

Identifikacija i katarza

James W. Earl

Prijevod

Goran Vujasinoviæ

Odnos publike prema tragiènom junaku težak je problem, jer je svaki gledatelj jedinstven i njegov odnos prema junaku u velikoj je mjeri privatan. Grèke tragedije bile su javne vjerske i graðanske predstave i Aristotel je pretpostavljao da ilustriraju moralna naèela — *hamartia* — u bitno dobrim likovima. No njihov jak uèinak na publiku teško se može objasniti moralnim terminima — osim èinjenice da one èesto samo vrijeðaju sva uobièajena shvaæanja moralnosti i pravde. Premda su javne, i unatoè Aristotelu, mnogo je prijepora o moralnim naèelima koja su na djelu u dramama kao što su *Edip* ili *Okovani Prometej*: i jednako je teško zamisliti atensku i modernu publiku kako izlazi iz kazališta i komentira: »Dakle, to je imalo smisla« i »Da, i zaslužio je to!« Umjesto, toga, naš odgovor na drame je pojedinaèan i psihološki uvjetovan. To što svatko reagira na *Edipa* na svoj naèin nije zanimljivo samo po sebi: još od Aristotela pretpostavljamo da su u pozadini naših razlièitih odgovora naèela koja treba opisati. Tom drevnom problemu prilažem psihoanalitièku teoriju *identifikacije*, pojam nepoznat Aristotelu, koji umjesto toga govori o oponašanju, suæuti i katarzi. Što nam identifikacija može reæi o katarzi?

Zbog nekoliko razloga, naš odgovor na tragediju više se tièe psihoanalize nego književne teorije ili filozofije. Prvo, tragedija se *odigrava* a ne objašnjava, jer, kako kaže Ricoeur (1967,211-31)), njezine bitne teme su *neizgovorljive* — što znaèi da su potisnute, i u publici i u drami; da bi one dospjele u svijest, potrebna je analiza koja je najpogodnija za nesvjesne misli. Drugo, premda je Shakespeare dovoljno dobro poznao vrijednost drame kao metafore života, ona je nakon Freuda preuzela novu metafizièku vrijednost, jer sad razumijemo kako se naši karakteri i životne uloge u velikoj mjeri *odigravaju* pod nadzorom nesvjesnoga. »Karakter je sudbina« ima produbljeno znaenje u vremenu kada shvaæamo da, kako kaže Freud, »Ego nije gospodar vlastite kuæe«. Richard Rorty u prvom poglavlju svoje knjige objašnjava kako se ta nova slika sebstva razlikuje od predfrejdovske slike razuma pod utjecajem strasti. Tako, primjerice, Wollheimova rasprava o identifikaciji (1974) prihvaæa dramu kao prirodan objasnidbeni model koji dijeli sebstvo na autora, lik, glumca i gledatelja.

Treæe, i najbliže mojoj temi u ovom eseju, tragedija u bitnome nalikuje samoj psihoanalizi; to je strogo ogranièen, intenzivan psihološki proces koji, ako je Aristotel u pravu, rezultira posebnim terapijskim uèinkom koji on naziva katarzom. Taj uèinak u oba sluèaja proizlazi iz identifikacije (s junakom ili s analitièarem) koja je psihološki jako uznemirujuæa, ali na kraju se razrješava. Sam Freud, u svom ranom radu s Josefom Breuerom, obavio je nešto što je nazvao »katartièkom analizom«, premda on nikada nije raspravljao o odnosu svoje uporabe tog termina s Aristotelovom, ja æu slijediti njegov terminološki putokaz; u ovom poglavlju razmatram »ludost« naše identifikacije s tragiènim junakom, njezino katarkitièno lijeèenje po analogiji s psihoanalitièkom dramom identifikacije koja se naziva transferom, te okonèanje analize.

Katarza

»Ludost« identifikacije s junakom prvi je razmatrao Platon. Sokrat pita Iona, koji je rapsod, deklamator Homerovih djela:

Kad ostavljaš najjaèi dojam na publiku pri izvedbi nekog dojmljiva prizora, kao što je pojava Odiseja koji doskoèi na pod, udvaraèi ga prepoznaju i drhtavo polože svoje strijele njemu pred noge, ili pak Ahilov napad na Hektara, ili Andromahina. Hekubina ili Prijamova tuga —jesi li pri sebi? Zar nisi

iznesen izvan sebe i zar se ne èini daje tvoja duša meðu osobama i na mjestima o kojima govoriš, bilo daje to na Itaki, u Troji ili veæ ondje gdje se zbiva prizor iz pjesme? (1975,18-19)

»Jesi li pri sebi?« *Sympatheia* i *ecstasis* toliko potkopavaju razum daje poezija izgnana iz *Republike*. Napokon, pjesnik »je nadahnut i ne vlada osjetilima te razum više nije u njemu« (18), a èitateljeva identifikacija s junakom, premda je Platon ne naziva tako, previše je nalik na ludilo da bi se filozof mogao pomiriti s njom.

Aristotelov pristup više je psihološki. Teorija katarze u *Politici* prikazana je posve klinički:

Osjeæaj koji snažno utjeèe na neke duše prisutan je u svima u raznolikoj mjeri: primjerice sažaljenje i strah, a tako i ekstaza. Neki ljudi posebice su podložni tom posljednjem i vidimo da se pod utjecajem vjerske glazbe i pjesama koje dušu izluđuju, oni smire kao da su ih medicinski lijeèili i proèistili. Na ljude koji se predaju sažaljenju i strahu, i osjeæajne ljude opæenito, a i ostale do mjere u kojoj imaju sliène osjeæaje, uèinak mora biti isti, jer svi oni moraju iskusiti svojevrsno proèišæenje (*catharsis*) i ugodno olakšanje. (1958, XV-XVI)

U svojoj definiciji tragedije u *Poetici* Aristotel kaže jednostavno da »sažaljenjem i strahom ona (tragedija) postiže proèišæenje [catharsis] takvih osjeæaja« (12). Dakle, dok Platon vjeruje da poezija uzrokuje ludilo, Aristotel smatra da ga ona lijeèi. Dakako, teorija pretpostavlja daje publika emocionalno poremeæena, neuravnotežena, preosjeæajna i da je laksativ oèit lijek, kao i kod tjelesnih bolesti. Nemaju svi taj problem — filozofi ga zacijelo nemaju; no. kao što to Aristotel vidi, endemièn je u nižih klasa, kojima treba propisivati redovite doze tragedije i katartiènih pjesama kako bi ostale mirne — u istom ciniènom duhu u kojemu naša gradska poglavarstva sponzoriraju ljetne koncerte kako bi ublažila bijes naše frustrirane, neobrazovane, nezaposlene, razvlaštene, siromašne i ljutite mladeži. (Dakako, Aristotel pretpostavlja, kao i Platon i veæina nas, da katarktièni glazbenici nisu ništa manje neuravnoteženi od svoje publike.)

Dakle, paradoks je u tome što neuravnotežena i manièna publika ne dobiva model mentalnog zdravlja s kojim bi se identificirala, veæ se svojevrsnim cijepljenjem i imunizacijom izlaže ludilu kako bi se iscrpila: zastrašujuæi zapleti i likovi koje bogovi tjeraju u ludilo. I nisu ludi samo tragièni junaci: I Ahil je lud, u smislu daje bijesan, a i bijes je oblik opsjednutosti, neravnoteže, gubitka *sophrosine* i razuma. Dakle, ludilo u grèkom smislu zapravo je zahtjev za dobrim zapletom, bilo tragiènim, bilo epskim. Dobar zaplet uæi æe u iracionalno tako izravno da èak i samo preprièan izaziva užas i sažaljenje. »Prièa treba biti sastavljena tako da svi koji je èuju zadrhte i osjete sažaljenje èak i ako ne vide dramu. Prièa o Edipu daje taj uèinak.« (Aristotel 1958, 26-27). Stoga je neuravnoteženje osjeæaja preduvjetdobre pripovjedaèke umjetnosti i ima terapijski uèinak na emocionalne poremeæaje od kojih publika endemièno pati.

No, osim te medicinske metafore proèišæenja, Aristotel ne objašnjava *zašto* bi to lijeèenje trebalo uspijevati, premda po iskustvu zna da ono uspijeva. Ako je u pravu i ako izvedba koja izbacuje osjeæaje iz ravnoteže nekako olakšava uobièajene emocionalne poremeæaje, onda bi se taj proces mogao opisati psihoanalitièki.

Aristotelovih nekoliko kratkih napomena o katarzi raspravlja se oduvijek i sve više, a svako doba shvaæa taj proces na svoj naèin. »Ne bi bilo teško« — kaže Lain Entralgo — »sastaviti povijest europskih osjeæaja i misli slijedeæi nit te goleme filološke i egzegetske zbrke. Renesansni komentatori obièno su povoljan uèinak tragiène katarze interpretirali kao oèvršæenje u odnosu na životne tegobe, koje nastaje zbog sliènosti s prizorima koji nas prožimaju strahom i sažaljenjem. Francuski profesori i dramatièari XVII. stoljeæa, koji su bili pobožniji, proširuju katartièki proces na sve strasti i tumaèe ga kao proèišæenje pojedinca.« (1970,186). Goethe otpisuje èitav taj problem smatrajuæi katarzu svojstvom samoga djela, a ne gledateljeve svijesti, premda zato mora tvrditi da je rasprava u *Politici* nevažna za *Poetiku*. (Eissler 1971. 545) Jasno, *moderna* interpretacija shvaæa *catharsis* kao termin posuđen iz grèke medicine — »oznaku prenesenu iz somatskog u afektivno, kako bi se patniku propisalo lijeèenje u kojemu nije cilj preobraziti ni potisnuti bolni element, nego ga pobuditi i njegovati ga, kako bi se time postiglo olakšanje patnika.« (Jacob Bernavs, citirano u Lain Entralgo, 1970, 187)

Jacob Bernavs bio je eminentan beèki klasièar èija je knjiga *Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Drama* objavljena u Berlinu 1880. Prema Lainu Entralgo: »Èim je Bernavsova studija objavljena, potaknula je ne manje od stotinu pedeset radova koji je odobravaju ili pak porieu.« (1970,186). Jako zanimanje za tu temu proširilo se i na beèke salone, gdje je za nju èula, kako se tvrdi (Dalma 1963), prva pacijentica Josefa Breuera prema metodi katartièke analize, Anna O., i tako pomogla Breueru da ponovno otkrije katarzu kao medicinski postupak u postupku njezina lijeèenja od 1880-82.

Godine 1882. Freud se zaručio s Jakobovom nećakinjom Marthom Bernavs, a Freudova sestra Anna trebala se udati za Marthina brata Elija Bemavs. Iz tih veza nije teško zaključiti da Aristotelova teorija, kako ju je shvatio Barnavs, nije bila tek »u zraku«, nego je jako utjecala na Freudov i Breuerov razvoj »katartičke metode«, stoje tema njihova zajedničkog rada *Studien über Hysterie* (1895).

Tom se metodom liječilo simptome histerije tako da se ohrabrivalo pacijente da se prisjete traumatskih događaja koji su ih potaknuli i potom bi uslijedilo oslobađanje potisnutih osjećaja povezanih s tim sjećanjima. Društveno prihvatljiv odgovor na traumatski događaj kao što je smrt roditelja ili voljene osobe često ne dopušta adekvatnu afektivnu reakciju; u katartičnoj analizi ti događaji ponovno se proživljavaju u razmjernoj sigurnosti terapijske ordinacije i izaziva se »abreakcija« koja daje olakšanje. No, Freud je ubrzo zaključio da, premda liječenje uspijeva, djeluje samo privremeno, pa ga je napustio. Breuer ga je u panici napustio još prije, kada se Anna O., njegova jedina pacijentica, zaljubila u njega tijekom svojeg liječenja. Na završnim stranicama *Studien über Hysterie* Freud ukratko spekulira o tom prvom slučaju transfera, što je brzo prepoznao kao neizbježan rizik te metode, no na tom ranom stupnju opisao ga je jednostavno kao »krivi spoj« (S. E. 2:301-4) Tek je počinjao razumijevati zamršenosti analitičareve uloge u pacijentovoj nestalnoj identifikaciji tijekom analitičkog postupka.

Premda je Freud napustio katartičku metodu, ona ima elemente trajne vrijednosti. Ona će se održati kao preostatak u kasnijem Freudovu radu, a zapravo u različitim oblicima traje i danas; od posve psihoanalitičke Volkanove terapije »ponovne tuge« (1975) i katartičke psihoterapije Nicholasa i Zaxa (1977) do Scheffove kalifornijske pop-terapije (1979). Može li nam katartička terapija, kako su je prakticirali Freud i njegovi kasniji sljedbenici, nešto reći o *tragičkoj katarzi*?

Čini se da se time navodi da tragedija ponovno izlaže publiku, obično potisnutim, traumama i da je posljedica katarza svojevrsna kolektivna abreakcija na univerzalna svojstva psihičkog života. Možda (kad bismo slobodno razradili tu zamisao elementima Freudova kasnijeg rada) tragedija nakratko budi edipalnu krizu ili pak druge gubitke i poniženja pretrpljena u odrastanju, te potiskivanje nagonske ljubavi i nasilja koje tvori nezadovoljstvo civilizirane publike. Možda tragični junak, poput epskog ili narodnog junaka kojeg Freud razmatra u *Masovnoj psihologiji i analizi ega* (1921), ponovno izvodi ubojstvo primarnog oca: »èitatelji razumiju pjesnika i budući da imaju isti odnos žudnje za primalnim ocem, mogu se identificirati s junakom« (137).

Možda; no, ja odbacujem tu školu mišljenja kao prejednostavnu, isto kao što je Freud odbacio metodu katarze. Ona previše skreće u univerzalno i zanemaruje kliničku raznolikost koju treba očekivati od pojedinaca. Mogla bi biti samo tupo sredstvo analize. Osim toga, premda je jasno da velike tragedije razmatraju velike teme, njihovi junaci sve su prije nego epski. Tragični junak biva uništen u tragediji, i to zbog onoga što Aristotel naziva *hamartia*, njegovom *pogreškom*, — koja znatno komplicira našu identifikaciju s njim. Ako on predstavlja Ja-ideal, to je Ja-ideal pun krivnje; ako je on ispunjenje želja, te želje su barem djelomično želja za smrću. Nije vjerojatno da se svi promatrači na isti način identificiraju s junakom, a s obzirom na junakov tragičan kraj, nije vjerojatno da se identifikacija može u cijelom djelu održavati na neki jednostavan način. Zato će se te prve teze pojavljivati samo kao ostaci u mojim zaključcima kad podrobnije istražim narav tih identifikacija.

Identifikacija

Termin *identifikacija* u književnu

kritiku uveo je Shelley, koji elegantno izražava moderan zdravorazumski stav prema junaku:

Homer utjelovljuje idealno savršenstvo svoje dobi u ljudskom karakteru; ne možemo sumnjati da se u onima koji su čitali njegove stihove nije budila ambicija da postanu poput Ahila, Hektora i Odiseja: ... osjećaji slušatelja moraju se profiniti i pojačati simpatijom prema tim izvrsnim i ljupkim utjelovljenjima; iz divljenja proizlazi oponašanje, a iz oponašanja identifikacija s objektima svojega divljenja. Ne bi trebalo zamjerati da su ti likovi daleko od moralnog savršenstva niti da ih nikako ne bi trebalo smatrati uzorima vrijednima općeg oponašanja. (1821,486)

No, ja zamjeram upravo to. Nitko pri zdravoj pameti ne bi želio biti Ahil, a da i ne spominjemo Edipa, Hamleta i kralja Leara. Ne treba željeti nositi njihove muke izvan teksta i nitko nije lud da to učini.

Naravno, mi se poistovjećujemo s junakom; ali, Freud nas je poučio da postoje oblici identifikacije koji ne potječu od divljenja ni od oponašanja. Tragični junak, lik golemih razmjera i često zastrašujućih svojstava, čiji je karakter idiosinkratičan i izopačen, a čija je priča na kraju tragična, ideal je s kojim se

možemo identificirati samo neizravno ili u bitno suženom smislu. Našu identifikaciju usložnjavaju nesvjesni èinitelji; primjerice, junak potieè osjeæaj krivnje u nama zbog naše vlastite neadekvatnosti.

Ne, nisam ja princ Hamlet, nisam za to stvoren.
(»Prufrock«, T. S.Eliot)

Nisam ni Edip. ni Ahil — premda je Prufrockova kolebljiva podvojenost svojstvo koje mu *jest* zajednièko s Hamletom, èije ludilo, poput ludila mnogih tragiènih junaka, olakšava našu privremenu, ludu identifikaciju s njim.

Ukratko, naši odnosi s tim junacima pate od nekih mutnih zamršenih znaèajki naših svakodnevnih odnosa s roditeljima, sveæenicima, uèiteljima, voðama, lijeènicima, gangsterima i svim ostalim likovima koji krstare preko superega. Kao ego-ideali oni su kritièni, plahi i optereæeni našim grizodušjem.

Uoèimo kako Shelley pomièe žarište analize s prièe na lik. Dok Aristotel kaže da je: »prièa prva i duša je tragedije; lik je drugi po važnosti« (14), za Shelleyja junak nosi znaèenje. Možda ga to pogrešno shvaæanje vodi i do ostalih pogrešaka. No, psihoanaliza æe vratiti našu pozornost na prièu; jer unatoè Freudovu zanimanju za karakter, on ga uvijek smatra razvojem — poviješæu bolesti. I identifikacija je razvoj, èin sa strukturom: poèetak, sredina i kraj.

Među psihoanalitièkim pojmovima, dramatska struktura identifikacije razumije se posebno dobro, jer je u središtu samog psihoanalitièkog odnosa, u kojemu se razvoj pacijentove identifikacije s analitièarem — njegov transfer — koristi kao put prema izlijeèenju. Tako je i analiza svojevrsna drama, terapijska drama identifikacije s poèetkom sredinom i krajem.

Što je »drama« identifikacije?

Pope kaže da publika tragedije »proživljava svaki prizor i biva ono što gleda« — što nije posve toèno, naravno, jer se identificiramo samo s likovima, posebice s junakom. Da bismo promatrali likove, pa èak i da bismo suosjeæali s njima, nije nužno identificirati se s njima, u psihoanalitièkom smislu: kao i u našim osobnim odnosima, èak ni voljeti nekoga nije isto što i poistovjetiti se s njime ili s njome. Primjerice, dijete može voljeti oba roditelja a identificirati se samo s jednim. Nije svaka jaka veza identifikacija, koju æe ovdje definirati jednostavno kao *produženje sebe koje ne uspijeva ili odbija razlikovati sebe od neèega*. Takva identifikacija zapravo je opæenito nesumjerljiva sa zreloom ljubavlju prema objektu, jer objektu porieè njegovo vlastito postojanje. Nezrela je u smislu da je regresivna, jer u identificiranju s objektom Ja ponovno zahvaæa dio svojeg infantilnog narcizma, onoga prvog stupnja mentalnog razvoja u kojemu se svijet još ne razlikuje jasno od sebstva.

To je vrlo pojednostavljena definicija identifikacije. Kao i s toliko mnogo Freudovih izvornih pojmova, koji su uvijek elegantno jednostavni, kasnija polustoljetna klinièka praksa otkrila je bezbrojne oblike identifikacije i stvorila teorijske distinkcije koja ih objašnjavaju, što sve vrhuni u Schaferovu radu »Identification: A Comprehensive and Flexible Definition« (1968. 140-80). Gotovo bizantska zamršenost tog pojma u postfreudovskoj literaturi proizlazi iz èinjenice da se bilo koji dio sebstva (id, ego ili superego) može identificirati s bilo kojim aspektom objekta ili sa svima njima (primjerice sa znaèajkama žudnje, straha ili èak mržnje), što rezultira širokim poljem posljedica i poremeæaja. Govoreæi opæenito, primarni proces i identifikacija *in toto* u odraslih su uglavnom neurotiène naravi (Smith 1971,1975), premda je najfundamentalnija od svih identifikacija u primarnom procesu, formacija superega u djetinjstvu, paradigmatièna za kasnije identifikacije, te je posebno korisna za razumijevanje mehanizma transfera. Ovdje nas zanimaju kasniji oblici i da bih ih opisao, prihvatit æu jednostavan model za razmjerno normalne odrasle, slièan Loevvaldovu (1962, 1973).

U normalnom razvoju identifikacija poprima mnoge oblike, u nizu koji poèinje infantilnim narcizmom. Na tom ranom stupnju ne mogu se korisno razlikovati dvije komplementarne vrste identifikacije koje æe se pojaviti kasnije — *projekcija* i *internalizacija* (Smith 1975). No, prva æe se vjerojatno razviti projekcija, u kojoj se aspekti sebstva projiciraju na svijet i pripisuju objektima. Tako se djevojèica može identificirati s lutkom, kao da je ona lutka ili kao daje lutka ona kakva ona želi biti. Kako ego polako uèi razlikovati svoja vlastite stanja od stanja drugih, on poèinje prihvaæati odvojenost i objektivnost drugih i svijeta: lutka je napokon samo lutka i zato ne moram plakati kada moj brat isplazi jezik na nju. No, za nesvjesno æe svijet uvijek ostati svojevrsno mitološko zabavište, pa projekcija u mnogim oblicima ostaje aktivna i u odraslih. To svakodnevno primjeæujemo kod sebe. Blizak primjer toga je paranoja, u kojoj zastrašen ego pun osjeæaja krivnje vidi najnevinije geste kao prijjetnju; mnogi

zaljubljeni na svoj su užas otkrili da su ohrabrujuæe geste voljene osobe samo projekcije vlastite žudnje, naš osjeæaj tjelesne povrede kad nam provale u kuæu ili oštete automobil takoðer govori o našoj projektivnoj identifikaciji s tim stvarima.

Nas posebno zanimaju privremene narcistiæke fantazije koje su na djelu u umjetnosti, kao što je naša smjela identifikacija s junakom, što takoðer može biti svojevrsna projekcija. Možemo se identificirati s junakom u smislu eksternalizacije nekih aspekata našeg vlastitog ega, projekcije naše žudnje ili lika nas kakvi bismo željeli biti, ili kakvi se bojimo da jesmo. Ja sam Tarzan, Michael Jackson, Edip, kralj Lear. U našim odnosima prema umjetniækim djelima, koja èak i u odraslih zauzimaju ono psihološko igralište »prijelaznih objekata« između jasno subjektivnog i jasno objektivnog svijeta, možemo se upustiti u identifikaciju bez straha od kazne, razoèaranja i gubitka koji neizbježno prate naše infantilne identifikacije, što se mora manje ili više nevoljko odbaciti kada otkrijemo da naše lutke — a i naši roditelji — nisu samo naši produæeci, nisu samo dijelovi *našega* svijeta.

Ako nas kao odrasle treba kazniti ili razoèarati zbog naše identifikacije s književnim junakom, to se mora dogoditi u samome djelu, jer takva identifikacija, dakako, traje samo onoliko dugo koliko se njime bavimo. Don Quijote i Walter Mitty samo su patološki izuzeci koji potvrðuju pravilo. Identifikacija èitateljâ romana postaje oblik ludila kada prijeðe granice èina èitanja; kao i kod samih junaka u njihovim romanima, njihova ludost samo je tipièna i temelj je naše identifikacije s njima, jer smo mi, dakako, ljudi èitatelji. Mi se identificiramo s junacima èije ludilo je u tome što se oni na isti naèin identificiraju s junacima. Njihovo poniženje je njihova kazna, a i naša. Ali, knjiga dolazi do kraja, ili je mi odložimo, i za razliku od njih mi možemo okonèati svoje ludilo. Napokon, mi nismo ljudi.

Toj opasnosti pouèavaju nas rano, veæ u prièama kao što je *Petar Pan*: uvijek se moramo vratiti u stvarnost i razraèunati se sa svojim pravim ocem, gadom kakav veæ jest, nakon što smo svoj ubilaèki bijes prema njemu projicirali na kapetana Kuku i natjerali ga da s daske padne u more; ne možemo ostati u Peterovu svijetu infantilnog ispunjenja želja, premda je bolno napustiti ga. Odrasti nam je sudbina. Niži oblici umjetnosti, koje danas nazivamo »eskapizmom« vjerojatno se istièu upadljivim nedostatkom te teme i pozivaju nas da oblikujemo identifikacije koje se potom u djelu ne razriješe. U drugu krajnost zalazi tragedija, u kojoj se naše projektivna identifikacija istodobno hrani osjeæajem krivnje i upadljivo se okonèava uništenjem junaka i tako silom obavlja internalizaciju — što je posljednji èin u drami identifikacije.

Narcistiæke projekcije izvan umjetnosti obièno su patološke i optereæene krivnjom, jer infantilne želje koje ispunjavamo na taj regresivan naèin uglavnom su u stvarnosti nedostižne, pa èak i nezakonite. Kada se naše projekcije slome, kada nas stvarnost prisili da se odrekemo svojih narcistièkih zahtjeva da nas svijet služi, odražava nas i utjelovljuje nas, ta idealizirana prošlost se internalizira. Internalizacija (ili introjeksijska) svojevrsna je obratna projekcija, u kojoj se naši odnosi s odbaèenim ili drukèije izgubljenim predmetima zadržavaju kao ego-strukture, kao odnosi između sastavnica sebstva. Najveæe identifikacije te vrste pojavljuju se u internalizaciji naših edipalnih odnosa, nakon što ih se odrekemo, prema kojima se oblikuje superego. Strašni, idealizirani roditelji iz našega djetinjstva postaju unutarnji agenti, ideali s kojima se ego neprekidno usporeðuje i nalazi da je u toj usporedbi nedostatan. Krivnja koja iz toga proizlazi normalna je i društveno korisna: ona nas èini moralnima i samokritiènim.

Nazvati internalizaciju oblikom identifikacije možda vodi u pogrešnom smjeru jer internalizacija nije regresivna ni narcistièka. »Idealan ishod internalizacije je identitet u smislu samo-istosti kao pojedinca, a ne identifikacije i identiteta s objektima« (Loewald 1973,84-85). Upravo internalizacijom se naš unutarnji svijet tvori i razlikuje od vanjskoga svijeta; to je jedini put prema normalnim, zdravim odnosima prema objektima. Nove identifikacije i nove internalizacije uvijek u nekoj mjeri zahtijevaju psihièku reorganizaciju, kako unutarnji svijet raste i pomièe svoje mnoge odnose u nove modele koherencije. Analiza i tragedija proraèunata su sredstva takva rasta i reorganizacije.

Projekcija, odreknuæe, internalizacija: to je normalna drama identifikacije — poèetak, sredina i kraj edipalnog, te analitièki i tragièni lijekovi. Djetinjstvo, analiza i tragedija moraju se okonèati; moramo se odreæi od roditelja, analitièara i junaka, a svoje odnose s njima moramo internalizirati s *daimones*.

Dakle, publika se ne identificira jednostavno s junakom i ne proživljava potom prièu s njime, oblik naše identifikacije razvija se prema svojem neizbježnom kraju — upravo kao što se razvija i naša identifikacija s roditeljima, ili pak analitièki transfer, ili bilo koja druga narcistièka veza koje se moramo odreæi pod pritiskom stvarnosti. Kralj Lear mora umrijeti — premda se od njegove smrti neæe nauèiti ništa osim toga da je bila neizbježna. Više i ne treba nauèiti.

I drugi su primijetili da se naš odnos prema junaku mijenja tijekom tragedije. Ta promjena obično se opisuje terminima dvaju osjećaja koje Aristotel više puta povezuje, straha i sažaljenja: kako drama teče, naš strah pretvara se u sažaljenje. To je zapravo zdravorazumska interpretacija koja implicira pomak u identifikaciji. Primjerice, pretpostavimo da vidimo kako netko željeznim lancima tuče staru gospođu na ulici: osjetimo užas, identificirajući se s njom; no kada sve bude gotovo, napadaè pobjegne, a ona je u nesvijesti i umire, naš užas se pretvara u sažaljenje, jer se prestanemo identificirati s njom i vidimo je objektivno kao ženu koja je ozlijeđena i potrebna joj je pomoć. Simon Lester (1957) predložio je da sličan pomak postoji u tragediji: na kraju drame dovedeni smo do točke odmaknuća, kada se više ne identificiramo s junakom, već s kozmièkim poretkom koji ga je kaznio i naš užas *s njim* pretvara se u sažaljenje *prema njemu*. No iako možemo prihvatiti, pa čak i razumjeti Sudbinu, nisam siguran da se možemo identificirati s takvom apstrakcijom, osim ako nemamo njezinu jasnu sliku, kao što je Tiresija, u kojega se možemo projicirati.

Kako god bilo, zacijelo nije dovoljno reći da je naša identifikacija s junakom jednostavno okončana. Identifikacija s nekim tko je kriv i tako oštro kažnjen, uključuje nas u dramu superega, kojega se ne može èisto razriješiti jednostavnim pomakom prema sredstvu kazne. Tada bismo u najboljem sluèaju na kraju rekli: »Da, i *zaslužio* sam to!«

Ne možemo govoriti o odricanju od jake identifikacije bez internalizacije, koja se najbolje shvaća kao mehanizam oblikovanja superega. Loevvaldova analiza toga edipalnog procesa prihvaća okonèanje analize kao posebno korisne analogije, jer »iskustva koja se namjerno i èesto bolno ekspliciraju u analizi uglavnom ostanu implicitna u običnom životu«.

Analiza, shvaćena kao razrada neuroze, mijenja unutarnje odnose koji su tvorili pacijentov karakter, promičući djelomičnu eksternalizaciju tih unutarnjih odnosa i tako ih èineći dostupnim za prepoznavanje, istraživanje i reintegraciju. Djelomičnom eksternalizacijom psihičke se strukture u svojoj unutarnjoj organizaciji projiciraju na ravninu stvarnosti, gdje postaju trodimenzionalne, plastične. No, analitičar, kao što je bio sluèaj i s prvotnim roditeljskim likovima, u važnim aspektima jest samo privremeni vanjski objekt. Odnos s analitičarem, kao i odnos s roditeljskim likovima u ranijem razvoju ega, tek se treba djelomično internalizirati... Pritisak neumitnog odvajanja ubrzava tu obnovljenu internalizaciju. (1962, 259-60)

Projekcija, odreknuće, internalizacija: Loevvald u tom procesu vidi opći zakon mentalnoga života, koji će nas vratiti na dramu.

Emancipacija je proces odvajanja od vanjskih objekata... ide ruku pod ruku s radom internalizacije, koji smanjuje ili ukida osjećaj vanjske lišenosti i gubitka. Osjećaj li se odvajanje od objekta ljubavi kao lišenost i gubitak ili pak kao emancipacija i gospodstvo, ovisit će djelomice o postignuću internalizacijskog rada. Govoreći afektivnim terminima, put vodi od potištenosti, preko žalovanja do radosti. (263)

Kako je u analizi, tako je i u tragediji: i junak je privremeni objekt koji promiče djelomičnu eksternalizaciju unutarnjih odnosa te ih tako èini dostupnima prepoznavanju, istraživanju i reintegraciji. Važno je napomenuti *privremenu* narav naših odnosa s junakom. Prièa se približava kraju, pa tako i junak. Pritisak njegove sudbinske destrukcije ubrzava ponovnu internalizaciju onoga što smo projicirali na njega.

Od potištenosti preko žalovanja do radosti: to znaèi govoriti o procesu, kako kaže, afektivnim terminima. To je ključ za postignuto razumijevanje katarze u tragediji i u psihoanalizi, katarze koja obuhvaća mnogo više od onoga što su konceptualizirali Aristotel, Bernays, Anna O., Breuer i rani Freud. Katarza kao nešto više od privremena lijeka nije tek jednostavno otključavanje i otpuštanje stlaćenih emocija. Ne, ona je sudioništvo u drami prepoznavanja, istraživanja i reintegracije, koju smatram najvišim modusom identifikacije. Afektivni sudionici svjedoci su pozadinske dinamike strukturalnih promjena u procesu.

Rana zamisao daje kurativna katarza samo otpuštanje emocija, povezana je s Freudovim ranim shvaćanjem tjeskobe kao posljedice potisnutog libida. Lijek za to bilo je jednostavno otpuštanje. Njegovo kasnije shvaćanje katarze proizvod je njegove revidirane teorije tjeskobe u *Hemmung, Symptom und Angst* (1926), gdje smatra da je tjeskoba reakcija na opasnost, a tu je i dublje razumijevanje razvojnih èinitelja koji ulaze u dinamiku strukturalnih promjena, èija središnja tema je drama identifikacije.

Zaključak

Nije slučajno što se Freud 1897. na kratko vratio na svoj model drame oblikovanja superega u *Edipu* i *Hamletu*: značajna priča donosi se u tragičnim dramama, gdje naša evoluirajuća identifikacija s tragičnim junakom rekapitulira našu najprivatniju dramu. Katarza je uspješna razrada kompleksa. Ona je psihološka terapija, kao što je shvatio Aristotel, premda ne djeluje baš jednako kao laksativ.

Na kraju moram razmotriti i *sadržaj* naše identifikacije s junakom. Usredotočio sam se na priču, a ne na lik, slijedeći Aristotelovu tvrdnju da je priča važnija. Ali tko je junak s kojim se identificiramo? Ako je on ego-ideal, zašto ima mane? I zašto mora toliko patiti? Što nam identifikacija može reći o pojmu *hamartia*?

Hamartia se teško definira i prevodi, a često je pojam teško pronaći, a kamoli analizirati i u samim djelima. Je li to mana, pogreška ili krivi korak? I što kao *hamartia* vidimo u Edipu, Prometeju, Hamletu ili čak kralju Learu? Zar ih kritika ne vidi uglavnom kao jake ali zagonetne likove koje bogovi okrutno i nepravedno satiru? Nije li njihova mana zapravo naš osjećaj da oni *mora* da su krivi kad trpe takvu kaznu — to jest, radi li se o projekciji naše vlastite krivnje? Unatoč svojoj snazi, nije li junački lik zapravo posve nevažan?

Možda je ključ za likove u tim dramama ona tajanstvena maska. Tragična maska bezizražajna je poput analitičareva lica, prazna je poput ekrana za naše projekcije, za naš transfer. Ne treba zaboraviti da je katarza pitanje priče, a ne lika. Kao što sam rekao na početku, svi se u publici razlikuju i naša identifikacija s junakom bit će drukčija. Sjetimo se Hamleta: to je bogat lik, kao i svi tragični junaci, no paradoksalno je zagonetan poput prazne maske. Za Eisslera (1971, 22, 47, *passim*) ta radikalna dvosmislenost bitno je svojstvo drame i izvor njezine snage. Zdravi i ljudi, moralni i izopačeni, invalidni, mladi i stari, pa čak i muškarci i žene — svi mogu glumiti Hamleta, svi se mogu identificirati s njim; mnogobrojne su interpretacije njegova lika, jer je on savršen objekt za privremeni transfer.

No svi se mi na kraju odrekujemo svoje narcističke edipalne fantazije i internaliziramo ih. Drama mora imati kraj. Tragedija, kao i književnost općenito, pomaže nam ovladati tim procesom, koji se beskrajno ponavlja u našem psihičkom životu, pozivajući nas da uđemo u dramu kontrolirane regresije i razvoja. Dakako, iz drugoga kuta ona uvijek izgleda kao ludilo.

Bibliografija

Aristotel. *On poetry and Style*. Preveo G. M. A. Grube. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1958.

Dalma, Juan. »La Catarsis en Aristoteles, Bernays y Freud.« *Revista de Psiquiatria y Psicologia Medical* 4(1963): 253-68.

Eissler, Kurt. *Discourse on Hamlet and »Hamlet«: A Psychoanalytic Inquiry*. New York: International University Press, 1971.

Freud, Sigmund. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Uredio i preveo James Strachey. 24 sveska. London: Hogarth, 1953-74.

Studies in Hysteria (1895), 2. sv. (s Josefom Breuerom).

Group Psychology and the Analysis of the Ego (1921), 18. sv.

Inhibition, Symptoms, and Anxiety (1926), 20. sv.

Freud, Sigmund. *The Complete Letters to Wilhelm Fliess*. Uredio i preveo Jeffrey M. Mason. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985.

Lain Entralgo, Pedro. *The Therapy of the World in Classical Antiquity*. Preveli L. Rather i J. Sharp. New Haven: Yale University Press, 1985.

Lesser, Simon. *Fiction and the Unconscious*. Chicago: University of Chicago Press, 1957.

Loevvald, Hans. »Internalization, Separation, Mourning, and the Superego« (1962), »On Internalization« (1973). U Loevvald, *Papers on Psychoanalysis*. New Haven: Yale University Press, 1980.

Nichols, Michalel, i Zax, Melvin. *Catharsis in Psychotherapy*. New York: Gardner, 1977.

Platon. *The Ion*. Preveo B.Jovvett. U *Criticism: The Major Statements*, uredio Charles Kaplan. New York: St. Martin's Press. 1975.

Ricoeur, Paul. *The Symbolism of Evil*. Translated by E. Buchanan. Boston: Beacon Press, 1967.

Schafet. Roy. *Aspects of Internalization*. Nevv york: International Universities Press, 1968.

Shelley, Percy Bysshe. »A Defense of Poetry« (1821). In *Shelley 's Poetry and Prose*, edited by D. Reiman. Nevv York: W. W. Norton, 1977.

Smith, Joseph H. »Identificatory Styles in Depression and Grief« *International Journal of Psycho-Analysis* 52 (1971): 259-66.

Smith, Josph H. »On the Work of Mourning« In *Berreavement: Its Psychosocial Aspects*, edited by Bernard Schoenberg and Irvvin Gerber. Nevv York: Columbia University Press. 1975.

Vokan, Vamik. »RE-Grief Therapy« In *Berreavement: Its Psychosocial Aspects*, edited by Bernard Schoenberg and Irvvin Gerber. Nevv York: Columbia University Press. 1975.

Wollheim, Richard. »Identification and Imagination« In *Freud*, edited by Richard Wollheim. Garden City. N. Y.: Doubleday Anchor, 1974.