

Sigmund Freud ako nespoľahlivý rozprávač

ADAM BŽOCH

Ústav svetovej literatúry SAV, Bratislava/Katolícka univerzita, Ružomberok

ABSTRAKT

Klasická psychoanalýza a z nej odvodené smery síce nijakú „teóriu rozprávania“, ktorá by sa včleňovala do literárnovednej naratológie, nepriniesli, postulovali však niekoľko základných prvkov „všeobecnej psychoanalytickej naratológie“ ako implicitnej teórie rozprávania (terapeutickú funkciu rozprávania, dialogický part, hlbkovú interpretáciu, tematizáciu interpersonálnych vzťahov). Štúdia popri týchto základných princípoch skúma, ako sa prostredníctvom výkladu dynamickej (príbehovej) zložky literatúry utvárali prvky samotnej psychoanalytickej teórie a akú úlohu pri tom zohrávala spoľahlivosť, resp. nespoľahlivosť ich rozprávača.

Východisko nasledujúcej naratologickej úvahy tvorí oblasť psychoanalýzy. Pôjde v nej, po prvé, o objasnenie otázky, čo je a z čoho pozostáva psychoanalytická teória rozprávania a, po druhé, aká úloha pripadá v jej rámci rozprávačovi, resp. v akom zmysle možno uvažovať o jeho spoľahlivosti alebo nespoľahlivosti.

Ako teória i terapeutická prax prešla psychoanalýza za vyše sto rokov svojej existencie viacerými vývinovými modifikáciami, svedčiacimi mnohokrát o radikálnom odcudzení sa tézam, ktoré jej zakladateľ S. Freud (1856–1939) považoval za základ svojej náuky. Rozvetvila sa do množstva škôl, takže v roku 1995 sa mohol zostavovateľ publikácie *Budúcnosť psychoanalýzy* Johannes Cremerius v súvislosti s jej rôznymi vývinovými variantmi azda právom odvolať na výrok Alfreda Norta Whiteheada, podľa ktorého každá veda, ktorá sa zdráha zabudnúť na svojho zakladateľa, je stratená a vyhlásiť, že „hoci ‚Psychoanalytická Internacionála‘ získala medzinárodnú moc, Freudove myšlienky boli tejto moci a jej udržaniu do veľkej miery obetované“ (Cremerius, 1995, s. 14). Stabilným prvkom všetkých psychoanalytických terapií zostáva napriek tomu bez výnimky rozprávanie, čo bol napokon východiskový bod liečby neuróz (hystérii) už vo Freudových a Breuerových *Štúdiách o hystérii* (1893/5). Niet psychoanalytickej školy ani analytikov, ktorí by si neuvedomovali význam rozprávania pre terapiu, aj keď nie každý analytik k fenoménu rozprávania pristupuje v zmysle jeho teoretickej konceptualizácie, resp. ho hlbšie reflektuje ako podstatu svojej práce. Rozprávanie, ktorého pojem prešiel u samotného Freuda vývinovým oblúkom od pacientových výpovedí v stave hypnózy, cez verbálnu akciu analytika vo forme otá-

zok (responzívny model) až po tzv. voľné asociácie, zostáva kľúčom každej psychoanalytickej a psychoanalyticky orientovanej práce.

Tak ako sa v oblasti psychoanalýzy v časoch lingvistického obratu venoval zvýšený záujem významu, funkciám a podobám jazyka a reči (pozri výberovú bibliografiu, publikovanú u Gaugera, 1974, s. 569), pričom dôraz na jazyk a reč položil zhruba od začiatku päťdesiatych rokov 20. storočia smer, ktorý vo Francúzsku založil Jacques Lacan (Roudinesco, 1999, s. 322 a ďalej), v dnešných časoch naratívneho obratu ako jedného z významných obratov vo vedách o kultúre (Bachmann-Medick 2006, s. 381) kladieme psychoanalýze otázky týkajúce sa významu, podôb a funkcií narácií, a to tak v oblasti terapie, ako aj vo sfére tvorby teórií. V posledných desaťročiach napokon dochádza k rozvoju samostatnej vetvy psychológie, tzv. naratívnej psychoterapie, odvracajúcej sa od „systému“ doterajšieho psychologického poznania, v ktorom sa človek (prípadne rodina) vnímal údajne ako „stroj“; naratívna psychoterapia sa sústreďuje na naráciu a na naratív ako na štruktúrnu entitu, z ktorej je potrebné vedome vychádzať pri liečbe niektorých psychických porúch, ale aj prehodnotiť teoretické východiská psychoterapie (Freedman/Combs, 2009). V naratívnej terapii, zdôrazňujúcej v procese liečby autonómnosť prvku rozprávania a príbehu, sa celkovo vyzdvihuje presvedčenie o „sile príbehu“ a s „naráciou“, resp. so „sociálnym konštruktivizmom“ sa tu pracuje ako s metaforami „postmoderného svetonázoru“ (tamtiež). Napriek tomu, že naratívna psychoterapia môže poslúžiť ako jeden z paradigmatických prípadov naratívneho obratu v súčasných humanitných vedách, resp. užšie v psychológii, v nasledujúcej úvahe zostane bokom, pretože s psychoanalýzou má podľa všetkého málo spoločného – nevychádza z prvkov psychoanalytických teórií, resp. jej prípadné spojenie s psychoanalytickými obsahmi sa do veľkej miery pretrhlo.

Celkom mimo oblasti naratívnej psychoterapie a so silným vedomím tradícií psychoanalytického myslenia obsiahol prítomnosť fenoménu narácie v súčasných psychoanalytických školách Antonino Ferro (Ferro 2009, s. 9–10). Zhrnul ju prostredníctvom piatich bodov:

a) Narácie sú *rozprávania* akéhokoľvek druhu, ktoré produkujú pacienti v priebehu analýzy, keď opisujú svoj „rodinný román“ či svoj „vnútorný svet“.

b) Symetricky k tomu môžu tvoriť psychoanalytické narácie intervencie, v ktorých analytik uskutočňuje rozšírenie do poľa „mýtu“ (rozprávania) tým, že sám porozpráva niečo podstatné v rade snových myšlienok, snov a mýtov (Bion, 1992).

c) Pojem narácie možno vzťahovať aj na mimoriadnu kvalitu analytických interpretácií, ktoré sú najmä otvorené a nenasýtené. Neuzatvárajú zmysel, ale otvárajú možnosť neskorších rozšírení, tzv. „naratívnych výkladov“.

d) Okrem terapie možno pod „naráciami“ rozumieť rozprávania využívajúce scénicky zvlášť pôsobivé diela, vďaka ktorým vystupujú do popredia psychoanalytické implikácie. V tomto zmysle bol aj Freud rozprávačom, keď so zámerom teoretickej tvorby využíval (a pritom naratívne reprodukoval) diela svetovej literatúry.

e) Pod „naráciami“ môžeme rozumieť aj konštrukciu tzv. naratívnej pravdy (Spence 1982) miesto nepoznateľnej, tzv. historickej pravdy.

V tejto psychoanalytickej škole sa pojem narácie používa najmä podľa jeho významu v bodoch a), b) a c), ako „analytikov postup počas terapie, pri ktorom analytik

dialogicky a bez zvláštnych cezúr, vložených prostredníctvom interpretácií, spolu s pacientom „konštruuje zmysel“ (Ferro 2009, s. 9). V praxi to znamená, že terapeut pacientov monológ neprerušuje a počas jeho rozprávania mu neobjasňuje prvky pochádzajúce z toku jeho reči podľa schém (nenasycuje ich čiastkovými interpretáciami), ale ďalej stimuluje pacientovu chuť rozprávať podľa vlastnej intuície ďalším rozprávaním, aby sa pacientova narácia takpovediac dopĺňala a sama aj následne naviedla proces liečby, chápaný ako „ko-naratívna transformácia“ (tamtiež, s. 10). Terapeut takto do veľkej miery vycúva z priestoru interpretácie, ktorá by mohla byť urýchlene zavŕšená, dogmatická, schematická, nepravdivá, len krátkodobo alebo vôbec nie účinná v zmysle pacientovho sebazpoznania atď., a miesto nej navodzuje priaznivú atmosféru dialógu, vytvára pole, v ktorom dochádza k tvorbe príbehov, k psychickej transformácii a naostatok aj k dosiahnutiu toho najdôležitejšieho terapeutického cieľa: k pacientovmu uzdraveniu. Aj to je jedna z možností, ako v liečebnom procese vedome i cielene zdôrazniť a využiť silu príbehu. Hoci sa táto technika zrodila v prostredí psychoanalýzy, ešte nič nevypovedá o špecificky psychoanalytickej orientácii terapie, pretože tá je daná až nasledujúcou osobitosťou.

Skrytou zvláštnosťou všetkých psychoanalytických škôl a smerov bez výnimky je, že napriek mnohým fundamentálnym modifikáciám a revíziám, resp. „prekonaniu“ pôvodného systému, v určitých momentoch *umožňujú* návrat k Freudovi ako k inšpirátorovi pôvodného myšlienkového smeru. Znamená to, že aj napriek potrebnému zabudnutiu na svojho zakladateľa (Cremierus, Whitehead) si tieto odvodené školy v istých situáciách vedia na jeho – neraz len izolované – myšlienky spomenúť. Psychoanalýza je psychoanalýzou vtedy, keď je tento návrat umožnený. K Freudovi ako teoretikovi je podľa všetkého možné vracieť sa takisto pokiaľ ide o identifikáciu prvkov psychoanalytickej teórie rozprávania, a to aj na pozadí viacstupeňového chápania narácie, ktoré predstavil A. Ferro. Za štyri základné stavebné prvky Freudovej všeobecnej teórie rozprávania (ktorá však uňho zostala implicitná) môžeme považovať 1. ideu terapeutickú funkciu rozprávania, 2. dialogický náprotivok, 3. interpretačnú prax a 4. tematickú orientáciu na interpersonálne vzťahy. Tieto stavebné prvky, ktoré v krátkosti predstavíme, zohrávajú úlohu v rôznych obmenách aj v neskorších postfreudovských verziách psychoanalýzy.

Prvým prvkom všeobecnej psychoanalytickej teórie rozprávania, ktorý prešiel od začiatkov azda najväčšími zmenami, je idea terapeutickú funkciu narácie. Tento myšlienkový motív sa odvíja od Aristotelovej predstavy katarzie, vyvolávanej znovuprežívaním emócií strachu a súcitu v dôsledku rozprávania a zároveň ich kanalizáciou rozprávaním. V uvedenej tradícii sa rozprávanie spája so žánrom drámy, resp. tragédie. Ten tvoril východisko pri využívaní narácií v pôvodnej verzii klasickej psychoanalýzy, ktorou je postupné rozkrývanie a znovuprežívanie príbehu v pacientových reminiscenciách. Vo Freudových a Breuerových *Štúdiách o hystérii* (1893–5) nachádzame prvé príklady a pojmy prinášajúce porozumenie očistného chápania narácií. Podľa tejto ranej predstavy o terapeutickú funkciu rozprávania si pacient rozprávaním sprítomňuje predovšetkým vytesnené, emocionálne traumatizujúce momenty z minulosti, uvedomuje si ich psychický pôvod a je schopný zbaviť sa hysterickeho symptómu, ktorý sa prejavuje konverziou („prekladom“ psychického problému

do somatickeho symptómu). Tieto symptómy (tíky, psychosomatické bolesti a podobne) sa odstraňujú samotnou reminiscenciou, hovorí sa o odreagovaní rozprávaním (Abreagieren, Abfuhr). Freud sa postupom času od tejto teórie očisty rozprávaním odvrátil a v článku *Spomínanie, opakovanie, prepracúvanie* (1914) položil vedome dôraz na intelektuálne spracovanie príbehov: „Odreagovanie ustúpilo do úzadia a zdá sa, že ho nahradila práca“ (Freud, 2003, s. 25). Negatívnym momentom, voči ktorému sa vyhranil pojmom spomínanie a prepracúvanie, je opakovanie ako mechanické (a často konverzii poplatné) navracanie symptómu: pacient často opakuje verbálne alebo fyzicky to, čo vyplávalo z jeho nevedomia na povrch a čo fakticky tvorí jadro jeho psychického problému. Evokácia minulého z nevedomia nevedie podľa Freuda – na rozdiel od Breuerovho názoru – k zvládnutiu psychického problému a k vyliečeniu, ale naopak, k upadnutiu do nutkavosti. Freud k tomu hovorí: „Hlavný prostriedok, ako spútať pacientovo nutkavé opakovanie a pretvoriť ho na motív vedúci k spomínaniu, však spočíva v narábaní s prenosom“ (Freud, 2003, s. 32).

S problematikou prenosu, ktorú Freud rozpracúval až mnoho rokov po rozchode s Breuerom, súvisí druhý stavebný prvok implicitnej psychoanalytickej teórie rozprávania, ktorým je dialogický náprotivok pacienta. Pacientovo rozprávanie je vždy rozprávaním niekomu – spravidla analytikovi. Freud pre obe strany rámcovo rozvrhol tzv. základné pravidlo, ktoré štruktúruje analytickú situáciu: „Analyzovaný sa vyzve, aby hovoril, čo si myslí a cíti, pričom si nič nevyberá a neopomenie nič z toho, čo mu prichádza na um, aj keď sa mu zdá nepríjemné hovoriť o niečom, čo je smiešne, bezvýznamné a nemiestné“ (Laplanche/Pontalis, 1996, s. 527). Podľa tohto pravidla pacient pred terapeutom uvoľňuje reťaz voľných asociácií, ktoré hromadia materiál pre analýzu. Medzi analyzovaným a analyzujúcim však súbežne dochádza k prenosu ako k väzbe, v dôsledku ktorej sa mobilizuje odpor proti analyzujúcemu, a tento odpor má okrem iného dôsledky pre pragmatiku rozprávania (mobilizácia cenzúry a techník skrývania atď. v dôsledku toho, že pacient identifikuje analyzujúceho ako autoritu, voči ktorej sa správa infantilne). Je už potom len na analytikovi, aby umne a šetrne narábal s prenosom a v pacientových reminiscenciách sa postupne usiloval dopátrať toho, čo je z hľadiska osvetlenia a odstránenia jeho ťažkostí podstatné.

Tretím prvkom psychoanalytickej teórie rozprávania je špecifická interpretačná prax. Ak dáme pred zátvorku „narábanie s prenosom“, analytik vníma primárne povrch rozprávaného, teda manifestný obsah hovoreného, a to v jeho naratívnej súslednosti a so všetkými detailmi (spravidla ide o vyrozprávaný obsah pacientovho sna, o to, čo cez deň upútalo jeho pozornosť, a takisto o – zväčša traumatické – spomienky). Jedine prostredníctvom manifestného obsahu je možné preniknúť do hĺbky ku skrytým latentným obsahom, ktoré tvoria vlastné posolstvo pacientovej narácie. V klasickej psychoanalýze má takto každé rozprávanie dvojité dno, a psychoanalýza sa považuje za istý druh hermeneutickej práce – za technikami kultivované úsilie hĺbkovo porozumieť skrytému zmyslu jednotlivých naratívov. Podľa tejto predstavy definoval Freud interpretačnú prax už vo *Výklade snov* (1900), kde pod pojmom „práca sna“ opísal jednotlivé techniky zakrývania (presun, zhustenie, symbolizácia a sekundárne spracovanie) (Freud, 2002, s. 172–311) a zároveň ukázal, ako je manifestnému rozprávaniu možné porozumieť a akým spôsobom sa v ňom dá v analýze dopátrať vytes-

nených významov. Interpretačnú prax možno považovať za jeden z dôležitých pilierov implicitnej psychoanalytickej teórie rozprávania aj napriek tomu, že interpretácia tvorí z hľadiska naratológie ako všeobecnej (literárnej) teórie rozprávania diskurzívny náprotivok narácie, a aj v samotnej psychoanalýze sa pacientovo rozprávanie a analytikova, prípadne pacientova interpretácia nachádzajú vždy vo veľmi krehkej rovnováhe, ak nie priamo v napätí, ktoré je dané prenosom. Základným problémom tohto krehkého vzťahu býva nasýtenosť interpretácie, ktorá znamená ukončenie príbehu, završenie jeho zmyslu, jeho „vybavenie“ (Freud) a tým vlastne aj jeho zrušenie vo význame nahradenia príbehu výkladom. Rizikom „vybavenia“ príbehu v zmysle nasýtenosti interpretácie je výkladová sugestibilita, nahrádzajúca afektívnu pravdu príbehu jej jednostrannou racionalizáciou, pričom však samotná interpretácia nemusí do detailov pokryť celý komplexný afektívny rozsah vyrozprávaného. A. Ferro preto odsúva v rámci vlastného chápania psychoanalytickej narácie interpretačnú prax v čase, aby vytvoril priestor pre voľnú hru príbehov, hoci v skutočnosti aj on prijíma interpretáciu ako finálny cieľ analytickej práce s príbehom.

Štvrtým stavebným prvkom psychoanalytickej teórie rozprávania je tematická orientácia na interpersonálne, v ňom najmä na rodinné vzťahy a na ich dynamiku. Platí to nielen pre pacienta a jeho príbehy, ktoré sú predmetom analýzy, ale aj pre umelecké diela, ocitajúce sa častejšie v poli psychoanalytického záujmu, a rovnako pre ich interpretáciu. Za invarianty Freudových výkladov tak v prípade kazuistik, ako aj v prípade diel umenia možno považovať utvárajúce sa syntagmy interpersonálnych vzťahov v čase. Aj vo Freudovom chápaní tvoria východisko pri interpretáciách niektorých Leonardových malieb, Dostojevského románov, novelovej tvorby Stefana Zweiga, *Piesočníka* E. T. A. Hoffmanna, Shakespearovho *Kupca benátskeho* a *Kráľa Leara*, ďalej *Gradivy* Wilhelma Jensena a podobne. Od týchto príbehov nevyžadoval Freud pravdivosť v zmysle mimetickej referenciality, resp. súlad s korešpondenčnou teóriou pravdy, a pripúšťal, že sa môžu odohrávať výlučne v hlavách autorov, resp. príjemcov umeleckých diel ako fantazmy – záleží jedine na pravdivosti emocionálneho prežívania ich tvorcov, prípadne recipientov. Fantazma, ktorú charakterizuje fikcionalita, má pre interpreta východiskový status manifestného obsahu, pod ktorým sa ukrýva afektívna pravdivosť latentného príbehu. Fikcionálny charakter majú v prípade umenia, ako aj reálneho života podľa Freuda spravidla také typy fantaziem, ku ktorým patrí denné snívanie alebo tzv. vytváranie rodinného románu. V článkoch *Básnik a fantázia* (1908) a *Rodinný román neurotikov* (1909) Freud objasnil, ako si dieťa alebo infantilný jedinec so sklonom ku konfabulácii vytvára alternatívny (spravidla lepší) rodinný svet, do ktorého sa sám situuje (fantázie o kráľovskom pôvode alebo o šťastnej ženbe) a analógie k týmto psychologickým situáciám nachádzame podľa všetkého aj v štylizovaných praktikách autorov umeleckých diel (podľa článku *Básnik a fantázia* napríklad v nemeckej triviálnej románovej literatúre 19. storočia) (Freud, 2000, s. 3–10; Freud, 2002b, s. 8–11).

V poli psychoanalytických narácií je potrebné od momentu fikcionalita rozprávania odlišiť pojem nespoľahlivosti a spoľahlivosti rozprávača, resp. jeho narácie, pochádzajúci z rovnakej sémantickej izotopie. Spoľahlivosť je v psychoanalýze kategóriou, ktorá legitimuje jej status empirickej vedy, preto kým tvorba fikcií sa považuje

zvyčajne za pacientovo privilégium, na strane analytika musí byť prítomná spoľahlivosť ako *conditio sine qua non* vedeckosti jeho prístupu. Rozprávačom je síce v poli psychoanalýzy tak pacient, ako aj analytik, otázka spoľahlivého rozprávača, či spoľahlivosti rozprávača/rozprávania sa však nastoľuje predovšetkým na strane analytika, zatiaľ čo o pacientovi sa akosi apriori predpokladá, že jeho rozprávanie a on sám ako rozprávač je alebo môže byť nespoľahlivý. Analytikovou úlohou je pritom prerozprávať rôznorodý a často fiktívny naratívny materiál, ktorý získava od pacienta v procese analýzy – musí ho sám prerozprávať takým spôsobom, ktorý mu umožní patrične spoľahlivý výklad prípadu, pričom orientačným bodom tejto spoľahlivosti je skrytý afektívny význam pacientovej narácie. Takéto prerozprávanie je u analytika výsledkom viacerých mentálnych operácií – selekcie, utriedovania, preštruktúrovania naratívu, komparácie, kombinácie, prepájania alebo intuitívneho domýšľania nahromadeného naratívneho materiálu, pochádzajúceho od pacienta – a tvorí predstupeň nevyhnutný pre neskoršiu interpretáciu. Toto prerozprávanie je možné považovať za jednu z hlavných analytikových naratívnych činností. Avšak v analytikovej práci môže narácia vystupovať aj v ďalších podobách. Okrem toho, že jedným z ďalších príkladov analytikovej naratívnej aktivity je v procese terapie rozprávanie komplementárnych príbehov, ktoré majú ďalej stimulovať pacientovu naráciu, jestvujú aj ďalšie úvahy o naratívnej povahe samotných psychoanalytických teórií. Takto sa pokúsil Peter Brooks s väčším či menším úspechom dokázať, že aj niektoré Freudove texty, kde myšlienkovovo prevažuje tvorba teórie nad interpretáciou individuálnej kazuistiky, sú konštruované podľa určitých naratívnych pravidiel, a tieto pravidlá vytvárajú „Freudovu majstrovskú zápletku“ – jeho „masterplot“. V spise *Za princípom slasti* tkvie podľa Brooksa „gramatika zápletky“ hlavného naratívu v princípe opakovania, čo bol však zároveň aj jeden z prvkov kazuistiky, z ktorej tento spis vychádzal: tým, že Freud v spise *Za princípom slasti* interpretuje jednu návratnú detskú hru, ktorá sama prekračuje hranice slasti, vo vyššom a všeobecnejšom zmysle ako opakujúci sa proces zrodzenia a smrti, vytvára svoju vlastnú „majstrovskú zápletku“ boja medzi pudmi života a smrti (Brooks, 1992, s. 90–112).

Nielen interpretácia, završujúca zmysel príbehu, ale aj samotné prerozprávanie, ktoré jej predchádza, je riskantná práca. Obvinenie z dezinterpretácie klinických prípadov, zakladajúcej sa na nesprávnom pochopení pacientových príbehov, bolo voči Freudovi vznesené opakovane. Azda najradikálnejšie ho formulovala feministická kritika, a to v prípade jeho *Fragmentu analýzy prípadu hystérie* (1905). Hlavným naratologickým argumentom proti vedeckej spoľahlivosti Freudovho pochopenia daného prípadu bolo v tomto prostredí vnášanie vlastnej naratívnej perspektívy do beztak už zauzleného príbehu, v dôsledku čoho došlo nenáležitým prerozprávaním k jeho ešte väčšiemu skresleniu. Hélène Cixous vo svojej dramatizácii Freudovej kazuistiky *Fragment analýzy prípadu hystérie* pod názvom *Portrét Dory* ukazuje, že Freud vyvodil z daného klinického prípadu nesprávne dôsledky: Dorin prípad zle „prečítal“, pretože nedokázal z diania vylúčiť svoje vlastné libido a nezamedzil prítomnosti vlastnej zložky osobnosti, účinkujúcej v prerozprávaní (Cixous, 2001). Na podobné dôvody Freudovej interpretácie, resp. dezinterpretácie Dorinho rozprávania poukázala aj Judith Lewis Herman, podľa ktorej Freud svoje pacientky v istej fáze vývoja

disciplíny, ktorú sám založil, „prestal počúvať“, pretože odmietol uznať za pôvodcu hystérie reálnu traumu a namiesto toho precenil moment fikcionalitu v rozprávaní. J. L. Herman odmietla uznať fikcionalitu pacientkinho rozprávania a považuje ju podľa všetkého za súčasť difamačnej taktiky falocentrickej psychoanalýzy. Podobne argumentuje aj Camille Mortagne (por. Herman, 2001; Mortagne, 2001). Väčšinu kritických ohlasov na Freudovo spracovanie Dorinho prípadu z psychoanalytického prostredia zhrnul Malcom Macmillan (2007, s. 312–363). V centre ich pozornosti sa ocitajú poväčšinou iné než naratologické otázky. Väčšmi literárne orientovaní kritici uvádzajú vo Freudových kazuistikách riziko ovplyvnenia schémami interpersonálnych vzťahov z románovej literatúry 19. storočia, konkrétne orientáciu na realistické naratívne modely detektívneho románu, sociálneho románu a fiktívnej biografie (Thomé, 1998), prípadne zdôrazňujú neprípustnú konštrukciu auktoriálneho rozprávača (prerozprávača). Podľa Thomého dochádza vo Freudových zápisoch klinických prípadov k „nafúknutiu personálneho rozprávača do auktoriálnej omnipotencie“ (tamtiež, s. 482) a v nadväznosti na tento postreh uvádza M. Schmaus, že „pasáže v kazuistikách, čo hovoria v prospech takéhoto čítania, sú tie, v ktorých sa opisuje vnútorný život tretích osôb, tak ako to dokáže len auktoriálny rozprávač, ktorý má k dispozícii tak internú, ako aj externú fokalizáciu“ (Schmaus, 2009, s. 501). Výsledok pritom hovorí v neprospech Freudom proklamovanej objektivity a nestrannosti, teda de facto aj v neprospech jeho spoľahlivosti: „Údajne nezúčastnený, dištancovaný prirodovedecký pozorovateľ, ktorý sa vyhýba akémukoľvek dotyku a situuje sa mimo zorného poľa svojich pacientok, je takto nečakane vtiahnutý do diania“ (tamtiež, s. 502). Pochybnosti o nestrannosti rozprávača je možné navyše doplniť o oprávnenú otázku, nakoľko bol Freud pri reprodukovani naratívnych obsahov svojich pacientok spoľahlivý v zmysle korektnosti a úplnosti prepisu ich rozprávání. Keďže už dávno mŕtvych Freudových pacientov dnes nie je možné vzkriesiť a vypočuť (nemôžu reálne „zmeniť analytika“, ktorému by porozprávali svoje príbehy nanovo a ktorý by ich svojím vlastným rozprávaním priviedol k iným pointám), ako čitatelia príslušných kazuistik, ktoré prešli do análov psychoanalýzy, čelíme problému nedokázateľnej „historickej pravdy“ jednotlivých prípadov a spoliehame sa len na ich čiastkovú naratívnu pravdu, resp. na interpretačné možnosti, odvoditeľné z jednotlivých fragmentov analýz. Práve samým Freudom zdôrazňovaná fragmentárnosť analýzy odhaľuje jedno z významných kritických miest psychoanalytického prístupu k príbehom – problém neúplnosti analýz, ale aj neúplnosti príbehov, ktorá limituje poznanie prípadov a v konečnom dôsledku aj ich terapeutické možnosti. V pozadí psychoanalytickej teórie rozprávania a problému spoľahlivosti, resp. nespoľahlivosti analytického rozprávača, sa takto nachádza zásadná otázka pomeru fragmentu a celku.

Spoľahlivosť či nespoľahlivosť rozprávača je v psychoanalytickom poli narácie najlepšie identifikovateľná v tom ideálnom prípade, keď je k dispozícii jednoznačne kompletný materiál, teda definitívny príbeh ako nespochybniteľne celistvý praxtext, v úplnosti stotožniteľný s klinickým prípadom. Takáto požiadavka v prípade ľudských životov nie je prakticky nikdy reálne splnená, pretože pacient sa s analytikom zrejme nikdy nedostane do všetkých skrytých zákutí svojich životných príbehov – analýza je poznávací a liečebný proces, ktorý sa paradoxne nikdy nekončí, pretože zakaždým

prináša nový doplnujúci materiál z pacientovho pokračujúceho života, ktorý koriguje nasýtenosť už jestvujúcich interpretácií. O stopercentnej naplnenosti požiadavky celistvého pratextu môžeme hovoriť jedine vtedy, ak fragment prípadu tvorí zároveň aj jeho uzavretý celok. Znamená to, že o nej sme si môžeme hovoriť vlastne jedine v prípade literárnych textov a iných umeleckých diel, kde jestvujú možnosti najvyššej možnej verifikácie, danej ohraničenosťou textu a tým zároveň aj možnosti najvyššieho určenia miery spoľahlivosti či nespoľahlivosti rozprávača na základe nášho konsenzuálneho presvedčenia o autonómnosti umeleckého diela. Autonómnosť umenia býva síce právom relativizovaná a rozrušovaná, a to rôznymi spôsobmi – v prvom rade polysémiou na všetkých úrovniach textu, potencialitou znakov odkazujúcou nevyhnutne k rôznym mimotextovým skutočnostiam, ďalej intertextualitou, usúvzťažňujúcou umelecký text s inými textami, ale aj autorovou biografiou, resp. jeho historickým životným svetom, ktorý tvorí tzv. skutočnosťné pozadie textu. Ak na chvíľu ponecháme bokom tieto vcelku užitočné pochybnosti týkajúce sa autonómnosti, komplexnosti a kontextov literárneho textu ako analytického prípadu, bude možné o spoľahlivosti / nespoľahlivosti rozprávača, čitateľa a prerozprávača literatúry v poli psychoanalýzy uvažovať aspoň aproximatívne. Dotýkame sa tu chápania narácie v zmysle bodov d) a e), ktoré uvádza Ferro (pozri vyššie).

Freudov prístup k literárnym naráciám ako k pôsobivým scénam niekedy rešpektuje komplexnosť, detailnosť a naratívne špecifiká pratextov, inokedy nie. V závislosti od toho hovoríme nielen o komplexnosti uchopenia literárneho diela, ale aj o spoľahlivosti alebo nespoľahlivosti prerozprávania naratívnych obsahov literárnych či iných umeleckých diel. Ukázkovým príkladom vysokej komplexnosti prerozprávania, a tým aj vysokej rozprávačskej spoľahlivosti je Freudovo reprodukovanie Jensenovej novely *Gradiva* (1903) v prvej časti spisu *Blud a sny v Gradive W. Jensena* (1907). Naratívnu fragmentárnosť a tým aj nespoľahlivosť rozprávača charakterizuje zas pomerne svojvoľné prerozprávania sekvencií zo Sofoklovho *Kráľa Oidipa* a Shakespearovho *Hamleta* a sugerované možnosti porovnania oboch diel. Podobne je to aj v prípade Shakespearových drám *Kupec benátsky* a *Kráľ Lear*, ale aj naratívneho obsahu novely E. T. A. Hoffmanna *Piesočník*. Vo všeobecnosti platí, že čím je vyššia miera verifikovateľnej spoľahlivosti prerozprávania naratívneho obsahu diela, tým spontánnejšie sa utvára aj naše psychoanalytické chápanie príbehu a tým väčší sa pre nás nasycuje naratívnu pravdivosťou a presvedčivosťou.

Spoľahlivosť, resp. nespoľahlivosť Freuda ako rozprávača ukážeme na troch zvolených príkladoch, ktoré svedčia o rozličných prístupoch k naratívne materiálu.

Na základe kritického vydania Jensenovej novely, prvý raz uverejnenej roku 1903, alebo Freudovej štúdie o nej z roku 1907 (Freud, 1998) vieme dokázať, že Freud čítal Jensenovu novelu *Gradiva* veľmi dôkladne a dokonca niekoľkokrát za sebou. Implicitne na to poukazuje jednak dopĺňanie jeho vlastných glos na okraji Jensenovho textu, jednak už na prvý pohľad rozsah štúdie, ktorý je svojou veľkosťou viac-menej porovnateľný s analyzovanou novelou. Freud sa v prípade prerozprávania novely *Gradiva* detailne pridržiaval jej osnovy a mohol tak presne sledovať postupnú tvorbu bludných predstáv Jensenovho protagonistu, mladého archeológa Norberta Hanolda, podnietenú uňho najprv vyobrazením kráčajúcej dievčiny na rímskom reliéfe, ktorá

ho doviedla z rodného bavorského mesta do talianskych Pompejí. Blud ďalej pokračuje objavením sa mladej Zoe uprostred pompejského archeologického náleziska, Hanoldovi sa postupne vkráda do denných i nočných snov ako Gradiva („Vykračujúca“). Vďaka presnosti, s akou Freud sledoval naratívnu štruktúru *Gradivy*, môžeme aj jeho výklad novely ako prípadu tvorby bludu a jeho terapie prijať ako vysoko plauzibilný. Pre túto presnosť reprodukovania naratívneho obsahu (story) i naratívnej štruktúry novely (sujet) jestvovali podľa všetkého dva dôvody. Po prvé, Freud si v čase písania štúdie uvedomoval, že Jensenova novela nepatrí (a zrejme nebude ani v budúcnosti patriť) do meštianskeho kánonu svetovej literatúry, jej poznanie teda nemožno u čitateľov predpokladať, a preto je na pochopenie jeho vlastného psychologického výkladu potrebné prerozprávať ju čo najpodrobnejšie. Táto domnienka sa ukázala správna, pretože aj neskoršia kariéra motívu Gradivy v prostredí francúzskeho surrealizmu bola založená práve na Freudovom presnom – a spoľahlivom – prerozprávaní, a nie na znalosti Jensenovho „prertextu“ (por. Rohrwasser/Steinlechner/Vogel/Zintzen, 1996). To znamená, že aj v dejinách literatúry a umenia Jensenovu novelu fakticky nahradilo jej Freudovo prerozprávanie. Po druhé, podrobné a spoľahlivé prerozprávanie obsahu v naratívnej štruktúre sujetu zodpovedalo Freudovmu záujmu, ktorým bolo zachytenie dynamiky tvorby bludu, a to počínajúc prvým objavením sa jeho latentného spúšťača (antický obraz vykračujúcej mladej ženy), pokračujúc prvými náznakmi bludných predstáv až po ich prerastenie do rozmerov, ktoré u hlavnej postavy úplne rozbili zmysel pre realitu. Utváranie bludu ako Freudom sledovaný ústredný problém nie je pritom v Jensenovej novele, autonómnom literárnom diele, nijaká marginálna záležitosť, naopak, tvorí jej jadro, a hoci ho jej autor nikdy takto priamo sám nepomenoval, zodpovedalo jeho umeleckému zámeru. Jensen sám túto zhodu potvrdil v liste Freudovi, keď napísal, „celkovo môžem vo všetkom hlavnom bezvýhradne súhlasiť, Váš spis zostúpil úplne k podstate zámerov knižky a zodpovedá im“ (cit. podľa Freud/Jensen, 1998, s. 20). Freud sa svojou kriticko-naratívnu intenciou teda *prispôobil* vnútornej intencii Jensenovho umeleckého diela, jeho interpretácia textu ako autonómneho literárneho diela je pritom dokonale nasýtená. Nasledujúce interpretácie (por. Rohrwasser/Steinlechner/Vogel/Zintzen, 1996) sú záležitosťou kontextových štúdií.

V prípade historicky staršieho prístupu k Sofoklovmu *Kráľovi Oidipovi* išlo naopak o exponovanie jedného myšlienkového motívu mnohovrstevného diela, ktorý Freud navyše spojil s motívom zo Shakespearovho *Hamleta* ako ďalšieho mnohovrstevného diela. Freudova interpretácia Sofoklovho *Oidipa* sa môže javiť ako zužujúca a s odstupom času dogmatická, okrem iného preto, lebo sa v nej Freud prejavil len ako prerozprávač izolovaných naratívnych sekvencií s dôrazom na údajne nevedomú motiváciu otcovraždy a incestu. Podobne sekvenčne prerozprával aj Hamletov prípad, kde sa sústredil na Hamletov vzťah k rodičom, pričom inštanciu otca rozložil na dvoch antagonistov, čo viedlo k početným oprávneným revíziám jeho čítania *Hamleta* tak v samotnom psychoanalytickom prostredí, ako aj mimo neho (por. Bžochová-Wild, 1998). Početné kritiky oidipovskej metafory ako centrálného uzla psychoanalytického chápania konfliktov infantilnej sexuality poukazujú na nespoľahlivosť Freudovho prerozprávania antickej tragédie ina ďalšie myšlienkové implikácie, ktoré

vychádzajú z detailov tohto diela a môžu byť prípadne v konflikte s Freudovou interpretáciou nevedomého želania otcovraždy a incestu u dieťaťa, resp. u neurotika. Na základe pasáže z *Výkladu snov* (1900) je možné ukázať špecifické akcenty Freudovho prerozprávania:

„Oidipus, syn Laia, kráľa thébskeho a Jokasty, bol ako kojenec odložený, pretože orákulum otcovi zvestovalo, že ho zavraždí syn, ktorý sa ešte nenarodil. Ten je zachránený a vyrastie ako kráľovský syn na cudzom dvore. Pochybuje o svojom pôvode, sám sa pýta veštiarne a dostáva radu, aby sa vyhýbal svojej otcine, pretože by sa musel stať vrahom svojho otca a manželom svojej matky. Na ceste z domnelej vlasti sa stretne s kráľom Laiom a zabije ho v spore, ktorý rýchlo prepukne. Potom príde do Théb, kde vyrieši záhadu sfingy, uzatvárajúcej cestu, a za to je Thébanmi zvolený za kráľa a obdarený rukou Jokasty. Dlhý čas vládne pokojne a dôstojne a splodí s matkou, jemu neznámou, dvoch synov a dve dcéry. Potom však prepukne mor, ktorý podnieti Thébanov, aby sa opätovne spýtali orákula. Tu sa začína *Sofoklova* tragédia. Poslovia prinášajú správu, že mor prestane, keď bude Laiov vrah vyhnaný z krajiny. Kde sa však zdržiava? Ako vypátrať nepoznanú stopu dávnej viny? – Dej hry nespočíva v ničom inom než v odhaľovaní – stupňovanom krok za krokom a umele zdržiavanom, ktoré sa dá porovnať s psychoanalytickou prácou –, že Oidipus je sám Laiovým vrahom, ale zároveň synom zavraždeného a Jokasty. Oidipus, otrásený strašnými, v dome spáchanými činmi, sa oslepuje a opúšťa otcinu“ (Freud, 2002a, s. 157).

Pri prerozprávaní drámy o Oidipovi, resp. jej naratívneho mytologického podkladu, položil Freud dôraz len na dve veci: na vyústenie tragédie a na prehistóriu Oidipovho prípadu, ktorá je v rámci Sofoklovej tragédie vložená ako rozprávanie do tragického deja. Prekvapivo málo miesta venoval tomu, čo sa nachádza medzi touto prehistóriou a vyústením drámy, medzi jej začiatkom a koncom, teda samotnému deju hry, a tým aj psychoanalytickej práci, ktorú mu tento dej pripomenul. Špecifiku Freuda ako rozprávača / prerozprávača tu možno vzhľadom na Sofoklovu tragédiu konštatovať v selektívnosti, s akou pristúpil k literárnemu materiálu. Zjavná nevyčerpanosť tohto materiálu sa nachádza v ostrom kontraste k nasýtenosti interpretácie (teória oidipovského komplexu). Selektívnosť podčiarkuje v príslušnej pasáži *Výkladu snov* napokon aj jediný Freudov odkaz na dianie medzi začiatkom a koncom Sofoklovej tragédie ako medzi jej dvoma pólmi. Týmto odkazom je pripomienka Jokastiných slov o incestuózných snoch mladých mužov, ktoré je potrebné kvôli spokojnosti života prekonať (Freud, 2002a, s. 158).

Na pozadí literárnych textov siahol Freud vo *Výklade snov* pri formulovaní teórie oidipovského komplexu popri sekvenčnej selekcii aj ku kombinácii a porovnávaniu ako k ďalším dvom mentálnym operáciám, charakteristickým pre jeho metanaratívnu stratégiu. Obe opäť nasadil na úkor naratívnej komplexnosti Shakespearovho *Hamleta* ako ďalšieho literárneho diela, ktoré malo podporiť túto teóriu. Spôsob spojenia *Hamleta* a *Kráľa Oidipa* sa pritom vonkoncom nevyznačoval metodologickou čistotou, o čom svedčí kľúčová pasáž *Výkladu snov*, v ktorej sa obe diela ocitajú vo vzájomnej blízkosti, resp. vo vzájomnom prepojení:

„V tej istej oblasti ako *Kráľ Oidipus* pramení jeden z veľkých básnických výtvorov, Shakespearov *Hamlet*. V zmenenom spracovaní tej istej látky sa však prejavuje celý rozdiel v duševnom živote medzi oboma ďaleko odlahlými kultúrnymi obdobiami, sekulárne pokračovanie zapudenia v citovom živote ľudstva. ... Táto hra je vybudovaná na Hamletovom

váhaní splniť úlohu pomsty, ktorá mu je uložená. Aké sú príčiny alebo motívy tohto váhania, text nepriznáva...” (Freud, 2002a, s. 159).

Porovnanie v skutočnosti nevychádza z totožnosti látky, ktorú hlása, ale z identity interpretácie oboch diel. Komparatívny materiál poskytuje interpretácia naratívneho obsahu, nie samotný naratívny obsah *Hamleta*. Ten úplne ustúpil do úzadia, rozplynul sa v jedinej vete, resp. bol interpretáciou nahradený. Interpretácii *Hamleta* ako hysterika, zmietaného incestuóznymi, resp. otcovražednými túžbami, je napokon podriadená aj pripomienka jedinej konkrétnej pasáže zo Shakespeareovej drámy (rozhovor *Hamleta* s *Oféliou* a *Hamletov* „sexuálny odpor“ počas tohto rozhovoru), ktorá ju má podporiť (Freud, 2002a, s. 159). Z hľadiska reprodukovania naratívneho obsahu *Hamleta* sa javí Freud ako nadmieru nespoľahlivý a v dôsledku toho aj interpretačne unáhlený rozprávač. Shakespeareova dráma sa interpretačne završuje (nasycuje) vo Freudovom podaní bez toho, aby boli zvážené alternatívne dôvody *Hamletovho* správania a konania na ploche celého diela, to znamená ďalšie potenciálne príbehy a ich výklady. To isté však platí aj o *Kráľovi Oidipovi*. Výstižne to vyjadril René Girard, keď poznamenal, že „Sofokles a Shakespeare vedia veci o medziludských vzťahoch, ktoré Freudovi ušli – a to hovoríme o najlepšom Freudovi“ (Girard, 2012, s. 91). Dôvody, prečo v prípade *Hamleta* a *Kráľa Oidipa* nepristúpil Freud k rovnako detailnému prerozprávaniu naratívneho obsahu ako neskôr v prípade *Gradívy*, čo by bolo predpokladom pre spravodlivé posúdenie alternatívnych interpretačných možností, treba hľadať po prvé v skutočnosti, že Freud považoval Shakespeareovu i Sofoklovu tragédiu za natolko známe diela, že sa mu ich zdalo zbytočné približovať čitateľom z obsahovej stránky a hneď pristúpil k interpretácii, avšak už len svojho obrazu týchto diel. Druhý dôvod rezignácie na detailné prerozprávanie tkvie v tom, že Freudovi vôbec nešlo o otvorenie ponúk viacerých alternatívnych výkladov, ale o postulovanie jedinej interpretácie, ktorá by tieto diela takpovediac nahradila – inými slovami, jeho cieľom bolo postulovanie veľkého príbehu, ktorého bol on sám autorom a ktorý mal prejsť do kultúrnych dejín a do „veľkej knihy vied“ (Girard) ako „odipovský komplex“. Nespoľahlivosť rozprávača je efektívnym postojom, ktorý zaručuje prevahu vlastného príbehu nad ostatnými.

Iný príklad rozprávačskej nespoľahlivosti ponúka Freudov prístup k poviedke E. T. A. Hoffmanna *Piesočník*, pochádzajúcej z roku 1815, ktorá mu poskytla námet na všeobecnejšiu úvahu o fenoméne desivosti (das Unheimliche). Túto úvahu publikoval v roku 1919 pod názvom *Desivé*.

Jadrom Freudovej predstavy desivého ako zvláštneho prípadu úzkosti je, že v skutočnom prežívaní je desivosť zvyčajne odvodená „z niečoho dôverne známeho, čo bolo potlačené“, resp. vytesnené (Freud, 2000, s. 116), zakladá sa na ambivalentnosti pocitov a na obrátení dôverného v desivé (heimlich – unheimlich). Poviedka *Piesočník* poslúžila Freudovi v tomto článku popri množstve ďalšieho, najmä filologického materiálu na opísanie vzniku a prejavov desivosti. Fabulu Hoffmannovej poviedky, ktorá sa pre opis fenoménu desivého a jeho dynamiky javila Freudovi ako exemplárna, prerozprával takto:

„Študent Nathaniel, ktorého spomienkami z detstva sa začína táto fantastická poviedka, sa napriek svojmu terajšiemu šťastiu nemôže zbaviť spomienky, ktorá sa spája s tajomnou

a príšernou smrťou milovaného otca. V isté večery mala jeho matka vo zvyku posielat' deti do postele skôr, s výstrahou, že príde Piesočník. A skutočne, dieťa vždy počulo ťažký krok návštevníka, ktorému sa potom otec v ten večer venoval. Keď sa pýtal na Piesočníka, jeho matka síce tvrdila, že táto osoba existuje len v rozprávaní, ale pestúnka mu vedela dať podrobnejšiu informáciu: ‚Je to zlý muž, ktorý prichádza, keď deti nechcú ísť do postele a nasype im za plné priehrdie piesku do očí, takže krvavé vyskočia z ich hlavy. Potom hodí oči do vreca a odnesie ich na Mesiac, aby nimi nakrmil svoje deti. Tie sedia v hniezde a zobáky majú zahnuté ako sovy a nimi zobú oči zlých chlapcov a dievčat.‘ – Hoci malý Nathaniel bol dosť veľký a chápaný, aby neveril na takéto obľudné vlastnosti postavy Piesočníka, predsa sa ho vo vnútri zmocnil veľký strach. Rozhodol sa zistiť, ako vyzerá, a v jeden večer, keď ho opäť očakávali, schoval sa v otcovej pracovni. V návštevníkovi spoznal advokáta Coppeliusa, odpornú osobu, ktorej sa deti báli, keď ho príležitostne pozvali na obed, a teraz si ho stotožnil s obávaným Piesočníkom. V ďalšom pokračovaní scény nás už Hoffmann necháva na pochybách, či ide o prvé delírium chlapca posadnutého strachom, alebo sled udalostí, ktoré treba brať ako reálne. Otec a návštevník sa začali baviť pri krbe s roštom. Malý vyzvedáč počul Coppeliusa zvolať: ‚Oči sem, oči sem,‘ a prezradil sa svojim výkrikom. Coppelius ho vzal a chcel mu hodiť do očí kúsok žeravého uhlia z plameňa, a potom ich hodiť do krbu. Jeho otec ho uprosil a zachránil mu oči. Chlapec potom upadol do hlbokých mdlôb a po tomto zážitku nasledovala dlhá choroba. Kto sa rozhodne pre racionalistickú interpretáciu Piesočníka, nebude podceňovať vplyv rozprávania pestúnky, ktoré pokračuje v tejto detskej fantázii. Zrnká piesku, ktoré majú byť vmietnuté do očí dieťaťa, sa menia na žeravé kúsky uhlia z plameňa a v oboch prípadoch majú spôsobiť, že oči vyskočia. Počas inej návštevy Piesočníka, o rok neskôr, bol otec zabitý výbuchom vo svojej pracovni. Advokát Coppelius zmizol bez stopy. – Nathaniel, teraz študent, sa domnieva, že spoznal strašidelnú figúru zo svojho detstva v potulnom talianskom optikovi menom Giuseppe Coppola, ktorý mu v jeho univerzitnom meste ponúka na predaj barometer. Keď Nathaniel odmietol, dodal: ‚Oj, nielen barometer, nielen barometer – mám aj pekné oči, nádherné oči. Zdesenie študenta opadlo, keď zistil, že ponúkané oči boli iba neškodné okuliare. Od Coppolu si kúpil vreckový ďalekohľad a pomocou neho špehoval dom profesora Spalanzaniho naproti, kde zazrel jeho krásnu, ale čudne mlkvu a nehybnú dcéru Olympiu. Čoskoro sa do nej zaľúbi tak vášnivo, že kvôli nej takmer zabudne na svoju rozumnú a usilovnú nevestu. Olympia je však automat, ktorý zostrojil Spalanzani a ktorému oči vložil Coppola – Piesočník. Študent prekvapí oboch mužov pri hádke o ich výtvor; optik si odnesie drevenú bábiku bez očí a mechanik Spalanzani zdvihne na podlahe ležiace krvavé oči Olympie a hodí ich Nathanielovi do prs so slovami, že Coppola mu (Nathanielovi) ich ukradol. Nathaniel prepadne novému záchvatu pomätenosti, v jeho delíriu sa mieša spomienka na smrť otca s čerstvým zážitkom. Kričí: ‚Uh – uh – uh! – ohnivý kruh – ohnivý kruh! Toč sa, ohnivý kruh – dokola – hola hup! Drevená bábika, uh, krásna drevená bábika, toč sa.‘ Potom sa vrhne na profesora, domnelého otca Olympie, a pokúsi sa ho zaškrtiť. – Keď sa preberie z dlhej a ťažkej choroby, zdá sa Nathaniel konečne normálny. Chce sa oženiť so svojou snúbenicou, ku ktorej sa opäť vrátil. Jedného dňa sa obaja prechádzali po meste, kde vysoká veža radnice vrhala svoj mohutný tieň na trhovisko. Na návrh dievčaťa vystúpili na vežu, zatiaľ čo jej brat, ktorý ich sprevádzal, ostal dolu. Klárinu pozornosť upútal zaujímavý zjav dolu, kráčajúci po ulici. Nathaniel pozoroval tento objekt cez Coppolov ďalekohľad, ktorý vytiahol zo svojho vreca, a znova sa ho zmocnila pomätenosť. S výkrikom: ‚Toč sa, drevená bábika!‘ sa pokúsil zhodiť dievča z veže. Brat, ktorého privolať jej krik, ju zachránil a ponáhlal sa s ňou dolu. Hore pobiehal blúzniaci mládenec s výkrikmi ‚Ohnivý kruh, toč sa!‘, ktorých pôvod už poznáme. Medzi ľuďmi, čo sa začali zhromažďovať pod vežou, sa vynímala postava advokáta Coppeliusa,

ktorý sa nečakane objavil. Možno predpokladať, že to bol on, koho videl prichádzať Nathaniel svojim ďalekohľadom, a kto uňho vyvolal záchvat pomätenosti. Ľudia chceli vystúpiť hore a spútať šialenca, ale Coppelius sa smial, hovoriac: „Len chvíľu počkajte, zostúpi dolu aj sám. Nathaniel zrazu zostal nehybne stáť, zachytil Coppeliusov pohľad a s divokým výkrikom: „Áno! Krásne oči, nádherné oči! sa vrhol dolu ponad zábradlie. Len čo zostal ležať na dlažbe s roztrieštenou lebkou, zmizol Piesočník v tlačnici“ (tamtiež, s. 101–103).

Desivé sa v tejto bizarnej poviedke podľa Freuda prejavuje v Nathanielovom strachu o oči; ten zas pôvodne tkvie v jeho infantilnom zážitku a zastupuje strach z kastrácie. Coppelius, Coppola i Spalanzani sú v tejto interpretácii takpovediac „zlými“ (negatívnymi) verziami Nathanielovho otca.

Takýto stručný výklad Hoffmannovej poviedky možno považovať za nasýtený v tom zmysle, že príslušná interpretácia dostatočne zastrešuje predstavu desivého ako afektívneho efektu čohosi, čo bolo pôvodne dôverné a odcudzením nadobudlo charakter neznámeho a nebezpečného (postava Piesočníka). Desivé je pritom saturované „rodinným románom“, v ktorom sa každá mužská autorita zároveň stáva verziou otca. Výklad ďalej postupuje do veľkej miery automaticky, riadi sa maximou „viem, čo mám hľadať“ – hľadaným predmetom v súhre prvkov, vytvárajúcich efekt desivého, je ambivalentný vzťah k otcovskej autorite. Interpretácia pritom nemá tendenciu nahradiť rozprávanie, pretože to je v prípade Hoffmannovho *Piesočníka* priveľmi spleť na to, aby sa dalo „vybaviť“ niekoľkými vetami, z ktorých by bolo evidentné jadro fenoménu desivosti. Potrebné bolo preto detailnejšie prerozprávanie.

Vo Freudovom obsiahlom prerozprávaní si možno všimnúť na jednej strane dve diskrétné interpretačné intervencie prerozprávača („V ďalšom pokračovaní scény nás už Hoffmann necháva na pochybách, či ide o prvé delírium chlapca posadnutého strachom, alebo sled udalostí, ktoré treba brať ako reálne“; „Kto sa rozhodne pre racionalistickú interpretáciu Piesočníka, nebude podceňovať vplyv rozprávania pestúňky, ktoré pokračuje v tejto detskej fantázii“), na druhej strane viaceré citáty, pochádzajúce zo samotného literárneho textu (napospol ide o priamu reč postáv, ktorej charakter môžeme považovať za symbolický a silne afektívne obsadený – najprv pestúňkina charakteristika Piesočníka, potom Coppeliiov „exorcizmus“ pri alchymistickom pokuse, ďalej Coppolovo vychvalovanie optického tovaru, opakovane Nathanielova zmätená reč). Prerozprávanie sa napohľad javí ako korektné a spoľahlivé.

Konfrontácia s Hoffmannovou poviedkou ako praxtextom však odhaľuje niektoré nezrovnalosti, ktorých sa Freud ako prerozprávač dopustil vzhľadom na svoju predlohu, a to tak z hľadiska naračnej štruktúry poviedky, ako aj z hľadiska viacerých signifikantných detailov, ktoré zväčša neprešli sitom selekcie.

V prvom rade možno konštatovať nerešpektovanie naračných špecifík literárnej predlohy. Hoffmannova poviedka je uvedená tromi listami: Nathanielovým listom adresovaným nevlastnému bratovi Lotharovi, omylom však odoslaným jeho sestre Klare, kde Nathaniel vysvetľuje svoju fóbiu voči Piesočníkovi; ďalej listom s Klarinou odpoveďou, ktorá odhalí Nathanielovu fóbiu ako dôsledok bludu, a napokon listom Nathaniela Lotharovi, kde Nathaniel mobilizuje prenosový odpor voči Klarinej interpretácii. Po epištolárnej predohre nasleduje rozprávanie auktorialného rozprávača,

ktorý nielenže Nathanielov príbeh dorozpráva do konca, ale zároveň podrobne tematizuje svoju stratégiu rozprávania, do ktorej sa včleňujú úvodné listy ako najvhodnejší začiatok gradujúcej narácie, ktorá nebude mať v sebe nič „roztomilé“ – a čitateľa nabáda, aby vzal tri listy, „čo mi priateľ Lothar dobrotivo ukázal, ako obrys útvaru, do ktorého sa budem v priebehu rozprávania usilovať vnášať čoraz viac farby“ (Hoffmann, 1965, s. 307).

Z tejto epištolarnej predohry, ktorá formátuje pole rozprávania od Nathanielovho detstva po okamih, keď za zamiluje do mechanickej báby Olympie, sa dá pre analyticky výklad získať jedinečný materiál o rizikách prekonávania bludu a úzkostí, no zároveň aj o úskaliach analytickej práce založenej na empatii. Freud sa v prerozprávaní *Piesočníka* vyhol týmto aspektom, súvisiacim priamo s jeho prácou, zrejme preto, lebo otázku tvorby bludu mohol považovať zo svojej strany za „vybavenú“ už od svojej interpretácie *Gradivy*, a v prípade *Piesočníka* sa mienil sústrediť na inú problematiku. Tieto súvislosti majú priamo dočinenia s historickým vývinom psychoanalytického myslenia: úvaha o *Gradive* bola silne poznačená vtedajším Freudovým záujmom o vysvetlenie tvorby bludu a jeho liečenie ako vedenie od princípu slasti k princípu reality, zatiaľ čo zaoberanie sa fenoménom desivosti a Hoffmannovým *Piesočníkom* spadali do obdobia po prvej svetovej vojne, keď Freud uvažoval nad skladbou psychickej inštancie Ja a usiloval sa vysvetliť okolnosti návratu vytesneného (por. Krankus, 2005, s. 159–160). Pasáž z listu, v ktorej Klara nabáda Nathaniela k tomu, aby v nej hľadal oporu proti bludu, mohla však Freudom zostať zámerne nespomenutá aj kvôli tomu, že Klara ponúkala Nathanielovi terapeutickú pomoc, ktorá by sa dala interpretovať v zmysle rýdzo afektívneho odbúrania úzkostí, resp. katarzie, ktorú Freud v tom čase už považoval za prekonanú predstavu o účinnej liečbe: „Predsavzala som si, že sa Ti budem zjavovať ako Tvoj strážny duch a odpornému Coppolovi, keby si prípadne zmyslel, že sa objaví, budem v Tvojom sne na príťaž a vyženiem ho hlasným smiechom. Vonkoncom sa ho nebojím, a nebojím sa ani jeho odpudzujúcich pästi“ (Hoffmann, 1965, s. 304). Za terapeuticky neúčinné, pretože mobilizujúce prenosovú, resp. protiprenosovú reakciu, považoval Freud Klárou propagované odhalenie bludných predstáv ako „fantómov môjho Ja, ktoré sa okamžite rozplynú, keď ich za také uznám“ (tamtiež, s. 305). V Hoffmannovej poviedke sa naproti tomu objavuje Freudom nespomenutá postava „priateľa a brata Siegmunda“ („Freund und Bruder Siegmund“, tamtiež, s. 314), s ktorým vedie Nathaniel po bále, kde tancuje s mechanicou bábou Olympiou, dlhší rozhovor (tamtiež, s. 318–319). Táto postava, opatrne korigujúca Nathanielove bludné predstavy ohľadom Olympie, sa mohla stať pre prerozprávača Hoffmannovej poviedky skrytou, nepriznanou projekčnou plochou, ktorá do veľkej miery zrkadlí jeho vlastné terapeutické názory (najmä deemocionalizáciu výkladu, s akou Siegmund postupne a šetrne pred Nathanielom odhaľoval podstatu umelej báby a riziká zamilovania sa do nej).

Druhý moment rozprávačovej relatívnej nespoľahlivosti tkvie v skladbe citátov z priamej reči jednotlivých postáv poviedky. Nathanielova zmätená reč, ktorej prvky pochádzajú z jeho vlastnej básne, spomenutej v poviedke, prestáva byť vo Freudovom podaní ukotvená v Nathanielovom pokuse zvládnuť svoju úzkosť z Coppolu a Coppelu vytvorením básnickej skladby ako špeciálneho, na terapiu určeného naratívu,

a stáva sa len zlepencom nesúvislých útržkov neznámeho pôvodu, ktoré kompulzívne vyjadrujú stav jeho zatemnenej mysle. V poviedke sa pritom nachádzajú viaceré príklady priamej reči postáv, ktoré by mohli implikovať aj prípadné ďalšie možnosti naratívnych výkladov, no do Freudovej metanarácie sa nedostali, pretože prerozprávač o ne evidentne nestál. Za jednu z kľúčových rečí postáv, pokiaľ ide o naratívnu alternatívu vzhľadom na samotný koncept desivého ako návratu niečoho, čo bolo dôverne známe a zostalo vytesnené, možno považovať Spalanzaniho reč v dramatickom boji o Olympiine oči. Freud túto reč lakonicky zhrnul slovami „Spallanzani zdvihne na podlahe ležiace krvavé oči Olympie a hodí ich Nathanielovi do prs so slovami, že Coppola mu (Nathanielovi) ich ukradol“ (Freud, 2000, s. 102). V Hoffmannovej poviedke je však Spalanzaniho reč fragmentárna, trhaná a tým aj otvorená v zmysle otvárania priestorov pre ďalšie naratívne domýšľanie: „Za ním – za ním, čo váhaš? – Coppelius – Coppelius, ukradol mi môj najlepší automat. – Bolo na ňom dvadsať rokov práce – s nasadením tela i života – súkolie – reč – chôdza – môj – oči – oči ti ukradol. – Prekliaty – zatratený – za ním – prines mi Olympiu – tu máš tie oči –!“ (Hoffmann 1, 1965, s. 320–321). Otvorenosť Spalanzaniho reči tkvie tak v spojení Coppelia s Coppelom, ktoré Nathaniel predtým v liste Lotharovi poprel a zdanlivo sa tým dištancoval od svojej pôvodnej bludnej predstavy, ako aj v možnosti ďalších dohadov o Spalanzaniho osobnom – azda nielen intelektuálnom, ale aj fyzickom – vklade do Olympie, na čo môže poukazovať okrem zmienky vlastného tela aj izolovane vystupujúce privlastňovacie zámeno „môj“, alebo napokon aj skrytý odkaz na iný príbeh o umelej kráske – na príbeh o Galatey.

Všetky tieto možnosti ďalšieho pokračovania rozvetvujúcich sa a vzájomne sa osvetľujúcich príbehov zostali z Freudovej metanarácie vylúčené. Úlohou prerozprávača bolo literárnu naráciu zhustiť a podriaďiť ju vedúcej myšlienke vlastného vedeckého diskurzu (vedúcej v zmysle momentálneho vedeckého zámeru, ktorý však zväčša nebol primárne evokovaný literárnym materiálom, len ním bol sekundárne sýtený). Problém nespoľahlivosti Freuda ako rozprávača zostáva takto do veľkej miery problémom podriadenia naratívneho materiálu interpretácii, o ktorej nasýtenosť sa usiluje. Opätovné otvorenie tejto interpretácie je pritom otázkou možných návratov k samotným literárnym praxom a k ich ďalším naratívnych potenciám, ktoré sa ukrývajú v detailoch ich tkaniva.

LITERATÚRA

- BACHMANN-MEDICK, Doris: *Cultural Turns*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2006.
 BION, Wilfried Ruprecht: *Cogitations*. London: Karnac, 1992.
 BROOKS, Peter: *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. Harvard University Press, 1992.
 BŽOCHOVÁ-WILD, Jana: *Hamlet – dobrodružstvo textu*. Levice: LCA, 1998.
 CIXOUS, Hélène: Portrét Dory. In: *Aspekt*, 2001, č. 2, s. 10–22.
 CREMERIUS, Johannes (Ed.): *Die Zukunft der Psychoanalyse*. Suhrkamp, 1995.
 FERRO, Antonino: *Psychoanalyse als Erzählkunst und Therapieform*. Psychosozial-Verlag Giessen, 2009.
 FREEDMAN, Jill – COMBS, Gene: *Narativní psychoterapie*. Praha: Portál, 2009.
 FREUD, Sigmund – JENSEN, Wilhelm: *Der Wahn und die Träume in W. Jensens 'Gradiva'*

- '*Gradiva*'. Frankfurt am Main: Fischer, 1998.
- FREUD, Sigmund: *Umenie a psychoanalýza*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 2000.
- FREUD, Sigmund: *Výklad snů*. Pelhřimov: Nová tiskárna, 2002a.
- FREUD, Sigmund: *O láske a sne*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 2002b.
- FREUD, Sigmund – JENSEN, Wilhelm: *Blud a sny v Gradive W. Jensena/Gradiva*. Bratislava: Albert Marenčin PT, 2002c.
- FREUD, Sigmund: *Podoby psychoanalýzy*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 2003.
- GAUGER, Hans-Martin: Sprache und Sprechen bei Sigmund Freud. In: *Neue Rundschau*, Vol. 85, 1974, Nr. 4, s. 568–590.
- GIRARD, René: Totem und Tabu und die Inzestverbote. In: HAAS, Eberhard Th. (Ed.): *100 Jahre Totem und Tabu*. Giessen: Psychosozial-Verlag, 2012, s. 77–98.
- HERMAN, Judith Lewis: Zabudnutá história. In: *Aspekt*, 2001, č. 2, s. 24.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus: *Werke 1*. Stauffacher Verlag – AG Zürich, 1965.
- KRANKUS, Milan: Freudove záverečné akordy psychoanalytického opusu. In: FREUD, Sigmund: *Za princípom slasti*. Bratislava: Kalligram, 2005, s. 152–160.
- KREISWIRTH, Martin: Tell Me a Story. The Narrativist Turn in the Human Sciences. In: KREISWIRTH, Martin – CARMICHAEL, Thomas (Eds.): *Constructive Criticism. The Human Sciences in the Age of Theory*. Toronto, 1995, s. 61–87.
- LAPLANCHE, Jean – PONTALIS, Jean Bertrand: *Psychoanalytický slovník*. Bratislava: Veda, 1996.
- MACMILLAN, Malcom: *Freud oceniony. Analiza krytyczna diela*. Kraków: Wydawnictwo WAM, 2007.
- MEUTER, Norbert: Geschichten erzählen, Geschichten analysieren. Das narrativistische Paradigma in den Kulturwissenschaften. In: JAEGER, Friedrich – STRAUB, Jürgen (Eds.): *Handbuch der Kulturwissenschaften*. Vol. 2. Stuttgart – Weimar, 2004, s. 140–155.
- MORTAGNE, Camille: Liečba rozprávaním sa mení na psychodrámu. In: *Aspekt*, 2001, č. 2, s. 25–27.
- ROHRWASSER, Michael – STEINLECHNER, Gisela – VOGEL, Juliane – ZINTZEN, Christiane (Eds.): *Freuds pompejanische Muse*. Wien: Sonderzahl, 1996.
- ROUDINESCO, Elisabeth: *Jasques Lacan. Bericht über ein Leben, Geschichte eines Denksystems*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1999.
- SCHMAUS, Marion: *Psychosomatik. Literarische, philosophische und medizinische Geschichten zur Entstehung eines Diskurses (1778–1936)*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2009.
- SPENCE, Donald Pond: *Narrative Truth and Historical Truth*. London – New York: W. W. Norton, 1982.
- THOMÉ, Horst: *Freud als Erzähler*. In: DANNEBERG, Lutz – NIEDERHAUSEN, Jürg (Eds.): *Darstellungsformen der Wissenschaft im Kontrast. Aspekte der Methodik, Theorie und Empirie*. Tübingen: Günter Narr Verlag, 1998, s. 471–483.

SIGMUND FREUD AS AN UNRELIABLE NARRATOR

Sigmund Freud. Psychoanalysis. Elements of Theory of Narration. Unreliable narrator. Jensen. Sophocles. Shakespeare. Hoffmann.

Although classical psychoanalysis and its off-shoots has not brought any “theory or narration” that would become part of literary narratology, it has postulated several basic elements of “general psychoanalytic narratology” as implicit psychoanalytic theory of narration (the therapeutic function of narration, dialogic part, in-depth interpretation, the thematization of

interpersonal relationships). At the same time, the article analyzes how the interpretation of the dynamic (narrative) aspect of literature has contributed to the creation of psychoanalytic theory itself and the role played by the reliability or unreliability of the narrator in it.

Prof. PhDr. Adam Bžoch, CSc.

Ústav svetovej literatúry SAV

Konventná 13

813 64 Bratislava

adam.bzoch@savba.sk

Katolícka univerzita v Ružomberku

Filozofická fakulta

Katedra germanistiky

Hrabovská cesta 1

034 01 Ružomberok

adam.bzoch@ku.sk