

Wydział Pedagogiki i Psychologii
Zakład Psychopatologii Społecznej

Kazimierz POSPISZYL

Narcyzm a twórczość

Narcissism as Compared with Creativity

„DUSZA ARTYSTY” W ŚWIETLE POGLĄDÓW Z. FREUDA

Rozważań nad powiązaniem pomiędzy narcyzmem a twórczością nie można zacząć inaczej jak od przytoczenia najważniejszych poglądów Z. Freuda, który był — jak wiadomo — twórcą nowoczesnego rozumienia zjawiska narcyzmu, ujmując go jako element ludzkiej osobowości (a właściwie „aparatu psychicznego”, jako że nie używał jeszcze terminu „osobowość” w dzisiejszym rozumieniu), a nie zaś jako jedynie określoną postać dewiacji seksualnej (czyli tak, jak określano „narcyzm” do czasów ojca psychoanalizy).

Z. Freud poświęcił także wiele uwagi twórczości, szczególnie literackiej, chociaż interesował się także rzeźbą i malarstwem. Właściwie od najmłodszych lat często widział siebie w roli znanego pisarza, zachęcały go do tego pochwały nauczycieli języka niemieckiego, którzy wysoko oceniali jego styl i łatwość wypowiedzania się. Jako młody lekarz pisał Freud w kwietniu 1884 r., do swej narzeczonej Marty Bernays:

Ustawicznie, nie wiem dlaczego, wiele opowiadań przychodzi mi do głowy [...] czy byłoby dla ciebie zbyt ambarasujące, gdybym cię poprosił o przeczytanie takiego opowiadania, napisałbym go specjalnie dla ciebie.

Freud nigdy nie wywiązał się z tej obietnicy, tzn. nie napisał opowiadania (a w każdym razie nic o tym nie wiadomo jego biografom), niemniej jednak cała jego twórczość naukowa uważana była bardziej za literaturę niż naukę. Za życia ojca psychoanalizy kwalifikację tę uważano nie za pochwałę, lecz za zarzut. Poniekąd społecznym udokumentowaniem tego, że dzieła Freuda należą do literatury pięknej jest to, że jedyną prestiżową nagrodę, jaką otrzymał za swe

niewątpliwie epokowe dzieła, była przyznana mu w r. 1930 literacka nagroda im. Goethego.

Freud posiadał także niebywale wyrobiony smak literacki wynikający z rozległego odczytania i autentycznego rozmiłowania w książkach. Owe fascynacje literaturą i sztuką pisania znajdują żywe odzwierciedlenie w jego twórczości, w wielu bowiem pracach wspomina on o źródłach „natchnień” twórczych, a także o znaczeniu pisarzy w ukazywaniu mechanizmów funkcjonowania podświadomości.

Spośród licznych uwag Freuda na temat twórców (artystów) i twórczości wyłonić można trzy perspektywy rozpatrywania fenomenu kreatywności, które kolejno zostaną przeze mnie omówione. Pierwszą jest podkreślenie „znaczenia nadzwyczajnej wrażliwości artystów w odsłanianiu dynamiki podświadomości”, czyli w jaki sposób pisarz lub inny artysta wspomagać może psychoanalitika, kwestię drugą stanowią wypowiedzane dosyć często przez ojca psychoanalizy uwagi na temat właściwości „duszy artysty”, natomiast trzecią — przyczyny i uwarunkowania postaw twórczych.

ARTYSTA A PSYCHOANALITYK (PSYCHIATRA)

Obdarzeni wyobraźnią pisarze — pisał Z. Freud — są wartościowymi kolegami i ich świadectwo oceniane jest bardzo wysoko, ponieważ znają oni wiele rzeczy na ziemi i niebie, o których nie śnili nawet nasi filozofowie. W znajomości ludzkiego serca wyprzedzają oni nas, zwykłych ludzi, w znacznym stopniu, ponieważ czerpią swe poznanie ze źródeł, które my nie uczyniliśmy jeszcze dostępnymi nauce.

Utalentowani pisarze wpływają — jego zdaniem — na uplastycznienie czegoś, co jest stanem przejściowym pomiędzy normą a chorobą:

Ponieważ opisywanie przeżyć psychicznych ludzi jest podstawową domeną działalności każdego pisarza, dlatego jest on prekursorem nauki, a przede wszystkim naukowej psychologii.

Różnice pomiędzy normą — pisze dalej Z. Freud — a tym, co nazywamy stanem chorobowym są czysto umowne, są one ponadto do tego stopnia płynne, że każdy z nas prawdopodobnie przekracza je kilkakrotnie w ciągu jednego dnia. Z drugiej strony byłoby błędem ze strony psychiatrii, jeśli by koncentrowała się wyłącznie na poważnych zaburzeniach emocjonalnych, które wypływają z brutalnych zakłóceń prac delikatnego aparatu psychicznego. Dlatego też wykazuje ona nie mniejsze zainteresowania umiarkowanymi dewiacjami od normy, które obecnie nie możemy śledzić dalej jak do poziomu zaburzeń w zgraniu się sił psychicznych; jest to bowiem jedyny sposób na to, aby w równym stopniu zrozumieć zdrowie psychiczne, jak i przejawy poważnej choroby. Z tego względu pisarz nie powinien bardziej unikać psychiatrii niż psychiatra pisarza, poetyckie przedstawienie zaburzeń, którymi zajmują się psychiatrzy może być perfekcyjnie dokładne bez utraty piękna.

Pisarz zatem, dzięki swej nadzwyczajnej wyobraźni i wycuciu, naprowadzić może psychoanalitika na poznanie tych wyboistości losu ludzkiego, które stały się przyczyną zaburzeń psychicznych, a które przedstawione w utworze literackim wzbudzają podniecenie, dzięki ewidentnemu najczęściej podobieństwu

niektórych elementów poczynań opisywanych bohaterów z tymi, jakie przeżywa czytelnik lub widz.

W innym miejscu Z. Freud stwierdza:

My — tj. pisarze i psychoanalitycy — prawdopodobnie czerpiemy z tych samych źródeł, pracujemy także z tym samym materiałem, czynimy to jednak odmiennymi metodami.

Odpowiadając zaś austriackiemu dramatopisarzowi Arturowi Schizlerowi na gratulacje przesłane mu z okazji pięćdziesiątej rocznicy urodzin, Z. Freud pisze:

Często zadawałem sobie pytania dziwiąc się, skąd zaczerpnąłeś tę ukrytą mądrość, którą ja musiałem nabyć przez pracowite badania.

Z. Freud jednak odgranicza proces twórczy od stanu patologicznego. Różnice te wyjaśnia w następujący sposób:

Artysta wycofuje się jak neurotyk z niezadowolającej rzeczywistości w krainę fantazji; tylko że w przeciwieństwie do neurotyka, potrafi on znaleźć drogę powrotną i stanąć pewną nogą na gruncie rzeczywistości. Jego twory, dzieła sztuki, są zaspokojeniem przez fantazje życzeń nieświadomych, zupełnie jak marzenia senne, z którymi mają one wspólną również cechę kompromisu, gdyż i same marzenia muszą unikać otwartego konfliktu z mocami tłumienia. Ale w przeciwieństwie do społecznych, narcystycznych wytworów marzenia sennego, dzieła sztuki są obliczane na udział innych ludzi; mogą w nich ożywić i zaspokoić te same życzenia nieświadome. Posługują się nadto — jak premią, która jest przynętą — przyjemnością dostrzegania piękna (Z. Freud 1990, 57).

Owo przeciwstawienie choroby psychicznej, czyli nerwicy, (ponieważ Z. Freud wszystkie zaburzenia psychiczne nazywał „nerwicą”) twórczości najbardziej chyba dobitnie wyraził on w studium poświęconym Fiodorowi Dostojewskiemu (por. Z. Freud 1991). Otóż w pracy tej Freud wykazuje, że w wyniku silnej nerwicy (histerycznej) ten wielki pisarz rosyjski, „zmarnował szansę zostania nauczycielem i wyzwolicielem ludzkości”. W wyniku nerwicy znalazł się Dostojewski — zdaniem ojca psychoanalizy — na „cofniętej pozycji poddania się zarówno świeckiemu, jak i duchowemu autorytetowi czci dla cara i dla Boga chrześcijan oraz małodusznego rosyjskiego nacjonalizmu” (Z. Freud 1991, s. 309).

WŁAŚCIWOŚCI „DUSZY ARTYSTY”

Pomimo, że Z. Freud twierdził, iż „przed twórczym pisarzem psychoanalitki musi niestety skapitulować”, to jednak w wielu swych pracach poświęcał liczne uwagi istocie procesu tworzenia. Najobszerniejszy bodaj wywód na temat „tajemnicy tworzenia” przedstawił Freud we *Wstępie do psychoanalizy*:

Pośrednia kraina fantazji jest uznawana przez ogólnoludzką umowę i każdy, komu brak jakiś doskwiera oczekuje stamtąd ulgi i pociechy. Ale dla ludzi, którzy nie są artystami, zdobywanie zadowolenia ze źródeł fantazji możliwe jest w bardzo ograniczonej mierze. Nieubłagany charakter ich

stłumień zmusza ich do poprzestania na skąpych marzeniach dziennych, którym wolno jeszcze przedostać się do świadomości. Gdy się jest prawdziwym artystą, ma się do rozporządzenia znacznie więcej. Artysta [...] posiada zagadkową zdolność formowania określonego materiału, póki nie stanie się on wiernym odbiciem wyobrażenia z jego fantazji, a następnie potrafi związać z tym przedstawieniem swojej nieświadomej fantazji taką sumę rozkoszy, że przez to stłumienie zostają przynajmniej chwilowo przewyciężone i zniesione (Z. Freud 1984, s. 370).

Proces wynikający z „daru tworzenia” przebiega — jego zdaniem — w dwóch fazach, a mianowicie: „przyjemność wstępna” (*Vorlust*) wynikająca z możliwości ujawnienia swych nie zawsze uświadamianych do końca fantazji oraz „przyjemność końcowa” (*Endlust*), polegająca na „możliwości postrzegania i przetwarzania formalnego piękna”, w które przyobleczone zostały najskrytsze marzenia i tęsknoty.

Zastanawiając się nad różnicami pomiędzy pisarzem a tzw. przeciętnym człowiekiem, Freud uważa, że „pisarz jest osobą posiadającą znamiennej plastyczność procesu tłumienia, a zarazem odwagę ukazania tego, co mówi jego podświadomość”.

Artysta więc z jednej strony nie może doprowadzić do całkowitego stłumienia nie akceptowanych przez swój osąd moralny pragnień, z drugiej zaś strony musi posiadać na tyle silną osobowość, aby mieć odwagę „ukazać światu” swe niespełnione pragnienia w postaci zgodnej z regułami tworzywa artystycznego.

Najbardziej chyba wnikliwą analizę „tajników duszy artysty” przedstawił Freud w odczycie na temat roli marzeń i fantazji pisarzy (poetów), którą to prelekcję wygłosił dla szerokiego audytorium w r. 1907 w salonie Hugo Hellera, znanego wiedeńskiego wydawcy. Odczyt ten rok później został opublikowany, niedawno zaś udostępniono go czytelnikowi polskiemu (por. Z. Freud 1991).

W pracy tej wskazał Freud drogę, którą poszło wielu badaczy fenomenu twórczości, a mianowicie śledzenie związków pomiędzy procesem tworzenia a zabawą dziecięcą:

Czy pierwszych śladów działań poetyckich — pisze Z. Freud — nie powinniśmy szukać już u dziecka? Ulubionym i najintensywniejszym zajęciem dziecka jest zabawa. Może wolno nam powiedzieć — każde bawiące się dziecko zachowuje się jak poeta. [...] Poeta robi więc to samo, co bawiące się dziecko: stwarza świat fantazji, który traktuje bardzo poważnie, tzn. wyposaża dużym nakładem emocji, odróżniając go ostro od rzeczywistości. (s. 250).

W miarę dojrzewania (czy raczej osiągnięcia dorosłości) człowiek przestaje się bawić, ponieważ jednak zabawa sprawiała mu w dzieciństwie wiele przyjemności, a — jak twierdzi Z. Freud — „dla każdego, kto zna życie duchowe człowieka wiadomym jest, że nic nie jest trudniejsze niż rezygnacja z doznanej przyjemności” — w życiu dorosłym zabawę zastępuje człowiek marzeniami, w których znajduje spełnienie tego, czego nie może zrealizować w rzeczywistości.

Zdaniem Freuda, „fantazja szybuje między trzema czasami”! Zwykle bowiem jakieś wydarzenie dziejące się aktualnie wywołuje przypomnienie przeżytej już sytuacji, a stamtąd kieruje się ku przyszłości:

Objaśnieniem mojego wywodu — pisze Z. Freud — niech będzie najbanalniejszy przykład. Proszę wziąć przypadek biednego osieroconego młodzieńca, który otrzymał adres pracodawcy, u którego być może znajdzie posadę. W drodze do niego może pogrążyć się w marzeniu, wynikającemu akuratnie z jego sytuacji. Treść tej fantazji będzie mniej więcej taka, że zostanie przyjęty, spodoba się nowemu zwierzchnikowi, stanie się niezbędny w firmie, zostanie przyjęty do rodziny pryncypała, poślubi jego czarującą córkę i potem sam poprowadzi interes.

Owe marzenia na jawie, będąc u każdego z nas pozostałością zabaw dziecięcych, stanowią tym samym pomost pomiędzy psychiką człowieka przeciętnego a duszą artysty. Freud zadaje sobie zatem dalsze pytanie, co tedy różnicuje fantazje ludzi przeciętnych od tych, jakie ucieleśniają w swych dziełach pisarze (poeci)? Różnic tych jest — zdaniem Freuda — kilka. Przede wszystkim istnieje różnica pomiędzy samymi pisarzami; są tacy, którzy umieją tylko przetwarzać gotowe wzory, tzn. wątki fabularne zasłyszane z opowiadań innych ludzi, mitów, legend itp. oraz tacy, którzy umieją tworzyć całkowicie nowe opowiadania. Freuda interesują oczywiście ci ostatni — najbardziej kreatywni. Najistotniejszą zaś cechą znaną ich utworów jest umiejętność wyeksponowania jednego głównego bohatera, „dla którego autor wszelkimi środkami stara się pozyskać naszą sympatię i chroni go ze szczególną starannością”. Wyływa to, jego zdaniem, z dużej dozy narcyzmu pisarza. W wielkich dziełach literackich — jak pisze Z. Freud — „bez wysiłku daje się rozpoznać Jego Wysokość Ja — bohatera wszystkich marzeń dziennych i wszystkich powieści”, czyli pisarza.

O bardzo rozwiniętym „ja” artysty (czyli o przeroście jego narcyzmu) świadczy także — według opinii Z. Freuda — wiele dodatkowych cech, z których najważniejszą jest ta, że „w tzw. powieściach psychologicznych [...] tylko jedna postać, przeważnie bohater, przedstawiana jest od wewnątrz. Pisarz kryje się niejako w jej duszy i ogląda pozostałe postacie od zewnątrz”.

Do swych najskrytszych marzeń nikt chętnie się nie przyznaje, w głębi duszy nawet każdy dorosły człowiek wstydzi się ich i traktuje je jako coś bardzo osobistego, niemniej jednak rozbudowany narcyzm artysty znosi niejako te bariery i pisarz odsłania nam swe fantazje i marzenia, ale nie jest to oczywiście jedyne wyjaśnienie „misterium tworzenia”; najistotniejsze jest bowiem to, że pisarz umie przedstawić swe fantazje w ten sposób, że ich poznawanie sprawia równie wielką przyjemność odbiorcy, jak i twórcy.

Przedstawienie natomiast owych najskrytszych pragnień i fantazji przez człowieka nie obdarzonego talentem nie tylko że nie sprawia odbiorcy przyjemności, lecz wręcz przeciwnie — budzi nawet niesmak i tym samym ma działanie odpychające. „W technice przezwycięzenie tego odpychania, które na pewno związane jest z barierami wznoszącymi się między każdym indywidualnym ja i innymi, tkwi sedno *ars poetica*” — pisze ojciec psychoanalizy.

Jego zdaniem sztuka tworzenia zasadza się na dwóch środkach, które pisarz potrafi intuicyjnie zastosować. Po pierwsze, na złagodzeniu narcyzmu własnego fantazjowania przez zamaskowanie go formami artystycznymi (które potrafią

także służyć i jego „egoistycznym” celom, ponieważ rozbudowują i tym samym uprzyjemniają jego fantazje), po drugie zaś na takim zgeneralizowaniu swych marzeń i fantazji, aby upodobniły się do marzeń innych ludzi. Jedną zatem z miar talentu pisarskiego będzie liczba osób, jaka czytając lub oglądając fantazje artysty „doznaje przyjemności z własnych marzeń bez wszelkich wyrzutów sumienia i bez wstydu”.

CZYNNIKI WARUNKUJĄCE POSTAWY KREATYWNE

Z. Freud bardzo często — jak to podkreślałem — wypowiadał się na temat kompetencji artystów obdarzonych wielką wrażliwością w przedstawieniu będących najczęściej poza sferą świadomości sprężyn ludzkiego zachowania się, nieco rzadziej mówił o właściwościach „duszy artysty”, a jeszcze mniej o tym, co powoduje, że ktoś staje się artystą i dlaczego. „Chętnie — pisze Z. Freud — stwierdzilibyśmy, w jaki sposób psychiczne prapopędy dają początek działalności artystycznej, gdyby właśnie tu nie zawiodły nasze narzędzia badawcze”.

W związku z tym w bogatym dorobku pisarskim Z. Freuda trudno znaleźć jednoznacznie zarysowane poglądy na temat konkretnych uwarunkowań postawy twórczej, a tym samym na temat powinowactw pomiędzy narcyzmem a kreatywnością.

Jednak pomimo, że „psychoanaliza nie może dopomóc — jak utrzymuje Z. Freud — w wyjaśnieniu kwestii uzdolnienia artystycznego ani nie przypada jej odkrycie środków za pomocą których artysta pracuje”, to co najmniej w dwóch swych pracach wskazał on źródło i genezę postaw twórczych. W świetle tych wypowiedzi owo źródło tkwi we wzajemnych relacjach matki i dziecka, szczególnie istotnych w początkowym okresie dzieciństwa.

Pierwsza analityczna uwaga na ten temat pochodzi ze studium nad genezą twórczości Leonarda da Vinci (Z. Freud 1975), w którym to studium na tle wszechstronnej analizy doświadczeń życiowych tego — jak go określa Freud — „uniwersalnego geniusza” odnotowuje następującą uwagę:

Jego nieślubne pochodzenie pozbawiło go ojca na okres, być może, pięciu lat życia i zostawiła na łasce czulej i uwodzicielskiej matki, której był jedyną pociechą. Doprowadzony jej czułościami do przedwczesnej dojrzałości płciowej, musiał następnie wkroczyć w fazę infantylnej aktywności seksualnej, o której świadczy tylko jeden przejaw — intensywność jego badań seksualnych. Wrażenia, jakich doznawał we wczesnym dzieciństwie, najsilniej pobudziły jego popęd oglądania i popęd wiedzy.

Dowodem, że matka odcisnęła swe piętno na twórczości Leonarda da Vinci było to, że „wśród jego pierwszych prób artystycznych rzucały się w oczy głowy uśmiechających się kobiet i pięknych chłopców”. Do tej nieukojonej tęsknoty wraca Leonardo da Vinci powtórnie po przekroczeniu pięćdziesiątki, kiedy

„u kobiet cechy płciowe ulegają już inwolucji, a u mężczyzn libido nierzadko jeszcze zdobywa się na energiczny skok [...] spotyka kobietę, która budzi w nim wspomnienie szczęśliwego i zmysłowego ekstatycznego uśmiechu matki, a dzięki temu wspomnieniu odzyskuje on podniecie, która kierowała nim w początkach jego artystycznych prób, kiedy to tworzył uśmiechające się kobiety. Teraz maluje on Monę Lizę, Św. Annę Samotrzcę i szerego tajemniczych obrazów, których postaci obdarza zagadkowym uśmiechem” (Z. Freud 1975, s. 442).

Druga wypowiedź Freuda dotyczy wpływu związków dziecka z matką na późniejszy rozwój dziecka — odnosi się ona do jego własnych, bardzo żywych kontaktów z matką. Trzeba wspomnieć, że przez całe życie wiedział on, że matka go faworyzuje, czerpał z tego siłę i wielki upór w pokonywaniu trudności.

Człowiek — pisał później — który jest niekwestionowanym ulubieńcem swej matki, przez całe życie uważa się za zwycięzcę, to przekonanie o powodzeniu wpływa często na faktyczny sukces.

Związek matki z synem uważał on za „najdoskonalszy, najłatwiejszy i najbardziej wolny od sprzeczności uczuć ze wszystkich związków międzyludzkich”, jedynie bowiem ten związek nie posiada „osadu złośliwości”, skazającego wszystkie inne, najbardziej nawet intymne, stosunki między ludźmi.

Należy jednak wspomnieć, że obecne analizy psychologicznego tła stosunków Freuda z matką, Amelią (naszą krajanką, jako że pochodziła ona z galicyjskiego miasta Brody) ukazują, że nie tylko rozpieszczała go, lecz także domagała się odeń w sposób bezwzględny, aby w życiu odniósł wielki sukces, realizując tym samym jej osobiste ambicje. Czyniła to często z wyraźną bezwzględnością, była bowiem kobietą umiejącą „trzymać krótko” całe otoczenie.

Najbardziej wyrazisty, choć niestety negatywny, portret matki Z. Freuda przedstawił jej wnuk, Marcin. Przytoczę nieco szersze tło społeczne tej charakterystyki.

Należy pamiętać — pisze M. Freud — że Żydzi polscy byli rasą szczególną, różniącą się nie tylko od innych ludów zamieszkujących Europę, lecz zdecydowanie także odmienną od Żydów, jacy żyli od kilku generacji na Zachodzie [...] Owi polscy Żydzi byli rubaszni, pozbawieni dobrych manier, ich kobiety z pewnością nie należały do tych, które nazywamy „damami”. Byli oni pełni żywych emocji i łatwo wyrażający swe uczucia. Ale pomimo to, że w niektórych przypadkach mogli się oni wydawać ludziom bardziej cywilizowanymi barbarzyńcami, należy pamiętać, że tylko oni w sposób aktywny przeciwstawili się niemieckim nazistom! Nie byli oni łatwi we współżyciu, a moja babka nie tylko nie stanowiła wyjątku, lecz wręcz była typową przedstawicielką tej rasy.

Przejawiała ogromną witalność i wiele niepokoju. Była ona czarująca i stale uśmiechnięta w obecności osób obcych, ale w końcu zawsze przekonywałem się, że w stosunku do członków rodziny stawiała się samolubną tyranką. (Z. Freud 1958, s. 11).

Jak w wielu innych zagadnieniach dotyczących analizy ludzkiego zachowania się, także i w przypadku prób wyjaśnienia istoty kreatywności poglądy Freuda

wywarły wielki wpływ na teorie i badania na ten temat. W przypadku prób psychoanalitycznego zgłębienia twórczości rozważania te idą zasadniczo w dwóch kierunkach: 1) roli twórczości w zapewnieniu (uratowaniu?) zdrowia psychicznego artysty; 2) wpływu związków z matką (bądź jej substytutem) na wyzwolenie postaw twórczych. Oba te nurty ściśle zajązają się z problemem narcyzmu.

TWÓRCZOŚĆ A CHOROBA PSYCHICZNA

Z poprzednich rozważań wiadomo, że Freud mówiąc o twórczości z właściwym sobie wycuciem istoty sprawy zestawil (i przeciwstawił) narcyzm zarówno z nerwicą, jak i „aspołecznym i narcystycznym wytworem marzenia sennego”; ukazał w ten sposób drogę, którą do tej pory kroczą liczni badacze fenomenu twórczości.

Właściwie bowiem wszyscy jego następcy rozpatrują kreatywność albo jako przeciwstawienie zaburzeń patologicznych (choroby), albo też zjawisko występujące „na styku” z chorobą.

TWÓRCZOŚĆ JAKO PRZECIWIENSTWO CHOROBY

Pierwsze ujęcie (najbardziej chyba ewidentnie, a zarazem metaforycznie) wyraził uczeń osobisty Freuda, Otto Rank, który uważał, że „neurotyka cechuje lęk przed życiem, podczas gdy twórcę lęk przed śmiercią” (O. Rank 1932).

W podobny sposób problem twórczości i choroby (a w tym przypadku nerwicy) ujmuje Lionel Trilling w swym eseju *Twórczość i nerwica* (1945). Twierdzi on mianowicie, że „pomimo iż neurotyczni ludzie potrafią najczęściej ogarnąć większy obszar rzeczywistości i przyjrzeć się widzianym zjawiskom z większą intensywnością, błędem jest upatrywanie w nerwicy zarzewia siły kreatywnej i genialności”. Wręcz przeciwnie — zdaniem tego autora — artysta odznacza się doskonałym zdrowiem psychicznym. Ból i cierpienie, które czynią neurotyka niezdolnym do racjonalnego działania, stają się dla artysty materiałem do tworzonego przezeń dzieła.

Istotę procesu twórczości, przez przeciwstawienie jej cech nerwicy, określa także Hanna Segal (1955), która twórczość wywodzi ze stanów depresyjnych połączonych z agresją. „Człowiek twórczy — stwierdza ta autorka — potrafi zrozumieć, że utracił przedmiot swej miłości skutkiem własnej agresywnej postawy, wywołuje to u niego z reguły intensywne uczucie osamotnienia i winy, które to uczucia wywołują chęć do poprawienia utraconej miłości zarówno przez aktywność skierowaną na zewnątrz, jak i przez zmianę siebie”.

Człowiek chory psychicznie i neurotyk nie posiadają zaś takiej „plastyczności” podejścia do depresji, w wyniku czego doprowadza ona u nich do zaważenia się

całego świata zewnętrznego i wewnętrznego”. Jednym słowem, zdaniem tej autorki, twórcy posiadli dar oczyszczania swej psychiki właśnie przez umiejętność „zglębiania i przetwarzania siebie” i z tego właśnie „daru” wypływa przyjemność tworzenia.

TWÓRCZOŚĆ JAKO POGRANICZE CHOROBY

Większa grupa psychoanalityków rozpatruje związki twórczości z chorobą psychiczną w nieco odmienną perspektywę, a mianowicie oba te fenomeny traktuje jako zjawiska pograniczne. Według tego stanowiska kreatywność graniczy z chorobą, stanowiąc jednocześnie zdecydowanie odmienną od tej choroby (czy też nerwicy) jakość.

Dosyć znamienym — jak się wydaje — przykładem takiego stanowiska jest pogląd wyrażony na Międzynarodowym Kongresie Psychoanalitycznym w r. 1971 przez Leona Grindberga (wg Ch. Kligermana 1972) przypominający poniekąd koncepcję dezintegracji pozytywnej, rozwijaną u nas przez Kazimierza Dąbrowskiego (por. dla przykładu 1979), mówiącą o tym, że aktywność twórcza rodzi się z procesu „czasowej dezorganizacji” i następującej po niej reintegracji na nowej, wyższej płaszczyźnie. Dezorganizacja taka zwykle ma miejsce w przypadku utraty kogoś lub czegoś bliskiego. Ludzie pozbawieni „twórczej abstrakcji” popadają wtedy — zdaniem G. Grindberga — w „depresyjny pasywizm”, który wiedzie ich do przygnębienia, nerwicy, a nawet psychozy, natomiast człowiek kreatywny potrafi dokonać zespolenia cech traconej osoby z własnymi doznaniem i z tego zaczynu powstaje nowe, twórcze dzieło.

Pomimo że na temat twórczości wypowiedało się na wspomnianym Kongresie wielu mówców (na specjalnie zorganizowanym panelu dyskusyjnym poświęconym twórczości), podsumowujący ową dyskusję Charles Kligerman (1972) stwierdził, że „wszystko wskazuje na to, że nie ma jednolitych poglądów na temat przyczyn zjawiska twórczości”, niemniej jednak zaraz dodaje, że duży nacisk położono na związki własnego „ja” z inną osobą.

Wydaje się — mówił — że wielu twórców cierpi na strukturalny defekt, który wynika z wczesnej utraty przedmiotu miłości, a uraz z tego wynikły bywa łagodzony przez działalność twórczą” (s. 27).

Innym przykładem rozpatrywania twórczości jako zjawiska występującego „na styku” zaburzeń psychicznych jest pogląd Ernsta Krisa (1964) mówiący, że artysta „stoi zawsze na granicy patologicznego zachowania się, chorobę zaś zwycięża przez pracę”. Autor ten wyraża pogląd o „elastyczności represji” osób kreatywnych uważając, że owa „elastyczność” nie doprowadza u ludzi twórczych do regresji rozwoju dlatego, że połączona bywa z dużą siłą *ego*. Siła ta przejawia się u artysty w selektywnym korzystaniu z przeżywanych konfliktów. To znaczy, że z jednej strony konflikty te dają mu podniecie i materiał do tworzenia, z drugiej zaś strony nie pochłaniają go zupełnie.

Kris pisze, że „kluczem do zrozumienia osiągnięć twórczych jest umiejętność wyłączenia się z przeżywanych konfliktów i spojrzenia na nie w sposób bezemocjonalny”. Właśnie owa umiejętność wyłączenia się z przeżywanych konfliktów stanowi specjalny dar pozwalający artyście przetwarzać przeżywane konflikty i dramaty życiowe w różne postaci tworzonych przezeń dzieł.

Wyróżnia on dwie fazy pracy twórczej, a mianowicie: inspirację i opracowanie. Pierwszą fazę stanowią „uczucia zachwytu i przekonanie, że twórca wyraża siły będące poza nim”. Faza ta ma wiele wspólnego z procesem regresji, który wyzwala zrepresjonowane impulsy. W odróżnieniu jednak od psychotyka (chorego psychicznie) owe „wyzwolone impulsy” nie podporządkowują sobie *ego* twórcy, lecz pozostają na jego usługach.

Dzięki temu artysta może wejść w drugą fazę procesu twórczego, czyli opracowania, która to faza zawiera „elementy celowej organizacji dotyczącej rozwiązywania problemów”.

W przypadku bowiem artysty regresja jest na usługach *ego*, podczas gdy u chorego psychicznie przeciwnie — podporządkowuje sobie *ego*. Kris wymienia także i inne różnice pomiędzy neurotykiem i twórcą: neurotyk np. usiłuje stworzyć po to jedynie, aby zdobyć audytorium, artysta zaś, aby wypowiedzieć siebie.

NARCYZM A „SIŁA PRZEBICIA”

Rozróżnieniem neurotyka i artysty dotyka Kris najbardziej chyba istotnego, a zarazem najtrudniejszego „problemu granicznego” pomiędzy twórczością a narcyzmem. Wiadomo bowiem, że twórca osiąga często wielkie przywileje, a niejednokrotnie nawet i specjalne prawa w społeczeństwie, nic zatem dziwnego, że im bardziej narcystyczny jest dany osobnik, tym bardziej pragnie wykazać się „swoją wspaniałością”, a więc musi zyskać jak najwięcej wielbicieli. I tu jawi się nam problem natury podstawowej: czy narcyzm stanowi zacyzn procesów twórczych, czy też rodzi nieprzepartą chęć „pokazania się” przez twórczość.

Problem ten został wnikliwie ujęty w pracach Karen Horeny, a szczególnie w jej książce pt. *Nerwica a rozwój człowieka* (1978), gdzie autorka szeroko rozpatruje m. in. neurotyczną potrzebę pogoni za wielkością. Otóż skutkiem wielu niepowodzeń i frustracji doznawanych w życiu dziecko, a później człowiek dorosły wyrabia sobie wyidealizowany obraz siebie. Tworząc ten obraz „jednostka wyposaża siebie w nieograniczone moce i wybitne uzdolnienia. Staje się istotą bohaterską, geniuszem, najwspanialszym dawcą miłości, osobą świętą, bogiem”.

W wyniku stworzenia takiego wyidealizowanego obrazu człowiek neurotyczny potrafi (niestety bardzo nietrwale) oddalić swój „konflikt podstawowy”, po wyposażeniu bowiem siebie w tak nadzwyczajne cechy, „uległość staje się

dobrocią; miłość — świętością; agresywność — siłą, przewodzeniem, bohaterstwem, wszechmocą; rezerwa — przejawem rozsądku, samowystarczalnością, niezależnością” (s. 26).

Stworzony przez osobę znerwicowaną wyidealizowany obraz samego siebie nigdy na ogół nie pozostaje pasywny, wyznacza on bowiem swemu twórcy bardzo wysokie ambicje, które pchają go do kompulsywnej pogoni za wielkością i dążenia do perfekcji.

Charakterystyczne aspekty zachowania się neurotyka — pisze K. Horney — pozostają te same zarówno wtedy, gdy chodzi mu o zdobycie pozycji przywódcy w grupie społecznej, jak i wówczas, kiedy pragnie być najinteligentniejszym rozmówcą, cieszącym się sławą najlepszego muzyka lub badacza-odkrywcy [...] (s. 31).

Wiele uwagi poświęca autorka sprawie odróżnienia zdrowej i neurotycznej pogoni za osiągnięciami; jej zdaniem różnica ta sięga bardzo głęboko, nie można jej sprowadzić jedynie do różnic ilościowych, wchodzi tu bowiem w grę czynnik jakościowy. Horney przedstawia następującą ilustrację tego zjawiska:

Kiedy wędrujący przez pustynię dostrzega miraż wywołany jego własnym wyczerpaniem i pragnieniem, czyni realne wysiłki dotarcia do niego. Ale ów miraż — wielkość — nie może położyć kresu jego udreć, bowiem sam jest produktem imaginacji (s. 40).

Tragicznym efektem takiego mirażu jest to, że żadne — nawet realne — sukcesy nie mogą zaspokoić głodu zrodzonego z przerośniętego narcyzmu potwora, jakim jest bez wątpienia omawiany obecnie miraż własnej wspaniałości.

W tym miejscu można zacytować przypadek pisarza leczonego przez inną psychoanalityczkę, Annie Reich (1986), który od kilku lat pisał książkę za książką, niezależnie od tego publikując nowelki i eseje, które to publikacje na ogół zyskiwały pozytywną ocenę krytyki. Ze swych osiągnięć nie był jednak zadowolony i to zmuszało go do zintensyfikowania pracy nad następnymi publikacjami, liczył bowiem, że „te następne będą lepsze”, że kupi i przeczyta je więcej ludzi, przyniosą mu prestiżowe nagrody, że wreszcie wypełni nimi do końca półkę w swojej szafie bibliotecznej, przeznaczoną specjalnie na własne prace. Świadomość tego pogłębiała jeszcze u niego pęd do pisania „nowych i lepszych rzeczy” i w ten sposób zamykało się „narcystyczne błędne koło”.

Wydaje się, że dobrym zakończeniem rozważań czynionych przez K. Horney nad „neurotyczną pogonią za sukcesem” będzie przytoczenie obszernego i pełnego przenośni opisu tego zjawiska dokonanego przez tę autorkę:

Neurotyczny proces rozwijający się z dążenia do wielkości znajduje, według mnie — pisze Horney — swój najbliższy symboliczny odpowiednik w idei, której wyrazem są wszelkie historie o pakcie człowieka z diabłem. Diabeł [...] kusi jednostkę udreconą materialnymi lub duchowymi strapieniami obietnicą daru nieograniczonych mocy [...] Zgodnie z przekazem tradycji religijnych

najwybitniejsi przywódcy duchowi ludzkości — Budda i Chrystus — doświadczyli obaj takiej pokusy. Ale będąc silni duchowo mogli rozpoznać w swych myślach kuszenie złego ducha i pokusę odrzucić. Warunek zastrzeżony w pakcie z szatanem stanowi adekwatny odpowiednik ceny, jaką płaci neurotyk swoim zaburzonym rozwojem. Używając języka tej symboliki, można powiedzieć, że łatwa droga do supremalnej gloryfikacji prowadzi zarazem nieuchronnie do piekła pogardy dla samego siebie i do samoudręki. Obierając tę drogę jednostka gubi w rzeczywistości swą duszę — swoje „ja” prawdziwe (s. 51).

W poglądach na rolę narcyzmu w dążeniu do „pokazania siebie” bardziej optymistyczny jest inny wielki reformator psychoanalizy, Erich Fromm. W swej ostatniej książce, napisanej na krótko przez śmiercią (1980), zastanawiając się nad dosyć dziwnym (mimo wszystko) fenomenem, jakim jest popularność wśród ludzi jednostek narcystycznych, które nie umieją dać innym faktycznej (prawdziwej) miłości, ze smutkiem stwierdza, że „prawdziwa miłość stała się obecnie taką rzadkością, iż zesłała faktycznie z pola widzenia większości ludzi. Dalej Fromm pisze: „W osobniku zaś narcystycznym widzi natomiast współczesny człowiek kogoś, kto kocha prawdziwie przynajmniej jedną osobę — siebie samego” (s. 49).

Narcystyczna jednostka ucieleśnia w swym postępowaniu skłonności, jakie tkwią w każdym człowieku, jako że cecha ta — należy pamiętać — każdemu człowiekowi, w mniejszym lub większym stopniu, towarzyszy aż do śmierci. Przejawiana przez człowieka narcystycznego pewność siebie, brak wątpliwości odnośnie do własnych poczynań, niezachwiana wiara we własną wyjątkowość stanowiąc ma odzwierciedlenie tęsknot za podobnym wizerunkiem tkwiącym w podświadomości każdego człowieka. Ponieważ jednak tęsknoty nie mogą być najczęściej spełnione w stosunku do własnej osoby (w wyniku nabytego samokrytycyzmu oraz różnego rodzaju wahań i wątpliwości na punkcie oceny siebie), znajdują odbicie w postępowaniu innej osoby.

Popularność osób narcystycznych nie bywa jednak właściwością niezależną od innych cech psychicznych. Całkowicie np. pozbawiony widocznych efektów swej działalności osobnik narcystyczny zamiast sympatii wzbudza raczej niechęć i politowanie. Dopiero wtedy, kiedy może się wykazać cenionymi przez otoczenie efektami swej pracy lub też różnego rodzaju umiejętnościami mającymi duże znaczenie dla otoczenia, wzbudzać będzie sympatię, a niekiedy wręcz i podziw.

W ten sposób powrócił problem poruszany na wstępie, a mianowicie usilnego dążenia ludzi narcystycznych do zdobycia popularności. Otóż dla osiągnięcia tego celu pchani żądzą sukcesów osobnicy narcystyczni starają się robić wszystko, aby głęboko ukryć swój egocentryzm, ćwiczą się w skromności i pokorze. Cytowany już uprzednio Fromm (1980) na ukazanie tego typu wysiłków człowieka narcystycznego przytacza anegdotę o leżącym na łożu śmierci człowieku, który bacznie przysłuchuje się lamentom stojących u wezwłowa kompanów. Przyjaciele ci mówią, że odchodzi od nich człowiek tak zasłużony, dobry, uczciwy, inteligentny itd. W momencie zaś gdy przyjaciele

skończyli wymieniać przymioty umierającego, ten ze złością wykrzyknął do nich: „Zapomnieliście wymienić mojej skromności”!

Jak się wydaje, praca nad sobą stanowi główną cechę różnicującą neurotyków i twórców. Jest to więc różnica — jeśli tak można powiedzieć — w „stopniu obróbki” narcyzmu. Im stopień ten będzie wyższy, w tym większym zakresie osobnik narcystyczny „tkwiące w sobie wspaniałości” starać się będzie ukazywać innym w postaci wysublimowanej, jako swój najwspanialszy wytwór, dający coś innym. W takiej postaci narcyzm staje się zarzewiem prometeizmu i jest jakością jak najbardziej konstruktywną.

TWÓRCZOŚĆ JAKO „MIŁOSNY STOSUNEK ZE ŚWIATEM”

W psychoanalitycznych poglądach na istotę twórczości ważne miejsce mają spostrzeżenia Phyllis Greenacre, która prześledziła rolę narcyzmu zarówno w rozwoju osobowości, jak i w genezie postaw twórczych (por. P. Greenacre 1971).

Omawiając fenomen twórczości autorka ta zaczyna od skromnego stwierdzenia, przypominającego omawiane wcześniej stanowisko Z. Freuda, że „twórczość jest darem Boga nie podlegającym procesowi analizy”, co nie przeszkadza jej szukać zarówno uwarunkowań owego „daru Bożego”, jak i jego przejawów.

Głównym źródłem postaw twórczych jest — zdaniem P. Greenacre — odczuwana od najwcześniejszego dzieciństwa przez ludzi kreatywnych „większa wrażliwość zmysłowa i niezwykła zdolność postrzegania związku pomiędzy różnymi podnietami”. To zmysłowe wyczulenie usposobionego twórczo dziecka wpływa z jednej strony na jego bardziej intensywne związki z osobami ze swego otoczenia, z drugiej zaś strony powoduje u takiej jednostki daleko większą ekspansywność społeczną.

„Artysta — mówi P. Greenacre — doświadcza miłosnego przywiązania na dobrą sprawę do każdej napotykaną osobę”. Tym sposobem ów „dar Boży” jakim jest talent, sprowadzony został przez P. Greenacre do „daru miłości”, dzięki któremu artysta bardziej niż tzw. człowiek przeciętny zdolny jest kochać cały świat. Jak bowiem twierdzi cytowana już wcześniej autorka, „miłosny stosunek do świata jest niezbędnym warunkiem rozwoju wielkiego talentu i genialności” (P. Greenacre 1971, s. 490).

Poglądy P. Greenacre na temat uwarunkowań twórczości zostały w poważnym stopniu przyjęte przez wybitnego współczesnego psychoanalityka zajmującego się narcyzmem, a mianowicie Heinza Kohuta, który uważa, że istota twórczości zasadza się na umiejętności nawiązywania bliskiego związku z innymi ludźmi.

Uzdolnione dziecko — pisze ten autor — uwielbia swych rodziców w oparciu o nadzwyczajnie czuły i pojemny rezonans stanów emocjonalnych, doprowadzających niemal do ekstazy, co wpływa ze specyficznego wyczulenia ciała takich dzieci (H. Kohut 1971, s. 494).

Wspomniana przyczyna kreatywności, wynikająca z ogromnej wrażliwości ciała artysty i wypływającej zeń umiejętności transpozycji bodźców zmysłowych na odczucia moralne i estetyczne, połączona jest integralnie z drugą podstawową cechą ludzi twórczych, a mianowicie z pewną łatwością w zakresie oddzielania własnego „ja” i „ja” społecznego. „Artysta — pisze H. Kohut — znamionuje się umiejętnością odstępowania od własnego »ja« na rzecz »ja społecznego«”.

Przy analizie tej drugiej właściwości osób kreatywnych H. Kohut wykorzystuje prezentowaną poprzednio koncepcję P. Greenacre o „miłosnym stosunku z całym światem”, jaki przeżyć może artysta „dzięki wrażliwości swego ciała i duszy”. Otóż ów „miłosny romans z całym światem” jest w opinii H. Kohuta — możliwy dzięki rozbudowie cech narcystycznych artysty.

Tkwiący „w duszy artysty” wybujały narcyzm stanowi także zarzewie wspomnianej już umiejętności spojrzenia na własne, najbardziej nawet osobiste przeżycia okiem widza. Z tego obiektywnego i chłodnego osądu „kłębowiska własnych, sprzecznych uczuć” potrafi artysta czerpać stale nowe i w istocie swej niepowtarzalne elementy, które potrafi wyrazić w postaci tworu artystycznego.

Narcyzm jest bowiem esencją rozdzielenia „siebie” na „ja właściwe” i „ja odbite” (jak chociażby w nieskazitelnie gładkiej tafli wody — zgodnie z opowieścią zawartą w micie). Z. Freud jak pamiętamy — schizofrenię polegającą na „rozdwojeniu jaźni” uważał za „nerwicę narcystyczną”.

Niemniej jednak Kohut wyraźnie oddziela od siebie „wybujały narcyzm twórców” i „narcystyczne zaburzenia osobowości”. Zdaniem tego autora „ja” artysty porównane być może „z ekspansywnością »ja« dziecka, a nie neurotyka”. Siła *ego* u normalnego człowieka dorosłego polega — zdaniem Kohuta — na „stopniowo układanej strukturze stanowiącej wynik niezliczonej ilości niepowodzeń życiowych o różnym stopniu intensywności i nabywaniu na nie tolerancji”.

Owa struktura *ego* stanowi pomiędzy tzw. człowiekiem przeciętnym (w wieku dojrzałym) a otoczeniem rodzaj osłony buforowej, która neutralizuje wpływy i doświadczenia zewnętrzne. Osłony takowej brak dzieciom i artystom. Tym pierwszym, ponieważ nie zdołali oni jeszcze zebrać odpowiedniej liczby doświadczeń frustrujących, natomiast ci drudzy (czyli artyści) przez wzgląd na „nadzwyczajną wrażliwość zmysłową” nie potrafili zbudować sobie struktury ochronnej *ego* i w związku z tym przez całe życie na każde nowe doświadczenie reagują z „nadzwyczajną żywością”.

Artysta podobnie jak dziecko „wyrasta” ze swej niedojrzałości i potrafi przetworzyć raniące jego psychikę (a właściwie jego narcyzm) wydarzenia w twór, który zachowuje wszelkie cechy indywidualne, a zarazem wychodzi poza osobę twórcy.

Cechy tej nie posiadają niestety — zdaniem Kohuta — nacechowani rozbudowanym narcyzmem ludzie przeciętni, u których częste i liczne „plamy na honorze” doprowadzają do postaw i czynów autodestrukcyjnych, albo też (w przypadku łagodniejszej postaci) do długotrwałej i mało konstruktywnej depresji.

Odmienność rozwiniętego narcyzmu artysty od neurotyka nie świadczy — według opinii H. Kohuta — o tym, że artysta wolny jest od wszelkich niepewności, „załamań nerwowych” i lęków (czyli stanów, które znamionują neurotyka i chorego psychicznie). Owe jednak „objawy osłabienia” są u artystów — zdaniem tego autora — przemijające, a ponadto mają one miejsce jedynie na początku pracy twórczej, czyli w fazie „prekreatywnej”, w której następuje stadium regresji zachowania, która umożliwia wystąpienie potrzebnego dla zaistnienia procesu twórczego oderwania się własnego „ja” od siebie i przeniesienia go na „świat”. W takich to momentach artysta czuje się „mały, odrzucony i wystraszony”.

Stan ten jednak nie trwa u niego długo, dzięki bowiem swej nadzwyczajnej wrażliwości, pozwalającej na przeżywanie — jak pamiętamy — „miłości do całego świata”, szybko znajduje on „narcystyczne związki ze swym *alter ego*, które chronią go przed rozpadem osobowości — tak więc rozbite »ja« artysty naprawiane bywa przez tworzenie spójnych wewnętrznie dzieł o walorach artystycznych” — stwierdza H. Kohut.

„WIĘZNIOWIE WŁASNEGO DZIECIŃSTWA”

Wiele przedstawionych poprzednio myśli dotyczyło roli dzieciństwa i dziecięcości w procesie twórczym. Jest to problem ważny, szczególnie dla ujęcia psychoanalitycznego (a takie — jak do tej pory — dominuje w rozważaniach nad narcyzmem), ponieważ, jak wiadomo, do podstawowych kanonów psychoanalizy (a szczególnie jej pierwszej postaci) należy twierdzenie, że pierwsze zręby zachowania się, niczym swoista matryca behawioralna, powstają w okresie wczesnego dzieciństwa, czyli do 5-6 roku życia.

Właściwie już na podstawie poprzednio przytaczanych uwag można stwierdzić występowanie związków pomiędzy dziecięcością a postawą twórczą. Freud podkreślał fakt, że na dobrą sprawę każde dziecko jest artystą, należy wobec tego zastanowić się, dlaczego tylko bardzo nieliczne z tych dzieci pozostają nadal artystami, pomimo osiągnięcia wieku dojrzałego?

Kohut tłumaczy utrzymujące się długo podobieństwo artysty do dziecka „niezwykłą wrażliwością zmysłową artysty”. Jest to niewątpliwie stwierdzenie słuszne i wystarczające do ukazania pewnych ogólnych prawidłowości. Nie może ono jednak kończyć sprawy uwarunkowań twórczości, prowadziłyby bowiem do stwierdzenia, że artyści otrzymują od natury (czy — jak kto woli — od Boga) wrażliwszy i czulszy na bodźce zmysłowe system nerwowy.

Psychoanalicycy nie zadowolają się tak prostymi wyjaśnieniami, szukając przyczyn owej „nadzwyczajnej wrażliwości” we wczesnych doświadczeniach rodzinnych. Otóż wielu z nich studiując początkowe fazy funkcjonowania dziecka w rodzinie, a szczególnie różne odcienie relacji dziecka z rodzicami, starają się uchwycić podstawowe mechanizmy wyznaczające zatrzymanie się niejako artysty w stadium dziecięcości.

Wydaje się, że w obrębie tego kierunku poszukiwań najbardziej przekonującą teorię ogłosiła niemiecka psychoanalytyczka Alicja Miller w pracy pod wymownym tytułem: *Więźniowie dzieciństwa* (1981). Głównym przesłaniem tej ciekawej książki jest ukazanie mechanizmów interakcji dziecka z narcystycznymi rodzicami, którzy (najczęściej matki) na stałe czynią niektóre z tych dzieci „dożywotnimi więźniami własnego dzieciństwa”. Jest to — ujmując mniej metaforycznie — zespół niedojrzałych poczynań rodziców, którzy wychowują „wieczne dziecko”, gdyż tylko takowe „dziecko”, bez względu na jego wiek, zapewnić im może zagrożone w innych domenach życia poczucie ich nieodzowności.

Miller obwinia za to przede wszystkim matkę, ponieważ jako osoba najbliższa dziecku ma najlepszą okazję do zablokowania własną narcystyczną postawą jego prawidłowego rozwoju społecznego. Takie same „grzechy” w prawidłowym rozwoju dziecka popełnić może każda osoba, która się nim zajmuje i ma wpływ na jego wychowanie.

Każda matka — pisze A. Miller — reagować może empatycznie do tego poziomu, do jakiego zdołała się wyzwolić z własnego dzieciństwa i jest zmuszona do reagowania nieempatycznego w takim zakresie, w jakim przez ukryte sprzeczności jej własnego życia pozostaje splątana niewidzialnymi łańcuchami (A. Miller 1981, s. 28).

Owe „braki w empatyczności”, podobnie jak i własną niepewność (płynącą z nieprzezwycięzonych lęków społecznych), kompensuje matka w narcystycznym „zawłaszczeniu” swego dziecka.

Matka niepewna siebie i swojej pozycji w społeczeństwie ukazuje dziecku swoją osobę jako jedyną jego ostoję, podejmując wszelkie wysiłki w kierunku „przyssania” do siebie dziecka, które w jej „falszywym ja” staje się nierozłączną jej częścią.

Rozwinięciem „falszywego ja” doprowadza matka do stworzenia takiego samego, równie „falszywego ja” u swego kochanego „chorą” miłością dziecka. Owo „falszywe ja” dziecka spełnia rolę najbardziej bezwzględного strażnika więzienia własnego dzieciństwa.

Przesadna, „ślepa” miłość nie jest jedyną drogą do wypaczenia w dziecku poczucia „prawdziwego ja”; podobne skutki wywołuje odrzucenie przez matkę miłości dziecka i wzbudzenie tym samym poczucia nieustającego głodu miłości i nieukozonej tęsknoty za szczęśliwym dzieciństwem. W takiej sytuacji dzieciństwo staje się również fantomem, który przez całe życie zawiedzonego w miłości macierzyńskiej człowieka stanowi rodzaj psychologicznego więzienia.

Zdaniem Miller istnieją dwa przeciwstawne stany emocjonalne znamionujące osobników „skazanych na uwięzienie we własnym dzieciństwie”, a mianowicie: poczucie wspaniałości i depresja. Są to zarazem — zdaniem autorki — dwa krańcowe odczucia emocjonalne, pomiędzy którymi miota się „fałszywe ja”.

W zasadzie możemy znaleźć bardzo dużo postaci narcystycznych zaburzeń — pisze A. Miller — dla klarowności podziału postaram się jednak wyróżnić tylko dwa przeciwstawne — poczucie wspaniałości i depresję [...]. Spoza demonstracji własnej wielkości i wspaniałości wyziera zawsze przyczajona niepewność i depresja, natomiast w ukrytym głęboko tle przygnębienia depresyjnego tkwi przekonanie o własnej wyjątkowości i wspaniałości. Dlatego też poczucie wspaniałości jest obroną przeciwko depresji, a depresja jest skutkiem głębokiego bólu powstałego z nieautentyczności samooceny (A. Miller 1981, s. 38).

Istnieje szereg wskaźników takiego naznaczonego narcyzmem miotania się pomiędzy sprzecznymi uczuciami. Przede wszystkim widoczna staje się sztucznie zawyżona samoocena, która kompensować ma własną niepewność. W sferze erotycznej wystąpi wtedy „narcyzm falliczny”, polegający na konieczności udowodnienia światu (a przede wszystkim sobie) nadzwyczajnej sprawności i atrakcyjności, podobnie jak we wszystkich innych dziedzinach życia. Wszędzie takie wieczne „cudowne dziecko” lub też „dziecko nieukojone w miłości” będzie się starało grać pierwsze skrzypce.

Ponieważ jednak owo poczucie wspaniałości stanowi wynik zwątpienia i niepewności we własne siły, posiada ono wszelkie cechy neurotycznego nieobiektywizmu i nienasycenia. Podobnie bowiem jak błahostka może stać się przyczyną wielkiej dumy, tak też największe nawet osiągnięcie spowodować może depresyjne przygnębienie zarówno na skutek przekonania, że „stać mnie na coś więcej”, jak i w wyniku świadomości niedocenienia tego wyczynu przez innych (a w każdym razie nie takiego, jakiego się dany człowiek spodziewał).

„Fałszywe ja”, powstałe wskutek zaindukowania przez niewłaściwe wychowanie nadmiernego narcyzmu to „ja” zbyt doskonałe, bez najmniejszej nawet skazy. A. Miller interpretując mit o Narcyzie zwraca uwagę, że zarówno głos zakochanej w pięknym chłopcu nimfy Echo oddawać mógł tylko to, co on sam powiedział, a więc wyrażać tylko to, co chciał słyszeć jako potwierdzenie „siebie”, niezmacona zaś tafla wody, w której Narcyz oglądał odbicie swej pięknej postaci nie ukazywała żadnych cieni, które postać ta czyni. Zatem już w micie zawarte jest symboliczne ukazanie „fałszywego ja”.

Sztucznie zawyżona samoocena przejawia się jeszcze inną, bardzo znamionną cechą, którą O. Kernberg w następujący sposób przedstawił na Kongresie Psychologicznym w Paryżu: „Cierpiący na zaburzenia narcystyczne ludzie zazdroszczą wszystkim wszystkim” (O. Kernberg 1974). Owa bezustanna zawiść odczuwana przez ludzi narcystycznych staje się dodatkowym impulsem do przeżywania depresji lub też traktowania własnej działalności zawodowej, towarzyskiej czy seksualnej jako narkotyku.

Cytowana już wielokrotnie A. Miller uważa, że centra pornograficzne stanowią współcześnie najlepszą pożywkę do ukojenia tęsknot sfrustrowanych własną niepewnością narcystycznych mężczyzn. Przytacza ona wziętą ze „Sterna” wypowiedź starającą się wyrazić odczucia wynoszone przez takich osobników z hamburskiej dzielnicy St. Pauli (czyli sławnego na cały świat centrum pornografii i „rozpusty”):

„Doświadczasz tam spełnienia największych męskich marzeń stając się zdobywcą seksualnie aż do granic absurdu, jak małe dziecko będąc adorowany przez kobiety, którym możesz rozkazywać jak basza”.

Z pułapki jaką stanowi „więzienie własnego dzieciństwa” uwolnić się może człowiek tylko jedną drogą, przez skruchę i wyzbycie się własnego zadufania. „Prawdopodobnie najgłębszej rany narcyzmu, jaką jest niespełnione pragnienie miłości, takiej jakiej każdy sobie życzy, nie można uleczyć inaczej, jak przez skruchę” — pisze A. Miller (s. 85).

Jedną z najlepszych dróg wyrobienia dystansu do siebie i tym samym tak potrzebnej zdrowej samooceny jest twórczość. Zdecydowana większość pisarzy i twórców obrała tę drogę i dzięki temu nie tylko potrafiła najbardziej skutecznie uwolnić się z „więzienia własnego dzieciństwa”, lecz także pomogła to uczynić „ludziom przeciętnym”, którzy jednak zgłębili twory ich zmagającej się z „niewidzialnymi strażnikami własnego więzienia” fantazji.

Przy tej okazji warto, jak się wydaje, przytoczyć nader istotną obserwację A. Miller dotyczącą twórczości naukowej, a właściwie pewnego jej aspektu — słusznie przez autorkę uznanego za sztuczny — czyli niezrozumiałości języka naukowego. Używanie przez wielu uczonych specjalnego, trudnego do zrozumienia żargonu stanowi — zdaniem tej autorki — dowód odbierania w dzieciństwie admiracji ze strony rodziców i otoczenia za osiągnięcia intelektualne. Owe pochwały z jednej strony pobudzają takie inteligentne dziecko do pracy nad sobą, z drugiej zaś w ramach „narcystycznie zabarwionego ja” owe wyrazy uznania doprowadzają u niego do wytworzenia różnych sposobów pokazania otoczeniu, że czynione postępy w rozwoju intelektualnym są bardzo trudne. Najlepszą drogą udowodnienia „jak cierpkim jest korzeń wiedzy” bywa posługiwanie się zawiłym i niezrozumiałym językiem.

ROLA NARCYZMU W TWÓRCZOŚCI NAUKOWEJ

I. P. Pawłow tworząc swoją typologię opartą na przewadze jednego z dwóch układów sygnałów przeciwstawił „typ artysty”, „typowi uczonego”. Bardzo podobnie sprawę ujął (w liście do narzeczonej) Z. Freud, stwierdzając: „Istnieje podstawowa generalna sprzeczność pomiędzy artystami, a tymi, którzy zaangażowani są w uprawianie nauk szczegółowych”.

Ostatnim zatem szerszym problemem obecnych rozważań nad związkiem

pomiędzy narcyzmem a twórczością będzie rozpatrzenie tych koncepcji, które starają się ukazać zarówno specyfikę twórczości naukowej, genzę zainteresowań naukowych, jak i właściwości zachowania się ludzi nauki.

W bogatej literaturze psychoanalitycznej istnieje już nawet pewna tradycja w rozpatrywaniu „narcyzmu uczonych” — idąc jej śladem najpierw poświęcę uwagę snom René Descartesa (czyli Kartezjusza), które miały mieć decydujący wpływ zarówno na drogę życiową tego wielkiego człowieka, na kształt tworzonej przezeń filozofii, jak i przede wszystkim na „kwintesencję postawy naukowej”, a następnie omówię narcyzm przedstawicieli „królowej nauk”, czyli matematyków.

KARTEZJUSZA SNY O „POTĘDZE MYŚLI”

Nocą 10 listopada 1619 roku, w wigilię św. Marcina, młodemu (wówczas 22-letniemu) Kartezjuszowi przyśniły się trzy kolejno po sobie następujące sny, które zmieniły całkowicie jego życie. Tak przynajmniej twierdził sam Kartezjusz, uważając, że dzięki tym snom potrafił znaleźć właściwą drogę życia, tzn. oddać się rozmyślaniom i filozofii.

Treść marzeń sennych oraz ich interpretację przedstawił ten filozof w niewielkiej pracy, pt: *Olimpika*, która została zachowana przez jego biografę Adriena Bailleta (por. J. O. Wisdom 1947).

Do czasu przeżycia owych marzeń sennych młody Kartezjusz, jak większość ludzi w tym wieku, nie zajmował się poważnymi przedsięwzięciami ani tym bardziej przemyśleniami filozoficznymi, jeździł z kraju do kraju, zaciągnął się do wojska, spędzał dnie i noce na wesołych zabawach w gronie przyjaciół itp.

Taka właśnie uczta miała miejsce w wieczór poprzedzający owe trzy ważne w życiu Kartezjusza sny. Stacjonował on wtedy ze swym oddziałem wojskowym w małej naddunajskiej wiosce Neuburg. Kiedy po zakończonym spotkaniu w gronie innych młodych ludzi, mocno zakrapianym trunkami, udał się na spoczynek, ledwo przyłożył głowę do poduszki, zaczął śnić. Pierwszy sen był następujący:

Zobaczył zjawy, które przeraziły go do tego stopnia, że myśląc, iż idzie ulicami, musiał przechylać się na swoją lewą stronę, aby iść dalej, ponieważ w prawej stronie ciała czuł ogromną słabość, która uniemożliwiała mu trzymanie jej (tzn. tej strony ciała lub tego boku) prosto. Wstydząc się iść w ten sposób próbował (wysilał się) iść w pozycji wyprostowanej.

Porywisty wiatr okręcił nim i obrócił go kilkakrotnie na jego lewej nodze. Szukając ulgi w tej przykłej sytuacji, Kartezjusz dostrzegł otwarte drzwi szkoły i kierował się w tę stronę, aby się pomodlić (prawdopodobnie było to La Fleche, jezuickie liceum, w którym Kartezjusz pobierał nauki). Minął mężczyzną i uświadamiając sobie, że nie pozdrowił go, obrócił się, aby naprawić popełnioną nieuprzejmość. Jednak wiatr nie pozwolił mu się obrócić i w tym samym czasie

ujrzał na środku szkolnego dziedzińca kogoś innego, człowieka który zwrócił się doń po imieniu. Rozmówca ten zapytał Kartezjusza o miejsce pobytu „Monsieur N.”, ponieważ ma coś dla „N”. Kartezjusz wyobraził sobie, że był to melon przekazany mu z obcego państwa. W tym samym czasie gdy śniący zdumiony jest tym wszystkim, pozostaje ciągle zgięty i niestabilny, pomimo że wiatr ustał, a rozmówca oraz ludzie, którzy zebrali się wokół niego byli wyprostowani i silnie trzymający się na nogach. W tym momencie obudził się ze swego pierwszego snu.

Po pierwszym śnie — jak pisze Baillet — Kartezjusz obudził się i w dalszym ciągu odczuwał niepokój, który wywołał w nim strach, że przeżyte we śnie doznania były dziełem nieczystego ducha, który prawdopodobnie usiłował go chwycić w pułapkę. Prosił więc Boga o ochronę przed złymi skutkami tego snu. Zanim zapadł w drugi sen, przez dwie godziny medytował nad przeżyтыми we śnie nieprzyjemnościami.

Wreszcie Kartezjusz zaczął rozmyślać o dobru i złu w świecie i wtedy momentalnie zaczął się nowy sen. W śnie tym filozof został rzeczywiście ukarany za swoje grzechy, gdyż — tak jak się tego wcześniej obawiał — wydawało mu się, że usłyszał ostry, powtarzający się w równych odstępach czasu hałas, który zinterpretował jako powtarzające się uderzenia pioruna. Tak go to przeraziło, że natychmiast się obudził.

Drugi sen nie zawierał obrazów, lecz nastąpiła po nim chmura iskier, którą śniący widział przed sobą w czasie przebudzenia. Obudziwszy się, Kartezjusz rozglądał się po pokoju „widząc w przelocie najbliższej niego znajdujące się przedmioty, wkrótce potem zapragnął w końcu odwołać się do racji zaczerpniętych z filozofii, doszedł wtedy do wniosków, które go usatysfakcjonowały, stanowiły one bowiem wynik obserwacji jakości obrazów, jakie dostrzegał otwierając i zamykając swe oczy na przemian”.

I znowu zapadł w sen (tym razem trzeci): Znajdując się w „uspokojonym stanie swego umysłu” zobaczył we śnie dwie książki leżące na stole. Pierwszą był słownik, którego zauważenie ucieszyło go, drugą zaś *Corpus Veterum Poetarum Latinorum* (*Księga starych poetów łacińskich*). Kartezjusz otworzył tę drugą książkę na poemacie Ausoniusa, rozpoczynającym się od słów: *Quod vitae sectabor iter?* (*Którą drogę życia powinienem wybrać?*)

Pewien człowiek pokazuje śniącemu inny poemat zaczynający się od słów *Est et Non* (*Jest i nie*) i chwali go. Kartezjusz rozpoznaje, że jest to dramat Ausoniusa i próbuje odnaleźć go w antologii. Najpierw dostrzegł słownik, który okazał się niedokończony. Szukając w nim Ausoniusa nie potrafił znaleźć poematu rozpoczynającego się od słów *Est et non*, ale polecił poemat zaczynający się *Quod vitae* (*Jeżeli więc życie*). Mężczyzna prosił o pokazanie mu go, lecz uwaga Kartezjusza była już zaprzątnięta szeregiem „małych wygrawerowanych portretów”, które spowodowały, że zainteresował się pięknem książki. Nagle wszystko zniknęło, a śniący dalej oddawał się medytacjom będącymi zarazem pierwszymi próbami interpretacji znaczenia przeżywanego marzeń sennych.

Otóż Kartezjusz sądził, że „słownik nie może oznaczać niczego innego, jak tylko wszystkie dyscypliny naukowe razem wzięte, natomiast antologia poezji, *Corpus Veterum Poetarum Latinorum* oznacza przede wszystkim, i w bardzo dokładnym znaczeniu, że Filozofia i Mądrość są ze sobą nierozłącznie powiązane”.

Kiedy Kartezjusz obudził się, nie przestawał rozmyślać nad wymową swych snów. Stwierdził wtedy, że pierwsze dwa sny stanowiły upomnienie przekazane mu przez Boga za jego dotychczasowe, niezbyt przykładne życie, natomiast trzeci sen ukazywał drogę, którą powinien postępować, aby odmienić owo „niegodne życie”. Kartezjusz tłumaczył sobie także znaczenie poszczególnych elementów swych snów. I tak np. uderzenie pioruna „było sygnałem Ducha Prawdy”, „Zły wiatr” ucieleśniał „moce piekielne, które pchały go w miejsca, do których sam dążył, a w których znaleźć się nie powinien” itp.

Przedstawionym snom Kartezjusza poświęcono wiele uwagi. Najpierw komentowali je filozofowie, starający się widzieć w nich — tak jak czynił to sam Kartezjusz — natchnienie twórczości jednego ze swych najwybitniejszych kolegów. Później, po opublikowaniu przez Freuda u progu naszego stulecia sławnej psychoanalitycznej teorii snów, śnione przez Kartezjusza obrazy i zdarzenia zyskały nową perspektywę interpretacyjną.

Większość psychoanalityków starających się dokonać interpretacji snów Kartezjusza — zgodnie z regułami interpretacji przyjętymi przez ten kierunek myślenia — duży nacisk kładzie na próby wyjaśnienia ukazanych w snach stłumionych przeżyć erotycznych Kartezjusza.

Pierwsza wersja takiego tłumaczenia mówiła np., że sny Kartezjusza rozpoczynają się „sceną pierwotną”, w której śniący pragnie uzyskać pełną erekcję, odbyć stosunek seksualny i wyzbyć się kompleksu kastracji — świadczyć ma o tym poruszanie się po drodze i pragnienie znalezienia się „w solennie wyprostowanej postawie w środku podwórza”. Interpretację taką odrzucił jednak sam Freud zapytany listownie przez jednego ze swych zwolenników — Maxima Leroy — stwierdzając, że „nie potwierdzają jej żadne skojarzenia z przeżywanymi snami przedstawione przez Kartezjusza”. Ze względu na ową szczupłość skojarzeń Freud odmówił interpretacji treści snów tego wielkiego filozofa.

Według innego wyjaśnienia, widziane przez Kartezjusza we śnie iskry i błyskawice oznaczać miały żywy ślad zachowany w podświadomości filozofa tego, że w dzieciństwie obserwował on spółkujących rodziców (por. S. Schonenberger 1939). Współczesny psychoanalityk interpretujący sny Kartezjusza, J. R. Vrooman (1970), sen o burzy określa jako „subtelną erotyzację”, aby bowiem mogły powstać grzmoty i pioruny, „jedna chmura musi wejść na drugą i pocierać ją”.

Najbardziej jednak wartościowe wydają się te interpretacje snów Kartezjusza, które z treści jego marzeń sennych starają się wydobyć główne wątki późniejszych jego poglądów. Na kanwie tych poszukiwań ukazana zostaje — dosyć, jak się wydaje, precyzyjnie — różnica pomiędzy postawą twórczą uczonego i artysty.

Ważne jest to, że pierwsze dwa sny przeżył Kartezjusz jako bardzo nieprzyjemne doznania. Silny wiatr i zjawy (wyobrażające — jak pamiętamy — w jego mniemaniu „siły nieczyste”) doprowadzały go do nieprzyjemnych i upokarzających sytuacji, których nie mógł przezwyciężyć. Od tych miotających nim żywiołów chciał uciec w „krajną światła, spokoju i harmonii”, wskazaną mu przez alegoryczną wymowę trzeciego snu.

Szereg bardzo istotnych cech stosunku do życia, które przejawiał Kartezjusz, a także wiele punktów tworzonych przezeń poglądów zdaje się w sposób bardzo wyraźny potwierdzać ukazaną symbolicznie przez sny linię życia tego wielkiego filozofa.

Jego dewizą życiową była deklaracja: „Nie pragnę niczego bardziej niż ciszy i spokoju”. Cała zaś filozofia Kartezjusza może być uznana za próbę stworzenia „rozumowego ładu” zapewniającego spokój. Levis S. Feuer przedstawiając na łamach „American Imago” analizę snów Kartezjusza pod kątem ich znaczenia dla jego twórczości naukowej stwierdza: „Filozofia Kartezjusza przedstawiona być może jako seria taktycznych zdobyczy za cenę strategicznie przedsięwziętych strat” (L. Feuer 1968).

Idąc tym ciekawym tropem myślenia, zestawzić można z jednej strony to, co „taktycznie” zyskał Kartezjusz w swej filozofii, z drugiej zaś strony — za jaką cenę to osiągnął.

Otóż niewątpliwie zyskał Kartezjusz bardzo mu potrzebne przekonanie o tym, co Oswald Spengler (1965) określił jako „niezależność ożywionej świadomości”, które to przekonanie włączył we wszystkie ogniwa stworzonego przez siebie systemu poglądów filozoficznych, które następnie przez długie wieki kształtowały główne nurty europejskiej myśli naukowej.

„Zasługą Kartezjusza było ukazanie potrzeby siły własnego Ja oraz niezależności tegoż Ja w tworzeniu nauki, dzięki czemu uczynił on możliwym rozwój współczesnej wiedzy” — stwierdza M. L. von Franz (1968, s. 137). Jak zaś utrzymuje A. N. Whitehead (1948), „głównym osiągnięciem myśli Kartezjusza była możliwość tworzenia poglądów w oparciu o całkowicie wyizolowany system”.

Podstawowe pytanie, które rodzi się po przedstawieniu tych kilku (wybranych spośród wielu innych podobnej treści) poglądów brzmieć musi: Za jaką cenę uzyskał Kartezjusz tak bardzo potrzebną jemu, a także — jak twierdzą cytowani tu autorzy — całej nowoczesnej nauce, „niezależność ożywionej świadomości”, albo — mówiąc inaczej — od czego „wyizolowany był tworzony przez Kartezjusza system poglądów”?

I tu przechodzimy do „strategicznie przedsięwziętych strat”. Właściwie wymienić trzeba jedną zasadniczą stratę, a mianowicie wyrzeczenie się uroków płynących z „praw ciała” i podporządkowania ich „prawom rozumu”.

Sławne Kartezjańskie *cogito ergo sum* — pisze J. H. Hanson (1977) — wyrasta z podstawowej negacji; wszechwładność myśli oparta została na pomniejszeniu roli ciała, poprzez odzwierciedlenie własnego Ja w kokonie rozumu.

J. H. Van Den Berg (1962) stwierdza zaś:

Wewnętrzna podróż *cogito* doprowadza do powstania pozacielesnej „rozumowej duszy”, narcystyczne *Leibstod*, czyli uśmiercenie ciała, po to, aby umysł mógł zatriumfować.

Warto może zacytować jeszcze jednego autora wypowiadającego się na ten temat, a mianowicie J. Martina (1944), który mówi:

Człowiek Kartezjański stracił ciało, które podniósł do rangi uniwersalnego mechanizmu, do energii materii rozpatrywanej jako uformowany, zamknięty świat. Ciało ludzkie przestało być tym samym rozpatrywane jako w istocie swej człowiecze (s. 181).

Do tego zestawu wypowiedzi na temat „strategicznie przedsięwziętej straty” Kartezjusza należy dodać jeszcze jego własne stwierdzenie mówiące, że „ciało odczuwamy jedynie przez rozumienie [...] i pojmujemy je przez myśl”. Swęj bystrej czytelniczce, księżniczce Elżbiecie (była ona córką czeskiego Fryderyka V), z którą utrzymywał żywą korespondencję, długo i na różnych przykładach wyjaśniał, że „ciało ze swej natury jest zawsze podzielne, podczas gdy umysł jest całkowicie niepodzielny”.

Nie sposób wymienić tu wszystkich wątków, które przeszczepione zostały ze snów Kartezjusza do jego poglądów, a także i sposobów dowodzenia.

Oświadczam wam — pisze np. Kartezjusz — że wątpliwości, które niepokoiły was są jak te zjawy i bezwartościowe urojenia, które pojawiają się w nocy przez słabość przyćmionego światła. Strach was przepelnia gdy uciekacie, ale jeśli dotkniecie je [te zjawy — dop. K. P.] nie znajdziecie nic tylko wiatr i cień.

Myśl istnieje — pisze w innym miejscu — (*cogitatio est*), choćbym śnił lub choćby mnie zły demon wyprowadzał w błąd. To co myślę może być snem lub błędem, ale że myślę, to jest niewątpliwe. Mogę się mylić w rozumowaniu, ale mogę mylić się tylko — jeśli myślę. Istnienia rzeczy zewnętrznych nie jesteśmy pewni, ale jesteśmy pewni istnienia własnej myśli.

Ogłoszona przez Kartezjusza „teoria wirów” (których praktyczne działanie — jak pamiętamy — doświadczył Kartezjusz w sposób szczególnie dotkliwy w czasie pierwszego swego snu) stała się następnie zaczynem nowożytnej fizyki itp.

„ZDROWY NARCYZM” MATEMATYKÓW

Przedstawiona wcześniej właściwość „postawy naukowej”, ukazana przez sny Kartezjuszowskie, pomimo że stanowi atrakcyjną (i wszystko wskazuje na to, że i trafną) hipotezę wyjaśniającą istotę twórczości naukowej (w odróżnieniu od twórczości artystycznej), nie stanowi oczywiście jedynej próby wyjaśnienia genezy postaw kreatywnych w dziedzinie nauki.

Na temat istoty i uwarunkowań twórczości naukowej istnieje wiele badań i poglądów, najwięcej z nich dotyczy istoty i genezy twórczości matematyków. Wypływa to, być może, z tego, że chodzi tu o „dworzan królowej nauk”. Królowa zaś — jak każdy władca — wyznacza określone reguły postępowania swoim podwładnym, czyli — w tym przypadku — innym dyscyplinom naukowym.

Rzecz jasna, że przy ustanawianiu takich reguł występuje „narcystyczna” zasada wzorowania się na własnym przykładzie. Z takiej właśnie perspektywy określał E. Kant wartość nauk, twierdząc, że „tyle jest nauki, ile jest matematyki”.

Matematyka także, ze względu na abstrakcyjność, a jednocześnie „konkretność” najlepiej oddaje wyśniony przez Kartezjusza, typowy dla naukowca i filozofa, sposób rozwiązywania gnębiących go konfliktów i problemów (następczanych przez „realne życie”). Jak stwierdzają to dwaj znawcy zagadnienia R. i B. Fine’owie, „nie ma wątpliwości, że żadna z nauk nie jest tak oddalona od spraw cielesnych jak matematyka”.

Należy jeszcze dodać, że w dzisiejszych czasach — w dobie informatyki i powszechnie stosowanej statystyki — wszystkie dziedziny nauki bardzo się „upodobniły do królowej”. Tym samym badania nad istotą i genezą twórczości matematycznej mogą być współcześnie łatwo przeniesione na twórczość naukową „w ogóle”.

Ze wspomnianej już mnogości badań nad istotą twórczości matematycznej zdecydowana większość podkreśla, że „twórczość matematyczna, w odróżnieniu od wszystkich innych form kreatywności opiera się na zdrowym i silnym Ja”. Jest to — jak stwierdza znany angielski matematyk, G. H. Hardy (1983) — apologia matematyki kreślona przez psychologów.

Jednym z przykładów takiej apologii może być studium, pt: *The Mathematician as a Healthy Narcissist (Matematyk jako zdrowy narcyz)* napisane przez ojca, psychoanalityka i międzynarodowego mistrza szachowego, Reubena Fine’a oraz syna, matematyka, Benjamina Fine’a (1977). Praca ta zawiera wiele ciekawych spostrzeżeń i komentarzy na temat cech psychicznych matematyków.

Najpierw należy oczywiście przytoczyć stwierdzenie, że narcyzm matematyków jest — zdaniem tych autorów — „zdrowy” dlatego, że „wynika z realnych osiągnięć, a nie z fantazji”.

Świadczy o tym również silne *ego* matematyka oraz to, że „prawdziwy matematyk, kochając matematykę w ten sam sposób, jak malarz kocha malowanie, a muzyk granie, w odróżnieniu jednak od artystów może zawsze precyzyjnie ocenić swe osiągnięcia”.

Ów „zdrowy narcyzm” nie chroni jednak — zdaniem Fine’ów — matematyków od cech patologicznych, wręcz przeciwnie, „istnieją — jak twierdzą ci autorzy — dwie bliźniacze drogi osiągnięć w matematyce; jest to droga schizoidalna i droga człowieka renesansowego”. Można zatem wśród matematyków spotkać osoby schizoidalne (i tych jest — zdaniem Fine’ów — więcej) oraz ludzi renesansowych (czyli wszechstronnych).

Pierwszy typ matematyka „izoluje się od ludzi i pogardza nimi”, natomiast drugi jest towarzyski i ekspansywny społecznie. Matematyk-schizoid z reguły ma bardzo ubogie życie erotyczne, najczęściej bowiem cierpi na liczne zahamowania, natomiast typ drugi znamionuje się łatwością nawiązywania kontaktów (także erotycznych) oraz silną potrzebą utrzymywania „wszystkich form związków z otoczeniem społecznym”.

Przykładem pierwszego typu matematyka (schizoidalnego) był — zdaniem cytowanych autorów — Newton, natomiast drugiego Bertrand Russel.

Niezależnie od wymienionych „dwóch bliźniaczych dróg osiągnięć matematycznych” istnieją jeszcze — zdaniem Fine’ów — trzy czynniki występujące w pracy matematyka (a także i każdego uczonego), a mianowicie: 1) erotyzacja, 2) przemieszczona agresja i 3) poczucie mistrzostwa.

Ad. 1. Nie ma właściwie matematyka (ani innego uczonego), który „nie pokochałby poznawanych i odkrywanych prawidłowości”. Autorzy ci idą nawet dalej, ukazują mianowicie na przykładach życiorysów różnych wybitnych matematyków związki erotyki z przeżywanymi procesami myślowymi. Oto np. jeden z takich wybitnych matematyków wyjawiał R. Fine’owi, że „kiedy jako 11-letni chłopiec dowiedział się o istnieniu liczb dodatnich i ujemnych doznał seksualnego podniecenia”. Inny stwierdził, że problem, nad którym pracował jako młody człowiek „rozwiązał tuż przed rozpoczęciem stosunku seksualnego, co wzmogło jeszcze jego podniecenie, a po zakończeniu tego stosunku doświadczył uczucia podwójnego spełnienia”.

Ad. 2. Przy uprawianiu matematyki, a także i innych nauk, nie da się — zdaniem Fine’ów — uniknąć konkurencji. Zdecydowana większość wszystkich osiągnięć naukowych wynika z chęci udowodnienia, „że jest się lepszym od innych”. Przy czym owi „inni” nigdy nie stanowią masy anonimowych ludzi, są oni zawsze konkretnymi osobami, najpierw będą to koledzy szkolni, a potem „koledzy uczeni”. Na uzasadnienie opinii, że matematycy, podobnie jak i inni uczeni, są agresywni, przytaczają autorzy wiele szczegółów zaczerpniętych z życiorysów wielkich matematyków.

Ad. 3. Matematyk nigdy nie zainteresowałby się matematyką, jeśliby w dzieciństwie, a najpóźniej we wczesnej młodości nie przeżył „żywo odczuwanej świadomości sukcesu wypływającego ze sprawności własnego umysłu”. Początkowo ów „oszałamiający sukces” odebrany jest przez dziecko jako satysfakcja płynąca z poczucia „bycia lepszym od innych”, a potem (w miarę dojrzewania matematyka lub uczonego) wystarczyć już ma poczucie „bycia dobrym”.

Wszystkie trzy omawiane czynniki psychologiczne warunkujące sukces w rozwoju naukowym nader łatwo mogą przerodzić się w cechy patologiczne, które możemy — zdaniem Fine’ów — zaobserwować wśród uczonych; i tak: erotyzacja uprawianej wiedzy doprowadza do izolacji społecznej i zasklepiania się we własnej „podniecającej najżywsze umysły” problematyce, co w efekcie prowadzi do schizofrenii, agresja prowadzi do zgrzyźliwości i paranoicznej podejrzliwości, a poczucie własnej wartości do pogoni za władzą i znaczeniem.

Z przytoczonych uwag wynika, że „zdrowy narcyzm” matematyków nie zapewnia automatycznie „zdrowych reakcji” czy też dojrzałych form zachowania się (por. także S. Popek 1989).

Na zakończenie rozważań nad istotą postaw twórczych matematyków oraz przedstawicieli innych dyscyplin naukowych należy jeszcze wspomnieć o dosyć licznych badaniach nad rodzinnymi uwarunkowaniami twórczości matematycznej.

Ponieważ badań tych jest dosyć dużo, wielce pomocna w tym celu będzie synteza różnych badań nad wczesnymi uwarunkowaniami postaw twórczych u wybitnych przedstawicieli nauk empirycznych dokonana przez B. T. Edinsona (1983).

Otóż najbardziej widoczną prawidłowością jest nieco inne rodzinne uwarunkowanie zamiłowania do nauk ścisłych u kobiet i u mężczyzn. Jak się okazuje — wszystkie wybitne w naukach ścisłych i przyrodniczych kobiety, z jednej strony były „zorientowane na ojca”, a z drugiej zaś strony posiadały ojców „o potwierdzonej reputacji w wykonywanym zawodzie”. Zorientowanie córki na matkę kończy się z reguły na niechęci do matematyki i nauk ścisłych i przejściem „bardziej kobiecej” orientacji na przedmioty humanistyczne (por. K. Pospiszyl 1991).

Jak już wspomniałem, nieco inaczej wygląda to u chłopców, którzy „wyrośli” na autorytety w różnych gałęziach nauk empirycznych. A mianowicie, chłopcy ci, podobnie jak i dziewczęta, posiadali przeważnie ojców „uznanej pozycji zawodowej”, jednakowoż we wcześniejszym dzieciństwie związani byli w większości przypadków z matkami, które „były bardziej ambitne i zorientowane na sukces niż ojcowie”.

Niemniej jednak we wszystkich przypadkach twórczych naukowców-mężczyzn następowała w okresie adolescencji również silna identyfikacja z ojcem. Jak utrzymują omawiani poprzednio Fine'owie (1977), „bez identyfikacji z ojcem rozwój zainteresowań naukami ścisłymi jest bardzo utrudniony. Ojciec jest bowiem dla dziecka reprezentantem konkretnego świata, a także najlepszym nauczycielem zachowania rywalizacyjnego”, które — według opinii tych autorów — należy do podstawowych cech konstytuujących zachowanie się uczonych.

Ukazany układ związków z rodzicami panujący najczęściej w rodzinach wybitnych uczonych wskazuje także na bardziej „zdrowy” klimat panujący w tych rodzinach w porównaniu z rodzinami artystów, gdzie częściej występowały nacechowane narcyzmem zachowania się rodziców, zatrzymujące dziecko „w więzieniu dzieciństwa”.

Uczeni osiągający sukces mieli na ogół silny związek emocjonalny z matką, jednakowoż nie był to związek utrudniający zrobienie następnego kroku, a mianowicie przejścia orientacji ojca i reprezentowany przezeń świat wartości.

Z przytoczonych rozważań wynika, że nader istotnym elementem w „procesie inkubacji”, czyli „wylęgania” kreatywności na polu naukowym (a szczególnie

w naukach ścisłych i empirycznych) jest przeżycie wczesnego sukcesu w zakresie osiągnięć intelektualnych, mówiąc inaczej, zyskanie w otoczeniu opinii dziecka bystrego, „z którego coś wyrośnie”. Przejęcie tej opinii przez dziecko (czyli jej internalizacja) daje o sobie też znać przejęciem niektórych cech „narcystycznego ja”, polegającego na narzuceniu innym ludzi dystansu i izolowania się (o czym chociażby świadczy wspomniany już pod koniec poprzedniego podrozdziału, sztucznie stworzony żargon naukowy, stanowiący — jak twierdzi A. Miller — zasłonę dymną pomiędzy wyróżniającymi się dziećmi, a później uczonymi a „resztą świata”) niemniej jednak odebrana przez większość twórczych naukowców prawidłowa socjalizacja doprowadza do tego, że owe szańce usypane dla obrony „własnej cudowności” nie są na tyle wysokie, aby komplikowały w poważniejszym stopniu właściwe i twórcze funkcjonowanie większości tych ludzi w społeczeństwie.

ZAKOŃCZENIE

Spojrzenie na twórczość przez narcyzm twórców implikowało tym samym przyjęcie psychoanalitycznej perspektywy spojrzenia na zjawisko kreatywności, narcyzm jest bowiem — jak wiemy — „dzieckiem psychoanalizy”. Przyjęcie zaś takiej perspektywy połączone było z typowymi dla psychoanalizy przejaśkrawieniami niektórych uwarunkowań i specyfiki postaw twórczych, jak i ograniczeniami, które wynikają ze specyfiki metod badawczych stosowanych przez psychoanalizę.

Niezależnie od tego, przedstawiane przez psychoanalityków poglądy na temat istoty i genezy twórczości oraz jej związków z narcyzmem stanowią najbardziej wnikliwe próby wyjaśnienia zagadki kreatywności, jakie może zaoferować współczesna psychologia. Wydaje się, że dla zwięzłej syntezy nader różnorodnych zagadnień i akcentów zawartych w prezentowanych uprzednio poglądach należy wyłonić zarys struktury powiązań pomiędzy poszczególnymi elementami cech właściwych dla twórców, procesu tworzenia oraz jego uwarunkowań.

Otóż wydaje się, że podstawową zasługą Z. Freuda i stworzonej przez psychoanalizę było ukazanie dwóch dróg rozpatrywania istoty procesu twórczego, dróg które krzyżują się i zająbiają, i dzięki temu pozwalają na różnorodność charakterystyk.

Pierwsza droga dotyczy śledzenia genezy twórczości. Potwierdzana przez wszystkich psychoanalityków, począwszy od Z. Freuda, prawidłowość jest podobna: dziecko bywa albo przesadnie rozpieszczane (głównie przez nie zaspokojoną seksualnie matkę), albo też odrzucane i tym samym nieukozone w swych pragnieniach ciepła, ochrony i „pieszczot”. Efektem tego jest nadmierne „zafiksowanie się” na własnym dzieciństwie, czy „uwięzienie w dzieciństwie”,

które owocuje przedłużeniem się „żywości dziecięcej reakcji”, która u ludzi dorosłych stanowić może zarzewie postaw kreatywnych.

Druga droga to konsekwentne rozpatrywanie przez psychoanalizę zjawiska twórczości jako przeciwstawnego, a czasami pogranicznego z procesami patologicznymi. Ta perspektywa patrzenia na twórczość pozwala na włączenie do sprawy wyjaśniania fenomenu kreatywności narcyzmu, który posiadając wiele odcieni (od całkowicie patologicznego do „zdrowego”) ukazuje, w jaki sposób stanowiąca esencję zdrowia psychicznego postawa twórcza „ukrywa się w cieniu mrocznych sił dążenia do własnej supremacji i onnipotencji”.

Wprowadzenie tej drugiej perspektywy (tj. zdrowia i choroby) pozwoliło na dokonanie zróżnicowania twórczości nie tylko po kątem jej wielkości (tutaj — jak pamiętamy — „psychoanaliza musi skapitulować”, jest to bowiem rzecz należąca do oceny samych twórców lub potomności), lecz także i jej rodzaju.

Dzięki wzięciu na warsztat badań psychoanalitycznych snów Kartezjusza oraz przyjęciu wspomnianej „patologicznej” perspektywy, odkryta została podstawowa różnica pomiędzy twórczością artystyczną i naukową. Do znanych w psychologii koncepcji dotyczących odróżniania tych dwóch form twórczości psychoanaliza dorzuciła swoją interpretację, widząc w twórczości naukowej nie tylko „ucieczkę od ciała”, lecz przede wszystkim od niepokojów, jakie „ciało” to wznieca.

Jak już wspominałem, przedstawione obecnie poglądy psychoanalityczne posiadają także pewne braki i ograniczenia, najważniejsze z tych mankamentów zdają się sprowadzać do tego, że wszystkie przedstawione tutaj teorie ukazują nam „negatywną” awersję uwarunkowań twórczości. To znaczy, z koncepcji tych wynika, jak różne nieprawidłowości pożycia rodzinnego i rozwoju osobistego jednostek kreatywnych doprowadzają te osoby do sytuacji, w których są one niejako zmuszone do twórczości. Powstaje wtedy dylemat: „twórz albo choruj (tzn. wariuj”!).

Podejście takie znalazło najbardziej bodaj jednoznaczne sformułowanie w stwierdzeniu naszego, niedawno tragicznie zmarłego pisarza, Jerzego Kosińskiego, który mówił, że „recepta na twórczość jest jedna — nieszczęśliwe dzieciństwo”. (Ta często wypowiedziana uwaga stanowiła aluzję do własnego, niezwykle koszmarnego dzieciństwa, kiedy jako małe żydowskie dziecko autor ten tułał się w czasie wojny po biednych chłopskich rodzinach, zamieszkujących południowo-wschodnie obszary Polski).

Przedstawiciele psychoanalizy, począwszy od Z. Freuda, bardzo niechętnie formułują teorie „pozytywne”, to znaczy, co trzeba robić, aby dane zachowanie wystąpiło. Nie czynią tego głównie chyba ze względu na niemożliwość ustalenia w sposób jednoznaczny przebiegu ludzkich reakcji. A właściwie tylko „pozytywne” podejście do sprawy wykluczyłoby pytanie, które stawiane być powinno w przypadku „negatywnej” próby wyjaśnienia genezy twórczości, a mianowicie, czy podnoszenie kultury pedagogicznej rodziców nie doprowadzi do zabicia tych

wszystkich „patologicznych” elementów ich stosunku do dziecka, jak i do wyeliminowania „patologicznych” składników rozwoju psychicznego tegoż dziecka, które stanowią zarzewie jego postaw kreatywnych?

Oczywiście, pytanie takie może być rozpatrywane tylko jako teoretycznie, żadna bowiem forma pedagogizacji rodziców nie może doprowadzić do tego, aby nie popełnili oni żadnych „błędów wychowawczych” i zapobiegli wystąpieniu wszystkich nieprawidłowości rozwojowych (jak chociażby wystąpienie nazbyt wybujałych skłonności narcystycznych).

Podnoszenie kultury pedagogicznej rodziców, zapoznavanie ich (podobnie jak i dzieci) z prawidłowościami odkrywanyimi przez psychologię doprowadza natomiast do „większego wyrafinowania” tych nierozłącznie związanych z życiem „nieprawidłowości”, łagodzenia najbardziej brzemiennej skutków, nigdy jednak nie da się wyeliminować wszystkich tych konstelacji układów interpersonalnych, które nie dawałyby pewnych napięć emocjonalnych, mogących zaindukować u dziecka postawę twórczą (lub wykojejenie).

BIBLIOGRAFIA

- Billewicz-Stankiewicz J., *Krótki zarys nauki Pawłowa o wyższej czynności nerwowej*, Warszawa 1956.
- Dąbrowski K., *Dezintegracja pozytywna*, Warszawa 1979.
- Eiduson B. T., *Early Influences on Research Scientists* [w:] R. S. Albert (ed.), *Genius and Eminence*, Oxford 1983.
- Feuer L. S., *The dreams of Descartes*, „American Imago” 1963, vol. 20, s. 3-26.
- Fine R., Fine B., *The mathematician as a healthy narcissist* [w:] M. C. Nelson (ed.), *The narcissistic condition*, New York 1977.
- Franz M. L. von, *The Dreams of Descartes* [w:] *Timeless Documents of the Soul*, Evanston 1968.
- Freud S., *Wizerunek własny*, Warszawa 1990.
- Freud Z., *Wstęp do psychoanalizy*, Warszawa 1984.
- Freud Z., *Poeta i fantazjowanie* [w:] K. Pospiszyl, *Z. Freud — człowiek i dzieło*, Wrocław 1991.
- Fromm E., *Greatness and limitations of Freuds thought*, New York 1980.
- Greenacre P., *Emotional Growth: Psychoanalytic Studies of the Gifted and Great Variety of Other Individuals*, New York 1971.
- Hanson J. H., *René Descartes and the Drea of Reason* [w:] M. C. Nelson (ed.), *The Narcissistic Condition*. New York 1977.
- Hardy G. H., *A mathematician's apology* [w:] R. S. Albert (ed.), *Genius and Eminence*, Oxford 1983.
- Horney K., *Nerwica a rozwój człowieka*, Warszawa 1978.
- Kardiner A., *Freud — the Man I Knew*. [w:] B. Nelson (ed.), *Freud and the 20th Century*, New York 1957.
- Kligerman Ch., *The 1971 International Psycho-Analytical Congress. Panel on Creativity*, „The International Journal of Psychoanalysis” 1972, vol. 53, s. 21-29.
- Kohut H., *The Analysis of the Self*, New York 1971.
- Kris E., *Psychoanalytic Explorations in Art*, New York 1964.
- Miller A., *Prison of Childhood*, New York 1981.
- Popek S., *Zjawiska dewiacyjne w nauce*, „Życie Szkoły Wyższej” 1989, nr 10, s. 17-22.
- Pospiszyl K., *Psychologia kobiety*, Warszawa 1991.
- Rank O., *Art and Artist*, New York 1932.

- Rank O., *The Don Juan Legend*, Princeton 1975.
- Reich A., *Pathologic Forms of Self-Esteem Regulation*, [w:] A. P. Morrison (ed.), *Essential Papers on Narcissism*, New York 1986.
- Schonenberger S., *A dream of Descartes: reflections on unconscious determinants of the sciences*, „International Journal of Psychoanalysis” 1939, vol. 20, s. 43-57.
- Segal H., *A Psycho-Analytical Approach to Eastetics*. [w:] M. Klein (ed.), *New Directions in Psycho-Analysis*, New York 1955.
- Trilling L., *The liberal imagination*, New York 1978.
- Strzałecki A., *Wybrane zagadnienia z psychologii twórczości*, Wrocław 1969.
- Van Den Berg J. H., *The Human Body and the Significance of Human Movement* [w:] H. Roitenberg (ed.), *Psychoanalysis and Existential Philosophy*, New York 1962.
- Vrooman J. R., *René Descartes: A Biography*, New York 1970.
- Wisdom J. O., *Three dreams of Descartes*, „International Journal of Psychoanalysis” 1947, vol. 28, s. 11-18.

SUMMARY

The relations between narcissism and creativity were presented from the point of view of psychoanalysis. At the beginning, S. Freud's views were presented, with especial attention paid to those aspects of his ideas which were later developed in the works of other psychoanalysts. First of all, attention was called to two such aspects of S. Freud's views which later became the basis of the modern opinions about the essence of creativity and its relations with narcissism.

The first one is following the causes of “childishness” of the artists. The present paper presents a number of psychoanalytical views which explain the origin of particular sensitivity of the artists in the period of their childhood. This sensitivity was caused by the family environment, and especially by mothering figures.

Another way pointed out by S. Freud which later brought fruit in the form of interesting views was juxtaposing creativity against pathological processes. This other aspect of viewing the phenomenon of creativity makes it possible not only to draw a comparison between creative individuals and so-called average people, but also to distinguish different kinds of creativity, and above all to distinguish artistic and scientific creations.

The final part of the present article is concerned with the problem of the essence and origin of scientific creativity. First, an attempt was made to show what scientific creativity is on the basis of an analysis of Descartes' dreams, which — according to many psychoanalysts — reveal the way of “defending the ego” that is most typical of scientists. The further part of the discussion on the essence of scientific creativity is focused around the so-called healthy narcissism of mathematicians.

The origins of this “healthy narcissism” probably lie in the proper inter-personal relations existing in the families of most creative scientists. This seems to be distinctly proved by biographies of many outstanding scientists which were subject to analysis.