

SIGMUND FREUD

SURU  
JA  
SYNKKÄMIELISYYS

SEKÄ MUITA ESSEITÄ

Suru  
ja  
synkkämielisyys



SIGMUND FREUD

SURU  
JA  
SYNKKÄMIELISYYS

SEKÄ MUITA ESSEITÄ

HELSINKI 2017

## 2., tarkistettu laitos

1. laitos ilmestyi vuonna 2005 Osuuskunta Vastapainon julkaisemana nimellä *Murhe ja melankolia sekä muita kirjoituksia*

Suomennos ja sivunvalmistus Markus Lång

Kustantaja BoD – Books on Demand, Helsinki, Suomi

Valmistaja BoD – Books on Demand, Norderstedt, Saksa

ISBN 978-951-568-900-9

# SISÄLTÖ

Esipuhe · HENRIK ENCKELL	7
I TAITEESTA	
Psykopaattisia näytelmähenkilöitä	11
Kirjailija ja mielikuviutus	17
<i>Das Unheimliche</i> — epämukavuuden elämyksestä	25
Huumori	57
II METAPSYKOLOGIASTA	
Määritelmiä psyykkisen tapahtumisen kahdelle periaatteelle	65
Vietit ja viettikohtalot	73
Torjunta	91
Tiedostamaton	101
Suru ja synkkämielisyyys	129
III PSYKOANALYYSIN TIETOTEORIASTA	
Muistiinpano ”Ihmelehtiöstä”	145
Kieltäminen	151
Konstruktiot analyysissa	155
Analyysin päätyminen ja päättymättömyys	167
Sigmund Freud (1856–1939) · MARKUS LÅNG	197
Lähteet	233



# ESIPUHE

## 1. laitokseen

Psykoanalyysin paikkaa länsimaisen ajattelun historiassa on — hieman yksinkertaistaen — tulkittu kahdesta suunnasta. Sigmund Freudin ajattelun on nähty pohjautuvan juutalaiseen mystiikkaan mutta myös romantiikan aikakauden ajatteluun (jossa oli paljon vaikutteita mm. juutalaisesta mystiikasta). Toinen tulkinta lähtee Freudin opettajien ja tieteellisten ihanteiden merkityksestä. Jälkimmäinen perspektiivi asettaa Freudin kantilaiseen, rationaaliseen perinteeseen. Kun Immanuel Kant (ja hänen tieteelliset seuraajansa 1800-luvun Wienissä) tutki, millaisten ehtojen vallitessa ihminen hahmottaa ja ymmärtää ulkoista todellisuutta, Freud lisäsi toisen tutkimuskohteen. Yleensä tieteessä tutkitaan sitä todellisuutta, jonka näemme edessämme; Freud käänsi katseen sisäänpäin. Kant oli todennut, että emme pysty käsittämään todellisuutta sisänsä (*das Ding-an-sich*) vaan ainoastaan sen mitä välittyy hahmotuskategorioiden kautta. Freud sanoi vastaavasti, että emme pysty lopullisesti käsittämään sisäistä todellisuuttamme vaan ainoastaan sen, mitä tietoisuuden kategorioiden kautta meille välittyy.

Riippumatta siitä, mihin ajatus- tai tieteenperinteeseen Freudin ajattelun liitämme, on selvää, että psykoanalyysi paitsi jatkaa aikaisempia ajatusvirtauksia on myös itse muokannut koko 1900- ja 2000-luvun kulttuuria. Halusimme tai emme, psykoanalyysin keskeiset löydöt ovat peruuttamattomasti vaikuttaneet siihen, miten länsimaissa hahmotetaan ja ymmärretään ihmisen olemusta. Psykoanalyysin merkitys ulottuu nykyään arkisesta jokamiehen psykologiasta kulttuurin kautta aina tieteeseen asti.

Psykoanalyysin avulla voidaan paitsi tutkia ihmisen sisäistä todellisuutta myös käsitteellistää psyykkistä työskentelyä. Ihminen joutuu tekemään psyykkistä työtä sekä sisäisten että ulkoisten syiden vaatimuksesta, ja työ noudattaa tiettyjä yleispäteviä periaatteita (vaikka yksilö tietenkin soveltaa niitä omalla tavallaan). Psyykkisen työn käsitteellistäminen on psykoanalyttisen teorian ydintä, ja sitä kutsutaan myös *metapsykologiaksi*. Metapsykologian avulla voidaan siis hahmottaa ja ymmärtää ihmisen psyykkisiä työskentelytapoja. Siinä on koko psykoanalyysin perusta; metapsykologiassa rakennetaan teoria, joka tekee kliiniset havainnot ymmärrettäviksi, joka tarjoaa johdonmukaisen poh-

jan koko psykoanalyttiselle ajattelulle ja joka siksi on ylipäänsä psykoanalyysin ymmärtämisen edellytys.

Metapsykologian merkitys psykoanalyysille itselleen on kiistaton, mutta nykyään sen merkitys on havaittu muuallakin. Neurotieteissä tarvitaan käsitejärjestelmää, joka auttaisi hahmottamaan myös mielen tiedostamattomia toimintoja, ja silloin on turvauduttu metapsykologiaan. Taiteentutkimuksessa on hyödynnetty psykoanalyysia sen tutkimusmetodin vuoksi. Psykoanalyysissa tutkitaan merkityksiä, jotka eivät ole ilmeisiä, ja on selvää, että taiteentutkimuksessa etsitään pitkälti samaa; psykoanalyysi voi näin ollen tarjota ymmärrystä lisäävän menetelmän, mutta sen tajuamiseksi on tunnettava periaatteet, jotka vallitsevat mielen dynamiikassa, eli on perehdyttävä metapsykologiaan.

Psykoanalyysin perusta löytyy siis metapsykologiasta, ja myös taiteeseen sovellettu psykoanalyysi lepää nimenomaan metapsykologian varassa.

Tähän kirjaan on koottu Freudin keskeisiä metapsykologisia kirjoituksia, ja osa niistä ilmestyy nyt ensimmäistä kertaa suomen kielellä. Lisäksi kirjassa on Freudin kirjoituksia taiteesta. Kirjan lopussa on suomentajan essee psykoanalyysin tieteenteoriasta. Näiden tekstien julkaiseminen suomeksi on kulttuuriteko.

*Henrik Enckell*

lääket. tri

psykoanalyttikko (IPA)

**I**

**TAITEESTA**



## Psykopaattisia näytelmähenkilöitä

1905

Kun näytelmän on tarkoitus herättää ”pelkoa ja myötätuntoa”\* ja aikaansaada ”tunteiden tervehdyttäminen”, kuten ARISTOTELEESTA lähtien on uskottu, niin tätä tavoitetta voidaan kuvata hiukan yksityiskohtaisemmin sanomalla, että siinä avataan tunne-elämän mielihyvä- eli nautintolähteitä, samoin kuin komiikan, vitsin yms. tapauksessa avataan älyllisiä mielihyvälähteitä, joista monet ovat joutuneet tavoittamattomiin nimenomaan järjenkäytön takia. Omien tunnepatoumien purkautuminen on tietenkin mainittava heti aluksi, ja siinä syntyvä mielihyvä on toisaalta täydellisen purkautumisen aiheuttamaa helpotusta, toisaalta epäilemättä sukupuolista myötäkiihottumista, jota oletettavasti esiintyy jokaisen tunnekuohun sivutuotteena ja joka tarjoaa ihmiselle tervetulleen tunteen siitä, että hänen henkinen jännitystasonsa on kohonnut. Näytelmän (*Schau-Spiel*) eläytyvä katsominen tarjoaa aikuiselle samaa kuin leikki (*Spiel*) lapselle, kun lapsi liikuttavan innokkaasti tahtoo toimia aikuisten lailla ja leikkiessä voi toteuttaa haaveensa.† Katsoja kokee liian vähän, hän tuntee itsensä ”surkimukseksi, jolle ei voi sattua mitään suurta”, hän on pitkään halunnut seisoa omana itsenään keskellä maailman elämää ja tuoksinaa mutta on joutunut tukahduttamaan tai paremminkin lykkäämään kunnianhimoaan; hän haluaa tuntea, vaikuttaa, muovata kaiken mieleisekseen, lyhyesti sanottuna olla sankari, ja kirjailija ja näyttelijät tekevät sen hänelle mahdolliseksi, sillä he antavat katsojan **samastua** sankariin. Samalla he myös säästävät hänet monelta, sillä katsoja tietää hyvin, että moiset sankariteot eivät voisi onnistua häneltä itseltään ilman tuskaa, kärsimystä ja suurta pelkoa, jotka oitis tukahduttavat nautinnon; katsoja tietää myös, että hänellä on vain **yksi** elämä ja että hän saattaisi jäädä häviölle jo **yhdessä** moisessa taistelussa. Niinpä hänen nautintonsa perustuu illuusion; toisin sanoen kärsimystä lievittää varmuus siitä, että ensinnäkin

---

\* Pentti SAARIKOSKEN ja Paavo HOHDIN suomennoksessa (Aristoteles: *Runousoppi*) puhutaan ”säälistä ja pelosta”, mutta tässä olen suomentanut Freudin *Mitleid*-sanan myötätunnoksi (tarkkaan ottaen se merkitsee ”myötäkärsimistä”). — Suom.

† Freud käsitteli aihetta myös artikkeleissaan ”Kirjailija ja mielikuvitus” (jälj. s. 17–24) ja ”Mielihyväperiaatteen tuolla puolen” (luvun II loppu, s. 70–74) vuodelta 1920 (suomennosvalikoimassa *Johdatus narsismiin ja muita esseitä*, s. 61–120). — G. W.

joku toinen toimii ja kärsii näyttämöllä ja toisekseen kaikki on vain näytelmää, josta ei voi koitua vaaraa hänen omalle turvallisuudelleen.\* Tuollaisessa asemassa hän voi nauttia ”suuruudestaan”, antaa pelotta periksi tukahdutetuille yllykkeilleen, kuten uskonnolliselle, poliittiselle, sosiaaliselle ja sukupuoliselle vapaudenkaipuulleen, ja päästää tunteensa purkautumaan joka taholle näyttämöelämän suurissa vaihtelevissa kuvaelmissa.

Nuo nautinnon edellytykset ovat kuitenkin yhteisiä monille kirjallisuudenlajeille. Runous palvelee monenlaisten kiihkeiden tunteiden purkamista, niin kuin aikoinaan tanssi; eepoksessa meidän on tarkoitus nauttia suurten sankari-persoonien voitonhetkistä; draaman on tarkoitus kaivautua syvälle affektien ulottuvuuksiin, muovata jopa onnettomuuksien aavistelu nautinnoksi, ja siksi sankarin taistelun ja vielä enemmän häviön näyttäminen tuottaa masokistista tyydytystä. Juuri draaman voisi luonnehtia suhtautuvan kärsimykseen ja onnettomuuteen tuolla tavoin; joko näytelmässä vain aiheutetaan huolta (*Sorge*) ja sitten liennytetään sitä, tai tragediassa kärsimys (*Leiden*) muuttuu todeksi. Draaman syntyhistoria jumalkulttien uhritoimituksista (vuohi ja syntipukki) on epäilemättä yhteydessä draaman tähän merkitykseen; kärsimys on jumalten säätämää, draaman sankari nousee kapinaan tätä maailmanjärjestystä vastaan, ja samalla draama sovittaa tuon kapinan. Sankari kapinoi ennen kaikkea jumalaa tai jumaluutta vastaan, ja heikomman olennon mitättömydentunne jumalten ylivallan edessä tuottaa masokistista tyydytystä ja suoraa nautintoa, sillä sankaria pidetään kaikesta huolimatta suurena persoonana.† Näin ihmisen Prometheus-henkisyys, joskaan ei tällä kertaa kovin alttiissa muodossa, voi kuitenkin ohimennen saavuttaa hetkellistä tyydytystä.

Draaman aiheena on siis kaikenlainen kärsimys, ja kärsimyksistä draama lupaa tarjota yksilölle mielihyvää. Siitä paljastuu taidemuodon ensimmäinen ehto eli se, että draama ei saa panna kuulijaa kärsimään, että sen on osattava kompensoida herättämänsä myötätuntoinen kärsimys (*Mitleid*) tarjoamiensa tyydytysten avulla; nykykirjailijat rikkovat tätä sääntöä varsin usein.

Tuo kärsimys tarkoittaa toki vain **sielullista** kärsimystä, sillä **ruumiillis-** **ta** kärsimystä ei halua kokea kukaan, joka tietää miten ruumiin tuntemusten muuttuminen tekee nopeasti lopun kaikesta henkisestä nautinnosta. Sairaalla

---

\* Vrt. huomioon, jonka Freud esitti esseen ”Mietteitä sodan ja kuoleman aikaan” II osassa vuodelta 1915 (suomennosvalikoimassa *Kirjoituksia psykoanalyysin teoriasta ja käytännöstä* 2, s. 801–802). — Suom.

† Kreikkalaisen tragedian sankaria Freud käsitteli teoksessa *Toteemi ja tabu* (jakso IV.7) vuosilta 1912–13. — G. W.

on vain yksi toive: parantua, päästä eroon sairaudentilasta, lääkärin on tultava, on saatava lääkettä, poistettava esteet mielikuvitusleikiltä, joka on hemmotellut meidät muuttamaan jopa oman kärsimyksemme mielihyväksi. Jos katsoja asettuu fyysisesti sairaan asemaan, hän havaitsee jäävänsä tyystin vaille nautintoa ja toimintakykyä, ja siksi ruumiillisesti sairas sopii näyttämölle vain rekviisitaksi, ei sankariksi, ellei jokin taudin erityinen fyysinen piirre kuitenkin tee psyykkistä työtä mahdolliseksi, kuten sairaan avuttomuus *Filokteteessa* tai toivottomuus keuhkotautikappaleissa.

Ihminen tuntee sielullisen kärsimyksen ennen kaikkea niiden olojen kautta, joista kärsimys saa alkunsa, ja siksi draama tarvitsee tapahtuman, josta kyseinen kärsimys alkaa, ja draama käynnistyy tapahtuman esittelystä. Näennäisistä poikkeuksista on kysymys silloin kun jotkin kappaleet esittävät kypsäksi kehittyneitä kärsimystä, niin kuin *Aias* ja *Filoktetes*; koska aines on tuttua, nousee kreikkalaisen näytelmän esirippu aina niin sanoaksemme keskellä kappaletta. Näiden tapahtumien ehdot on nyt helppo esittää tyhjentävästi: on käsiteltävä ristiriitaa, on oltava tahdonponnistuksia ja vastarintaa. Näiden ehtojen ensimmäisenä ja suurellisimpana täyttymyksenä on ollut kapina jumalia vastaan. Kuten todettua, tällainen tragedia on kumouksellinen, sillä runoilija ja katsoja asettuvat kapinoinnan puolelle. Mitä vähemmän jumaliin uskotaan, sitä keskeisemmäksi nousee **ihmellinen** järjestys, jota yhä syvemmin oivaltaen pidetään kärsimyksen syynä, ja niinpä sankari taistelee seuraavaksi ihmisten sosiaalista yhteisöä vastaan: **sosiaalinen tragedia** (*bürgerliche Tragödie*). Seuraava täyttymys **luonnetragedia** on ihmisten itsensä keskinäinen taistelu, josta löytyvät kaikki *agōnin* vivahteet ja joka edukkaimmin käydään kahden mainion, inhimillisistä instituutioista vapautuneen henkilön kesken, ja niinpä tällaisessa draamassa on oikeastaan oltava useampia kuin yksi sankari. Molempien tapausten yhdistelmät — sankari taistelee instituutioita vastaan, jotka ruumiillistuvat vahvoiksi henkilöiksi — ovat toki mahdollisia. Puhtaassa luonnetragediassa ei kapina esiinny mielihyvän lähteenä, mutta esimerkiksi Henrik IBSENIN sosiaalisissa kappaleissa kapina näyttäytyy jälleen yhtä väkevänä kuin kreikkalaisten klassikoiden kuningasdraamoissa.

Kun **uskonnollisen, luonne-** ja **sosiaalidraaman** tapahtumat sijoittuvat olennaisesti eri taistelunäyttämöille ja aiheuttavat kärsimystä eri perustein, niin seurattaamme draamaa vielä etäisemmälle taistelunäyttämölle, jossa draama kääntyy kokonaan **psykologiseksi** draamaksi. Sankarin itsensä sielunelämä muuttuu eri yllykkeitten väliseksi tuskalliseksi taisteluksi, joka ei pääty sankarin vaan yhden yllykkeen tuhoon, siis luopumiseen. Tämä ehto voi toki täyt-

tyä varhempien eli sosiaali- ja luonnedraamojen kohdalla, mikäli instituutio on suoraan aiheuttanut sisäisen ristiriidan. Tähän yhteyteen kuuluvat rakkaus-tragediat, sikäli kuin rakkauden tukahduttamisen syynä on yhteisön kulttuuri, ihmisten toiminta tai oopperoista tuttu ”rakkauden ja velvollisuuden” taistelu, ja nämä aiheuttavat lähestulkoon loputtoman erilaisia ristiriitatilanteita — yhtä loputtomia kuin ihmisten eroottiset päiväunet.

Mutta mahdollisuuksien joukko laajenee ja psykologisesta draamasta tulee **psykopatologinen**, kun ristiriidassa ei enää ole kaksi likipitäen yhtä tietoisista yllykettä vaan tietoisien ja tukahdutetun yllykkeen ristiriita tuottaa kärsimystä, johon meidän tulisi osallistua ja josta meidän tulisi tuntea mielihyvää. Tässä nautinnon edellytyksenä on, että katsojakin on neurootikko. Sillä vain hänelle voi tukahdutetun yllykkeen vapauttaminen ja tietynasteinen tunnustaminen tarjota mielihyvää silkan vastenmielisyyden asemesta; ei-neurootikossa moinen vain törmää vastenmielisyyteen ja saa hänet toistamaan torjunnan, sillä hänen kohdallaan se on onnistunut — torjuttu yllyke on aikaisemmalta torjuntatoimella saatettu tyyten tasapainotilaan. Neurootikon torjunta on epäonnistunut, se on epävakaa ja vaatii jatkuvasti uutta energiankäyttöä, joka tiedostettaessa käy tarpeettomaksi. Vain neurootikon kohdalla syntyy taistelu, joka kelpaa draaman aiheeksi, mutta hänenkään kohdallaan kirjailija ei aiheuta pelkästään vapautus**nautintoa** vaan myös **vastarintaa**.

*Hamlet* on ensimmäinen tällaisista moderneista draamoista. *Hamlet* käsittelee sitä, miten tähän asti normaali ihminen muuttuu samaansa velvollisuuden luonteen vuoksi neurootikoksi, jolta tähän asti tukahdutettu yllyke vaatii tunnustusta. *Hamletista* löytyy kolme seikkaa, jotka vaikuttavat tärkeältä meidän näkökulmastamme. 1. Että sankari ei ensin ole psykopaattinen vaan muuttuu sellaiseksi seuraamamme toiminnan kuluessa. 2. Että torjuttu yllyke kuuluu niihin, jonka me kaikki olemme yhtä lailla torjuneet ja jonka torjuminen kuuluu persoonamme kehityksen peruslakeihin; näytelmän tilanne horjuttaa juuri tätä torjuntaa. Näiden kahden edellytyksen ansiosta meidän on helppo tunnistaa itsemme sankarissa; me voimme joutua samaan ristiriitaan kuin hän, koska ”sillä, joka ei tietyissä oloissa menetä järkeään, ei ole järkeä menetettävänään”.\* 3. Mutta taidemuodon edellytyksenä tuntuu olevan, että tietoisuuteen ponnistelevaa yllykettä, niin helppo kuin se onkin tunnistaa, ei juuri mainita oikealta nimeltä vaan kuulijassa tapahtuva prosessi etenee huomiotta ja hän joutuu tunteiden valtaan sen sijaan että ryhtyisi tekemään niis-

---

\* G. E. LESSING: *Emilia Galotti*, 4. näytös, 7. kuvaelma. — G. W.

tä tiliä. Näin vastarintaa epäilemättä säästyy jonkin verran, kuten voidaan havaita analyysityöskentelyssä, kun torjutun johdannaiset nousevat heikenneen vastarinnan takia tietoisuuteen, josta torjuttu itse ei pääse osalliseksi. *Hamletissa* ristiriita oli kuitenkin kätkeyty niin visusti, että se jäi minun löydettäväkseni.\*

Näiden kolmen ehdon rikkominen on ehkä syynä siihen, että monet muut psykopaattiset henkilöahmot sopivat näyttämölle yhtä huonosti kuin elävään elämäänkin. Sairaana neurootikon ristiriitaa emme nimittäin pysty ymmärtämään, jos hän tuo sen loppuun kehittyneenä näytteille. Toisaalta kun tunnemme ristiriidan, unohdamme että hän on sairas, niin kuin neurootikko itse tuntiessaan ristiriidan lakkaa olemasta sairas. Niinpä kirjailijan pitäisi aiheuttaa meille tuo sama sairaus, ja parhaiten se onnistuu siten, että käymme sairauskehityksen läpi henkilön keralla. Erityisen välttämätöntä tämä on silloin kun torjuntamme ei ole vielä valmiina vaan se on ensin laukaistava, ja tämä merkitsee neuroosien näyttämökäytössä askelta pitemmälle kuin *Hamletissa*. Jos kohtaamme vieraan ja loppuun asti kehittyneen neuroosin, huudamme lääkäriä kuten elävässä elämässäkin ja pidämme henkilöä näyttämökelvottomana.

Tämä vika tuntuu löytyvän Hermann BAHRAIN näytelmästä *Die Andere*,† minkä lisäksi siinä on toinen puute, nimittäin meidän on vaikea lujasti vakuutua yhden miehen etuoikeudesta tytön täydelliseen tyydyttämiseen. Niinpä hänen tapauksestaan ei voi tulla omaamme. Lisäksi löytyy kolmas, nimittäin ei jää mitään löydettävää ja kaikki vastarintatunne nousee tuota rakkauden ehdottomuutta vastaan, jota emme voi hyväksyä. Huomion poisjohdattaminen tuntuu olevan tärkein edellä mainituista muodon edellytyksistä.

Yleisesti ottaen voitaneen sanoa, että ainoastaan yleisön neuroottinen epävakaus ja se, kuinka taitavasti kirjailija osaa välttää vastarintaa ja tarjota esimieliyhvää,‡ asettavat rajat epänormaalien henkilöahmojen käytölle.

---

\* Ensi kerran Freud käsitteli William SHAKESPEAREN *Hamletin* ongelmaa julkisesti *Unien tulkinnassa* vuodelta 1900 (s. 226–). — G. W.

† Itävaltalaisen kirjailijan ja draamatikon Hermann Bahrin (1863–1934) näytelmä, joka kantaesitettiin 1905. Tapahtumat kuvaavat sankarittaren kaksoispersoonallisuutta; hän ei kykene vapautumaan ruumiillisesta viettymyksestä, jota tuntee erästä miestä kohtaan. — G. W.

‡ Vertaa ”esimieliyhvän” ja ”houkutuspalkinnon” teoriaan *Vitsi ja sen yhteys piilotajuntaan*-teoksen (1905) luvun IV lopussa (s. 123–124). Aihe mainitaan myös artikkelin ”Kirjailija ja mielikuviutus” lopussa (jälj. s. 24). Seksuaaliteorian näkökulmasta aihetta käsitellään varsin tyhjentävästi viimeisessä ”Kolmesta seksuaaliteoreettisesta tutkielmasta” vuodelta 1905 (suomenosvalikoimassa *Seksuaaliteoria*, s. 118–) sekä vielä taiteellisen luomisprosessin näkökulmasta *Omaelämäkerrallisessa tutkielmassa* vuodelta 1924 (s. 75–78). — G. W.



”Riippumatta siitä, mihin ajatus- tai tieteenperinteeseen Freudin ajattelun liitämme, on selvää, että psykoanalyysi paitsi jatkaa aikaisempia ajatusvirtauksia on myös itse muokannut koko 1900- ja 2000-luvun kulttuuria. Halusimme tai emme, psykoanalyysin keskeiset löydöt ovat peruuttamattomasti vaikuttaneet siihen, miten länsimaissa hahmotetaan ja ymmärretään ihmisen olemusta. Psykoanalyysin merkitys ulottuu nykyään arkisesta jokamiehen psykologiasta kulttuurin kautta aina tieteeseen asti.”

*Henrik Enckellin esipuheesta*

ISBN 978-951-568-900-9

