

CZU: 613.88

<https://doi.org/10.52505/llf.2024.2.11>

SUBLIMARE ȘI IMPOSIBILĂ SUBLIMARE: MODIGLIANI

Daniela LUCA

Doctor în psihanaliză și psihopatologie

E-mail: danielaluca2@gmail.com

ORCID: 0009-0001-7307-927X

Societatea Română de Psihanaliză

SUBLIMATION AND IMPOSSIBLE SUBLIMATION: MODIGLIANI

Abstract: Sublimation, the creative act/process often appear as an attempt at psychic survival in the face of painful, insurmountable, indescribable experiences. Creating becomes an attempt to stop the bleeding of pain, as we also discover in Modigliani's creation. Since childhood he has faced illness and pain, suffering and loss, trying to transform them through painting, not to get rid of suffering, but to become the one who destroys his creations when anger, despair, violence are uncontrollable. But the suffering at the center of the creative process does not always refer to a trauma present in the reality or in the history of the creator's life: it is not necessary to know the author's biography to understand that the work is also an attempt to elaborate pain. We will try to illustrate how sublimation and the creative act can be brought to an impasse, they can be impossible, even for creative geniuses, when destructive impulses reach a deadly paroxysm.

Keywords: creative act, creativity, destructiveness, fascination, idealization, sublimation, suffering.

Rezumat: Sublimarea, actul/procesul creator apar adesea ca o încercare de supraviețuire psihică în fața unor experiențe dureroase, insurmontabile, de nedescris. A crea devine o încercare de a opri hemoragia durerii, cum descoperim și în creația lui Modigliani. Încă din copilărie s-a confruntat cu boala și durerea, suferința și pierderea, încercând să le transforme prin pictură, nu pentru a scăpa de suferință, ci pentru a deveni el însuși cel care își distruge creațiile atunci când furia, disperarea, violența sunt de nestăpânit. Dar suferința în jurul căreia se concentrează procesul creator nu se referă întotdeauna la o traumă existentă în realitate sau care poate fi identificată la o analiză a vieții creatorului: nu este nevoie să cunoaștem biografia autorului pentru a înțelege că opera este și o încercare de elaborare a durerii. Vom încerca să ilustrăm cum sublimarea și actul creator pot ajunge în impas, pot fi imposibile, chiar și la geniile creatoare, atunci când pulsionile distructive ating paroxismul mortifer.

Cuvinte-cheie: act creator, creativitate, distructivitate, fascinație, idealizare, sublimare, suferință.

Motto

*Cu un ochi privești la lumea din afară,
în vreme ce cu celălalt te uiți în tine însuși.*

Amedeo Modigliani

Introducere, sau *dincoace de mitul sublimării și al creației perfecte*

Prin încercarea noastră continuă de a cunoaște marii artiști și îndeosebi geniul lor, îi așezăm adesea pe un pedestal, idealizându-i, idolatrizându-i chiar, sau presupunem că ar fi niște ființe din altă lume, cu resurse creatoare, vitale, psihice și idei uneori de nepătruns. Acest *mit*, deși comun, ne îndepărtează de tot ceea ce împărtășesc cu noi – omenescul – și ne face să simțim că realizările, creațiile și geniul lor depășesc cu mult capacitatea noastră creatoare. Este însă important să *demistificăm* ideea/clișeul că artiștii s-ar deosebi în mod radical de noi, „omenii de rând”, că ar fi un fel de „supraoameni”, analizând modul în care capacitatea lor creatoare și sublimatoare, sublimul lor creat sunt parte din natura umană. Deși fiecare artist este diferit, există anumite configurații și trăsături ale personalității lor care necesită explorare, așa încât să le înțelegem și să ne putem apropia de lumea lor creatoare fără a ne simți străini, stingheri, neadecvați.

Procesul creator, procesul sublimator implică o distanțare a subiectului de obiect și are ca rezultat o transformare a investiției sale în Se, într-o identificare a Eului cu obiectul intern și obiectul creat. Regăsim astfel modelul identificării narcisice – și, odată cu el, *travaliul melancoliei* sau, dimpotrivă, riscul prăbușirii melancolice. În acest sens, Freud, în articolul său *Doliu și melancolie* (1917), a analizat trecerea de la această identificare narcisică primară la identificările isterice, secundare. Sunt oare capacitățile de elaborare a identificărilor narcisice/melancolice determinate *exclusiv* de disoluția conflictului Oedip și de particularitățile sublimării (secundare) care însoțesc acest proces? De fapt, riscul prăbușirii melancolice, care corespunde posibilității de invazie a obiectului primar, se manifestă *încă de la începutul vieții psihice*. Acest *obiect primar, idealizat, idolatrizat*, este posibil să fie supraestimat într-o asemenea măsură, încât ar putea lua, *încă de la început*, locul Eului ideal și al Idealului Eului. Există *fascinația* față de obiectul idolatrizat pe de-o parte, dar și ce se află *în negativ*, și anume ceea ce *ascunde* acest proces defensiv – angoasa narcisică, spaima de anihilare, ura primară, riscul prăbușirii narcisice, desființarea.

Într-un excelent articol despre fascinație, Michael Thys (2017) descria astfel acest proces psihic cu sursele lui în registrul primar: „Fascinația poate fi, așadar, înțeleasă ca un tip de confuzie înghețată între Sine și obiect și, în acest fel, teoria fascinației formează o completare la teoria identificării proiective excesive. În plus, fascinația poate fi legată de spaima de anihilare, care, pentru Klein,

era intercorelată cu identificarea proiectivă excesivă. Tocmai datorită naturii exclusive a obiectului, subiectul fascinat se regăsește într-un impas paralizant: subiectul fascinat experimentează obiectul ca fiindu-i vital pentru supraviețuire, datorită proiecției intense de sine pe care a făcut-o în obiect. În felul acesta, obiectul este, totodată, și periculos pentru subiect, în măsura în care riscă să se piardă pe sine complet în obiect. Acest exercițiu metapsihologic mă face să văd fascinația ca pe o apărare ultimă împotriva situației de a fi absorbit de către materialul inconștient, material care efractează brusc conștiința și este experimentat de către subiect ca o amenințare la adresa supraviețuirii” (p. 634, *trad.n*).

Desigur că există o diferență semnificativă între fascinație și starea de *ekstasis*, *de admirație și contemplare* în fața unei creații artistice, a unei capodopere, și fascinația primară captivantă, copleșitoare, siderantă, a subiectului în fața obiectului primar idolatrizat. În ce măsură oare această fascinație primară facilitează sau blochează sublimarea primară? În ce măsură mai lasă ea posibilitatea unui fenomen tranzițional sau a unei creativități psihice secundare sau terțiare? Și, mai mult, este oare procesul creator doar un proces sublimator? Îndepărtându-ne de teoria freudiană despre sublimare și creație, vom vedea că *actul/ procesul/ travaliul creator* depășește cu mult aria, sensul și semnificația sublimării.

Dacă subiectul este captivat (captiv), supus, subjugat de obiectul idolatrizat, atunci supraestimarea/ idealizarea excesivă a obiectului împiedică formarea Idealului Eului. Sublimarea poate duce la o „abandonare” de aceeași natură, care nu are legătură cu obiectul, ci cu un *imago* primar, omnipotent, cu o abstracțiune sau cu o idee abstractă, provocând dificultăți în construcția Idealului Eului. Oare supraestimarea/ supraerotizarea gândirii poate fi înțeleasă ca o apărare în raport cu o supraestimare/ idealizare excesivă a obiectului? Dar nu este atunci o chestiune de resexualizare a gândirii? Conform acestei ipoteze, ar fi supraestimarea/ sexualizarea gândirii împotriva supraestimării/ idealizării obiectului. În acest context, supraestimarea și sublimarea sunt corelate. Dar oare cum? Supraestimarea obiectului (idealizarea lui) și sublimarea diferențiată în tandem ar interveni în constituirea Idealului Eului.

Se pune astfel problema articulării supraestimării/ idealizării *încă de la început* cu sublimarea *încă de la început*, așa specifică Freud în eseuul său despre Leonardo, considerând că la acest creator de geniu cercetarea științifică înlocuiește, treptat, creația artistică și pare să includă unele dintre trăsăturile ce caracterizează activitatea pulsionilor inconștiente, a insașiabilității, a rigidității intransigente și a dificultățile de adaptare la realitate.

Sublimare, imposibilă sublimare

Având în vedere *procesul sublimator* (al pulsionilor) și *produsul sublimat* (până la sublim?), este implicită *dialectica dintre sexualizare și desexualizare*. Fără sexualizare, desexualizarea poate provoca o revenire la dezintricarea

pulsională. În schimb, fără desexualizare, autoerotismul și sexualizarea gândirii își pierd capacitatea de a se intrica. Doar cuplul bine temperat al sexualizării și desexualizării, ce implică o terțiarizare, un *proces terțiar*, cum subliniază A. Green (2002), poate da naștere unor adevărate momente fertile, creatoare. Transformarea calitativă a libidoului de la cel obiectal la libidoul narcisic, caracteristic procesului sublimator, face posibilă separarea de obiect și distrus-creatul, în sens winnicottian. Și totuși, nimeni nu poate fi ucis *in absentia* sau *in efigiae*, cum avertiza Freud. Provocarea sublimării *încă de la început* s-ar referi mai degrabă la dobândirea independenței, la „capacitatea de a fi singur” (Winnicott 1958). Și această independență a început foarte timpuriu, de la început. Pe de altă parte, sublimarea *încă de la început* ridică și problema relației sale cu *simbolizarea*, fiind o condiție a acesteia, și nu consecința ei. Nu avem cum să nu vedem conjuncția, dialectica, alăturarea mai multor procese în actul creator: sublimare excepțională, sublimare obișnuită, sexualizare, desexualizare, travaliu de doliu/melancolie, simbolizare, creativitate.

În ceea ce privește creativitatea artistică, sublimările excepționale apar ca urmare a unei tulburări a sublimării *încă de la început*, a celei primare. Cu alte cuvinte, „darul naturii” ar încerca să compenseze excesele sau deficiențele „darului” de la obiectul primar anume prin susținere, facilitarea integrării, senzorialitate vitalizantă, facilitarea ariei/ fenomenelor tranziționale, capacitatea de joacă, joc, învățare din experiență, creștere creativă, stimularea potențialului creativ înnăscut. Winnicott subliniază natura compensatorie a creativității artistice în relație cu ceea ce el numește *creativitate primară*. În ceea ce privește expresia freudiană *încă de la început*, aceasta nu a fost doar o referință temporală și genetică. *Începuturile la care se referă Freud au fost invocate în etapele adulte ale vieții, inclusiv începutul analizei.*

Despre excepționala capacitate creatoare a pictorului și sculptorului Amedeo Modigliani, s-a scris (în sfera artelor sau a criticii de artă) foarte mult de-a lungul zecilor de ani, așa cum, de altfel, s-a scris și despre copilăria și viața sa, despre personalitatea lui excentrică, despre perioadele de rătăcire sau de dependență, despre pasionalitatea în relațiile cu femeile. De aceea nu vom recurge la aplicarea forțată sau sălbatică a limbajului și a teoriilor psihanalitice la experiența umană sau artistică a lui Modigliani. Explorarea noastră este mai degrabă pe firul sublimare – imposibilă sublimare, atunci când eșecurile timpurii și experiențele maladiei grave (psih) somatice ajung să fie factori devitalizanți, destructuranți, dezintegranți, iar *creativitatea să nu mai fie îndeajuns*, chiar și sub marca geniului creator. Și perspectiva noastră este mai aproape de sensul „creației de tinerețe”, așa cum regăsim în psihanaliza procesului creator, la Didier Anzieu (Anzieu 2004).

Portretul schițat al artistului

Amedeo Modigliani, s-a născut la 12 iulie 1884 în Livorno (regiunea Toscana, Italia), într-o familie de origine evreiască sefardă. Livorno a servit mult timp drept refugiu pentru cei persecutați din cauza religiei lor și găzduia o comunitate evreiască numeroasă. Stră-străbunicul său matern, Solomon Garsin, a emigrat la Livorno în secolul al XVIII-lea ca refugiat. Tatăl său, Flaminio Modigliani, a fost comerciant, originar din Roma, și provenea dintr-o familie de oameni de afaceri și antreprenori de succes. Deși nu erau la fel de sofisticăți din punct de vedere cultural (ca familia Garsin, familia mamei lui Amedeo), aceștia știau cum să investească și să dezvolte afaceri prospere. Mama sa, Eugenia Garsin (s-a născut și a crescut la Marsilia), descindea dintr-o familie intelectuală și erudită de evrei sefarzi, ale cărei generații au locuit de-a lungul coastei mediteraneene. Strămoșii ei erau oameni învățați, vorbeau fluent mai multe limbi, fiind cunoscuți ca autori ai textelor sacre evreiești și fondatori ai unei școli de talmud. Există legende potrivit cărora familia Garsin ar fi avut legături de rudenie cu filozoful olandez din secolul al XVII-lea, Baruch Spinoza. Se credea că afacerea familiei era o agenție de credit, cu filiale în Livorno, Marsilia, Tunis și Londra.

Amedeo a fost al patrulea copil (a mai avut doi frați, Emanuele și Umberto, și o soră, Margherita), momentul nașterii sale a coincis cu colapsul financiar dezastruos al afacerii tatălui său, însă Amedeo „și-ar fi salvat” familia de la ruină, chiar din momentul venirii pe lume: conform unei legi vechi din Italia, creditorii nu puteau pune sechestru pe patul unei femei însărcinate sau al unei mame de nou-născut. Executorii judecătorești au intrat în casa familiei chiar în momentul în care Eugenia a intrat în travaliu, iar familia și-a protejat bunurile cele mai valoroase îngrămădindu-le deasupra ei și a copilășului.

Amedeo a avut o relație strânsă cu mama sa, care l-a educat acasă până la vârsta de 10 ani, și i-a susținut vocația de artist. În 1895, la 11 ani, se îmbolnăvește de o pneumonie severă, iar în 1898 de tifos. În acest timp, va descoperi pasiunea pentru pictură, iar mama sa îi va facilita lecții particulare, începând cu luna august a anului 1898, când adolescentul Modigliani va frecventa atelierul pictorului Guglielmo Micheli din Livorno. Inițial, își va perfecționa tehnica de execuție a naturilor moarte și a portretelor. Însă afecțiunile pulmonare îl vor determina să se mute, împreună cu mama sa, la Napoli și, mai apoi, la Amalfi, unde clima blândă îi va favoriza însănătoșirea. Tablourile „Ulița Toscană” și „Băiețel șezând” aparțin acestei perioade timpurii a creației sale, pe când artistul era ucenicul maestrului Micheli, și reflectă experiența postimpresionistă a lui Modigliani, nelăsând însă să se întrevadă evoluția extraordinară ulterioară a stilului său creator.

În 1902, studiază la *Scuola libera di Nudo*, din Florența, sub îndrumarea maestrului Giovanni Fattori, pictor italian, reprezentant al mișcării artistice

„Macchiaioli”. În 1903, Modigliani va începe să studieze pictura la Institutul de Arte Frumoase din Veneția. În 1906, se hotărăște să se stabilească la Paris, unde va frecventa cursurile *Académie Colarossi*. O perioadă, va locui în cartierul Montmartre și va deveni destul de repede un personaj pitoresc, purtând adeseori o haină reiată, asortată cu un fular roșu și o pălărie cu boruri largi, fiind un client nelipsit al bistrourilor și barurilor din Montmartre și împrejurimi. Modigliani va intra curând în boemia și cercurile avangardei artistice care fascina Parisul epocii, printre care Pablo Picasso, Juan Gris, Utrillo, Soutine sau Diego Rivera, precum și scriitorii André Salmon, Guillaume Apollinaire și Max Jacob. În această perioadă însă stilul său pare ușor nedefinit, iar execuția destul de șovăitoare și greoaie, cu anumite influențe expresioniste și fauviste, neavând încă o „amprentă proprie”. Deși îl va admira pe Picasso, nu este atras de compozițiile abstracte, ci, mai degrabă, manifestă un interes deosebit față de operele lui Gauguin și Toulouse-Lautrec.

În 1907, la Paris, se organizează expoziția comemorativă a operei lui Cézanne, de care Amedeo Modigliani, asemeni multor artiști tineri ai epocii, va fi copleșit. De la Cézanne a învățat despre grandezza și complexitatea simplității unei compoziții și *crearea subtilă a armoniei cromatice*. Însă, în aceeași perioadă, Modigliani omul, bărbatul, a trăit excentric, la marginea promiscuității, provocând scandaluri nu atât prin nudurile pictate, cât prin apariția lui tumultuoasă, *fără limite*, transgresând interdicții, moravuri, legi, având dificultăți cu alcoolul sau drogurile. Starea sa de sănătate somatică (psihosomatică?) a fost mereu precară, existența sa fiind afectată repetitiv de pleurezie, febră tifoidă sau tuberculoză.

Modigliani era însă considerat și un aventurier, un mare cuceritor, foarte instabil în relaționări, care cădea ușor în pasiuni incendiare și, totodată, efemere, fiind atras/fascinat de frumusețea feminină întunecată, enigmatică, seducătoare și gânditoare, numeroase femei dorind să-i fie modele pentru arta sa, dar și amante în viața reală. Adorația lui Modigliani pentru femei nu era superficială, el iubea și intelectul, erudiția, gândirea critică, forța creatoare. Prima femeie care i-a cucerit inima a fost strălucitoarea poetă rusă Anna Ahmatova, care era adorata scenei poetice din Sankt Petersburg, participând la echivalentul *slamurilor* de poezie modernă la avangardista *Stray Dog Café*. A fost considerată una dintre cele mai importante poete ruse ale secolului al XX-lea, fiind nominalizată pentru Premiul Nobel în 1965. Modigliani a cucerit-o, sau, mai degrabă, s-au cucerit reciproc în timp ce ea se afla în luna de miere la Paris, împreună cu soțul ei, care a încercat chiar să se sinucidă în numele iubirii neîmpărtașite, văzând că cei doi erau inseparabili. Modigliani era mai scund decât Ahmatova, o femeie subțire și înaltă, având și chipul alungit. Se presupune că ea a fost sursa lui de inspirație în conturarea faimosului său stil portretistic, alături de pasiunea lui pentru măștile africane și egiptene.

În martie 1908, Modigliani va expune șase tablouri la „Salonul Artiștilor Independenți” de la Paris, iar în septembrie 1909, se mută din Montmartre în *Cité*

Falguière, un cartier vechi al Parisului, unde Constantin Brâncuși, cu care între timp se împrietenise, îi găsisse un atelier, Brâncuși devenind maestrul său, care-l va inspira nu doar în sculptură, ci și în stilul de execuție a portretelor. Continuă să picteze, însă în lipsa recunoașterii creațiilor sale, va deveni pasionat de sculptură. Din cauza nemulțumirilor și îndoielilor sale în raport cu reușitele artistice, care-l tulburau și destabilizau, și a stării de sănătate extrem de precare, multe dintre sculpturile sale rămâneau neterminate. O bună parte dintre opere (tablouri, sculpturi) erau distruse de el însuși în timp ce le crea sau imediat după ce le finaliza. În martie 1911, va expune șapte sculpturi și lucrări în guașe la o expoziție în atelierul artistului portughez Amadeo de Souza Cardoso, iar în 1912, prezintă șapte lucrări la al X-lea „Salon de Toamnă” de la Paris. Din cauza extenuării fizice, va rămâne fără mijloace de subzistență, fiind nevoit să revină la Livorno, pentru a se reface în locul natal, în casa părintească. După o scurtă perioadă însă, se reîntoarce la Paris, unde va reîncepe, cu vigoare, să picteze, folosind din plin experiențele acumulate în domeniul sculpturii și realizând, mai ales, portrete, pe care le executa extraordinar de rapid, de cele mai multe ori la comandă, exprimând un interes deosebit în raport cu sentimentul artistic al transpunerii expresiilor de pe chipurile umane pe pânză.

În 1914, îl va cunoaște Paul Guillaume, colecționar și negustor de artă, care îi va cumpăra mai multe picturi. În același an, o va cunoaște și se va îndrăgosti pasional de poeta britanică Beatrice Hastings, care se va stinge însă după numai doi ani, Modigliani fiind profund răscolit și afectat de pierderea ei. „Nud șezând” (1916) este unul dintre nudurile de început, din seria de lucrări „de maturitate” ale lui Modigliani. Lucrarea prezintă o siguranță a liniei, a desenului, precum și o tandrețe uimitoare, pe care nu a reușit să le reproducă în altă lucrare de acest gen. Deși chipul pictat este unul comun, el seamănă întrucâtva cu cel al iubitei sale, Beatrice Hastings, Modigliani fiind în relație cu ea în perioada în care a fost pictat tabloul. Cu toate acestea, este puțin probabil ca Beatrice să fi pozat realmente pentru acest tablou, de vreme ce se știe că Modigliani prefera să folosească modele profesioniște sau cunoștințe ocazionale drept modele pentru nudurile sale. Tot în această perioadă, îl cunoaște pe poetul polonez Leopold Zborowski, de care îl va lega o profundă prietenie și care îi va pune la dispoziție cea mai mare încăpere din locuința sa, devenind curatorul și impresarul lui exclusiv.

În aprilie 1917, Modigliani participă la un carnaval al artiștilor, unde o va cunoaște pe Jeanne Hébuterne, pe atunci studentă la *Académie Colarossi*, având doar nouăsprezece ani. Jeanne era o tânără inocentă, retrasă, discretă, timidă, blândă, delicată, o femeie în care Modigliani găsește totodată și un camarad, un adevărat însoțitor, întruchiparea celor mai profunde aspirații ale sale către o relație profundă și semnificativă, și de care se și îndrăgostește pasional. Această etapă coincide cu nașterea pasiunii sale pentru nuduri, iar Modigliani va urma realitatea modelelor sale în această temă mai mult decât în portrete. El devine marcat de arta italiană clasică, iar personalitatea sa artistică se evidențiază prin căutarea expresiei

naturaliste și a armoniei liniei trupului. Jeanne a avut multe de îndurat pentru a fi alături de iubitul ei extrem de pretențios și capricios. Familia ei conservatoare a dezaprobat categoric relația de iubire a fiicei cu Modigliani: pentru ei, Modi era un artist sărac lipit, îl vedeau ca pe o creatură sălbatică și primitivă și, nu în ultimul rând, *era evreu*. Cu toate acestea, la scurtă vreme, Amedeo și Jeanne se mută împreună, se căsătoresc, iar Leopold Zborowski îl ajută pe Modi să-și organizeze prima expoziție individuală, la galeria „Berthe Weill”, unde va expune 32 de pânze.

La 3 decembrie 1917, va fi vernisată expoziția de autor, nu înainte ca poliția să-i rețină câteva nuduri, fiind catalogate de autorități drept „imorale”. Modigliani nu va reuși să vândă nici măcar un singur tablou la acest vernisaj, ceea ce l-ar fi demolat psihic. A urmat o perioadă în care starea sănătății lui se agravează și, cu sprijinul prietenului său polonez, în toamna lui 1918, pleacă la Nisa, unde Jeanne va naște o fetiță, care va primi la botez numele mamei. În mai 1919, cei doi se întorc la Paris, iar în atelierul din Rue de la Grande Chaumière, Modigliani pictează portrete ale prietenilor lui, Max Jacob, Paul Guillaume, Leopold Zborowski, Lunia Czechowska, numeroase versiuni ale soției sale, dar și *singurul său autoportret*. Însă tot în această perioadă, Modigliani fuma hașiș, bea în exces, avea momente de comă alcoolică și leșina pe străzile Parisului, până când era ridicat de poliție. Pe acest fond, către finalul anului 1919, se îmbolnăvește iar sever, este diagnosticat cu inflamație tuberculoasă a meningelor, fiind internat în spitalul *Charité*.

În noaptea de 24 ianuarie 1920, un vecin de la etajul inferior al locuinței familiei Modigliani, din Rue de la Grande Chaumière, a bătut la ușa lor pentru că nu îi văzuse sau auzise de zile bune. Vecinul l-a descoperit pe Modigliani în pat, delirând de la febră, tremurând, aproape inconstient. În pat, alături de el se afla Jeanne, cu brațele înfășurate în jurul său într-o îmbrățișare disperată, încercând să-și salveze iubitul de la moarte. Destinul lui Modigliani avea să se sfârșească chiar în acea zi, 24 ianuarie 1920, la doar 36 de ani. La mai puțin de 48 de ore după moartea lui Modigliani, Jeanne, care avea doar 22 de ani și era însărcinată în nouă luni cu al doilea copil al lor, s-a aruncat de la fereastră, de la etajul al cincilea. Atât ea, cât și fătul, au murit în urma acestui act suicidal disperat, act de protest și de cumplită loialitate. Deși Jeanne anunțase că dorește să fie înmormântată lângă iubitul său Modigliani, familia ei, încă indignată, i-a sfidat dorințele și i-a găsit un loc de veci în Cimitirul *Bagneaux*, în afara Parisului, iar Amedeo Modigliani a fost înmormântat în Cimitirul *Père-Lachaise*. Abia zece ani mai târziu, rămășițele Jeannei au fost mutate alături de cele al lui „Modi”, spre a fi împreună, în Cimitirul *Père-Lachaise*.

Într-o carieră de numai 15 ani, Modigliani a pictat peste 400 de tablouri, a creat câteva sculpturi în piatră și a lăsat o arhivă de desene. Aici este marca geniului, la frontiera cu autodistructivitatea și maladia. Patografia lui Amedeo Modigliani arată că a avut tuberculoză și a murit de meningită tuberculoasă la vârsta de 36 de ani.

Sursele istorice arată că ar fi avut trei „plăgi” în viața sa: tuberculoză, alcoolism și dependență de droguri. Reamintim: la 11 ani, Modigliani a avut primul episod de pleurezie și, câțiva ani mai târziu, a suferit de febră tifoidă. La 16 ani, a avut un alt episod de pleurezie și a fost diagnosticat cu tuberculoză. După ce s-a recuperat (în timpul șederii cu mama sa, în sudul Italiei), Modigliani a început un turneu la Roma, Florența și Veneția, studiind arta Antichității și a Renașterii. În 1906, s-a mutat la Paris, dar la acea vreme era deja epuizat fizic de tuberculoză. La un an de la sosirea la Paris, Modigliani și-a schimbat stilul de viață, a cheltuit toți banii oferți de mama sa ori obținuți din vânzarea tablourilor create și a trăit în sărăcie cruntă. A început să bea tot mai mult și să consume compulsiv hașiș, cocaină și opiu, obiceiuri comune în cercurile de artă la acea vreme. Semnele fizice/fiziologice ale dependenței de alcool și de droguri au produs, destul de rapid, schimbări ireparabile atât în corp, cât și în starea mentală. În 2-3 ani și-a pierdut majoritatea dinților și, în 1909, era descris ca fiind epuizat, consumat și subnutrit. În 1914, a avut tuse spasmodică, hemoptizie, astenie și crize de comportament neregulat. Tuberculoza i-a recidivat, iar pictorul și-a crescut în mod conștient consumul de alcool și droguri pentru a o ascunde de ceilalți din lumea artistică pariziană, întrucât boala nu mai era concepută prin prisma viziunii „romantice”, iar subiecții afectați erau stigmatizați și izolați, tuberculoza fiind asociată cu sărăcia și turpitudinea morală. Modigliani s-a străduit să mascheze simptomele și să respingă imaginea unei persoane bolnave, să refuze tratamentul într-un sanatoriu. Era îngrozit de ostracizarea socială; astfel, el și-a cultivat în mod deliberat o reputație de alcoolic și dependent pentru a preveni demascarea tuberculozei. Această camuflare îi permitea să bea alcool care îi calma tusea, să folosească drogurile care îi dădeau energie pentru a crea, preferând să treacă drept beat și dezordonat, irascibil sau violent, și nu ca un bolnav de tuberculoză. Dependența de alcool și droguri și malnutriția, precum și condițiile de viață insalubre din timpul șederii sale la Paris, ar fi putut favoriza recidiva tuberculozei și i-ar fi accelerat declinul și sfârșitul la o vârstă atât de fragedă, pe când era internat la *Hôpital de la Charité*, diagnosticat, cum am văzut, cu meningită tuberculoasă, unde a murit la 24 ianuarie 1920.

În loc de concluzie, sau despre valoarea și destinele creației artistice la tinerețe

Este poate spațiul potrivit acum, la finalul lucrării, să ne reamintim de Donald Winnicott și explorarea sa psihanalitică a potențialului creator, a creativității, a localizării experienței culturale. Winnicott considera că, deși teoria sublimării a lui Freud a făcut legătura între realitatea interioară și cea exterioară, nu s-a referit la un spațiu mental în care să aibă loc experiența culturală. Pentru Winnicott, experiența culturală se dezvoltă în aria intermediară de joacă dintre mamă și copil și „spațiul potențial” dintre individ și mediu (Winnicott, 1993). Dezvoltarea unei a treia arii iluzorii a experienței – *arie tranzițională* –, nici interioară, nici exterioară,

a fost crucială pentru dezvoltarea unui sentiment de sine definit și fără de care producția de obiecte de artă prin transformarea impulsului în sublimare nu ar putea avea loc. Marion Milner (1950) și Donald Winnicott au reușit să dezvolte aceste idei pentru a reevalua importanța rolului iluziei în artă și pentru a explora legăturile dintre spațiul de joc al terapiei și spațiul de joc al artei și al instituțiilor sale.

La rândul său, Christopher Bollas (1987) a legat rolul mamei ca obiect transformațional de rolul obiectului de artă în experiența estetică, în timp ce Wright (1998) a explorat *rolul formei, liniei și culorii* ca elemente în căutarea unui obiect matern receptiv. Revenind la potențialitățile plăcerii în reevaluarea sublimării, Adam Phillips, scriind despre copii, a definit sublimarea ca o „re-descriere... în serviciul încântării” (Phillips, 1998).

În explorarea vieții și operei lui Amedeo Modigliani, nu doar perspectivele psihanalitice se reunesc, ci există deja de zeci de ani o convergență și a artelor – pictură, cinematografie, literatură – spre a-i redefini și revaloriza creația artistică. O primă peliculă dedicată artistului a fost creată în 1989, *Modi*, de Franco Brogi Taviani, cu Richard Berry în rolul principal. Taviani explorează pasionant mediul artistic al Parisului, detaliind schimbul creativ care a atras artiști din întreaga lume. Când Martin Scorsese se gândise să realizeze un film despre Modigliani la începutul anilor '80, îl distribuise pe Al Pacino, dar, din păcate, pelicula nu a ajuns niciodată pe ecrane.

În 2004 se va lansa *Modigliani* – inspirat din viața artistului –, în regia lui Mick Davis, avându-i în distribuție, printre alții, pe Andy Garcia, Elsa Zylberstein, Omid Djalili și Eva Herzigova, un lungmetraj filmat în întregime în România, în studiourile MediaPro și pe străzile Bucureștiului, la care și-au dat concursul și artiști români precum Dan Bordeianu, Loredana Groza, Bianca Brad, Ernest Maftei, Lia Bugnar, Dorina Lazăr, Sandu Mihai Gruia, George Ivașcu ș.a. Din nefericire, în *Modigliani*, Mick Davis surprinde aproape exclusiv „artistul blestemat”, simbol al Boemiei pariziene, de la Montparnasse la Montmartre, cu accent pe relația de iubire cu Jeanne, pe rivalitatea și prietenia cu Picasso și pe sfârșitul tragic al celor doi iubiți. Se pierde astfel din geniul creator al tânărului artist și din capacitatea sa de a transforma maladivul și mortiferul care l-a cuprins încă din anii copilăriei. La centenarul Modigliani, în 2020, regizoarea italiană Valeria Parisi a creat un documentar omagial extraordinar, *Maledetto Modigliani*, intervievând istorici, artiști, falsificatori și curatori despre viața și moștenirea sa și a ales să-l prezinte pe Amedeo Modigliani prin prisma iubitei lui, Jeanne Hébuterne, echilibrând astfel filmul artistic din 2004.

Contradicțiile din viața privată a artistului sunt intrigante pentru mulți, nefiind ușor de clarificat. Pe măsură ce faima și legenda create în jurul numelui său au luat amploare, practic oricine l-a cunoscut a adăugat o nouă anecdotă, o nouă versiune despre Modi. Biografia continuă să cerceteze și să găsească adevărul în sutele de povești care gravitează în jurul vieții pe care a trăit-o, a relațiilor și

a extravaganțelor sale. Totuși, în mod cert, Modigliani a fost chinuit de maladie, de suferință, de conflicte și îndoieli, de „demonii” interiori. Sănătatea precară, sentimentul anticipator al unei morți timpurii și prăbușirea în dependența de droguri și alcoolism explică, dar nu îndeajuns, acțiunile adesea iraționale și iresponsabile. De-a lungul vieții tumultuoase și marcate de tulburări emoționale, stilul său artistic s-a maturizat și a devenit remarcabil, unic, de geniu. A dat dovadă de talent nu numai în procesul de creare a lucrărilor în piatră, ci și prin forța și soliditatea structurală a tablourilor realizate.

În pofida personalității sale dificile, a conduitelor zgomotoase și ireverențioase, majoritatea cunoscuților și biografilor recunosc că era un om deosebit de cult, carismatic și fermecător, cu un comportament aristocratic. Amedeo Modigliani continuă să ne inspire, să ne uimească, să ne stârnească imaginația și să ne încânte simțurile atunci când îi contemplăm (suntem fascinați de?) capodoperele.

Referințe bibliografice:

- ANZIEU, Didier (1981). *Psihanaliza travaliului creator*. Traducere B. Ghiu. Traducere Bogdan Ghiu: Editura Trei, 2004.
- ADAMS, Parveen. *Art: Sublimation and Symptom*. London: Karnac, 2003.
- BOLLAS, Christopher. *The Shadow of the Object: Psychoanalysis of the Unknown Thought*. London: Free Association Books, 1987.
- FREUD, Sigmund (1907). Scriitorul și activitatea fantasmatică. În: *Eseuri de psihanaliză aplicată. Opere Esențiale, vol. 10*. Traducere V. Dem. Zamfirescu. București: Editura Trei, 2021.
- FREUD, Sigmund (1917). Doliu și melancolie. În: *Psihologia inconștientului. Opere Esențiale, vol. 3*. Traducere G. Lepădatu. București: Editura Trei, 2021.
- GREEN, André. Configurations de la tiercéité. În: *Idées directrices pour une psychanalyse contemporaine. Méconnaissance et reconnaissance de l'inconscient*. Paris: PUF, 2002, pp. 249-267.
- MILNER, Marion. *On Not Being Able to Paint*. London: Heinemann, 1950.
- PHILLIPS, Adam. *The Beast in the Nursery*. London: Faber and Faber, 1998.
- THYS, Michael. On Fascination and Fear of Annihilation. În: *International Journal of Psychoanalysis*. 98, (2017). pp.633-655.
- WINNICOTT, Donald Winnicott. Capacity to be alone. În: *The Maturation Processes and the Facilitating Environment*, Routledge, Taylor & Francis, 1958, pp. 9-36.
- WINNICOTT, Donald Winnicott. *Playing and Reality*. London: Tavistock/Routledge, 1993.
- WRIGHT, Ken. Deep Calling Unto Deep: Artistic Creativity and the Maternal Object. În: *British Journal of Psychotherapy*. 14(4), 1998, pp. 453-467.

Primit: 15.09.2024

Acceptat: 20.12.2024