



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ
ΔΙΔΡΥΜΑΤΙΚΟ ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
«ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ – ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΤΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ»

Η ψυχαναλυτική προσέγγιση του καλλιτέχνη και του έργου τέχνης
στον Sigmund Freud

ΒΑΝΕΣΑ ΜΠΕΛΛΟΥ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2024

“Η ΕΓΚΡΙΣΗ ΤΗΣ ΠΑΡΟΥΣΑΣ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗΣ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ ΑΠΟ ΤΗ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ ΤΟΥ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΔΕΝ ΥΠΟΔΗΛΩΝΕΙ ΤΗΝ ΑΠΟΔΟΧΗ ΤΩΝ ΓΝΩΜΩΝ ΤΗΣ ΣΥΓΓΡΑΦΕΩΣ.”

«Ονομάζω *Εγώ* την πράξη της αυτοαίσθησης, πιο σωστά της αυτοσυνείδησης, της επιστροφής στον εαυτό μου. Αυτή η πράξη απερίγραπτη σε μεγαλείο αλλάζει ή όχι;»

Κωστή Παπαγιώργη

Ο Εαυτός

Περίληψη

Στην παρούσα εργασία επιχειρείται μια προσέγγιση της ψυχαναλυτικής θεωρίας του Sigmund Freud για τον καλλιτέχνη και τα δημιουργήματά του. Έτσι γίνεται ενδελεχής αναφορά στις έννοιες της θεωρίας του για να δείξουμε πώς ερμηνεύει τη συγκρότηση μιας καλλιτεχνικής προσωπικότητας και, συνάμα, πώς αναλύονται οι πηγές της έμπνευσής του καθώς και οι παράγοντες που τον ωθούν στη δημιουργία ενός έργου τέχνης. Βάση αυτής της προσέγγισης αποτελούν δύο σημαντικές πραγματείες του για δύο πολύ σπουδαίους καλλιτέχνες της Αναγέννησης, τον Leonardo da Vinci και τον Michelangelo. Συγκεκριμένα, στην πρώτη πραγματεία *Μια παιδική ανάμνηση του Λεονάρντο ντα Βίντσι*, ο Freud παρουσιάζει την προσωπικότητα του Leonardo από ψυχαναλυτική σκοπιά στηριζόμενος σε μια παιδική ανάμνηση του καλλιτέχνη. Παράλληλα εστιάζει στην παιδική του ηλικία, στα καθοριστικά γεγονότα αυτής και στη σημασία τους για τη μετέπειτα ζωή του, αλλά και το έργο του. Επίσης, αναλύει δύο διάσημα έργα τέχνης του Leonardo, τη Μόνα Λίζα και την Αγία Άννα. Στη δεύτερη πραγματεία, *Ο Μωσής του Μιχαήλ Αγγελου*, ο Freud προβαίνει σε μια εκτενή περιγραφή του αγάλματος του Μωσή και αναλύει όλα όσα επιθυμούσε να αναδείξει ο Michelangelo μ' αυτό το έργο του. Δύο πραγματείες με δύο διαφορετικές προσεγγίσεις, οι οποίες όμως αναδεικνύουν τις ψυχικές διεργασίες μιας καλλιτεχνικής ψυχής, αλλά και τι μπορεί να κρύβεται σε ένα έργο τέχνης. Τέλος, ανακατασκευάζονται και λαμβάνονται υπόψη και οι κριτικές, που δέχτηκε ο Freud, για τη θεώρησή του για τους συγκεκριμένους καλλιτέχνες, αλλά και γενικότερα για τις απόψεις του περί τέχνης.

Έννοιες- κλειδιά: libido, αυτό, όνειρο, τέχνη, μετουσίωση, φαντασίωση

Abstract

In this paper, there has been attempted to approach Sigmund Freud's psychoanalytic theory regarding the artist and his own artefacts. Thus, there will be under thorough consideration the concepts of Sigmund Freud's theory with the target to demonstrate the way he interprets the constitution of an artistic personality and, at the same time,

the way the sources of the artist's inspiration as well as the factors intriguing him to create an artefact are to be analyzed. The basis of this approach is constituted by his two significant treatises concerning two important actors of Renaissance, that is Leonardo da Vinci and Michelangelo. More specifically, in the first treatise *A memory of Leonardo da Vinci's childhood*, Freud presents Leonardo's personality from a psychoanalytic perspective while being based upon a memory of the artist's childhood. In the meantime, he focuses on his childhood, its decisive facts and their meanings for his later life. Furthermore, he analyzes two famous artefacts by Leonardo, that is Mona Lisa and Saint Anne. In his second treatise, *Moses by Michelangelo*, Freud provides a lengthy description of Moses' sculpture and analyzes everything Michelangelo desired to show through this artefact of his own. Two treatises of two different approaches, which nevertheless underline both the psychic transactions of an artistic soul and what may be hidden in an artifact as well. Finally, there are reconstructed and considered the criticisms against Freud's theory concerning these specific artists and his overall views concerning art.

Keywords: libido, id, dream, art, sublimation, fantasy

ΠΙΚΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ	7
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	8
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ. Ο FREUD ΚΑΙ ΟΙ ΜΕΛΕΤΕΣ ΤΟΥ	10
1.1 Πρώτη τοπική θεωρία	13
1.2 Δεύτερη τοπική θεωρία	16
1.3 Η ερμηνεία των ονείρων	19
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ. Η ΨΥΧΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΓΙΑ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ LEONARDO DA VINCI ΚΑΙ ΤΟΥ MICHELANGELO	
2.1 Η τέχνη στον Freud	24
2.2 Leonardo da Vinci	25
2.3 Michelangelo	43
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ.	
3.1 Κριτική	48
3.2 Συμπεράσματα	52
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	55

ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ

Για τη συνάντησή μου με τον Sigmund Freud ευχαριστώ ολόθερμα τον επιβλέποντα καθηγητή μου κ. Κωνσταντίνο Ράντη, Καθηγητή Ιστορίας της Φιλοσοφίας-

Κοινωνικής Φιλοσοφίας στο Τμήμα Φιλοσοφίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων. Είχα την ευτυχή συγκυρία να τον συναντήσω κατά τη διάρκεια των σπουδών μου στο δεύτερο πτυχίο μου πριν από λίγα χρόνια. Τον ευχαριστώ για τις γνώσεις που μου μετέφερε καθώς ήταν πολύτιμες, αλλά και για τις προοπτικές που μου άνοιξε για τις σπουδές μου στο ΔΔΠΜΣ ΕΦ-ΦΕ, οι οποίες και κατέστησαν δυνατή την εκπόνηση της παρούσας εργασίας.

Ευχαριστίες οφείλω επίσης στα υπόλοιπα μέλη της Εξεταστικής Επιτροπής που συνεπικούρησαν σε αυτό το ταξίδι. Τον κ. Ιωάννη Χρηστάκο, Αναπληρωτή Καθηγητή Εκπαίδευση στις Εικαστικές Τέχνες στο ΕΚΠΑ, ο οποίος υπήρξε καθηγητής μου στο πρώτο μου πτυχίο και πρόσθεσε το δικό του λιθαράκι ώστε να αγαπήσω την τέχνη. Καθώς και στον κ. Ιορδάνη Μαρκουλάτο, Αναπληρωτή Καθηγητή Κοινωνικής και Πολιτικής Φιλοσοφίας, Σύγχρονης Φιλοσοφίας με έμφαση στην Κοινωνική Οντολογία στο Τμήμα Φιλοσοφίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, ο οποίος με τη διδασκαλία του εμπλούτισε τις γνώσεις μου περί αισθητικής.

Ακόμη ευχαριστώ τους κ. Ιωάννη Πρελορένζτο και τον κ. Αθανάσιο Σακελλαριάδη καθηγητές Φιλοσοφίας αντίστοιχα, οι οποίοι ήταν καθηγητές μου στο δεύτερο πτυχίο μου και υπήρξαν για εμένα δύο από τις συναντήσεις που μου άλλαξαν τη ζωή, καθώς διαμόρφωσαν τη φιλοσοφική μου σκέψη και με γέμισαν συναισθήματα.

Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον σπουδαίο φίλο μου Άρη, που χωρίς τις φιλοσοφικές μας συζητήσεις δεν θα ήμουν αυτό που είμαι σήμερα αλλά και τη συμφοιτηριά μου τη Φωτεινή που βαδίσαμε μαζί σε αυτή την πορεία.

Εισαγωγή

Τέχνη και Ψυχανάλυση, τόσο διαφορετικές μεταξύ τους, ωστόσο ο πατέρας της Ψυχανάλυσης Sigmund Freud κατόρθωσε να τις συνδέσει. Ο Freud αγαπούσε ιδιαίτερα την τέχνη και πολλά έργα τέχνης τράβηξαν την προσοχή του. Οτιδήποτε θεωρούσε άξιο παρατήρησης ήταν για αυτόν αφορμή για σκέψη. Έτσι, λοιπόν,

γεννήθηκαν μέσα του ορισμένα ερωτήματα που σχετίζονται με τον ψυχισμό του καλλιτέχνη και αυτά ήταν η αφετηρία για να συνδέσει την τέχνη με την ψυχανάλυση. Ερωτήματα όπως τι ακριβώς συμβαίνει στον ψυχισμό του καλλιτέχνη και πραγματοποιείται η ανάγκη του για καλλιτεχνική δημιουργία. Εάν το έργο τέχνης συνδέεται άμεσα με το ασυνείδητο του καλλιτέχνη και ερμηνεύεται αποκλειστικά μέσω αυτού, ή εάν πραγματοποιούνται και άλλες διεργασίες. Αλλά και το πώς συνδέονται οι ψυχαναλυτικές ερμηνείες με τα καλλιτεχνικά δημιουργήματα. Όλα αυτά τα ερωτήματα θα τα προσεγγίσουμε μέσα από την σκέψη του Freud στην παρούσα εργασία.

Η φροϋδική θεωρία πραγματοποιεί ορισμένες προσεγγίσεις στο τι πραγματικά συμβαίνει με την καλλιτεχνική δημιουργία, αλλά και με τον ψυχισμό του καλλιτέχνη. Αξιοποιώντας ο Freud τις κεντρικές έννοιες της ψυχαναλυτικής του θεωρίας, το ασυνείδητο και τη libido, δίνει απαντήσεις για την ψυχή, αλλά και για τα κίνητρα των ανθρώπινων πράξεων, και εν προκειμένω για την ιδιαίτερη καλλιτεχνική ψυχή και τα δημιουργήματά της. Ο Freud με αφορμή αρκετές περιπτώσεις ασθενών του διαπίστωσε τον σημαίνοντα ρόλο της σεξουαλικότητας στην ανθρώπινη ύπαρξη και οδηγήθηκε στο συμπέρασμα ότι εάν αυτή δεν εξελιχθεί ομαλά έχει σημαντικές επιπτώσεις οδηγώντας τον άνθρωπο στη νεύρωση. Μεθοδικά προσπάθησε να ανακαλύψει με ποιο τρόπο δύναται ο άνθρωπος να αποφύγει τη νεύρωση και το αν ο καλλιτέχνης ανήκει στην κατηγορία του ανθρώπου που κατορθώνει να το πραγματοποιήσει, καθώς υπάρχει μια κοινή πεποίθηση για τις καλλιτεχνικές προσωπικότητες ότι ακροβατούν στα όρια της νεύρωσης. Όμως εδώ τίθεται το εύλογο ερώτημα εάν ο άνθρωπος είναι μόνο προϊόν των σεξουαλικών του επιθυμιών. Σαφώς και όχι, ο άνθρωπος για τον Freud είναι κάτι πιο περίπλοκο, είναι οι ασυνείδητες σκέψεις και επιθυμίες του, είναι οι σχέσεις με τους γονείς του, είναι οι σεξουαλικές του επιθυμίες, είναι οι φαντασιώσεις του, είναι οι εμπειρίες του. Όλα αυτά επομένως, συνθέτουν το παζλ της προσωπικότητάς του. Μια καλλιτεχνική προσωπικότητα σαφώς και είναι κάτι ακόμα πιο ιδιαίτερο, μυστηριώδες αλλά και γοητευτικό, και αυτός είναι ο λόγος που ο Freud θέλησε να ασχοληθεί με τις καλλιτεχνικές προσωπικότητες, η γοητεία που εξέπεμπαν αυτοί και τα έργα τους.

Στο πρώτο κεφάλαιο πραγματοποιείται ανάλυση για τα βασικά στοιχεία πάνω στο οποία δομήθηκε η ψυχαναλυτική θεωρία. Στη libido που αφορά τις σεξουαλικές ορμές του ανθρώπου και τι συνεπάγεται η ικανοποίηση ή μη αυτών των ορμών, έγινε επίσης μια μικρή αναφορά στη νεύρωση και στο πως αυτή δημιουργείται μιας και είναι άμεσα συνδεδεμένη με τη libido. Επίσης εξηγούμε τι είναι το Οιδιπόδειο Σύμπλεγμα, το οποίο προκύπτει από την σχέση του παιδιού με τους γονείς του και διαδραματίζει το δικό του ρόλο στην ψυχή του ανθρώπου. Στη συνέχεια αναλύεται εκτενώς ο σημαντικότερος όρος που εισήγαγε ο Freud, το Ασυνείδητο, το οποίο αποτελείται κυρίως από απωθημένες επιθυμίες και σκέψεις. Αναφερόμαστε στο πως λειτουργεί το σύστημα του ασυνείδητου, πως εμπλέκεται με τη συνείδηση, και με ποιο τρόπο επηρεάζει τον ανθρώπινο ψυχισμό. Μετέπειτα πραγματοποιείται αναφορά στις αρχές Αυτό, Εγώ και Υπερεγώ, στο τι αντιπροσωπεύει η κάθε μία ξεχωριστά, και με ποιο τρόπο επηρεάζει η μία την άλλη για να αποτελέσουν σύμφωνα με τον Freud το βασικό πυρήνα της

προσωπικότητας. Επιπλέον αναφερόμαστε στα Όνειρα, τα οποία για τον Freud είναι εκπληρώσεις επιθυμιών, στο πως αυτά συνδέονται με το ασυνείδητο, αλλά και στο πως δημιουργούνται και πως αναλύονται. Τα όνειρα επίσης τα συνδέουμε με το έργο τέχνης, καθώς είναι μασκαρεμένες επιθυμίες οι οποίες στον καλλιτέχνη μπορούν να γίνουν πράξη μέσω της καλλιτεχνικής δημιουργίας, περνώντας από το ασυνείδητο στο συνειδητό κόσμο ως απτό αποτέλεσμα.

Στο δεύτερο κεφάλαιο δίνεται ο ορισμός της τέχνης και παράλληλα παρουσιάζονται δύο σπουδαίες καλλιτεχνικές προσωπικότητες, που άφησαν το προσωπικό τους στίγμα στην Ιστορία της τέχνης και ήταν οι σπουδαιότεροι εκφραστές της Αναγέννησης, Ο Leonardo da Vinci και ο Michelangelo. Υπό το πρίσμα μιας ψυχαναλυτικής ανάλυσης του χαρακτήρα τους και των έργων τους γίνεται προσπάθεια να δοθεί απάντηση στο τι τους οδήγησε τελικά να αφήσουν αυτή την παρακαταθήκη στον Δυτικό πολιτισμό. Ταυτόχρονα αναλύεται η κύρια πηγή της καλλιτεχνικής δημιουργίας που είναι η Μετουσίωση. Η μετουσίωση είναι συνυφασμένη κυρίως με τις σεξουαλικές ορμές, μέσω της οποίας αποφεύγεται η δημιουργία της νεύρωσης στον άνθρωπο διότι κατορθώνει να τροποποιήσει τις ορμές του σε σκοπούς ανώτερους πνευματικά. Στη συνέχεια αναφέρεται και ένας άλλος παράγοντας που διαδραματίζει το δικό του ρόλο στην καλλιτεχνική δημιουργία και αυτός είναι η φαντασίωση, αλλά και στο πως αξιοποιεί ο καλλιτέχνης τις διάφορες φαντασιώσεις του. Παράλληλα γίνεται αναφορά στο παιδικό παιχνίδι και στο ρόλο του, καθώς όχι μόνο συνδέεται με την φαντασίωση που αναπτύσσουν τα παιδιά στην παιδική ηλικία κατά τη διάρκεια του παιχνιδιού, αλλά πραγματοποιείται και ένας παραλληλισμός ανάμεσα στο παιχνίδι και στον φανταστικό κόσμο του καλλιτέχνη που διαμορφώνει μέσα στα έργα του.

Στο τρίτο κεφάλαιο παρουσιάζονται οι κριτικές που έχουν πραγματοποιηθεί στις αναλύσεις του Freud όσον αφορά το πλαίσιο της τέχνης γενικότερα και, ειδικότερα, για τους δύο καλλιτέχνες που έχουμε προαναφέρει. Όμως αναφέρουμε και την κριτική που ασκεί ο ίδιος ο Freud στον ίδιο του τον εαυτό, καθώς υπερασπιζόμενος τις θέσεις του τονίζει ότι η ερευνά του επικεντρώνεται καθαρά στην καλλιτεχνική προσωπικότητα και όχι στο ταλέντο του καλλιτέχνη ή στα καλλιτεχνικά μέσα και τις τεχνικές που χρησιμοποιεί. Τέλος, παραθέτουμε τα συμπεράσματα που προκύπτουν επί των αναλύσεων που έχουν προηγηθεί, δίνοντας απαντήσεις στα ερωτήματα που έχουν τεθεί για την καλλιτεχνική ψυχή.

Κεφάλαιο Πρώτο

Ο Freud και οι μελέτες του

Ο Freud γεννήθηκε στις 6 Μαΐου 1856 στο Φράιμπεργκ της Μοραβίας από γονείς εβραϊκής καταγωγής. Με βάση τα λεγόμενα του δεν ένιωσε στα εφηβικά του χρόνια κάποια ιδιαίτερη κλήση για την ιατρική επιστήμη, αντιθέτως αυτό που κίνησε το ενδιαφέρον του ήταν η μάθηση, όπου αφορούσε τις ανθρώπινες σχέσεις και τα αντικείμενα τα οποία είχαν σχέση με τις φυσικές επιστήμες. Αυτό που τον επηρέασε και τελικά τον οδήγησε να σπουδάσει ιατρική ήταν το δοκίμιο του Goethe «Περί φύσεως». Το 1882 αρχίζει να εργάζεται ως μαθητευόμενος ιατρός στο νοσοκομείο της Βιέννης όπου και μελετά το κεντρικό ανθρώπινο σύστημα και τις ασθένειες των νεύρων. Το 1885 ανακηρύσσεται λέκτορας στον κλάδο της νευροπαθολογίας και το ίδιο έτος μετακομίζει στο Παρίσι για να συνεχίσει εκεί τις μελέτες του στο Σαλπετρίερ. Την εποχή αυτή παράλληλα με την μελέτη του για τις νευρώσεις ασχολήθηκε και με τις φαρμακευτικές ιδιότητες της κοκαΐνης και θέλησε να ερευνήσει τα αποτελέσματά της. Το 1886 επιστρέφει πια στην Βιέννη ως ειδικός στα νευρικά νοσήματα. Αρχίζει να μελετά την υστερία και προσπαθεί να βρει την προέλευση και τις προεκτάσεις της, ενώ ταυτόχρονα χρησιμοποιεί τη μέθοδο της ύπνωσης την οποία και εξελίσσει. Ο Freud πια πραγματεύεται την ανθρώπινη ψυχή και έτσι γεννιέται η Ψυχανάλυση, όπου δεν ήταν μόνο μια θεωρία, αλλά ταυτόχρονα μια θεραπευτική μέθοδος και μια καινοτόμα ερμηνεία για τον ανθρώπινο πολιτισμό.¹ Ο Freud μέσω της ψυχανάλυσης επιδιώκει να κατανοήσει τη δομή της ψυχής και τη λειτουργία της. Σύμφωνα με τα λεγόμενα του ίδιου του Freud «ψυχανάλυση είναι η εργασία μέσω της οποίας επαναφέρουμε στη συνείδηση του αρρώστου τον απωθημένο ψυχισμό που έχει μέσα του.»²

Το 1895 δημοσιεύεται το βιβλίο που έγραψε μαζί με τον Baeuer *Μελέτες για την υστερία* στο οποίο αναφέρεται ο ρόλος της σεξουαλικότητας στις νευρώσεις και ανακαλύπτει τη σπουδαιότητά της για την ανθρώπινη υπόσταση. Η ανακάλυψή του αυτή τον οδηγεί στο να ερευνήσει τη σεξουαλική ζωή των νευρασθενικών ασθενών του και να φτάσει σε σπουδαίες παρατηρήσεις. Το 1905 εκδίδεται το βιβλίο του *Τρεις μελέτες για τη σεξουαλική θεωρία*. Ο Freud παρατήρησε ότι κάποια ανωμαλία στη σεξουαλική ζωή του ατόμου, διαφορετική κάθε φορά, τον οδηγούσε στην ψυχονεύρωση, έτσι, κατέληξε στο συμπέρασμα ότι ένας σημαντικός παράγοντας που καθορίζει την ψυχική υγεία του ατόμου είναι η σεξουαλικότητα. Η θεωρία των νευρώσεων στηρίζεται στο ότι ο πυρήνας της δημιουργίας της βρίσκεται στην παιδική ηλικία και συγκεκριμένα ξεκινά στην οιδιπόδεια περίοδο, δηλαδή όταν το άτομο αδυνατεί να επιλύσει τις οιδιπόδειες συγκρούσεις, εκεί εμφανίζεται η νέυρωση της παιδικής ηλικίας και σε δεύτερο χρόνο αυτό επηρεάζει τη συναισθηματική ζωή του ατόμου και την παθολογία του. Αυτό που παρατηρήθηκε είναι ότι οι οιδιπόδειες επιθυμίες, που δεν ικανοποιούνται, απωθούνται και παραμένουν ενεργές κάνοντας την εμφάνισή τους είτε στην εφηβική είτε στην ενήλικη περίοδο του ατόμου μέσω της σεξουαλικότητας. Αυτό που διαπιστώνεται είναι ότι έχουμε μια επιστροφή του

¹Πρβλ. Σίγκμουντ Φρόυντ, *Δύο σύντομες αναφορές στην ψυχανάλυση, Πέντε διαλέξεις για την ψυχανάλυση και το θέμα της ψυχανάλυσης από μη ειδικούς*, Μτφρ. Στέλλα Σαμαρά, Αθήνα, Εκδόσεις Χ. Μπούρας, 1982, σ. 13-7

²J. Laplanche / J. – B. Pontalis, *Το λεξικό της Ψυχανάλυσης*, Μτφρ. Β. Καψάμπελης, Α. Χαλκούση, Α. Σκουλικά, Π. Αλούπης, Αθήνα, Εκδόσεις Κέρδος, 1986, σ. 550

απωθημένου, με αποτέλεσμα να υπάρχει σύγκρουση ανάμεσα στο απωθημένο και στο Εγώ, δηλαδή ανάμεσα στην επιθυμία και στην απαγόρευση και αυτό έχει ως αποτέλεσμα να ενεργοποιούνται διάφοροι μηχανισμοί άμυνας στην προσπάθεια να επιλυθεί η σύγκρουση και με αυτό τον τρόπο το άτομο υιοθετεί μια νευρωτική συμπεριφορά εν αγνοία του, χωρίς να γνωρίζει τον πραγματικό πυρήνα της προέλευσής της.³ Άρα με απλά λόγια οι νευρώσεις συνδέονται με τη σεξουαλικότητα, αλλά στην ουσία η κύρια προέλευσή τους είναι η σύγκρουση, η οποία προκύπτει από κάποιες αντιφατικές επιθυμίες, δηλαδή από την μία πλευρά η προσωπικότητα υποστηρίζει κάποιες επιθυμίες και από την άλλη πλευρά τις αποκρούει, έτσι δημιουργείται στέρηση από την μη ικανοποίηση επιθυμιών. Στη θεωρία του για τις νευρώσεις κάνει την εμφάνισή της η έννοια της libido (λίμπιντο), διότι η στέρηση προέρχεται από την μη ικανοποίηση της libido. Ποιος είναι όμως ο ορισμός του όρου; «Libido είναι η ύπαρξη των σεξουαλικών αναγκών στους ανθρώπους και στα ζώα, εκφράζεται με την αποδοχή μιας σεξουαλικής ενόρμησης. Είναι στην ουσία κάτι παρεμφερές με την ενόρμηση για λήψη τροφής, την πείνα. Επιστημονικά αυτό ορίζεται με μία λέξη, τη *libido*.»⁴ Με απλά λόγια η libido είναι μια ποσοτικά μεταβαλλόμενη δύναμη, η οποία μετράει διεργασίες και μεταβολές στο πλαίσιο της σεξουαλικής διέγερσης. Εν τέλει αποτελεί τη δυναμική εκδήλωση της σεξουαλικής ενόρμησης.⁵ Η libido διαφοροποιείται γενικά από τις ψυχικές διαδικασίες και έχει ένα ποσοτικό χαρακτήρα. Η σεξουαλική διέγερση δεν παράγεται μόνο από τα γεννητικά μόρια, αλλά και από άλλα όργανα του σώματος, έτσι με αυτό τον τρόπο ποσοτικοποιείται η libido. Η ψυχική εκπροσώπηση της ποσοτικοποιημένης libido ονομάζεται *libido του Εγώ (Ichlibido)*. Επιπλέον υπάρχει και ένας δεύτερος τρόπος επένδυσης της libido, ο οποίος ονομάζεται *libido του αντικειμένου (Objektlibido)*, όπου επενδύει σε ένα εξωτερικό αντικείμενο και είτε καθηλώνεται σε αυτό είτε το εγκαταλείπει και περνά σε άλλο. Μέσω αυτών των θέσεων κατευθύνει τη σεξουαλική δραστηριότητα του ατόμου, η οποία οδηγεί στην ικανοποίηση, δηλαδή στη μερική και πρόσκαιρη εξάλειψη της libido.⁶ Η libido όταν αποσύρεται από τα αντικείμενα επιστρέφει στο Εγώ και ξαναγίνεται λίμπιντο του Εγώ, η οποία ονομάζεται και *ναρκισσιστική libido*. Η ναρκισσιστική libido έχει ως αντικείμενο το ίδιο το άτομο. Σύμφωνα με τον Freud, η libido ξεκινάει πρώτα από το Εγώ και μετά θα μετατεθεί σε εξωτερικά αντικείμενα. Εν συντομία η libido αφορά τις σεξουαλικές ενορμήσεις και διαφοροποιείται από τις ενορμήσεις του Εγώ.⁷

Σε αυτό το σημείο να αναφέρουμε ότι μέσα από τη μελέτη της σεξουαλικότητας και της libido οδηγείται στην έννοια της *ενόρμησης (ή ορμής)*, όπου «ενόρμηση είναι μια δυναμική διαδικασία η οποία συνίσταται σε μια ώση (ενεργειακό φορτίο, παράγων κινητικότητας) που αναγκάζει τον οργανισμό να τείνει προς ένα σκοπό. Κατά τον Freud

³Πρβλ. Jean-Louis Pedinielli / Pascal Bertagne / Gimenez Guy / Gerard Pirlot , *Κλινικές δομές, Νευρώσεις, Ψυχώσεις, Διαστροφές*, Μτφρ. Μαρία Σπυροπούλου, Νίκος Παπαχρηστόπουλος, Πάτρα, Εκδόσεις Opportuna, 2005, σ. 49-50

⁴ S. Freud, *Τρεις μελέτες για τη σεξουαλική θεωρία*, Μτφρ. Βασίλης Πατσογιάννης, Αθήνα, Εκδόσεις Πλέθρον, 2014, σ. 29

⁵ Πρβλ. σ. 135-6

⁶ Πρβλ., 'Ο.π., σ. 136

⁷Πρβλ. J. Laplanche / J. – B. Pontalis, *Το λεξικό της Ψυχανάλυσης*, σ. 298

μια ενόρμηση έχει την πηγή της σε μια σωματική διέγερση (κατάσταση εντάσεως), ο σκοπός της είναι να καταργήσει την κατάσταση εντάσεως που κυριαρχεί στην ενορμητική πηγή. Η ενόρμηση μπορεί να πετύχει τον στόχο της μέσα στο αντικείμενο ή χάρη σ' αυτό.»⁸ Η ενόρμηση δεν είναι μία, αλλά κατά κάποιο τρόπο χωρίζεται σε ζεύγη, ο αρχικός τους διαχωρισμός αφορά τις ενορμήσεις του Εγώ και τις σεξουαλικές ενορμήσεις, όπου ενορμήσεις του Εγώ ο Freud εννοεί τις ενορμήσεις αυτοσυντήρησης, οι οποίες είναι συνδεδεμένες με την ικανοποίηση ζωτικών σωματικών λειτουργιών, φερ' ειπείν την πείνα, και οι σεξουαλικές ενορμήσεις όπου ουσιαστικά σχετίζονται με τη διαιώνιση του είδους.⁹ Ο Freud τελικά τελειοποιώντας τη θεωρία του για τις ενορμήσεις (ορμές) καταλήγει στο ζεύγος ζωή-θάνατος, που είναι και το αιώνιο ζήτημα που απασχολεί την ανθρωπότητα, δηλαδή στην ορμή της ζωής (ή έρωτας) και στην ορμή του θανάτου. Οι δύο αυτές πρωταρχικές βασικές ορμές έχουν ως απώτερο σκοπό την επιστροφή στην ανόργανη κατάσταση (η αρχή της νιρβάνας), ο έρωτας με την ένωση και η ορμή του θανάτου με τον θάνατο.¹⁰

1.1 Πρώτη τοπική θεωρία

Με την έννοια της ενόρμησης διαπλέκονται και άλλες βασικές ψυχαναλυτικές έννοιες, οι οποίες είναι συνδεδεμένες μαζί της, αυτές είναι η *απόθηση*, η *μετουσίωση* και η *φαντασίωση*. Οι έννοιες αυτές θα αναλυθούν διεξοδικά παρακάτω σε συνδυασμό με τη σεξουαλική ενόρμηση στην οποία θα επανέλθουμε. Σε αυτό το σημείο όμως να τολμήσουμε να υποστηρίξουμε ότι ίσως η βασικότερη έννοια στην οποία στηρίζεται η φροϋδική ψυχανάλυση είναι το *Ασυνείδητο*, η μελέτη του οποίου μαζί με τη μελέτη της σεξουαλικότητας συγκροτούν τον σκληρό πυρήνα της φροϋδικής θεωρίας. Η θεωρία

⁸J. Laplanche / J. – B. Pontalis, *Το λεξικό της Ψυχανάλυσης*, σ. 208

⁹Πρβλ. σ. 191-204

¹⁰Πρβλ. Herbert Marcuse, *Πέραν της αρχής της πραγματικότητας, Πέντε διαλέξεις*, Μτφρ. Κωνσταντίνος Ράντης, Τρίκαλα, Εκδόσεις Επέκεινα, 2017, σ. 42

του για το Ασυνείδητο ονομάστηκε *Πρώτη Τοπική* θεωρία. Ο όρος Ασυνείδητο τέθηκε υπό αμφισβήτηση τόσο για το πως μπορούμε να φτάσουμε στην γνώση του, όσο και για το πως ό,τι είναι καταβυθισμένο σε αυτό γίνεται συνειδητό. Ποιες είναι οι διεργασίες που επιτελούνται για να γίνει η μετάβαση από το ένα σύστημα στο άλλο; Και αν αυτή η μετάβαση είναι, εν τέλει, εφικτή να πραγματοποιηθεί κάθε φορά και για όλους.

Έχει παρατηρηθεί ότι τα δεδομένα της συνείδησης είναι συνήθως ατελή. Συχνά ο άνθρωπος προβαίνει σε πράξεις ή βιώνει ψυχικές καταστάσεις για τις οποίες η συνείδηση δεν διαθέτει επαρκή δεδομένα για να τις ερμηνεύσει. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα την προσπάθεια ενδελεχούς ανάλυσης των πράξεων αυτών με νοητικά κριτήρια, να μην είναι εφικτή η άμεση σύνδεσή τους με τη συνείδηση και η προέλευσή τους να παραμένει ουσιαστικά άγνωστη.¹¹ Σε αυτό το σημείο οφείλουμε να προβούμε σε μια σύντομη αναφορά στον ορισμό της συνείδησης. Συνείδηση, «με την περιγραφική έννοια: στιγμιαία ιδιότητα η οποία χαρακτηρίζει τα εξωτερικά και εσωτερικά αντιληπτικά δεδομένα μέσα στο σύνολο των ψυχικών φαινομένων.»¹² Σύμφωνα με τη φροϋδική θεωρία, η συνείδηση είναι ένα σύστημα που συνδέεται με την αντίληψη. Το σύστημα αυτό δέχεται ταυτόχρονα πληροφορίες τόσο από τον εσωτερικό κόσμο όσο και από τον εξωτερικό κόσμο, οι αισθήσεις αποτελούν βασική πηγή πληροφόρησης του συστήματος. Μόλις πραγματοποιηθεί η πρόσληψη, οι πληροφορίες εγγράφονται στην κατηγορία της δυσαρέσκειας-ευχαρίστησης και σε μνημονικές αναβιώσεις. Κατά τον Freud, η συνείδηση είναι ένα δεδομένο της ατομικής εμπειρίας. Η υποκειμενικότητα και οι αντιληπτικές διεργασίες που πραγματοποιούνται για το πως τελικά μεταφράζει η κάθε οντότητα τον εξωτερικό κόσμο, είναι αυτά που συγκροτούν κατά βάση τη συνείδηση.¹³

Το ασυνείδητο συγκροτείται κυρίως από απωθημένα, ενορμήσεις, φαντασιώσεις και παιδικές επιθυμίες που έχουν υποστεί καθήλωση. Το ασυνείδητο συνδέεται με την ενόρμηση και τα περιεχόμενά του είναι οι εκπρόσωποι των ενορμήσεων. Οι απωθημένες ενορμήσεις που υπάρχουν στο ασυνείδητο υφίσταντο με τη μορφή των παραστάσεων, οι οποίες είναι δύσκολο να καταστούν αντικείμενο της συνείδησης. Οι ασυνείδητες παραστάσεις κατά κύριο λόγο είναι τα λεγόμενα απωθημένα. Αυτά δημιουργούνται με μια συγκεκριμένη διαδικασία, με την *απόθεση*, όπου απόθεση είναι μηχανισμός άμυνας «με τον οποίο το υποκείμενο επιδιώκει να απωθήσει ως προς το ασυνείδητο ή να διατηρήσει σε αυτό αναπαραστάσεις (σκέψεις, εικόνες, αναμνήσεις) που συνδέονται με την ενόρμηση. Η απόθεση προκύπτει σε περιπτώσεις όπου η ικανοποίηση μιας ενόρμησης –η οποία είναι αυτή καθαυτή ικανή να επιφέρει ηδονή–, κινδυνεύει να προκαλέσει δυσαρέσκεια ως προς άλλες ψυχικές απαιτήσεις.»¹⁴ Ο Freud επισημαίνει ότι η απόθεση ουσιαστικά απομακρύνει τα ανεπιθύμητα συναισθήματα και τα διατηρεί στο ασυνείδητο. Επίσης υποστηρίζει ότι τα περιεχόμενα

¹¹Πρβλ. S. Freud, *Το ασυνείδητο*, Μτφρ. Ελένη Μυλωνά, Αθήνα, Εκδόσεις Ελληνική Παιδεία ΑΕ, 2016, σ. 9.

¹² J. Laplanche / J. – B. Pontalis, *Το λεξικό της Ψυχανάλυσης*, σ. 459

¹³ Πρβλ. Ό.π., σ. 459

¹⁴ J. Laplanche / J. – B. Pontalis, *Το λεξικό της Ψυχανάλυσης*, σ. 79

της συνείδησης στο μεγαλύτερο μέρος τους αποτελούνται από λανθάνουσες καταστάσεις, όμως εφόσον καταβληθεί προσπάθεια από το άτομο, είναι εφικτό οι καταστάσεις αυτές να μετατραπούν σε συνειδητές και να μπορέσουμε να τις περιγράψουμε ως τάσεις, αποφάσεις κ.λπ. και να μην μας είναι πλέον άγνωστες. Βέβαια σε ένα γενικότερο πλαίσιο προκύπτει μια δυσκολία στο να κατορθώσει το άτομο να παρατηρήσει τον εαυτό του και να συνδέσει τις πράξεις με την ψυχική του ζωή, είναι όμως εύκολο να παρατηρήσει τους άλλους και να αναγνωρίσει και να ερμηνεύσει σε αυτούς τις ψυχικές καταστάσεις. Επομένως, οδηγούμαστε στο συμπέρασμα ότι το άτομο μέσω της αυτοπαρατήρησης μπορεί να καταλήξει σε μια αναγνώριση συνειδητών και ασυνειδητών ψυχικών καταστάσεων όπου ένα μεγάλο μέρος αυτών φαίνεται ξένο ως προς τις γνωστές με εμάς ιδιότητες της συνείδησης. Στην πορεία αναγνώρισης των καταστάσεων αυτών η χρησιμοποίηση των αισθητήριων οργάνων είναι μονόδρομος, οι αισθήσεις μας, λοιπόν, είναι ο πρώτος οδηγός για την αντίληψη αρχικά του εξωτερικού και κατ' επέκταση και του εσωτερικού κόσμου. Βεβαίως οφείλουμε να μην ταυτιζόμαστε απόλυτα με το κάθε τι που ερμηνεύει ο νους ως συνειδητό, διότι μπορεί να υποπέσουμε σε σφάλμα, όπως στην περίπτωση που δεν υπάρχει άμεση σχέση της αντίληψης μιας ψυχικής διεργασίας με το αντικείμενο αυτής, επομένως απαιτείται προσεκτική και συνεχή αυτοπαρατήρηση.¹⁵

Το σημαντικό όμως που πρέπει να αναφερθεί είναι πως πραγματοποιείται η μετάβαση από το ένα σύστημα στο άλλο, δηλαδή από το ασυνείδητο στο συνειδητό. Κάθε ψυχική πράξη διανύει κάποιες φάσεις, ανάμεσα σε αυτές τις φάσεις πραγματοποιείται μια διεργασία που ονομάζεται λογοκρισία, η οποία είναι ουσιαστικά ένας τρόπος ελέγχου. Αρχικά κάθε ψυχική πράξη είναι ασυνείδητη και ανήκει στο σύστημα του ασυνειδήτου, εν συνεχεία κατά τον έλεγχο η ψυχική πράξη, εάν απορριφθεί από τη λογοκρισία, δεν περνάει στην επόμενη φάση, με αποτέλεσμα να παραμένει ασυνείδητη και να ονομάζεται απωθημένη. Εάν όμως περάσει επιτυχώς τον έλεγχο, μεταπηδά σε άλλη φάση δηλαδή στο προσυνειδητό στάδιο, και η πράξη ουσιαστικά μπορεί να γίνει συνειδητή, εφόσον βεβαίως πληροί κάποιες προϋποθέσεις θα γίνει αντικείμενο της συνείδησης. Επιπλέον υπάρχει και η πιθανότητα μια ψυχική παράσταση να υπάρχει ταυτόχρονα σε δύο σημεία και να μετακινείται εφόσον αυτό είναι επιτρεπτό από τη λογοκρισία, από τη μία κατάσταση στην άλλη.¹⁶ Το ζητούμενο όμως είναι πως επικοινωνούν αυτά τα δύο συστήματα μεταξύ τους. Το ασυνείδητο επηρεάζει μόνιμα το προσυνειδητό και είναι προσιτό στις διάφορες εκφάνσεις της ζωής. Σαφώς ό,τι υπάρχει στο προσυνειδητό προέρχεται από το ασυνείδητο και υπόκειται σε λογοκρισία πριν γίνει συνειδητό, υπάρχει όμως και περίπτωση ένα μέρος του προσυνειδητού να γίνει συνειδητό χωρίς λογοκρισία. Η μεταπήδηση από το ένα σύστημα στο άλλο πραγματοποιείται κυρίως σε μία νέα λογοκρισία κάθε φορά. Το θέμα που προκύπτει όμως είναι ότι στη συνείδηση συχνά παραμένουν άγνωστα τα ψυχικά απωθημένα όπως και ένα μέρος των διεργασιών που κυριαρχούν πάνω στο Εγώ μας. Στο ασυνείδητο εκτός από τις ψυχικές πράξεις υπάρχουν και εμπειρίες που προέρχονται από την εξωτερική αντίληψη. Δηλαδή είναι σαν να υπάρχουν δύο είδη ασυνειδήτου, όπου το

¹⁵ Πρβλ. S. Freud, *Το ασυνείδητο*, σ. 10-16

¹⁶ Πρβλ. σ. 17-22

ένα είναι μη αποδεκτό στην συνείδηση και το άλλο μπορεί να φτάσει στη συνείδηση λόγω των διεγέρσεων.¹⁷

Επίσης ξεχωριστή σημασία έχουν τα ασυνείδητα συναισθήματα, καθώς εκτός από συνειδητές και ασυνείδητες παραστάσεις υπάρχουν ασυνείδητες αισθήσεις, συναισθήματα και αισθήματα. Ένα συναίσθημα μπορεί να γίνει αντιληπτό από τον άνθρωπο, αλλά να αγνοηθεί. Η συναισθηματική διεγερση που προκύπτει δεν είναι ποτέ ασυνείδητη αλλά μόνο η παράσταση που προκύπτει από αυτήν, καθώς έχει απωθηθεί. Το συναίσθημα είτε υφίσταται ως έχει, είτε τροποποιείται, είτε καταπνίγεται. Η καταπίεση ενός συναισθήματος είναι ο στόχος της απώθησης. Εάν επιτευχθεί η αναστολή ανάπτυξης ενός συναισθήματος, τα συναισθήματα τα οποία θα επανέλθουν στο προσκήνιο μετά τη διόρθωση της διεργασίας της απώθησης τα ονομάζουμε ασυνείδητα συναισθήματα.¹⁸

Συνοψίζοντας, το ασυνείδητο είναι ένας ψυχικός μηχανισμός, τον οποίο ο άνθρωπος δεν δύναται να γνωρίσει πλήρως. Το ασυνείδητο είναι γεμάτο από επιθυμίες που δεν πραγματοποιήθηκαν, από απαγορευμένες σεξουαλικές επιθυμίες ή εμπειρίες, από καταπιεσμένα συναισθήματα, από άσχημες και αφόρητες εμπειρίες. Όπου όλα αυτά κάθε φορά διαφεντεύουν την ανθρώπινη ζωή, μπορεί να δημιουργούν από ένα απλό άγχος μέχρι διάφορες νευρώσεις. Επιπλέον μπορεί να υπάρχουν ασυνείδητες καθημερινές πράξεις που επαναλαμβάνονται, χωρίς να μπορούμε να δώσουμε εξήγηση, γεγονός που μας διαβεβαιώνει ότι είναι άμεσα συνδεδεμένες με το ασυνείδητο, καθώς συνειρμικά κάτι ή κάποιος μου θυμίζει κάτι άλλο, που γνωρίζω πως δεν μου αρέσει. Ακόμη έχει παρατηρηθεί ότι μια πράξη, ένα φαινομενικά απλό γεγονός, μια στιγμιαία αντίδραση ή μια άσχημη συναισθηματική εμπειρία η οποία ήταν υπερβολικά ισχυρή στην παιδική ηλικία, είναι πιθανό να προκαλέσει ένα συναίσθημα το οποίο να καταγραφεί στον ανθρώπινο ψυχισμό και ταυτόχρονα να δοθεί μια συγκεκριμένη ερμηνεία για αυτό, και κατ' επέκταση να επηρεάσει ασυνείδητα τη συμπεριφορά αργότερα και στην ενήλικη ζωή. Με άλλα λόγια μια εκ των υστέρων ερμηνεία ριζώνεται βαθιά ως τραύμα και διαμορφώνει την προσωπικότητα του ατόμου και ταυτοχρόνως επηρεάζει τη ζωή του, έτσι το άτομο αποφεύγει κάθε τι που μπορεί να του ανακαλέσει αυτή την τραυματική μνήμη και είναι κάτι που κάνει χωρίς να είναι βέβαιο, ότι το συνειδητοποιεί κάθε φορά.¹⁹

1.2 Δεύτερη τοπική θεωρία

Ο Freud μετά το 1920 προχωρά σε ανασχηματισμό της θεωρίας του ψυχικού οργάνου αναπτύσσοντας ένα πιο μεθοδικό μοντέλο της ψυχανάλυσης, το οποίο αναγνωρίζεται ως *Δεύτερη Τοπική* θεωρία, εισάγοντας νέες έννοιες και κατ' επέκταση νέες τοπικές

¹⁷ Πρβλ. S.Freud, *Το ασυνείδητο*, σ. 43-8

¹⁸ Πρβλ. σ. 25-6

¹⁹ Πρβλ. David Stafford-Clark, *What Freud really said*, Made and printed in Great Britain, 1965, σ. 22-80

διακρίσεις. Το *Αυτό* (*Das Es*), το *Υπερεγώ* (*Überich*) και το *Εγώ* (*Das Ich*). Τα τρία ψυχικά τμήματα *Αυτό*, *Υπερεγώ*, *Εγώ*, (όπως συμβαίνει και με τα συστήματα της Πρώτης Τοπικής) είναι κατά βάση σχηματικά και, επομένως, δεν θεωρούνται ως συγκεκριμένες ανεξάρτητες ενότητες που έχουν πραγματική υπόσταση, αλλά ως συστήματα λειτουργιών στενά διασυνδεδεμένα μεταξύ τους. Ταυτόχρονα ο Freud εισάγει και την έννοια του *Οιδιπόδειου Συμπλέγματος*. Το Οιδιπόδειο σχετίζεται με τις εχθρικές επιθυμίες που αισθάνεται το παιδί για τους γονείς του και αναπτύσσεται κυρίως από την ηλικία των τριών έως πέντε ετών. Πιο συγκεκριμένα το αρσενικό παιδί αναπτύσσει μια επένδυση αντικειμένου για τη μητέρα, όπου τρόπον τινά νιώθει κάποιες σεξουαλικές επιθυμίες οι οποίες σιγά σιγά ενδυναμώνονται και αυτό έχει ως αποτέλεσμα να αντιλαμβάνεται την ύπαρξη του πατέρα ως εμπόδιο για την πραγμάτωση αυτών των επιθυμιών με αποτέλεσμα να θέλει να τον παραμερίσει για να πάρει τη θέση του, έτσι, λοιπόν, δημιουργείται το Οιδιπόδειο. Ακόμη και αν αυτό λυθεί πάντα αφήνει κατάλοιπα.²⁰ Να επανέλθουμε όμως στην Δεύτερη Τοπική και να προβούμε σε αποσαφήνιση των όρων, αρχικά :«το *Αυτό* συγκροτεί τον ενορμητικό πόλο της προσωπικότητας. Τα περιεχόμενά του, ψυχική έκφραση των ενορμήσεων, είναι ασυνείδητα, ένα μέρος τους κληρονομικά και έμφυτα, το υπόλοιπο απωθημένα και επίκτητα.»²¹ Εν συνεχεία «το *Υπερεγώ* σύμφωνα με τον Freud είναι ο λογοκριτής του *Εγώ*. Η ηθική συνείδηση, η αυτοπαρατήρηση και ο σχηματισμός των ιδανικών είναι λειτουργίες του υπερεγώ. Ορίζεται ως κληρονόμος του Οιδιπόδειου συμπλέγματος και συγκροτείται μέσω των γονεϊκών απαιτήσεων και απαγορεύσεων.»²² Τέλος, «το *Εγώ* από τοπική άποψη βρίσκεται σε μια σχέση εξάρτησης τόσο απέναντι στις διεκδικήσεις του *Αυτό* όσο και απέναντι στις επιταγές του *Υπερεγώ* και τις απαιτήσεις της πραγματικότητας. Από δυναμική άποψη αντιπροσωπεύει κυρίως τον αμυντικό πόλο της προσωπικότητας. Διακινεί μια σειρά από μηχανισμούς άμυνας μέσω της αντίληψης ενός δυσάρεστου συναισθήματος. Από οικονομική άποψη εμφανίζεται ως παράγοντας σύνδεσης των ψυχικών διαδικασιών.»²³

Ο Freud προβαίνει σε μια περιγραφή του συστήματος η οποία έχει ως εξής: ο άνθρωπος είναι ένα ψυχικό *Αυτό*, άγνωστο και ασυνείδητο και στην επιφάνειά του κάθεται το *Εγώ* το οποίο για να αναπτυχθεί αλλά και να διαφοροποιηθεί από το *Αυτό* χρειάστηκε να διαδραματίσει σημαντικό ρόλο το σύστημα της Αντίληψης και ταυτόχρονα η επίδραση του εξωτερικού κόσμου. Παράλληλα όμως εμφανίζεται το Απωθημένο στο οποίο το *Εγώ* αντιστέκεται με αποτέλεσμα να υπάρχει διαχωρισμός μεταξύ τους. Υπάρχει όμως τελικά πιθανότητα να βρεθεί μια δίοδος επικοινωνίας για το *Εγώ* και το Απωθημένο μέσω του *Αυτό* και η αρχή της ευχαρίστησης προσπαθεί να επικρατήσει. Το *Εγώ* όμως προσπαθεί να κυριαρχήσει και να περάσουμε στην αρχή της πραγματικότητας. Απλοποιώντας θα λέγαμε ότι υπάρχει μια σύγκρουση ανάμεσα

²⁰Πρβλ. Sigmund Freud, *Το Εγώ και το Αυτό*, Μτφρ. Δανάη Παναγιωτοπούλου, Αθήνα, Εκδόσεις Πλέθρον, 2008, σ. 54-5

²¹ J. Laplanche / J. – B. Pontalis, *Το λεξιλόγιο της Ψυχανάλυσης*, σ. 106

²²Ο.π., σ. 511

²³Ο.π., σ. 144

στο Εγώ και στο Αυτό για το ποιο θα κυριαρχήσει τελικά, όπου το Εγώ αντιπροσωπεύει τη λογική και τη σύνεση και το Αυτό τα πάθη.²⁴

Με την αναθεώρηση της θεωρίας προέκυψαν και κάποιες διαφορές. Αρχικά το ασυνείδητο στην πρώτη τοπική θεωρία συμπίπτει με το απωθημένο, στη δεύτερη τοπική θεωρία το Αυτό είναι ουσιαστικά σαν να αντικαθιστά το ασυνείδητο και να επικαλύπτει τα ίδια περιεχόμενα που επικάλυπτε το σύστημα Ασυνείδητο, αλλά όμως όχι το σύνολο του ασυνείδητου ψυχισμού. Επίσης εντοπίζεται διαφοροποίηση όσον αφορά τις ενορμήσεις, στην πρώτη θεωρία η άμυνα κινητοποιούνται με την αντίθεση μεταξύ σεξουαλικών ενορμήσεων (libido του αντικειμένου) και ενορμήσεων του Εγώ (libido του Εγώ), στη δεύτερη θεωρία κυριαρχεί η αντίθεση ανάμεσα στις ενορμήσεις ζωής (έρωτας) και ενορμήσεις θανάτου (ορμή του θανάτου). Με την αλλαγή αυτή η άμυνα ορίζεται ως ενορμητικός πόλος της προσωπικότητας. Άμυνα είναι ένα σύνολο ενεργειών, κατά βάση ένας μηχανισμός ο οποίος δρα ασυνείδητα και τίθεται σε εφαρμογή από το Εγώ, όταν θέλει να προστατευτεί από την ανεξέλεγκτη τάση του Αυτό να επιτρέψει την εξωτερίκευση δυσάρεστων συναισθημάτων, τα οποία θα διαταράξουν την ισορροπία του και θα του προκαλέσουν οδύνη. Επιπλέον στη δεύτερη θεωρία τα όρια ανάμεσα στο Εγώ, στο Αυτό και το Υπερεγώ δεν είναι αυστηρά, είναι διαπερατά, καθώς αναμειγνύονται και επικοινωνούν συνεχώς μεταξύ τους, ενώ στην πρώτη θεωρία υπήρχε λογοκρισία ανάμεσα στο ασυνείδητο, στο προσυνειδητό και το συνειδητό.²⁵

Όσον αφορά το Εγώ μιλούσε για αυτό ο Freud από τα πρώτα του γραπτά. Κυρίως εννοώντας την προσωπικότητα στο σύνολό της, εντοπίζοντάς το στην πρώτη τοπική θεωρία πέρα από το σύστημα προσυνειδητό-συνειδητό, και παρατήρησε ότι το Εγώ είναι μια συνάθροιση παραστάσεων. Στη συνέχεια με τη νέα του θεωρία δίνει στο Εγώ πρωταγωνιστικό ρόλο. Το περιγράφει ως μια οργάνωση νευρώνων με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά και ταυτόχρονα θεωρεί ότι δεν αποτελεί το σύνολο του ψυχικού οργάνου, αλλά μέρος του σε βαθμό που η σχέση του Εγώ με το άτομο είναι προνομιακή σε σχέση με τη βιολογική και την ψυχική του διάσταση. Το Εγώ με την Δεύτερη τοπική αποκτά πια από τεχνική άποψη μια πιο αυστηρή ψυχαναλυτική σημασία. Η συνείδηση πλέον είναι ο πυρήνας του Εγώ, οι λειτουργίες που ανήκουν στο προσυνειδητό συγχωνεύονται στο εσωτερικό του Εγώ, αλλά στο μεγαλύτερο μέρος του το Εγώ παραμένει ασυνείδητο. Αναφέροντας ενδεικτικά κάποιες λειτουργίες όπως η αντίληψη και η έλλογη σκέψη ή οι διάφορες άμυνες όπως η εκλογίκευση που αναπτύσσει το άτομο, ο Freud υποστηρίζει ότι το Εγώ είναι ένας διαμεσολαβητής, δηλαδή μεσολαβεί ανάμεσα στον κόσμο και το Αυτό, έτσι ώστε να καταστήσει το Αυτό υπάκουο απέναντι στον κόσμο. Το Εγώ ουσιαστικά αντιπροσωπεύει την πραγματικότητα και έχει ως σκοπό να κυριαρχήσει στις ενορμήσεις, είναι το παράγωγο των σωματικών αισθήσεων.²⁶ Η αρχή της ηδονής αντικαθίσταται σε αρχή της πραγματικότητας. Η αρχή της ηδονής ωθεί το άτομο σε μια επιτακτική και άμεση ικανοποίηση των επιθυμιών του

²⁴ Πρβλ. Sigmund Freud, *Το Εγώ και το Αυτό*, σ. 44-5

²⁵ Πρβλ. J. Laplanche / J. – B. Pontalis, *Το λεξικό της Ψυχανάλυσης*, σ. 107-8

²⁶ Πρβλ. J. Laplanche / J. – B. Pontalis, *Το λεξικό της Ψυχανάλυσης*, σ. 146-155

και μπορεί να αποβεί έως και επικίνδυνη για το ίδιο το άτομο. Υπάρχει όμως περίπτωση να ανασταλεί και αυτό είναι εφικτό εφόσον επιδράσουν οι ενορμήσεις αυτοσυντήρησης του Εγώ, και έτσι αντικαθίσταται από την αρχή της πραγματικότητας, η οποία στην ουσία αποτελεί τον ρυθμιστή της ψυχικής λειτουργίας. Σε αυτή την περίπτωση η αρχή της πραγματικότητας επιβάλλει την αναβολή της ικανοποίησης και την προσωρινή ανοχή της δυσαρέσκειας που προκύπτει λόγω της αναβολής αυτής.²⁷

Τέλος, «ο σχηματισμός του Υπερεγώ σχετίζεται με την παρακμή του οιδιπόδειου συμπλέγματος: το παιδί παραιτείται από την ικανοποίηση των οιδιπόδειων επιθυμιών του, που επιβάλλει η απαγόρευση, μετατρέπει την επένδυσή του στους γονείς σε ταύτιση με τους γονείς και εσωτερικεύει την απαγόρευση.»²⁸ Το αποτέλεσμα είναι ότι μέσω αυτών των απαγορεύσεων, δεν κατορθώνει εν τέλει να αποκτήσει ανεξαρτησία, και αυτό έχει αντίκτυπο και στις μετέπειτα πολιτιστικές και κοινωνικές απαιτήσεις της ζωής όπως την εκπαίδευση, την ηθική και τη θρησκεία.²⁹ Συνοψίζοντας, το Εγώ δύναται να είναι συνειδητό ή ασυνειδητό, όταν είναι συνειδητό είναι πρωτίστως ένα σωματικό Εγώ και τελεί υπό την επιρροή της αντίληψης. Το Αυτό αντιπροσωπεύει τα πάθη, τις ορμές που ζητούν ικανοποίηση, όπου το Εγώ αναλαμβάνει τη ρύθμιση των απαιτήσεων του Αυτό με τη βοήθεια του συστήματος της συνείδησης, για να ικανοποιηθούν οι ορμές με ακίνδυνο τρόπο. Από την άλλη μεριά το Υπερεγώ είναι ο εκπρόσωπος των σχέσεων με τους γονείς μας, έχει μέσα του την ηθική, δηλαδή τι είναι καλό ή κακό να εκπληρωθεί, είναι οι αξίες και είναι κατά κάποιο τρόπο η εσωτερική φωνή που μας λέει ότι δεν μπορούν να εκπληρωθούν όλες μας οι επιθυμίες και ότι αυτό οφείλουμε να το αποδεχθούμε. Το Υπερεγώ ουσιαστικά χαλινάγωγεί το Αυτό, προτρέπει τις ορμές να αναβάλλουν την ικανοποίησή τους και αν κρίνεται απαραίτητο να τροποποιήσουν τους σκοπούς τους ή και να παραιτηθούν από την ικανοποίηση αυτή. Επομένως, όταν υπάρχει μια ιδανική σχέση ανάμεσα στο Εγώ και στο Αυτό δεν διαπιστώνεται νευρική διαταραχή, αλλά όταν το Εγώ είναι αδύναμο, διαταράσσεται αυτή η σχέση με αποτέλεσμα να δημιουργούνται οι διάφορες νευρώσεις. Άρα η ψυχανάλυση πρέπει να διεισδύσει στα άδυτα του ασυνειδήτου, για να μπορέσει να τις θεραπεύσει.

1.3 Η Ερμηνεία των Ονείρων

Στην προσπάθεια κατανόησης του ασυνειδήτου ο Freud αξιοποίησε την ερμηνεία και την ανάλυση των ονείρων. Έγραψε μια πραγματεία για τα όνειρα και δημοσιεύτηκε το 1899 με τίτλο «Η Ερμηνεία των Ονείρων». Σαφώς δεν ήταν ο πρώτος που ασχολήθηκε με τα όνειρα, καθώς γίνονται αναφορές σε αυτά και είναι αξιοποιήσιμα και από αρχαίους φιλοσόφους, αλλά ο Freud ήταν αυτός που προχώρησε περαιτέρω στην ανάλυσή τους. Σύμφωνα με τον Freud, το όνειρο είναι αποτέλεσμα μιας ψυχικής

²⁷ Πρβλ. S.Freud, *Πέραν της Αρχής της Ηδονής*, Μτφρ. Νίκη Μυλωνά, Αθήνα, Εκδόσεις Ελληνική Παιδεία ΑΕ, 2011, σ. 11

²⁸ J. Laplanche / J. – B. Pontalis, *Το λεξικό της Ψυχανάλυσης*, σ. 512

²⁹ Πρβλ. 'Ο.π., σ. 512

δραστηριότητας, που κατά κάποιο τρόπο μεταφέρει τον άνθρωπο σε έναν άλλο κόσμο έχοντας τους δικούς του κανόνες για να συνδεθεί με την πραγματικότητα. Δίνοντας ένα σύντομο ορισμό, υποστήριξε ότι «το όνειρο είναι η (μεταμφιεσμένη) εκπλήρωση μιας (καταπιεσμένης, απωθημένης) επιθυμίας.»³⁰ Πάνω σε αυτόν βέβαια τον ορισμό, οποίος τέθηκε υπό αμφισβήτηση γεννήθηκαν ερωτήματα του τύπου πώς ένα οδυνηρό όνειρο, όπως ο εφιάλτης, ή πως σε ένα ξεκάθαρο όνειρο όπου μέσα σε αυτό ματαιώνεται μια επιθυμία, δύναται να εμπεριέχουν την εκπλήρωση κάποιας επιθυμίας. Ο Freud στην *Ερμηνεία των Ονείρων* αναλύοντας ενδελεχώς όνειρα δικά του, φίλων του και ασθενών του, κατόρθωσε να αποδείξει την εγκυρότητα του ορισμού του. Φερ' ειπείν μια ματαιωμένη επιθυμία μέσα σε ένα όνειρο δεν πραγματοποιήθηκε, διότι μέσα στο ίδιο το όνειρο εκπληρώθηκε μια άλλη επιθυμία πιο ισχυρή, όπως επίσης ένα οδυνηρό όνειρο, εφόσον αναλυθεί διεξοδικά θα αποδειχθεί ότι σ' αυτό ο άνθρωπος ασυνείδητα επιθυμεί ή να αναβιώσει μια παρελθοντική εικόνα και να την ξαναζήσει τρόπον τινά στον ονειρικό κόσμο είτε να εκπληρώσει μια επιθυμία, που δεν θυμόταν καν ότι είχε εκφράσει στο παρελθόν. «Κάθε άνθρωπος έχει επιθυμίες που δεν θέλει να ανακοινώσει σε άλλους, αλλά και επιθυμίες που δεν θέλει να ομολογήσει ούτε στον εαυτό του.»³¹ Άλλωστε το όνειρο υφίσταται κάποιας μορφής παραμόρφωση, επομένως πολλές επιθυμίες είναι συγκεκαλυμμένες και είναι σαφέστατα δύσκολο να εντοπισθούν. Η παραμόρφωση του ονείρου δημιουργεί δύο επίπεδα στο όνειρο, τα όνειρα έχουν έκδηλο περιεχόμενο και λανθάνον περιεχόμενο. Έκδηλο περιεχόμενο είναι το προϊόν της διεργασίας του ονείρου δηλαδή το όνειρο αυτό καθαυτό όπως εμφανίζεται στον ονειρευόμενο. Ενώ το λανθάνον περιεχόμενο αντιπροσωπεύει ότι είναι καταβυθισμένο στο ασυνείδητο (κυρίως επιθυμίες, σκέψεις, αναμνήσεις) και αποτελεί την ερμηνεία του ονείρου. Το έκδηλο περιεχόμενο θεωρείται η ατελής εκδοχή του ονείρου ενώ το λανθάνον είναι η πλήρης εκδοχή.³² Ο Freud μας υπενθυμίζει ότι «οι ασυνείδητες επιθυμίες είναι πάντα εν κινήσει καθώς στο ασυνείδητο τίποτα δεν λήγει, τίποτα δεν περνά, τίποτα δεν λησμονείται.»³³

Και εδώ είναι ένα καίριο σημείο να τονίσουμε την αξία του παρελθόντος και πιο συγκεκριμένα της μνήμης για τη διαμόρφωση του ονειρικού περιεχομένου. Τα βιώματα είναι αυτά που δίνουν τροφή στο ονειρικό υλικό. Έχει παρατηρηθεί ότι το όνειρο μαρτυρεί πως ο άνθρωπος έχει γνώσεις και αναμνήσεις που ο ίδιος σε εγρήγορση θεωρεί ότι δεν τις κατέχει. Για κάποιο λόγο τις έχει απωθήσει από τη μνήμη του, ίσως διότι δεν τις θεωρεί σημαντικές, αλλά αυτά τα ξεχασμένα κατά τα άλλα στοιχεία είναι παρόντα στο όνειρο και διαδραματίζουν τον δικό τους ρόλο στο ονειρικό περιεχόμενο. Μια από τις πηγές που αντλεί το όνειρο για το υλικό του είναι η παιδική ζωή. Γεγονότα και καταστάσεις της παιδικής ζωής, που είναι θαμμένα στην λήθη ηθελημένα ή μη ηθελημένα έρχονται ξανά στο φως μέσα στο όνειρο. Εκτός όμως από τον ρόλο της παιδικής ζωής, εξίσου σημαντική είναι και η πρόσφατη μνήμη, δηλαδή ένα ομαλό

³⁰ Sigmund Freud, *Η Ερμηνεία των Ονείρων*, Μτφρ. Βασίλης Πατσογιάννης, Αθήνα, Εκδόσεις Πλέθρον, 2018, σ. 152

³¹ Sigmund Freud, *Η Ερμηνεία των Ονείρων*, σ. 152

³² Πρβλ. J. Laplanche / J. – B. Pontalis, *Το λεξικό της Ψυχανάλυσης*, σ. 282-3

³³ Sigmund Freud, *Η Ερμηνεία των Ονείρων*, σ. 475

όνειρο αντλεί το υλικό του από τις εντυπώσεις των τελευταίων ημερών. Η μνήμη όμως στο όνειρο έχει μια ακατανόητη ιδιομορφία, στο πως πραγματοποιείται η επιλογή του αναπαραχθέντος υλικού, καθώς κάτι που θεωρείται αξιομνημόνευτο στην εν γερήγόρσει ζωή είναι πιθανό να μην το συναντήσουμε στο όνειρο, αντιθέτως μια αδιάφορη λεπτομέρεια των προηγούμενων ημερών μπορεί να παίζει τον ρόλο της μέσα στο ονειρικό υλικό.³⁴ «Η συμπεριφορά της ονειρικής μνήμης μας μαθαίνει ότι τίποτα απ' όσα κατείχε το πνεύμα μας κάποτε, δεν μπορεί να χαθεί, ή όπως το διατυπώνει ο Ντελμπέφ, ότι κάθε εντύπωση, ακόμη και η πλέον ασήμαντη, αφήνει ένα ανεξίτηλο ίχνος, ικανό επ' άπειρον να επανεμφανιστεί.»³⁵

Ένα βασικό όμως ερώτημα, που αφορά τα όνειρα, είναι ποιες είναι οι πηγές και τα ερεθίσματά τους. Οι πηγές των ονείρων είναι τέσσερις: 1)Εξωτερική (αντικειμενική) αισθητήρια διέγερση, 2)εσωτερική (υποκειμενική) αισθητήρια διέγερση, 3) εσωτερικό (οργανικό) σωματικό ερέθισμα, 4) καθαρά ψυχικές πηγές ερεθισμάτων.³⁶ Κατά τη διάρκεια του ύπνου η ψυχή δεν παύει να βρίσκεται σε επαφή με τον εξωτερικό κόσμο. Αυτό ουσιαστικά σημαίνει ότι οποιοδήποτε απλό ερέθισμα, όπως φερ' ειπείν ακόμη και η αλλαγή στάσης την οποία δύναται ο άνθρωπος να νιώσει σαν ένα απλό άγγιγμα, είναι ικανό να προκαλέσει ένα ερέθισμα και να αναγνωρισθεί ως πηγή ονείρου. Επίσης, έχει παρατηρηθεί ότι εάν ένα εσωτερικό ζωτικό όργανο πάσχει, παράδειγμα να είναι κάποιος καρδιοπαθής, αυτό είναι από μόνο του ικανό να προκαλέσει ένα όνειρο άγχους. Κατ' επέκταση για να συνοψίσουμε ποιες είναι οι πηγές του ονείρου, εκτός από τα βιώματα του παρελθόντος και τα πρόσφατα γεγονότα των τελευταίων ημερών, τα εξωτερικά ερεθίσματα αλλά και τα ερεθίσματα των εσωτερικών οργάνων, μπορούν αντίστοιχα να διαδραματίσουν το ρόλο τους στην τελική διαμόρφωση της εικόνας του ονείρου. Όλα μαζί ταυτόχρονα ή το καθένα ξεχωριστά είναι αφορμές, για να πλαστεί μια ονειρική εικόνα.

Το όνειρο για να οδηγηθεί στην τελική του μορφή χρειάζεται μια συγκεκριμένη διαδικασία. Αυτή ονομάζεται *διεργασία του ονείρου* όπου είναι «το σύνολο των ενεργειών που μεταμορφώνουν τα υλικά του ονείρου (σωματικά ερεθίσματα, ημερήσια κατάλοιπα, σκέψεις ονείρου) σε ένα προϊόν: το έκδηλο όνειρο. Η παραμόρφωση είναι συνέπεια αυτής της διεργασίας. Το ψυχικό έργο κατά τον σχηματισμό του ονείρου υποδιαιρείται σε δύο διεργασίες: την παραγωγή των σκέψεων του ονείρου και τη μεταμόρφωσή τους σε έκδηλο περιεχόμενο του ονείρου. Η μεταμόρφωση αυτή αποτελεί τη διεργασία του ονείρου υπό τη στενή της έννοια και ο Φρόυντ ανέλυσε τους τέσσερις μηχανισμούς της: *Verdichtung* (συμπύκνωση), *Verschiebung* (μετάθεση), *Rucksicht auf Darstellbarkeit* (αξίωση εικαστικότητας-απεικόνιση), και *sekundäre Bearbeitung* (δευτερογενής επεξεργασία).»³⁷ Ο πρώτος μηχανισμός είναι η συμπύκνωση, η οποία σχετίζεται με την ασυνείδητη σκέψη και έχει από τη μία ως διεργασία την παράλειψη στοιχείων του λανθάνοντος περιεχομένου του ονείρου, και

³⁴ Πρβλ. Sigmund Freud, *Η Ερμηνεία των Ονείρων*, σ. 33-4

³⁵ 'Ο.π., σ. 34-5

³⁶ Πρβλ. σ. 37

³⁷ J. Laplanche / J. – B. Pontalis, *Το λεξικό της Ψυχανάλυσης*, σ. 131-2

από την άλλη να συγκεντρώνει πολλά και διαφορετικά στοιχεία σε ένα. Το όνειρο με τη διεργασία της συμπύκνωσης μπορεί να είναι σύντομο και λακωνικό, αντιθέτως οι ονειρικές σκέψεις κάθε άλλο παρά λακωνικές είναι. Συχνά το άτομο έχει την αίσθηση ότι τα όνειρά του διήρκεσαν όλη την νύχτα αλλά ότι ξεχνά το μεγαλύτερο μέρος όλων αυτών που ονειρεύτηκε.³⁸ Συνεχίζουμε με τον δεύτερο μηχανισμό, την μετάθεση, όπου είναι ο μηχανισμός κατά τον οποίο τα πιο σημαντικά στοιχεία του λανθάνοντος περιεχομένου απεικονίζονται στο έκδηλο περιεχόμενο σαν ελάχιστονες λεπτομέρειες, με άλλα λόγια τα ουσιώδη στο όνειρο παρουσιάζονται ως δευτερεύοντα και το φαινομενικά ασήμαντο παίρνει άλλες διαστάσεις. Αυτό που συμβαίνει είναι να υπάρχει μια διάσταση ανάμεσα στο ονειρικό περιεχόμενο και τις ονειρικές σκέψεις, άλλο σκέφτομαι και άλλο βλέπω τελικά. Το όνειρο αποδίδει μια παραποιημένη μορφή μέσα από το ασυνείδητο, καθώς οι εικόνες υπόκειντο ταυτόχρονα και σε λογοκρισία, λειτουργεί με αυτό τον τρόπο η ψυχική άμυνα του ατόμου. Η ονειρική μετάθεση και η ονειρική συμπύκνωση είναι οι κύριες λειτουργίες της ονειρικής διαμόρφωσης.³⁹ Ο τρίτος μηχανισμός είναι η απεικόνιση, όπου οι σκέψεις του ονείρου πρέπει να μεταμορφωθούν και να γίνουν εικόνες. Το όνειρο θα επιλέξει μια σκέψη η οποία δύναται να αποδοθεί οπτικά. Μια αφηρημένη έννοια πρέπει να βρει μια λέξη που να συνδέεται με μια συγκεκριμένη εικόνα, η οποία πρέπει να είναι ικανή να αποδώσει το κρυφό της νόημα. Πολλές φορές βέβαια οι εικόνες του ονείρου μπορεί να φαίνονται ευρηματικές ή παράλογες, αλλά όπως έχουμε ήδη τονίσει ο ονειρικός κόσμος δεν ακολουθεί τους κανόνες της λογικής, άλλωστε αυτό είναι που τον κάνει ξεχωριστό.⁴⁰ Στην απεικόνιση σημαντικό ρόλο διαδραματίζει και η παλινδρόμηση καθώς μια ονειρική εικόνα έχει τη ρίζα στην παιδική ηλικία και προσπαθεί να ξαναζωντανέψει στο παρόν, γεγονός που η συνείδηση το αγνοεί. «Τα όνειρα αποτελούν, λοιπόν, υποκατάστατα παιδικών σκηνών, οι οποίες με τη μετατόπιση που υφίστανται προς κάτι πιο πρόσφατο τροποποιούνται. Επειδή οι παιδικές σκηνές δεν μπορούν να ξαναγίνουν πραγματικότητα, πρέπει να αρκεσθούν σε απλές επανεμφανίσεις με τη μορφή ονείρων.»⁴¹ Τέλος, η δευτερογενής επεξεργασία είναι η αναψηλάφηση του περιεχομένου του ονείρου, με την οποία επιδιώκεται να αποκτήσει τη μορφή ενός σχετικά λογικού και κατανοητού σεναρίου. Η δευτερογενής επεξεργασία είναι αυτή που αναδιατάσσει και αναδιαμορφώνει το υλικό του ονείρου. Κάποια όνειρα έχουν υποστεί βαθιά επεξεργασία, για να έχουν νόημα και να μην είναι εντελώς παράλογα, γεγονός που δεν απαντά βέβαια συχνά.⁴²

Συνοψίζοντας, μπορούμε να προβούμε και σε κάποιες άλλες παρατηρήσεις για τα όνειρα. Αρχικά έχει παρατηρηθεί ότι όταν ξυπνάμε δεν θυμόμαστε το όνειρο ακέραιο αλλά ακρωτηριασμένο, και ίσως να έχουμε λησμονήσει και τα σημαντικότερα στοιχεία του πολλές φορές. Έχουμε την αίσθηση ότι είδαμε πολλά περισσότερα, αλλά δεν μπορούμε να θυμηθούμε τι είδαμε τελικά. Η λησμοσύνη του ονείρου είναι

³⁸ Πρβλ. Sigmund Freud, *Η Ερμηνεία των Ονείρων*, σ. 247

³⁹ Πρβλ. σ. 267-9

⁴⁰ Πρβλ. σ. 281

⁴¹ J. Laplanche / J. – B. Pontalis, *Το λεξικό της Ψυχανάλυσης*, σ. 65

⁴² J. Laplanche / J. – B. Pontalis, *Το λεξικό της Ψυχανάλυσης*, σ. 405

αναπόφευκτη, παρόλη την προσπάθεια διατήρησής του στη μνήμη. Επίσης, όταν προσπαθούμε να αναπαράγουμε το όνειρο, το παραμορφώνουμε μιας και το όνειρο έχει υποστεί επεξεργασία λόγω της λογοκρισίας του ονείρου και αυτό είναι ένα γεγονός, που δύναται να εμποδίσει την ξεκάθαρη ερμηνεία του ονείρου, και θα πρέπει να υπερβούμε τις εσωτερικές αντιστάσεις για να φτάσουμε στην ερμηνεία του. Τα όνειρα της ίδιας νύχτας πρέπει να αντιμετωπίζονται ως όλον, αλλά και τα όνειρα που εμφανίζονται επί βδομάδες ή και μήνες έχουν μια κοινή βάση και πρέπει να ερμηνεύονται βάσει της συνάφειας που τα δένει, καθώς κάποιο κοινό μήνυμα έχουν να πουν στον ονειρευόμενο.⁴³

Ο Freud υποστήριξε πως το όνειρο είναι εκπλήρωση επιθυμίας, η οποία άλλες φορές είναι πρόδηλη και άλλες φορές είναι κρυμμένη λόγω της λογοκρισίας του ονείρου. Αναρωτήθηκε από πού κατάγεται η επιθυμία, η οποία κάθε φορά πραγματώνεται στο όνειρο, εντοπίζοντας την αντίθεση μεταξύ της ημερήσιας ζωής, που έχει περάσει στη σφαίρα του συνειδητού, και μιας νυχτερινής δραστηριότητας, που έχει παραμείνει ασυνείδητη. Κατέληξε σε τρεις πιθανούς παράγοντες, πρώτον, στην επιθυμία που γεννήθηκε κατά τη διάρκεια της ημέρας αλλά εξαιτίας κάποιων συνθηκών δεν πραγματοποιήθηκε, αυτό έχει ως αποτέλεσμα να παραμένει κατά την διάρκεια της νύχτας αναγνωρισμένη και απραγματοποίητη. Δεύτερον, είναι πιθανό να γεννήθηκε η επιθυμία μέσα στην ημέρα, αλλά να υπέστη απόρριψη και κατ' επέκταση να έχει μείνει όχι μόνο ανεκπλήρωτη αλλά και καταπιεσμένη. Και τέλος, να μην σχετίζεται καθόλου με την ημερήσια ζωή, αλλά να αφορά αποκλειστικά εκείνες τις επιθυμίες που μόνο μέσα στη νύχτα βρίσκουν πρόσφορο έδαφος για να δημιουργηθούν, καθώς κατορθώνουν να ξεφύγουν από την καταπίεση.⁴⁴ Πρέπει να επισημάνουμε εκ νέου ότι στα όνειρα που έχουν υποστεί παραμόρφωση η επιθυμία, η οποία προέρχεται από το ασυνείδητο δεν μπόρεσε ποτέ να γίνει αντιληπτή και κατ' επέκταση συνειδητή. Ο Freud κατέληξε στο συμπέρασμα ότι από μόνη της μια ανεκπλήρωτη ημερήσια επιθυμία δεν επαρκεί για να δημιουργηθεί ένα όνειρο και ότι χρειάζεται ενίσχυση και από άλλους παράγοντες για να διαμορφωθεί τελικά ένα όνειρο. Χαρακτηριστικά γράφει:

«Πιστεύω ότι η συνειδητή επιθυμία θα γίνει διεγερτικό ονείρου μόνο αν καταφέρει να αφυπνίσει μια συνάδουσα νοηματικά ασυνείδητη επιθυμία, μέσω της οποίας θα δυναμώσει. Θεωρώ ότι αυτές οι ασυνείδητες επιθυμίες, σύμφωνα με ενδείξεις αντλημένες από την ψυχανάλυση των νευρώσεων, είναι πάντα σε ετοιμότητα και ανά πάσα στιγμή ικανές να εκφραστούν, όταν τους δοθεί η ευκαιρία να σμίξουν με μια συνειδητή παρόρμηση, στην ασθενέστερη ένταση της οποίας θα μεταβιβάσουν τη δική τους υψηλή ένταση.»⁴⁵

Εν κατακλείδι αυτό που διαδραματίζει τον κύριο ρόλο στην ονειρική διεργασία είναι η μεμονωμένη ασυνείδητη σκέψη, η οποία εφόσον υποστεί επίδραση από το

⁴³ Sigmund Freud, *Η Ερμηνεία των Ονείρων*, σ. 425-434

⁴⁴ Πρβλ. σ. 455

⁴⁵ Sigmund Freud, *Η Ερμηνεία των Ονείρων*, σ. 456

προσυνειδητό θα δώσει το έναυσμα για να ξεκινήσει ένα όνειρο. Η παιδική επιθυμία είναι απαραίτητο κίνητρο για τη διαμόρφωση του ονείρου, ταυτόχρονα εξωτερικά-εσωτερικά ερεθίσματα και ημερήσιες σκέψεις είναι ικανά να παίζουν και αυτά το ρόλο τους στο ονειρικό περιεχόμενο. Το όνειρο παραμορφώνεται και ακρωτηριάζεται ταυτόχρονα από την ανάμνηση και απαιτείται η ανάλυσή του με ιδιαίτερη προσοχή για να οδηγηθούμε σε ορθά συμπεράσματα. Πολλές φορές το όνειρο είναι παράλογο και ανορθολογικό με έναν ευφυή τρόπο που μας εκπλήσσει παρόλο που προέρχεται από δομημένες λογικά σκέψεις, αλλά γνωρίζουμε ότι οι ασυνείδητες φαντασιώσεις συμβάλλουν σε αυτό. Τέλος, όπως επεσήμανε ο Freud «το όνειρο μας αποδεικνύει ότι το καταπιεσμένο εξακολουθεί να υπάρχει και στον ομαλό άνθρωπο και παραμένει ικανό να επιτελεί ψυχικές λειτουργίες. Το ίδιο το όνειρο είναι μια από τις εκφάνσεις αυτού του καταπιεσμένου.»⁴⁶

Κεφάλαιο Δεύτερο

Η ψυχαναλυτική προσέγγιση για το έργο του Leonardo da Vinci και του Michelangelo

2.1 Η τέχνη στον Freud

Ο Freud μέσα σε όλα αυτά που έχουμε αναφέρει ως τώρα διαπίστωσε ότι και η τέχνη έχει εξαιρετικό ενδιαφέρον να μελετηθεί, καθώς θεωρούσε ότι μέσω των έργων τέχνης και των εκφραστών της ήταν δυνατό να συμβάλλει στην έκφραση και στην κατανόηση

⁴⁶Sigmund Freud, *Η Ερμηνεία των Ονείρων*, σ. 497

της ανθρώπινης ψυχής. Έτσι έθεσε την τέχνη ως προνομιούχο χώρο της έρευνας του. Η γνώση που εμπεριέχεται στα έργα τέχνης αξιοποιήθηκε από τον πατέρα της ψυχανάλυσης, καθώς πίστευε ότι κάλλιστα μπορούσε να στηρίζει σε αυτά την ψυχαναλυτική του θεωρία, άλλωστε σύμφωνα με τον ίδιο στα έργα τέχνης βρίσκονται κρυμμένα τα μυστικά της ψυχικής ζωής των δημιουργών τους, μπορούσε μέσω της τέχνης να λάβει αποκαλυπτικές απαντήσεις για το τι συμβαίνει στο επίπεδο της ψυχικής λειτουργίας. Εμπλούτισε, λοιπόν, την ψυχαναλυτική του θεωρία με έννοιες και απόψεις για να ερμηνεύσει τον ανθρώπινο ψυχισμό, και συγκεκριμένα τον ψυχισμό του καλλιτέχνη.

Τι είναι όμως τέχνη; Η τέχνη από την προϊστορική ακόμη εποχή είναι ο εικονικός τρόπος του ομιλείν. Είναι η αναπαραγωγή της κοινωνίας. Είναι μια καθαρά αισθητική εμπειρία, η υποκειμενική άποψη μιας δραστηριότητας που στην πράξη γίνεται αντιληπτή μόνο από τις αισθήσεις. Η τέχνη είναι επικοινωνία, είναι η φωταγώγηση του είναι, είναι αυτό που μας συγκινεί και μας κάνει να απομακρυνόμαστε από την επιφάνεια των πραγμάτων. Είναι η συνειδητοποίηση της πνευματικότητας του ανθρώπου, το πέρασμα στην αιωνιότητα κερδίζοντας την αθανασία μέσα στη μνήμη των ανθρώπων.⁴⁷ Ο καλλιτέχνης νιώθει την ανάγκη να κοινωνικοποιήσει τα συναισθήματά του και τις αντιλήψεις του, δίνοντας σε αυτές καλλιτεχνική μορφή. Μέσω της χρήσης των υλικών και με την βοήθεια διαφόρων τεχνικών ο καλλιτέχνης προβαίνει στη μορφοποίηση όσων προαναφέραμε και με αυτό τον τρόπο γεννιέται το έργο τέχνης. Όπου έργο τέχνης είναι η πραγματοποίηση μιας ιδέας, είναι η έκφραση μιας ψυχικής λειτουργίας, είναι η έκφραση της ελεύθερης βούλησης του καλλιτέχνη, είναι στην ολότητά του η εκδήλωση του πνεύματος. Η τέχνη, λοιπόν, έχει ένα σημαντικό προορισμό να επιτελέσει και αυτό αποφάσισε να ανακαλύψει ο πατέρας της Ψυχανάλυσης. Ο Freud υποστήριξε ότι «ο καλλιτέχνης ζει σε ένα φανταστικό κόσμο και ότι τα έργα τέχνης αποτελούν μια φανταστική ικανοποίηση επιθυμιών.»⁴⁸ Ο Freud πίστευε ότι ψυχαναλύοντας τους καλλιτέχνες και τα έργα τους θα ήταν εφικτό να ανασυγκροτήσει την ιδιοσυστασία τους αλλά και τις απωθημένες επιθυμίες τους που είναι μέσα τους κρυμμένες.⁴⁹

Ο Freud ασχολήθηκε αρκετά με τους λογοτέχνες και τους ποιητές όμως τράβηξαν την προσοχή του και δύο από τις μεγαλύτερες μορφές της Δυτικής τέχνης και συγκεκριμένα της Ιταλικής Αναγέννησης, ο Leonardo da Vinci και ο Michelangelo. Καλλιτέχνες που άσκησαν και ασκούν παγκόσμια επίδραση στην Ιστορία της τέχνης καθώς κατατάσσονται ακόμη και αιώνες μετά μέσα από τα αριστουργήματά τους επάξια στο πάνθεον των σπουδαιότερων ζωγράφων όλων των εποχών. Αυτές οι ιδιαίτερες μορφές της τέχνης αποτέλεσαν αίνιγμα για τον Freud, αίνιγμα που προσπάθησε να αποκρυπτογραφήσει ψυχαναλύοντας τους μέσα από τα έργα τους αλλά και από στοιχεία της ζωής τους. Οι δύο αυτές μελέτες του είναι ντοκουμέντα για τους

⁴⁷Πρβλ. Herbert Read, *Πέντε Δοκίμια για την Τέχνη-Η αισθητική του φιλμ*, Μτφρ. Δημήτρης Θεοδωρακάτος, Αθήνα, Εκδόσεις Μπουκουμάνη, 1992, σ. 69-72

⁴⁸Sigmund Freud, *Η Ψυχανάλυση και η ζωή μου*, Μτφρ. Γ. Θεσπρωτού, Θεσσαλονίκη, Εκδόσεις Γιάννη Σφακιανάκη, 1988, σ. 63

⁴⁹ Πρβλ. Sigmund Freud, *Η Ψυχανάλυση και η ζωή μου*, σ. 63

καλλιτέχνες, για την τέχνη, ακόμη και για τον ίδιο τον Freud καθώς με ότι καταπιανόταν δεν ήταν τυχαίο.

2.2 Leonadro da Vinci

Ας ξεκινήσουμε με τη μελέτη του για τον Leonardo. Ο Leonardo εκτός από καλλιτέχνης, ήταν αρχιτέκτονας, επιστήμονας και εφευρέτης δηλαδή στο πρόσωπο του συναντούσε κανείς πολλές ιδιότητες, ουσιαστικά ήταν μια μεγαλοφυΐα. Γεννήθηκε το 1452 στην Ιταλία, ήταν νόθος γιος του συμβολαιογράφου Ser Piero da Vinci και της χωρικής Κατερίνας. Στα πέντε του χρόνια πήγε κοντά στον πατέρα του στην Φλωρεντία και δεν ξανασυνάντησε τη μητέρα του. Στα δεκατέσσερα του μαθήτευσε στο εργαστήριο ενός Φλωρεντίνου ζωγράφου και σιγά σιγά ξεκίνησε η πορεία του και φάνηκε το ταλέντο του. Ήδη από το 1470 είχε καθιερωθεί ως σημαντικός ζωγράφος. Ο Leonardo άφηνε συχνά τους πίνακες του ημιτελείς και δεν ήταν συνεπής στις παραγγελίες του. Θεωρούσε ότι μόνο ο ίδιος είχε το δικαίωμα να κρίνει εάν ένας πίνακας ήταν τελειωμένος ή όχι και γι αυτό αρνιόταν να τον παραδώσει, εάν ο ίδιος δεν ήταν ικανοποιημένος. Ο Leonardo πίστευε πως το έργο του καλλιτέχνη ήταν να εξερευνήσει τον ορατό κόσμο. Έκανε πειράματα και η φύση του έδινε συνεχώς ερεθίσματα. Ενδιαφερόταν ιδιαιτέρως για την ανθρώπινη ανατομία και ερεύνησε τα μυστικά του ανθρώπινου σώματος ανατέμνοντας περισσότερα από τριάντα πτώματα.⁵⁰

Ο Freud στάθηκε αρκετά σε ένα σημείο που αφορά το Leonardo, στο γεγονός ότι άφηνε ημιτελή τα έργα του και ότι ουσιαστικά ενδιαφερόταν περισσότερο για την επιστήμη, χαρακτηριστικά γράφει: «την κοπιαστική γέννηση του έργου του, την τελική φυγή μπροστά στην ολοκλήρωσή του, την αδιαφορία για την μεταγενέστερη τύχη του κάθε έργου του, είναι δυνατόν να την συναντήσουμε και σε άλλους καλλιτέχνες αλλά στον Leonardo βρίσκονται στο μεγαλύτερο βαθμό.»⁵¹ Επιπλέον επισημαίνει ότι δούλευε με πολύ αργούς ρυθμούς καθώς μπορεί να στεκόταν ώρες μπροστά στα έργα του χωρίς να τα αγγίζει καν, ενώ πάλι άλλες φορές δούλευε από τα χαράματα έως το σούρουπο χωρίς διάλειμμα. Σύμφωνα με τον Vasari για το πορτραίτο της Μόνα Λίζα που ήταν παραγγελία εργάστηκε τέσσερα χρόνια χωρίς όμως να το τελειώσει και χωρίς εν τέλει να το παραδώσει στον αρχικό του παραλήπτη.⁵² Ο Freud μελετώντας τον επισημαίνει: «η τέχνη του Leonardo, διακρίνεται για το εξαιρετικά το εξαιρετικά μεγάλο βάθος της, για τις υπερβολικά πολλές δυνατότητες οι οποίες τον δυσκόλευαν να κάνει την επιλογή του, για τις αξιώσεις οι οποίες ήταν σχεδόν αδύνατον να ικανοποιηθούν και για τις δυσκολίες στην εκτέλεση του έργου, στοιχεία τα οποία δεν ερμηνεύουν αληθινά την ανυπέρβλητη αδυναμία του καλλιτέχνη μπροστά σε ένα ιδανικό που πάντα βρισκόταν

⁵⁰ Πρβλ. E.H. Gombrich, *Το Χρονικό της Τέχνης*, Μτφρ. Λίνα Κασδαγλή, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1998, σ. 294

⁵¹ Σίγκμουντ Φρόυντ, *Μια παιδική ανάμνηση του Λεονάρντο ντα Βίντσι*, Μτφρ. Αγγελική Μανουσάκη, Αθήνα, Εκδόσεις Ερατώ, 2006, σ. 16

⁵² Πρβλ. σ. 18

πάνω από αυτόν. Η εκπληκτική βραδύτητα του Leonardo στην εργασία του και σε όλες τις περιόδους του, είναι εναρμονισμένη με αυτή τη συμπεριφορά του και προαναγγέλλει την τελική του απομάκρυνση από την ζωγραφική.»⁵³ Εκτός από αυτό το σημείο ο Freud εντόπισε και κάτι άλλο που τράβηξε το ενδιαφέρον του, το γεγονός ότι στοιχεία γύρω από την σεξουαλική ζωή του καλλιτέχνη ήταν ελάχιστα γνωστά. Παρατηρεί ότι εκείνη την εποχή κατά την οποία υπάρχει διάχυτη στον κύκλο των καλλιτεχνών μια αχαλίνωτη αισθησιακότητα, η οποία ταυτόχρονα δέχεται έντονη επίκριση από τον θρησκευτικό σκοταδισμό, ο Leonardo σε όλο αυτό είναι απών, στάση αρκετά παράξενη για ένα ζωγράφο που τιμά με τους πίνακές του τη γυναικεία ομορφιά.⁵⁴ Ο Leonardo μαζί με άλλους μαθητές, όταν ήταν ακόμη μαθητής στο Φλωρεντινό εργαστήριο κατηγορήθηκε για ομοφυλοφιλία, γεγονός όμως που δεν αποδείχθηκε και αθωώθηκε. Μπορεί να είχε κοντά τους μαθητές του και να μοιραζόταν μαζί τους την ζωή του, αλλά δεν μπορούμε να αποφανθούμε σε αυτόν ότι οι σχέσεις τους είχαν και σαρκικό χαρακτήρα, καθώς ο Leonardo δεν μας έδωσε το δικαίωμα ότι είχε μια ζωή με έντονη σεξουαλική δραστηριότητα, αντιθέτως είχε μια αποστασιοποίηση από αυτήν.⁵⁵ «Ο Leonardo έγραψε *«nessuna cosa si puo amare ne odiare, seprima non si ha congition di quella»* (τίποτα δεν μπορείς να αγαπήσεις και να μισήσεις, αν πρώτα δεν το έχεις γνωρίσει καλά)»⁵⁶. Η θεώρηση αυτή του Leonardo απεδείκνυε πως λειτουργούσε. Τα πάντα για αυτόν περνούσαν από την λογική, συγκρατούσε το συναίσθημά του και δάμαζε τις συγκινήσεις του, καθώς όλα υποτάσσονταν στην παρόρμηση της έρευνας. Ότι πάθος και να είχε, μετατράπηκε σε πάθος για γνώση, ήταν αφοσιωμένος στην έρευνα και όλα είχαν για αυτόν καθαρά διανοητικό ενδιαφέρον. Επομένως είναι φανερό ότι δεν τον αφορούσε η σεξουαλικότητα και τα θυελλώδη πάθη, διότι η δίψα για γνώση ήταν πάνω απ' όλα. Ο Freud γράφει για την περίπτωση του Leonardo: «Όποιος αρχίζει να διαβλέπει τη μεγαλοπρέπεια και τις αναγκαιότητες της παγκόσμιας αλληλουχίας πραγμάτων χάνει εύκολα το μικρό εγώ του.»⁵⁷ Οφείλουμε όμως να σταθούμε στην υπερβολική δίψα για γνώση του Leonardo, την τάση αυτή για απόλυτη κυριαρχία στην ζωή του και την ταυτόχρονη παντελή απουσία διάθεσης για σεξουαλικότητα. Ο Freud αναρωτήθηκε από που μπορεί να πηγάζει όλο αυτό μιας και τα πάθη δεν ήταν κάτι που τον άγγιζαν. Τα πάντα για τον Freud, και πιο συγκεκριμένα κάθε κυρίαρχη τάση στο άτομο, έχουν την απαρχή τους στην παιδική ηλικία και αυτό μετέπειτα επεκτείνεται και στην ενήλικη ζωή. Πιστεύει, λοιπόν, ότι για να δυναμώσει και εν τέλει να κυριαρχήσει αυτή η τάση ενσωματώνεται με ορμικές και σεξουαλικές δυνάμεις φτάνοντας στο σημείο μελλοντικά να καθορίζει τη σεξουαλική ζωή του ατόμου.⁵⁸ Η σεξουαλικότητα και η τάση της ή η απουσία σεξουαλικότητας πρέπει να αναζητηθεί στο παρελθόν. Όπως αναφέρει και στο βιβλίο του *Τρεις Μελέτες για τη Σεξουαλική Θεωρία* οι σεξουαλικές ορμές εντοπίζονται προς παρατήρηση στο τρίτο με τέταρτο έτος της ηλικίας του παιδιού και αυτό το χρονικό διάστημα θα το ονομάσει

⁵³ Πρβλ. Ό.π., σ. 18-9

⁵⁴ Πρβλ. σ. 23

⁵⁵ Πρβλ. σ. 25

⁵⁶ Σίγκμουντ Φρόυντ, *Μια παιδική ανάμνηση του Λεονάρντο ντα Βίντσι*, σ. 26

⁵⁷ Σίγκμουντ Φρόυντ, *Μια παιδική ανάμνηση του Λεονάρντο ντα Βίντσι*, σ. 31

⁵⁸ Πρβλ., σ. 35

‘σεξουαλική λανθάνουσα περίοδο της παιδικής ηλικίας’ όπου κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου ότι διαμορφωθεί ως ψυχικό στοιχείο που απορρέει από τις σεξουαλικές ορμές θα επιτελέσει και σημαίνουντα ρόλο για την ενήλικη σεξουαλική ζωή καθώς οι σεξουαλικές παιδικές επιθυμίες μετατίθεντο για αργότερα επηρεάζοντας άρδην τη σεξουαλικότητα του ενήλικα ακόμη και, ιδιαιτέρως, αρνητικά φτάνοντας καμιά φορά στα όρια της διαστροφής.⁵⁹ Σε αυτή την προβληματική, λοιπόν, για την απουσία σεξουαλικής δραστηριότητας στον Leonardo σύμφωνα με τον Freud μπορεί να απαντήσουν μόνο οι ψυχαναλυτικές του μελέτες για τη θεωρία των νευρώσεων. Θεωρεί ότι στο εκάστοτε υποκείμενο, όταν δεν έχουν κατορθώσει να επιλυθούν απωθημένα, θα συγκρουστούν οι επιθυμίες με το Εγώ, τότε όπως έχουμε αναφέρει θα δημιουργηθεί ένα νευρωτικό σύμπτωμα. Σε αυτό το σημείο είναι πιθανό να συμβεί η *ματαίωση* η οποία μπορεί να περιγράψει επαρκώς πως διαμορφώνεται ο νευρωτικός σχηματισμός. Ματαίωση είναι «η κατάσταση του υποκειμένου όταν του αρνούνται ή όταν αρνείται στον εαυτό του την ικανοποίηση ενός ενόρμητικού αιτήματος.»⁶⁰ Όταν, λοιπόν, το υποκείμενο παρόλο που ένιωθε ευφορία είτε μέσα από μια κατάσταση είτε μέσα από ένα αντικείμενο ικανοποιώντας μια ορμή του, και αυτό παύει να συμβαίνει χωρίς ταυτόχρονα να βρίσκει ένα υποκατάστατο για να βιώσει το ίδιο θετικό για αυτόν συναίσθημα, τότε βιώνει θα λέγαμε ένα είδος στέρησης, βιώνει μια ματαίωση. Έτσι η libido συγκρατείται και αποσύρεται με αποτέλεσμα το υποκείμενο να βιώνει μέσα του μια σύγκρουση. Η διαδικασία αυτή της ματαίωσης διαθέτει δύο τρόπους διαχείρισης σύμφωνα με τον Freud. Ο ένας είναι να αναζητήσει το υποκείμενο ένα αντικείμενο του εξωτερικού κόσμου έτσι ώστε να βιώσει μια μορφή απόλαυσης, έτσι με αυτό τον τρόπο θα ικανοποιηθεί η libido. Ο δεύτερος τρόπος είναι να διαχειριστεί τη ματαίωση μεταβάλλοντας το σκοπό της ενόρμησης, με αυτό τον τρόπο η libido μετουσιώνεται και αποποιείται τη σεξουαλική ικανοποίηση κατορθώνοντας να αναζητήσει σκοπούς μη σεξουαλικούς. Επομένως μόνο με αυτόν τον τρόπο είναι εφικτό να αποφευχθούν οι συγκρούσεις που οδηγούν στη νεύρωση και τη σεξουαλική εκτροπή που αναπαράγει τη διαστροφή.⁶¹

Επανερχόμενοι στο ερώτημα για την απουσία των σεξουαλικών ενδιαφερόντων του Leonardo, δύναται να ισχυριστούμε ότι διαχειρίστηκε τις ορμές και τα πάθη του, αποφεύγοντας κάποιου είδους νεύρωση και ότι αξιοποίησε θα λέγαμε τη libido για κάτι πολύ ανώτερο από την απλή ικανοποίησή της, τα διανοητικά του ενδιαφέροντα. Αλλά η παντελής απουσία της σεξουαλικότητας στη ζωή του με ποιο τρόπο αιτιολογείται; Η απάντηση του ερωτήματος μπορεί να δοθεί μόνο αν ανατρέξουμε στο τι συνέβη κατά την διάρκεια της λανθάνουσας περιόδου στην παιδική ηλικία του Leonardo. Ο Freud υποστήριξε ότι ο Leonardo άνηκε στην κατηγορία των παιδιών που διψούσαν για γνώση και η σεξουαλική τους περιέργεια τα οδηγούσε στην αναζήτηση απαντήσεων ως προς αυτήν, θέτοντας ερωτήσεις στους ενήλικες χωρίς να μπορούν παράλληλα να τολμήσουν να θέσουν καθαρά τα ερωτήματα που τα απασχολούσαν, και κατ’ επέκταση

⁵⁹ Sigmund Freud, *Τρεις μελέτες για τη σεξουαλική θεωρία*, σ. 84-7

⁶⁰ J. Laplanche / J. – B. Pontalis, *Το λεξιλόγιο της Ψυχανάλυσης*, σ. 304

⁶¹ Πρβλ. Νίκος Παπαχρηστόπουλος, *Ψυχανάλυση και γραφή. Η μετουσίωση στο Φρόντ και τον Λακάν*, Αθήνα, Εκδόσεις Βιβλιόραμα, 2005, σ. 59

χωρίς να παίρνουν ικανοποιητικές απαντήσεις οδηγούνται σε δυσπιστία. Το παιδί επομένως σύμφωνα με τον Freud ψάχνει μόνο του τις απαντήσεις με κίνδυνο να δώσει λαθεμένες ερμηνείες και σιγά σιγά οδηγείται στην παραίτηση αυτής της αναζήτησης και η προσπάθεια του μένει ανολοκλήρωτη, απωθώντας στο ασυνείδητο ό,τι το απασχόλησε και του γέννησε τα ερωτήματα. Έτσι η πρώτη απόπειρα για διανοητική ανεξαρτησία δεν ολοκληρώνεται και αφήνει κάποιου είδους καταπίεση στον ψυχισμό του παιδιού.⁶² Επομένως, το αποτέλεσμα αυτής της παιδικής λανθάνουσας σεξουαλικής αναζήτησης το οποίο είναι συνδεδεμένο με τη σεξουαλική απώθηση καταλήγει σε τρεις περιπτώσεις. Πρώτον, στη νευρωτική απαγόρευση, η οποία μπορεί να αποτελέσει προπομπό κάποιας νεύρωσης ή διαστροφής στη σεξουαλική ζωή, καθώς το άτομο οδηγείται σε συμβιβασμό ανάμεσα στην επιθυμία και στην άμυνα αναζητώντας μια υποκατάστατη πηγή έκφρασης. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα ή να υιοθετεί το νευρωτικό σύμπτωμα, ή εάν δεν κατορθώσει το άτομο να απεμπλακεί από την ιδιοσυστασιακή του αδυναμία τελικά να μην έχει μια ομαλή σεξουαλική ζωή και να οδηγηθεί στη διαστροφή. Δεύτερον, στην αντίσταση στη σεξουαλική απώθηση δημιουργώντας ταυτόχρονα ψυχαναγκαστικές σκέψεις οι οποίες προέρχονται από τις καταπιεσμένες σεξουαλικές επιθυμίες πετυχαίνοντας όμως το άτομο να έχει μια σχετικά ομαλή σεξουαλική ζωή. Τέλος, στη συντέλεση της σεξουαλικής απώθησης όπου η libido μετασχηματίζεται σε απώθηση και εξυψώνεται από τη διανοητική περιέργεια. Δηλαδή η απώθηση γίνεται απόλυτη και οι σεξουαλικές ορμές αξιοποιούνται και μετατρέπονται σε διανοητικά ενδιαφέροντα. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να πραγματοποιηθεί η μετουσίωση, καθώς απουσιάζουν οι νευρώσεις και τα συμπλέγματα της παιδικής σεξουαλικής έρευνας, κατ' επέκταση το άτομο μπορεί να αφοσιωθεί ελεύθερα στην ενεργητική υπηρεσία των διανοητικών διεργασιών και αναζητήσεων σε ένα ανώτερο κοινωνικά σκοπό με υψηλού επιπέδου αισθητικό αποτέλεσμα. Επομένως γίνεται σαφές ότι μέσω της μετουσίωσης δημιουργούνται τα έργα τέχνης, και σε ένα γενικότερο πλαίσιο γεννάται ένα υψηλό επίπεδο πολιτισμικής παραγωγής. Στην τρίτη κατηγορία, λοιπόν, ανήκει και ο Leonardo καθώς κατόρθωσε να εξυψώσει σε έρευνα το μεγαλύτερο μέρος της libido του, μιας και διψούσε συνεχώς για γνώση και η καλλιτεχνική δημιουργία για αυτόν να είναι μονόδρομος.⁶³ Προτού αναλύσουμε τι ήταν ακριβώς αυτό που συνέβαινε στον Leonardo ας σταθούμε για λίγο στις σεξουαλικές ορμές και τη λειτουργία τους. Όπως ήδη αναφέραμε οι σεξουαλικές ορμές υπάρχουν από την παιδική ηλικία και ο τρόπος που λειτουργούν έχει ως εξής: αρχικά υφίσταται το σεξουαλικό αντικείμενο, όπου ως τέτοιο ορίζεται το πρόσωπο από το οποίο εκπηγάζει η σεξουαλική έλξη και, εν συνεχεία, υπάρχει ο σεξουαλικός στόχος ως η ενέργεια προς την οποία ωθεί η ορμή (ενόρμηση). Η σχέση ανάμεσα στα δύο δεν είναι μία και δεν έχει αποκλειστικό στόχο την ένωση των δύο φύλων ή τις πράξεις που οδηγούν σε αυτήν, καθώς υπάρχουν αποκλείσεις επ' αυτού ανάλογα με το άτομο. Οι αποκλίσεις αυτές καθορίζονται από τις καθηλώσεις της παιδικής ηλικίας, τις τυχόν διαστροφές, τις ψυχονευρώσεις και τη σεξουαλική ανωριμότητα.⁶⁴ Κατά βάση η

⁶² Πρβλ. Σίγκμουντ Φρόυντ, *Μια παιδική ανάμνηση του Λεονάρντο ντα Βίντσι*, σ. 36-9

⁶³ Πρβλ. Σίγκμουντ Φρόυντ, *Μια παιδική ανάμνηση του Λεονάρντο ντα Βίντσι*, σ. 35-42

⁶⁴ Πρβλ. Sigmund Freud, *Τρεις μελέτες για τη σεξουαλική θεωρία*, σ. 30

ενόρμηση συνδέεται με μια πηγή, η οποία έχει ως σημείο αναφοράς μια σωματική διέγερση άμεσα σχετιζόμενη με μια ερωτογενή ζώνη. Εν συνεχεία αποβλέπει σε ένα σκοπό, για να μετριαστεί ή απαλειφθεί η ένταση. Τίθεται, λοιπόν, η προϋπόθεση ότι υπάρχει ένα αντικείμενο το οποίο υιοθετείται για το σκοπό αυτό.⁶⁵ Το άτομο όμως που θα ξεφύγει από τον πρωταρχικό σκοπό και στόχο των σεξουαλικών ορμών, δηλαδή την άμεση ικανοποίηση αυτών, αλλά θα τις αξιοποιήσει με διαφορετικό τρόπο θα προβεί στον μηχανισμό της μετουσίωσης, όπως ο Leonardo.

Και εδώ, λοιπόν, γεννιέται η *μετουσίωση* όπου σύμφωνα με τον Freud είναι η κύρια πηγή της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Είναι αυτή η διεργασία, όπου όταν επιτελείται στον ανθρώπινο ψυχισμό, γεννιέται μια καλλιτεχνική οντότητα. Προτού όμως αναλύσουμε τη μετουσίωση να επισημάνουμε ότι η πηγή γένους αυτής είναι η απώθηση. Σύντομη αναφορά της απώθησης πραγματοποιήθηκε στην προηγούμενη ενότητα, όμως να υπενθυμίσουμε ότι μέσω αυτής ο ανθρώπινος ψυχισμός διατηρεί στο ασυνείδητο σκέψεις, εικόνες και αναμνήσεις, οι οποίες λόγω ψυχικής παρακώλυσης δεν πετυχαίνουν το στόχο τους και αναγκάζονται να πάρουν άλλους δρόμους μέχρι να εκδηλωθούν. Αυτά λοιπόν, θα είναι τα εφελήτρια για να αρχίσει η διεργασία της μετουσίωσης σε κάποιους ανθρώπους με ανώτερα ψυχικά συστήματα από τον μέσο όρο, τους καλλιτέχνες. Ας δώσουμε όμως τον ορισμό της μετουσίωσης, «μετουσίωση είναι η διεργασία που περιέγραψε ο Freud για να αναλύσει ανθρώπινες δραστηριότητες, φαινομενικά άσχετες προς τη σεξουαλικότητα, τα βαθύτερα κίνητρα των οποίων απορρέουν από τη δύναμη της σεξουαλικής ορμής. Ο Freud περιέγραψε ως δραστηριότητες μετουσίωσης κυρίως την καλλιτεχνική δραστηριότητα και τις διανοητικές αναζητήσεις.»⁶⁶ Επομένως μόνο και μόνο από τον ορισμό είναι ολοφάνερο ότι ο Leonardo προέβη στον μηχανισμό της μετουσίωσης, καθώς διαχειριζόταν τις συγκινήσεις του και κατά συνέπεια αυτές υποτάσσονταν στις επιταγές των ερευνών και των δημιουργιών του, ζώντας ταυτόχρονα μέσα στην σεξουαλική αδράνεια.

Η μετουσίωση για να συντελεστεί έχει πίσω της μια διαδρομή που πρέπει να διανυθεί από τα άδυτα του ανθρώπινου ψυχισμού. Σεξουαλικότητα, αναμνήσεις και φαντασιώσεις εμπλέκονται αλλά και περιπλέκονται είτε στο συνειδητό είτε στο ασυνείδητο ισχυρά δομημένες, ζητώντας επιτακτικά είτε να ικανοποιηθούν είτε να ανανοηματοδοτηθούν. Η μετουσίωση δίνει μια λύση σε όλη αυτή τη δύσκολη εσωτερική πάλη λειτουργώντας ως ένα είδος κάθαρσης, δίνοντας ταυτόχρονα πρόσβαση σε ό,τι πρωτόγονο κρύβει το υποκείμενο μέσα του επαναπροσδιορίζοντάς το.⁶⁷ Ποιες ήταν οι αναμνήσεις και ποιες οι φαντασιώσεις του Leonardo που τον οδήγησαν στη μετουσίωση; Τι συνέβη κατά τη διάρκεια της παιδικής του ηλικίας; Ο Leonardo όπως ήδη έχουμε αναφέρει στερήθηκε την πατρική συναναστροφή μέχρι τα πέντε, καθώς μεγάλωνε με την μητέρα του. Για την μητέρα του ήταν το μόνο νόημα στην ζωή της και η έντονη τρυφερότητα που του έδειχνε -αυτό αποδεικνύεται από μια

⁶⁵ Πρβλ. Νίκος Παπαχρηστόπουλος, *Ψυχανάλυση και γραφή, Η μετουσίωση στο Φρόντ και τον Λακάν*, σ. 53

⁶⁶ Laplanche / J. – B. Pontalis, *Λεξιλόγιο της Ψυχανάλυσης*, σ. 320

⁶⁷ Πρβλ. Νίκος Παπαχρηστόπουλος, *Ψυχανάλυση και γραφή, Η μετουσίωση στο Φρόντ και τον Λακάν*, σ. 52

ανάμνηση του Leonardo που θα αναλύσουμε ενδελεχώς μετέπειτα- τον οδήγησε σε μια βρεφική σεξουαλική εξερεύνηση νωρίτερα από το προβλεπόμενο. Η ανάμνηση του Leonardo αλλά και γενικά οι αναμνήσεις, που είναι προπομποί της μετουσίωσης, επικεντρώνονται κυρίως στις σεξουαλικές παιδικές επιθυμίες, οι οποίες είναι ασυνείδητες, θεωρούνται αντικανονικές από το κοινωνικό σύνολο και αναγνωρίζονται στο πλαίσιο της σεξουαλικής λανθάνουσας περιόδου της παιδικής ηλικίας. Η σεξουαλική ενόρμηση στην παιδική ηλικία είναι χωρίς αντικείμενο, δηλαδή δεν είναι εστιασμένη αλλά είναι αυτοερωτική. Οι σεξουαλικές παιδικές επιθυμίες είναι αχρησιμοποίητες καθώς η λειτουργία της αναπαραγωγής έρχεται στο προσκήνιο αργότερα εξού και ο λόγος της λανθάνουσας περιόδου ως ορολογία. Οι πανίσχυρες σεξουαλικές διεγέρσεις βρίσκουν διέξοδο στην ψυχική αποδοτικότητα για ένα ανώτερο σκοπό ο οποίος οδηγεί στην πληρότητα μέσω της παραγωγικής ικανότητας. Η ενέργεια των επιθυμιών αυτών κατ' εξολοκλήρου ή μέρος της εκτρέπεται προς νέους στόχους μη σεξουαλικούς και με αυτό τον τρόπο πραγματοποιείται η μετουσίωση όπου είτε μεμονωμένα το άτομο προβαίνει σε πράξεις που το κατατάσσουν με μια ανώτερη πνευματική ή καλλιτεχνική προσωπικότητα, είτε αυτού του είδους οι ξεχωριστές προσωπικότητες στο σύνολό τους οδηγούν τελικά την κοινωνία μέσω σπουδαίων πολιτιστικών επιτεύξεων στην εξέλιξή της.⁶⁸

Ως τώρα σταθήκαμε αρκετά στο παρελθόν και στο ρόλο του, ωστόσο κάθε φορά παίζει ταυτόχρονα ρόλο και το μέλλον αλλά και το εκάστοτε παρόν. Για να συντελεστεί η μετουσίωση να μεν το ασυνείδητο θα δώσει το έναυσμα αλλά στην περίπτωση του καλλιτέχνη και του Leonardo εν προκειμένω θα παίξουν το ρόλο τους και οι αισθήσεις. Συγκεκριμένα η αποσεξουαλικοποίηση της ενόρμησης είναι φανερή από την αίσθηση της όρασης. Ο Freud υποστηρίζει ότι αρχικά τα μάτια μας είναι αυτά που θα σταθούν στο σεξουαλικό αντικείμενο, θα το περιεργαστούν και θα το θαυμάσουν, εκεί θα δημιουργηθεί μια σεξουαλική περιέργεια και το υποκείμενο θα αναζητήσει να δει τα απόκρυφα σημεία του σώματος, διότι ο πολιτισμός μέσω της ένδυσης δεν επιτρέπει την άμεση θέασή τους. Σε αυτό το σημείο δύναται να δημιουργηθεί ένα είδος καθήλωσης, όπως στην περίπτωση της ηδονοβλεψίας, αλλά ο καλλιτέχνης δύναται όλο αυτό να το μετουσιώσει και να μην σταθεί σε ένα μέρος του σώματος μόνο, αλλά να μεταθέσει το ενδιαφέρον του σε όλο το σώμα, επομένως μέσω της πολιτισμικής διαχείρισης αυτό το ερέθισμα το μετατρέπει σε αναζήτηση της ιδέας του ωραίου και του υψηλού. Συνεπώς ο καλλιτέχνης υποκινούμενος αρχικά από την όρασή του σε συνδυασμό με τη σκέψη του και την ιδέα που γεννιέται εκείνη τη στιγμή αναζητά εκφραστικά μέσα για να μορφοποιήσει και να αναπαραστήσει αυτό που γεννήθηκε μέσα του, και έτσι η ενόρμηση να διοχετευτεί στην καλλιτεχνική δημιουργία παράγοντας ένα έργο τέχνης ως μέσο έκφρασης του ωραίου που ξεκίνησε με αφορμή το τι τράβηξε τα μάτια του καλλιτέχνη πάνω του.⁶⁹ Άλλωστε ο Freud πιστεύει ξεκάθαρα ότι «η δημιουργική εργασία ενός καλλιτέχνη είναι ταυτόχρονα μια μετάθεση των σεξουαλικών του

⁶⁸ Πρβλ. Sigmund Freud, *Τρεις μελέτες για τη σεξουαλική θεωρία*, σ. 86

⁶⁹ Πρβλ. Νίκος Παπαρηστόπουλος, *Ψυχανάλυση και γραφή. Η μετουσίωση στο Φρόνιτ και τον Λακάν*, σ. 55

επιθυμιών.»⁷⁰ Αυτό που κατορθώνει κατά βάση ο καλλιτέχνης είναι να διαχειριστεί τη σεξουαλική του διέγερση, η οποία έχει μεν αρχικά σκοπό μέσω της ικανοποίησης της ενόρμησης τη βιολογική συνέχεια του υποκειμένου αλλά και την άντληση ευχαρίστησης, αλλά τελικά κατορθώνει να αξιοποιήσει το ψυχικό στοιχείο της διέγερσης αυτής και να τροποποιήσει την αρχική υποκίνηση σε άλλους σκοπούς απομακρυσμένους από τη σεξουαλική ικανοποίηση, σκοπούς ανώτερους πνευματικά και εν προκειμένω στην καλλιτεχνική δημιουργία.

Το 1923 ο Freud όταν αναπτύσσει την δεύτερη τοπική του θεωρία επιχειρεί μια νέα προσέγγιση της μετουσίωσης και τη συνδέει με την αποσεξουαλικοποίηση της ενέργειας του Εγώ. Στη δεύτερη τοπική θεωρεί ότι ο χώρος στον οποίο αναπτύσσεται η libido είναι το Αυτό, καθώς έχουμε αναφέρει ότι το Αυτό ουσιαστικά αντιπροσωπεύει τα πάθη. Το Αυτό, λοιπόν, δύναται να μεταφέρει στο Εγώ την ενέργεια των ορμών ήδη μετουσιωμένη και απαλλαγμένη από σεξουαλικές προθέσεις. Ο διαφορετικός τρόπος αυτός δημιουργίας της μετουσίωσης ανάγεται στην ιδέα του Έρωτα. Ο Freud κατ' ουσία συνδέει τη μετουσίωση με το Εγώ, καθώς όταν η libido του αντικειμένου θα μετασχηματιστεί σε ναρκισσιστική libido, αυτός ο τρόπος ενέχει απομάκρυνση από το σεξουαλικό σκοπό και κατ' επέκταση όλος αυτός ο μετασχηματισμός εκλαμβάνεται για αυτόν ως μετουσίωση.⁷¹

Το βασικό ζήτημα που θέτει ο Freud όσον αφορά την μετουσίωση είναι η συσχέτισή της με τον πολιτισμό. «Η αποσεξουαλικοποίηση της ενόρμησης και η διοχέτευσή της προς ένα σκοπό κοινωνικά επενδεδυμένο αποτελεί για το υποκείμενο μία ιδανική μετάθεση, σε συλλογικό όμως επίπεδο εγγράφεται, ως μια από τις βασικές συνιστώσες της πολιτισμικής δημιουργίας και των πολιτισμικών επιτευγμάτων.»⁷² Αυτό που αξίζει να παρατηρήσουμε δεν είναι μόνο όπως έχουμε υποστηρίξει ως τώρα ότι η μετουσίωση παράγει πολιτισμό, αλλά θα λέγαμε ότι ισχύει και το αντίστροφο, δηλαδή ότι ο πολιτισμός βοηθάει τη μετουσίωση να σχηματιστεί. Στο παράδειγμα της όρασης που αναφέραμε πρωτύτερα έγινε κατανοητό ότι υπάρχουν κάποιοι κανόνες και περιορισμοί που έχουν επιβληθεί από τον πολιτισμό. Όταν, λοιπόν, ο καλλιτέχνης μέσα από τον κανόνα αξιοποιώντας τον κατορθώσει να εκφραστεί, τότε θα γεννηθεί και το έργο τέχνης. Ή θα τολμούσαμε να υποστηρίξουμε ότι ο καλλιτέχνης θέλει να ξεφύγει από τον κανόνα και η ανάγκη του αυτή γεννά σπουδαία επιτεύγματα, άλλωστε για να πραγματοποιηθεί η καλλιτεχνική δημιουργία πρέπει να υπάρχει και πρόσφορο έδαφος και αυτό υφίσταται μόνο σε άτομο με προδιάθεση υψηλού πνευματικού επιπέδου. Επίσης ο Freud θεωρεί ότι για το υποκείμενο που κατορθώνει να υποκαταστήσει τη σεξουαλική του ενόρμηση παράγοντας κάτι ανώτερο πνευματικά νιώθει μια ικανοποίηση και όλο αυτό αποκτά για το άτομο μια εξέχουσα χρησιμότητα. Επιπλέον, τονίζει ότι οι κοινωνικοί κανόνες που επιβάλλει ο πολιτισμός, αναγκάζουν πολλές φορές

⁷⁰ Σίγκμουντ Φρόυντ, *Μια παιδική ανάμνηση του Λεονάρντο ντα Βίντσι*, σ. 187

⁷¹ Πρβλ. Νίκος Παπαχρηστόπουλος, *Ψυχανάλυση και γραφή, Η μετουσίωση στο Φρόυντ και τον Λακάν*, σ. 67

⁷² Νίκος Παπαχρηστόπουλος, *Ψυχανάλυση και γραφή, Η μετουσίωση στο Φρόυντ και τον Λακάν*, σ. 70

το άτομο να παραιτηθεί από ανάγκες και ορμές χαρακτηρισμένες ως επιθετικές, και αυτές να ενταχθούν τελικά στο πλαίσιο της πολιτισμικής δημιουργίας.⁷³

Σημαντική είναι η αναφορά του Freud για την κατασταλτική φύση του πολιτισμού πάνω στην ενόρμηση. Αρχικά υποστηρίζει ότι είναι αδύνατον να υπάρξει πλήρης ικανοποίηση της ενόρμησης, καθώς όταν το υποκείμενο θα αναζητήσει για πρώτη φορά να αντικαταστήσει το βασικό αντικείμενο αγάπης (γονείς) με άλλα υποκατάστατα αντικείμενα, αυτά δεν θα μπορέσουν να αναπληρώσουν την αρχική αίσθηση ικανοποίησης, με αποτέλεσμα να μην είναι ποτέ εφικτή η πλήρης ικανοποίηση της ενόρμησης. Εν συνεχεία στη μετέπειτα διαμόρφωση της σεξουαλικής ενόρμησης κάτω από την επίδραση του πολιτισμού, εμφανίζονται απώλειες μερικών ενορμήσεων, οι οποίες ουσιαστικά εκλαμβάνονται ως απώλειες ηδονής. Ο ρόλος της μετουσίωσης είναι να διασφαλίσει στο υποκείμενο μια επιθυμητή διαχείριση της ενόρμησης, ταυτοχρόνως μειώνοντας τη δυσφορία από την μη ικανοποίηση της ηδονής και αυτό έχει ως αποτέλεσμα την πολιτισμική δημιουργία και την κατοχύρωση ενός υψηλού επιπέδου πολιτισμού. Κατά βάση ο πολιτισμός οδηγεί τις ξεχωριστές προσωπικότητες να αποπειραθούν να μεταθέσουν τη libido στις επιταγές του περιβάλλοντος αναζητώντας ταυτόχρονα ένα άλλο είδος ηδονής ανώτερο πνευματικά, του οποίου τα αποτελέσματα αυτής της αναζήτησης είναι είτε ο θεωρητικός στοχασμός είτε εν προκειμένω τα έργα τέχνης.⁷⁴ Ο Freud στο κείμενο *“Για τη γενικότερη της σεξουαλικής ζωής”* γράφει: «η ανικανότητα της σεξουαλικής ορμής να αποδίδει πλήρη ικανοποίηση μόλις βρεθεί αντιμέτωπη με τις πρώτες απαιτήσεις του πολιτισμού, γίνεται πηγή εξαισιών πολιτιστικών αποδόσεων που επιτυγχάνεται με διαρκώς ευρύτερες μετουσιώσεις των ορμικών στοιχείων.»⁷⁵

Να επισημάνουμε ότι ο Freud υποστηρίζει ότι η μετουσίωση είναι μια διαδικασία που δεν μπορεί να ενεργοποιηθεί σε όλους, αλλά συμβαίνει σε μια μειοψηφία προικισμένων ανθρώπων οι οποίοι γεννιούνται με κάποιο ταλέντο για το οποίο δεν δύναται να δοθεί μια λογική εξήγηση για το πώς δημιουργείται. Οι άνθρωποι αυτοί μπορούν να αποσυρθούν από την πραγματικότητα και να δημιουργήσουν κάτι ξεχωριστό μέσα από το δικό τους φαντασιακό κόσμο. Μέσω της καλλιτεχνικής δημιουργίας μπορούν να αποφύγουν τις νευρώσεις και τις διαστροφές. Πιστεύει επίσης ότι η μετουσίωση είναι ανδρική υπόθεση, καθώς η γυναικεία φύση ικανοποιεί την ενορμητική της παραίτηση μέσω της τεκνοποίησης και εν συνεχεία της ορθής λειτουργίας της οικογένειας, διότι είναι πολύ δύσκολο να ξεφύγει κανείς από τις επιταγές της φύσης.⁷⁶ Οι ξεχωριστές καλλιτεχνικές προσωπικότητες αυτοπραγματώνονται μέσω της καλλιτεχνικής δημιουργίας και συμβάλλουν ταυτόχρονα στο να προάγεται εν γένει ο πολιτισμός. Σε αυτή την περίπτωση σαφέστατα συγκαταλέγεται και ο Leonardo.

⁷³ Πρβλ. σ. 71-2

⁷⁴ Πρβλ. ‘Ο.π., σ. 72-3

⁷⁵ Σίγκμουντ Φρόυντ, *«Για τη γενικότερη ταπείνωση της σεξουαλικής ζωής»*, στο *Ψυχολογία της Ερωτικής ζωής*, Μτφρ. Γιώργου Βαμβαλή, Αθήνα, Εκδόσεις Επίκουρος, 1974, σ. 37

⁷⁶ Πρβλ. Νίκος Παπαρηστόπουλος, *Ψυχανάλυση και γραφή. Η μετουσίωση στο Φρόυντ και τον Λακάν*, σ. 79

Επανερχόμαστε, λοιπόν, στον Leonardo. Ο Freud ψάχνοντας πληροφορίες για τον Leonardo ανακάλυψε μια παιδική ανάμνηση του καλλιτέχνη την οποία χαρακτήρισε συνταρακτική και πάνω σε αυτή στήριξε σχεδόν όλη του την μελέτη για αυτόν. Αναφέρει λοιπόν, ότι σε ένα επιστημονικό κείμενό του ο Leonardo εκεί που αναλύσει το πέταγμα του γύπα αναπήδησε μια παιδική του ανάμνηση. Στην οποία αναφέρει ότι όταν ήταν μωρό στην κούνια, ήρθε κοντά του ένας γύπας και τον χτύπησε με την ουρά στα χείλη.⁷⁷ Ο Freud υποστηρίζει ότι είναι σχεδόν απίθανο να έχει διασωθεί αυτούσια μια τέτοια ανάμνηση από τη βρεφική ηλικία και ως εκ τούτου πιστεύει ότι είναι φαντασίωση του καλλιτέχνη που την αποδίδει ο ίδιος ως παιδική ανάμνηση. Άλλωστε μας εξηγεί ο Freud ότι οι παιδικές αναμνήσεις επανέρχονται στο προσκήνιο με αφορμή γεγονότα και εμφανίζονται παραλλαγμένες στο παρόν, χωρίς να έχουν καταφέρει να διατηρηθούν αυτούσιες και ανόθευτες.⁷⁸ Προτού προβούμε σε ανάλυση της συγκεκριμένης φαντασίωσης να αναφέρουμε τι είναι η φαντασίωση και ποια είναι η συμβολή της στην καλλιτεχνική δημιουργία. Τι είναι, λοιπόν, η φαντασίωση, «η φαντασίωση είναι ένα φανταστικό σενάριο στην πλοκή του οποίου το άτομο είναι παρόν. Απεικονίζει, με λίγο ως πολύ παραμορφωμένο από τις αμυντικές διεργασίες τρόπο, την εκπλήρωση επιθυμιών οι οποίες είναι, σε τελευταία ανάλυση ασυνείδητες.»⁷⁹ Η φαντασίωση διέπεται από κάποια χαρακτηριστικά, αρχικά έχει παρατηρηθεί ότι δεν επιδίδεται ποτέ σε φαντασιώσεις ο ευτυχισμένος άνθρωπος ή πιο σωστά ο ικανοποιημένος από τη ζωή του και τον εαυτό του, αλλά μόνον ο ανικανοποίητος. Όπως προαναφερθήκαμε η φαντασίωση είναι συνδεδεμένη με την επιθυμία, επομένως κατά βάση οι ανικανοποίητες επιθυμίες είναι οι κινητήριες δυνάμεις των φαντασιώσεων και κάθε μεμονωμένη φαντασίωση είναι μια εκπλήρωση επιθυμίας μια προσπάθεια διόρθωσης της μη ικανοποιητικής πραγματικότητας. Οι κινητήριες επιθυμίες εμφανίζουν διαφοροποιήσεις ανάλογα με το φύλο, τον χαρακτήρα και τις συνθήκες ζωής του εκάστοτε ατόμου, δύναται όμως να χωριστούν σε δύο κύριες ομάδες, στις επιθυμίες που έχουν ως κίνητρο τη φιλοδοξία και στις καθαρά ερωτικές επιθυμίες. Στις γυναίκες έχει παρατηρηθεί ότι υπερισχύουν οι ερωτικές επιθυμίες, καθώς η αγάπη για αυτές είναι το κυρίαρχο κίνητρο ή διαφορετικά η επιταγή της φύσης για τεκνοποίηση. Ενώ στον άντρα πρωτεύοντα ρόλο παίζουν οι φιλόδοξες επιθυμίες και έπειτα ακολουθούν οι ερωτικές.⁸⁰

Κάτι σημαντικό που οφείλουμε να επισημάνουμε είναι ότι οι φαντασιώσεις ή οι ονειροπολήσεις δεν είναι σταθερές, άκαμπτες και αμετάβλητες αλλά το αντίθετο. Είναι εξαρτώμενες από τις εκάστοτε συνθήκες και την ψυχολογική κατάσταση του ατόμου, δηλαδή αναδιαμορφώνονται και αναπροσαρμόζονται από τις μεταβαλλόμενες συνθήκες της ζωής του ατόμου κάθε φορά και είναι άμεσα συνδεδεμένες με τον χρόνο, οποίος διαδραματίζει σημαίνοντα ρόλο στην τελική τους διαμόρφωση. Μπορούμε να πούμε ότι η φαντασίωση πλανάται ανάμεσα σε τρεις χρόνους, σε τρεις χρονικές

⁷⁷ Πρβλ. Σίγκμουντ Φρόυντ, *Μια παιδική ανάμνηση του Λεονάρντο ντα Βίντσι*, σ. 65

⁷⁸ Πρβλ. σ. 66

⁷⁹ J. Laplanche / J. – B. Pontalis, *Το λεξικό της Ψυχανάλυσης*, σ. 535

⁸⁰ Πρβλ. Σίγκμουντ Φρόυντ, «Ο ποιητής και η φαντασία», στο *Ψυχανάλυση και Λογοτεχνία*, Μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου, Αθήνα, Εκδόσεις Επίκουρος, 1994, σ. 155-6

στιγμές, παρόν-παρελθόν-μέλλον. Αρχικά στο παρόν δίνεται μια αφορμή και δημιουργείται μια μεγάλη επιθυμία, ταυτοχρόνως συνειρμικά το άτομο ανατρέχει σε μια ανάμνηση ενός παρελθοντικού βιώματος, κατά κανόνα παιδικού όπου τότε αυτή η επιθυμία είχε εκπληρωθεί. Εν συνεχεία διαμορφώνει μια μελλοντική εικόνα, η οποία αντιπροσωπεύει και την εκπλήρωση της επιθυμίας, δημιουργεί δηλαδή το άτομο μια φαντασίωση όπου η προέλευση αυτής ξεκίνησε με μια αφορμή και ολοκληρώθηκε από μια ανάμνηση. Στην ουσία ο ονειροπόλος προσπαθεί να αναβιώσει ότι του λείπει και είχε στην παιδική του ηλικία, άλλωστε η ευτυχία βρίσκεται στο παρελθόν και ο άνθρωπος αναζητά να αναβιώσει μια παρόμοια κατάσταση στο παρόν για να ξαναζήσει εκείνη τη χαμένη παιδική ευτυχία.⁸¹

Πώς όμως αξιοποιεί ο καλλιτέχνης τις φαντασιώσεις του; Κάθε έργο τέχνης έχει πάντα ένα κομμάτι από τον ίδιο, θέλει κάτι συγκεκριμένο μέσω της τέχνης να πει, συγκεκριμένο πολλές φορές και από τον ίδιο του τον εαυτό, γεγονός που μπορεί να το συνειδητοποιήσει και ο ίδιος εφόσον ολοκληρώσει το έργο του. Μια αφορμή είναι ικανή να προκαλέσει την ανάγκη για έκφραση, ένα έντονο συναίσθημα, ένα όνειρο, ένας προβληματισμός, μια ανάμνηση. Ένα δυνατό επίκαιρο βίωμα φέρνει στο προσκήνιο ένα παλαιότερο βίωμα, τις περισσότερες φορές όπως ήδη έχουμε αναφέρει από την παιδική ηλικία, το βίωμα αυτό φέρει μέσα του επιθυμία, η οποία αναζητά την εκπλήρωσή της στην τέχνη, και μέσα στο ίδιο το έργο τέχνης διακρίνονται πολλές φορές στοιχεία τόσο της επίκαιρης αφορμής όσο και της παλαιάς ανάμνησης. Η παιδική ανάμνηση στη ζωή του καλλιτέχνη είναι σε τελική ανάλυση η βασική παραδοχή ότι η τέχνη και το ονειροπόλημα είναι προέκταση και υποκατάστατο του παλαιού παιδικού παιχνιδιού, όπου στο παιχνίδι το παιδί έπλαθε τον δικό του φανταστικό κόσμο. Ο καλλιτέχνης έχει την ελευθερία μέσω της τέχνης να παρουσιάσει τα παιχνίδια της φαντασίας του, που στον πραγματικό κόσμο ίσως και να προκαλούσαν αποστροφή, καθώς οι κοινωνικοί κανόνες δεν μας επιτρέπουν πράγματα που δεν θεωρούνται πολιτικά ορθά, στον κόσμο που μας παρουσιάζει η τέχνη όμως μας προκαλούν τελικά μια υψηλή ευχαρίστηση. Μέσω της αισθητικότητας παρέχεται ηδονή και αυτή προσφέρεται μέσω της μορφοποίησης των φαντασιώσεων του καλλιτέχνη. Αυτό το κέρδος σε ηδονή, που μας προσφέρεται μέσω της τέχνης είναι αρκετά δελεαστικό, ώστε να αναζητήσουμε ακόμη μεγαλύτερη ηδονή από τα έργα τέχνης. Σε τελική ανάλυση αυτό που κατορθώνει ο καλλιτέχνης είναι να μας φέρνει σε θέση να απολαμβάνουμε τις δικές μας φαντασιώσεις με αφορμή την απόλαυση ενός έργου τέχνης χωρίς ντροπή.⁸² Οι ίδιοι οι καλλιτέχνες πολλές φορές αναφέρουν ότι η φαντασία τους παίζει καθοριστικό ρόλο για τα δημιουργήματά τους. «Η φαντασία γράφει ο Νοβάλης είναι η θαυματουργή αυτή αίσθηση που μπορεί να αντικαταστήσει όλες τις άλλες και που μας είναι δυνατό να χρησιμοποιούμε ελεύθερα. Ενώ όλες οι αισθήσεις του εξωτερικού κόσμου φαίνεται να υποτάσσονται σε νόμους μηχανικούς, η

⁸¹Πρβλ. S. Freud, *Λογοτεχνία, Τέχνη και Ψυχανάλυση*, Μτφρ. Νίκη Μυλωνά, Αθήνα, Εκδόσεις Ελληνική Παιδεία Α.Ε., 2017, σ. 15

⁸² Σίγκουντ Φρόντ, *Ψυχανάλυση και Λογοτεχνία*, σελ. 161-4

ίδια η φαντασία δεν εξαρτάται από την παρουσία εξωτερικών ερεθισμάτων, ούτε εξουσιάζεται από την επαφή τους.»⁸³

Ο Freud, λοιπόν, αναρωτήθηκε που μπορεί να βρίσκεται η απαρχή της δημιουργικής ή ορθότερα της καλλιτεχνικής δραστηριότητας. Και αν υπάρχει άμεση σύνδεση με την φαντασία που αξιοποιεί ο καλλιτέχνης για να δημιουργήσει. Θεωρεί, όπως προείπαμε ότι στην παιδική ηλικία βρίσκεται η απάντηση, και συγκεκριμένα αναλύοντας την φαντασίωση και τη σημασία της οδηγήθηκε στο συμπέρασμα ότι υπάρχει άμεση σύνδεση αυτής με το παιχνίδι που αναπτύσσεται κατά την διάρκεια της παιδικής ηλικίας. Παρατήρησε ότι η κύρια ασχολία του παιδιού είναι το παιχνίδι, θα τολμούσαμε να πούμε ότι μέσου του παιχνιδιού το παιδί αυτοπροσδιορίζεται καθώς αφιερώνει σε αυτό το μεγαλύτερο μέρος του χρόνου του. Το παιχνίδι για το παιδί είναι κάτι το οποίο παίρνει στα σοβαρά καθώς μέσω αυτού πλάθει ένα δικό του κόσμο και ανανοηματοδοτεί συνεχώς την κάθε του στιγμή μέσω του παιχνιδιού. Το παιχνίδι δεν είναι σημαντικό μόνο εξαιτίας του χρόνου που του αφιερώνει, αλλά κυρίως λόγω των συναισθημάτων που επενδύει σε αυτό. Το παιδί διαθέτει την ικανότητα να διακρίνει το φανταστικό κόσμο του παιχνιδιού από τον πραγματικό κόσμο, άλλωστε χρησιμοποιεί τον πραγματικό κόσμο για να στηρίξει τη φανταστική του πραγματικότητα την ώρα του παιχνιδιού. Θα λέγαμε ότι ο ένας κόσμος πατάει πάνω στον άλλον για να σταθεί. Ο καλλιτέχνης, λοιπόν, κάνει ό, τι και το παιδί που παίζει, δημιουργεί ένα φανταστικό κόσμο, τον οποίο παίρνει πολύ στα σοβαρά, δηλαδή επενδύει σε αυτόν μεγάλες ποσότητες συναισθήματος, ενώ παράλληλα τον διαχωρίζει αυστηρά από την πραγματικότητα.⁸⁴

Η επιβολή της πραγματικότητας που είναι πανίσχυρη απαιτεί να επιβληθεί πάνω στον φανταστικό κόσμο. Όταν, λοιπόν, το παιδί μεγαλώσει και γίνει ενήλικας παύει να παίζει, μιας και οι κοινωνικοί κανόνες δεν του το επιτρέπουν. Με αυτό τον τρόπο είναι σαν να αρνείται και να παραιτείται από την άντληση ευχαρίστησης που του πρόσφερε το παιχνίδι επί σειρά ετών. Όμως έρχεται κάποια στιγμή που η παραίτηση αυτή θα αρθεί, καθώς άλλωστε έχει καταστεί σαφές ότι το άτομο δύσκολα παραιτείται από κάτι που του προκαλεί ευχαρίστηση, μιας και αυτό που κατά βάθος κάνει, είναι να εγκαταλείπει κάτι για να αποκτήσει κάτι άλλο. Αυτή η επιστροφή στην αναζήτηση εκ νέου της ευχαρίστησης θα πραγματοποιηθεί στην ενήλικη ζωή με ένα διαφορετικό τρόπο. Ο ενήλικας, λοιπόν, θα αναζητήσει υποκατάστατα του παιχνιδιού για να αντλήσει εκ νέου τη χαμένη του ευχαρίστηση, και αυτά θα είναι οι φαντασιώσεις ή οι ονειροπολήσεις.⁸⁵

Οι ανθρώπινες φαντασιώσεις όμως έχουν ένα σημαντικό χαρακτηριστικό, δεν είναι εύκολα ανιχνεύσιμες, δηλαδή δεν είναι τόσο εύκολο να παρατηρηθούν όπως το παιδικό παιχνίδι. Το παιδί δεν αποκρύπτει τα παιχνίδια του σε αντίθεση με τον ενήλικα ο οποίος ντρέπεται για τις φαντασιώσεις του και τις κρατά κρυμμένες σαν κάποιου είδους

⁸³ Γεωργίου Ι. Μουρέλου, *Αισθητικό Τρίπτυχο, Ο χώρος της τέχνης και η στρατηγική της φαντασίας*, Μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου, Θεσσαλονίκη, Εκδόσεις Βάνιας, 1988, σ. 68

⁸⁴ Πρβλ. S. Freud, *Λογοτεχνία, Τέχνη και Ψυχανάλυση*, σ. 10

⁸⁵ Πρβλ. Σίγκουμντ Φρόυντ, *Ψυχανάλυση και Λογοτεχνία*, σ. 153-4

μυστικό και δεν επιθυμεί να τις μοιραστεί με τους άλλους. Επομένως, ναι μεν φαντασιώνονται και οι δύο, αλλά εκδηλώνουν ως προς αυτό διαφορετική συμπεριφορά, γεγονός το οποίο οφείλεται στα κίνητρα των δύο αυτών δραστηριοτήτων. Το παιχνίδι του παιδιού καθοδηγείται από επιθυμίες, στην ουσία από μια κεντρική επιθυμία, την επιθυμία του να μεγαλώσει, μιμείται επομένως την ζωή των ενηλίκων και δεν υπάρχει κανένας λόγος να αποκρύπτει αυτή του την επιθυμία. Σε αντίθετη θέση όμως βρίσκεται ο ενήλικας, καθώς δεν είναι κοινωνικά αποδεκτό πια το να παίζει και να ονειροπολεί αλλά να ζει μόνο μέσα στον πραγματικό κόσμο, αφετέρου ανάμεσα στις επιθυμίες που γεννούν τις φαντασιώσεις του όπου κάποιες από αυτές πρέπει να τις αποκρύπτει, καθώς δύναται να θεωρηθούν από παιδιαστικές έως και ανεπίτρεπτες.⁸⁶

Ας επανέλθουμε όμως στην φαντασίωση του Leonardo (στον γύπα που τον χτύπησε στα χείλη) και ας αναλύσουμε τι έγραψε ο Freud συγκεκριμένα για αυτή. Η φαντασίωση αυτή συνδέεται με την σεξουαλικότητα, η ουρά (του γύπα) είναι γνωστό σύμβολο και υποδηλώνει το όνομα του ανδρικού μορίου. Επομένως η ουρά του γύπα του ανοίγει το στόμα και του χτυπά τα χείλη. Αυτό συνδέεται με την πεο-αιδοιο-λειχία δηλαδή μια σεξουαλική πράξη όπου το όργανο του ενός προσώπου μπαίνει στο στόμα του άλλου. Η σεξουαλική ευχαρίστηση από τη συγκεκριμένη σεξουαλική πράξη προέρχεται από τη βρεφική μας ηλικία, από τη στάση όταν τρεφόμαστε, από τη θηλή της μητέρας μας, δηλαδή αυτή η απόλαυση μας έχει μείνει ανεξίτηλη στη μνήμη και την αναζητούμε και στην ενήλικη ζωή κάνοντας μετάθεση. Κατ' επέκταση πίσω από τη φαντασίωση του Leonardo κρύβεται το βύζαγμα του μητρικού στήθους. Ο Freud ισχυρίζεται ότι η φαντασίωση αυτή που συνδέεται με την ανάμνηση από το μητρικό στήθος τροποποιήθηκε σε μια ομοφυλοφιλική παθητική φαντασίωση στην ενήλικη ζωή του Leonardo.⁸⁷ Στο βιβλίο του *Τρεις μελέτες για την σεξουαλική θεωρία* αναφέρεται στο πιπίλισμα και στον θηλασμό, πράξεις στις οποίες συναντώνται και οι πρώτες εκδηλώσεις της παιδικής σεξουαλικότητας. Ο θηλασμός ναι μεν είναι άμεσα συνδεδεμένος με την ορμή της αυτοσυντήρησης μέσω ενός αντικειμένου, του στήθους της μητέρας, ταυτόχρονα όμως είναι και μια αυτοερωτική σωματική λειτουργία, καθώς το παιδί αντλεί την πρώτη του ουσιαστική ευχαρίστηση. Υποστηρίζει επομένως ο Freud ότι τα χείλη του βρέφους αποτελούν μια ερωτογενή ζώνη. Όσον αφορά το πιπίλισμα είναι μια ρυθμικά επαναλαμβανόμενη πράξη από την οποία το παιδί αντλεί ευχαρίστηση, την πράξη αυτή θα τη διαχωρίσει από την ανάγκη για λήψη τροφής. Θα αναζητήσει σημεία του σώματός του για να προβεί στο πιπίλισμα όπως το δάχτυλο του και μετέπειτα τα χείλη ενός άλλου ατόμου.⁸⁸ Συνεπώς γίνεται κατανοητός ο λόγος που αυτού του είδους η πρώτη ευχαρίστηση επανέρχεται στην ενήλικη ζωή ψάχνοντας τρόπους να αναβιωθεί. Πάντα ψάχνουμε να ξαναζήσουμε εκείνη την αίσθηση της πρώτης ευχαρίστησης.

⁸⁶ Πρβλ. Ό.π., σ. 154-5

⁸⁷ Πρβλ. Σίγκμουντ Φρόυντ, *Μια παιδική ανάμνηση του Λεονάρντο ντα Βίντσι*, σ. 70-3

⁸⁸ Πρβλ. Sigmund Freud, *Τρεις μελέτες για τη σεξουαλική θεωρία*, σ. 88-92

Ο Freud επομένως τη φαντασίωση του Leonardo τη συσχέτισε με τον θηλασμό και στάθηκε σε κάτι συγκεκριμένο, στο ότι η μητέρα του Leonardo είχε αντικατασταθεί από τον γύπα. Άρα για τον Freud η ανάμνηση αυτή του Leonardo σχετίζεται με μια σεξουαλική φαντασίωση επενδεδυμένη από ένα συμβολικό συσχετισμό. Ψάχνοντας το συμβολισμό του γύπα εντοπίζει ότι η ιερή ιερογλυφική γραφή των Αιγυπτίων παριστάνει τη Μητέρα με τη μορφή του γύπα και ότι επιπλέον οι Αιγύπτιοι λάτρευαν μια μητρική θεότητα με κεφάλι γύπα. Αναρωτιέται βέβαια, αν μπορεί να αποδώσει αυτές τις γνώσεις στον Leonardo και προβαίνει σε εικασίες για το πώς θα μπορούσε ο καλλιτέχνης να οδηγηθεί σε γνώση για τους διάφορους μύθους που συνδέουν τον γύπα με τη γονιμότητα και μέσω αυτού να δημιουργηθεί αφορμή για να γεννηθεί η φαντασίωση με τον γύπα. Συγχρόνως, όπως ήδη έχουμε αναφέρει, συνδέει το γεγονός όπου τα πρώτα χρόνια της ζωής του ο Leonardo πέρασε μόνο με τη μητέρα του βιώνοντας την απουσία του πατέρα του με τη μετέπειτα ζωή του. Επισημαίνει ότι αν τελικά οι παιδικές αναμνήσεις και φαντασιώσεις επηρεάζουν την ενήλικη ζωή έτσι, και για τον καλλιτέχνη τα πρώτα χρόνια που έζησε κοντά στην μητέρα του έπαιξαν αποφασιστικό ρόλο για την επίδραση της ερωτικής του ζωής.⁸⁹

Η φαντασίωση αυτή ο Freud θεωρεί ότι είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τη σεξουαλικότητα του καλλιτέχνη και όχι μόνο με τη σεξουαλική αδιαφορία που φαινόταν να υπάρχει στη ζωή του, αλλά και με μια λανθάνουσα ομοφυλοφιλία χωρίς όμως και αυτή να ολοκληρώνεται. Για να στηρίξει την υπόθεσή του αυτή αξιοποιεί τη θεωρία του για την παιδική σεξουαλικότητα και συγκεκριμένα για το πώς αντιλαμβάνεται το παιδί στα πρώιμα χρόνια το ανδρικό μόριο και πως το συνδέει με τη μητρική φιγούρα. Το παιδί όταν αρχίζει να παρατηρεί τον εαυτό θεωρεί πως έχει το ίδιο ως ανατομία έχουν και όλοι οι υπόλοιποι, όταν αντιληφθεί τελικά ότι αυτό το γεγονός δεν είναι αληθές και ότι τόσο στα κορίτσια όσο και στη μητέρα το όργανο αυτό λείπει, θα περάσει από διάφορα στάδια και σενάρια στο μυαλό του για να καταλήξει σε ένα αποδεκτό για αυτό συμπέρασμα. Ενδεχομένως θα σκεφτεί ότι το μόριο υπήρχε και στα κορίτσια αλλά κόπηκε και στη θέση του έμεινε μια πληγή, αυτό θα έχει ως αποτέλεσμα να αισθάνεται μια απειλή ευνουχισμού, να φοβάται για τον ανδρισμό του και να αισθάνεται μια λύπη για τα κορίτσια για αυτό που τους έχει συμβεί. Όλη αυτή η περιέργεια και η τελική αποκάλυψη για την αλήθεια των γυναικείων γεννητικών οργάνων δύναται κάποιες φορές να οδηγήσει σε ένα κλίμα αποστροφής για το γυναικείο φύλο, σε μισογυνισμό αλλά και σε ομοφυλοφιλία. Επομένως πιστεύει ο Freud ότι στη φαντασίωση αυτή η ουρά του γύπα και το πιπίλισμα σχετίζεται άμεσα με την αναζήτηση για το ανδρικό μόριο αλλά και για μια παθητική στάση που θυμίζει μια ομόφυλη κατάσταση.⁹⁰ Συνοψίζοντας ο Freud θεωρεί ότι η φαντασίωση αυτή, που υποδεικνύει ξεκάθαρα την απόλυτη ταύτιση που έχει ο Freud με τη μητέρα, υποδεικνύει και τη μετέπειτα παθητική του στάση σε σχέση με την σεξουαλικότητά του. Πώς όμως λειτουργεί η ταύτιση; «*Ταύτιση* είναι η πρώιμη εκδήλωση ενός συναισθηματικού δεσμού μ' ένα άλλο άτομο και παίζει ρόλο στην προϊστορία του

⁸⁹ Πρβλ. Σίγκμουντ Φρόυντ, *Μια παιδική ανάμνηση του Λεονάρντο ντα Βίντσι*, σ. 74-83

⁹⁰ Πρβλ. Σίγκμουντ Φρόυντ, *Μια παιδική ανάμνηση του Λεονάρντο ντα Βίντσι*, σ. 93-100

Οιδιπόδειου συμπλέγματος.»⁹¹ Όσον αφορά την περίπτωση του αγοριού επιθυμεί να γίνει σαν τον πατέρα και τον έχει ως πρότυπο και ταυτόχρονα αναπτύσσει δεσμό με τη μητέρα όπου ο Freud στο δεσμό αυτό αναφέρει τη μητέρα ως αντικείμενο στο οποίο το παιδί προβαίνει στην πρώτη του σεξουαλική επένδυση. Αυτό οδηγεί το αγόρι στο να έχει βαθιά μέσα του μια εχθρότητα προς τον πατέρα καθώς θέλει να πάρει τη θέση του δίπλα στη μητέρα. Η ταύτιση και το πώς αυτή, εν τέλει, θα δημιουργηθεί καθώς επιτελούνται πολλές διεργασίες δύναται να οδηγήσει σε νευρωτικά συμπτώματα. Ταυτόχρονα η ταύτιση με τον πατέρα ή τη μητέρα θα έχει αντίκτυπο και στην μετέπειτα σεξουαλική ζωή. Στην περίπτωση του αγοριού, το οποίο θα διαμορφώσει μια ομοφυλοφιλική προδιάθεση λειτουργεί ως εξής : η προδιάθεση αυτή οφείλεται στο εάν ήταν για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα είναι προσκολλημένο στη μητέρα του, όταν έρχεται η στιγμή να την αντικαταστήσει με ένα άλλο σεξουαλικό αντικείμενο αυτό δεν πραγματοποιείται, αλλά ταυτίζεται απόλυτα μαζί της χωρίς να μπορεί να την εγκαταλείψει, έτσι ώστε γίνεται σαν αυτή και είναι κατά κάποιο τρόπο σαν να παίρνει το ρόλο της.⁹² Η θεωρία της ταύτισης εξηγεί την περίπτωση του Leonardo. Αναφέρει ο Freud ότι ο Leonardo στην τρυφερή παιδική ηλικία που αναπτυσσόταν η περιέργειά του για την μητέρα του φανταζόταν ότι είχε ανδρικό μόριο όπως και η ίδια.⁹³ Αυτό το γεγονός τον οδηγεί αργότερα να επιλέξει ως αντικείμενο αγάπης ότι θα επέλεγε και η μητέρα του, δηλαδή το αντρικό φύλο. Όλη αυτή η αλληλουχία οδηγεί σύμφωνα με τον Freud και στην επιλογή να έχει μόνο αγόρια μαθητές εξαιρετικά όμορφους, τους οποίους φρόντιζε όπως μια μητέρα τα παιδιά της δείχνοντας ιδιαίτερη στοργή σε αυτούς, γεγονός που φαίνεται και στα ημερολόγια που άφησε πίσω του.⁹⁴ Βέβαια όπως έχουμε τονίσει η ανυπαρξία της σεξουαλικής του ζωής αλλά και το ότι η μητέρα του όπως και οι μαθητές του αποτελούσαν για αυτόν τις ιδανικές εικόνες ομορφιάς, σε συνδυασμό με όσα έχουμε αναφέρει μας οδηγεί στο συμπέρασμα της ομοφυλοφιλικής του προδιάθεσης η οποία παρέμενε πλατωνική χωρίς να έχει κάποια σεξουαλική εκδήλωση.⁹⁵

Στηριζόμενοι σε όλα αυτά αν αναζητήσουμε τον μηχανισμό της μετουσίωσης στον Leonardo θα τον εντοπίσουμε αρχικά στη διοχέτευση της παιδικής σεξουαλικότητας στην καλλιτεχνική και επιστημονική δραστηριότητα και εν συνεχεία στον τρόπο με τον οποίο οι κυρίαρχοι συσχετισμοί, οι οποίοι διαμορφώνουν τις ταυτίσεις στην παιδική του ηλικία, ενσωματώνονται στα έργα τέχνης. Ο Leonardo μέσα από μηχανισμούς, μέσα από συμβολισμούς ανακαλεί ένα μετασχηματισμό των ασυνείδητων επιδιώξεων του σε στοιχεία του έργου του.⁹⁶ Ο Freud για να αποδείξει τους ασυνείδητους συσχετισμούς στα έργα τέχνης του Leonardo παραθέτει κάποια

⁹¹ Σίγκμουντ Φρόυντ, *Η Ψυχολογία των Μαζών και η ανάλυση του Εγώ*, Μτφρ. Κλαίρη Τρικεριώτη, Αθήνα, Εκδόσεις Επίκουρος, 1977, σ. 42

⁹² Πρβλ. σ. 42-6

⁹³ Πρβλ. Σίγκμουντ Φρόυντ, *Μια παιδική ανάμνηση του Λεονάρντο ντα Βίντσι*, σ. 100

⁹⁴ Πρβλ. Σίγκμουντ Φρόυντ, *Μια παιδική ανάμνηση του Λεονάρντο ντα Βίντσι*, σ. 107-10

⁹⁵ Πρβλ. σ. 116-7

⁹⁶ Πρβλ. Νίκος Παπαχρηστόπουλος, *Ψυχανάλυση και γραφή. Η μετουσίωση στο Φρόυντ και τον Λακάν* σ. 233

ενδεικτικά χαρακτηριστικά που εντόπισε στις γυναικείες φιγούρες των έργων του και συγκεκριμένα το χαμόγελο της *Μόνα Λίζα* και της *Αγίας Άννας*.

Μόνα Λίζα



Το πορταίτο της *Μόνα Λίζα* ήταν παραγγελία που τελικά δεν παραδόθηκε ποτέ στον παραλήπτη του καθώς ο Leonardo δεν ήταν ικανοποιημένος με το αποτέλεσμα και γι' αυτό άλλωστε έμεινε ο πίνακας ημιτελής. Πολλά γράφτηκαν για το διάσημο αινιγματικό χαμόγελο της *Μόνα Λίζα* καθώς οι κριτικοί θεωρούν ότι αντιπροσωπεύει ταυτόχρονα τη λαγνεία αλλά και την τρυφερότητα.⁹⁷ Ο Freud γράφει: «ο Leonardo βρισκόταν αιχμάλωτος του χαμόγελου της Τζιοκόντα σε τόσο μεγάλο βαθμό, επειδή το χαμόγελο αυτό, ξυπνούσε μέσα του κάτι το οποίο από παλιά κοιμότανε στα βάθη της ψυχής του, σίγουρα μια πολύ παλιά ανάμνηση. Οι χαμογελαστές γυναίκες που αναπαριστά στους πίνακες του δεν είναι τίποτε άλλο παρά αντίγραφα της Κατερίνας, της μητέρας του.»⁹⁸ Ο Leonardo στον πίνακα αυτό χρησιμοποιεί την τεχνική του *sfumato* όπου οι μορφές μοιάζουν να σβήνουν η μία μέσα στην άλλη καθώς προβάλλονται με μια αοριστία και αυτή η τεχνική τους προσδίδει ένα μυστήριο. Έτσι, λοιπόν, η τεχνική συναντά τη φαντασία και διαμορφώνει τον εικαστικό χώρο που θα φιλοξενήσει και θα αναδείξει το πραγματικό διαμορφωμένο μέσα από το φανταστικό. Με άλλα λόγια

⁹⁷ Πρβλ. Σίγκμουντ Φρόυντ, *Μια παιδική ανάμνηση του Λεονάρντο ντα Βίντσι*, σ. 130

⁹⁸ Πρβλ. σ. 135-6

έχουμε ένα φανταστικό χώρο που προβάλλεται πάνω στην πραγματικότητα και μετατρέπεται σε ζωγραφική.⁹⁹ Ο Leonardo κατόρθωσε κοιτάζοντας την *Τζιοκόντα* πέρα από τη ζωντάνια που εκπέμπει, να μην είμαστε σίγουροι για το ποια πραγματικά είναι η διάθεσή της, αυτή η απαλή σκιά στις γωνίες των ματιών και του στόματος σε συνδυασμό με το ότι αν κοιτάξει προσεκτικά κανείς τον πίνακα θα εντοπίσει ότι η δεξιά με την αριστερή πλευρά δεν είναι ίδιες καθώς ο ορίζοντας στην αριστερή πλευρά είναι χαμηλότερα, αυτό αποτελεί ένα χαρακτηριστικό του πίνακα το οποίο επηρεάζει εν τέλει και το πρόσωπο.¹⁰⁰ Σύμφωνα με κριτικούς τέχνης το χαμόγελο της *Τζιοκόντα* σχετίζεται με μια παλιά ανάμνηση του Leonardo, ιδιαίτερα καθοριστική για αυτόν που έχει τη ρίζα της στα παιδικά του χρόνια, στη μητέρα του. Θεωρείται ότι η *Τζιοκόντα* μιας και ήταν ένα πορτραίτο είναι αδύνατο να μην υπήρχε στο μοντέλο το περιβόητο αυτό χαμόγελο, όπου σε συνδυασμό με τη φαντασία του Leonardo είχαμε τελικά αυτό το αποτέλεσμα. Παρατηρήθηκε όμως ότι το χαμόγελο αυτό άσκησε και στον ίδιο κάποια επίδραση και αυτό είχε ως αποτέλεσμα και σε άλλους πίνακές του να συναντάται αυτή η έκφραση.¹⁰¹

Αγία Άννα

⁹⁹ Πρβλ. Γεωργίου Ι. Μουρέλου, *Αισθητικό Τρίπτυχο, Ο χώρος της τέχνης και η στρατηγική της φαντασίας*, σ.119

¹⁰⁰ Πρβλ. E.H. Gombrich, *Το Χρονικό της Τέχνης*, σ. 303

¹⁰¹ Πρβλ. Σίγκμουντ Φρόυντ, *Μια παιδική ανάμνηση του Λεονάρντο ντα Βίντσι*, σ. 133-6



Το πιο κοντινό χρονολογικά έργο με την *Τζιοκόντα* είναι η *Αγία Άννα*. Η *Παρθένος και το Θείο Βρέφος με την Αγία Άννα* (όπως είναι το ορθό όνομα του πίνακα) είναι ένας πίνακας που απεικονίζει την Παναγία να κάθεται στα πόδια της μητέρας της, Αγίας Άννας, ενώ δίπλα στέκεται ο μικρός Ιησούς. Η Παναγία έχει απλωμένα τα χέρια της προς το μέρος του βρέφους ενώ, εκείνο παίζει με ένα αρνάκι. Ο Freud παρατήρησε ότι είναι αρκετά παράξενη καθώς τα πρόσωπα της Αγίας Γραφής είθιστο να ζωγραφίζονται με συγκεκριμένο τρόπο αλλά και με συγκεκριμένες στάσεις. Οδηγήθηκε, λοιπόν, στο συμπέρασμα ότι αυτός ο πίνακας συνθέτει την ιστορία της παιδικής ηλικίας του Leonardo, επομένως οι δύο γυναίκες συμβολίζουν τη μητέρα του Κατερίνα και τη μητριά του. Προχωρώντας σε περαιτέρω ανάλυση του πίνακα στάθηκε στον γαλάζιο μανδύα το περίγραμμα του οποίου θυμίζει γύπα, την παρατήρηση αυτή συγκεκριμένα την έκανε ο Oscar Pfister. Πάνω στα δεδομένα αυτά συνδυάζεται εκ νέου το σύμβολο της μητρότητας και η παιδική ανάμνηση του γύπα. Επομένως στον πίνακα αυτό συναντάμε εκ νέου τον συμβολισμό της μητρότητας και το παρεμφερές χαμόγελο με εκείνο της *Τζιοκόντα* μόνο που τώρα χάνει τον αινιγματικό και ανήσυχο χαρακτήρα του και εκφράζει τρυφερότητα και μια ήρεμη ευδαιμονία.¹⁰²

Το χαμόγελο αυτό συναντάται και σε άλλους πίνακες του όπως στον *Βάκχο* και στον *Άγιο Ιωάννη*. Και καταλήγει γράφοντας: «*ίσως ο Leonardo με τη δύναμη της τέχνης στις μορφές αυτές τις οποίες δημιούργησε να απαρνήθηκε και να ξεπέρασε το δυστύχημα της ερωτικής του ζωής, όπου μια τέτοια ευτυχισμένη συγχώνευση της αρσενικής και της*

¹⁰² Σίγκμουντ Φρόυντ, *Μια παιδική ανάμνηση του Λεονάρντο ντα Βίντσι*, σ. 139-150

θηλυκής ύπαρξης αναπαριστά την πραγματοποίηση των επιθυμιών του παιδιού το οποίο άλλοτε είχε γοητεύσει η μητέρα του.»¹⁰³

Ο Freud εκτός από τα στοιχεία που μας αναφέρει για τη μητέρα του Leonardo στέκεται και σε ποιο βαθμό τον επηρέασε ο πατέρας του. Έχουμε αναφέρει ότι πήγε κοντά στον πατέρα του στην ηλικία των πέντε, αυτό σίγουρα έπαιξε καθοριστικό ρόλο για την ψυχοσύνθεσή του. Ο καλλιτέχνης είναι πατέρας των έργων του και για τον Leonardo έγινε μια μοιραία ταύτιση, δημιούργησε τα ζωγραφικά του έργα και μετά δεν ενδιαφέρθηκε καθόλου για αυτά, όπως με τον ίδιο τρόπο ακριβώς που ο πατέρας τα πρώτα χρόνια της ζωής του δεν ενδιαφέρθηκε για αυτόν. Αυτή η συμπεριφορά απωθήθηκε και παρέμεινε στο ασυνείδητο, χωρίς να μπορέσει να διορθωθεί από τις μετέπειτα εντυπώσεις.¹⁰⁴ Ο Leonardo παίρνει τον ρόλο του πατέρα με λίγο διαφορετικό τρόπο, μιας και τα έργα του είναι τα πνευματικά του παιδιά. Η σχέση του αυτή με τον πατέρα τον οδηγεί αφενός στην επιστημονική πρόοδο, αλλά και σε μια αναστολή στην καλλιτεχνική του παραγωγή. Σύμφωνα με τον Freud, το πατρικό του πρότυπο διαδραμάτισε καθοριστικό ρόλο για την πνευματική ανησυχία.¹⁰⁵ Επισημαίνει ότι: «η οξύνουσα αυτή του Leonardo στην υπέρβαση της πατρικής αυθεντίας, η οποία επέδρασε πάνω του ανασταλτικά στην παιδική ηλικία κατά τη διαχείριση του ερωτήματος της παιδικής σεξουαλικότητας, διοχετεύοντάς το έτσι σε στόχους μη σεξουαλικούς, όπως την προχωρημένη επιστημονική έρευνα.»¹⁰⁶

Ο Freud καταλήγει στο ότι όλα αυτά, που γνωρίζουμε για την παιδική ηλικία του Leonardo, ήταν αυτά που τον διαμόρφωσαν και τον καθόρισαν, όπως και κάθε άνθρωπο τελικά. Υπογραμμίζει ότι ο σκοπός της έρευνάς του αυτής για τον καλλιτέχνη ήταν να εξηγήσει τις απαγορεύσεις του Leonardo στη σεξουαλική του ζωή και στην καλλιτεχνική του δραστηριότητα. Γράφει: *«χάρης στην πρόωγη υπεροχή της σεξουαλικής του περιέργειας μπόρεσε να εξυψωθεί σε δίψα για την παγκόσμια γνώση και να αποφύγει έτσι την απώθηση. Ένα πολύ μικρό μέρος της λίμπιντο εξακολούθησε να διατηρεί τον προσανατολισμό της σε σκοπούς σεξουαλικούς και αντιπροσώπευε την ατροφική σεξουαλική ζωή ενός ενήλικα. Η απώθηση του βρεφικού έρωτα του Leonardo για τη μητέρα του, ανάγκασε το μικρό αυτό μέρος της λίμπιντο να λάβει ομοφυλόφιλη μορφή και να εξωτερικευτεί σαν ένας πλατωνικός έρωτας για τα αγόρια. Η προσήλωση στη μητέρα του και στις γλυκές αναμνήσεις τις οποίες είχε από αυτήν διατηρήθηκε στο ασυνείδητο του αλλά έμεινε εκεί στιγμιαία αδρανής. Με τον τρόπο αυτό, η απώθηση, η προσήλωση και η εξιδανίκευση μοιράστηκαν μεταξύ τους τα αποτελέσματα τα οποία το σεξουαλικό ένστικτο προκάλεσε στην ψυχική του ζωή.»¹⁰⁷* Αυτό που ακράδαντα πιστεύει ο Freud είναι ότι η δημιουργική εργασία ενός καλλιτέχνη είναι ταυτόχρονα μια μετάθεση των σεξουαλικών του επιθυμιών. Παράλληλα ομολογεί ότι η ουσία της καλλιτεχνικής λειτουργίας παραμένει απρόσιτη, καθώς η ψυχανάλυση δεν μας εξηγεί

¹⁰³ Πρβλ. Σίγκμουντ Φρόυντ, *Μια παιδική ανάμνηση του Λεονάρντο ντα Βίντσι*, σ. 145

¹⁰⁴ Πρβλ. σ. 158-9

¹⁰⁵ Πρβλ. Νίκος Παπαχριστόπουλος, *Ψυχανάλυση και γραφή, Η μετουσίωση στο Φρόυντ και τον Λακάν*, σ. 235

¹⁰⁶ Πρβλ. σ. 236

¹⁰⁷ Σίγκμουντ Φρόυντ, *Μια παιδική ανάμνηση του Λεονάρντο ντα Βίντσι*, σ. 186-7

γιατί ο Leonardo υπήρξε καλλιτέχνης, όμως μας βοηθάει να κατανοήσουμε τις εκδηλώσεις και τα όρια της τέχνης του.¹⁰⁸

2.3 Michelangelo

Ο Michelangelo γεννήθηκε το 1475 στο Καπρέζε της Ιταλίας, ήταν είκοσι τρία χρόνια νεότερος από τον Leonardo. Κατάφερε να εισχωρήσει στον κύκλο των Μεδίκων και να είναι υπό την προστασία τους. Θεωρούσε τον εαυτό του γλύπτη και όχι ζωγράφο, καθώς είχε εντυπωσιαστεί από τα Ελληνικά και Ρωμαϊκά γλυπτά τα οποία έβλεπε στην συλλογή των Μεδίκων. Κατέκτησε και αυτός τα μυστικά του ανθρώπινου σώματος ανατέμνοντας πτώματα, με αυτό τον τρόπο σχεδίαζε από ζωντανά πρότυπα, και κατόρθωσε να τελειοποιήσει την απόδοση του ανθρώπινου σώματος σε όλες τις στάσεις και με όλες τις κινήσεις. Δημιούργησε αριστουργήματα τόσο στην ζωγραφική όσο και στην γλυπτική και συνέβαλε στο να αλλάξει η θέση του καλλιτέχνη στην εποχή του.¹⁰⁹

Ο Freud παραδεχόταν ότι κάποια από τα μεγαλύτερα έργα τέχνης ήταν για αυτόν άλυτοι γρίφοι, ενώ παράλληλα ένιωθε δέος απέναντι σε κάποια έργα τέχνης και πίστευε ότι ο σκοπός του καλλιτέχνη ήταν να προκαλέσει στο θεατή ένα παρόμοιο συναίσθημα με αυτό που ώθησε τον ίδιο στο να δημιουργήσει. Τον γοήτευε η τέχνη της γλυπτικής και το γλυπτό που τράβηξε την προσοχή του ήταν ο *Μωσής του Michelangelo* που βρίσκεται στην εκκλησία του Αγίου Πέτρου στη Ρώμη.

Μωσής

¹⁰⁸ Πρβλ. σ.195-6

¹⁰⁹ Πρβλ. E.H. Gombrich, *Το Χρονικό της Τέχνης*, σ. 305



Ο Πάπας Ιούλιος Β' είχε ζητήσει από τον Michelangelo να του ετοιμάσει έναν τάφο αντάξιο του αρχηγού της Χριστιανοσύνης και ο Μωυσής ήταν ένα κομμάτι από τον γιγάντιο αυτό τάφο. Το άγαλμα παριστάνει τον Μωυσή, τον νομοθέτη των Εβραίων να κρατάει τις πλάκες με τις Δέκα Εντολές. Το φαινομενικά απλό άγαλμα επιδέχθηκε διαφορετικές ερμηνείες, και πέρα από το δέος που προκαλεί αυτό το γλυπτό, ήταν και αυτός ο λόγος που ο Freud αποφάσισε να το μελετήσει διεξοδικά. Ο Μωυσής είναι ένα επιβλητικό και μεγαλοπρεπές γλυπτό καθώς αναδίδει μια έντονη φυσική παρουσία. Ο Μωυσής απεικονίζεται καθιστός, το σώμα του είναι στραμμένο μπροστά, το κεφάλι με την επιβλητική του γενειάδα στρέφεται προς τα αριστερά, το δεξί πόδι ακουμπά στο έδαφος, ενώ το αριστερό είναι τοποθετημένο έτσι ώστε μόνο τα δάχτυλα αγγίζουν το έδαφος. Το δεξί του χέρι κρατάει τις πλάκες, οι οποίες εφάπτονται με ένα σημείο της γενειάδας, και το αριστερό χέρι είναι ακουμπισμένο στα πόδια του.¹¹⁰ Διαπίστωσε ότι και οι περιγραφές που δίνονταν από διάφορους συγγραφείς ήταν κάπως άστοχες. Ο Freud, εν τέλει, συντάσσεται με την άποψη του Thode: «η έκφραση του προσώπου του Μωυσή είναι ένα μείγμα οργής, πόνου και περιφρόνησης, οργής στα απειλητικά σμιγμένα φρύδια του, πόνου στο βλέμμα και περιφρόνησης στο προτεταμένο κάτω χείλος και τις τραβηγμένες γωνίες του στόματος του.»¹¹¹ Ο Freud μελετώντας τις θέσεις των κριτικών αναρωτιέται εάν ο Michelangelo είχε την πρόθεση να δημιουργήσει μια «σπουδή χαρακτήρα» ή αν απεικόνισε τον Μωυσή σε μια ιδιαίτερη στιγμή. Κάποιοι κριτικοί ισχυρίστηκαν ότι ο Μωυσής ήταν έτοιμος να σηκωθεί από τη θέση του και συγκεκριμένα το επεισόδιο που απαθανατίζεται είναι η κάθοδος από το όρος Σινά,

¹¹⁰ Πρβλ. Sigmund Freud, *Ο Μωυσής του Μιχαήλ Άγγελου*, Μτφρ. Μάριου Μακρίδη, Αθήνα, Εκδόσεις Έρασμος, 2010, σ. 22-4

¹¹¹ Πρβλ. Sigmund Freud, *Ο Μωυσής του Μιχαήλ Άγγελου*, σ. 24

όπου ο Μωυσής πήρε τις πλάκες από το Θεό και είναι η στιγμή που αντιλαμβάνεται ότι ο λαός κατασκεύασε για τον εαυτό του έναν Χρυσό Μόσχο και χορεύει γύρω του. Ο Freud όμως αμφισβητεί αυτή την άποψη και για μια ακόμη φορά συμφωνεί με την άποψη του Thode ο οποίος υποστηρίζει ότι ο Μωυσής δεν απεικονίζεται κατά τη διάρκεια της καθόδου του από το Όρος Σινά, αλλά αποτελούσε μέρος μιας σύνθεσης από έξι αγάλματα και ο αρχικός σχεδιασμός ήταν το άγαλμα να είναι καθιστό, θεωρώντας παράλληλα ότι δεν αντιπροσωπεύει μια σημαντική ιστορική στιγμή.¹¹² Ο Freud πιστεύει ότι είναι αυτή η άποψη είναι η σωστή. Διότι θα ήταν παράταιρο στον ομαδικό τάφο που ο Μωυσής αποτελεί μέρος ενός συνόλου το οποίο απαρτίζεται και από άλλες μορφές, να δημιουργηθεί στο θεατή η εντύπωση ότι ο Μωυσής θα πεταχτεί από τη θέση του, καθώς κάτι τέτοιο θα είχε ένα χαοτικό αποτέλεσμα και αυτό σίγουρα θα ήταν αντίθετο με την ψυχική κατάσταση την οποία θα ήθελε να μας υποβάλει ο τάφος.¹¹³ Οι μελέτες που είχαν πραγματοποιηθεί για τον Μωυσή δεν έδωσαν απαντήσεις σε όλες τις απορίες του Freud, και θεωρούσε ότι σε κάποια σημεία του αγάλματος δεν είχε αποδοθεί η απαιτούμενη προσοχή. Συγκεκριμένα για τη στάση του δεξιού του χεριού και τη θέση των δύο Πλακών με τον Νόμο, θεωρεί ότι το χέρι έχει μια ασυνήθιστη στάση, καθώς ο αντίχειρας είναι κρυμμένος. Παρατηρεί ότι μόνο ο δείκτης είναι σε πραγματική επαφή με τη γενειάδα και κάνει ένα βαθύ κύλωμα σε αυτή, άρα το δεξί χέρι ούτε παίζει με τη γενειάδα ούτε έχει βυθιστεί μέσα σε αυτήν. Όσον αφορά την εντυπωσιακή γενειάδα του Μωυσή παρατηρεί ότι η μάζα της γενειάδας είναι τοποθετημένη στα δεξιά της μορφής την στιγμή που το κεφάλι έχει απότομα γυρίσει προς τα αριστερά και ότι γενικά οι βόστρυχοι είναι περίπλοκα διαμορφωμένοι. Ο Freud προβαίνει σε κάποιες υποθέσεις όπως ότι μπορεί να υπήρξε μια κίνηση που προήλθε από ένα θόρυβο τον οποίο άκουσε ξαφνικά ο Μωυσής και αυτό είχε ως αποτέλεσμα να στρέφει το κεφάλι του και το βλέμμα του προς την κατεύθυνση του θορύβου, έτσι ώστε ο τρόπος που τα δάχτυλα μπλέκονται με τη γενειάδα να ερμηνεύεται μόνο σαν αποτέλεσμα μιας προηγούμενης κίνησης. Επίσης, εξίσου κάτι σημαντικό που παρατηρεί ο Freud είναι ότι οι πλάκες είναι ανάποδα γεγονός που είναι περίεργο για ένα τόσο ιερό αντικείμενο, επομένως οδηγείται εκ νέου στο συμπέρασμα ότι έχουν έρθει στη θέση αυτή εξαιτίας μιας προγενέστερης κίνησης.¹¹⁴ Εν τέλει ο Freud πιστεύει ότι το άγαλμα του Μωυσή δεν είναι η έναρξη μιας βίαιης δράσης, αλλά τα απομεινάρια μιας κίνησης που έχει κιόλας συντελεστεί. Ο Freud υποστηρίζει ότι ναι μεν είναι θυμωμένος ο Μωυσής, αλλά θα διαχειριστεί τον θυμό του, δίχως τελικά να αντιδράσει, μένοντας καθιστός και χωρίς να πετάξει τις Πλάκες που τις θεωρεί ιδιαιτέρως σημαντικές. Διότι ενώ πήγαν να του πέσουν, το χέρι του τελικά τις έσωσε και ακινητοποιήθηκε σε αυτή τη στάση. Επομένως, οι πλάκες επηρέασαν την απόφασή του όσον αφορά τελικά τη διαχείριση του θυμού του και η στάση που τον απεικονίζει ο Michelangelo είναι ως φύλακα του τάφου.¹¹⁵ Ο Freud τέλος, παρατηρεί ότι εφόσον η ανάλυσή του είναι ορθή, ο Michelangelo μας παρουσιάζει ένα διαφορετικό Μωυσή από τις γραφές, διότι στις γραφές ο Μωυσής κατακλύζεται από την οργή του, ενώ εδώ

¹¹² Πρβλ. σ. 26-33

¹¹³ Πρβλ. σ. 34

¹¹⁴ Πρβλ. σ. 38-49

¹¹⁵ Πρβλ. Sigmund Freud, *Ο Μωυσής του Μιχαήλ Άγγελου*, σ. 50

συναντάμε ένα Μωυσή που κατορθώνει να νικήσει τελικά την οργή του. Στην ουσία έχουμε μπροστά μας μια μορφή η οποία αντιπροσωπεύει το υψηλότερο πνευματικό κατόρθωμα για έναν άνθρωπο, να αγωνιστεί με επιτυχία ενάντια σε ένα εσωτερικό του πάθος.¹¹⁶ Ταυτόχρονα με την ανάλυση αναρωτιέται αν υπάρχουν κάποια κίνητρα πίσω από την επιλογή αυτή του Michelangelo να επιλέξει να παρουσιάσει έναν άλλο Μωυσή, θεωρώντας ότι η απάντηση βρίσκεται στον χαρακτήρα και στη σχέση των δύο αντρών, του καλλιτέχνη και του Πάπα που έκανε την παραγγελία. Υποστήριξε ότι: «σκάλισε τον Μωυσή στον τάφο του Πάπα, σαν μια προειδοποίηση στον εαυτό του, και, με αυτόν τον τρόπο, μέσα από την αυτοκριτική, σαν να γινόταν ανώτερος από την ίδια του τη φύση.»¹¹⁷ Ο ίδιος ο Freud θα αναρωτηθεί, αν οι παρατηρήσεις του για τον Μωυσή ήταν σωστές ή όχι, καθώς το έργο του περιβάλλεται από ασάφεια. Γράφει χαρακτηριστικά: «στις δημιουργίες του ο Michelangelo πολύ συχνά έφτανε στα άκρα εκείνου που μπορεί να εκφραστεί μέσα από την τέχνη, και ίσως με το άγαλμα του Μωυσή να μην πέτυχε τελείως τον σκοπό του, αν αυτός ήταν να αφήσει να διαφανεί το έντονο κύμα πάθους μέσα από τα ίχνη που αυτό άφησε πίσω μέσα του στη γαλήνη που ακολούθησε.»¹¹⁸

Συνοψίζοντας, με βάση όσα έχουμε αναφέρει ως τώρα μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι το ασυνείδητο, μαζί με τα όνειρα, τις φαντασιώσεις και τα παιδικά βιώματα αποτελούν τις βασικές πηγές έμπνευσης πίσω από κάθε έργο τέχνης, και όταν ένας άνθρωπος ενεργοποιήσει τον μηχανισμό της μετουσίωσης και να μετουσιώσει τη σεξουαλικότητά του, εκείνη τη στιγμή γεννιέται ο καλλιτέχνης. Ο Freud γράφει: «οι καλλιτεχνικές δημιουργίες, τα έργα τέχνης είναι μια φανταστική ικανοποίηση επιθυμιών χωρίς συνείδηση, όπως γίνεται και με τα όνειρα.»¹¹⁹ Ο κάθε καλλιτέχνης ακόμη και το ίδιο αντικείμενο ή το ίδιο πρόσωπο θα το αποδώσει μέσα από την δίκη του ματιά, μέσα από την δική του φαντασία. Θα φτιάξει μέσα στο μυαλό του μια δική του φανταστική εικόνα και αυτή με τις διάφορες τεχνικές και εικαστικά μέσα που θα χρησιμοποιήσει θα την αποδώσει στον εικαστικό χώρο που θα διαμορφώσει, ανάλογα με τη μορφή τέχνης που ασχολείται είτε είναι ζωγράφος είτε είναι γλύπτης. Η φαντασία είναι αυτή που οδηγεί τον καλλιτέχνη να πλάσει το έργο τέχνης, και μαζί με τις επιθυμίες, τις αναμνήσεις, τα απωθημένα και το κάθε τι που μπορεί να είναι έναυσμα για την καλλιτεχνική δημιουργία θα οδηγήσει στην ολοκλήρωση του έργου τέχνης. Το έργο τέχνης είναι το μέσο επικοινωνίας του καλλιτέχνη με τον κόσμο. Το ερώτημα είναι, αν μπορούμε να κατανοήσουμε μέσα από τα έργα τέχνης τον ψυχισμό του καλλιτέχνη αξιοποιώντας την ψυχαναλυτική θεωρία. Ο Freud θεωρούσε ότι ο ρόλος της ψυχανάλυσης είναι να αξιοποιηθεί με τέτοιο τρόπο ώστε να εξηγηθεί η ιδιοσυστασία του καλλιτέχνη, και ταυτόχρονα να αναδείξει τις κρυμμένες επιθυμίες που μπορεί να φωλιάζουν μέσα στα έργα του, όπως το τρανταχτό παράδειγμα του Leonardo, στο οποίο μια παιδική του ανάμνηση έπαιξε ρόλο για την καλλιτεχνική του δημιουργικότητα. Ταυτόχρονα τονίζει ότι η ψυχανάλυση δεν είναι αρμόδια για να αναλύσει την προέλευση του καλλιτεχνικού χαρίσματος αλλά ούτε και να επεξηγήσει

¹¹⁶ Πρβλ. σ. 55

¹¹⁷ Sigmund Freud, *Ο Μωυσής του Μιχαήλ Άγγελου*, σ. 56

¹¹⁸ Πρβλ. σ. 60

¹¹⁹ Sigmund Freud, *Η ψυχανάλυση και η ζωή μου*, σ. 63

τα εκάστοτε καλλιτεχνικά μέσα. ¹²⁰Η ψυχανάλυση είναι η μέθοδος διερεύνησης της ψυχής και μια καλλιτεχνική ψυχή έχει κάτι παραπάνω να επιδείξει από ένα απλό ενδιαφέρον. Ο καλλιτέχνης και το έργο τέχνης βρίσκονται σε αλληλεπίδραση και αλληλεξάρτηση, αν ξέρουμε τι σημαίνει το έργο τέχνης, ξέρουμε και τι κρύβεται στην ψυχή του καλλιτέχνη. Άλλωστε η τέχνη είναι η ίδια η ύπαρξη και χωρίς αυτήν η ζωή του ανθρώπου θα ήταν καθαρά μηχανιστική.

Κεφάλαιο Τρίτο

3.1 Κριτική

¹²⁰Πρβλ. Sigmund Freud, *Η ψυχανάλυση και η ζωή μου*, σ. 63-4

Ο Freud όπως είναι λογικό δέχθηκε κριτική για την ψυχαναλυτική του θεωρία και εν προκειμένω για τις μελέτες για την τέχνη που μας ενδιαφέρει κυρίως. Ο Freud προέβη ο ίδιος ως το πούμε σε μια τρόπον τινά αυτοκριτική λέγοντας : *«η αισθητική εμπειρία και η απόλαυση που αποφέρει η βαθιά επικοινωνία με την πλαστική φόρμα, δεν επιδέχονται ψυχαναλυτική έρευνα. Επίσης έγραψε πως η ψυχανάλυση αδυνατεί να φωτίσει την φύση του καλλιτεχνικού χαρίσματος, και αδυνατεί να εξηγήσει τα μέσα με τα οποία ο καλλιτέχνης εργάζεται την καλλιτεχνική τεχνική.»*¹²¹

Να επισημάνουμε ότι του έχει ασκηθεί κριτική για τη στάση του απέναντι στους καλλιτέχνες, καθώς με βάση τις θέσεις του άλλοτε τους εξυψώνει και τους θαυμάζει και άλλοτε τους δυσφημεί. Χαρακτηριστικά ο Antony Storr αναφέρει: *«η στάση του Freud χαρακτηρίζεται από μια ανήσυχη αμφιρρέπεια, τα όσα λέει γι' αυτούς ποικίλουν από τη δυσφήμιση μέχρι την κολακεία και ελάχιστοι είναι οι συνδυαστικοί κρίκοι ανάμεσα σε αυτά τα δύο αντίθετα άκρα.»*¹²² Ο Freud σε κάποιο κείμενο του δίνει θα λέγαμε μια αρνητική εικόνα για τον καλλιτέχνη, καθώς τον θεωρεί καταπιεσμένο από τις ορμές του, οι οποίες έχουν ισχυρή επίδραση πάνω του και λόγω αυτού ελλοχεύει η πιθανότητα να αναπτυχθεί η νευρώση στον ψυχισμό του. Επιπλέον, πιστεύει ότι δεν ξεφεύγει από τις ανάγκες των κοινών ανθρώπων, δηλαδή να κερδίσει χρήματα και δόξα αλλά ότι δυσκολεύεται στο να το πετύχει. Παράλληλα όμως σε άλλα κείμενα του ο Freud επαινεί ιδιαίτερα μια κατηγορία καλλιτεχνών, τους δημιουργικούς συγγραφείς, καθώς υποστηρίζει ότι έχουν μοναδικές ικανότητες και γνώσεις στο να κατανοήσουν τον ανθρώπινο νου και αυτό τους κάνει να διαφέρουν από όλους μας.¹²³

Επίσης, ο Peter Fuller έκανε μια παρατήρηση όσον αφορά τις μελέτες του Freud για τους καλλιτέχνες Leonardo και Michelangelo. Οι δύο μελέτες γράφτηκαν με διαφορά μεταξύ τους τριών χρόνων, με τη μελέτη του για τον Leonardo να προηγείται χρονικά. Τα κείμενα αυτά επισημαίνει ότι είναι εντελώς διαφορετικά μεταξύ τους, το κείμενο για τον Leonardo έχει ψυχαναλυτική αξία και το θεωρεί ως ένα άψογο γραπτό ενώ το κείμενο για τον Μωυσή έχει πιο ακαδημαϊκό, πιο στεγνό ύφος. Ειδικά για τον Μωυσή ο Peter Fuller παρατηρεί ότι ο Freud αποφεύγει συνειδητά να προβεί σε οποιαδήποτε ψυχαναλυτική επιχειρηματολογία σε σχέση με τον Michelangelo και το έργο του, παρόλο που το υλικό της ζωής του καλλιτέχνη παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς η οικογένεια του ήταν μια ξεπεσμένη οικογένεια ευγενών και όταν ήταν μικρός δόθηκε στη γυναίκα ενός Φλωρεντινού μαρμαρογλύπτη για να τον αναθρέψει, αλλά και το γεγονός ότι ήταν γνωστό πως ήταν ομοφυλόφιλος. Ενώ η μελέτη για τον Leonardo είναι μια σπουδή στην ψυχαναλυτική βιογραφία. Κανείς όμως πέρα από την παρατήρηση των διαφορών δεν μπορεί με ακρίβεια να πει ποιος λόγος οδήγησε τον Freud σε αυτές τις διαφοροποιήσεις, μόνο ο ίδιος θα μπορούσε να απαντήσει σε αυτό. Το μόνο σίγουρο που μπορούμε να παρατηρήσουμε είναι ότι στην περίπτωση του Μωυσή υπάρχει πρόθεση να αναζητηθεί ένα ψυχολογικό περιεχόμενο, αλλά αυτό γίνεται μέσα από μια επιστημονική μέθοδο βασισμένη στην ανατομία και στην

¹²¹ Fuller Peter, *Τέχνη και Ψυχανάλυση*, Μτφρ. Ηρώ Κανακάκη, Αθήνα, Εκδόσεις Νεφέλη, 1988, σ. 41

¹²² Πρβλ. σ. 40

¹²³ Πρβλ., 'Ο.π., σ. 40

αντικειμενική παρατήρηση, χωρίς βέβαια να έχει το καθαρό ψυχαναλυτικό αποτέλεσμα που είχε η μελέτη για τον Leonardo.¹²⁴ Κάτι που πρέπει να επισημάνουμε όσον αφορά την μελέτη του για τον Leonardo, είναι πως η φαντασίωση του Leonardo στην οποία έδωσε ιδιαίτερη έμφαση ο Freud ήταν μια παρανόηση, καθώς ο όρος *nibbio* δεν μεταφράστηκε ορθά. Ο Freud έγραψε για γύπα, ενώ τελικά το σωστό ήταν γεράκι. Ο Peter Fuller επισημαίνει ότι υπάρχουν ενδείξεις πως και ο ίδιος ο Freud γνώριζε για αυτή την παρανόηση και δεν έκανε τίποτα για να αναθεωρήσει το κείμενό του. Η παρανόηση αυτή οδήγησε και σε μια διαμάχη για το αν τελικά υφίσταται η σύνδεση των παιδικών βιωμάτων του καλλιτέχνη με την καλλιτεχνική του παραγωγή, καθώς λόγω αυτής της παρανόησης τίθεται υπό αμφισβήτηση η επιχειρηματολογία του Freud. Όποια όμως και ήταν η διαμάχη για την εγκυρότητα ή όχι της επιχειρηματολογίας του Freud, δεν μπορεί να αμφισβητηθεί από θεωρητική άποψη η ψυχαναλυτική της αξία. Ο Wollheim υποστήριξε: «η μελέτη για τον Leonardo αποτελεί αρχικά σπουδή στην ψυχαναλυτική βιογραφία και η σχέση της με την τέχνη σχεδόν εξαντλείται στο γεγονός ότι το κεντρικό πρόσωπο της βιογραφίας τυχαίνει να είναι ένας από τους μεγαλύτερους, καθώς επίσης κι από τους πιο παράξενους, καλλιτέχνες της Ιστορίας.»¹²⁵

Ένας ακόμη που άσκησε κριτική στον Freud στο βιβλίο του *Αισθητική θεωρία* ήταν ο Adorno. Ο Adorno υποστηρίζει ότι η τέχνη είναι το προϊόν της κοινωνικής εργασίας του πνεύματος και ότι είναι άμεσα συνδεδεμένη με την κοινωνία. Θεωρεί ότι είναι ωφέλιμη μόνο όταν δεν συμορφώνεται με τους κοινωνικούς κανόνες, δηλαδή όταν ασκεί κριτική στο κοινωνικό γίγνεσθαι, καθώς η τέχνη μπορεί να συμβάλλει στην κοινωνική αλλαγή.¹²⁶ Όσον αφορά την τέχνη και την ψυχανάλυση ο Adorno αναφέρει ότι για την ψυχανάλυση τα έργα τέχνης είναι καθαρά προβολές του ασυνείδητου των καλλιτεχνών και ότι πολλές φορές οι καλλιτέχνες χαρακτηρίζονται ως νευρωτικοί, επισημαίνοντας ταυτόχρονα ότι η αισθητική αξία ενός έργου τέχνης θεωρείται ότι είναι άμεσα εξαρτώμενη από την απουσία ενός υγιούς πνεύματος. Οι ψυχαναλυτές βλέπουν την τέχνη σαν ένα μέσο όπου μια αρνητική εμπειρία του καλλιτέχνη μπορεί μέσω αυτής να έχει τελικά ένα θετικό πρόσημο. Ο Adorno υποστηρίζει ότι αυτό είναι μια πλήρης απλοποίηση, καθώς χρησιμοποιείται ως αποζημίωση στον ακάλυπτο εξωπνευματικό κόσμο μιας και δεν πραγματοποιείται καμία αναφορά στις μορφολογικές κατηγορίες των έργων τέχνης, ούτε στα υλικά, ούτε και στο ίδιο το προϊόν που έχουν το δικό τους ρόλο, μιας και όλα τα αναγάγουν μόνο στο ψυχικό στοιχείο.¹²⁷ Ο Adorno γράφει: «Το πλεονέκτημα της ψυχαναλυτικής θεωρίας της τέχνης σε σχέση με την ιδεαλιστική είναι ότι φωτίζει την εσωτερική διάσταση της τέχνης, η οποία όμως δεν έχει καλλιτεχνικό χαρακτήρα.»¹²⁸ Ο Adorno υποστηρίζει ότι το πεδίο της τέχνης μέσα από την ψυχανάλυση μένει ουσιαστικά ανεξερεύνητο, καθώς φέρεται το έργο τέχνης να είναι απλά ένα αποτύπωμα διαφόρων γεγονότων της ζωής του καλλιτέχνη. Είναι σαν να αποσιωπάται η ίδια του η καλλιτεχνική αξία, καθώς απουσιάζει παντελώς η αναφορά

¹²⁴ Πρβλ. Fuller Peter, *Τέχνη και Ψυχανάλυση* σ. 50-59

¹²⁵ Fuller Peter, *Τέχνη και Ψυχανάλυση*, σ. 44

¹²⁶ Πρβλ. Theodor W. Adorno, *Αισθητική θεωρία*, Μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου, Αθήνα, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2000, σ. 382

¹²⁷ Πρβλ. Theodor W. Adorno, *Αισθητική θεωρία*, σ. 24-6

¹²⁸ Ο.π., σ. 26

στο μορφολογικό περιεχόμενο, το οποίο είναι και ο κύριος κορμός της ύπαρξης του. Επίσης, δεν αναφέρεται η σχέση του έργου τέχνης με τη συνείδηση του καλλιτέχνη, καθώς θα αναρωτηθεί κανείς ότι μόνο ασυνείδητα πράττει; Δεν υπάρχουν προβληματισμοί συνειδητοί για το πώς θα πετύχει την ολοκλήρωση του έργου του, αλλά και τι είδους κριτική επιδιώκει να ασκήσει μέσω αυτού στον πραγματικό κόσμο; Ο Adorno αρνείται να αποδεχτεί ότι η τέχνη είναι μόνο προβολή του ασυνείδητου, αντιθέτως είναι πολλά περισσότερα.¹²⁹ Σε αυτό το σημείο όμως οφείλουμε να υπερασπιστούμε το Freud και να θυμίσουμε, όπως ήδη έχουμε αναφέρει, ότι ο ίδιος υποστήριξε ότι η ψυχανάλυση από μόνη της δεν δύναται να επεξηγήσει όχι μόνο το καλλιτεχνικό ταλέντο, αλλά και τις διάφορες τεχνικές που χρησιμοποιεί ο καλλιτέχνης.

Ο Adorno επισημαίνει ότι οι ασυνείδητες παρορμήσεις λειτουργούν απλά ως ερεθίσματα, τα οποία ενσωματώνονται στα έργα τέχνης και μέσα από τους νόμους της μορφής παίρνουν υλική υπόσταση. Επίσης, αναγνωρίζει μεν την αξία της έννοιας της μετουσίωσης, αλλά επισημαίνει ότι η θεωρία των ορμών φαίνεται να αποκλείει την πνευματική ουσία στα έργα τέχνης, καθώς υποστηρίζει ότι τα έργα τέχνης ακόμη και όταν είναι μετουσιωμένα, απλά αντιπροσωπεύουν τις αισθητήριες διεγέρσεις. Χαρακτηρίζει τη φροϋδική θεωρία για την τέχνη ιδεαλιστική, επιπλέον επισημαίνει ότι το έργο τέχνης μέσα από τον ψυχολογισμό της αισθητικής ερμηνείας, αντιπροσωπεύει την ονειρική εικόνα μιας καλύτερης ζωής και αυτό είναι μια καθαρά μικροαστική θεώρηση. Η αναγωγή του έργου τέχνης ως υπέρτατο και ευεργετικό πολιτιστικό αγαθό απεμπολεί κάθε αρνητικότητα από το έργο τέχνης, καθώς θεωρεί ότι η αρνητικότητα εμφανίζεται μόνο κατά τη δημιουργία των ορμικών συγκρούσεων, όταν δηλαδή γεννάται το έργο τέχνης. Ο Adorno όμως υποστηρίζει ότι το έργο τέχνης καταγράφει και την αρνητικότητα της πραγματικότητας παίρνοντας ταυτοχρόνως θέση απέναντί της, καθώς θεωρεί πως μόνο όταν το έργο τέχνης γίνεται αισθητό ως συμπεριφορά έχει λόγω ύπαρξης. Η τέχνη δεν αντιπροσωπεύει απλά το ωραίο και δεν παρουσιάζει μόνο το καλύτερο που θα μπορούσε να κυριαρχεί ως πραγματικότητα, αλλά ασκεί και κριτική απέναντι στην βαναυσότητα.¹³⁰

Παρόλη την κριτική που δέχτηκε ο Freud για τη σύνδεση της ψυχανάλυσης με την τέχνη και την προσπάθεια του να προβεί στο ψυχογράφημα των καλλιτεχνών που αναλύσαμε, δεν μπορούμε να αρνηθούμε την προσφορά του στο πλαίσιο αυτό, καθώς επιδίωξε να φωτίσει την ιδιαίτερη καλλιτεχνική ψυχή. Θα υποστηρίξουμε ότι είναι σχεδόν αδύνατο να αμφισβητήσει κανείς τη σχέση ανάμεσα στο έργο τέχνης και στο εγώ του καλλιτέχνη, στο ότι το έργο τέχνης έχει την ψυχική του αποτύπωση, άλλωστε δεν θα υπήρχε χωρίς τον καλλιτέχνη. Το έργο τέχνης είναι μια καλή αφορμή για την εμβάθυνση στον ανθρώπινο ψυχισμό, είναι ένας καθρέφτης της ψυχής, είναι ένας τρόπος να ειπωθεί μια κρυμμένη αλήθεια. Η αποστολή της τέχνης δεν περιορίζεται μόνο στην τέρψη του θεατή, αλλά ταυτοχρόνως αποτελεί και μια μορφή θεραπείας, πρώτα απ' όλους για τον ίδιο της τον δημιουργό και εν συνεχεία για τον θεατή ως άμεσο αποδέκτη της. Άλλωστε σύμφωνα και με τον ορισμό της τραγωδίας, που είναι

¹²⁹ Πρβλ. σ. 26

¹³⁰ Πρβλ. σ. 31-2

μια μορφή τέχνης, η τραγωδία εν τέλει είναι κάθαρση. Στην τραγωδία ο θεατής θα ταυτιστεί με τους ήρωες της, θα βιώσει εκείνη την στιγμή τα πάθη τους, θα συναντήσει τον ίδιο τον εαυτό μέσα σε αυτά και ταυτοχρόνως θα γίνει παρατηρητής. Θα πραγματοποιηθούν μέσα του συνειδητοποιήσεις και παραδοχές, όπου εν τέλει μέσα από τον πόνο θα οδηγηθεί στην πολυπόθητη κάθαρση. Θα λέγαμε ότι είναι μιας μορφής έμμεση ψυχοθεραπεία. Να επισημάνουμε βέβαια ότι ο Freud ασχολήθηκε με την τραγωδία αξιοποιώντας συγκεκριμένα την τραγωδία του Σοφοκλή, τον *Οιδίποδα Τύραννο*. Τραγωδία την οποία θα αξιοποιήσει για να συνδέσει τη νεύρωση με το θέατρο και θα αποτελέσει ακρογωνιαίο λίθο του Οιδιπόδειου Συμπλέγματος, που έχουμε αναφέρει. Ο μύθος του Οιδίποδα θα γίνει ο μύθος του σύγχρονου ανθρώπου, μύθο τον οποίο ο Freud αξιοποίησε συμβολικά.¹³¹

Ο Freud δεν θα πάψει ποτέ να είναι αυτός που εμβάθυνε στα άδυτα της ψυχής προσθέτοντας νέες έννοιες για την περαιτέρω ανάλυση του ανθρώπινου ψυχισμού. Παράλληλα μας οδήγησε στο να σταθούμε μπροστά στην τέχνη, που τόσο θαύμαζε, και να την απολαύσουμε μέσα από μια άλλη ματιά, πιο ερευνητική.

3.2 Συμπεράσματα

Η παρούσα εργασία προσπάθησε να αναλύσει την ψυχή του καλλιτέχνη και το έργο τέχνης μέσα από το πρίσμα της ψυχαναλυτικής θεωρίας του Sigmund Freud. Πιο

¹³¹ Πρβλ. Μιχάλης Κωνσταντόπουλος, *Το Θέατρο του Ασυνειδήτου, Η Ψυχανάλυση στο φως της Τραγωδίας*, Αθήνα, Εκδόσεις Εξάντας, 1990, σ. 14-5

συγκεκριμένα αξιοποιώντας τα βασικά σημεία της θεωρίας αυτής έγινε απόπειρα να δοθούν απαντήσεις στο τι πραγματικά συμβαίνει στην ψυχή ενός ανθρώπου, ο οποίος έχει την ιδιότητα του καλλιτέχνη. Επιπλέον, από τι ωθείται ο καλλιτέχνης στο να δημιουργήσει, και τέλος τι μπορεί να κρύβεται πίσω από ένα έργο τέχνης. Παρουσιάσαμε δύο σπουδαίους καλλιτέχνες τον Leonardo da Vinci και τον Michelangelo, που επέλεξε ο ίδιος ο Freud να μελετήσει, καθώς τους θεώρησε χαρακτηριστικά παραδείγματα καλλιτεχνών, όπου μέσα από τη ζωή και το έργο τους μπορούν κάλλιστα να δοθούν οι απαντήσεις στα ερωτήματα που και ο ίδιος έθεσε στον εαυτό του, δηλαδή το ζήτημα της καλλιτεχνικής ψυχής.

Κατά την αναζήτηση των βασικών στοιχείων που συνθέτουν το παζλ της καλλιτεχνικής υπόστασης, υπογραμμίστηκε η σπουδαιότητα της ψυχαναλυτικής θεωρίας καθώς χωρίς αυτήν δεν θα αναδεικνυόταν η πολυπλοκότητα του κάθε ψυχισμού και εν προκειμένω του καλλιτέχνη. Δείχτηκε ο κομβικός ρόλος της σεξουαλικότητας, η οποία σε μεγάλο βαθμό καθορίζει την προσωπικότητα του ανθρώπου, όμως τονίστηκε ότι για τον καλλιτέχνη μπορεί να είναι ιδιαιτέρως αξιοποιήσιμη με τέτοιο τρόπο ώστε να οδηγήσει στην δημιουργία ενός έργου τέχνης. Η αξιοποίηση της σεξουαλικότητας είναι κάτι που μπορεί να γίνει αποκλειστικά και μόνο από τον καλλιτέχνη. Σύμφωνα με τον Freud ο καλλιτέχνης είναι ο μόνος που μπορεί να διαχειριστεί με τέτοιο τρόπο τις σεξουαλικές του ορμές, ώστε να τις μετουσιώσει και να τις μετατρέψει σε τέχνη, σε πολιτισμό. Την διεργασία αυτή της μετατροπής την ονομάζει μετουσίωση. Άλλωστε είναι γνωστή η εκλαϊκευμένη έκφραση ότι ο καλλιτέχνης βρίσκεται σε 'όργασμό' δημιουργίας όταν θεωρούμε ότι τα έργα του είναι εκπληκτικά. Οι σεξουαλικές ασυνείδητες ορμές του καλλιτέχνη κατορθώνουν με έναν μοναδικό τρόπο να γίνουν έργο τέχνης και αυτό αποτελεί την πιο σπουδαία διαδικασία που πραγματοποιεί ο καλλιτέχνης, για να ευχαριστήσει πρώτα από όλα τον ίδιο και σε δεύτερο χρόνο τον θεατή. Αν προβούμε σε ένα παραλληλισμό της σεξουαλικής πράξης αυτήν καθ' εαυτήν με την ώρα της καλλιτεχνικής δημιουργίας πέρα από την όποια απόλαυση βιώνει αυτός που συμμετέχει σε αυτή, ταυτοχρόνως δημιουργείται η προϋπόθεση στην πρώτη περίπτωση για τη γέννηση ενός ανθρώπου και στη δεύτερη για τη γέννηση του έργου τέχνης, το πνευματικό παιδί του καλλιτέχνη.

Παράλληλα με τη σεξουαλικότητα σταθήκαμε και στον σημαντικότερο όρο που εισήγαγε ο Freud, το ασυνείδητο. Θα τολμούσαμε να πούμε ότι το ασυνείδητο είναι η αληθινή ψυχική πραγματικότητα, και στην ουσία η εσωτερική του φύση για εμάς είναι άγνωστη. Όσα υπάρχουν στο ασυνείδητο είναι δύσκολο να γίνουν αντιληπτά από τη συνείδηση, καθώς υπόκειντο σε παραμορφώσεις και σε μια εσωτερική λογοκρισία στην προσπάθεια να έρθουν στην επιφάνεια της συνείδησης και αυτό έχει ως αποτέλεσμα να έχουμε μια διαστρεβλωμένη εικόνα του εαυτού μας. Κρυμμένοι φόβοι, ξεχασμένες και ανεκπλήρωτες επιθυμίες, απωθημένα, τραυματικές εμπειρίες, θαμμένες εικόνες του παρελθόντος, ενοχές, διαστρεβλωμένα γεγονότα και οτιδήποτε μπορεί να χαρακτηριστεί ως ψυχική κατάσταση που έχει αφήσει το αποτύπωμά της, είναι θαμμένα στο ασυνείδητο και επηρεάζουν την ανθρώπινη ζωή. Όμως, όλα αυτά για τον καλλιτέχνη αποτελούν πηγή έμπνευσης. Αν φέρουμε στο μυαλό μας διάσημα

έργα τέχνης που για εμάς η ερμηνεία τους αποτελεί αίνιγμα, την απάντηση θα την βρούμε στην ζωή του καλλιτέχνη και πιο συγκεκριμένα στο ασυνείδητό του. Οδηγηθήκαμε, λοιπόν, στο προφανές συμπέρασμα ότι παρακινείται από το ασυνείδητο του για να δημιουργήσει και μέσα από την τέχνη του να μας ανοίξει ένα παράθυρο για να μπούμε στον ψυχισμό του. Βέβαια να προσθέσουμε ότι ο καλλιτέχνης δεν ζει και δημιουργεί μόνο υπό το πρίσμα του ασυνείδητου, ή εάν είναι δόκιμο να χρησιμοποιήσουμε στην φράση που λέγεται συχνά 'ζει στον κόσμο του', καθώς αυτό θα ήταν μια γενικόλογη παραδοχή. Αλλά βεβαίως να τονίσουμε ότι αξιοποιεί σαφώς και τα αντιληπτικά δεδομένα της συνείδησης, απλώς το ασυνείδητο για τον ίδιο θα παίξει πιο σημαντικό ρόλο απ' ότι στον απλό άνθρωπο, καθώς είναι για αυτόν ένα εφαλτήριο για την καλλιτεχνική δημιουργία. Ο καλλιτέχνης πολλές φορές ξεγυμνώνεται ηθελημένα και μη μπροστά στον θεατή, όπου ακόμα και ο ίδιος μπορεί να εκπλαγεί διαπιστώνοντας πτυχές της ψυχοσύνθεσής του που δεν είχε εντοπίσει έως την παρούσα στιγμή αντικρίζοντας ο ίδιος τα έργα του. Η τέχνη του λειτουργεί για τον ίδιο ως λύτρωση, καθώς τολμά αυτό που ο απλός άνθρωπος δεν δύναται να παραδεχθεί, όπως τις φαντασιώσεις, τα πάθη του, ακόμη και τους δαίμονές του που είναι καλά κρυμμένοι και έρχονται στην επιφάνεια να βρουν μια θέση στην τέχνη του, διαμέσου της οποίας είναι εύκολο και ασφαλές να γίνουν όλα αυτά κοινωνικά αποδεκτά, καθώς ότι παρουσιάζεται υπό την προστασία του καλλιτεχνικού πρίσματος έχει εκ των προτέρων την αποδοχή όλων. Άλλωστε αρκετές φορές μέσα από την τέχνη θα λυτρωθεί και ο ίδιος ο θεατής εντοπίζοντας δικά του κοινά στοιχεία που θα βρει στο έργο τέχνης και θα κάνει είτε συνειδητά είτε ασυνείδητα διάλογο μαζί του αλλά και με τον ίδιο του τον εαυτό. Άλλωστε η τέχνη είναι η φωταγώγηση του είναι. Είναι η ύψιστη μορφή της πνευματικότητας, είναι η ίδια μας η ψυχή.

Η διερεύνηση για το που αντλεί ο καλλιτέχνης την έμπνευση του δεν στάθηκε μόνο στην σεξουαλικότητα και στο ασυνείδητο, αλλά παράλληλα επικεντρώθηκε στα όνειρα, στις φαντασιώσεις και στην παιδική ηλικία. Αναδείχθηκε ο σημαντικός ρόλος των ονείρων, καθώς τα όνειρα είναι πλούσια σε εικόνες αρκετές φορές ανορθόδοξες και ανορθολογικές, εικόνες που μοιάζουν να είναι βγαλμένες από σενάριο επιστημονικής φαντασίας, καθώς όλα επιτρέπονται στον φανταστικό κόσμο. Έτσι λοιπόν, αποτελούν μια πολύ καλή πηγή πλούσια σε ιδέες για έναν καλλιτέχνη, επομένως μπορούν να ωθήσουν μια καλλιτεχνική προσωπικότητα να ξεκινήσει ένα έργο τέχνης και με αφορμή ένα όνειρο να παραγάγει κάτι μοναδικής καλλιτεχνικής αξίας. Επίσης, εξηγήσαμε ότι φαντασίωση αποτελεί μια υποκατάστατη μορφή ικανοποίησης μιας επιθυμίας η οποία για διάφορους λόγους δεν δύναται να γίνει πραγματικότητα. Ταυτόχρονα συνδέσαμε την φαντασίωση με το παιχνίδι στην παιδική ηλικία, προβαίνοντας σε παραλληλισμό με το έργο τέχνης. Ο καλλιτέχνης δημιουργεί τον δικό του φανταστικό κόσμο (έργο τέχνης) και επενδύει ταυτοχρόνως συναισθηματικά σε αυτόν όπως ακριβώς πράττει το παιδί με το παιχνίδι. Ο καλλιτέχνης αντλεί θέματα από τις φαντασιώσεις, πλάθει τον δικό του κόσμο πέρα από την πραγματικότητα και ξαναζεί μέσα από αυτόν βρίσκοντας πολλές φορές την χαμένη του νοηματοδότηση. Στρέφεται στον κόσμο της φαντασίας και μέσω της τέχνης αναβιώνει τις χαμένες και ανεκπλήρωτες επιθυμίες του βιώνοντας την πληρότητα.

Το ερμηνευτικό εγχείρημα της παρούσας εργασίας είναι να καταστήσει σαφές ότι η προσωπικότητα του ανθρώπου (κατ' επέκταση και του καλλιτέχνη) σύμφωνα με τον Freud είναι ένα κράμα από ασυνείδητες καθηλωμένες σεξουαλικές παιδικές επιθυμίες. Και ο Leonardo da Vinci όπως και ο Michelangelo είναι τρανταχτά παραδείγματα αυτής της παραδοχής, αρκεί κανείς να ρίξει μια πιο προσεκτική ματιά στα έργα τους. Η απάντηση επομένως στο βασικό ερώτημα: σε τι διαφέρει τελικά ο ψυχισμός ενός καλλιτέχνη σε σχέση με ενός απλού ανθρώπου, είναι ότι ενώ η απαρχή όλων είναι η ίδια, δηλαδή όλα ξεκινούν και τελειώνουν από το ασυνείδητο, η διαφορά είναι το πώς χρησιμοποιείται αυτό. Ο καλλιτέχνης με έναν, θα τολμήσω να πω, μαγικό τρόπο αξιοποιεί το ασυνείδητό του, αντί απλά να άγεται και να φέρεται από αυτό χωρίς να ξέρει γιατί το χρησιμοποιεί, ηθελημένα και μη για να πλάσει τον κόσμο της τέχνης του. Κάθε τι για αυτόν είναι μια αφορμή για δημιουργήσει, ίσως και μια ασυνείδητη ανάγκη να τον σπρώχνει προς τα εκεί, να είναι γεννημένος για αυτό. Ακόμη και πολλοί καλλιτέχνες, που φλερτάρουν με την τρέλα και την κατάθλιψη, λυτρώνονται μέσα από την τέχνη και πλάθουν τον δικό τους κόσμο που μπορούν να αντέξουν, ξεφεύγοντας για έναν ονειρικό κόσμο γεμάτο από ιδιαίτερες εικόνες, από ιδέες και φαντασιώσεις. Ο καλλιτέχνης μετουσιώνει τις σεξουαλικές του ορμές και αντλεί ηδονή από την τέχνη του, μετουσιώνει το κάθε τι που για αυτόν μπορεί να μετουσιωθεί και ταυτόχρονα μετουσιώνεται και ο ίδιος νικώντας την χρονικότητα και περνώντας μέσω της τέχνης του στην αιωνιότητα.

Η συμβολή του παρόντος πονήματος εντάσσεται στο πλαίσιο της υπενθύμισης της σπουδαιότητας της τέχνης, καθώς είναι η συνειδητοποίηση της πνευματικότητας του ανθρώπου, το πέρασμα στην αιωνιότητα κερδίζοντας την αθανασία μέσα στην μνήμη των ανθρώπων. Επίσης, και στο τι μπορεί η τέχνη να αναδείξει ιδωμένη από μια ψυχαναλυτική ματιά, αλλά και πως μπορεί να αξιοποιηθεί μια ψυχαναλυτική θεωρία με έναν άλλο τρόπο. Η τέχνη ήταν, είναι και θα είναι πάντα επίκαιρη. Η ανθρώπινη ψυχή πάντα θα απασχολεί τους επιστήμονες που ψάχνουν απαντήσεις για αυτήν. Άρα τέχνη και ψυχή, δύο λέξεις άρρηκτα συνδεδεμένες μεταξύ τους είναι και θα είναι επίκαιρες, παρούσες και ανεξάντλητες ως προς την ανάλυση τους για όσο υφίσταται η ανθρωπότητα. Γι' αυτό, η παρούσα εργασία μπορεί να αποτελέσει εφελτήριο επιπλέον θέσεων ως προς την σύνδεση της τέχνης με την ανθρώπινη ψυχή.

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

Σίγκμουντ Φρόυντ, *Δύο σύντομες αναφορές στην ψυχανάλυση, Πέντε διαλέξεις για την ψυχανάλυση και το θέμα της ψυχανάλυσης από μη ειδικούς*, Μτφρ. Στέλλα Σαμαρά, Αθήνα, Εκδόσεις Χ. Μπούρας, 1982

J. Laplanche / J. – B. Pontalis, *Το λεξιλόγιο της Ψυχανάλυσης*, Μτφρ. Β. Καψάμπελης, Α. Χαλκούση, Α. Σκουλικά, Π. Αλούπης, Αθήνα, Εκδόσεις Κέρδος, 1986

Jean-Louis Pardinielli / Pascal Bertagne / Gimenez Guy / Gerard Pirlot, *Κλινικές δομές, Νευρώσεις, Ψυχώσεις, Διαστροφές*, Μτφρ. Μαρία Σπυροπούλου, Νίκος Παπαχρηστόπουλος, Πάτρα, Εκδόσεις Orportuna, 2005

S. Freud, *Τρεις μελέτες για τη σεξουαλική θεωρία*, Μτφρ. Βασίλης Πατσογιάννης, Αθήνα, Εκδόσεις Πλέθρον, 2014

Herbert Marcuse, *Πέραν της αρχής της πραγματικότητας, Πέντε διαλέξεις*, Μτφρ. Κωνσταντίνος Ράντης, Τρίκαλα, Εκδόσεις Επέκεινα, 2017

S. Freud, *Το ασυνείδητο*, Μτφρ. Ελένη Μυλωνά, Αθήνα, Εκδόσεις Ελληνική Παιδεία ΑΕ, 2016

Sigmund Freud, *Το Εγώ και το Αυτό*, Μτφρ. Δανάη Παναγιωτοπούλου, Αθήνα, Εκδόσεις Πλέθρον, 2008

S. Freud, *Πέραν της Αρχής της Ηδονής*, Μτφρ. Νίκη Μυλωνά, Αθήνα, Εκδόσεις Ελληνική Παιδεία ΑΕ, 2011

Sigmund Freud, *Η Ερμηνεία των Ονείρων*, Μτφρ. Βασίλης Πατσογιάννης, Αθήνα, Εκδόσεις Πλέθρον, 2018

Herbert Read, *Πέντε Δοκίμια για την Τέχνη-Η αισθητική του φιλμ*, Μτφρ. Δημήτρης Θεοδωρακάτος, Αθήνα, Εκδόσεις Μπουκουμάνη, 1992

Sigmund Freud, *Η Ψυχανάλυση και η ζωή μου*, Μτφρ. Γ. Θεσπρωτού, Θεσσαλονίκη, Εκδόσεις Γιάννη Σφακιανάκη, 1988

E.H. Gombrich, *Το Χρονικό της Τέχνης*, Μτφρ. Λίνα Κασδαγλή, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1998

Σίγκμουντ Φρόυντ, *Μια παιδική ανάμνηση του Λεονάρντο ντα Βίντσι*, Μτφρ. Αγγελική Μανουσάκη, Αθήνα, Εκδόσεις Ερατώ, 2006

Νίκος Παπαχρηστόπουλος, *Ψυχανάλυση και γραφή, Η μετουσίωση στο Φρόυντ και τον Λακάν*, Αθήνα, Εκδόσεις Βιβλιόραμα, 2005

Σίγκμουντ Φρόυντ, *Ψυχολογία της Ερωτικής ζωής*, Μτφρ. Γιώργου Βαμβαλή, Αθήνα, Εκδόσεις Επίκουρος, 1974

Σίγκμουντ Φρόυντ, *Ψυχανάλυση και Λογοτεχνία*, Μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου, Αθήνα, Εκδόσεις Επίκουρος, 1994

S. Freud, *Λογοτεχνία, Τέχνη και Ψυχανάλυση*, Μτφρ. Νίκη Μυλωνά, Αθήνα, Εκδόσεις Ελληνική Παιδεία Α.Ε., 2017

Γεωργίου Ι. Μουρέλου, *Αισθητικό Τρίπτυχο, Ο χώρος της τέχνης και η στρατηγική της φαντασίας*, Μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου, Θεσσαλονίκη, Εκδόσεις Βάνιας, 1988

Σίγκμουντ Φρόυντ, *Η Ψυχολογία των Μαζών και η ανάλυση του Εγώ*, Μτφρ. Κλαίρη Τρικεριώτη, Αθήνα, Εκδόσεις Επίκουρος, 1977

Sigmund Freud, *Ο Μωσής του Μιχαήλ Άγγελου*, Μτφρ. Μάριου Μακρίδη, Αθήνα, Εκδόσεις Έρασμος, 2010

Fuller Peter, *Τέχνη και Ψυχανάλυση*, Μτφρ. Ηρώ Κανακάκη, Αθήνα, Εκδόσεις Νεφέλη, 1988

Theodor W. Adorno, *Αισθητική θεωρία*, Μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου, Αθήνα, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2000

Μιχάλης Κωνσταντόπουλος, *Το Θέατρο του Ασυνειδήτου, Η Ψυχανάλυση στο φως της Τραγωδίας*, Αθήνα, Εκδόσεις Εξάντας, 1990

Ξενογλώσση

David Stafford-Clark, *What Freud really said*, Made and printed in Great Britain, 1965

