**8. Αισθητική και τέχνη**

(Πηγές: *Ο ποιητής και η φαντασίωση, Το ανοίκειο, Εισαγωγη στην ψυχανάλυση, Το ευφυολόγημα και η σχέση του με το ασυνείδητο, Κριτική της δύναμης της κρίσης)*

Στα δύο τελευταία μαθήματα παρακολουθήσαμε πόσο καθοριστική θεωρεί ο Φρόυντ την επίδραση του οιδιπόδειου συμπλέγματος, όχι μόνο για την ατομική ψυχική εξέλιξη αλλά και για τη διαμόρφωση της ηθικής συνείδησης και της θρησκείας στο επίπεδο του ανθρώπινου πολιτισμού. Ωστόσο, η ίδια η ονομασία «οιδιπόδειο σύμπλεγμα» έχει τις καταβολές της στο πεδίο της τέχνης ή, ειδικότερα, του θεάτρου ή της λογοτεχνίας. Η σχέση μεταξύ ψυχανάλυσης και τέχνης θα είναι άλλωστε εδώ το αντικείμενό μας.

*Οιδίπους*

Καθώς η ψυχανάλυση είναι μια μέθοδος ερμηνευτική, το πρώτο πράγμα που θα μας απασχολήσει είναι κατά πόσον αξιώνει να ερμηνεύσει έργα τέχνης και πώς ελπίζει ότι το κάνει αυτό. Το δεύτερο όμως ερώτημα είναι αν η σημασία της τέχνης (και ιδιαίτερα της λογοτεχνίας) για την ψυχανάλυση εξαντλείται σε αυτό, δηλαδή στο ότι αποτελεί για αυτήν ερμηνευτικό αντικείμενο. Το ότι δανείζεται το όνομα του Οιδίποδα υποδεικνύει αρχικώς μια βαθύτερη συγγένεια.

Ας ξεκινήσουμε με αυτό. Γνωρίζουμε ότι η δομή του οιδιπόδειου συμπλέγματος συμπίπει με την πλοκή της τραγωδίας του Σοφοκλή *Οιδίπους τύραννος*. Εξαιτίας ενόα χρησμού, σύμφωνα με τον οποίο ο νεογέννητος Οιδίπους θα σκοτώσει τον πατέρα και θα παντρευτεί τη μητέρα του, το μωρό πρέπει να πεθάνει. Ωστόσο σώζεται, χωρίς να γνωρίζει ότι είναι γιος του Λάιου και της Ιοκάστης, επιστρέφει στη Θήβα, καθ’ οδόν σκοτώνει τον πατέρα του και αφού λύνει το αίνιγμα της Σφίγγας παντρέυεται όντως τη μητέρα του. Ο ίδιος δεν φταίει, καθώς δεν το ξέρει, όμως η τιμωρία επέρχεται παρ’ όλα αυτά (αυτή είναι η αλήθεια του προπατροικού αμαρτήματος). Μια επιδημία αφανίζει την πόλη και σταδιακά αποκαλύπτεται ότι αυτός είναι ο υπεύθυνος. Απελπισμένος ο Οιδίπους φεύγει από την πόλη και βγάζει μόνος του τα μάτια του.

Ο Φρόυντ δεν δυσκολεύεται να αναγνωρίζει σε αυτό το τελευταίο στοιχείο ένα σύμβολο. Στα όνειρα τα μάτια συμβολίζουν συχνά τους όρχεις και έτσι η αυτοτιμωρία του δεν είναι παρά ένας ευνουχισμός, η απειλή δηλαδή του πατέρα την οποία πραγματώνει από μόνος του ο γιος ως εξιλέωση για το φόνο του πατέρα και την ερωτική σχέση με τη μητέρα. Ο Φρόυντ σημειώνει ότι το κείμενο του Σοφοκλή συζητά ακόμη και την εμφάνιση ονείρων με αντίστοιχο περιεχόμενο. Επιβεβαιώνει έτσι από κάθε άποψη όσα πρεσβεύει η ψυχανάλυση. Επομένως, η κλασσική ερμηνεία της τραγικής σύγκρουσης είναι παραπλανητική. Δεν πρόκειται για τη σύγκρουση του ανθρώπου με το πεπρωμένο, αλλά για την προαιώνια σύγκρουση του γιου με τον πατέρα, η οποία, από τους φιλολόγος, τυγχάνει δεύτερης, θεολογικής ή ηθικής ερμηνείας. Ο Οιδίπους δεν τιμωρείται άδικα. Διότι όντως έκανε αυτό που θέλει ως γιος.

Το οιδιπόδειο σύμπλεγμα σφραγίζει, σύμφωνα με τον Φρόυντ, και το πεπρωμένο ενός μοντέρνου τραγικού ήρωα, του Άμλετ. Ο Άμλετ διστάζει να σκοτώσει τον φονιά και αντίζηλο του πατέρα του, γιατι ο ίδιος θα ήθελε να ήταν στη θέση του, ενώ την ίδια στιγμή προασπίζει τη μνήμη του πατέρα του. Δεν είναι ανίκανος για πράξη, αλλά ένοχος παράνομης επιθυμίας. Η μελαγχολία του δεν οφείλεται παρά στη δέσμευσή του στην οιδιπόδεια κατάσταση.

Ο Σοφοκλής και ο Σαίξπηρ σκηνοθετούν την αφήγηση του οιδιπόδειου πεπρωμένου με επιτυχή τρόπο. Όμως, λέει ο Φρόυντ, ο πραγματικός και βασικός λόγος της απήχησης των έργων τους είναι η θεματική τους. Όλοι μας έχουμε διέλθει από την οιδιπόδεια κατάσταση. Όλοι. Και όλες; Εδώ θα ανοίξουμε μια παρένθεση, καθώς η καθολικότητα του ενδιαφέροντος για το θέμα σκοντάφτει στο γεγονός ότι θεωρία του οιδιπόδειου συμπλέγματος είναι κομμένη και ραμμένη στα μέτρα του γιου. Υπάρχουν όμως και οι κόρες. Η ψυχαναλυτική θεωρία θα πρέπει να υποθέσει ότι και σε αυτή την περίπτωση υπάρχει κάτι ανάλογο με το οιδιπόδειο σύμπλεγμα, μόνο που αυτή τη φορά μεταξύ κόρης και πατέρα, συνοδευόμενο από μίσος για τη μητέρα. Αυτό θα έλυνε πολλά από τα προβλήματα, αν δεν υπήρχε ένα αξεπέραστο εμπόδιο. Το αγόρι αγαπάει τη μητέρα όχι επειδή είναι αγόρι, αλλά επειδή αυτή αποτελεί ως τροφός την πρώτη πηγή ηδονής. Αλλά το ίδιο ακριβώς ισχύει και για το κορίτσι. Η λίμπιντο του επενδύεται επίσης αρχικά στο μητρικό στήθος. Επομένως, για να σχηματιστεί η οιδιπόδεια κατάσταση σε σχέση με τον πατέρα, θα πρέπει να μεσολαβήσει μια άλλη τομή, όπου το κορίτσι θα αλλάξει προσανατολισμό. Πώς συμβαίνει αυτό;

*Φθόνος του πεόυς*

Έχουμε παρακολουθήσεις τις φάσεις ανάπτυξης της σεξουαλικότητας και ξέρουμε επίσης ότι αρχικώς όλα τα παιδιά είναι αμφισεξουαλικά. Η διαδοχή που γνωρίζουμε είναι στοματική, πρωκτική φάση, οιδιπόδειο σύμπλεγμα, λανθάνουσα περίοδος και γενετήσια φάση. Από την απαρίθμηση αυτή έχουμε όμως αφήσει απ’ έξω μία φάση, η οποία βρίσκεται μεταξύ της πρωκτικής και του οιδιποδείου συμπλέγματος και ο Φρόυντ αποκαλεί *φαλλική*. Καθώς οι ονομασίες των φάσεων ακολουθούν τη μετατόπιση του ενδιαφέροντος από τη μία ερωτογενή ζώνη στην άλλη, η φαλλική φάση αντιστοιχεί στη σεξουαλική κυριαρχία του πέους και, για τα κορίτσια, της κλειτορίδας. Μιλώντας για το αγόρι δεν χρειάζοταν, από αυτή την άποψη, να διακρίνουμε μεταξύ της φαλλικής και της γενετήσιας φάσης. Στην περίπτωση όμως του κοριτσιού θα πρέπει να συμβεί μια μετατόπιση από την κλειτορίδα στον κόλπο (που φυσικά δεν είναι ποτέ πλήρης).

Ποια είναι όμως τα χαρακτηριστικά της φαλλικής φάσης; Σύμφωνα με τον Φρόυντ, πρόκειται για την περίοδο εκείνη της σεξουαλικής ανάπτυξης κατά την οποία τα παιδιά αντιλαμβάνονται την ανατομική διαφορά των φύλων. Το κορίτσι βλέπει ότι του «λείπει» κάτι. Αντίστοιχα, το αγόρι, κατά το άγχος του ευνουχισμού, φοβάται ότι θα χάσει αυτό που έχει. Αυτό που συμβαίνει είναι ότι η δυνατότητα άντλησης ηδονής παριστάνεται, και για τα δύο φύλα, ενσαρκωμένη σε ένα αντικείμενο, τον φαλλό. Στο κορίτσι δημιουργείται έτσι πολύ γρήγορα, όπως πιστεύει ο Φρόυντ, το αίσθημα μιας έλλειψης. Πρόκειται για τον λεγόμενο «φθόνο του πέους», μια έκφραση που σήμερα δεν αντέχει στη φεμινιστική κριτική. Το σημαντικό για τη φροϋδική ψυχανάλυση είναι όμως εν προκειμένω το εξής. Καθώς το κορίτσι, γνωρίζοντας πλέον τις διαφορές των φύλων, χάνει την εκτίμηση για τη μητέρα (που δεν είναι πλέον φαλλική, καθώς το στήθος είναι ένα αντίστοιχο του φαλλού), τη θεωρεί υπεύθυνη για την έλλειψη και στρέφει το ενδιαφέρον στο φύλο εκείνο που διαθέτει το επιθυμητό αντικείμενο και συνεπώς στον πατέρα ως οικογενειακό του εκπρόσωπο. Η διαδικασία αυτή δεν ολοκληρώνεται πάντοτε. Άλλωστε, πρέπει να σκεφτεί κανείς ότι η συμβολή της ανατομίας στην ψυχολογία είναι ένας μόνο από τους σημαντικούς παράγοντες, οι οποίοι συνθέτουν μια συμπληρωματική σειρά. Η βιολογική προδιάθεση, οι οικογενειακές σχέσεις, τυχαία βιώματα επιδρούν με τρόπο που μπορεί να αλλάξει την αναμενόμενη πορεία. Ο Φρόυντ θεωρεί πάντως ότι, δεδομένης της σημασίας των φύλων για την αναπαραγωγή, υπάρχει μια πορεία που είναι αναμενόμενη, μολονότι δεν μπορούμε ακριβώς να πούμε σε τι συνίσταται η ψυχολογική σημασία του φύλου γενικά. Και αυτή η πορεία είναι ότι το κορίτσι επενδύει λιβιδινικά στον πατέρα, δηλαδή στον φαλλό, του οποίου υποκατάστατο θεωρεί ο Φρόυντ το παιδί ή ακόμη και την κούκλα, το παιχνίδι με την οποία αλλάζει σημασία μετά την αλλαγή αντικειμένου της λίμπιντο. Η φαλλική φάση (που συνδυάζεται με τον πρώιμο αυνανισμό) είναι επομένως καθοριστική για την προσανατολισμό του παιδιού όσον αφορά το φύλο αλλά και για τις μετέπειτα σεξουαλικές του προτιμήσεις. Αν συνυπολογίσει κανείς και τον ποσοτικό παράγοντα (μέσα από τον οποίο διατηρείται η πρωτογενής αμφιφιλοφιλία), όλα τα σενάρια είναι ανοικτά, αν και υπάρχει ένα πιθανότερο.

Μπορούμε τώρα να επιστρέψουμε στην αφορμή αυτής της παρέκβασης, δηλαδή στον ισχυρισμό του Φρόυντ ότι ο μύθος του Οιδίποδα μας συγκινεί όλους και όλες. Μετά την υπαγωγή της γυναικείας σεξουαλικής ανάπτυξης στο σχήμα του οιδιποδείου συμπλέγματος, αυτή η απαίτηση μοιάζει εφικτό να ικανοποιηθεί. Ωστόσο, ακόμη και αν το κάνουμε αυτό δεκτό, εκείνο για το οποίο μπορούμε να πούμε ότι μας συγκινεί δεν είναι η λογοτεχνική εκδοχή της οιδιπόδειας κατάστασης αλλά ο μύθος. Τότε όμως δεν χρειάζεται καθόλου να προσφύγουμε στο έργο του Σοφοκλή, καθώς η μυθολογία μας προσφέρει άπειρα άλλα παραδείγματα (π.χ. Κρόνος-Δίας). Φαίνεται δηλαδή ότι ο καλλιτεχνικός χαρακτήρας δεν έχει ληφθεί υπόψη. Από την άποψη αυτή, η αναφορά στον Οιδίποδα δεν αποτελεί αναφορά στην τέχνη ή στη λογοτεχνία ειδικότερα. Επίσης δεν έχει ληφθεί υπόψη το στοιχειώδες γεγονός ότι, στην περίπτωση του λογοτεχνικού έργου, πρόκειται για κάτι που μας αρέσει και όχι απλώς για κάτι που κινεί το ενδιαφέρον μας. Συνεπώς δεν έχουμε ακούσει ακόμη τίποτε για την αισθητική απόλαυση. Και όμως ειδικά αυτό θα έπρεπε να ενδιαφέρει την ψυχανάλυση, αφού το κατεξοχήν της θέμα είναι η ηδονή. Προκύπτει λοιπόν τώρα και ένα τρίτο ερώτημα. Σε τι συνίσταται και πώς προκαλείται αισθητική απόλαυση; Τα τρία ερωτήματα για την ερμηνεία των έργων, τη σημασία της τέχνης και τη φύση της αισθητικής απόλαυσης θα πρέπει να τα εξετάσουμε από κοινού, καθώς συμπλέκονται μεταξύ τους. Αυτό θα κάνουμε στη συνέχεια.

*Το ωραίο*

Ας ξεκινήσουμε με το τρίτο ερώτημα, αυτό περί της αισθητικής ηδονής. Για να καταλάβουμε τη θέση του Φρόυντ, θα πρέπει να κάνουμε μια αναδρομή στις φιλοσοφικές αισθητικές θεωρίες, στις οποίες ο Φρούντ, τουλάχιστον εν μέρει, εναντιώνεται. Η φιλοσοφική αισθητική δεν αγνοεί το γεγονός ότι η αισθητική απόλαυση αποτελεί απόλαυση, αλλά επιχειρεί να καταλάβει σε τι ακριβώς συνίσταται η διαφορά της από τις άλλες απολαύσεις. Οι εμπειριστικές θεωρίες, π.χ., αντλούν εν γένει την έννοια του ωραίου, που μας ευχαριστεί, από τη χρησιμότητα, ισχυρίζονται όμως ότι δεν πρόκειται για τη χρησιμότητα του αντικειμένου για ένα σκοπό τον οποίο επιδιώκουμε, αλλά για την αίσθηση αυτής της χρησιμότητας, ακόμη και όταν αυτή δεν συνδέεται με κάποιο σκοπό. Έτσι, π.χ., ένα άλογο μπορεί να χαρακτηριστεί ωραίο όταν είναι έτσι πλασμένο ώστε να κάνει με τον καλύτερο τρόπο ό,τι κάνει ένα άλογο, ακόμη και αν εμείς δεν θέλουμε να χρησιμοποιήσουμε το άλογο. Αν σκέφτεται κανείς με αυτόν τον τρόπο, τότε εκείνο που υπονοεί ο χαρακτηρισμός «ωραίο» είναι η τελειότητα του αντικειμένου, η πλήρης αντιστοιχία του με την έννοιά του. Ο Καντ, το έργο του οποίου είναι θεμελιώδες για τη νεότερη αισθητική, αμφισβητεί αυτή την άποψη. Αν η ομορφιά συνίσταται στην τελειότητα, τότε η αισθητική απόλαυση σχετίζεται με την έννοια του πράγματος. Πρέπει να σκεφτεί κανείς τι πράγμα είναι, προκειμένου να μπορεί να κρίνει αν είναι ως τέτοιο τέλειο. Ωστόσο, η ασιθητική ευαρέσκεια είναι άμεση και δεν προϋποθέτει εννοιολογική γνώση. Μπορεί να μου αρέσει κάτι, χωρίς να ξέρω καν τι είναι και χωρίς να διακρίνω την αναφορά του σε κάποιο σκοπό, έστω και αν αυτός δεν είναι δικός μου. Έτσι, ο Καντ υποστηρίζει ότι η αισθητική ευαρέσκεια είναι «χωρίς συμφέρον», το οποίο σημαίνει ότι δεν με ενδιαφέρει καν η ύπαρξη του πράγματος ως τέτοιου. Έτσι, μπορώ να θεωρώ ωραία τα βουνά που βλέπω από το παράθυρό μου, χωρίς να με ενδιαφέρει το γεγονός ότι είναι βουνά ή ότι υπάρχουν πραγματικά, και τούτο διότι κατά την αισθητική απόλαυση δεν παίζει ρόλο κανένας σκοπός. Η σχέση μου με το ωραίο αντικείμενο είναι «ενατενιστική». Αρκούμαι να το απολαμβάνω από απόσταση, δεν θέλω να κάνω με αυτό τίποτε.

Ο Φρόντ εν μέρει διαφωνεί και εν μέρει συμφωνεί με την καντιανή θεώρηση. Διαφωνεί προφανώς γιατίδ εν πιστεύει ότι υπάρχει απόλαυση η οποία να προκύπτει από διαφορετικό μηχανισμό από εκείνον ο οποίος μας είναι γνωστός και άρα, τουλάχιστον ως προς την καταγωγή της, κάθε ηδονή είναι λιβιδινική και κατά βάθος σωματική. Ωστόσο, κατά κάποιον τρόπο συμφωνεί με τον Καντ, γιατί κι εκείνος πιστεύει ότι η αισθητική απόλαυση είναι μεν σεξουαλικής καταγωγής αλλά αποσεξουαλικοποιημένη. Πρόκειται, με άλλα λόγια, για μια διαδικασία *μετουσίωσης*, όπου η αναφορά προς το αντικείμενο διατηρείται, όμως ο στόχος δεν είναι πλέον σεξουαλικός. Έτσι, όπως υποστηρίζει ο Φρόυντ, ό,τι έχει σαφώς σεξουαλική σημασία δεν είναι «ωραίο». Για παράδειγμα, δεν χαρακτηρίζουμε έτσι τα γεννητικά όργανα, αλλά τα μέρη εκείνα του ανθρώπινου σώματος τα οποία, στο πλαίσιο της εξέλιξης της σεξουαλικότητας, έχουν χάσει τον άμεσα σεξουαλικό τους χαρακτήρα, μολονότι κάποτε ήταν αντικείμενα σεξουαλικής επένδυσης.

Πάντως, όλη αυτή η συζήτηση μοιάζει ώς εδώ να έχει μικρή μόνο σχέση με τα αντικείμενα της τέχνης. Δεν μας εξηγεί τη δραστηριότητα του καλλιτέχνη, στο βαθμό που αυτός παράγει ωραία έργα, ούτε το λόγο για τον οποίο τα έργα τέχνης αρέσουν στο κοινό. Κι όμως αυτά τα δύο ερωτήματα κατ’ εξοχήν αφορούν την ψυχανάλυση. Ένα δρόμο προς τα ερωτήματα αυτά μπορούμε να ανοίξουμε αν αναλογιστούμε μία ακόμη διάσταση του «ωραίου» σύμφωνα με την καντιανή ανάλυση. Είπαμε ότι, κατά τον Καντ, το «ωραίο» δεν έχει σχέση με κάποιο σκοπό. Όταν βλέπω έναν πίνακα που απεικονίζει μήλα, δεν μου αρέσει γιατί θέλω να φάω τα μήλα, και θα μπορούσε να μου αρέσει ακόμη και αν απεικόνιζε κάτι αφηρημένο. Το τι απεικονίζεται μου είναι αδιάφορο. Εκείνο που δεν μου είναι αδιάφορο είναι το πώς απεικονίζεται. Είναι πιθανόν να μου αρέσει επειδή τα μήλα είναι ζωγραφισμένα με τον συγκεκριμένο τρόπο και όχι άλλον, και αν επρόκειτο για ένα αφηρημένο έργο, τότε είναι πιθανό να μου αρέσει η διάταξη των σχημάτων και των χρωμάτων, όπως έχει, και να μην μου άρεσε αν ήταν διαφορετική. Αυτό σημαίνει ότι ναι μεν δεν αναγνωρίζω κάποιον σκοπό, έχω όμως το αίσθημα πως τα στοιχεία του έργου είναι τοποθετημένα έτσι όπως πρέπει να είναι, για να μου αρέσουν, και δεν θα μου άρεσαν σε διαφορετική διάταξη. Υπάρχει λοιπόν το αίσθημα μιας αναγκαιότητας ή, όπως λέει ο Καντ, μιας σκοπίμότητας, η οποία όμως δεν συνοδεύεται από την παράσταση κάποιου σκοπού. Μπορεί να μην ξέρω γιατί ο καλλιτέχνης δημιούργησε ένα έργο με τον τρόπο που το έκανε, αλλά αν δεν το έκανε με αυτόν τον τρόπο, το αισθητικό αποτέλεσμα θα ήταν διαφορετικό. Σε ένα ποίημα η σειρά και η επιλογή των λέξεων είναι καθοριστική για την αισθητική του επίδραση, το ίδιο και σε οποιοδήποτε άλλο είδος τέχνης. Έτσι, μπορούμε να πούμε, ότι το έργο δεν εξυπηρετεί μεν κάποιο σκοπό (γιατί τότε η απόλαυση δεν θα ήταν αισθητική), αλλά μοιάζει να υπακούει σε μια σκοπιμότητα ή είναι «σαν να» έχει κάποιο σκοπό. Αυτό μπορούμε να το διατυπώσουμε και διαφορετικά. Το έργο τέχνης «κάνει» σαν τα στοιχεία του να έπρεπε να είναι όπως είναι, σαν να υπάρχει λόγος, μολονότι δεν μπορούμε να βρούμε κανέναν.

Τι θα πει όμως αυτό το «σαν να». Θα πει ότι τα πράγματα (εν προκειμένω τα στοιχεία του έργου) κάνουν ότι είναι κάτι άλλο από αυτό που είναι, τρόπον τινά παίζουν έναν ρόλο. Με την έννοια αυτή το έργο τέχνης εγκαθιδρύει μέσα από την πραγματικότητα μια διαφορετική πραγματικότητα. Ας σκεφτούμε έναν τοίχο, στη μέση του οποίου υπάρχει ένας πίνακας. Ο τοίχος είναι ένα συστατικό της πραγματικότητας του δωματίου στο οποίο βρίσκεται. Αντίθετα, αυτό που απεικονίζει ο πίνακας (ας πούμε ένα δέντρο), δεν είναι μέρος της πραγματικότητας, μολονότι είναι πλασμένο από πραγματικά υλικά όπως είναι τα χρώματα. Το δέντρο δεν είναι πραγματικό, αν και τα χρώματα είναι πραγματικά. Το δεντρο κάνει ότι είναι δέντρο, και τούτο θα ίσχυε ακόμη και αν δεν επρόκειτο για την απεικόνιση ενός αντικειμένου. Τα σχήματα που περιλαμβάνει ένας αφηρημένος πίνακας δεν μιμούνται ενδεχομένως κάτι, αλλά και πάλι δεν είναι μέρος του τοίχου στον οποίο είναι κρεμασμένος ο πίνακας, διότι, από την αισθητική σκοπιά, μας ενδιαφέρουν διαφορετικά από ό,τι τα χρηστικά αντικείμενα όπως ο τοίχος. Μέσω της τέχνης, ο πραγματικός κόσμος μετατρέπεται σε μέσο ενός άλλου κόσμου τον οποίο υποδύεται. Το να βλέπουμε όμως κάτι στον κόσμο ως εξαιρούμενο από αυτό τον κόσμο σημαίνει όμως, ως προς το συγκεκριμένο αντικείμενο, να αδιαφορούμε, με τους όρους της ψυχανάλυσης, με την αρχή της πραγματικότητας. Το εξαιρούμε από αυτή και δεν το λαγαριάζουμε ως πραγματικό. Για αυτή τη λειτουργία του έργου τέχνης, η αισθητική θεωρία χρησιμοποεί τους όρους «μίμηση», «φαίνεσθαι» ή «μυθοπλασία». Εκείνο που μας ενδιαφέρει εν προκειμένω είναι ότι, όπως και να συλλάβουμε αυτή την εξαίρεση από την αρχή της πραγματικότητας, πρόκειται πάντοτε για ένα είδος θεάτρου. Όπως τα όσα συμβαίνουν πάνω στη θεατρική σκηνή δεν συμβαίνουν για εμάς πραγματικά, μολονότι πρόκειται για υλικά σώματα, έτσι και οποιοδήποτε έργο τέχνης είναι σαν να βρίσκεται πάνω σε μια σκηνή, παίζει δηλαδή έναν ρόλο. Καθετί θεατρικό, και με αυτή την έννοια η τέχνη στο σύνολό της, είναι ένα παιχνίδι, και δεν είναι τυχαίο ότι λέμε «ο Α παίζει τον Β» κ.ο.κ. Παιχνίδι είναι η δραστηριότητα εκείνη στην οποία χρησιμοποιούμε τα υλικά της πραγματικότητας σαν να μην ήταν αυτά που είναι πραγματικά.

Το παιχνίδι όμως, για το ποίο μόλις είδαμε ότι ανήκει στην ουσία της τέχνης, είναι η κατεξοχήν παιδική δραστηριότητα. Το παιδί παίζει με την κούκλα τη μαμά ή τον ίδιο του τον εαυτό. Παίζει αυτό που θα ήθελε να συμβαίνει. Στους ενήλικες δεν είναι επιτρεπτή μια τέτοια φανταστική υποταγή της πραγματικότητας στις επιθυμίες. Οι ενήλικες δεν παίζουν, στερούνται επομένως αυτή τη μορφή εκπλήρωσης των επιθυμιών τους. Αντιθέτως, οφείλουν να εργάζονται, να μην παίζουν με τον κόσμο, αλλά να τον μεταβάλλουν προς όφελός τους, και σε αυτό ακριβώς μας ωθεί η αρχή της πραγματικότητας, η οποία δεν έχει ακόμη επιβληθεί στο παιδί. Ωστόσο, δεν υπάρχει επιθυμία ή πιθανή απόλαυση από την οποία μπορούμε να παραιτηθούμε. Στην πραγματικότητα δεν παραιτούμαστε ποτέ και από τίποτα. Η αρχή της ηδονής, που έχει υποταχθεί στην αρχή της πραγματικότητας, δεν εξυπηρετείται στην ενήλικη ζωή μέσω του παιχνιδιού, αλλά μέσω της φαντασίας. Η φαντασίωση, στην οποία επιδίδονται οι ενήλικες ιδιωτικά, είναι ένα υποκατάστατο του δημόσιου παιδικού παιχνιδιού. Ξέρουμε ήδη ότι η φαντασίωση δεν είναι παρά ένα τεχνητό όνειρο. Όπως αυτό εκκινεί από μια παρούσα αφορμή, ανατρέχει σε μια παλιά, παιδική επιθυμία και επιδιώκει την παραισθησιακή ικανοποίησή της στο μέλλον. Το ίδιο ακριβώς, ισχυρίζεται ο Φρόυντ, συμβαίνει και με το έργο τέχνης, το οποίο, ως παιχνίδι, είναι ένα προϊόν της φαντασίας και δεν μπορεί παρά να αποβλέπει σε κάποια μορφή εκπλήρωσης της επιθυμίας. Το έργο τέχνης δεν έχει σκοπό, όμως η σκοπιμότητα την οποία διακρίνουμε είναι το ίχνος της προέλευσής του από τον κόσμο της επιθυμίας.

*Τέχνη και φαντασία*

Αυτό είναι το βασικό και επίσημο σχήμα της φροϋδικής ψυχανάλυσης για την τέχνη, και είναι φανερό ότι είναι μάλλον φτωχό. Πόσο συχνά μπορούμε να καταλάβουμε ένα έργο τέχνης ως φαντασίωση εκπλήρωσης επιθυμίας από το δημιουργό του ή για το κοινό; Ο Φρόυντ ισχυρίζεται ότι αυτό συμβαίνει, π.χ., μέσω της ταύτισης με το μυθιστορηματικό ήρωα, αλλά μια τέτοια ταύτιση δεν συμβαίνει πάντοτε στη λογοτεχνία, ενώ είναι αταίριαστη στα περισσότερα άλλα είδη τέχνης, όσο μακριά και αν κατασκευάσουμε την αλυσίδα μεταξύ επιθυμίας και αισθητικής απόλαυσης. Είναι λοιπόν δύσκολο να υποστηρίξει κανείς ότι η τέχνη, στο σύνολό της, βασίζεται σε προβολές. Έτσι, όταν ο Φρόυντ ισχυρίζεται ότι μπορούμε να ερμηνεύσουμε ένα έργο τέχνης με τον ίδιο περίπου τρόπο όπως και ένα όνειρο, δεν είναι πολύ πειστικός. Η αναδρομή στη βιογραφία μοιάζει είναι μια μάλλον πρωτόγονη σύλληψη της ερμηνευτικής, παρόλο που ο Φρόυντ μπορεί να ισχυρίζεται ότι δεν αναφέρεται στη συνείδηση του βιογραφικού προσώπου, αλλά σε αυτό που είναι στον καλλιτέχνη ασυνείδητο.

Υπάρχει όμως και ένα μεγαλύτερο πρόβλημα. Έστω ότι μπορούμε να αναγάγουμε κάθε έργο τέχνης σε λανθάνουσες σκέψεις του δημιουργού, των οποίων το έργο είναι το έκδηλο περιεχόμενο. Ο καλλιτέχνης αντλεί, σε αυτή την περίπτωση, υποκατάστατη ηδονή. Γιατί όμως να χαίρεται και ο θεατής ή ο ακροατής του έργου. Δεν απολαμβάνουμε αναγκαστικά τα όνειρα των άλλων και δεν τα θεωρούμε έργα τέχνης. Μια απάντηση του Φρόυντ είναι ότι η επιτυχία του καλλιτέχνη και η δημοφιλία του έργου του εξαρτώνται σε μεγάλο βαθμό από το αν η εκπληρούμενες επιθυμίες είναι φυλογενετικές, και άρα αφορούν τους πάντες. Έτσι, στην περίπτωση του Οιδίποδα ή του Άμλετ, υποστηρίζει ότι η οιδιπόδεια κατάσταση είναι γενικώς γνωστή και ενδιαφέρουσα. Η μαεστρία του καλλιτέχνη δεν είναι παρά η ικανότητά του να μας μιλήσει για αυτή χωρίς να προκαλέσει την αντίστασή μας, δηλαδή σε κατάλληλη, παραμορφωμένη εκδοχή. Αλλά ακόμη και έτσι, μοιάζει ότι δεν μπορούμε να υπερβούμε μια περαιτέρω δυσκολία. Το όνειρο, για το οποίο γνωρίζουμε ότι συνιστά πραγμάτωση επιθυμιών, περιέχει, οσοδήποτε διαστρεβλωμένο, αυτό που επιθυμούμε. Ακόμη και αν δεν το πετυχαίνει κάθε φορά, τείνει προς ένα happy end. Αλλά τα έργα τέχνης δεν έχουν πάντα happy end. Ιδίως τα παραδείγματα του Φρόυντ από τον κόσμο της τραγωδίας δεν έχουν καμία σχέση με κάτι τέτοιο. Το τέλος είναι κακό, καταστροφικό και μολαταύτα το παρακολυθούμε με ενδιαφέρον και το απολαμβάνουμε. Μπορεί άραγε να πει ο Φρόυντ ότι εδώ πρόκειται για την επιδίωξη των τύψεων, οι οποίες ακολουθούν το οιδιπόδειο σύμπλεγμα. Γιατί όμως αυτές οι τύψεις είναι απολαυστικές και σε τι διαφέρει μια τέτοια μαζοχιστική ηδονή από τις υπόλοιπες περιπτώσεις αισθητικής απόλαυσης;

Για να βρούμε μι άκρη σε όλα αυτά, έχε νόημα να θυμηθούμε ότι η αισθητική της τραγωδίας δεν συμπίτπει με εκείνη του «ωραίου». Το πώς είναι δυνατόν να αρέσει το τραγικό απασχόλησε ιδιαίτερα την κλασική γερμανική αισθητική θεωρία. Ο Σίλλερ, σε μια σειρά από σχετικά κείμενα, συνδέει την απόλαυση του τραγικού με εκείνου του λεγόμενου «υψηλού». «Υψηλό» ονομάζει ο Καντ εκείνο το αίσθημα που μας καταλαμβάνει μπροστά σε αντικείμενα που κατά μια πρώτη αποτίμηση μοιάζουν απείρως μεγάλα για τις αντιληπτικές μας ικανότητες ή απείρως ισχυρά. Το δέος που αισθανόμαστε μπροστά σε τέτοια «άπειρα» φυσικά αντικείμενα δεν αφορά όμως, σύμφωνα με τον Καντ, τη φύση, γιατί αυτή δεν είναι ποτέ άπειρη. Όλα τα φυσικά αντικείμενα είναι πεπερασμένα. Στην πραγματικότητα υπάρχει μόνο ένα άπειρο και αυτό είναι η ανθρώπινη ελευθερία. Έτσι, το αίσθημα του τραγικού είναι διπλό. Αρχικώς αισθανόμαστε μια ταπείνωση μπροστά στο μεγαλείο, στη συνέχεια όμως η ταπείνωση αυτή μεταβιβάζεται στη φύση ενώπιον του μεγαλείου της ελευθερίας. Έτσι, η απόλαυση του τραγικού είναι «αρνητική». Δεν μας είναι ευχάριστο το αντικείμενο. Αυτό είναι μάλλον επώδυνο. Όμως την οδύνη διαδέχεται η ηδονή από το αίσθημα του ηθικού μεγαλείου. Ενώ ο Καντ συζητά το υψηλό σε σχέση με αντικείμενα της φύσης, ο Σίλλερ μεταφέρει την κατηγορία αυτή στο πεδίο της τέχνης. Χαρακτηριστική περίπτωση είναι αυτή της τραγωδίας.

*Το υψηλό*

Ο Φρόυντ, αν και δεν βλέπει τα πράγματα όπως ο Σίλλερ, επιδεικνύει παρομοίως μεγάλο ενδιαφέρον για την τέχνη του υψηλού, όχι μόνο εκείνη του ωραίου, για την οποία, όπως είδαμε, μιλά με όρους μετουσιωμένης σεξουαλικής επιθυμίας. Εδώ όμως θα πρέπει να λάβουμε υπόψη και το εξής. Η διάκριση μεταξύ ωραίου και υψηλού δεν έχει μόνο συστηματική αλλά διαθέτει και ιστορική σημασία. Οι συγγραφείς στη Γερμανία περί το 1800 θεωρούσαν ότι η τέχνη του ωραίου συνιστά προνόμιο της αρχαιότητας, ενώ εκείνη του υψηλού ειδικό χαρακτηριστικό της νεότερης εποχής, της χριστιανικής, έναντι της παγανιστικής. Έχουμε δει ότι ο Φρόυντ βλέπει μια εξέλιξη αλλά και μια συνέχεια μεταξύ της παγανιστικής και της μονοθεϊστικής θρησκευτικότητας. Αλλά αυτή η συζήτηση είναι ταυτόχρονα το αντικείμενο της διαμάχης μεταξύ των λεγόμενων κλασσικιστών και των λεγόμενων ρομαντικών. Οι τελευταίοι ήταν εκείνοι που πρέσβευαν την ιδιαιτερότητα της μοντέρνας τέχνης έναντι της αρχαίας. Και είναι, όπως θα δούμε αμέσως, στο ρομαντισμό που οφείλεται, εν μέρει τουλάχιστον, η έννοια του ασυνειδήτου, για την οποία γνωρίζουμε ότι είναι η θεμελιώδης έννοια της ψυχανάλυσης.

*Ρομαντισμός*

Σύμφωνα με μια συνήθη κατανόηση, ο ρομαντισμός χαρακτηρίζεται από την απολυτοποίηση του υποκειμένου, η οποία είναι ίδιον των νεότερων χρόνων. Ή, διαφορετικά, χαρακτηριστικό του ρομαντισμού είναι ο ψυχολογισμός, η αναγωγή της σημασίας των αντικειμένων στην ψυχική σημασία που επενδύεται πάνω τους. Το ηλιβασίλεμα είναι ωραίο όχι ως φυσικό φαινόμενο, αλλά ως προβολή της νοσταλγίας του υποκειμένου που αντανακλάται στη φύση. Για να μπορεί όμως η φύση να παίξει αυτό το ρόλο, για να γίνει δοχείο των αισθημάτων του υποκειμένου, θα πρέπει να διαθέτει και η ίδια κάποιας μορφή υποκειμενικότητα. Εξ ου και στο παραμύθι, σε μια από τις αγαπημένες φόρμες των ρομαντικών, η φύση είναι ζωντανή, μιλά και φέρει προθέσεις. Οι προθέσεις όμως δεν είναι παρά επιθυμίες, διέπονται από την αρχή της ηδονής. Μια ζωντανή φύση, όπως αυτή που σκέφονταν οι ρομαντικοί, π.χ. ο Σέλλινγκ, είναι μια γεφύρωση της αρχής της πραγματικότητας και της αρχής της ηδονής. Όπως όμως γνωρίζουμε αυτός ακριβώς είναι ο ρόλος της φαντασίας. Έτσι, στους ρομαντικούς, το αίσθημα του «υψηλού» συλλαμβάνεται ως το αίσθημα του «φανταστικού». Είναι στο πλαίσιο αυτής της αντίμησης της φαντασίας που οι ρομαντικοί συγγραφείς καλλιέργησαν αντίστοιχες λογοτεχνικές φόρμες, όχι μόνο το παραμύθι αλλά και τη λογοτεχνία του τρόμου.

Θα σταθούμε σε αυτή την περίπτωση, αφήνοντας στην άκρη την πολύ διάσημη ανάλυση του Φρόυντ για το μυθιστόρημα Γκραντίβα, όπου ένας αρχαιολόγος έχει προβάλει, σύμφωνα με την ανάγνωση του Φρόυντ, αλλά όπωε στο τέλος ομολογείται και από το ίδιο το μυθιστορηματικό κείμενο, τον απωθημένο έρωτά του για μια γειτόνισσα σε ένα αρχαίο γλυπτό. Αντ’ αυτού θα πάρουμε ως παράδειγμα τη φροϋδική ερμηνεία μιας φανταστικής ιστορίας του Ε.Τ.Α. Χόφμαν, που φέρει τον τίτλο «Ο άνθρωπος με την άμμο» (*Der Sandmann*). Ο τίτλος του εν λόγω κειμένου του Φρόυντ είναι «Το ανοίκειο», μια λέξη η οποία χρησιμοποιείται συχνά, με αναφορά στον Φρόυντ, συνήθως όμως όχι με τον ορθό τρόπο. Στην πραγματικότητα ο όρος «unheimlich», που χρησιμοποιεί η Φρόυντ, σημαίνει περίπου αυτό που ονομάζουμε «ανατριχιαστικό», το αίσθημα που έχουμε π.χ. όταν παρακολουθούμε μια ταινία τρόμου η εν όψει υπερφυσικών φαινομένων. Θα δούμε στη συνέχεια πώς προέκυψε η μετάφραση «ανοίκειο». Προς το παρόν, ας παρακολουθήσουμε εν συντομία την πλοκή του διηγήματος του Χόφμαν. Πρόκειται για την ιστορία ενός νέου, του Ναθαναήλ, ο οποίος είναι ζευγάρι με την Κλάρα, υποφέρει όμως από την ανάμνηση του νεκρού πατέρα του. Όταν ο ίδιος ήταν παιδί, έτσι τουλάχιστον θυμάται, ο πατέρας του συνήθιζε να εργάζεται σε ένα εργαστήριο που διατηρούσε στο σπίτι τους, όπου δεχόταν την επίσκεψη και τη βοήθεια κάποιου άντρα ονόματι Κοπέλιους. Κάθε φορά που ερχόταν ο Κοπέλιους, ο Ναθαναήλ έπρεπε να πάει στο δωμάτιο του για ύπνο. Η μητέρα του τον απειλούσε ότι θα ερχόταν ένα ανθρωπάκι, το οποίο ρίχνει άμμο στα μάτια τον παιδιών που είναι ανοικτά, τα μάτια βγαίνουν από τις κόγχες και το ανθρωπάκι τα δίνει για φαγητό στα παιδιά του, που είναι πουλιά που ζουν στη σελήνη. Κάποια φορά, την ώρα που ο πατέρας δούλευε στο εργαστήριο με τον Κοπέλιους, έγινε μια έκρηξη, από την οποία πέθανε ο πατέρας, ενώ ο Κοπέλιους εξαφανίστηκε. Όπως είναι αναμενόμενο, ο Ναθαναήλ θεώρησε τον Κοπέλιους, ο οποίος ερχόταν μαζί με τον άνθρωπο της άμμου, υπεύθυνο για το θάνατο του πατέρα του.

*Το ανοίκειο*

Χρόνια αργότερα ο Ναθαναήλ θα συναντήσει στο δρόμο έναν πλανόδιο πωλητή, με το όνομα Κόπολα, ο οποίος διαφήμιζε την πραμάτεια του φωνάζοντας: «Εδώ τα καλά μάτια, εδώ τα καλά μάτια!». Ο Ναθαναήλ αμέσως εξεγείρεται, όμως σύντομα διαπιστώνει ότι πρόκειται απλώς για έναν πωλητή οπτικών ειδών, αγοράζει μάλιστα από αυτόν ένα φορητό τηλεσκόπιό του. Με τη βοήθειά του διακρίνει στο απέναντι σπίτι από εκεί που μένει, μια νεαρή γυναίκα, την Ολυμπία, κόρη του καθηγητή Σπαλαντσάνι. Την ερωτεύεται αμέσως παράφορα, μολονότι τη βλέπει πάντοτε να κάθεται ακίνητή και ανέκφραστη στην καρέκλα της. Μέσα στο πάθος του έρωτα, που τον έχει κάνει να ξεχάσει την Κλάρα, ο Ναθαναήλ πηγαίνει να τη δει στο σπίτι το καθηγητή Σπαλαντσάνι. Τι να δει όμως! Ο Σπαλαντσάνι τσακώνεται με τον Κόπολα δίπλα στην Ολυμπία, η οποία δεν έχει μάτια. Και, όπως φαίνεται, τα μάτια που της λείπουν είναι στο έδαφος, είναι δε τα μάτια του ίδιου του Ναθαναήλ, όπως θα τα είχε βγάλει ο άνθρωπος με την άμμο. Η Ολυμπία δεν είναι ζωντανή γυναίκα, αλλά μια κούκλα, που έχει κατασκευάσει ο καθηγητής. Ο Ναθαναήλ βυθίζεται σε μια κρίσης παράνοιας, από την οποία αναρρώνει σταδιακά, όχι όμως μόνιμα. Μια μέρα που κάνει βόλτα με την Κλάρα, ανεβαίνει σε έναν πύργο, από όπου διακρίνει έναν μαυροφορεμένο άντρα, που δεν είναι άλλος από τον Κοπέλιους/Κόπολα. Απελπισμένος αυτοκτονεί πηδώντας από ψηλά.

Δεν είναι δύσκολο να σκεφτεί κανείς ότι η αφήγηση έχει ψυχαναλυτικό ενδιαφέρον, ιδίως αν λάβει υπόψη ότι τα μάτια αποτελούν σύμβολο, το οποίο, στη γλώσσα της ψυχανάλυσης, σημαίνει μια σταθερή αντιστοιχία ανάμεσα σε έκδηλό σημαίνον και λανθάνον σημαινόμενο. Συγκεκριμένα, τα μάτια συμβολίζουν, όπως είδαμε και στον Οιδίποδα, τους όρχεις. Έτσι, ο φόβος απώλειας των ματιών είναι κάτι παραπάνω από το άγχος απώλειας των οπτικών οργάνων. Στην πραγματικότητα είναι άγχος ευνουχισμού. Ο άνθρωπος με την άμμοι, δηλαδή ο Κοπέλιους/Κόπολα απειλεί με ευνουχισμό. Ακολουθεί, όπως συμβαίνει στην οιδιπόδειο φαντασία γενικά, ο θάνατος του πατέρα, ο δε Ναθανήλ, που βρίσκεται υπό την επιρροή του οιδιπόδειου συμπλέγματος, χάνει την ικανότητα του έρωτα και δεν μπορεί να συντηρήσει τη σχέση του προς την Κλάρα.

Πιο αναλυτικά, λέει ο Φρόυντ, η εικόνα του πατέρα μοιράζεται αρχικώς σε δύο πρόσωπα. Ο πατέρας του Ναθαναήλ είναι ο καλός και ο Κοπέλιους είναι ο κακός πατέρας. Ο γιος, που κατά βάθος θέλει να σκοτώσει τον πατέρα, πραγματοποιεί μέσω του κακού πατέρα την επιθυμία του, ώστε να φορτώσει σε αυτόν την ενοχή. Το δίδυμο πατέρας/Κοπέλιους θυμίζει όμως εκείνο του Σπαλαντσάνι και του Κόπολα, ο οποίος είναι προφανώς ο Κοπέλιους. Έτσι, η Ολυμπία και ο Ναθαναήλ έχουν, βάσει αυτής της αναλογίας, τον ίδιο πατέρα. Συνεπώς η Ολυμπία δεν είναι παρά η θηλυκή πλευρά του Ναθαναήλ, η δε σφοδρότητα του έρωτά του για εκείνη εξηγείται από την ταυτότητά της με τον Ναθαναήλ. Πρόκειται για ένα ναρκισσιστικό έρωτα.

Όπως σημειώνει ο Φρόυντ ο ναρκισσισμός βρίσκεται πίσω από όλα τα «ανατριχιαστικά» φαινόμενα. Σε αυτά βρίσκει εφαρμογή η βασική δοξασία του ανιμισμού, η παντοδυναμία της σκέψης. Για να σταθούμε σε ένα παράδειγμα, τι άλλο είναι το φάντασμα παρά η παράσταση του φανταστικού, δηλαδή αυτού είναι μόνο προϊόν της σκέψης, ως πραγματικού. Ο ναρκισσισμός όμως είναι ένα στάδιο της σεξουαλικής ανάπτυξης, για το οποίο ισχύει ότι και για τα υπόλοιπα, ότι δεν ξεχνιέται εντελώς ποτέ. Συνεπώς, το ανατριχιαστικό είναι κατ’ ουσίαν γνωστό, οικείο, μόνο που μας είναι άγνωστο ότι είναι γνωστό, όπως συμβαίνει εν γένει με τις απωθήσεις. Και αυτό εξηγεί τη χρήση της λέξης «unheimlich». Ο Φρόυντ διαπιστώνει ότι η εν λόγω λέξη στα γερμανικά έχει διπλή σημασία. Σημαίνει τόσο το οικείο όσο και το αντίθετό του, κάτι που συμφωνεί με τον ορισμό που ανακαλύπτει στον Σέλλινγκ και σύμφωνα με τον οποίο, το «ανοίκειο» (δηλαδή το ανατριχιαστικό) είναι το μυστικά οικείο (heimisch heimlich). Συνεπώς, «ανοίκειο» στην ψυχανάλυση δεν είναι αυτό που ξενίζει. Είναι το τρομακτικό αίσθημα που συνοδεύει την επανεμφάνιση αυτού που είχαμε απωθήσει. Οι μυστικές δυνάμεις που εκδηλώνονται στα παραφυσικά φαινόμενα είναι δυνάμεις δικές μου που μου έχουν γίνει ξένες, «ανοίκειες». Η ψυχανάλυση έχει έναν ιδιαίτερο λόγο να ενδιαφέρεται για όλα αυτά. Η δουλειά της δεν είναι άλλη παρά να καθιστά γνωστό το μυστικό. Από αυτή τη σκοπιά θα μπορούσε να πει κανείς ότι είναι η ίδια ανοίκεια.

Ας μείνουμε όμως λίγο ακόμη στην έννοια του «ανοίκειου». Όπως και για τις άλλες αισθητικές κατηγορίες, π.χ. το ωραίο, η ψυχανάλυση το ανάγει στην απωθημένη σεξουαλικότητα. Υπάρχει όμως μια σημαντική διαφορά. Εκείνο που προκαλεί τρόμο δεν είναι το ασυνείδητο περιεχόμενο που εκδηλώνεται αλλά το γεγονός *ότι* εκδηλώνεται το ασυνείδητο. Θα μπορούσαμε αυτή τη δυναμική διάσταση να τη μεταφέρουμε στην τέχνη γενικά. Πέρα, δηλαδή, από το ότι το έργο τέχνης μπορεί να διαβαστεί ως ένα κείμενο στο οποίο έχουν βρει έκφραση, υπό μεταμόρφωση, ασυνείδητα περιεχόμενα –όπως ακριβώς συμβαίνει με το όνειρο ή τη φαντασίωση–, μπορεί να εστιάσει κανείς στο *ότι* εκφράζονται περιεχόμενα και όχι στα συγκεκριμένα περιεχόμενα που εκφράζονται. Επομένως, η τέχνη δεν είναι μόνο αντικείμενο της ψυχαναλυτικής θεώρησης, αλλά έχει η ίδια, τρόπον τινά, μια λειτουργία που μοιάζει με εκείνη της ψυχανάλυσης, και αυτό άλλωστε εξηγεί το γεγονός ότι ο Φρόυντ ισχυρίζεται για τους συγγραφείς ότι δεν θα μπορούσαν να γράψουν τα ψυχαναλυτικά ερμηνεύσιμα έργα τους χωρίς να έχουν αίσθηση αυτού το οποίο γνωρίζει η ψυχανάλυση. Μπορούμε να το πούμε και διαφορετικά. Με βάση τα όσα συζητήσαμε στην αρχή αυτού του μαθήματος, η τέχνη δεν είναι παρά ένα σύμπτωμα, κι αυτό δικαιολογεί την ψυχαναλυτική ανάγνωση των έργων της. Εκτός όμως από το ότι είναι σύμπτωμα, ξέρει ότι είναι σύμπτωμα και είναι φορέας γνώσης, δηλαδή αλήθειας. Όταν ο Φρόυντ λέει ότι ο καλός συγγραφέας ξέρει να κρύβει αυτό που θα ήταν ενοχλητικό, τότε εννοεί ότι στην ίδια την πράξη της καλλιτεχνικής δημιουργίας είναι επενδεδυμένη η γνώση εκείνη την οποία εφαρμόζει η ψυχανάλυση στα έργα για την ερμηνεία τους.

*Καθαρή αισθητική ηδονή*

*(προηδονή)*

Μπορούμε λοιπόν, στη βάση των παραπάνω σκέψεων, να διακρίνουμε ανάμεσα στο περιεχόμενο του ασυνειδήτου που εμφανίζεται και στη μορφή του ασυνείδητου, στο γεγονός δηλαδή ότι αυτό που εμφανίζεται είναι ασυνείδητο. Ήδη όμως ξέρουμε κάτι για αυτή τη μορφή. Έχουμε δει, δηλαδή, ότι το ασυνείδητο έχει, κατά κάποιον τρόπο, τη δική του γλώσσα, χαρακτηριστικά της οποίας είναι ο παραισθησιακός χαρακτήρας, η *συμπύκνωση* και η *μετάθεση* (που αντιστοιχούν στις γλωσσολικές κατηγορίες της μεταφοράς και της μετωνυμίας). Η συμπύκνωση μετατρέπει δύο στοιχεία σε ένα, λέει ότι τα διαφορετικά είναι ίδια. Η μετάθεση δεν ενοποιεί δύο στοιχεία, αλλά οδηγεί από το ένα στο άλλο. Με αυτή την έννοια είναι σαν να λέει ότι είναι το ίδιο είτε το ένα είτε το άλλο. Η συμπύκνωση είναι ένα «και», η μετάθεση ένα «ή». Κοινό σε αυτά τα δύο είναι μια μορφή ενοποίησης των διαφορετικών, στη μια περίπτωση συνδετική, στην άλλη διαζευκτική. Στην ουσία όμως πρόκειται για μορφές επανάληψης. Και γνωρίζουμε πόσο βασική είναι η επανάληψη στην ψυχική ζωή. Γιατί όμως υπάρχει επανάληψη; Ο Φρόυντ υποστηρίζει ότι μέσω της επανάληψης απαλασσόμαστε από την ανάγκη κάθεξης διαφορετικών στοιχείων και έτσι εξοικονομούμε ψυχική ενέργεια. Η αρχή της πραγματικότητας και η λογική δεν μας δίνουν αυτή την πολυτέλεια. Το ασυνείδητο όμως δεν χάνει ευκαιρία να εξοικονομήσει, να απαλλαγεί από τη συμφόρηση ενέργειας. Κάθε φορά που συμβαίνει κάτι τέτοιο, κάθε φορά που ξαναβρίσκω το γνωστό, ενώ περιμένω κάτι καινούργιο αντλώ μια ικανοποίσηση λόγω αυτής της αποδέσμευσης. Πρόκειται για μια ηδονή, η οποία δεν αντλείται από την πραγμάτωση μιας επιθυμίας αλλά από την εσωτερική οικονομία της ψυχικής συσκευής, ανεξαρτήτως του εξωτερικού ερεθίσματος. Έτσι, για να επιστρέψουμε στο παράδειγμα του παιχνιδιού, το οποίο κατευθύνεται ουσιαστικά από το ασυνείδητο, δεν ευχαριστιέμαι μόνο γιατί παίζω έναν ρόλο, τον οποίο θα ήθελα να έχω στην πραγματικότητα, δεν ευχαριστιέμαι μόνο εκπληρώνοντας φανταστικά μια επιθυμία, αλλά ευχαριστιέμαι για το γεγονός ότι παίζω. Αυτή η ηδονή μπορεί, σύμφωνα με τον Φρόυντ, να ονομαστεί καθαρή αισθητική ηδονή. Έχει να κάνει με τη μορφή του ασυνειδήτου και όχι με τα περιεχόμενά του. Συχνότατα εκφράζεται ως *προ-ηδονή*, δηλαδή λειτουργεί ως μια πρώτη αποσυμφόρηση, η οποία μας καθιστά δεκτικούς στην άντληση περιεχομενικής ηδονής. Η αισθητική ηδονή είναι με αυτή την έννοια το προοίμιο μιας πραγματικής ηδονής, η ίδια όμως δεν ανάγεται στην εκπλήρωση μιας επιθυμίας, αλλά στην απελευθέρωση της γλώσσας του ασυνειδήτου.