

Claudia Guderian

Magia divanului

Imagini și convorbiri
despre spațiu și cadru
în psihanaliză

Traducere din limba germană de
Simona Ligia Tutunaru

Cuprins

Introducere

Spațiul analitic este mai mult decât o încăpere | Estetica vizuală preoedipiană a catalogului de mobilă | Estetica vizuală din psihanaliză | Despre importanța cadrului în psihanaliză | Analistul își recunoaște divanul | Atenția sporită față de mobilier | Salvarea propriei canapele | Design personalizat | Moșteniri de familie | Dificultăți în luarea deciziilor | Noi căi spre propriul divan | Interiorul complet | Dureri de spate | Fotolii cu statut | Fotolii ortopedice | Alte tipuri de fotolii | Mobilier internalizat | Modele | Reprezentări despre spațiu | Regulile divanului | Ritualuri în cabinetul de analiză | Tradiții de amenajare | Despre originile cadrului | Despre efectul cadrului asupra procesului psihanalitic | Despre cum poate fi utilizat acest volum

Bibliografie | Lista de abrevieri

Fotografii și dialoguri despre spațiu și cadru în psihanaliză

- 1 | Sigmund Freud, Londra
- 2 | Bernd Ahrbeck, Hamburg
- 3 | Ingrid Angermann, Hamburg
- 4 | Anonim
- 5 | Thed Beaucamp, München
- 6 | Rosemarie Böhme, Hamburg
- 7 | Irma Brenman Pick, Londra
- 8 | Eric Brenman, Londra
- 9 | George Brownstone, Viena
- 10 | Donald Campbell, Londra
- 11 | Elizabeth Campbell, Londra
- 12 | Cornelia Chlond-Frölich, München
- 13 | Veronika Dalheimer, Viena
- 14 | Sigrid Damm, Weil der Stadt
- 15 | Gertraud Diem-Wille, Viena
- 16 | Sibylle Doch, Stuttgart
- 17 | Ulrich Ehebald, Hamburg
- 18 | Justus Engelhardt, Hamburg

- 19 | Heinz Ferstl, Hamburg
20 | Helmuth Figdor, Viena
21 | Ingo Focke, Stuttgart
22 | Anna Freud, Londra
23 | Georg Richard Gfäller, München
24 | Patrizia Giampieri-Deutsch, Viena
25 | Sadie Marvis Gillespie, Londra
26 | William Gillespie, Londra
27 | Uta Gregor, Olching
28 | Wolf-Dietrich Grodzicki, Hamburg
29 | Gisela Groenewold, Hamburg
30 | Ilse Grubrich-Simitis, Frankfurt pe Main
31 | Antje Haag, Hamburg
32 | Manfred Hiese, Hamburg
33 | Alex Holder, Hamburg
34 | Monika und Franz Huber, Viena
35 | Wulf Hübner, Hamburg
36 | Helmut Junker, Hamburg
37 | Paul Keibel, Hamburg
38 | Pearl King, Londra
39 | Heribert Knott, Stuttgart
40 | Maria Knott, Stuttgart
41 | Renate Kohlheimer, Viena
42 | Dieter Lagenstein, Hamburg
43 | Ulrich Lamparter, Hamburg
44 | Ingrid Lechtenfeld, München
45 | Torsten Maul, Hamburg
46 | Tilmann Moser, Freiburg
47 | Carl Nedelmann, Hamburg
48 | Brigitte Niemann, Hamburg
49 | Paul Parin, Zürich
50 | Thekla Pesta, Viena
51 | Hansjörg Pfannschmidt, Markt Schwaben
52 | Eva S. Poluda-Korte, Brühl
53 | Horst-Eberhard Richter, Frankfurt pe Main
54 | George Rodwell, Auckland
55 | Wolfgang Schmidbauer, München
56 | Heidede Schneider, Hamburg
57 | Nils Schüle, Gießen
58 | Heide Schulze-Schlutius, München
59 | Mathes Seidl, Zürich
60 | Ulrich Stuhr, Hamburg
61 | Manuela Torelli, München
62 | Norbert Trabold, Stuttgart
63 | Thomas Truxa, München
64 | Beate Unruh, München
65 | Rudolf Walter, Hamburg
66 | Ursula Wienberg, Markt Schwaben
67 | Doris Willems-Pleger, Köln
68 | Jakoba Wochinger-Behrends, München
69 | Volker Zentner, Hamburg
70 | Franz Zimmermann, München
71 | Sylvia Zwettler-Otte, Viena

Introducere

Această carte încalcă o convenție. Căci, prin intermediul imaginilor și textelor, abordează caracteristicile materiale ale cabinetelor de psihanaliză, ajungând să atingă unul dintre cele mai tabuizate subiecte din psihanaliză. Dar, privind mai atent la argumentele referitoare la trecerea sub tăcere a cadrului (setting) psihanalitic, putem afirma că ele sunt îndoielnice. „Acesta este un spațiu intim despre care nu ar trebui să ajungă niciun fel de informație către publicul larg” este una dintre propozițiile frecvent utilizate de anumiți psihanaliziști. Acesta este un argument prea puțin convingător venit din partea reprezentanților unei științe care are ca obiect de cercetare fiecare ungher, conștient și inconștient, al voinei umane și care, în acest scop, plasează în

centrul investigațiilor sale cel mai intim spațiu al omului: sufletul. „Pacienții care s-au aflat ei înșiși întinși pe această canapea ar putea să se înspăimânte privind la fotografia spațiului care le-a aparținut” este un alt argument. De fapt, această „spaimă” chiar poate să apară. Când diada analizand-analist ajunge să facă obiectul unei triangulări, prin intermediul imaginii care devine disponibilă în plan material, acest lucru nu rămâne fără ecou asupra procesului analitic. Cine își revede propria canapea de psihanaliză în această carte este adesea, în mod inexplicabil, afectat și are parte de un oarecare tumult interior provocat de simpla revedere a canapelei în acest spațiu nonverbal. Să fie vorba despre conștientizarea faptului că presupusa intimitate, oferită

Într-un mod exclusiv în acest cadru, se dovedește a fi fost doar una care a făcut obiectul unei „închirieri”? Este pură uimire că o imagine ce părea a fi purtată cu sine ca fiind una extrem de personală este acum reprodusă prin intermediul privirii unor ochi străini? Este acel ceva nemaiauzit, care te lasă fără cuvinte, ca atunci când vezi ceva ce nu s-a mai văzut vreodată? Este furia stârnită de aroganța fotografiei care reproduce „fără rușine” ceva ce părea a fi personal și unic? Sau poate că aceste sentimente se combină cu noi transferuri care chiar ar putea da noi impulsuri psihanalizei? Când această spaimă apare, aceasta devine parte a procesului analitic. Cel în cauză îi va supraviețui cu siguranță.

Spațiul analitic este mai mult decât o încăpere

Confruntarea psihanalizei cu ceea ce este într-un mod real vizibil în psihanaliză, precum și cu posibilitățile de includere a unor elemente optice într-o manieră general acceptabilă se află încă, în lumea noastră dominată de elemente vizuale, într-un stadiu care, în mod surprinzător, este unul arhaic. De milenii, cultura sacră evreiască și islamică interzice redarea imagistică a lui Dumnezeu ca ființă umană; da, e vorba despre Dumnezeu și om. Dumnezeu este sfânt, Dumnezeu este mai presus de puterea umană de reprezentare și, prin urmare, nu poate fi redat prin intermediul unor metafore imagistice. Această poruncă este valabilă și astăzi și și-a lăsat amprenta atât în creștinism, cât și în psihanaliză. Întrucât ceea ce este sacru și mai presus de propria capacitate de înțelegere nu poate, prin urmare, să fie redat într-un mod satisfăcător prin intermediul unei simple imagini. Sigur că spațiul analitic nu se con-

fundă cu analistul însuși, iar acesta din urmă nu este Dumnezeu. Și, de asemenea, nici inconștientul uman nu este identic cu divinul, așa cum e gândit acesta din urmă în religiile iudeo-creștine. Însă când teritoriile sunt adiacente, granițele se estompează. În timpul procesului psihanalitic care, de asemenea, este unul arhaic, granițele dintre spațiul analitic și analistul însuși devin neclare (Guderi-an, 2004), iar cabinetul de psihanaliză și chiar canapeaua însăși aproape că devin spațiul de viață intrauterin al analizandului, pentru care – pe parcursul procesului analitic – nu este posibilă diferențierea. În acest sens, în mod subiectiv, spațiul și analistul devin identici. Și, de asemenea, scăpărarea scânteii divine, insuflarea vieții sufletești, cea aducere la viață reprezentată sugestiv de Michelangelo în fresca din Capela Sixtină („Crearea lui Adam”) au loc și în procesul psihanalitic, întocmai ca atingerea lui Adam de către Dumnezeu, care creează dintr-un biet individ fără suflet o ființă umană, omul prin excelență, pe *adam*, după cum sună cuvântul ebraic pentru om. Se pare că acest motiv al lui Michelangelo constituie până în zilele noastre metafora vizuală cea mai bună pentru a simboliza atingerea divină, cum ar fi, de exemplu, în imaginea centrală a extraterestrului E.T., pe care regizorul Steven Spielberg l-a conceput în 1984, și până la logoul cu cele două mâini care se ating, folosit pentru telefoanele mobile Nokia. De aici reiese faptul că spațiul analitic este mai mult decât un simplu recipient neutru. Dar în ce constă calitatea sa specială? Acesta este secretul său. Lui îi sunt atribuite elemente care nu pot fi numite într-un mod indubitabil. Într-un mod misterios acest spațiu este identic cu analistul. Această identitate încalcă o lege logică, întrucât spațiul este în același timp identic cu analistul și diferit de acesta.



Camera de lucru a lui Wilhelm Grimm, 1869. Desen în acuarelă de Moritz von Hoffmann.

Spațiul este experimentat în etape diferite de conștientizare și apare ca diferit de la o etapă la alta; această experiență este însă reală și reprezintă baza procesului analitic. Spațiul este unul divin. Pentru că omul care pătrunde în el în speranța schimbării interiorului său, care lui însuși îi este inaccesibil, a pierdut contactul cu funcția sa divină, cum ar spune stoicii. Este deci sarcina psihanalistului să aducă la lumină vitalitatea interioară și să faciliteze conștientizarea funcției productive și responsabile a Eului analizandului, întărind-o în asemenea măsură, încât să nu mai fie necesară vreo validare din exterior. În acest sens, omul animalic, instinctual, condus de o voință care constituie o enigmă pentru el însuși, devine aidoma omului divin, care se

află într-o legătură vie cu întreaga creație. Dată fiind această semnificație aparte a procesului analitic, ar trebui să ne mai mire faptul că întâlnirea cu imaginea propriului spațiu analitic are un efect atât de tulburător?

Estetica vizuală preoedipiană a catalogului de mobilă

Cu toate acestea, este posibil ca dintr-o experiență deranjantă să se nască una îmbogățitoare. Pentru aceasta este necesară dezvoltarea unei estetici psihanalitice. Estetica dominantă în societate este una a dorințelor orale și lacome comprimate într-o formă preverbală, arhaic-figurativă. Voaiorul nu face decât să privească pentru a-i lua ceva celui

ce este privit. El privește goliciunea celuiilalt. Aceasta poate fi o goliciune economică, iar atunci voaiorul se poate bucura de presupusa lui bogăție, poate să se contopească cu strălucirea celui care este privit sau se poate bucura într-un mod răutăcios de căderea cuiva pe care l-a admirat odinioară. Poate fi o goliciune socială, iar atunci va domina sarcasmul în legătură cu stângăcia descoperită și triumful cu privire la propria poziție privilegiată; sau poate fi vorba despre o goliciune corporală – caz în care voaiorul își oferă plăcere, însușindu-și un eveniment care se presupunea a fi privat și intim, pe care îl contemplă, contopindu-se cu acesta, dar fără a exista riscul unui eșec personal în încercarea de a găsi o soluție individuală pentru gratificare. Această estetică domină felul în care suntem informați despre produsele comerciale – în imaginile din ziare și de la televiziune, în presa tipărită și electronică. Și un catalog de mobilă este elaborat și distribuit având la bază teoria estetică implicită că prezintă niște mărfuri care ar reprezenta un câștig neprețuit pentru propria încăpere, dacă am intra în posesia lor. Prin urmare, mobilierul va fi modelat, construit și fotografiat, astfel încât să întrunească un consens în mare măsură standardizat cu privire la ceea ce este „frumos” și va fi depersonalizat în asemenea măsură încât un număr cât mai mare de privitori să-și poată activa funcția Eului de potențial proprietar. Faptul că este vorba despre spații moarte care nu au fost niciodată însuflețite și care nu ar trebui să fie niciodată animate, despre paturi în care nimeni nu a dormit niciodată, despre mese unde nimeni nu a mâncat niciodată, despre bucătării în care niciodată nu a fost curățat vreun cartof – ceea ce poate fi dedus și din modul absurd în care sunt prezentate ustensilele – și despre birouri

la care nu a fost așternut nici măcar un singur gând pe hârtie, acest fapt este ascuns într-un mod deliberat, avându-se în vedere un scop superior și anume acela că este vorba despre un mobilier de uz general, căruia va fi posibil să i se impregneze propriul stil de viață. Și mai există un lucru cunoscut care este reprimat: faptul că aceste bunuri caută să ascundă pe cât posibil scopul evident al existenței lor și anume transformarea lor în obiecte cu o valoare mai mare decât valoarea lor de achiziție. Catalogul de mobilă este ca o punere în scenă, în care este sugerată o valoare crescută de utilizare a mobilierului, inclusiv un statut social mai ridicat care se asociază cu acesta, care însă, în realitate, nu există. Cu toții suntem formați de această estetică preoedipală, chiar dacă, privind mai îndeaproape, de regulă avem un comportament mai matur. Prin urmare, reproducerea fotografică a unui spațiu servește expunerii sale în fața disprețuitoarelor priviri oral-optice ale unei mulțimi de spectatori lacome care, în cel mai fericit caz, și-a plătit obolul și care, având cugetul împăcat că și-a plătit datoria, consideră că eliberarea și satisfacerea dorințelor sale pulsionale constituie un lucru adecvat și general acceptat în societate. În aceste condiții, să ne mai mire oare faptul că există psihanalști responsabili care, fără să ofere alte justificări, nu doresc să expună propriul spațiu într-o lucrare care se aseamănă unui catalog? Nicidecum!

Estetica vizuală din psihanaliză

Aceasta poate fi însă o ocazie de a ne concentra asupra unei alte estetici mai demne de universul de gândire psihanalitic. În 1869, la moartea lui Wilhelm Grimm – care împreună cu fratele său Jacob, prin faptul că a pus

bazele germanisticii, a reușit să evite ca limba germană să fie uitată într-un mod irecuperabil -, soția, fratele și cumnata lui au simțit o durere atât de mare cu privire la faptul că biroul lui Wilhelm nu va mai fi însuflețit de mâna activă a neobositului om de știință și a îndrăgitului membru de familie, încât au solicitat peisagistului Moritz Hoffmann realizarea unui desen în acuarelă. Privindu-l, putea fi recreată iluzia că Wilhelm urmează să pășească de îndată în camera sa de studiu pentru a se apleca din nou asupra materialelor aflate în lucru. Desenul prezintă un birou plat de cireș din perioada târzie Biedermeier, în jurul lui 1840, în spatele căruia se află un scaun de nuc cu spătar împletit. Scaunul este orientat către o fereastră care inundă camera cu o lumină puternică, distribuită într-un mod uniform, dar fereastra nu poate fi zărită. În jurul acestui birou sunt instalate rafturi, pe care sunt depozitate cărți. Partea impresionantă a imaginii constă în detalii. Cu ajutorul unei pensule din păr, Hoffmann a immortalizat fiecare dintre ustensilele îndrăgite de pe birou, rafturi, precum și pe cele aflate pe pereți, începând cu paharul cu penițe până la călimara cu cerneală și la ochelarii pliați și la numeroasele documente aflate în lucru, care sunt stivuite temporar în diferite cutii pentru acte de jur împrejurul scaunului. Dar și operele de artă de pe pereți - un bust de marmură reprezentând-o pe Pallas Athena, o gravură înrămată a Madonei Sixtine, un portret al soției sale Dorothea și multe alte amintiri mai mici -, precum și podeaua din scânduri, pe care se află o pernă pentru picioare brodată cu cusătură în cruce, pe care obișnuia Wilhelm să-și odihnească picioarele în timpul lucrului pentru a-l proteja de frig: totul este reprezentat cu exactitate, plin de căldură și cu maximă precizie. În același timp,

camera este inundată de un soare delicat și cald al unei după-amiezi de iarnă, făcând ca masa, scaunul și raftul să-și arunce umbrele subtile și să evidențieze ramele aurite. Cu toate acestea, intenția implicită cu care acest tablou a fost pictat și realizat nu este aceea de a evidenția sau de a epata cu imensa bogăție intelectuală pe care această încăpere a găzduit-o atât de mult timp. Din contră, acuarela vrea să exprime durerea cu privire la efemeritatea acestui spațiu unic, care, datorită faptului că Wilhelm Grimm l-a utilizat zilnic, precum și datorită voinței sale și activității sale zilnice îndreptate spre un scop, a devenit ceea ce desenul lui Moritz Hoffmann continuă să ne transmită și în ziua de astăzi. Și în acest caz este vorba despre reprezentarea unui spațiu, însă despre un cu totul alt tip de estetică decât cea din ilustrațiile dintr-un catalog cu piese de mobilier, animate de dorința de a oferi o anumită imagine. În acest caz, privitorul nu este îndemnat la o lăcomie orală anihilantă, care desprinde din cadru obiectul de mobilier individual pentru a și-l însuși, ci poate să experimenteze armonia tuturor elementelor din cameră, cubul format de pereți - deși sunt vizibile doar patru laturi ale camerei - și modul în care toate elementele se armonizează. Privitorul nu trebuie să-și însușească nimic, ci doar să împărtășească starea de bucurie față de existența trecută a persoanei care a locuit în acest spațiu și tristețea pierderii sale. Acesta devine un prieten, un admirator al acestei individualități unice și al modului în care a îmbogățit societatea umană. Această acuarelă aflată la Muzeul Național German din Nürnberg - unde se păstrează de altfel și biroul din imagine - a devenit acum modelul conceptual pentru cabinetele de psihanaliză prezentate în această lucrare și ar putea deveni un model pentru

o estetică psihanalitică vizuală. În cabinete, această estetică nu ia forma unei abundențe de materiale ce pot fi exploatate după bunul plac în vederea amenajării propriului spațiu. Iar această carte nu este un manual pentru decoratorii de interior care vor să pună la punct un cabinet psihanalitic, la fel cum nu este nici un catalog pentru furnizori, chiar dacă multe din obiecte sunt inventariate într-un mod detaliat. Aceasta reprezintă mai degrabă o încercare de a creiona o mică imagine asupra uimitoarei diversități a modului individual de amenajare a spațiilor de lucru de către psihanaliziști. Cartea arată cum fiecare cabinet în parte devine expresia unei personalități distincte. Este, în același timp, și o expresie a conștientizării faptului că, deși avem de a face cu o activitate profesională care și-a câștigat un statut de decenii bune, spațiile se pot perima și au nevoie de o reînnoire zilnică și activă. Și reprezintă, de asemenea, o mulțumire exprimată față de toți care, fiind animați de motive similare, își pun la dispoziție spațiile pentru acest volum, prezentându-le pentru prima dată publicului larg. Faptul că aceste fotografii ale cabinetelor ar trebui tratate cu un deosebit respect se înțelege de la sine. Preocuparea centrală a acestei lucrări o reprezintă promovarea acelor realizări culturale semnificative care se înfăptuiesc aici.

Despre importanța cadrului în psihanaliză

Câți psihanaliziști mai lucrează astăzi utilizând un aranjament de tip canapea-fotoliu? Acest lucru este greu de determinat. Numai cea mai mare societate psihanalitică din lume, IPA, numără unsprezece mii de membri în trei regiuni din întreaga lume și 67 de societăți constitutive. Există cel puțin de două ori mai mulți analiști care sunt organizați în alte socie-

tăți profesionale. Există, probabil, cincizeci de mii de analiști în întreaga lume, poate chiar o sută de mii - asta depinde de cine este considerat a fi psihanalist. De-a lungul deceniilor și al primului secol de psihanaliză care s-a încheiat, sunt cu siguranță sute de mii care au stat pe parcursul întregii lor vieți profesionale pe fotoliul din spatele canapelei, fiind ascultători atenți ai pacienților lor. De ce fel de mobilier au fost înconjurați cât au lucrat? Nu știm. Chiar și în privința lui Freud, cunoaștem doar două dintr- cadrelor sale de lucru: cel fotografiat de Engelman (1998: 38-43), un cadru plin de atmosferă, care emană o eleganță simplă, în ton cu încăperile întunecoase de la adresa din Berggasse nr. 19. Avem aici o ambianță în totalitate specifică sfârșitului de secol XIX (suntem cu trei luni înainte ca Freud să emigreze, deci instantaneul e un prilej de reamintire și de doliu pentru o lume care curând avea să nu mai existe). Apoi avem fotografia cu același mobilier așezat în camera cu veranda scăldată de soare de la adresa din Maresfield Gardens nr. 20, în fața unor pereți albi, având aerul anilor '30. Însă cum arăta în cabinetul din suburbia vieneză Grinzing de la adresa din Strassergasse nr. 47? Dar cel din vila lui Freud de lângă Berchtesgaden, unde a lucrat în 1929? Se pare că era vorba despre o încăpere foarte simplă, după cum scrie Smiley Blanton, „analizandul său aflat în formare” - acest termen nu fusese încă inventat. „Pe podea se afla numai un covoraș. Un birou în fața ferestrei. Pe partea dreaptă a biroului, la perete, un divan confortabil, pe care erau pături, iar la căpătâiul divanului se afla fie o eșarfă, fie o pătură moale împăturită. În spatele divanului se afla un scaun îmbrăcat în piele cu spătar drept.” (Blanton, 1971: 18) Cum arăta cabinetul de la clinica psihiatrică din Tegel în iunie 1930? Dar cabinetul din

Hotel Esplanade din Londra, unde Freud primea analizanzi în septembrie 1938? Dar cel din Elsworth Road? Niciunul dintre aceste cadre de tip divan-fotoliu nu s-a păstrat la nivel imagistic. Nimeni nu le-a acordat importanța cuvenită.

Analistul își recunoaște divanul

Totuși, mobilierul analistului are o semnificație profundă. Fiecare analist își va aminti pe tot parcursul vieții ziua, momentul, clipa când și-a întâlnit canapeaua. Dar și în privința fotoliului, lămpii, mesei, covorului și cuverturii, a tapiseriei de perete și a pernelor din cabinet, este vorba despre acest impuls special: la un moment dat analistul (genul masculin se referă aici la ambele sexe!) observă acest mobilier, este străfulgerat de-a dreptul și știe: aceasta este canapeaua mea. Acesta este fotoliul meu.

Atenția sporită față de mobilier

Nici locul unde se aprinde această scânteie a întâlnirii fatidice nu este lipsit de importanță. Pe parcursul procesului de formare profesională se apropie momentul când candidatul trebuie să-și cumpere o canapea, pentru că va trebui să înceapă să lucreze, sub supervizare, cu propriii săi pacienți.

Și acum devine receptiv. Vede peste tot canapele și fotolii. Se trezește brusc în magazine de mobilă, în piețele de vechituri, în muzee de mobilă și la licitații. În sala de plecări a aeroportului, cu puțin timp înainte de îmbarcare, descoperă că a așteptat pe un scaun de așteptare din seria „Barcelona” concepută de Mies van der Rohe; în interviurile de televiziune are ochi doar pentru fotoliul cu aripi care se pot observa în dreapta și în stânga persoa-

nei intervievate. Întreaga lume este formată din fotolii și canapele. Către toate înspre care privește, dă din cap dezaprobator.

Salvarea propriei canapele

Și apoi brusc o recunoaște. Întâlnirea nu are loc în mod voit, ci reprezintă kairos-ul, momentul oportun, iar acum candidatul știe: aceasta e canapeaua mea, acesta va fi fotoliul meu. Psihanalista Beate Unruh a făcut o plimbare prin oraș duminică după-amiază și și-a văzut în vitrina unui magazin canapeaua pe care o căuta și care a necesitat doar modificări minore. Georg Richard Gfäller călătorea într-o duminică la volanul mașinii prin țară și și-a salvat canapeaua de la deșeuuri, încălcând-o imediat în mașina sa și plecând cu ea. Renate Kohlheimer a cutreierat un magazin de antichități și și-a descoperit fotoliul într-o stare extrem de uzată. Ursula Wienberg se plimba prin Cambridge, când a dat peste tapiseria ei de perete. Torsten Maul hoinărea oarecum întâmplător printr-un magazin de mobilă – „nu căutam nimic special sau cel puțin așa credeam” – și și-a recunoscut canapeaua în stil Bauhaus. Helmuth Figdor și-a găsit biroul în stil Bauhaus la anticariat într-o stare lamentabilă. Monika Huber și-a găsit în depozitul unui anticar masa de la Wiener Werkstätten – era plină de praf, șubredă și cu vopsea cojită. Gisela Groenewold a privit în vitrina unui magazin de vechituri și a știut imediat: aceasta va fi canapeaua mea. Veronika Dalheimer și-a găsit canapeaua, care pe atunci era complet zdrențuită, la un coleg. Rudolf Walter și-a descoperit canapeaua într-un catalog de licitații, și-a încercat norocul și a licitat pentru a o obține. „Era făcută pentru mine”, spune el făcând cu ochiul, dar vorbind totuși serios. Acesta este începutul unei le-

gături profesionale „pe viață” (Junker). Acum obiectul găsit este curățat de praf, restaurat, aranjat. Analistul îl hrănește ca pe un pacient nou, al cărui potențial îl recunoaște, în ciuda aspectului exterior iritant; el este primul care a recunoscut frumusețea ascunsă și calitatea obiectului găsit, trebuie însă ca mai întâi să o prelucreze cu trudă, astfel încât aceasta să devină evidentă. Însă el știe: lucrurile (și stările) nu sunt disponibile imediat. Frumusețea acestora e uneori ascunsă și iese mai greu la suprafață. Menirea psihanalistului e să scoată la lumină această calitate. Apoi el caută spațiul potrivit pentru mobilier și locul unde acesta se încadrează în interiorul cabinetului. Caută și piesa de mobilier asortată cu care acesta se armonizează. Îi pregătește podeaua potrivită, îl așază în lumina potrivită – caută luni la rând lampa potrivită – și îl înconjoară cu toate acele obiecte despre care știe deja de multă vreme că sunt cele potrivite și pe care până acum, pur și simplu, nu le găsisese încă.

Design personalizat

Alții știu de la început: canapeaua mea nu există, trebuie să mi-o realizez singur. Studiază șabloane care corespund ideilor lor despre mobilierul potrivit și încep apoi să măsoare și să deseneze asiduu, fiind bucuroși și încredințați de faptul că vor obține exact canapeaua care li se potrivește. Uta Gregor a angajat un tâmplar; Ursula Wienberg i-a comandat tâmplarului doar cadrul cu mecanismul de pliere, pe care soțul ei l-a tapițat apoi cu grijă. George Brownstone visa la o canapea din piele de culoare maro-roșcat cu nasturi capsăți, o canapea Chesterfield, care nu se găsea nicăieri în Viena. Așa că a dat comandă să fie realizată de un „tapițer” din

Viena, împreună cu un suport pentru picioare, care să se asorteze.

Moșteniri de familie

În schimb, sunt alții care, în acele luni în care devin extrem de atenți la mobilier, recunosc valoarea practică și simbolică a unor piese aflate în proprietatea familiei. Aceste întâlniri sunt, de asemenea, emoționante. De cincizeci de ani bunicul lui Renate Kohlheimer și-a făcut somnul de după-amiază pe canapea. Cât de dese au fost poate momentele în care l-a văzut ea însăși acolo, cum se cufunda relaxat în lumea lui! Apoi și-a început activitatea analitică și și-a căutat o canapea. A comandat o nouă husă pentru mobilierul pe care între timp îl moștenise și l-a prevăzut cu protecții pentru zona de cap și picioare. Astfel a devenit canapeaua perfectă pentru analiză. De asemenea, pacienții lui Thekla Pesta stau și ei întinși pe canapeaua bunicului ei. Aceasta a fost proiectată în 1905, ca parte a mobilării unei camere, de către Riemerschmid, director al Școlii de arte și meserii din München. Canapeaua a fost gândită ca element integrabil într-o cameră de relaxare și a fost realizată în Dresda. În fotografii vechi, chiar și în catalogul expozițional al Muzeului Ludwig din Köln, poate fi văzută întreaga cameră, cu tavane complet casetate, cu masă de sufragerie și scaune, lămpi Art Nouveau și lambriuri din lemn pe pereți. Acum canapeaua se găsește în starea sa originală în cabinetul de psihanaliză. În copilărie, Veronika Dalheimer se plimba adesea de la un etaj la altul al casei părintești, fiind ascultătoarea atentă a bunicii ei bolnave, căreia obișnuia să-i țină companie. În timp ce aceasta stătea întinsă și îi povestea vechi povești de familie, ea stătea în fotoliul

cu aripi al bunicii. Pe acesta se așază și astăzi și ascultă poveștile de familie ale pacienților săi. Și Heinz Ferstl stă în fotoliul bunicii sale de la începutul secolului, iar George Rodwell, în scaunul în stil edwardian al tatălui său, din aceeași perioadă. Bernd Ahrbeck a moștenit scaunul Bauhaus al tatălui său, în legătură cu care este potrivită propoziția rostită de arhitectul danez Poul Henningsen despre clasicul scaun vienez din lemn curbat al lui Thonet din anul 1905: „Dacă un arhitect ar fi realizat acest scaun de cinci ori mai scump, de trei ori mai greu, pe jumătate atât de confortabil și pe sfert atât de frumos, și-ar fi putut face un nume prin intermediul acestuia”. Cu ocazia vizitei pe care i-am făcut-o lui Helmuth Figgdor în cabinetul său pentru realizarea acestui volum, analistul a constatat că alesese pentru perna de pe canapeaua sa o husă pe care o croșetase mama sa. Ursula Wienberg a primit perna de la sora ei, tapiseria canapelei a realizat-o soțul ei, iar cu ocazia vizitei la fiul său a primit în dar tapiseria de perete. Helmut Junker a primit de la tatăl său cel de-al doilea scaun pentru cabinetul său de consultații. Patrizia Giampieri-Deutsch a agățat pe perețele din spatele fotoliului o fotografie istorică a orașului ei natal. Pacienții Monikăi și lui Franz Huber stau întinși pe o canapea care aparține familiei lui Franz Huber. Așa apar diverse legături transgeneraționale în interiorul cabinetelor, care în viața de zi cu zi rămân secretul analistului, dar care, pe parcursul activității sale solitare, îi transmit sprijinul discret al familiei.

Câte posibilități se deschid pentru a putea adera la regula de abținere și a-i putea totuși avea aproape pe cei dragi de fiecare dată când privirea zăbovește pe pictura în ulei dăruită de soție, pe oglinda frontală din cabinetul medical al tatălui, pe acuarela de

la o prietenă sau pe o văză sustrasă de la o veche colegă de cameră? Și Sigmund Freud avea, în timpul analizelor sale din Londra, vizavi, în câmpul său vizual, portretul dizezei Madame Yvette Guilbert, pe care aceasta îl semnase cu îndrăzneală (dedicat lui „Sigmund Freud”), în timp ce analizandul, dacă ar fi deschis ochii, ar fi văzut la picioarele sale masca de mumie din perioada creștină timpurie.

Dificultăți în luarea deciziilor

Dar lucrurile nu se potrivesc întotdeauna. Vânzătorii de mobilă pot să țină o întregă prelegere despre asta. „O clientelă dificilă”, se plânge proprietarul unui mare magazin de mobilă din München. „La noi vin mulți psihoterapeuți. Ei își doresc un fotoliu pentru cabinet și nu se pot hotărî nici după cinci vizite.” Un scaun este, de asemenea, un jilț, un jilț al unui conducător, un tron; este locul unde zeul grec poate fi văzut în templu, când dimineața lumina pătrunde într-un interior lipsit de ferestre, dar cu intrarea frontală deschisă, făcând să strălucească sculptura aurită. Pe acest jilț nu se așază oricine; doar cei aleși pot să-l ocupe. În plus, nu e un semn de aroganță să ocupi acum fotoliul în calitate de numărul unu, după ce ani de-a rândul ai stat întins pe canapea în calitate de numărul doi? Candidatul se găsește singur cu toate aceste gânduri, pentru că acum este în sfârșit timpul să spună „eu” în legătură cu profesia pe care el însuși și-a ales-o. Și nimeni altcineva nu poate face asta în locul său.

Noi căi spre propriul divan

Interesante sunt soluțiile personale la dilema: trebuie să cumperi o canapea, dar nu știi de

unde să începi. În căutarea canapelei sale, Franz Zimmermann a întreprins un tur prin magazinele de mobilă din München pentru a proba diferite canapele, întinzându-se pe ele, ceea ce într-unul dintre cazuri s-a soldat cu faptul că proprietarul, înspăimântat, a venit să vadă ce se întâmplă, căci nu era clar ce voia acel client bizar. Episodul s-a încheiat cu oarece agitație în lumea psihanalizei, cu un nou analizand - proprietarul afacerii - și cu găsirea divanului potrivit pentru cabinetul doctorului Zimmermann. Nils Schüle a făcut ceea ce fac și constructorii când își doresc clădirea optimă, care să corespundă preferințelor lor: a angajat un designer de interior, i-a descris dorințele sale și a avut încredere în el. Iar acum beneficiază de un cabinet care, chiar și după douăzeci de ani, i se potrivește ca un costum făcut la comandă. Din disconfortul acestei situații au apărut o mulțime de soluții tocmai pentru că nu există o procedură standard care să poată fi urmată.

Interiorul complet

Până când în jurul canapelei și al fotoliului se formează un interior complet, pot trece decenii. Odată ce au canapeaua și fotoliul, scopul este aproape atins și, în general, analiștii nu își vor rearanja spațiul fără un motiv imperios. În jurul acestora se vor aduna apoi accesoriile: lămpi, fotografii, plante, sculpturi, un nou set de scaune, un birou nou, seturi de măsuțe, rafturi, dulapuri și dulăpioare, cărți și covoare. Monika și Franz Huber, care împart aceeași încăpere, au avut nevoie de decenii pentru a găsi toate aceste lucruri care se găsesc acum acolo și care se potrivesc ca și cum ar fi fost concepute unul pentru celălalt. Fiecare nuanță de albastru sau de portocaliu închis se armonizează cu cealaltă. În cabinetul

lui Pearl King se îmbină turcoazul, albastrul strălucitor în culoarea mării și verdele Capri, regăsindu-se în perne, covoare, perdele și cotoare de carte. În cabinetul lui Sadie Gillespie domină tonurile de roz, potențate cu violet și stinse cu un ton de miere de culoarea lemnului de cireș sau a mahonului. Sunt aceleași culori pe care le poartă și în vestimentația ei și în care se regăsește de fiecare dată. „Aș dori să pot face la fel și cu pacienții”, a fost comentariul ei cu privire la această armonizare. Heidede Schneider folosește, de asemenea, nuanțe de roz cu diferite grade de luminozitate, pe care le face să strălucească pe fundaluri generoase de alb. Specialiștii au descoperit că este de preferat ca pentru garderobă să fie aleasă o anumită paletă de culori, care evidențiază cel mai bine propria personalitate. Ceea ce este nou este următoarea descoperire: culorile care se regăsesc în garderoba proprie se regăsesc oarecum și în culorile preferate din interiorul încăperii, spațiul devenind astfel egosintonic. Și aceasta este o situație în care, la început, pot să apară „nu”-uri. Nils Schüle i-a spus în mod insistent designerului său că nu își dorește în niciun caz să existe în încăpere nuanțe de maro. Uneori, la început, știm doar ce nu vrem, înainte de a găsi ce ne dorim.

Dureri de spate

Uneori, un psihanalist își poate rearanja spațiul după ani întregi, având însă un motiv cât se poate de întemeiat: boala sa profesională dominantă, care îl determină să facă respectiva reamenajare. Nu vom aborda aici cauzele psihosomatice ale unei suferinței care poate apărea când cineva se încarcă prea mult sau când trebuie să suporte prea mult. Cert este că psihanalistii petrec o întreagă zi de muncă

în aceeași poziție. Stau așezați și ascultă. Pozițiile pe care le adoptă în timpul acesta acoperă un spectru larg. Freud stătea într-un fel de scaun de club capitonat cu catifea verde, ale cărui cotiere și al cărui spătar se aflau la nivelul axilei, la aceeași înălțime de jur împrejurul corpului.

Nu există niciun taburet sau pernă care să indice faptul că ar fi stat altfel decât drept în fotoliu, bătând din când în când nerăbdător cu stânga pe canapea atunci când insighturile analizanzilor nu surveneau suficient de rapid (Roazen, 1999).

Și Anna Freud stătea într-o poziție verticală similară la Viena. Un fragment al unei fotografii a lui Engelman din cabinetul ei încântător din Berggasse (Engelman, 1998: 72 și urm.) ne dezvăluie ce tip de fotoliu avea. Se prea poate să fi fost un fotoliu tapițat, poate chiar un fotoliu cu aripi.

La Londra, în ultimul ei cabinet, obișnuia până în 1982 să se odihnească într-o poziție înclinată într-un fotoliu cu o ramă din oțel tubular.

Desigur că Sigmund Freud era, dacă pe atunci ar fi existat cuvântul, un workaholic ce petrecea, atunci când era sănătos, mai mult de douăsprezece ore pe zi stând fie la birou, fie pe scaunul analistului.

La birou folosea scaunul special realizat pentru el de arhitectul Felix Augenfeld, pe care Paul Hofmann îl concepuse în conformitate cu indicațiile familiei. Acesta îi permitea lui Freud ca, atunci când citea, să stea tot drept, în timp ce își lăsa picioarele să atârne peste cotieră. De altfel, acest fotoliu este o piesă de mobilier ciudată și este de mirare că industria mobilei, dornică de noutăți, nu a transformat niciodată acest tip de fotoliu într-un produs de serie și nici nu a realizat măcar o copie aproximativă. Faptul că un fotoliu reprezintă

adesea figura stilizată a unei figuri materne susținătoare – în a cărei poală, înconjurat fiind în dreapta și în stânga de brațele ei, un copil de aproximativ un an poate explora lumea, fiind protejat de aceasta și simțindu-se confortabil – este dificil de ținut sub pragul conștiinței, atunci când cineva privește scaunul lui Augenfeld.

Privindu-l ca pe un element izolat, acesta arată ca o sculptură și simbolizează o mamă exigentă și costelivă, ale cărei brațe lungi sunt la fel de ferme, și asta în două poziții de bază diferite. Părând a fi o sculptură a lui Henry Moore, acest fotoliu poate fi văzut și astăzi după biroul lui Freud aflat în Muzeul din Londra. Și acest aspect a fost surprins de Engelman cu măiestrie în fotografiile sale de interior atunci când în mai 1938 se plimba cu un trepied, o Rolleiflex și o Leica prin apartamentele 5 și 6 din Berggasse nr. 19.

Spătarul îngust și ridicat al scaunului este puțin mai lat în partea dinspre cap, iar modul în care acesta se ivește din spatele biroului chiar îl face să arate ca o persoană stilizată, o păpușă de piele sau o sculptură contemporană, ale cărei cap, gât și mâini se află în așteptarea omului pe care să îl atingă și să-l sprijine, cuprinzându-l în timp ce acesta muncește (Engelman, 1998: 59).

Așadar Freud stătea probabil așezat jumătate din zi pe piese de mobilier care îi permiteau să aibă coloana vertebrală perpendiculară pe coapse.

Unii analiști respectă și astăzi această tradiție: Bernd Ahrbeck, Sigrid Damm, Renate Kohlheimer, Patrizia Giampieri-Deutsch, Helmuth Figdor, Heinz Ferstl, George Rodwell și Wolfgang Schmidbauer stau în fotolii sau scaune din lemn, care necesită o postură verticală, sunt foarte puțin tapițate și datează din secolul al XVIII-lea până la începutul secolului

XX. Uta Gregor și Elizabeth Campbell folosesc scaune împletite din răchită, ca acelea care s-au folosit mult timp ca mobilier pentru grădina de iarnă sau ca mobilier confortabil pentru grădină. Un coleg, care fusese anterior ortoped, i-a divulgat doctorului George Brownstone, pe vremea când acesta se afla în perioada de formare în psihanaliză, un secret: numai aceia care stau cu coapsele și coloana vertebrală întotdeauna în unghi drept nu vor avea dureri de spate. Singurul scaun care ar permite acest lucru în poziții variabile este balansoarul. Chiar și după aproape un sfert de secol în balansoar, George Brownstone nu are probleme cu spatelul.

Fotoliu cu statut

Statutul este o chestiune diferită. În timp ce lucrează, psihanalistul american tipic se odihnește, cu picioarele în sus, pe un nor de piele negru realizat de Charles și Ray Eames, numit Lounge Chair, un design clasic din 1956 – primul fotoliu din placaj de lemn de cireș fabricat la scară industrială – care, cu teiera sa integrată și cu baza pivotantă în cinci colțuri, reușește să reunească aura căpitanului cu cea a petrecărețului care lăncezește în foaierea unui mare hotel. După cum se pare însă, acest lucru nu este lipsit de consecințe pentru discurile intervertebrale. Stând în această poziție, acestea stau înclinate la șazeci de grade față de sol, fiind, în consecință, solicitate și uzate într-un mod asimetric, iar nervii ajung la un moment dat să rămână descoperiți. Psihanalitul s-a ales cu boala sa profesională: dureri cronice de spate.

Fotolii ortopedice

Acum intră în scenă liga producătorilor de mobilier ortopedic. Aceste enormități, care sunt de proporții considerabile și sunt căptușite cu foarte multă vatelină, fiind adesea îmbrăcate și în piele neagră, se pare că își vindecă proprietarii. Noi nu ne putem pronunța dacă acest mobilier de relaxare își împlinește menirea. Ceea ce ne atrage atenția este abundența de materiale a acestor fotolii. Sunt mai înalte, mai late, mai adânci și, cu toate taburetele aferente, ocupă mai mult spațiu. Prin intermediul relației mobilier-persoană, acestea își subliniază propria importanță și pe cea a posesorilor lor, după cum ne învață Le Corbusier scala sa antropometrică „Modulor”. Se pot lua și măsuri mai simple împotriva durerilor de spate, stând, de exemplu, ore în șir pe o minge de cauciuc. Și acest lucru se poate vedea în cabinetele de psihanaliză.

Alte tipuri de fotolii

Între aceste extreme, există numeroase soluții. Domnitorul din Antichitate, din Evul Mediu și din Epoca Modernă timpurie stătea așezat pe scaune cu suprafețe plane de formă dreptunghiulară până la trapezoidală cu spătare în unghiuri drepte, care adesea erau mai înalte decât capul. Scaunele pentru păturile sociale inferioare urmau acest model, ajungându-se până la scaunele fără spătar. Cu cât este mai lat și mai înalt un fotoliu, cu atât vestește o mai mare importanță a celui ce-l ocupă. Lemnul și tapițeria cu arcuri a lesecolelor trecute au fost înlocuite de materiale noi.

O revoluție a tehnologiei mobilierului, ale cărei drepturi de autor sunt disputate și azi în tribunale, a constituit-o invenția din anii '20 referitoare la îndoirea oțelului tubular pentru

a obține scaune care se sprijineau altfel decât pe patru picioare. Această tehnică a fost utilizată inițial de Le Corbusier și Marcel Breuer, care au creat piese de mobilier devenite clasice, care trimiteau, și ele, la ideea de statut. Tehnica aluminiului turnat sub presiune a permis restrângerea zonei de sprijin a șezutului scaunului la un singur punct și suspendarea sa pe o bază rotativă cu patru sau cinci picioare în cruce. Metodele noi de tapițat, cum ar fi întinderea unor materiale elastice peste un cadru metalic, au făcut posibilă tapițarea extrem de flexibilă, având o grosime de doar câțiva milimetri - prototipul este scaunul din aluminiu al lui Charles și Ray Eames din 1958, care mai târziu a fost completat cu patru perne detașabile, devenind așa-numitul „scaun ergonomic” - *soft pad chair*. În timp ce Michael Thonet curba cu succes lemnul de fag, stejar și frasin, transformându-l cu succes în mobilier ultrașor echipat cu scaune din placaj ștanțate, cincizeci de ani mai târziu, arhitectii Bauhaus curbau țevi profilate de oțel și realizau astfel piese mai rezistente din punct de vedere structural. În anii '50, scandinavii, în special Yngve Eckström, au început să realizeze din lemn alte forme noi, care uneori se balansau, extinzând tehnica placajului, prin lipirea straturilor de furnir și prin tehnica lemnului laminat. Această nouă tehnică, „laminarea”, se referă la suprapunerea și încliearea mai multor straturi de lemn. Charles și Ray Eames au lucrat și ei cu placaj laminat, căruia i se dădea formă cu ajutorul unor prese la cald. Între timp, Eckström a fost urmat de o întreagă generație de designeri, care creează obiecte de mobilier similare pentru magazine de mobilă de profil: balansoare realizate din lemn stratificat curbat, înclinate pe spate. Cu ajutorul suspensiei pneumatice, fotolii care se fixează doar într-un singur punct pot

fi așezate în poziția dorită, existând posibilitatea să fie reglate, rotite, înclinate, aplecate sau întinse în poziție orizontală, în timp ce există posibilitatea de a extinde și tot felul de banchete ascunse pentru picioare. Lățimea brațelor poate fi reglată, pernele lombare și cervicale pot glisa în sus și în jos pe șine mici din aluminiu, existând posibilitatea de a le poziționa la locul potrivit, astfel încât să fie asigurată o ședere impozantă și lipsită de durere. Amintim că fotoliul analistului a luat naștere din vechea tradiție a jilțului domnitorului. În secolul XXI ierarhia pornește de la *executive chair* la *manager chair* și *deputy chair* până la *conference chair* și *customer chair* și, în cele din urmă, în cea mai banală exprimare, până la scaunul din sala de așteptare. Lounge chair-ul și scaunul de club vor trebui să-și găsească locul undeva între toate acestea. Din nou, nu e de mirare faptul că un tânăr psihanalist, aflat în căutarea locului potrivit, devine confuz în fața abundenței de posibilități și nu se poate regăsi în niciuna dintre ele.

Mobilier internalizat

Deciziile pentru crearea unui anumit ambient al cabinetului se iau adesea după alte tipare, adesea inconștiente. Pentru mulți analiști, imaginea aproximativă a modului în care Freud și-a amenajat spațiul reprezintă un model pentru amenajarea propriului cabinet, iar tapiseria de perete, canapeaua ridicată și cuvertura reprezintă cele trei caracteristici care sunt cel mai frecvent copiate și reimaginat. Însă un rol major pentru psihanalistul începător îl joacă și cadrul pe care îl văd în cabinetul formatorului care le conduce analiza didactică. Astfel, în privința modului de aranjare, aceștia copiază adesea, relativ