

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΨΥΧΟΛΟΓΙΑΣ



ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΘΕΜΑ: ΨΥΧΑΝΑΛΥΣΗ ΚΑΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

Προσεγγίσεις ανάγνωσης του ασυνειδήτου στο λογοτεχνικό κείμενο

ΕΠΟΠΤΡΙΑ:
ΧΑΤΗΡΑ ΚΑΛΛΙΟΠΗ

ΦΟΙΤΗΤΡΙΑ:
ΑΝΔΡΕΑΔΟΥ ΕΛΕΝΗ(1195)

Ρέθυμνο, 2005-2006

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

<u>ΕΙΣΑΓΩΓΗ</u>	5
-----------------------	---

<u>ΠΕΡΙΛΗΨΗ ΤΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ</u>	7
------------------------------------	---

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1:

Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΜΕΤΟΥΣΙΩΣΗΣ ΣΤΗΝ ΦΡΟΥΔΙΚΗ ΘΕΩΡΙΑ

1.Ι Η έννοια της μετουσίωσης στην α' θεωρία των ενορμήσεων.....	12
1.ΙΙ Η εξέλιξη της έννοιας της μετουσίωσης στη β' θεωρία των ενορμήσεων.....	16
1.ΙΙΙ Η έννοια της μετουσίωσης και ο πολιτισμός.....	20

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2:

Ο ΡΟΛΟΣ ΤΗΣ ΦΑΝΤΑΣΙΩΣΗΣ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ

2.Ι Ο ρόλος της φαντασίωσης στην ανάπτυξη της νεύρωσης.....	25
2.ΙΙ Η φαντασίωση, το παιχνίδι και το όνειρο.....	26
2.ΙΙΙ Ο καλλιτέχνης και η μετουσίωση της φαντασίωσης.....	28
2.ΙV Η λογοτεχνική δημιουργία και η φαντασίωση.....	29

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3:

Η ΦΡΟΥΔΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΗΣ ΕΙΚΑΣΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

3.Ι Η μετουσίωση στον Λεονάρντο Ντα Βίντσι.....	34
Α) Η παιδική ανάμνηση.....	36
Β) Τα γραπτά.....	39
Γ) Οι πίνακες.....	41
3.ΙΙ Η προσέγγιση του «Μωϋσή» του Μιχαήλ Άγγελου.....	45

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4:

Η ΦΡΟΥΔΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΩΝ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΩΝ ΚΕΙΜΕΝΩΝ

4.Ι Η έκφραση της ψυχοπαθολογίας στην λογοτεχνία	
--	--

α) Η προσέγγιση του λογοτεχνικού έργου ως ένα ιστορικό ασθένειας.....	49
β) Η ψυχαναλυτική ερμηνεία του διηγήματος «Gradiva».....	51
γ) Το κείμενο του Σρέμπερ.....	53
δ) Η ψυχαναλυτική ερμηνεία των Απομνημονευμάτων του Σρέμπερ.....	55
ε) Η διαμόρφωση της φροϋδικής θεωρίας για την παράνοια.....	58

4.II Το ζήτημα της πατροκτονίας στη λογοτεχνία

A) Η ψυχαναλυτική ερμηνεία της τραγωδίας «Οιδίπους Τύρρανος».....	60
B) Η ψυχαναλυτική ερμηνεία του «Άμλετ».....	62
Γ) Η ψυχαναλυτική προσέγγιση της προσωπικότητας του Ντοστογιέφσκι και το έργο «Αδερφοί Καραμαζόφ».....	64

4.III Η έκφραση του πένθους στην λογοτεχνία

A) Η ψυχαναλυτική ερμηνεία του πένθους	69
B) Το διήγημα «Ουίλιαμ Ουίλσον» του Πόε.....	71
Γ) Ο Πόε και η προσέγγιση της Βοναπάρτη.....	72
Δ) Το έργο του Πόε και η ψυχαναλυτική ερμηνεία.....	73

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5:

Η ΜΕΤΑΦΡΟΥΔΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ

5.I Η προσέγγιση της τέχνης με βάση την θεωρία των σχέσεων αντικειμένου

A) Η έννοια της μετουσίωσης στην θεωρία της Melanie Klein.....	77
B) Η προσέγγιση της τέχνης με βάση την κλαϊνική θεώρηση.....	79

5.II Η λακανική προσέγγιση της λογοτεχνίας

A) Η έννοια της μετουσίωσης στην λακανική θεωρία.....	81
B) Το ασυνείδητο είναι δομημένο ως γλώσσα.....	85
Γ) Η λακανική προσέγγιση του «Άμλετ».....	87
Δ) Το «Κλεμμένο γράμμα» του Πόε και η λακανική ερμηνεία.....	90

5.III Η προσέγγιση της λογοτεχνίας από την αναλυτική ψυχολογία του Jung

A) Η θεωρία του Jung για την προσέγγιση της λογοτεχνίας.....	92
B) Η ερμηνεία του έργου «Οδυσσέας» του Joyce από τον Jung.....	95

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6:

Η ΚΡΙΤΙΚΗ ΠΑΝΩ ΣΤΗΝ ΨΥΧΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ

6.Ι. Ο σκοπός της ερμηνείας	99
6.ΙΙ. Η αμφισβήτηση της ερμηνευτικής προσέγγισης του Freud.....	100
6.ΙΙΙ Ο διάλογος για το «Κλεμμένο γράμμα» και τα όρια της ερμηνείας	103

<u>ΕΠΙΛΟΓΟΣ</u>	105
------------------------------	-----

<u>ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ</u>	107
----------------------------------	-----

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η σχέση της ψυχανάλυσης με την λογοτεχνία είναι μια σχέση αμφίδρομη. Η ψυχανάλυση στα πρώτα της βήματα ως υπάρχουσας θεωρητικής προσέγγισης της ψυχικής ζωής του ανθρώπου δανείζεται όρους και έννοιες από την λογοτεχνία, τις οποίες ενσωματώνει και αναπτύσσει στο θεωρητικό της σύστημα. Η έννοια του ναρκισσισμού, ως έκφραση της λιβιδινικής επένδυσης στο Εγώ αντλήθηκε από την ψυχανάλυση από τον μύθο του Νάρκισσου, η έννοια του σαδισμού, ως έκφραση της καταστροφικής ενόρμησης στα εξωτερικά αντικείμενα αντλήθηκε από τον συγγραφέα της ερωτικής λογοτεχνίας Σαντ, η έννοια του «Οιδιπόδειου Συμπλέγματος» και το αντίστοιχο «Σύμπλεγμα της Ηλέκτρας», ως στάδια της ψυχοσεξουαλικής ανάπτυξης του υποκειμένου στο οικογενειακό πλαίσιο αντλήθηκε από την ψυχανάλυση από τις αντίστοιχες ελληνικές τραγωδίες.

Η ψυχανάλυση εμπνέεται από την λογοτεχνία και αντίστοιχα η λογοτεχνία εμπνέεται από την ψυχανάλυση. Στην ελληνική λογοτεχνία αυτή η επιρροή από την ψυχανάλυση εκφράστηκε έντονα από μεγάλους δημιουργούς, όπως ο Εμπειρικός, ο Ελύτης, ο Καβάφης και άλλοι, οι οποίοι ενθουσιασμένοι από την επαφή με την ψυχαναλυτική θεώρηση, ενσωμάτωσαν στοιχεία της στα θέματα των λογοτεχνικών τους έργων.

Η έλξη της ψυχανάλυσης από την λογοτεχνία εξελίχθηκε και σε ένα άλλο επίπεδο, αυτό της προσέγγισης και ερμηνείας των λογοτεχνικών κειμένων με βάση τις ψυχαναλυτικές αρχές. Η ψυχανάλυση επιχειρεί μέσα από τα λογοτεχνικά κείμενα να στηρίξει, να επιβεβαιώσει ή ακόμα και να αναπτύξει την θεωρία της, έχοντας ως βάση ότι η ερμηνεία του λογοτεχνικού κειμένου θα αποκρυπτογραφήσει και θα φωτίσει πτυχές της ψυχικής ζωής.

Βασική έννοια για την προσέγγιση της ψυχανάλυσης στην τέχνη αποτελεί η έννοια της μετουσίωσης, η οποία διαμορφώθηκε από τον θεμελιωτή της ψυχαναλυτικής θεωρίας Sigmund Freud στην βάση της σύλληψης της θεωρίας των ενορμήσεων. Η μετουσίωση παραπέμπει στην έννοια του υψηλού, της δημιουργικής ικανότητας, της καλλιτεχνικής ή διανοητικής έκφρασης. Η θέση του Freud είναι, ότι ο άνθρωπος καταφεύγει στην μετουσίωση, όταν διοχετεύσει την σεξουαλική του ενόρμηση σε δραστηριότητες κοινωνικά αναγνωρισμένες και απομακρυσμένες από την σεξουαλικότητα. Η μετουσιωμένη σεξουαλική ενόρμηση είναι αυτή που οδηγεί τον άνθρωπο στην δημιουργικότητα και την πολιτισμική παραγωγή.

Η ψυχαναλυτική θεωρία έχοντας ως βάση την λειτουργία του μετουσιωτικού μηχανισμού θα επιχειρήσει να αναδείξει πως ο μηχανισμός αυτός λαμβάνει χώρα στους καλλιτέχνες, μέσα από την προσέγγιση των έργων τους. Το έργο τέχνης αποτελεί για την ψυχανάλυση ένα μόρφωμα του ασυνειδήτου και άρα η ερμηνεία του μέσω της ψυχαναλυτικής τεχνικής θα οδηγήσει στην εξερεύνηση του ασυνειδήτου του συγγραφέα.

Ο Freud έχοντας ως βάση αυτή την αρχή θα προσεγγίσει διάφορα λογοτεχνικά έργα, όπως τη “Gradiva” του Jensen, τους «Αδερφούς Καραμαζόφ» του Ντοστογιέφσκι, τον «Άμλετ» του Σαίξπηρ, αλλά και έργα της εικαστικής τέχνης, όπως το άγαλμα του «Μωϋσή» του Μιχαήλ Άγγελου, τους πίνακες του Λεονάρντο Ντα Βίντσι κ.α. Οι τρόποι προσέγγισης του Freud πάνω στα λογοτεχνικά κείμενα είναι δύο : ο ένας τρόπος συνίσταται στην ερμηνεία των συμπεριφορών των ηρώων του κειμένου με σκοπό την ανάδειξη των βασικών ψυχαναλυτικών αρχών εξήγησης και κατανόησης της ψυχικής ζωής και ο άλλος τρόπος συνίσταται στην ερμηνεία της προσωπικότητας του συγγραφέα μέσα από την ανάλυση του κειμένου του σε αντιστοιχεία με γεγονότα της προσωπικής του ζωής.

Οι προσεγγίσεις αυτές του Freud θα εμπνεύσουν στη συνέχεια και άλλους συνεχιστές της θεωρίας του, οι οποίοι θα ορίσουν νέους τρόπους ερμηνείας και θα αναπτύξουν διαφορετικές θέσεις αντίληψης του μετουσιωτικού μηχανισμού και του έργου τέχνης, αλλά θα προκαλέσουν και την έντονη κριτική, με αποτέλεσμα να δημιουργηθεί ένας μεγάλος διάλογος γύρω από τα όρια της σχέσης μεταξύ ψυχανάλυσης και λογοτεχνίας.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ ΤΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Η παρούσα εργασία αναφέρει στο πρώτο σκέλος της τον τρόπο προσέγγισης της τέχνης από τον θεμελιωτή της ψυχαναλυτικής θεωρίας Sigmund Freud. Συγκεκριμένα, στο πρώτο κεφάλαιο γίνεται μια εκτενής αναφορά στην έννοια της μετουσίωσης, η οποία αποτελεί θεμελιώδης έννοια για την κατανόηση της τέχνης από την ψυχαναλυτική θεώρηση. Η έννοια της μετουσίωσης εμφανίστηκε στο φροϋδικό έργο στην βάση της πρώτης διάκρισης των ενορμήσεων. Ως ενορμήσεις, ο Freud όρισε τις κινητήριες έμφυτες τάσεις, οι οποίες καθορίζουν την ψυχική ζωή του ανθρώπου.

Ο Freud στην πρωταρχική σύλληψη της θεωρίας του, διέκρινε τις ενορμήσεις σε : ενορμήσεις αυτοσυντήρησης και σεξουαλικές ενορμήσεις. Η έννοια της μετουσίωσης αναφέρεται στην σεξουαλική ενόρμηση, ως τρόπος διοχέτευσης της σε κοινωνικά αναγνωρισμένες δραστηριότητες, οι οποίες είναι απομακρυσμένες από την σεξουαλικότητα. Στη δεύτερη θεωρία των ενορμήσεων, οι ενορμήσεις αυτοσυντήρησης συγχωνεύονται με τις σεξουαλικές ενορμήσεις και ορίζονται από τον Freud ως «Ενορμήσεις Ζωής», οι οποίες αντιμάχονται έναντι των επίσης έμφυτων «Ενορμήσεων του Θανάτου». Η έννοια της μετουσίωσης στη δεύτερη αυτή θεώρηση των ενορμήσεων έγκειται στην διοχέτευση των καταστρεπτικών αλλά και των δημιουργικών τάσεων του ανθρώπου σε κοινωνικά αποδεκτές συμπεριφορές.

Τέλος, η έννοια της μετουσίωσης προσεγγίζεται σε σχέση με την πολιτισμική επιβολή, η οποία ωθεί τον άνθρωπο να παραιτηθεί από την άμεση ικανοποίηση των ενορμήσεων του, προς όφελος της ομαλής συνύπαρξης με τους άλλους ανθρώπους, αλλά και για χάρη της ανάπτυξης της πολιτισμικής δραστηριότητας. Η καλλιτεχνική δημιουργία είναι για τον Freud μια έκφραση της σεξουαλικής ενόρμησης του ανθρώπου, ο οποίος βρήκε διέξοδο μετουσιώνοντας την στην τέχνη και απέφυγε την εκδήλωση της νεύρωσης, που θα προκαλούσε η απώθηση της ή της διαστροφής, που θα προκαλούσε η καθήλωση σε αυτή.

Το δεύτερο κεφάλαιο έχει τίτλο «Ο ρόλος της φαντασίωσης στην τέχνη» και αναφέρεται στην έννοια της φαντασίωσης, για την οποία ο Freud θεώρησε ότι αποτελεί την εξέλιξη του παιδικού παιχνιδιού για τον ενήλικα. Ο Freud παραλλήλισε τον σχηματισμό της φαντασίωσης με την λογοτεχνική δραστηριότητα, έχοντας ως βάση, ότι και οι δύο βασίζονται στην ανάμνηση μιας παιδικής

κατάστασης, όπου συνέβαινε η πραγματοποίηση μιας επιθυμίας και την προβολή αυτής της επιθυμίας σε μια μελλοντική κατάσταση.

Το τρίτο κεφάλαιο έχει τίτλο «Η φροϋδική προσέγγιση της εικαστικής τέχνης» και αναφέρεται στην απόπειρα του Freud να προσεγγίσει και να ερμηνεύσει κάποια έργα από την εικαστική τέχνη. Συγκεκριμένα, το πρώτο μέρος αυτού του κεφαλαίου αναφέρεται στην φροϋδική προσέγγιση του Λεονάρντο Ντα Βίντσι, όπου ο Freud αναλύει με λεπτομέρειες τον μετουσιωτικό μηχανισμό στον Ντα Βίντσι, μέσα από την ερμηνεία των πινάκων του αλλά και στοιχείων από την βιογραφία του, όπως την περιγραφή μιας παιδικής του ανάμνησης και των γραπτών σημειώσεων από το προσωπικό ημερολόγιο του καλλιτέχνη. Το δεύτερο μέρος του τρίτου κεφαλαίου αναφέρεται στην προσέγγιση του Φρόντ πάνω στο έργο του Μιχαήλ Άγγελου, ο «Μωϋσής», στην οποία ο Freud επιχειρεί να ερμηνεύει αυτό το έργο τέχνης και να κατανοήσει την δύναμη της επίδρασης του, χωρίς να κάνει προεκτάσεις στην προσωπικότητα και την ζωή του δημιουργού, όπως έκανε στην προσέγγιση του Λεονάρντο Ντα Βίντσι.

Το τέταρτο κεφάλαιο έχει τίτλο «Η φροϋδική προσέγγιση των λογοτεχνικών κειμένων» και χωρίζεται σε τρία μέρη με βάση την θεματική των λογοτεχνικών κειμένων και την ψυχαναλυτική ερμηνεία. Το πρώτο μέρος έχει τίτλο «Η έκφραση της ψυχοπαθολογίας στην τέχνη» και γίνεται λόγος για το κείμενο του Jensen 'Gradiva', στο οποίο ο Freud αναλύει τις συμπεριφορές και την ψυχοπαθολογία των ηρώων σαν να ήταν πραγματικά πρόσωπα και το δεύτερο κείμενο είναι «Τα Απομνημονεύματα του Σρέμπερ», το οποίο είναι ένα αυτοβιογραφικό κείμενο, που γράφτηκε και δημοσιεύτηκε από έναν ψυχωτικό ασθενή. Ο Freud με βάση την ανάλυση αυτών των δύο κειμένων θα αναπτύξει την θεωρία του για τον παρανοϊκό σχηματισμό.

Το δεύτερο μέρος αυτού του κεφαλαίου έχει τίτλο «Το ζήτημα της πατροκτονίας στην λογοτεχνία» και αναφέρεται στην ανάλυση των λογοτεχνικών κειμένων: «Οιδίπους Τύρρανος» του Σοφοκλή, «Άμλετ» του Σαίξπηρ και «Αδερφοί Καραμαζόφ» του Ντοστογιέφσκι, στα οποία ο Freud βλέπει να επιβεβαιώνεται η θεωρία του για το Οιδιπόδειο Σύμπλεγμα, σύμφωνα με την οποία το αγόρι αναπτύσσει ερωτικά συναισθήματα απέναντι στη μητέρα και αισθήματα μίσους απέναντι στον πατέρα, τον οποίο αντιλαμβάνεται σαν ανταγωνιστή και εύχεται την απομάκρυνση ή ακόμα και τον θάνατο του.

Τέλος, το τρίτο μέρος αυτού του κεφαλαίου έχει τον τίτλο «Η έκφραση του πένθους στην λογοτεχνία» και αναφέρεται στην προσέγγιση της ζωής και του έργου του Edgar Allan Poe από την Μαρία Βοναπάρτη, την φίλη και μαθήτριά του Freud, όπως ο ίδιος ισχυρίζεται στην εισαγωγή της μελέτης της. Ο Πόε, σύμφωνα με την Βοναπάρτη εκφράζει στο έργο του την οιδιπόδεια αναγκαιότητα, η οποία του επιβάλλει να είναι προσκολλημένος στο πρότυπο της μητέρας του, η οποία πέθανε όταν ο ίδιος ήταν ακόμα παιδί. Το πρότυπο αυτό εμφανίζεται, σύμφωνα με την Βοναπάρτη στο έργο του Πόε μέσα από την επανάληψη της παρουσίας ασθενικών γυναικείων φιγούρων, που εκφράζουν το αιώνιο πένθος του συγγραφέα.

Το τέταρτο κεφάλαιο έχει τίτλο «Η μεταφροϋδική προσέγγιση της λογοτεχνίας» και χωρίζεται σε τρία μέρη. Στο πρώτο μέρος γίνεται μια αναφορά στην θεωρία της Melanie Klein για τις σχέσεις αντικειμένου και για το πώς αντιλαμβάνεται η ίδια την έννοια της μετουσίωσης. Σύμφωνα με την Klein, η έννοια της μετουσίωσης ορίζεται ως την τάση για επανόρθωση, που αναπτύσσει το υποκείμενο στην «καταθλιπτική φάση», στην προσπάθεια του να αποκαταστήσει στον εσωτερικό και εξωτερικό κόσμο την ακεραιότητα του αντικειμένου. Με βάση αυτή την θεώρηση αναφέρεται στην συνέχεια μια προσέγγιση για το άγαλμα της Αφροδίτης της Μήλου.

Το δεύτερο μέρος αυτού του κεφαλαίου αναφέρεται στην λακανική προσέγγιση της λογοτεχνίας. Ο Λακάν θεώρησε πως το ασυνείδητο είναι δομημένο σαν γλώσσα και με βάση αυτή την αρχή προσέγγισε και την λογοτεχνία. Συγκεκριμένα αναφέρονται δύο αναλύσεις του Λακάν, η μια πάνω στο κείμενο του Σαίξπηρ ο «Άμλετ», το οποίο όρισε ως τραγωδία της επιθυμίας και η άλλη πάνω στο «Κλεμμένο γράμμα» του Πόε, όπου ανέδειξε την πρωτοκαθεδρία του σημαίνοντος σε σχέση με το σημαινόμενο, καθώς το σημαίνον έχει την δύναμη να υποκινεί την συμπεριφορά του υποκειμένου.

Το τρίτο μέρος του πέμπτου κεφαλαίου αναφέρεται στην προσέγγιση του Jung πάνω στην λογοτεχνία. Ο Jung θεώρησε ότι ο καλλιτέχνης εκφράζει στο έργο τέχνης το συλλογικό ασυνείδητο της εποχής του, μέσα από την αναφορά των αρχετύπων, δηλαδή των μνημονικών ίχνων ή διεργασιών που επαναλαμβάνονται στην ιστορία σε κάθε εποχή και αποτελούν κατάλοιπα των ψυχικών εμπειριών των προγόνων. Με βάση αυτή την θεώρηση ο Jung επιχείρησε να προσεγγίσει το έργο του James Joyce «Οδυσσέας», η απαισιοδοξία του οποίου εκφράζει το συλλογικό ασυνείδητο της εποχής όπου γράφτηκε.

Τέλος, το έκτο κεφάλαιο έχει τίτλο «Η κριτική πάνω στην ψυχαναλυτική προσέγγιση της λογοτεχνίας» και γίνεται λόγος για την ερμηνευτική διάσταση της ψυχαναλυτικής θεωρίας, το τι εξυπηρετεί και ποια χαρακτηριστικά σφάλματα έχουν γίνει σε κάποιες προσεγγίσεις του Freud σε έργα τέχνης. Τέλος παρουσιάζονται οι διαφορές πάνω στην προσέγγιση της Βοναπάρτη και του Λακάν στο «Κλεμμένο γράμμα» του Πόε και η κριτική που έγινε από τον Derrida, ότι η ψυχανάλυση μέσα από τον λογοκεντρισμό και την ερμηνευτική ιδιότητα της παραβλέπει το ίδιο το λογοτεχνικό κείμενο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

« Η ΈΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΜΕΤΟΥΣΙΩΣΗΣ ΣΤΗ ΦΡΟΪΔΙΚΗ ΘΕΩΡΙΑ »

1.1. Η έννοια της μετουσίωσης στην α' θεωρία των ενορμήσεων

Η έννοια της μετουσίωσης διαμορφώθηκε αρχικά πάνω στην θεώρηση του Φρόυντ για την παιδική σεξουαλικότητα και την διαχείριση των ενορμήσεων. Οι ενορμήσεις συνίστανται, σύμφωνα με τον Φρόυντ, σε μια έμφυτη ώση, η οποία αναγκάζει τον οργανισμό να τείνει προς ένα σκοπό. Οι ενορμήσεις έχουν την πηγή τους σε μια σωματική διέγερση και ο σκοπός της ενόρμησης είναι η κατάργηση αυτής της έντασης. Ο Φρόυντ διακρίνει σε πρωταρχική φάση τις ενορμήσεις, σε ενορμήσεις αυτοσυντήρησης και σεξουαλικές ενορμήσεις. Ως ενορμήσεις αυτοσυντήρησης, ο Φρόυντ ορίζει το σύνολο των αναγκών που είναι συνδεδεμένες με τις σωματικές λειτουργίες, οι οποίες είναι απαραίτητες για την διατήρηση της ζωής του ατόμου. Η σεξουαλική ενόρμηση είναι μια εσωτερική ώση, η οποία, σύμφωνα με τον Φρόυντ, δρα σ' ένα ευρύτερο πεδίο σεξουαλικών δραστηριοτήτων από αυτό που εννοεί η τρέχουσα έννοια του όρου. (Freud,1965).

Ο Freud στο έργο του «Τρεις μελέτες περί σεξουαλικότητας» μελέτησε την λειτουργία της σεξουαλικής ενόρμησης στην παιδική ηλικία και παρατήρησε πως αυτή εκδηλώνεται μέσω των μερικών ενορμήσεων. Οι μερικές ενορμήσεις έχουν ως πηγές διάφορα σημεία του σώματος, που ο Freud όρισε ως «ερωτογενείς ζώνες» και τείνουν να ενώνονται μέσα στις διαφορετικές λιβιδινικές οργανώσεις. Η παιδική σεξουαλική δραστηριότητα καθορίζεται, σύμφωνα με τον Freud από την διακίνηση των μερικών ενορμήσεων, ενώ η ολοκλήρωση της σεξουαλικότητας επιτυγχάνεται κατά την περίοδο της εφηβείας.

Η έκβαση της σεξουαλικότητας καθορίζεται από διάφορους παράγοντες, όπως η ιδιοσυστασιακή προδιάθεση, οι μεταγενέστερες δυνατότητες των μερικών ενορμήσεων και οι εξωτερικοί παράγοντες. Σε περίπτωση που η ιδιοσυστασιακή προδιάθεση της παιδικής σεξουαλικότητας δεν είναι ομαλή, ο Φρόυντ κάνει λόγο για τρεις τρόπους διαχείρισης της και στο σημείο αυτό αναφέρει την έννοια της μετουσίωσης.

Σύμφωνα λοιπόν με τον Φρόυντ, εάν διατηρηθεί η μη ομαλή ιδιοσυστασιακή προδιάθεση της παιδικής ηλικίας τότε το άτομο θα οδηγηθεί στην διαστροφή. Εάν κάποιοι παράγοντες της σεξουαλικής ενόρμησης υποστούν απώθηση, δηλαδή παρεκκλίνουν από τον σκοπό τους λόγω κάποιας ψυχικής απαγόρευσης και απωθηθούν προς διαφορετικές κατευθύνσεις, τότε θα εξωτερικευτούν με τη μορφή

συμπτωμάτων. Το επακόλουθο της απόθησης είναι η ανάπτυξη της νεύρωσης στο άτομο.(Freud,1965).

Η τρίτη διέξοδος στην περίπτωση μιας μη ομαλής ιδιοσυστασιακής προδιάθεσης της παιδικής σεξουαλικότητας είναι η μετουσίωση. Σύμφωνα λοιπόν με τον Φρόντ η μετουσίωση επιτυγχάνεται όταν « ερεθισμοί, εξαιρετικής έντασης, οι οποίοι προέρχονται από διάφορες πηγές της σεξουαλικότητας, βρουν κάποια χρησιμότητα και σκοπιμότητα σε άλλους τομείς κατά τέτοιο τρόπο ώστε, οι επικίνδυνου μορφής προδιαθέσεις να δημιουργήσουν μια υπολογίσιμη επαύξηση της ψυχικής συμπεριφοράς και δραστηριότητας.»(Freud, 1965, σ.123). Ο Φρόντ λοιπόν θέτει την έννοια της μετουσίωσης στη βάση της αποσεξουαλικοποίησης της ενόρμησης και την διοχέτευση της σε δραστηριότητες απομακρυσμένες από σεξουαλικούς σκοπούς.

Ο Φρόντ το 1915 στο έργο του «Ενορμήσεις και προορισμός των ενορμήσεων» ανακεφαλαιώνει όσα είχε διατυπώσει για τις ενορμήσεις στο «Τρεις θεωρίες για τη σεξουαλικότητα». Συγκεκριμένα παρουσιάζει ευδιάκριτα τα χαρακτηριστικά των ενορμήσεων (ώση, σκοπός, αντικείμενο και πηγή της ενόρμησης) και τονίζει τη φύση της ενόρμησης ορίζοντας την ως τον ψυχικό εκπρόσωπο των σωματικών διεγέρσεων. Ο Φρόντ εμμένει στον πρωταρχικό δυισμό των ενορμήσεων, δηλαδή στην διάκριση τους σε ενορμήσεις αυτοσυντήρησης και σεξουαλικές ενορμήσεις και στη συνέχεια αναφέρει τέσσερις πιθανούς προορισμούς της σεξουαλικής ενόρμησης.

Σύμφωνα λοιπόν με τον Φρόντ, ένας πιθανός προορισμός της σεξουαλικής ενόρμησης είναι η αναστροφή της στο αντίθετο. Με τον όρο αναστροφή στο αντίθετο, ο Φρόντ εννοεί την επιστροφή μιας ενόρμησης από την ενεργητικότητα στην παθητικότητα (αναφέρει το παράδειγμα του μαζοχισμού-σαδισμού) ή την αναστροφή του περιεχομένου (αναφέρει το παράδειγμα της μεταστροφής της αγάπης σε μίσος).(Freud,1980).

Ένας δεύτερος πιθανός προορισμός είναι η επιστροφή της ενόρμησης στο κύριο πρόσωπο, δηλαδή στο Εγώ (αναφέρει το παράδειγμα του μαζοχισμού τονίζοντας ότι είναι ακριβώς ένας σαδισμός που ξαναγυρίζει στο Εγώ). Στην περίπτωση αυτή μπορεί να υπάρξει αλλαγή του αντικειμένου της ενόρμησης, ο σκοπός της όμως παραμένει αμετάβλητος.(Freud,1980).

Ένας τρίτος πιθανός προορισμός της σεξουαλικής ενόρμησης είναι η απόθηση της με επακόλουθο την πρόκληση νευρωτικού συμπτώματος. Τέλος ως

τέταρτο πιθανό προορισμό της σεξουαλικής ενόρμησης ο Φρόντ αναφέρει τη μετουσίωση.(Freud,1980). Με την έννοια της μετουσίωσης ο Φρόντ εννοεί και εδώ την απομάκρυνση της ενόρμησης από τους πρωταρχικούς σεξουαλικούς σκοπούς.

Ο Φρόντ προσεγγίζει την έννοια της μετουσίωσης και στη μελέτη του για τον ναρκισσισμό, διαχωρίζοντας την με σαφήνεια από την έννοια της εξιδανίκευσης. Συγκεκριμένα ο Φρόντ στο έργο του «Εισαγωγή στον ναρκισσισμό διατυπώνει την καθοριστική άποψη για την κατανόηση της λειτουργίας της σεξουαλικής ενόρμησης, ότι η λίμπιντο πέρα από την διοχέτευση της στα εξωτερικά αντικείμενα, είναι δυνατό να κατευθυνθεί και στο Εγώ του ατόμου. Ο Φρόντ ξεκινά τη μελέτη του πάνω στο ναρκισσισμό με βάση τις παρατηρήσεις που έκανε σε ψυχωτικούς ασθενείς, για τους οποίους παρατήρησε ότι το βασικό χαρακτηριστικό της ασθένειας τους εκδηλώνεται μέσω «της αίσθησης μεγαλομανίας και της αποστροφής του ενδιαφέροντος από τον εξωτερικό κόσμο». (Freud,1991,σ. 8). Οι ψυχωτικοί ασθενείς φαίνεται ότι έχουν αποσύρει τη λίμπιντο τους από τα πρόσωπα και τα πράγματα του εξωτερικού κόσμου και η μεγαλομανία τους εκφράζει την αποκλειστική διοχέτευση της λίμπιντο στο Εγώ.

Η διοχέτευση της λίμπιντο στο Εγώ παρατηρείται από τον Φρόντ και μέσα από την ανάλυση της ψυχικής ζωής των πρωτόγονων λαών, στους οποίους «η υπερτίμηση της δύναμης των επιθυμιών και των ψυχικών πράξεων τους, η παντοδυναμία των σκέψεων και η πίστη στη μαγική δύναμη των λέξεων»(Freud,1991,σ.9) εκφράζει την ίδια μεγαλομανία την οποία ο Φρόντ παρατηρεί και στην ψυχική ζωή των παιδιών. Ο Φρόντ με βάση τις παραπάνω παρατηρήσεις διατυπώνει την άποψη, ότι υπάρχει: «πρωταρχικά η λιμπιντική επένδυση του Εγώ, από την οποία αργότερα γίνονται διοχετεύσεις στα αντικείμενα»(Freud,1991, σ.10).

Στη συνέχεια της μελέτης για τον ναρκισσισμό ο Φρόντ κάνει λόγο για δύο τύπους εκλογής του αντικειμένου: τον ανακλιτικό και τον ναρκισσιστικό. Ο ανακλιτικός τύπος εκλογής του αντικειμένου αναφέρεται στην λιμπιντική επένδυση του παιδιού πάνω στα πρώτα αντικείμενα του εξωτερικού κόσμου, τα οποία έχουν σχέση με την ικανοποίηση της ενόρμησης αυτοσυντήρησης, «πρόκειται δηλαδή για τα πρόσωπα που έχουν σχέση με τη διατροφή, τη φροντίδα και την προστασία του παιδιού, αρχικά δηλαδή τη μητέρα ή κάποιο υποκατάστατο της»(Freud,1991, σ.24). Ο δεύτερος τύπος εκλογής αντικειμένου, ο ναρκισσιστικός, αναφέρεται, όταν το άτομο

«επιλέγει το μεταγενέστερο αντικείμενο όχι με πρότυπο τη μητέρα αλλά με πρότυπο τον εαυτό»(Freud,1991, σ.25).

Έτσι ο Φρόυντ κάνει τον διαχωρισμό μεταξύ της λίκμπιντο του Εγώ και της λίκμπιντο του αντικειμένου και στο σημείο αυτό εισάγει την έννοια του ιδεώδους του Εγώ, το οποίο διαμορφώνεται στη βάση της αδυνατότητας του ατόμου να παραιτηθεί από την ικανοποίηση που αντλούσε η λίκμπιντο στην παιδική ηλικία. Αυτό που ο άνθρωπος προβάλλει ως ιδανικό είναι, σύμφωνα με τον Φρόυντ «το υποκατάστατο του χαμένου ναρκισσισμού της παιδικής ηλικίας, όταν ο ίδιος ήταν το ιδανικό του»(Freud,1991,σ.32).Ο Φρόυντ στο σημείο αυτό αναφέρει την έννοια της μετουσίωσης, την οποία διαχωρίζει από την διαμόρφωση του ιδανικού του Εγώ.

Έτσι λοιπόν, σύμφωνα με τον Φρόυντ, η μετουσίωση «είναι μια διαδικασία της λίκμπιντο του αντικειμένου, κατά την οποία μια ορμή κατευθύνεται προς έναν άλλο στόχο απομακρυσμένο από την σεξουαλική ικανοποίηση» ενώ η εξιδανίκευση είναι μια διαδικασία σε σχέση με το αντικείμενο, «μέσω της οποίας το αντικείμενο, χωρίς αλλαγή της φύσης του μεγεθύνεται και εξυψώνεται ψυχικά»(Freud,1991,σ.33). Έτσι λοιπόν ,σύμφωνα με τον Φρόυντ, η μετουσίωση αναφέρεται σε κάτι που έχει να κάνει με την ενόρμηση, ενώ η εξιδανίκευση αφορά το αντικείμενο.

Επίσης ο Φρόυντ διαχωρίζει την σχέση της διαμόρφωσης του ιδανικού του Εγώ και της μετουσίωσης, όσον αφορά την πρόκληση της νεύρωσης, καθώς θεωρεί ότι η διαμόρφωση του ιδανικού αυξάνει τις απαιτήσεις του Εγώ και ευνοεί την απώθηση, ενώ η μετουσίωση οδηγεί σε διέξοδο την εκπλήρωση των απαιτήσεων του Εγώ, χωρίς να προκαλείται απώθηση.(Freud,1991).

Η έννοια της μετουσίωσης αναφέρεται επίσης στο έργο του Φρόυντ «Πέντε μαθήματα περί ψυχανάλυσης». Στο συγκεκριμένο έργο ο Φρόυντ αναλύει με ποιο τρόπο μπορεί η ψυχανάλυση να αποδεσμεύσει τις ασυνείδητες επιθυμίες του ατόμου και να τις καταστήσει ακίνδυνες. Ο Φρόυντ αναφέρει τρεις τρόπους, ένας από τους οποίους είναι η κριτική στάση ή η καταδίκη των ασυνείδητων επιθυμιών. Ο Φρόυντ επισημαίνει, ότι το άτομο στην παιδική του ηλικία είναι αδύναμο, γι' αυτό και είναι δύσκολο να χειριστεί την ένταση της ενόρμησης, που η μη ικανοποίηση της μπορεί να οδηγήσει στην απώθηση. Ενώ μετέπειτα, κατά την ωρίμανση του, το άτομο είναι ικανό να κυριαρχήσει πάνω στην ενόρμηση υιοθετώντας μια κριτική στάση.(Freud,1969).

Ένας δεύτερος τρόπος με τον οποίο η ψυχανάλυση καθιστά τις ασυνείδητες επιθυμίες ακίνδυνες είναι με το να τις επαναφέρει στην ομαλή λειτουργία του ατόμου για την οποία και είχαν προορισμό. Ο Φρόντ στο σημείο αυτό τονίζει ότι είναι αδύνατη η αποβολή των επιθυμιών της παιδικής ηλικίας και ότι η ενδεχόμενη απώθηση τους στερεί από το άτομο πολυάριθμες πηγές ψυχικής δραστηριότητας.(Freud,1969).

Τέλος μια άλλη διέξοδος των ασυνείδητων επιθυμιών, την οποία ο Φρόντ θεωρεί και την πιο ευνοϊκή είναι η μετουσίωση. Ο Φρόντ στο σημείο αυτό αναφέρει ότι οι παιδικές επιθυμίες μπορούν να εκδηλώσουν καθολικά την ενεργητικότητα τους με το να στραφούν σε ανώτερους σκοπούς, οι οποίοι όμως βρίσκονται εντελώς έξω από την περιοχή της σεξουαλικότητας. Ο Φρόντ αναφέρει ότι οι σεξουαλικές ενορμήσεις αντί για κάποιο σεξουαλικό στόχο μπορούν να τοποθετήσουν ένα ευγενέστερο αντικείμενο μεγαλύτερης σημασίας από κοινωνικής άποψης. Σύμφωνα λοιπόν με τον Φρόντ, στην αλλαγή του σκοπού της ενόρμησης, δηλαδή στη διαδικασία της μετουσίωσης οφείλονται οι πλέον ευγενείς κατακτήσεις του ανθρώπινου πνεύματος. Ο Φρόντ όμως τονίζει ότι δεν είναι δυνατόν να επιτευχθεί η καθολική μετατροπή της ενεργητικότητας της σεξουαλικής ενόρμησης, θέτοντας στο σημείο αυτό ένα όριο για τη δυνατότητα καθολικότητας της μετουσίωσης.(Freud,1969).

1.II. Η εξέλιξη της έννοιας της μετουσίωσης στη β' θεωρία των ενορμήσεων

Ο Φρόντ στο έργο του «Πέρα από την αρχή της ηδονής» το 1920 αναπτύσσει τη νέα του θεωρία για τις ενορμήσεις διακρίνοντας τες σε δύο μεγάλες κατηγορίες τις ενορμήσεις ζωής και τις ενορμήσεις θανάτου. Ο Φρόντ παρατηρεί ότι η τάση του ψυχισμού να δρα σύμφωνα με την αρχή της ηδονής, έρχεται σε αντίθεση με άλλες δυνάμεις, οι οποίες δεν λειτουργούν με βάση την αρχή αυτή.

Συγκεκριμένα, ο Φρόντ αναφέρει ότι οι πηγές δυσάρεστων και οδυνηρών αισθήσεων, προέρχονται από τις συγκρούσεις και τις διαίρεσεις, που παράγονται στη ψυχική ζωή την εποχή, κατά την οποία το Εγώ εκπληρώνει την εξέλιξη του προς οργανισμούς ανώτερους και συναφείς. Στο διάστημα αυτής της εξέλιξης μερικές ωθήσεις είναι ασυμβίβαστες με άλλες ως προς τους σκοπούς και τις

τάσεις τους. Ο Φρόυντ θεωρεί ότι οι τάσεις αυτές είναι απομονωμένες από το σύνολο, διατηρούνται σε κατώτερα επίπεδα της ψυχικής εξέλιξης και φαίνονται να αρνούνται την κάθε δυνατότητα ικανοποίησης.(Freud,1966).

Ο Φρόυντ στη συνέχεια μελετά περιπτώσεις κατά τις οποίες φαίνεται ότι ο ψυχικός μηχανισμός δεν λειτουργεί με βάση την αρχή της ηδονής. Συγκεκριμένα μελετά τα όνειρα των ασθενών με τραυματική νεύρωση, τα οποία ως χαρακτηριστικό τους έχουν την επαναφορά του υποκειμένου στην οδυνηρή κατάσταση που είχαν βιώσει στο παρελθόν, με αποτέλεσμα την πρόκληση νέου τρόμου. Επίσης μελετά τα παιχνίδια των παιδιών και συγκεκριμένα επικεντρώνεται και αναλύει ένα παιχνίδι, το οποίο αποκαλεί «fort-da», στο οποίο το παιδί αναπαριστάνει ένα δυσάρεστο γεγονός (την αποχώρηση της μητέρας του) αναλαμβάνοντας έτσι ένα ενεργητικό ρόλο σε αντίθεση με την παθητική κατάσταση, στην οποία βρισκόταν όταν συνέβαινε το οδυνηρό αυτό γεγονός στην πραγματικότητα.(Freud,1966)

Ο Φρόυντ στη συνέχεια μελετά φαινόμενα μεταβίβασης στους νευρωτικούς κατά την ψυχαναλυτική διαδικασία αλλά και συμπεριφορές μη νευρωτικών, οι οποίες οφείλονται σε επιρροές της πρώτης παιδικής ηλικίας και εκδηλώνονται ανεξάρτητα από εξωτερικούς παράγοντες. Η μελέτη αυτών των συμπεριφορών οδήγησε στον Φρόυντ να συμπεράνει ότι « υπάρχει στην ψυχική ζωή μια ακαταμάχητη δύναμη για την αναπαράσταση, για την επανάληψη, τάση η οποία σταθεροποιείται χωρίς να υπολογίσει το στοιχείο της ηδονής, τοποθετούμενη πάνω από αυτό».(Freud,1966,σ.254). Η τάση για αναπαράσταση και επανάληψη ονομάστηκε επίσης από τον Φρόυντ ως « η αιώνια επιστροφή του ιδίου», η οποία είναι «πιο αρχέγονη, πιο στοιχειώδης και πιο ωθητική από το στοιχείο της ηδονής, το οποίο κατορθώνει να επισκιάσει».(Freud,1966,σ. 255)

Ο Φρόυντ οδηγείται μετά από την μελέτη του για την τάση προς επανάληψη στη σύλληψη των εννομήσεων του θανάτου, οι οποίες διακρίνονται από τις σεξουαλικές εννομήσεις. Ο Φρόυντ θεωρεί ότι το Εγώ είναι το «πρωταρχικό δοχείο» της λίμπιντο και ότι η λίμπιντο ξεκινώντας από το Εγώ διαδίδεται στο αντικείμενο. Ο Φρόυντ αποκαλεί την συμπυκνωμένη στο Εγώ λίμπιντο «ναρκισσιστική».(Freud,1966). Οι σεξουαλικές εννομήσεις ταυτίζονται με τον Έρωτα, ο οποίος εξασφαλίζει τη διατήρηση της ζωής και κάνει να παραχθεί η λίμπιντο του Εγώ από τα λιμπιντινικά φορτία προς το όφελος της διατήρησης των σωματικών κυττάρων. Ενώ οι εννομήσεις θανάτου «αντιτίθενται στις εννομήσεις

ζωής και τείνουν στην ολοκληρωτική μείωση των εντάσεων, δηλαδή στην επαναφορά του έμβιου όντος στην ανόργανη κατάσταση». (Laplanche, 1990)

Ο Φρόντ αναφέρει ότι η μετουσίωση έχει να κάνει με την καταστολή αυτών των ισχυρών εννοήσεων. Θεωρεί ότι υπάρχει μια μειονότητα ανθρώπων, τα οποία ωθούνται από μια τάση για υψηλά επίπεδα τελειότητας και ότι η ανθρώπινη μόρφωση οφείλεται ακριβώς σε αυτή την τάση, η οποία είναι η συνέπεια της καταστολής των εννοήσεων.

Βέβαια ο Φρόντ τονίζει ότι οι απωθημένες εννοήσεις δεν παύουν ποτέ να τείνουν προς την πλήρη ικανοποίηση τους και ότι οι υποκαταστατικοί και αντιδραστικοί σχηματισμοί είναι ανίκανοι να δώσουν ένα τέλος στην κατάσταση της διαρκούς έντασης. Ο Φρόντ υποστηρίζει ότι τελικά η κινητήρια δύναμη που «εξωθεί το υποκείμενο προς τα εμπρός» είναι η διαφορά ανάμεσα στην ικανοποίηση που αναζητά πρωταρχικά και στην ικανοποίηση που επιτυγχάνει μέσω της μετουσίωσης.(Freud,1966).

Ο Φρόντ στο έργο του «Το Εγώ και το Εκείνο» το 1923 ξεκινώντας από τη μελέτη του για την περίπτωση της μελαγχολίας παρατηρεί ότι πολλές φορές το Εκείνο είναι υποχρεωμένο να παραιτηθεί από κάποιο ερωτικό αντικείμενο και ότι το Εγώ βρίσκει μέσα στην δική του υπόσταση αυτό το απολεσθέν ερωτικό αντικείμενο. Σύμφωνα με τον Φρόντ «η ταύτιση του Εγώ με το ερωτικό αντικείμενο αποτελεί την απαραίτητη προϋπόθεση για να παραιτηθεί το Εκείνο από τα ερωτικά του αντικείμενα»(Freud,1967,σ.84).

Ο Φρόντ στη συνέχεια αναφέρει τα αποτελέσματα των πρώτων ταυτίσεων που πραγματοποιούνται στις αρχικές φάσεις της εξέλιξης της ζωής του ατόμου και ειδικά κατά την περίοδο του Οιδιπόδειου συμπλέγματος. Συγκεκριμένα τονίζει πως η πρώτη και η σημαντικότερη ταύτιση του ατόμου είναι με τον πατέρα του, η οποία και οδηγεί στη γέννηση του Ιδεώδους του Εγώ. Ο Φρόντ θεωρεί πως το Ιδεώδες του Εγώ, «στο οποίο κατασταλάζουν οι σχέσεις με τους γονείς» είναι «ότι υψηλότερο ενυπάρχει στην ανθρώπινη ψυχή».(Freud,1967,σ.93). Ο Φρόντ μάλιστα διατυπώνει την άποψη πως η θρησκεία, η ηθική και το κοινωνικό αίσθημα αποτελούν τα τρία θεμελιώδη στοιχεία της ανάπτυξης του ανθρώπου, τα οποία οφείλονται στην ανάπτυξη του Ιδεώδους του Εγώ.

Ο Φρόντ θεωρεί πως η θρησκεία εκδηλώνει αυτό το «υποκατάστατο σχήμα πάθους με τον πατέρα» και ότι ουσιαστικά «το συναίσθημα της θρησκευτικής ταπείνωσης οφείλεται στην απόσταση που χωρίζει το Εγώ από το Ιδεώδες του

Εγώ».(Freud,1967,σ.93). Ο ρόλος του πατέρα ,κατά την εξέλιξη της ζωής του ανθρώπου, ενσωματώνεται σε κυρίαρχες προσωπικότητες, οι οποίες μέσω των απαγορευτικών εντολών διατηρούν την ισχύ του Ιδεώδους του Εγώ, με αποτέλεσμα την ανάπτυξη των ηθικών απαιτήσεων. Το συναίσθημα της ενοχής γεννιέται στο άτομο από την απόσταση που υπάρχει στις απαιτήσεις της ηθικής και στις εκδηλώσεις του Εγώ. Όσον αφορά το κοινωνικό αίσθημα αυτό «βασίζεται στις ταυτίσεις του ατόμου με τα υπόλοιπα μέλη της κοινότητας, τα οποία έχουν το ίδιο Ιδεώδες του Εγώ»(Freud,1967,σ.93) και ότι χάρη σε αυτό, το κοινωνικό αίσθημα υψώνεται πάνω από τις τάσεις ζηλοτυπίας και εχθρότητας που ενυπάρχει στις σχέσεις των ατόμων.

Ο Φρόντ στο « Εγώ και το Εκείνο» πέρα από τη σχέση της μετουσίωσης με την έννοια του Ιδεώδους του Εγώ συνδέει τη μετουσίωση με την λειτουργία των ενορμήσεων. Ο Φρόντ στο έργο αυτό διατηρεί τον δυϊσμό που είχε εισάγει στο «Πέρα από την αρχή της ηδονής», δηλαδή στη διάκριση των ενορμήσεων στις ενορμήσεις ζωής και στις ενορμήσεις θανάτου.

Ο Φρόντ αναφέρει ξανά ότι η ενόρμηση της ζωής ή αλλιώς ο Έρωτας περιλαμβάνει την σεξουαλική ενόρμηση, την ενόρμηση συντήρησης του Εγώ και τις μετουσιωμένες σεξουαλικές ενορμήσεις. Ο σκοπός της ενόρμησης της ζωής είναι να διατηρεί και να διαιωνίζει τη ζωή, ενώ η ενόρμηση θανάτου έχει ως σκοπό να οδηγήσει σε νεκρή κατάσταση καθετί που έχει ζωτικότητα. Ο Φρόντ θεωρεί ότι η ζωή εμφανίζεται ως μια μάχη ή ένας συνδυασμός των δύο αυτών ενορμήσεων. Ο συνδυασμός των δύο ενορμήσεων φαίνεται κυρίως στην αμφιθυμική συμπεριφορά που εκδηλώνεται στις ανθρώπινες σχέσεις, όπου πολλές φορές το μίσος μετατρέπεται σε έρωτα και αντίστροφα ο έρωτας σε μίσος.(Freud,1967).

Ο Φρόντ θεωρεί ότι υπάρχει μια ενέργεια στη ψυχική ζωή, η οποία μπορεί να προσκολληθεί σε μια ερωτική ή καταστρεπτική ενόρμηση και να διακινήσει τις μετατοπίσεις της.. Η ενέργεια αυτή προέρχεται από το απόθεμα της ναρκισσιστικής λίμπιντο, η οποία οφείλεται στη μεταλλαγή της λίμπιντο του Εκείνου σε λίμπιντο του Εγώ. Η μετουσίωση λοιπόν έγκειται στη μεταλλαγή αυτή της λίμπιντο, η οποία προκαλεί μια αποξένωση από τους σεξουαλικούς σκοπούς. Σύμφωνα με τον Φρόντ η ενέργεια αυτή, η οποία εκπροσωπεί την αποσεξουαλικοποιημένη λίμπιντο συνδέεται με τις πνευματικές διαδικασίες και ενσαρκώνει την πρόθεση του Έρωτα για ενότητα.(Freud,1967).

1.III. Η έννοια της μετουσίωσης και ο πολιτισμός

Η σχέση της μετουσίωσης με την ανάπτυξη του πολιτισμού και των απαιτήσεων που επιβάλλει παρουσιάζεται αρχικά από τον Φρόυντ το 1910 στο έργο του «Η ψυχολογία της ερωτικής ζωής». Στο συγκεκριμένο έργο ο Φρόυντ ορίζει δύο σημαντικούς παράγοντες, οι οποίοι εμποδίζουν την επίτευξη της πλήρους ικανοποίησης της σεξουαλικής ενόρμησης. Ο πρώτος παράγοντας σχετίζεται με το εμπόδιο που θέτει η αιμομιξία στην εκλογή του ερωτικού αντικειμένου της σεξουαλικής ενόρμησης. Το αρχικό ερωτικό αντικείμενο της επιθυμίας, δηλαδή το γονεϊκό, απωθείται εξαιτίας της αιμομικτικής απαγόρευσης και αντικαθίσταται από άλλα αναπληρωματικά. Κανένα όμως από τα υποκατάστατα αντικείμενα δε μπορεί να οδηγήσει στην πλήρη ικανοποίηση της σεξουαλικής ενόρμησης. (Freud, 1974).

Ο δεύτερος παράγοντας που αναφέρει ο Φρόυντ σχετίζεται με την επίδραση του πολιτισμού πάνω στις ενορμήσεις. Η σεξουαλική ενόρμηση όντας αντιμέτωπη με τις απαιτήσεις του πολιτισμού, μετουσιώνει τα ορμικά της στοιχεία με αποτέλεσμα να προκαλείται μια σημαντική απώλεια της ηδονής. Η μετουσίωση της σεξουαλικής ενόρμησης έχει ως αποτέλεσμα την εμφάνιση σπουδαίων πολιτισμικών επιτευγμάτων. Μάλιστα ο Φρόυντ διατυπώνει την άποψη πως η διαφορά, που υπάρχει στις απαιτήσεις μεταξύ της σεξουαλικής και εγωιστικής ενόρμησης οδηγεί τους πιο ικανούς ανθρώπους στην μετουσίωση των σεξουαλικών τους ενορμήσεων και άρα στην απόκτηση ανώτερων πολιτιστικών αποδόσεων, ενώ τους πιο αδύναμους στην εμφάνιση της νεύρωσης. (Freud, 1974).

Ο Φρόυντ στο έργο του «Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας» το 1930 κάνει μια εκτενή αναφορά στην έννοια της μετουσίωσης και την εκλαμβάνει ως μια μέθοδο αποφυγής της δυσαρέσκειας που προκαλεί στον άνθρωπο η μη ικανοποίηση των ενορμήσεων από την πολιτισμική επιβολή. Ο Φρόυντ θεωρεί πως η επιδίωξη της ευτυχίας, δηλαδή η απουσία πόνου και δυσαρέσκειας και το βίωμα ισχυρών αισθημάτων ηδονής, αποτελούν για τον άνθρωπο τον βασικό σκοπό της ζωής του. Θεωρεί όμως ότι οι δυνατότητες για ευτυχία είναι περιορισμένες, καθώς υποστηρίζει πως η ευτυχία, με την έννοια της «ξαφνικής ικανοποίησης των συσσωρευμένων αναγκών» είναι δυνατή από την φύση της μόνο σαν «επεισοδιακό φαινόμενο», ενώ ο πόνος και η δυσαρέσκεια βιώνονται πιο συχνά από τον άνθρωπο καθώς δέχεται την απειλή τους από το σώμα, από το περιβάλλον και από τις σχέσεις του με τους άλλους ανθρώπους. (Freud, 1974).

Ο Φρόυντ θεωρεί πως η επίδραση πάνω στις ενορμήσεις και ο εξουσιασμός τους, με την βοήθεια της επιστήμης, προστατεύουν τον άνθρωπο από τον πόνο, καθώς υποστηρίζει πως η μη ικανοποίηση των υπό έλεγχο κρατημένων ορμών δε γίνεται τόσο οδυνηρά αισθητή όπως αυτή των αδέσμευτων. Ο Φρόυντ όμως τονίζει πως στην περίπτωση αυτή υπάρχει μια μείωση των δυνατοτήτων της απόλαυσης, καθώς η ικανοποίηση μιας μη δεσμευμένης ενόρμησης από το Εγώ είναι ασύγκριτα εντονότερη.(Freud,1974).

Ο Φρόυντ εκλαμβάνει στο σημείο αυτό τη μετουσίωση, ως μια μέθοδο αποφυγής της δυσαρέσκειας, η οποία προκαλείται από τη μετάθεση των σκοπών των ενορμήσεων. Ο Φρόυντ θεωρεί πως μέσω της διαδικασίας της μετουσίωσης το άτομο μπορεί να αποκομίσει ένα επίπεδο ηδονής από τις πηγές της ψυχικής και διανοητικής εργασίας και συγκεκριμένα αναφέρει την ευχαρίστηση που αντλεί ο άνθρωπος από την επιστήμη και την έρευνα όταν οδηγείται στην λύση προβλημάτων και στην αναγνώριση της αλήθειας, αλλά και την ικανοποίηση που μπορεί να προσφέρει στον άνθρωπο η τέχνη.

Η τέχνη σχετίζεται, σύμφωνα με τον Φρόυντ, με την απόσυρση του ατόμου στον τομέα της φαντασίας, ο οποίος σε αντίθεση με τις απαιτήσεις της πραγματικότητας έχει ως προορισμό την «εκπλήρωση δύσκολα πραγματοποιήσιμων επιθυμιών». Το έργο τέχνης εκλαμβάνεται από τον Φρόυντ σαν μια πηγή ηδονής και μια παρηγοριά στη ζωή, η οποία μπορεί να γίνει προσιτή και στον μη άμεσα δημιουργικό με τη βοήθεια του καλλιτέχνη. Ο Φρόυντ όμως τονίζει πως η απομάκρυνση από την δυσαρέσκεια της πραγματικότητας, στην οποία οδηγεί η τέχνη, κάτι που ονομάζει και ως «ελαφριά νάρκωση», δεν είναι και τόσο ισχυρή ώστε να επιτευχθεί η πλήρης αποφυγή της.

Επίσης ο Φρόυντ θέτει και άλλα όρια στην διαδικασία της μετουσίωσης καθώς θεωρεί πως οι ικανοποιήσεις που προσφέρει αν και είναι «λεπτότερες και ανώτερες» χαρακτηρίζονται από μια χαλαρή ένταση, η οποία δε μπορεί να συγκριθεί με την ικανοποίηση των πρωτογενών ορμών. Επίσης αναφέρει πως η μετουσίωση δε είναι γενικά εφαρμόσιμη σε όλους τους ανθρώπους, αλλά μόνο σε αυτούς που έχουν ιδιαίτερες ικανότητες. Μάλιστα διαχωρίζει τους ανθρώπους αυτούς χαρακτηρίζοντας τους ως αυτάρκεις και ναρκισσιστές που αναζητούν ουσιαστικές ικανοποιήσεις στις εσωτερικές τους ψυχικές διαδικασίες, από τους κατά κύριο λόγο σεξουαλικούς ανθρώπους, που προτιμούν τις αισθηματικές σχέσεις με άλλους και τους ανθρώπους της δράσης που δοκιμάζουν τη δύναμη τους στο περιβάλλον.(Freud,1974).

Ο Φρόντ θεωρεί πως η ανάπτυξη των επιστημονικών, καλλιτεχνικών και ιδεολογικών δραστηριοτήτων της πολιτιστικής ζωής οφείλονται στη μετουσίωση των ορμών. Επίσης αναφέρει τη συμβολή της μετουσίωσης στην προσαρμογή του ατόμου στην κοινότητα, χάρη στην οποία η «εγωιστική τάση για ευτυχία» συνεργάζεται με την «αλτρουιστική» τάση για ένωση με τους άλλους.(Freud,1974).

Η συγκεκριμένη προσέγγιση της μετουσίωσης είχε γίνει ξανά από τον Φρόντ το 1921 στο έργο του «Ομαδική ψυχολογία και ανάλυση του Εγώ». Στο συγκεκριμένο έργο ο Φρόντ προσπαθεί να εφαρμόσει την έννοια της λίμπιντο, δηλαδή την ενέργεια των ενορμήσεων που συνδέονται με τον Έρωτα, στην ερμηνεία της ομαδικής ψυχολογίας.

Σύμφωνα με τον Φρόντ οι διάφορες παραλλαγές του έρωτα, όπως η αγάπη για τον εαυτό, η αγάπη προς τους γονείς, η αγάπη προς τους συνανθρώπους, η φιλία και η προσήλωση σε συγκεκριμένα αντικείμενα ή σε αφηρημένες ιδέες αποτελούν εκφράσεις των ενορμήσεων του Έρωτα. Οι ενορμήσεις του Έρωτα μπορούν σε ορισμένες περιπτώσεις να οδηγήσουν στη σεξουαλική ένωση, ενώ σε άλλες περιπτώσεις απομακρύνονται από τον σεξουαλικό σκοπό ή εμποδίζουν την πραγματοποίησή του. Ο Φρόντ θεωρεί όλες τις παραλλαγές του Έρωτα ως σεξουαλικές αποκλίσεις. Η έννοια λοιπόν της μετουσίωσης έχει να κάνει και εδώ με την αλλαγή του σκοπού της σεξουαλικής ενόρμησης, η οποία τοποθετείται σε συλλογικό επίπεδο. (Freud,1965).

Ο Φρόντ για να περιγράψει την διαδικασία μέσω της οποίας επιτυγχάνεται η παραίτηση του σεξουαλικού σκοπού της ενόρμησης, αναλύει την ανάπτυξη της ερωτικής ζωής του ατόμου και τους παράγοντες που καθορίζουν την ερωτική εκλογή του αντικειμένου. Σύμφωνα λοιπόν με τον Φρόντ το πρώτο ερωτικό αντικείμενο του ατόμου στην αρχή της παιδικής του ηλικίας αποτελεί ο ένας από τους δύο γονείς. Το παιδί συγκεντρώνει πάνω στον γονέα όλες τις σεξουαλικές του ενορμήσεις, οι οποίες επιζητούν άμεση ικανοποίηση. Στη συνέχεια εξαιτίας της απώθησης των σεξουαλικών σκοπών, οι πρωταρχικές ενορμήσεις χαλιναγωγούνται και το παιδί συνεχίζει να είναι προσηλωμένο στους γονείς με ένα αίσθημα τρυφερότητας. Κατά την διάρκεια της εφηβείας ξυπνούν οι σεξουαλικές ενορμήσεις ιδιαίτερα έντονα και κατευθύνονται προς άμεσους σεξουαλικούς σκοπούς.(Freud,1965).

Ο Φρόντ παρατηρεί ότι κατά την περίοδο της εφηβείας μπορεί να επέλθει η πλήρης καταστολή της σεξουαλικής ενόρμησης, όταν το ερωτικό

αντικείμενο χρησιμοποιηθεί για να υποκαταστήσει κάποιο ιδεώδες, που το Εγώ θα ήθελε να ενσαρκώσει για την δική του προσωπικότητα. Στις περιπτώσεις αυτές, τις οποίες ο Φρόντ ονομάζει περιπτώσεις «ποιητικού έρωτα», το αντικείμενο υψώνεται ως εξάισιο και πολύτιμο και το Εγώ διοχετεύει πάνω του όλη την αγάπη που θα μπορούσε να αισθανθεί για την δική του υπόσταση. Έτσι λοιπόν κατά κάποιο τρόπο επιτυγχάνεται η εγκατάλειψη του Εγώ προς το ερωτικό αντικείμενο, και με τον ίδιο τρόπο μπορεί να συμβεί και η εγκατάλειψη του Εγώ προς κάποια αφηρημένη ιδέα. Ο Φρόντ τονίζει ότι μέσω της αγάπης προς το αντικείμενο στην ουσία ικανοποιείται ο προσωπικός ναρκισσισμός, καθώς το αντικείμενο υποκαθιστά το ιδεώδες του Εγώ. Έτσι λοιπόν η μετουσίωση επιτυγχάνεται μέσω της παρέκκλισης του σεξουαλικού σκοπού, η οποία οδηγεί στην ανάπτυξη διαρκών σχέσεων με τους άλλους ανθρώπους.(Freud,1965).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

«Ο ΡΟΛΟΣ ΤΗΣ ΦΑΝΤΑΣΙΩΣΗΣ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ»

2.1. Ο ρόλος της φαντασίωσης στην ανάπτυξη της νεύρωσης.

Ο Φρόυντ στο έργο του «Εισαγωγή στην ψυχανάλυση» αναλύει σε ένα κεφάλαιο τα βασικά χαρακτηριστικά των νευρωτικών συμπτωμάτων και τον ρόλο που παίζει η φαντασίωση στον σχηματισμό τους. Σύμφωνα λοιπόν με τον Φρόυντ, η κύρια λειτουργία των συμπτωμάτων είναι ότι δίνουν μια ικανοποίηση στην θέση εκείνης που στερεί η πραγματικότητα. Η ικανοποίηση αυτή προέρχεται από την επιστροφή της λίμπιντο σε παλιότερες φάσεις εκλογής του αντικειμένου ή της ψυχικής οργάνωσης. Η επιστροφή της λίμπιντο σε αντικείμενα και θέσεις που είχε εγκαταλείψει στο παρελθόν οφείλεται στην ενορμητική παραίτηση που επιβάλλει η αρχή της πραγματικότητας. Η λίμπιντο αποσύρεται στη φαντασία και επιστρέφει σε όλες τις απωθημένες καθηλώσεις της και το σύμπτωμα μέσω της επαναστροφής αυτής αναπαράγει τον παλιό τρόπο ικανοποίησης.(Freud,1965).

Η επιστροφή της λίμπιντο διοχετεύει με ενέργεια τις φαντασιώσεις, οι οποίες ζητούν την άμεση ικανοποίηση τους με αποτέλεσμα να οδηγούνται σε σύγκρουση με το Εγώ. Εξαιτίας αυτής της σύγκρουσης οι φαντασιώσεις απωθούνται από το Εγώ και στρέφονται στο ασυνείδητο, όπου οδηγούν στο σχηματισμό των συμπτωμάτων.

Οι ασυνείδητες διαδικασίες που λειτουργούν για τον σχηματισμό των ονείρων λειτουργούν και για τον σχηματισμό των συμπτωμάτων. Οι διαδικασίες αυτές είναι η συμπύκνωση και η μετατόπιση. Το σύμπτωμα όπως και το όνειρο παριστάνει μια παιδικού χαρακτήρα ικανοποίηση. Αυτή όμως η ικανοποίηση με τη μέγιστη συμπύκνωση μπορεί να συμπιεστεί σε ένα μόνο συναίσθημα ή σε ένα νευρικό κέντρο ή με την μετατόπιση μπορεί να περιοριστεί σε μία λεπτομέρεια του όλου συμπλέγματος της λίμπιντο.(Freud,1965).

Ο Φρόυντ αναφέρει ότι οι παιδικές εμπειρίες, στις οποίες είναι καθηλωμένη η λίμπιντο αποτελούν την πρώτη ύλη των συμπτωμάτων. Κατά την αναλυτική διαδικασία οι νευρωτικοί αναφέρουν πολλές φορές σκηνές της παιδικής ηλικίας, οι οποίες δεν ανταποκρίνονται σε πραγματικά γεγονότα. Ο Φρόυντ αναγνωρίζει αυτές τις παιδικές εμπειρίες που παρουσιάζουν συχνά σχεδόν όλοι οι νευρωτικοί και είναι σύμφωνα με την ανάλυση τρεις: α) η παρατήρηση της συνουσίας των γονέων, β) η αποπλάνηση από κάποιον ενήλικο και γ) η απειλή του ευνουχισμού. Ο Φρόυντ ορίζει τις παραπάνω καταστάσεις ως «πρωτογενείς φαντασιώσεις» Το άτομο καταφεύγει σε αυτές τις φαντασιώσεις και επεκτείνεται σε εμπειρίες

περασμένων εποχών όταν η προσωπική του εμπειρία είναι ανεπαρκής. Έτσι σύμφωνα με την θεωρία του Φρόυντ όλα αυτά που διηγούνται με τη μορφή των φαντασιώσεων οι νευρωτικοί ήταν σε προϊστορικές περιόδους της ανθρωπότητας πραγματικότητα.(Freud,1965).

Ο Φρόυντ τονίζει ότι οι εξεταζόμενες παιδικές εμπειρίες πρέπει να αντιμετωπιστούν με τον ίδιο τρόπο ανεξάρτητα απ' το αν ανήκουν στην πραγματικότητα ή στην φαντασία. Σύμφωνα με τον Φρόυντ, οι φαντασιώσεις σχετίζονται με την «ψυχική πραγματικότητα» του ατόμου, η οποία βρίσκεται σε αντίθεση με την υλική πραγματικότητα και αποτελεί τον καθοριστικό παράγοντα για τον κόσμο της νεύρωσης. Τα νευρωτικά συμπτώματα εκτός από παραστάσεις εμπειριών, οι οποίες έλαβαν χώρα στην πραγματικότητα είναι και αναπαραστάσεις φαντασιώσεων.(Freud,1965).

2.II. Η φαντασίωση, το παιχνίδι και το όνειρο

Ο Φρόυντ στο έργο του « Ο ποιητής και η φαντασία» αναλύει τον ρόλο της φαντασίωσης στη ζωή των ενηλίκων παραλληλίζοντας τον αρχικά με το παιχνίδι των παιδιών. Σύμφωνα με τον Φρόυντ, το παιδί μέσω του παιχνιδιού δημιουργεί ένα φανταστικό κόσμο, στον οποίο επενδύει μεγάλες ποσότητες συναισθημάτων. Το παιδί δανείζεται στοιχεία από την πραγματικότητα, τα οποία μεταφέρει στον φανταστικό κόσμο που δημιουργεί. Αυτή η στήριξη της πραγματικότητας διακρίνει το παιχνίδι από την φαντασία. Το παιχνίδι του παιδιού καθοδηγείται από επιθυμίες και κυρίως από την επιθυμία του να μεγαλώσει και να γίνει ενήλικος, έτσι στο παιχνίδι συχνά μιμείται την ζωή των ενηλίκων.(Freud,1994).

Ο ενήλικος παύει να παίζει, όμως δε μπορεί να παραιτηθεί από την ηδονή που αντλούσε από το παιχνίδι. Σύμφωνα με τον Φρόυντ: « ο άνθρωπος δυσκολεύεται να παραιτηθεί από την ηδονή που αντλούσε στο παρελθόν και στην ουσία δεν παραιτείται ποτέ από τίποτα...αυτό που μοιάζει με παραίτηση είναι μια αντικατάσταση ή υποκατάσταση».(Freud, 1994, σ.153). Έτσι λοιπόν ο ενήλικος αντί να παίζει επιδίδεται σε φαντασιώσεις , τις οποίες δεν αποκαλύπτει στους άλλους, αλλά τις φυλάει σαν ότι πιο προσωπικό και οικείο έχει. Η απόκρυψη των φαντασιώσεων οφείλεται αφενός στο ότι από τον ενήλικο αναμένεται να δρα μέσα

στον πραγματικό κόσμο και αφετέρου στο γεγονός ότι πολλές φορές ο ενήλικος ντρέπεται για το περιεχόμενο των φαντασιώσεων του.(Freud,1994).

Ο Φρόντ αναφέρει ότι στις φαντασιώσεις δεν επιδίδεται ποτέ ο ευτυχισμένος, αλλά μόνο ο ανικανοποίητος άνθρωπος, ο οποίος μέσω της φαντασίωσης του επιδιώκει να αλλάξει μια μη ικανοποιητική πραγματικότητα. Οι φαντασιώσεις δημιουργούνται όταν το Εγώ αναγκάζεται από την αρχή της πραγματικότητας να παραιτηθεί από τα αντικείμενα και από τους σκοπούς της επιθυμίας του. Ως αντιστάθμισμα αυτής της παραίτησης το άτομο αναπτύσσει μια νοητική δραστηριότητα, δηλαδή τη φαντασίωση, όπου όλες οι εγκαταλειμμένες πηγές απόλαυσης είναι ελεύθερες να υπάρχουν πέρα από τις απαιτήσεις της πραγματικότητας.

Ο άνθρωπος στη φαντασία του εκπληρώνει την επιθυμία του και νιώθει ικανοποίηση, παρ' όλο που αναγνωρίζει ότι αυτό που βιώνει δεν συνδέεται με την εξωτερική πραγματικότητα. Οι κινητήριες δυνάμεις των φαντασιώσεων είναι οι ανικανοποίητες επιθυμίες. Σύμφωνα με την φροϋδική θεωρία, οι κινητήριες επιθυμίες που γεννούν τις φαντασιώσεις διακρίνονται σε δυο κατηγορίες: τις επιθυμίες φιλοδοξίας και τις ερωτικές επιθυμίες. Οι επιθυμίες μπορεί να διαφέρουν ανάλογα με το φύλο, τον χαρακτήρα και τις συνθήκες ζωής του φανταζόμενου.(Freud,1994).

Ο Φρόντ ορίζει αυτές τις φανταστικές ικανοποιήσεις ως ονειροπολήσεις τονίζοντας την σχέση τους με τα νυχτερινά όνειρα. Μάλιστα αναφέρει χαρακτηριστικά ότι: « τα όνειρα της νύχτας αποτελούν εκπληρώσεις επιθυμιών όπως ακριβώς και τα όνειρα της ημέρας ή ονειροπολήματα, οι γνωστές σε όλους φαντασιώσεις».(Freud,1994, σ.158). Οι ονειροπολήσεις μπορεί να είναι συνειδητές αλλά και ασυνειδητές. Οι ασυνειδητές ονειροπολήσεις μπορούν, κάτω από τη νοητική δραστηριότητα και την ελευθερία της διέγερσης των ενορμήσεων κατά την διάρκεια του ύπνου, να μετατραπούν σε νυχτερινά όνειρα, στα οποία εκπληρώνονται οι απωθημένες επιθυμίες.(Freud,1994).

2.III. Ο καλλιτέχνης και η μετουσίωση της φαντασίωσης

Πέρα από την επίδραση των φαντασιώσεων στη δημιουργία του ονείρου και στη νεύρωση, ο Φρόυντ αναγνωρίζει και την επίδραση των φαντασιώσεων στην τέχνη. Ο Φρόυντ στο έργο του « Εισαγωγή στην ψυχανάλυση» διατυπώνει την άποψη ότι η τέχνη «είναι ένας δρόμος από την φαντασία πίσω προς την πραγματικότητα».(Freud,1965,σ.288). Ο καλλιτέχνης αποστρέφεται από την πραγματικότητα και διοχετεύει το ενδιαφέρον και τη λίμπιντο του στο κόσμο της φαντασίας, κάτι το οποίο θα μπορούσε εύκολα να τον οδηγήσει και στη νεύρωση.

Ο Φρόυντ αναλύει κάποια γνωρίσματα του ψυχισμού των καλλιτεχνών αναφέροντας ως κύριο την έντονη εσωστρεφή διάθεση. Ο καλλιτέχνης διακατέχεται από διάφορες επιθυμίες, « θέλει να αποκτήσει τιμές, δύναμη, πλούτη, φήμη και την αγάπη των γυναικών»(Freud,288, σ.288), όμως δεν έχει τα μέσα για να πετύχει την ικανοποίηση αυτών των επιθυμιών και έτσι στρέφεται στο κόσμο της φαντασίας. Αυτό που προστατεύει τον καλλιτέχνη από την ανάπτυξη της νεύρωσης είναι, σύμφωνα με τον Φρόυντ , η ικανότητα του για εξιδανίκευση.

Ο καλλιτέχνης έχει το ταλέντο να επεξεργάζεται τις φαντασιώσεις του, έτσι ώστε να κρύβει τις απαγορευμένες πηγές τους και να χάνουν τον προσωπικό τους χαρακτήρα , με αποτέλεσμα να γίνονται ευχάριστοι στους άλλους ανθρώπους. Επίσης ο καλλιτέχνης ξέρει να αντανακλά τις φαντασιώσεις του με τέτοιο τρόπο ώστε να νικούνται οι απωθήσεις και να προβάλλεται έντονα το στοιχείο της ευχαρίστησης. Ο καλλιτέχνης με αυτό τον τρόπο προσφέρει και στους άλλους ανθρώπους μέσω του έργου του την δυνατότητα να νιώσουν ανακούφιση από τις δικές τους ασυνείδητες πηγές απόλαυσης και έτσι αποκομίζει από αυτούς τον θαυμασμό και πραγματοποιεί τις επιθυμίες που μπορούσε να πετύχει μόνο φανταστικά.(Freud,1965).

2.IV. Η λογοτεχνική δημιουργία και η φαντασίωση

Ο Φρόυντ στο έργο του « Ο ποιητής και η φαντασία» συσχετίζει την διεργασία των φαντασιώσεων με την διεργασία της λογοτεχνικής δημιουργίας. Ο σχηματισμός της φαντασίωσης γίνεται με την μεσολάβηση τριών χρόνων: του παροντικού, του παρελθοντικού και του μελλοντικού. Σύμφωνα λοιπόν με την ανάλυση του Φρόυντ, η διεργασία δημιουργίας της φαντασίωσης ξεκινά από μια

εντύπωση του παρόντος , μια αφορμή, η οποία μπορεί να προκαλέσει μια μεγάλη επιθυμία του ατόμου. Όταν συμβεί αυτό, το άτομο ανατρέχει στην ανάμνηση ενός παλαιότερου παιδικού βιώματος , όπου κάθε επιθυμία εκπληρωνόταν. Στη συνέχεια το άτομο δημιουργεί στη φαντασίωση του μια κατάσταση που αναφέρεται στο μέλλον, στην οποία παρουσιάζεται η επιθυμία ως εκπληρωμένη.(Freud,1994).

Έτσι λοιπόν το ονειροπόλημα ή η φαντασίωση φέρει τα ίχνη της προέλευσης της από την επίκαιρη αφορμή και την ανάμνηση. Ο Φρόντ θεωρεί πως μια αντίστοιχη διεργασία λαμβάνει χώρα και κατά την λογοτεχνική δημιουργία , όταν ένα επίκαιρο βίωμα επαναφέρει στον λογοτέχνη μνήμες από τα βιώματα της παιδικής ηλικίας. Ο λογοτέχνης με βάση αυτή την επίκαιρη αφορμή και την ανάμνηση δημιουργεί το λογοτεχνικό έργο, στο οποίο προβάλλει την εκπλήρωση της επιθυμίας.(Freud,1994).

Ο Φρόντ για τους σκοπούς της ανάλυσης του διαχωρίζει τα λογοτεχνικά έργα σε δύο κατηγορίες: στα έργα, όπου ο συγγραφέας παρουσιάζει έτοιμα θεματικά υλικά, όπως συμβαίνει με τους αρχαίους επικούς και τραγικούς ποιητές και στα έργα, τα οποία ο συγγραφέας πλάθει ελεύθερα με τη φαντασία του και ο Φρόντ ονομάζει «ψυχολογικά μυθιστορήματα»

Ο Φρόντ παρατηρεί ότι τα ψυχολογικά μυθιστορήματα έχουν ένα βασικό χαρακτηριστικό: την ανάδειξη του ήρωα από τον συγγραφέα με τέτοιο τρόπο, ώστε να προκαλεί τη συμπάθεια. Παράλληλα ο συγγραφέας φαίνεται να προστατεύει τον ήρωα του με μια ιδιαίτερη πρόνοια. Ο Φρόντ θεωρεί πως αυτό το γνώρισμα, δηλαδή το άτρωτο του ήρωα δεν είναι παρά το Εγώ, που είναι ο ήρωας και των φαντασιώσεων. Ο Φρόντ για να στηρίξει την παραπάνω άποψη αναφέρει κάποιες καταστάσεις, οι οποίες εμφανίζονται συχνά στα μυθιστορήματα αποκαλύπτοντας αυτό το εγωκεντρικό γνώρισμα.

Στα ψυχολογικά μυθιστορήματα ο ήρωας φαίνεται ότι κερδίζει τον έρωτα και τον θαυμασμό των γυναικών, κάτι που ο Φρόντ θεωρεί ότι είναι αναγκαίο και σταθερό στοιχείο και των ονειροπολήσεων. Επίσης τα υπόλοιπα πρόσωπα του μυθιστορήματος διαχωρίζονται σε «καλούς» και σε «κακούς» και ο Φρόντ θεωρεί πως αυτή η διάκριση στην ουσία υποδηλώνει ότι οι καλοί είναι οι βοηθοί και οι κακοί οι ανταγωνιστές του ηρωοποιημένου Εγώ. Ένα άλλο γνώρισμα που ο Φρόντ παρατηρεί στα ψυχολογικά μυθιστορήματα είναι ότι μόνο ο ήρωας περιγράφεται από τον συγγραφέα σε βάθος, σαν «να κάθεται ο ποιητής μέσα στην ψυχή του ήρωα», ενώ

τα υπόλοιπα πρόσωπα του μυθιστορήματος παρατηρούνται από έξω.(Freud,1994, σ.160).

Ο Φρόντ σε αντίθεση με αυτά τα εγωκεντρικά ψυχολογικά μυθιστορήματα αναφέρει και τα «εκκεντρικά», στα οποία ο ήρωας παίζει τον πιο μικρό ενεργό ρόλο και παρουσιάζεται σαν θεατής των πράξεων και των παθημάτων των άλλων προσώπων. Ο Φρόντ θεωρεί πως αυτό το χαρακτηριστικό προέρχεται από την τάση του συγγραφέα να διασπά το Εγώ του ,μέσω της αυτοπαρατήρησης, σε διάφορα επιμέρους Εγώ και έτσι μέσω των ηρώων του να προσωποποιεί τις συγκρούσεις της ψυχικής του ζωής.(Freud,1994).

Όσον αφορά τα μυθιστορήματα που επεξεργάζονται γνωστές θεματικές από το υλικό διαφόρων μύθων, θρύλων και παραμυθιών, ο Φρόντ θεωρεί πως αυτά αποτελούν τα παραμορφωμένα κατάλοιπα των επιθυμιακών φαντασιώσεων ολόκληρων εθνών και ότι αναφέρονται στα όνειρα εκατονταετιών της νέας ανθρωπότητας.

Ο Φρόντ στη συνέχεια διαχωρίζει τους ονειροπόλους από τους λογοτέχνες. Ο ονειροπόλος κρύβει τις φαντασιώσεις του και ντρέπεται για το περιεχόμενο τους και στην περίπτωση που αυτές αποκαλυφθούν, προκαλούν μια αίσθηση αποστροφής και ψυχρότητας στους άλλους. Ενώ ο λογοτέχνης διηγείται τα προϊόντα της φαντασίας του στα έργα του με τέτοιο τρόπο, ώστε να προκαλούν στους άλλους υψηλή ευχαρίστηση.(Freud,1994).

Ο Φρόντ θεωρεί πως « η πραγματική ποιητική τέχνη έγκειται στην τεχνική υπέρβασης της αποστροφής».(Freud,1994,σ.163). Ο λογοτέχνης για να το πετύχει αυτό χρησιμοποιεί κάποια τεχνικά μέσα. Συγκεκριμένα ο λογοτέχνης προσπαθεί να μετριάσει τον χαρακτήρα του εγωιστικού ονειροπολήματος με κάποιες τροποποιήσεις και συγκαλύψεις, που χρησιμοποιεί για να μορφοποιήσει τις φαντασιώσεις του. Έτσι, ο λογοτέχνης προσφέρει στους αναγνώστες ένα μορφολογικό και αισθητικό κέρδος σε ηδονή, κάτι που ο Φρόντ ονομάζει προηδονή ή δέλεαρ. Αυτό το δέλεαρ προσφέρεται, ώστε στη συνέχεια να απελευθερωθεί μεγαλύτερη ηδονή από τις βαθύτερες ψυχικές πηγές των αναγνωστών. Μάλιστα ο Φρόντ αναφέρει πως: «η πραγματική απόλαυση του λογοτεχνήματος έχει την πηγή της στην απελευθέρωση των εντάσεων από την ψυχή μας»(Freud,1994, σ.164).

Η απελευθέρωση των ψυχικών πιέσεων που προσφέρει η τέχνη στον άνθρωπο μελετάται διεξοδικότερα από τον Φρόντ το 1906 στο έργο του «Ψυχοπαθή πρόσωπα πάνω στη σκηνή». Στο έργο αυτό ο Φρόντ αναλύει τις ψυχικές αντιδράσεις

του θεατή κατά την παρακολούθηση ενός δράματος, συμμερίζοντας την άποψη του Αριστοτέλη, ότι ο σκοπός του δράματος είναι να προκαλέσει την κάθαρση των συναισθημάτων.

Σύμφωνα με τον Φρόυντ, μέσω της παρακολούθησης του δράματος επιτυγχάνεται η ταύτιση του θεατή με τον κεντρικό ήρωα. Η ταύτιση αυτή προκύπτει από την επιθυμία του θεατή να βρεθεί και ο ίδιος στο επίκεντρο, να αισθανθεί, να δράσει και να διαμορφώσει τα πάντα. Ο θεατής στην κανονική του ζωή είναι ένας ενήλικος που έχει αναγκαστεί να μετριάσει τις φιλοδοξίες του Εγώ του και ο Φρόυντ παραλληλίζει αυτό που βιώνει ο θεατής μέσω της ταύτισης με τον ήρωα, με αυτό που αποκομίζει το παιδί από το παιχνίδι του, δηλαδή την εκπλήρωση της επιθυμίας του να είναι και το ίδιο μεγάλος.(Freud,1994).

Η συμμετοχή σε ηρωισμούς ενέχει την απειλή κινδύνων και τον πόνο, όμως ο θεατής προστατεύεται από αυτή την οδύνη και βιώνει μόνο την απόλαυση. Αυτό επιτυγχάνεται επειδή ο θεατής γνωρίζει πως είναι άλλο το πρόσωπο που πάσχει πάνω στην σκηνή και ότι στην ουσία πρόκειται για ένα παιχνίδι από το οποίο δε μπορεί να κινδυνεύσει η προσωπική του ασφάλεια. Έτσι ο θεατής αποκομίζει από την παρακολούθηση του δράματος μόνο το κέρδος σε ηδονή, το οποίο, σύμφωνα με τον Φρόυντ, έχει ως βασική προϋπόθεση την αυταπάτη.(Freud,1994).

Το βασικότερο στοιχείο του δράματος είναι η σύγκρουση, η οποία εμπεριέχει τόσο την ένταση της θέλησης, όσο και την αντίσταση. Ο Φρόυντ στη συνέχεια περιγράφει με ποιο τρόπο εκδηλώνεται αυτή η σύγκρουση στα διάφορα είδη της τραγωδίας. Στη στασιακή τραγωδία εκφράζεται ο αγώνας κατά του θεϊκού στοιχείου, όπου ο ποιητής και ο θεατής είναι με το μέρος του ήρωα, ο οποίος είναι στασιαστής κατά του Θεού. Σύμφωνα με τον Φρόυντ, η αίσθηση του αδύνατου απέναντι στη θεϊκή εξουσία προκαλεί την ηδονή με τη μορφή της μαζοχιστικής απόλαυσης. Στην αστική τραγωδία, η εμπιστοσύνη στους θεούς μικραίνει και μεγαλύτερη σημασία αποκτά η ανθρώπινη τάξη. Ο ήρωας εδώ αγωνίζεται κατά της ανθρώπινης κοινωνικής τάξης, στην οποία αποδίδεται η ευθύνη για τα βάσανα των ανθρώπων. Τέλος στην τραγωδία των χαρακτήρων, ο αγώνας γίνεται μεταξύ των ανθρώπων, οι οποίοι δε δεσμεύονται από τους περιορισμούς των θεσμών. Έτσι λοιπόν ο θεατής ταυτιζόμενος με τον ήρωα ενδίδει σε καταπιεσμένες διεγέρσεις και προβάλλει την επιθυμία του για ελευθερία από θρησκευτική, πολιτική, κοινωνική και σεξουαλική άποψη.(Freud,1994).

Ο Φρόντ στη συνέχεια αναφέρεται στο ψυχολογικό δράμα, το οποίο εκφράζει τον αγώνα που ξεσπάει στην ψυχική ζωή του ήρωα ανάμεσα στις διάφορες διεγέρσεις. Ο αγώνας αυτός τελειώνει, σύμφωνα με τον Φρόντ, με το πνίξιμο μιας διέγερσης, δηλαδή με μια παραίτηση. Το στοιχείο αυτό εκφράζεται έντονα στις ερωτικές τραγωδίες, όπου ο πολιτισμός και οι κοινωνικοί θεσμοί προκαλούν την καταπίεση του έρωτα.

Στο ψυχοπαθολογικό δράμα η σύγκρουση δεν γίνεται μεταξύ δύο συνειδητών διεγέρσεων, αλλά μεταξύ μιας συνειδητής και μιας απωθημένης διέγερσης. Ο Φρόντ θεωρεί πως ο θεατής αντλεί ευχαρίστηση από αυτό το είδος του δράματος μόνο εάν είναι και ο ίδιος νευρωτικός. Ο μη νευρωτικός θεατής θα αντιδράσει με αποστροφή και «θα επαναλάβει ξανά την πράξη της απώθησης, ενώ ο νευρωτικός θα νιώσει ευχαρίστηση από την ως κάποιο βαθμό αποκάλυψη της απωθημένης διέγερσης».(Freud,1994, σ.146).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

« Η ΦΡΟΪΔΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΗΣ ΕΙΚΑΣΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ »

3.1. Η μετουσίωση στον Λεονάρντο Ντα Βίντσι

Ο Φρόντ το 1910 παρουσίασε τη μελέτη του « Μια παιδική ανάμνηση του Λεονάρντο Ντα Βίντσι», στην οποία προσεγγίζει την προσωπικότητα και το έργο του μεγάλου αυτού καλλιτέχνη. Στη μελέτη αυτή ο Φρόντ εφαρμόζει τις θεμελιώδεις έννοιες της θεωρίας του για να επεξεργαστεί το υλικό, που αφορά την ζωή του Ντα Βίντσι, το οποίο αντλεί από τρεις σημαντικές πηγές : α) από τα στοιχεία της βιογραφίας του, β) τις σημειώσεις από το ημερολόγιο του και γ) το θεματικό υλικό των πινάκων του.

Ο Φρόντ ξεκινά τη μελέτη του παραθέτοντας κάποια σημαντικά γνωρίσματα του Λεονάρντο Ντα Βίντσι, το πιο χαρακτηριστικό εκ των οποίων είναι το ενδιαφέρον του Λεονάρντο για την τέχνη και την έρευνα. Ο Λεονάρντο διέπρεψε ως ζωγράφος της Αναγέννησης αλλά και ως ερευνητής της φύσης και μηχανικός. Το ενδιαφέρον του για την έρευνα είχε ως συνέπεια να μην αφοσιωθεί πλήρως με την τέχνη και έτσι να μείνουν πολλά από τα έργα του ανολοκλήρωτα. Οι βιογράφοι του Λεονάρντο τονίζουν αυτό το χαρακτηριστικό, της εγκατάλειψης των έργων του πριν την τελειοποίησή τους και της αδιαφορίας του για την μελλοντική τους τύχη. Ο Λεονάρντο διακρίνονταν για την ειρηνική του διάθεση, καταδίκασε κάθε είδους πάλη και φιλονικεία και κυρίως τον πόλεμο και την αιματοχυσία και ήταν ως άνθρωπος πράος και γλυκομίλητος. Τα γνωρίσματα αυτά που υποδηλώνουν μια έντονη ευαισθησία στον Λεονάρντο, έρχονται σε αντίθεση με το ενδιαφέρον του να βρίσκεται σε εκτελέσεις καταδικασμένων σε θάνατο και να σκιαγραφεί τα αλλοιωμένα από την αγωνία χαρακτηριστικά των προσώπων τους.(Freud,1969).

Ένα άλλο στοιχείο της ζωής του Λεονάρντο ήταν η αποχή του από την σεξουαλικότητα, καθώς δεν υπάρχει κανένα στοιχείο που να μαρτυρά την σχέση του με κάποια γυναίκα. Ο Λεονάρντο κατηγορήθηκε στην εποχή του όπως και άλλοι καλλιτέχνες για ομοφυλοφιλία, λόγω των τρυφερών σχέσεων που διατηρούσε με τους νεαρούς μαθητές του, αλλά αθωώθηκε. Ο Φρόντ θεωρεί πως είναι πιθανό αυτές οι σχέσεις του Λεονάρντο με τους μαθητές του να μην πήραν ποτέ σαρκικό χαρακτήρα.(Freud,1969).

Ο Λεονάρντο χαρακτηριζόταν από μια άσβεστη δίψα να αποκτήσει την γνώση όλων των πραγμάτων από το περιβάλλον του και να ανακαλύψει τα πιο βαθιά μυστικά κάθε τελειότητας στη φύση. Το πάθος αυτό για γνώση κυριαρχούσε για

όλους τους τομείς, ακόμα και για τον έρωτα, καθώς αναφέρει στα γραπτά του ότι ο πραγματικός έρωτας ξεπηδά μόνο από την πλήρη γνώση του ερωτικού αντικειμένου. Ο Φρόντ βέβαια θεωρεί την άποψη αυτή του Λεονάρντο ως λανθασμένη, καθώς ο ίδιος υποστηρίζει, πως ο άνθρωπος ερωτεύεται με βάση τις ενορμήσεις του και για συναισθηματικούς λόγους, όπου η γνώση δεν παίζει καμία σημασία.(Freud, 1969).

Επίσης, ο Λεονάρντο πίστευε, πως οι άνθρωποι θα έπρεπε να συγκρατούν τα συναισθήματα τους και να μην τα απελευθερώνουν, εάν πρώτα δεν τα επεξεργαστούν με το νου και την λογική. Ο Φρόντ θεωρεί πως οι απόψεις αυτές τηρήθηκαν από τον ίδιο τον Λεονάρντο, καθώς ο ίδιος δάμαζε τις συγκινήσεις του και της υπέβαλλε στην διαδικασία της έρευνας. Ο Λεονάρντο παραδόθηκε στην έρευνα αντί να ενεργεί και να δημιουργεί και η δίψα της γνώσης έμεινε στραμμένη στον εξωτερικό κόσμο με αποτέλεσμα να απομακρυνθεί από την εξερεύνηση της ψυχικής ζωής.

Ο Φρόντ στη συνέχεια ερμηνεύει αυτή την τάση του Ντα Βίντσι για γνώση, παίρνοντας ως δεδομένο, ότι κάθε κυρίαρχη τάση στη ζωή του ανθρώπου έχει την εκδήλωσή της στην παιδική ηλικία. Μάλιστα, ο Φρόντ θεωρεί, πως η κυρίαρχη αυτή τάση ενσωματώνεται με ενορμητικές δυνάμεις, κυρίως σεξουαλικές για να ενισχυθεί, ώστε αργότερα να μπορεί να αναπαραστήσει ένα ολόκληρο μέρος της σεξουαλικής ζωής. Στην ουσία εδώ ο Φρόντ αναφέρεται στην έννοια της μετουσίωσης των ενορμήσεων, δηλαδή στην απομάκρυνση τους από τους σεξουαλικούς σκοπούς και την διοχέτευση τους σε άλλους μη σεξουαλικούς, αλλά κοινωνικά αποδεκτούς.(Freud,1969).

Με βάση λοιπόν τα παραπάνω, ο Φρόντ ξεκινά την ανάλυση της τάσης του Ντα Βίντσι για γνώση, διατυπώνοντας την άποψη, ότι η τάση αυτή έχει τις ρίζες της στη σεξουαλική διερεύνηση της παιδικής ηλικίας. Σύμφωνα λοιπόν με την φροϋδική θεωρία, το παιδί από τον τρίτο χρόνο της ηλικίας του προσπαθεί να δώσει απαντήσεις σε διάφορα ερωτήματα, που αφορούν κυρίως την περιέργεια του για την προέλευση των παιδιών. Το παιδί δεν ικανοποιείται από τις απαντήσεις που του δίνουν οι ενήλικοι και διαμορφώνει δικές του γνώμες για την σύλληψη του παιδιού, αρχίζοντας να υποψιάζεται την σεξουαλική πράξη των ενηλίκων, καθώς όμως η δική του σεξουαλική κατάσταση δεν είναι ανεπτυγμένη, εγκαταλείπει αυτή την αναζήτηση. Σύμφωνα με τον Φρόντ, η αποτυχία αυτής της προσπάθειας για διανοητική ανεξαρτησία θα αφήσει στο παιδί μια διαρκή καταπιεστική εντύπωση.(Freud,1969).

Ο Φρόυντ, στη συνέχεια, αναφέρει, πως υπάρχουν τρεις δυνατότητες για την εξέλιξη της διανοητικής περιέργειας. Στην πρώτη δυνατότητα, η διανοητική περιέργεια ακολουθεί την τύχη της σεξουαλικότητας, δηλαδή γίνεται απαγορευμένη και η ελεύθερη άσκηση της διάνοιας χαλιναγωγείται. Αυτός είναι, σύμφωνα με τον Φρόυντ, «ο τύπος της νευρωτικής απαγόρευσης». Η δεύτερη δυνατότητα έχει να κάνει με την σεξουαλικοποίηση της σκέψης. Εδώ η διανοητική έρευνα γίνεται σεξουαλική δραστηριότητα και η αίσθηση της σκέψης που ολοκληρώνεται και αποφασίζει αντικαθιστά την σεξουαλική ικανοποίηση. Όμως η δυνατότητα αυτή της διανοητικής εργασίας, αναπαράγει τον χαρακτήρα της παιδικής έρευνας, δηλαδή μένει χωρίς κατάληξη, καθώς οι θεωρίες δεν γνωρίζουν τέλος και η αίσθηση της λύσης απομακρύνεται συνέχεια.(Freud,1969).

Η τρίτη δυνατότητα, έχει να κάνει με την μετουσίωση, όπου η λίμπιντο εξυψώνεται από την αρχή σε διανοητική περιέργεια και ενισχύει το ένστικτο της έρευνας, καταφέροντας έτσι να απομακρυνθεί από τη νεύρωση και την υποταγή στα συμπλέγματα της παιδικής σεξουαλικής έρευνας. Σύμφωνα με τον Φρόυντ, ο Λεονάρντο Ντα Βίντσι, ανήκει στον τρίτο τύπο, δηλαδή ύστερα από μια παιδική περίοδο διανοητικής δραστηριότητας, έφτασε στο σημείο να εξυψώσει τη λίμπιντο του σε ένστικτο της έρευνας.(Freud,1969).

A). Η παιδική ανάμνηση

Ο Φρόυντ στη μελέτη του για τον Λεονάρντο Ντα Βίντσι, αναλύει μια ανάμνηση της παιδικής του ηλικίας, την οποία ο Λεονάρντο πραγματεύτηκε στα επιστημονικά του κείμενα. Ο Λεονάρντο λοιπόν αναφέρει πως όταν ήταν ακόμα μικρός στην κούνια του, τον πλησίασε ένας γύπας, του άνοιξε το στόμα με την ουρά του και τον χτύπησε πολλές φορές με αυτήν στα χείλια. Ο Φρόυντ θεωρεί πως είναι εξαιρετικά απίθανο να θυμάται ένας άνθρωπος κάτι που να χρονολογείται από την περίοδο της βρεφικής του ηλικίας. Η σκηνή αυτή λοιπόν με τον γύπα, που ανέφερε ο Λεονάρντο, είναι σύμφωνα με τον Φρόυντ μια φαντασίωση, την οποία κατασκεύασε ο Λεονάρντο αργότερα και την απέδωσε στην παιδική του ηλικία. Ο Φρόυντ τονίζει πως αυτά που νομίζει ο άνθρωπος ότι θυμάται από την παιδική του ηλικία έχουν μεγάλη σημασία, ανεξάρτητα απ' το αν ανήκουν στην πραγματικότητα, διότι θεωρεί πως κάτω από αυτά τα ίχνη κρύβονται ανεκτίμητες μαρτυρίες για την ψυχική ανάπτυξη.(Freud,1969)

Ο Φρόντλντ λοιπόν θεωρεί πως αυτή η ανάμνηση του Λεονάρντο Ντα Βίντσι έχει σημασία και ξεκινά την ερμηνεία της για να ανακαλύψει το κρυφό νόημα της. Κατά τον Φρόντλντ η σκηνή αυτή, που ένας γύπας ανοίγει το στόμα του παιδιού και ενεργεί εκεί με την ουρά του, συμβολίζει μια σεξουαλική πράξη. Η ουρά είναι για τον Φρόντλντ το υποκατάστατο που υποδηλώνει το ανδρικό μόριο και η φαντασίωση αυτή δείχνει ένα παθητικό χαρακτήρα και μοιάζει με τις φαντασιώσεις των γυναικών ή των παθητικών ομοφυλόφιλων. Βέβαια, σύμφωνα με τον Φρόντλντ, η στάση αυτή έχει την πιο αθώα προέλευση της από την βρεφική ηλικία, καθώς συμβολίζει τον θηλασμό, την περίοδο που το παιδί ένιωθε την απόλυτη ικανοποίηση, όταν τρεφόταν από το στήθος της μητέρας. Ο Φρόντλντ λοιπόν υποστηρίζει πως πίσω από αυτή την φαντασίωση του Λεονάρντο, κρύβεται η δυνατή οργανική εντύπωση της περιόδου του θηλασμού από το μητρικό στήθος.(Freud,1969).

Ο Φρόντλντ στη συνέχεια αναφέρει ένα άλλο στοιχείο, το οποίο αντλεί από την αιγυπτιακή παράδοση, για να φανερώσει αυτή την σχέση της φαντασίωσης του Λεονάρντο με τη μητέρα του. Οι Αιγύπτιοι λάτρευαν μια θεότητα, η οποία είχε κεφάλι γύπα και την αποκαλούσαν « Μουτ». Ο Φρόντλντ διακρίνει την ομοιότητα του ονόματος αυτού με τη γερμανική λέξη « Mutter», η οποία σημαίνει μητέρα. Ο γύπας ήταν για τους Αιγύπτιους, σύμφωνα με τον μύθο, το σύμβολο της μητρότητας και πίστευαν ότι υπήρχαν μόνο θηλυκά σε αυτό το είδος και ότι γονιμοποιούνταν από τον άνεμο. Ο Φρόντλντ θεωρεί πως είναι πιθανό ο Λεονάρντο να γνώριζε αυτό τον μύθο και να τον ενσωμάτωσε ασυνείδητα στη φαντασίωση του.(Freud,1969).

Η υποκατάσταση του γύπα στη θέση της μητέρας δηλώνει σύμφωνα με τον Φρόντλντ την απουσία του πατέρα και πράγματι ο Λεονάρντο έζησε μέχρι τα πέντε του χρόνια μόνο με τη μητέρα του και μετά με τον πατέρα και την μητριά του. Τα πρώτα χρόνια της ζωής είναι αποφασιστικά, κατά την φροϋδική θεωρία, για την ψυχική ανάπτυξη του ατόμου, καθώς οι εντυπώσεις που προσκολλούνται και οι τρόποι αντίδρασης στον εξωτερικό κόσμο, γίνονται σταθεροί, έτσι ώστε κανένα μεταγενέστερο βίωμα δε μπορεί να μειώσει τη δύναμη τους.(Freud,1969).

Ο Φρόντλντ στη συνέχεια της μελέτης του προσπαθεί να εξηγήσει για ποιο λόγο η διεργασία της φαντασίας του Λεονάρντο διάλεξε να χρησιμοποιήσει την ουρά στην αναπαράσταση της μητέρας. Το αγόρι όταν εκφράζει για πρώτη φορά την περιέργεια του για τα αινίγματα της σεξουαλικής ζωής, εκδηλώνει ένα ενδιαφέρον για τα γεννητικά όργανα και πιστεύει πως όλα τα ανθρώπινα όντα έχουν ένα όργανο σαν το δικό του, δηλαδή ότι και οι άντρες και οι γυναίκες έχουν φαλλό. Όταν το μικρό

αγόρι αντιλαμβάνεται ότι στα κορίτσια απουσιάζει το ανδρικό όργανο, αρχικά υποθέτει ότι υπάρχει το μέλος, αλλά είναι μικρό και ότι θα μεγαλώσει σύντομα και όταν στη συνέχεια διαψεύδεται η προσμονή του, θεωρεί ότι το ανδρικό μέλος υπήρχε και στα κορίτσια αλλά κόπηκε και στη θέση του έμεινε μια πληγή. Το παιδί μετά από αυτή την διαπίστωση κυριεύεται και αυτό από την απειλή του ευνουχισμού και τροποποιεί την αντίληψη του για τα γυναικεία γεννητικά όργανα.(Freud,1969).

Ο Φρόντ όμως τονίζει ότι το παιδί πριν από την απειλή του ευνουχισμού, εκδήλωνε τις σεξουαλικές του ενορμήσεις μέσω της έντονης οπτικής περιέργειας , δηλαδή της επιθυμίας να βλέπει τα μέλη των άλλων . Έτσι, η ερωτική έλξη για τη μητέρα , περιείχε και την επιθυμία για τα γεννητικά της όργανα, τα οποία το παιδί υπέθετε όμοια με τα ανδρικά. Σύμφωνα με τον Φρόντ , η γνώση της απουσίας του αντρικού οργάνου στη γυναίκα μεταμορφώνει συχνά στο αντίθετο της αυτή την επιθυμία και δημιουργεί το κλίμα για αποστροφή, η οποία μπορεί να γίνει αιτία ψυχικής ανικανότητας, μισογυνισμού και ομοφυλοφιλίας. Η προσήλωση στο αντικείμενο της επιθυμίας, δηλαδή στο αντρικό όργανο της γυναίκας, αφήνει, κατά τον Φρόντ ανεξάντλητα ίχνη στη ψυχική ζωή του παιδιού.(Freud,1969).

Ο Φρόντ ανατρέχει πάλι στην αιγυπτιακή παράδοση και ανακαλύπτει πως στις περισσότερες παραστάσεις της θεότητας Μουτ , η οποία είχε κεφάλι γύπα, οι Αιγύπτιοι της προσέδιδαν και ένα φαλλό, δηλαδή παρουσίαζαν τη θεότητα αυτή με μια ερμαφρόδιτη κατασκευή, ενώνοντας αρσενικά και θηλυκά στοιχεία. Ο Φρόντ θεωρεί πως αυτό είναι και το βασικό σημείο για την ερμηνεία της φαντασίωσης του Λεονάρντο, η ύπαρξη δηλαδή των συμβόλων της ανδρικής δύναμης στη μορφή, που συμβολίζει τη μητέρα.(Freud,1969).

Ο Φρόντ με βάση τα παραπάνω, θεωρεί ότι η ουρά του γύπα στη φαντασίωση του Λεονάρντο, συμβολίζει την εντύπωση της παιδικής ηλικίας, κατά την περίοδο που έτρεφε τρυφερά συναισθήματα για τη μητέρα του και υπέθετε σε αυτή την ύπαρξη του φαλλού. Το στοιχείο της φαντασίωσης που τονίζει ιδιαίτερα ο Φρόντ, είναι ότι η διαδικασία του θηλασμού μετατρέπεται στη φαντασίωση ως μια πράξη παθητική, και σε αυτό το σημείο ο Φρόντ εντοπίζει την αιτιώδη σχέση της φαντασίωσης με τη μητέρα και την ομοφυλοφιλία του Λεονάρντο, ανεξάρτητα από το αν αυτή εκδηλώθηκε μόνο πλατωνικά. Ο Φρόντ εκφράζει στη συνέχεια την παρατήρηση του, ότι όλοι οι ομοφυλόφιλοι άνδρες στην πρώτη παιδική ηλικία τους ήταν ερωτικά προσκολλημένοι με τη μητέρα και η προσκόλληση αυτή ενισχύθηκε από την υπερβολική τρυφερότητα της μητέρας και από την απουσία του πατέρα. Το

παιδί όμως στη συνέχεια της ανάπτυξης του απωθεί τον έρωτα του για τη μητέρα και ταυτίζεται με αυτή, με αποτέλεσμα να εκδηλώσει στη συνέχεια ομοφυλοφιλικές τάσεις ή να επιστρέψει στον αυτοερωτισμό, διαλέγοντας τα ερωτικά του αντικείμενα με ναρκισσιστικό τρόπο. Κατά αυτό τον τρόπο ερμηνεύει ο Φρόυντ την τάση του Λεονάρντο να διαλέγει τους νεαρούς μαθητές του, με κριτήριο την ομορφιά και όχι το ταλέντο τους και να εκδηλώνει σε αυτούς την τάση του για ομοφυλοφιλία με πλατωνικό τρόπο.(Freud,1969).

B.) Τα γραπτά

Ο Φρόυντ, πέρα από την ερμηνεία της παιδικής ανάμνησης του Λεονάρντο, επιχειρεί να αναλύσει και κάποια γραπτά του μεγάλου δημιουργού, από τις σημειώσεις του ημερολογίου του, οι οποίες τράβηξαν και την προσοχή των βιογράφων του. Ένα χαρακτηριστικό αυτών των σημειώσεων, είναι ότι γράφτηκαν από τον Λεονάρντο με τρόπο που έδειχναν ότι απευθυνόταν αποκλειστικά στον εαυτό του. Ένα χαρακτηριστικό απόσπασμα, που αναφέρεται και στη μελέτη του Φρόυντ από τις σημειώσεις του Λεονάρντο, είναι το εξής: « Να δείξεις στη μελέτη σου ότι η γη είναι ένα άστρο, σχεδόν σαν το φεγγάρι και να δείξεις την άψογη μεγαλοπρέπεια του κόσμου μας».(Freud,1969,σ.72)

Ένα άλλο γνώρισμα των σημειώσεων του Λεονάρντο, το οποίο τράβηξε την προσοχή του Φρόυντ, αναφέρεται στο περιεχόμενο τους. Ο Λεονάρντο συχνά έγραφε στις σημειώσεις του κάποια έξοδα του, που αναφέρονται σε πολύ μικρά ποσά και δίνουν την εντύπωση, ότι ο Λεονάρντο ασχολούνταν έντονα με μικρές λεπτομέρειες. Τα έξοδα αυτά, τα οποία αναλυτικά έγραφε ο Λεονάρντο στις σημειώσεις του, αφορούν κυρίως κάποια δώρα που έκανε στους μαθητές του για τον ενδυσμό τους.(Freud,1969).

Την ίδια μορφή, δηλαδή αναλυτική παρουσίαση των εξόδων, βρέθηκε και σε άλλη μια σημείωση του Λεονάρντο, η οποία είχε τον τίτλο: « Έξοδα για την ταφή της Κατερίνας». Οι βιογράφοι του Λεονάρντο ισχυρίζονται πως η Κατερίνα ήταν η μητέρα του Λεονάρντο και η σημείωση αυτή αφορά τον θάνατο της. Ο Φρόυντ στο σημείο αυτό διατυπώνει την άποψη ότι από τον λογαριασμό για τα έξοδα της ταφής, που περιείχε η σημείωση αυτή, είναι δύσκολο να αναγνωριστεί η οδύνη που μπορεί να προκάλεσε στον Λεονάρντο ο θάνατος της μητέρας του και εξηγεί το γεγονός αυτό με βάση τις παρατηρήσεις του για τους νευρωτικούς, οι οποίοι συχνά μεταθέτουν την

εξωτερίκευση έντονων συναισθημάτων σε πράξεις εντελώς ασήμαντες. Ο Φρόντ αναφέρει χαρακτηριστικά ότι: « Μέσα από την επιτακτική πίεση με την οποία επιβάλλονται οι μικρές συμπτωματικές πράξεις, προδίδεται η αληθινή δύναμη των συγκινήσεων , που είναι ριζωμένες στο ασυνείδητο και που η συνείδηση θα ήθελε να τις απαρνηθεί». (Freud,1969,σ. 76)

Έτσι, ο Φρόντ με βάση αυτή την παρατήρηση του για την σημείωση του Λεονάρντο προβαίνει σε μια ψυχαναλυτική ερμηνεία, η οποία υποστηρίζει, ότι ο Λεονάρντο ήταν στο ασυνείδητο του ερωτικά προσηλωμένος στη μητέρα του, όπως και στα παιδικά του χρόνια, αλλά η απώθηση που ήρθε αργότερα, δεν επέτρεπε σε αυτόν τον παιδικό έρωτα να εκδηλωθεί, παρά μόνο με τη μορφή ενός συμβιβασμού, ο οποίος εκδηλώθηκε με την απλή αναφορά ενός λογαριασμού στο ημερολόγιο του.(Freud,1969).

Ο Φρόντ αναλύει μια ακόμα σημείωση του Λεονάρντο, η οποία αναφέρεται στο θάνατο του πατέρα του. Ο Λεονάρντο αναφέρει στη σημείωση αυτή τα εξής : « Στις 9 Ιουλίου σήμερα, ημέρα Τρίτη, πέθανε στις 7 η ώρα ο Σερ Πιέρο Ντα Βίντσι, συμβολαιογράφος στο δημαρχείο, ο πατέρας μου, στις 7 η ώρα. Ήταν 80 χρονών, άφησε 10 αρσενικά παιδιά και 2 θηλυκά». (Freud,1969,σ.86). Το χαρακτηριστικό αυτής της σημείωσης, που κεντρίζει την προσοχή του Φρόντ, είναι η επανάληψη της ώρας του θανάτου σε δύο διαφορετικά σημεία.

Ο Φρόντ θεωρεί πως αυτή η λεπτομέρεια είναι σημαντική, καθώς είναι δυνατό, οι επαναλήψεις και οι αφηρημάδες να εκφράζουν κρυμμένες ψυχικές διαθέσεις. Έτσι, ο Φρόντ θεωρεί πως αυτή η επανάληψη της ώρας του θανάτου φανερώνει άλλη μία περίπτωση, στην οποία ο Λεονάρντο, δεν μπόρεσε να καταστείλει αποθηκευμένα στοιχεία του ψυχισμού του. Ο Φρόντ θεωρεί πως η λεπτομέρεια της ώρας θανάτου κρύβει την λύπη του Λεονάρντο, η οποία θα μπορούσε να εκφραστεί με τον εξής τρόπο: « Σήμερα στις 7 πέθανε ο πατέρας μου ο Σέρ Πιέρο Ντα Βίντσι, ο καημένος ο πατέρας.».(Freud,1969,σ. 87)

Ο Φρόντ στη συνέχεια με αφορμή αυτή την σημείωση του Λεονάρντο αναλύει την επίδραση που είχε ο πατέρας του στην ψυχική του ανάπτυξη αλλά και στην καλλιτεχνική του δημιουργία. Σύμφωνα λοιπόν με τον Φρόντ, ο Λεονάρντο όταν ήταν παιδί κυριευόταν από την επιθυμία για τη μητέρα και από την τάση να πάρει τη θέση του πατέρα. Όταν ο Λεονάρντο επέστρεψε στο πατρικό σπίτι, ύστερα από το βίωμα πέντε σημαντικών χρόνων της πατρικής απουσίας, ένιωθε έντονα αισθήματα εχθρότητας για τον πατέρα του και κατά την περίοδο της εφηβείας όπου

το άτομο στρέφεται υπέρ ή κατά της ομοφυλοφιλίας , ο Λεονάρντο δεν συνταυτίστηκε με τον πατέρα στον τομέα της σεξουαλικής του ζωής αλλά σε άλλους τομείς. Ο Λεονάρντο αγαπούσε την επίδειξη και τα ακριβά υλικά αγαθά και ο Φρόντ αναγνωρίζει σε αυτή την τάση την καταναγκαστική προσπάθεια του Λεονάρντο να ξεπεράσει τον πατέρα και να θριαμβεύσει πάνω του.(Freud,1969).

Όσον αφορά την επίδραση του πατέρα στο καλλιτεχνικό έργο του Λεονάρντο, ο Φρόντ εντοπίζει σε αυτή, την αδιαφορία του καλλιτέχνη για την τύχη των έργων του. Σύμφωνα με τον Φρόντ , ένας καλλιτέχνης νιώθει τον εαυτό του ως πατέρα των έργων του και ο Λεονάρντο δημιούργησε τα έργα του, αλλά δεν ενδιαφέρθηκε για αυτά, όπως και ο πατέρας του δεν ενδιαφέρθηκε για τον ίδιο. Έτσι ο Φρόντ φτάνει στο σημείο να διατυπώσει την άποψη ότι η μίμηση του πατέρα έβλαψε το καλλιτεχνικό έργο του Λεονάρντο.

Στη συνέχεια ο Φρόντ αναλύει πως η επανάσταση εναντίον του πατέρα, επηρέασε το ερευνητικό έργο του Λεονάρντο. Η επίδραση αυτή φαίνεται σε δύο σημεία: στο γεγονός ότι ο Λεονάρντο κατάφερε να γίνει πρώτος ερευνητής της φύσης και στο ότι ο Λεονάρντο δίδασκε την απόρριψη της μίμησης των αρχαίων. Σύμφωνα με την φροϋδική ανάλυση, οι αρχαίοι και η αυθεντία συμβολίζουν τον πατέρα και η απόρριψη κάθε μορφής μίμησης των αρχαίων, στην περίπτωση του Λεονάρντο, εκφράζει αυτή την επαναστατική διάθεση εναντίον του πατέρα του. Επίσης η φύση, συμβολίζει, κατά τον Φρόντ, τη μητέρα και η εξύψωση της φύσης στο ερευνητικό έργο του Λεονάρντο υποδηλώνει την προσήλωση του στη μητέρα κατά την παιδική ηλικία.(Freud,1969).

Γ) Οι πίνακες

Ο Φρόντ στη μελέτη του για τον Λεονάρντο Ντα Βίντσι επιχειρεί να προσεγγίσει το καλλιτεχνικό έργο του δημιουργού, ερμηνεύοντας ορισμένους σημαντικούς πίνακες του. Ο Φρόντ παρατηρεί πως οι πίνακες του Λεονάρντο, ασκούν μεγάλη επίδραση στους θεατές και τους προκαλούν συγκίνηση, χωρίς να μπορούν οι ίδιοι να αναγνωρίσουν την προέλευση της. Συγκεκριμένα ο Φρόντ αναφέρει την γοητεία που εκπέμπει ο πίνακας του Λεονάρντο με τη Μόνα Λίζα.



Ο πίνακας της Μόνα Λίζα.

Οι ερμηνείες για τον πίνακα της Μόνα Λίζα υπήρξαν πολλές, ορισμένοι βλέπουν στο πίνακα αυτό «την τέλεια αναπαράσταση των αντιθέσεων της ερωτικής ζωής της γυναίκας, την επιφύλαξη και την λαγνεία, την αφοσιωμένη τρυφερότητα και την άπληστη αισθηματικότητα»(Freud,1969,σ.78), άλλες ερμηνείες θεωρούν ότι ο Λεονάρντο «συνάντησε επί τέλους στο πρόσωπο της φλωρεντίνης Τζιοκόντα το γυναικείο ιδανικό, το οποίο στη συνέχεια ενσάρκωσε σε όλα τα έργα του» (Freud,1969,σ. 78) και τέλος μια άλλη ερμηνεία θεωρεί ότι μέσα στον πίνακα αυτό βρίσκεται ο ίδιος ο Λεονάρντο, καθώς «τα χαρακτηριστικά του πίνακα προϋπήρχαν στη ψυχή του» (Freud,1969,σ. 80). Ο Φρόντ θεωρεί πως οι χαμογελαστές γυναίκες στους πίνακες του Λεονάρντο αποτελούν αντίγραφα της μητέρας του, της Κατερίνας. Το χαμόγελο αυτό το γεμάτο μυστήριο ήταν της μητέρας του, το οποίο ο Λεονάρντο έχασε για χρόνια και αιχμαλωτίστηκε όταν το ξαναβρήκε στο πρόσωπο της Μόνα Λίζα.(Freud,1969).

Ο Φρόντ προσεγγίζει και ένα άλλο έργο του Λεονάρντο, τον πίνακα της Αγίας Άννας , ο οποίος παριστάνει τη Μαρία να κάθεται πάνω στα γόνατα της μητέρας της, να σκύβει και να απλώνει το χέρι της προς το παιδί Ιησού, ο οποίος

παίζει με ένα αρνί. Ο Φρόντ παρατηρεί πως το χαμόγελο των δύο γυναικών είναι το ίδιο χαμόγελο με αυτό της Τζιοκόντα, μόνο που σε αυτό τον πίνακα έχει χάσει την αινιγματικότητα του και εκφράζει τρυφερότητα και ηρεμία. Ο Φρόντ θεωρεί πως ο πίνακας αυτός ενσαρκώνει τις εντυπώσεις από την παιδική ηλικία του Λεονάρντο. Όταν ο Λεονάρντο Ντα Βίντσι, στην ηλικία των πέντε ετών πήγε στο σπίτι του πατέρα του εκεί βρήκε την μητριά του Ντόνα Αλμπιέρα και την γιαγιά του Μόνα Λουκία, η οποία έδειξε τρυφερότητα προς αυτόν. Έτσι ο Φρόντ εκφράζει την άποψη πως στον Λεονάρντο δημιουργήθηκε έντονα η εντύπωση των δύο αυτών προσώπων, δηλαδή της μητέρας και της γιαγιάς.(Fred,1969).

Επίσης, στον πίνακα αυτό, η Αγία Άννα, η γιαγιά του παιδιού, παρουσιάζεται με τα χαρακτηριστικά μιας νεαρής γυναίκας, ενώ θα έπρεπε να δείχνει πιο γερασμένη. Ο Φρόντ θεωρεί πως το σημείο αυτό δείχνει ότι ο Λεονάρντο έδωσε στο παιδί ουσιαστικά δύο μητέρες, οι οποίες έχουν το χαμόγελο της μητρικής ευτυχίας και αυτό προέρχεται από το γεγονός ότι ο Λεονάρντο είχε δύο μητέρες, την πραγματική, την Κατερίνα και έπειτα την νεαρή μητριά Ντόνα Αλμπιέρα. Η παρουσία και της γιαγιάς στο πατρικό σπίτι οδήγησε τον Λεονάρντο να κάνει μια μικτή ενότητα, την οποία εξέφρασε στον πίνακα με την Αγία Άννα. Η πιο μακρινή μητρική μορφή, η γιαγιά συμβολίζει με το παρουσιαστικό της την αληθινή μητέρα του Λεονάρντο, την Κατερίνα.(Freud,1969).

Έτσι, ο Φρόντ θεώρησε ότι και αυτός ο πίνακας με την Αγία Άννα επιβεβαιώνει την υπόθεση, ότι το χαμόγελο της Μόνα Λίζα, ξύπνησε στον Λεονάρντο Ντα Βίντσι την ανάμνηση της μητέρας των πρώτων παιδικών χρόνων. Το χαμόγελο της Μόνα Λίζα εκφράζει « την υπόσχεση της απεριόριστης τρυφερότητας και το απειλητικό προμήνυμα της δυστυχίας» (Freud,1969,σ. 83) και συμβολίζει πιστά τις πρώτες παιδικές εντυπώσεις του Λεονάρντο Ντα Βίντσι.

Το χαμόγελο αυτό ο Λεονάρντο το έδωσε και σε άλλους πίνακες του, οι οποίοι συνήθως αναπαριστούν ωραίους νεαρούς με θηλυπρεπείς μορφές και με γυναικεία λεπτότητα, οι οποίοι δηλαδή έχουν χαρακτηριστικά και από τα δύο φύλα. Ο Φρόντ παρατηρεί πως οι μορφές αυτές εκφράζουν ένα μυστήριο θριάμβου ευτυχίας και συμπεραίνει ότι αυτή η συγχώνευση της αρσενικής με την θηλυκή ύπαρξη στους πίνακες του Λεονάρντο παριστάνει την πραγματοποίηση της επιθυμίας του παιδιού, το οποίο είχε γοητευτεί στο παρελθόν από τη μητέρα.(Freud,1969).

Ο πίνακας με την Αγία Άννα



3.II. Η προσέγγιση του «Μωϋσή» του Μιχαήλ Άγγελου από τον Φρόντ.

Ο Φρόντ το 1914 παρουσιάζει τη μελέτη του « Ο Μωϋσής του Μιχαήλ Άγγελου», στην οποία εκφράζει την δική του ερμηνεία για αυτό το διάσημο έργο, το οποίο κέρδισε το θαυμασμό και έγινε αντικείμενο μελέτης πολλών θεωρητικών στοχαστών της τέχνης. Το άγαλμα αυτό απεικονίζει τον Μωϋσή, ο οποίος κρατά τις πλάκες με τις Δέκα Εντολές και το πρόσωπο του εκφράζει μια ρωμαλέα δύναμη, στην οποία διακρίνεται η επιβλητικότητα και η μεγαλοπρέπεια. Το κύριο χαρακτηριστικό του αγάλματος αυτού είναι ότι έχει μία δύναμη, η οποία προξενεί αισθήματα δέους σε πολλούς θεατές του.

το άγαλμα του Μωϋσή του Μιχαήλ Άγγελου



Ο Φρόντ στη μελέτη του για το έργο αυτό του Μιχαήλ Άγγελου αναφέρει κάποια στοιχεία από προηγούμενες ερμηνείες άλλων στοχαστών και τις διακρίνει σε δύο κατηγορίες. Η πρώτη κατηγορία των ερμηνειών εκφράζει την άποψη, ότι ο Μιχαήλ Άγγελος είχε την πρόθεση να δημιουργήσει με το άγαλμα αυτό «μια αιώνια σπουδή χαρακτήρα και ψυχικής κατάστασης». Η δεύτερη κατηγορία των

ερμηνειών εκφράζει την άποψη, ότι στόχος του Μιχαήλ Άγγελου ήταν να απεικονίσει τον Μωϋσή σε μια συγκεκριμένη στιγμή της ζωής του , την στιγμή που κατεβαίνει από το όρος Σινά , έχοντας παραλάβει τις πλάκες με τις Δέκα Εντολές από τον Θεό και αντικρύζει τον λαό, ο οποίος έχει κατασκευάσει ένα Χρυσό Μοσχάρι και διασκεδάζει χορεύοντας γύρω του. Ο Μιχαήλ Άγγελος αποτυπώνει στο άγαλμα αυτό τα συναισθήματα που γεννιούνται στο Μωϋσή κατά την στιγμή που αντικρύζει τον ειδωλολατρικό λαό.

Ο Φρόντ παρατηρώντας το άγαλμα αυτό εστιάζει την προσοχή του σε δύο λεπτομέρειες: α) στην στάση που έχει το δεξί χέρι του Μωϋσή και β) στην θέση που έχουν οι πλάκες. Ο Φρόντ θεωρεί πως ο τρόπος που τα δάχτυλα του Μωϋσή κρατούν την γενειάδα μαρτυρούν μια προηγούμενη κίνηση. Συγκεκριμένα ο Φρόντ αναφέρει πως ίσως το χέρι του Μωϋσή να άρπαξε την γενειάδα με πολύ μεγαλύτερη δύναμη, να έφτασε μέχρι το αριστερό του άκρο και κατά την επιστροφή του να παρέσυρε ένα μέρος της γενειάδας, στο σημείο όπως το απεικονίζει ο πίνακας.

Μία άλλη λεπτομέρεια, την οποία παρατηρεί ο Φρόντ στο άγαλμα με τον Μωϋσή είναι ότι στο κάτω άκρο από τις Πλάκες σχηματίζεται ένα εξόγκωμα, το οποίο μαρτυρά ότι οι Πλάκες είναι αναποδογυρισμένες. Έτσι ο Φρόντ έχοντας αυτές τις παρατηρήσεις στα συγκεκριμένα σημεία καταλήγει σε μια αλληλουχία κινήσεων του Μωϋσή, την οποία ζητά από έναν καλλιτέχνη να σχεδιάσει. Το αποτέλεσμα είναι η δημιουργία τριών σχεδίων που αναπαριστούν τις κινήσεις του Μωϋσή.

Το πρώτο σχέδιο παρουσιάζει τον Μωϋσή να κάθεται ήρεμος και να κρατά κάτω από το δεξί του μπράτσο τις Δέκα Εντολές. Το δεύτερο σχέδιο απεικονίζει τον Μωϋσή τη στιγμή που αντικρύζει τους ειδωλολάτρες, κοιτάζει κατά την μεριά τους οργισμένος, οι Πλάκες έχουν αναποδογυρίσει και είναι έτοιμες να πέσουν, καθώς το χέρι που τις στηρίζει πιάνει τώρα την γενειάδα. Το τρίτο σχέδιο απεικονίζει τον Μωϋσή όπως είναι στο άγαλμα, δηλαδή έχει τραβήξει πίσω το δεξί του χέρι για να στηρίξει πάλι τις Πλάκες, καταφέρνοντας να ξεπεράσει την οργή του.

Έτσι λοιπόν ο Φρόντ με βάση τα παραπάνω στοιχεία προβαίνει στην δική του ερμηνεία για το άγαλμα του Μιχαήλ Άγγελου. Ο Φρόντ θεωρεί πως στο άγαλμα αυτό δεν εκφράζεται «η έναρξη μιας βίαιης δράσης, μα τα απομεινάρια μιας κίνησης που έχει κιόλας συντελεσθεί»(Freud,1976, σ.47). Ο Μωϋσής όταν αντίκρυσε τους ειδωλολάτρες ένιωσε έντονη οργή και θέλησε να δράσει και να πάρει εκδίκηση, αλλά ξεπέρασε αυτό τον πειρασμό και παρέμεινε ήρεμος, τιθασεύοντας τα

συναίσθηματά του, επειδή σύμφωνα με τον Φρόυντ αναλογίστηκε την αποστολή του.(Freud,1976).

Η παραπάνω ερμηνεία του Φρόυντ έρχεται σε αντίθεση με την αναφορά της Βίβλου για την αντίδραση του Μωϋσή, καθώς στην πραγματικότητα ο Μωϋσής πέταξε τις Πλάκες και τις έσπασε. Ο Φρόυντ όμως θεωρεί πως « ο Μωϋσής του Μιχαήλ Άγγελου, είναι ένας εντελώς διαφορετικός άνθρωπος, ένας νέος Μωϋσής, που η σύλληψη του ανήκει στον καλλιτέχνη»(Freud, 1976, σελ.48). Σύμφωνα με τον Φρόυντ, ο Μιχαήλ Άγγελος τροποποίησε το θέμα των σπασμένων Πλακών, καθώς «δεν αφήνει τον Μωϋσή να τις σπάσει στην οργή του, μα τον επηρεάζει με την ιδέα του κινδύνου πως θα σπάσουν και ηρεμεί την οργή του». (Freud,1976,σ.52). Έτσι ο Φρόυντ θεωρεί πως ο Μιχαήλ Άγγελος πρόσθεσε κάτι καινούριο και πιο ανθρώπινο στη μορφή του Μωϋσή, έτσι που η φιγούρα αυτή να γίνει «μια συγκεκριμένη έκφραση του υψηλότερου πνευματικού κατορθώματος, που είναι δυνατό για έναν άνθρωπο, δηλαδή να αγωνίζεται με επιτυχία εναντίον ενός εσωτερικού πάθους, για χάρη ενός σκοπού, στο οποίο έταξε τον εαυτό του»(Freud,1976,σ.52).

Ο Φρόυντ τελειώνει τη μελέτη του για την ερμηνεία αυτού του αγάλματος του Μιχαήλ Άγγελου εκφράζοντας κάποιες επιφυλάξεις για το ερμηνευτικό του εγχείρημα, καθώς αναφέρει και την περίπτωση, ότι ίσως αυτές οι λεπτομέρειες του αγάλματος, που υπήρξαν καθοριστικές για την ανάλυση του να μη σήμαιναν τίποτα για τον καλλιτέχνη ή να εισήγαγε αυτές τις λεπτομέρειες για καθαρά μορφικούς ρόλους, χωρίς καμία πρόθεση. (Freud,1976).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

«Η ΦΡΟΨΔΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΩΝ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΩΝ ΚΕΙΜΕΝΩΝ»

4.1. Η ΨΥΧΟΠΑΘΟΛΟΓΙΑ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ

A). Η προσέγγιση του λογοτεχνικού έργου ως ένα ιστορικό ασθeneίας

Ο Φρόντ το 1900 παρουσιάζει το έργο του « Η ερμηνευτική των ονείρων», στο οποίο αναλύει κάποια προσωπικά του όνειρα αλλά και όνειρα των ασθενών του και αναπτύσσει την θεωρία του για τον μηχανισμό των ονείρων. Ο Φρόντ δεν εξετάζει το έκδηλο περιεχόμενο των ονείρων, αλλά το λανθάνον, το οποίο εκφράζει την πραγματοποίηση μιας απωθημένης επιθυμίας, η οποία προέρχεται από εντυπώσεις της παιδικής ηλικίας που κατά την εγρήγορση δεν γίνονται αισθητές. Το όνειρο λοιπόν θεωρείται από τον Φρόντ ως ένα μόρφωμα του ασυνειδήτου.(Freud,1969). Το 1907 ο Φρόντ στο έργο του « Η φαντασίωση και τα όνειρα στην Gradiva του Βίλχελμ Γένσεν» επιχειρεί να αναγνώσει το ασυνείδητο μέσα στην λογοτεχνική δημιουργία, επιχειρώντας να ερμηνεύσει τα όνειρα, τα οποία απέδωσε ο συγγραφέας στα φανταστικά πρόσωπα του έργου του.(Freud,1994)

Ο Φρόντ λοιπόν θεωρεί πως είναι δυνατή η ερμηνεία των φανταστικών ονείρων με τον ίδιο τρόπο που ερμηνεύονται και τα πραγματικά και υποστηρίζει ότι η απόπειρα αυτή έχει σημασία, καθώς και τα όνειρα αυτά υπακούουν σε νόμους της ψυχικής ζωής. Ο Φρόντ λοιπόν υποστηρίζει πως όταν οι συγγραφείς βάζουν τους ήρωες των έργων τους να ονειρεύονται, στην ουσία επιχειρούν να περιγράψουν τις ψυχικές καταστάσεις, τις οποίες βιώνουν οι ήρωες κατά την πλοκή του λογοτεχνικής ιστορίας.

Ο Φρόντ τονίζει στη μελέτη αυτή πως «οι ποιητές γνωρίζουν πολλά πράγματα μεταξύ ουρανού και γης» και ότι αντλούν τα θέματα των έργων τους από πηγές που δεν έχει ανακαλύψει ακόμα η επιστήμη.(Freud,1994). Επίσης ο Φρόντ αναγνωρίζει στους ποιητές την ικανότητα που έχουν να περιγράφουν την ψυχική ζωή των ανθρώπων, με τέτοιο τρόπο ώστε να θεωρούνται πρόδρομοι της ψυχολογίας. Ο Φρόντ θεωρεί πως η νουβέλα αυτή του Jensen μπορεί να αναλυθεί όπως μια ψυχιατρική μελέτη και ότι έχει όλα τα χαρακτηριστικά ενός ιστορικού ασθeneίας και θεραπείας. Μάλιστα ο Φρόντ διατυπώνει την άποψη, ότι η νουβέλα του Jensen δημιουργήθηκε σαν να προοριζόταν για την ιδιαίτερη ανάδειξη ορισμένων θεμελιωδών διδαγμάτων της ιατρικής ψυχολογίας».(Freud,1974).

Ο Φρόντ αναγνωρίζοντας τις ομοιότητες αυτής της νουβέλας με μια ψυχιατρική μελέτη προσπαθεί να ανακαλύψει τις πηγές, από τις οποίες ο ποιητής

αντλεί αυτά τα θέματα, που η επιστήμη μόνο με ερευνητική προσπάθεια φέρνει στην επιφάνεια. Ο Φρόντ στην προσπάθεια του να απαντήσει σε αυτό το κεντρικό ερώτημα καταλήγει σε δύο ενδεχόμενες περιπτώσεις. Η μία είναι ότι ίσως η επέμβαση της ψυχανάλυσης στην λογοτεχνική δημιουργία να δίνει μια εσφαλμένη και παραμορφωτική ερμηνεία στο έργο και να προβάλλει στον δημιουργό του τάσεις που ο ίδιος ούτε καν είχε υποπτευθεί. Ο Φρόντ όμως θεωρεί πως ο ποιητής δεν χρειάζεται να γνωρίζει κάτι από αυτές τις τάσεις και τις προθέσεις, οι οποίες μπορεί να επηρέασαν τη δημιουργία του έργου του.(Freud,1994).

Έτσι ο Φρόντ καταλήγει στην διαπίστωση πως και ο ποιητής και ο ψυχαναλυτής αντλούν από την ίδια πηγή το υλικό των θεμάτων τους και ότι και οι δύο επεξεργάζονται το ίδιο αντικείμενο, αλλά ο καθένας από την δική του σκοπιά. Η μέθοδος του ψυχαναλυτή συνίσταται στη συνειδητή παρατήρηση των μη κανονικών ψυχικών διεργασιών στους άλλους και στην διατύπωση των νόμων που διέπουν την ψυχική ζωή, ενώ ο ποιητής λειτουργεί με έναν διαφορετικό τρόπο.

Ο ποιητής, σύμφωνα με τον Φρόντ, στρέφει την προσοχή του στο δικό του ασυνείδητο, παρατηρεί τις εξελίξεις του και τις δίνει καλλιτεχνική έκφραση, αντί να τις καταπιέζει. Έτσι ο ποιητής αντλεί από τον εαυτό του, ότι ο ψυχαναλυτής αντλεί από την παρατήρηση των άλλων, δηλαδή τον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί το ασυνείδητο. Ο ποιητής δεν χρειάζεται να διατυπώσει τους νόμους της λειτουργίας του ασυνείδητου με επιστημονική βεβαιότητα, καθώς υπάρχουν διάχυτες οι αναφορές στα έργα του. Ο ψυχαναλυτής όμως αναπτύσσει αυτούς τους νόμους με ακρίβεια μέσα από τις αναλύσεις πραγματικών περιπτώσεων ασθενείας . Έτσι ο Φρόντ συμπεραίνει πως οι ομοιότητες των δύο αυτών θεωρήσεων σημαίνουν ότι και οι δύο κατανόησαν την λειτουργία του ασυνείδητου ή αντίθετα ότι και οι δύο την έχουν παρανοήσει με τον ίδιο τρόπο. Παρ' όλα αυτά ο Φρόντ θεωρεί πως δεν μπορεί ούτε ο ποιητής, ούτε ο ψυχαναλυτής να παρακάμψει ο ένας το έργο του άλλου.(Freud,1994).

B) Η ψυχαναλυτική ερμηνεία του διηγήματος Gradiva

Ο Φρόντ προσεγγίζει την συγκεκριμένη νουβέλα του Jensen αναλύοντας την συμπεριφορά των ηρώων σαν να ήταν πραγματικά πρόσωπα και όχι πλάσματα της φαντασίας του ποιητή. Ο κεντρικός ήρωας της νουβέλας είναι ο νεαρός αρχαιολόγος Νόρμπερτ Χάνολντ, ο οποίος ανακάλυψε σε μια συλλογή αρχαιοτήτων ένα ανάγλυφο, το οποίο αναπαριστά ένα κορίτσι να βαδίζει. Ο Χάνολντ ένιωσε ιδιαίτερο θαυμασμό για αυτό το ανάγλυφο και ονόμασε το κορίτσι του ανάγλυφου Gradiva, που σημαίνει «η προχωρούσα». Ο Χάνολντ περιγράφεται από τον συγγραφέα σαν ένας άνθρωπος που αφιερώθηκε στην επιστήμη και απαρνήθηκε την ζωή και τις απολαύσεις, έχοντας περιορισμένες κοινωνικές σχέσεις και σχεδόν καμία συναναστροφή με γυναίκες. Ένα άλλο χαρακτηριστικό του Χάνολντ είναι η ζωηρή φαντασία του, η οποία εκδηλώνεται τόσο στα όνειρα, όσο και στην αγρύπνια. (Freud, 1994).

Η περιπέτεια του Χάνολντ ξεκινάει με ένα όνειρο, στο οποίο βλέπει ότι βρίσκεται στην αρχαία Πομπηία, την ημέρα της καταστροφής αυτής της πόλης και ότι βλέπει εκεί την Gradiva. Το όνειρο αυτό προκάλεσε έντονη εντύπωση στον Χάνολντ και είχε για αρκετό διάστημα την πεποίθηση ότι αυτά που ονειρεύτηκε ήταν πραγματικά γεγονότα. Στη συνέχεια ο Χάνολντ αποφασίζει να κάνει ένα ταξίδι στην Ιταλία, ωθούμενος από ένα «απροσδιόριστο συναίσθημα». Ο Χάνολντ ύστερα από μια περιπλάνηση στην Ιταλία, έχει το αίσθημα του ανικανοποίητου και αποφασίζει να πάει στην Πομπηία. Στην Πομπηία ο Χάνολντ αισθάνεται ότι βλέπει ξεκάθαρα την Gradiva του αναγλύφου να περπατάει, όπως την είχε ονειρευτεί. Ο Χάνολντ πλησιάζει την Gradiva και σταδιακά αποκαλύπτεται ότι η κοπέλα αυτή, δεν είναι ένα πλάσμα της φαντασίας του Χάνολντ, αλλά ένα πραγματικό πρόσωπο από το παρελθόν, η παιδική φίλη του που το πραγματικό της όνομα είναι Ζωή Μπέρτγκανγκ.

Η κατάσταση του Χάνολντ αποκαλείται από τον συγγραφέα ως παράνοια και ο Φρόντ θεωρεί πως ο χαρακτηρισμός αυτός είναι βάσιμος καθώς ο ήρωας εκδηλώνει τα χαρακτηριστικά αυτής της ασθένειας. Καθώς, σύμφωνα με τον Φρόντ, η πάθηση αυτή δεν επενεργεί στο σώμα αλλά εκφράζεται με ψυχικές ενδείξεις και κυρίως μέσω των φαντασιώσεων, οι οποίες επηρεάζουν τις πράξεις του ασθενούς. Ο Φρόντ παρατηρεί πως οι φαντασιώσεις του Χάνολντ για την γυναίκα του αναγλύφου, είναι παράγωγα των απωθημένων εντυπώσεων της παιδικής ηλικίας με την Ζωή. Ο Χάνολντ κυριευμένος από την αρχαιολογία «έστρεψε το ενδιαφέρον του

για γυναίκες από μάρμαρο ή μπρούντζο» με αποτέλεσμα αντί η παιδική φιλία να ενισχυθεί σε πάθος, να περιπέσει σε λήθη, σε σημείο ο Χάνολντ να μην αναγνωρίζει καν τη νεανική του φίλη. Αυτή η λήθη, δηλαδή η «εσωτερική αντίσταση κατά της αναζωογόνησης των εντυπώσεων της παιδικής ηλικίας» προσδιορίζεται από τον Φρόυντ ως απώθηση.(Freud,1994).

Ο Φρόυντ θεωρεί πως ο Χάνολντ έχει απωθήσει τα ερωτικά αισθήματα της παιδικής ηλικίας απέναντι στην Ζωή και ότι η εικόνα του αρχαίου αναγλύφου αφυπνίζει τον ερωτισμό και ενεργοποιεί τις παιδικές αναμνήσεις, εξαιτίας όμως της εσωτερικής αντίστασης , οι αναμνήσεις ενεργοποιούνται ως ασυνείδητες. Η παρανοϊκή κατάσταση εκδηλώνεται μέσω του αγώνα ανάμεσα στον ερωτισμό και την απώθηση του. Οι παρανοϊκές φαντασιώσεις του Χάνολντ προέρχονται, σύμφωνα με τον Φρόυντ, από δύο πηγές, η μία είναι συνειδητή από τον κύκλο των παραστάσεων της αρχαιολογικής επιστήμης και η άλλη ασυνείδητη από τις απωθημένες αναμνήσεις της παιδικής ηλικίας. Έτσι, ο Φρόυντ υποστηρίζει πως τα επιστημονικά κίνητρα προσφέρουν το πρόσχημα στα ασυνείδητα ερωτικά και ότι τα συμπτώματα της παράνοιας είναι αποτέλεσμα του συμβιβασμού μεταξύ αυτών των δύο ψυχικών ρευμάτων.(Freud,1994).

Ο Φρόυντ πέρα από την ανάλυση της παράνοιας που εκδηλώνει ο Χάνολντ ερμηνεύει και την συμπεριφορά της ηρωίδας του έργου Ζωή. Ο Φρόυντ υποστηρίζει πως η Ζωή, όπως και κάθε κανονικό κορίτσι έστρεψε την συμπάθεια της στον πατέρα, αλλά επειδή ο πατέρας της ήταν αφοσιωμένος με την επιστήμη του και δεν της έδειξε το απαραίτητο ενδιαφέρον , αυτή έστρεψε όλο της το ενδιαφέρον στον παιδικό της φίλο Χάνολντ, ο οποίος όμως έγινε και αυτός σαν τον πατέρα της, δηλαδή απορροφήθηκε και αυτός από την αρχαιολογία και απομακρύνθηκε από αυτήν. Έτσι ο Φρόυντ υποστηρίζει πως η Ζωή στο πρόσωπο του αγαπημένου της Χάνολντ ξανάβρισκε τον πατέρα της και συναισθηματικά τους ταύτιζε.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό που προσέχει ο Φρόυντ στην ηρωίδα, είναι ο τρόπος, με τον οποίο προσεγγίζει την παράνοια του Χάνολντ και μάλιστα ο Φρόυντ παρατηρεί πως υπάρχει ομοιότητα ανάμεσα στην διαδικασία που ακολουθεί η Ζωή και την ψυχαναλυτική μέθοδο. Το κύριο στοιχείο που οδηγεί στην θεραπεία της παράνοιας του Χάνολντ είναι σύμφωνα με τον Φρόυντ η αφύπνιση των συναισθημάτων, η οποία προκλήθηκε από την Ζωή. Η ασθένεια προκλήθηκε από την απώθηση της σεξουαλικής ενόρμησης και απαραίτητη προϋπόθεση για την θεραπεία της είναι η συνειδητοποίηση της απωθημένης αιτίας και ο αγώνας ανάμεσα στην

ενόρμηση και τις απωθητικές δυνάμεις. Κάθε ψυχαναλυτική θεραπεία είναι σύμφωνα με τον Φρόυντ μια απόπειρα απελευθέρωσης της απωθημένης αγάπης του ασθενή, η οποία επιλέγει ως αντικείμενο το πρόσωπο του θεραπευτή. Στην περίπτωση όμως του Χάνολντ, η Ζωή ήταν το αντικείμενο της απωθημένης αγάπης του και γίνεται ξανά μέσω της παρουσίας της ο επιθυμητός στόχος.(Freud,1994).

Έτσι ο Φρόυντ ολοκληρώνει την ανάλυση του πάνω στη νουβέλα του Jensen, χρησιμοποιώντας τις αρχές της θεωρίας του για να ερμηνεύσει τα όνειρα, τις φαντασιώσεις και την συμπτωματολογία του κεντρικού ήρωα , τα οποία παρουσιάζονται με επιδέξια λογοτεχνική αφήγηση από τον συγγραφέα, σαν να είχε τις επιστημονικές γνώσεις που χρησιμοποιεί και μια ψυχιατρική μελέτη.

Γ) Το κείμενο του Σρέμπερ

Ο Φρόυντ το 1903 παρουσιάζει τη μελέτη του «Ο πρόεδρος Σρέμπερ», στην οποία επιχειρεί μια απόπειρα ανάλυσης ενός κειμένου, το οποίο έχει ως τίτλο «Τα απομνημονεύματα ενός νευροπαθούς» και δημοσιεύτηκε από έναν ψυχωτικό ασθενή, τον Σρέμπερ. Ο Σρέμπερ καταγράφει στο κείμενο αυτό με κάθε λεπτομέρεια το παραλήρημα της ψύχωσής του και ο Φρόυντ εκλαμβάνοντας το ως αντιπροσωπευτικό ιστορικό ασθένειας, ανεξάρτητα από την καλλιτεχνική ή μη αξία του, ερμηνεύει το περιεχόμενο του και στη συνέχεια αναπτύσσει την θεωρία του για τον παρανοϊκό σχηματισμό.

Η πρώτη εκδήλωση της ασθένειας του Σρέμπερ έγινε το 1884 και χαρακτηρίστηκε από τον γιατρό του δρ.Φλέχσιγκ ως κρίση βαριάς υποχονδρίας. Το 1893 ο Σρέμπερ διορίζεται πρόεδρος του δικαστηρίου και την ίδια χρονιά εκδηλώνεται για δεύτερη φορά η ασθένεια του με έντονα συμπτώματα, όπως αύπνία, φόβος θανάτου, ιδέες καταδίωξης, οπτικές και ακουστικές παραισθήσεις. Η γνωμάτευση του γιατρού δρ.Βέμπερ αναφέρει ότι οι παρανοϊκές ιδέες του Σρέμπερ είχαν έντονο μυστικιστικό και θρησκευτικό χαρακτήρα. Επίσης είχε έντονες ιδέες καταδίωξης και πίστευε ότι κάποια άτομα τον βλάπτουν, όπως ο γιατρός του δρ.Φλέχσιγκ, τον οποίο αποκαλούσε «ψυχοφονιά». Ο Σρέμπερ παρ' όλο που παρουσίαζε την κλινική εικόνα της παράνοιας μπορούσε να ανταποκριθεί στα καθήκοντα της ζωής και εξέφραζε ποικίλα ενδιαφέροντα για διάφορους τομείς, όπως η πολιτική, η επιστήμη και η τέχνη(Freud,1995).

Το περιεχόμενο του παρανοϊκού συστήματος του Σρέμπερ, το οποίο περιγράφεται στα Απομνημονεύματα, μπορεί να συνοψιστεί σε δύο βασικά σημεία: το πρώτο σημείο είναι ότι ο Σρέμπερ θεωρεί ότι του έχει ανατεθεί η αποστολή να λυτρώσει τον κόσμο και να του χαρίσει την χαμένη του μακαριότητα και το δεύτερο σημείο είναι ότι θεωρεί απαραίτητο για αυτή την αποστολή την αλλαγή του φύλου του, δηλαδή τη μεταμόρφωση του σε γυναίκα. (Freud, 1995)

Ο Σρέμπερ αναφέρει στα Απομνημονεύματα, ότι στην ιδέα της αποστολής του έφτασε μετά από κάποιες θεικές εμπνεύσεις, καθώς τα νεύρα του είχαν την ιδιότητα να προσελκύουν τον Θεό και ότι ο ίδιος δεν ήθελε να μεταμορφωθεί σε γυναίκα, αλλά ήταν κάτι που το απαιτούσε η παγκόσμια τάξη. Επίσης, ο Σρέμπερ θεωρούσε ότι στο σώμα του είχαν ήδη περάσει θηλυκά νεύρα από τα οποία στο μέλλον θα προέλθουν νέοι άνθρωποι με άμεση γονιμοποίηση από τον Θεό. Μια άλλη παρανοϊκή ιδέα που εμφανίζει ο Σρέμπερ είναι ότι είχε την ικανότητα να συνομιλεί με τον ήλιο, τα δέντρα και τα πουλιά, τα οποία του αποκρίνονταν με ανθρώπινη φωνή και θεωρούσε πως όλα αυτά είναι υπολείμματα ψυχών από παλαιότερους ανθρώπους. (Freud, 1995)

Ο Φρόντ ξεκινά την ανάλυση της περίπτωσης του Σρέμπερ θέτοντας ως βασικό σκοπό, την αποκάλυψη των κινήτρων βάσει των οποίων δημιουργήθηκαν οι παρανοϊκοί σχηματισμοί. Ο Φρόντ θεωρεί πως το παραλήρημα του λυτρωτή που εκφράζει ο Σρέμπερ εμφανίζεται συχνά στους ασθενείς με θρησκευτική παράνοια και εστιάζει περισσότερο την προσοχή του στην ιδέα του Σρέμπερ περί της μεταμόρφωσης του σε γυναίκα.

Ο Φρόντ παρατηρεί μέσα από την προσεκτική ανάγνωση των Απομνημονευμάτων ότι «η μεταμόρφωση σε θηλυκό ήταν το πρωτογενές παραλήρημα, ότι αρχικά αυτή είχε κριθεί ως πράξη σοβαρής βλάβης και καταδίωξης και μόνο δευτερογενώς συνδέθηκε με τον ρόλο του λυτρωτή». (Freud, 1995, σ.147). Αυτό εκλαμβάνεται από το γεγονός, ότι ο Σρέμπερ αρχικά πίστευε ότι πρόκειται να τον παραδώσουν σε έναν άνθρωπο, ο οποίος θα καταχραστεί σεξουαλικά το μεταμορφωμένο γυναικείο σώμα του. Ως διώκτης αρχικά θεωρήθηκε από τον Σρέμπερ ο γιατρός Φλίτσιγκ και στη συνέχεια ο Θεός. (Freud, 1995)

Η σχέση του Σρέμπερ με τον Θεό διέπεται από έντονα αντιφατικά στοιχεία. Ο Σρέμπερ αναφέρει στα Απομνημονεύματα, ότι ο Θεός συναναστρέφεται μόνο με νεκρούς και ότι του είναι εξαιρετικά δύσκολο να κατανοήσει τους ζωντανούς

ανθρώπους και εξαιτίας της μη κατανόησης του επαναλαμβάνει συνεχώς τις ίδιες εμπειρίες και τα ίδια θαύματα με τρόπο γελοίο και παιδαριώδη(Freud, 1995).

Οι απόψεις αυτές του Σρέμπερ για τον Θεό, οι οποίες εκφράζουν την αγανάκτηση και την εξέγερση απέναντι του, έρχονται σε αντίθεση με την άλλη παρανοϊκή ιδέα, ότι ο Θεός επιθυμεί να βρει σε αυτόν την ηδονή. Έτσι ο Σρέμπερ ενώ πριν από την εκδήλωση της ασθένειας του είχε αυστηρές ηθικές αρχές και σεξουαλική εγκράτεια, μετά την εμφάνιση της ασθένειας θεωρούσε ως καθήκον του την καλλιέργεια της ηδονής, «όχι με την έννοια της ανδρικής σεξουαλικής ελευθερίας αλλά με μια γυναικεία αίσθηση της σεξουαλικότητας»(Freud, 1995). Επίσης ένα άλλο αντιφατικό στοιχείο που εντοπίζει ο Φρόυντ στο παραλήρημα του Σρέμπερ είναι ότι ενώ αρχικά θεωρούσε τη μεταμόρφωση σε γυναίκα ως κάτι το ταπεινωτικό που του επιβίωνταν με εχθρική πρόθεση, στη συνέχεια τη συνέδεσε με ανώτερους θεϊκούς σκοπούς(Freud,1995).

Δ) Η ψυχαναλυτική ερμηνεία των Απομνημονευμάτων του Σρέμπερ

Ο Φρόυντ ξεκινά την ερμηνεία αυτών των παρανοϊκών ιδεών του Σρέμπερ έχοντας ως βάση την άποψη ότι «ο πυρήνας της παράνοιας προέρχεται από γνωστά ανθρώπινα αίτια»(Freud,1995, σ. 174). Στη συνέχεια ο Φρόυντ μελετά την σχέση του Σρέμπερ με τον γιατρό Φλίχσιγκ, καθώς θεωρεί ότι το άτομο που παρουσιάζεται στην παράνοια ως διώκτης, που ασκεί εξουσία και επιρροή κατά την εντύπωση του ασθενή, είναι ένα άτομο που πριν από την αρρώστια είχε μεγάλη σημασία στην συναισθηματική του ζωή. Έτσι σύμφωνα με τον Φρόυντ με την εκδήλωση της παράνοιας «η συναισθηματική χροιά μετατρέπεται στο αντίθετο της, αυτός που τώρα ως διώκτης συγκεντρώνει το μίσος και εμπνέει τον φόβο είναι εκείνος που ο ασθενής αγαπούσε και λάτρευε».(Freud,1995, σ.179).

Ο Σρέμπερ εκφράζεται σε ένα σημείο των Απομνημονευμάτων του με θαυμασμό για τον δρ. Φλέχσιγκ, καθώς είχε μείνει ευχαριστημένος από την θεραπεία του όταν εκδηλώθηκε για πρώτη φορά η ασθένεια του. Σε άλλα σημεία όμως διατυπώνει την άποψη ότι ο δρ.Φλέχσιγκ είχε διαπράξει σε βάρος του μια ψυχική δολοφονία, πίστευε ότι ο Φλέχσιγκ ασκούσε επιρροή στον Θεό και ότι η ψυχή του είχε καταμεριστεί σε πολλές ψυχές, για τις οποίες έδινε και διάφορες ονομασίες, όπως «ανώτερος Φλέχσιγκ», «μεσαίος Φλέχσιγκ» κ.α.(Freud,1995, σ.177).

Ο Φρόντ στη συνέχεια της μελέτης του για την σχέση του Σρέμπερ με τον γιατρό του εντοπίζει άλλο ένα χαρακτηριστικό σημείο που βοηθά στην κατανόηση αυτής της αμφιθυμικής σχέσης. Το στοιχείο αυτό αφορά ένα όνειρο που είδε ο Σρέμπερ μετά την πρώτη θεραπεία του. Ο Σρέμπερ είχε ονειρευτεί ότι επανήλθε η παλαιότερη νευρική ασθένεια και μεταξύ ύπνου και εγρήγορσης είχε κάνει την σκέψη ότι «πρέπει να είναι κάτι ωραίο να είναι κανείς γυναίκα και να υπόκειται στην συνουσία».(Freud, 1995, σ. 180). Ο Φρόντ συσχετίζει το όνειρο με την φαντασίωση του Σρέμπερ και διατυπώνει τον συλλογισμό, ότι η ανάμνηση της αρρώστιας που προκάλεσε το όνειρο, δημιούργησε και την ανάμνηση του γιατρού, πάνω στην οποία εκδηλώθηκε στην συνέχεια η επιθυμία για την θηλυκή στάση, δηλαδή ότι «η φαντασίωση του Σρέμπερ απέβλεπε στον γιατρό Φλέχσιγκ».(Freud,1995,σ.180).

Σύμφωνα με τον Φρόντ, το όνειρο του Σρέμπερ για την υποτροπή της ασθένειας εξέφραζε την επιθυμία του να ξαναδεί τον γιατρό Φλέχσιγκ και η φαντασίωση υποδήλωνε ότι η τρυφερή αφοσίωση του ασθενούς απέναντι στον γιατρό του ενισχύθηκε φτάνοντας στο επίπεδο της ερωτικής συμπάθειας. Στη συνέχεια όμως και μετά το ξέσπασμα της ψύχωσης, ο ασθενής φοβόταν μια σεξουαλική κατάχρηση από τον γιατρό. Ο Φρόντ με βάση τα παραπάνω συμπεραίνει ότι η αφορμή της ασθένειας του Σρέμπερ ήταν η ανάπτυξη των ομοφυλοφιλικών συναισθημάτων απέναντι στον γιατρό: « η άμυνα του ασθενούς εναντίον αυτής της λιμπιντικής παρόρμησης δημιούργησε τη σύγκρουση από την οποία προήλθαν τα νοσηρά φαινόμενα»(Freud,1995, σ.181).

Ο Φρόντ εξηγεί, ότι η αρχική συμπάθεια του Φλέχσιγκ απέναντι στον γιατρό εκδηλώθηκε μέσα στα πλαίσια της «διαδικασίας μεταβίβασης» κατά την οποία «ο ασθενής μετατοπίζει μια συναισθηματική επένδυση από ένα σημαντικό γι' αυτόν άτομο στο κατά βάθος ουδέτερο πρόσωπο του γιατρού» και ο Φρόντ συνεχίζει τον συλλογισμό του υποθέτοντας ότι ίσως ο Φλέχσιγκ να «θύμισε στον ασθενή το είναι του αδερφού ή του πατέρα του».(Freud,1995, σ.186). Ο Φρόντ για να στηρίξει αυτό τον συλλογισμό του σε κάποια βάση στρέφεται στα Απομνημονεύματα και εντοπίζει ένα σημείο που αποκαλύπτει ότι και ο αδερφός και ο πατέρας του Σρέμπερ είχαν πεθάνει και ότι « η ανάμνηση τους ήταν για τον ασθενή ιερή»(Freud,1995, σ. 187).

Στη συνέχεια ο Φρόντ παρατηρεί ότι ο Σρέμπερ στη βάση του παραληρήματος του αποκαθιστά τον Φλέχσιγκ με τον Θεό και θεωρεί ότι έχει ως καθήκον να προσφέρει την ηδονή στον Θεό, με αυτό τον τρόπο «η απώλεια του

ανδρισμού δεν είναι μια ντροπή, αφού συμφωνεί με την παγκόσμια τάξη και εξυπηρετεί τους σκοπούς μιας αναδημιουργίας του ανθρώπινου κόσμου».(Freud,1995, σ.188). Ο Φρόυντ θεωρεί πως αυτή η διέξοδος που προσέφερε το παρανοϊκό παραλήρημα του Σρέμπερ «ικανοποιεί και τα δύο αντιμαχόμενα μέρη» καθώς « το Εγώ αποζημιώνεται με το παραλήρημα μεγαλείου του λυτρωτή και παράλληλα η θηλυκή φαντασίωση γίνεται αποδεκτή»(Freud,1995,σ. 188).

Το πρόσωπο του διώκτη για τον Σρέμπερ είναι αρχικά ο γιατρός Φλέχσιγκ και στη συνέχεια ο Θεός. Ο Φρόυντ θεωρεί πως αν ο Φλέχσιγκ ήταν κάποτε για τον ασθενή ένα αγαπημένο πρόσωπο, ο Θεός είναι η επάνοδος ενός άλλου αγαπημένου προσώπου, ίσως και σημαντικότερου και καταλήγει, ότι «το πρόσωπο αυτό δε μπορεί να είναι άλλο από τον πατέρα».(Freud,1995,σ.191). Η σχέση του Σρέμπερ με τον Θεό φανερώνει αυτή την αναλογία κατά τον Φρόυντ, καθώς έχει τα στοιχεία της αμφιθυμίας ,από τα οποία διέπεται και η σχέση πατέρα και γιου. Ο Σρέμπερ στρέφεται απέναντι στον Θεό με έντονη κριτική και με διάθεση εξέγερσης και παράλληλα του εκφράζει την λατρεία και την αφοσίωση του. Όλες αυτές οι μομφές κατά του Θεού, ότι δεν καταλαβαίνει τους ανθρώπους και ότι δεν μαθαίνει από τις εμπειρίες του εκφράζουν κατά τον Φρόυντ «έναν παιδικό μηχανισμό ανταπόδοσης μιας κατηγορίας», όπου σύμφωνα με αυτόν τον μηχανισμό «κάθε μομφή που δέχεται κάποιος επιστρέφεται απaráλλακτη στον αποστολέα»(Freud,1995, σ.193).

Ολόκληρο το κειμενικό σύμπαν του Σρέμπερ αποτελείται σύμφωνα με τον Φρόυντ από σύμβολα του πατέρα, το πιο σημαντικό από τα οποία εκφράζεται μέσα από την συνεχή αναφορά του ήλιου από τον Σρέμπερ. Ο Σρέμπερ μιλάει με τον ήλιο, τον βρίζει και τον απειλεί και αυτός του αποκρίνεται με ανθρώπινη φωνή. Ο Φρόυντ διατυπώνει την άποψη ότι ο Σρέμπερ «ταυτίζει τον ήλιο με τον Θεό και ότι στην ουσία ο ήλιος είναι το μετουσιωμένο σύμβολο του πατέρα»(Freud,1995,σ.196).

Η σύγκρουση του Σρέμπερ με τον γιατρό και στη συνέχεια με τον Θεό ερμηνεύεται από τον Φρόυντ ως την παιδική σύγκρουση με τον αγαπημένο πατέρα. Η φαντασίωση του Σρέμπερ ότι θα μεταμορφωθεί σε γυναίκα αντλεί το υλικό της από την απειλή του ευνουχισμού, την οποία το παιδί νιώθει ότι εκλαμβάνει από τον πατέρα.

Ο Φρόυντ λοιπόν στο έργο του «Ο πρόεδρος Σρέμπερ» ερμηνεύει τις παρανοϊκές ιδέες του Σρέμπερ μέσα από την ανάλυση του κειμένου, στο οποίο ο ίδιος ο ασθενής περιγράφει με λεπτομερή τρόπο την έκφανση της ασθένειάς του. Η

προσέγγιση αυτή του Φρόυντ δεν διαφέρει από τις άλλες απόπειρες ερμηνείας που είχε επιχειρήσει σε λογοτεχνικά κείμενα με ιδιαίτερη καλλιτεχνική αξία, καθώς η τεχνική του έγκειται και εδώ στην ανάγνωση του κειμένου, ως ένα μόρφωμα του ασυνειδήτου του δημιουργού. Μέσα στο κείμενο ο Φρόυντ αναγνωρίζει το ασυνείδητο του δημιουργού και επιβεβαιώνει τις θεμελιώδεις έννοιες της θεωρίας του.

E) Η διαμόρφωση της φροϋδικής θεωρίας για την παράνοια

Ο Φρόυντ στη συγκεκριμένη μελέτη του για τον Σρέμπερ οδηγείται μέσα από την ανάλυση ενός ιστορικού ασθενείας στην διατύπωση των βασικών αρχών της παράνοιας. Έτσι το τελευταίο κεφάλαιο της μελέτης του για τον Σρέμπερ έχει τον τίτλο «Σχετικά με τον παρανοϊκό μηχανισμό» και εκεί αναπτύσσει την κεντρική θεωρία του για την παράνοια.(Freud,1995). Ο Φρόυντ λοιπόν θεωρεί ότι η παράνοια εκφράζει μια άμυνα έναντι μιας ομοφυλοφιλικής φαντασίωσης, η οποία εκδηλώνεται από τον ασθενή με την αντίδραση του παραληρήματος καταδίωξης. Ο Φρόυντ στην συνέχεια περιγράφει πως εκδηλώνεται αυτό το παραλήρημα καταδίωξης και τις παραλλαγές που εκφράζονται στην ερωτομανία και στην ζηλοτυπία.(Freud,1995).

Τέλος ο Φρόυντ θεωρεί την απώθηση ως την πιο σημαντική διεργασία που λαμβάνει χώρα στην παράνοια και περιγράφει τις τρεις φάσεις εκδήλωσης της. Η πρώτη φάση της διεργασίας της απώθησης είναι σύμφωνα με τον Φρόυντ η «καθήλωση». Η καθήλωση πραγματοποιείται όταν «μια ορμή ή ένα μέρος μιας ορμής δεν συμβαδίζει με την εξέλιξη που προβλέπεται ως κανονική και λόγω αυτής της αναστολής στην ανάπτυξη παραμένει σε ένα πιο παιδικό στάδιο».(Freud, 1995, σ.214). Σύμφωνα με τον Φρόυντ η προδιάθεση για την ανάπτυξη της ασθένειας βρίσκεται σε τέτοιες καθηλώσεις των ορμών.

Η δεύτερη φάση της διεργασίας της απώθησης είναι με βάση την φροϋδική θεωρία, η κυρίως απώθηση, κατά την οποία τα ψυχικά παράγωγα των ορμών που αρχικά έμειναν πίσω υπόκεινται σε απώθηση, εάν λόγω της ενίσχυσης αυτών των ορμών επέλθει σύγκρουση με το Εγώ. Επίσης σε απώθηση μπορεί να επέλθουν και εκείνα τα ψυχικά ρεύματα απέναντι στα οποία για κάποιους λόγους είχε δημιουργηθεί έντονη αποστροφή.(Freud,1995). Η τρίτη και πιο σημαντική φάση της διεργασίας της απώθησης είναι σύμφωνα με τον Φρόυντ η «ανάδυση ή η επάνοδος

του απωθημένου», κατά την οποία «πραγματοποιείται η επαναστροφή της λίμπιντο στο σημείο καθήλωσης».(Freud, 1995, σ.215)

Ο Φρόντ αναγνωρίζει την παραπάνω διεργασία της απώθησης μέσα στο κείμενο του Σρέμπερ, στο σημείο που περιγράφει την πεποίθηση του για την καταστροφή και συντέλεια του κόσμου. Ο Σρέμπερ αναφέρει στο κείμενο του ότι ήταν ο μοναδικός άνθρωπος που είχε απομείνει από την καταστροφή του κόσμου και ότι οι άλλες ανθρώπινες μορφές που έβλεπε, όπως ο γιατρός, οι ασθενείς και οι νοσοκόμοι ήταν «προϊόντα θαυμάτων». Ο Σρέμπερ δίνει διάφορες εξηγήσεις για την καταστροφή του κόσμου, όπως ότι προέρχεται από το πάγωμα της γης λόγω της απόσυρσης του ήλιου ή ότι οφείλεται σε κάποιο σεισμό. Σε ένα άλλο σημείο του κειμένου όμως ο Σρέμπερ αποδίδει την ευθύνη για την συντέλεια του κόσμου στον γιατρό Φλέχσιγκ. Έτσι σύμφωνα με τον Σρέμπερ ο γιατρός Φλέχσιγκ « με τα μαγικά του τεχνάσματα σκορπούσε φόβο και τρόμο στους ανθρώπους, κατέστρεψε τα θεμέλια της θρησκείας και προκάλεσε την εξάπλωση μιας γενικής νευρικής και ανηθικότητας, με συνέπεια να ξεσπάσουν εξοντωτικές επιδημίες στην ανθρωπότητα»(Freud,1995, σ. 216).

Ο Φρόντ στο σημείο αυτό παρατηρεί, ότι η πεποίθηση του Σρέμπερ για την συντέλεια του κόσμου ήταν η συνέπεια της σύγκρουσης που ανέκυψε ανάμεσα σε αυτόν και τον Φλέχσιγκ και ότι «ο ασθενής απέσυρε από τα πρόσωπα του περιβάλλοντος του και του εξωτερικού κόσμου την λιμπιντική επένδυση που ως τότε ήταν στραμμένη στον εξωτερικό κόσμο, γι' αυτόν τα πάντα ήταν πια αδιάφορα και δεν είχαν καμία σχέση μαζί του»(Freud,1995, σελ217). Η καταστροφή του κόσμου ήταν σύμφωνα με τον Φρόντ η προβολή της εσωτερικής καταστροφής του ασθενή.

Η αποδέσμευση της λίμπιντο από τα πρόσωπα και τα αντικείμενα του εξωτερικού περιβάλλοντος στην περίπτωση της παράνοιας οδηγεί την επαναστροφή της λίμπιντο στο Εγώ, μέσα από την αίσθηση του μεγαλείου που εκφράζει ο ασθενής. Έτσι σύμφωνα με τον Φρόντ η παράνοια εκφράζει την καθήλωση στον ναρκισσισμό, όπου το Εγώ ήταν το μοναδικό ερωτικό αντικείμενο. Αυτή η «οπισθοδρόμηση από τη μετουσιωμένη ομοφυλοφιλία ως τον ναρκισσισμό δηλώνει στην παράνοια και την χαρακτηριστική επαναστροφή της λίμπιντο.» (Freud,1995,σ.221).

4.II: ΤΟ ΖΗΤΗΜΑ ΤΗΣ ΠΑΤΡΟΚΤΟΝΙΑΣ ΣΤΗΝ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

Ο Φρόυντ το 1900 στο έργο του «Ερμηνευτική των ονείρων» θεμελιώνει τη σημαντική ιδέα για την κατανόηση του ασυνειδήτου, ότι στο όνειρο επιτυγχάνεται η εκπλήρωση της επιθυμίας. Η άποψη αυτή φαινομενικά έρχεται σε αντίθεση με το περιεχόμενο πολλών ονείρων, όπου αναπαριστούν γεγονότα, τα οποία προκαλούν αρνητικά συναισθήματα στον ονειρευόμενο. Ο Φρόυντ αναφέρεται σε τέτοιου είδους όνειρα στο κεφάλαιο της Ερμηνευτικής των ονείρων που μελετά τα όνειρα θανάτου αγαπημένων προσώπων, τα οποία προκαλούν θλίψη στον ονειρευόμενο. Ο Φρόυντ όμως θεωρεί πως και σε αυτά τα όνειρα επιτυγχάνεται η εκπλήρωση της επιθυμίας., δηλαδή ότι τα συγκεκριμένα όνειρα προδίδουν την επιθυμία του ονειρευόμενου να δει να πεθαίνει το εν λόγω αγαπημένο πρόσωπο.(Freud,1969).

Ο Φρόυντ τονίζει πως οι επιθυμίες που πραγματοποιεί το όνειρο δεν είναι πάντα επίκαιρες, αλλά μπορεί να αναφέρονται σε επιθυμίες της παιδικής ηλικίας, οι οποίες έχουν απωθηθεί. Ο Φρόυντ στη συνέχεια αναλύει τις σχέσεις μεταξύ των αδερφών και υποστηρίζει πως το άτομο στην παιδική του ηλικία, επειδή είναι απόλυτα εγωϊστικό και ενδιαφέρεται έντονα για την ικανοποίηση των αναγκών του, θεωρεί την ύπαρξη άλλων παιδιών ως ιδιαίτερα ανταγωνιστική. Έτσι συχνά το παιδί αναπτύσσει συναισθήματα εχθρότητας προς τα αδέρφια του. Αυτά τα αρνητικά συναισθήματα της παιδικής ηλικίας διατηρούνται στο ασυνείδητο και εκφράζονται κατά την ενήλικη ζωή μέσω των ονείρων.(Freud,1969).

Πέρα από τα όνειρα που αναφέρονται στο θάνατο των αδερφών, ο Φρόυντ αναλύει και τα όνειρα που παρουσιάζουν τον θάνατο των γονέων και μάλιστα παρατηρεί πως τα όνειρα αυτά συνήθως παρουσιάζουν τον θάνατο του γονέα του ίδιου φύλου με αυτό του ονειρευόμενου. Ο Φρόυντ θεωρεί πως τέτοιου είδους όνειρα έχουν τις ρίζες τους στις παιδικές επιθυμίες του ατόμου και συγκεκριμένα αναφέρονται στην περίοδο εκείνη όπου αναπτύσσεται το Οιδιπόδειο σύμπλεγμα για τα μικρά αγόρια και αντίστοιχα το σύμπλεγμα της Ηλέκτρας για τα κορίτσια. Το παιδί λοιπόν κατά την περίοδο αυτή αναπτύσσει ερωτικά αισθήματα απέναντι στο γονέα του αντίθετου φύλου και αισθήματα εχθρότητας και ζήλειας για τον γονέα του ίδιου φύλου, τον οποίο θεωρεί ως εμπόδιο για την κατάκτηση του αγαπημένου αντικειμένου. Ο Φρόυντ θεωρεί πως αυτό το αίσθημα εχθρότητας για τον γονέα του ίδιου φύλου εκφράζεται στο όνειρο με τον θάνατο του, εκπληρώνοντας έτσι την απωθημένη παιδική επιθυμία. Ο Φρόυντ θεωρεί πως η έννοια του θανάτου δεν έχει

αναπτυχθεί πλήρως στα παιδιά, καθώς δεν έχει συνδεθεί με το θέαμα του πόνου και του τρόμου που ο θάνατος ανακινεί στους ενήλικους, για το παιδί κάτι πεθαίνει όταν απλά φεύγει και δεν ενοχλεί πια τους επιζώντες, γι' αυτό και ασυνείδητα επιθυμεί τον θάνατο των αδερφών ή του γονέα του αντίθετου φύλου.(Freud,1969).

Ο Φρόντ έχοντας ως βάση την ερμηνεία των ονείρων που αναφέρονται στο θάνατο των γονέων, προχωρά τη μελέτη του στη λογοτεχνία, όπου εντοπίζει ξανά το ζήτημα του θανάτου των γονέων και ειδικά την πατροκτονία. Ο Φρόντ θα αναλύσει διεξοδικά το ζήτημα της πατροκτονίας μέσα από την ερμηνεία τριών λογοτεχνικών έργων: το έργο «Οιδίπους Τύρρανος» του Σοφοκλή, το έργο «Άμλετ» του Σαίξπηρ και το έργο «Αδερφοί Καραμαζόφ» του Ντοστογιέφσκι.(Freud,1969).

A) Η ψυχαναλυτική ερμηνεία της τραγωδίας «Οιδίπους Τύρρανος» του Σοφοκλή.

Ο Φρόντ στο έργο του «Ερμηνευτική των ονείρων» στο κεφάλαιο που μελετά τα όνειρα θανάτου των αγαπημένων προσώπων προσεγγίζει και αναλύει το δράμα του Σοφοκλή «Οιδίπους Τύρρανος». Η τραγωδία αυτή έχει ως κεντρικό ήρωα τον Οιδίποδα, ο οποίος είναι ο γιος του βασιλιά των Θηβών, Λαΐου και της Ιοκάστης. Το δράμα ξεκινάει όταν πριν από τη γέννηση του Οιδίποδα ένας χρησμός προειδοποιεί τον πατέρα, δηλαδή τον βασιλιά Λαΐο, ότι ο γιος που θα γεννηθεί θα τον σκοτώσει. Το παιδί γεννιέται και σώζεται, καθώς μεγαλώνει σε μια ξένη αυλή και αγνοεί το μυστικό που σημάδεψε την γέννηση του. Κάποια στιγμή ο Οιδίποδας απευθύνεται στο μαντείο, το οποίο τον συμβουλεύει να αποφύγει την πατρίδα του, γιατί εκεί θα γινόταν ο φονιάς του πατέρα του και σύζυγος της μητέρας του.

Ο Οιδίποδας τρομαγμένος φεύγει από την υποτιθέμενη πατρίδα του και στο δρόμο συναντά τον βασιλιά Λαΐο, τον οποίο σκοτώνει κατά την διάρκεια μιας διένεξης. Έπειτα φτάνει στη Θήβα, λύνει το αίνιγμα της Σφίγγας, το οποίο έκλεινε το δρόμο και για ανταμοιβή δέχεται από τους Θηβαίους τον τίτλο του βασιλιά και το χέρι της Ιοκάστης. Έτσι ο Οιδίποδας παντρεύεται την Ιοκάστη, αποκτά μαζί της δύο γιους και δύο κόρες και βασιλεύει για πολύ καιρό ειρηνικά.

Όταν στη Θήβα θα ξεσπάσει ένας λοιμός, οι Θηβαίοι θα απευθυνθούν στο μαντείο και θα λάβουν τον νέο χρησμό, ο οποίος αναφέρει ότι ο λοιμός θα πάψει, μόνο όταν διώξουν από τη χώρα τον φονιά του Λαΐου. Ο Οιδίποδας όταν συνειδητοποιεί τα εγκλήματα που είχε κάνει χωρίς να το θέλει εξορύσσει τα μάτια του και φεύγει από την πατρίδα του. Ο Φρόντ ξεκινά την ερμηνεία του στο σημείο

αυτό, καθώς αναφέρει πως όταν αποκαλύπτεται η ενοχή του Οιδίποδα , αυτός δεν αποπειράται να την αποσείσει επικαλούμενος το βοηθητικό κατασκευάσμα της μοιραίας αναγκαιότητας, αλλά την αναγνωρίζει και τιμωρείται σαν να επρόκειτο για πλήρη ενοχή και εκεί βρίσκεται η ουσία του δράματος και η δύναμη της επιρροής του στους θεατές.

Η πρώτη εντύπωση που προκαλεί το δράμα αυτό του Σοφοκλή είναι η ανάδειξη της αντίθεσης ανάμεσα στην πανίσχυρη βούληση των Θεών και στις μάταιες προσπάθειες του ανθρώπου που τον κυνηγά η δυστυχία. Ο θεατής θα έπρεπε να διδάσκεται από την υποταγή στην θεία βούληση και την δική του αδυναμία, όμως η επίδραση του δράματος στους θεατές συνίσταται, κατά τον Φρόντ σε άλλο παράγοντα.

Σύμφωνα με τον Φρόντ , τα όνειρα μαρτυρούν ότι κάθε αγόρι ένιωσε απέναντι στη μητέρα του την πρώτη του σεξουαλική ενόρμηση και το πρώτο μίσος ενάντια στον πατέρα, γι' αυτό και η μοίρα του Οιδίποδα είναι τόσο συγκινητική για τους θεατές, γιατί θα μπορούσε η μοίρα αυτή να είναι και δική τους. Ο Φρόντ στο σημείο αυτό αναφέρει χαρακτηριστικά πως « όταν γεννηθήκαμε ο χρησμός πρόσφερε την ίδια κατάρα εναντίων μας», θέλοντας να δείξει την δύναμη του συμπλέγματος αυτού. Ο Οιδίποδας που σκοτώνει τον πατέρα του και παντρεύεται τη μητέρα του πραγματοποιεί μια από τις επιθυμίες της παιδικής ηλικίας.(Freud,1969).

Ο Φρόντ στη συνέχεια αναφέρει πως πολλοί ενήλικοι ονειρεύονται ότι έχουν σεξουαλικές σχέσεις με τη μητέρα τους, το όνειρο αυτό συμπληρώνει το όνειρο του θανάτου του πατέρα και δίνει το κλειδί της τραγωδίας. Έτσι λοιπόν σύμφωνα με την φροϋδική θεωρία, η ιστορία του Οιδίποδα είναι η αντίδραση της φαντασίας σε αυτά τα δύο όνειρα, τα οποία όπως στον ενήλικο συνοδεύονται από συναισθήματα φρίκης, έτσι και στο περιεχόμενο του θρύλου φέρουν τον τρόμο και την τιμωρία.(Freud,1969).

B). Η ψυχαναλυτική ερμηνεία του «Άμλετ»

Ο Φρόντ στο έργο του «Ερμηνευτική των ονείρων» μετά από την αναφορά του στο «Οιδίπους Τύρρανος» συνεχίζει τη μελέτη του για το ζήτημα της πατροκτονίας στη λογοτεχνία αναφερόμενος στο έργο του Σαίξπηρ «Άμλετ». Ο Φρόντ θεωρεί πως το έργο του Σαίξπηρ έχει τις ίδιες ρίζες με αυτό του Σοφοκλή και ότι η διαφορετική διαπραγμάτευση ενός όμοιου υλικού δείχνει τις διαφορές στη

διανοητική ζωή των δύο εποχών καθώς και την πρόοδο της απόθησης στη συναισθηματική ζωή της ανθρωπότητας.

Σύμφωνα με τον Φρόντ, στον Οιδίποδα, οι παιδικές επιθυμίες εμφανίζονται και πραγματοποιούνται όπως στο όνειρο, ενώ στον Άμλετ είναι απωθημένες και η ύπαρξη τους φανερώνεται μόνο από την ανασταλτική τους επίδραση. Στον Άμλετ, το έγκλημα, δηλαδή ο φόνος του πατέρα, δεν πραγματοποιείται από τον ήρωα, αλλά από έναν άλλο, για τον οποίο δεν έχει τη σημασία της πατροκτονίας. Κατά τον Φρόντ, το Οιδιπόδειο σύμπλεγμα του ήρωα αποκαλύπτεται από τον αντίκτυπο που έχει η πράξη του φόνου στον ίδιο τον ήρωα, δηλαδή τον γιο του θύματος.(Freud,1969).

Το έργο του Σαίξπηρ πραγματεύεται τον δισταγμό του ήρωα να εκτελέσει την εκδίκηση που του έχει ανατεθεί για τον θάνατο του πατέρα του, αλλά δεν αναφέρονται οι λόγοι αυτών των δισταγμών. Ο Φρόντ ξεκινά την ερμηνεία του πάνω στο έργο αυτό, αναφέροντας αρχικά πως οι δισταγμοί του ήρωα να εκδικηθεί δεν οφείλονται σε έλλειψη ικανότητας, καθώς σε δύο σημεία του έργου ο ήρωας εκδηλώνει μια έντονη επιθετική συμπεριφορά. Το πρώτο σημείο είναι όταν ο Άμλετ με μια ορμή βίαιου πάθους σκοτώνει έναν άνθρωπο που κρυφακούει από την κουρτίνα και το δεύτερο σημείο, εντοπίζεται από τον Φρόντ, όταν ο ήρωας με μελετημένο τρόπο παραδίδει δύο αυλικούς σε θάνατο.

Έτσι λοιπόν, οι δισταγμοί του Άμλετ να εκδικηθεί τον άνθρωπο που σκότωσε τον πατέρα του δεν οφείλονται σε ανικανότητα δράσης. Σύμφωνα με την ερμηνεία του Φρόντ, ο ήρωας δε θα μπορούσε να εκδικηθεί έναν άνθρωπο που σκότωσε τον πατέρα του και πήρε την θέση του κοντά στη μητέρα του, διότι με αυτό τον τρόπο πραγματοποίησε τις απωθημένες επιθυμίες της παιδικής του ηλικίας. Αυτό που φαίνεται να παραλύει τον Άμλετ κατά την φροϋδική ερμηνεία είναι το αίσθημα της ενοχής, το οποίο μετατίθεται στην αντίληψη της ανεπάρκειας του για την εκπλήρωση του καθήκοντος. Η φρίκη που θα έπρεπε να οδηγήσει τον ήρωα στην εκδίκηση αντικαταστάθηκε από τύψεις. Ο Άμλετ, σύμφωνα με τον Φρόντ δεν θεωρεί τον εαυτό του καλύτερο από τον άνθρωπο που πρέπει να σκοτώσει.(Freud,1969).

Ο Φρόντ στη συνέχεια της ανάλυσης του προβαίνει στην ερμηνεία, ότι ο Άμλετ είναι υστερικός και ότι αυτό εκδηλώνεται επίσης και από την απέχθεια που εκφράζει για τις σεξουαλικές πράξεις κατά τις συζητήσεις του με την Οφελία. Ο Φρόντ έπειτα από τον εντοπισμό αυτού του σημείου στρέφει την ανάλυση του από

τον Άμλετ, τον ήρωα του έργου, στον Σαίξπηρ, τον δημιουργό του έργου. Η αποστροφή του Άμλετ για την σεξουαλική πράξη ερμηνεύεται από τον Φρόντ ως αποστροφή του Σαίξπηρ, η οποία εκφράζεται και σε επόμενα έργα του και ειδικά στον Τίμωνα τον Αθηναίο. Σύμφωνα με τον Φρόντ ο Σαίξπηρ εξέφρασε στον Άμλετ τα δικά του αισθήματα.

Το έργο «Άμλετ» γράφτηκε από τον Σαίξπηρ αμέσως μετά τον θάνατο του πατέρα του , δηλαδή κατά την διάρκεια του πένθους του και σύμφωνα με τον Φρόντ την περίοδο εκείνη οι εντυπώσεις της παιδικής ηλικίας που αναφέρονταν στον πατέρα ήταν ιδιαίτερα έντονες. Επίσης ο Φρόντ εστιάζει την προσοχή του και σε ένα άλλο σημείο, στο γεγονός ότι ο γιος του Σαίξπηρ, ο οποίος πέθανε πολύ νωρίς ονομαζόταν Άμλετ . Κατά τον Φρόντ, ο Σαίξπηρ πραγματεύεται δυο θέματα που τον απασχολούσαν έντονα σε δύο πολύ σημαντικά έργα του: στο έργο « Άμλετ» πραγματεύεται τις σχέσεις του γιου με τους γονείς του και στο έργο του «Μάκβεθ» πραγματεύεται την έλλειψη παιδιού.(Freud,1969).

Γ) Η ψυχαναλυτική προσέγγιση της προσωπικότητας του Ντοστογιέφσκι και το έργο «Αδερφοί Καραμαζόφ»

Ο Φρόντ το 1927 παρουσιάζει μια εκτενή μελέτη με τίτλο « Ο Ντοστογιέφσκι και η πατροκτονία», στην οποία αναλύει την προσωπικότητα του Ντοστογιέφσκι, με βάση τα στοιχεία που είχε συλλέξει από την βιογραφία του και αναλύει το σημαντικό έργο του συγγραφέα, «Αδερφοί Καραμαζόφ» πάνω στο οποίο ο Φρόντ εντοπίζει ξανά το ζήτημα της πατροκτονίας.

Ο Φρόντ ξεκινά την ανάλυση της προσωπικότητας του Ντοστογιέφσκι εστιάζοντας σε τέσσερα βασικά γνωρίσματα: ο Ντοστογιέφσκι είναι, σύμφωνα με τον Φρόντ, συγγραφέας, νευρωτικός, ηθικολόγος και αμαρτωλός. Το θέμα της ηθικής παρουσιάζεται έντονα σε πολλά έργα του συγγραφέα, τα οποία αναδεικνύουν την αντίληψη ότι στην πιο υψηλή βαθμίδα της ηθικότητας φτάνει μόνο αυτός που έχει περάσει από τα κατάβραθα της αμαρτίας, την οποία διαδέχεται η μεταμέλεια. Ο Φρόντ τοποθετεί την δική του αντίληψη για την ηθική, η οποία έρχεται σε ρήξη με αυτή του Ντοστογιέφσκι. Για τον Φρόντ, ηθικός είναι αυτός που αντιδρά ήδη στον εσωτερικό πειρασμό, χωρίς να ενδίδει σε αυτόν. Ο Ντοστογιέφσκι, σύμφωνα με τον Φρόντ, βρισκόταν κατά την διάρκεια της ζωής του σε μια ηθική πάλη, όπου

αγωνιζόταν για τη συμφιλίωση των ορμικών απαιτήσεων με τις επιταγές της ανθρώπινης κοινότητας.(Freud,1994).

Ο Φρόντ συνεχίζει την ανάλυση της προσωπικότητας του Ντοστογιέφσκι, εστιάζοντας σε ένα άλλο γνώρισμα που του αποδίδει, αυτό του αμαρτωλού ή του εγκληματία. Ο Φρόντ αναφέρει πως τα δύο βασικά χαρακτηριστικά που συνθέτουν την προσωπικότητα ενός εγκληματία είναι ο εγωϊσμός χωρίς όρια και η ισχυρή καταστροφικότητα και ότι η κύρια προϋπόθεση για την εκδήλωσή τους είναι η έλλειψη συναισθηματικής αγάπης για τα ανθρώπινα αντικείμενα. Ο Ντοστογιέφσκι όμως εξέφραζε πάντα την ανάγκη και την ικανότητα του για αγάπη, σε σημείο που να δείχνει υπερβολική καλοσύνη και να αγαπάει ακόμα και εκεί, όπου ίσως δεν θα έπρεπε. Όλα αυτά τα στοιχεία της συμπεριφοράς του Ντοστογιέφσκι έρχονται σε αντίθεση με τον χαρακτηρισμό του Φρόντ, ο οποίος όμως συνεχίζει σε βάθος την ανάλυση του για να αιτιολογήσει την έκφραση της εγκληματικότητας στον Ντοστογιέφσκι.(Freud,1994).

Ο Φρόντ αντλεί από δύο πηγές την άποψη ότι υπάρχει στον Ντοστογιέφσκι η τάση της εγκληματικότητας. Η πρώτη πηγή είναι η επιλογή των θεμάτων στα λογοτεχνικά έργα του Ντοστογιέφσκι, όπου συχνά επιβραβεύει τους βίαιους, τους δολοφόνους και τους εγωϊστικούς χαρακτήρες. Η δεύτερη πηγή αναφέρεται σε κάποια πραγματικά στοιχεία της ζωής του συγγραφέα, τα οποία παρουσιάζονται στην βιογραφία του, τα πιο βασικά εκ των οποίων είναι το πάθος του συγγραφέα για τα τυχερά παιχνίδια και η υποψία σεξουαλικής κακοποίησης ενός ανήλικου κοριτσιού. Ο Φρόντ ισχυρίζεται πως η ισχυρή αυτή ορμή καταστροφικότητας του Ντοστογιέφσκι, που θα μπορούσε να τον κάνει εγκληματία, είναι στραμμένη εναντίων του εαυτού του και εκφράζεται με τη μορφή του μαζοχισμού.(Freud,1994).

Ο Φρόντ συνεχίζει τη μελέτη της προσωπικότητας του Ντοστογιέφσκι αναλύοντας το γνώρισμα του νευρωτικού που του αποδίδει. Η βιογραφία του Ντοστογιέφσκι αναφέρει ότι ο συγγραφέας υπέφερε κατά τη διάρκεια της ζωής του από συχνές κρίσεις επιληψίας, με βασικά συμπτώματα την απώλεια της συνείδησης, τους μυϊκούς σπασμούς και την δυσθυμία. Ο Φρόντ θεωρεί πως αυτή η επιληψία ήταν πιθανό να ήταν σύμπτωμα της νεύρωσης, την οποία χαρακτήριζε ως «υστερική επιληψία», δηλαδή βαρειά υστερία. Ο Φρόντ στην συνέχεια κάνει την διάκριση μεταξύ οργανικής και συναισθηματικής επιληψίας, θεωρώντας ότι η πρώτη αποτελεί νόσο του εγκεφάλου, ενώ η δεύτερη είναι διαταραχή της ψυχικής ζωής. Η πιο πιθανή

εκδοχή είναι ότι οι κρίσεις άρχισαν στην παιδική ηλικία του Ντοστογιέφσκι και μετά την δολοφονία του πατέρα του, στο 18^ο έτος της ηλικίας του, έλαβαν τη μορφή της επιληψίας.

Οι πρώτες κρίσεις είχαν ως κύρια συμπτώματα το άγχος θανάτου και τις ληθαργικές καταστάσεις ύπνου. Η βιογραφία του Ντοστογιέφσκι αναφέρει, ότι όταν ήταν παιδί και τον κυριεύε η αρρώστια είχε την αίσθηση ότι από στιγμή σε στιγμή θα πέθαινε και στη συνέχεια ακολουθούσε μια κατάσταση που έμοιαζε με πραγματικό θάνατο. Ο Φρόντ ερμηνεύει αυτά τα συμπτώματα, διατυπώνοντας την άποψη ότι: «οι κρίσεις του Ντοστογιέφσκι σημαίνουν την ταύτιση με έναν νεκρό, με ένα άτομο που έχει πεθάνει ή που ζει και εύχεται κάποιος τον θάνατο του». (Freud, 1994, σ.257). Σύμφωνα με τον Φρόντ, εάν συμβαίνει η τελευταία περίπτωση, δηλαδή η επιθυμία θανάτου ενός προσώπου, τότε οι κρίσεις έχουν την αξία της τιμωρίας. Μάλιστα με βάση την ψυχαναλυτική θεωρία, αυτό που συμβαίνει κατά κανόνα, είναι ότι το μικρό αγόρι στρέφει την επιθυμία θανάτου κατά του μισητού πατέρα και η υστερική κρίση αποτελεί μια αυτοτιμωρία. (Freud, 1994).

Ο Φρόντ υποστηρίζει την άποψη ότι η πατροκτονία είναι το πρώτο και κύριο έγκλημα της ανθρωπότητας και του ατόμου και ότι ουσιαστικά αποτελεί την βασική πηγή του αισθήματος της ενοχής. Ο Φρόντ στη συνέχεια της μελέτης του αναλύει τα κύρια γνωρίσματα των συναισθημάτων του μικρού αγοριού απέναντι στον πατέρα του, τονίζοντας το στοιχείο της αμφιθυμίας. Το αγόρι μισεί τον πατέρα του και τον θεωρεί ανταγωνιστή, αλλά παράλληλα νιώθει και αρκετή τρυφερότητα γι' αυτόν. Κάποια στιγμή το αγόρι συνειδητοποιεί ότι αν παραμερίσει τον πατέρα θα τιμωρηθεί από αυτόν με ευνουχισμό και εξαιτίας του άγχους αυτού εγκαταλείπει την επιθυμία να κατακτήσει τη μητέρα. (Freud, 1994).

Ο Φρόντ θεωρεί πως αυτές οι διεργασίες του Οιδιπόδειου συμπλέγματος περιπλέκονται περισσότερο, εάν στο παιδί είναι ανεπτυγμένος ο παράγοντας της αμφισεξουαλικότητας. Η απειλή του ευνουχισμού ενισχύει την τάση απόκλισης προς την κατεύθυνση της θυληκότητας, δηλαδή στην τάση του αγοριού να πάρει την θέση της μητέρας και να γίνει το ερωτικό αντικείμενο του πατέρα, όμως ο φόβος του ευνουχισμού καθιστά και αυτή την λύση αδύνατη και έτσι περιπίπτουν το μίσος και η αγάπη για τον πατέρα στην απώθηση. Σύμφωνα με τον Φρόντ, η αμφισεξουαλική προδιάθεση είναι μια από τις προϋποθέσεις ή ενισχύσεις και της νεύρωσης του Ντοστογιέφσκι. (Freud, 1994).

Η αμφισεξουαλική προδιάθεση στον Ντοστογιέφσκι, εκδηλώνεται κατά τον Φρόντ από την σημασία που έχουν στη ζωή του οι φιλίες με άνδρες, από την τρυφερή συμπάθεια που δείχνει στους ερωτικούς ανταγωνιστές του και από τα παραδείγματα που παρουσιάζονται στα μυθιστορήματά του, τα οποία μόνο στη βάση της απωθημένης ομοφυλοφιλίας μπορούν να εξηγηθούν.

Σύμφωνα με την φροϋδική θεωρία, η ταύτιση με τον πατέρα κατακτά μια μόνιμη θέση στον ψυχισμό του ατόμου, η οποία εκδηλώνεται στο Υπερεγώ. Αν ο πατέρας ήταν σκληρός και βίαιος, το Υπερεγώ κληρονομεί αυτές τις ιδιότητες στη σχέση του προς το Εγώ και με αυτό τον τρόπο αποκαθίσταται πάλι η παθητικότητα, που έπρεπε να απωθηθεί. Το Υπερεγώ έγινε σαδιστικό και το Εγώ μαζοχιστικό, με έντονη την ανάγκη της τιμωρίας. (Freud, 1994).

Ο Φρόντ με βάση όλα αυτά ερμηνεύει τις κρίσεις θανάτου του Ντοστογιέφσκι ως αποτέλεσμα της ταύτισης του Εγώ με τον πατέρα, την οποία επέτρεπε το Υπερεγώ υπό την έννοια μιας τιμωρίας. Το σύμπτωμα του θανάτου είναι για το Εγώ μια φαντασιώδης ικανοποίηση της αρσενικής επιθυμίας και ταυτόχρονα μια μαζοχιστική ικανοποίηση, ενώ για το Υπερεγώ είναι μια σαδιστική ικανοποίηση. Οι κρίσεις του Ντοστογιέφσκι λαμβάνουν τον χαρακτήρα της επιληψίας, όταν η πραγματικότητα ικανοποίησε την απωθημένη επιθυμία, δηλαδή όταν συνέβησε ο πραγματικός θάνατος του πατέρα. (Freud, 1994).

Ο θάνατος του πατέρα του Ντοστογιέφσκι, είχε ως συνέπεια την ανάπτυξη του αισθήματος της ενοχής και της ανάγκης για τιμωρία στον ίδιο. Η βιογραφία του συγγραφέα αναφέρει ότι ο Ντοστογιέφσκι δέχτηκε την τιμωρία που του απέδωσαν ως πολιτικό κρατούμενο παρ' όλο που ήταν άδικη. Η ερμηνεία που δίνει ο Φρόντ στο γεγονός αυτό, είναι ότι ο Ντοστογιέφσκι αντί να αυτοτιμωρηθεί δέχτηκε την τιμωρία του τσάρου, ο οποίος αντιπροσωπεύει το υποκατάστατο του πατέρα. Επίσης ο Φρόντ ερμηνεύει την υποταγή του Ντοστογιέφσκι απέναντι στην αυθεντία του κράτους και την πίστη του στον Θεό, ως συμπεριφορές, τις οποίες καθόρισε η σχέση του με τον πατέρα. (Freud, 1994).

Ένα άλλο στοιχείο από την ζωή του συγγραφέα, το οποίο ο Φρόντ ερμηνεύει ως ένδειξη του αισθήματος ενοχής, ήταν το πάθος του Ντοστογιέφσκι με τα τυχερά παιχνίδια. Η βιογραφία του αναφέρει ότι, όταν ο συγγραφέας ήταν στη Γερμανία έπαιζε με τέτοιο πάθος και δεν σταματούσε, εάν δεν τα έχανε όλα, αθετώντας τις υποσχέσεις προς τη γυναίκα του ότι δε θα ξαναπαίξει και ζητώντας από την ίδια να τον περιφρονήσει. Το παιχνίδι ήταν, σύμφωνα με τον Φρόντ, ένας

τρόπος τιμωρίας, που επέβαλλε ο συγγραφέας στον εαυτό του. Ο Ντοστογιέφσκι μόνο όταν τα έχανε όλα ξεκινούσε την λογοτεχνική του δημιουργία, γεγονός που ερμηνεύεται από τον Φρόντ, ότι η εργασιακή αναστολή του συγγραφέα σταματούσε μόνο όταν το αίσθημα της ενοχής ικανοποιούνταν από την τιμωρία.(Freud,1994).

Όλα αυτά τα στοιχεία της προσωπικότητας του Ντοστογιέφσκι είναι, με βάση την φροϋδική θεωρία, διάχυτα μέσα στη λογοτεχνική του δημιουργία. Συγκεκριμένα, η σχέση του Ντοστογιέφσκι με τον πατέρα του και η επίδραση του θανάτου του, εκφράζεται έντονα στο έργο του Ντοστογιέφσκι « Αδερφοί Καραμαζόφ». Η σαφής σχέση ανάμεσα στην πατροκτονία στους αδερφούς Καραμαζόφ και στην τύχη που είχε ο πατέρας του Ντοστογιέφσκι παρατηρήθηκε από πολλούς μελετητές και έγινε αντικείμενο και της ψυχαναλυτικής θεώρησης. Στο έργο αυτό, τη δολοφονία του πατέρα την διαπράττει ένας από τους γιούς του, ο οποίος είναι επιληπτικός, αλλά την ευθύνη της αποτρόπαιας πράξης την αναλαμβάνει ένας άλλος γιος του, ο ήρωας του έργου Ντιμίτρι, ο οποίος ομολογεί ότι το κίνητρο της πράξης του ήταν η σεξουαλική αντιζηλία που είχε με τον πατέρα του για την ίδια γυναίκα. Κατά την ερμηνεία του Φρόντ, όλα τα αδέρφια που παρουσιάζονται από τον Ντοστογιέφσκι στο έργο, είναι εξίσου ένοχοι για την δολοφονία του πατέρα.(Freud,1994).

Ο Ντοστογιέφσκι στο έργο του «Αδερφοί Καραμαζόφ» εκφράζει μια ιδιαίτερη συμπάθεια για τον εγκληματία, που ξεπερνάει την συμπόνια και την καλοσύνη. Ο εγκληματίας αντιπροσωπεύει για τον Ντοστογιέφσκι τον ρόλο του λυτρωτή, ο οποίος παίρνει πάνω του τις αμαρτίες των άλλων. Ο Φρόντ ερμηνεύει αυτή την συμπάθεια του Ντοστογιέφσκι, ως αποτέλεσμα της ταύτισης του με τις δολοφονικές αυτές παρορμήσεις, δηλαδή ως ένα μετατεθειμένο ναρκισσισμό.(Freud,1994).

4.ΙΙΙ: Η ΕΚΦΡΑΣΗ ΤΟΥ ΠΕΝΘΟΥΣ ΣΤΗΝ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

A) Η ψυχαναλυτική ερμηνεία του πένθους.

Ο Φρόυντ το 1917 παρουσίασε το έργο του «Πένθος και μελαγχολία», στο οποίο αναλύει τις ψυχικές διεργασίες που εκδηλώνονται στο πένθος, παραλληλίζοντας με τις αντίστοιχες διεργασίες της μελαγχολίας. Το πένθος ορίζεται από τον Φρόυντ ως «μια αντίδραση στην απώλεια ενός αγαπημένου προσώπου ή μιας αφηρημένης ιδέας που το υποκαθιστά, όπως πατρίδα, ελευθερία, ιδανικό κ.ο.κ»(Freud,1980). Ο Φρόυντ παρατηρεί στη μελέτη αυτή ότι τα συμπτώματα που εκδηλώνονται στη μελαγχολία είναι όμοια με αυτά που εκδηλώνονται κατά την διεργασία του πένθους, τονίζοντας ορισμένα από αυτά όπως «μια βαθύτατα άλγεινη κατάθλιψη, μια αναστολή του ενδιαφέροντος για τον εξωτερικό κόσμο, η απώλεια της ικανότητας για αγάπη και η αναστολή κάθε δραστηριότητας.»(Freud, 1980, σ.111).

Η διεργασία του πένθους συνίσταται, σύμφωνα με τον Φρόυντ, στην σταδιακή αποδέσμευση της λίμπιντο από το χαμένο αντικείμενο και την επένδυση της σε νέα αντικείμενα. Η διεργασία αυτή είναι εξαιρετικά οδυνηρή για το υποκείμενο, καθώς , σύμφωνα με τον Φρόυντ, «ο άνθρωπος δεν εγκαταλείπει πρόθυμα κάποια λιβιδινική θέση, ακόμα κι όταν υπάρχει ήδη στον ορίζοντα κάποιο υποκατάστατο»(Freud,1980,σ.112). Κάτω από ομαλές συνθήκες όμως θα επικρατήσει η αρχή της πραγματικότητας, η οποία θα υποδειξεί στο άτομο ότι το αντικείμενο δεν υπάρχει πια και άρα θα πρέπει να αποσύρει τη λίμπιντο του από τους δεσμούς που το συνέδεαν με αυτό. Η διεργασία αυτή πραγματοποιείται τμηματικά, αναλώνοντας σημαντικό χρόνο και επενδυτική ενέργεια, καθώς κάθε ψυχική επένδυση που συνέδεε τη λίμπιντο με το αντικείμενο «αναδεικνύεται, υπερεπενδύεται και υποβάλλεται σε επεξεργασία έως ότου της αφαιρεθεί η λίμπιντο»(Freud,1980,σ.112).

Η μελαγχολία μπορεί να αποτελέσει και αυτή αντίδραση στην απώλεια ενός αγαπημένου αντικειμένου, «είτε αντικειμένου, που είναι πραγματικά νεκρό, είτε αντικειμένου που απωλέσθηκε σαν αντικείμενο αγάπης»(Freud,1980,σ.113). Το γνώρισμα που διαφοροποιεί τη μελαγχολία από το πένθος είναι ότι στη μελαγχολία παρουσιάζεται από το υποκείμενο μια έντονη μείωση της αυτοεκτίμησης, η οποία εκδηλώνεται από την έκφραση αυτομομφών και από την προσμονή της τιμωρίας. Ο μελαγχολικός περιγράφει το Εγώ του «σαν ανάξιο, ανίκανο και ηθικά καταδικαστέο,

κατακρίνει και μέμφεται τον εαυτό του και περιμένει να απορριφθεί και να τιμωρηθεί»(Freud,1980,σ.114). Επίσης ο Φρόυντ παρατηρεί πως στην περίπτωση του μελαγχολικού «ένα τμήμα του Εγώ αντιτίθεται στο άλλο, το επικρίνει και το θεωρεί σαν αντικείμενο»(Freud,1980,σ.116). Όλα αυτά οδηγούν τον Φρόυντ να συμπεράνει πως οι μομφές και οι κατηγορίες που απευθύνει ο μελαγχολικός στον εαυτό του δεν ταιριάζουν τόσο στο πρόσωπο του, αλλά αφορούν ένα άλλο πρόσωπο, το οποίο ο ασθενής «αγαπά, είχε αγαπήσει ή έπρεπε να αγαπά»(Freud,1980,σ.116). Έτσι ο Φρόυντ καταλήγει πως : «Οι αυτομομφές είναι μομφές ενάντια σε ένα αντικείμενο αγάπης, οι οποίες όμως έχουν αντιστραφεί από το αντικείμενο στο ίδιο το Εγώ του ασθενή»(Freud,1980,σ.117).

Ο Φρόυντ στη συνέχεια της μελέτης του επιχειρεί να ερμηνεύσει την παραπάνω διεργασία, που εκδηλώνεται στη μελαγχολία, θεωρώντας ότι «αρχικά το άτομο είχε επιλέξει ένα αντικείμενο, στο οποίο επένδυσε τη λίμπιντο του, η σχέση όμως με το αγαπημένο πρόσωπο κλονίστηκε κάτω από την επίδραση μιας απογοήτευσης εκ μέρους του αγαπημένου αντικειμένου και το άτομο αντί να αποσύρει τη λίμπιντο του από το αντικείμενο και να τη μεταθέσει σε κάποιο νέο αντικείμενο, απέσυρε τη λίμπιντο του στο Εγώ»(Freud,1980,σ. 117). Έτσι ο Φρόυντ συμπεραίνει ότι το Έγώ του υποκειμένου ταυτίστηκε με το εγκαταλειμένο αντικείμενο ή όπως τονίζει χαρακτηριστικά «η σκιά του αντικειμένου έπεσε πάνω στο Εγώ».(Freud,1980,σ.118) και η ναρκισσιστική ταύτιση με το αντικείμενο έγινε το υποκατάστατο της ερωτικής επένδυσης, με αποτέλεσμα να μην εγκαταλείπεται η σχέση αγάπης παρά την σύγκρουση με το αγαπημένο πρόσωπο(Freud,1980).

Ο Φρόυντ στη συνέχεια της μελέτης του αναφέρει την τάση για αυτοκτονία στους μελαγχολικούς και παρατηρεί πως το Εγώ μπορεί να αυτοκαταστραφεί μόνο όταν μέσα από την επαναφορά της αντικειμενοτρόπου επένδυσης αντιμετωπίσει τον εαυτό του σαν αντικείμενο και κατευθύνει στον ίδιο του τον εαυτό την εχθρότητα, η οποία συνδέεται με το αντικείμενο(Freud,1980).

B) Το διήγημα «Ουίλιαμ Ουίλσον» του Πόε.

Ο Χρήστος Μαρκίδης στο έργο του «Σπουδές στη σημασία» κάνει μια εκτενή αναφορά σε λογοτεχνικά έργα, στα οποία εκφράζεται η σχέση της μελαγχολίας με την γραφή και κάνει έναν εύστοχο παραλληλισμό μεταξύ της θεωρίας του Φρόυντ για το πένθος και τη μελαγχολία στο διήγημα του Πόε «Ουίλιαμ Ουίλσον». Το διήγημα αυτό του Πόε παρουσιάζει έναν άνθρωπο που εκφράζει έντονα το γνώρισμα της μειωμένης αυτοεκτίμησης, την οποία είχε παρατηρήσει ο Φρόυντ στους μελαγχολικούς. Συγκεκριμένα, ο ήρωας του διηγήματος, θεωρεί πως το όνομα του έχει γίνει αντικείμενο της περιφρόνησης, της φρίκης και της απέχθειας των άλλων ανθρώπων, αποκαλεί τον εαυτό του απόβλητο και θεωρεί πως είναι για πάντα ξεκομμένος από τον κόσμο και τις χαρές.

Ο ήρωας του διηγήματος αυτού του Πόε θεωρεί πως έχει έναν σωσία και ανακαλύπτει στο ύφος και στους τρόπους του σωσία του μνήμες και θαμπές εικόνες από τα πρώτα παιδικά του χρόνια. Ο Χρήστος Μαρκίδης αντιστοιχεί αυτό το σημείο με την θεωρία του Φρόυντ για την πρωταρχική εκλογή του αντικείμενου της παιδικής ηλικίας, όπου το άτομο επενδύει την λίμπιντο του στο πρωταρχικό αντικείμενο αγάπης και στη συνέχεια αποσύρει την λίμπιντο του προς τον Εγώ, εάν για κάποιο λόγο διαταραχτεί η πρωταρχική αυτή σχέση.

Ο ήρωας του διηγήματος αισθάνεται μίσος προς τον σωσία του, καθώς έχει το ίδιο όνομα με αυτόν και συνεχώς τον επιτηρεί και τον αμφισβητεί. Έτσι ο ήρωας φτάνει στο σημείο να σκοτώσει τον σωσία του, βυθίζοντας ένα ξίφος στο στήθος του, την στιγμή όμως του φόνου, ο ήρωας παρατηρεί έναν καθρέφτη μπροστά του, που μέσα στον οποίο βλέπει τη ματωμένη του εικόνα και συνειδητοποιεί πως σκότωσε τον εαυτό του. Ο Χρήστος Μαρκίδης δίνει στο σημείο αυτό την ψυχαναλυτική ερμηνεία του, διατυπώνοντας την άποψη, ότι ο εικονικός σωσίας είναι στην ουσία ένα σαδιστικό Υπερεγώ, το οποίο υποκινείται από την ενόρμηση του θανάτου και οδηγεί στην αυτοκτονία τον ήρωα του διηγήματος(Μαρκίδης,1995). Έτσι ο Χρήστος Μαρκίδης αναλύοντας αυτό το διήγημα του Πόε παρουσίασε μια άμεση αναλογία με τις διεργασίες που εμφανίζονται στον ήρωα του διηγήματος με τις διεργασίες που ανέπτυξε ο Φρόυντ το 1917 στο «Πένθος και μελαγχολία».

Γ) Ο Edgar Allan Poe και η προσέγγιση της Βοναπάρτη.

Η ζωή και το έργο του Πόε έγινε αντικείμενο μελέτης από την Μαρία Βοναπάρτη το 1932, η οποία ως μαθήτρια του Φρόντ επιχείρησε να ερμηνεύσει το λογοτεχνικό έργο του Πόε με βάση τις αρχές της ψυχαναλυτικής θεωρίας. Η Μαρία Βοναπάρτη στη μελέτη αυτή εξετάζει τον ρόλο που έπαιξαν τα βιώματα της παιδικής ηλικίας του συγγραφέα στην διαμόρφωση του έργου του, αναφέροντας στοιχεία από την βιογραφία του και παραδείγματα από τα ποιήματα του, στα οποία διακρίνει άμεση συνάφεια.

Ο Πόε γεννήθηκε το 1809 σ' ένα προβληματικό οικογενειακό περιβάλλον, καθώς σύμφωνα με τη βιογραφία του, ο πατέρας του, David, ήταν αλκοολικός και φυματικός και εγκατέλειψε νωρίς την οικογένεια και η μητέρα του Elizabeth, η οποία ήταν ηθοποιός, πέθανε κατά την διάρκεια μιας θεατρικής περιοδείας προσβεβλημένη από την ασθένεια της φυματίωσης, όταν ο Πόε ήταν τριών ετών. Ο θάνατος της μητέρας, σύμφωνα με την Βοναπάρτη, θα σημαδέψει τον ψυχισμό του Πόε, καθώς θα είναι καταδικασμένος «ν' αγαπάει παθητικά, γυναίκες με σημάδια της αρρώστιας ή του θανάτου της αγαπημένης του μητέρας, τόσο στα έργα της φαντασίας του, όσο και στη ζωή του» (Βοναπάρτη,1990,σ.143)

Ο Πόε μετά τον θάνατο της μητέρας του υιοθετήθηκε από την οικογένεια Allan. Ο πατριός του Πόε, Τζων Άλλαν, ήταν εξαιρετικά βίαιος και κακοποιούσε σωματικά τον Πόε, ενώ αντίθετα η μητριά του Φράνσις ήταν ιδιαίτερα τρυφερή μαζί του. Ο Πόε κατά την διάρκεια της εφηβείας, όπου σύμφωνα με την Βοναπάρτη αναζωογονείται το πρωτόγονο Οιδιπόδειο σύμπλεγμα της πρώτης παιδικής ηλικίας και κάτω από την εξουσία του βίαιου Πατέρα, θα επαναστατήσει επιστρέφοντας στον πρωταρχικό έρωτα του με τη νεκρή μητέρα.(Βοναπάρτη,1990). Έτσι ο Πόε στην ηλικία των δεκατεσσάρων ετών θα ερωτευτεί την κυρία Stanard, η οποία όμως μετά από λίγο καιρό θα πεθάνει.

Ο Πόε στη συνέχεια, φεύγει από το σπίτι του πατριού του, στρέφεται σε καταχρήσεις με τυχερά παιχνίδια και αλκοόλ και κατατάσσεται εθελοντής στον στρατό, από όπου όμως σύντομα διώχνεται. Η μητριά του Πόε, Φράνσις, ύστερα από μια χρόνια και εξαντλητική ασθένεια πεθαίνει και αυτή. Ο Πόε στη συνέχεια βρήκε μια καινούρια μητέρα για να τον συντηρεί, στο πρόσωπο της θείας του, Μαρία Κλεμ. Ο Πόε στην ηλικία των εικοσιέξι ετών θα γνωρίσει στο σπίτι της θείας του και την γυναίκα του Βιρτζίνια, η οποία τότε ήταν δεκατριών ετών και σύντομα θα

προσβληθεί και αυτή από την ασθένεια της φυματίωσης. Ο Πόε, την περίοδο αυτή καταφεύγει στο όπιο για να διώξει την λύπη του και ξεκινάει τη γραφή των διηγημάτων του.

Ο Πόε μετά τον θάνατο της αγαπημένης του Βιρτζίνια θα ερωτευτεί και άλλες γυναίκες, την κυρία Osgood, η οποία ήταν ποιήτρια και φυματική, την κυρία Whitman, η οποία ήταν ποιήτρια καρδιακή και νευρωτική και την κυρία Richmond, η οποία ως εξαίρεση δεν ήταν άρρωστη. Στη συνέχεια ο Πόε συναντά την Ελμίρα, έναν παιδικό του έρωτα, η οποία όμως τότε ήταν χήρα και γερασμένη και αποφασίζει να την παντρευτεί, την παραμονή όμως του γάμου ο Πόε πεθαίνει από υπερβολική κατανάλωση αλκοόλ.

Δ) Το έργο του Πόε και η ψυχαναλυτική ερμηνεία.

Η Μαρία Βοναπάρτη αφού εξετάσει όλα αυτά τα βιογραφικά στοιχεία του Πόε, θα συμπεράνει ότι: «τα έργα του συγγραφέα αποτελούν την αντανάκλαση της ιδιαίτερης ζωής του»(Βοναπάρτη, 1990,σ.146) και στη συνέχεια θα αναφέρει παραδείγματα από την λογοτεχνική δημιουργία του. Συγκεκριμένα, η Μαρία Βοναπάρτη, θα δείξει το πως προβάλλεται η στάση του συγγραφέα απέναντι στη γυναίκα, μέσα στο ποίημα του Πόε, «Ουλαλούμ», το οποίο έγραψε μετά τον θάνατο της Βιρτζίνια.

Στο ποίημα «Ουλαλούμ», ο ποιητής αφηγείται ότι περιπλανιέται ανάμεσα σε μια δέντροστοιχεία από κυπαρίσια μια νύχτα του Οκτώβρη , βλέπει στον ουρανό το άστρο της Αφροδίτης και νιώθει την επιθυμία να πορευτεί προς το άστρο, μα η ψυχή του τρομαγμένη θέλει να τον συγκρατήσει, ο ίδιος όμως προχωρεί, ώσπου στο τέλος της δέντροστοιχείας τον σταματά η πόρτα ενός τάφου, ο οποίος είναι ο τάφος της αγαπημένης του.

Η Βοναπάρτη βλέπει στο ποίημα αυτό, τον συμβολισμό, ότι : « μια πεθαμένη γυναίκα εμπόδιζε τον Πόε να βαδίζει προς τον φυσιολογικό έρωτα, τον φυσικό και ψυχικό, που συμβολίζεται από το άστρο της Αφροδίτης» (Βοναπάρτη,1990,σ. 147). Σύμφωνα με την Βοναπάρτη, ο τάφος του Ουλαλούμ, στο ποίημα του Πόε, εκτός από την Βιρτζίνια έκλεινε και άλλες πεθαμένες γυναίκες, όπως την Φράνσις Άλλαν, την μητριά του, την κυρία Stanard, την γυναίκα που ερωτεύεται στην εφηβεία του, η οποία πεθαίνει και τέλος στο βάθος κρύβει τη μεγάλη νεκρή, τη μητέρα του ποιητή Elisabeth. Η Βοναπάρτη παρατηρεί πως όλες αυτές οι γυναίκες,

τις οποίες ερωτεύεται ο Πόε, έχουν το ίδιο γνώρισμα με τη μητέρα του, είναι ασθενικές και πεθαίνουν. Έτσι ο Πόε, σύμφωνα με την Βοναπάρτη, μένει πιστός στη μητέρα μέσα στην απιστία του και η ύπαρξη αυτή του διπλού μηχανισμού παρουσιάζεται και στα διηγήματα του.

Η προσήλωση του Πόε στη νεκρή μητέρα προβάλλεται, σύμφωνα με τη Βοναπάρτη στα διηγήματα του Πόε: «Η Μορέλλα», «Η Λίγεια» και «Η Ελεονώρα». Η Βοναπάρτη παρατηρεί πως και στα τρία αυτά διηγήματα παρουσιάζεται ένας ήρωας, ο οποίος είναι «προσκολλημένος σε μια παράξενη γυναίκα, σε κάποιο τόπο μακρινό πέρα από το πραγματικό διάστημα και το χρόνο». (Βοναπάρτη,1980,σ.150). Ο ήρωας στα συγκεκριμένα διηγήματα ερωτεύεται πάντα μια γυναίκα, η οποία κυριεύεται από μια ασθένεια και στο τέλος πεθαίνει. Μετά τον θάνατο της αγαπημένης γυναίκας, ο ήρωας της υπόσχεται αιώνιο πένθος, αλλά αυτό το πένθος είναι πάνω από τις φυσικές του δυνάμεις.

Συγκεκριμένα, στο διήγημα «Μορέλλα», ο ήρωας αφοσιώνεται μετά τον θάνατο της αγαπημένης στη κόρη της, η οποία έχει την ίδια μορφή και το ίδιο όνομα με τη μητέρα της, με ένα τρόπο «ένοχο, βαθύ και σκοτεινό», όπως παρατηρεί η Βοναπάρτη(Βοναπάρτη,1980,σ.151). Στα διηγήματα «Λιγεία» και «Ελεονώρα», ο ήρωας μετά τον θάνατο της αγαπημένης οδηγεί στο βωμό μια άλλη γυναίκα, τη Rowena ή την Ermengarde. Η Ermengarde παρουσιάζει μια έντονη ομοιότητα με τη νεκρή γυναίκα, ενώ αντίθετα η Rowena έχει τα αντίθετα εξωτερικά γνωρίσματα από την Λιγεία. Όμως, όπως παρατηρεί η Βοναπάρτη, ο ήρωας μάταια επιχείρησε αυτή την ολοκληρωτική απιστία προς τη νεκρή Λιγεία καθώς η Rowena αρρωσταίνει και αυτή και καθώς πεθαίνει το πρόσωπο της παραλλάζεται και σχηματίζεται το πρόσωπο της Λιγείας (Βοναπάρτη,1980).

Έτσι, η Βοναπάρτη παρατηρεί πως ο μηχανισμός «της πίστης μέσα στην απιστία», που εκδηλώνεται στην ζωή του Πόε, μέσα από τον έρωτα του με γυναίκες που έχουν την τραγική ομοιότητα με τη ασθενική και νεκρή μητέρα της παιδικής ηλικίας, εκδηλώνεται και στο περιεχόμενο των διηγημάτων του. Ωστόσο, η Βοναπάρτη παρατηρεί πως ο Πόε ερωτεύτηκε και άλλες γυναίκες απρόσβλητες από την ασθένεια, αλλά η αναστολή της σεξουαλικότητας του, τον οδηγούσε στην κατανάλωση αλκοόλ, κάτι που τον απομάκρυνε από την αγαπημένη και τον καθιστούσε πιστό στη μητέρα μέχρι τον θάνατο του(Βοναπάρτη,1980).

Στη συνέχεια της μελέτης της η Βοναπάρτη εξετάζει το ζήτημα της νεκροφιλίας και παρατηρεί πως ο θάνατος ή η μεταβολή σε πτώμα μπορεί να αποβεί

μα ουσιαστική ιδιότητα για τον έρωτα. Αυτή η ιδιότητα προέρχεται, σύμφωνα με την Βοναπάρτη, από την προσήλωση του νεκρόφιλου στις ιδιότητες του πρωταρχικού αντικειμένου αγάπης, το οποίο είναι η μητέρα. Στη συνέχεια η Βοναπάρτη αναφέρεται σε δύο μορφές της νεκροφιλίας. Η πρώτη μορφή νεκροφιλίας, την οποία ορίζει και ως την πιο φυσιολογική, σχετίζεται με το πένθος. Η νεκροφιλία στην περίπτωση αυτή εκφράζεται, ως η ακραία εναντίωση για την αποδοχή του θανάτου και του αποχωρισμού του αγαπημένου αντικειμένου. Η δεύτερη μορφή νεκροφιλίας έχει να κάνει με την διαστροφή του ερωτικού ενστίκτου, η οποία εκδηλώνεται μέσω της σεξουαλικής πράξης ή μέσω της άσκησης βίας πάνω στο πτώμα, δηλαδή μέσω εκδηλώσεων που εκφράζουν «την επιστροφή στους πρωτόγονους τρόπους του σαδισμού»(Βοναπάρτη,1980,σ.158).

Ο Πόε ανήκει, σύμφωνα με την Βοναπάρτη, στην πρώτη μορφή της νεκροφιλίας, η οποία εκφράζεται «με μια απόχρωση λανθάνουσα και εξιδανικευμένη», μέσω του αιώνιου πένθους του για τη νεκρή μητέρα , το οποίο εκφράζεται με έντονους συμβολισμούς στα λογοτεχνικά του έργα αλλά και σε ολόκληρη την ζωή του (Βοναπάρτη,1980).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5

«Η ΜΕΤΑΦΡΟΥΔΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ»

5.1: Η ΠΡΟΣΣΕΓΓΙΣΗ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΜΕ ΒΑΣΗ ΤΗΝ ΘΕΩΡΙΑ ΤΩΝ «ΣΧΕΣΕΩΝ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟΥ»

A) Η έννοια της μετουσίωσης στην θεωρία της Melanie Klein

Η Melanie Klein επηρεασμένη από την τοποθέτηση του Freud για τον δυϊσμό των ενορμήσεων και την διάκριση τους σε: ενορμήσεις θανάτου και ενορμήσεις ζωής, την οποία ο Freud θεμελίωσε στο «Πέρα από την αρχή της ηδονής», επιχείρησε να καταδείξει πως αυτές οι δύο έμφυτες ενορμήσεις εκδηλώνονται στη ψυχική ζωή των παιδιών. Η Melanie Klein θεώρησε πως αυτές οι ενορμήσεις εκφράζονται στην αμφιθυμική σχέση αγάπης-μίσους του παιδιού με τη μητέρα και το στήθος της. Η Klein θεωρεί πως οι ενορμήσεις εκφράζονται από το παιδί μέσα από την φαντασιωτική δραστηριότητα, η οποία λειτουργεί από το ξεκίνημα της ζωής και αποτελεί τη βάση των μηχανισμών προβολής και ενδοπροβολής, οι οποίοι επιτελούν την εγκατάσταση των σχέσεων αντικειμένου.(Klein,2002).

Με τον όρο προβολή, η Klein ορίζει την διαδικασία, μέσω της οποίας το υποκείμενο μεταχειρίζεται πλευρές του εαυτού του, σαν να είναι πλευρές των αντικείμενων του εξωτερικού κόσμου. Η προβολή δηλαδή συνίσταται στην διεργασία, κατά την οποία ένα φαινόμενο με ενδογενή προέλευση παρερμηνεύεται από το άτομο και γίνεται αντιληπτό ως εξωγενές.(McWilliams,2000). Αντίθετα, η ενδοπροβολή, είναι η διαδικασία, κατά την οποία οι λειτουργίες ενός αντικειμένου, δηλαδή ενός προσώπου του εξωτερικού κόσμου, συνδέονται με την πνευματική αντιπροσώπευση του αντικειμένου από το υποκείμενο. Η ενδοπροβολή δηλαδή συνίσταται στην διεργασία, κατά την οποία ένα εξωγενές φαινόμενο παρερμηνεύεται από το άτομο ως φαινόμενο με ενδογενή προέλευση.(McWilliams,2000). Η Klein υποστηρίζει πως η ανάπτυξη του Εγώ του υποκειμένου θεμελιώνεται με βάση τις διαδικασίες προβολής και ενδοπροβολής.

Σε σχέση με την θεώρηση του Freud για τα στάδια της ψυχοσεξουαλικής ανάπτυξης του υποκειμένου, η Klein πρόβαλλε την δική της θεώρηση, η οποία διακρίνει δύο πρωταρχικές φάσεις, τις οποίες πρέπει να ξεπεράσει το αναπτυσσόμενο βρέφος κατά τους πρώτους μήνες της ζωής του. Η πρώτη φάση ονομάστηκε από την Klein ως «παρανοϊκή- σχιζοειδής φάση» και η δεύτερη ως «καταθλιπτική φάση».

Στην «παρανοϊκή-σχιζοειδή φάση», το βρέφος δεν αντιλαμβάνεται τη μητέρα του σαν ένα ακέραιο εξωτερικό αντικείμενο, αλλά σαν επιμέρους αντικείμενα, όπως είναι το στήθος, τα μάτια και τα χέρια της μητέρας. Ένα άλλο χαρακτηριστικό αυτής της φάσης είναι ότι το βρέφος διαχωρίζει την αντιπροσώπευση του στήθους της μητέρας σε «καλό», δηλαδή ικανοποιητικό στήθος και σε «κακό», δηλαδή αρνούμενο και διαψευστικό στήθος.(Klein,1977)

Το βρέφος, σύμφωνα με την Klein, επιδιώκει να ενδοπροβάλλει το «καλό» στήθος, που αποτελεί εσωτερική πηγή ικανοποίησης και να προβάλλει τα δικά του επιθετικά συναισθήματα στο «κακό» στήθος, το οποίο θεωρεί ως διώκτη. Μάλιστα η Klein το 1950 στη μελέτη της «Κριτήρια για τον τερματισμό μιας ψυχανάλυσης» διέκρινε δύο μορφές άγχους, το διωκτικό και το καταθλιπτικό και θεώρησε πως το διωκτικό άγχος έχει την ρίζα του σε αυτή την φάση του υποκειμένου, καθώς σχετίζεται με κινδύνους, οι οποίοι γίνονται αισθητοί, ως απειλή προς το Εγώ.(Klein,2002). Το βρέφος σε αυτή την πρωταρχική φάση βιώνει καταστάσεις ικανοποίησης, οι οποίες προέρχονται από την συγχώνευση με τα ιδανικά αντικείμενα και καταστάσεις μίσους και καταδίωξης, οι οποίες προέρχονται από τα κακά αντικείμενα.

Στην «καταθλιπτική φάση», το βρέφος αναγνωρίζει πως τόσο τα «καλά», όσο και τα «κακά» αντικείμενα αποτελούν πλευρές του ίδιου αντικειμένου, το οποίο πλέον αντιλαμβάνεται ως ακέραιο, δηλαδή το βρέφος αντιλαμβάνεται τη μητέρα του σαν ένα εξωτερικό αντικείμενο, που μπορεί να αγαπά και να μισεί ταυτόχρονα. Το ακέραιο αυτό αντικείμενο αγαπιέται και ενδοπροβάλλεται από το βρέφος, σχηματίζοντας με αυτό τον τρόπο και τον πυρήνα του ολοκληρωμένου Εγώ του.(Klein,1977)

Σύμφωνα με την Klein, το βρέφος αναπτύσσει στην καταθλιπτική φάση έντονες φαντασιώσεις, στις οποίες το αγαπημένο αντικείμενο δέχεται επιθέσεις μίσους και κανιβαλισμού. Στη φαντασίωση του παιδιού το αντικείμενο καταστρέφεται, κομματιάζεται και καταθρυμματίζεται και το βρέφος νιώθει πως ολόκληρος ο εσωτερικός του κόσμος είναι κατεστραμμένος και γκρεμισμένος. Κατά την περίοδο του αποθηλασμού, το βρέφος συνειδητοποιεί, ότι έχασε το αγαπημένο αντικείμενο και ότι αυτό οφείλεται στις δικές του επιθέσεις, κάτι που του δημιουργεί έντονα το συναίσθημα της ενοχής.(Klein,2002).

Η ενοχή αυτή, είναι που θα δημιουργήσει στο παιδί και την επιθυμία να αποκαταστήσει και να αναδημιουργήσει το χαμένο αντικείμενο της αγάπης του στον

εξωτερικό κόσμο αλλά και μέσα στο Εγώ. Σύμφωνα με την Klein: «η ενοχή δημιουργεί την ώθηση για επανόρθωση, για προφύλαξη ή για αναζωογόνηση του αγαπημένου αντικειμένου, το οποίο έχει υποστεί βλάβη- μια ώθηση που εμβαθύνει τα αισθήματα αγάπης και προάγει τις σχέσεις αντικειμένου».(Klein,2002).

Η έννοια της μετουσίωσης, στην θεωρία της Klein, σχετίζεται με αυτή την τάση για επανόρθωση, «η οποία συμπεριλαμβάνει την ποικιλία των διαδικασιών με τις οποίες το Εγώ αισθάνεται ότι αναιρεί τη ζημιά που έκανε μέσα στην φαντασίωση, ότι αποκαθιστά, διασώζει και ξαναζωντανεύει τα αντικείμενα»(Klein,2002,σ.82). Η επανορθωτική ορμή, δηλαδή η επιθυμία και η ικανότητα για αποκατάσταση του καλού αντικείμενου, εσωτερικού και εξωτερικού, είναι αυτή που θεωρείται από την κλαϊνική οπτική και ως η θεμελιώδης κινητήρια δύναμη για κάθε καλλιτεχνική δημιουργία.(Fuller,1988).

B) Η προσέγγιση της τέχνης με βάση την κλαϊνική θεώρηση

Η θεωρία της Melanie Klein για την έννοια της μετουσίωσης στην σχέση του βρέφους με το πρωταρχικό αντικείμενο, δηλαδή τη μητέρα, έδωσε μια νέα οπτική στον τρόπο αντίληψης και ερμηνείας του έργου τέχνης, πέρα από την θεώρηση του Freud, ο οποίος έβλεπε το έργο τέχνης, ως ένα μόρφωμα του ασυνειδήτου του δημιουργού και ως ένα αποσεξουαλικοποιημένο στόχο της ερωτικής του ενόρμησης. Η Segal επηρεασμένη από την θεωρία της Klein, έδωσε μια νέα διάσταση στην καλλιτεχνική δημιουργία και διατύπωσε την άποψη, πως ο καλλιτέχνης επιδιώκει μέσα από την καλλιτεχνική δημιουργία να ξεπεράσει την νηπιακή καταθλιπτική φάση και να δώσει αρμονία στον εσωτερικό του κόσμο, την οποία νιώθει πως έχασε εξαιτίας της επιθετικότητας του.

Το έργο τέχνης είναι, σύμφωνα με την Segal, η εξωτερίκευση ενός ακέραιου και ολοκληρωμένου αντικειμένου από τον καλλιτέχνη, το οποίο εκφράζεται ως μια τάση αποκατάστασης του χαμένου αντικειμένου της νηπιακής καταθλιπτικής φάσης. Η αισθητική απόλαυση, που προκαλεί το έργο τέχνης προέρχεται, κατά την Segal από την ασυνείδητη ταύτιση με την καταθλιπτική φάση του καλλιτέχνη και την διεργασία μετουσίωσης της. Επίσης η Segal θεώρησε, πως οι αισθητικές έννοιες του άσχημου και του ωραίου στην τέχνη, εκφράζουν αντίστοιχα την καταστροφή και την επανόρθωση του αγαπημένου αντικειμένου.

Ο Fuller, έχοντας ως βάση την θεωρία της σχέσης αντικειμένου για την προσέγγιση της τέχνης, επιχειρεί στην μελέτη του «Η Αφροδίτη και τα εσωτερικά αντικείμενα» να αναλύσει κατά πόσο οι απόψεις αυτές μπορούν να δώσουν μια νέα οπτική στην αντίληψη του αγάλματος της Αφροδίτης της Μήλου, το οποίο έγινε αντικείμενο έρευνας και κριτικής για πολύ καιρό από τους θεωρητικούς της τέχνης.

Ο Fuller ξεκινά αυτή την μελέτη παρουσιάζοντας στην αρχή την ιστορία αυτού του αγάλματος, το οποίο ανακαλύφθηκε ακρωτηριασμένο στην Ελλάδα το 1820, κατόπιν αναφέρει τον τρόπο με τον οποίο μεταφέρθηκε στο Παρίσι, τις μάχες που έγιναν από τους κατόχους του, την αποδοχή και τον θαυμασμό που προκάλεσε στους θεωρητικούς της τέχνης, τις διάφορες εκδοχές που έδωσαν οι καλλιτέχνες για την επανόρθωση των ακρωτηριασμένων μελών του και τις απόψεις των θεωρητικών για το τι τελικά απεικονίζει αυτό το άγαλμα.(Fuller,1988).

Ο Fuller συσχετίζει όλα αυτά τα ιστορικά δεδομένα με την θεωρία της Klein για την σχέση αντικειμένου και θεωρεί πως το άγαλμα αυτό, που για πολλούς εκφράζει το «ιδεώδες της γυναικείας ομορφιάς» στην ουσία αποτελεί την εξωτερίκευση ενός εσωτερικού αντικειμένου. Η Αφροδίτη της Μήλου, είναι σύμφωνα με τον Fuller: «η απεικόνιση της εσωτερικής μητέρας που επέζησε από τις καταστροφές μιας φαντασιογενούς επίθεσης»(Fuller,1988,σ.142).

Ο Fuller θεωρεί πως η αρχική έκφραση του αγάλματος της Αφροδίτης αποτελεί την τέλεια απεικόνιση του ανθρώπινου σώματος, ενώ η ακρωτηριασμένη μορφή της εκφράζει την κατανίκηση των καταθλιπτικών συγκρούσεων του υποκειμένου με το σώμα της μητέρας. Το ανθρώπινο σώμα και το σώμα της μητέρας αποτελούν, σύμφωνα με τον Fuller τις σταθερές της ανθρώπινης εμπειρίας για κάθε εποχή. Ο Fuller υποστηρίζει, πως το γεγονός ότι το άγαλμα άντεξε στην διάρκεια των αιώνων παρά τον κατακερματισμό του, φανερώνει την κυριαρχία του στοιχείου της επανόρθωσης. Η Αφροδίτη βρίσκεται, σύμφωνα με τον Fuller, σε ίση απόσταση από τον εσωτερικό κόσμο της φαντασίωσης και από τον εξωτερικό κόσμο των πραγματικών αντιλαμβανόμενων αντικειμένων.(Fuller,1988).

5.II : Η ΛΑΚΑΝΙΚΗ ΠΡΟΣΣΕΓΓΙΣΗ ΤΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ

A). Η έννοια της μετουσίωσης στην λακανική θεωρία

Ο Λακάν το 1938 παρουσίασε το έργο του «Η οικογένεια», στο οποίο αναπτύσσει την θεωρία του για τα στάδια της ψυχικής ανάπτυξης του υποκειμένου στο πλαίσιο της οικογενειακής συγκρότησης και προσδιόρισε την έννοια της μετουσίωσης που λαμβάνει χώρα σε κάθε ένα από αυτά τα στάδια. Το πρώτο στάδιο που αναφέρει ο Λακάν είναι το «Σύμπλεγμα του αποθηλασμού», το οποίο παγιώνει μέσα στον ψυχισμό του ατόμου «την σχέση της διατροφικής εξάρτησης, υπό την παρασιτική μορφή, που απαιτούν οι ανάγκες της πρώτης ηλικίας του ανθρώπου και αντιπροσωπεύει την πρωταρχική μορφή της μητρικής imago».(Lacan, 1987, σ.29).

Κατά το πρωταρχικό αυτό στάδιο, η μητέρα κατά τον θηλασμό, τον εναγκαλισμό και την ενατένιση του παιδιού δέχεται και ικανοποιεί την πιο αρχέγονη από όλες τις επιθυμίες του υποκειμένου, με αποτέλεσμα η imago του μητρικού στήθους να κυριαρχεί πάνω σε όλη την ζωή του ανθρώπου. Ένα άλλο χαρακτηριστικό αυτού του σταδίου, σύμφωνα με τον Lacan είναι ότι «οι έξω-, οι ίδιο- και ένδο-δεκτικές αισθήσεις του ατόμου δεν είναι ακόμη αρκετά συντονισμένες, ώστε να ολοκληρωθεί η αναγνώριση του ίδιου του σώματος και η έννοια αυτού που αποτελεί το εξωτερικό του»(Lacan, 1987,32). Έτσι με βάση όλα τα παραπάνω φαίνεται πόσο καθοριστική ζωτική σημασία έχει σε αυτό το στάδιο η παρουσία της μητέρας για το παιδί.

Ο αποθηλασμός, ο οποίος καθορίζεται από πολιτισμικούς παράγοντες, αποτελεί για το υποκείμενο έναν ψυχικό τραυματισμό και αφήνει το ίχνος της βιολογικής σχέσης, την οποία διακόπτει. Σύμφωνα με τον Lacan ο αποθηλασμός που πραγματοποιείται σε αυτό το στάδιο προσδίδει την ψυχική έκφραση και μιας πιο σκοτεινής imago ενός αρχαιότερου και πιο επώδυνου αποθηλασμού : πρόκειται για τον χωρισμό του βρέφους από τη μήτρα , ο οποίος προκαλείται από την γέννηση και δημιουργεί μια έντονη δυσφορία στο βρέφος, την οποία, δε μπορεί να αντισταθμίσει ούτε η μητρική φροντίδα.(Lacan, 1987).

Ο Lacan τοποθετεί την έννοια της μετουσίωσης σε αυτό το πρωταρχικό στάδιο σε σχέση με την μητρική imago και αναφέρει ότι η μητρική imago πρέπει να μετουσιωθεί, ώστε να επιτευχθεί για το υποκείμενο η εισαγωγή νέων σχέσεων με την κοινωνική ομάδα και η δημιουργία νέων συμπλεγμάτων που θα συμβάλουν στην

διαμόρφωση του ψυχισμού.(Lacan,1987). Στον βαθμό που η μητρική imago αντισταθεί σε αυτές τις νέες απαιτήσεις που αντιπροσωπεύουν την εξέλιξη της προσωπικότητας του παιδιού, μετατρέπεται σύμφωνα με τον Lacan από σωτήρια σε παράγοντα θανάτου.(Lacan,1987)

Η σχέση της μητρικής imago με την ψυχική τάση για τον θάνατο αποκαλύπτεται, σύμφωνα με τον Lacan, σε διάφορες μορφές αυτοκτονικής συμπεριφοράς, όπως ο θάνατος που προέρχεται από απεργία πείνας, η εκδήλωση της ψυχογενούς ανορεξίας, η τοξικομανία και άλλα. Έτσι ο Lacan καταλήγει διατυπώνοντας την άποψη ότι: « το υποκείμενο, μέσα από την εγκατάλειψη του στον θάνατο, ψάχνει να ξαναβρεί την imago της μητέρας»(Lacan,1987, σ.37) . Η μετουσίωση της imago της μητέρας συμβάλλει στο οικογενειακό αίσθημα, αλλά και ως μετουσιωμένη συνεχίζει να παίζει έναν σημαντικό ψυχικό ρόλο για το υποκείμενο.

Το δεύτερο στάδιο της ψυχικής ανάπτυξης του παιδιού είναι, σύμφωνα με την λακανική θεωρία, το «Σύμπλεγμα της παρείσφρυσης», το οποίο αντιπροσωπεύει «την εμπειρία που πραγματοποιεί το αρχέγονο υποκείμενο βλέποντας έναν ή περισσότερους από τους ομοίους του να συμμετέχει μαζί του στην οικιακή σχέση»(Lacan, 1987). Το σύμπλεγμα αυτό ουσιαστικά περιγράφει την σημασία που έχει η αλληλεπίδραση του παιδιού με τα αδέρφια του για την ανάπτυξη του ψυχισμού του.

Ο Lacan, ύστερα από τις παρατηρήσεις που έκανε πάνω στο παιχνίδι των παιδιών, μελετώντας τις στάσεις και τις χειρονομίες τους κατά την διάρκεια της μεταξύ τους επικοινωνία, καθώς και την αναγνώριση του ενός από του άλλου, ως ανταγωνιστή, συμπέρανε ότι η παιδική ζήλια που εκδηλώνεται κατά την διάρκεια του παιχνιδιού δεν αντιπροσωπεύει έναν ζωϊκό ανταγωνισμό αλλά μια διανοητική ταύτιση. Σύμφωνα με τον Lacan κάθε παιδί συγγέει το παίξιμο του άλλου με το δικό του και ταυτίζεται μαζί του, όμως η συμμετοχή του άλλου θεωρείται ασήμαντη, στο βαθμό που η δυσαρμονία των δύο συμπεριφορών δείχνει ότι το κάθε παιδί φαίνεται ότι ζει την κατάσταση εντελώς μόνο του.(Lacan,1987).

Η αναγνώριση του άλλου ως ανταγωνιστή συνιστά για τον Lacan την αναγνώριση του άλλου ως αντικείμενου. Το χαρακτηριστικό γνώρισμα στην σχέση των αδερφών είναι, σύμφωνα με την λακανική θεωρία, ότι ο αδερφός αποτελεί για το υποκείμενο ένα εκλεκτικό αντικείμενο, πάνω στο οποίο διοχετεύονται οι απαιτήσεις της λίκμπιντο, έτσι στη σχέση αυτή λαμβάνουν χώρα ο Έρωτας και η Ταύτιση, η οποία

παρατηρείται από τον Lacan και στον ενήλικα , στην έκφραση του πάθους της ερωτικής ζήλειας.(Lacan,1987)

Σύμφωνα με τον Lacan, η έκφραση της ζήλειας, μέσω της επιθετικότητας του παιδιού προς τον ανταγωνιστή αδερφό είναι δευτερογενής ως προς την ταύτιση, καθώς η ζήλεια μπορεί να εκδηλωθεί και σε περιπτώσεις όπου το υποκείμενο από καιρό αποθηλασμένο, δεν βρίσκεται σε κατάσταση ζωϊκού συναγωνισμού απέναντι στον αδερφό του. Άρα το φαινόμενο της ζήλειας φαίνεται να απαιτεί, σύμφωνα με τον Lacan, ως προκαταρκτική συνθήκη την ταύτιση με την κατάσταση του αδερφού.(Lacan,1987).

Ο Lacan στο σημείο αυτό αναφέρει το «Στάδιο του καθρέφτη», το οποίο τοποθετείται στην περίοδο του αποθηλασμού και σύμφωνα με αυτό, το παιδί αναγνωρίζει την εικόνα του στον καθρέφτη και «επανεγκαθιδρύει την χαμένη ενότητα του εαυτού του στο κέντρο της συνείδησης».(Lacan,1987, σ.45). Το παιδί κατά το στάδιο αυτό αναγνωρίζει στην κατοπτρική του εικόνα το ιδανικό της εικόνας του ειδώλου του και είναι σύμφωνα με τον Lacan μέσα σε έναν ναρκισσιστικό κόσμο, ο οποίος δεν περιέχει τον άλλο.

Ο Lacan αναφέρει ότι το υποκείμενο που είναι δεσμευμένο μέσα στην ζήλεια του άλλου, μέσω της ταύτισης «ή ξαναβρίσκει το μητρικό αντικείμενο και θα γαντζωθεί στην άρνηση του πραγματικού και στην καταστροφή του άλλου ή οδηγούμενο σε κάποιο άλλο αντικείμενο, το υποδέχεται με τη χαρακτηριστική μορφή της ανθρώπινης γνώσης σαν κοινοποιήσιμο αντικείμενο, δηλαδή βρίσκει τον άλλο και το κοινωνικό αντικείμενο μαζί.»(Lacan,1987, σ.49).

Έτσι, το βασικό χαρακτηριστικό συμπλέγματος της παρείσφρυσης αναφέρεται στην εισαγωγή του άλλου, ως τρίτου αντικειμένου στη δυαδική σχέση του παιδιού με την μητρική φιγούρα. Η έννοια της μετουσίωσης αναφέρεται σε αυτό το στάδιο με την έλευση του αδερφού και την εγγραφή της σχέσης στο επίπεδο των πιο συναισθηματικών συσχετισμών, καθώς η επιθετικότητα και η ζήλεια προς τον ανταγωνιστή αδερφό μετουσιώνεται σε τρυφερότητα ή αυστηρότητα, ανάλογα με τα συναισθήματα που ανακαλεί.(Lacan,1987).

Το τρίτο στάδιο της ψυχικής ανάπτυξης, σύμφωνα με την λακανική θεωρία αναφέρεται στο «Σύμπλεγμα του Οιδίποδα», στο οποίο η παρουσία του πατέρα ματαιώνει την διοχέτευση της σεξουαλικής ενόρμησης του παιδιού προς τη μητέρα. Σύμφωνα με τον Lacan, «ο γονιός του ίδιου φύλου εμφανίζεται στο παιδί ως ο φορέας της σεξουαλικής απαγόρευσης και συνάμα ως το παράδειγμα της παραβίασης

της»(Lacan,1987, σ.53). Το πατρικό πρότυπο, το οποίο απαγορεύει αλλά ταυτόχρονα ανακινεί και την παραβίαση της απαγόρευσης, επιβάλλει την απόθεση της ενόρμησης, θέτοντας με αυτό τον τρόπο την αρχή του Υπερεγώ. Παράλληλα όμως το πατρικό πρότυπο προωθεί και την μετουσίωση του, μέσω της διαμόρφωσης του Ιδανικού του Εγώ του υποκειμένου, το οποίο θα διαιωνίσει στη συνείδηση του υποκειμένου ένα αντιπροσωπευτικό ιδανικό. Σύμφωνα με τον Lacan η imago του πατέρα αποτελεί και για τα δύο φύλα την πιο τέλεια μορφή του ιδανικού του Εγώ, καθώς υλοποιεί για το αγόρι το ανδρικό ιδανικό και το παρθενικό ιδανικό για το κορίτσι.(Lacan, 1987).

Ένα άλλο στοιχείο, το οποίο θεώρησε ο Lacan σημαντικό στη διαμόρφωση του ψυχισμού του υποκειμένου είναι το σύμπλεγμα του ευνουχισμού, το οποίο ανακαλεί η παρουσία του πατέρα, μέσω της επιβολής του νόμου, δηλαδή μέσω της μεταφοράς του «Ονόματος Του Πατρός». Ο συμβολικός αυτός ευνουχισμός που πραγματοποιείται στο στάδιο του Οιδίποδα έχει ως συνέπεια την απώλεια της πρωταρχικής φαντασιακής πληρότητας του υποκειμένου στη δυαδική σχέση με τη μητέρα, όπου ως κύριο γνώρισμα της έχει την «Επιθυμία της μητέρας»

Η «Επιθυμία της μητέρας» έχει δύο σημασίες για την λακανική θεωρία. Η πρώτη σημασία της αναφέρεται στο γεγονός ότι το παιδί φαντασιώνεται τον εαυτό του να είναι η επιθυμία της μητέρας, δηλαδή όλα όσα η μητέρα επιθυμεί. Σε ψυχαναλυτικό επίπεδο αυτό σημαίνει ότι το παιδί γίνεται ο «φαλλός» της μητέρας, Η δεύτερη σημασία αναφέρεται στην επιθυμία του παιδιού για τη μητέρα, εφόσον αυτή υποκινεί την ικανοποίηση των πρωταρχικών αναγκών.(Wright,1984). Οι δύο αυτές θέσεις λαμβάνουν χώρα σε ένα φαντασιακό επίπεδο, στο οποίο θα προκληθεί ένα χάσμα, με την εισαγωγή του παιδιού στην συμβολική τάξη μέσω του πατρικού νόμου, δηλαδή με την εισαγωγή του παιδιού στον άλλον της γλώσσας, αυτόν που ο Λακάν αποκαλεί «Συμβολικό άλλο».(Lacan,1987)

B) Το ασυνείδητο είναι δομημένο σαν γλώσσα

Μια κεντρική αντίληψη του Lacan, καθοριστικής σημασίας για την κατανόηση της θεωρίας του είναι, ότι το ασυνείδητο είναι δομημένο σαν γλώσσα. Ο Lacan για να προβεί στην παραπάνω αντίληψη αρχικά δανείζεται την έννοια του γλωσσικού σημείου από την θεωρία του Saussure και θεωρεί πως η διάκριση του σημείου και του σημαίνοντος είναι θεμελιώδης για την προσέγγιση του υποκειμένου.

Ο Saussure στο έργο του «Μαθήματα γενικής γλωσσολογίας» αναπτύσσει την θεώρηση της γλώσσας ως ένα σύστημα γλωσσικών σημείων. Το γλωσσικό σημείο αποτελεί για τον Saussure μια ψυχική μονάδα, η οποία συνίσταται από ένα σημαίνον και ένα σημαινόμενο, όπου το σημαίνον αναφέρεται σε μια ακουστική εικόνα και το σημαινόμενο στην έννοια της. Η σχέση του σημαίνοντος και του σημαινόμενου στηρίζεται, σύμφωνα με τον Saussure σε μια τυχαία και αυθαίρετη βάση προσδιορισμού σε σχέση με την πραγματικότητα. (Saussure, 1979)

Ο Lacan στο σεμινάριο του «Τα μορφώματα του ασυνειδήτου» αναπτύσσει την θεώρηση του για τον λόγο και διατυπώνει την άποψη, ότι η φράση σχηματίζεται ως μια τρέχουσα σύλληψη των σημαινόντων και ότι η σημασία της φράσης αναδύεται στο τέλος της, το οποίο και προσδιορίζει αναδρομικά τις αξίες των μερών της. Ο Lacan αποκαλεί αυτή τη συνθήκη ως ένα ολίσθημα, σύμφωνα με το οποίο τα σημαίνοντα ολισθαίνουν πάνω στις σημασίες, οδεύοντας προς άλλα σημαίνοντα που αναμένονται να αρθρωθούν στο λόγο. Στη λεκτική αυτή αλυσίδα υπάρχουν οι δυνατότητες της αντικατάστασης και του συνδυασμού των σημαινόντων. (Safouan, 2005).

Η δυνατότητα αντικατάστασης των σημαινόντων ορίζεται από τον Lacan ως μεταφορά, σύμφωνα με την οποία γίνεται μια αντικατάσταση μιας λέξης από μια άλλη με βάση την ομοιότητα ή την ανομοιότητα τους και έτσι η μεταφορά παράγει μια νέα σημασία υποκαθιστώντας ένα σημαίνον με ένα άλλο. Η δυνατότητα του συνδυασμού ορίζεται από τον Lacan ως μετωνυμία, η οποία διέπει την ορθή τοποθέτηση λέξεων σε ακολουθία, βάσει της συνάφειας και της συνεκφοράς τους, αυτό επιτυγχάνεται με την σύνδεση ενός σημαίνοντος με κάποιο άλλο, μέσω ομοφωνίας ή μέσω της σύνδεσης των σημασιών τους. (Safouan, 2005).

Ο Φρόυντ στο έργο του «Ερμηνευτική των ονείρων» αναφέρει ότι στο όνειρο κυριαρχούν οι μηχανισμοί της μετάθεσης και της συμπύκνωσης, όπου σύμφωνα με αυτούς η μετάθεση πραγματοποιείται όταν οι συνειρμοί συνενώνονται

σε συνδυασμούς βάσει της συνάφειας τους και η συμπύκνωση πραγματοποιείται μέσα από την συγχώνευση των εικόνων στο όνειρο βάσει της ομοιότητας ή της ανομοιότητας τους .(Freud,1969). Ο Lacan διακρίνει σε αυτούς τους δύο μηχανισμούς των ονείρων τη διαδικασία της μετωνυμίας στη μετάθεση και την διαδικασία της μεταφοράς αντίστοιχα στη συμπύκνωση και ισχυρίζεται ότι αυτές οι δύο κυρίαρχες διαδικασίες λειτουργούν πάντοτε και στον λόγο. Σύμφωνα με τον Lacan, τα αρχικά σημαίνοντα γλιστρούν κάτω από την διαχωριστική γραμμή, όταν αντικαθίστανται από άλλα σημαίνοντα, κατά τρόπο ώστε τα αρχικά σημαίνοντα να γίνονται σημαίνοντα των υποκατάστατων σημαίνοντων, διαδικασία, η οποία ως αποτέλεσμα έχει τα σημαίνοντα να αναφέροντα πάντα σε άλλα σημαίνοντα και όχι σε πράγματα. Αυτοί οι γλωσσικοί νόμοι διέπουν τις εργασίες των ονείρων, των ελεύθερων συνειρμών, των παραπράξεων και των συμπτωμάτων, δηλαδή όλων των μορφωμάτων του ασυνειδήτου, γι' αυτό και ο Lacan πρεσβεύει, ότι το ασυνείδητο είναι δομημένο σαν γλώσσα.(Muller,1990).

Το λακανικό σημαίνον αντιπροσωπεύει το υποκείμενο για ένα άλλο σημαίνον και προϋποθέτει την ύπαρξη ενός άλλου, του Άλλου της γλώσσας. Το υποκείμενο κατά την συνομιλία του με τον Άλλο, επιδιώκει να αναγνωριστεί από αυτόν και είναι αφοσιωμένο στην επιθυμία του Άλλου. Η επιθυμία του Άλλου είναι σύμφωνα με τον Lacan η επιθυμία που μένει εκτός της συνειδητής αντίληψης και προσπαθεί να αρθρωθεί στον λόγο που απευθύνεται στον άλλον.

Η πρωταρχική αυτή συνθήκη πραγματοποιείται στο υποκείμενο κατά το στάδιο του Οιδίποδα, όπου η παρέμβαση του νόμου του πατέρα, δηλαδή το «Όνομα του Πατρός» υποκαθιστά το αρχικό σημαίνον της μητρικής επιθυμίας. Το αρχικό αυτό σημαίνον, δηλαδή ο «φαλλός», περνά κάτω από την διαχωριστική γραμμή και μετατρέπεται σε λανθάνον σημαίνον της επιθυμίας, απαραίτητη προϋπόθεση που συνιστά την πρωταρχική απόθεση. Σύμφωνα με την λακανική θεωρία , η αρχική επιθυμία διοχετεύεται σε ένα αρθρωμένο λαβύρινθο σημαίνοντων, που υπόσχονται υποκατάστατα αντικείμενα και ταυτόχρονα καθιστούν ακατάλυτη την επιθυμία.(Muller,1990).

Γ) Η λακανική προσέγγιση του Άμλετ

Ο Lacan το 1959 παρουσιάζει ένα άρθρο με τίτλο «Η επιθυμία και η ερμηνεία της επιθυμίας στον Άμλετ», στο οποίο διατυπώνει την δική του ερμηνευτική προσέγγιση στο έργο του Σαίξπηρ «Άμλετ», το οποίο είχε προσεγγιστεί ψυχαναλυτικά και από τον Φρόυντ στην «Ερμηνευτική των ονείρων». Η κεντρική θέση του Lacan είναι ότι: «η τραγωδία του Άμλετ είναι η τραγωδία της επιθυμίας»(Lacan,1982). Η καθυστέρηση του Άμλετ να αναλάβει την εκδίκηση για τον θάνατο του πατέρα του είναι, σύμφωνα με τον Lacan, αποτέλεσμα της εξάρτησης της επιθυμίας του από την επιθυμία του άλλου και της εξάρτησης του ίδιου από το σημαίνον αυτής της επιθυμίας, δηλαδή τον φαλλό.(Lacan,1982)

Η Οφηλία είναι με βάση τον Lacan το υποκατάστατο του φαλλού, του χαμένου αντικειμένου, το οποίο ενσαρκώνει και ο Κλαύδιος εμποδίζοντας τον Άμλετ να τον σκοτώσει. Ο Άμλετ απελευθερώνεται από την εξάρτηση του μόνο κατά την στιγμή του θανάτου του.(Lacan,1982).Σύμφωνα με τον Lacan, το πρωταρχικό χαμένο αντικείμενο για το υποκείμενο, δηλαδή ο φαλλός, πενθείται όταν φθίνει το Οιδιπόδειο σύμπλεγμα και κατά την διάρκεια του πένθους νέα σύμβολα έρχονται να πληρώσουν το ρήγμα που προκάλεσε στο πραγματικό ο θάνατος του πατέρα.

Ο Άμλετ όντας σε εξάρτηση από την επιθυμία του Άλλου , δηλαδή από την επιθυμία της μητέρας δυσκολεύεται να επιλέξει μεταξύ του «εξιδανικευμένου αντικειμένου, δηλαδή τον πατέρα του» και του «υποβαθμισμένου και αξιοκαταφρόνητου αντικειμένου, δηλαδή τον Κλαύδιο».(Lacan,1982,σ.12). Το αντικείμενο της επιθυμίας της μητέρας, είναι σύμφωνα με τον Lacan: «το ιερό και απαραβίαστο γεννητικό όργανο, το οποίο γίνεται αντικείμενο μιας απόλαυσης κατά την άμεση ικανοποίηση μιας ανάγκης και τίποτα περισσότερο. Αυτή είναι η άποψη που κάνει τον Άμλετ να διστάζει να αποκηρύξει τη μητέρα του»(Lacan,1982,σ.13)

Ο Άμλετ σε όλη την διάρκεια του έργου αιωρείται στον χρόνο του Άλλου, αυτό φαίνεται, σύμφωνα με τον Lacan, σε διάφορες περιστάσεις, όπως στο ότι ο Άμλετ δεν είναι σε θέση να σκοτώσει τον Κλαύδιο, εγκαταλείπει τα σχέδια του να πάει στη Βιτεμβέργη, επειδή ο βασιλιάς του λέει ότι κάτι τέτοιο θα ήταν αντίθετο από την επιθυμία του, πηγαίνει στην Αγγλία κατά την προτροπή του βασιλιά και μονομαχεί με τον Λαέρτη , για χάρη του στοιχήματος του βασιλιά.(Lacan,1982). Το γεγονός ότι η δράση του Άμλετ αναβάλλεται, επειδή είναι η ώρα του Άλλου, επειδή δηλαδή ο ίδιος εξαρτάται από τις επιθυμίες των άλλων, φανερώνει σύμφωνα με τον

Lacan την εξάρτηση του από το σημαίνον εκείνων των επιθυμιών, δηλαδή από τον φαλλό.(Lacan,1982).

Ο φαλλός αντιπροσωπεύει για τον Lacan εκείνο το οποίο δεν έχει η μητέρα και με το οποίο ταυτίζεται το παιδί για να αναγνωριστεί από αυτήν ως ολότητα της επιθυμίας της, ως πλήρωση εκείνου που της λείπει. Σε αυτό το πρωταρχικό στάδιο ο φαλλός δεν είναι σημαίνον, δεν αντιπροσωπεύει την επιθυμία, επειδή το παιδί ταυτίζεται με την επιθυμία της μητέρας ως το αντικείμενο της. Αυτή η φαντασιακή σχέση διακόπτεται με την παρέμβαση του τρίτου μέλους του Οιδιπόδειου συμπλέγματος, δηλαδή τον πατέρα, ο οποίος αντιπροσωπεύει την λειτουργία του νόμου και της συμβολικής τάξης. Η συμβολική τάξη εμπεριέχει τους γλωσσικούς νόμους, οι οποίοι συνιστούν την θεμελίωση της κοινωνικής τάξης. Έτσι η οιδιπόδεια λύση επιφέρει τη μετάβαση από την φαντασιακή ταύτιση με τον φαλλό και την διττή σχέση με τη μητέρα στη συμβολική ταύτιση με το όνομα του πατέρα. Με την παρέμβαση του πατέρα, το Όνομα του πατρός υποκαθιστά το αρχικό σημαίνον της μητρικής επιθυμίας, με αποτέλεσμα η αρχική επιθυμία να διοχετεύεται σε έναν λαβύρινθο υποκατάστατων σημαινόντων.(Lacan,1982).

Το υποκατάστατο αντικείμενο στον Άμλετ είναι η Οφηλία, η οποία ως υποκατάστατο του φαλλού δεν επαρκεί για να πάρει την θέση του. Σύμφωνα με τον Lacan, η Οφηλία δεν είναι το αντικείμενο της επιθυμίας του Άμλετ, αλλά το αντικείμενο εντός της επιθυμίας του. Η σχέση του Άμλετ με την Οφηλία καθορίζεται με βάση τον Lacan μέσα σε τρία στάδια. Το πρώτο στάδιο τοποθετείται κατά την περιγραφή της Οφηλίας της συνάντησης της με τον Άμλετ, η οποία χαρακτηρίζεται από μια έντονη αίσθηση αποξένωσης και αποπροσωποποίησης, από την πλευρά του Άμλετ, όπου μετά το επεισόδιο αυτό η Οφηλία δεν υπάρχει ως ερωτικό αντικείμενο για αυτόν.

Το δεύτερο στάδιο εκφράζεται, σύμφωνα με τον Lacan, μετά την απώλεια του αντικειμένου, στο οποίο το αντικείμενο δεν εμφανίζεται ως μέρος μιας ασυνείδητης φαντασίωσης αλλά ως εξωτερικό και απορριπτέο. Το τρίτο στάδιο εκφράζεται μετά τον θάνατο της Οφηλίας, όπου ο Άμλετ στο νεκροταφείο εκδηλώνει την αγάπη του για αυτή. Σύμφωνα με τον Lacan στο σημείο αυτό επαναφομοιώνεται το αντικείμενο α, ως αντικείμενο της επιθυμίας εφόσον έχει καταστεί απρόσιτο.(Lacan,1982).

Ο Lacan θεωρεί πως στην τραγωδία του Άμλετ κυριαρχεί σε όλο το έργο το πένθος. Αυτό φαίνεται από το ξεκίνημα του έργου, όπου ο Άμλετ εκφράζει μια

έντονη αρνητική διάθεση, η οποία οφείλεται στο ανεπαρκές πένθος της αυλής για τον θάνατο του πατέρα του και στο γεγονός ότι η ταφή του πατέρα του έγινε στα κρυφά, χωρίς την ανάλογη τελετουργία. Αυτή η ανετοιμότητα για τον θάνατο, το ανεπαρκές πένθος και η έλλειψη της τελετουργικής διαδικασίας, αποκαλύπτει, σύμφωνα με τον Lacan το χάσμα που ανοίγει ο θάνατος στο πραγματικό.(Lacan,1982)

Το ρήγμα στο πραγματικό ανακινεί, με βάση την λακανική θεώρηση, το σημαίνον, το οποίο είναι ουσιαστικά ο καλλυμένος φαλλός. Αυτό το σημαίνον μπορεί να αρθρωθεί μόνο στο επίπεδο του Άλλου και κατά την διεργασία του πένθους τα σύμβολα που εκπηγάζουν καταλαμβάνουν την θέση του φαλλού. Το έργο του πένθους επιτελείται σύμφωνα με τον Lacan, για να καθησυχάσει τη διαταραχή, την οποία παράγει η ανεπάρκεια των σημαινόντων στοιχείων να ανταπεξέλθουν, όταν έχει δημιουργηθεί η οπή στην ύπαρξη.(Lacan,1982,σ.47).

Το γεγονός ότι το πένθος κινητοποιεί το σημαίνον του φαλλού σχετίζεται, σύμφωνα με τον Lacan, με το Οιδιπόδειο σύμπλεγμα και κυρίως με την απειλή του ευνουχισμού. Το αγόρι ή το κορίτσι πρέπει να παραιτηθεί από την φαντασιστική επιθυμία να είναι ο φαλλός μέσα στο πλαίσιο της διττής σχέσης με τη μητέρα και να πενήσει τον συμβολικό ευνουχισμό, ως τίμημα της εισόδου του στην συμβολική τάξη. Το αντικείμενο που πενθείται αρχικά είναι ο φαλλός και την δική του απώλεια, είναι αυτή που σύμφωνα με τον Lacan υπενθυμίζουν και οι μεταγενέστερες εμπειρίες πένθους.(Lacan,1982)

Η τραγωδία του Άμλετ τελειώνει με την προθυμία του να ταυτιστεί με τον πολεμοχαρή Λαέρτη και να συμμετάσχει στη μονομαχία, η οποία θα οδηγήσει στην τελική δράση του Άμλετ. Ο Άμλετ μέχρι το τέλος της τραγωδίας εξαρτάται από το σημαίνον του φαλλού και τον νόμο του Άλλου και απελευθερώνεται από αυτά μόνο κατά την στιγμή του θανάτου του, γιατί μόνο τότε χάνεται η ναρκισσιστική προσκόλληση στο φαλλό και η εξάρτηση από την επιθυμία των άλλων.(Lacan,1982).

Δ) Το κλεμμένο γράμμα του Πόε και η λακανική ερμηνεία

Το διήγημα του Πόε, το «Κλεμμένο γράμμα», έγινε αντικείμενο ανάλυσης από τον Lacan το 1957 και αποτέλεσε την εισαγωγή στο έργο του τα «Γραπτά». Ο Lacan εκφράζει σε αυτό το κείμενο τον δικό του τρόπο σύλληψης του διηγήματος του Πόε, το οποίο είχε προσεγγιστεί ψυχαναλυτικά, νωρίτερα από την Βοναπάρτη. Το διήγημα του Πόε ξεκινά με τον αφηγητή και τον φίλο του Ντυπέν, ο οποίος ερευνά αστυνομικά θέματα μυστηρίου, να βρίσκονται στην βιβλιοθήκη του Παρισιού, όπου τους επισκέπτεται ο διευθυντής της αστυνομίας και τους αφηγείται μια περίπλοκη υπόθεση που αφορά την κλοπή ενός σημαντικού γράμματος.(Poe,1999).

Το γράμμα αυτό ήταν της βασίλισσας, η οποία καθώς το διάβαζε δέχτηκε την επίσκεψη του βασιλιά με τον υπουργό και επειδή ήθελε να αποκρύψει το γράμμα αυτό από τον βασιλιά, άφησε αμέσως το γράμμα εκτεθειμένο. Ο υπουργός αντιλήφθηκε την ταραχή της βασίλισσας και επειδή εκείνη ήταν αδύνατο να αντιδράσει μπροστά στον βασιλιά, πήρε το γράμμα της βασίλισσας αντικαθιστώντας το με ένα άλλο. Η βασίλισσα φοβισμένη από την εξουσία του υπουργού απευθύνθηκε στον αρχηγό της αστυνομίας. Ο αστυνόμος άρχισε τις προσπάθειες εντοπισμού του γράμματος στο σπίτι του υπουργού, χωρίς να αφήσει ούτε ένα σημείο ανεξερεύνητο, όμως δεν βρήκε τίποτα και έτσι απευθύνθηκε στον Ντυπέν.(Poe,1999).

Ο Ντυπέν αναφέρει στην αρχή στον αφηγητή της ιστορίας τους λόγους που κατά την άποψη του απέτυχε η προσπάθεια του αστυνόμου. Σύμφωνα λοιπόν με τον Ντυπέν, ο αστυνόμος έλαβε υπόψη του μόνο την ιδιότητα του υπουργού ως μαθηματικού, θεωρώντας τον ως ορθολογικά σκεπτόμενο υποκείμενο και έτσι υπέθεσε ότι θα είχε κρύψει το γράμμα σε ένα σημείο δύσκολης πρόσβασης. Η άλλη ιδιότητα του υπουργού, σύμφωνα με τον Ντυπέν, είναι αυτή του ποιητή, η οποία θα τον ωθούσε να αφήσει το γράμμα σε ένα πολύ εμφανές σημείο. Έτσι, σύμφωνα με τον Ντυπέν, ο αστυνόμος δεν μπόρεσε στον τρόπο σκέψης του υπουργού, ο οποίος θα του έδειχνε ότι ο υπουργός δεν έκρυψε το γράμμα πουθενά.(Poe,1999)

Έτσι ο Ντυπέν πηγαίνει στο γραφείο του υπουργού και βέβαιος για την θέση του γράμματος το εντοπίζει τσαλακωμένο, σαν να φαίνεται άχρηστο, πάνω στο γραφείο του υπουργού. Ο Ντυπέν αφήνει επίτηδες την ταμπακίερα του πάνω στο τραπέζι και φεύγει από το γραφείο του υπουργού, όπου επιστρέφει την επόμενη μέρα με πρόφαση την ταμπακίερα και καταφέρνει να πάρει το γράμμα από το γραφείο,

αντικαθιστώντας το με ένα άλλο, ίδιο στη μορφή, όμως με κενό περιεχόμενο.(Poe,1999)

Ο Lacan αναλύει το διήγημα του Πόε, θεωρώντας, ότι η ιστορία του γράμματος, «επιβάλλει τον τρόπο της διυποκειμενικής διαντίδρασης των προσώπων της αφήγησης, καθώς και τους μεταξύ τους σχηματισμούς, με τον ίδιο τρόπο που και το σημαίνον καθορίζει το υποκείμενο»(Παπαχριστόπουλος,2005). Σύμφωνα με τον Lacan, το διήγημα του Πόε αναφέρεται σε μια πρωταρχική σκηνή και την επανάληψη της. Η πρωταρχική αυτή σκηνή λαμβάνει χώρα στο βασιλικό μποντουάρ με την βασίλισσα και τον υπουργό και επαναλαμβάνεται στο γραφείο του υπουργού με τον υπουργό και τον Ντυπέν. Ο Lacan θεωρεί τις δύο αυτές σκηνές όμοιες, καθώς διέπονται από την ίδια διυποκειμενικότητα και δομούνται γύρω από το ίδιο τριαδικό σύστημα όρων.

Στο τριαδικό αυτό σύστημα όρων εμπλέκονται τρία διαφορετικά βλέμματα σε τρεις επιμέρους χρόνους από τρία διαφορετικά υποκείμενα. Το πρώτο βλέμμα αντιστοιχεί σε ένα βλέμμα που δεν βλέπει τίποτα, πρόκειται για το βλέμμα του βασιλιά και του αστυνόμου. Το δεύτερο αντιστοιχεί σε ένα βλέμμα που βλέπει πως το πρώτο δεν βλέπει τίποτα, πρόκειται αρχικά για το βλέμμα της βασίλισσας και έπειτα το βλέμμα του υπουργού. Τέλος, το τρίτο βλέμμα βλέπει πως τα δύο άλλα βλέμματα αφήνουν εκείνο που θα έπρεπε να παραμείνει κρυφό, εκτεθειμένο σε όποιον θα ήθελε να το παραλάβει, πρόκειται για το βλέμμα του υπουργού και τέλος είναι το βλέμμα του Ντυπέν.(Παπαχριστόπουλος, 2005).

Σύμφωνα με την λακανική θεώρηση, η ιστορία του γράμματος είναι η ιστορία του σημαίνοντος, καθώς το γράμμα υπερβαίνει την διάσταση του μηνύματος που εμπεριέχει, όπως το σημαίνον υπερσκελίζει την αναγκαιότητα της σημασίας, το ίδιο δηλαδή το σημαινόμενο. Το κλεμμένο γράμμα είναι ένα γράμμα που φτάνει πάντοτε στον προσδιορισμό του, «είναι η κινητήρια δύναμη της διυποκειμενικότητας, καθώς ανακαλεί την υλικότητα του σημαίνοντος και τη συμβολική του φύση, η οποία το καθιστά δυνατό ως απουσία, ως κάτι που δεν αντιστοιχεί σε αυτό που βρίσκεται κάπου, αλλά κυρίως σε αυτό που λείπει στην θέση του, που ανασυστήνει μια έλλειψη».(Παπαχριστόπουλος, 2005).

Η ανάλυση του διηγήματος του Πόε αποτελεί ένα παράδειγμα για την κεντρική αντίληψη του Lacan, ο οποίος με βάση την θεωρία του Saussure για το γλωσσικό σημείο, επαναδιατύπωσε την σχέση του σημαίνοντος με το σημαινόμενο και την άποψη της πρωτοκαθεδρίας του σημαίνοντος για το υποκείμενο.

5.ΠΙ: Η ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΨΥΧΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ JUNG

A) Η θεώρηση του Jung για την προσέγγιση της λογοτεχνίας

Ο Carl Gustav Jung παρουσίασε το 1931 το έργο του «Σχέση της αναλυτικής ψυχολογίας με την ποίηση», στο οποίο εκφράζει την διαφωνία του απέναντι στην φροϋδική προσέγγιση της λογοτεχνίας και αναφέρει την δική του θεώρηση για την τέχνη. Ο Jung θεωρεί πως η τέχνη μπορεί να προσεγγιστεί από ψυχολογική σκοπιά, εφόσον η άσκηση της είναι μια ψυχολογική δραστηριότητα. Το αντικείμενο όμως της ψυχολογικής μελέτης μπορεί να περιοριστεί μόνο στην κατανόηση της διαδικασίας της καλλιτεχνικής δημιουργίας και όχι στην ουσιαστική κατανόηση της φύσης της τέχνης.(Jung, 1988).

Ο Jung δέχεται, ότι τα θέματα ενός λογοτεχνικού έργου μπορούν να συνδεθούν με τα βιώματα και τις προσωπικές σχέσεις του δημιουργού, αλλά τονίζει ότι αυτός ο τρόπος προσέγγισης δε μπορεί να οδηγήσει στην κατανόηση του έργου.(Jung,1988). Ο Jung στο έργο του «Ψυχολογία και λογοτεχνία» αναφέρει ότι το έργο τέχνης είναι «ένα προϊόν περίπλοκων ψυχικών δραστηριοτήτων, σκόπιμο και συνειδητά διαμορφωμένο» και ότι το αντικείμενο της ψυχολογικής ανάλυσης και ερμηνείας είναι αυτό το συγκεκριμένο καλλιτεχνικό επίτευγμα. (Jung,1988,σ.45).Ενώ όταν η ανάλυση στρέφεται προς τον καλλιτέχνη, το αντικείμενο της είναι «το δημιουργικό ανθρώπινο ον σαν μια μοναδική προσωπικότητα»(Jung,1988,σ.45). Ο Jung διατυπώνει την άποψη ότι «τα δύο αυτά αντικείμενα ανάλυσης, δηλαδή το έργο τέχνης και ο καλλιτέχνης, μπορεί να θεωρηθούν αλληλεξαρτώμενα, όμως κανένα από τα δύο δεν μπορεί να εξηγήσει το άλλο»(Jung,1988,σ.45).

Ο Jung στο έργο του «Σχέση της αναλυτικής ψυχολογίας με την ποίηση» αναφέρει πως δεν πρέπει το έργο τέχνης να τοποθετείται στο ίδιο επίπεδο με τη νεύρωση και να ερμηνεύεται όπως αυτή, γιατί κάτι τέτοιο θα οδηγούσε στην παραμέληση του έργου τέχνης και στην ανάδειξη του ποιητή σαν ένα ακόμη κλινικό περιστατικό.(Jung,1988). Στη βάση αυτή ο Jung εκφράζει την διαφωνία του με την φροϋδική θεωρία και σε άλλα δύο σημεία, που αφορούν την πρόκληση της νεύρωσης, για την οποία θεωρεί πως δεν οφείλεται αποκλειστικά και μόνο στην σεξουαλική

απόθεση και την ερμηνεία των ονείρων, για τα οποία πιστεύει ότι δεν περιέχουν απλά και μόνο αποθηκευμένες επιθυμίες.(Jung, 1988).

Ο Jung λοιπόν θεωρεί πως για να προσεγγίσει η αναλυτική ψυχολογία το έργο τέχνης θα πρέπει να «απαλλαγεί από τις ιατρικές προκαταλήψεις, γιατί το έργο τέχνης δεν είναι ασθένεια»(Jung,1988, σ.15). Σύμφωνα με τον Jung, ο ψυχολόγος θα έπρεπε αντί να διερευνήσει τους τυπικά ανθρώπινους παράγοντες, να εξετάσει πρώτα από όλα το νόημα του έργου τέχνης, το οποίο εμπεριέχεται μέσα στο ίδιο το έργο και όχι στους εξωτερικούς παράγοντες.(Jung, 1988).

Ο Jung στη συνέχεια διακρίνει τα έργα τέχνης σε δύο κατηγορίες: στην πρώτη κατηγορία υπάγονται οι περιπτώσεις, όπου το υλικό του έργου είναι υποταγμένο στον καλλιτεχνικό του σκοπό και ο καλλιτέχνης είναι ταυτισμένος με την καλλιτεχνική δημιουργία και οι περιπτώσεις, όπου ο δημιουργός δεν ταυτίζεται με την καλλιτεχνική δημιουργία, αλλά νιώθει να κατευθύνεται από την δύναμη του ίδιου του έργου.(Jung,1988).

Έτσι ο Jung φτάνει στο σημείο να διακρίνει την τέχνη σε α)εσωστρεφή, όπου το υποκείμενο καθορίζει τις συνειδητές του προθέσεις και τους στόχους του σε σχέση με το αντικείμενο και σε β)εξωστρεφή, όπου το υποκείμενο υποτάσσεται στις απαιτήσεις που προβάλλει το αντικείμενο. Στην πρώτη περίπτωση της εσωστρεφούς τέχνης, το έργο είναι ένα συνειδητό προϊόν, που είναι διαμορφωμένο με τρόπο, ώστε να ασκεί την επιθυμητή αντίδραση στον αναγνώστη. Ενώ στην περίπτωση της εξωστρεφούς τέχνης, το έργο προέρχεται από την ασυνείδητη φύση και πετυχαίνει τον στόχο του, χωρίς την βοήθεια της ανθρώπινης συνειδητότητας. Τα έργα αυτά της εξωστρεφούς τέχνης, παρουσιάζουν σύμφωνα με τον Jung «μια παράξενη μορφή και περιεχόμενο, σκέψεις που μπορεί να γίνουν αντιληπτές μόνο διαισθητικά, μια γλώσσα γεμάτη με κρυφά νοήματα και εικόνες, που είναι αληθινά σύμβολα.»(Jung,1988,σ.26).

Στην βάση αυτή της διάκρισης της τέχνης ο Jung επιχειρεί στο «Ψυχολογία και λογοτεχνία» να διαχωρίσει τα μυθιστορήματα σε ψυχολογικά και μη ψυχολογικά, ανάγοντας τα πρώτα στην «ψυχολογική μορφή» της τέχνης και τα δεύτερα στην «οραματική μορφή». Τα μυθιστορήματα της «ψυχολογικής μορφής» αντλούν το υλικό τους από την συνειδητή ζωή του ανθρώπου και διαπραγματεύονται θέματα που σχετίζονται με σημαντικές εμπειρίες και συναισθήματα, τα οποία αφομοιώνονται από την ψυχή του λογοτέχνη. Τα θέματα των ψυχολογικών μυθιστορημάτων «παραμένουν στα όρια του ψυχολογικά κατανοητού και

ερμηνεύσιμου υλικού» και γι' αυτό σύμφωνα με τον Jung «δεν παρουσιάζουν και τόσο ενδιαφέρον για τον ψυχολόγο».(Jung,1988,σ.48).

Αντίθετα, η οραματική μορφή της τέχνης είναι αυτή που έχει ενδιαφέρον για τον ψυχολόγο, γιατί η εμπειρία που παρέχει το υλικό για την καλλιτεχνική έκφραση δεν είναι πια οικεία και χρήζει ερμηνευτικής προσέγγισης. Ο Jung στην συνέχεια δίνει κάποια χαρακτηριστικά της οραματικής μορφής της τέχνης και αναφέρει ότι το υλικό των θεμάτων της προέρχεται «από τους βαθύτερους και μακρινότερους χώρους του ανθρώπινου νου» και ότι «πρόκειται για μια εμπειρία υπέρτατη και πλούσια σε νοήματα»,η οποία τοποθετείται πάνω «από τα κριτήρια της αξίας και της αισθητικής μορφής» (Jung,1988,σ.51).

Ένα άλλο γνώρισμα της οραματικής μορφής της τέχνης είναι ότι προκαλεί σε όσους έρχονται σε επαφή μαζί της μια αίσθηση «κατάπληξης, σύγχυσης, επιφύλαξης ή ακόμη και απόθησης», καθώς τα έργα αυτά «δεν θυμίζουν τίποτα από την καθημερινή ζωή, αλλά μάλλον από τον κόσμο των ονείρων, από τους νυχτερινούς φόβους και από τα σκοτεινά και άδυτα του ανθρώπινου νου»(Jung,1988,σ.53). Το όραμα είναι σύμφωνα με τον Jung, μια γνήσια αρχέγονη εμπειρία και «έχει την δική του ψυχολογική πραγματικότητα, η οποία δεν είναι λιγότερο πραγματική από την φυσική πραγματικότητα».(Jung,1988,σ.58).

Το έργο τέχνης είναι σύμφωνα με τον Jung ένα αυτόνομο σύμπλεγμα, δηλαδή ένας «ψυχικός σχηματισμός, ο οποίος παραμένει ασυνείδητος, μέχρι η ενεργειακή του φόρτιση να γίνει τόσο μεγάλη, ώστε να τον κάνει να διασχίσει το κατώφλι της συνειδητότητας και να περάσει στο συνειδητό»(Jung,1988,σ.27). Ο Jung υποστηρίζει ότι το λογοτεχνικό έργο δεν έχει την πηγή του στο ασυνείδητο του λογοτέχνη, αλλά στο συλλογικό ασυνείδητο, δηλαδή στην σφαίρα της ασυνείδητης μυθολογίας, της οποίας οι αρχέγονες εικόνες είναι η κληρονομιά όλης της ανθρωπότητας. Σύμφωνα με τον Jung, το συλλογικό ασυνείδητο είναι «μια δυναμικότητα που μας παραδίδεται από την αρχέγονη εποχή με τη μορφή των μνημονικών εικόνων ή που κληρονομούμε μέσα στην ανατομική δομή του εγκεφάλου»(Jung,1988,σ.28). Ο Jung θεωρεί πως μέσα από την ανακατασκευή του έργου τέχνης μπορεί να φανερωθεί «το πανάρχαιο πρωτότυπο της αρχέγονης εικόνας»(Jung,1988,σ.29).

Η αρχέτυπη εικόνα ή το αρχέτυπο είναι, σύμφωνα με τον Jung, μια μορφή ή μια διεργασία, η οποία επαναλαμβάνεται συνέχεια στην πορεία της ιστορίας και εμφανίζεται, όταν εκφράζεται ελεύθερα η δημιουργική φαντασία. Οι εικόνες αυτές,

είναι τα ψυχικά κατάλοιπα των εμπειριών των προγόνων ή όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Jung: «σε κάθε μια από αυτές τις εικόνες υπάρχει ένα μικρό κομμάτι ανθρώπινης ψυχολογίας και ανθρώπινης μοίρας, ένα υπόλειμμα από τις χαρές και τις λύπες που έχουν επαναληφθεί αμέτρητες φορές στην ιστορία μας και κατά μέσο όρο ακολουθούν πάντα την ίδια πορεία»(Jung,1988,σ.37)

Έτσι λοιπόν, η δημιουργική διαδικασία συνίσταται με βάση την θεώρηση του Jung στην ασυνείδητη ενεργοποίηση μιας αρχέτυπης εικόνας και στην επεξεργασία και διάπλαση της εικόνας αυτής στο έργο τέχνης. Ο καλλιτέχνης δίνοντας μορφή στην αρχέτυπη εικόνα είναι ουσιαστικά σαν να τη μεταφράζει στην γλώσσα του παρόντος και με αυτό τον τρόπο συμβάλλει στην επιστροφή σε βαθύτερες πηγές της ζωής. Επίσης ο Jung αναφέρει πως μέσω αυτής της προσέγγισης στο παρελθόν ο καλλιτέχνης «αντισταθμίζει την ανεπάρκεια και μονομέρεια του παρόντος».(Jung,1988,σ.39).

B). Η ερμηνεία του έργου «Οδυσσέας» του James Joyce από τον Jung

Ο Jung το 1934 δημοσιεύει το έργο «Οδυσσέας: Ένας μονόλογος», στο οποίο εκφράζει την άποψη για το πολυσυζητημένο μυθιστόρημα του Joyce «Οδυσσέας» και επιχειρεί μια απόπειρα ανάλυσης του με βάση τις αρχές της αναλυτικής ψυχολογίας. Ο Jung αναφέρει ότι η πολυμορφία και ευελιξία του ύφους του Joyce ασκεί μια μονότονη και υπνωτική επίδραση πάνω στον αναγνώστη, καθώς και ότι ο ίδιος εγκατέλειψε πολλές φορές την ανάγνωση του απογοητευμένος και ενοχλημένος, αφού στο έργο αυτό παρουσιάζονται μόνο πράγματα, που είναι «γκρίζα, φρικτά, απαίσια, θλιβερά, τραγικά και ειρωνικά»(Jung,1988,σ.88).

Ο Jung αναφέρει ότι η εγκεφαλική δραστηριότητα του Joyce κατά την διάρκεια της γραφής του «Οδυσσέα» εντοπιζόταν μόνο στις αντιληπτικές λειτουργίες, καθώς το μυθιστόρημα είναι πλούσιο σε αναφορές που αφορούν τις αισθήσεις, «αυτά που ο Joyce βλέπει, ακούει, γεύεται, μυρίζει, αγγίζει, εξωτερικά αλλά και εσωτερικά, είναι καταπληκτικά πέρα από κάθε μέτρο»(Jung,1988,σ.84). Ο Jung παραλληλίζει το κείμενο αυτό του Joyce με τα κείμενα ψυχωτικών ασθενών, που έχουν κατακερματισμένη και αποσπασματική συνείδηση, στα οποία διακρίνεται «μια οξεία παρατηρητικότητα, μια αισθητήρια περιέργεια, η οποία κατευθύνεται τόσο προς τα έξω, όσο και προς τα μέσα, μια κυριαρχία των θεμάτων που έχουν σχέση με την ενδοσκόπηση και μια πυρετώδη σύγχυση του υποκειμενικού και του ψυχικού με την

αντικειμενική πραγματικότητα»(Jung,1988,σ.90). Επίσης, ένα άλλο χαρακτηριστικό αυτών των κειμένων είναι η έλλειψη έκφρασης των συναισθημάτων και η πλούσια αναφορά σε νεολογισμούς, αποσπασματικές παραπομπές, ηχητικούς και λεκτικούς συνειρμούς και απότομες μεταβολές και χάσματα στην σκέψη. Ο Jung λοιπόν στο σημείο αυτό παραλληλίζει το κείμενο του Joyce με την σχιζοφρενική διεργασία παραγωγής κειμένου, αλλά εντοπίζει ένα στοιχείο διαφοροποίησης, το οποίο αφορά την έλλειψη στερεότυπων εκφράσεων στον «Οδυσσέα».

Ο Jung όμως τονίζει ότι το έργο «Οδυσσέας» του Joyce δεν είναι ένα παθολογικό προϊόν, αλλά ένα «κυβιστικό» έργο, στο οποίο αναλύεται η εικόνα της πραγματικότητας με ένα συγκεκριμένο τρόπο, με κυρίαρχο τόνο «τη μελαγχολία της αφηρημένης αντικειμενικότητας»(Jung,1988,σ.92). Ο ψυχωτικός ασθενής έχει την ίδια τάση αντιμετώπισης της πραγματικότητας, «σαν να του είναι ξένη ή να αποξενώνεται από αυτή», η οποία είναι απόρροια του συμπτώματος της αποσύνθεσης της προσωπικότητας του σε επιμέρους κατακερματισμένες προσωπικότητες. Στον καλλιτέχνη, η τάση αυτή δεν προέρχεται από κάποια ασθένεια, αλλά αποτελεί μια συλλογική εκδήλωση της εποχής. Ο καλλιτέχνης δεν ακολουθεί μια ατομική παρόρμηση, αλλά το ρεύμα της συλλογικής ζωής, το οποίο προέρχεται από το συλλογικό ασυνείδητο της σύγχρονης ψυχής.(Jung,1988,σ.93).

Με βάση τα παραπάνω ο Jung προσπαθεί να ανακαλύψει την σημασία που έχει το έργο του Joyce τη συγκεκριμένη εποχή που δημιουργήθηκε, καθώς θεωρεί ότι οι πολυάριθμες εκδόσεις του φανερώνουν, ότι το έργο αυτό «σημαίνει κάτι για τους αναγνώστες, ότι τους ανακαλύπτει κάτι που δεν ήξεραν ή που δεν ένιωθαν πριν»(Jung,1988,σ.98). Έτσι ο Jung συμπεραίνει ότι τα χαρακτηριστικά της μεσαιωνικής καθολικής Ιρλανδίας που παρουσιάζονται στο έργο του Joyce εκφράζουν και αντιπροσωπεύουν και πολλούς άλλους λαούς της συγκεκριμένης εποχής.

Το έργο του Joyce είναι σκοτεινό και «στερημένο από Θεούς» και αυτό σύμφωνα με τον Jung αποτελεί για τον μεσαιωνικό άνθρωπο μια λύτρωση, καθώς τον απαλλάσσει από την υποχρέωση να είναι «η ενσάρκωση της καλοσύνης, της ομορφιάς και της κοινής λογικής».(Jung,1988,σ.100). Επίσης ο Jung διατυπώνει την άποψη πως η ατροφία των συναισθημάτων, που κυριαρχεί στον «Οδυσσέα» είναι ένα χαρακτηριστικό του σύγχρονου ανθρώπου, το οποίο εμφανίζεται «όταν υπάρχουν πάρα πολλά συναισθήματα στο περιβάλλον και ειδικά όταν αυτά τα συναισθήματα είναι ψεύτικα».(Jung,1988, σ.100). Έτσι ο Jung συμπεραίνει πως η έλλειψη

συναισθημάτων στον «Οδυσσέα» εκφράζει τον φρικτό υπερσυναισθηματισμό της εποχής που δημιουργήθηκε.

Το έργο αυτό του Joyce περιγράφει την δέκατη έκτη μέρα του Ιούνη, στην οποία «ασήμαντα άτομα κάνουν και λένε πράγματα χωρίς αρχή ή σκοπό»(Jung,1988, σ.108). Ο Jung αναγνωρίζει στους ήρωες του έργου ένα αρχετυπικό φόντο, στο οποίο ο Ντένταλους εκφράζει την αιώνια μορφή του πνευματικού ανθρώπου, ο Μπλουμ την μορφή του σαρκικού ανθρώπου και η κυρία Μπλουμ μια άνιμα, η οποία έχει εμπλακεί στα εγκόσμια πράγματα. Οι ήρωες του βιβλίου μιλούν και περιφέρονται σαν να βρίσκονται μέσα σε ένα συλλογικό όνειρο, το οποίο δεν αρχίζει και δεν καταλήγει πουθενά.(Jung,1988).

Ο Jung παρατηρεί πως πίσω από τον κυνισμό του «Οδυσσέα» κρύβεται μια μεγάλη συμπόνια, καθώς «γνωρίζει τον πόνο ενός κόσμου που δεν είναι ούτε όμορφος, ούτε καλός και που, το χειρότερο, συνεχίζει τον δρόμο του χωρίς ελπίδα μέσα από την αιώνια επαναλαμβανόμενη καθημερινότητα, σέρνοντας μαζί του τη συνειδητότητα του ανθρώπου»(Jung,1988,σ.109).

Στο τέλος της μελέτης του ο Jung αναφέρει ότι ο «Οδυσσέας» είναι ένα σύμβολο που αποτελεί την ολότητα και την ενότητα όλων των μεμονωμένων παρουσιών του, δηλαδή του Μπλουμ, του Στέφεν, της κυρίας Μπλουμ, συμπεριλαμβανομένου και του δημιουργού του Joyce: «Προσπαθήστε να φανταστείτε ένα ον που δεν είναι μια απλή άχρωμη σύνθετη ψυχή που αποτελείται από έναν απροσδιόριστο αριθμό αταίριαστων και αλληλοσυγκρουόμενων μεμονωμένων ψυχών, αλλά που αποτελείται επίσης από σπίτια, παρελάσεις, εκκλησίες, κάμποσα μπορντέλα, κι ένα τσαλακωμένο σημείωμα κάπου στον δρόμο για τη θάλασσα, και που, παρόλα αυτά, διαθέτει μια συνειδητότητα που αντιλαμβάνεται και καταγράφει.»(Jung,1988,σ.113).

Έτσι, ο Jung στην συγκεκριμένη ανάλυση για το λογοτεχνικό έργο του Joyce «Οδυσσέας» εφαρμόζει τις αρχές, που είχε διατυπώσει στη θεωρία του για την προσέγγιση της λογοτεχνίας από την αναλυτική ψυχολογία. Ο Jung δεν βλέπει το έργο τέχνης ως σύμπτωμα της παθολογίας του δημιουργού ή ως ένα μόρφωμα του προσωπικού του ασυνειδήτου, αλλά επιδιώκει μέσω της ανάλυσης του έργου να ανακαλύψει το νόημα που εκφράζει το έργο για την εποχή του, καθώς θεωρεί πως το έργο τέχνης είναι η έκφραση του συλλογικού ασυνειδήτου της ανθρωπότητας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6

«Η ΚΡΙΤΙΚΗ ΠΑΝΩ ΣΤΗΝ ΨΥΧΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ

ΤΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ»

6.1 Ο σκοπός της ερμηνείας

Η σχέση της ψυχανάλυσης με την λογοτεχνία συνίσταται σε μια διατύπωση ερμηνείας του λογοτεχνικού κειμένου με βάση τις αρχές της ψυχαναλυτικής θεωρίας, όπως θεμελιώθηκε αρχικά από τον Φρόυντ και κατόπιν από τους συνεχιστές του, οι οποίοι πρόσθεσαν νέα στοιχεία και νέους τρόπους θεώρησης της ψυχικής ζωής γενικά και των έργων τέχνης ειδικότερα.

Για την ψυχαναλυτική θεωρία κάθε έκφραση της ψυχικής ζωής του υποκειμένου έχει νόημα καθώς σύμφωνα με τον Φρόυντ: «Στην ψυχική ζωή υπάρχει πολύ λιγότερη ελευθερία και αυθαιρεσία απ' ό,τι συνήθως υποθέτουμε, ίσως μάλιστα και καθόλου. Αυτό που έξω στον κόσμο το αποκαλούμε τυχαίο υπακούει, όπως είναι γνωστό σε νόμους και αυτό που στην ψυχική ζωή θεωρείται αυθαίρετο στηρίζεται επίσης σε νόμους, τους οποίους αμυδρά μόνο διαισθανόμαστε.»(Freud,1994,σ.29). Έτσι λοιπόν, σύμφωνα με την θεώρηση του Φρόυντ, κάθε δραστηριότητα της ψυχικής ζωής πρέπει να υπόκειται στην ψυχαναλυτική ερμηνεία με σκοπό να φωτιστούν όσο είναι δυνατό οι ψυχικοί νόμοι αυτοί που εμπλέκονται και την καθορίζουν.

Η δραστηριότητα της ψυχανάλυσης, όταν στρέφεται σε ένα όνειρο, σε ένα σύμπτωμα ή σε ένα έργο τέχνης συνίσταται σε μια ανάγνωση και μια μετάφραση, πρόκειται, σύμφωνα με τον Σταρομπίνσκι: «για μια μετάβαση από την μια γλώσσα στην άλλη, από την αινιγματική γλώσσα των συμβόλων στη διαυγή γλώσσα της ερμηνείας, αυτό προϋποθέτει μια τέχνη αποκωδικοποίησης και αποκρυπτογράφησης, υποβοηθούμενη από την γνώση του λεξιλογίου, της γραμματικής, της σύνταξης, των ρητορικών τρόπων της γλώσσας, εντός της οποίας- στο μεταίχμιο ασυνειδήτου και συνείδησης- εκφράζεται η επιθυμία».(Σταρομπίνσκι,2000). Ο Φρόυντ επιζητεί να λύσει τους κόμβους του συμβόλου και το έργο της ψυχαναλυτικής ερμηνείας έγκειται σε αυτήν ακριβώς την αποσυμβολοποίηση, η οποία θα οδηγήσει στην προσέγγιση του ασυνειδήτου και των νόμων που διέπουν την λειτουργία του.

6.II. Η αμφισβήτηση της ερμηνευτικής προσέγγισης του Φρόντ

Η ψυχανάλυση εκτός από μια μέθοδο κλινικής – θεραπευτικής προσέγγισης των ψυχικών ασθενειών του υποκειμένου, επεδίωξε να γίνει και ένας τρόπος ερμηνείας πολλών διαφορετικών εκδηλώσεων του ανθρώπου και της κοινωνίας. Ο Φρόντ ως θεμελιωτής της ψυχανάλυσης, μελέτησε πέρα από τις ψυχικές ασθένειες και άλλα φαινόμενα που κατά την άποψη του απαιτούσαν ψυχολογική εξήγηση, όπως οι μύθοι, η θρησκεία, η κοινωνική ζωή των προγόνων, η καθημερινή ζωή των εκπολιτισμένων και τα έργα τέχνης.

Ο Bleich στο έργο του «Η λογική της ερμηνείας» ασκεί κριτική πάνω σε αυτή την ερμηνευτική αρμοδιότητα της ψυχανάλυσης. Συγκεκριμένα ο Bleich, μελέτησε αρχικά την ψυχαναλυτική προσέγγιση της ερμηνείας των ονείρων, πάνω στην οποία βασίζεται η τεχνική του Φρόντ και για την ερμηνεία άλλων φαινομένων, όπως για παράδειγμα των έργων τέχνης.

Ο Bleich θεώρησε πως η ψυχαναλυτική ερμηνευτική τεχνική των ονείρων έγκειται σε μια αποσυμβολοποίηση, βάσει της οποίας αποκαλύπτονται τα άγνωστα και κρυφά κίνητρα του ονειρευόμενου. Ο Φρόντ λαμβάνει το όνειρο σαν μια εκπλήρωση της ασυνείδητης επιθυμίας και ο στόχος της αποσυμβολοποίησης του ονείρου είναι ακριβώς αυτή η ανάδειξη της επιθυμίας στον ονειρευόμενο, που θα τον βοηθήσει στην κατανόηση της ψυχικής του πραγματικότητας.

Κατά την θεώρηση του Bleich, ένα σύμβολο δεν έχει εσωτερικό νόημα, αλλά το νόημα αυτό δίδεται από τον ονειρευόμενο στο πλαίσιο της υποκειμενικής του αντίληψης ότι και το συνολικό όνειρο έχει νόημα. Επομένως, κατά τον Bleich: « από λειτουργική άποψη το σύμβολο δεν υπάρχει καν, πριν η υποκειμενική πρωτοβουλία της ερμηνείας δημιουργήσει γι' αυτό ένα προσδιοριστικό πλαίσιο»(Bleich,1990, σ.15). Σύμφωνα με τον Bleich , ο εντοπισμός μιας επιθυμίας στο όνειρο αποτελεί ακριβώς μια τέτοια πρωτοβουλία, που επιτρέπει την σύλληψη συγκεκριμένων σημασιών στα ονειρικά σύμβολα. (Bleich,1990).Στη συνέχεια της μελέτης του ο Bleich αναφέρει την ανάλυση του Φρόντ πάνω στο όνειρο του με την Ίρμα και θεωρεί πως ουσιαστικά η ερμηνεία του ονείρου από τον Φρόντ είχε ως κίνητρο την επιθυμία της σύνθεσης μιας σημαντικής αρχής για τα όνειρα.

Κατά ανάλογο τρόπο αντιλαμβάνεται ο Bleich και την προσέγγιση του Φρόντ στα έργα τέχνης και στην μελέτη του αυτή ασκεί κριτική στον τρόπο με τον οποίο προσέγγισε ο Φρόντ το έργο «Μωϋσής» του Μιχαήλ Άγγελου. Σύμφωνα με

την ψυχαναλυτική θεωρία, η ερμηνευτική πράξη στα έργα τέχνης συνίσταται σε μια προσπάθεια ανακατασκευής της αρχικής εμπειρίας του καλλιτέχνη και την συνδεδεμένη με αυτή πρόθεση επικοινωνίας, πρόκειται δηλαδή για μια απόπειρα κατανόησης της προσωπικότητας και της πρόθεσης του δημιουργού μέσα από το έργο τέχνης. (Σταρομπίνσκι,2000).

Ο Φρόντ ζεκινά την μελέτη του για την ανάλυση του «Μωϋσή» αναφέροντας στην αρχή πόση μεγάλη επίδραση ασκούν πάνω του τα μεγάλα έργα τέχνης: «έχω παρατηρήσει πως το θέμα των έργων τέχνης ασκεί πάνω μου μια εντονότερη έλξη»(Freud,1976, σ.18). Ο Φρόντ θεωρεί πως αυτή η δύναμη των έργων τέχνης, μπορεί να εξηγηθεί μόνο από την κατανόηση της πρόθεσης του καλλιτέχνη, έτσι ώστε αν ανακτηθεί η αρχική πρόθεση του καλλιτέχνη θα εξηγηθεί και η σημασία του έργου, καθώς και το αποτέλεσμα της επίδρασης του. Ο Bleich διακρίνει σε αυτή την επιχειρηματολογία πως το έργο τέχνης αντιστοιχεί για τον Φρόντ σε ένα όνειρο και η πρόθεση του καλλιτέχνη αντιστοιχεί στην επιθυμία που αποτελεί το κίνητρο του ονείρου.(Bleich,1990).

Για τον Bleich, η ερμηνεία του Φρόντ πάνω στο έργο του Μιχαήλ Άγγελου, είναι ουσιαστικά η εξήγηση της επίδρασης που άσκησε αυτό το έργο πάνω στον Φρόντ, ανεξάρτητα από την πρόθεση του καλλιτέχνη και ότι ουσιαστικά η ερμηνεία «εξηγεί την πρόθεση του ερμηνευτή-την πρόσληψη του έργου τέχνης και την ανταπόκριση του σε αυτό».(Bleich,1990, σ.41). Ο Φρόντ υποστήριξε πως στο άγαλμα του Μωϋσή δεν εκφράζεται «η έναρξη μιας βίαιης δράσης, αλλά τα απομεινάρια μιας κίνησης που είχε ήδη συντελεστεί»(Freud,1976, σ.47). Ο Μωϋσής θυμήθηκε, σύμφωνα με τον Φρόντ, την αποστολή του και γι' αυτό δεν εκδήλωσε την οργή του στους ειδωλολάτρες, αλλά παρέμεινε ψύχραιμος και συγκράτησε τις Πλάκες στα χέρια του.(Freud,1976). Αυτή η ερμηνεία του Φρόντ έρχεται σε αντίθεση με το κείμενο της Βίβλου, όπου αναφέρεται ότι ο Μωϋσής είχε πετάξει τις Πλάκες και αυτό κάνει τον Bleich να θεωρήσει πως η ερμηνεία του Φρόντ ήταν καθαρά αποτέλεσμα της επίδρασης του έργου πάνω του. Ο Bleich για να υποστηρίξει τον συλλογισμό του ανατρέχει στην βιογραφία του Φρόντ.

Ο Φρόντ την περίοδο που έγραψε τη μελέτη του για τον «Μωϋσή» του Μιχαήλ Άγγελου υπέφερε από την αποστασία του Jung, του Adler και του Stekel από το ορθόδοξο ψυχαναλυτικό κίνημα. Ο Φρόντ ένιωθε οργή για τους πρώην συνεργάτες του που πλέον αγνοούσαν και επέκριναν το έργο του, αλλά ο ίδιος κατανίκησε την οργή του και συνέχισε το έργο του και την ανάπτυξη της θεωρίας

του. Η ερμηνεία του Φρόντ εκφράζει, σύμφωνα με τον Bleich την ταύτιση του με τον Μωϋσή, ο οποίος κατά την οπτική του Φρόντ κατανίκησε το πάθος του για χάρη μιας αποστολής, που αφορούσε τον εαυτό του και τον άνθρωπο γενικότερα.

Μια άλλη παρατήρηση που έθεσε σε αμφισβήτηση την ερμηνευτική τεχνική του Φρόντ αναφέρεται στην μελέτη του «Μια παιδική ανάμνηση του Λεονάρντο Ντα Βίντσι», στην οποία ο Φρόντ αναλύει την προσωπικότητα και το έργο του διάσημου καλλιτέχνη. Ο Φρόντ στήριξε ένα μεγάλο μέρος της ανάλυσης του στην ερμηνεία της παιδικής ανάμνησης, που είχε αναφέρει ο Ντα Βίντσι στην βιογραφία του. Το σφάλμα στην ανάλυση του Φρόντ συνίσταται στο ότι η ανάμνηση που ερμήνευσε ο ίδιος ήταν διαφοροποιημένη από την ανάμνηση που είχε περιγράψει ο Ντα Βίντσι.

Συγκεκριμένα, σύμφωνα με τους βιογράφους του Ντα Βίντσι, η ανάμνηση αυτή δεν μιλούσε για «γύπα», ο οποίος χτυπούσε με το ράμφος του το στόμα του μικρού παιδιού, αλλά για γεράκι.(Fuller,1988). Ο Φρόντ έδωσε μεγάλη σημασία στον συμβολισμό του γύπα, καθώς τον συνέδεσε με τους μύθους από την Αιγυπτιακή θρησκεία και την θεότητα «Μουτ», η οποία συμβόλιζε την φαλλική μητέρα. Στοιχείο, στο οποίο ο Φρόντ θα στηρίζει ολόκληρο το οικοδόμημα της ανάλυσης για την σχέση του Ντα Βίντσι με τη μητέρα της πρώτης παιδικής ηλικίας, η οποία ενσαρκώνεται σε πολλούς πίνακες του με τις αινιγματικές γυναικείες φιγούρες. Η παρανόηση αυτή του Φρόντ προκάλεσε μια διαμάχη στους θεωρητικούς της ψυχανάλυσης, καθώς κάποιοι υποστηρίζουν πως η πλάνη αυτή θέτει σε αμφισβήτηση την εγκυρότητα της ανάλυσης του Φρόντ και άλλοι θεωρούν πως η πλάνη αυτή δεν επηρεάζει το ουσιαστικό περιεχόμενο της ανάμνησης του Ντα Βίντσι. (Παπαχριστόπουλος, 2005).

6.Η Ο διάλογος για το «Κλεμμένο γράμμα» και τα όρια της ερμηνείας

Το αινιγματικό διήγημα του Edgar Allan Poe με τίτλο το «Κλεμμένο γράμμα» αποτέλεσε το σημείο αναφοράς πολλών ψυχαναλυτικών προσεγγίσεων, με αποτέλεσμα να κορυφωθεί ένας διάλογος για τον συμβολισμό αυτού του έργου, αλλά και έντονης κριτικής για τις απόπειρες ερμηνείας του. Ο διάλογος ξεκίνησε με την Μαρία Βοναπάρτη, η οποία ως οπαδός της ψυχαναλυτικής θεωρίας επιχείρησε να μελετήσει την προσωπικότητα και το έργο του Πόε, με βάση την οιδιπόδεια αναγκαιότητα του συγγραφέα, η οποία, σύμφωνα με την Βοναπάρτη, εκφράζεται τόσο στην προσωπική του ζωή από την εκλογή των ερωτικών αντικειμένων, που ως πρότυπο έχουν την αγαπημένη μητέρα της παιδικής ηλικίας, αλλά και από την προβολή αυτού του προτύπου στα λογοτεχνικά του έργα.(Βοναπάρτη, 1980).

Η λακανική θεωρία, πέρα από την εκλογή του αντικείμενου στο Οιδιπόδειο σύμπλεγμα, δίνει έμφαση και στην απειλή του ευνουχισμού, που ανακινεί η εισαγωγή του πατέρα στην φαντασιακή σχέση του παιδιού με τη μητέρα. Το Όνομα του Πατέρα, δηλαδή η πατρική μεταφορά του νόμου της απαγόρευσης, οδηγεί το υποκείμενο στην ένταξη της συμβολικής τάξης της γλώσσας, η οποία θα του στοιχήσει ένα συμβολικό ευνουχισμό. Το αντικείμενο του ευνουχισμού, το αντικείμενο α, είναι σύμφωνα με τον Λακάν ένα αντικείμενο εκτός λόγου, το οποίο γλιστρά κάτω από την σημαίνουσα αλυσίδα του λόγου του υποκειμένου, μέσω από τις υποκαταστάσεις του από άλλα μετωνυμικά σημαίνοντα.(Lacan, 1982).

Κάτω από αυτή την προοπτική είναι ανέφικτο, κατά τον Λακάν, η ανάγνωση του Οιδιπόδειου στο λογοτεχνικό έργο και εδώ έγκειται η διαφωνία του με την Βοναπάρτη. Κατά την λακανική προσέγγιση «ο συγγραφέας, ο δημιουργός του επινοημένου κειμενικού του κόσμου, ανοίγει τον δρόμο για το μη αναπαραστάσιμο, αναζητά τη δίοδο να εγγράψει το μη δυνάμενο να γραφεί, καθώς το λογοτεχνικό κείμενο δεν συστήνεται στο επίπεδο της αναπλήρωσης μιας έλλειψης, στο επίπεδο διαμόρφωσης ενός αιτήματος μετασχηματισμού της επιθυμίας σε λογοτεχνικό υποκατάστατο, τεχνητά παραγόμενο, αλλά στο επίπεδο της γραφής της έλλειψης αυτής ως μη πραγματώσιμης»(Παπαχριστόπουλος,2005).

Ο Λακάν θεωρεί πως το «Κλεμμένο γράμμα» δεν λειτουργεί σαν σημαινόμενο, καθώς κανείς δεν ενδιαφέρεται για το περιεχόμενο του, αλλά σαν σημαίνον, σαν εκείνο που παράγει ορισμένα αποτελέσματα πάνω στον προσανατολισμό του υποκειμένου και ότι το διήγημα αυτό του Πόε φανερώνει την

«αλήθεια» του υποκειμένου ότι «η συστατική του υποκειμένου είναι η συμβολική τάξη»(Johnson,1990). Έτσι λοιπόν για τον Λακάν, το «Κλεμμένο γράμμα» είναι ένα είδος αλληγορίας του σημαίνοντος.

Ο διάλογος πάνω στο «Κλεμμένο γράμμα» συνεχίζεται από τον Derrida, ο οποίος στο έργο του «Αντιστάσεις της ψυχανάλυσης» προσπάθησε να αναδείξει το στοιχείο του λογοκεντρισμού στη ψυχανάλυση (Derrida,1999), ενώ στο έργο του «Η γραφή και η διαφορά» προσπάθησε να αναλύσει τι είναι ένα κείμενο και τι πρέπει να είναι το ψυχικό για να παρασταθεί από ένα κείμενο.(Derrida,1998). Ο Derrida στη μελέτη του «Le facteur de la verite» συνδυάζει τις απόψεις, που είχε εκφράσει για την ψυχαναλυτική ερμηνεία της λογοτεχνίας και ασκεί κριτική στην προσέγγιση του Λακάν πάνω στο διήγημα του Πόε.

Ο Derrida θέτει σε αμφισβήτηση δύο σημεία της προσέγγισης του Λακάν, το πρώτο αναφέρεται σε αυτό που ο Λακάν θέτει εντός του γράμματος και το δεύτερο σε αυτό που ο Λακάν αφήνει εκτός κειμένου. Σύμφωνα με την θεώρηση του Derrida, ενώ ο Λακάν αποφαινεται ότι λείπει η σημασία του γράμματος, εντούτοις μετατρέπει αυτήν ακριβώς την έλλειψη, ως την κατεξοχήν σημασία του γράμματος. Επίσης το δεύτερο σημείο της κριτικής του έγκειται στο ότι ο Λακάν παραλείπει να θεωρήσει το «Κλεμμένο γράμμα» σε συσχετισμό με τα άλλα δύο διηγήματα της τριλογίας του Πόε και να καταδείξει την διασπορά του σημαίνοντος μέσα στην σκηνή της γραφής. Ο Derrida τέλος προσάπτει στην ψυχαναλυτική ερμηνεία, ότι εξαφανίζει μέρος του πλαισίου του λογοτεχνικού κειμένου, ότι δηλαδή παραβλέπει την λογοτεχνική διάσταση του κειμένου και ότι το αντιμετωπίζει σαν ένα ακόμη ιστορικό ασθeneίας.(Johnson,1990).

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Στην εργασία αυτή έγινε μια προσπάθεια κατάδειξης των τρόπων με τον οποίο η ψυχαναλυτική θεωρία προσεγγίζει την τέχνη. Ξεκινώντας από την θεώρηση του Freud για τον μετουσιωτικό μηχανισμό ως τον κατεξοχήν τρόπο, με τον οποίο το υποκείμενο διοχετεύει την ερωτική του ενόρμηση στο έργο τέχνης και εκφράζει εκεί την εκπλήρωση της επιθυμίας του, που υπό άλλες συνθήκες θα οδηγούνταν στην απόθνηση ή στην καθήλωση, με αρνητικές συνέπειες για την εξέλιξη του. Η τέχνη, υπό αυτή την έννοια είναι λυτρωτική, τόσο για τον δημιουργό, όσο και για αυτόν που την ασπάζεται, αφού μπορεί μέσω της ταύτισης με τον δημιουργό να απελευθερώσει τις ασυνείδητες συγκρούσεις του και να νιώσει ένα είδος κάθαρσης.

Το ερώτημα που γεννιέται σε αυτό το σημείο αναφέρεται στην καθολικότητα του μετουσιωτικού μηχανισμού και τα όρια του. Κατά πόσο δηλαδή η τέχνη μπορεί να ανακουφίσει τον άνθρωπο από τις ψυχικές συγκρούσεις του και να νιώσει ευτυχισμένος. Ο Freud στα έργα του υποστήριξε, ότι υπάρχει ένα όριο στον μετουσιωτικό μηχανισμό και ότι η μετουσίωση της ενόρμησης, οδηγεί σε μια απώλεια ηδονής, ότι δηλαδή η ικανοποίηση που αντλείται από την τέχνη είναι μικρότερη σε ένταση από την ευχαρίστηση, που θα οδηγούσε η ικανοποίηση της ενόρμησης, θέτοντας σε αυτό το σημείο και το όριο του μετουσιωτικού μηχανισμού.

Παρ' όλα αυτά η μετουσίωση θεωρήθηκε ως ένας αποτελεσματικός τρόπος υποβοήθησης του υποκειμένου να εκφράσει μέσα από την δημιουργικότητα τον εσωτερικό του κόσμο, να διοχετεύσει τις εντάσεις του και να γνωρίσει καλύτερα τον εαυτό του. Πολλές κατευθύνσεις της σύγχρονης επιστήμης της ψυχολογίας συμπεριέλαβαν τον μετουσιωτικό μηχανισμό, ως θεραπευτική τεχνική.(Art-therapy, Drama-therapy, Role-play, Μουσικοθεραπεία κ.α) .

Ο Freud θεώρησε πως το έργο τέχνης, όπως το όνειρο και το σύμπτωμα αποτελεί ένα μόρφωμα του ασυνείδητου. Με βάση αυτή την λογική, ο Freud επιχείρησε μέσω της ερμηνευτικής τεχνικής της ψυχανάλυσης να προσεγγίσει και το λογοτεχνικό κείμενο. Η ερμηνεία του λογοτεχνικού κειμένου οδηγεί στο ασυνείδητο του δημιουργού , κατά τον ίδιο τρόπο που το όνειρο εκφράζεται ως η βασιλική οδός προς το ασυνείδητο του ονειρευόμενου. Ο Freud στις διάφορες μελέτες του επιχείρησε να αναγνώσει στο λογοτεχνικό κείμενο το ασυνείδητο του δημιουργού. Απόπειρα, μέσω της οποίας πρόβαλλε και τις βασικές αρχές της θεωρίας του ή μέσω της οποίας επιβεβαίωσε την θεωρία του, ως ένα ακόμα δηλαδή αποδεικτικό στοιχείο

για την ισχύ της. Σε άλλες πάλι προσεγγίσεις ο Freud μελέτησε τις συμπεριφορές των ηρώων σαν να είναι πραγματικά πρόσωπα και όχι πλάσματα της φαντασίας του συγγραφέα. Το ερώτημα που δημιουργείται εδώ είναι κατά πόσο μπορεί να εφαρμοστεί η ψυχαναλυτική τεχνική, εφόσον εκλείπει το βασικό κριτήριο της, το οποίο είναι η διυποκειμενικότητα.

Η ψυχαναλυτική πρακτική προϋποθέτει την ύπαρξη δύο προσώπων που αλληλεπιδρούν μέσω του λόγου, αυτό του ψυχαναλυτή και αυτό του θεραπευόμενου. Η αλληλεπίδραση τους είναι αυτή που καθορίζει τόσο την ερμηνευτική πρακτική, όσο και την θεραπεία. Στην περίπτωση ανάλυσης των ηρώων ενός λογοτεχνικού έργου, λείπει αυτή η αλληλεπίδραση, υπάρχει μόνο η συνειδητή εγγραφή μιας ορισμένης συμπεριφοράς επινοημένης από τον συγγραφέα, η οποία είναι σταθερή και ανεξάρτητη από τον διυποκειμενικό παράγοντα. Κατά πόσο η ψυχαναλυτική πρακτική μπορεί να ερμηνεύσει το ασυνείδητο του δημιουργού, μέσω του έργου του, χωρίς την αλληλεπίδραση μαζί του, χωρίς τον παράγοντα της ομιλίας;

Η λακανική πρακτική προσπάθησε να δώσει μια άλλη προοπτική σε αυτό το αδιέξοδο, καθώς επεσήμανε πως η επιθυμία του υποκειμένου δεν δύναται να αποκαλυφθεί στην γλώσσα, καθώς το σημαίνον του αντικειμένου της επιθυμίας υποκαθίσταται από άλλα μετωνυμικά σημαίνοντα, με αποτέλεσμα να φανερώνεται στον λόγο του υποκειμένου πάντα μια έλλειψη. Το λογοτεχνικό κείμενο είναι μια ακόμα έκφραση, με την οποία ο συγγραφέας εγγράφει αυτή την έλλειψη, καθιστώντας το ασυνείδητο, ως μη αναγνώσιμο. Θα είχε ενδιαφέρον να μελετηθεί διεξοδικότερα η θέση αυτή του Λακάν, ως πρόταση οριοθέτησης και επαναπροσδιορισμού της ψυχαναλυτικής παρέμβασης στην λογοτεχνία.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Alcorn, M.** (1994). *Narcissism and the literary libido: rhetoric, text and subjectivity*.
New York: New York University Press
- Aubert, J.** (2003). *Ο Λακάν, το γραπτό, η εικόνα*, μτφ. Δ. Πτερούντιου, Αθήνα:
Ψυχογιός
- Βοναπάρτη, Μ.** (1980). Κριτικά σχόλια. Στο Ε. Α. Ροε *Ο χρυσοκάραβος*,
σσ.139-162. Αθήνα: Ηριδανός
- Bleich, D.** (1990). Η λογική της ερμηνείας. Στο *Λογοτεχνία και ψυχανάλυση*,
σσ.11-53. Αθήνα: Εξάντας
- Deri, F.**(1984). *Symbolization and creativity*, New York: International Universities
Press
- Derrida, J.** (1998). *Η γραφή και η διαφορά*, Αθήνα: Καστανιώτη
- Derrida, J.** (1999). *Αντιστάσεις της ψυχανάλυσης*, Αθήνα: Πλέθρον
- Dessuant, P.** (1992). *Ο ναρκισσισμός*, Αθήνα: Χατζηνικολή
- Ellman, M.** (1994). *Psychoanalytic Literary Criticism*, London and New York:
Longman
- Evans, D.** (2005). *Εισαγωγικό λεξικό της λακανικής ψυχολογίας*,
Αθήνα: Ελληνικά γράμματα
- Freud, S.** (1965). Εισαγωγή στην ψυχανάλυση. Στο *Άπαντα*, Τόμος 1,
Αθήνα: Πανεκδοτική
- Freud, S.** (1965). Ομαδική ψυχολογία και η ανάλυση του Εγώ. Στο *Άπαντα*,
Τόμος 4, Αθήνα : Πανεκδοτική
- Freud, S.** (1965). Τρεις μελέτες περί σεξουαλικότητας. Στο *Άπαντα*,
Τόμος 5, Αθήνα: Πανεκδοτική
- Freud, S.** (1966). Πέρα από την αρχή της ηδονής. Στο *Άπαντα*, Τόμος 8,
Αθήνα: Πανεκδοτική
- Freud, S.** (1969). Η ερμηνευτική των ονείρων. Στο *Άπαντα*, Τόμος :10,
Αθήνα: Πανεκδοτική
- Freud, S.** (1967). Το Εγώ και το Εκείνο. Στο *Άπαντα*, Τόμος 7, Αθήνα: Πανεκδοτική
- Freud, S.** (1969). Μια παιδική ανάμνηση του Λεονάρντο Ντα Βίντσι. Στο *Άπαντα*,
Τόμος 10, Αθήνα: Πανεκδοτική
- Freud, S.** (1969). Πέντε μαθήματα περί ψυχανάλυσης. Στο *Άπαντα*, Τόμος 11,
Αθήνα: Πανεκδοτική

- Freud, S.** (1974). *Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας*. Αθήνα: Επίκουρος
- Freud, S.** (1974). *Ψυχολογία της ερωτικής ζωής*, Αθήνα: Επίκουρος
- Freud, S.** (1976). *Ο Μωϋσής του Μιχαήλ Άγγελου*, μτφ. Μ. Μαρκίδης, Αθήνα Έρασμος
- Freud, S.** (1980). Πένθος και μελαγχολία. Στο *Δοκίμια μεταψυχολογίας*, σσ.111-124. Αθήνα: Καστανιώτης
- **Freud, S.** (1998). Ενορμήσεις και προορισμός των ενορμήσεων, Στο *Δοκίμια μεταψυχολογίας*, σσ.7-33. Αθήνα : Καστανιώτης
- Freud, S.** (1991). Εισαγωγή στον ναρκισσισμό. Στο *Ναρκισσισμός, Μαζοχισμός, Φετιχισμός*, σσ.7-42. Αθήνα: Επίκουρος
- Freud, S.** (1994). Η φαντασίωση και τα όνειρα στην «Gradiva» του Βίλχελμ Γένσεν. Στο *Ψυχανάλυση και λογοτεχνία*, σσ.27-137. Αθήνα: Επίκουρος
- Freud, S.** (1994). Ψυχοπαθή πρόσωπα πάνω στη σκηνή. Στο *Ψυχανάλυση και λογοτεχνία*, σσ.139-148. Αθήνα: Επίκουρος
- Freud, S.** (1994). Ο ποιητής και η φαντασία. Στο *Ψυχανάλυση και λογοτεχνία*, σσ.149-164. Αθήνα: Επίκουρος
- Freud, S.** (1994). Ο Ντοστογιέφσκι και η πατροκτονία. Στο *Ψυχανάλυση και λογοτεχνία*, σσ.247-275. Αθήνα: Επίκουρος
- Freud, S.** (1994). *Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας*, Αθήνα: Επίκουρος
- Freud, S.** (1995). Ο πρόεδρος Σρέμπερ. Στο *Τρία ιστορικά ασθeneίας. Ο Ράττενμαν, Ο πρόεδρος Σρέμπερ, Ο Βολφσμαν*, σσ.139-234. Αθήνα: Επίκουρος
- Freud, S.** (1996). *Το άγχος*, Αθήνα: Πατάκη
- Fuller, P.** (1988). *Τέχνη και ψυχανάλυση*, Αθήνα: Νεφέλη
- Gay, V.** (1992). *Freud on sublimation. Reconsiderations*, New York: State University of New York
- Johnson, B.** (1990). Το πλαίσιο αναφοράς: Πόε, Λακάν, Ντεριντά. Στο *Λογοτεχνία και ψυχανάλυση*, σσ.184-247. Αθήνα: Εξάντας
- Jones, E.** (2003). *Σιγκμουντ Φρόυντ. Η ζωή και το έργο του*, Αθήνα: Ίνδικτος
- Joyce, J.** (1990). *Οδυσσέας*, Αθήνα: Κέδρος
- Jung, K.G.** (1956). *Ψυχολογία του ασυνειδήτου*, Αθήνα: Καραβία
- Jung, K.G.** (1974). *Άνθρωπος και ψυχή*, Αθήνα: Επίκουρος
- Jung, K.G.** (1988). Για τη σχέση της αναλυτικής ψυχολογίας με την ποίηση. Στο *Το πνεύμα στον άνθρωπο, την τέχνη και τη λογοτεχνία*, σσ.11-41. Αθήνα: Ιάμβλιχος

- Jung, K.G.** (1988). Ψυχολογία και λογοτεχνία. Στο *Το πνεύμα στον άνθρωπο, την τέχνη και τη λογοτεχνία*, σσ.42-80. Αθήνα: Ιάμβλιχος
- Jung, K.G.** (1988). Οδυσσέας : Ένας μονόλογος . Στο *Το πνεύμα στον άνθρωπο, την τέχνη και τη λογοτεχνία*, σσ.81-124. Αθήνα: Ιάμβλιχος
- Kerrigan, W.** (1984). *Taking chances: Derrida, psychoanalysis and literature*, Baltimore: John Hopkins University Press
- Klein, M.** (1964). *Love, hate and reparation*, New York: Norton
- Klein, M.** (1977). *Η ψυχανάλυση των παιδιών*, Αθήνα: Πύλη
- Klein, M.** (1981). *Αγάπη και μίσος. Η ανάγκη της επανόρθωσης*, Αθήνα: Ανδρομέδα
- Klein, M.** (2002). *Οι απαρχές της μεταβίβασης και άλλα κείμενα*, Αθήνα: Μεταίχμιο
- Κωνσταντόπουλος, Μ.** (1990). *Το θέατρο του ασυνειδήτου. Η ψυχανάλυση στο φως της τραγωδίας*, Αθήνα: Εξάντας
- Lacan, J.** (1982). Desire and the interpretation of desire. Στο S. Felman *Literature and psychoanalysis*, σσ.11-52. United States of America: The John Hopkins University Press
- Lacan, J.** (1987). *Η οικογένεια. Τα οικογενειακά συμπλέγματα στη διαμόρφωση του ατόμου*, Αθήνα: Καστανιώτης
- Lacan, J.** (1987). *Απαντήσεις*, Αθήνα: Έρασμος
- Lacan, J.** (1975). *Το σεμινάριο XI. Οι τέσσερις θεμελιακές έννοιες της ψυχανάλυσης*. Αθήνα: Ράππα
- Lacan, J.** (2005). *Σεμινάριο τρίτο. Οι ψυχώσεις*. Αθήνα : Ψυχογιός
- Laplanche, J.** (1986). *Λεξιλόγιο της ψυχανάλυσης*, Αθήνα: Κέδρος
- Μαρκίδης, Μ.** (1995). *Σπουδές στη σημασία*, Αθήνα: Πλέθρον
- McWilliams, N.** (2000). *Ψυχαναλυτική διάγνωση*, Αθήνα: Ελληνικά γράμματα
- Miller, J-A.** (2003). *Ο Λακάν και η ψυχανάλυση*, Αθήνα: Εκκρεμές
- Miller, J-A.** (2003). *Λακανική βιολογία: έξι ψυχαναλυτικά μαθήματα για το σώμα, το σύμπτωμα, την απόλαυση*, Αθήνα: Ψυχογιός
- Μπρέννερ, Τ.** (2000). *Στοιχειώδες εγχειρίδιο ψυχανάλυσης*, Αθήνα: Πατάκη
- Muller, J.** (1982). *Lacan and language: a reader's guide to Ecrits*, New York: International Universities Press
- Muller, J.** (1990). Ψύχωση και πένθος στην Άμλετ του Λακάν. Στο *Λογοτεχνία και ψυχανάλυση*, σσ.156-183. Αθήνα: Εξάντας
- Nasio, J-D.** (2004). *Διδασκαλία επτά βασικών εννοιών της ψυχανάλυσης*, Αθήνα: Πατάκη

- Ντετί, Μ.** (2000). *Εισαγωγή στην ψυχανάλυση του Λακάν*, Αθήνα : Καστανιώτη
- Poe, E-A.** (1982). *Η μάσκα του κόκκινου θανάτου*, Αθήνα: Γράμματα
- Poe, E-A.** (1999). *Ο χρυσός σκαρβαίος και άλλες ιστορίες τρόμου*,
Αθήνα: Ερευνητές
- Παπαχριστόπουλος, Ν.** (2005). *Ψυχανάλυση και γραφή. Η μετουσίωση στον Φρόυντ και τον Λακάν*. Αθήνα: Βιβλιόραμα
- Safouan, M.** (2005). *Λακανιάδα. Τα σεμινάρια του Ζακ Λακάν 1953-1963*, Αθήνα:
Κέδρος
- Saussure, F.** (1979). *Μαθήματα γενικής γλωσσολογίας*, Αθήνα: Παπαζήσης
- Σταρομπίνσκι, Ζ.** (2000). Ψυχανάλυση και λογοτεχνία. Στο *Νέα εστία*, Τεύχος 1724,
σσ.851-875
- Wright, E.** (1984). *Psychoanalytic criticism*. London and New York: Methuen