

„MUZEUL INOCENȚEI” CA ARHIVĂ A ABSENȚEI

ALEXANDRA-ANTONETA PETRESCU^[1]

Romanul „Muzeul inocenței” de Orhan Pamuk – recent adaptat într-o producție a unui serviciu de streaming – oferă punctul de plecare pentru o explorare psihanalitică a pierderii obiectului iubirii. Analiza urmărește relația dintre Kemal și Fusun ca formare și destrămare a unui câmp intersubiectiv în care dorința și identitatea sunt constituie reciproc. Pornind de la Freud către conceptele de spațiu potențial și obiect tranzițional ale lui Donald Winnicott, și de la travaliu al negativului (Andre Green) până la câmp intersubiectiv (Thomas Ogden, Robert Stolorow), articolul examinează transformarea pierderii lui Fusun într-un proiect muzeal dedicat memoriei sale. Colecția de obiecte asociate iubitei este interpretată ca o formă melancolică de conservare a obiectului pierdut, iar muzeul ca o sublimare culturală a acestei relații. Obiectele devin purtătoare ale unei prezențe absente, iar romanul, citit în paralel cu adaptarea televizată, reflectă modul în care negativul poate fi organizat într-o formă colectivă și simbolică.

CUVINTE-CHEIE: absență, negativ, doliu, melancolie, obiect tranzițional, intersubiectivitate

Romanul și mini-seria *Muzeul inocenței* oferă un cadru narativ fertil pentru o explorare psihanalitică a felului în care dorința, pierde-

¹ Alexandra-Antoneta Petrescu este psiholog clinician sub supervizare și psihoterapeut psihanalitic în formare în cadrul INSIGHT - Asociația pentru promovarea psihanalizei teoretice și clinice. Email: aiaciu@gmail.com

rea și memoria organizează relația cu obiectul iubit. În paralel cu traseul parcurs de iubirea dintre cei doi protagoniști, textul lui Orhan Pamuk propune o meditație asupra absenței și cum poate aceasta să fie organizată și conservată prin colecționarea obiectelor materiale care i-au aparținut iubitei pierdute și prin construirea unui muzeu dedicat iubirii lor.

Acțiunea romanului se desfășoară în Istanbulul anilor 1975, un spațiu cultural tensionat, aflat între modernitate și tradiție. Orașul devine mai mult decât un decor; el funcționează ca un cadru psihic colectiv care conține conflictele personajelor. Didier Anzieu descrie această funcție în lucrarea *Le Moi-peau* din 1985, ca un „Eu-piele”, un Eu conținător – definit ca o reprezentare pe care copilul o construiește despre sine și care derivă din experiența pielii care învelește, delimitează și protejează viața psihică. Cartea, ca și mini-seria cu același nume, zugrăvește epoca și prin lentila dinamicii de familie, expunând conflictul tacit dintre părinții care funcționează după legi rigide versus tinerii sufocați de regulile vechi și aflați în căutarea unui alt fel, mai liber, de a trăi.

În centrul romanului se află Kemal, un bărbat din elita socială a Istanbulului, a cărui viață pare stabilă dar și pre-stabilită: familie respectabilă, un viitor social sigur și de succes, plus o logodnică potrivită. O dimensiune esențială pentru înțelegerea organizării psihice a lui Kemal provine din acest context cultural, burghez, prezent în Turcia anilor 1970, conform căruia băiatul era adesea investit narcisic de către familie, ca purtător al statutului și continuității tribului. El este „cel ales”, beneficiar al unui destin deja configurat, în care alegerea unei soții adecvate din punct de vedere social și economic face parte din ordinea obișnuită. Astfel, subiectul este lipsit de capacitatea de a-și

alege relațiile prin efort și negociere, și este încurajat să primească relațiile drept confirmări ale poziției sale. Din perspectivă freudiană, acest aspect al personajului Kemal reprezintă organizarea primară narcisică a unui Eu susținut de idealurile sociale ale clasei din care face parte. Logodna cu Sibel este o alegere conformă cu Idealul Eului – cu acel set de valori care odată internalizat, structurează identitatea socială a individului. Iar tocmai această parte stabilă a identității se fragilizează la întâlnirea cu cealaltă femeie, cu Fusun.

Printr-o întâmplare izvorâtă din dorința protagonistului de a-i face o surpriză logodnicei sale, Kemal se întâlnește cu frumoasa Fusun și se îndrăgostește. Inițial, relația dintre Kemal și Fusun poate fi înțeleasă tot ca o funcționare în registrul narcisismului primar al lui Kemal. Acesta își tratează iubita ca pe un „dat” disponibil oricând pentru satisfacerea dorinței. Astfel, Fusun nu apare ca subiect autonom la început, ci mai mult ca un obiect prin intermediul căruia Kemal își poate regla investiția afectivă în mod unilateral. Granița dintre Eu și obiect rămâne insuficient diferențiată aici.

Relația celor doi este marcată de o primă ruptură, apoi de o lungă perioadă de apropiere abstinentă și în final, de pierdere definitivă prin moartea lui Fusun. Criza intervine deci în momentul în care obiectul își afirmă autonomia și se retrage iar ulterior dispare, iar Kemal este nevoit să confrunte realitatea relației de obiect. Această schimbare marchează pentru Kemal trecerea către un narcisism secundar, în care relația cu obiectul implică pierdere, limitare și suferință. În „Doliu și melancolie” Freud (1917) descrie procesul de doliu prin felul în care subiectul își retrage investiția libidinală din obiectul pierdut și o reinvestește în alte relații. Dar atunci

când acest proces eșuează, apare melancolia, în care obiectul pierdut este internalizat într-o formă rigidă și Eul rămâne fixat într-o relație cu acesta.

Muzeul Inocenței poate fi descifrat ca o dramatizare a acestei fixări melancolice. Iar demersul lui Kemal de a colecționa obiecte asociate cu Fusun sugerează o încercare de a conserva relația cu obiectul absent prin intermediul substituițiilor materiale. Din această perspectivă analiza textului invită la folosirea conceptului de travaliu al negativului formulat de Andre Green (1999), pentru a descrie modul în care psihicul organizează experiențele de pierdere și absență.

Îndrăgostirea ca spațiu intersubiectiv

În psihanaliză, îndrăgostirea nu este doar un fenomen afectiv individual, ci un spațiu în care se întâlnesc două funcționări psihice care se transformă și se reflectă reciproc, construind astfel un câmp emergent, intersubiectiv. De la modelul freudian al proiecției până la teoriile contemporane ale intersubiectivității, îndrăgostirea ca experiență psihică nu poate fi înțeleasă exclusiv în termeni intrapsihici (în interiorul psihicului fiecăruia dintre subiecți), ci trebuie conceptualizată ca emergentă în cadrul relațiilor dintre subiecți (interpsihic), așa cum a fost definită de Stolorow, Atwood & Orange (2002).

Th. Ogden descrie realitatea psihică emergentă, care apare la întâlnirea a două minți, prin conceptul de „al treilea analitic”, în lucrarea sa cu același nume. Relația dintre Kemal și Fusun poate fi înțeleasă ca formare a unui astfel de câmp intersubiectiv. Dorința lor se constituie astfel în spațiul dintre cei doi. Primul dialog dintre Kemal și Fusun are loc într-un magazin

de lux, unde Fusun este vânzătoare, iar Kemal este unul dintre clienții înstăriți. Magazinul funcționează simbolic ca un spațiu de tranziție între două lumi sociale diferite. În termenii intersubiectivității, acest spațiu permite apariția unui câmp relațional în care identitățile sociale ale celor doi pot fi suspendate. Începutul relației lor capătă astfel forma unei regăsiri reciproce, în care fiecare devine pentru celălalt oglinda unui „alter ego” prin împărtășirea amintirilor comune din copilărie, dintr-o vârstă aparținând inocenței fiecăruia. Rememorarea bucaților de istorie comună devine astfel un leitmotiv al poveștii și favorizează coloratura nostalgică a descrierilor din roman, dar și lumina difuză, caldă, a cadrelor din interiorul producției televizate.

În același timp, această relație poate fi conceptualizată prin prisma teoriei lui D. Winnicott privind spațiul potențial. În *Joc și realitate*, Winnicott (2003/1971) descrie spațiul potențial ca o zonă intermediară dintre realitatea internă și cea externă în care se nasc experiențele de joc, creativitate și întâlnire autentică. Relația celor doi pornește sub pretextul înapoierii banilor dați pe geanta pe care Kemal o cumpărase pentru Sibel, dar și în urma propunerii lui Kemal de a o ajuta pe fată cu pregătirea pentru examen. Pe măsură ce investiția afectivă reciprocă se intensifică, relația celor doi depășește cadrul convențional al întâlnirilor și se transformă într-o legătură pasională. În acest context, Kemal se folosește de un apartament nelocuit, aparținând familiei lui. Apartamentul Merhamet funcționează precum un spațiu potențial, un spațiu al „îndurării” (aflăm chiar din traducerea cuvântului din limba turcă), în care realitatea este suspendată, iar relația dintre Kemal și Fusun capătă valențele unei experiențe intime și creatoare. Reme-

morând această perioadă, Kemal exclamă: „Am trăit cea mai fericită clipă din viața mea, dar nu știam că sunt fericit.” (Pamuk, 2010, p68) Afirmatia e revelatoare pentru structura temporală a romanului și a seriei Netflix, care expune constant cititorul / privitorul la suprapunerea timpului trăit cu timpul trecut, astfel încât sensul experienței devine accesibil retrospectiv.

Dacă inițial apartamentul este folosit de către mama lui Kemal pentru depozitarea lucrurilor vechi și demodate, ulterior Kemal preia inconștient ideea și transformă locul într-un prim depozitar al obiectelor iubirii, un proto-muzeu.

Felul în care relația dintre Kemal și Fusun funcționează ca un spațiu potențial winnicottian, viu, în care jocul și autenticitatea celor doi se exprimă liber, este sugerat și de gesturile discrete, copilărești, încărcate de tensiune și de tandrețe ale celor doi. Relevantă atât în roman cât și în cadrul ecranizării, este secvența în care cei doi merg pe trotuare opuse, își sincronizează pașii și mișcările, într-un acordaj suficient de bun, căutându-se din priviri, în timp ce strada îi desparte. Scena accentuează caracterul fragil și secret al relației lor, ideea de apropiere fără atingere, ideea de a fi aproape unul de altul, dar separați (prin diferențele de clasă socială, iar mai târziu prin separarea reală).

Există și un spirit ludic care aparține autorului și care se dezvăluie prin felul în care construiește sistemul de nume al personajelor. Pamuk pare să se joace cu rezonanțele culturale și simbolice ale acestora, oferind astfel indicii subtile despre dinamica personajelor. Sibel este un nume asociat zeiței Cybele, simbol al feminității și al forței naturii; Fusun înseamnă „farmec”/”incantație” în limba turcă, sugerând caracterul fascinant, chiar hipnotic al prezenței sale pentru Kemal; iar Kemal derivă dintr-un termen

arab tradus prin „perfecțiune”/ „maturitate”. Aceste semnificații funcționează mai mult decât ca niște etichete simbolice, ci și ca elemente ale unui joc în interiorul textului care amplifică dimensiunea psihologică și afectivă a poveștii.

Pierderea și travaliul negativului

În Istanbulul burghez al anilor 1970 căsătoria între rude era o practică des întâlnită așa că întâlnirile celor doi beneficiază inițial de o justificare socială acceptabilă (pregătirea lui Fusun pentru examenul de absolvire). Însă relația lor intimă se dezvoltă într-un registru incompatibil cu statutul de bărbat logodit al lui Kemal. Rolul pedagogic asumat de Kemal față de ruda sa mai tânără accentuează diferențele de educație și de poziție socială dintre cei doi. Acest aranjament relațional configurează o asimetrie de statut și de experiență, care arată cum fiecare dintre ei investește afectiv relația. Mai mult, faptul că Fusun are doar optsprezece ani subliniază diferența de maturitate dintre cei doi. Dintr-o perspectivă psihanalitică această configurație poate fi înțeleasă ca o dinamică de idealizare și de identificare: pentru Fusun, Kemal apare ca o figură de referință, purtătoare de capital social și idealizată, în timp ce pentru Kemal – poziția sa de „mentor” funcționează ca suport narcisic care îi consolidează sentimentul de control și de superioritate în relație.

În săptămânile în care cei doi se întâlnesc în mod repetat în apartamentul Merhamet, Kemal nu renunță la proiectul său de viață inițial și își continuă planurile de căsătorie cu Sibel. La un moment dat, el oficializează logodna și trimite invitații tuturor cunoscuților, inclusiv familiei lui Fusun.

Pentru Kemal, relația cu Fusun pare să funcționeze ca o paranteză afectivă înainte de intrarea în ordinea prestabilită a căsătoriei burgheze, ca și cum cele două registre ar putea rămâne fundamental separate și fără consecințe: pasiunea clandestină și viitorul conjugal. Acest gen de separare a experienței sugerează o formă de negare a implicațiilor afective ale relației și o menținere a poziției narcisice primare, în care dorința poate fi trăită fără a perturba structura identitară și socială a subiectului. Pentru Fusun însă, relația are un caracter mult mai totalizant, iar întâlnirile cu Kemal au dimensiunea unei promisiuni existențiale. Felul în care fiecare investește în relație arată modul diferit în care fiecare dintre ei înțelege de fapt relația: Kemal o tratează ca pe un episod separat de cursul vieții lui sociale prestabilite, iar Fusun o trăiește ca pe un angajament implicit, cu așteptarea continuității și recunoașterii în timp.

Atunci când Fusun dispare abrupt, fără explicații, după petrecerea fastuoasă de logodnă dintre Kemal și Sibel, o face pentru că descoperă cât de precar este locul pe care ea îl ocupă în viața lui Kemal. Gestul ei este unul de retragere dintr-o relație imposibil de susținut psihic din cauza conflictului resimțit dintre promisiunea afectivă trăită și realitatea socială. Fusun refuză să ocupe un loc marginal în viața iubitului ei, iar absența ei este și expresia unei rupturi intersubiective în care diferențele de investiție și de poziționare psihică dintre cei doi devin imposibil de reconciliat.

Dispariția bruscă a lui Fusun inaugurează o experiență radicală a negativului pentru Kemal. În termenii lui Andre Green, negativul nu este o simplă lipsă, ci o forță organizatoare a psihicului. Kemal nu e capabil să simbolizeze pierderea, așa că reprezentarea obiectului în psihic devine imposibilă

sau se destramă. El se duce la apartamentul Merhamet și o caută în lipsă, o așteaptă zile în șir, dar Fusun nu se întoarce. Nu există confruntare, nu există vreo scenă de despărțire, ceea ce împiedică elaborarea simbolică a pierderii. Această tăcere completă este de fapt, momentul real al rupturii. Absența lui Fusun produce în Kemal o fisură în continuitatea experienței sale de sine. Kemal își pierde treptat interesul pentru Sibel și se retrage din viața socială de până atunci, fiind dominat de o stare de vid interior și de vinovăție. Deși într-o primă etapă, Kemal încearcă să continue logodna, el devine tot mai incapabil să susțină rolul viitorului soț perfect pe care mediul social i-l impunea. Pe măsură ce tensiunea dintre experiența sa interioară și poziția sa socială devine tot mai dificil de suportat, relația cu Sibel începe să se destrame, iar logodna se rupe în cele din urmă.

Momentul în care Sibel ajunge să înțeleagă adevărata natură a situației pune o limită definitivă prin renunțarea la căsnicia ideală și prin confruntarea realității propriei poziții în relația cu Kemal. Ea formulează o critică lucidă la adresa contradicțiilor pe care le observă la Kemal ca reprezentant al masculinului în societatea tradițională turcă a momentului. Kemal își acordă libertatea de a trăi experiențe pasionale în afara logodnei, în timp ce femeia pe care ar vrea s-o ia de nevastă ar trebui să rămână supusă exigențelor unei purități morale idealizate. Din perspectivă psihanalitică această „dublă măsură” aplicată de protagonist poate fi expresia unei scindări în reprezentarea femininului. Relația cu Fusun și cea cu Sibel par să organizeze două registre diferite ale relației lui Kemal cu obiectul feminin, dificil de integrat în mod unitar. Iar incapacitatea lui

de a reuni psihic iubirea, dorința, pe de o parte, cu idealizarea, pe de altă parte, contribuie la destrămarea proiectului său conjugal în cele din urmă.

În continuare Kemal se adâncește într-o stare de melancolie profundă, sprijinit doar de activitatea de colecționare a obiectelor care i-au aparținut iubitei Fusun și căutând înfrigurat silueta acesteia prin toate cotloanele Istanbulului. Kemal fie revine constant la apartamentul Merhamet ca să o aștepte, fie întreabă cunoscuții și rudele despre ea, fie o caută disperat, fără direcție, prin oraș. În locul procesului de doliu reușit, descris de Freud, apare o organizare melancolică a relației cu obiectul pierdut. Subiectul răspunde la pierdere printr-o formă de încorporare psihică a obiectului, evitând astfel experiența separării. Fusun devine un obiect intern fixat într-un timp suspendat al memoriei, iar viața psihică a lui Kemal se organizează în jurul acestei absențe. Această identificare narcisică funcționează pentru Kemal ca o apărare împotriva nu doar a pierderii obiectului iubit, dar și a pierderii unei părți din sine.

Ruptura reprezintă și momentul nașterii obsesiei sale, în jurul căreia se va organiza întreaga viață a lui Kemal: „Fiecare obiect păstrat era o dovadă vie că acele clipe au existat cu adevărat.” (Pamuk, 2010, p123) declară eroul în acest punct. Iar obiectele devin suporturi ale memoriei și substitute ale persoanei iubite. Obiectele nu sunt neutre – cum erau cele depozitate în apartament de către mama lui Kemal – ci acum sunt impregnate de corporalitatea relației în absența corpului real al iubitei. Actul de a colecționa aceste obiecte reprezintă o tentativă de a conserva legătura cu corpul absent.

Andree Green oferă o perspectivă complementară asupra acestor procese prin distincția dintre *insight* și ceea ce el denumesc *painsight*. În situațiile în

care pierderea nu poate fi simbolizată, în locul unei înțelegeri reflexive apare o cunoaștere prin durere. Subiectul nu înțelege pierderea, ci o trăiește ca pe o experiență continuă, care devine singura formă a existenței sale psihice. Această „algoviziune” transformă durerea într-un mod de a menține coeziunea Eului. În acest sens comportamentul lui Kemal poate fi citit nu doar ca o fixare melancolică, ci și ca o formă de menținere a identității prin suferință. Durerea devine dovada continuității relației cu obiectul și, implicit, al existenței proprii.

Melancolie și identificare

În cele din urmă, Kemal descoperă locul unde trăiește Fusun. Ea locuiește în continuare alături de părinții ei și este acum căsătorită cu un tânăr regizor aspirant. Din acest moment începe o nouă și lungă etapă a relației celor doi, una îndelungată, dar lipsită de reciprocitate. Kemal începe să frecventeze regulat casa familiei lui Fusun și petrece ani întregi la mesele familiei, sperând într-o reapropiere. Absurd de devotat, în ciuda normelor sociale, Kemal devine o prezență constantă în viața lor timp de opt ani lungi.

În timpul vizitelor Kemal păstrează aproape tot ce atinge Fusun: cercei, pahare, bibelouri, agrafe de păr, șervețele, dar mai ales, mucerile de țigară atinse de buzele ei (mii la număr), ajutat de complicitatea tacită a părinților fetei. Fiecare obiect devine o relicvă a iubirii pierdute. „Adevăratul muzeu este locul unde timpul se transformă în spațiu.” spune Kemal și continuă: „Anii au trecut, dar pentru mine timpul s-a oprit în ziua în care am pierdut-o.” (Pamuk, 2010, p157) În aceste afirmații se conturează

experiența unui timp profund subiectiv, care nu mai coincide cu timpul cronologic al realității. Obiectele colecționate devin astfel purtătoarele unor fragmente de timp înghețat, de multiple momente ale întâlnirii cu Fusun.

Din perspectivă psihanalitică aceste obiecte pot fi înțelese ca suporturi materiale ale obiectului intern. Ele permit menținerea unei relații cu obiectul pierdut într-o formă materială. De asemenea, ele funcționează ca substituții ale corpului absent al lui Fusun și ca suporturi de memorie ale relației lor.

Privită dintr-o perspectivă relațională, lipsa mutualității devine elementul central al acestei etape. Relația dintre cei doi nu mai există ca experiență împărtășită, ci este menținută aproape exclusiv în spațiul interior al lui Kemal. Muzeificarea obiectelor funcționează ca o strategie de conservare a relației, dar și de suspendare a trecerii timpului. Relația este fixată în obiecte și își pierde vitalitatea experienței vii, a unui *celălalt*. Psihanalitic, această organizare amintește de dinamica melancoliei, în care obiectul pierdut este încorporat fără a putea fi pe deplin simbolizat. Kemal proiectează pierderea într-o formă rigidă, iar Fusun devine un obiect intern fixat, asociat cu idealul unei inocențe pierdute. În locul unui proces de doliu, care ar permite transformarea relației cu obiectul pierdut, experiența psihică rămâne fixată în jurul conservării acesteia.

Repetitivitatea ritualurilor (vizitele, subtilizarea obiectelor din casa lui Fusun, contemplarea ulterioară a acestora și rememorarea momentelor trăite) fac parte dintr-o economie psihică orientată spre conservare. Aceste ritualuri funcționează ca mecanisme de apărare menite să protejeze subiectul atât de pierdere, cât și de transformările dureroase pe care elaborarea pierderii le-ar implica.

Pe parcursul acestor ani de frecventare asiduă Fusun visează să devină actriță, iar soțul acesteia aspiră să devină regizor. Se discută constant despre filme, proiecte, scenarii posibile, iar Kemal finanțează și încurajează direct sau indirect inițiativele și ambițiile celor doi. Kemal își impune o disciplină constantă și extremă, deși este permanent marcat de gelozie, frustrare și dorință reprimată. Această dimensiune a personajului arată capacitatea acestuia de auto-anulare și de răbdare obsesivă, care îl conduce către o dispoziție afectivă dominată de tonalitatea depresivă. Suferința prelungită continuă să fie un mod de a exista atât în relație, cât și ca individ.

În jurul protagonistului lumea continuă să se schimbe. Magazinul în care Kemal o întâlnise prima dată pe Fusun, dispare, strada și clădirea în care se afla apartamentul Merhamet suferă transformări, tatăl lui Kemal moare, Sibel se logodește cu prietenul pe care odinioară îl respingea, iar mama lui Kemal îmbătrânește. Dar pentru Kemal timpul se înfășoară și încremenește, fixat în jurul figurii lui Fusun.

Sublimare și cultură

După această perioadă de devotament unilateral din partea lui Kemal apare o breșă în configurația relațională atunci când căsnicia lui Fusun începe să se destrame și pentru prima dată, se deschide posibilitatea concretă ca cei doi să fie împreună. Separarea dintre Fusun și soțul ei nu este una explozivă, ci rezultatul unei erodări lente a relației. Odată cu dispariția cadrului formal al căsătoriei, tonul interacțiunilor dintre Kemal și Fusun se modifică.

Pentru Kemal acest moment pare să confirme sensul așteptării și să aducă împlinirea dorinței sale. Pentru Fusun însă, situația rămâne marcată de resentimentele legate de trecut, în special de momentul în care Kemal a ales să continue logodna cu Sibel. Acest gest a produs în Fusun o rană narcisică profundă și o experiență în care ea s-a simțit devalorizată în relația cu Kemal.

Cei doi încep totuși să petreacă timp împreună, chiar și în afara cadrului familial, cu acordul celor două mame. Între timp tatăl lui Fusun moare în urma unui atac de cord, astfel că un ultim potențial obstacol este eliminat din calea oficializării viitoarei relații. În timpul acestor întâlniri, Fusun învață să conducă mașina, iar cei doi plănuiesc o călătorie la Paris. Aceasta urmează să fie prima deplasare ca un „cuplu posibil” și marchează ieșirea din rutina celor opt ani. Călătoria conține promisiunea unui nou început pentru protagoniști.

Totuși în timpul călătoriei, tensiunile latente ies la suprafață. Furia acumulată de Fusun și reproșurile față de trecut devin tot mai apăsătoare, iar atmosfera dintre cei doi se încarcă progresiv. În ziua accidentului, Fusun este cea care conduce mașina. Acest gest simbolizează o inversare a polilor de putere din relația lor. Dacă timp de ani de zile Kemal controlează ritmul și direcția relației, acum Fusun ocupă poziția celui care deține controlul. Tentativa de a rescrie trecutul printr-un nou început eșuează definitiv odată cu accidentul în care Fusun își pierde viața. Deși ușa viitorului părea deschisă, viitorul nu mai apucă să existe.

Gestul imediat ulterior morții lui Fusun, cel al muzeificării este reluat într-o manieră grandioasă, hiperbolizată. Kemal cumpără casa familiei lui Fusun și începe să organizeze obiectele acumulate până atunci, într-un proiect muzeal destinat publicului. În acest punct, actul colecționării în-

cepe să se transforme: ceea ce fusese inițial un mecanism defensiv de conservare a relației pierdute se apropie treptat de un proces de sublimare. Suferința personală nu dispare, dar este transformată într-un mod simbolic și organizată sub formă de arhivă materială a memoriei și dorinței.

Prin deschiderea muzeului către publicul larg, experiența strict privată a pierderii devine una împărtășită și astfel, mai ușor tolerabilă. Obiectele capătă valoare simbolică colectivă, iar negativul apare integrat într-o formă culturală care oferă sens durerii.

În sens psihanalitic, conceptul de obiect tranzițional, formulat de Winnicott, oferă o perspectivă utilă asupra acestui proces de transformare a relației cu obiectul pierdut. Obiectele tranziționale mediază tranziția copilului de la dependența primară față de obiectul matern către recunoașterea realității externe. Ulterior, Winnicott extinde această idee la nivelul experienței culturale, sugerând că arta și instituțiile culturale pot fi înțelese ca forme elaborate ale spațiului potențial. În această paradigmă, muzeul construit de Kemal poate fi văzut ca un obiect tranzițional cultural. Ceea ce fusese inițial o colecție privată devine un spațiu simbolic deschis altora. Astfel, experiența individuală a pierderii este transformată într-o formă de culturală de memorie. Muzeul funcționează ca un spațiu potențial colectiv, în care absența poate fi reprezentată și împărtășită.

Romanul însuși funcționează ca un dispozitiv relativ al acestei elaborări, un proces de reorganizare retrospectivă a experienței, în logica psihanalitică a *apres-coup*. Povestea devine astfel spațiul în care trecutul este reinterpretat și integrat într-o formă simbolică coerentă.

Muzeul inocenței poate fi înțeles ca o expunere a modului prin care dorința și pierderea modelează identitatea subiectivă. Muzeul apare și ca un spațiu intermediar între doliu și negare, între memoria vie și conservarea rigidă a experienței. Muzeul ilustrează și o soluție culturală la problematica negativului: atunci când obiectul nu mai poate fi atins, urmele sale pot fi organizate într-o arhivă a pierderii, ca o formă complexă de organizare a negativului. Romanul arată cum absența nu este doar o lipsă, ci o formă de prezență modificată, care continuă să structureze activ viața psihică a individului.

În mod semnificativ, această ficțiune literară are un corespondent și în realitate. Orhan Pamuk a construit în realitate Muzeul inocenței în Istanbul transformând o casă din cartierul Beyoglu, locuită între anii 1975-1999 de către familia Keksim, într-un spațiu muzeal inspirat de roman. Autorul a adunat minuțios exponatele și le-a așezat în cele 83 de vitrine ale muzeului pentru a ilustra cât mai fidel felul în care trăiau, vedeau, aveau personajele romanului din acea vreme. Obiectele aparțin cotidianului și au rolul de a reflecta în detaliu societatea capitalei turce din clasa mai înstărită a acelei perioade. Chiar dacă muzeul este un „muzeu al unei cărți despre un muzeu”, realitatea obiectelor din interior oferă vizitatorilor experiența unui „trecut recent” fictiv, reconstituit. Muzeul atrage atenția asupra umanității ascunse în micile obiecte și gesturi banale ale vieții de zi cu zi, și invită privitorul la un exercițiu de curiozitate empatică față de poveștile individuale, pe care acestea le pot conține.

BIBLIOGRAFIE

- Anzieu, D. (1989). *Le Moi-peau*. Paris: Dunod. / Brearley, M. (1997). Psychoanalysis and the Body-Mind Problem. *International Journal of Psycho-Analysis*.
- Green, A. (1999). *The work of the negative*. Free Association Books.
- Freud, S. (1923/2017). *Psihologia inconștientului* (Opere esențiale, vol. 3). București: Editura Trei.
- Ogden, Th. (1994). The analytic third. *International Journal of psychoanalysis*.
- Pamuk, O. (2010). *Muzeul inocenței*. București: Editura Polirom
- Stolorow, R., Atwood, G., & Orange, D. (2002). *Worlds of Experience*. New York, NY: Basic Books.
- Winnicott, D. (1970). Transitional objects and transitional phenomena. *International Journal of psychoanalysis*.
- Winnicott, D. (2003/1970). *Joc și realitate*. New York, NY: Basic Books.