

PSYCHOANALIZA ŻYCIA, CZYLI GASTON BACHELARD CZYTA *PIEŚNI MALDORORA*

– Marta Ples-Bęben –

Abstrakt. W 1939 roku Gaston Bachelard opublikował książkę zatytułowaną *Lautréamont*, poświęconą *Pieśniom Maldorora* – poematowi Isidore’a Ducasse’a. Bachelardowski *Lautréamont* stanowi inspirowaną psychoanalizą interpretację Ducasse’owskich *Pieśni*. Celem niniejszego artykułu jest poddanie owej interpretacji analizie, porównanie jego wersji lektury psychoanalitycznej z metodami Freuda i Junga a także pokazanie znaczenia Bachelardowskiego *Lautréamonta* w kontekście historycznofilozoficznym.

Słowa kluczowe: Gaston Bachelard, Comte de Lautréamont, Isidore Ducasse, *Pieśni Maldorora*, psychoanaliza, literatura, francuska filozofia współczesna.

Comte de Lautréamont – francuski klasyk?

Patrząc z perspektywy dwudziestowiecznych dziejów francuskiego życia intelektualnego, można uznać, że Bachelardowska lektura poematu *Pieśni Maldorora* wpisuje się w imponujący ciąg licznych interpretacji tego dzieła tworzonych zarówno przez filozofów, jak pisarzy czy teoretyków sztuki.

Ważnym momentem wyznaczającym początek zainteresowania Francuzów *Pieśniami* były lata dwudzieste, w których André Breton odnalazł ów znany wcześniej jedynie nielicznym czytelnikom poemat Isidore’a Ducasse’a we francuskiej Bibliotece Narodowej. Tym samym odkrył ten pochodzący z lat sześćdziesiątych XIX wieku utwór nie tylko dla surrealistów, ale i dla szerszej publiczności. Znany dotąd jedynie wąskiemu gronu czytelników Ducasse, publikujący – częściowo na własny koszt – pod pseudonimem Comte de Lautréamont, to tajemnicza postać: pochodzący z Urugwaju i zmarły w Paryżu w wieku zaledwie dwudziestu czterech lat autor niezwykle poruszających utworów, składających się niemal wyłącznie z drastycznych, obrazoburczych i okrutnych obrazów z pogranicza jawy, wyrefinowanej fantazji i sennego koszmaru. Surrealiści zafascynowali się pełną przemocy i oniryzmu twórczością Ducasse’a, mianując go jednym ze swych literackich poprzedników. W tym kręgu pisali o nim między innymi Breton¹, Louis

¹ Por. m.in. Breton [1980] s. 134, 146; Breton [1950] s. 141–151; Breton, Eluard [1991] s. 15.

Aragon² i Philippe Soupault³, który w przedmowie do wydania dzieł pisarza z 1946 roku stworzył jego fikcyjny, poetycki życiorys⁴.

Lautréamont zasłużył też na osobny szkic w słynnej książce Alberta Camusa *Człowiek zbuntowany*⁵. W tym ujęciu twórczość Ducasse’a jest modelowym przykładem „poezji zbuntowanej” a postać autora stanowi uosobienie nierozdzielalnego związku młodzieńczości i buntu. Jak bowiem pisze Camus: „*Pieśni Maldorora* są książką genialnego niemal licealisty; ich patos rodzi się właśnie ze sprzeczności dziecięcego serca, które zbuntowało się przeciwko światu i przeciwko samemu sobie”⁶. Camus ceni Lautréamonta, choć ostatecznie klasyfikuje jego twórczość jako jedynie kontynuację romantycznego myślenia o świecie, Bogu i buncie jednostki.

O *Pieśniach* pisali również autorzy zaangażowani w działalność pisma „Tel Quel”⁷. Jak wykazuje Jean-François Fourny, ich zainteresowanie Lautréamontem wiązało się z charakterystycznym dla tego środowiska poczuciem wspólnoty z surrealistami, których w gronie tworzącym „Tel Quel” uznawano za intelektualnych poprzedników⁸. Także zatem Lautréamont – twórca, do którego dzieła odwoływali się surrealiści – musiał stać się dla „Tel Quel” ważnym punktem odniesienia. Nie bez znaczenia był tu również fakt wznowienia książki Maurice’a Blanchota *Lautréamont et Sade*⁹. Blanchot kontestował pojęcie autora i odrzucał wszelkie koncepcje opierające się na odczytywaniu literatury przez pryzmat jej psychologicznego bądź socjologicznego zdeterminowania. Jak wskazuje J.-F. Fourny, tezy Blanchota, w tym interpretacja *Pieśni Maldorora* wskazująca w poemacie Ducasse’a „nieobecność autora”, stanowiły dla autorów „Tel Quel” inspirację dla powstałych w tym kręgu koncepcji „zmiernych podmiotów” i „śmierci autora”¹⁰. Ale to tylko jeden z wielu kontekstów, w które na łamach „Tel Quel” wpisywano twórczość Ducasse’a. Perspektywy interpretacyjne, w których pojawiały się *Pieśni Maldorora* zmieniały się bowiem wraz z ewolucją zainteresowań twórców pisma. Dzieło Ducasse’a było przez nich łączone zarówno z analizami awangardowej po-

² Por. m.in. Aragon [1967].

³ Por. m.in. Soupault [1927].

⁴ Chodzi tu o przedmowę do wydania dzieł Lautréamonta z 1946 roku. Szerzej na ten temat: Fourny [1988] s. 1067.

⁵ Por. Camus [1991] s. 83–88.

⁶ Ibidem, s. 83.

⁷ Por. m.in. Pleyne [1967, 1971]; Kristeva [1974]; Sollers [1968].

⁸ Por. Fourny [1988] s. 1072.

⁹ Chodzi o reedycję książki: Blanchot [1949] wznowionej w 1967 roku.

¹⁰ Por. Fourny [1988] s. 1071–1075.

ezi, jak i z postulatami tworzenia nowej krytyki. Rozpatrywali je w kontekście refleksji literaturoznawczej, teoretycznoliterackiej, a nawet jako punkt odniesienia dla rozważań dotyczących polityki¹¹.

Wspomniane wyżej analizy *Pieśni Maldorora* to zaledwie garść spośród wielu opracowań i komentarzy poświęconych dziełu Lautréamonta¹². Ich obecność oraz ilość stanowią potwierdzenie słów Macieja Żurowskiego – autora polskiego przekładu Lautréamontowskich *Pieśni* i *Poezji* – który w 1976 roku pisał, że Isidore Ducasse stał się dla Francuzów wprawdzie nieobowiązkowym, ale jednak klasykiem¹³.

Autorzy wymienionych interpretacji, odnoszący się zarówno do postaci, jak i do dzieła Lautréamonta, wpisują *Pieśni Maldorora* w ramy wypracowanych przez siebie założeń teoretycznych. W tak zakreślonym kontekście można rozpatrywać propozycję interpretacyjną Gastona Bachelarda: jako jedną z wielu prób odczytania dzieła Ducasse’a w perspektywie przyjętego kontekstu teoretycznego. Podobnie jak surrealiści, Camus czy środowisko skupione wokół „Tel Quel”, Bachelard analizuje postać oraz twórczość Isidore’a Ducasse’a, nawiązując do własnych założeń filozoficznych i metodologicznych.

Jakie to założenia? Wskazuje na nie tytuł niniejszego artykułu. Bachelard, czytając *Pieśni*, sięga po inspiracje psychoanalityczne, które stosuje do analizy dzieła literackiego oraz przejawiającej się w nim psyche autora. Jak okazuje się w trakcie lektury, psychoanaliza jest przez Bachelarda specyficznym pojmowana. Pozostając terapią, staje się jednocześnie metodą lektury literackiego tekstu a pośrednio – także psychoanalizą życia (*une psychanalyse de la vie*)¹⁴ samego Lautréamonta.

W poszukiwaniu podświadomości

Znaczącym tropem, który od samego początku kieruje czytelnika książki Bachelarda w stronę psychoanalizy, jest użyte przezeń pojęcie kompleksu. Co ważne, pojęcie to pojawia się już na samym początku analiz i wyznacza główną oś

¹¹ Por. ffrench, Lack [1998] s. 9–17.

¹² Robert Faurisson, analizując na początku lat siedemdziesiątych wielość kontekstów, w jakich do tego czasu rozpatrywane były *Pieśni Maldorora*, przywołuje dwadzieścia cztery nazwiska wybitnych interpretatorów dzieła Lautréamonta, wśród których znajdziemy na przykład Rogera Caillouis, Jean-Paula Sartre’a, André Gide’a, Maurice’a Blanchota czy J.-M. G. Le Clézio. Faurisson przytacza oczywiście tylko część interpretatorów dzieła Lautréamonta, tym niemniej przedstawiona przezeń lista nazwisk pozwala zrozumieć, jak duży jest zasięg oddziaływania *Pieśni Maldorora* i ich znaczenie dla kultury francuskiej. Por. Faurisson [1972] s. 19.

¹³ Por. Żurowski [1976] s. 47.

¹⁴ Por. Bachelard [1995] s. 155.

Bachelardowskiej lektury dzieła Ducasse’a. Wytyczając cel swych badań nad Lautréamontem, filozof stwierdza, że chodzi w nich właśnie o wydobywanie ukrytego w *Pieśniach Maldorora* kompleksu, co, jak podkreśla, umożliwi zrozumienie dzieła i pozwoli na uchwycenie podstawy jego jedności¹⁵. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że tak określony cel wynika z założenia, zgodnie z którym pod powierzchnią każdego wartościowego utworu literackiego kryje się kompleks nadający mu sens i głębię. Jedynie próby rozpoznania i wydobywania go na powierzchnię mogą doprowadzić do pełnego zrozumienia dzieła. Bachelard pisze:

Kiedy rozpoznaliśmy kompleks psychologiczny, mamy wrażenie, że lepiej, bardziej syntetycznie rozumiemy pewne dzieła. W istocie bowiem tylko kompleks może nadać dziełu poetyckiemu jedność. Jeśli kompleksu brak, dzieło, odcięte od swych korzeni, traci łączność z podświadomością. Wydaje się zimne, sztuczne, fałszywe¹⁶.

Idea, by zasadniczym elementem lektury tekstu literackiego uczynić poszukiwanie kompleksów, czyli – zgodnie z ogólnymi założeniami psychoanalizy – wstydlivej lub bolesnej treści ukrytej w nieświadomej sferze ludzkiej psychiki, wynika z Bachelardowskiego przekonania, zgodnie z którym „za przyczynowością obiektywną kryje się przyczynowość psychiczna”¹⁷. To przekonanie Bachelard dzieli z reprezentantami psychoanalizy, do której też wprost nawiązuje, rozszerzając jednak zakres ich obowiązywania przez stosowanie wypracowanych przez psychoanalizę rozwiązań metodologicznych do refleksji nad kulturą i dziejami jej rozwoju.

Bachelard przejmuje z psychoanalizy przekonanie, zgodnie z którym ludzka psychika ukonstytuowana jest z możliwych do zgłębienia warstw, których istnienia możemy nie być świadomi. Co ważne, zdaniem filozofa, podobnie kultura jako wytwór ludzkiej działalności – także z takich warstw się składa. Bachelard zaś, niczym współczesny Sokrates, korzystając z psychoanalizy, chce dotrzeć do ukrytych sfer zarówno indywidualnej, jak i kulturowej psyche po to, by możliwe stało się ujęcie sensu naszych fobii i pragnień¹⁸.

Należy w tym miejscu wspomnieć, że *Lautréamont* nie jest ani pierwszą, ani ostatnią z Bachelardowskich prób zaadaptowania założeń psychoanalizy do badań filozoficznych – zarówno do refleksji z zakresu filozofii nauki, jak i do rozwa-

¹⁵ Por. *ibidem*, s. 8.

¹⁶ Por. Bachelard [1975] s. 36–37.

¹⁷ Poirer [2004] s. 26.

¹⁸ Por. *ibidem*.

zań spod znaku filozofii wyobraźni poetyckiej. Na rok przed publikacją pracy o poezji Isidore’a Ducasse’a¹⁹ ukazują się dwie znaczące w dorobku Bachelarda pozycje: *La psychanalyse du feu* (Psychoanaliza ognia, 1938) i *La formation de l’esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective* (Kształtowanie się umysłu naukowego. Przyczynek do psychoanalizy wiedzy obiektywnej, 1938). Pierwsza książka inicjuje cykl Bachelardowskich analiz marzeń na jawie, żywiołów oraz poetyckiej wyobraźni, początkowo prowadzonych w perspektywie psychoanalitycznej, później natomiast – fenomenologicznej. Druga ze wskazanych książek wpisuje się natomiast we wcześniej prowadzone już przez filozofa badania nad rozwojem poznania naukowego. Tu jednak po raz pierwszy filozofia nauki połączona jest z psychoanalizą mającą pełnić rolę terapii prowadzącej do katharsis nieświadomości poznania naukowego²⁰.

Nie sposób zaliczyć Bachelarda i jego wersji psychoanalizy do któregośkolwiek z nurtów czy do jakiegokolwiek ze szkół rozwijających się w ramach tego kierunku. Filozof tworzy bowiem własną wariację na temat idei Freuda i jego kontynuatorów, nie podpisując się pod żadną z wypracowanych przez nich koncepcji. Jak sam stwierdza, w jego rozprawach możemy odnaleźć „przykład szczególnego zastosowania psychoanalizy”²¹. Nie interesuje go podążanie wytyczoną już przez twórców teorii psychoanalitycznych ścieżką, ale wykorzystanie ich refleksji do własnych, oryginalnych badań. Psychoanaliza staje się w nich zarówno narzędziem analizy kultury, jak i metodą terapeutyczną pozwalającą na wskazanie i usunięcie fałszywych, uniemożliwiających obiektywne poznanie przekonań tkwiących w zbiorowej nieświadomości.

Analizując Bachelardowskie ujęcie psychoanalizy, Jacques Poirier zauważa, że nie jest ona analizą cierpienia, ale „zbiorem mitów, teorii, marzeń, w których zawarte są szepty zbiorowej *psyche*”²². To trafne stwierdzenie wskazuje na kierunek Bachelardowskich badań psychoanalitycznych, w których szczególną rolę odgrywają codzienne marzenia (to bowiem marzenia na jawie, a nie marzenia senne

¹⁹ Książka Bachelarda poświęcona dziełu Lautréamonta została opublikowana w 1939 roku. Przygotowując niniejszy tekst, korzystałam z jedenastego wydania książki, które ukazało się w 1995 roku. Por. Bachelard [1995].

²⁰ Bachelard wielokrotnie i bardzo jasno formułuje cel swego projektu psychoanalizy umysłu naukowego. Pisze między innymi: „Zanim [...] nauczymy się opisywać obiektywnie, musimy koniecznie dokonać psychoanalizy obserwatora, starannie wydobyć na jaw irracjonalne wyjaśnienia”. W innym miejscu zaś wyjaśnia: „Ponieważ nie istnieje postępowanie obiektywne bez świadomości intelektualnego błędu, należy zacząć lekcje obiektywności od prawdziwego wyznania swych intelektualnych grzechów”. Bachelard [2002] s. 60, 313.

²¹ Bachelard [1949] s. 14–15.

²² Poirer [2004] s. 27.

Bachelard poddaje analizie, między innymi w ten sposób zaznaczając odrębność swojej metody psychoanalitycznej od jej klasycznych ujęć), literackie, w tym poetyckie, próby uchwycenia i oddania istoty rzeczywistości, a także – o czym należy wspomnieć w odniesieniu do Bachelardowskiej psychoanalizy poznania obiektywnego – subiektywne wyobrażenia, mity i fałszywe przekonania, deformujące naukowy obraz świata.

Poirier zmierza w swych wywodach do tezy, zgodnie z którą Bachelard dokonuje eufemizacji nieświadomości, odchodząc od jej najgłębszych, nierzadko nieuchwytnych warstw i ograniczając eksplorację psyche do jej obrzeży. Potwierdzenie tego stwierdzenia odnajdziemy w licznych fragmentach psychoanalitycznych prac Bachelarda. Na przykład na stronach *La psychanalyse du feu*, filozof podkreśla, że przedmiotem jego rozważań ma być sfera „mniej głęboka” od tej, „w której działają pierwotne instynkty”²³. Jak czytamy dalej: „Skoro psychoanalizujemy warstwę psychiczną mniej głęboką, bardziej zintelektualizowaną, musimy analizę marzeń sennych zastąpić analizą marzenia na jawie”²⁴. Psychoanaliza Bachelardowska kieruje się zatem ku tym warstwom psychiki, które dają się w pełni zracjonalizować, jako że nie są zupełnie pozbawione intelektualnego pierwiastka.

Trzeba zaznaczyć, że o ile przytoczonymi wyżej słowami Poiriera, zgodnie z którymi psychoanaliza Bachelarda nie kieruje się ku cierpieniu, lecz ku mitowi i marzeniu, można podpisać większość Bachelardowskich prac napisanych w psychoanalitycznej optyce, to w przypadku książki o Lautréamontie można mieć pewne wątpliwości. Wiążą się one już z pierwszym, bezpośrednim punktem odniesienia: tajemniczą postacią poety i jego przejmującym, pełnym ekspresji dziełem. Zwróćmy uwagę, że Bachelard nadaje Lautréamontowi niezwykle sugestywne miano: „poeta mięśni i krzyku”²⁵, podkreślające cielesny, zmysłowy i emocjonalny wymiar jego twórczości. Kolejne, głębsze warstwy ukrywają dalsze znaczenia i treści, w których doznawanie bólu łączy się z zadawaniem przemocy. Być może zatem – wbrew tezie Poiriera – *Lautréamont* to jedyna z książek Bachelarda napisanych w nawiązaniu do ustaleń psychoanalizy, odnajdująca cierpienie w głębi swego przedmiotu.

Psychoanalityczna lektura *Pieśni Maldorora*

Wróćmy do założonego przez Bachelarda na początku książki *Lautréamont* celu, czyli poszukiwania kompleksu organizującego dzieło Ducasse’a. Piszący

²³ Bachelard [1975] s. 32-33.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Bachelard [1995] s. 103.

o potrzebie znalezienia owego kompleksu Bachelard, w zasadzie już go odnalazł: to kompleks życia zwierzęcego, zwierzęcości samej (*le complexe de la vie animale*). By uzasadnić swą tezę, filozof wskazuje obecne w dziele Ducasse'a liczne wyrażenia i środki literackie nawiązujące do postaci zwierząt. Nie postrzega ich jednak jedynie jako literackich narzędzi, którymi poeta posługuje się, by trafniej oddać nastrój czy sens wiersza. Liczne zwierzęce metafory, porównania i symbole wyrażają tu coś więcej – faktyczne cierpienie i ból, ale też tworzenie i aktywność; wynikającą z instynktów brutalność, ale także niezależność i czujność.

Tak interpretując sens Lautréamontowskich nawiązań do świata zwierząt, Bachelard od pierwszych stron odczytuje *Pieśni Maldorora* jako „czystą agresję”. Jednym z sygnałów dających możliwość takiego rozumienia dzieła jest to, że w żadnej z pieśni Maldorora nie chodzi o bierne otrzymywanie, oczekiwanie lub trwanie. Kluczem jest działanie, tworzenie, stawanie się i walka. Bachelard pisze: „Istota agresywna nie czeka na to, co przyniesie mu czas; to ona bierze w posiadanie i tworzy”²⁶. Cierpienie i przemoc, które dominują w *Pieśniach*, pojawiają w wielu sytuacjach i odcieniach.

Agresję, wszechobecną w dziele Ducasse'a, wprost można zatem połączyć ze zwierzęcością – z instynktem przetrwania i walki, z nieustającą czujnością, która pozwala stawić czoła silniejszemu wrogowi, ale także upolować słabszą ofiarę. Bachelard podkreśla, że zwierzęcość nie jest w *Pieśniach* ani cczą metaforą, ani jedynie symbolem zmysłowości czy namiętności²⁷. Jest czymś znacznie więcej, co można dostrzec już na poziomie pobieżnej lektury. Świadczy o tym nadzwyczajna ilość wyrażeń nawiązujących do świata zwierząt – na 247 stronach poematu filozof doliczył się 185 nazw zwierząt i 435 różnorodnych odniesień do ich życia²⁸. Dla porównania: świat roślin pojawia się jedynie w drugiej części dzieła i pełni w nim wyłącznie funkcję tła. Co symptomatyczne, Lautréamont rezygnuje nawet z charakterystycznego wykorzystania roślin jako symboli spokoju czy zaufania²⁹.

Czytelnikowi *Pieśni Maldorora* nie sposób nie zgodzić się z Bachelardowską oceną znaczącej funkcji, jaką świat zwierzęcy pełni w dziele Lautréamonta. Trudno także odrzucić tezę, zgodnie z którą wszechobecna w *Pieśniach* zwierzęca symbolika wiąże się z agresją i okrucieństwem. Do jej potwierdzenia wystarczy przytoczyć dość przypadkowo wybrany fragment poematu, w którym pojawiają się nawiązania do zwierzęcości:

²⁶ Ibidem, s. 9.

²⁷ Por. ibidem.

²⁸ Por. ibidem, s. 11–12.

²⁹ Ibidem, s. 13.

Wszy pod wpływem temperatury ludzkiej odzyskują swobodę pierwszych dni swojego życia w krętych galeriach podziemnej kopalni, torują sobie drogę przez żwir i całymi potokami opanowują dzielnice, niczym złe duchy. Czworonożny stróż szczeka głucho, ponieważ wyobraża sobie, że legion nieznanymi istot przebijają się porami ścian, niosąc grozę do wezglowia snu. Słyszeliście może, przynajmniej raz w życiu, ten rodzaj szczekania, bolesny i przeciągły. Usiłuje on przeniknąć bezsilnymi oczami mroki nocy, gdyż swym psim mózgiem nic z tego nie rozumie. Drażni go to brzęczenie i nęka uczucie, że jest słabszy. Tysiące wrogów spadają w ten sposób na miasto, jak chmara szarańczy. Wystarczy tych wszy na piętnaście lat. Będą walczyły przeciwko człowiekowi, zadając mu bolesne rany. Po upływie tego czasu przyślę następne³⁰.

Przytoczony cytat jest jednym z wielu, które można przywołać, by zobrazić tezę Bachelarda, zgodnie z którą fundament poematu Lautréamonta stanowi połączenie symboliki zwierzęcej z wyrażoną przez nią agresją. Cały tekst *Pieśni* to doskonale zobrazowanie tej tezy. Poemat składa się niemal wyłącznie z obrazów spajających działanie, przemoc i destrukcję w jedną całość. Maldoror, jeden z narratorów poematu, jest pełen pogardy, nienawiści, woli dominacji i zniszczenia. Bierze na własność wszystko, co uzna za swoje. To podstawa jego działania i cel wszelkiej kreacji.

Zgodnie z założeniami metodologicznymi wypracowanymi przez Bachelarda w nawiązaniu do tez psychoanalitycznych, po analizie zewnętrznej, symbolicznej warstwy *Pieśni Maldorora* musi nastąpić przeniknięcie pod powierzchnię literackiego języka, ku ukrytym pod nią warstwom psychiki. Warto w tym miejscu zapytać: ku czyjej psychice zwraca się Bachelard? Podmiotu literackiego? Autora? Czytelnika? Na tak sformułowane pytanie można udzielić co najmniej dwóch odpowiedzi.

Pierwszej z nich udziela *explicite* sam Bachelard uznający, że metoda psychoanalityczna zastosowana do dzieła literackiego jest drogą prowadzącą do poznania myśli, charakteru, osobowości – słowem: psychiki – jego autora. Filozof postuluje: „Powinniśmy powrócić do rozważań nad dziełem, by wydobyć zeń światło oświetlające temat życia, by rozwiązać problem biografii”³¹. Zwracając uwagę na to, jak niewiele wiemy o Ducassie, filozof dobitnie zaznacza: „Jedynie w perspektywie dzieła można poznawać jego duszę”³².

³⁰ Lautréamont [1976] s. 89.

³¹ Bachelard [1995] s. 89.

³² *Ibidem*, s. 7.

Bachelardowska droga do duszy Lautréamonta prowadzi między innymi przez rozważania nad obrazami dzieciństwa przedstawionymi w *Pieśniach Maldorora*. Przypomnijmy, że główną oś Bachelardowskich analiz wytycza pojęcie kompleksu życia zwierzęcego, stanowiącego nieuświadomiony ośrodek agresji, dominacji, wolności i cielesności. Co znamienne – jak zaznacza filozof – przemoc w *Pieśniach* jest zawsze oparta na relacji między słabszym a silniejszym: „Dusi się słabszego, drapie silniejszego”³³. Nie znajdziemy tu walki między przeciwnikami równymi sobie³⁴. W ten schemat można także wpisać postać dziecka pojawiającą się w poemacie Lautréamonta wśród innych obrazów. Postać, która przez swą słabość psychiczną i przez swe intelektualne niedostatki łatwo może stać się ofiarą okrucieństwa. I to okrucieństwa szczególnego rodzaju: zintelektualizowanego, wynikającego z namysłu – okrucieństwa psychicznego i moralnego³⁵. Tego rodzaju przemoc może zdarzyć się w relacjach rodzinnych, ale także – i na ten kontekst Bachelard, mający wieloletnie doświadczenie dydaktyczne³⁶, zwraca szczególną uwagę – w szkole.

W należąca do istoty przemocy dialektykę dominacji i uległości, można wpisać relację między uczniem a nauczycielem. Postać nauczyciela, jako wciąż na nowo ustanawiającego swą pozycję intelektualnego ojca młodzieży, nieodłącznie kojarzy się z wymuszaniem posłuszeństwa mającego posmak irracjonalności³⁷. Czyż nie wymaga się go zgodnie z apriorycznie danym systemem i nakazem moralnym? Czyż nie jest irracjonalne bycie posłusznym prawu przed przekonaniem się o jego racjonalności? System szkolny nakłada obowiązek posłuszeństwa na mocy autorytetu – a więc bez uprzedniego uzasadnienia. Opór i wewnętrzny bunt rodzące się w uczniu stojącym wobec nauczyciela zawsze na niższej pozycji, znajduje w twórczości Lautréamonta pełny wyraz – jedynie w swej poezji mógł on bezkarnie dać upust swym frustracjom i poczuciu doznanej w szkolnych murach niesprawiedliwości³⁸.

³³ Bachelard [1975] s. 97.

³⁴ Por. ibidem.

³⁵ Por. Bachelard [1995] s. 68–71.

³⁶ W 1902 roku Bachelard rozpoczął pracę w gimnazjum znajdującym się w jego rodzinnej miejscowości Bar-sur-Aube. Pełnił tam funkcję *répétiteur* – nauczyciela dyżurnego pomagającego w odrabianiu lekcji. Nie pracował w tym charakterze długo, po latach wrócił jednak do pracy nauczycielskiej. W latach 1919–1930, po skończeniu studiów, uczył fizyki i chemii, także w gimnazjum w Bar-sur-Aube. Por. Leszczyński [2002] s. 331; Dagognet [1965] s. 3.

³⁷ Por. Bachelard [1995] s. 71.

³⁸ By skonkretyzować abstrakcyjne tezy Bachelarda, zacytujmy jeden z kilku fragmentów *Poezji* Lautréamonta, w których porusza on temat szkoły: „Pojęcia zdrowego rozsądku są dziś do tego stopnia zaciemnione, że gdy profesorowie wpajają sztukę pisania wierszy łacińskich uczniom czwartej klasy, młodym poetom, których warga jeszcze nie obeschła od matczyne go mleka, pierw-

Szkolna przemoc wyraża się nie tylko w związku: nauczyciel – uczeń. Pełne tłumionej agresji są także relacje między rówieśnikami opierające się w dużej mierze na rywalizacji, dokuczaniu i szyderstwie³⁹. W układ oparty na przemocy musi wejść zarówno uczeń słaby, który łatwo staje się ofiarą innych, jak i prymus okazujący słabszym swą wyższość: „Cóż to za przywilej być prymusem: pokazuje się tylek innym”⁴⁰.

W ten klucz interpretacyjny Bachelard włącza także obecne w *Pieśniach* bluźniercze obrazy, w których Maldoror wypowiada posłuszeństwo Bogu. To bunt słabszego (dziecka Bożego) wobec swego ojca (Stworzyciela)⁴¹. Wyzwanie rzucone Bogu jest reakcją na doznane krzywdy, ale także wolą zmierzenia się z najznaczniejszym, obdarzonym najwyższym stopniem świadomości przeciwnikiem⁴². To szczególnie wyraz kompleksu Lautréamonta, w którym stwarzanie – rozumiane jako przemiana, jako stawanie się – jest pojęte jako akt przemocy⁴³.

W omówionych wyżej obrazach zdominowanego dziecka, ucznia, młodego poety i bluźniercy dobitnie przejawia się pełen agresji oraz pragnienia dominacji kompleks zwierzęcości, nadający całemu utworowi ton – okrucieństwa, wolności, niezależności, buntu. Jak wywodzi Bachelard, wszechobecny w poemacie kompleks jest w istocie kompleksem tkwiącym w nieświadomości samego Lautréamonta, który czerpie z głębi własnych przeżyć, by ożywić swe dzieło. *Pieśni Maldorora* można zatem – jak pokazuje Bachelard – czytać jako metaforę umożliwiającą nam wgląd w głębi duszy jej autora przeziębionej młodzieńczym resentymentem (*un ressentiment d'adolescent*)⁴⁴, którego źródła tkwią w dużej mierze w szkolnej przemocy, niezależnie od tego, czy poeta był jej ofiarą czy sprawcą⁴⁵.

szą rzeczą w tej nauce jest praktyczne ich zetknięcie z nazwiskiem Alfreda de Musset. Zastanówcie się trochę, i nawet bardzo! Wobec tego w trzeciej klasie nauczyciele każą uczniom tłumaczyć wierszem na grecki dwa krwawe epizody. Pierwszym jest odrażające porównanie z pelikanem. Drugi to wielkie nieszczęście, które spotkało jakiegoś rolnika. Po co przyglądać się złu? Czyż nie jest ono w mniejszości? Dlaczego licealista ma sobie głowę łamać nad zagadnieniami, od których, nie rozumiawszy ich, tacy ludzie jak Pascal i Byron potracili głowy?”. Lautréamont [1976] s. 188. W odniesieniu do *Pieśni Maldorora* najczęściej przywoływanym i analizowanym w tym kontekście fragmentem jest passus *Pieśni drugiej*, zaczynający się od słów: „O matematyko surowa [...]”. Por. ibidem, s. 89–91.

³⁹ Por. Bachelard [1975] s. 97.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Por. Bachelard [1995] s. 71.

⁴² Por. ibidem.

⁴³ Por. ibidem, s. 72.

⁴⁴ Por. ibidem, s. 61.

⁴⁵ „Teza zawarta w niniejszym rozdziale sprowadza się do sugestii, że okres szkolny był dla Lautréamonta okresem bolesnym, intelektualnie nerwicowym”. Bachelard [1975] s. 98.

Przypomnijmy, że w przypadku Lautréamonta mamy do czynienia z kontrowersjami wynikającymi z tak zwanego „problemu biografii”. Życiorys Ducasse’a jest bowiem znany tylko w ogólnych zarysach. Jedyne świadectwa, które pozostały po pisarzu prócz jego utworów, to sześć listów i kilka wspomnień jego szkolnych kolegów. Co więcej, tajemnica związana z postacią autora *Pieśni Maldorora* intrygowała wielu interpretatorów jego dzieła, nierzadko prowadząc ich do licznych spekulacji, między innymi na temat zdrowia psychicznego poety⁴⁶. Bachelard znał te domysły⁴⁷. Można domyślać się, że były dla niego jednym z motywów prowadzących do podjęcia pracy nad tą swoistą „psychoanalizą życia”, jaką przeprowadził na stronach swej książki poświęconej dziełu i postaci Lautréamonta.

Zdaniem filozofa, krytycy literaccy piszący o szaleństwie Lautréamonta nie uwzględnili faktu istnienia wyjątkowych, twórczych umysłów mających rzadką umiejętność pisania o swych kompleksach. Kompleks z istoty swej jest nieświadomy, jednak przeniesienie go na poziom językowy umożliwia wyzwolenie się spod jego władzy⁴⁸. Właśnie tak, zdaniem Bachelarda, dzieje się w *Pieśniach Maldorora*: „Jeśli umysł może zmieniać swe słowo, jest jego panem. Gdy zaś chodzi o Lautréamonta, to mamy pewność tej zmienności. Lautréamont panował nad swymi fantazjami”⁴⁹.

Z jednej strony *Pieśni Maldorora* są zatem – zgodnie z Bachelardowską interpretacją – zakorzenione w głębi psyche ich autora. Z drugiej jednak strony, Bachelardowskie odczytanie poematu, odnajdujące w głębi dzieła poetyckiego organizujący i fundujący je kompleks, pokazuje jego uniwersalizm. Na stronach *Pieśni*, jak stwierdza filozof, rozgrywa się bowiem dramat kultury.

I tu kryje się druga odpowiedź na postawione wyżej pytanie o to, ku czyjej psychice zwracają się Bachelardowskie analizy. Filozof próbuje bowiem pokazać, że Lautréamontowski kompleks jest elementem powszechnej ludzkiej natury. Zachęca nawet do przeprowadzenia eksperymentu myślowego, który mógłby nas o tym przekonać. Proponuje mianowicie, by obserwując swe sny, spróbować stworzyć swoisty bestiariusz zbierający wszystkie wyśnione przez nas przejawy

⁴⁶ W 1890 roku, w jednym z pierwszych tekstów, jakie ukazały się na temat *Pieśni Maldorora*, Léon Bloy przedstawił Ducasse’a jako chorego umysłowo. Wedle tego tekstu poeta miał umrzeć w zakładzie psychiatrycznym. Domysły, jakoby Lautréamont miał cierpieć na zaburzenia umysłowe, pojawiły się także między innymi w tekstach André Gide’a i włoskiego poety Giuseppe Ungarettiego. O kryzysach i nerwicach będących udziałem Ducasse’a pisał z kolei Jean Vinchon. Por. Chimisso [2001] s. 225–226.

⁴⁷ Por. Bachelard [1995] s. 77–89.

⁴⁸ Por. ibidem, s. 82–83.

⁴⁹ Ibidem, s. 85.

zwierzęcości. Dzięki temu mogliśmy dostrzec dynamizm swej psychiki i rozpoznać istniejącą w nas samych tendencję do animalizowania przeżywanych przez nas cierpień, wysiłków i porażek⁵⁰.

Zdaniem Bachelarda, wszelkie generowane przez nieświadome warstwy ludzkiej psychiki obrazy życia zwierzęcego są konkretyzacjami pierwotnych emocji. Filozof powołuje się tu na koncepcję archetypów Carla Gustava Junga i jego tezę, zgodnie z którą od pierwotnych obrazów nie da się uciec, jako że są elementami tworzącymi nieświadomość człowieka⁵¹. Obraz zwierzęcia, fundujący kompleks przenikający *Pieśni Maldorora*, jest według Bachelarda jednym z najbardziej trwałych archetypów zakorzenionych w zbiorowej nieświadomości. Jak pisze: „Nie powinno zatem dziwić dogłębne utrwalenie (*l'induration profonde*) fobii zwierzęcych”⁵². Mają jednak swe źródło w głębokich warstwach psyche.

Psychoanaliza i literatura: Freud, Jung, Bachelard

Związki między psychoanalizą i literaturą rozwijają się – od samego początku istnienia tej pierwszej – na wielu płaszczyznach. Wyrażają się między innymi w licznych literackich tropach i inspiracjach obecnych w psychoanalizie i przez nią wykorzystywanych⁵³, w badaniach literaturoznawczych wykorzystujących (nierzadko także twórczo przekształcających) psychoanalityczne pojęcia i metody, a także w nawiązaniach widocznych w tekstach literackich. Obszar i siła tych wzajemnych oddziaływań są ogromne – dość powiedzieć, że teksty odnoszące się do relacji psychoanalizy i literatury można liczyć w tysiącach⁵⁴.

W tym kontekście jasno widać, że Bachelardowski *Lautéamont* wpisuje się w szeroko zakreślone ramy teoretyczne i interpretacyjne. Nie jest to ani pierwsza, ani jedyna psychoanalityczna analiza dzieła literackiego stawiająca sobie za cel odnalezienie ukrytych w nim nieświadomych znaczeń. Przypomnijmy, że Sigmund Freud już w 1907 roku opublikował swą analizę *Gradiwy* Wilhelma Jensena, przyjmując, że dzieła literatury pięknej można odczytywać w ten sam sposób, co marzenia senne. Doceniając przenikliwość ludzi pióra, pisał wówczas:

⁵⁰ Por. ibidem, s. 20–21.

⁵¹ Por. ibidem, s. 137.

⁵² Ibidem.

⁵³ Jak pisze na ten temat Tomasz Małysek: „Gdyby nie było literatury, nie byłoby psychoanalizy. Edyp, Narcyz, Elektra, konflikty nieświadomości, które można odnaleźć już w pismach Plotyna, trafiły na karty medycznych opisów chorób, traum, nerwic”. Małysek [2014] s. 8.

⁵⁴ Por. Holland [2012] s. 23.

Pisarze są [...] cennymi sprzymierzeńcami, a ich świadectwo cenić należy wysoko, zwykli oni bowiem niemało wiedzieć o sprawach między niebem i ziemią, o których nasza szkolna wiedza nawet śnić by nie śmiała. W nauce o duszy wyprzedzają oni nas, zwykłych zjadaczy chleba, i to znacznie, czerpią bowiem ze źródeł, których nie zdołaliśmy jeszcze otworzyć dla nauki⁵⁵.

Co ciekawe, w *Apendyksie* dołączonym do opublikowanego w 1912 roku drugiego wydania pracy o *Gradiwie*, widać wyraźną zmianę nastawienia Freuda wobec pytania o relację między psychoanalizą a literaturą. Na czym polega owa zmiana? Otóż w swej analizie *Gradiwy* Freud zajmuje się jedynie postaciami literackimi – Norbertem i Zoe. Choć zapowiada, że chce poddać analizie ich sny, ostatecznie przedstawia znacznie więcej: szeroko zakrojoną psychologiczną analizę, mającą wyjaśnić nieświadome motywy ich postępowania. Przedmiotem analiz pozostaje jednak psychika fikcyjnych bohaterów. Tymczasem *Apendyks* zapowiada przeniesienie punktu ciężkości psychoanalitycznych analiz literatury ku autorowi i procesowi twórczemu⁵⁶ – nie będących w żadnej mierze przedmiotem analiz tekstu z 1907 roku.

Dalsze prace Freuda pokazały, że jego zainteresowania obejmowały w znacznie większym stopniu pytanie o psychikę artysty i genezę jego przeżyć, niż o kwestię mechanizmów rządzących procesem twórczym⁵⁷. Od takiego podejścia wyraźnie dystansował się Jung piszący w 1922 roku następujące słowa:

Redukcyjna metoda Freuda jest metodą terapii, która zajmuje się psychiką chorą i nieautentyczną. Psychika ta zajmuje miejsce psychiki normalnej, toteż musi zostać zlikwidowana, aby umożliwić człowiekowi zdrowe przystosowanie. W tym wypadku redukcja do ogólnoludzkiej postawy jest czymś całkowicie stosownym. Zastosowana do dzieła sztuki, metoda ta prowadzi do przedstawionych powyżej rezultatów: z połyskliwej szaty dzieła sztuki wyłuskuje ona nagą codzienność *homo sapiens*, do którego to gatunku zalicza się także poeta⁵⁸.

⁵⁵ Freud [2009a] s. 8.

⁵⁶ „W ciągu pięciu lat, jakie upłynęły od napisania niniejszego studium, badania psychoanalityczne zdobyły się na odwagę, by podejść do utworów literackich z jeszcze innym zamiarem. Nie doszukują się już one w nich jedynie potwierdzenia swych odkryć na przykładzie ludzi niepoetyckich, neurotycznych, lecz pragną też wiedzieć, z jakiego materiału wrażeń i wspomnień pisarz stworzył swe dzieło i jakimi drogami, za sprawą jakich procesów przekształcił ten materiał w fikcję literacką”. Ibidem, s. 67.

⁵⁷ Tezę tę dobrze ilustrują dwa słynne teksty Freuda: *Leonarda da Vinci wspomnienie z dzieciństwa* (1910) oraz *Dostojewski i ojcobójstwo* (1928). Por. Freud [2009b, 2009c].

⁵⁸ Jung [1976a] s. 360.

O ile zatem Jung uznaje skuteczność Freudowskiej psychoanalizy jako metody terapeutycznej, to nie uważa jej za adekwatne narzędzie analiz wyjątkowego rezultatu ludzkiej działalności, jakim jest dzieło sztuki, w tym dzieło literackie.

Nie znaczy to jednak, że autor *Archetypów i symboli* odmawia psychoanalizie skuteczności w odczytywaniu sensów ukrytych w literackich tekstach. Proponuje jednak zupełnie inne podejście do dzieła sztuki, niż to, które odnajdziemy w pracach Freuda. Jego zdaniem nie chodzi o to, by szukać źródeł dzieła w tkwiących w nieświadomości artysty konfliktach⁵⁹ – takie odczytanie dzieła zubaża zarówno jego istotę, jak i tkwiące w nim przesłanie. Główne pytanie, z którym należy przystępować do lektury literackiego tekstu, zdaniem Junga brzmi następująco: „Do jakiego tła obrazu nieświadomości zbiorowej sprowadzić można obraz rozwinięty w dziele sztuki?”⁶⁰.

Jungowskie pytanie należy odczytywać w kontekście założeń jego ujęcia psychoanalizy oraz do wprowadzonego przezeń podziału na podświadomość osobową i nieświadomość zbiorową. Ta pierwsza ma charakter indywidualny i składa się z treści stłumionych przez psychę jednostki na skutek niemożności pogodzenia ich ze świadomością⁶¹. To dość płytka warstwa, umiejscowiona „tuż pod progiem świadomości”⁶². Nieświadomość zbiorowa jest znacznie głębszą warstwą psychiki, złożoną z archetypów, nazywanych przez Junga także praobrazami⁶³. To ponadjednostkowa, nieświadoma struktura psychiczna, która – jak wyjaśnia Jolande Jacobi:

[...] składa się z treści stanowiących nawarstwienie typowych – niezależnie od różnic historycznych, etnicznych i innych – właściwych ludzkości od jej czasów pierwotnych, reakcji na powszechne ludzkie sytuacje, jak na przykład lęk, niebezpieczeństwo, walka z przemocą, wzajemny stosunek między płciami, rodzicami i dziećmi, postawy wobec nienawiści i miłości, wobec narodzin i śmierci, potęgi jasnych i ciemnych pierwiastków itd.⁶⁴

Ten charakterystyczny dla psychoanalizy Junga podział został przez niego zastosowany do refleksji nad literaturą i procesem twórczym. Przyjrzyjmy się

⁵⁹ „Można wprowadzić warunki twórczości artystycznej, tworzywo i jego indywidualne opracowanie sprowadzić np. do osobistego związku poety z jego rodzicami, jednakże nic to nie da dla zrozumienia jego sztuki”. Ibidem, s. 357.

⁶⁰ Ibidem, s. 374.

⁶¹ Por. ibidem.

⁶² Ibidem.

⁶³ Por. ibidem.

⁶⁴ Jacobi [1993] s. 24.

głównym założeniem tego wycinka koncepcji: 1) Każde dzieło literackie ma swe źródła w nieświadomości pisarza; 2) Dzieło in statu nascendi to tak zwany kompleks autonomiczny – niezależny od decyzji świadomości związek twórców i procesów psychicznych; 3) Źródłem dzieła może być podświadomość osobowa autora – wtedy mamy do czynienia z dziełem symptomatycznym, nieodsyłającym do archetypicznych praobrazów; 4) Dzieło może wykraczać poza sferę nieświadomości indywidualnej i odsyłać do nieświadomości zbiorowej, wtedy mamy do czynienia z dziełem symbolicznym, wizjonerskim⁶⁵. I to właśnie ku takiemu, sięgającemu do głosu całej ludzkości⁶⁶ dziełu symbolicznemu, kieruje się psychoanaliza Junga. Jak bowiem pisze:

Proces twórczy, o ile w ogóle możemy go badać, polega na nieświadomym ożywieniu archetypu, na rozwinięciu i wykształceniu go w pełne dzieło. Nadanie kształtu praobrazowi oznacza w pewnym sensie »przełożenie« go na język współczesności, dzięki czemu niejako każdy może uzyskać dostęp do najgłębszych źródeł życia, które w przeciwnym razie pozostałyby przed nim zakryte⁶⁷.

Psychoanalityczna lektura dzieła literackiego nie powinna, w tym ujęciu, kierować się ku psychice autora, ale ku zawartej w dziele archetypicznej symbolice, dającej dostęp do zbiorowej nieświadomości.

W kontekście przedstawionych powyżej rozważań, Bachelardowskie odczytanie *Pieśni Maldorora* jawi się jako wariacja łącząca obie koncepcje – Freudowską i Jungowską. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że na stronach książki *Lautréamont*, Bachelard odwołuje się bezpośrednio jedynie do Junga – i to tylko raz, gdy nawiązując do Jungowskiej teorii archetypów, określa kompleks życia zwierzęcego mianem wzorca tkwiącego w nieświadomości każdego człowieka⁶⁸.

Ten element Bachelardowskiej interpretacji bezsprzecznie świadczy o jego inspiracji dziełami Junga. Świadczy o niej także fakt wprowadzenia przez Bachelarda podziału na podświadomość autora i nieświadomość ogólnoludzką – przypomnijmy, że wskazany przez filozofa, fundujący *Pieśni Maldorora* kompleks życia zwierzęcego jest w jego przekonaniu obecny w obydwu tych sferach psyche. W swych analizach filozof odnosi siłę tego kompleksu zarówno do psychiki same-

⁶⁵ Por. Jung [1976a] s. 372–377.

⁶⁶ „W takich chwilach nie jesteśmy już poszczególnymi istotami, lecz gatunkiem – słyszymy głos całej ludzkości”. Ibidem, s. 376.

⁶⁷ Ibidem, s. 377.

⁶⁸ Piszę o tym pod koniec trzeciej części niniejszego artykułu, zatytułowanej *Psychoanalityczna lektura „Pieśni Maldorora”*.

go Lautréamonta, jak i do pierwotnych fobii i obrazów obecnych w nieświadomości każdego człowieka. W ten sposób Bachelardowski podział jasno odpowiada Jungowskiemu wskazaniu podświadomości osobowej i nieświadomości zbiorowej.

Znaczące jest także założenie Bachelarda, zgodnie z którym to psychiczny kompleks nadaje dziełu literackiemu jego jedność i siłę oddziaływania. Warto dodać, że zdaniem filozofa nie wszystkie teksty literackie mają swe źródło w kompleksie: w jego interpretacji kontrapunktem wobec głębi i bogatej symboliki *Pieśni Maldorora* jest *Wyspa doktora Moreau* Herberta Georga Wellesa, powieść jego zdaniem zupełnie pozbawiona siły i oryginalności, bo nie dość głęboko zakorzeniona w psychice⁶⁹. Tu widać zbieżność z tezą Junga, nazywającego powstające dzieło literackie mianem autonomicznego kompleksu – złożenia psychicznych treści i procesów niezależnych od świadomości. W zależności od tego, jak daleko w głąb psychiki sięga ów kompleks, tym większa moc i oryginalność, a także oddziaływanie dzieła – tu także Bachelard i Jung mówią jednym głosem.

Czytelnik Bachelardowskiego *Lautréamonta* dostrzeże również na jego stronach wątki odsyłające do psychoanalizy w ujęciu Freuda. Przede wszystkim należy tu wskazać główny zamysł lektury, zgodnie z którym dzieło literackie daje akces do psychiki jego twórcy. Jung odcinał się od tego bliskiego Freudowi założenia, stwierdzając, że choć dzieło sztuki i jego twórcę łączy najściślejszy, nierozdzielny związek, to niemożliwe jest wyjaśnienie jednego z elementów tej relacji przy pomocy drugiego z nich⁷⁰. Tymczasem z taką lekturą mamy do czynienia w przypadku pracy Bachelarda, będącej wszak w zamyśle „psychoanalizą życia”, która umożliwi dotarcie do głównych rysów biografii Isidore’a Ducasse’a na drodze analizy jego poematu.

Lautréamont Gastona Bachelarda wpisuje się we wczesne stadium jego myśli – to, w którym filozof zafascynowany psychoanalizą aplikował jej narzędzia do wszystkich kręgów swych zainteresowań: ujętej historycznie epistemologii i filozofii nauki, refleksji nad wyobraźnią materialną, filozofii wyobraźni poetyckiej. Warto zaznaczyć, że książka poświęcona *Pieśniom Maldorora* jest jedyną pracą, którą Bachelard poświęcił w całości jednej postaci i jednemu dziełu, co sprawia, że zajmuje ona wyjątkowe miejsce w jego twórczości.

⁶⁹ Por. Bachelard [1995] s. 120–125.

⁷⁰ „Zapewne, można o jednym wnioskować na podstawie drugiego, ale wnioski te nigdy nie będą przekonujące”. Jung [1976b] s. 379.

Jak pokazują rozważania przedstawione w niniejszym artykule, książkę Bachelarda można rozpatrywać z dwóch perspektyw: po pierwsze, jako jedną z pierwszych filozoficznych interpretacji *Pieśni Maldorora*, po drugie natomiast, jako próbę zaadaptowania psychoanalizy do refleksji nad dziełem literackim. W pierwszej perspektywie, książka Bachelarda może być uznana – biorąc pod uwagę okres, w którym została napisana – za nowatorską próbę odczytania poematu Ducasse’a, który, przypomnijmy, niewiele wcześniej został odkryty i udostępniony szerszej publiczności. Z kolei rozważana w drugiej perspektywie, stanowi interesujący dokument francuskiej recepcji psychoanalizy, zarówno w ujęciu Freuda, jak i Junga. W tym miejscu warto dodać, że Bachelard był pierwszym francuskim filozofem, który wziął pod uwagę nową doktrynę, obecną na intelektualnej scenie Francji od początku lat dwudziestych, adaptując do swej koncepcji zarówno jej słownictwo, jak i narzędzia badawcze⁷¹.

Jak już zaznaczyłam, *Lautréamont* wpisuje się w pewien etap rozwoju twórczości Bachelarda. W toku ewolucji swej myśli, filozof odszedł od psychoanalitycznych metod badawczych, uznając, że psychoanaliza nie daje adekwatnych narzędzi umożliwiających dotarcie do źródeł poetyckiej świadomości. Krytykował psychoanalizę za to, że intelektualizuje obraz, a także za to, że zawsze rozpatruje go w szerszym kontekście przypisując mu określoną przeszłość⁷². W swych badaniach marzeń stanowiących źródło poezji skierował się ku fenomenologii, mającej umożliwić dotarcie do źródeł marzącej świadomości. Lektura jego późnych dzieł spod znaku analiz wyobraźni poetyckiej pokazuje, że najważniejsza była dlań zmiana postawy badawczej wobec specyficznego, ulotnego przedmiotu, jakim jest obraz poetycki. Zmianę tę zamknął w następującej frazie: „psychoanalityk myśli za dużo, a za mało marzy”⁷³.

Bibliografia

- Aragon [1967] – L. Aragon, *Lautréamont et nous*, Les Lettres Françaises, Paris 1967.
Bachelard [1949] – G. Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Éditions Gallimard, Paris 1949.
Bachelard [1975] – G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, tłum. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.
Bachelard [1995] – G. Bachelard, *Lautréamont*, Librairie José Corti, Paris 1995.

⁷¹ Por. Poirier [2004] s. 25.

⁷² Por. Bachelard [2009] s. 1, 7, 8.

⁷³ Bachelard [1998] s. 170.

- Bachelard [1998] – G. Bachelard, *Poetyka marzenia*, tłum. L. Brogowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998.
- Bachelard [2002] – G. Bachelard, *Kształtowanie się umysłu naukowego. Przyczynek do psychoanalizy poznania obiektywnego*, tłum. D. Leszczyński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002.
- Bachelard [2009] – G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, PUF, Paris 2009.
- Blanchot [1949] – M. Blanchot, *Lautréamont et Sade*, Éditions de Minuit, Paris 1949.
- Breton [1950] – A. Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Éditions du Sagittaire, Paris 1950.
- Breton [1980] – A. Breton, *Manifest surrealizmu*, tłum. A. Sandauer, [w:] *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, I. Wojnar (red.), Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980, s. 108–155.
- Camus [1991] – A. Camus, *Człowiek zbuntowany*, tłum. J. Guze, Oficyna Literacka Res Publica, Kraków 1991.
- Chimisso [2001] – C. Chimisso, *Gaston Bachelard. Critic of Science and the Imagination*, Routledge, London-New York 2001.
- Dagognet [1965] – F. Dagognet, *Gaston Bachelard. Sa vie – son oeuvre*, PUF, Paris 1965.
- Breton, Eluard [1991] – *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, A. Breton, P. Eluard (éd.), Librairie José Corti, Paris 1991.
- Faurisson [1972] – R. Faurisson, *A-t-on lu Lautréamont?*, Éditions Gallimard, Paris 1972.
- Fourny [1988] – J.-F. Fourny, *Lautréamont et le problème de la biographie*, „Revue d'Histoire littéraire de la France” (6) 1988, s. 1064–1075.
- Ffrench, Lack [1998] – P. Ffrench, R.-F. Lack (eds.), *The Tel Quel Reader*, Routledge, London-New York 1998.
- Freud [2009a] – S. Freud, *Obłąd i sny w „Gradivie” Wilhelma Jensena*, [w:] S. Freud, *Sztuki plastyczne i literatura*, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2009, s. 5–68.
- Freud [2009b] – S. Freud, *Leonarda da Vinci wspomnienie z dzieciństwa*, [w:] S. Freud, *Sztuki plastyczne i literatura*, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2009, s. 69–133.
- Freud [2009c] – S. Freud, *Dostojewski i ojcostwo*, [w:] S. Freud, *Sztuki plastyczne i literatura*, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2009, s. 229–244.
- Holland [2012] – N.N. Holland, „Umysł i książka. Uważne spojrzenie na psychoanalityczne badania literackie”, tłum. I. Piekarski, [w:] *Psychoanalityczne interpretacje literatury. Freud–Jung–Fromm–Lacan*, E. Fiała, I. Piekarski (red.), Wydawnictwo KUL, Lublin 2012, s. 23–39.
- Jacobi [1993] – J. Jacobi, *Psychologia C.G. Junga. Wprowadzenie do całości dzieła*, tłum. S. Łypacewicz, Wydawnictwo Wodnika, Warszawa 1993.
- Jung [1976a] – C.G. Jung, *O stosunku psychologii analitycznej do dzieła literackiego*, [w:] C.G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, tłum. J. Prokopiuk, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1976, s. 355–378.
- Jung [1976b] – C.G. Jung, *Psychologia i literatura*, [w:] C.G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, tłum. J. Prokopiuk, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1976, s. 379–403.

- Kristeva [1974] – J. Kristeva, *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle: Lautréamont et Mallarmé*, Éditions du Seuil, Paris 1974.
- Lautréamont [1976] – Lautréamont, *Pieśni Maldorora. Poezje*, tłum. M. Żurowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976.
- Leszczyński [2002] – D. Leszczyński, „Filozofia nauki Gastona Bachelarda”, [w:] G. Bachelard, *Kształtowanie się umysłu naukowego. Przyczynek do psychoanalizy wiedzy obiektywnej*, tłum. D. Leszczyński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 328–377.
- Małyшек [2014] – T. Małyшек, *Romans Freuda i Gradiwy. Rozważania o psychoanalizie*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2014.
- Pleyner [1967] – M. Pleyner, *Lautréamont par lui-même*, Éditions du Seuil, Paris 1967.
- Pleyner [1971] – M. Pleyner, *Lautréamont politique*, „Tel Quel” (45) 1971, s. 23–45.
- Poirer [2004] – J. Poirer: *Gaston Bachelard: vers la psychanalyse et au-delà*, „Cahiers Gaston Bachelard” (6) 2004, s. 25–35.
- Sollers [1968] – P. Sollers, *La science de Lautréamont*, [w:] P. Sollers, *Logiques*, Éditions du Seuil, Paris 1968, s. 250–301.
- Soupault [1927] – P. Soupault, *Lautréamont*, Cahiers Libres, Paris 1927.
- Żurowski [1976] – M. Żurowski, „Wstęp”, [w:] Lautréamont, *Pieśni Maldorora. Poezje*, tłum. M. Żurowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976, s. 5–47.