

## O TRZECH DYSKURSACH W PSYCHOANALIZIE DZIEŁA LITERACKIEGO

EDWARD FIAŁA\*

Niniejszy szkic ma charakter metodologiczny i jest najpierw próbą zwięzłej charakterystyki dwóch paradygmatów, które wyrastają z klasycznej psychoanalizy, a następnie – w części trzeciej – stanowi propozycję nowej metody badania dzieła literackiego w oparciu o inspirację współczesnej myśli psychoanalitycznej Ericha Fromma.

### 1.

Pierwsze interpretacje dzieła literackiego z pozycji psychoanalitycznych wiążą się z pracami samego Freuda, który na marginesie głównego nurtu swych badań klinicznych sięgał także do konkretnych dzieł literackich jako ilustracji dla wygłaszanych przez siebie tez o funkcjonowaniu psychiki człowieka, a zwłaszcza jej nowych, nieświadomych rejestrów. Fascynacja nieświadomością wczesnej psychoanalizy kazała Freudowi, a potem innym badaczom z jego kręgu, szukać w dziele literackim – podobnie jak w marzeniu sennym i nerwicach – pragnienia nieświadomego, które okazywało się kluczem hermeneutycznym do zrozumienia wielu zjawisk psychicznych<sup>1</sup>. Wychodząc z interpretacji marzenia sennego (*Die Traumdeutung*, 1900<sup>2</sup>), Freud rozróżnił wizualną dramatyzację snu jako treść jawną, która wymagała analizy w kierunku rozpoznania istotnej treści ukrytej, zawierającej różnorodne pragnienia nieświadome. Tak ustalił się zasadniczy wektor hermeneutyki freudowskiej.

---

\* Edward Fiała – dr hab. prof. KUL, Katedra Teorii i Antropologii Literatury Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.

<sup>1</sup> Weryfikację swojej metody hermeneutycznej dokonywał Freud na rozległym materiale nie tylko klinicznym, ale i na tzw. normalnych zjawiskach psychicznych. Obok marzenia sennego i twórczości artystycznej podjął on także analizę zjawisk życia codziennego. Por. Z. Freud, *Psychopatologia życia codziennego. (O zapominaniu, pomyłkach, zabobonie i błędach)*, przeł. L. Jekels i N. Ivanka, Lwów 1913. Przekład uzupełniony i poprawiony przez W. Szewczuka w: *Psychopatologia życia codziennego. Marzenie senne*, Warszawa 1987.

<sup>2</sup> Z. Freud, *Dzieła*, t. I: *Objaśnianie marzeń sennych*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1996.

Jest to postępowanie analityczne, które z treści jawnej – w wypadku nerwic chodzi o symptomy, a w sytuacji dzieła sztuki o jego kształt artystyczny – wnosi o treści ukrytej będącej istotą nieświadomego i „prawdziwego” sensu.

W rozprawie *Pisarz i fantazjowanie* (1906) twórca psychoanalizy podkreśla już zjawisko fantazji w powstawaniu dzieła literackiego, którego kształt artystyczny był zbyt subtelny, żeby poddawać go prostej redukcji do pragnienia nieświadomego. Tak więc fantazja okazała się bogatszą płaszczyzną dociekań nad dziełem sztuki, ale – psychologicznie rzecz biorąc – nie sposób w tej fantazji nie widzieć po prostu zawołowanej postaci pragnienia nieświadomego. Stąd pierwszą postawę freudowskiej interpretacji dzieła literackiego można przedstawić w dyrektywie metodologicznej: dzieło jako transformacja nieświadomego pragnienia.

Zająłem się tym zagadnieniem w pracy *Modele freudowskiej metody badania dzieła literackiego* (Lublin 1991). Tam też wyróżniłem cztery procedury badawcze, które, mając stale za wspólny mianownik pragnienie nieświadome, ujmowały dzieło literackie najpierw jako refleks osobowości autorskiej, następnie dokument psychologiczny postaci przedstawionych, z kolei jako interakcyjnie rozbudowany dowcip i wreszcie kształt konkretyzacji czytelniczej. Trzy pierwsze supozycje dzieła zakorzeniają się w pismach Freuda – obok wymienionej już rozprawy *Pisarz i fantazjowanie*, również w szkicu *Einige Charaktertypen aus der psychoanalytischen Arbeit* (1916)<sup>3</sup> i w jego słynnej książce *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, 1905<sup>4</sup>. A ujęcie dzieła jako kształtu konkretyzacji czytelniczej wiąże się ze współczesnym kontynuatorem intuicji klasycznej psychoanalizy na terenie badań literackich, czyli Normanem Hollandem i jego książką pt.: *The Dynamics of Literary Response*, w której dostrzegł, że fantazja w dziele literackim prowadzi do jego świadomej warstwy słownej, a ta zostaje ostatecznie zwieńczona główną ideą dzieła (1968)<sup>5</sup>.

Stawiając kropkę nad „i” tych czterech modeli interpretacji, można stwierdzić, że każdy z nich również odwoływał się ostatecznie do pragnienia nieświadomego – osobowości autorskiej, postaci przedstawionej, partnerów dialogu we wzajemnej interakcji, a w końcu samego czytelnika.

W podejściu Hollanda pragnienie nieświadome autora generowało określoną fantazję (marzenie na jawie), która następnie podlegała świadomej werbalizacji i artystycznemu opracowaniu, czego owocem był tekst literacki. Wyrażał on pewne przesłanie semantyczne, w którym badacz rozpoznawał główną ideę dzieła. Toteż możemy tutaj jednocześnie mówić o warstwowej ontologii dzieła literackiego. Tak bowiem krystalizacja dzieła w procesie twórczym, jak i dzieło gotowe, a następnie jego odbiór czytelniczy odsłaniają kolejne poziomy

<sup>3</sup> Z. Freud, *Niektóre typy charakterów w pracy psychoanalitycznej*, przeł. E i W. Sobaszko-wie, „Dialog” 1989, nr 4.

<sup>4</sup> Z. Freud, *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1993.

<sup>5</sup> N. Holland, *The Dynamics of Literary Response*, New York 1968.

krystalizacji znaczeń, które ogniskują się wokół pragnienia nieświadomego, fantazji, słowa i głównej idei. Jest to zatem *sui generis* psychoanalityczna ontologia dzieła o wyraźnej stratyfikacji psychologiczno-semantycznej.

## 2.

Drugi dyskurs metodologiczny w psychoanalizie dzieła literackiego wiążemy z książką Danuty Danek *Sztuka rozumienia. Literatura i psychoanaliza* (1997)<sup>6</sup>. Jest to zbiór artykułów tak teoretycznych, jak i interpretacyjnych, w których autorka patrzy na dzieło nie tyle jako na egzystencjalną substancję o określonej ontologii, ile raczej na sposób jego budowy. Nie interesuje ją „co” dzieła, lecz jego „jak”. W ważnym szkicu *Dzieło literackie a umysł (Późna twórczość Słowackiego)* Danek wychodzi z założenia, że „utwór literacki nie jest zrobiony inaczej niż umysł ludzki”. Innymi słowy: „nie ma nic – co do jego „jak” – w utworze, czego by nie było – co do jego „jak” – w umyśle ludzkim”<sup>7</sup>.

W związku z tym tropi ona struktury funkcjonowania umysłu w konkretnych dziełach literackich, zwłaszcza jeśli rodzą one niejasności logiczne i semantyczne, które skłaniają do szukania psychoanalitycznych kluczy deszyfracji ukrytych sensów, ponieważ badaczka widzi dzieło jako strukturę w najwyższym stopniu znaczącą, a Freuda jako twórcę postawy pansemantycznej<sup>8</sup> w psychologii i w ogóle – kulturze.

Można by więc stwierdzić, że autorce w zasadzie chodzi o dzieło jako krystalizację nieświadomych struktur umysłu. Dlatego rozważa ona „trzy podstawowe problemy aktywności umysłu, a potem – dwa procesy właściwe jego działaniu, kształtujące się stopniowo w kolejnych fazach rozwoju człowieka, od niemowlęctwa do dorosłości”<sup>9</sup>.

W ten sposób Danek penetruje rozwojową genealogię umysłu ludzkiego, co może być na pierwszy rzut oka mylące – zresztą wydaje się, że nadużywa ona w swych rozważaniach pojęcia „umysł”, który *notabene* definiuje w innym miejscu książki, jak następuje:

Umysł tutaj, by wprowadzić formułę, którą ze swej strony poddaje teoria psychoanalityczna, to całopsochociesność ludzka<sup>10</sup>.

A w dyskutowanym przez nas szkicu dodaje, że psychoanaliza związała umysł na powrót (po dewaluacji tego pojęcia w XIX wieku): nie tylko z rozumem dyskursywnym, tym, który włada słowną mową pojęciową, ale z cało-

<sup>6</sup> D. Danek, *Sztuka rozumienia. Literatura i psychoanaliza*, Warszawa 1997.

<sup>7</sup> Tamże, s. 107.

<sup>8</sup> Tamże, s. 106.

<sup>9</sup> Tamże, s. 107–108.

<sup>10</sup> Tamże, s. 34.

psychocieleśnością człowieka, w tym także z jego mową prewerbalną i awerbalną, a nie tylko słowną<sup>11</sup>.

Czy możemy mówić o „umyśle psychicznym”? To znaczy – umysł w znaczeniu świadomej i nieświadomej władzy mentalnej człowieka? Jeśliby tak rzecz ująć, wówczas jest do ocalenia formuła, którą proponuje Danek, ale umysł w tej formule należałoby *de facto* rozumieć jako wielorakie mechanizmy psychiczne – świadome i nieświadome, logiczne i prelogiczne.

Zresztą baczna lektura eseju Danek uświadamia, że nie skupia się ona bynajmniej na tak „brzemienym” zakresowo „umyśle”, ale poświęca swoją uwagę przede wszystkim trzem problemom jego aktywności, które *de facto* sprowadzają się do tak zwanego „pierwotnego procesu” psychicznego, stanowiącego „*residuum* formalne wytworów wyobraźni w ogóle”<sup>12</sup>. Tym samym pozostawia w tle swoich rozważań również „proces wtórny” psychiki, który zawiaduje „rozumem dyskursywnym” i „władza słowną mową pojęciową”.

Innymi słowy, badaczka koncentruje swoje dociekania na wczesnych strukturach aktywności psychiki (umysłu), słusznie podkreślając, że struktury te „nie zanikają w fazach późniejszych (w życiu człowieka dorosłego), lecz jedynie tracą w nich charakter dominujący”<sup>13</sup>.

Oto trzy „problemy aktywności umysłu”, właściwe dla myślenia pierwotnego, których rezonans bada Danek nade wszystko w twórczości literackiej, jakkolwiek występują one także – co wykazał już Freud – w marzeniu sennym, nerwicach i chorobach psychicznych. Jest to sytuacja tak zwanej regresji z dojrzałych struktur procesów wtórnych psychiki – na poziom wcześniejszy, który ujawnia wówczas intensywną remobilizację.

Pierwszy problem identyfikuje autorka jako *symultaniczność a linearność* i dowodzi – za filozofami umysłu w XVIII wieku – „że umysł ludzki działa symultanicznie, że właściwa mu jest jednoczesna wielość znaczeniowa i całościowość myśli – która w wypowiedzi językowej musi zostać przekształcona na ciąg następczy, na sekwencję oddzielnych jednostek mowy, rozwijającą się w czasie. Wypowiedź językową cechuje – jak wówczas powiadano – porządek następczy (*ordo succesivus*), umysł ludzki cechuje porządek symultaniczny (*ordo simultaneus*)”<sup>14</sup>.

Toteż słynny teoretyk sztuki G. E. Lessing przeciwstawiał linearność dzieła literackiego symultaniczności sztuk plastycznych i wskazywał na sposoby, które można zastosować w utworze literackim, żeby przewyciężyć jego trudności wiążące się z linearnością.

Również problem opozycji symultaniczności (myśli) i linearności jej wyrazu podejmował Juliusz Słowacki, który jest głównym przedmiotem rozważań

<sup>11</sup> Tamże, s. 106.

<sup>12</sup> Tamże, s. 122.

<sup>13</sup> Tamże, s. 117.

<sup>14</sup> Tamże, s. 108.

w szkicu Danek. W tym sensie rozumie ona wyznanie poety w jego liście do matki z 28 listopada 1843 roku: „a mam tę chwilę, że niby z jakąś rozpaczą rzucam się do papieru, chcąc garściami duszę moją rzucać na ludzi”<sup>15</sup>. A także inny fragment jego listu do Krasińskiego z 4 lipca 1843 roku:

[...] ciągły lot ducha, lecz nie lot formy, ale jej rozpaczna spokojność; rozpaczna, bo jakże się nie gniewać na prawa natury, które nam wzbraniają w jednej błyskawicy miłosnej spełnić całą naszą drogę i misję duchową. Oto są dwie konieczności dla poety, jeżeli mają być jeszcze poeci<sup>16</sup>.

Obie metafory wyrazu myśli, czyli „rzucanie garściami duszę swoją na ludzi” oraz obraz „błyskawicy miłosnej”, wymownie podkreślają dramatyczne napięcie symultanicznej ekspresji.

Problem drugi działania umysłu w strukturach literackich to: P o d m i o t o w o ść – p r z e d m i o t o w o ść. S t r u k t u r a p r o j e k c y j n o - i n t r o j e k c y j n a<sup>17</sup>. Autorka wyjaśnia ten problem, odwołując się do odkryć psychoanalizy w najwcześniejszych fazach rozwojowych umysłu dziecka. Otóż okazuje się, że umysł pierwotnie nie rozróżnia między sobą a światem, między „ja” a „nie – ja”, między podmiotem a przedmiotem. Dlatego umysł dokonuje w fazach wczesnodziecięcych płynnych przemieszczeń i dopiero stopniowo wypracowuje sobie własny ośrodek, co czyni przez introjekcję kawałków świata, z którymi się styka – i przez projekcję własnych aktów działania na świat zewnętrzny. „Kawałki świata” dla małego dziecka to przede wszystkim bliskie osoby.

Ta wymiennosc introjekcji i projekcji, czyli tego, co wchłaniane przez podmiot i przezeń wysyłane na zewnątrz, znajduje analogię formalną – dowodzi Danek – w dziełach sztuki literackiej. Najbardziej wyraziście – „w poetyce sobowtórów czy wielowtórów, znanej od najdawniejszych czasów, bo od tragedii antycznej, a wcześniej w mitach i baśniach”<sup>18</sup>. Rzecz bowiem w tym, że:

Owa wczesna, pierwotna (nazywa się ją także archaiczną), projekcyjno-introjekcyjna struktura działania umysłu ludzkiego (a szerzej – struktura przemieszczania i kondensowania) nie zanika bynajmniej w późnych fazach rozwoju umysłu, lecz jedynie – podobnie jak inne struktury wczesne – traci w późniejszych fazach charakter dominujący.

Ale – co wydaje się istotne – odzyskuje ona tę

[...] dominację w umyśle człowieka dorosłego regularnie co noc – w sposobie konstruowania przezeń snu (marzenia sennego). Stąd, gdy poetyka sobowtórów pojawia się w literaturze nowszej, często bywa programowo ujmowana przez pisarzy jako składnik poetyki snu<sup>19</sup>.

A jest to jednocześnie – podkreśla autorka – poetyka przepiękna znaczeniami, ponieważ sen wyraża także symultaniczność myślenia umysłu ludzkiego.

<sup>15</sup> Tamże, s. 109.

<sup>16</sup> Tamże, s. 110.

<sup>17</sup> Tamże, s. 110.

<sup>18</sup> Tamże, s. 111.

<sup>19</sup> Tamże, s. 111.

Freud używał w tym kontekście terminu *Überdeterminierung* (naddeterminacja). Słowem, marzenie senne jest nie tyle nielogiczne – jak się popularnie sądzi – ale przepełnione logiką. Jest to wszakże logika symultaniczna, właściwa dla wcześniejszych faz działania umysłu, kiedyś nazywana myśleniem prelogicznym, a dzisiaj raczej innologicznym. Występuje ono także w twórczości artystycznej, zwłaszcza takich twórców – dowodzi Danek – jak Słowacki.

Krótko mówiąc, jest to logika, która „wytryskuje” – można powiedzieć parafrazując poetę – „ku formie”, i stąd jej semantyczne rozwichrzenie. Dzieje się tak dlatego, że wytryskuje nagle i naraz inspirowana różnymi emocjami, jak w problemie pierwszym, a nadto jest wspomagana archaicznymi formami myślenia, które wynikają z pierwotnego braku rozróżnienia między podmiotem a przedmiotem w percepcji małego dziecka.

Trzeci problem aktywności umysłu, który może posiadać istotny rezonans w dziele literackim, zostaje sformułowany jako: *Podmiotowość – przedmiotowość. Rzeczy a znaczenia*. Okazuje się bowiem, że w najwcześniejszych fazach rozwoju umysłu ludzkiego, kiedy nie odróżnia on jeszcze między sobą a światem, między „ja” a „nie – ja”, między podmiotem a przedmiotem – nie ma również dla umysłu osobno rzeczy i osobno znaczeń. I w tej pierwotnej fazie zasadą jego działania jest: „coś – znaczy coś innego”. Rzecz świetnie widać znowu w marzeniu sennym, co w terminologii Freuda odpowiada opozycji między treścią jawną a treścią ukrytą. Ale Danuta Danek ekstrapoluje tę zasadę na wszystkie wytwory umysłu:

Otóż ta leżąca u początków umysłu mikrostruktura jego elementarnego działania: „coś – znaczy coś innego”, znajduje analogię formalną we wszystkich wytworach umysłu uznawanych za najwyższe rozwojowo w zarówno biograficznych dziejach jednostki, jak w dziejach gatunku ludzkiego<sup>20</sup>.

Rządzi ona również – zauważa autorka – „mową słowną”, jako że „brzmienia znaczą coś, co nie jest tymi brzmieniami – coś innego”<sup>21</sup>.

Rozważając jednak dalej zagadnienie „budowy dzieła literackiego i relacji zachodzących między tą budową a strukturami działania umysłu”<sup>22</sup>, badaczka przyjmuje – za Stefanem Baleyem – podział twórczości literackiej na dwa rodzaje. Jedna pokrywałaby się ze świadomą treścią utworu, natomiast druga posiadałaby jakby „podwójną głębię”.

Teza Baleyego znajduje wyraz w jego pracy o Żeromskim, gdzie twierdzi, że:

Utwory takie [o podwójnej głębi – uzup. E. F.] robią wrażenie jak gdyby marzeń sennych, w których mimo woli poza sensem zawartym w samej treści snu, doszukujemy się jeszcze sensu drugiego, ukrytego. Otóż taką to właściwość zdają się posiadać utwory niektórych artystów. Niektórych tylko, gdyż u innych, nie mniej wielkich, nie mniej genialnych, owa potrzeba

<sup>20</sup> Tamże, s. 114.

<sup>21</sup> Tamże, s. 114.

<sup>22</sup> Tamże, s. 115.

„wykładania”, szukania drugiej głębi, sama przez się nie zjawia się. Utwory te zdają się posiadać jeden tylko sens, który wprost, bez sztucznej interpretacji, zamknięty jest w formie utworu<sup>23</sup>.

I tutaj wymowny kontrast między Mickiewiczem a Słowackim, Wyspiańskim a Żeromskim. Twórczość Mickiewicza bowiem to utwory – zdaniem Danek – bez „podwójnej głębi”, podczas gdy dzieła pozostałej trójki taką głębię by zawierały.

Oto znamienny komentarz Juliusza Kleinera o budowie poematu *W Szwajcarii* Słowackiego. Podaję za autorką *Sztuki rozumienia* z jej podkreśleniami:

[...] i wyobrażenia wszelkie nie tyle mają sugerować wrażenie wzrokowe, ile wieść z sobą m głę a socjacyjn o-uczuciow ą.

Oraz:

Światło wreszcie [...] – jest najbardziej psychicznym elementem pejzażu. O psychiczną zaś, uczuciową wartość chodzi zawsze Słowackiemu<sup>24</sup>.

W świetle wywodów Danek pierwotna struktura „coś – znaczy coś innego” może okazać się regresją „pomyślną” lub „niepomyślną”. W pierwszym przypadku mamy właśnie do czynienia z procesami intensywnej twórczości, jak u wskazanych pisarzy, w drugim natomiast – niepomyślna regresja do wczesnych struktur umysłu zachodzi w stanach choroby psychicznej. Natomiast neutralna regresja, jeśli tak można powiedzieć, występuje regularnie w marzeniu sennym. Problem psychologiczny powstaje jednak wtedy, gdy zaciera się granica między postrzeżeniem realnym a przeżyciem wewnętrznym. Dla postrzegania i myślenia logicznego istnieją szeregi przyczynowe, podczas gdy dla postrzeżenia „nierealnego” subiektywne asocjacje, które mogą przemieniać się w urojenia.

I wreszcie dwa psychoanalityczne procesy działania umysłu, czyli proces pierwotny i wtórny, które stanowią żelazne, choć dyskretne tło wywodów badaczki. Proces pierwotny charakteryzuje umysł ludzki w fazie, kiedy nie rozróżnia on jeszcze między sobą a światem. Jest to faza przed wyłonieniem się struktury *Ego (Ich)*, w odróżnieniu od struktury *Id (Es)*. Nie realizuje się tu zatem zasada rzeczywistości, której będzie przewodzić struktura *Ja (Ego)*, lecz panuje jeszcze zasada przyjemności – przykrości, podległa presji *To (Id)*.

Na tym etapie mamy do czynienia ze zjawiskami już wymienionymi, jak np. płynność granic między tym, co na zewnątrz umysłu i tym, co wewnątrz, jak również mechanizmem przemieszczania i kondensowania, a nadto bezczasowością procesów pierwotnych i ich ambiwalencją.

Są to zarazem główne właściwości marzenia sennego, obrzędów i mitów w kulturach pierwotnych. Stąd pojęcie „wyobraźni mitycznej”, które ma także

<sup>23</sup> Tamże, s. 115 (cytat pochodzi z pracy S. Baleya, *Osobowość twórcza Żeromskiego. Studium z zakresu psychologii twórczości*, Warszawa 1936, s. 161).

<sup>24</sup> Tamże s. 116 (oba cytaty pochodzą z pracy J. Kleinera, *Juliusz Słowacki*, Warszawa 1923, t. II, s. 79 i s. 106).

zastosowanie do pewnych dzieł literackich. Z kolei proces wtórny określa logikę rozumu dyskursywnego. Nieświadome myślenie skojarzeniowe charakteryzuje więc procesy pierwotne, a myślenie logiczne – procesy wtórne. Bliższe badania właściwości wolnego kojarzenia prowadzi do wykrycia w nim dwu zasadniczych struktur formalnych, czyli metonimii i metafory, co nas znowu sprowadza na teren literatury. Zresztą trzeba powiedzieć, że umiejętne przekodowanie kategorii klasycznej psychoanalizy na kategorie teoretycznoliterackie wydaje się cenną zaletą książki Danek.

Jeśli porównamy oba dyskursy interpretacyjne, czyli paradygmat tradycyjny ujmujący dzieło jako transformację nieświadomego pragnienia i paradygmat traktujący dzieło jako krystalizację nieświadomych struktur umysłu, to należy dojść do wniosku, że supozycja pierwsza odpowiada na pytanie: Czym dzieło jest?, a druga: Jak dzieło jest zbudowane? Innymi słowy, w pierwszym przypadku mielibyśmy próbę ontologii dzieła literackiego, a w drugim – psychoanalitycznej poetyki. Oba ujęcia są oczywiście komplementarne.

Koncepcja ontologiczna, którą wieńczy Norman Holland, jest dynamiczna i wielostopniowa. Zasygnalizowaliśmy jej podstawowe kontury, jako że wydaje się ona twórczo rozwijać znane idee Freuda, rekonstruując psychologiczną genealogię tekstu, którego semantyka pozostaje zakorzeniona tak w rejestrach nieświadomych (fantazja i pragnienie nieświadome), a następnie „rozkwita” w wymiarze świadomego słowa i głównej idei dzieła. Badacz odwołuje się ponadto do żywej interakcji nadawcy z odbiorcą, w której dzieło stanowi centralny komunikat artystyczny.

Z kolei koncepcja dzieła w ujęciu Danuty Danek również rozwija podstawowe intuicje psychologii głębi, ale już na poziomie jego struktury artystycznej, którą poddaje wnikliwej analizie z pozycji psychoanalitycznych, a wykrywając w nim niejasności logiczne, odwołuje się do innologicznych mechanizmów strukturalnych umysłu, które były wcześniej dominujące w rozwoju każdego człowieka, żeby następnie pogrążyć się w psychologicznej latencji jako naturalny efekt dojrzewania indywidualnej osobowości. Wszelako mechanizmy te (struktury pierwotne) nie zanikają, lecz jedynie usuwają się w cień, zachowując trwałą zdolność do intensywnej remobilizacji nie tylko w twórczości literackiej czy artystycznej w ogóle, ale także w conocnych marzeniach sennych, nie mówiąc już o innych manifestacjach niepomyślnych (chorobowych).

W ten sposób autorka proponuje strukturalistyczną koncepcję dzieła literackiego w optyce psychoanalitycznej.

### 3.

Trzeci dyskurs w psychoanalizie dzieła literackiego wydaje się nowy, ponieważ jest inspirowany współczesną myślą psychoanalityka amerykańskiego Ericha Fromma. Chodzi o jego ważną książkę pt.: *Rewizja*

psychoanalizy<sup>25</sup>. Pierwodruk niemiecki ukazał się w roku 1990 i nosił tytuł *Die Entdeckung des gesellschaftlichen Unbewussten*, czyli *Odkrycie nieświadomości społecznej*, co jednocześnie potencjalnie otwiera nową perspektywę na sztukę i dzieło literackie. W centrum bowiem tej nieświadomości społecznej wykrywa Fromm fenomen idola, który definiuje jako:

Postać, na którą jednostka przeniosła swoją siłę i moc. Im bardziej wzrasta moc idola, tym bardziej człowiek zostaje odarty z własnej indywidualności. Ale tylko bycie w pobliżu idola pozwala mu na bycie z sobą samym.

I dalej:

Idol, wytwór jego rąk i wyobraźni, staje nad i ponad nim i czyni go własnym więźniem. Idolatria, w rozumieniu proroków *Starego Testamentu*, jest zasadniczo tym samym co „alienacja”<sup>26</sup>.

Słowem, mamy tutaj nowy krąg refleksji humanistycznej, który – jak sądzimy – można także zastosować do interpretacji dzieła literackiego. W odróżnieniu od pierwszej koncepcji ontologicznej i drugiej – strukturalistycznej, można by to nowe podejście nazwać aksjologicznym, ponieważ idol wydaje się skupiać jak w soczewce osobiste wartości człowieka. Są to wartości lub wartość zasugerowane przez „nieświadomość społeczną”, a więc pewne środowisko, w którym egzystuje jednostka. Na tę właśnie wartość, którą Fromm obiektywizuje jako po prostu określoną postać, człowiek „przenosi swoją siłę i moc”, czyli interioryzuje ją, przyjmując za osobistą busołą aksjologiczną, zrzekając się nawet dla niej „własnej indywidualności”! Rzecz to zaiste godna uwagi, tym bardziej że porzucona indywidualność zostaje objęta obcym, ale przyzwolonym przez nią fundamentem tożsamości, którą należałoby chyba zdefiniować jako idolatryczną, gdyż „tylko bycie w pobliżu idola pozwala mu na bycie z sobą samym”. Co więcej, nowa tożsamość idolatryczna staje się dla podmiotu postępującym ubezwłasnowolnieniem wewnętrznym – „staje ponad nim i czyni go własnym więźniem”. Dlaczego się więc temu poddaje? Dlaczego poświęca swoją indywidualność i wolność dla idola?

Wiąże się to pierwotnie z bogatą tradycją różnych form religii. Większość bogów stanowiących centra tych religii – dowodzi Fromm – miała dostarczać człowiekowi siły i wsparcia, a praktyki religijne polegały zasadniczo na obłaskawianiu i zadowalaniu czczonych idoli. I choć Bóg Biblii był w zasadzie ujmowany jako antyidol, to jednak przez większość wyznawców i Bóg żydowski, i Bóg chrześcijański byli przeżywani jako idole, czyli jako ucieleśnienie mocy, której pomoc i wsparcie – dodajmy – dla własnych celów partykularnych, można uzyskać przez modlitwy i inne modły.

Fromm rozróżnia idole publiczne i – prywatne. O publicznych pisze, co następuje:

<sup>25</sup> E. Fromm, *Rewizja psychoanalizy*, z ang. tłum. R. Saciuk, Warszawa 1998.

<sup>26</sup> Tamże, s. 44.

Naród, klasa, rasa, państwo, ekonomia – oto nowi idole naszych czasów. Gdyby nie występowała potrzeba idoli, nie potrafilibyśmy zrozumieć nasycenia silnymi emocjami takich społecznych zjawisk jak nacjonalizm, rasizm, imperializm czy „kult jednostki”.

Z kolei prywatne idole widzi badacz na różnorodnych płaszczyznach indywidualnego życia:

Jeżeli przebijemy się przez powierzchownie zjawisk [...] można stwierdzić, że wielu ludzi ma również swoich prywatnych „idoli”; swoje rodziny (czasami, jak w Japonii, uprawiające kult przodków), nauczyciela, szefa, aktora filmowego, drużynę piłkarską, lekarza i wiele innych postaci<sup>27</sup>.

Badacz proponuje nawet osobną dyscyplinę – „idologię”, czyli „naukę poświęconą badaniu wszelkich idoli, [która] mogłaby dać zadowalający opis stopnia intensywności namiętnego pragnienia idoli oraz ich różnorodności w dziejach ludzkości”<sup>28</sup>.

Dalej wyróżnia on jedną szczególną typologię idoli, wskazując na idole „typu matczynego i ojcowskiego”<sup>29</sup>. Otóż matka w roli idola jest uosobieniem bezwarunkowej miłości, co *notabene* przeszkadza jednostce – zauważa Fromm – w jej „pełnej indywidualności”. Natomiast ojciec odgrywa w funkcji idola rolę patriarchy, którego miłość i opieka zależne są od posłuszeństwa wobec jego rozkazów.

Z kolei amerykański psychoanalityk rozważa zagadnienie fiksacji na idolach i zjawisko przeniesienia (*transferu*), które stanowi wybitne odkrycie ojca psychoanalizy – Freuda.

Na czym polega przeniesienie? Otóż Freud odkrył, że pacjenci w trakcie psychoanalitycznego leczenia regularnie przejawiali wobec jego osoby silne uczucie podległości, nabożnego lęku i miłości. Fromm potwierdza to zjawisko w każdym procesie terapeutycznym. Twierdzi, że mamy tu do czynienia z ogromnie wyidealizowanym i nieprawdziwym obrazem terapeuty, jaki żywią pacjenci, a nadto ich gotowością do nawiązywania z nim głębokich więzi emocjonalnych, które często bardzo trudno zerwać.

Nie wchodząc w subtelną złożoność wielorakich współczynników tej sytuacji psychoanalitycznej, należałoby wskazać główny wektor interpretacji przeniesienia w wersji klasycznej. Dla Freuda cały problem przeniesienia sprowadzał się do wcześniejszej fiksacji pacjenta na jego matce lub ojcu; relacja bowiem do rodziców kształtuje podstawowy i trwały wzorzec wobec innych figur autorytetu w życiu człowieka, a figurą taką jest niewątpliwie psychoanalityk. Rzecz została powszechnie przyjęta przez psychologów głębi, ale Fromm przy ogólnej akceptacji tej wykładni zgłasza jednak potrzebę jej wyraźnego samoograniczenia.

Pisze on:

U wielu pacjentów można zauważyć bardzo mocne przeniesienie, które nie współgra z siłą wcześniejszej fiksacji do matki lub ojca. Muszę tutaj podkreślić, iż nie zamierzam sugerować

<sup>27</sup> Tamże, s. 44–45.

<sup>28</sup> Tamże, s. 44. (Przy okazji poprawiam oczywistą literówkę i piszę oczekiwany tu neologizm „idologia”, a nie jak w przekładzie R. Saciuka – „ideologia”).

<sup>29</sup> Tamże, s. 44.

nieobecności związku pomiędzy wcześniejszymi a późniejszymi przeżyciami. W rzeczywistości taki związek w wielu przypadkach można łatwo dostrzec.

I dalej:

Jednak wystarczająco dużo wyjątków pozwala wysunąć sugestię, że związek taki nie musi być konieczny, a przeto wcześniej przytoczone założenie klasycznej psychoanalizy stanowi pewne uproszczenie<sup>30</sup>.

Sprzeciw Fromma wydaje się ważnym zwrotem w dotychczasowej interpretacji przeniesienia, co otwiera nowe perspektywy jego rozumienia, przekraczające tradycyjny model fiksacji z okresu dziecięcego.

W ten sposób autor *Rewizji psychoanalizy* postuluje poszerzenie pojęcia przeniesienia, aż do granic „ludzkiej kondycji”, z której również wynika potrzeba idoli, jakkolwiek nie przeczy, że istnieją także rzadkie wyjątki w postaci wielkich „antyidolatrów”, jak np. Budda, Sokrates, Jezus, Goethe, Marks, Schweitzer i wielu innych.

Innymi słowy, Fromm wykrywa w naturze ludzkiej uniwersalną potrzebę idola, która istnieje niezależnie od sytuacji rodzinnej konkretnej jednostki. Można by zatem mówić o swego rodzaju imperatywie idolatrii, który pozostaje ukrytą tęsknotą ludzkiego serca, ale ujawniającą się w sprzyjających okolicznościach...

Przykładowo można by tutaj wskazać *casus* Hitlera, który dla wielu, skądinąd inteligentnych Niemców, stał się przedmiotem zakochania, a nawet uwielbienia, gdyż on „oferował siebie jako wszechwiedzącego, wszechmocnego, karcącego za wszystko idola”<sup>31</sup>.

Tak skryształizowane pojęcie idola wyrasta – jak się rzekło – z „nieświadomości społecznej”, której nie sposób nie przyrzeć się z bliska. Otóż Fromm określa ją w kategoriach „społecznego filtru”, który decyduje o tym, „jakim przeżyciom wolno pojawiać się w świadomości”.

„Filtr” ten – wyjaśnia badacz – na który składają się język, logika oraz normy kulturowe (zakazane lub dopuszczalne idee i pobudki), ma charakter społeczny. Jest specyficzny dla każdej kultury i determinuje „nieświadomość społeczną”<sup>32</sup>, która z kolei w sposób rygorystyczny chroniona jest przed uświadomieniem, ponieważ tłumienie pewnych impulsów czy idei odgrywa bardzo realną rolę w funkcjonowaniu społeczeństwa. Cały aparat kultury służy zatem temu, by zachować nieświadomość społeczną w nietkniętym stanie<sup>33</sup>.

W tym ujęciu każde społeczeństwo tłumiloby, żeby nie powiedzieć – tabuizowałoby – pewne idee, postawy czy motywacje i spychałoby je w ukryty rezerwuar nieświadomości społecznej. Jest interesujące, że z tym typem nie-

<sup>30</sup> Tamże, s. 49.

<sup>31</sup> Tamże, s. 50.

<sup>32</sup> W związku z tym Fromm kontrastuje „nieświadomość społeczną” z Junga „nieświadomością zbiorową”. Pierwsza bowiem dotyczy struktury społecznej, a druga – „archaicznych dążeń wspólnych dla wszystkich ludzi” (tamże, s. 55–56). Czyli obie nie mają ze sobą nic wspólnego.

<sup>33</sup> Tamże, s. 55.

świadomości wiąże autor pojęcie „falszywej świadomości”, którą definiuje jako fakt, iż pojmujemy siebie, innych oraz różne sytuacje w zniekształcony (fałszywy) sposób. I tak na przykład – dowodzi dalej badacz:

„Nie uświadamiamy sobie, że pojęcia miłości i wolności to abstrakcje, że nie możemy ich „mieć”, lecz że możemy tylko kochać i w ten sposób wyzwać się – czego w rzeczywistości nie robimy<sup>34</sup>.”

Powstaje zasadnicze pytanie: czy podjęta tutaj próba zbliżenia problematyki idola i nieświadomości w ujęciu Fromma może mieć swoje przełożenie na interpretację dzieła literackiego?

Sądźmy, że tak, o czym *notabene* kilka razy mówi sam autor *Rewizji psychoanalizy*, ale decydującym wektorem poszukiwań jest zaproponowana przez niego dynamiczna definicja prawdy, która brzmi:

Nieświadomość jest tożsama z nieuświadamianiem sobie prawdy; uświadamianie nieświadomego oznacza odkrywanie prawdy.

I dalej:

Nie jest to tradycyjne pojęcie prawdy, oznaczające zgodność naszej myśli z tym, do czego ta myśl się odnosi. Jest to raczej pojęcie dynamiczne, przy którym prawda jest procesem pozbywania się iluzji, rozpoznawaniem, czym dany obiekt *nie jest*. Prawda nie jest ostatecznym stwierdzeniem czegoś, lecz krokiem w kierunku odkłamania. Uświadamianie nieświadomego staje się zasadniczym elementem poszukiwania prawdy, wykształcenia, procesem pozbywania się ułudy<sup>35</sup>.

W tej perspektywie artysta – stwierdza Fromm – odsłania prawdę, która została stłumiona, ponieważ była nie do pogodzenia z panującą konwencją i była nie „do pomyślenia”. Co więcej:

W sztukach swych dokonuje tego, co psychoanalityk robi na swoim obszarze: odkrywa stłumioną prawdę. Z tego to powodu każda wielka sztuka jest rewolucyjna<sup>36</sup>.

A schodząc na polski grunt, możemy zapytać: czyż artystą takim nie jest Witold Gombrowicz? To przecież on naruszył „cały aparat kultury” i obudził – nie tylko polską – „nieświadomość społeczną”, którą ten aparat miał zachować „w nietkniętym stanie”. Czyż nie on poddał ostrej kontestacji polską idolatrię narodową, w której Polska urosła do niebosiężnej Boginki Polaków? I czyż nie szedł on konsekwentnie w kierunku odkłamania każdej iluzji?

Nie sposób w tak zwięzłym szkicu pokazać w pełni Gombrowicza – anty-idolatrię<sup>37</sup>, ale wydaje się, że cennym mottem do kontestowanych przez pisarza światów i dola trycznych może być jego ironiczne, choć „prawdziwe

<sup>34</sup> Tamże, s. 57.

<sup>35</sup> Tamże, s. 57–58.

<sup>36</sup> Tamże, s. 58.

<sup>37</sup> Por. E. Fiala, *Homo transcendens w świecie Gombrowicza*, Lublin 2004 (wyd. II poprawione). Jest to próba interpretacji twórczości pisarza w optyce jego dekonstrukcji różnorodnych światów idolatrycznych.

epitafium współczesnego artysty”, które nakreślił w eseju *Sztuka i nuda*. Oto ono:

Już w szkole nauczył się pisać wypracowania, aby zasłużyć na dobry stopień nauczyciela. Potem pisał, żeby tworzyć sztukę i być Artystą. Tu leży człowiek, który chciał zadowolić Absolut, Sztukę, Poziom, Pojęcia i Reguły, Fundamenty i Cele, Krytyków, Znaczców, tudzież własną biografię, który jednak nigdy nie zapragnął zadowolić samego siebie<sup>38</sup>.

Marian Bielecki, komentując te słowa Gombrowicza w niedawno opublikowanej pracy, stwierdza, co następuje:

Raz jeszcze przedstawia krytyk najbardziej chyba kompletną listę idoli (podkr. – E. F.) modernistycznej literatury. Wielka litera ma w tym wypadku sygnalizować oczywiście ich wagę i prestiż, które są jednak zupełnie niezasłużone<sup>39</sup>.

Śmiało można by w związku z tym powiedzieć, że każda epoka posiada swoją „kompletną listę idoli”. Gombrowicz wyrastał z tradycji Młodej Polski, ale i następne epoki istniały dla niego w krzywych zwierciadłach idolatrycznych, jak np. idol Postępu czy pensjonarki w Dwudziestoleciu, które świetnie sportretował w *Ferdydurke*.

Jednocześnie zauważmy, że idol w optyce Gombrowicza istnieje w ostrej opozycji do nienaruszalnej substancji jego indywidualności i egzystencjalnej wolności. To one stanowią nietykalne sacrum osobowości pisarza, która w żaden sposób nie może być zinstrumentalizowana – ani przez Naród, ani przez Sztukę, ani nawet przez samego Boga. W tym sensie fragment monologu Henryka ze *Ślubu* może być uznany za Gombrowiczowski manifest humanistyczny:

Odrzucam wszelki ład, wszelką ideę  
Nie ufam żadnej abstrakcji, doktrynie  
Nie wierzę ani w Boga, ani w Rozum!  
Dość już tych Bogów! Dajcie mi człowieka!<sup>40</sup>

„Dość już tych Bogów!”, czyli – ograniczeń niepodległego ducha, którego autonomii ma pilnować sztuka i kultura, lecz ona właśnie wyobcowuje człowieka z jego jedynej egzystencji, stwarzając bariery ładu, idei, abstrakcji i Doktryny między nim a Innym... A wszystkie te bariery produkuje Rozum. To on także generuje absolutne dominium aksjologiczne w postaci Boga jednostki, to znaczy idola. Zauważmy bowiem od razu, że nie tyle chodzi tu o Boga transcendentnego i Jedyne, ile właśnie o i d o l a, ponieważ Bóg staje natychmiast w szeregu innych „Bogów”. Występuje on także koło Rozumu, pisanego wielką literą, żeby błyskawicznie wybrzmieć jakże znamiennej kon-

<sup>38</sup> W. Gombrowicz, *Publicystyka, wywiady, teksty różne*, 1963–1969, t. I. Dzieła, VIII, Kraków 1996, s. 98.

<sup>39</sup> M. Bielecki, *Literatura i lektura. O metaliterackich i metakrytycznych poglądach Witolda Gombrowicza*, Kraków 2004, s. 224.

<sup>40</sup> W. Gombrowicz, *Ślub [w:] Dramaty*, Dzieła, t. VI, Kraków 1986, s. 204.

klują: „Dość już tych Bogów/Dajcie mi człowieka!”. Mowa zatem *de facto* o Bogu jako projekcji ludzkiego umysłu...<sup>41</sup>

Z innych idoli, które znajdują swoją ekspresywną prezentację i ... degradację w świecie Gombrowicza należy wymienić m.in. także idol patriotycznej konspiracji (*Pornografia*) czy idol kosmosu epistemologicznego (*Kosmos*), jak również prywatnej obsesji (Leon w *Kosmosie*) i Nietzscheańskiej wolności (Fryderyk w *Pornografii*).

W tym ujęciu zatem dzieło jawi się jako ekspresja idola, którego istotą jest absolutyzacja wartości względnej, co Gombrowicz po mistrzowsku doprowadza do zenitu, żeby następnie podciąć u korzenia w krzywym zwierciadle groteski lub przez inną formę wyzwalającej dekonstrukcji... Tak pisarz uzyskuje cenne efekty oczyszczającej *katharsis* z wszelkich idolatrycznych zagrożeń indywidualnej wolności, które płyną bądź z idolatrii publicznych (szkoła, społeczeństwo, naród, Kościół czy nawet kultura Zachodu), bądź – prywatnych, jak rodzina lub osobiste obsesje.

Toteż mogłoby się wydawać, że pełna afirmacja własnej wolności z jej samowładnymi decyzjami byłaby antidotum na ograniczenia idolatryczne, które z taką maestrią tropi i piętnuje autor *Trans-Antlantyku*.

Rzecz jednak okazuje się bardziej skomplikowana i finezyjna, jako że Fryderyk z *Pornografii*, który dysponuje w świecie Gombrowicza demiurgiczną wolnością i egolatryczną osobowością nie jest w ostatecznym rozrachunku figurą triumfu, lecz...klęski! Ponosi klęskę, która kompromituje jego autoidolatryczną wolność, w czym można widzieć wyzwalający sygnał wobec wszelkich idoli – nawet idola wolności indywidualnej, a to już może sugerować niezłomne akty transcendencji także samego siebie!

Ten głęboki wektor aksjologiczny w antropologii pisarza dostrzegł jego bliski argentyński przyjaciel Alejandro Rússovich, który w eseju *Gombrowicz od wewnątrz* pisze:

Gombrowicz, niczym Izajasz, mówi nam: przyjrzyj się swoim bałwanom, popatrz na surowiec, z którego ich tworzymy, bo to twoja własna istota. Baw się nimi, jeśli chcesz, ale nie oszukuj się, nie daj się ponieść owej głupiej powadze, z jaką czcisz samego siebie<sup>42</sup>.

Tak otwiera się przed nami horyzont wolności bezprzymiotnikowej, a destrukcyjne ostrze świata Gombrowicza okazuje się ostrzem wyzwalającym ku wartościom autentycznym, jakkolwiek nienazwanym, ale jakby „prorokującym” nowe przestrzenie pozaidolatrycznej swobody...

Twórczość pisarza prezentuje i kompromituje całą plejadę idoli – od idola Polski do prywatnego idola wolności, co tylko zostało zasygnalizowane w tym szkicu. W każdym razie perspektywa metodologiczna jest tutaj jasna – chodzi o identyfikację, a następnie funkcjonalny opis światów bądź wątków

<sup>41</sup> Por. E. Fiała, *Homo transcendens...*, op. cit., s. 250.

<sup>42</sup> A. Rússovich, *Gombrowicz od wewnątrz* [w:] *Tango Gombrowicz*, zebrał, przełożył i wstępem opatrzył R. Kalicki, Kraków 1984, s. 129.

idolotrycznych w konkretnych dziełach lub zespołach dzieł jednego pisarza, ewentualnie grupy twórców literackich. Opis ten miałby za zadanie objąć wszystkie znaczące rejestry artystyczne wybranej literatury – od języka i gatunku, aż po kreację postaci i wizję antropologiczną interpretowanego tekstu.

Zestawiając na koniec naszkicowany paradygmat interpretacji dzieła jako ekspresji idola z dwoma wcześniejszymi paradygmatami, które ujmowały dzieło jako transformację pragnienia nieświadomego oraz – krystalizację nieświadomych struktur umysłu, można by wskazać, że paradygmat Frommowski wydaje się najbardziej respektować dzieło jako strukturę wartości, podczas gdy dwa wcześniejsze ujawniają przede wszystkim psychoanalityczny podtekst dzieła. W pierwszym wypadku (*Dzieło jako transformacja pragnienia nieświadomego*) podtekst ten zdradza perspektywę genetyczną, która prowadzi do swego rodzaju redukcjonizmu metodologicznego, gdzie zanika zasadniczo jego uroda artystyczna. Natomiast w supozycji drugiej (*Dzieło jako krystalizacja nieświadomych struktur umysłu*) tekst stawał się świadectwem dojrzewania struktur mentalnych, które implikowały zwłaszcza procesy pierwotne psychiki, a w terminologii Danuty Danek – umysłu. W ten sposób Freudowskie pragnienie nieświadome z pierwszego paradygmatu doznało wzbogacenia i poszerzenia do struktur rozwijającego się umysłu w paradygmacie drugim, który nazwaliśmy strukturalistycznym. Dopiero jednak paradygmat trzeci prezentuje dzieło w kategoriach aksjologicznych. W tej kwestii zabiera głos także Fromm, który domaga się przewartościowania Freudowskiego pojęcia „procesu pierwotnego” i „wtórnego” z uwagi na specyfikę procesu artystycznego. Píše on:

Niestety, klasyczna psychoanaliza w sposób wielce niezadowolający starała się rozwinąć psychoanalityczną teorię sztuki właśnie z powodu przyjęcia kategorii procesu „pierwotnego”, który działa w nieświadomości i z samej swojej natury jest archaicznym, słabo rozwiniętym procesem zawiadowanym przez sferę id. Na podstawie tych przesłanek nie da się zrozumieć języka sztuki takim, jaki on w istocie jest: językiem odmiennym, ze swoją własną logiką i strukturą<sup>43</sup>.

Wydaje się, że Fromm ma tutaj rację, podkreślając unikatową logikę i strukturę języka sztuki, co umiejętnie oddaje problematyka idola, która radykalnie aksjologizuje świat wewnętrzny dzieła, ale nie sposób zgodzić się z jego dyskredytacją tak cennego konstruktów teoretycznego klasycznej psychoanalizy jak „proces pierwotny”, gdyż on również rzuca istotne światło na bogatą enigmę twórczości artystycznej. A światło to pomaga zrozumieć nie tylko psychoanalityczną genezę procesu twórczego i problemy motywacyjne postaci przedstawionych (dyskurs pierwszy), ale także powikłania strukturalne dzieła (dyskurs drugi).

<sup>43</sup> E. Fromm, *Rewizja psychoanalizy...*, op. cit., s. 56–57.

*Edward Fiala*

THREE DISCOURSES IN THE PSYCHOANALYSIS OF LITERARY WORKS

S u m m a r y

Psychoanalytical criticism has been dominated by two interpretative discourses that descend from Freud's classical psychoanalysis. This article presents an alternative to the post-Freudian consensus in the form of a new paradigm based on the insights and ideas of Erich Fromm.

While the first of the two post-Freudian approaches is concerned with identifying the unconscious desire believed to hold a hermeneutical key to the understanding of the text, the other sees the work as a crystallization of unconscious structures of the mind. The third, alternative approach views the work as a manifestation of the idol against the background of the social unconscious.