
IVON BELAVAL

PSIHOANALIZA I KNJIŽEVNA KRITIKA U FRANCUSKOJ

Lako je govoriti o psihoanalizi i književnoj kritici uopšte; reći, na primer za prvu da predstavlja proučavanje uloge nesvesnog u čovekovom ponašanju, a za drugu da je njen zadatak da kroz njegovu formu i njegovu sadržinu objasni tekst koji je napisan sa željom da se postigne jedan književni efekat. Međutim, ovi opšti termini skrivaju veliku raznolikost. S jedne strane, od Frojda naovamo u psihoanalizi su se neprestano javljale nove suparničke škole — Adlerova (Adler), Jungova (Jung), škola Melanie Klajn (Melanie Klein), a kasnije Fromm (Fromm) i Salivenov (Sullivan) kulturalizam, itd., u onim malobrojnim zemljama gde je bila dopuštena, psihoanaliza je morala da se prilagodi verskim i političkim otporima na koje je nailazila; bila je nepoznata u Africi i u svim islamskim zemljama, na Dalekom istoku (osim u Japanu); jedno vreme je bila prognana iz Nemačke i Austrije, uvek je bila zabranjena u SSSR-u, a ponovo je zabranjena u istočnim socijalističkim zemljama, jedva je tolerisana u Italiji, a odbačena je u Španiji i u Portugaliji, itd.; vezivana je za Pavlovljevu (Pavlov) refleksologiju [Žil A. Maserman (Jules H. Massermann)], za Tinbergenova (Tinbergen) istraživanja o životinjskom nagonu (Bečki krug), za Bašlarovu (Bachelard) epistemologiju, za Binsvangerov (Binswanger) hajdegerizam, za Sartrov (Sartre) egzistencijalizam itd. Čak i kad bismo se ograničili samo na frojdzizam, suočili bismo se sa različitim vidovima psihoanalize: evolucija frojdzizma vidljiva je već u delu njegovog osnivača, — *Uvod u psihoanalizu* kojim se Sartr nadahnjivao pišući *Bitak i ništavilo* predstavlja samo drugu etapu te evolucije —,

a zatim se nastavila u delu Frojdovih učenika; koliki je samo razmak između Laforga (Laforgue) i Lakana (Lacan)! S druge strane, kritika koja je u vreme kada se pojavilo Frojdovo delo *Tumačenje snova* još živela od Sent-Bevovih (Sainte-Beuve) pogleda — bilo je to vreme Tena (Taine) i Lensonova (Lanson) — nije dugo čekala da se okrene protiv Sent-Beva sa Prustom, a potpuno odvrti svoj pogled sa njega sa Apolinerom (Apollinaire), Valerijem (Valéry), Rivjerom (Rivière), Polanom (Paulhan), Di Bosom (Du Bos), Tibodeom (Thibaudet) i nadrealistima, te da se toliko preobrazi da »nova kritika« bez sumnje predstavlja nov književni rod koji, da bi stvari bile jasnije, nije trebalo da zadrži odveć starinsko ime »kritika«. Tolikim razlikama treba dodati i okolnost da je tumač dela — od stručnjaka za književnost do njenog ljubitelja, postao u većoj ili u manjoj meri psihoanalitičar; kritičar je ne samo onaj koji se profesionalno bavi kritikom, već (u većoj ili manjoj meri) i čovek od ukusa, pa čak i svaki čovek koji za jedno delo kaže da mu se ono dopada ili ne dopada — svaki »potrošač« književnosti. Prema tome, pitanje koje se tiče psihoanalize i književne kritike ne može se jednoznačno formulirati, i današnji odgovor na njega moraće sutra da bude revidiran. Ipak, pitanje i odgovor postaju jednostavniji čim — kao što je to ovde slučaj — za predmet svoga razmatranja uzmemo ne psihoanalizu ili kritiku, već samo plan na kome među njima dolazi do interferencije, i kada se ograničimo na francusko područje, kojim froidizam gotovo neograničeno vlada.

*
* * *

Radovi Lavatera (Lavater), ideologa, Gala (Gall) i pripadnika škole iz bolnice Salpetrijer, doprneli su tome da se uticaj psihijatarâ sve više nametne piscima pa, samim tim, i književnim kritičarima. Ali, šta su pisci poput Balzaka, Stendala i Zole tražili od ideologa, frenologa i psihijatra? Dokumente, slučajeve, koje su potom koristili da bi pomoću njih postigli romaneskne efekte. Oni su se obaveštavali onako kao što se slikar istorijskih događaja obaveštavao o oružju i nošnjama, ili Flober o planu Kartagine. Da bi doneo sud o tome koliko su verovatni razni likovi iz romanâ ili dramâ, kritičar je onda morao (poezija se teško mogla podvrgnuti takvom ispitivanju) da i sam konsultuje lekara: štaviše, naviknut pod uticajem Sent-Beva da delo vezuje za čoveka koji ga je napisao, on je naposljetku od lekara tražio obaveštenje o piscu. Ipak, psihijatrija je ostajala isto toliko izvan književnosti koliko je i istorija oružja i nošnji ostajala izvan slikarstva. Svojim uče-

njem — tražiti u organizmu ili u blokiranosti jednog »elementa« svesti uzrok karaktera ili nekog poremećaja —, svojim kliničkim ili eksperimentalnim metodima psihijatrija nije bila pripremljena (a nije bila ni raspoložena za to) da nastavi svoja istraživanja na području umetnosti ili književnosti: ni Bartz (Barthez) (uprkos njegovoj zanimljivoj raspravi o Lepom), ni Bazarže (Baillarger), ni Moro de Tur (Moreau de Tours) (uprkos njegovom prijateljevanju sa književnicima i njegovom odveć potcenjenom delu o halucinaciji), ni kasnije Šarko (Charcot), ni Bernhajm (Bernheim) ni Mari (Marie) nisu sami prokrčili put jednoj estetici. Ta čast pripašće Frojdu i njegovim učenicima.

Reč je o tome da su psihoanalitičara, njegovo učenje i njegov metod navodili — nasuprot onome što se događalo dok su stvaralac i, idući njegovim stopama, književni kritičar, u slučaju potrebe išli da se dokumentuju kod psihijatra —, da se dokumentuje u pišćevom i u umetnikovom delu; i dok je do tada kritika samo sledila otkrića koja su psihijatri učinili, od tada je psihoanalitička kritika lakše mogla da bude ta koja druge nadahnjuje.

U učenju o nesvesnom, delirijumi su objašnjavani nečim što više nije predstavljalo posledicu nekog organskog oštećenja ili jedan element svesti. Oni više nisu objašnjavani nekim neposredno datim *uzrokom* ili nekim *očiglednim* razlogom, već jednim procesom koji je u isti mah predstavljao uzrok i razlog — pa se u Frojdom opusu time objašnjava prelazak sa mehanizma opisanog u njegovim prvim radovima na ono što gotovo predstavlja intencionalnost u njegovim *Novim predavanjima*. Taj proces, koji se odvijao u snu, neurozama, psihopatologiji svakodnevnog života, prikrivao je očigledne razloge simboličkim izrazima. Zahvaljujući metodu »pustite pacijente da rade, da govore šta hoće«, Frojdu je polazilo za rukom da odgonetne značenja govornih omaški, neuspelih činova, histeričnih ponašanja, snová, itd. Poznato je koliku su važnost za konstituisanje metoda dobila izlaganja sadržine snova; kada je reč o ovom pitanju, Frojdova potpuna originalnost je neosporna i, da bismo se u to uverili, biće dovoljno da na kraju Frojdovog dela *Tumačenje snova* pročitamo bibliografiju radova o snu objavljenih do 1900. godine: u njoj se ne nalazi nijedno od velikih imena psihijatrije XIX veka.

Zahvaljujući širem shvatanju ideje simbola (sličnom širem shvatanju ideje fenomena u fenomenologiji), psihijatrija je sa Frojdom prvi put stupila na pozornicu umetnosti i književnosti. Na toj pozornici kretali su se i simboli: snovi su na nju dolazili zato da bi objasnili likove iz

delâ, zaplete i, možda još više, poeziju — za koju su, posle Horacijevog *Ut pictura poesis*, Montenj (Montaigne), Varberton (Warburton), Didro (Diderot) i svi teoretičari i kritičari iz XIX veka bili rekli da ona po svojoj prirodi predstavlja hijeroglifsko pismo. Sa Frojdom je — gledano sa stanovišta metoda — tumačenje snova i neuroza prvi put počelo da liči na tumačenje tekstova.

*
* * *

Uzmimo najpre simbol onakav kakav se on najčešće javlja u snu — kao jednu sliku. Njega možemo uporediti sa likovnim predstavama, sa književnim metaforama i, ako se one njime mogu objasniti, onda možemo uporediti te predstave i te metafore. Odgonetnut, san otkriva šifru svake tvorevine mašte, spontane ili promišljene, kolektivne ili individualne. U njemu su bila skrivena opšta načela kritike, a osobito umetničke i književne; on je krio u sebi jednu metakritiku. Svuda gde nam umetnost nešto *iznosi pred oči* — da se poslužimo naslovom Elijarove (Eluard) zbirke kojim je pesnik definisao poeziju — psihoanaliza nam omogućava da to nešto razumemo. Frojd odgoneta smisao Mikelandelovog *Mojsija* ili da Vinčijeve *Svete Ane sa Bogorodicom i Isusom*; ali isto tako i smisao Jensenove (Jensen) *Gradive*, a da je samo hteo mogao je da odgoneta smisao *Hamleta*, *Kralja Lira*, osobenosti romana Fjodora Dostojevskog ili *Jakovljevih doživljaja* Tomasa Mana (Thomas Mann). Psihoanaliza je doista uticala na slikarstvo i likovnu kritiku²⁾: setimo se nadrealista, bilo da su slikali slike — koje kao da su izašle iz nekog sna, bilo da su, izdvajajući je, uokvirujući je, određenu pojedinost sa neke stare slike činili oniričnom. Ona je uticala i na književnu sliku — govorni ukras kod pisaca iz epohe klasicizma; književna slika je kod romantičara postala jedna »korespondencija« ili jedan »simbol« (u značenju predstavljanja pomoću simbola); u korespondenciji ili u simbolu, vidljivi iskaz upućivao je na jedno skriveno značenje, on nije bio sebi dovoljan već ga je trebalo prevesti — takvo je, u najopštijim potezima prikazano, izgledalo Frojdovo shvatanje; međutim, Frojd će uskoro doprineti javljanju, naročito među nadrealistima, trećeg shvatanja slike u književnom delu: prema tom shvatanju, kritičar ne treba da je »prevodi« jer je ona, kao izraz piščeve želje, sama sebi dovoljna — »*Sutrašnjica gusenice u balskoj haljini* znači

²⁾ A time, posredno, i na film, od avangarde posle prvog svetskog rata — setimo se Zana Vigoa (Jean Vigo), Zermene Dilak (Germaine Dulac) i drugih — do filma *Prošle godine u Marijenbadu*, čije slike opet nalazimo u *Minotauru*.

»leptir«. *Kristalna dojka* znači »staklenka«, itd. *Ne, gospodine* ne znači: vratite leptira u tu staklenku. Budite sigurni da je Sen-Pol Ru (Saint-Paul Roux) rekao ono što je hteo da kaže²⁾.«

Svaka slika ima neki smisao i on je konstituise. Taj smisao je jednoznačan samo u praktičnom sećanju na neki predmet ili neko kretanje; inače je višeznačan. U tumačenju snova to pre svega znači da je slika dvosmislena: ona ima vidljivi i skriveni smisao. Na izgled, sanjam o nekom kralju, nekoj kraljici, jednom bodežu, jednom brodu, o vrletnim stazama, itd.; a nesvesno sanjam o ocu, majci, muškom udu, ženskom telu, polnom činu, itd. Međutim, svako umetničko ili književno delo predstavlja metaforu; ono nešto transponuje; kip, slika, i konkretni tekst nikad se ne proučavaju radi njih samih, već oni uvek upućuju na nešto što je odsutno. Šta skriva to što je odsutno i što daje smisao? Tradicionalna kritika ne bi otišla gotovo ni korak dalje od intelektualizma: *Mojsije* izražava usamljenost tragičnog junaka ili veličanstvenost zakona³⁾; grupa na slici *Sveta Ana sa Bogorodicom i Isusom* — božanski karakter materinske ljubavi; *Hamlet* kolebanje jednog slabića, ili težinu ispunjavanja izvesnih dužnosti, ili nerazumevanje samog sebe; a Bodlerove pesme pesnikovu senzualnost, njegovu neurasteniju, itd. Suočena sa jednim realističkim delom, ta ista kritika često se poziva na ideal, na suštinu modela. Psihoanalitička kritika smelo ide dalje. U jevrejskom monoteizmu *Mojsije* predstavlja oca koji izaziva traume; grupa likova na slici *Sveta Ana* skriva kraguja čiji rep predstavlja zamenu za bradavicu na majčinoj dojki; u *Hamletu* je prikazana razdiruća patnja koju u glavnom junaku izaziva edipovski sukob; simbolika sna omogućava nam da shvatimo zašto Bodler poredi ženu sa brodom i zašto je on sam u isti mah rana i nož, itd. Ako književni kritičar ne želi da sledi Frojda, on će bar, poučen njime, znati da protumači — drukčije nego što se to ikada ranije činilo — očiglednu sadržinu jednog dela. Sartr će, na primer, prebaciti piščevu nesvesnu psihu u implicitnu sadržinu njegovog dela, a ovu će eksplicitirati pomoću egzistencijalne psihoanalize. Bašlar (kada je reč o njemu treba da ponovimo, suprotstavljajući se tvrdenjima nekih njegovih nezahvalnih duhovnih sinova, da je on otac nove kritike u Francuskoj), Bašlar će poći od mašte koja je okrenuta praelementima, i suština koju umetnik ili pisac otkriva neće se više nalaziti u njegovom intelektu ili na nebu ideja, ona će

²⁾ André Breton, *Point du jour*, 1937, str. 27.

³⁾ Bilo bi zanimljivo uporediti de Vinjijevog *Mojsija* sa Frojdovim.

proizlaziti iz umetnikovog dubokog doživljaja vatre, vode, vazduha i zemlje; ili pak, nadahnjujući se Frojdovim, Bašlarovim i Sartrovim pristupom, kritičar će popisati razne teme jednog dela da bi ih potom sve doveo u vezu sa jednom uspomenom iz detinjstva [tako će postupati Ž.-P. Veber (J.-P. Weber)], ili sa jednim znakom Bitka [što će činiti Ž. Pule (G. Poulet)]. U svim tim slučajevima psihoanalitička kritika dolazi da potvrdi i ilustruje ono što smo znali — možda previše apstraktno — pre nje: kad bi imali samo jedan smisao, jedno delo, jedna rečenica, jedna slika bili bi plitki; potrebno je da nas njihov očigledni smisao izbuđuje zahvaljujući njihovom latentnom smislu.

Ako izbliže posmatramo mehanizam očiglednog i latentnog smisla, vidimo da je simbolička slika višeznačna još i zbog mnoštva smislova koje zgušnjavanje i pomeranje njenih elemenata u nju unose. San je naddeterminisan. Bogatiji mislima nego izrazima, on se služi generičkim slikama poput Galtonovih (Galton) slika: Irma je Irma, ali ona predstavlja i jednu drugu ženu, ona je i Frojdova ćerka, ona je i jedna bolesnica koja je umrla od intoksikacije, itd.; neka koincidencija, neka zajednička sličnost omogućava da se od svih tih žena stvori lik jedne osobe koja će ih sve predstavljati. Pisac obično postupa na isti način. U jednom svom pismu Prust (Proust) nabraja elemente pomoću kojih je stvorio lik vojvode od Germanta. U Mallarmevim pesmama sunce na zalasku predstavlja kosu, vatru, pobedu ljubavi, otvoreno nebo sa Bogom i anđelima, i smrt.⁴⁾ Andre Breton (André Breton) je bio u stanju da pokaže da je njegova pesma *Suncokretova noć* komponovana kao jedan san. Naddeterminisanošću se objašnjava i okolnost da san *pomera* afektivni naglasak sa elementa A na element B; na primer: neki običan predeo izaziva duboko uzbuđenje zato što simbolizuje majku. Tako se i Poova (Poe) sinovljevska ljubav *pomera* na njegove idealne junakinje — Bereniku, Morelu, Ligeju, itd.; na zamak sa mračnim zidinama i sa atmosferom koju stvara organizam koji se raspada iz *Pada kuće Ašer*, na konja iz *Mecengerštajna*; ili strepnja od impotentnosti — na gubitak daha.⁵⁾

Jedna duža studija morala bi da se zadrži na glavi VI — *Tumačenja snova*, da bi iz nje izdvojila postupke pomoću kojih se u snu predstavljaju logičke veze: uzročna veza, alternativa, protivrečnost i suprotnost, sličnost, slaganje ili dodir. Zato što je simbol slika, ti postupci ponovo se javljaju u likovnim umetnostima. Ako

⁴⁾ Charles Mauron, *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé*, 1950, str. 22.

⁵⁾ Marie Bonaparte, *Edgar Poe*, 1958, str. 767—768.

se oni teže mogu primenjivati u književnosti — indikacije koje u tom pogledu daje Mari Bonapart (Marie Bonaparte) ostaju sumarne — razlog je u tome što treba sačekati da lingvistika oplodi psihoanalizu: na to pitanje vrat ćemo se kasnije.

Za sada ćemo se zadovoljiti opaskom da nas građenje i razlaganje simbola — zahvaljujući kojima naposljetku hvatamo u mrežu asocijacija latentno koje se skrivalo pod vidljivim — vraćaju objašnjavanju dela ličnošću onoga koji ga je napisao. Sent-Bev se na svoj način bavio psihoanalizom. Jednu neurozu, jedan san, jedno sanjarenje, jedan kip, jednu sliku, jednu pesmu možemo shvatiti samo ako se vratimo nesvesnom delu piščeve psihe, to jest izvesnoj fiksiranoj prošlosti koja se ponavlja i čiji se konci prepliću u kompleksima koji obrazuju opsesivne teme jednog života ili jednog dela. Kada je reč o ovom pitanju, ranije su svi kritičari bili jednostušni, dok danas te jednostušnosti više nema. Gotovo sve osobnosti romana Fjodora Dostojevskog »mogu se pripisati piščevoj psihičkoj konstituciji ili, tačnije rečeno, njegovoj seksualnoj konstituciji«, piše Frojd⁴⁾; u svome radu o Edgaru Pou Mari Bonapart pokazuje »koliko je obeležjâ dela uslovila piščeva ličnost«; Džons (Jones) mora da pređe sa Hamleta na Šekspira; a kada piše o Bodleru, Sartr se u svom egzistencijalističkom pristupu njime kao čovekom ništa manje ne bavi nego Laforg u svome frojdovskom pristupu.

Otkrivajući genezu neuroza i delirijuma pomoću jedne hermeneutike simbola čiji metod liči na tumačenje tekstova, psihoanaliza nam tako otkriva genezu jednog umetničkog ili književnog dela. Na taj način, ona nam približava stvaraoaca. Ali šta se događa sa posmatračem? Kako on biva privučen; uzbuđen? Pred njim su slike jedne očigledne sadržine. Ako ga psihoanalitičar bude odveo iza njih (to naivno gledašće biće osporeno), on će svakako poverovati da prisustvuje njihovom stvaranju. »Ono što nas tako žestoko uzbuđuje može biti samo umetnikova namera« — tvrdio je Frojd — ali »da bih odgonetnuo tu nameru, najpre moram da otkrijem smisao i sadržinu onoga što je predstavljeno u delu; prema tome, najpre moram da ga protumačim.«⁵⁾ Da li je to tumačenje uvek neophodno? Da li se latentna sadržina dela ne projicira u nas — a da mi toga nismo ni svesni — kroz njegovu očiglednu sadržinu, da bi i nas

⁴⁾ U pismu Stefanu Cvajgu, napisanom 19. okt. 1920. *Prepiska (1883—1939)*.

⁵⁾ S. Freud, *Essais de psychanalyse appliquée*, trad. M. Bonaparte et J. Marty, str. 10—11.

same u neku ruku nagnala da o njoj snevamo? Mari Bonapart na to ukazuje: »Fantazme želja kao i sami snovi, umetnička dela predstavljaju za svoga tvorca — a potom i za one koji u njima uživaju — neku vrstu sigurnosnog ventila koji se otvara onda kada pritisak potisnutih nagona postane previše snažan.«⁹⁾ Džons, sa svoje strane, kaže: »Sukob koji se odigrava u Hamletu ima svoj pandan u gledaočevoj duši; ukoliko je analogni sukob koji taj gledalac doživljava jači, utoliko ga više potresa tragedija koju gleda... Prema tome, usled jednog prividnog paradoksa, glavnog junaka, pesnika i gledalište, — sve njih duboko uzbuđuju osećanja koja se rađaju iz jednog sukoba čiji im izvori ostaju skriveni.«¹⁰⁾ U nesvesnom delu naše psihe, s obe strane očigledne sadržine dela, pisac i ja jedan drugoga odražavamo, ogledamo se jedan u drugom kao u nekom ogledalu. Kritičarev postupak sastojao bi se u tome da ponovo »izmisli« delo otkrivajući analizom njegovu genezu, i da samim tim izvrši psihoanalizu geneze našeg zadovoljstva.

Međutim, da li sam ja Leonardo da Vinči, Šekspir ili Rasin? Ja nisam doživeo ono što su oni doživeli. Prema tome, slična osećanja oni u meni ne bude individualnom stranom onoga što su doživeli; razmena između nas odvija se, bez sumnje, na određenom nivou ljudskog zajedništva. Ako mislimo na osnovne čovekove težnje, to zajedništvo jeste zajedništvo kompleksâ; pošto po Frojdovom mišljenju čak i u psihologiji ontogeneza samo ponavlja filogenezu, naš lični razvoj potčinjen je opštim zakonima; u toku naše individualne istorije, nijedan kompleks ne ostaje nam potpuno tuđ. Izraz kompleksualnih težnji čuva u sebi taj dvostruki trag onoga što je jedinstveno i onoga što se ponavlja. Simbol je u većoj ili u manjoj meri privatan, u većoj ili u manjoj meri kolektivan. On može predstavljati neki zaboravljeni događaj iz moga sopstvenog detinjstva: simbol može biti neki broj, lovorova grana. On može imati — za duže ili kraće vreme — neke smislove samo za određene zajednice: simboli mogu biti cepe-lin, lula, kravata, novčanik, itd. Najzad, on može biti opšterasprostranjen: pad, ispadanje zuba, gubitak roditelja, kiša, zmija, zemlja — a ovde bez sumnje treba ubrojati i sve stvari koje mašta izmišlja — sve to može imati neko značenje. Jedno umetničko ili književno delo neminovno se služi jednim zajedničkim, a ponekad i univerzalnim jezikom. Taj jezik je razumljiv — i kritičar ga može analizirati —

⁹⁾ Op. cit., str. 265.

¹⁰⁾ Ernest Jones, *Hamlet et Œdipe*, trad. A. M. Le Gall, 1967, str. 51.

zato što kompleksi i simboli, ma koliko da su individualizovani, predstavljaju neku vrstu univerzalija.

*
* * *

Među simboličkim formama najpre smo izabrali sliku; sada ćemo razmotriti njihovo verbalno izražavanje. U toj formi simbol je neposrednije usklađen sa književnim stvaranjem i književnom kritikom. Za jednu refleksivnu i razvijenu svest, vizuelno i verbalno nikada se, razume se, ne odvajaju potpuno jedno od drugog. Videti jedan predmet znači, u većoj ili manjoj meri svesno ga imenovati, a jezik je taj koji izmišlja. Setimo se da čak početkom ovoga veka nije zapažana razlika u prirodi između reči i slike; na isti plan stavljane su takozvana »verbalna slika« i vizuelne ili auditivne slike, tako da se za Frojda identičnost simbolizujućih kombinacija u snu, neurozi i dosetki sama po sebi podrazumevala — i to i previše, jer je ona skraćivala istraživanje na području jezika —, bilo da su u pitanju reči ili slike. Međutim, ta zablude imala je i svoju dobru stranu: neobična otkrića koja su učinjena zahvaljujući analizi slika uticala su da se promeni dotadašnja predstava o verbalnim asocijacijama, a naročito, kada je reč o snu — zahvaljujući zapažanjima Alfreda Morija (Alfred Maury) — o igrama reči; ona su im davala jedan drugi smisao i uvodila ih u jedan novi kontekst koji je njihovu mnogoznačnost činio još većom; psihoanalitički pristup je doveo do drukčijeg čitanja tekstova.

Eto, dakle, potvrđene su dve činjenice: slika oslobađa od reči, a reč oslobađa od slike. Frojd odmah poredi tumačenje jednog sna sa odgonetanjem jednog rebusa: dovoljno je prevesti sliku u reči ili, još bolje, povezati elemente jednog niza slika (ili analizirane pojedinosti jednog viđenja) da bi se organizovala jedna rečenica. Nasuprot tome, razložena na elemente, reč predstavlja razne rebuse; igra reči postaje jedan mali san. Uostalom, jezik je figurativan: u običnom govoru ne obraćamo pažnju na te figure, ali one se konkretizuju onda kada se vraćamo etimologiji reči, pri uspavlivanju, u sekundarnoj obradi koja se vrši u snu, — o čemu svedoči takozvani Zilbererov fenomen (»Mislim na to da u jednom članku treba da doteram jedan pasus napisan ,rapavim' stilom. Evo simbola u snu: vidim sebe kako rendišem neki drveni predmet«). Frojd kaže: »Kao tačka u kojoj se prepliću brojne predstave, reč je u neku ruku predodređena da ima brojna značenja; i neu-

roze (opsesije, fobije) koriste isto onako smelo kao i san mogućnosti za zgušnjavanje i pre-rušavanje koje reč ima.«¹⁰⁾

Uočene i na primerima objašnjene, te mogućnosti mogle su, pod neposrednim ili difuznim uticajem psihoanalize, samo da nadahnu pisca i njegovog kritičara. Zahvaljujući njima, ponovo je obrađivao književni materijal. Međutim, nov jezik nije toliko rezultat toga rada; ako ga opisujemo spolja: on verovatno uopšte nije nov, jer otkako se ljudi bave jezikom — to jest odvajkada — da bi se služili njegovim dosetkama, da bi otkrili njegovu magiju, da bi na njemu radili kao retoričari, izvesno ne postoje postupci (osim onih nepredvidljivih postupaka koje omogućava napredak postignut u konstruisanju elektronskih mozgova) koji nisu bili korišćeni. Novo je to da aliteracije, asonance i rime, kidanja reči, suprotstavljanja raznih smislova, premeštanje slogova, upotreba novih reči, itd., proizlaze, kako izgleda, iz radionice koju predstavlja *Tumačenje snova*. Kritičar neće tvrditi da su svojim verbalnim tvorevinama jedan Keno (Queneau) i jedan Mišo (Michaux) hteli da oponašaju san; ali će tvrditi da su zahvaljujući psihoanalizi oni bolje osetili zanimljivost takvih tvorevina, i da ih je psihoanaliza podstakla da ih stvaraju — makar i izvan njenog područja. Kritičar će, isto tako, zastupati i tezu da povesi Remona Rusela (Raymond Roussel) — za koje se kasnije saznalo da su bile napisane na način na koji se prave rebusi — nadrealistička kritika ne bi priznala, onako kao što je to bio slučaj, da nije bilo psihoanalize.

Jezik nije samo to: on je i sredstvo lečenja. Puštajući bolesnika da kroz slobodne asocijacije govori o ispričanom snu ili delirijumu, dobijao se, bez vidljivog uplitanja, sve detaljniji komentar teksta; ono što je bilo nesređeno počinjalo je da se sređuje, besmisao je dobijao određeni smisao, san je kroz neku vrstu sna ponirao do svojih stvarnih korena. Kao što matematičar razvijajući račun brojnih nizova otkriva harmoniju u haosu brojki, isto tako, zamjenjujući dijalog sa hipnotisanim pacijentom (koji se odvija na jeziku svakidašnjeg obaveštavanja) slobodnim onirizujućim monologom psihotika, Frojd je u mekoherentnosti otkrivao koherentnost i dokazivao da jezik ima svoje razloge, čak i onda kada oni ostaju nepoznati razumu. Da li se dijalog zamenjuje monologom? Ne. Samo tobož sanjajući, pacijent je govorio pred jednim svedokom i čak se potajno branio od njega. Monolog je, u stvari, predstavljao dijalog. Tako se pacijent iz samoće vraćao razmeni, iz delirijuma razumu, — možda zahvaljuju-

¹⁰⁾ S. Freud, *L'Interprétation des rêves*, trad. J. Meyerson, 1967, str. 293.

ći poeziji. U svakom slučaju, izgledalo je da književnost predstavlja pandan psihoanalizi, s obzirom na to da je pisac pokušavao da koristi mogućnosti koje pruža automatsko pisanje — da li je potrebno podsećati na *Nadrealistički manifest*¹¹⁾? — a kritičar učio da čita delo polazeći od onoga što izgleda haotično. Usled jednog neobičnog preokretanja perspektiva, određeni tip racionalističke kritike — na primer, kritika kojom je Volter (Voltaire) „ispravljao” Lafontena (La Fontaine) — ukazivao se nerazumnim. Rekao bi čovek da se odnos između pacijenta i psihoanalitičara transponovao u odnos između pisca i kritičara. Kritičar se ne drži pasivno, već stupa u razgovor. On više nije sam kao fizičar pred nekom pojavom o kojoj lično treba da odluči da li predstavlja varku ili ne, da li je stvarna ili prividna. On opšti sa jednim delom za koje lično sada zna da nikada samo ne govori. Ovde počinje nova kritika.

Nesvesno predstavlja izvor simbola. U vreme kada je objavio svoje *Tumačenje snova*, Frojd se nije izjašnjavao o prirodi tog nesvesnog: on žestoko pobija mišljenja filozofa i kao kliničar tvrdi da postoji psihizam u kome svesno predstavlja samo jednu njegovu vrstu. Međutim, Frojd izjavljuje: „njegova priroda nam je isto tako nepoznata kao i realnost spoljašnjeg sveta, i svest nas o njemu obaveštava isto onako nepotpuno kao što nas naša čula obaveštavaju o spoljašnjem svetu”.¹²⁾ Stoga Frojd izgrađuje, kao pomoćno sredstvo u istraživanju, jednu topiku psihičkog aparata u kojoj predsvesno postavlja pored nesvesnog. On sasvim određeno kaže da nesvesno „ni u kom slučaju ne može dopreći do svesti”. Šta onda analiza dovodi do svesti? Doživljaje iz detinjstva koji su bili potisnuti u predsvesno. Nekoliko godina kasnije (*Das Unbewusste*, 1915), vezujući svest za „verbalne predstave”, Frojd ponovo otkriva (i ne hajući zbog toga) jedno učenje koje je, od Platona do biheviorista, uvek imalo svoje zastupnike. Ako u nama nesvesno bez sumnje predstavlja mesto životinjskog muka, predsvesno predstavlja skup svega onoga što je Nad-ja potisnulo, i Frojd podvlači akustičko poreklo tog Nad-ja, drugim rečima — podvlači zabrane koje je nametnula reč odraslih. Prema tome, pacijent treba da se vrati u svoje detinjstvo da bi otkrio akustično poreklo svojih psihičkih smetnji. Prepustiti se jeziku znači pustiti da sadašnji jezik dozove jedan drugi jezik. Pacijent i psihoanalitičar „bude” jedan veoma stari, zaboravljeni jezik koji do njih dopire još samo kroz simbole, jezik doživljaja iz

¹¹⁾ Vidi našu studiju »Poezija i psihoanaliza«, u knjizi *Poèmes d'aujourd'hui*, Kritički oglеди, 1964.

¹²⁾ *L'Interprétation des rêves*, str. 520.

detinjstva. Potrebno je da razumevanje zreloga čoveka ponovo otkrije njegov način razumevanja iz detinjstva.

U iskušenju smo da na osnovu svih indikacija zaključimo: ako umetničko delo može stvoriti i shvatiti samo odrasla osoba, to proizlazi iz okolnosti da ono u sebi skriva umetnika kakav je bio kao dete; stvarnost prestaje da bude stvarnost i pretvara se u čežnju za jednim idealom samo usled trajnog prisustva u nama nekadašnjeg sveta — čarobnog i zadivljujućeg čak i onda kada izaziva strah — u današnjem svetu, »u gruboj stvarnosti koju treba čvrsto obuhvatiti«; simbol predstavlja dečju reč u društvu koje sačinjavaju odrasle osobe, itd. Tako bi se mogla razraditi jedna filozofija umetnosti. Međutim, koliko vrednost ove indikacije imaju za praksu? Njih treba dopuniti ili uklopiti u jedan drugi sistem. Poduhvat Žaka Lakana sastoji se u težnji da se pouka koju je freudizam doneo obogatiti otkrićima lingvistike. Reč više nije »verbalna predstava«, slika; ona više nije izdvojeni znak koji izvan sebe upućuje na jednu fiksiranu, skrivenu uspomenu, kao što neki termin iz anatomije upućuje na jedan organ koji je skriven u organizmu. Reč upućuje na druge reči koje i same upućuju na neke treće reči: one obrazuju svest. A reč se obraća nekome, nekoj osobi koja, čak i onda kada čuti ili kada je odsutna, ipak sudeluje u dijalogu. Prema tome, nesvesno kojim se psihoanalitičar bavi ne nalazi se više izvan jezika (iza reči ništa se ne skriva), ono predstavlja njegovo naličje ili ono što mu nedostaje, to jest ono je govor Drugog ili ono što nedostaje mome govoru. Međutim, ako ono predstavlja naličje ili negativ jezika, onda je »Nesvesno strukturirano kao jedan jezik i za njega su nadležni metodi lingvistike.«¹⁵⁾ Lingvističke analize i psihoanalize uzajamno se izražavaju. U teoriji i u praksi te analize osvetljavaju i usmeravaju ispitivanje koje se vrši pred bolesnikom: one omogućavaju da se u glavi VI — *Tumačenja snova* unesu dopune u onaj njen deo u kome je, proučavajući — naročito na slikama — postupke figurativnog predstavljanja koji se koriste u snu, Frojd u glavnim potezima skicirao jednu logiku želje. Neurotični govor

¹⁵⁾ 1956. godine, u zborniku radova *La Psychanalyse sur la parole et le langage*. Ž. Lakan je pisao: »Iluzija koja nas navodi da tragamo za realnošću subjekta s one strane zida koji jezik predstavlja jeste ona ista iluzija zbog koje subjekat misli da je njegova istina u nama već data...« — 1966. godine, u svome tekstu *Critique et Vérité*, Rolan Bart (Roland Barthes) se ponovo vraća na to pitanje: »Jezik nije predikat jednog neizrecivog subjekta, ili subjekta čijem bi izražavanju služio, on je subjekat...«; otuda kritičar nužno mora da prebaci »u okvire jedne nauke o govoru zadatak nove lingvistike, koja se sastoji u opisivanju gramatičnosti rečenica, a ne njihovog značenja. Na isti način, kritičar će nastojati da opiše prihvatljivost dela, a ne njihov smisao.«

otkriva posledice delovanja nesvesnog: pauze u njemu predstavljaju tri tačke, a govorne omaške zareze; namere bivaju usmerene prema vremenima u kojima je glagol upotrebljen; imaginarno povezuje u fantazme slike od kojih je jezik sačinjen; retorske figure izražavaju najrazličitija pomeranja; psihoanaliza tog govora postaje gotovo isto što i tumačenje jednog teksta.

Prema tome, psihoanalitičar će sada pružati neposrednu pomoć kritici. Oboje moraju da vode računa o slovu, a ponekad i o svakom slogu jednog teksta. Oboje moraju da prevode sliku u reč i reč u sliku. Ako psihoanalitičar treba da bude načitan, to se objašnjava okolnošću da stalni dodir sa književnošću izostrava njegovu estetičko čulo, zahvaljujući kome on započinje skrivena značenja mnogoznačnog govora svojih bolesnika, i da mu on u isti mah pruža kritičke metode koje su mu potrebne za tumačenje; s druge strane, ako ne poznaje psihoanalizu, književni kritičar samo delimično shvata metaforu ili metonimiju, bilo zato što ih racionalizuje akademskim obrazloženjima, bilo zato što o njima sudi na osnovu osećanja „bez pokrića”; on ne shvata bolje ni teme ni njihovu organizaciju, njihovu punoću, njihove praznine i njihovu afektivnu „interpunkciju”. Kao što se ne odriče ni svoje frejdovske prošlosti, strukturalistička psihoanaliza ne obavlja velom ezoteričnosti ni svoja istraživanja, i nju povremeno shvataju oni koji žive izvan zidova njene škole. Poslednjih godina javlja se sve više psihoanalitičkih radova o umetnosti i književnosti, i brojni kritičari nastoje da upoznaju psihoanalizu.

*
* * *

Kako proceniti koliki je doprinos psihoanalize — ili raznih psihoanaliza — umetnosti i književnosti, a naročito umetničkoj i, u prvom redu, književnoj kritici? Taj doprinos je neosporan. Šta ga čini opravdanim?

Tradicionalne zamerke upućene su poglavito frejdizmu: Bašlar i Sartr im velikim delom izmiču.

Prva zamerka odnosi se na nemogućnost psihoanaliziranja pisca koji više nije živ, ili koji živi daleko od psihoanalitičara. Imamo čak pravo da budemo iznenađeni što je tako malo živih pisaca pristalo da se podvrgne analizi, ili što su oni koji su na to pristali, odbili da javno uporede rezultate te psihoanalize sa svojim delima. Mišel Leris (Michel Leiris) se, svakako,

približava psihoanalizi; međutim, naposljetku osećamo da tekst koji, — budno nadnesen nad svojim pisaćim stolom, odlučuje da piše, ne predstavlja „stenogram” svega onoga što bi slobodno rekao opružen na sofi u psihoanalitičarevom kabinetu. Svojim egzistencijalističkim pristupom Sartr nije ništa više analizirao ličnost Žana Ženea (Jean Genet) nego što je to učinio pišući o Boderu. Štaviše, samom Frojdu bilo bi mrsko da jednog genija podvrgne psihoanalizi; Rilke na to ne bi pristao; Andre Breton na to nije pristao. Između psihoanalitičarevog ispitivanja i kritičarevog ispitivanja postoji korenita razlika [sa intelektualnim poštenjem koje mu je bilo svojstveno, Šarl Moron (Charles Mauron) je to priznao¹⁴⁾]; međutim, nije u dovoljnoj meri uočeno da ona stavlja pod znak pitanja svaki pokušaj objašnjavanja dela ličnošću onoga ko ga je napisao.¹⁵⁾

Drugom zamerkom podvlači se kontrast između banalnosti kompleksa i originalnosti dela. Kako! — zar je kritičar izvršio strogo, zamršeno, iscrpno istraživanje u toku koga je ispitivao i najmanji trag, u kome je beležio i najtananije konvergencije, samo zato da bi otkrio još jedan Edipov kompleks? Ovde, kao što to Šarl Moron konstatuje, značaj koji određena pojava ima sa književnog i značaj koji ona ima sa medicinskog stanovišta, nisu više samerljivi: „Mi imamo otprilike iste osnovne komplekse, onako kao što svi imamo jetru i slezinu...”¹⁶⁾ Sa svoje strane, Bašlar kaže: „Jedna originalna crta nužno predstavlja jedan kompleks, dok jedan kompleks nikada nije originalan.”¹⁷⁾

Treća zamerka (ili nužna posledica druge zamerke) ovako se izražava: priroda nikada ne kaže *da* — primećivao je Klod Bernar (Claude Bernard), — ona se zadovoljava time da odgovara: *ne*. Međutim, čak i onda kada ne moramo da se sukobljavamo sa tvrdoglavim prirodnim činjenicama i kada tumačimo razna značenja, izgleda da ne bi trebalo da bude moguće da tvrdimo što god hoćemo; za književnog kritičara jedan tekst možda nikada ne kaže *da*, ali ako on nikada ne kaže *ne*, metod konvergencije, otkrivanja podudarnosti neće više imati valjan oslonac. Zar se kritičar koji se previše ili loše

¹⁴⁾ *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé*, str. 40—41.

¹⁵⁾ O razlikovanju čoveka i pisca vidi naš članak »Čovek i delo« (»L'Homme et l'oeuvre«), NRF, No 158—159, 1966.

¹⁶⁾ *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé*, str. 25—26.

¹⁷⁾ *Lautréamont*, str. 144.

služi psihoanalitičkim kategorijama ne lišava tog oslonca? Kada svako ispupčenje predstavlja čoveka, a svaka šupljina ženu, onda se čovek i žena svuda vide... Ko mnogo dokazuje...

Četvrta zamerka: kao što je govorio Šarl Boduen (Charles Baudouin), postoji antinomija između psihijatra i umetnika; jedan od njih će, na posletku, oterati drugoga. Moglo bi se reći i to da psihoanalitičke preokupacije onemogućavaju emotivno doživljavanje dela, pa čak i razumevanje dela kao estetske tvorevine. Čak i pošto je kritičar pročitao *Tumačenje snova*, ni onda Psiha ne treba da iznenadi Amora dok spava. Da li ova zamerka važi naročito za psihoanalizu? Geograf koji Šatobrijanove (Chateaubriand) *Načezze* čita kao geograf, ne čita *Načezze*; istoričar koji Floberovu *Salambo* čita kao istoričar, ne čita *Salambo*, i tako dalje. Da. Ipak, ova analogija nije baš sasvim ubedljiva. U psihoanalitičarevoj mitologiji postoji — kasnije ćemo se vratiti na ovo pitanje — jedna »zarazna« poezija koja može da smeta strogo naučnom obaveštavanju i da dovede do izvitoperavanja književnog ispitivanja.

Nijedna među ovim zamerkama ne povlači neopozivu osudu primene psihoanalize u kritici; one pozivaju na prilagođavanje psihoanalize, kao teorije i metoda, predmetu na koji se primenjuje. Već je Frojd skretao pažnju na to pitanje. Postavljajući se na sredokraću između Sent-Beva i Mari Bonapart ili Laforga, ili ograničavajući svoje proučavanje samo na ulogu sukoba između piščevog stvaralačkog ja i njegovog društvenog ja u stvaranju *Malih pesama u prozi (Petits poèmes en prose)*¹⁸⁾, Šarl Moron je pokazao da je shvatio potrebu tog prilagođavanja. Nadahnjivati se psihoanalizom, u krajnjoj liniji ne znači vršiti psihoanalizu.

Ovo priznanje ne ukida osnovne teškoće.

Psihoanaliza otkriva samo sadržinu dela, a ne njegovu formu; prema tome, ona otkriva samo jednu sadržinu koja je spoljašnja u odnosu na formu, a to nema nikakve veze sa onim što treba da bude jedna književna (ili umetnička) kritika. San nam je, bez sumnje, omogućio da formu složenih reči i slika shvatimo kroz njihovu sadržinu; a otkrio nam je i razne indicije — istina, donekle nejasne i nesigurne — o tome kako je stvoren plan jednog romana poput plana romana *Dvostruko ubistvo u ulici Morg*¹⁹⁾; najzad, strukturalizam pruža nadu da ćemo uskoro dobiti komentare koji će biti bliži tekstovima. Međutim, kada nije reč o tumačenjima koja možemo očekivati, obaveštenja koja nam pružaju san ili neuroza ne upu-

¹⁸⁾ *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé*, str. 25; *Le Dernier Baudelaire*, note — annexe.

¹⁹⁾ *Marie Bonaparte*, op. cit., str. 783, i dalje.

čuju na delo, već na piščevu ličnost. Ponovimo da je značajno da jedan Sartr naposljetku gotovo zaboravlja, isto tako kao i Laforg, da je Bodler pesnik. U izrazu »psihoanalitička književna kritika«, naglasak nije na pridevu »književna»: uvek psihoanaliza prva počinje, prva uzima reč — i postoji opasnost da je neće ustupiti književnom razmatranju. Nije li taj hibridni žanr protivrečan? On je psihoanalitički samo ako zanemari projekat za stvaranjem književnog značenja: kako bi on mogao biti književan, ako, za uzvrat, ne zanemari psihoanalitički projekat?

Šta predstavlja jedno književno delo? Uredenu skupinu reči. Od čega psihoanalitičar polazi? Od jedne haotične skupine. Odgovoriće nam se da je i pisac pošao od nečega nesređenog, da je ispravljao i brisao ono što je napisao, da je red koji u njegovom delu postoji osvojen, i da ponekad iz varijante u varijantu pratimo napredak tog osvajanja. Da, ali to voljno obrađivanje sopstvenog ja, preduzeto sa ciljem da se postigne jedan umetnički efekat, predstavlja upravo tipičan primer ponašanja okrenutog prema budućnosti, svrhovitog ponašanja; ono ne predstavlja, okrenuto sopstvenoj prošlosti, prepuštanje slobodnim asocijacijama, čiji tok određuje, nezavisno od subjektive volje, samo postojanost nekog kompleksa, dok im sadržinu predstavljaju samo slučajne slike, — dakle, ono ne predstavlja ponašanje određeno nekim uzrokom, ponašanje podređeno pasivnosti ponavljanja.²⁹⁾ Prema tome, kritičar polazi od nečega što je sređeno, i ako ne želi da se ograniči samo na njega, on može, proučavajući varijante ili bilo koji drugi dokument, da dopre do onoga što je haotično; psihoanalitičar polazi od jednog nereda, ali nema pravo da ostane na njemu, već mora da se vrati redu koji nevidljivo gospodari tim neredom. Lako je pratiti i kontrolisati kritičara: taj navodi svoje izvore i potpuni tekst koji proučava obično je dostupan drugim čitaocima. Psihoanalitičar, naprotiv, ne daje potpuni tekst monologa svoga bolesnika koji se odvija u vidu razgovora; čak i ako bolesnik piše dovoljno dobro da bi oduševio književne krugove — kakav je bio slučaj sa pacijentkinjom čiju je bolest Žak Lakan opisao u svojoj tezi o paranoičnoj psihozi — lekar rezimira njegov monolog i odbija da objavi njegov *integralni* tekst (poput tekstova koje pružaju *kritička izdanja* književnih dela), sa svom njegovom svakako dosadnom, ali korisnom opširnošću, već uzima fragmente iz njega, bira; kako onda možemo da budemo sigurni da on to ne čini zato da bi nametnuo ili proverio svoje učenje? Međutim, to nije sve.

²⁹⁾ Moglo bi se mnogo štošta reći o upotrebi, u psihologiji, reči »motivacija«, koja dvojstvo »uzroka« i »motiva« prikriva, ne razrešavajući ga. ...

U toku jedne psihoanalize javljaju se najrazličitiji jezici: jezik svakidašnjeg života, jezik sanjarenja, jezik detinjstva, itd., i, prirodno, jezik psihoanalitičkog učenja. Svaki od pomenutih jezika karakterističan je za određeni nivo ponašanja, za određeni stepen psihičke napetosti. Svaki od njih obrazuje jednu celinu; svaki ima svoju sintaksu; u svakom od njih ista reč ima različit broj značenja, menja smisao, — pa čak ne možemo više govoriti o »istoj reči«, osim ako ne pribegnemo apstrakcijama, onako kao što se može govoriti o »istom Adamu« onda kada je reč o raznim mogućnim monadološkim svetovima. Prema tome, psihoanalitičar mora da nauči razne strane jezike i — što ne izlazi na isto — da nauči i da ih prevodi, pri čemu se, makar i zbog načina na koji on te reči shvata, sukobljava sa tako banalnim teškoćama kakve predstavlja prevođenje reči *spleen* ili *gemütlich*, *Bund*, *Gestalt*, itd. Međutim, postoji jedan jezik koji se ne javlja u psihoanalizi: reč je o književnom jeziku. Doista, pošto psihoanalitičarevi pacijenti potiču iz imućne i obrazovane buržoazije, a često i iz krugova intelektualaca, u toku psihoanalize književni jezik može da se javi kao sekundarna tvorevina: stoga — i ne samo stoga — psihoanalitičar mora da bude književno obrazovan čovek. Ipak, kabinet jednog psihoanalitičara nije književni salon, i u očima njegovih pacijenata neki sportski list ili modni magazin imaju veću važnost od Malarmeovih (Mallarmé) soneta. Osim toga, ako se psihički poremećaj koji treba lečiti javio u detinjstvu, slobodne asocijacije koje usmeravaju istraživanje izviru iz jednog davnog jezika koji prethodi svakidašnjem jeziku zrelog čoveka i, *a fortiori*, književnom jeziku — pa makar se pisac odlučio za automatsko pisanje — koji se uči kasnije nego svakidašnji jezik. Prema tome, kritičar se sukobljava sa još jednom teškoćom, pošto sve ono što je već moralo — ne bez poteškoća — da bude prevedeno na psihoanalitički jezik, on sada treba da prevede na književni jezik, to jest da ga prebaci na jedan drugi nivo, u jedan novi kontekst u kome reči dobijaju novi smisao.

Rešavanju ove teškoće moglo se pristupiti polazeći od simbola (i, u vezi sa njim, od sublimiranja). Postoje, kao što smo na to već ukazali, slučajni simboli i arhetipski simboli. Međutim, da li slučajni simboli spadaju u istu kategoriju kao i oni drugi simboli? Zar povodom njih ne bi bilo dovoljno pozvati se na asocijaciju po kontigvitetu ili po sličnosti, koja je mogla da da impuls magiji prenošenja ili podražavanja, ali kojom se, verovatno, ne bi mogle objasniti velike mitološke i religiozne tvorevine? Ili su ti slučajni simboli efikasni samo onda kada su združeni sa arhetipovima? Jednom reči, gde se nalaze pravi simboli? Ako odgovor glasi: u arhe-

tipovima, onda se postavlja pitanje odakle ovi potiču — da li iz *onog Ja* koje se sublimira stremeći univerzalnom? Na žalost, kao što je poznato — koliko je samo autora moralo da se vrati na ovo pitanje u svojim radovima ²¹⁾! — mehanizmi sublimiranja ostaju dosta nedokučivi. Da li arhetipovi potiču iz jedne kolektivne svesti? Koje? Kolektivne svesti čitavog čovečanstva? Ova hipoteza je smela. Kolektivne svesti zajednica koje se mogu posmatrati? U tom slučaju iznenađuje nas okolnost da se razlike koje postoje među njima ne prenose u simbole, — otprilike kao da su se etnolozi ograničili na to da daju jedno opšte objašnjenje mnogoženstva ili poliandrije, umesto da u svakom posebnom slučaju potraže njihove specifične uzroke. Pred tolikim teškoćama možemo samo da se pitamo kakva je priroda književnog ili umetničkog simbola. Da li je ista priroda zmiје koja je prestrašila jedno dete, zmiје koja je udavila Laokoona u Vergilijevom epu, zmiје u Ničeovom delu *Tako je govorio Zaratustra* (sve one predstavljaju simbole)? Da li se objašnjenja tih simbola svode na jedno jedinstveno objašnjenje? Da li se može reći da nema važnosti ako pesnik uzima svoje slike iz knjiga? Da li tobožnji »isti« simbol ima isti smisao u jednom snu, u jednom delirijumu, u jednom izlivu verskih osećanja ili u nekoj pripovetki ili nekoj pesmi? Da li izvor na kome se napaja književnost izbija iz iste žice iz koje izbija i izvor na kome se napaja psihoanaliza? U to možemo bar da posumnjamo.

Kritika koja se napaja psihoanalizom uznemirava zbog jednolične virtuoznosti sa kojom sama na najrazličitije načine tumači reči i slike, — nikada, kako izgleda, ne nailazeći na otpor istine. *Rukopis nađen u jednoj boci* baca nas u pustolovinu po moru i među santama leda oko Severnog pola. Psihoanalitičar nam objašnjava: »Reč je o večnoj i univerzalnoj simbolici koja izjednačava more sa našom majkom, o simbolici koja, uostalom, počiva na jednoj filogenetskoj realnosti...« Ali kako je kritičar proverio da je ovaj simbol večan i univerzalan? Ovde nije reč o beznačajnom pitanju. Da li će se kritičar zadovoljiti time da nam navede ono što je zabeležio na nekoliko kartica koje se odnose na mitologiju? Nisu li te kartice pomalo pristrasno odabrane? A kakva je tu uloga filogeneze, čak i ako ne osporavamo njenu realnost? Da li je ona inspirisala pisca da upotrebi taj simbol?

²¹⁾ U jednom pismu upućenom Džemsu Dž. Patnemu (James J. Putnam) još 8. jula 1915. (Frojd, *Prepiska*, str. 333), Frojd je govoreći, istina, o moralnim osećanjima, izrazio mišljenje da bismo, »kad bismo raspolagali sredstvima koja bi nam omogućila da sublimiranje poriva proučimo isto onako potpuno kao njihova potiskivanja, našli potpuno prirodna psihološka objašnjenja i tako pošteđeli sebe vaših humanitarnih hipoteza.»

Kako? Da li možda psihoanalitičar projicira svoja znanja u simbol? More nas vodi sve do Severnog pola, jer je »za Poa more imalo strašna svojstva smrti, studeni, leda...«²² Tako, izgleda da ova priča izražava strepnju koju je Edgar Po kao dete osetio pred svojom mrtvom majkom. Možda je tako, ali treba priznati da ovaj dokaz nije čisto racionalan.

Šta se događa onda kada u tekstu čitamo majka = more, i kada je, prema tome, mrtva majka = zaleđenom moru? Sličnost (u francuskom jeziku) između reči »majka« i »more« pojačava figuru »hladnoća smrti« koja je verovatno zajednička svim jezicima. Naročito stvarna smrt pesnikove majke čini ovo tumačenje ubedljivim.

U čemu se onda sastoji istina kritike? Pošto je hibridna, ona uzima razne elemente iz piščevoeg života i teksta i pokušava da između njih uspostavi genetički odnos. Kako reč »majka« pisac nije hteo da prevede rečju »more«, niti izraz »mrtva majka« izrazom »zaleđeno more«, objašnjenje kritike sastoji se u tome što nas ona poziva da između njih svesno ponovo uspostavimo onaj odnos jednakosti koji je pesnikova invenција, kako izgleda, nesvesno uspostavila. Međutim, to predstavlja samo jednu hipotezu, pa čak i mnogo manje od toga: jednu retrospektivnu iluziju. Da bi se postojanje genetičkog odnosa doista dokazalo, trebalo bi da onaj koji dati tekst tumači bude u stanju da, samo na osnovu pažljivog razmatranja teksta, zaključi da »zaleđeno more« predstavlja »mrtvu majku«. U stvari, prelazeći sa »mrtve majke« na »zaleđeno more«, on nam nudi jednu sintezu onde gde nije kadar da izvrši jednu analizu.

Prema tome, književna kritika koja bi htela ispravno da se služi psihoanalizom trebalo bi da se odrekne odveć lakih tumačenja biografskog metoda da bi se ograničila na sam tekst; Žanin Šasge-Smiržel (Janine Chasseguet-Smirgel) je krenula tim putem. Strukturalizam bi trebalo da podstakne druge istraživače da se ugledaju na nju. Zahtev da se ograniči samo na tekst (sa psihoanalitičkog stanovišta), nameće istraživaču obavezu da ispituje samo jezik dela, da proučava njegove figure, da odgoneta njegove simbole. Istina koju kritika otkriva ne definiše se više podudarnošću proizvoda mašte sa jednom spoljašnom stvarnošću — sa činjenicama jedne biografije — već podudaranjem proizvoda mašte sa njim samim. Ako je tako, onda više ne vidimo zašto ne bismo pustili da nas ubedi kritičar koji bi »more« zamenio »majkom«, koji bi obogatio smisao jedne slojevite reči razlažući njene mehanizme, koji bi interpunkciju u doslovnom smislu te reči preveo u afektivnu interpunkciju, otkrio

²²) Marie Bonaparte, *op. cit.*, str. 111—112.

i podvukao tematska ponavljanja, itd. Pustili bismo da *naknadno* budemo ubedeni, pošto bi očiglednost proizlazila iz jednog novog upoređivanja, ali do toga ne bi došlo pod uticajem retrospektivne iluzije, — zato što se ne vraćamo na *činjenice* već ostajemo u sferi imaginarnog, zato što od onoga što se ukazuje *ništa* nije već postojalo pre nego što je kritičar došao na pomisao da ga otkrije.

Sada bolje uviđamo značaj psihoanalize koja se prebacila na plan transpozicije koju umetnost i književnost vrše. Ona doprinosi menjanju našeg previše postvarujućeg shvatanja kritike. Prema tom tradicionalnom shvatanju, kritičar je trebalo da razume šta je pisac *hteo da kaže* ili šta delo hoće da kaže: istina kritike sastojala se u toj podudarnosti onoga što je kritičar shvatio sa onim što je pisac *hteo da kaže*. Kritičar je bio ogledalo, a njegov se ideal sastojao u tome da pruži kopiju onoga o čemu govori. Međutim, zahvaljujući, pored ostalih disciplina, i psihoanalizi, možemo bez sablažnjavanja da otkrijemo da se prvi kritičarev zadatak sastoji u *izmišljanju razumevanja*. Kopija dela bila bi konačna, dok invencija uvek ide dalje. Otvorena za promene koje se odigravaju u svetu, ona održava dela u životu, onako kao što se jedan organizam održava u životu obnavljajući svoje ćelije i, naročito, onako kao što jedan čovek ostaje isti čovek, tokom celog svog života, sa svojom jednoličnom i neiscrpnom istinom, nesvodljivom na istinu neke stvari.

A zatim, u očima onih koji je čak samo površno poznaju, psihoanaliza je izmenila smisao čovekove egzistencije. Ona ne skriva ni jednu među njegovim bedama, i pre teži tome da ih naglasi. Iza Frojda stoji Šopenhauer. Pacijent koji se opruža na sofa u psihoanalitičarevom kabinetu, ne predstavlja prijatan prizor sa svojim ne baš preterano čistim skrivenim životom; pa čak i umetnika ili pisca — pa makar to bio Leonardo da Vinči, Šekspir, Rasin, Bodler ili Flober — psihoanalitičar brzo svodi na životinjske ili niske prohteve. Pa ipak, nije tako! Taj bednik dramatiзуje borbu nagona za životom i nagona za smrću. On nosi u sebi težnju za izgubljenim rajem detinjstva. On pati zbog ljubavi. Njegov stvaralački erotizam gubi kontrolu nad sobom u neradu. Čujmo sada psihoanalitičara koji nam o tom bedniku govori. On ga preobražava: mitologija kompleksa pretvara životinju u jednog poluboga iz mitova o postanku sveta. Samo imaginarno daje smisao našem postojanju. Želja je stvarnost. Prema tome, transponovana psihoanalizom, život se doista podudara sa umetničkim transponovanjem. Psihoanaliza je pošla od onoga što je gadno, a stigla do *Dichtung und Wahrheit*. U vreme kada je Frojdu bilo sedam-

deset pet godina, Lu Andreas-Salome (Lou Andréas-Salomé) podseća ga u jednom pismu na to kako je u svoje vreme pred svojim slušaocima bio razložio jednu neurozu, a zatim je ponovo sklopio i izvršno u jednom komadu, kao kolač koji se vadi iz modle: »U tom trenutku mene i ostale prisutne potreslo je — a da vi uopšte niste imali nameru da na nas proizvedete taj utisak — nepokolebljivo osećanje, ubeđenje da je čovekov život — i život uopšte, na žalost — poezija...«²³⁾

Tako se psihoanaliza — zahvaljujući svim transponovanjima koja vrši prelazeći sa prakse na teoriju — uzdigla od jedne uske specijalnosti do opšte kulture, čijem širenju doprinosi. Nije uvek neophodno da eksplicitno mislimo na ono što nam je ona otkrila. Mora joj se bar priznati, sa istim pravom kao i raznim drugim disciplinama — istoriji, geografiji, književnosti, itd. — da je preobrazila naš svet. U tom novom svetu mi živimo, posmatramo ili čitamo, i pišemo kritike. Nikada nijedan psihoanalitičar nije tvrdio da je nauka kojom se on bavi jedina nauka koja kritici može da posluži kao njena osnova; štaviše, Frojd je u starosti prihvatio mišljenje da će psihoanaliza iščeznuti. Ali i kada bude iščezla, u književnosti i u umetnostima ostaće trag njenog slavnog prolaska.

(S francuskog preveo BRANKO JELIĆ)

²³⁾ Navedeno u knjizi Lu Andreas-Salome. *In der Schule bei Freud*, str. 168—169.