

TRAIAN PALADE, Asistant PhD  
 Department of Philosophy  
 University Dunărea de Jos, Galați

### ABORDĂRI ESTETICE ÎN PSIHANALIZA FREUDIANĂ ȘI JUNGIANĂ

#### Abstract

*By the diffusion at the Freudian idea in the literal circle, aesthetics or artistic, two big schools are emerged: one that had contested the legitimacy of the psychoanalytic investigation in the aesthetic area and other had believed that the psychoanalytic method is a new revolution in apprehension approach of the aesthetic and artistic phenomenon in generally. Although the problem is far away to acquire a final answer, this study is insisting on the fact that psychoanalysis can give an answer, even is partial, at the fundamentals problems of aesthetic. In this meaning, we were following the dream analogy with the work of art than can be realized both according with Freud's model of production and according with the Jung's model; even if from the content point of view the results achieved can coincide sometime, we were insisting more on difference between them. We are applying to a presentation, without exhaustive pretensions, at the Freudian symbology versus Jungian symbology, and at the divergences in that regarding the attitude vis-à-vis the art and artists, vis-à-vis the goal and the charges of the therapy..*

Psihanaliza este un sistem care și-a ales drept obiect de studiu viața inconștientă și manifestările ei, astfel că la un moment dat pentru psihanaliză a părut foarte ademenitor să-și aplice metoda la interpretarea problemelor de estetică. Dacă psihanaliza a abordat, în general, visele și nevroza, ca forme principale de manifestare a inconștientului rezultate dintre un compromis sau conflict între inconștient și conștient, era firesc ca privirea asupra artei să se circumscrie tot în lumina acestor două forme fundamentale. Afirmarea că arta ocupă o poziție de mijloc între vis și nevroză și că ea are la bază un conflict care a depășit faza visului dar nu a devenit încă patogen a fost punctul de plecare în interpretarea psihanalitică a artei.

Chiar dacă apropierea psihanalizatorilor de artă s-a făcut la început cu oarecare timiditate, totuși, trebuie să recunoaștem că printre toate manifestările umane, investigația psihanalitică acordă un loc privilegiat artei și creativității. Psihanaliștii, și în special cei de care ne ocupăm în studiul de față, au scris numeroase lucrări dedicate explicării artei și procesului creator. Aceștia nu s-au îndreptat asupra artei doar că să-și valideze unele teorii ci și din atracția exercitată de artă asupra lor așa cum mărturisește însuși Freud în studiul *Moise al lui Michelangelo*: „Totuși operele de artă mă impresionează în mod puternic, îndosebi literatura și sculptura, mai rar pictura. Când am prilejul, zăbovesc îndelung în fața lor și încerc să le înțeleg în felul meu, să-mi explic prin ce anume acționează asupra mea.”<sup>1</sup>

Relativ timpuriu față de definitivarea teoriei sale, Freud, încă din 1898, i-a trimis un studiu lui Fliess despre *Magistrata* de Corad Ferdinand Meyer. *Delir și vise în Gradiva* de Jensen datează din 1907. *O amintire din copilărie a lui Leonardo da Vinci* datează din 1910,

<sup>1</sup> Sigmund Freud, *Moise al lui Michelangelo* în *Scrieri despre literatură și artă*, Ed. Univers, București, 1980, pp 158

urmând *Moise* a lui Michelangelo. Și chiar dacă Freud, la reproșurile criticilor, mărturisește că „îi lipsește adevărată înțelegere pentru o seamă din mijloacele și efectele artei”<sup>2</sup>, publică în continuare articole ce utilizează material extras din opera unor mari scriitori: *Motivul alegerii casetei* (Shakespeare), *Poezie și adevăr* (Goethe), *Dostoievski și paricidul* (Dostoievski), *Straniul* (Hoffmann) etc. În plus, Freud a dedicat creației și studii autonome, adică fără apelul la biografia creatorilor, cum ar fi *Visul diurn și creația literară*, *Cuvântul de spirit și raportul său cu inconștientul*, *Umorul* etc.

C.G. Jung nu a dedicat decât foarte puține lucrări, strict pe acest domeniu, dintre care așa aminti *Psihologia analitică și raporturile sale cu opera poetică și Ulysses*. Totuși, întreaga sa operă este străbătută de un pronunțat caracter estetic așa cum vom vedea în rândurile de mai jos.

În studiul de față, din motive tinând de economia lucrării, nu putem lua în calcul ipoteza integrării în problematica discuției nenumăratele lucrări dedicate raportului dintre psihanaliză și estetică<sup>3</sup>, dar amploarea lor nu trimite oare la întrebarea de unde această fascinație a analiștilor față de creatori și operele lor? Nu cumva arta constituie o altă cale regală a psihanalizei sau poate că, mai mult, psihanaliza constituie calea către fundamentarea unei teorii estetice cât mai complete?

## PROBLEME ALE APLICĂRII PSIHANALIZEI ÎN ESTETICĂ

Odată cu difuzarea ideilor freudiene în cercurile literare, estetice sau artistice au apărut două mari curente de opinie: unul care contesta legitimitatea investigației psihanalitice în câmpul estetic și altul care considera metoda psihanalitică o nouă revoluție în demersul aprehensiunii fenomenului artistic și estetic în general. Cel din urmă curent a luat un mare avânt în prima jumătate a secolului al XX-lea asta și datorită faptului că artiștii și scriitorii, mai mult decât medicii, au apreciat mai bine anvergura descoperirii freudiene, întărindu-și presimțirile existente înaintea de apariția psihanalizei că arta și visul ar avea o anumită natură comună. De aici și până la consecințele ultime ale unui optimism exagerat nu a mai fost decât un pas: „estetica psihanalitică” poate deveni o știință. Dacă psihanaliza este o știință despre om, o știință în formare conform aspirațiilor lui Freud, atunci ca orice știință ea are metode, dă reguli, normează acțiunea. Aplicată în domeniul estetic ar avea sarcina să descopere norma de producere a operei de artă, a capodoperei și astfel totul ar fi devenit industrie ! Dar, la mai bine de un secol de la ideile freudiene, psihanaliza aplicată e încă departe de a face predicții și a norma procesul de creație. Ca urmare a eșecului, rezervele la aplicarea psihanalizei în afara câmpului terapeutic au devenit tot mai numeroase.

Obiecțiile ridicate împotriva abordării din unghi psihanalitic a esteticului, a artei în special, pot fi rezumate astfel:

1. Interpretarea operei pornind de la inconștientul personal al autorului duce la un reduționism biografic, modelul psihanalitic intrând oarecum într-un cerc vicios:

<sup>2</sup> *ibidem*, pp. 159

<sup>3</sup> Departe de a da o listă exhaustivă, merită să amintim, pentru a sublinia amploarea universului de discurs, doar câțiva din cei care l-au urmat pe Freud: este cazul lui Abraham, care în 1909 scrie *Vis și mit* și, în 1911, *Segantini*. Rank scrie *Artistul, Mitul nașterii eroului, Legenda lui Lohengrin, Fabula Griseldi, Totemismul în povestire, Don Juan* etc, Sachs scrie despre Schiller în 1915, Jekels despre *Macbeth* în 1919. Mai aproape de noi, Bergler redactează numeroase studii despre scriitori (Stendhal) și despre creativitate în general. Melanie Klein interpretează *Copilul și vrăjile de Colette* (pus pe muzică de Ravel) etc

- construiește biografia unui autor pornind de la opera sa, biografia având apoi menirea de a explica opera;
2. Creația artistică este redusă la o simplă „diagnoză” sau, altfel spus, „geniul artistic” este privit ca și cum s-ar afla într-o clinică și nu în afara ei;<sup>4</sup>
  3. Reconstituirea unui inconștient personal sau a unui inconștient colectiv ca substrat și conținut al operei de artă se îndreaptă într-o zonă în care specificitatea artei se pierde;
  4. Orientarea aproape exclusiv spre motivația inconștientă general-umană duce la nivelarea tuturor operelor de artă și a creatorilor, neglijând dimensiunea formală a lor, care de fapt diferențiază.

Aceste reproșuri aduse psihanalizei sunt dintr-o anumită perspectivă adevărate, totuși estetica tratează de mult arta ca unul din cele mai impure produse ale timpului. Deși arta stă sub semnul valorii estetice, încorporează în același timp și valori extraestetice. În demersul său privind demonstrarea autonomiei și eteronomiei artei, Tudor Vianu, în *Estetica*, trece în revistă și valoare biologică, sexuală, socială, religioasă etc, și din acest unghi de vedere nu se dovedește inoportun studierea faptului artistic și din perspectiva psihanalitică.

Atâta timp cât noi ne vom limita la analiza proceselor care au loc în conștiință, este îndoielnic că vom putea găsi răspunsurile la problemele fundamentale ale teoriei artei. Nici de la poet, nici de la cititor nu vom putea afla în ce constă esența trăirii care îi leagă de artă; nu vom putea spune niciodată exact de ce apare obiectul estetic, de ce ne-a plăcut cutare operă. Procesele creative par de neexplicat, de neînțeles și ascunse conștiinței acelor care au de-a face cu ele, acest fapt fiind remarcat încă de Platon, care în dialogul *Ion*, afirmă că poezii însăși sunt cel mai puțin conștienți de modul cum creează. Atâta vreme cât ne limităm analiza la procesele ce evoluează în sfera conștiinței noastre se pare că problemele estetice fundamentale vor rămâne nerezolvate. Cum putem explica faptul că noi în artă căutăm în mod ciudat o mulțime de senzații pe care în viața, de zi cu zi, le evităm pe cât puțință? Plăcerea procurată de creația artistică atinge punctul culminant atunci când ni se face părul măciucă, când ne curg șiroaie de milă și compasiune, când simțim că ne stă inima, că suntem pe cale să ne sufocăm. Aceste transformări fiziologice exercită, evident, o acțiune cu totul diferită, atunci când sunt generate de opere de artă, și această schimbare estetică a acțiunii afectului de la un sentiment chinuitor la unul aducător de desfătare constituie problema a cărei rezolvare nu poate fi găsită fără a recurge la ajutorul oferit de analiza vieții sufletești inconștiente.

## VISUL CA MODEL HERMENEUTIC

Visul, *via regia* a psihanalizei așa cum îl numea Freud, se bucură de un privilegiu aparte în cadrul seriilor de analogii culturale. Acest lucru nu este întâmplător în măsura în care este acceptată ideea că arta, religia, morala sunt variante ale măștii onirice.

Pentru a urmări analogia cu opera de artă trebuie să recurgem la o prezentare sumară, dar indispensabilă, a modelului teoretic de abordare a visului în psihanaliză. Freud credea că în timpul visului dorințele interzise scapă de inhibiția diurnă și caută să pătrundă în conștient. Funcția viselor ar fi să aprobe eul, pentru care aceste dorințe sunt stânjenitoare, și să transforme dorința inacceptabilă într-un ansamblu de imagini acceptabil. Instanța răspunzătoare de această funcție protectoare este supraeul, care cenzurează și determină dorința interzisă să se disimuleze și să se înfățișeze sub o formă care să nu perturbe eul. Dorința interzisă constituie *conținutul latent* al visului și disimularea e însăși *conținutul manifest*, cum le numea Freud. Spre a disimula conținutul latent, cenzura recurge la o serie

<sup>4</sup> Ramsay, A. W., *Psychology and literary criticism*, Criterion, 1936, pp. 627

de tehnici, precum deplasarea, condensarea, simbolizarea și figuralitatea, iar aceste transformări cu scop defensiv sunt responsabile de natura adesea stranie și irațională a visului manifest.

Scopul interpretării freudiene a viselor este să anihileze acțiunea cenzurii, prin tehnica asociației libere, în care pacientul pornește de la una din imaginile visului și își lasă gândurile să se asocieze în deplină libertate. În formularea lui Freud: „refacerea conexiunilor pe care lucrarea visului le-a distrus e însăși sarcina ce trebuie îndeplinită de procesul interpretativ”<sup>5</sup>. Altfel spus, visul reprezintă un cod care trebuie decodificat, astfel ca imaginile sale să poată fi reduse la semnificația lor de bază. Însă nu orice dorință interzisă este reprezentată prin vis, ci această dorință este în mod necesar una infantilă. „Visul marchează regresia aparatului psihic, în triplul sens, formal: de întoarcere la imagine, cronologică, - de întoarcere la copilărie, topică - de întoarcere la scurt-circuitul dorinței și al plăcerii, potrivit tipului de împlinire halucinatorie, numit proces primar.”<sup>6</sup>

Deși Freud se declarase mulțumit că rezolvase prin aceste formulări enigma care a intrigat omenirea încă din antichitate, anume modul de a dezvălui semnificația viselor,<sup>7</sup> răspunsul său avea să fie răsturnat destul de repede de C. G. Jung. La început Jung a urmat abordarea freudiană, dar curând i-a văzut limitările, și rezervele lui, tot mai numeroase, au fost similare celor pe care le nutrea față de psihanaliză ca întreg. Freud credea că visele își modelează conținutul manifest folosind amintiri reziduale din două surse: din evenimentele zilei precedente și din copilărie. Jung a admis asta, dar a mers mai departe susținând că visele provin dintr-o a treia sursă, și mai profundă, ținând de istoria evoluției speciei noastre, pe care o numea inconștient colectiv. În plus Freud credea că dorințele interzise răspunzătoare de producerea viselor au o origine predominant sexuală. Jung, pe de altă parte, era convins că visele își au originea într-un tip de preocupări mult mai extinse, anume în problematica fundamentală a existenței umane. Odată cu adâncirea rupturii cu Freud, Jung începe să respingă mai vehement principiile de bază ale teoriei freudiene privind visele. Visele, în accepțiunea jungiană, sunt evenimente naturale, spontane și ele nu caută să amăgească sau să ascundă, ele indică adevărul nedisimulat, natural, numai că el este de neînțeles pentru eu. Visele nu mai sunt doar îndeplinirea imaginară a dorințelor refulate ci ele pot conține o mulțime de alte lucruri: enunțuri filosofice, planuri, iluzii viziuni etc. Un alt punct care îl separă pe Jung de Freud este forța terapeutică a viselor fiindcă este mai bine slujită de tehnica amplificării și a imaginației active decât de interpretarea bazată pe asociația liberă.

După prezentarea extrem de minimală a interpretării visului în accepțiunea freudiană și jungiană trebuie să indicăm și motivele pentru care se constituie ca un model hermeneutic, în general, și apoi în cazul operei de artă.

În acest sens, Paul Ricoeur afirma: „Visul are funcția de model pentru că prin intermediul lui se revelează întreg fondul nocturn al omului, nocturnitatea zilei, dacă pot să spun astfel, la fel de bine ca și cea a somnului. Omul este acea ființă în stare să-și realizeze dorințele sub forma deghizării, a regresiei și a simbolizării stereotipe”<sup>8</sup>. Visul și analogurile lui, unul din ele fiind opera de artă, se înscriu într-o regiune care se anunță ca loc al semnificațiilor complexe în care un alt înțeles se oferă și se ascunde concomitent, într-un sens imediat. Hermeneutica e necesară, fie că admitem varianta freudiană - ca decriptare a unei

<sup>5</sup> Freud, Sigmund, *Interpretarea viselor*, Ed. Științifică, București, 1993, pp. 367

<sup>6</sup> Paul Ricoeur, *Despre interpretare. Eseu asupra lui Freud*, Ed. Trei, 1998, pp.180

<sup>7</sup> Devenise atât de convins de asta încât și-a imaginat că într-o bună zi, pe o placă de marmură, se va consemna că „În această casă, la data de 24 iulie 1895, secretul viselor i s-a dezvăluit doctorului Sigmund Freud”

<sup>8</sup> Paul Ricoeur, *op. cit.*, pp. 177

disimulări, fie varianta jungiană – transpunerea într-un limbaj accesibil eului pentru că semnificațiile sunt date într-un „limbaj” pictural. Pentru o mai bună înțelegere a aplicării modelului oniric la interpretarea operelor de artă trebuie să recurgem la prezentarea raporturilor dintre diferitele genuri și specii ale artei și inconștient, așa cum au fost ele teoretizate de Freud și Jung.

### MODELE DE INTERPRETARE A CREAȚIEI ARTISTICE

Analiza operei de artă poate fi realizată atât conform modelului de producție a lui Freud, cât și conform celui al lui Jung, și chiar dacă din punct de vedere al conținutului rezultatele obținute pot să coincidă uneori, așa cum vom vedea ele se deosebesc, fapt asupra căruia vom insista în prezenta lucrare.

### MODELUL FREUDIAN

Freud indică două forme de manifestare a inconștientului și de modificare a realității care se apropie de artă mai mult decât visul și nevroza: jocul copiilor și visarea cu ochii deschiși. Copilul nu poate găsi în realitate o sursă pentru plăcere și atunci își imaginează o lume aparte cu regulile ei, dar în timp ce copilul nu se rușinează niciodată de jocurile sale, adultul caută să ascundă fanteziile sale, considerându-le cele mai intime taine.

În eseu *Scriitorul și activitatea fantasmatică*, Freud afirmă înrudirea dintre creația literară și vis, scriitorul fiind de fapt un om care „visează cu ochii deschiși”.<sup>9</sup> Deși Freud a subliniat, în alte lucrări, diferențele dintre visul nocturn, visul diurn și fantezie, în ceea ce privește procesul de producție literară el ține să sublinieze funcția lor comună : de îndeplinire a dorințelor și de realizare a unor conținuturi refulate. Activitatea fantasmatică de tip oniric-dium i-a prilejuit lui Freud posibilitatea de a stabili o analogie între producția artistică și fantezie, ambele, prin îndeplinirea unei dorințe, corectând de fapt realitatea nesatisfăcătoare. „Într-un rezumat pătrunzător, Freud apropie cele două capete ale lanțului fantasticului: visul și poezia. Și unul, și cealaltă sunt martorii aceluiași destin: destinul omului nemulțumit, nesatisfăcut”.<sup>10</sup>

Pornind de la premisa freudiană că relația dintre creația literară și vis sau reverie este justificată, putem încerca acum să stabilim asemănările și diferențierile dintre ele. Între vis, fantasmă ca fapt psihic cu semnificație individuală și creație literară ca produs cu semnificație generală există o serie de puncte comune esențiale. Atât visul cât și creația sunt privite ca o expresie a unor dorințe sendimentate în inconștient. Ca și visul, orice creație literară are un conținut latent exprimat prin conținutul manifest și de aceea se impune descifrarea deformării produsă prin intervenția cenzurii exercitată de instanțele psihice. Întâlnim aceleași procese primare inconștiente: condensare, deplasare, reprezentare prin contrariu. Cenzura, exercitată de Eu și Supraeu, se manifestă atât în vis cât și în artă, astfel că expresivitatea nu va fi niciodată completă. Chiar dacă sunt o sumedenie de aspecte comune între vis și operă, între ele nu poate fi vorba de identitate. Opera presupune și folosirea unor procedee secundare, care se suprapun peste acțiunea proceselor primare inconștiente. Dar aceste procedee secundare nu intră în atenția psihanalistului, întrucât ele nu sunt dătătoare de semnificații, ci ascund semnificația.

<sup>9</sup> Sigmund Freud, <<Scriitorul și activitatea fantasmatică>> în *Scrieri despre literatură și artă*, Ed. Univers, București, 1980, pp 14

<sup>10</sup> Paul Ricoeur, *op. cit.*, Ed. Trei, 1998, pp. 180

În ceea ce privește interpretarea, transpusă în analiza producției literare, metoda asociațiilor libere, de cele mai multe ori, nu mai poate fi aplicată autorului; însă în vederea degajării semnificației inconștiente a simbolului, aplicarea psihanalizei presupune o „conștiință vie”. Conform analogiei funcționale psihanalitice dintre producție și receptare, această sarcină poate fi preluată de cititor. Este necesar să transpunem în interpretarea literaturii metoda de explicare aplicată producției visului, mai ales că Freud era împotriva unei interpretări onirice în absența asociațiilor libere ale subiectului analizat. În cazul unei interpretări corecte a literaturii cu mijloace psihanalitice, ar trebui ca interpretul, în calitate de cititor, să expună asociațiile sale libere, care l-au condus la o anumită interpretare. Deși această metodă ar fi fost dezirabilă din punct de vedere metodic, Freud a cultivat-o prea puțin și acest lucru nu l-a scutit de critici, în mare măsură întemeiate.

## MODELUL JUNGIAN

Jung contestă semnificația analizei freudiene privind esența operei de artă, reproșându-i lui Freud că nu distinge între structura psihologică a operei de artă și condițiile psihologice ale omului care creează artistic.<sup>11</sup>

Aplicând psihologia analitică la artă, și preponderent la literatură, Jung deosebește două tipuri de creație: tipul *psihologic* și tipul *vizionar*. Conținutul tipului psihologic se mișcă în orizontul conștiinței umane, cuprinzând drame personale, trăiri, emoții, experiențe etc. Conținutul creației vizionare „este situat dincolo de limitele conștiinței” cuprinzând configurații „de o stranie înțelepciune, care pune în joc o natură primară: viziuni originare”.<sup>12</sup> Acest conținut este constituit din arhetipuri, adică imaginile inconștientului colectiv. Doar acest tip de creație vizionară este pretabil la interpretare, pentru primul tip interpretul nu mai are nimic de adăugat peste cele spuse de autor. Recursul la experiența personală, afirmă Jung, nu poate duce decât la psihologia autorului și nu la psihologia operei de artă. Reducția freudiană la realitatea personală nu ne poate mărturisi nimic direct despre operă.

Jung consideră că în actul creației se relevă, prin intermediul viziunii, inconștientul colectiv, un strat comun tuturor oamenilor care într-o formă simbolică, moștenește și păstrează experiența omenirii. Astfel, opera de artă care se naște are o semnificație atemporală și nu numai una individuală, ca în modelul freudian: „conceptul de simbol la Jung nu este reductiv, ca în psihanaliza freudiană, unde simbolul conduce la genitalitate, respectiv la treptele timpurii ale libido-ului”<sup>13</sup>.

Pentru Jung, interpretarea nu mai trebuie să recurgă la metoda asociațiilor libere, deoarece în cazul visului este vorba de manifestări ale inconștientului colectiv și atunci relațiile simbolice trebuie să fie interpretate din perspectiva altor izvoare ale inconștientului colectiv; aceste surse fiind mitologia, religia etc. Așadar, analistul îmbogățește simbolurile onirice ale subiectului analizat cu imagini colective din istoria culturii și determină astfel interpretarea adecvată, iar această metodă Jung o numește *amplificare*, numită în psihologia literaturii interpretare mitologică. Acest fapt a prilejuit un profund dezacord între Jung și Freud pe tema simbolului.

<sup>11</sup> Norbert Groeben, *Psihologia literaturii*, Editura Univers, București, 1978, pp 145

<sup>12</sup> Philipson, M., *Outline of the Jungian Aesthetics*, Evanston, 1963 pp. 107

<sup>13</sup> Norbert Groeben, *Psihologia literaturii*, Editura Univers, București, 1978, pp 147

## CONTROVERSA DINTRE FREUD ȘI JUNG PE TEMA SIMBOLULUI

Pentru Freud, simbolul era reprezentarea figurativă a unei idei, a unui conflict ori a unei dorințe inconștiente; era o formațiune de substituție ce disimula în mod eficace adevărata semnificație a ideii reprezentate: sabia era un simbol al penisului, teaca ei un simbol al vaginului, iar introducerea sabiei în teacă un simbol al actului sexual.<sup>14</sup>

Delimitându-se tranșant de simbiologia freudiană, Jung a dezvoltat o amplă teorie a simbolului, centrată pe simbolul arhetipal. Axul central al acestei concepții îl constituie distincția dintre *semn* și *simbol*. În timp ce semnul este o formă de exprimare convențională și prescurtată a ceva cunoscut sau cognoscibil și întruchipează un sens gata stabilit, simbolul exprimă ceva neștiut dinainte. Conform acestei distincții, teoria freudiană nu tratează de fapt simbolul, ci semnul, pentru că toate conținuturile inconștientului personal au fost cândva în conștient. Doar conținuturile inconștientului colectiv, care nu au fost niciodată în conștiința individuală, se exprimă simbolic. De aici provine după Jung, caracterul plurivoc și aproximativ al simbolului, în contradicție cu univocitatea semnului.

Simbolurile sunt ca niște entități vii, factori de creștere naturală, ce fac cu puțință dezvoltarea personalității, rezolvarea conflictelor și depășirea contrariilor polare. Din acest motiv Jung susținea că simbolurile au o funcție transcendentă, înlesnind orice tranziție de la o stare psihologică la alta. În consecință, simbolurile sunt indispensabile pentru vindecare și pentru individuația Sineului. Este bine cunoscută preferința lui Jung pentru perechile de contrarii și laudei aduse forței generative a lor. Aceste sunt indispensabile oricărei vieți psihice, dar totodată și intrinsec ireconciliabile. Dacă învățăm să îndurăm tensiunea produsă neîncetat de contrarii atunci psihicul învață să caute o a treia posibilitate, în care binele se reconciliază cu răul, iubirea cu ura etc, iar rezultatul este o nouă sinteză între conștient și inconștient, persona și umbră, eu și Sine. Aceste reconcilieri nu se obțin însă pe cale rațională, ci în chip simbolic, prin intermediul funcției transcendente a simbolurilor. A lucra cu simbolurile constituie cheia reușitei în dezvoltarea individuală.

Așadar, în interpretarea visului sau a operelor de artă accentul, în versiunea lui Jung, cade pe amplificare – ceea ce înseamnă să intri în atmosfera visului sau a operei, să-i determini tonalitatea și totodată detaliile imaginilor și simbolurilor, astfel încât să amplifici trăirea, iar impactul asupra conștiinței nu va întârzia să apară.

Distincția pe care o realizează Jung între semn și simbol, nu a fost adoptată fără rezerve în concepția contemporană iar definiția dată de el simbolului reprezintă o generalizare a simbolului arhetipal. Este firesc în acest context ca teoria freudiană să fie plasată în câmpul semanticii și nu al simbolologiei. Să nu uităm însă că și Freud a recunoscut existența „simbolurilor universale”, dar el acordă o atenție deosebită „simbolurilor individuale” (dacă ne este permis să le numim așa). Freud a descoperit, în cadrul terapiei, că în afara simbolurilor cu semnificații individuale, în vise mai apar simboluri despre care pacientul nu poate spune nimic și cauza nu e rezistența pacientului, ci imposibilitatea efectivă de a furniza asociații. Pe aceste simboluri el le-a numit „mute” pentru că nu produc asociații. Totuși, îl prefigurează pe Jung, atunci când afirmă că l-a sensul acestor simboluri se poate ajunge apelând la comparația cu produse culturale înrudite cu visul: basmele, cuvântul de spirit, miturile etc.

Demersul freudian poate fi privit ca încercare de „demitizare” la toate nivelele, cel al lui Jung caută să păstreze, mai mult, să reinstaureze mitul. Pentru Freud, procesul de interpretare

<sup>14</sup> Predominanța simbolurilor sezuale printre simbolurile universale este explicată de Freud ca reminescentă a unei limbi originare, care, inițial, s-ar fi dezvoltat în legătură cu necesitatea comunicării în plan sexual, ulterior fiind extinsă și asupra altor activități umane.

trebuie să atingă acel punct de unde a început procesul de semnificare, această hermeneutică de recuperare a sensului echivalând cu o demitizare, cu o plasare într-un „alfa” al sensului, acest „alfa”, constituind pentru sistemul freudian, sexualitatea. Terminologia freudiană face întradevăr apel la metafore, analogii, dar acest lucru nu constituie decât o insuficiență temporară a psihanalizei, ca știință la început de drum. Pentru Jung, metafora, analogia, parafraza sunt proceduri fundamentale, sensul definitiv al conținuturilor arhetipale nu poate fi descris, ci doar parafrizat, întrucât aceste conținuturi arhetipale nu se raportează la nimic conștient în prezent sau trecut ci la ceva esențialmente inconștient, orice interpretare trebuind să se oprească la conjucția „ca și cum”. Jung, după cum mărturisește, nu a putut fi niciodată de acord cu Freud în privința faptului că visul ar constitui un paravan în spatele căruia s-ar ascunde un sens deja cunoscut și totuși sustras conștiinței; visul nu are nici o intenție de a ne înșela, ci face parte din natura umană, (noi ne înșelăm singuri pentru că nu suntem educați să putem vedea atât de departe). Astfel „interpretare jungiană este în consecință altfel orientată, ea vizează alte scopuri decât cea freudiană: aceasta este „cauzală”, cea jungiană „teleologică”, fundată pe o concepție a dinamismului psihic ca orientat spre viitor, „și nu un baraj de reflux”; ținta interpretării este pentru Freud „a demasca”, a dezvălui, pentru Jung a prezerva simbolul, a-l promova: noua lui interpretare nu le elimină pe celelalte, ci le include. A interpreta înseamnă pentru Jung, în ultimă instanță, a reformula simbolul transpundu-l pe plan etic.”<sup>15</sup>

## CONVERGENȚE ȘI DIVERGENȚE ÎN PSIHLOGIA ARTEI

Atitudinea lui Jung față de artă și față de artiști sugerează o convergență, cel puțin în câteva puncte, cu poziția freudiană. Artiștii sunt văzuți ca purtătorii unor intuiții de o profunzime extraordinară, exprimând, pe cât de bine pot, tresăririle inconștientului colectiv. Dar Jung, așa cum am amintit și mai sus, introduce o dihotomie în clasificarea operelor de artă și a procesului de creație. Astfel un text caracteristic modului cum își reprezintă Jung procesul de creație este următorul: „Există opere de artă care provin în întregime din intenția și decizia autorului de a provoca un anumit efect. În acest caz autorul supune subiectul său unui tratament a cărui orientare a fost intenționat determinată; el adaugă sau scoate, subliniază cutare efect, îndulcește un altul, pune ici o culoare, dincoace o alta, cântărind cu cea mai mare grijă rezultatele posibile, respectând mereu legile formei frumoase și ale stilului. Autorul utilizează în acest travaliu judecata sa cea mai ascuțită și își alege expresia cu cea mai mare libertate. Materia asupra căreia lucrează e supusă intenției sale artistice; el vrea să reprezinte asta, și nu altceva. În această activitate poetul este una cu procesul creator (...). El este, el însuși, procesul creator, în care este în întregime plonjat, de care nu este diferențiat, și asta cu toate intențiile și întreg talentul său.

Cealaltă specie de opere de artă apare mai mult sau mai puțin ca un tot întreg sub pana autorului, ieșind la lumina zilei în întregime înarmată, ca Palles Atena din craniul lui Zeus. Astfel de opere se impun, ca să spunem așa, autorului, mâna sa e într-un fel posedată, pana sa scrie lucruri care îi umplu spiritul de stupeoare. Opera aduce cu sine propria sa formă, ceea ce el ar dori să adauge e respins. În timp ce conștiința sa neantizată și vidă în prezența fenomenului, el e copleșit de un flux de idei și imagini care nu sunt în nici un fel produsul intenției sale și pe care voința sa nu le-ar fi putut produce niciodată. În pofida sa, el trebuie, totuși, să recunoască faptul că în toate acestea se exprimă eul său, se revelează natura sa cea mai profundă, proclamând cu voce tare ceea ce el n-ar fi încredințat niciodată gurii sale. El

<sup>15</sup> Anca Oroveanu, *Teoria europeană a artei și psihanaliza*, Ed. Meridiane, București, 2000, pp 223

nu poate decât asculta și urma acest impuls în aparență străin, simțind că opera sa e mai mare decât el și că ea deține de aceea asupra lui o putere căreia nu-i poate porunci. El nu se identifică cu procesul creator; el are conștiința că se află sub operă sau, în orice caz, alături, așa cum o persoană s-ar afla în sfera de atracție a unei persoane străine".<sup>16</sup>

Conform acestei tipologiei jungiene, avem un artist care „știe ce face” care își mobilizează forțele conștient în vederea producerii unui obiect a cărui imagine o stăpânește oarecum, și artistul care „nu știe ce face” și nici cum face, dar care este mereu pregătit și receptiv la ascultarea unei forțe interioare, a cărei ivire nu poate fi provocată ci cel mult asistată. Spre acest ultim tip se îndreaptă reflecțiile estetice ale lui Jung, astfel că ori de câte ori vorbește despre artiști trebuie să înțelegem că în preocupările sale nu intră creația conștientă, care nu spune nimic despre inconștient și interpretarea nu își are rost. Artiștii, în înțelesul mai sus precizat, sunt cei care dețin o cunoaștere pe care nu o stăpânesc, cei care potenează un simbol fără a avea conștiința adevăratului lui înțeles. Jung nu contestă influența educativă a poeziilor și gânditorilor asupra generațiilor contemporane sau ulterioare, dar ei sunt capabili de seducție și de un esec educativ doar când spun mai clar și mai răsunător ceea ce oamenii știu deja, când rostesc cu voce tare ceea ce alții doar visează.

Față de Freud, care e tentat să vadă operele de artă doar ca zămisliri ale inconștientului, Jung acceptă că pot fi opere de artă și ca emanații conștiente. Apariția unor astfel de opere este dificilă astăzi și chiar dacă apar astfel de lucrări ele nu transmit nimic. Pentru ca un artist să „știe ce face” el trebuie să fie înconjurat de o lume stabilă, opera sa inserându-se unei ordini inteligibile și să aibă credința că obiectul său va fi descris de receptori. Pentru ca acest lucru să fie posibil trebuie să existe un tezaur de mituri și istorii exemplare și larg împărtășite, or Jung afirmă că omul modern, în cuprinsul ultimilor secole, a fost privat de mituri. În cultura europeană permanențele s-au retras și se destabilizează în favoarea unor definiții relative, însă omul tânjește după valorile perene, universale, atemporale și când ele nu pot fi transmise, de exemplu prin educație, de o generație la alta, când aceste valori nu mai pot fi sesizabile la suprafață ele trebuie căutate în profunzimile psihicului. De aceea în cultura actuală ar trebui să fie privilegiat artistul care „nu știe ce face”. Pentru că „aici e secretul acțiunii artei. Procesul creator, în măsura în care îl putem urmări, constă într-o animare inconștientă a arhetipului, o dezvoltare și o fasonare a sa până la realizarea operei perfecte. Fasonarea imaginii primitive este, într-un fel, o traducere în limba timpului prezent prin care fiecare redevine capabil să regăsească accesul la sursele cele mai profunde ale vieții, acces care îi era până atunci interzis. Aici se află importanța socială a artei: ea lucrează mereu la educarea spiritului momentului, făcând să apară forme care îi lipsesc cel mai mult. Întorcându-se de la nemulțumirea prezentă, aspirația artistului se retrage până când atinge în inconștientul său imaginea primitivă care va putea compensa cel mai eficace imperfecțiunile și parțialitatea spiritului momentului. Ea pune stăpânire pe această imagine extrăgând-o din această foarte profundă inconștientă, îi modifică forma până la o face acceptabilă pentru omul de azi, potrivit capacității sale”.<sup>17</sup>

Ancorarea procesului creator și a creației artistice în inconștientul colectiv e o divergență majoră față de poziția freudiană care fundamenta creația doar în inconștientul personal. Din acest motiv, întreprinderea jungiană pare mai generoasă, pentru că acum arta este istoria multimilenară a umanității și nu mărunta istoria personală; nu mai e văzută ca o configurare a unui simbolism personal ci o formulare simbolică ce are caracter de universalitate. În acest sens „se poate spune, de asemenea, că psihanaliza freudiană se ocupă de *motivații*, în timp ce psihologia jungiană se ocupă de *sensuri*; că primele fac parte din

<sup>16</sup> C. G. Jung, *Essais de psychologie analytique*, Paris, 1951, pp 127-128

<sup>17</sup> C. G. Jung, *op. cit.*, pp 145

antecedentele operei de artă, din ceea ce o leagă de ceea ce ea nu este, sau nu este încă, în timp ce ultimele sunt purtate de operă și sunt accesibile doar prin ea".<sup>18</sup> Astfel, hermeneutica jungiană devine o alternativă demnă de luat în considerare și afirmația că prin interpretarea freudiană nu se câștigă nimic în comprehensiunea operei de artă, capătă sens.

Introducerea conceptului de inconștient colectiv oferă soluția pentru modul cum se face trecerea de la individual la colectiv, de la faptul pur psihic la faptul cultural. Câtă vreme sunt pur psihice, faptele psihice nu au nici o permanență, dar bineînțeles că orice fapt cultural are la baza un fapt psihic. Raportul dintre fapt psihic și fapt cultural este exprimat elocvent în următorul fragment: „nu este fapt cultural ceea ce încetează să fie și fapt psihologic, ceea ce și-a pierdut profunda înrădăcinare în psihic. Invers însă, calitatea de fapt psihic nu e suficientă pentru a conferi statutul de fapt cultural, chiar dacă produsul psihic e de natură să evidențieze omniprezența, valabilitatea general-umană a unei expresii; structurile de tip *mandala* pictate de pacienții lui Jung, deși de un incontestabil interes pentru psiholog sau pentru omul cultivat în genere, sunt dincoace de artă; asemenea producții sunt, pentru a uza de distincții jungiene, simptomatice fără a fi simbolice, chiar dacă îndeplinesc o funcție simbolică pentru individul care le elaborează. Criteriul relevanței psihologice este cu siguranță unul important, în orice caz, admisibil – el garantează și face simțită prezența unui nex existențial între individ și operele sale – dar nu suficient pentru a hotărî cu privire la statutul artistic al unei forme.”<sup>19</sup>

## PLĂCEREA ESTETICĂ

Psihanaliza, în ansamblul ei și în legătură cu domeniul estetic, nu a fost preocupată numai de mecanismele psihice ce declanșează actul de creație sau de relația dintre operă și autor, deși de acest fapt a fost acuzată de nenumărate ori, uitându-se sau trecându-se cu vederea că o mare parte a studiilor dedicate acestui domeniu abordează motivația receptării operelor artistice. Dintre lucrările lui Freud, cele care se integrează perfect abordării din acest capitol enumerăm: *Cuvântul de spirit și raportul său cu inconștientul*, *Umorul*, *Psihopați pe scenă* și *Straniul*. Prin aceste lucrări Freud dovedește că psihanaliza poate constitui o metodă alternativă de o reală contribuție în câmpul esteticii.

*Cuvântul de spirit...*, studiu elaborat de Freud sub influența unor esteticieni din acea vreme ca Bergson, Lipss, Visher etc, constituie, atât ca întindere cât și ca abordare, lucrarea majoră și indiscutabil dedicată esteticii. Spre deosebire de actul ratat, vis sau simptomul nevrotic, produse ale sufletului inconștient pe care conștiința nu le înțelege, cuvântul de spirit (*Witz*), deși se alimentează din aceeași sursă, este accesibil înțelegerii conștiente. Interesul acordat de Freud dimensiunii formale ale obiectului cercetat (cuvântul de spirit, umorul, naivul etc) și mijloacelor tehnice conștiente, care au ca rezultat râsul, dovedesc că cel puțin acum el se plasează, idubitabil, și în perimetrul esteticii nu numai al psihologiei artei.

O mare contribuție a lucrării mai sus menționate este modul în care Freud tratează raporturile dintre vis și cuvântul de spirit.<sup>20</sup> Astfel ca și visul, *Witz*-ul se folosește de aceleași procedee de elaborare: condensarea - ca reprezentare printr-o singură imagine a mai multor lanțuri asociative; deplasarea - ca tendință de a deveni central și extrem de pregnant în conținutul manifest tot ce este periferic și accesoriu, reprezentarea prin contrariu, utilizarea nonsensului. Dar mai departe Freud evidențiază nu numai similitudinile, ci și deosebirile dintre cuvântul de spirit și vis. O primă deosebire constă în faptul că visul este un produs

<sup>18</sup> Anca Oroveanu, *op. cit.*, Ed. Meridiane, București, 2000, pp 234

<sup>19</sup> *ibidem*, pp 236

<sup>20</sup> Freud, Sigmund, *Comicul și umorul*, Editura Trei, București, 2002, pp 141 ș.u.

asocial și care nu urmărește să comunice ceva, de aceea cerința inteligibilității nu i se poate aplica; mai mult ține de natura visului să apeleze la deformări cât mai radicale. Față de vis, cuvântul de spirit nu poate fi decât social, el urmărește totdeauna să transmită ceva, comprehensibilitatea fiind o condiție de existență. O altă deosebire constă în natura visului, de a rămâne dorință, în pofida deghizărilor, pe când cuvântul de spirit este un joc. Seria deosebirelor se continuă și în ceea ce privește deplasarea, în timp ce elaborarea visului nu se poate lipsi de deplasare, există numeroase cuvinte de spirit în care nu intervine, și chiar acolo unde intervine, formele deplasării sunt transparente pentru a îndeplini cerința comunicabilității. Funcția visului e de a evita neplăcerea pe când cea a cuvântului de spirit (și nu numai a lui, după cum vom vedea mai jos) este întotdeauna de a obține plăcerea. În privința acestei caracteristici, Freud afirmă: „Filosofii care atribuie spiritul comicului, și tratează însuși comicul în categoria esteticului, caracterizează reprezentarea estetică prin faptul că noi nu vrem atunci nimic de la obiecte și cu ele, că nu avem nevoie de obiecte pentru a ne satisface una dintre marile noastre necesități vitale, ci ne mulțumim cu contemplarea lor și plăcerea produsă de reprezentarea lor”<sup>21</sup>

Cuvântul de spirit este tratat în legătură cu categoria comicului, cu specificația esențială, afirmată de Freud în mod tranșant, că întotdeauna comicul este *descoperit* pe când cuvântul de spirit este *produs*. Comicul scoate în evidență doi parteneri : persoana care îl descoperă și persoana la care este descoperit. A treia persoană nu mai este necesară să fie prezentă ca să apară efectul, iar dacă totuși este nu face decât să întărească efectul. În schimb o terță persoană este absolut indispensabilă pentru a realiza plăcerea cuvântului de spirit. Freud pleacă de la premisa existenței obiective a comicului, dar acceptă și posibilitatea investirii unor situații și obiecte cu asemenea sens. Comicul evident, descoperit involuntar, apare în relațiile sociale, formele și acțiunile oamenilor, ca și în trăsăturile lor de caracter. Naivul, o altă categorie estetică este definită ca un spațiu de tranzit între comic și cuvântul de spirit. Umorul este grevat de două trăsături importante: „prin respingerea cerinței realității și impunerea principiului plăcerii, umorul se apropie de procesele regresive sau reacționale ce ne preocupă atât de intens în psihopatologie. Apărându-se contra posibilității de suferință, el se încadrează în marea serie a acelor metode plămuite de viața afectivă a omului spre a se sustrage suferinței...”<sup>22</sup> Comicul rezultă dintr-o așteptare neîmplinită, dintr-o comparație care nu produce efecte psihice negative șocante. Umorul este posibil prin reprimarea neplăcerii din însăși momentul în care acesta încearcă să se nască. Umorul presupune o singură persoană și acesta se diferențiază în funcție de tipul de afecte inhibitate. Privit din perspectiva refulării, umorul este considerat ca manifestarea cea mai elocventă a proceselor defensive ale eului.

În considerațiile sale asupra plăcerii estetice, Freud distinge între plăcerea produsă de tehnică – pe care el o numește *plăcere preliminară* - și o plăcere ulterioară care rezultă din ridicarea unor interdicții și din retrăirea unor tendințe naturale (sexuale și agresive), interzise cultural. Astfel plăcerea estetică, în ansamblul ei este un amestec de plăcere spirituală și senzorială, care corespunde amestecului de natură și cultură, inconștient și tehnică.

<sup>21</sup> Freud, Sigmund, *Comicul și umorul*, Editura Trei, București, 2002, pp 87. În acest context, Freud îi reproșează lui K Fischer că privește desfătarea ca pur estetică, ce constă numai în sine, are finalitate numai în sine și nu împlinește alte scopuri vitale. Psihanalistul vienez se îndoiește însă că suntem capabili de a întreprinde ceva fără a fi implicată o anumită intenție

<sup>22</sup> *ibidem*, pp 229

Pentru a exemplifica mai bine, Freud subdivide cuvântul de spirit în două categorii: tendențios și inofensiv. Prima categorie produce o plăcere mai intensă (un râs mai puternic) alimentată din energia psihică necesară reprimării unei tendințe prohibite cultural deoarece gluma permite respectivei tendințe să se manifeste. Plăcerea e augmentată de faptul că întâlnim ambele situații: atât cea provenită din mijloacele tehnice folosite la elaborare, cât și cea din eliberarea reprimării. În schimb, în cazul cuvântului de spirit inofensiv plăcerea nu mai are aceași intensitate, reducându-se doar la o senzație agreabilă sau la un zâmbet ușor. Această modestie se datorează faptului că plăcerea produsă de *Witz*-ul inofensiv rezultă doar din tehnică. Afirmatia aceasta a atras dificultăți în înțelegerea relației acestei categorii de cuvinte de spirit cu inconștientul, făcându-se afirmații că Freud ar fi părăsit, în acest punct, linia de interpretare psihanalitică.

Deși nu exprimă tendințe refulate, cuvântul de spirit inofensiv are dublă legătură cu inconștientul. În sens tehnic, își datorează forma de expresie inconștientului. Pentru a transforma un gând inofensiv în cuvânt de spirit, este nevoie de a alege, dintre expresiile posibile, pe cea adecvată (spirituală), alegere realizată în inconștient. Prin urmare cuvântul de spirit inofensiv nu constituie o excepție de la regulă: și în cazul său, o excepție preconștientă este atrasă pentru o clipă în inconștient pentru a fi apoi oferită percepției conștiente. În al doilea rând, deși nu contribuie la eliberarea unor tendințe ascunse – acele tendințe ale naturii umane respinse de cultură -, *Witz*-ul inofensiv regăsește și el naturalul din om într-un mod specific. Plăcerea generată exclusiv de tehnică, orientarea atenției, în jocurile de cuvinte de exemplu, spre sunetul cuvintelor și nu spre sens, contribuie la economisirea energiei psihice consumate de gândire, spirit critic și celelalte activități culturale, revenindu-se astfel la jocul copilului cu cuvinte și idei.<sup>23</sup>

Într-o altă ordine de idei, Freud relaționează plăcerea în cazul receptării categoriilor estetice prin apelul la economia de efort. „Plăcerea cuvântului de spirit pare să provină din economisirea consumului cerut de inhibiție; plăcerea comică, din economisirea consumului cerut de reprezentare (sau investire); plăcerea umorului, din economisirea consumului afectiv. În toate cele trei moduri de funcționare ale aparatului psihic, plăcerea provine dintr-o economisire.”<sup>24</sup>

Chiar dacă în expozeurile sale, Freud acordă un loc privilegiat plăcerii doar în relație cu categoriile estetice mai sus menționate, se poate spune că întreaga sa operă este dominată de relația plăcere - interes, astfel afirmația că teoria freudiană a artei, ca satisfacere a dorinței, este antiteza celei kantiene devine justificată.<sup>25</sup> E adevărat că și cine se desfată la modul concret cu opera de artă este un ignorant, însă dacă am elimina și ultima picătură de desfătare, atunci întrebarea cu privire la rațiunea de a fi a operelor de artă ar naște dileme fără ieșire.

## TERAPIE ȘI VINDECARE PRIN ARTĂ

Freud a observat că structura artistului se apropie de aceea a unui candidat la nevroză, dar că există și numeroase situații în care omul de creație, apăsător de mecanismele refulării, obsedat de unele vise sau amintiri etc., poate să nu ajungă în stadiul nevrozei. El dispune de o cale superbă, salvatoare de a reveni la realitate. Această cale este arta cu mecanismele de

<sup>23</sup> Zamfirescu, Dem. Vasile, *Introducere în psihanaliza freudiană și postfreudiană*, Editura Trei, București, 2003, pp. 166

<sup>24</sup> Freud, Sigmund, *Scrieri pentru literatură și artă*, Editura Univers, București, 1980, pp.

285

<sup>25</sup> Adorno, Theodor, *Teoria estetică*, Ed. Paralela 45, 2005 pp16

sublimare ce pot acționa asupra unor refulări inconștiente și pulsiuni și care prin creație deturneză efectele lor distructive proiectate asupra aparatului psihic. Dar nu numai creatorul se însănătoșește, ci așa cum lasă să se înțeleagă Freud, și receptorul operei de artă. Fantasmalele, încorporate în operă și descifrate de cititori, suscită o nouă activitate fantasmatică a receptorului, care prin lectura-reverie își reface un anumit echilibru pierdut. Eliberarea artistului prin operă de o posibilă stare nevrotică duce la compensarea cititorului nevrotizat prin același mecanism de defulare. În sensul celor afirmate mai sus se exprima și Paul Ricoeur cu referire la studiul lui Freud intitulat *Moise a lui Michelangelo*: „Penelul lui Leonardo nu recrează amintirea mamei, el o crează ca operă de artă. În acest sens a putut Freud să spună că <<Leonardo a renegat și a depășit prin puterea artei, nefericirea vieții lui amoroase în figurile pe care le-a creat...>> Opera de artă este astfel totodată simptomul și cura.”<sup>26</sup>

Motivația utilitară a actului de creație, aproape meschină, este o trasătură aproape constantă în hermeneutica freudiană : „creatorul în final cucerește prin fantezia sa ceea ce mai înainte n-a existat decât în fantezie : onorurile, puterea și dragostea femeilor.”<sup>27</sup> Cât despre funcția generală a artei după Freud, ea este esențialmente un mijloc de a ne bucura de propriile fantasme fără culpabilitate și rămânând nepedepsiți.

Dar și aici, ca în multe locuri de contact, apare o altă distincție între Freud și Jung se reflectă în țelul și sarcinile terapiei. Pentru Freud, terapia are sarcina de a dezvălui cauzele îndepărtate și responsabile pentru starea psihică a pacientului iar acesta prin asumarea trecutului poate depăși criza. Pentru Jung, terapia prin analiză are caracterul unui ritual inițiativ, prin reperarea și dezvăluirea în pacient a mitului său propriu; o încercare de a dota cu sens experiența, de a o converti în sens și chiar dacă nu știm că acesta este *sensul*, pentru moment este unul salvator și satisfăcător afectiv. Menirea terapiei este, pentru Jung, de a moși în omul modern un mit în interiorul căruia el să se poată înțelege și să poată trăi. „Necesitatea unei elaborări mitice este satisfăcută când conturăm o viziune asupra lumii care izvorăște din totalitatea noastră psihică, din cooperarea dintre conștiință și inconștient. Lipsa de sens inhibă plinătatea vieții și e de aceea echivalentă bolii. Dotarea cu sens face suportabile multe lucruri, poate totul. Nici o știință nu va înlocui mitul și nici un mit nu se poate constitui pornind de la vreo știință”<sup>28</sup>. Imaginile apar datorită confruntării dintre conștient și inconștient, dar noi, în atitudinea cotidiană, ne mulțumim de ce le mai multe ori să le privim și poate să ne întrebăm despre ele. Nu e destul atât, ci Jung ne îndeamnă să cautăm să le înțelegem și chiar să tragem concluzii etice din ele. Nu vom avea niciodată o certitudine absolută că sensul la care am ajuns e cel adevărat, dar tocmai găsirea unui sens ne va însănătoși. Nevroza, afirma Jung într-o formulare ce se apropie de o definiție adecvată, este suferința aceluși suflet care nu și-a găsit sensul. Acest lucru este adevărat în măsura în care psihologul elvețian considera simptomul ca o un rezultat al procesului de individualizare, boala fiind un act creator sau o formă de adaptare a unui psihic ale cărui nevoi arhetipale nu au fost satisfăcute. Pentru Jung, nevroza era determinată de incapacitatea de a lupta cu împrejurările prezente și poate să apară în orice etapă a vieții ca reacție la diverse evenimente exterioare. Acest fapt este în dezacord cu teoria lui Freud care situa invariabil originile nevrozei în copilărie, Jung recunoscând că traumele din trecut pot favoriza apariția simptomelor neurotice, dar aceste traume nu constituie cauza nevrozei. „Deosebirea esențială

<sup>26</sup> Ricoeur, Paul *op. cit.*, Ed. Trei, 1998, pp190

<sup>27</sup> Freud, Sigmund, *Introducere în psihanaliză*, Editura Didactică și științifică, 1980, pp. 402

<sup>28</sup> *Erinnerungen, Traume, Gedanken von C.G. Jung*. Aufgezeichnet und Herausgegeben von Aniela Jaffe (1963), Walter Verlag, 1982, pag 343 apud Anca Oroveanu, *Teoria europeană a artei și psihanaliza*, Ed. Meridiane, București, 2000, pp 226

dintre cele două abordări este că psihiatrul vede pacientul ca pe o victimă a bolii, pe când jungianul îl vede ca pe un candidat la individuație. Pentru jungian boala constituie un mesaj simbolic al inconștientului, indicând unde anume s-a împotmolit pacientul în lupta sa de împlinire a cerințelor programului arhetipal al vieții.<sup>29</sup> Pentru Jung, nevroza îi prilejuiește pacientul posibilitatea de a se îngriji de ce este absent sau problematic în viața lui și să pornească într-o călătorie de autodesoperire și reînnoire.<sup>30</sup> Astfel psihologia jungiană înțelege formarea simptomului ca pe un act creator extrem de valoros pentru instalarea unei atitudini terapeutice optimiste atât a pacientului, cât și a terapeutului, deoarece simptomele nu mai sunt considerate ca o formă inutilă de suferință, ci sunt privite ca „dureri de creștere” ale sufletului în efortul său de împlinire, ca o neprețuită șansă de a deveni conștient și a spori. În acest context, prăbușirea psihică e o șansă de evoluție lăuntrică pentru că reprezintă o criză plină de semnificație existențială. Pacientul e încurajat să găsească singur sensurile, să-și asume deplina responsabilitate și să-și înțeleaga boala drept expresie a propriei vieți trăite ca un tot. Astfel, față de abordarea freudiană, universul interior al individului nu mai este strict organizat după interpretarea psihiatrului.<sup>31</sup> Optimismul jungian nu privește numai individul luat izolat, ci și întreaga societate are posibilitatea de salvare. Față de pesimismul freudian care vede civilizația ca necesar opusă principiului plăcerii, terapia având scopul de al adapta pe individ, de a a-și asuma resemnarea, Jung lasă să se întrevadă o speranță. Nevroza generală a epocii noastre se datorează „pierderii de suflet” colective, pierderii contactului cu marile simboluri mitice și religioase ale culturii noastre, iar actuala civilizație prin instituțiile sociale ne înstrăinează de propria natura arhetipală. Acesta situație însă nu e definitivă, avem posibilitatea de a o schimba, prin parăsirea atitudinii tipice culturii noastre de a căuta sensuri exclusiv în lumea exterioară a obiectelor materiale și prin reluarea contactului cu facultățile creatoare de simboluri existente latent în însăși natura noastră psihică.

O caracterizare sugestivă a celor două abordări este dată și de următorul fragment: „Pentru Freud –combativ, sceptic și pesimist- cura psihanalitică este, cum spune undeva, o educație în vederea resemnării: civilizația este așa; omul trebuie să învețe adaptarea și resemnarea; cura psihanalitică îl poate ajuta să-și forjeze instrumentele în vederea acestui scop. Inevitabila indiscreție a psihanalistului se oprește însă aici. Există în acest sens, și în pofida imensului preț atașat de Freud psihanalizei și exclusivismului intratabil cu care a promovat-o, un fel de „modestie”, umilitate proprie psihanalizei freudiene, care pare absentă în analiza jungiană. Pentru Jung – critic, combativ și optimist – dacă civilizația este așa, este pentru că a adoptat o cale greșită; trebuie să-i revizuiem fundamentele în aceeași măsură în care ne modificăm pe noi înșine, vizînd o transformare în noi și în lume care implică nimic mai mult decât implantarea conținuturilor psihice în realitate.”<sup>32</sup> După cele expuse mai sus, se dovedește diferența esențială, des afirmată, cum că psihologia freudiană poate fi caracterizată ca o tehnică a adaptării, iar cea jungiană ca o tehnică a salvării.

## CUVINTE PENTRU UN EPILOG

Folosirea demersului psihanalitic în procesul de comprehensiune și explicare a problemelor esteticii, după cum s-a văzut în rândurile de mai sus, oferă o alternativă demnă

<sup>29</sup> Anthony Stevens, *Jung*, Ed. Humanitas, 1996, pp 148-149

<sup>30</sup> Jung a exclamat odată, cu privire la un pacient: „Slavă Domnului că a devenit neurotic”!

<sup>31</sup> Jung afirma adesea „E foarte important să nu știi răspunsurile” sau „Adesea nu știm și, chiar dacă am ști, n-ar avea nici o importanță, căci e mai bine pentru pacient să descopere el însuși răspunsurile” Bennet, E.A., *Meetings with Jung*, Anchor Press, Londra, 1982, pag 32.

<sup>32</sup> Oroveanu, Anca, *op. cit.*, Ed. Meridiane, București, 2000, pp 223

de luat în considerare în condițiile în care acceptăm că arta conține și vizează valori care o depășesc, că ea provine dintr-un dincoace ( la Freud ) și poartă către un dincolo (la Jung). Trebuie să depășim rana narcisică pe care a provocat-o omului interpretarea psihanalitică. S-a exprimat că psihanaliza a provocat omului una dintre cele trei mari răni narcisiste: prima provine din demonstrația copernicană că pământul nu e centrul universului, a doua iluzie pierdută ne-a spulberat-o Darwin detronând omul din vârful creației, iar Freud ne înlătură o altă iluzie, din care rezultă că ființa umană nu mai este stăpână pe ea însăși. Rana narcisistă aplicată în sfera esteticii năruiește idei precum: creator *ex nihilo*, satisfacție dezinteresată în contemplarea categoriilor estetice, creația ca o naturală fecunditate plâsmuitoare etc. Dar într-o abordare completă poate că orice teorie estetică trebuie să țină seama presuposițiile esențiale ale psihanalizei. Poate că și opera de artă are nevoie de a se reflecta în dimensiunea umană, așa cum lacul, multitudinea fenomenelor lumii au nevoie de a se reflecta în pupila lui Narcis.

În aceste condiții creația artistică apare nu ca o activitate liberă, ci ca una născută din necesitate, în originea ei istorică și în geneza ei individuală. Artă ia naștere dintr-o presiune lăuntrică declanșatoare de înlănțuirii simbolice, a cărei rădăcină profundă e o lipsă; ea nu e manifestarea unui prea-plin, ci a unei inadecvări niciodată resorbită, a unei originare carențe și o permanentă încercare de reparare și compensare a „păcatului originar”. Opera de artă e un mod de compensare al acestei absențe, un moment trecut rămas nesoluționatne (Freud) sau un viitor posibil de neîmplinire (Jung). Parafrazând pe Freud care sugerează că „omul fericit nu are fantasme”, putem spune și noi că „omul desăvârșit, împlinit nu poate crea”. Frontiera comună dintre psihanaliză și o filosofie a creației se vedește și într-un alt punct: operele de artă nu reprezintă simple proiecții ale conflictelor artistului ci și schița soluției acestora: visul privește în urmă, către trecut, opera de artă reprezintă o anticipare de sine a artistului: ea este un simbol prospectiv al sintezei personale și al viitorului omului mai curând decât într-o primă aproximare; poate că va trebui să o depășim, în ciuda forței sale aparente; opera de artă ne plasează tocmai pe drumul noilor descoperiri privind funcția simbolică și sublimarea însăși. Sensul autentic al sublimării nu ar fi acela de a promova semnificații noi, mobilizând energii vechi, investite mai întâi în aceste figuri arhaice?

Rezervele față de imixtiunea psihanalizei în estetică, criticile de ordin metodologic și factual, compromit oare într totul posibilitatea de principiu a unui atare exercițiu? Psihanaliza nu va lasa nici o urmă asupra teoriilor estetice? E greu de presupus asta, cel puțin în viitorul apropiat. Dar oare nu ne-a învățat ea – și asta e una din lecțiile ei durabile – să gândim opera într-o relație de solidaritate inextricabilă cu artistul, o solidaritate ireductibilă la circumstanțele, exterioare sau interioare ale producției sale? A descurca textura prin care o operă și destin uman sunt legate poate fi interpretat ca un act brutal și indiscret, dar rezultatul tuturor acestor aplicații parțiale este credința într-o globalitate, integritate și coerență a individului și a facerilor sale.

## BIBLIOGRAFIE

1. Adorno, Theodor, *Teoria estetică*, Ed. Paralela 45, 2005
2. Bennet, E.A., *Meetings with Jung*, Anchor Press, Londra, 1982
3. Cain, Anne, Jacques Cain, *Freud și muzica*, Editura Trei, București, 1997.
4. Chasseguet-Smirgel, Janine, *Psihanaliza artei și a creativității*, Editura Trei, București, 2002.
5. Freud, Sigmund, *Scrisori pentru literatură și artă*, Editura Univers, București, 1980.
6. Freud, Sigmund, *Interpretarea viselor*, Ed. Științifică, București, 1993
7. Freud, Sigmund, *Comicul și umorul*, Editura Trei, București, 2002.

8. Freud, Sigmund, *Psihanaliză și artă*, Editura Trei, București, 1996.
9. Groeben, Norbert, *Psihologia literaturii*, Editura Univers, București, 1978.
10. Jung, C.G., *Tipuri psihologice*, Ed. Trei, 2004
11. Jung, C.G., *Aion-Contribuții la simbolistica sinelui*, Ed. Trei, 2004
12. Jung, C.G., *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, Ed. Trei, 2004
13. Jung, C.G., *Amintiri, vise, reflecții*, Ed. Humanitas, 2004
14. Oroveanu, Anca, *Teoria europeană a artei și psihanaliza*, Editura Meridiane, București, 2000.
15. Otto Rank, în *The Trauma of Birth*, New York: Harcourt, 1929
16. Philipson, M., *Outline of the Jungian Aesthetics*, Evanston, 1963
17. Pontalis, J.-B., *După Freud*, Editura Trei, București, 1997.
18. Ramsay, A. W., *Psychology and literary criticism*, Criterion, 1936
19. Ricoeur, Paul, *Despre interpretare. Eseu asupra lui Freud*, Editura Trei, București, 1998.
20. Tertulian, N, *Critică, estetică, filosofie*, Editura Cartea Românească, București, 1972.
21. Tertulian, N, *Perspective contemporane*, Editura Cartea Românească, București, 1981.
22. Van De Steren, Driek, *Psihanaliza literaturii*, Editura Trei, 1996.
23. Vîgotski, L.S., *Psihologia artei*, Editura Univers, București, 1973.
24. Zamfirescu, Dem. Vasile, *Introducere în psihanaliza freudiană și postfreudiană*, Editura Trei, București, 2003.
25. Zamfirescu, Dem. Vasile, *Filosofia inconștientului*, Editura Trei, București, 2001.