

# SIGMUND FREUD OPERE ESENȚIALE

## vol. 10

## Eseuri de psihanaliză aplicată

# Traducere din germană și note introductive **VASILE DEM. ZAMFIRESCU**

### Notă asupra editiei

RALUCA HURDUC

## Cuprins

<b>Notă asupra ediției .....</b>	<b>7</b>
<b>Psihopați pe scenă .....</b>	<b>9</b>
<b>Notă introductivă .....</b>	<b>10</b>
<b>Delir și vise în <i>Gradiva de Jensen</i> .....</b>	<b>19</b>
<b>Notă introductivă .....</b>	<b>20</b>
Capitolul I.....	23
Capitolul II.....	55
Capitolul III.....	77
Capitolul IV.....	98
<b>Notă la ediția a doua .....</b>	<b>105</b>
<b>Scriitorul și activitatea fantasmatică .....</b>	<b>109</b>
<b>Notă introductivă .....</b>	<b>110</b>
<b>O amintire din copilărie a lui Leonardo da Vinci.....</b>	<b>125</b>
<b>Notă introductivă .....</b>	<b>126</b>
Capitolul I.....	129
Capitolul II.....	150
Capitolul III.....	160
Capitolul IV.....	176
Capitolul V.....	191
Capitolul VI.....	203
<b>Motivul alegerii casetei .....</b>	<b>213</b>
<b>Notă introductivă .....</b>	<b>214</b>
Capitolul I.....	217
Capitolul II.....	224

<b>Moise al lui Michelangelo.....</b>	231
Notă introductivă .....	232
Capitolul I.....	238
Capitolul II.....	248
Capitolul III.....	261
Capitolul IV.....	267
Anexă .....	269
<b>Câteva tipuri de caracter din practica psihanalitică .....</b>	273
Notă introductivă .....	274
I. Excepții.....	276
II. Cei care eșuează din cauza succesului.....	281
III Răufăcătorii din sentiment de vinovăție .....	301
<b>O amintire din copilărie în Poezie și adevăr.....</b>	303
Notă introductivă .....	304
Capitolul I.....	314
Capitolul II.....	315
<b>Straniul .....</b>	317
Notă introductivă .....	318
Capitolul I.....	319
Capitolul II.....	327
Capitolul III .....	348
<b>Dostoievski și paricidul .....</b>	357
Notă introductivă .....	358
<b>Bibliografie.....</b>	382
<b>Lista abrevierilor .....</b>	401
<b>Index .....</b>	402

## Notă asupra ediției

Volumul de față reunește eseurile de psihanaliză aplicată ale lui Freud, dintre care câteva au devenit într-o timp repere culturale: „Delir și vise în «Gradiva» de Jensen”, „Motivul alegerii casetei”, „Dostoievski și paricidul”. Concepția revoluționară a lui Freud, conform căreia între normalitate și patologie există doar o deosebire cantitativă, de grad, și nu calitativă, străbate ca un fir roșu toate eseurile prezentului volum, legitimând psihanaliza aplicată

„Gradiva” îi oferă astfel psihanalistului prilejul să demonstreze faptul că scriitorii sunt de fapt niște fini cunoșători ai sufletului uman, care au acces la inconștient, ceea ce îi permite să vadă în această nuvelă o confirmare a teoriei psihanalitice despre concordanța dintre cunoașterea deținută de scriitor și cea oferită de psihanaliză.

În „Scriitorul și activitatea fantasmatică”, Freud afirmă înrudirea structurală dintre vis și creația literară: ca și visul, opera literară are un conținut latent care nu se exprimă decât prin conținutul manifest. Astfel, interpretarea operei literare urmează aceeași regulă ca și interpretarea viselor: dinspre conținutul manifest, spre conținutul latent care există doar deformat în textul finit al creației. În ceea ce privește „Motivul alegerii casetei”, acesta este fundamentat pe aceeași idee, a înrudirii spirituale dintre vis și diferențele creației precum literatura, miturile, legendele și basmele. Din nou, simbolurile literare sunt interpretate în aceeași manieră ca și simbolurile onirice.

„Dacă opera dramatică urmărește să trezească „teamă și milă”, să producă o „purificare a afectelor”, aşa cum se admite de la Aristotel încoace, atunci această intenție poate fi descrisă mai amănunțit, anume arătând că este vorba de deschiderea izvoarelor plăcerii sau desfătării afective, aşa cum în cazul comicului sau cuvântului de spirit se obține placere din travaliul intelectului, care în alte condiții blochează acele surse. În primul rând, trebuie desigur să amintim *descătușarea* propriilor noastre afecte; placerea care-i corespunde provine, pe de o parte, din ușurarea sufletească datorată unei masive descărcări, iar pe de altă parte, din simultană excitare sexuală care, putem afirma, însotește, ca produs secundar, orice activitate afectivă și care oferă omului acel sentiment, foarte dorit, de augmentare a tensiunii psihice. O reprezentăție teatrală are asupra spectatorului adult efectul produs de joc asupra copilului, care și satisfac astfel dorința intensă de a fi asemenea celor mari. Adultul are prea puține trăiri, se simte ca un misero, „căruia nu i se poate întâmpla nimic deosebit”; el și-a înăbușit de mult vanitatea de a sta ca eu în centrul lumii, sau, mai bine spus, a trebuit să amâne satisfacerea ei; el vrea să simtă, să acționeze, să modeleze totul după dorința sa, iar cuplul dramaturg–actor îi oferă această posibilitate, permitându-i *identificarea* cu un erou. Dar destinul eroic presupune dureri, suferințe și mari griji, care aproape că anulează placerea; mai mult, eroul își poate pierde viața, unica sa

viață, într-o astfel de confruntare cu situații potrivnice. Față de erou, spectatorul se află într-o poziție avantajoasă. Plăcerea resimțită de el are ca premisă o iluzie, adică diminuarea suferinței prin certitudinea că un altul acționează și suferă acolo pe scenă și că, în fond, totul nu este decât un joc care nu-i poate periclită siguranța. Plăcerea de a fi în rând cu „cei mari”, el o obține în condiții privilegiate: ca spectator, el poate da frâu liber aspirațiilor sale reprimate, cum ar fi nevoia de libertate religioasă, politică, socială și sexuală și se poate manifesta plenar în toate scenele mari ale vieții reprezentate.

Dar aceste condiții ale plăcerii sunt comune mai multor forme ale creației literare. În special lirica trezește senzații intense, la fel ca și dansul odinioară; epopeea, la rândul ei, cultivă plăcerea pe care îți-o dau marile personalități eroice și izbânzile lor; drama, în schimb, trebuie să coboare mai adânc în viața afectelor și să transforme aşteptările de nefericire în plăcere; de aceea, eroul este prezentat în luptă mai degrabă cu satisfacția masochistă a înfrângerii. Drama ar putea fi caracterizată tocmai prin această relație cu suferința și nefericirea, fie că este trezită doar *grijă* pentru a fi apoi liniștită, ca în drama propriu-zisă, fie că suferința este dusă până la capăt, ca în tragedie. Nașterea dramei din sacrificiile rituale (țap și țap ispășitor), proprii cultului zeilor, trebuie pusă în legătură cu acest sens al dramei; totodată, ea anihilează revolta incipientă față de ordinea divină a lumii bazată pe suferință. La început, eroii se răzvrătesc împotriva unui zeu sau a unui act divin, iar plăcerea trebuie obținută din sentimentul mizeriei celui mai slab în fața puterii divine, deci prin intermediul unei satisfacții masochiste și al plăcerii directe pe care îți-o procură contemplarea marii personalități. Acesta este sentimentul prometeic al omului căruia i se opune însă predis-

poziția meschină de a se lăsa domolit, pentru un timp, printr-o satisfacție de moment.

Prin urmare, drama are ca temă gama completă a suferințelor umane, din a căror reprezentare spectatorul trebuie să obțină plăcerea; aceasta este și prima condiție a reușitei artistice: de a nu-l lăsa pe spectator să sufere; participarea la suferința altora trebuie compensată, pe cât posibil, prin satisfacții. Dar regula este adesea încălcată de dramaturgii moderni.

Suferințele au fost limitate cu timpul doar la suferința *psihică*, cea *fizică* fiind în genere evitată, deoarece modificarea sentimentului corpului anulează orice plăcere psihică. Cine este bolnav nu dorește decât un singur lucru: să se însănătoșească, să părăsească starea maladivă, să vină medicul, să primească medicația, să dispară inhibitia fanteziei, al cărei joc ne-a deprins să obținem plăcere din propria noastră suferință. Când spectatorul se transpune în ipostaza bolnavului fizic, el nu găsește în sine niciun fel de plăcere sau forță sufletească; de aceea, bolnavul fizic nu apare pe scenă ca erou, ci doar ca o prezență secundară, în măsura în care boala nu anulează posibilitatea activității psihice; este vorba de singurătatea bolnavului abandonat din *Filoctet*, sau de deznașdejdea din piesele cu tuberculoși.

Suferințele sufletului sunt legate în principal de anumite împrejurări care le-au produs; iată de ce opera dramatică, având nevoie de o acțiune din care derivă astfel de suferințe, începe cu o introducere în această acțiune. Excepții aparente reprezintă piesele unde suferințele sufletești apar gata constituite, cum sunt *Ajax* sau *Filoctet*, căci subiectul fiind bine cunoscut în drama greacă, cortina se ridică în totdeauna cam la mijlocul acțiunii. Nu este greu să prezintăm cele câteva condiții ale acestei acțiuni: trebuie să fie o

acțiune conflictuală, care să presupună înfruntarea dintre o voință puternică și un obstacol. Lupta împotriva zeilor reprezintă prima și cea mai grandioasă formă de îndeplinire a acestei condiții. Am spus mai sus că tragedia axată pe o asemenea înfruntare este protestatară, dramaturgul și spectatorul fiind de partea celor revoltați. Pe măsură ce credința în divinitate este tot mai palidă, ordinea *umană* devine tot mai importantă; ea poartă răspunderea pentru suferințele oamenilor, iar eroul va lupta acum împotriva comunității sociale umane — *tragedia burgheză*. Un alt izvor al dramatismului acțiunii, o a doua formă de îndeplinire a acestei condiții o constituie lupta dintre oameni *tragedia de caracter*, care cuprinde toate trăsăturile *agon*-ului. În conflict se află personalități excepționale eliberate de limitările instituțiilor umane, de unde necesitatea mai multor eroi. Interferențe între cele două forme sunt pe deplin posibile; în acest caz, eroii luptă împotriva unor instituții personificate prin caractere puternice. Tragedia de caracter pură nu oferă plăcerea răzvrătirii care în drama socială, de exemplu la Ibsen, ocupă un loc tot atât de important ca în dramele vechilor greci.

Drama *religioasă*, drama *de caracter* și *drama socială* se deosebesc prin locul de desfășurare al luptei, al acțiunii care constituie izvorul suferințelor. Dar în felul acesta nu am epuizat toate formele de conflict. Lupta se poate desfășura și în sufletul eroului, caz în care drama devine *psihologică*. Înfruntarea generatoare de suferință are loc între diferite forțe sufletești și nu se încheie cu înfrângerea eroului, ci cu cea a uneia dintre aceste forțe, deci prin renunțare. Desigur, sunt posibile forme mixte între drama psihologică și drama socială sau de caracter, în măsura în care instituțiile sunt cele care produc conflictul interior. Aici se încadrează tragediile pasionale, unde reprimarea iubirii de

către instituțiile umane sau lupta dintre „iubire și datorie” constituie punctul de plecare pentru situații conflictuale infinit de variate: tot atât de multe ca reveriile erotice ale omului.

Evantaiul posibilităților se lărgește, iar drama psihologică devine dramă psihopatologică, dacă izvorul suferințelor la care participăm și din care obținem plăcerea nu mai este conflictul dintre două tendințe psihice conștiente, ci dintre o tendință conștientă și alta refulată. Pentru a gusta o astfel de piesă, spectatorul ar trebui să fie și el nevrotic. Căci doar acestuia i-ar produce plăcere dezvăluirea și recunoașterea, într-o anumită măsură conștientă, a tendinței refulate; ceilalți, spectatorii normali, simt doar o repulsie și sunt îclinați să repete actul refulării, care la ei a reușit — tendința refulată este ținută sub control prin efortul presupus de o singură refulare. La nevrotic, refularea nu a reușit, este labilă, și efortul de care suntem scuțiți prin recunoaștere trebuie permanent înnoit. Numai în sufletul său se dă o astfel de luptă, care ar putea fi subiect de dramă, dar și în cazul lui scriitorul nu va produce doar *plăcerea* eliberării, ci și *rezistență*.

*Hamlet* este prima dintre dramele moderne de acest tip. Ea prezintă modul în care un om normal devine nevrotic prin natura deosebită a sarcinii pe care și-a asumat-o, datorită faptului că o tendință bine refulată în trecut încearcă din nou să se impună. *Hamlet* se distinge prin trei caracteristici care par să fie importante pentru problema noastră. 1. Personajul principal nu este, ci devine un psihopat pe parcursul desfășurării acțiunii. 2. Tendința refulată face parte dintre acele tendințe identic refulate la toți oamenii, iar refularea unor astfel de tendințe poate fi inclusă printre actele fundamentale ale dezvoltării personalității noastre. Or, conflictul tragediei stă în legătură tocmai

cu această refulare. Datorită acestor două trăsături, ne este ușor să ne regăsim în personajul principal; și noi putem trăi același conflict, căci „cine nu-și pierde mintea în anumite împrejurări, nu are ce minte să-și piardă”<sup>1</sup>. 3. Se pare, însă, că una dintre condițiile reușitei artistice este ca tendința care luptă să pătrundă în conștiință să nu primească un nume, oricât de ușor ar putea fi recunoscută, aşa încât procesul să se repete în spectator, fără ca el să-și fixeze atenția asupra lui, sentimentele predominând asupra lucidității. Astfel, rezistența este mai mică, aşa cum se poate constata și în terapia psihanalitică, unde mlădițele refuzului, care nu întâmpină o rezistență puternică, pot pătrunde în conștiință, în timp ce refuzul însuși nu. Totuși, conflictul din *Hamlet* este atât de ascuns, încât la început abia l-am putut întrezări.

Dacă aceste trei condiții nu sunt întrunite, psihopatii sunt inapți de a deveni personaje de dramă, aşa cum sunt inapți și pentru viață. Căci bolnavul psihic este pentru noi un om al căruia conflict, dacă apare gata constituit, nu-l putem înțelege. Invers, dacă înțelegem conflictul, uităm că avem de-a face cu un bolnav, aşa cum acesta încetează să mai fie bolnav din clipa în care ia cunoștință de conflictul său. Sarcina scriitorului ar fi deci de a ne transpune în respectiva stare maladivă, ceea ce reușește cel mai bine dacă ne face să participăm la evoluția ei. O asemenea participare este necesară în special atunci când refuzarea respectivă nu preexistă în spectator, deci abia urmează să fie creată, ceea ce reprezintă, în utilizarea dramatică a nevrosei, un pas mai departe față de Hamlet. În schimb, dacă ne izbim de o nevroză cristalizată și nefamiliară nu ne rămâ-

<sup>1</sup> Replică din *Emilia Galotti* de Lessing, act IV, scena 7, p. 347, în *Opere*, vol. II, E.S.P.L.A., 1954, traducere de Lucian Blaga.

ne decât să chemăm doctorul și să considerăm cazul ca inapt de a fi prezentat pe scenă.

Această greșală pare s-o comită Bahr<sup>2</sup> în *Cealaltă*. Ca spectatori, nu putem dobândi convingerea sugestivă că doar un singur bărbat are privilegiul de a o satisface deplin pe eroină. Deci nu ne putem transpune în situația ei. O altă greșală este că în piesă nu există nimic învăluit, pe care să-l ghicim, iar această servitute a iubirii, care ne displace, trezește în noi o rezistență puternică. Scriitorul nu a respectat cea de a treia condiție amintită de noi — condiția distragerii atenției — care este de primă importanță aici.

În general, se poate afirma că doar labilitatea nevrotică a publicului și arta scriitorului de a evita rezistențele și de a oferi o placere preliminară pot fixa granițele reprezentării caracterelor anormale.

---

<sup>2</sup> Eseist, critic, romancier și dramaturg austriac (1863–1934). Piesa *Cealaltă* (*Die Andere*), la care se referă Freud, este axată pe dubla personalitate a eroinei. Aceasta nu reușește, în ciuda unor mari eforturi, să se elibereze de dependența fizică față de un bărbat — N. t.