autor w swojej nienawiści zniszczył wszystkie swoje ukochane obiekty tak samo, jak ja to zrobiłem i tak jak ja poczuł w sobie śmierć i pustkę. Jednak może on się z tym zmierzyć oraz sprawić, że ja też to zrobię. Pomimo ruin i spustoszenia przetrwamy i my, i świat wokół nas. Ponadto jego obiekty, które stały się złe oraz zostały zniszczone, zostały znowu ożywione i stały się nieśmiertelne dzięki sztuce. Z całego chaosu i destrukcji stworzył on świat, który jest cały, kompletny i jednolity." („*Segal*", 2006, 264-5)

W dziele sztuki zatem „złe" obiekty ulegają cudownemu przemienieniu w obiekty „dobre" i w rezultacie zostają uwiecznione w jego warstwie symbolicznej. Świat chaosu, zniszczenia i śmierci, do których należą te pierwsze przeobraża się w jednolity świat harmonii, pogody i piękna. Dzięki temu możliwe się staje doświadczenie estetyczne, które ewidentnie ma w sobie coś z terapii. .

Ujęcie to zakłada istnienie dwóch etapów tego doświadczenia, ściśle powiązanych ze sobą. W pierwszym etapie, „depresyjnym", mamy do czynienia z głębokim antagonizmem między pobudzonymi przez twórcę fantazjami nastawionymi na zniszczenie obiektu (Tanatos) a przeciwstawnym dążeniem do ich ujęcia w harmonijny świat formy na drodze symbolizacji (Eros). W drugim, „ekstatycznym", to drugie

dążenie okazuje się zwycięskie, dając twórcy / odbiorcy poczucie absolutnej dominacji w symbolice dzieła „dobrych" obiektów, odzyskanych na planie doskonałej formy dzieła.

Pod adresem tego ujęcia nasuwają się podobne pytania do postawionych już powyżej: jak w takim razie w świetle tego pełnego zwycięstwa harmonijnej formy nad chaotyczną treścią można mówić o ich antagonizmie? Czy w ostatecznym rozrachunku nie liczy się tutaj sama forma i implikowany przez nią „świat, który jest cały, kompletny i jednolity"? Wszystko niczym w bajce (czy w opowieści analityka o skutecznie wyleczonym pacjencie) znajduje tutaj swoje szczęśliwe zakończenie. Twórca i odbiorca po doświadczeniu zrazu chwil rozpaczy i grozy, które wprowadzają ich w stan depresji odnajdują siebie na koniec w godzącym ich na powrót ze sobą harmonijnym świecie dzieła, wracając do życia duchowo wzmocnieni. Odzyskują poczucie jedności własnej tożsamości i bogatsi o przeżyte doświadczenie estetyczne mogą skuteczniej stawić czoło różnym życiowym przeciwnościom.

Czy w takim razie nie mamy tutaj również do czynienia ze swoistym spłaszczeniem ujęcia relacji forma – treść, które jest bardzo podobne do tego, jakie jest właściwe pierwszemu modelowi interpretacyjnemu Freuda, nastawionemu wyłącznie na treść przedstawioną w dziele? Tyle że – dodajmy – w tym modelu traumatyczne doświadczenia artysty z dzieciństwa nie zostają bynajmniej przez niego przezwyciężone w dziele, ale wręcz przeciwnie; znajdują w nim tylko szczególnie wymowną reprezentację. Dramat Edypa okazuje się być dramatem całego rodzaju ludzkiego, domniemane zabójstwo ojca przez Dostojewskiego stanowi fatum prześladujące całą jego twórczość, zakłócony stosunek do matki u Leonarda w dzieciństwie znajduje swoje poświadczenie w jego homoseksualizmie i przebija z każdego jego dzieła.

Warto przy tym zaznaczyć, że sposób w jaki Segal odczytuje relację między planem treści i formy w klasycznej tragedii greckiej ma w jej oczach walor uniwersalny; rozpoznawalny jest w każdym dziele sztuki, niezależnie od tego, w jakiej stylistycznej konwencji zostało stworzone. Wymownym tego świadectwem jest zaproponowana przez nią w „*Mswis*" interpretacja znanego obrazu Picassa „*Guernica*", namalowanego w konwencji kubistycznej. Według niej: „«*Guernica*» ukazuje obraz całkowitej destrukcji i rozpaczy (...) Jeśli przyjrzymy się bliżej fragmentom malowidła, zauważymy pewne kontrasty w przedstawionym na nim ogólnym zniszczeniu i destrukcji. W górnym lewym rogu pojawia się głowa byka, stwarzając wrażenie całkowitej obojętności i spokoju. Po przeciwległej prawej stronie natomiast pojawia się głowa kobiety spoglądającej z rodzajem chłodnego współczucia – swoiste przekształcenie Marseillaise Rude'a w pełną żałoby, współczującą postać. Formalne elementy obrazu zdają się równoważyć w nieomal Leonardowski sposób." („*Segal*", 2003, 129)

Zgodnie z tym odczytaniem „obraz całkowitej destrukcji i rozpaczy", jaki ma prezentować „*Guernica*" jest w tym dziele na swój sposób zrównoważony (i przezwyciężony) skomplikowaną siatką głęboko przemyślanych relacji, jakie Picasso ustanowił między jego poszczególnymi fragmentami. Świadczą o tym zresztą wymownie kolejne stadia pracy Picassa nad tym obrazem, w których „trwał proces nieustannej integracji, ustanawiania powiązań, tworzenia formalnych całości, odnajdywania rytmu (...) Brzydota rozbijania na części i niszczenia zostaje tutaj przekształcona w piękny obiekt. Magiczna transformacja, o której mówił Rodin, dokonuje się dzięki procesowi integracji." („*Segal*", 2003, 130)

Wynika stąd, że mimo iż „*Guernicę*" dzieli od czasów świetności klasycznej tragedii greckiej dwa tysiące lat z górą, sama natura relacji w jakiej pozostaje w niej plan treści wobec planu formy w niczym tak naprawdę się nie zmieniła. Zmieniła się tylko konwencja jeśli chodzi o sposób konstruowania tej relacji, natomiast ona sama, tworzące ją opozycje „chaosu" i „ładu" mają tę samą postać. W podobny sposób również uosabiana przez plan formalny dzieła strona „ładu" i harmonii góruje w „*Guernice*" nad stroną „chaosu", zniszczenia i śmierci. Dzięki temu też możliwym się staje głębokie estetyczne przeżycie ze strony odbiorcy, które prowadzi go do integracji z sobą.

I znowu wypada nam powtórzyć wcześniejsze pytania. Czy Segal w swojej interpretacji obrazu Picassa nie oferuje nam jego zbyt „uładzonego" odczytania, zapoznając, że o sile jego oddziaływania stanowi właśnie konflikt, głębokie napięcie, jakie ma w nim miejsce między – używając jej rozróżnień – jego stroną „chaosu" i „ładu"? A nie swego rodzaju pacyfikacja tej pierwszej strony przez drugą? Czy te dwie strony nie funkcjonują w dziele na równych prawach, pozostając w stanie permanentnego napięcia i konfliktu, który nie znajduje w nim żadnego rozstrzygnięcia? I czy głęboki sens oddziaływania tego dzieła na odbiorcę nie zasadza się właśnie na tym, że zamiast obdarzać odbiorcę „spokojem", poczuciem „integracji" ze sobą, jego warstwa symboliczna rodzi w nim prawdziwe przerażenie? Poczucie wewnętrznego niepokoju i rozbicia? Czy patrząc na to dzieło nie zaczynamy nagle słyszeć przeraźliwy krzyk mordowanych i palących się żywcem ludzi? Czy stylistyczna harmonijność kompozycji tego dzieła nie jest właśnie pozorem, gdyż jest to raczej „harmonia" ukazana w stanie permanentnego rozpadu? I czy właśnie ta walka, konflikt, poczucie dramatycznego rozpadania sie formy tego dzieła, co ucieleśnia sobą niejako każdy jego szczegół, nie nadaje mu owej szczególnej dynamiki, która rodzi głęboki estetyczny efekt?

W przytoczonej wypowiedzi warto też zwrócić uwagę na zdanie, w którym Segal stwierdza, iż dzięki zbudowaniu przez Picassa w „*Guernice*" siatki złożonych relacji między poszczególnymi fragmentami obrazu „Brzydota rozbijania na części i niszczenia zostaje przekształcona w piękny obiekt." Pojawiające się tu pojęcia brzydoty i piękna mają kluczowe znaczenie w jej myśli o sztuce i doświadczeniu estetycznym, na które – jak pisze – «składa się szczególna konfiguracja tego, co można nazwać „brzydkim" i „pięknym" zarazem». („*Segal*", 2003, 127). Swoje ujęcie, w którym brzydota i piękno tworzą dwie implikujące się nawzajem strony doświadczenia estetycznego Segal przeciwstawia koncepcji dwóch psychoanalityków brytyjskich, Johnowi Rickmanowi i Elli Sharpe, piszących o sztuce, według których piękno wiąże się z całościowym „dobrym" obiektem zintegrowanym w dziele, podczas gdy brzydota wiąże się z obiektem częściowym i zniszczonym. Co tym samym jednoznacznie implikuje dominację doświadczenia piękna dzieła nad doświadczeniem jego brzydoty, jako fundament doświadczenia estetycznego jako takiego.

Trudno nie przyznać autorce „*Mswis*" racji w tej dyskusji, szczególnie jeśli weźmiemy pod uwagę jak dalece „brzydota" uległa rehabilitacji w wielu nurtach sztuki współczesnej, stając się kategorią równouprawnioną z „pięknem". Ale zdaniem Segal ten związek brzydoty z pięknem nie jest dopiero wymysłem sztuki współczesnej, możemy go już bowiem zaobserwować greckiej tragedii. Stronę brzydoty reprezentują w niej siły destrukcyjne manifestujące się na planie wydarzeń tragedii, zaś stronę piękna jej wyznaczniki formalne, poetycki rytm i Arystotelesowskie trzy jedności.

Oparte na podobnym utożsamieniu upatrywanie w tragedii greckiej występowania określonej konfiguracji kategorii brzydoty i piękna ma bez wątpienia swoje dobre uzasadnienie. Tyle że ujęcie to wynika jedynie z prostego nałożenia tych kategorii na sformułowaną wcześniej przez Segal opozycję miedzy planem treści i formy w tragedii greckiej, gdzie ta pierwsza jest określona przez destrukcyjne siły związane z Tanatosem, podczas gdy druga wiąże się z jednoczącymi siłami Erosa. W dodatku podobnie jak tam związane z tymi ostatnimi siłami „piękno" pełni ostatecznie zdaniem autorki *„Mswis"* rolę dominującą w dziele sztuki, podporządkowując sobie wszystko to, co reprezentuje w nim stronę „brzydoty". Tylko dzięki temu świat przedstawiony w dziele sztuki zyskuje znamiona jedności i harmonii, może stać się źródłem doświadczenia estetycznego ze strony odbiorcy. Rodzi się wówczas pytanie czy w takim razie propozycja Segal różni się rzeczywiście w sposób istotny od tego w jaki doświadczenie estetyczne ujmują krytykowani przez nią Rickman i Sharpe?

Pogląd Segal o dominacji piękna nad brzydotą w dziele sztuki potwierdzają dodatkowo jej słowa mówiące o tym, że jeśli u źródeł aktu twórczego tkwi jakieś doświadczenie „brzydoty" to praca artysty polega na tym, aby przekształcić ją w piękno. Celem aktu twórczego jest zatem, aby „brzydota" zanikła w dziele, stając się elementem jego piękna. Jeśli więc nawet w odniesieniu do sztuki kubistycznej Segal stwierdza, iż „«brzydota» polega na rozbijaniu samej formy – piękno jest natomiast jej rekonstrukcją w nowej postaci." (*„Segal"*, 2003, 128), to również i w tym wypadku efekt estetyczny wiąże sie z doświadczeniem „rekonstrukcji formy", a nie jej rozbijania. To ostatnie stanowi jedynie punkt wyjścia, swoiste podłoże, które winno zostać przez artystę w akcie twórczym zanegowane, przemienione w swoje przeciwieństwo.

3. Znaczenie różnego rodzaju „zakłóceń" w dziełach sztuki.

Z tym ujęciem jednak nie do końca korespondują uwagi Segal na temat istotnej roli, jaką na planie formalnym dzieła sztuki odgrywają różne załamania, dysproporcje i zaburzenia harmonii. W dalszych partiach *„Mswis"* stwierdza bowiem w sposób dość nieoczekiwany, podważając niejako sens swoich wcześniejszych wypowiedzi: „wielkie dzieła greckiej sztuki, w przeciwieństwie do imitacji, właściwie nigdy nie zachowywały idealnych proporcji. Zawsze pojawiały się w nich różne «wady», tak istotne dla ożywienia dzieła sztuki. Nietzsche powiada, mając na myśli sztukę grecka, że bez elementu napięcia nie można mówić o wielkiej sztuce. Napięcie to musi zostać zachowane do końca przedstawienia." (*„Segal"*, 2003, 132)

Wypowiedź ta implikuje, że strona formalna wielkich dzieł sztuki, reprezentująca świat harmonii i piękna, nigdy nie jest w stanie przezwyciężyć do końca strony chaosu i zniszczenia związanej z tym, co one przedstawiają. Zawsze można w nich odnaleźć jakieś „wady"– luki, pęknięcia i załamania, w których ta ostatnia strona dochodzi do głosu. Nie umniejsza to jednak w niczym wartości estetycznej tych dzieł, ale wręcz przeciwnie; sprawia, że nabierają one dopiero życia, są przesycone jakimś ogromnym „napięciem". Daje w nich o sobie w ten sposób znać przenikający je podskórnie antagonizm między siłami śmierci i życia, niszczenia i tworzenia, chaosu i harmonii, brzydoty i piękna, antagonizm, który nigdy nie może znaleźć na planie formalnym dzieła swego ostatecznego rozwiązania.

Innymi słowy, relacja miedzy tymi przeciwstawnymi siłami w „wielkim" dziele sztuki nigdy nie przybiera postaci dominacji ostatnich nad pierwszymi – jak to sugerowały przytoczone wcześniej wypowiedzi Segal. Przeciwnie, ich antagonizm pozostaje w nim wręcz celowo przez artystę ujawniony, stając się istotnym wyznacznikiem jego formy. Dzięki temu forma dzieła przybiera w doświadczeniu estetycznym odbiorcy postać dynamiczną i otwartą. Dzieło zaczyna żyć, zaś towarzyszące doświadczeniu tego, co przedstawia poczucie nieokreśloności jego wymowy sprawia, że jawi się odbiorcy jako nieustanne zadanie do wypełnienia. Intryguje go, niepokoi, pozwala mu też jednak za każdym razem odnajdywać w nim coś całkiem nowego.

Dlatego też, twierdzi dalej Segal: „rozwiązanie konfliktu, które proponuje artysta nigdy nie jest całkowite. Dzieło musi zostać uzupełnione w naszym wnętrzu. (...) Stąd, jak sądzę, bierze się poczucie niewyczerpywalności wielkiego dzieła sztuki – możemy bez końca patrzeć na obraz, bez końca słuchać utworu muzycznego, czytać poezję. Nigdy bowiem nie wyczerpiemy do końca możliwości jego dopełnienia (...). Reparacyjna praca artysty nigdy nie zostaje doprowadzona do końca. Picasso zauważył kiedyś, że obraz nigdy nie ma ostatecznej postaci. Artysta powinien wiedzieć, kiedy ma przerwać, i resztę dopowiedzieć w następnym obrazie." (*„Segal"*, 2003, 132)

Są to bez wątpienia bardzo trafne uwagi Segal na temat sposobu, w jaki „wielkie" dzieła sztuki oddziałują na odbiorcę, będąc dla niego nieustannym zadaniem do wypełnienia. W tym wypadku doświadczenie dzieła sztuki nie kończy się dla twórcy / odbiorcy swoistym wzmocnieniem poczucia integralności własnej tożsamości. Nie ma więc w sobie nic z *„happy endu"*. W jego trakcie twórca / odbiorca nie odzyskują w warstwie symbolicznej dzieła „raz na zawsze" zniszczonych w ich młodości obiektów i nie godzą się ostatecznie z własną przeszłością. Wręcz przeciwnie. Doświadczenie dzieła sztuki jest dlań nieustannie domagającym się swego ponowienia zadaniem. Podobnie zresztą jak nieustannym zadaniem jest dla niego jego własna tożsamość, co też doświadczenie „wielkiego" dzieła sztuki mu ze szczególną siłą i wyrazistością uprzytamnia.

Chwila szczęścia, którą odczuwa bohater powieści delektując się smakiem magdalenki Prousta tylko pozornie godzi go ostatecznie z minioną przeszłością, przywołując w jego wyobraźni jej na wpół zatarte obrazy. Wraz z nią narasta w nim podskórnie ból bezpowrotnej utraty tych wszystkich bliskich mu osób i zdarzeń, w których wspólnie uczestniczyli, ból, który uderzy go z tym większa siłą już w następnej chwili. Groza ludzkiej śmierci i zniszczenia, jaka bije z *„Guernici"* Picassa w żaden sposób nie została przeobrażona w tym obrazie w „piękno" dzięki wykreowaniu przez niego złożonej siatki symbolicznych relacji między pokawałkowanymi szczątkami postaci ludzkich, zwierzęcych i rzeczy. Przeciwnie, groza ta została tylko w ten sposób artystycznie spotęgowana, znajdując swe ucieleśnienie w pełnej wewnętrznych napięć misternej konstrukcji obrazu. Klasyczna forma tragedii greckiej w żaden sposób nie „znosi" przygnębiającej wymowy okropnych wydarzeń dziejących się na scenie, stanowiąc w stosunku do nich „harmonijną" przeciwwagę, ale tylko ją na swój sposób pogłębia i wyostrza.

W tej perspektywie to, co prezentują sobą „wielkie" dzieła sztuki jawi się zarówno dla ich twórców jak i odbiorców jako nieskończone zadanie do wypełnienia. Poszukiwana idealna „harmonia" i poczucie pełnej jedności z sobą samym są tu tylko mirażem, którego wyobrażenie

„pobudza" u nich forma dzieła, ale z założenia niemożliwym do spełnienia. I właśnie ten dramat, to ciągłe rozdarcie między tym, co odbiorca chciałby uzyskać w doświadczeniu estetycznym – i czego perspektywę otwiera dzieło sztuki – a tym, z czym go ono faktycznie konfrontuje, stanowi o niezwykłości tego doświadczenia.

4. Ograniczenia i aporie w Segal koncepcji sztuki.

Właściwie na tym spostrzeżeniu mógłbym już zakończyć, gdyby nie fakt, że już na kolejnych stronach swojej książki Segal powraca do zakreślonego przez nią wcześniej „reparacyjnego" schematu doświadczenia estetycznego : „Akt twórczy w swoim głębinowym wymiarze odnosi się do nieświadomej pamięci harmonijnego, wewnętrznego świata oraz do doświadczenia jego destrukcji; to znaczy, że u jego podstawy tkwi pozycja depresyjna. Impuls artystyczny polega na próbie odzyskania i odtworzenia tego utraconego świata. Środkiem do tego jest stworzenie równowagi między «złymi» i pięknymi elementami w taki sposób, aby w odbiorcy nastąpiło utożsamienie się z tym procesem." („*Segal*", 2003,133)

Wypowiedź ta stanowi wyraźny „regres" do wcześniejszego ujęcia opartego na przekonaniu, że w dziele sztuki strona „harmonii" i piękna całkowicie dominuje nad stroną chaosu i brzydoty. Segal zakłada, że „pamięć harmonijnego wewnętrznego świata" jest w psychice twórcy bardziej pierwotna niż „doświadczenie jego destrukcji", stanowiąc swego rodzaju oś czy centrum, wokół którego winna się kształtować od tej pory tożsamość jednostki. Tym samym zaś przyznaje temu idyllicznemu wyobrażeniu wyraźny ontologiczny prymat w stosunku do wszelkich nieświadomych fantazji jednostki, w których dochodzi do głosu pragnienie zniszczenia obiektów. Założenie to tłumaczy głębokie przekonanie autorki, iż w akcie twórczym chodzi przede wszystkim o przywrócenie pamięci owej „wewnętrznej harmonii" poprzez udaną rekonstrukcję przez twórcę w warstwie symbolicznej dzieła zniszczonych przez niego wcześniej „dobrych" obiektów.

Drugie założenie, które dochodzi tutaj do głosu wiąże się z przekonaniem Segal, że siła oddziaływania „wielkiego" dzieła sztuki na odbiorcę zależy od wytworzenia przez twórcę w owym dziele swoistej „równowagi" między elementami „złymi" i pięknymi. Implikuje to, że musi on ustanowić w symbolicznej warstwie dzieła rodzaj „harmonijnej" relacji między tymi elementami, co praktycznie oznacza podporządkowanie elementów „złych" pięknym („dobrym"). Podobnie więc jak w rozwoju osobniczym dziecka winna zostać utwierdzona fantazja „dobrej" piersi matki, gdyż w przeciwnym wypadku nastąpi regres na pozycję schizo–paranoidalną, tak samo w warstwie symbolicznej dzieła sztuki decydujące znaczenie przypada zorganizowanej zgodnie z ideami harmonii i piękna stronie formalnej. Jeśli artyście to zadanie się nie powiedzie powstanie dzieło nieudane, nie „reintegrujące" w swej warstwie symbolicznej zniszczonego obiektu, a tym samym pozbawione siły oddziaływania na odbiorcę.

Te niespójności i pęknięcia w wywodach Segal świadczą wymownie o tym, że w swoim myśleniu o sztuce nie jest ona w stanie wyłamać się do końca z wypracowanych w tradycji psychoanalizy kleinowskiej schematów. Z jednej strony zatem gotowa jest przyznać, że związany z planem formalnym ideał harmonii i piękna w „wielkich" dziełach sztuki nigdy nie zostaje w sposób doskonały urzeczywistniony, ale pozostaje w stanie permanentnego napięcia z przeciwstawną stroną chaosu i destrukcji. Co też ma różnić te dzieła od utworów kiczowatych, w których swoistej absolutyzacji ulega jedna bądź druga strona. Z drugiej strony natomiast uporczywie powraca do twierdzeń, że ów ideał harmonii jest w doświadczeniu estetycznym czymś najbardziej źródłowym, gdyż ma swoją genezę w dążeniu twórcy do odzyskania harmonijności własnego wewnętrznego świata na drodze zadośćuczynienia zniszczonym przez niego wcześniej w wyobraźni obiektom. Ta „reparacyjna" tendencja określa też od początku do końca akt twórczy, w którym jedyną stawką w grze jest cudowne przemienienie chaosu w ład, brzydoty w piękno. Dopiero wówczas bowiem widz będzie mógł utożsamić się z twórcą i podobnie jak on przeżyć integralność własnej tożsamości.

Jeśli więc nawet Segal utrzymuje, że artyście chodzi o stworzenie równowagi między „złymi" i „pięknymi" elementami dzieła, to implikowana przez nią równorzędność obu tych elementów ma charakter pozorny. Z ową „równorzędnością" wiąże się bowiem ściśle w jej ujęciu pojęcie piękna, którego źródłem jest ucieleśniona w warstwie symbolicznej dzieła „harmonia". Co też ostatecznie oznacza dominację „pięknych" elementów w dziele nad „brzydkimi". Nie ma już tutaj miejsca na przyznanie jakiegokolwiek istotnego znaczenia elementom dysharmonii, zakłóceniom i pęknięciom w budowie warstwy symbolicznej dzieła sztuki – co wyraźnie implikowały jej niektóre, przytoczone przeze mnie powyżej, wypowiedzi.

Jak już wspomniałem przyznanie przez Segal tym „reparacyjnym" tendencjom dominującego znaczenia w akcie kreacji bierze się z orientowania się przez nią zarysowanym przez Klein obrazem ludzkiej psychiki, jej poszczególnych stadiów rozwojowych. Jeśli bowiem według tej ostatniej o udanej socjalizacji dziecka decyduje utwierdzenie w nim w procesie jego dojrzewania wszystkich wyobrażeń i wartości związanych pierwotnie z fantazją „dobrej" piersi, zakłada to późniejszą dominację tych wyobrażeń i wartości w jego dorosłym życiu. W związku z tym swoisty horror, przez który przechodzi wyobraźnia dziecięca na etapie pozycji schizo–paranoidalnej i depresyjnej traktowany jest jako ostatecznie jako coś przejściowego, co też jednostka w trakcie procesu dojrzewania do rzeczywistości winna skutecznie przezwyciężyć.

Analogicznie przedstawia się w ujęciu Segal relacja między planem treści w dziele sztuki, pozostającym w mocy popędów śmierci, i planem formy, który reprezentują ideały harmonii i piękna związane z Erosem. Po pierwsze więc te ostatnie posiadają swego rodzaju ontologiczny prymat w świecie fantazji twórcy, gdyż tylko dzięki temu może podjąć skuteczną „walkę" o reparację zniszczonego przez siebie w młodości „dobrego" obiektu. Po drugie, pełnią one również decydującą rolę w samym akcie kreacji, gdyż tylko dzięki nim twórca może pokusić się o cudowne przemienienie tkwiących w nim tendencji destrukcyjnych związanych ze stroną chaosu i brzydoty w piękno, na drodze zbudowania „zrównoważonej", harmonijnej struktury formalnej dzieła.

Pod adresem podobnego ujęcia wypada tylko powtórzyć w nieco zmienionej wersji, postawione już powyżej pytania: czy relacja między związaną z Tanatosem stroną chaosu i „brzydoty" a reprezentującą Erosa stroną harmonii i piękna daje się rzeczywiście we „wielkich" dziełach sztuki ująć w ramy podobnego, zakładającego dominację tej ostatniej, schematu? Czy rzeczywiście o sile ich oddziaływania na odbiorcę stanowi „równowaga", która ma miejsce między tymi dwiema stronami

w dziele, a która w istocie implikuje tę dominację? A może jest raczej tak, że o sile oddziaływania tych dzieł stanowi właśnie „brak równowagi" miedzy stroną brzydoty i piękna? Może kluczowe znaczenie mają w tym wypadku wszelkie wprowadzane przez twórcę celowo zakłócenia, chropowatości czy pęknięcia na planie jego organizacji stylistyczno-formalnej? Może to one właśnie pobudzają bardziej wyobraźnię odbiorcy, nawet jeśli niekiedy go irytują i wręcz przerażają?

Może tajemnica „wielkości" dzieła tkwi w umiejętnym prowadzeniu przez artystę gry między elementami harmonii i dysharmonii, piękna i brzydoty, proporcji i dysproporcji, tak iż nic nie decyduje się tutaj do końca i nie zamyka? Może na tym właśnie zasadza się geniusz, że potrafi w akcie kreacji oscylować między biegunami życia i śmierci oddając tę wyrafinowaną grę w warstwie symbolicznej dzieła? Może siła oddziaływania tego rodzaju dzieł zasadza się na tym, że zamiast dawać ostateczne odpowiedzi i rozwiązania kwestii, które podejmują niczego nie rozstrzygają i nie dookreślają do końca. Zamiast tego konfrontują nas z pytaniami, których do tej pory nigdy tak ostro i wyraziście nie stawialiśmy? Może „doświadczenie estetyczne" w ich wypadku nie zasadza sie na tym, że delektujemy się ich „pięknem", ale na tym, że poirytowani surową chropowatością ich formy i niepokojącą dwuznacznością ich przedstawień, mamy poczucie, iż w ich obliczu tracimy nagle trwały grunt pod nogami, zwracając się pytająco ku sobie bez nadziei na znalezienie jakiejś zadowalającej odpowiedzi?

Wykazane powyżej ograniczenia w rozumieniu przez Segal aktu kreacji i sztuki tkwią w przejętej przez nią po Klein koncepcji kształtowania się dojrzałej struktury psychicznej człowieka. U podstaw tej koncepcji tkwi założenie, że wszelkie nieświadome fantazje związane z popędami śmierci ulegają w niej swoistej pacyfikacji i ustępują racjonalnemu, kontrolowanemu przez świadomość podejściu do rzeczywistości. Jak się bowiem wydaje również i w tej wersji psychoanalizy Ja jednostki w jego jednoczącej (integrującej) funkcji pełni ostatecznie rolę decydującą, przeganiając z jej świata wszelkie upiory dziecięcych fantazji. A dzieje się tak dlatego, że owo Ja znajduje ostatecznie wsparcie w pierwotniejszych od dążeń destrukcyjnych związanych z Tanatosem wyobrażeniach harmonii i piękna,

Pytaniem jest jednak czy założenie źródłowej pierwotności tych wyobrażeń nie jest czysto fantazmatyczną uzurpacją, której analogonem jest choćby właściwe chrześcijańskiej wizji świata przekonanie o pierwotnej dominacji dobra nad złem? Albo też, jeśli rozpatrywać to ujęcie w szerszej kulturowej perspektywie, czy nie stanowi ono jedynie psychoanalitycznej wersji pojawiającego się w różnych kulturach mitu Złotego Wieku czy Raju, w którym miał niegdyś partycypować człowiek, a następnie z takich czy innych powodów go utracił, starając się później go ponownie odzyskać w swoich dziejach? A jeśli tak, to czy w tym przekonaniu nie daje o sobie znać podskórnie rodzaj tradycyjnej świadomości mitycznej, a nie zgłaszająca roszczenie do empirycznej wiarygodności kliniczna praktyka, na którą kleiniści zwykli się tak chętnie powoływać, uważając, iż ich twierdzenia mają mocne naukowe uzasadnienie?

Wtedy też wypracowana przez Klein koncepcja ludzkiej psychiki w całej swej „laickości" mieściłaby się w metafizycznych ramach tradycji chrześcijańskiej. Natomiast zaproponowany przez nią model terapii, w którym pacjent dokonuje „reparacji" zniszczonych przez siebie w dzieciństwie obiektów byłby tylko uwspółcześnioną świecką wersją właściwej tej tradycji eschatologii, która zakłada możliwość zmazania przez człowieka w swoim ziemskim życiu – przy pomocy księdza / analityka – grzechu pierworodnego i odkupienia. Podobnie też przedstawia się wychodząca od tej koncepcji Segal koncepcja aktu twórczego i sztuki. Również i tutaj bowiem podstawowym celem tego aktu okazuje się – jak powtarza za Cezanne'm Segal – „zapracowanie na zbawienie". Innymi słowy, również i tutaj akt twórczy jest rodzajem odkupienia za grzechy młodości – w tym wypadku odkupieniem za nieświadome fantazje „złej" piersi i ich dalsze wcielenia, w których fantazmatycznemu zniszczeniu (uśmierceniu) uległy jakieś „dobre" obiekty.

Problem tylko w tym na ile ta budująca opowieść z „dobrym zakończeniem", zgodnie z którą twórca ma trwale odzyskiwać w warstwie symbolicznej dzieła owe zniszczone przez siebie w młodości obiekty i wraz z tym poczucie jedności z sobą samym, pokrywa się z faktycznym przebiegiem aktu twórczego. Jak też czy w „wielkim" dziele sztuki strona harmonii i piękna rzeczywiście pozostaje w relacji „równowagi" ze stroną chaosu i brzydoty, pozwalając odbiorcy bezproblemowo utożsamiać się z autorem i delektować się dziełem estetycznie? A może jest raczej tak, że prawdziwie „wielkie" dzieło sztuki poraża nas tak dalece, że zamiast delektować się jego harmonią i pięknem, zwracamy się ku sobie pełni pytań i wątpliwości, bez śladu nadziei, że kiedykolwiek znajdziemy na nie odpowiedź? Może jest tak, że zamiast godzić nas wewnętrznie ze sobą, sprowadza na nas jakieś wewnętrzne rozedrganie, irytację, niepewność, a nawet niepokój i lęk? Może poraża nas do tego stopnia, że w jego obliczu jakiekolwiek „delektowanie się" nim traci sens? A to dlatego, że wobec porażającej mocy tego, co dzieło sobą przedstawia sama pozycja „delektowania się" nim wydaje się być wręcz nie na miejscu? Czyż bowiem raczej nie jest tak, że obcowanie z tego rodzaju dziełem przypomina udanie się w jakąś niebezpieczną podróż, która nie tylko niczego w naszym życiu nie rozwiązuje, ale czyni je jeszcze bardziej „trudnym" do zniesienia i problematycznym. I jest tak naprawdę jedyny „zysk", jaki wynosimy z tego doświadczenia.

5. Zakończenie. Pytania i wątpliwości.

Podsumujmy te krytyczne uwagi na temat koncepcji dzieła sztuki Hanny Segal. Tak samo jak „wielkie" dzieło sztuki nie daje się sprowadzić do doświadczenia jakiejś „zrównoważonej" wewnętrznie jednolitej formy, którą nasz zmysł krytyczny potrafiłby rozłożyć na części i rozpoznać we wszystkich tworzących ją „napięciach", preparując jej całkowicie zobiektywizowany obraz, podobnie też doświadczający je odbiorca nie daje się sprowadzić do delektującego się estetycznie ową „zrównoważoną" formą podmiotu, który na tej drodze uzyskiwałby poczucie jakiejś „wyższej" trwałej jedności ze sobą samym.

Wydaje się, że na podobnym kształcie myśli estetycznej Segal zaważyła w dużej mierze koncepcja rozwoju ludzkiej psychiki w tej postaci, w jakiej wypracowała ją Melanie Klein, jej wielka nauczycielka. U podstaw tej koncepcji bowiem, mimo iż w wielu punktach zawiera ona rewelacyjne wręcz odkrycia jeśli chodzi o wczesną fazę rozwoju ludzkiej psychiki, tkwią jeszcze bardzo tradycyjne „metafizyczne" wyobrażenia na temat podstaw ludzkiej tożsamości. Znajduje to m.in. swój wyraz w przekonaniu autorki Psychoanalizy dzieci, że na dojrzałość psychiczną jednostki składa się wykształcenie przez nią na drodze „reparacji" zniszczonych w dzieciństwie obiektów, jednolitego obrazu

siebie, który pozwala jej przezwyciężyć pozycję depresyjną i sprostać wszelkim wymogom, które narzuca jej rzeczywistość. Ujęcie to implikuje jako punkt docelowy rozwoju ludzkiej psychiki prymat świadomości refleksyjnej podmiotu nad nieświadomymi fantazjami, które na tym „dojrzałym" etapie ulegają marginalizacji, wiodąc od tej pory utajony żywot w jaźni jednostki. A jeśli dochodzą w niej do głosu, to tylko w przypadku neurotycznych i psychotycznych zaburzeń osobowościowych.

Można by wówczas zapytać co w takim razie pozostaje tutaj z podstawowego twierdzenia psychoanalizy Freuda, iż nieświadome stanowi zasadniczo niewspółmierną ze świadomością instancję ludzkiej psychiki, która w żaden sposób nie daje się w niej sprowadzić do tej ostatniej i zmarginalizować? Zaś wszelkie postaci jedności ludzkiej samowiedzy mają charakter pozorny i w każdej chwili mogą zostać „podmyte" przez dochodzące w niej do głosu na różne zakamuflowane sposoby nieświadome pragnienia? Dotyczy to przy tym nie tylko neurotyków czy psychotyków, ale również tzw. jednostek „normalnych", gdyż człowiek niejako z „natury rzeczy" nie jest w stanie stworzyć skutecznych „zabezpieczeń" przed ingerencją w jego zachowania, słowa czy gesty różnych zamaskowanych „wysłańców" nieświadomego.

Czy właśnie ogromna kariera, jaką teoria autora „*oms*" zrobiła w myśli filozoficznej i humanistycznej xx wieku nie bierze się przede wszystkim stąd, iż podważył on uznawany przez szeroko pojętą tradycję filozoficzną Zachodu za oczywistość metafizyczny mit jedności samowiedzy jako gwaranta ludzkiej „normalności" oraz jako ostateczny punkt docelowy rozwoju człowieka w historii? Wydaje się, że jeśli na teorię Klein spojrzymy pod kątem tego, co uznaje ona za paradygmatyczny model „normalności" psychicznej to z rewolucyjności Freudowskich poglądów w tej materii, podważających prymat świadomości wobec nieświadomego, pozostaje w niej ostatecznie niewiele.

Cały rozwój jednostki w jej ujęciu zasadza się na jej postępującej zdolności do racjonalnego oglądu rzeczywistości i akceptowania jej obiektywnych uwarunkowań, przy równoczesnym rozpoznawaniu iluzorycznych mitów, jakie jednostka tworzy na jej i na swój własny temat, których podłoże tkwi w jej nieświadomych fantazjach natury destrukcyjnej. Ostatecznie w życiu jednostki zwyciężać ma kierujący się racjonalnymi rozpoznaniami zdrowy rozsądek, wobec którego wszelkie upiory czy zbyt wyidealizowane obrazy siebie i innych winny rozwiać się niczym mgła i od tej pory wieść swój utajony żywot w nieświadomym splecione tam z fantazjami z okresu dzieciństwa.

Nic więc w tym dziwnego, że rozumienie aktu twórczego i sztuki przez Segal, która w swojej myśli estetycznej rozwija różnorakie implikacje zawarte w teorii psychoanalitycznej Klein, jest uwikłane w podobne metafizyczne aporie i schematy. Jakkolwiek bez wątpienia nowatorskie w jej podejściu jest uwzględnienie w akcie twórczym roli nieświadomych fantazji o destrukcyjnym charakterze, to sposób, w jaki ujmuje później ich funkcję w ramach całości dzieła, twierdząc, że są one tam „równoważone" przez dążenia „reparacyjne" artysty, prowadzi praktycznie do marginalizacji znaczenia owych fantazji.

Jeśli nawet dążenia te tworzą w dziele ze „złymi" (brzydkimi) nieświadomymi fantazjami niszczycielskimi jakieś „konfiguracje", to owe fantazje – zgodnie z tym ujęciem – muszą ulec w nim swego rodzaju modyfikacji. Muszą one w pewnym sensie zatracić swą pierwotną, bardzo jeszcze surową, „brzydką" postać i dopiero tak przekształcone mogą stać się – jako „brzydkie" w całkiem nowym uładzonym znaczeniu – immanentną częścią harmonijnego układu formy dzieła. Ujęcie to implikuje innymi słowy taki rodzaj ich artystycznej transformacji, w wyniku którego z ich pierwotnej „brzydoty" nie zostaje praktycznie nic. Stanowiło o niej wszakże to, że w żaden sposób nie dawała się ona bezkonfliktowo włączyć w „piękną" formę dzieła. Wręcz przeciwnie, na swój sposób wystawała poza nią, wprowadzając w jej obręb element zakłócenia, dysharmonii.

Jakkolwiek zatem Segal w swoich rozważaniach na temat sztuki bardzo mocno podkreśla rolę fenomenu „brzydoty" w kreowaniu estetycznego efektu, to w istocie fenomen ten ulega w jej ujęciu swoistej niwelacji. Według niej bowiem o estetycznym walorze „brzydoty" można bowiem mówić jedynie wówczas, gdy w wyniku odpowiednich zabiegów kreacyjnych ze strony twórcy ulega ona takiemu przekształceniu, iż staje się immanentną częścią harmonijnego układu dzieła, jego piękna. Jej rola sprowadza się wówczas wyłącznie do tworzenia w jego obrębie różnego rodzaju „napięć". Przypomina to trochę opowieść o brzydkim kaczątku. Dopiero gdy artyście udaje się tak przekształcić swoje „złe" fantazje, iż stają się one częścią „harmonijnej" formy dzieła, do pomyślenia się staje uzyskanie przez niego estetycznego efektu „piękna". Wszystko nagle zmienia się niczym za dotknięciem czarodziejskiej różdżki i oto odbiorca zostaje porażony pięknem „brzydoty" dzieła.

To podejście do dzieła sztuki jest efektem sposobu, w jaki Segal ujmuje proces twórczy, akcentując bardzo mocno jego stronę psychologiczną. W tym ujęciu liczą się ostatecznie dążenia „reparacyjne" artysty, nastawione na odtworzenie w warstwie symbolicznej dzieła zniszczonych obiektów w młodości („złe" fantazje). Dopiero sukces tych dążeń ucieleśniony w warstwie symbolicznej dzieła nadaje mu walor estetyczny „piękna" wspomagany przez idealną harmonijną formę. Wraz z tym też artysta godzi się z własną nieprzepracowaną do tej pory przeszłością (niszczycielskie fantazje) i odzyskuje na powrót integralność własnej osobowości.

Podobnie więc jak ma to miejsce w procesie dojrzewania ludzkiej psychiki do rzeczywistości w ujęciu Klein, Segal w swojej koncepcji aktu kreacji nakłada na wyjściową antagonistyczną relację między „złymi" fantazjami niszczycielskimi i „dobrymi" dążeniami reparacyjnymi twórczego podmiotu swego rodzaju „czapę" w postaci – jej zdaniem – wrodzonych mu pierwotnych wyobrażeń harmonii i piękna. Te ostatnie ucieleśnione w warstwie symbolicznej dzieła mają prowadzić do przekształcenia wspomnianego konfliktu w złożoną siatkę różnego rodzaju „napięć", dzięki czemu dzieło zyskuje jednolitą formalnie postać. W owej „czapie" można upatrywać rodzaj estetycznego superego, „nakazującego" twórcy przekształcenie doświadczanego przez niego pierwotnie konfliktu w „zrównoważoną" grę napięć między drzemiącymi w nim fantazjami destrukcyjnymi i dążeniami reparacyjnymi.

Pytaniem jest jednak na ile to założenie odpowiada faktycznemu przebiegowi aktu twórczego na ile zaś zostało przyjęte przez autorkę „*Mswis*" w sposób dość arbitralny? Jak też w ogóle na ile podobne ujęcie jest jedynie funkcją sposobu, w jaki proces dojrzewania ludzkiej psychiki ujęła Melanie Klein w swojej koncepcji? Wszystko zależy wówczas od tego, jaki status nadamy owym wyobrażeniom harmonii i piękna, według których w ujęciu Segal orientuje się akt twórczy. Czy są one rzeczywiście najbardziej pierwotnymi wyobrażeniami podmiotu czy też może – jak by powiedział Freud – zjawiają się w nim one dopiero jako reakcja na traumę i związane z nią wyobrażenia destrukcyjne?

A jeśli to drugie, to czy w takim razie rehabilitacja pojęcia nieświadomych fantazji, jaka, zdaniem Segal, dokonała się w teorii psychoanalitycznej Klein nie idzie w parze ze swoistym odwróceniem – w porównaniu z podejściem Freuda – ujęcia relacji między „złymi" fantazjami o charakterze destrukcyjnym i „dobrymi" fantazjami „jednoczącymi" („reparacyjnymi")? To wszakże ostatecznie te ostatnie fantazje zachowują w Segal myśli o sztuce wyraźny ontyczny prymat, podczas gdy u autora „*oms*" taki prymat posiadają w sposób ewidentny „złe" fantazje związane z popędami śmierci.

Czy w takim razie wszelkie wskazane powyżej słabości Segal myśli o sztuce nie biorą się przede wszystkim stąd, że jej głównym punktem odniesienia jest sposób, w jaki Klein ujęła proces dojrzewania ludzkiej psychiki? Ta ostatnia wprawdzie w sposób niezwykle odkrywczy i sugestywny ukazała całą dramatyczność tego procesu, kładąc nacisk na głębokie antagonizmy określające świat fantazji dziecięcych. Zarazem jednak uznała, że w końcu winien on doprowadzić do wykształcenia się jednolitej postaci tożsamości dziecka oraz orientowania się przez nie w relacjach z najbliższym społecznym otoczeniem i ze światem zgodnie z trzeźwymi, racjonalnymi rozpoznaniami. Naturalnie jeśli tylko spełnione zostaną po temu odpowiednie warunki. Tymczasem to właśnie przekonanie, ustanawiające za normę psychicznego zdrowia poczucie całkowitej integralności jednostki z sobą samą oraz racjonalne formy odnoszenia się do świata wydaje się dzisiaj wysoce problematyczne. Czy jego efektem nie jest zbyt idylliczny obraz ludzkiej psychiki, u którego podstaw tkwi milczące założenie, że prymat „dobrych" fantazji wobec „złych" w procesie dojrzewania dziecka jest już wpisane w ontologiczną strukturę jej wyobrażeniowego świata? Zaś rola rodziców i wszelkiego rodzaju wychowawców sprowadza się do tego, aby poprzez przyjęcie odpowiedniej postawy wobec dziecka (i jego edukację) doprowadzić do utwierdzenia się tego prymatu. Stąd zawarty implicite w Klein koncepcji rozwoju psychiki dziecka określony program wychowawczy o charakterze normatywnym.

Podobny schemat ujęcia relacji między „złymi" fantazjami o charakterze destrukcyjnym, pozostającymi we władzy Tanatosa i „dobrymi" fantazjami działającymi na rzecz wykształcenia przez jednostkę poczucia jedności z sobą samą (Eros), rozpoznajemy w Segal koncepcji aktu twórczego i sztuki. Autorka „*Mswis*" kładąc w tej koncepcji szczególny nacisk na „reparacyjne" dążenia artysty przyznaje tym samym tym ostatnim „dobrym" fantazjom wyraźny prymat w stosunku do fantazji „złych". W nich też upatruje ostateczne podłoże dla wykształcenia się poczucia „piękna" jakiegoś obiektu.

Jakkolwiek więc starając się przezwyciężyć ograniczenia Freudowskiego podejścia do fantazji (wyobrażeń) Segal słusznie wskazuje na to, że nie dokonał on rewizji ich statusu w kontekście wypracowanej przez siebie w późnym okresie teorii popędów opartej na założeniu permanentnego antagonizmu popędów Erosa i Tanatosa, to sposób, w jaki próbuje nadrobić ten brak we własnej koncepcji ludzkiej psychiki oraz wyrastającej na jej podłożu myśli o sztuce rodzi niemniejsze wątpliwości.

Zamiast bowiem – co byłoby zgodne z „duchem" tej późnej teorii – podkreślić jak dalece „złe" fantazje, wyrastające na podłożu popędów śmierci nie dają się ze swej istoty zdominować przez „dobre" fantazje wyrastające na podłożu popędów życia, Segal w swojej koncepcji aktu twórczego (i dzieła sztuki zarazem) przyznaje wyraźny prymat tym ostatnim. Decydujące znaczenie mają bowiem w jej oczach obecne w tych fantazjach moce „integracyjne" wychodzące naprzeciw „reparacyjnym" dążeniom twórcy. W rezultacie rola „złych" fantazji ulega w jej całościowej wizji aktu twórczego wyraźnej degradacji. Liczą się one jedynie o tyle, o ile zniszczony w nich pierwotnie obiekt ulega w akcie twórczym reparacji poprzez swe zastępcze „ucieleśnienie" w symbolicznym tworzywie dzieła. Czyli – ujmując w terminologii Hegla – o ile zostaje najpierw zanegowany i „zniesiony" przez podmiot, a następnie fantazmatycznie przezeń odbudowany w warstwie symbolicznej dzieła sztuki.

Prowadzi to w rezultacie do wypracowania przez Segal bardzo „optymistycznej" w swej wymowie koncepcji przebiegu aktu twórczego, którego ostatecznym efektem ma być poczucie integracji własnej osobowości uzyskiwane przez twórcę dzięki „reparacji" zniszczonego przez siebie w dzieciństwie obiektu w warstwie symbolicznej dzieła. Pytaniem, które się wówczas nasuwa jest, czy nie prowadzi to w rezultacie do zapoznania całego, jakże dramatycznego wymiaru tego aktu, w którym nie tylko między „złymi" i „dobrymi" fantazjami artysty toczy się nieubłagana walka, ale również walka ta nie ma nigdy swego jednoznacznego rozstrzygnięcia?

W walce tej bowiem nigdy nie ma ostatecznego zwycięzcy i przegranego. Są tylko zawierane między dwiema stronami konfliktu krótkotrwałe „kompromisy", które znajdują swoją „przechodnią" artykulację w warstwie symbolicznej stworzonego dzieła. „Przechodnią", ponieważ już w momencie, który następuje po ostatnim pociągnięciu pędzla kończącego dzieło dawne antagonizmy zaczynają powoli narastać od nowa, po to tylko, aby wybuchnąć na nowo z jeszcze większą siłą.

Może więc w psychoanalitycznej koncepcji aktu twórczego należy wyjść z założenia, że zniszczony przez artystę w młodości obiekt nigdy nie może zostać przezeń do końca odzyskany w warstwie symbolicznej dzieła? A jeśli nawet, to jest to odzyskanie chwilowe (i w tym sensie pozorne), które już za chwilę – z punktu widzenia artysty – nie ma już najmniejszego znaczenia. Może też właśnie ów „przejściowy" charakter odzyskania przez artystę w materii symbolicznej dzieła zniszczonego obiektu w dzieciństwie stanowi w równej mierze o sile oddziaływania tego dzieła na odbiorcę? Jeśli bowiem ma ono pozostać „wielkie" nie może mieć w sobie nic z pocieszenia, nic z jednolitej „harmonii", którą mógłby delektować się odbiorca. Ani też nic z dzieła–kiczu, które, obojętnie czy jego twórca eksponuje stronę horroru czy cukierkowatego piękna, razi jednostronną schematycznością.

Prawdziwie „wielkie" dzieło sztuki poraża, gdyż jego przedstawienia są zrazu trudne do zaakceptowania przez odbiorcę właśnie dlatego, że nie dają się sprowadzić do jednej uniwersalnej formuły, zawierając w sobie elementy, które zdają się sobie przeczyć czy wręcz wykluczać się nawzajem. „Status ontologiczny" tego rodzaju dzieła ma postać permanentnego konfliktu i walki, którą przeniknięty jest każdy jego szczegół, walki, która z racji zasadniczej niewspółmierności uwikłanych w nią sił Erosa i Tanatosa nigdy nie może zostać do końca rozstrzygnięta. W tej perspektywie efekt estetyczny, który rodzi dzieło sztuki wypływa stąd, że wyjawia ono w swoich przedstawieniach tę „walkę". Stąd bierze się szczególne napięcie przenikające te przedstawienia, ich zasadnicza niejednoznaczność, niemożność zamknięcia w ramach jakiejś jednolitej harmonijnej wizji, która działaby kojąco zarówno na „problem" artysty z własną przeszłością, jak i – analogicznie – na „problemy" odbiorców dzieła. Można więc powiedzieć, że – inaczej niż to utrzymuje Segal – siła estetycznego oddziaływania „wielkiego" dzieła

sztuki na odbiorcę zasadza się właśnie na tym, że wyjawia ono każdym swym szczegółem głęboką dysharmonię tkwiącą w odniesieniu sił Erosa i Tanatosa do siebie.

Prawdziwie „wielka" sztuka nie zna więc „*happy endu*", podobnie też jak nigdy nie prowadzi do całkowitej integracji ja odbiorcy z samym sobą. Obcując z nią odbiorca nie doznaje nigdy głębokiego wewnętrznego ukojenia, ale zostaje wyrwany gwałtownie ze swego dotychczasowego stosunku do siebie, do innych i do świata. Zamiast delektować się estetycznym doświadczeniem piękna dzieła i jego harmonii ma poczucie jakoby przeciął je ktoś przez środek i to cięcie było niczym niezabliźniona rana, odnawiająca się wraz z każdym z nim spotkaniem.

Taką perspektywę spojrzenia na akt twórczy i dzieło sztuki jako na określone przez głębokie wewnętrzne antagonizmy, niewspółmierności i dysonanse, otwierają artykuły i seminaria Jacquesa Lacana, który swój model psychoanalizy traktuje jako „powrót do Freuda". W jakim sensie jest to rzeczywiście „powrót", a na ile tylko bojowe hasło rozpoznawcze, mające uwiarygodnić bardzo niekonwencjonalny sposób nawiązania przez tego francuskiego analityka do teorii autora „*oms*" to temat osobnych rozważań. Tak czy inaczej Lacan budując swoją koncepcję psychoanalizy nawiązuje do głównego założenia Freudowskiej antropologii. Jest nim przekonanie, że człowiek, jego psychika, jest miejscem konfrontacji dwóch przeciwstawnych sił, z których jedną, usytuowaną po stronie Ja, zwykło się określać mianem logosu, drugą zaś usytuowaną w idei – po części w Nad–Ja – zwykło się nazywać popędem. Ponieważ przy tym „interesy" owych sił wykluczają się nawzajem niemożliwy jest praktycznie między nimi jakikolwiek kompromis. A jeśli nawet się pojawia to jest on chwilowy i pozorny.

W psychoanalizie Lacana, który terminologię Freudowską wbudowuje we własne rozróżnienia pojęciowe to założenie ulega naturalnie daleko idącemu przeformułowaniu. Korespondują z tym zaproponowane przez tego autora odczytania klasycznych dzieł literackich i malarskich. Uderzają one z jednej strony swoją niekonwencjonalnością i nowatorstwem, z drugiej strony jednak – jak się wydaje – zbyt bardzo wtłaczają je w typowo kliniczną perspektywę interpretacyjną. Ale to już temat na całkiem inną dyskusję.

BIBLIOGRAFIA

Jacgues Derrida, *„Pismo i różnica"*, tłum. Krzysztof Kłosiński, Warszawawa 2004

Paweł Dybel, *„Okruchy psychoanalizy"*, Kraków 2009

Sigmund Freud, *„Objaśnianie marzeń sennych"*, tłum. Robert Reszke, Warszawa 1996

Sigmund Freud, *„Sztuki plastyczne i literatura"*, tłum. Robert Reszke, Warszawa 2009

Hanna Segal, *„Marzenie senne, wyobraźnia i sztuka"*, tłum. Paweł Dybel, Kraków 2003

Hanna Segal, *„Teoria Melanie Klein w praktyce klinicznej"*, tłum. Danuta Golec, Grażyna Rutkowska, Anna Czownicka, Gdańsk 2006