35

Widok. Theories and Practices of Visual Culture

tytuł:
Obrazy w czaszce
autor:
Jakub Momro
źródło:
Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2023 nr 35
odsyłacz:
https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2023/35-wizualizowanie-psychoanalizy/obrazy-w-czaszce
doi:
https://doi.org/10.36854/widok/2023.35.2706
wydawca:
Widok. Fundacja Kultury Wizualnej
afiliacja:
Uniwersytet SWPS
Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

psychoza; wyobraźnia; obiekty dziwaczne; obiekty częściowe; porządek symboliczny; wyobrażeniowe; katastrofa psychiczna; halucynacja; symptom; brak; psychoanaliza

streszczenie:

W połowie lat 30. doszło do niezwykłego spotkania. Podczas jednego z publicznych seminariów poświęconych wyobraźni psychotycznej i strukturze dysocjacji psychotycznej Wilfred Bion spotkał młodego Samuela Becketta, który z przedstawionego przez Biona obrazu klinicznego uczynił punkt orientacyjny swojej praktyki pisarskiej. Obficie w jego utworach pojawiają się głosy psychotyczne, które nie mogą połączyć się w jedno, rozpraszają się i powracają jak traumatyczne widma akustyczne. Obraz psychozy jako doświadczenia niemal całkowicie mu jednak umyka. Autor omawia próby uchwycenia psychotycznej wizualności, którym towarzyszą pytania: dlaczego psychotyków nie można wyleczyć? Dlaczego wszystkie wielkie projekty psychoanalizy przegrywają swoje starcia z obrazami psychozy? Ponad tymi pytaniami unosi się wszakże jeszcze jedno, bardziej fundamentalne: czy jesteśmy w stanie dostrzec psychotyczną wizualność?

Jakub Momro - Profesor na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, filozof, literaturoznawca, eseista i tłumacz (m.in. J. Derrida, P. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, J. Kristeva, R. Barthes, P. Szendy). Opublikował monografię o Samuelu Becketcie, Literatura świadomości. Samuel Beckett – podmiot – negatywność (Universitas, 2010, seria „Horyzonty Nowoczesności". Zmienione wydanie angielskie: Literature of Consciousness. Samuel Beckett – Subject – Negativity, Peter Lang 2015) oraz studium Widmontologie nowoczesności. Genezy (IBL PAN, 2014, seria „Nowa Humanistyka"), Ucho nie ma powieki. Dźwiękowe sceny pierwotne (WUJ, 2020, seria „Hermeneia"), Jest członkiem Kolegium Redakcyjnego dwumiesięcznika „Teksty Drugie" oraz Komitetu Redakcyjnego serii wydawniczej „Nowa Humanistyka".

Obrazy w czaszce

Panu Marcinowi Siwkowi

asylum under my tread all this day
their muffled revels as the flesh falls
breaking without fear or favour wind
the gantelope of sense and nonsense run
taken by the maggots for what they are

Samuel Beckett, *Echo's Bones*[1]

[...] albowiem wszystko, co znasz,
To stos obrazów, gdzie słońce pali...

Thomas Stearns Eliot, *Ziemia jałowa*[2]

Ciemne świecidło

Psychoza to przeklęty problem psychoanalizy. Wydaje się również, że to nierozwiązywalny paradoks, który nieustanie napędza samą psychoanalizę jako naukę i jako krytykę kultury. Stanowi ona coś w rodzaju, by użyć sformułowania Aleksandra Wata[3], ciemnego świecidła; inaczej niż czarne słońce – inna alegoria analizy jako takiej – jest stanem, który pozostaje kłopotliwy diagnostycznie i sytuuje się na granicy psychospołecznej normy. Toteż psychoza od razu, w ruchu automatyzmu społecznego symptomu, przemienia się w rodzaj manifestacji ideologii, stając się powidokiem prawdziwego klinicznego doświadczenia, rozcieńczonym wyobrażeniem na temat podziału świata na normalne i patologiczne, akceptowane i niezrozumiałe, artykułowane i przemilczane.

Jak zatem zrozumieć obrazy wyłaniające się z doświadczenia klinicznego, ale do niego niesprowadzalne? Aby dostrzec ich krytyczny aspekt, należy w istocie spróbować uchwycić radykalną odmienność psychozy od innych mechanizmów psychopatologicznych – odmienność wynikającą z innej ontologii

i ekonomii psychotycznej reprezentacji, ale przede wszystkim z innej logiki wyobraźni. To wyobraźnia, jako zdolność podmiotów do tworzenia świata nie za pomocą, ale w ramach obrazów, leży u źródeł oporu, jaki psychoza stawia nie tylko medycznej, lecz także kulturowej i politycznej wizualności. Toteż wprowadzone w tym tekście pojęcie obrazów psychotycznych należy rozumieć nie tyle jako obrazy mówiące o psychozie czy wyłaniające się ze świata psychotyków, ile jako obiekty poznawcze (wizualne, dźwiękowe, literackie), z których wyłania się autonomiczna logika. Trzeba być tu i ostrożnym, i ścisłym: chodzi o obrazy na krańcach naszego doświadczenia. Tu właśnie ukazuje się psychoza: poza językiem komunikacji i światem iluzorycznych przedstawień i percepcyjnych konwencji; działa ona niczym rzecz sama w sobie, granice świata, jaki możemy sobie wyobrazić. W tej konfiguracji, w której – jak słusznie już dawno zauważył Gilles Deleuze – klinika równoważy się z krytyką, albo na zasadzie dialektycznej suplementacji, albo przez organiczną homeostazę, każda dysfunkcja posiada potencjalnie walor emancypacyjny. Innymi słowy, chodzi o to, jak powiadał Sigmund Freud, żeby zobaczyć w masywnych symptomach nie tylko chorobę, lecz także istotną część własnej podmiotowości, a zatem o to, by obrazy towarzyszące pacjentom lub ich nawiedzające przestały pełnić funkcję destrukcyjną i stały się elementem podmiotowej konstytucji. Psychoza przedostaje się do popularnego stereotypu, ale co gorsza, przenika nieco bardziej zawoalowaną doksę krytyczną, w której status psychotyka gwarantuje uprzywilejowaną pozycję podmiotową. Dzieje się tak nawet w ostrej rozprawie z romansem rodzinnym neurotyków, czyli w zwrocie ku materializmowi psyche i osadzeniu pragnienia w psychotycznym ciele bez organów, działającym niczym maszyna:

> Wydaje się, że schizofrenik wyzwala surowy, nieograniczony materiał genealogiczny, w którym może się umieścić, wpisać

> i określić swoje położenie jednocześnie we wszystkich odgałęzieniach i ze wszystkich stron. Schizol rozsadza edypalną genealogię. Stopniowo wkraczając w kolejne relacje, dokonuje absolutnego przelotu między niepodzielnymi odległościami. Genealog-szaleniec dzieli ciało bez organów siecią rozłączną. […] Wszystko odbywa się na ciele bez organów, zarówno to, co jest wpisane, jak i energia dokonująca wpisania[4].

Dla Gilles'a Deleuze'a i Félixa Guattariego psychoza może stać się narzędziem pragnieniowej indywiduacji, wyłaniania czy też stawania się, poprzez regulowanie terytorium mentalnego, kognitywnego i immanentnego, genderowego, biologicznego[5]. Problem jednak w tym, że psychoza nie daje się zredukować do świata symptomów ani wpisać w samoregulujący się mechanizm życia jako *amor fati*, miłości do zdarzeń, czyli zgody na wieczny powrót tego samego. Psychotyk w sensie ścisłym[6] nie jest podmiotem, ponieważ może być tylko chory, ale już nie nieszczęśliwy; nie jest też maszyną pragnieniową, ponieważ cały czas psuje jej skuteczność, a tym samym podważa jej funkcjonalność. A jednak psychotyk cały czas mówi i przedstawiając swoje światy, tworząc – wizualne, słowne, akustyczne – obrazy, daje świadectwo rozkoszy, w której energia miłosna w trudny do uchwycenia sposób łączy się z desperacją, bólem i poczuciem umierania bez śmierci[7].

Nieliczni chcieli zrozumieć psychozę. Dlatego mimo różnic historycznych, a przede wszystkim intelektualnych warto traktować te podejścia do psychozy synchronicznie, a nie diachronicznie. Takie podejście prezentowane jest w niniejszym tekście. Z pewnością najgłośniejsze jej całościowe i zasadniczo różne interpretacje przedstawili Gilles Deleuze i Jacques Lacan. W przypadku tego drugiego mamy do czynienia z dialektyczną propozycją interpretacji psychozy jako pola epistemologicznego oraz analizy doświadczenia psychotycznego jako skrajnej idiosynkrazji w porządku językowym, ale – co ważniejsze –

w wyjątkowości porządku wyobrażeniowego, jakim odznacza się świat pacjentów psychotycznych. Ale spośród tych nielicznych dwie figury wydają się szczególne: Samuel Beckett i Wilfred Ruprecht Bion, z przygodnego, ale bardziej niezwykłego powodu, że mówimy o spotkaniu młodego nieznanego pisarza i szukającego swej drogi klinicznej młodego psychoanalityka. Jak się zdaje, to właśnie intuicje dotyczące psychozy połączyły – na krótko, ale ściśle – te dwie postacie. Zanim jednak dotrzemy do tego historycznego spotkania o ważkich teoretycznych konsekwencjach, musimy pokonać okrężną drogę, żeby dostrzec, jak wygląda związek psychozy i obrazowania.

Szkoła nieskończonej regresji

Czy może zatem dziwić, że najciekawsze przykłady synergii psychoanalizy i psychozy pochodzą z przestrzeni literackiej? Oto definicja obrazu literackiego Maurice'a Blanchota:

> Ten ośrodek fascynacji, gdzie to, co widać, ujmuje spojrzenie i czyni je bezkresnym, gdzie spojrzenie zestala się w światło, a światło staje się czystym lśnieniem oka, którego nie widać, którego jednak nie przestaje widzieć, bo to lustrzany obraz naszego własnego spojrzenia, ośrodek ten jest pociągający i fascynujący bez reszty: to światło, które również jest otchłanią, które wszystko pochłania, światło przerażające i kuszące[8].

Dzieje się tak, jak gdyby literatura stwarzała warunki możliwości do tego, by psychoza wraz z interwencją psychoanalityczną uzyskały swą obrazową artykulację. Na pewno dzięki temu możemy ominąć nieustannie podnoszony przez psychoanalityków problem niedającej się przezwyciężyć niewspółmierności między statusem i treścią obrazów psychotycznych a światem operacyjnego języka psychoanalizy. Rzecz bowiem nie w tym, że psychoza rodzi język niezrozumiały w znaczeniu komunikacyjnym lub pokazuje dyskursywny czy

wizualny obraz, którego nie sposób pojąć, lecz w tym, że zupełnie przemieszcza ramy odniesienia dla całego świata. Zawsze problematyczne będzie zatem używanie przeformułowanych lingwistycznych ujęć różnicy, metafory i metonimii, a tym bardziej wątpliwe będzie wykorzystywanie figuracji dosłownych albo pochodnych marzenia sennego[9]. Splot pisma, snu i symptomu nie dotyczy bowiem psychotyka, który – w tym znaczeniu – nigdy nie śpi, nie śni i nie działa na jawie, utraciwszy, o czym pisze Freud, część świata, i zarazem nie podlega sprawdzianowi zasady rzeczywistości, a zatem ani nie żyje, ani nie jest martwy. Dzieje się tak dlatego, że dochodzi tu do destrukcji dialektycznej równowagi ustanawiającej popęd jako dynamikę tego, co somatyczne i psychiczne. Zaburzenie libido prowadzi do destrukcji świata miłosnych relacji, które w psychozie zastępują związki obrazowo-urojeniowe. A zatem – jak twierdzi Freud – sędzia Daniel Paul Schreber oszalał nie dlatego, że najpierw utracił część świata realnego, ale dlatego, że katastrofa libidalna zmusiła go do odbierania świata na sposób halucynacyjny i ostatecznie wsobny.

> Chory – powiada Freud – w ogóle wycofał obsadę libidalną z osób ze swego otoczenia i ze świata zewnętrznego – obsadę, która dotąd była ku nim zwrócona; w ten sposób wszystko stało mu się obojętne, wszystko było bez związku, toteż musiało zostać wyjaśnione jako „wycudowane, ulotne". Koniec świata to projekcja tej katastrofy wewnętrznej; subiektywny świat chorego zapadł się w chwili, gdy pacjent odebrał mu miłość, jaką go kiedyś obdarzył[10].

Czy psychoza jest więc tylko performatywem nieobecnego miejsca, czy też, jak słusznie określał to Foucault, dotyka braku struktury ojcowskiej[11]? Czy raczej operuje spoistością dyskursu, który w swej szczelności pozostaje niezrozumiały, to znaczy: pozostaje nieprzekładalny? Z pewnością nie sposób tu mówić o translacji w znaczeniu dwóch czy kilku przestrzeni dyskursu i obrazu, bowiem problem psychozy nie sprowadza się do idiomatycznego oporu (właściwego pracy anamnetycznej,

mnemotechnicznej czy interpretacyjnej) – psychoza w tym sensie jest ucieleśniona i jako taka w żadnej mierze nie podlega regułom reprezentacji. Można powiedzieć, że obrazy psychotyczne są dosłowne, albowiem nie sposób ich traktować jako elementów w szeregu arbitralnego oddzielenia; słowa już nie są wyrazem funkcjonalnej różnicy, lecz efektem zapętleń słów jako obrazów substancjalnych właśnie. Tak działa psychoza w pismach Friedricha Nietzschego, podobnie zdysocjowany będzie sędzia Schreber, kiedy porządkując chronologicznie dowody własnego obłędu, jednocześnie pokazuje ontologię słowa – język, który przeistacza się z systemu znaczeń w materialny obiekt. Jeśli można sobie w ogóle wyobrazić podmiot psychotyczny, to nie będzie nim ani podmiot wpisany w dialektykę pragnienia i uznania, ani subiektywność afektywno-maszynistyczna, lecz raczej jaźń powstająca jako efekt spoistości systemu językowych obiektów i wyobraźniowej redundancji.

Psychotyk, transparentny w demonstrowaniu własnej podmiotowości, nieuznającej żadnego zewnętrznego wpływu, staje się zupełnie nieprzejrzysty wtedy, gdy mówi i pokazuje łączliwość znaczeń wyłaniających się z wyobraźni na powierzchnię języka. Cierpiące ciało autora *Narodzin tragedii*, ujmowane w serie identyfikacji korporalnych, a nie logicznych tożsamości, przesuwane niczym na tablicach logarytmicznych elementarne obrazy Schrebera (boskie płomienie połączone z odbytem sędziego, wycie i krzyki, tak rytmizowane, tak formalnie dokładne i bezosobowe, że stają się artykulacją bez ekspresji) tworzą coś, czego psychoanaliza nie może uznać, bowiem nie podlega zasadzie rzeczywistości. Schreber tworzy język podstawowy, a więc nieredukowalny do znaczenia alfabet łączący słowa i obrazy w schematy, które same z siebie wypełniają rzeczywistość, ale nie podlegają regułom substytucji, jak to się dzieje w mowie intersubiektywnej i semiotycznie umownej. Psychotyk, zrywając społeczną umowę językową, zdziera tym samym zasłonę słowa, za którym miałby istnieć już

pozajęzykowy, uniwersalny sens. W ten sposób rozpad dyskursu łączy się z ekspozycją ciała na wrażenia, a także – niemal równocześnie – na obrazy o różnej intensywności. Jak określa to Schreber:

> W moim otoczeniu rzecz się tak ma na pewno; każde słowo mówione do mnie lub obok mnie, każdy słyszany przeze mnie krok człowieka, każdy gwizd kolei żelaznej, każdy wystrzał z działka, jaki oddawany jest na przykład podczas przejażdżek parowcem, itp. odbieram jednocześnie z uderzeniem w moją głowę, który w niej wywołuje mniej lub bardziej bolesne doznania [...]. Obraz, jaki się w związku z tym rysuje w mojej głowie, jest opisać słowami niezwykle trudno; wydaje się, że sklepienie niebieskie w całym obwodzie obsypane było pochodzącymi chyba z mego ciała nerwami, których boskie promienie nie są w stanie przeskoczyć lub które przynajmniej stanowiły dla nich mechaniczne przeszkody, podobnie jak oblężonej twierdzy bronią wały i rowy[12].

Ten aspekt kreacji ma swoją kliniczną cenę, ale w ogólniejszym planie pewna niestabilność między częścią psychotyczną i niepsychotyczną stanowi – jak dowodzi Wilfred R. Bion – elementarny warunek rozpoznania podmiotowego[13]. Odsłonięcie tej relacji przecina na wskroś neurotyczne, depresyjne lub narcystyczne schematy pewnego egzystencjalnego bezwładu tkwiącego w subiektywności jako takiej; chaosu, który ujawnia się wraz z potężną siłą inercyjnie powtarzalnej traumy. Innymi słowy, o ile podmiot nerwicowy powtarza to, co sam wytwarza, a nerwica jest repetycją, symulującą różnicę w czasie, o tyle psychoza oddziałuje poza tą zasadą tożsamości i inności – dzieli, przetwarza, moduluje, strukturyzuje na swój własny sposób. Podczas gdy z punktu widzenia klinicysty problem owej nierównowagi pozostaje kluczowy dla poszukiwania ścieżek reparacyjnych dla psychotyka, w perspektywie krytycznej widzimy, że niezbędnym ruchem analitycznym okazuje się odsłonięcie tego psychotycznego aspektu (niekiedy rdzenia)

jednostkowości.

Stanowisko Biona jest wyjątkowe dlatego, że – używając kategorii idealnych obiektów geometrycznych i idealizacji matematycznej – osadza on psychozę poza dwoma determinizmami: naturalistycznym i lingwistycznym. Dzięki temu pozwala zobaczyć dynamikę psychiczną nie tyle w sieci relacji symbolicznych oraz w percepcyjnych derealizacjach, ile w gęstej i niezwykle trwałej percepcyjnej kratownicy, w obrębie której dochodzi do zróżnicowanych, ale logicznie dowodliwych przekształceń[14]. W dialektycznym skurczu obłęd nie jest czymś odseparowanym od realizmu, lecz pozwala dostrzec w społecznej normie zarys patologii, której nie da się zrozumieć (choćby w trybie negatywnym), używając narzędzi wytworzonych przez tę racjonalność. Stąd też efekt wewnętrznej spójności świata wirtualnych, a więc cały czas aktualizowanych obrazów, które podmiot tyleż produkuje, co powtarza. Najlepszą analogię dla „choroby nerwów" stanowi patologiczne przekształcenie, które zarazem jest pewnego rodzaju polem interpretacji, a nie wyłącznie klinicznej deszyfracji syndromów chorobowych:

> Pierwotne doświadczenie, urzeczywistnienie – w przypadku malarza będzie to malowany obiekt, a w przypadku psychoanalityka doświadczenie analizowania pacjenta – są w procesie malowania przekształcane w obraz, w analizie można uznać je za przynależną do tej samej grupy przekształceń. Interpretacja jest przekształceniem; w celu ujawnienia niezmienników, jakieś doświadczenie, odczuwane i opisywane w jeden sposób, jest opisywane w inny[15].

W rezultacie wyobraźnia psychotyczna staje się po części udziałem każdej wyobraźni jako formy poznawczej. Toteż pytanie o literaturę jako ekspozycję nie tylko psychotycznej części jaźni czy subiektywności, lecz pewnych schematów wyobrażeniowych, zyskuje szczególną wagę wtedy, gdy tradycyjna forma wglądu w psyche za pomocą literatury czy sztuki jako mechanizmu

sublimacyjnego przestaje wystarczać[16]. Innymi słowy, psychoza naprawdę kwestionuje istnienie świata, i jest to realny, jak to trafnie określał Derrida, opór psychoanalizy[17] – obraz tego oporu umożliwia wyjście z paradygmatu analizy jako nauki czy też szkoły nieskończonej regresji. Z tego punktu widzenia w doświadczeniu psychotycznym załamuje się lekcja psychoanalizy jako wariacji na temat czysto logiczny, lub – jak to określał rówieśny Freudowi Karl Popper – jako „mitu schematu pojęciowego"[18]. Psychoza okazuje się do pewnego stopnia nieuleczalna, bowiem nie ulega inwersji – jej radykalność przypomina „twarde dno litej skały" libido i pragnienia[19]. O dotarciu do niej marzył Freud, ale udało się to – za ogromną cenę – pacjentowi, którego analizował za pośrednictwem tekstu, czyli Schreberowi, odsłaniającemu tylko jedną stronę swego życia; jedyną, bowiem psychoza zabrała pozostałe. Tymczasem to właśnie medium pisma zasadniczo zmienia cały układ odniesienia i pozwala potraktować psychozę nie jako metaforę podmiotowości (w tym przypadku to niemożliwe, a w każdym innym zaburzeniu etycznie i teoriopoznawczo wątpliwe), lecz jako zarys świata, którego nie możemy zrozumieć, ale o którym musimy mówić i pisać.

Wyobraźnia larwalna

Pierwsze załamanie nerwowe Samuel Beckett przeżył tuż po śmierci ukochanego ojca. Między rokiem 1935 a 1937 rozciąga się czarna smuga życia w niedopełnionej żałobie. I choć wydaje się, że dochodzi w tym przypadku do konwersji żałoby w melancholię, pozwala mu ona przetrwać w Londynie, w którym wiedzie żywot dziecka z dobrego, zamożnego protestanckiego irlandzkiego domu po elitarnych studiach w Trinity College[20]. Przetrwalnikową figurę ojca – dobrego obiektu – pisarz traktował jako swój największy i nienaruszalny skarb, ową platońską agalmę, która stała się z kolei elementem ontologii Lacana[21]. To coś w samym sercu naszego życia, enigmatyczne „coś", co nie

podlega próbie rzeczywistości, nie stanowi też „obiektu małe a", więc nie otwiera nas na otchłanne i bezpostaciowe Realne, ale też nie jest czysto fantazmatyczne. To niemożliwe (mentalnie i pragnieniowo) i jednocześnie konieczne (w porządku śmierci naturalnej) wyzwanie powoduje, że Beckett zaczyna pisać, chcąc stworzyć rodzaj inskrypcji czy krypty, w których mógłby rozsiewać ślady relacji z pochłoniętym przez śmierć obiektem miłości. Tyle że ojca nie ma także w porządku patriarchalnym, albowiem jego miejsce zajmuje matka. Czy chodziłoby zatem w tym przypadku o zwyczajne odwrócenie schematu trójkąta rodzinnego, o może nieco bardziej radykalną, może nawet obsceniczną formułę matczynego Nad Ja? Tylko do pewnego stopnia.

Beckettowi zależało zapewne na podtrzymaniu narcystycznego popędu destrukcji, po to, by unieważnić cały świat, a tym samym ocalić niewypowiadalne marzenie o najintymniejszej relacji z ojcem. Surowa, niedostępna i ostatecznie wroga matka przeobraża się w nienawistną zewnętrzną rzeczywistość, w której Beckett ani nie chce żyć, ani nie chce z nią negocjować warunków możliwości własnej egzystencji. W tym sensie świadomość jako centralny problem całej twórczości Becketta nie neguje siły relacji libidalnych, tylko wręcz podkreśla ich funkcjonalność, zachowując samą ich konstrukcję bez symbolicznych odniesień związanych z płcią kulturową, a nawet biologiczną. Właśnie w tym przesunięciu u Becketta wyobraźnia oparta na różnicy seksualnej[22] zostaje wykorzystana do pokazania strukturalnego uwarunkowania popędu, a nie jego związania z obiektem. Widać to w niesamowicie konsekwentnie rozwijanym projekcie pisania jako formy myślenia, w którym to, co „inne" wobec refleksji, może przybrać tylko jej zintensyfikowaną formę – nic poza tym. Beckett odwraca teoretyczną czy filozoficzną zasadę redukcji, a zamaskowane kompleksy, resentymenty i miłosno-erotyczne frustracje opisuje najpierw dość tradycyjnie w kluczu wysokiego modernizmu, niekiedy awangardy, dokonując czegoś w rodzaju nieskończonej kontrakcji popędu – w ten sposób bezkształtna

materia libidalna przechodzi, by tak rzec, przez wąską śluzę pisma i głosu, inskrypcji i krypty, stając się prawdziwą nauką nieświadomości. Trudno zatem nie odnieść wrażenia, że u Becketta nieświadome towarzyszy pisaniu jako pewna nadwyżka. To zysk, który pozwala pisarzowi niejako programować swoje teksty, w których formalne reguły oparte są nie na metaforach i metonimii, ani nawet nie na figurach czy tropach, lecz na homologiach, permutacjach i kombinacjach linii mówienia, tworzących z kolei podstawę dla rzutów geometrycznych, czy na najprostszym poziomie izomorficznych schematów łączących dwa światy – ciało i umysł. Tak dzieje się we właściwym, to znaczy uznanym za taki przez autora, debiucie, w *Murphym*[23].

A przecież nie chodzi tu o cyzelowanie obrazu świata, który Beckett chce nam zaproponować. Dzieje się raczej odwrotnie: rzeczywistość przepoczwarza się w bezosobowy strumień mówienia, przenikający nas niczym muzyka albo powietrze, raz wydaje się czymś najbardziej osobliwym, raz naturalnym, niezauważalnym i niekontrolowalnym oddechem czy zewnętrznym stanem pogody. Beckett często stosuje zatem podwójny zabieg. Pismo jest zapisem (bardziej matematycznym niż partyturowym), ale głos drżący i migotliwie obecny na granicy znaczenia i bezsensu ujawnia organiczne determinizmy, które gest pisania wtórnie musi przełamać, by pismo to mogło się ujawnić. Ekspresja zostaje nie tylko podporządkowana gramatycznej neutralności, ale w sensie popędowym znajduje sobie miejsce w widmowej przestrzeni, gdzie skraca się oddech i kończy literatura. Nietrudno zrozumieć, że o ile system matematycznej organizacji dyskursu mógł stworzyć metodę, o tyle zdarzeniowy i cielesny charakter mówienia, nawet jeśli byłoby to brzuchomówstwo, stanowi opór już nie pojęciowy czy relacyjny, lecz przede wszystkim materialny. Czy właśnie tam w chropawych, mętnych obrazach i powidokach nie działałby symptom? Innymi słowy, czy ascetyczna wyobraźnia, ze

strukturalnej konieczności, nie czyni z każdego obiektu figuralnego w tekście symptomu, który nie potrzebuje niczego poza sobą? Czy Beckett ostatecznie nie osiąga kresu pisania rozumianego jako praca analityczna?

Pisanie, które wieszczy swój kres, to przecież szukanie tego jednego jedynego miejsca dla symptomu, w którym staje się on obojętny dla pacjenta, okaże się doskonale pustą formą, czystą granicą między wnętrzem a zewnętrzem. Problem polega jednak na tym, że to, co w tekstach Becketta chętnie bralibyśmy za symptomy, w dodatku pokazane z niesłychaną precyzją podwójnego krytyczno-klinicznego trybu, stanowi wyraz zupełnie innej logiki – psychotycznej spójności relacji znakowych. U podstaw rzeczywistości doskonale koherentnej chaos nabiera logicznej formy niemożliwej do wytrzymania sprzeczności, zarówno logicznej, jak i ontologicznej. Ten zawrót głowy polega na swobodnym przechodzeniu ze świata literalnej, wyrazowej i artykulacyjnej spójności do świata inkongruencji odniesień i sensów, a czasem po prostu rozkładu świata komunikacji, w którym panuje zupełna niespójność. Te dwa poziomy są od siebie nieoddzielne i demonstrują kliniczny przypadek zerwania paktu ze światem, jednak nie na narcystycznej zasadzie wycofania obsady libido, ale poprzez całkowite pominięcie tej konieczności.

Skoro tak, to psychotyk nie podlega prawu emancypacji rozumianej jako zdolność do przekraczania własnych fantazmatów, bowiem to cała zespolona z nim rzeczywistość jest już od zarania upodmiotowiona. Z konieczności uniemożliwia to zajęcie jednego miejsca w systemie symbolicznym, patrzenie z określonej, zmiennej, ale nieuchronnie partykularnej – ludzkiej – perspektywy. Psychoza stanowi więc odwrotność ideologii, ale ceną za ten rodzaj obiektywizmu jest utrata części rzeczywistości i nieprzechodniość indywidualnego doświadczenia. Lacan opisuje

to z kartezjańską precyzją:

> Aby cokolwiek mogło się odnosić – względem podmiotu i Innego – do jakiegoś fundamentu w realnym, potrzeba, aby istniało gdzieś coś, co nie oszukuje. Dialektycznym korelatem podstawowej struktury, czyniącej z mówienia podmiotu do podmiotu mówienie, które może zwodzić, jest to, że istnieje także coś, co nie zwodzi[24].

W tym sensie należy rozumieć problem z formacją psychotyczną tak, że nie jest ona ani obroną, ani fantazją, ale radykalną separacją, z której rodzi się świat zrywający z trajektoriami pragnienia ustanawianymi przez kulturo-historio-naturę. Samo to zerwanie powoduje, że ginie też struktura języka zakładająca zdolność do tworzenia nowej substancji obrazowej, a zatem i metafor czy figur profilujących ekspresję. Psychotyk nie dysponuje żadnymi symbolami, ponieważ jego wyobraźnia, uchwytna na poziomie składowych elementów, wytwarza nieprzeniknioną prawdę połączeń, współrzędnych, rzutów, całej rozbudowanej maszynerii ustanawiania relacji, w której obraz pełni rolę osobliwości krążącej w nieustannie przesuwanych ramach. Dość przypomnieć paradygmatyczne pod tym względem *Pamiętniki nerwowo chorego*; wszystkie rozdziały są do siebie podobne pod względem treściowym, ponieważ imaginarium Schrebera zostało ograniczone do kilku rekwizytów, wokół których tworzy sieć związków – powtarzalność i modulacyjny charakter umożliwia sędziemu sporządzenie swoistego raportu z choroby i rejestru elementów składających się na objawienia jego świata.

Podobnie rzecz ma się z Beckettem. Ucieczką od melancholii jako patologicznej, niemogącej się zakończyć żałoby stało się dla niego najpierw wzmocnienie kartezjańskiego dualizmu, przeobrażającego się w różnicę seksualną[25] w pierwszych utworach zarówno poetyckich, jak i prozatorskich, a znajdujące swój finał w ostatniej części trylogii prozatorskiej pisanej w latach

50. XX wieku, czyli w *Nienazywalnym*, gdzie poruszamy się w narracyjnym labiryncie zgodnie z techniką ześlizgów psychotycznych. W tych dziwnych czy raczej dziwacznych miejscach, zawirowaniach opowieści i przystankach wypowiedzi napotykamy quasi-obiekty – są one obecne, ale obecnością, której nie rozumiemy. W tym sensie wczesne utwory Becketta zgadzają się absolutnie z jego ostatnimi stychicznymi prozami (pisanymi od połowy lat 60.), a te ostatnie z kolei tłumaczą pierwsze wiersze czy opowiadania. Ta rzadko spotykana spójność ma jednak swoje konsekwencje czy też cenę: czy istnieje bowiem autorka albo autor pozwalający tak bezwzględnie i z taką konsekwencją prowadzić się głosom, które okalając tekst z zewnątrz, niejako zawczasu wypełniają to, co czytamy, jako literę, ciąg znaków czy najbardziej choćby zredukowany obraz?

Literatura jest próbą artykulacji obłędu, czy też – jak postrzegał to Schreber wespół z Freudem – „choroby nerwów". To rodzaj aksjomatu regulującego użytki, jakie Beckett czyni z języka i wyobraźni. Zasadnicza zmiana w stosunku do niepsychotycznych formacji podmiotowych polega na usunięciu metaforyczno-symbolicznego systemu odniesień i wprowadzeniu reguły konfliktu różnych form percepcji jakości oraz – co równie istotne, a chyba rzadziej podkreślane – zastąpieniu referencjalnej czy indeksowej reguły mówienia modelem metamorfozy. Spójrzmy na jeden krótki utwór Becketta, tytułowy wiersz z jego debiutanckiego tomu *Echo's Bones*.

> asylum under my treat all this day
> their muffled revels as the flesh falls
> breaking without fear or favour wind
> the gantelope of sense and nonsense run
> taken by the maggots for what they are [26]

To liryczna miniatura, w której słychać wpływy koncepcji epifanii Jamesa Joyce'a, gnomicznych wierszy Ezry Pounda oraz związki z katastrofizmem Eliota. Takie wyliczenie tylko zasłania

jednak podstawowy libidalno-pragnieniowy wymiar tego wiersza. Czynnikiem spajającym jest tu bowiem czas przemiany, czas jako morfologia tego, co postrzegalne, i tego, co subiektywnie odczuwalne, a co wydostaje się na powierzchnię tekstu jako rodzaj temporalnej idiosynkrazji. Choć w Beckettowskiej inwersji mitu o Narcyzie najwyraźniej widać materialistyczne przekształcenie świata, to problemem naczelnym jest Echo jako rezonator pragnienia, ujętego w całej swej niepochwytności. Echo mówi o samej sobie, którą automatyzm lingwistycznej, a w zasadzie akustycznej repetycji podtrzymuje aż do cielesnego zaniku, zamknięcia tekstu czy po prostu upadku świata otorbionego znaczeniami. Echo to granica metamorfozy jako takiej, to chwila, w której nie wiadomo, czy w ogóle istnieje rzeczywistość symbolicznych relacji, mówienia i rezonowania z innym[27]:

> Lecz miłość nie wygasła, rośnie ze zranionej dumy. Od czujnych trosk wychudła do samej skóry, aż ciało rozpływa się w powietrzu. Głos tylko i kosteczki zostały, głos pozostał – kości zmieniły się w skałki. Odtąd kryje się w lesie, nikt jej nie zobaczy w górach, każdy może usłyszeć. To, co w niej żyje, jest głosem[28].

Ostateczny kres języka nie wieszczy śmierci podmiotu, a zamilknięcie to nie emfatyczna negatywność, która w dialektycznym ruchu przywraca wartość resztce pozostałej z życiodajnego procesu mówienia. Śmierć mowy to przejście do innej relacji z obiektem – sytuacji, w której rzeczywistość intersubiektywna przestała istnieć jako rama odniesienia, a narcystyczny samozwrotny refleks to już nie odbicie agresywnego i mocnego podmiotu, lecz dowód na to, że prawdziwy świat został zastąpiony przez wir cyrkulujących fantazmatów – bez końca i bez początku. W każdym z tych przypadków koniec (skądinąd tytuł ważnego w tym kontekście opowiadania Becketta)[29] stanowi *factum brutum*: poza nim zieje

otchłań niezróżnicowania, ekscentrycznych i nieubłaganych powtórzeń, które nie mogą się wysycić jakimikolwiek znaczeniami. To obłęd wynikający z radykalnego i bezpowrotnego oddzielenia od sfery obiektów. Toteż w *Echo's Bones* ostatecznie ważna jest nie marginalizowana figura nimfy ani nawet resztki, które po niej pozostają, lecz rodzaj uprzestrzennienia śmierci symbolicznej jako utraty pragnienia – Echo to zawsze echo. Skoro tak, to „larwy" z piątego wersu nie są figurą czy metaforą czegokolwiek, lecz stanowią obraz przecinający na wskroś język jako sumę dających się zrozumieć sensów: larwa stanowi tautologię w stanie czystym, jest tym, czym jest, jako poetycka syntagma, kleistość słów, które regulują wewnętrzny świat wiersza.

Tak oto rodzi się psychotyczny obraz, będący znamieniem na pofałdowanej powierzchni samowystarczalnego języka. Nie chodzi tu zatem o symptom, ani nawet, by posłużyć się określeniem Lacana, syntom[30], lecz o substytut rzeczywistego obiektu. Beckett w pięciu wersach rozsnuwa zatem cały obłędny świat, w którym rozpadają się relacje, a więc możliwości pragnień. I tak jak katastrofa miłości powoduje ostatecznie coś więcej niż destrukcyjne lub fetyszyzowane milczenie, tak katastrofa symboliczna sprawia, że sens i nonsens wydane są na pastwę boskiej przemocy (typowa psychotyczna figura), bez końca i wytchnienia. Na końcu tunelu okrucieństwa, gdzie nie sposób uciec od doświadczenia tortury mówienia, znajduje się urojony świat[31], z całym swym przerażającym determinizmem, z niezmienną koniecznością powstawania i ginięcia – świat zamieszkiwany przez halucynacje tak realne, jak tylko realne mogą być obrazy znajdujące się w czaszce psychotyka. Można jednak odwrócić tę sytuację, choćby po to, by zobaczyć ekstremum, którego Beckett dotyka w swym wierszu. To sam sens jako niezbywalny element organizacji psychotycznej staje się podmiotem, nie na zasadzie teoretycznej hipostazy, lecz jako bolesna inkarnacja bytu. W ten sposób widać, że to nie kości, lecz larwy zamieszkujące rozkładające się ciało i jesienną gnilną

materię ucieleśniają język jako – by posłużyć się słynną wizją Hugo von Hofmannsthala – „słowa rozsypujące się w ustach jak grzyby”[32], a więc także jako literę bezosobowej separacji.

Jeśli więc psychoza stanowi mechanizm oddzielenia, to nie polega on na rozłączeniu pogrążającego się w obłędzie podmiotu od istniejącego obiektywnie i empirycznie świata, ale na wycofaniu obsady konkretnego obiektu, cofającego podmiot do fazy preedypalnej, w której lęk działa jeszcze jako heterogeniczna bezforemność. Psychoza zamyka dostęp do tej regresji na poziomie idiolektu i obrazu – mowa psychotyka nie jest splątana, najczęściej działa niczym sprawnie naoliwiony mechanizm substancjalizowania słów. Ten język-byt omija relację z porządkiem symbolicznym jako porządkiem prawa, stając się zamkniętą rzeczywistością, która – co jest rodzajem aksjomatu psychotycznego – obywa się bez traumy.

Właśnie dlatego sędzia Schreber nie był nieszczęśliwy, nie odczuwał braku w języku, którym się posługiwał; stworzył poprawnie skonstruowany świat słowny, który zarówno w rzeczywistości międzyosobowej komunikacji, jak i dla Innego może istnieć wyłącznie jako wydzielona sfera strukturalnej, symbolicznej, klinicznej i egzystencjalnej niedorzeczności. Skoro tak, to mowa psychotyka jest z zasady pozbawiona symptomów, ponieważ absolutną spójność symboliczną osiąga się tu za cenę straty samej straty, do której psychotyk nie ma dostępu. Nie ma w tym świecie ani melancholii, w której podstawową strukturą formalną jest alegoria i podtrzymujące je raniące powtórzenie, ani też nerwicy, dlatego że seksualność w spójnym świecie halucynacji stanowi jedność z pozostałymi aspektami życia. Ostatecznie zatem psychoza jako jedyna formacja psychiczna nie potrzebuje sublimacji, bowiem w tym wypadku nie ma nic poza sublimacją – nie ma sfery cierpienia, które wymagałoby reparacji. Trauma nie istnieje, bowiem wytwarzające ją objawy raz po raz stabilizują autonomię tego świata. Innymi słowy, psychoza w swej konstytucji unieważnia symptom, gdyż działa znacznie głębiej,

u samych podstaw ludzkiego aparatu psychicznego, wyobcowując ucieleśnioną jaźń, której przyszło się konfrontować z niemym, przerażająco pustym światem. Psychotyk działa zatem od dysocjacji do halucynacji i odwrotnie, a świat jego wyobraźni to nie tylko przestrzeń rozstrojonych zmysłów i rozregulowanej percepcji, lecz przede wszystkim rzeczywistość obrazów, których nie sposób usunąć z głowy.

Właśnie dlatego nie ma tu powrotu wypartego, które nie tyle nie daje się odróżnić od samego wyparcia, ile po prostu nim jest[33]. Z perspektywy psychotycznej porządek wyobrażeniowy charakteryzuje się pewną sztywnością, dzięki czemu zostaje zredukowany neurotyczny lęk, ale właśnie w tym miejscu czy w tym momencie doświadczenia podmiotowego rodzą się struktury obsesyjno-paranoidalne. Wyparcie zostaje więc unicestwione jako wróg utrwalającego się w mechanizmach postrzeżeniowych scenariusza lub scenariuszy fantazji. W najtrudniejszych przypadkach psychozy obraz zatrzymuje się niejako na progu derealizacji i paranoi, stanowi coś w rodzaju wibrującego, migotliwego lub ziarnistego powidoku, którego fizykalne parametry można regulować. To właśnie tam dochodzi do ustanowienia fantazmatu powielanego w aktach wsobnej mowy, stanowiącej zarazem rodzaj obsesyjnej demonstracji, hypotypozy, trwającej o tyle, o ile może związywać wewnętrzny porządek psychotycznie utrwalonej wyobraźni. Obraz werbalny, wizualny czy akustyczny jest więc faktem, a mówiąc ściśle: obiektem fizycznym zastępującym obiekt pragnienia, a ostatecznie – obiekt miłości.

Czy nie o tym właśnie mówi wiersz Becketta? Miłość staje się nie tyle wymagającym opłakania nieszczęściem, ile faktycznym, najbardziej prymitywnym, pierwotnym i w tym znaczeniu najbardziej dojmującym doświadczeniem, o którym nie sposób zapomnieć i którego obrazów nie można usunąć. Zamiast tragedii Narcyza i Echa, ale też zamiast samego procesu niesamowitej, fenomenologicznej przemiany nimfy w echo jako zjawisko

językowej retrakcji i kontrakcji oraz redukcji do dźwiękowego zjawiska, u Becketta pozostaje temporalność ograniczona do działania tortury życia i zamierania w mowie. Sam język bowiem to nie tylko skamieniałość rozumiana jako ślad podmiotowej nieobecności, ale też autoteliczna i materialna forma, percepcyjne zniekształcenie morfologiczne (dotykające zatem porządku wyobrażeniowego) i ontologiczne (a więc zachodzące w porządku symbolicznej deformacji znaku), które Lacan niezwykle trafnie określił mianem lamelli[34]. Beckettowska wizja tego materialnego, niemożliwego do uśmiercenia obiektu jak bodaj żadna inna w dojrzałej nowoczesności wypełniona jest tymi zniekształceniami i bezforemnością. Obsesyjnie pojawiają się one się niczym robaki wdzierające się w świadomość jako formę wytwórczej i poznawczej wyobraźni. To cieleśnie odczuwane słowo-obrazy: robaki w mózgu, traktowane dosłownie, ale też jako dźwięki: resztkowe melodie, akordy, resztki słowne, których nie sposób pozbyć się z głowy, przedostające się i zakotwiczające pod czaszką, zakrzywiające i ostatecznie załamujące wszelką możliwość percepcji, a więc – ostatecznie – bycie w świecie[35].

Ale czy właśnie to minimum wyobraźni jest cienką granicą między nadkrytyczną refleksją i spojrzeniem nowoczesnego podmiotu a radykalnym odpodmiotowieniem? Czy ten literacko-refleksyjny eksperyment z psychozą zapowiada więcej niż realizuje, kiedy całkowicie nie pozwala się zainstalować podmiotowi, a mowie odbiera krytyczną moc, zwalniając ją zawczasu ze wszelkich zobowiązań wobec zasady rzeczywistości czy walki o uznanie? Wydaje się, że w tym złożonym świecie istnieją trzy nierozdzielne porządki. Pierwszy, kliniczny, w którym należy dostrzec różnicę między psychotyczną i niepsychotyczną częścią w myśleniu i percepcji pacjenta. Drugi, analityczny, w którym doświadczenie kliniczne uzyskuje – dzięki refleksji nad porządkami symbolizacji – artykulację i konceptualizację w postaci językowej i relacyjnej nauki o nieświadomości. Trzeci, krytyczny, w którym badanie granic refleksji i zakresu pojęć jest

również badaniem granicy między racjonalnością i irracjonalnością, a ściślej: myśleniem o warunkach, w jakich może dojść do przekształcenia racjonalności w nierozum. Obrazy psychotyczne można zrozumieć, jak się zdaje, tylko wtedy, gdy te trzy porządki są traktowane równoprawnie.

Także pod tym względem Beckett jest nieprześcigniony. W jednym ze swoich najbardziej abstrakcyjnych, ale zarazem najmocniej nasyconych niejasnymi, choć intensywnymi emocjami i wrażeniami utworów mówi, że wyobraźnia istnieje tylko wtedy, gdy już nie można sobie niczego wyobrazić. To jeden z najpiękniejszych obrazów psychotycznych w nowoczesnej literaturze. Inicjalny ruch wyobraźni prowadzi nas do rotundy, mieszczącej i strzegącej enigmatyczne postacie; my sami także na chwilę wchodzimy w ten świat, by dotrzeć do miejsca, w którym na zewnątrz wyjściowego obrazu znajduje się ten sam stary, niemal kosmologiczny zakaz o koniecznej negacji każdego przedstawienia. Ale właśnie mimo to wyobraźnia krytyczna jest nie tylko możliwa, lecz także uwalniająca: „Nigdzie śladu życia, powiadacie, phi, to dopiero, wyobraźnia martwa, tak, dobrze, wyobraźnia martwa, wyobraźcie sobie"[36].

Czarne dziury

Być może jednak obłęd zapisany przez Becketta prowadzi w jeszcze bardziej ekstremalne rejony wyobraźni psychotycznej. Jego pisma, zwłaszcza te powojenne, oparte są w dużej mierze na partyturowych przestrzeniach dramatycznych oraz na uporczywie doskonalonych figurach geometrycznych i stereometrycznych. Choć ustanawiają one całą wyobraźnię, a w każdym razie – na zasadzie złożonej i perfekcyjnej struktury przestrzennej czy wielowymiarowej bryły – ją stabilizują, to same w sobie nic nie znaczą. Dość przyjrzeć się *Wyludniaczowi*, w którym podmioty zostają zastąpione humanoidami, bezpłciowymi, obłymi monadami zamkniętymi w przestrzeni

masywnego bloku – to świat, w którym życie wycieka wraz z prowadzoną odcieleśnioną, neutralną czy nawet metajęzykową narracją. Samotność wewnątrz bryły wydaje się samotnością absolutną, choć dopiero obleczony w bezlitosny, beznamiętny i techniczny opis, masywny i bezwładny blok staje się – znów – tautologicznym obiektem postpragnieniowym, który podkreśla powszechną samotność wyższego rzędu. W tym sensie ten pozornie prosty obraz nic nie znaczy, nie odsyła do żadnego sensu ani go nie wytwarza – to matryca, rodzaj paradygmatu wiedzy, stabilizującego oraz normatywizującego wszelkie możliwe ontologiczne i postrzeżeniowe aberracje. Angielski tytuł tego utworu jest bardziej dosadny i wskazuje na dantejskie przekleństwo bycia w czyśćcu, w połowicznym trwaniu z minimalną świadomością własnego losu. Tak zatem wyglądają psychotyczni straceńcy, *The Lost Ones*:

> Lecz i oni, gdy tylko pulsowanie ustaje, zamierają w bezruchu, w pozycjach, bywa nieraz, zgoła nieprzyzwoitych, póki kryzys nie minie. W chwili tej jeszcze bardziej niesamowite są oczy, gdyby je tylko było choć trochę lepiej widać, zazwyczaj rozbiegane, a oto nagle zastygłe, utkwione w pustce lub w czymś od dawna znienawidzonym, jak choćby w innych oczach, i topiąc w sobie spojrzenia, zamiast uciekać z nimi[37].

Ta zmiana w obrazowaniu psychotycznym nie wzięła się u Becketta znikąd. Doświadczywszy rozpadu podmiotowego, pisarz trafia na kozetkę do wówczas wiernego i już wybitnego ucznia Melanie Klein, później coraz bardziej samodzielnego, a w końcu bodaj najbardziej ekscentrycznego psychoanalityka, czyli Wilfreda R. Biona[38]. Spróbujmy zrozumieć, co się wydarzyło przez ponad dwa lata intensywnej terapii Becketta. Niezwykle trudno ustalić rzeczywisty moment psychicznego załamania pisarza[39], ale ta niemożność staje się zrozumiała z perspektywy uwewnętrznionej zapaści porządku symbolicznego. Dopiero *libido scribendi* pozwoliło Beckettowi na nowo zorganizować nieprzywiedlne języki w jedną metaliteracką wyobraźnię.

Nietrudno zrozumieć, że kompozycja podmiotu w pierwszych utworach autora *Molloya* zapowiedziała to, co wydarzy się kilkadziesiąt lat później, kiedy od gotowej partytury językowej ważniejszy stanie się rodzaj medytacji nad bezcelowością mówienia w sytuacji, kiedy mowa i mówienie nie służą już niczemu, nawet swej – logicznej i znaczeniowej – negacji.

Do załamania nerwowego doszło w wyniku nagłej, zdarzeniowej identyfikacji z obrazem klinicznym, który często przywoływał Carl Gustav Jung. Słuchając jego wykładu w 1935 roku, młody Beckett utożsamił się z wizją niewłaściwych narodzin[40]. Młoda pacjentka Junga śniła nieskończony koszmar podwójnej i nierozwiązywalnej negacji, a zarazem splątania dwóch interferujących ze sobą modalności egzystencjalnych: życia biologicznego i widmowej nierzeczywistości. To właśnie ta historia zawiązała wszelkie lęki młodego pisarza i stała się fundamentalnym obrazem-paradygmatem, a raczej – jak powie Bion – obrazem-siatką-kratą, strukturyzującą percepcję i wyznaczającą granice intersubiektywnej prawdy. Toteż idea „bycia nienarodzonym za życia" wskazuje oczywiście na pewien rodzaj fantazji wymierzonej przeciwko determinizmowi istnienia jako stanu wegetatywnego, ale zarazem przekłada się na sposób organizacji podmiotowości na poziomie preedypalnym. Doprowadzając na skraj samą możliwość reprezentacji i zapośredniczenia, językowego uobecniania i prawa Innego, psychoza zawiesza reguły rozumności na elementarnym poziomie ontologicznym. W odróżnieniu od nerwicy nie daje żadnych symptomów, co więcej, pozwala uniknąć wielorakiego konfliktu libidalnego z rzeczywistością i obiektami[41]. W największej intensywności stanów psychotycznych nie chodzi o konkretny obraz (na przykład słynne promienie boskości u Schrebera), ale o to, że pierwotną scenę traumy zastępuje scena refleksji, która powstaje – jak twierdzi Bion – „po namyśle". Wówczas do głosu dochodzi obraz w stanie czystym – to wyobraźnia separująca podmiot od świata i innych, od świata bólu, w którym koherentny

system metaforyczny rozpada się pod naciskiem cierpiącego ciała[42].

Złożona w poszczególnych realizacjach, ale bardzo prosta co do zasady Beckettowska wizja literatury jako procesu poznawczego zawiera się w inicjalnych pytaniach *Nienazywalnego*, dotyczących zagadki istnienia w czasoprzestrzennej całości. Pytania te, choć pozbawione scjentyficznego instrumentarium, stają się rodzajem ucieleśnionej kosmologii. Samo Nienazwane czy też Bezosobowe, jak można tłumaczyć tytuł tej quasi-powieści, to nie tyle alegorie czy obrazy mentalne istniejące pod nieobecność konkretnego podmiotu, ile – wedle określenia Biona – dziwaczne obiekty[43], łączące się ze sobą wedle idiosynkratycznej paralogiki fantazji, unicestwiające możliwość ekspresji po to, by uniemożliwić dojrzałą relację z obiektem, w której mogłyby się zrodzić pragnienie lub miłość. W tej perspektywie filozoficzny solipsyzm idzie ręka w rękę z analitycznym oporem przeciwko tworzeniu relacji afektywnych czy emocjonalnych, a w konsekwencji przeradza się w akustyczne mrowienie różnych głosów pod czaszką. Powstały z nich bezmiar głosów i dźwięków, ich polirytmia i wielość pozostają zamknięte w szczelnym i irracjonalnym systemie nazw i imion, określeń i odmian słów, stających się substancjami, poronionymi przedmiotami, wokół i wobec których konstruuje się świat psychotyka. W żadnym porządku ludzkiego poznania nie znajdziemy tak deterministycznego i jakże często nieodwracalnego wzoru na utożsamienie słów i rzeczy. Skoro tak, to retrospektywnie mniej lub bardziej dokładnie można prześledzić upadek systemu symbolicznego, okoliczności tej klęski i próby upodmiotowienia. Ten skrajny i paradoksalny niemy wyraz, owo gadatliwe milczenie pozwala dostrzec, że zerwanie łańcucha znaczącego wywołują bardzo konkretne, organiczne i fizjologiczne interwencje w świat nierozwiązywalnego splotu słów i rzeczy – u Schrebera będzie to słynne wycie, u Becketta oddech jako przerwa ustawiająca warunki mówienia, a często

również całą tekstową, dramaturgiczną i performatywną formę wypowiedzi czy mówienia[44].

Dotykamy tu bodaj najważniejszego punktu, kiedy myślimy o możliwościach uchwycenia obrazów psychotycznych poza ich ścisłym morderczym samozwrotnym systemem, stawiającym pod znakiem zapytania nie tylko możliwość metajęzyka, lecz także świata wytworzonego przez język podstawowy, który pojawia się wtedy, gdy nie działa już prawo symboliczne, a fantazmat nie dotyka w żaden sposób psychotycznego podmiotu[45]. To miejsce absolutnej alienacji, czarna dziura, w której nie tylko zapada się język, ale całkiem dosłownie przepada cały świat jednostki; to miejsce samotności niełagodzonej żadnym paliatywem porozumienia czy choćby delikatnego kontaktu. Czy nie jest aby tak, że ekstremalne warunki formalne są zarazem owym dziwnym miejscem wyobraźni, gdzie czas i przestrzeń stanowią węzeł, i gdzie tkwią sekrety ludzkiej duszy[46]? Bion miał z pewnością rację, chyba jako jedyny z psychoanalityków, że choć to, co składa się na syndrom psychotyczny, czyli elementy i procesy derealizacji oraz dysocjacji, stanowią absolutną podstawę do zrozumienia psychozy, to ostatecznie najważniejsza dla pacjenta zawsze będzie sama warstwa urojeniowa, która wynika z pewnej dynamiki zjawisk percepcyjnych, materializowanych i odcieleśnianych przez umysł. Tłumaczy to, dlaczego psychoanaliza sprowadzała psychozę do odwróconej wersji nerwicy lub perwersji, czyli do pewnej mniej lub bardziej rozległej ekonomii obrazu klinicznego i krytycznego. Tymczasem, jak trafnie ujmuje to Bion, i co pokazuje również Beckett, istotniejsze od prostej treściowo analizy symbolicznej jest badanie trajektorii powtórzeń i akcentów, jakie w mówieniu lub w milczeniu wyłaniają się na powierzchni urojeniowego świata.

Także dlatego ascetyczny i wyludniony świat Becketta pozostaje bliższy obrazom psychotycznym i obrazom świata w psychozie niż każdy zapisany wielobarwny świat po doświadczeniach psychodelicznych. Innymi słowy, psychoza

inkarnuje afekty lub kategorie analityczne w sposób absolutny, to znaczy nadaje im wartość zmysłową (neurotyk nie powie na przykład, że lęk pachnie, dla psychotyka zaś ta linia ujścia będzie oczywista). Wyjątkowe podejście Biona ma wszelako swoją genealogię. Będąc jednym w najwybitniejszych uczniów Melanie Klein, starał się rozwijać jej koncepcję kształtowania się podmiotu we wczesnych stadiach rozwoju dziecięcego. Jasne jest zatem, że koncepcja wczesnej formacji schizoidalnej wpłynęła na koncepcje Biona. Ale z naszego punktu widzenia najważniejsze będzie przechwycenie kategorii identyfikacji projekcyjnej, które Klein pozwala opisać formację chorobową niemogącą przerodzić się w dojrzałą formę egzystencjalną i symboliczną[47]. W tej wersji psychotyk nigdy nie zajmie zatem pozycji depresyjnej. Istotniejszy jest jednak inny mechanizm, który Bion rozpoznaje na różnych etapach swojej pracy analitycznej jako podstawowy sposób rozróżnienia części psychotycznej i niepsychotycznej u pacjentów. Identyfikacja projekcyjna, w odróżnieniu od inkluzywnej i jednoczącej introjekcji, nie tylko symuluje obsadę danego obiektu, lecz także wytwarza potworne i zdeformowane obiekty, a więc psychiczną osobliwość: z pozoru należącą do psychotyka, a w istocie nienależącą do nikogo, dlatego że w sensie ścisłym elementy te są pozbawione znaczenia. Psychoza wytwarza doskonałą gramatykę i syntaksę, a nawet bardzo skomplikowane wzorce kombinatorycznej mowy, ale jest wyzuta z sensu. Toteż – niczym w klasycznych analizach Gottloba Fregego[48] – podmiot w urojeniu lingwistycznym może mówić poprawnie tysiącem języków, a nawet stworzyć własny i w ten sposób ustanowić się panem dyskursu, ale oporuje, czy, mówiąc ściśle: wyklucza możliwość połączenia wewnątrz zdania, między słowami, na rzecz spójności formalnej. Czy nie tym jest nawracający jak niechciana melodia obraz nienazywalnej czasoprzestrzeni u Becketta? Czy ta synestezja nie służy oddaniu niczym we wzorze matematycznym lub w topologicznej ideacji rozprężenia

wszystkich zmysłów albo ich nieludzkiej kompresji?

Najbardziej zaawansowane leczenie psychozy – najtrudniejszego, również w znaczeniu: najmniej rozumianego i akceptowanego społecznie obrazu klinicznego – sprowadza się ostatecznie do prostej zasady konwersyjnej, która ma znaczenie nie tylko terapeutyczne, lecz także krytyczne. Jak mówił Freud, psychoanaliza powinna być zdolna przemienić chorobę w zwykłe ludzkie nieszczęście. Problem polega na tym, że psychoza eliminuje w zasadzie wszystkie porządki ludzkiego doświadczenia składające się na coś, co Freud nazwał zasadą rzeczywistości; stanowi ciemny ekran, jak gdyby psychotyk szukał samego siebie w negatywie wizualnego odbicia. Dlatego też jest niekończącym się paradoksem. Na tym więc polega cierpienie psychotyka, dla którego dręczący obraz nie powraca obsesyjnie niczym powidok traumy, jak u neurotyka, nie podlega nawet logicznej negacji, tylko sytuuje się poza sztywnymi granicami świata. Czy istnieje w ogóle jakiś obraz choćby zbliżony do bólu psychotyka, istniejącego w uniwersum wielu światów równocześnie? Co zrobić ze światem tak radykalnej inności, w którym widzimy osobliwe punkty na mapie obiektów, ale ich patologiczna ontologia nie pozwala nam ani zrozumieć ich rozkładu, ani pojąć, co mogą znaczyć? Co począć ze zbiorowiskiem dziwacznych, oderwanych od pragnień i sensów rzeczy, które mówią, ale nie wiadomo, w jakim języku? Czy Bion miał ostatecznie rację, kiedy twierdził, że powrót ze świata obłędu do świata komunikacji sieje spustoszenie, działając niczym trauma, ale nią nie będąc?
A zatem nawet jeśli psychotyk żyje w nieustannym zakrzywieniu własnej czasoprzestrzeni, to niczym bohater nowoczesnej nauki staje się niekiedy – w błysku czy olśnieniu – obserwatorem własnego obłędu. Osobliwe obiekty łączą się w jedno z ekstremalnie nieprzekazywalnym widzeniem świata. Być może to jedyny obraz psychotyczny, na jaki stać było i jest psychoanalizę. Jak się zdaje, żadna teoria i praktyka nie zrobiła

więcej dla jej zrozumienia.

Niniejszy tekst jest fragmentem przygotowywanej książki zatytułowanej *Protokoły osobliwości*.

1 Samuel Beckett, *Echo's Bones*, w: idem, *The Grove Centenary Edition*, t. 4, red. P. Auster, Grove Press, New York 2006, s. 32. Oto mój przekład filologiczny, z którego korzystam w tekście: „schronienie pod mymi stopami przez cały dzień/ ich stłumione rozkosze, gdy ciało odpada od kości/ łamiące się bez strachu ani sprzyjającego wiatru/ poddane torturze sensu i nonsensu/ zżerane przez robaki za to, czym są".

2 Por. T.S. Eliot, *Ziemia jałowa*, [w:] idem, *W moim początku jest mój kres*, wyb., opr. i przeł. A. Pomorski, Świat Książki, Warszawa 2007, s. 56.

3 Por. Aleksander Wat, *Ciemne świecidło*, w: idem, *Poezje*, opr. A. Micińska, J. Zieliński, Czytelnik, Warszawa 1997.

4 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Anty-Edyp. Kapitalizm i schizofrenia 1*, przeł. T. Kaszubski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2017, s. 91.

5 Por. Krzysztof Wolański, *Sędzia Schreber. Bóg, nerwy, psychoanaliza*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2012. To znakomite filozoficzne studium o psychozie pozwala zrozumieć jej złożoność na przykładzie przemian, jakie zaszły w analizie najsłynniejszego pacjenta schizofrenicznego.

6 W opisie formacji psychotycznych posługuję się męską normą lingwistyczną, pamiętając cały czas o płciowym czy tranzycyjnym uwarunkowaniu podmiotów w psychozie. Robię tak z dwóch powodów. Po pierwsze, ze względu na ekonomię dyskursu, po drugie zaś z powodu zaawansowanych badań klinicznych nad różnymi formami identyfikacji psychotycznej. Można zatem powiedzieć, że psychoza dekonstruuje wszelkie porządki różnic płciowo-tożsamościowych. Wystarczy spojrzeć, jak wygląda wyobrażenie „ciała bez organów" w opisie doświadczenia sędziego Schrebera.

7 Por. Jacques Lacan, *Le Séminaire Livre XX. Encore*, Éditions du Seuil, Paris 1975. Jeśli dla Lacana kobieta nie istnieje jako całość, a więc swoje własne pojęcie, to dlatego, że ona sama jako niecałość jest energią życia poza psychotyczną maszynerią konstruowania fałszywych identyfikacji, a więc logiki jeszcze, lub już nie pragnieniowej.

8 Maurice Blanchot, *Przestrzeń literacka*, przeł. M. Falkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2016, s. 25.

9 Por. Jacques Derrida, *Freud i scena pisma*, [w:] idem, *Pismo i różnica*, przeł. K. Kłosiński, KR, Warszawa 2004; idem, *La carte postale: De Socrate à Freud et au-delà*, Flammarion, Paris 1980.

10 Sigmund Freud, *Psychoanalityczne uwagi o autobiograficzni opisanym przypadku paranoi (dementia paranoides)*, [w:] idem, *Charakter a erotyka*, przeł. R. Reszke, KR, Warszawa 1996, s. 155.

11 Por. Michel Foucault, *Ojcowskie „nie"*, przeł. M.P. Markowski, [w:] idem, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, przeł. B. Banasiak i in., opr. T. Komendant, Aletheia, Warszawa 1999.

12 Daniel Paul Schreber, *Pamiętniki nerwowo chorego*, przeł. R. Darda-Staab, Libron, Kraków 2006, s. 85, 101.

13 Por. Wilfred R. Bion, *Po namyśle*, przeł. D. Golec, Oficyna Ingenium, Warszawa 2014, s. 66–88.

14 W tym też sensie totalny literacki projekt Samuela Becketta sytuował się najbliżej kombinatorycznej epistemologii Biona, która – zniekształcona właśnie – pozwala dotrzeć tak blisko, jak tylko można, do psychotycznej dekonstrukcji.

15 Wilfred R. Bion, *Przekształcenia*, przeł. D. Golec, Oficyna Ingenium, Warszawa 2015, s. 60.

16 Por. Jean Laplanche, *Problématiques III. La sublimation*, Presses universitaires de France, Paris 1980, s. 191–251.

17 Por. Jacques Derrida, *Résistances de la psychanalyse*, Éditions Galilée, Paris 1996.

18 Por. Karl R. Popper, *Mit schematu pojęciowego. W obronie nauki i racjonalności*, przeł. B. Chwedeńczuk, Książka i Wiedza, Warszawa 1995.

19 Por. Sigmund Freud, *Analiza skończona i nieskończona*, w: idem, *Technika terapii*, przeł. R. Reszke, KR, Warszawa 2007, s. 351.

20 Por. James Knowlson, *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, Bloomsbury, London 1996, s. 171–197; *The Letters of Samuel Beckett*, t. I: 1920–1940, red. M.D. Fehsenfeld, L.M. Overbeck, Cambridge University Press, London 2009, s. 237–576.

21 Por. Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre VIII. Le transfert*, Éditions du Seuil, Paris 1991, s. 163–178.

22 Odnoszę się tu do wartościowej krytyki symbolicznego determinizmu Lacana. Por. Jean-Luc Nancy, *L'„il y a" du rapport sexuel*, Éditions Galilée, Paris 2001.

23 Por. Samuel Beckett, *Murphy*, przeł. M. Świerkocki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2021, s. 38–41, 75–76, 102–107.

24 Jacques Lacan, *Seminarium III. Psychozy*, przeł. J. Waga, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2014, s. 120.

25 Warto zauważyć, że najskrajniejszym przykładem tej różnicy jest fantazmat niedostępnej matki, której Beckett-pacjent pozostaje całkowicie podporządkowany.

26 Raz jeszcze przekład filologiczny: „schronienie pod mymi stopami przez cały dzień/ ich stłumione rozkosze, gdy ciało odpada od kości/ łamiące się bez strachu ani sprzyjającego wiatru/ poddane torturze sensu i nonsensu/ zżerane przez robaki za to, czym są".

27 Por. Thomas Hunkeler, *Echos de l'ego dans l'œuvre de Samuel Beckett*, L'Harmattan, Paris–Montreal 1997; Bruno Clément, *L'œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*, Éditions du Seuil, Paris 1994.

28 Owidiusz, *Metamorfozy*, przeł. A. Kamieńska, S. Stabryła, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 1995, s. 76.

29 Motyw kończenia jest oczywiście fundamentalny dla zrozumienia całości dzieła Becketta, od wczesnego opowiadania, *Koniec*, przez *Końcówkę*, aż do ostatniego tekstu, *What Is the Word*.

30 Por. Jacques Lacan, *Le Séminaire XXIII. Le sinthome*, Éditions du Seuil, Paris 2005.

31 Beckett używa tu staroangielskiego słowa *gantelope* oznaczającego między innymi torturę polegającą na zadawaniu ciosów wybranym narzędziem ofierze przebiegającej między dwoma rzędami oprawców. Ten rodzaj tortury jest też znany współcześnie (na przykład jako „ścieżka zdrowia").

32 Por. Hugo von Hofmannsthal, *List*, w: idem, *Przygoda marszałka de Bassompierre*, przeł. I. Wieniewska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 89–90.

33 Dlatego też u psychotyka nie działa elementarna logika dwuwartościowa, konieczna do tego, żeby można było myśleć w kategoriach mediowania skrajności. Bezcenna jest tu intuicja Lacana, pogłębiona w dyskusji z wybitnym heglistą Jeanem Hyppolite'em, dotycząca statusu pojęcia zaprzeczenia u Freuda oraz w ogóle w nowoczesnej myśli. Por. Jacques Lacan, *Introduction au commentaire de Jean Hyppolite sur la „Verneinung" de Freud*, w: idem, *Écrits*, Éditions du Seuil, Paris 1966.

34 Por. Jacques Lacan, *Le Séminaire XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Éditions du Seuil, Paris 1973, s. 220–223.

35 Franco de Masi, *Odsłanianie tajemnicy psychozy. Podstawy terapii psychoanalitycznej*, przeł. D. Golec, Oficyna Ingenium, Warszawa 2022, s. 143–158.

36 Samuel Beckett, *Wyobraźnia martwa, wyobraźcie sobie*, przeł. A. Libera, w: idem, *Pisma prozą*, przeł. A. Libera, P. Kamiński, Czytelnik, Warszawa 1982, s. 61.

37 Samuel Beckett, *Wyludniacz*, w: idem, *No właśnie co. Dramaty i prozy*, przeł. A. Libera, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010, s. 353.

38 Ian Miller, *In Minding and Being Minded. Experiencing Bion and Beckett*, Routledge, London–New York 2015; Ian Miller (współpraca Kay Souter), *Beckett and Bion. The (Im)Patient Voice in Psychotherapy and Literature*, Karnac, London 2013.

39 W tym sensie należy odróżnić fakt śmierci ojca od psychicznego opracowania tego doświadczenia.

40 Por. James Knowlson, *Damned to Fame...*, 107, 177, 207–208.

41 Por. Melanie Klein, *Psychoterapia psychoz*, przeł. D. Golec, w: eadem, *Miłość, poczucie winy i reparacja*, przeł. D. Golec, A. Czownicka, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2007; Melanie Klein, *Uwagi na temat niektórych mechanizmów schizoidalnych*, przeł. A. Czownicka, w: eadem, *Zawiść i wdzięczność*, przeł. A. Czownicka, H. Grzegołowska-Klarkowska, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2007; Gilles Deleuze, *Logika sensu*, przeł. G. Wilczyński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011, s. 318–330.

42 Por. Wilfred R. Bion, *Po namyśle*, s. 59-66.

43 Ibidem, s. 62–65.

44 Por. Pierre Fedida, *Le souffle indistinct de l'image*, w: idem, *Le site de l'étranger. La situation psychanalitique*, Presses universitaires de France, Paris 1995.

45 Ten problem pojawia się jako punkt dojścia seminarium o psychozach. Lacan pyta: „Co się dzieje wtedy, gdy znaczący, o który chodzi – ośrodek organizacyjny, punkt konwergencji znaczeniowej – jest przywoływany, ale go brakuje?"; Jacques Lacan, *Seminarium III. Psychozy…*, s. 516.

46 Immanuel Kant, *Krytyka czystego rozumu*, przeł. R. Ingarden, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1957, s. 291 (*O schematyzmie czystych pojęć intelektu*, A 141).

47 Por. Melanie Klein, *Uwagi na temat niektórych mechanizmów schizoidalnych…*

48 Por. Gottlob Frege, *Sens i znaczenie*, w: idem, *Pisma semantyczne*, przeł. B. Wolniewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014.

Bibliografia

Beckett, Samuel. The Grove Centenary Edition, vol. 4, ed. Paul Auster. New York: Grove Press, 2006

Beckett, Samuel. The Letters of Samuel Beckett. Vol I: 1920-1940. Edited by M. D. Fehsenfeld, L. M. Overbeck. London: Cambridge University Press, 2009

Beckett, Samuel. Murphy. Translated by M. Świerkocki. Warszawa: PIW, 2021

Beckett, Samuel. Wyludniacz, in idem No właśnie co. Dramaty i prozy. Translated by A. Libera. Warszawa: PIW, 2010

Beckett, Samuel, Wyobraźnia martwa, wyobraźcie sobie, translated by A. Libera. In idem Pisma prozą. Warszawa: Czytelnik, 1982

Bion, Wilfred R. Po namyśle. Translated by D. Golec, Ingenium, Warszawa 2014

Bion, Wilfred R. Przekształcenia. Translated by D. Golec, Ingenium, Warszawa 2015

Blanchot, Maurice. Przestrzeń literacka. Translated by M. Falkowski. Warszawa: PWN, 2016

Carroll, Lewis. Alicja w krainie czarów. Alicja po drugiej stronie lustra. Translated by J. Kozak. Warszawa: Czytelnik, 2010

Clément, Bruno. L'œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett. Paris: Seuil, 1994

de Masi, Franco. Odsłanianie tajemnicy psychozy. Podstawy terapii psychoanalitycznej. Translated by D. Golec. Warszawa: Ingenium, 2022

Deleuze, Gilles, Guattari Felix. Anty-Edyp. Kapitalizm i schizofrenia 1. Translated by. T. Kaszubski. Warszawa: Krytyka Polityczna, 2017

Deleuze, Gilles. Logika sensu. Translated by G. Wilczyński. Warszawa: PWN,

2011

Derrida, Jacques. Freud i scena pisma, in idem Pismo i różnica. Translated by K. Kłosiński. Warszawa: KR, 2004

Derrida, Jacques. Gorączka archiwum. Impresja freudowska. Translated by J. Momro. Warszawa: IBL PAN, 2016

Derrida, Jacques. La carte postale: De Socrate à Freud et au-delà. Paris: Flammarion, 1980

Derrida, Jacques. Résistances de la psychanalyse. Paris: Galilée, 1996

Eliot T. S. Ziemia jałowa, in idem W moim początku jest mój kres. Translated by A. Pomorski. Warszawa: Świat Książki, 2007

Fedida, Pierre. Le souffle indistinct de l'image, in idem Le site de l'étranger. La situation psychanalitique. Paris: PUF, 1995

Foucault, Michel. Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu. Translated by H. Kęszycka. Warszawa: PIW, 1987

Foucault, Michel. Ojcowskie „nie". Translated by M. P. Markowski, in idem, Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura. Translated by B. Banasiak et al. Warszawa: Aletheia, 1999

Frege, Gottlob. Sens i znaczenie, in idem, Pisma semantyczne. Translated by B. Wolniewicz. Warszawa: PWN, 2014

Freud, Sigmund. Analiza skończona i nieskończona, in idem Technika terapii. Translated by R. Reszke. Warszawa: KR, 2007

Freud, Sigmund. Psychoanalityczne uwagi o autobiograficzni opisanym przypadku paranoi (dementia paranoides), in idem, Charakter a erotyka. Translated by R. Reszke. Warszawa: KR, 1996

Freud, Sigmund. W kwestii wprowadzenia narcyzmu, in idem, Psychologia nieświadomości. Translated by R. Reszka. Warszawa: KR, 2009,

Freud, Sigmund. Zahamowanie, symptom, lęk, in idem Histeria i lęk.

Translated by R. Reszke, Warszawa: KR, 2009

Green, André. Narcissisme de vie, narcissisme de mort, Paris: Minuit, 1982.

Hegel Georg W. F. Nauka logiki, t. 2. Translated by A. Landman. Warszawa: PWN, 2011

Hofmannsthal, Hugo. List, in idem Przygody marszałka de Bassompierre. Translated by I. Wieniewska. Warszawa: PIW, 1975

Hunkeler, Tomas. Echos de l'ego dans l'oeuvre de Samuel Beckett. Paris–Montreal: L'Harmattan, 1997

Kant, Immanuel. Krytyka czystego rozumu, t. 1. Translated by R. Ingarden. Warszawa: PWN, 1957

Klein, Melanie. Psychoterapia psychoz. Translated by D. Golec, in eadem Miłość, poczucie winy i reparacja. Gdańsk: GWP, 2007

Klein, Melanie. Uwagi na temat niektórych mechanizmów schizoidalnych. Translated by A. Czwonicka, in eadem Zawiść i wdzięczność. Gdańsk: GWP, 2007

Knowlson, James. Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett, London: Bloomsbury, 1996

Lacan, Jacques. Introduction au commentaire de Jean Hyppolite sur la Verneinung de Freud, in idem, Écrits, Paris: Seuil, 1966

Lacan, Jacques. Le Séminaire Livre XX. Encore. Paris: Seuil, 1975

Lacan, Jacques. Le Séminaire XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Paris: Seuil, 1973

Lacan, Jacques. Le Séminaire XXIII. Le sinthome. Paris: Seuil, 2005

Lacan, Jacques. Le Séminaire, Livre VIII. Le transfert. Paris: Seuil, 1991

Lacan, Jacques. Seminarium III. Psychozy. Translated by J. Waga. Warszawa:

PWN, 2014

Laplanche, Jean. Problématiques III. La sublimation, Paris: PUF, 1980

Miller, Ian. (with contributions by Kay Souter), Beckett and Bion. The (Im)Patient Voice in Psychotherapy and Literature. London: Karnac, 2013

Miller, Ian. In Minding and Being Minded. Experiencing Bion and Beckett. London and New York: Routledge, 2015

Nancy, Jean-Luc. L „il y a" du rapport sexuel. Paris: Galilée, 2001

Owidiusz. Metamorfozy. Translated by A. Kamieńska, S. Stabryła. Wrocław-Warszawa-Kraków: Ossolineum, 1995

Popper, Karl. Mit schematu pojęciowego. W obronie nauki i racjonalności. Translated by B. Chwedeńczuk. Warszawa: Książka i Wiedza, 1995

Schreber, Paul D. Pamiętniki nerwowo chorego. Translated by R. Darda-Staab. Kraków: Libron, 2006

Wat, Aleksander. Ciemne świecidło, in idem, Poezje. Edited by A. Micińska, J. Zieliński. Warszawa: Czytelnik, 1997

Wolański, Krzysztof. Sędzia Schreber. Bóg, nerwy, psychoanaliza. Warszawa: IBL PAN, 2012