

Λογοτεχνία και ψυχανάλυση*

ΓΙΩΡΓΟΣ ΒΕΛΟΥΔΗΣ

ΑΝ ΠΑΡΑΒΛΕΨΟΥΜΕ μερικές, εντελώς παρεκβατικές, ψυχολογικές αναφορές στην κλασική ποιητική (Αριστοτέλης), η συστηματική εφαρμογή ψυχολογικών μεθόδων στη μελέτη της λογοτεχνίας πραγματοποιήθηκε για πρώτη φορά στα τέλη του 19ου αιώνα και ήταν απόρροια και συνάρτηση του επιστημονισμού του ίδιου αιώνα και της συγκρότησης της ψυχολογίας ως επιμέρους επιστήμης.

Η επικράτηση της ψυχανάλυσης ως της κυρίαρχης ψυχολογικής «σχολής» από τις αρχές του αιώνα μας κάνει εύλογη και την κυριαρχία της ψυχαναλυτικής μεθόδου κατά την ερμηνευτική προσέγγιση της λογοτεχνίας με την ψυχολογία ως τις μέρες μας. Ο εισηγητής της ψυχαναλυτικής θεωρίας, ο Βιεννέζος ψυχίατρος Sigmund Freud (1856-1939), συνδύαζε ακριβώς αυτή τη χαρακτηριστική στην εποχή του σύζευξη, στο ίδιο πρόσωπο, της ψυχολογικής θεωρίας με την κλινική πρακτική.

Στους άμεσους προγόνους και προδρόμους του Freud συγκαταριθμούνται οι ψυχολόγοι και οι άλλοι θεωρητικοί του ευρωπαϊκού ρομαντισμού και μερικοί εκπρόσωποι του σύγχρονου βιολογισμού στο β' μισό του 19ου αιώνα: Από τη μια, την τεχνική του υπνωτισμού για τη διεύθυνση στο χώρο του ασυνειδήτου για τη θεραπεία των νευρώσεων κ' ένα μέρος της σχετικής ορολογίας είχε γνωρίσει, μαζί με τη σχετική ορολογία, ο Freud στο Παρίσι (1885), στην κλινική του Jean-Marie Charcot, παλαιού θιασώτη του Franz Anton Mesmer.¹ Από την άλλη, ο βιολογισμός του 19ου αιώνα, όπως είχε εκδηλωθεί, και στην ψυχολογία, στο πολύκροτο στην εποχή του έργου του Ιταλού γιατρού και ανθρωπολόγου Cesare Lombroso «Ιδιοφυΐα και τρέλα» («Genio e follia», 1864), είχε οδηγήσει, μέσα από μια ριζική αναίρεση της ρομαντικής καλλιτεχνικής «ιδιοφυΐας» (génie), σε μαν ως την ταύτιση προσέγγιση του ποιητή-καλλιτέχνη με τον ψυχοπαθή.

Από τις αντιλήψεις αυτές θα προέλθει όχι μόνο η μεγάλη εκείνη σειρά των «παθογραφιών» μερικών από τους σημαντικότερους λογοτέχνες και διανοητές, που

Φωτογραφίες από παραστάσεις τον Θεάτρον Άρτις. Κοστούμια: Γιώργος Πάτσας.

ξεκίνησε από τον Paul J. Möbius («Rousseau», 1989· L«Goethe», 1988· «Shopenhauer», 1989· «Nietzsche», 1902), αλλά και η εξίσωση του μοντέρνου λογοτέχνη και καλλιτέχνη με τον ψυχοφυσιολογικά ανώμαλο εγκληματία στο πολυδιαβασμένο και πολυσυζητημένο έργο του Max Nordau «Εκφυλισμός» («Entartung», 1892/93) – η απόσταση από το Nordau ως τις βιολογικές-ρατσιστικές θεωρίες του γερμανικού φασισμού για την «εκφυλισμένη» μοντέρνα τέχνη δεν ήταν μεγάλη.²

Ο Freud ήταν, όπως και ο Marx, ένας φανατικός και προσηκτικός αναγνώστης της κλασικής, αρχαίας και νεότερης, όσο και της σύγχρονης του λογοτεχνίας. «Νά οι δάσκαλοί μου», έλεγε στους επισκέπτες του δείχνοντας την πλούσια βιβλιοθήκη του, που περιλάμβανε, ανάμεσα σε πολλούς άλλους, τον Όμηρο, τον Ηοίοδο, το Σοφοκλή, τον Αριστοφάνη και τον Οράτιο από τους αρχαίους, τον Boccaccio, τον Tasso, το Cervantes, το Shakespeare, το Molière, το Milton, τον Goethe και το Schiller από τους νεότερους κλασικούς, τον E.T.A. Hoffmann από τους ρομαντικούς, τον Dostojevskij, τον Ibsen, το Mark Twain, το Zola, τον Oscar Wilde και το Stefan Zweig από τους συγχρόνους του.³ Και αυτή η εξομολόγηση του ίδιου του Freud φανεώνει ότι η –παγκόσμια– λογοτεχνία ήταν ήδη για τον ιδρυτή της ψυχανάλυσης αυτό που παρέμεινε και για τους διαδόχους του: πηγή για τις ψυχολογικές τους μελέτες – και όχι αντίστροφα.

Αναφορές σε λογοτεχνικά και καλλιτεχνικά πρόσωπα και πράγματα βρίσκονται σε όλο σχεδόν το έργο του Freud – ο ιδρυτής όμως της ψυχανάλυσης αφιέρωσε και πολλές ειδικές μελέτες στο αντικείμενο που τον απασχόλησε όσο λίγα άλλα σ' ολόκληρη τη ζωή του: Στην πρώτη του συστηματική μελέτη για ένα λογοτεχνικό έργο, την «Gradiva» του Wilhelm Jensen («Οι παραισθήσεις και τα όνειρα στην "Gradiva" του W. Jensen» / «Der Wahn und die Träume in W. Jensens "gradiva"», 1907), ο Freud, εφαρμόζοντας τη μέθοδό του, αναλύει τη νουβέλα του Jensen, αποκλειστικά «ενδοκειμενικά», χωρίς να καταφύγει στην ψυχολογία του συγγραφέα της: Όλα σχεδόν τα μοτίβα της αφήγησης, συμπεριλαμβανομένου και του ονόματος της «ηρωίδας» και του τίτλου της νουβέλας, αποκαλύπτουν το νόημά τους, αναγόμενα στις ψυχονευρωτικές παραισθήσεις του ήρωά της, του νεαρού αρχαιολόγου Norbert Hanold, που έχουν την πηγή τους σ' ένα ερωτικό «τραύμα» από την παιδική του ηλικία.

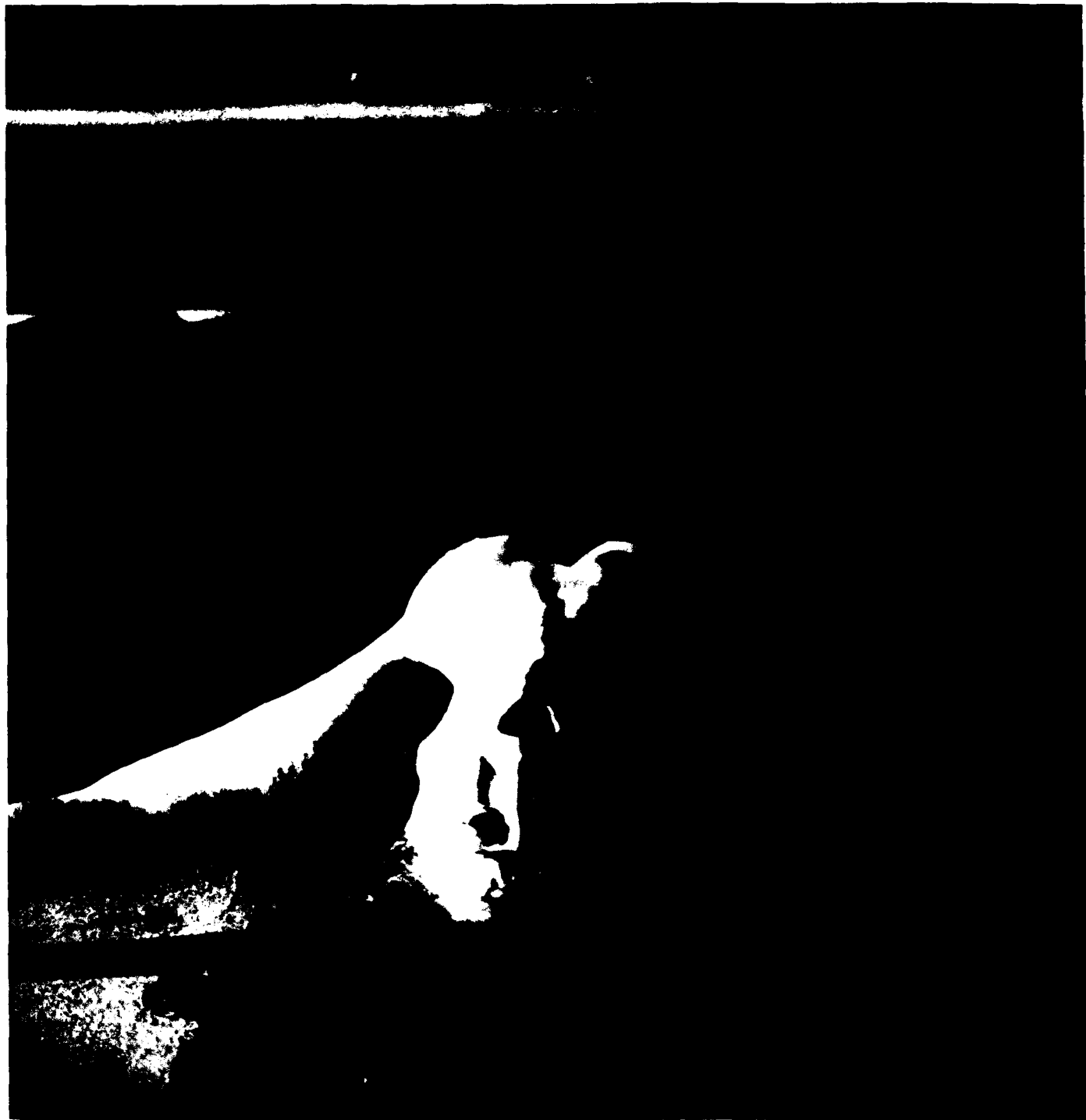
Στις φαντασιώσεις, τη φορά αυτή όμως του ποιητή-δημιουργού, είναι αφιερωμέ-

νη και η πολύ συντομότερη και πολύ θεωρητικότερη μελέτη του Freud «Ο ποιητής και η φαντασίωση» («Der Dichter und das Phantasieren», 1908). Εδώ ο Freud παραλληλίζει και εξισώνει τον ποιητή-λογοτέχνη με τον «ονειροπόλο», εκείνον που «βλέπει» στον ξύπνιο του «όνειρα», και την ποιητική δημιουργία με το ονειροπόλημα, το ημερήσιο όνειρο. Η πράξη του ποιητή αντιστοιχεί με το παιδικό «παιχνίδι» – όπου όμως, όπως ο ίδιος λέει, «το αντίθετο στο παιχνίδι δεν είναι η σοβαρότητα αλλά η πραγματικότητα».⁴ Όπως και στο ονειροπόλημα –αλλά και στο

πραγματικό, νυχτερινό όνειρο– έτσι και στην ποίηση (λογοτεχνία) ο ποιητής εκπληρώνει τις ανεκπλήρωτες επιθυμίες του «διορθώνοντας» έτσι την ανικανοποίητη πραγματικότητα.⁵ Ωστόσο, η δημιουργία του δεν είναι εντελώς αποκομμένη απ' αυτήν την πραγματικότητα. Σε μια πρώτη φάση της εργασίας του ο ποιητής ξεκινάει από το παρόν, ένα επίκαιρο «βίωμα» (Erebnis), προσφεύγει συνειρμικά μέσω της ανάμνησης (Erinnerung) στο προσωπικό του παρελθόν, την παιδική του ηλικία, και εκφράζει, στην τρίτη και τελευταία φάση της δημιουργίας του, τη –φανταστι-

κή– εκπλήρωση του ανεκπλήρωτου πόθου του στο μέλλον.⁶ Όταν δεν πρόκειται για μια εντελώς πρωτότυπη, προσωπική δημιουργία, ο ποιητής, αντί να καταφύγει στο προσωπικό του παρελθόν για να βρει το υλικό του, το αναζητά και το βρίσκει στο «λαϊκό θησαυρό των μύθων, των παραδόσεων και των παραμυθιών».⁷

Τέλος, τη «συγκινησιακή επίδραση» (Affektwirkung) πάνω στο κοινό του ο ποιητής την πετυχαίνει με δύο τρόπους: α) «αμβλύνει» τον «εγωιστικό χαρακτήρα του ονειροπολήματός του μέσω αλλαγών και συγκαλύψεων» και β) «μας δωροδοκεί



με μια καθαρά μορφική, δηλ. αισθητική ηδονή». Αυτή την αισθητική ηδονή ο Freud την ονομάζει «δελεαστική αμοιβή» (Verlockungsprämie) ή «προκαταρκτική ηδονή» (Vorlust).⁸

Στη μικρή αλλά πυκνή μελέτη του «Το μοτίβο της εκλογής του κουτιού» («Das Motiv der Kätzchenwahl», 1913)⁹ ο Freud επιχειρεί για πρώτη φορά τη συστηματική ερμηνεία ενός λογοτεχνικού μοτίβου: του «μοτίβου των τριών κουτιών» στον «Έμπορο της Βενετίας» του Shakespeare, στο οποίο η όμορφη κ' έξυπνη Πόρτσια αναγκάζεται από τον πατέρα της να παντρευτεί ανάμεσα στους τρεις μνηστήρες της εκείνον που θα διαλέξει από τα τρία κουτιά, ένα χρυσό, ένα ασημένιο κ' ένα μολυβένιο, το «σωστό», στο οποίο βρίσκεται η εικόνα της.

Αφού πρώτα απορρίψει ο Freud την «αστρική» ερμηνεία του μοτίβου, που είχε προτείνει ένας προηγούμενος μελετητής, το προσεγγίζει και το διασταυρώνει διαδοχικά με μια σειρά αναλόγων μοτίβων στα πιο διαφορετικά κείμενα, μύθους και παραμύθια (Gesta Romanorum, τρεις κόρες στο «Βασιλιά Ληρ» του Shakespeare, εκλογή του Πάριδος, Σταχτοπούτα, παραμύθι της Ψυχής του Απουλίου), για ν' αποκαλύψει ότι και πίσω απ' όλ' αυτά κρύβεται το μοτίβο της εκλογής ανάμεσα σε τρεις γυναίκες – που σε τελευταία ανάλυση ταυτίζονται με τις τρεις Μοίρες, Κλωθώ, Λάχεσι, Άτροπο, και αυτές πάλι με τις τρεις μορφές με τις οποίες εμφανίζεται στον άντρα η γυναίκα: η Μητέρα, η Αγαπημένη ή Σύντροφος και η Γυναίκα-καταστροφάς ή Γη, που τον δέχεται νεκρό.

Είναι πολύ σημαντικό, για τον ανθρωποκεντρικό χαρακτήρα της ψυχαναλυτικής θεωρίας, το γεγονός ότι την απόρριψη της «αστρικής» ερμηνείας του μυθολογικού αυτού μοτίβου από τους προγενεστέρους του ο Freud τη στηρίζει στην πεποίθησή του ότι οι μύθοι δεν αποτελούν προβολή των ουράνιων σωμάτων προς τη γη, αλλ', αντίθετα, αναγωγή καθαρά ανθρωπινων σχέσεων στα ουράνια σώματα. Είναι επίσης αξιοσημείωτο ότι κατά την ερμηνεία του αυτή ο Freud, ομολογημένα, εφαρμόζει με απόλυτη συνέπεια τις αρχές και την τεχνική της ψυχανάλυσης, ειδικότερα της «Ερμηνείας των ονείρων» («Traumdeutung», 1900), όπως μαρτυρεί η σχετική ορολογία, που διατρέχει ολόκληρο το «φιλολογικό» αυτό κείμενό του: «σύμβολο» (Symbol), «αντιστροφή» (Verkehrung/Umkehrung), «μετάθεση» (Verschiebung), «αντίφαση» (Widerspruch), «υποκατάσταση» (Ersetzung), «παραμόρφωση» (Entstellung).

Στη μελέτη του «Μερικοί τύποι χαρακτήρων από την ψυχαναλυτική εργασία» («Einige Charaktertypen aus der psychoanalytischen Arbeit», 1916)¹⁰ ο Freud επι-

χειρεί να ερμηνέψει μερικούς λογοτεχνικούς χαρακτήρες ανάγοντάς τους στους αντίστοιχους παθολογικούς ανθρωπινους τύπους που είχε γνωρίσει και αναλύσει στην ψυχιατρική του πράξη. Έτσι, ο Δούκας του Gloucester, ο μετέπειτα βασιλιάς Ριχάρδος Γ' στο ομότιτλο έργο του Shakespeare, δεν είναι παρά ο νευρωτικός εκείνος τύπος που θεωρεί τον εαυτό του σαν μίαν «εξαιρέση» ανάμεσα στους άλλους ανθρώπους, που έχει το δικαίωμα να διαπράξει ακόμα και έγκλημα, για να «ισοφαρίσει» ένα μεγάλο, έμφυτο, κληρονομημένο σωματικό του ελάττωμα ή μια βαριά αδικία που του έγινε στην παιδική του ηλικία. Παρόμοια, ο Freud ταυτίζει τη Λαίδη Macbeth στο ομώνυμο δράμα του Shakespeare και τη Rebekka West στο «Rosmersholm» του Ibsen με τον ψυχοπαθολογικό τύπο του «αποτυχημένου στην επιτυχία» του, όπως τον λέει, του ανθρώπου δηλ. που αποτυγχάνει στην απόλυσή του, όταν ακριβώς πετύχει το στόχο του, επειδή είχε απωθήσει στο ασυνείδητό του για πολύ χρόνο την εκπλήρωση της επιθυμίας του.

Στο συγγραφέα, όχι στα πρόσωπα, του έργου επικεντρώνεται το ενδιαφέρον του Freud στο άρθρο του «Μια παιδική ανάμνηση από το “Ποίηση και αλήθεια”» («Eine Kindheitserinnerung aus “Dichtung und Wahrheit”», 1917).¹¹ Μια μικρή σκηνή από το μεγάλο αυτό αυτοβιογραφικό έργο του J.W. Goethe, στην οποία, όπως την απομνημονεύει ο Goethe, όταν ήταν μικρό παιδί έριξε από το παράθυρο το ένα μετά το άλλο τα –πήλινα– μαγειρικά σκεύη του σπιτιού, που έσπαγαν με κρότο στο δρόμο, ο Freud την ερμηνεύει ως ένα «συμβολισμό» της –απωθημένης– αντίδρασης του Goethe κατά τη γέννηση του μικρότερου αδελφού του, όταν ο ίδιος ήταν 4 περίπου ετών – παιδική αντίδραση ζηλοτυπίας κατά του μικρότερου αδελφού, που ο Freud την τεκμηριώνει με τα ευρήματα από μερικούς ασθενείς του κατά τη θεραπευτική-ψυχαναλυτική του πράξη.

Ένα «αισθητικό» στοιχείο,¹² όπως εμφανίζεται σ' ένα μέρος της «φανταστικής», όπως θα λέγαμε σήμερα, λογοτεχνίας εξετάζει ο Freud στην επόμενη μελέτη του «Το φοβερό» («Das Unheimliche», 1919).¹³ η αναπόδοτη, όπως παρατηρεί ο ίδιος ο Freud,¹⁴ σε άλλες γλώσσες γερμανική λέξη «unheimlich» σημαίνει το «ανοίκειο», το «(παρά)ξενο», το «αλλόκοτο», που προκαλεί φόβο. Αυτό το «φοβερό», αφού το ανιχνεύσει σε μια σειρά παλαιότερων και νεότερων κειμένων, ο Freud το εντοπίζει ειδικότερα σε δύο έργα του γερμανικού ρομαντισμού, τη νουβέλα «Ο μπαμπούλας» («Der Sandmann») του E.T.A. Hoffmann, και το παραμύθι «Η ιστορία του κομμένου χεριού» («Die Geschichte von der abgehauenen Hand») του

W. Hauff: Και τα δύο, το μοτίβο του βγαλίσματος των ματιών από τον «μπαμπούλα» («Sandmann») στο πρώτο και το μοτίβο του κοψίματος του χεριού στο δεύτερο, ο Freud το ανάγει, και πάλι σύμφωνα με το «συμβολισμό» της ψυχαναλυτικής του πράξης, στον «υπαρξιακό» απωθημένο φόβο του παιδιού: το φόβο του ευνουχισμού, της απώλειας του γεννητικού του οργάνου.

Στην ψυχοπαθολογία του συγγραφέα επιστρέφει ο Freud στο δοκίμιο «Ο Dostojewskij και η πατροκτονία» («Dostojewski und die Vaterötung», 1928).¹⁵ Συνδυάζοντας τα βιογραφικά στοιχεία του Dostojewskij, όπως λ.χ. τις κρίσεις της επιληψίας του και το πάθος του για το παιχνίδι της ρουλέτας, με τα στοιχεία που ανιχνεύει στο έργο του, ο Freud ανασυγκροτεί, και πάλι με οδηγό του την ψυχαναλυτική του εμπειρία, τα στοιχεία της ψυχοπαθολογίας του Ρώσου συγγραφέα: σαδομαзоχισμός, οιδιπόδειο σύμπλεγμα, όπως εκδηλώνεται στην πατροκτονία των «Αδελφών Καραμαζόφ», λανθάνουσα ομοφυλοφιλία, ακατανίκητος αυνανισμός. Το τελευταίο «σύμπτωμα» της νεύρωσης του Dostojewskij ο Freud το ανιχνεύει μέσα από το υποκατάστατό του, το πάθος του παίχτη της ρουλέτας (ο Freud φαίνεται ν' αγνοεί τη λογοτεχνική απόδοση του ίδιου θέματος από τον Dostojewskij στον «Παίχτη»), και με τη βοήθεια της ψυχαναλυτικής ερμηνείας του μοτίβου «παιχνίδι» στη νουβέλα «Είκοσι τέσσερις ώρες από τη ζωή μιας γυναίκας» («Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau») από την τριλογία του Stefan Zweig «Σύγχυση αισθημάτων» («Verwirrung der Gefühle», 1927).

Ένα μικρό άρθρο του με τον τίτλο «Ψυχοπαθητικά πρόσωπα στη σκηνή»/«Psychopathische Personen auf der Bühne» (γρ. 1906), που πρωτοδημοσιεύτηκε σε αγγλική μετάφραση μετά το θάνατό του (1942),¹⁶ δείχνει ότι ο Freud είχε ενδιαφερθεί πρώιμα, αν κ' εντελώς εμβρυακά, και για το πρόβλημα της επίδρασης του λογοτεχνικού έργου στο κοινό του. Ειδικά για την επίδραση της τραγωδίας ο Freud παραπέμπει ρητά, στην αρχή κιόλας του άρθρου του, στο θεώρημα του Αριστοτέλη για την «δι' ελέου και φόβου» «κάθαρση» –έναν όρο που είχε ήδη στην αρχαία του χρήση ένα διπλό, ψυχοσωματικό, εννοιολογικό περιεχόμενο¹⁷– καθορίζοντάς την ως συνάρτηση και απόρροια της «ταύτισης» (Identifizierung) του θεατή μ' έναν ήρωά της. «Υπό τους όρους αυτούς», παρατηρεί ο Freud, «μπορεί [ο θεατής] ν' απολαύσει τον εαυτό του ως ένα “μεγάλο άνδρα”, ν' αφηθεί άφοβα στις καταπιεσμένες παρορμήσεις του, όπως στην ανάγκη για ελευθερία από θρησκευτική, πολιτική, κοινωνική και σεξουαλική άποψη, και να ξεθυμάνει στις



κορυφαίες σκηνές της αναπαράστασης της ζωής προς κάθε κατεύθυνση».

Την ιδιαν ακριβώς θεωρία της «κάθαρσης» μέσω της «ταύτισης» ο Freud την επεκτείνει, αξιωματικά-αποφαντικά, ως ψυχική εκτόνωση του θεατή, του αναγνώστη ή του ακροατή από τα συσσωρευμένα έντονα συναισθήματά του και στα άλλα είδη της λογοτεχνίας – και της τέχνης: τη λυρική ποίηση, το χορό, το έπος και το –νεότερο– δράμα.

Θα συμπληρώσουμε τη συνοπτικότητα της έκθεσής μας με δύο άλλες μελέτες του Freud, επειδή έχουν αμεσώτατη σχέση με τη λογοτεχνία και τη γλώσσα:

Στη συστηματικότερη μελέτη του «Το αστείο και η σχέση του με το ασυνείδητο» / «Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten», που δημοσιεύτηκε σε βιβλίο στην αρχή της ακμής του (1905),¹⁸ ο Freud φαίνεται να διεισδύει για πρώτη φορά στην περιοχή της μορφολογικής έρευνας των (παρα)λογοτεχνικών γλωσσικών συστημάτων. Στη μελέτη του αυτή ο Freud αναλύει μια μεγάλη σειρά λεκτικών «αστειών», διασταυρώνοντάς τα με τ' άλλα, όχι μόνο γλωσσικά, είδη του «κωμικού»: το «λογοπαίγνιο» (Wortspiel), το «ευφυολόγημα» (Kalauer, calembour), την «ειρωνεία» (Ironie) και το «χιούμορ», για να καταλήξει στο συμπέρασμα, ότι η τεχνική του αστείου είναι αντίστοιχη με την τεχνική του ονείρου, όπως την είχε διατυπώσει πέντε χρόνια πριν στη μεγάλη του εκείνη μελέτη με την οποία είχε εγκαινιάσει την επιστημονική του διασημότητα («Die Traumdeutung», 1900).

Η κοινή αυτή τεχνική βεβαιώνεται από τις κοινές επιμέρους «ενέργειες» που καθορίζουν την παραγωγή του ονείρου (Traumarbeit) και την παραγωγή του αστείου (Witzarbeit):¹⁹ συμπίκνωση (Verdichtung), μετάθεση (Verschiebung), σκεπτικό λάθος (Denkfehler), παράλογο (Widersinn), έμμεση παράσταση (indirekte Darstellung), παράσταση διά του αντιθέτου (Darstellung durch das Gegenteil). Όπως στ' όνειρο, έτσι και στο αστείο η λεκτική του διατύπωση δεν είναι παρά το «κατάδηλο περιεχόμενο» (manifestes In-

halt) μιας «λανθάνουσας σκέψης» (latenter Gedanke). Η «λανθάνουσα», κρυφή αυτή σκέψη πάλι δεν είναι, και στα δύο, παρά μια απωθημένη στο ασυνείδητο «επιθυμία» (Wunsch): τα «υλικά» της «απώθησης» ανάγονται, εννοείται, και στις δύο περιπτώσεις στην παιδική ηλικία: Το «λογοπαίγνιο», το παιχνίδι με τις λέξεις του ενήλικα δεν είναι παρά ένα υποκατάστατο του παιδικού παιχνιδιού.

Στόχος του αστείου είναι η «ηδονή». Κ' εδώ, πρώτα εδώ, η «ηδονή» αυτή καθορίζεται από το Freud ως «δεδεαστική αμοιβή» ή «προκαταρκτική ηδονή» – γεγονός που δηλώνει τη στενή της συγγένεια με την αισθητική ηδονή που προξενεί η καλλιτεχνική-ποιητική δημιουργία, όπως θα την ορίσει ο Freud τρία χρόνια αργότερα στο δοκίμιό του που αναφέραμε παραπάνω («Der Dichter und das Phantasieren»), και αυτής πάλι με την ηδονή, όπως την είχε επιστημάνει στο μηχανισμό της γενετήσιας πράξης στην τελευταία από τις «Τρεις πραγματείες πάνω στη σεξουαλική θεωρία» («Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie», 1905).²⁰

Μιαν ορισμένη τεχνική του ονείρου, την έκφραση διά του αντιθέτου νοήματος (Gegensinn) και την αντιστροφή (Umkehrung), διαπιστώνει ο Freud και σε μια μικρή, γλωσσολογική θα λέγαμε, πραγματεία του, για τις «αρχέγονες λέξεις» («Über den Gegensinn der Urworte», 1910), υπολείμματα των οποίων ανιχνεύει, ξεκινώντας από τ' αρχαία αιγυπτιακά, και σε μερικές νεότερες γλώσσες.²¹

Το τεράστιο έργο των συνεργατών, μαθητών και διαδόχων του Freud δεν ερπύκεται μόνο να επεκτείνει την έρευνα σε τομείς που δεν κάλυψε ικανοποιητικά εκείνος, αλλά και να προσδώσει στη θεωρία του απόψεις και προεκτάσεις που δε θα μπορούσε ο ίδιος να προβλέψει αλλά ούτε και ν' αναγνωρίσει ως σύμφωνες με τη θεωρία του.²²

Την πρώτη και σημαντικότερη παρέκκλιση από την τροχιά του Freud σημείωσε ο Ελβετός ψυχίατρος Carl Gustav Jung

(1875-1961). Όπως στο Freud, έτσι και στο Jung η λογοτεχνική του θεωρία δεν είναι παρά η εφαρμογή της ψυχολογικής του θεωρίας, της «ψυχολογίας του βάθους» («Tiefenpsychologie»), πάνω στα λογοτεχνικά αντικείμενα: η ωριμότερη διατύπωσή της βρίσκεται στη μελέτη του «Ψυχολογία και ποίηση» («Psychologie und Dichtung», 1930).²³

Διπλό βλέπει ο Jung το ρόλο της ψυχολογίας κατά την ερμηνευτική της προσέγγιση στη λογοτεχνία: «να καταδείξει και να εξηγήσει από τη μια μεριά την ψυχολογική δομή του καλλιτεχνικού έργου και από την άλλη τους ψυχολογικούς όρους του καλλιτεχνικά δημιουργικού ανθρώπου» – ο τρίτος τομέας της ψυχολογικής μελέτης του λογοτεχνικού φαινομένου, η «στιγμή» της πρόσληψης από το κοινό του, μένει, δεδηλωμένα, έξω από την οπτική του γωνία.

Με αφετηρία τα δύο μέρη του «Faust» του Goethe ο Jung διακρίνει τη λογοτεχνία σε δύο κατηγορίες, την «ψυχολογική» («psychologische Dichtung») και την «οραματική» («visionäre Dichtung») – διάκριση που αντιστοιχεί στη λίγο παλαιότερη διαίρεση από τον ίδιο σε «εσωστρεφή» (introvertierte) και «εξωστρεφή» (extravertierte) ποίηση («Για τις σχέσεις της αναλυτικής ψυχολογίας με το ποιητικό καλλιτέχνημα» / «Über die Beziehungen der analytischen Psychologie zum dichterischen Kunstwerk», 1921).²⁴

Το περιεχόμενο της πρώτης κινείται μέσα στο χώρο της συνείδησης και αποτελείται λ.χ. από μιαν ανθρώπινη εμπειρία ή μοίρα, ένα βίωμα ή ένα πάθος – αντικείμενα που βρίσκονται όλα στην κοινή συνείδηση ή αίσθηση και που για το λόγο αυτό είναι αυτονόητα και δε χρειάζονται καμιά ιδιαίτερη ή ειδικότερη ψυχολογική ερμηνεία. Στην κατηγορία αυτή ανήκουν, εκτός από τον πρώτο «Faust», μια μεγάλη ομάδα λογοτεχνικών ειδών, όπως το ερωτικό, ηθογραφικό, οικογενειακό, αστυνομικό και κοινωνικό μυθιστόρημα, η διδακτική και το μεγαλύτερο μέρος της λυρικής ποίησης, η τραγωδία και η κωμωδία.

Αντίθετα, το περιεχόμενο της δεύτερης κατηγορίας αποτελείται από ένα «αρχέγονο βίωμα» (Urerlebnis), που βρίσκεται πέρα από τα όρια της ανθρώπινης εμπειρίας και συνείδησης και χάνεται στο χάος της προϊστορίας – ένα βίωμα που έχει τη μορφή ενός «αρχέγονου οράματος» (Urvision). Σ' αυτή την κατηγορία, που αποτελεί την «ανώτερη» λογοτεχνία, κατατάσσονται από το Jung, εκτός από το δεύτερο «Faust», η «Θεία Κωμωδία» του Dante, οι όπερες του Wagner, η ποίηση του W. Blake, το «Der goldene Topf» του E.T.A. Hoffmann, αλλά και μερικά έργα ασήμαντων ή λησμονημένων σήμερα ποιητών και συγγραφέων.

Η ψυχολογία του Freud, συνεχίζει ο Jung, δεν είναι σε θέση να ερμηνέψει τη «μεγάλη», την «οραματική» λογοτεχνία, επειδή αυτή δεν πηγάζει από το ατομικό, αλλά από το «συλλογικό ασυνείδητο» (das kollektive Unbewusste). Το καλλιτέχνημα δεν είναι κάτι το δευτερογενές, ένα απλό «σύμπτωμα» (όπως στο Freud), αλλά «ένα πραγματικό σύμβολο, δηλαδή έκφραση μιας άγνωστης ουσίας» («ein wirkliches Symbol, nämlich ein Ausdruck für unbekannte Wesenheit»).²⁵

Ο ποιητής είναι για το Jung ένας «οραματιστής» (Seher) και «προφήτης» (Prophet) – εδώ, όπως και στις αναφορές του θεωρητικού του προγόνου C.G. Carus («Ψυχή. Εξελικτική ιστορία της ψυχής»/«Psyche, Entwicklungsgeschichte der Seele», 1846), διαφαίνεται πολύ πιο έκτυπα απ' ό,τι στο Freud η ρομαντική καταγωγή των ιδεών του Jung: Η τέχνη είναι στον ποιητή «έμφυτη σαν ένα ένστικτο».²⁶ Το περιεχόμενο του «αρχέγονου οράματος» του ποιητή αποτελείται από ένα απόθεμα «αρχέγονων εικόνων» (Urbilder), των «αρχετύπων» (Archetypen) – η θεωρία των «αρχετύπων», όπως και η θεωρία των συμβόλων, ανήκει στο βασικό θεωρητικό οπλοστάσιο του Jung: στοιχεία τους έχουν περιωσθεί στη μυθολογία όλων των λαών κ' έχουν επιβιώσει, μεταμορφωμένα, και στη σύγχρονη βιομηχανική κοινωνία.²⁷ Τα «αρχέτυπα» τα ανακαλύπτει ο ποιητής με την αναβύθισή του στη «μυστική συμμετοχή» («participation mystique») της αρχέγονης κατάστασης (Urzustand): έτσι, το βίωμά του είναι ταυτόχρονα βίωμα ολόκληρου του λαού.

Η θεωρία του Jung γνώρισε στο γερμανόφωνο χώρο ήδη πριν από το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο μια πολύ πιο ευνοϊκή υποδοχή απ' ό,τι η ψυχανάλυση του Freud, επειδή μπόρεσε ν' αφομοιωθεί εύκολα στην τοπική παράδοση της «πνευματοκεντρικής ιστορίας» (Geistesgeschichte), όπως είχε διατυπωθεί οριστικά, και για την ποίηση, από το W. Dilthey («Το βίωμα και η ποίηση»/«Das Erlebnis und die Dichtung», 1906).²⁸ Αλλά τα βασικά θεωρήματα του Jung για το «συλλογικό ασυνεί-

δητο», τ' «αρχέτυπα» και τα «σύμβολα» μπόρεσαν όχι μόνο να εκθρέψουν μια μεγάλη σειρά μελετών γύρω από τους μύθους και τα παραμύθια, αλλά και να περάσουν στην καθαρά γραμματολογική έρευνα και στη θεωρία της λογοτεχνίας πολύ πέρα από τη χώρα της προέλευσής τους.

Στον αγγλόφωνο χώρο, η Maud Bodkin επιχειρούσε ήδη στα 1934 («Αρχέτυπες μορφές στην ποίηση»/«Archetypal Patterns in Poetry») ν' ανιχνεύσει τις «αρχέτυπες μορφές» (patterns) στην παγκόσμια λογοτεχνία από τον «Οιδίποδα» ως το «Hamlet», εξαυλώνοντας μάλιστα τα οπωσδήποτε συγκεκριμένα, θεματικά ή μοτιβικά, «αρχέτυπα» του Jung σε μερικές αφηρημένες σχέσεις, όπως «αυτοβεβαίωση» (self-assertion) και «υποταγή» (submission) – δύο «αρχέτυπες» καταστάσεις των οποίων ο ανταγωνισμός καθορίζει την έννοια του «τραγικού».²⁹

Μερικά «αρχέτυπα» μοτίβα, στη γνήσια γιουγκιανή τους χρήση, παρακολουθούσε ακόμα μετά τον τελευταίο μεγάλο πόλεμο στη λογοτεχνία του ευρωπαϊκού Μεσαίωνα ο E.R. Curtius στο πολύμορφο έργο του «Ευρωπαϊκή λογοτεχνία και λατινικός Μεσαίωνας» («Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter», 1948),³⁰ αλλά ήδη στ' ωριμότερο έργο της αμερικανικής «Νέας Κριτικής», την «Ανατομία της Κριτικής» («Anatomy of Criticism», 1957), ο Northrop Frye διεύρυνε απεριόριστα την αρχικά «μυθική» έννοια των γιουγκιανών «αρχετύπων» και «συμβόλων», ταυτίζοντάς τα σχεδόν με τα λογοτεχνικά «μοτίβα» στη διαχρονική τους κίνηση από το ένα έργο στο άλλο, εναγγελίζόμενος την ανασύσταση της ιστορίας των λογοτεχνικών έργων μέσα από την «ιστορία» των έτσι, ευρύτατα εννοημένων «αρχετύπων» και «συμβόλων» τους.³¹

Ενώ στο Freud το λογοτεχνικό έργο ήταν ακόμα συνδεδεμένο με την, «ατομική» έστω, ιστορία του δημιουργού του, στο Jung η λογοτεχνία είχε ήδη απογυμνωθεί απ' οποιανδήποτε ιστορική της διάσταση, για να συρρικνωθεί σ' ένα απλό φορείο ενός αριθμητικά ορισμένου αποθέματος «αρχετύπων» συμβόλων και μοτίβων,³² που είχαν κληρονομηθεί βιολογικά από ένα μυθικό παρελθόν και που επαναλαμβάνονταν μονότονα από έργο σ' έργο διά μέσου των αιώνων, ενώ ο ποιητής-οραματιστής δεν ήταν παρά ένα παθητικό, αμετάβλητο και απρόσωπο medium ανάμεσα στο μυθικό παρελθόν και το σύγχρονο κοινό του.³³

Πολύ πιο γόνιμη αποδείχτηκε η φροϋδική θεωρία της ψυχανάλυσης, παρόλο που ο ιδρυτής της είχε ν' αντιμετωπίσει τον αντισημιτισμό των συμπατριωτών του – και του ίδιου του Jung – και τις μικροαστικές προκαταλήψεις γύρω από την οικογενειακή και σεξουαλική ηθική.³⁴

Η διάδοση της ψυχαναλυτικής θεωρίας και κατά την προσέγγιση της λογοτεχνίας και των συγγενών της φαινομένων επιτεύχθηκε, μ' ελάχιστες εξαιρέσεις στο Μεσοπόλεμο (W. Muschg, Th. Mann), έξω από το γερμανόφωνο χώρο, κυρίως στη Γαλλία και τις ΗΠΑ: οι παρεξηγήσεις και παραχαράξεις της από μερικούς όνιμους θιασώτες της δεν μπορούν βέβαια, ακριβώς όπως και στην ανάλογη περίπτωση της μαρξικής θεωρίας, να καταλογιστούν σε βάρος του πρώτου διδάξαντος. Από μια τεράστια σχετική βιβλιογραφία αναφέρω εδώ ενδεικτικά μερικούς μόνο εκπροσώπους και μερικές μόνο απόψεις:

Μια κάποια σχηματοποίηση της διδασκαλίας του Freud είχε αρχίσει ήδη να διαφαίνεται στο έργο των πρώτων, πιστών συνεργατών του: Έτσι, ο Otto Rank στο μεγάλο του έργο «Το μοτίβο της αιμομιξίας στην ποίηση και στο μύθο. Βασικά χαρακτηριστικά μιας ψυχολογίας της ποιητικής δημιουργίας» («Das Inzestmotiv in Dichtung und Sage. Grundzüge einer Psychologie des dichterischen Schaffens», 1912, 1926) παρακολουθούσε το «μοτίβο της αιμομιξίας» (του γιου με τη μητέρα) μέσα από εκατοντάδες έργα της παγκόσμιας λογοτεχνίας, ανάγοντας, απαρέγκλιτα, την ποιητική δημιουργία και το ποιητικό δημιουργήμα στο ανυπερνίκητο «οιδιπόδειο σύμπλεγμα» των δημιουργών τους – εξισώνοντας, απερίφραστα, τον ποιητή με το νευρωτικό.³⁵

Ο ερμηνευτικός αυτός παμψυχολογισμός του Rank γίνεται λ.χ. κατάφωρος, όταν στο κεφάλαιο εκείνο του βιβλίου του που είναι αφιερωμένο στο Schiller εξηγεί ακόμα και την ολοκληρωτική απουσία του «μοτίβου της αιμομιξίας» στη λυρική ποίηση του Schiller³⁶ ακριβώς ως τεκμήριο της «απώθησης» του οιδιπόδειου συμπλέγματός του και μάλιστα δε διστάζει ν' απογυμνώσει τα επαναστατικά οράματα του νέου Schiller («Räuber», «Fiesco», «Kabale und Liebe», «Don Carlos», «Wilhelm Tell») από την πολιτική τους διάσταση, ερμηνεύοντας την εξέγερση των ηρώων του κατά του εγκόσμιου απολυταρχικού ηγεμόνα-πατέρα τους ως υποκατάστατο (Ersatz) της –παιδικής– «εξέγερσης» του συγγραφέα κατά του βιολογικού του πατέρα – γεγονός που, ανομολόγητα, σημαίνει ότι, αν ο συγγραφέας Schiller –και κάθε άνθρωπος και πολίτης– είχε «λύσει» «ομαλά» το οιδιπόδειο σύμπλεγμά του, θα είχε γίνει ο πιστότερος υπήκοος οποιουδήποτε απολυταρχικού καθεστώτος.

Ο εκτροχιασμός του φροϋδικού υποδείγματος ήδη στους πρώτους θιασώτες του καταφαίνεται από την απόπειρα του Hanns Sachs («Κοινά ημερήσια όνειρα» «Gemeinsame Tagträume», 1924) να ερμηνέψει αιτιολογικά την εμφάνιση νέων



λογοτεχνικών σχολών και υφών μέσω της αναγωγής τους στους «ψυχολογικούς μηχανισμούς που κυβερνούν την ποιητική δημιουργία», όπως το σύμπλεγμα ενοχής και ο ναρκισσισμός.³⁷

Στη Γαλλία –και στις ΗΠΑ– η ψυχαναλυτική προσέγγιση της λογοτεχνίας περνάει, εμφανέστερα, από τα χέρια των ψυχολόγων στα χέρια των κριτικών και θεωρητικών της λογοτεχνίας: τις συνέπειες αυτής της μετάβασης επρόκειτο να τις υποστεί αποκλειστικά η τελευταία, η κριτική της λογοτεχνίας – όχι η ψυχανάλυση.

Η Marie Bonaparte, πρόδρομος και απόστολος της ψυχανάλυσης στη Γαλλία, είχε μείνει ακόμα πιστή στη διδασκαλία του Freud, ξεπερνώντας μάλιστα, όπως όλοι οι «πιστοί» μαθητές, σε ζήλο το δάσκαλό της: Από τη συστηματική μονογραφία της για τον E.A. Poe «E. Poe. Ψυχαναλυτική μελέτη» («Edgar Poe. Etude psychanalytique», 1933) ο Αμερικανός συγγραφέας, ένας από τους αγαπημένους στόχους ψυχαναλυτικής σκοποβολής, πρόβαλλε ως ένας ολοκληρωτικά ανώμαλος ανθρώπινος τύπος, φορτωμένος όλες τις διαστροφές, από το σαδισμό ως τη νεκροφιλία, ενώ το ίδιο του το έργο παρέμενε το ίδιο «άγνωστο» όπως και πριν.

Στα ίχνη της Marie Bonaparte πάτησαν στις επόμενες δεκαετίες, χωρίς τη δική της ψυχαναλυτική εξάρτηση, ο Charles Baudouin και ο εφευρέτης της «ψυχοκριτικής» Charles Maugon,³⁸ για να «ψυχαναλύσουν» τους μοντέρνους Γάλλους ποιητές και πεζογράφους, τον Hugo ο πρώτος (1943), το Nerval (1949), το Mallarmé (1950) και μερικούς άλλους κλασικούς και νεότερους μ' επικεφαλής τους τον «αμαρτωλό» Baudelaire (1963, 1964), ο δεύτερος, και για να καταλήξουν, εννοείται, και για τους δικούς τους «ασθενείς» σε μίαν εντελώς ανάλογη με της Marie Bonaparte για τον Poe «διάγνωση».

Μια ριζική στροφή από τους προκατόχους του, αποτόλμησε στη δεκαετία του 1950 ο Jacques Lacan («Écrits», 1965). Η «επιστροφή στο Freud», που διακήρυξε ο Lacan, ψυχαναλύτης ο ίδιος, θ' αποδεικνυόταν στην πραγματικότητα μια αντι-

στροφή του πνεύματος και της διδασκαλίας του μεγάλου δασκάλου:

Σε μια προσπάθεια συγκερασμού του φροϋδικού υποδείγματος με τα διδάγματα του γλωσσολογικού στρουκτουραλισμού ο Lacan θέλησε να εφαρμόσει τη δική του εκδοχή του Freud σε μια σειρά έργων και συγγραφέων (Shakespeare, Molière, Goethe, Hugo, Joyce κ.ά.), αρχίζοντας από το «Κλεμμένο γράμμα» («The Perloined Letter», 1845) του E.A. Poe.³⁹ Η ερμηνεία του στηρίζεται πάνω σε μια τολμηρή μεταφορά της φροϋδικής άποψης από την ψυχολογία στη γλώσσα:



«Το Ασυνείδητο είναι δομημένο σαν μια γλώσσα», είναι το βασικό αξίωμα του Lacan⁴⁰ – πράγμα που δεν είναι παρά η αντιστροφή της «γλωσσικής» διδασκαλίας του Freud για το αστείο και τις «αρχέγονες λέξεις». Με τον τρόπο αυτό, ο Lacan κατασκευάζει το θεώρημά του για την απόλυτη *ασυμπτωση*, τη «διαφορά», όπως θα την πει λίγο αργότερα ο Jacques Derrida, ανάμεσα στο Εγώ και το «Άλλο», το «Φανταστικό» και το «Συμβολικό», το σημαίνον και το σημαινόμενο – από την ψυχανάλυση του Freud δεν έχει απομείνει στο Lacan παρά η ορολογία του. Πολύ περισσότερο: Όπως παρατήρησε ο F. Jameson, «...το «Σεμινάριο για το «Κλεμμένο γράμμα» [του Lacan] δεν είναι δυνατό ν' αποτελέσει ένα μοντέλο για μια τέτοια [λογοτεχνική] κριτική, αφού, αντίθετα, το λογοτεχνικό έργο είναι σ' αυτό ένα απλό πρόσχημα για μιαν εκθαμβωτική εικονογράφηση μιας μη-λογοτεχνικής θέσης».⁴¹

Η ερμηνευτική σχινοβοασία του Lacan αποκορυφώνεται, όταν προσπαθώντας ν' ανιχνεύσει στο «Hamlet» (1959) το αγαπημένο του φροϋδικό σύμβολο, το «φαλλό», καταφεύγει, όπως και άλλοι σύντεχνοί του, σε κακόζηλες παρενμολογίες, όπως: Ophelia = O phallos.⁴²

Την ίδια διαστροφή του φροϋδικού υποδείγματος και με αφετηρία τα ίδια «γλωσσικά» έργα του δασκάλου, θα επιχειρήσει είκοσι χρόνια αργότερα ο Tzvetan Todorov, όταν θα μιλήσει για μια «ρητορική του Freud»,⁴³ αντιστρέφοντας την αποδεικτική πορεία της φροϋδικής ερμηνευτικής: από την ψυχολογία –το ασυνείδητο– στη γλώσσα. Αυτήν άλλωστε την «επιστημολογική» θέση του Freud είχε μεταγράψει πιστά ο ίδιος ο Todorov: «le mot d'esprit n' interesse pas la psychanalyse en lui-même, mais l' inconscient (ou le psychisme humain en général)».⁴⁴ Μ' άλλα λόγια: Η θεωρία του Lacan για τη γλώσσα και του Todorov για τη ρητορική της «μεταφοράς» και της «μετωνυμίας» από τη μια μεριά, η θεωρία του Freud για το ασυνείδητο από την άλλη, κινούνται σε δύο διαφορετικά γνωστικά επίπεδα.

Με τη δεδομένη πρόθεση να καθο-

ρίσουν, με τη βοήθεια του Freud, τη λειτουργία της μορφής στο λογοτεχνικό έργο ξεκίνησαν οι Αμερικανοί κριτικοί Simon O. Lesser («Η μυθοπλασία και το ασυνείδητο» / «Fiction and the Unconscious», 1957) και Norman N. Holland («Η δυναμική της λογοτεχνικής ανταπόκρισης» / «The Dynamics of Literary Response», 1968), για να διατυπώσουν, στην πραγματικότητα, μια θεωρία της επίδρασης της μορφής στον αναγνώστη – ή μάλλον την αντίδραση του τελευταίου απέναντι στο έργο.⁴⁵

Τη λειτουργία της μορφής ο Lesser την αναζητάει πέρα από την «προκαταρκτική ηδονή» (Vorlust) του Freud: «Η μορφή έχει μια ακόμα μεγαλύτερη και σημαντικότερη αποστολή: να μας εντάξει σ' έναν κόσμο που είναι προσηλωμένος στη ζωή, την αγάπη, την τάξη, σ' όλες τις αξίες, που λατρεύει το Υπέρ-Εγώ, και με τον τρόπο αυτό να κατασιγάσει τον οικουμενικό εκείνο φόβο που μας περισφίγγει αδιάκοπα και που είναι μεγαλύτερος από το φόβο που μπορεί να προξενήσει μια ορισμένη [λογοτεχνική] ιστορία».⁴⁶

Σχεδόν ταυτόσημη με του Lesser είναι και η ψυχολογική ερμηνεία της μορφής από το Holland, σύμφωνα με την οποία σε κάθε έργο είναι ενσωματωμένο ένα –αυθεντικό– φανταστικό στοιχείο, για να εκφοβίσει και ν' ανησυχήσει τον αναγνώστη, και ταυτόχρονα ένας –ενσυνείδητος– μηχανισμός, για να υπερνικήσει αυτό το φόβο και την ανησυχία του και να τη μεταλειτουργήσει σε «κοινωνικά παραδεκτά νοήματα».⁴⁷

Μια τέτοια «λειτουργία της μορφής» δε διακηρύσσει μόνο μια συντηρητική λειτουργία της ίδιας της λογοτεχνίας, της προσαρμογής και της υποταγής της στην υπηρεσία του Υπέρ-Εγώ, δηλ. του κοινωνικού status quo, αλλά, όπως παρατήρησε ο T. Eagleton, αναιρεί κ' ένα μεγάλο μέρος της μοντέρνας λογοτεχνίας, στην οποία η μορφή τείνει ακριβώς στην κριτική αμφισβήτηση αυτής της «τάξης», στην ανατροπή και το δυναμισμό της «αυτασφάλειας» μας.⁴⁸

Την πιο τερατώδη μορφή της θα πάρει η «παρέκκλιση» από το Freud στο προκλητικό δοκίμιο του Harold Bloom «Το άγχος της επίδρασης» («The Anxiety of Influence», 1973) – δεν είναι καθόλου συμπτωματικό ότι η «παρέκκλιση» από το πρότυπο αποτελεί μια κεντρική έννοια της ποιητικής και ταυτόχρονα κριτικής θεωρίας του Bloom: «Όλη η ιστορία της «ρομαντικής ποίησης», όπως χαρακτηρίζει ο Bloom ολόκληρη την ευρωπαϊκή ποίηση από το Milton και ύστερα, δεν είναι παρά η εικονογράφηση του «οιδιπόδειου συμπλέγματος» σε «κοσμικό» λογοτεχνικό επίπεδο: Ο «έφηβος», ο νεότερος ποιητής, παλεύει, κάτω από την πίεση του «άγχους της επίδρασης», με τον «πατέ-

ρα», τον ποιητή-πρόγονο, ώπου να παντρευτεί τη «Μούσα-μητέρα» και να γράψει ένα «νέο» ποίημα, που δεν είναι παρά μια «επανάληψη»: «Κάθε ποίημα», λέει ο Bloom, «είναι παρερμηνεία ενός πατρικού ποιήματος» – κάθε ποίηση είναι παραποίηση, θα συμπληρώναμε εμείς.

Οι όροι της ψυχαναλυτικής θεωρίας «Εγώ», «Υπέρ-Εγώ», «Αυτό», απώθηση, εξιδανίκευση, πρόχειρα αναμειγμένοι με τις άλλες δανεικές ιδέες του «έφηβου» Bloom από τους άλλους «προγόνους» του (Kierkegaard, Emerson, Nietzsche), μεταφέρονται αυθαίρετα από την ατομική ιστορία, το «οικογενειακό ρομάντσο», όπως έλεγε ο Freud, σ' ένα μεταφυσικό-άχρονο χώρο, που καταργεί όχι μόνο την ιστορία και την ψυχολογία αλλά και την ίδια την κριτική.⁴⁹ Η, εκούσια ή ακούσια, παρερμηνεία του ποιητή-προγόνου από τον ποιητή-επίγονο έχει το ακριβές της αντίστοιχο, κατά την ομολογία του ίδιου του Bloom, στην, ηθελμένη ή αναγκαστική, παρερμηνεία του «προγόνου» κριτικού από τον «επίγονό» του – στην περίπτωση αυτή: τον Freud από τον Bloom.

Ο επιστημολογικός και κοσμοθεωρητικός πυρήνας αυτής της ανιστορικής «θεωρίας για την ποίηση» είναι ευδιάκριτος – και από τον ίδιο το θεωρητικό της ομολογημένος: «Όχι η διαλεκτική μεταξύ τέχνης και κοινωνίας αλλά η διαλεκτική μεταξύ τέχνης και τέχνης».⁵⁰

Από την παραπάνω επισκόπηση γίνεται φανερό ότι ήδη ο ιδρυτής και αρχηγός της κυρίαρχης ψυχολογικής κατεύθυνσης στον αιώνα μας, ο Freud, είχε προσεγγίσει ερμηνευτικά, αν και μ' εντελώς άνιση ένταση κ' ευστοχία, και τις τρεις φάσεις του λογοτεχνικού φαινομένου στο σύνολό του: το συγγραφέα, το έργο και την επίδρασή του στο κοινό του ή, όπως θα λέγαμε σήμερα, την πρόσληψή του. Μια κριτική αντιπαράθεση με τις αρχές και τα πορίσματα των γραμματολογικών εργασιών του Freud, των συνεργατών και των, πιο «άπιστων» ακόμα, διαδόχων του θα μπορούσε ν' ακολουθήσει το ίδιο σχήμα:

α) Στην πρώτη φάση ανήκουν δύο επιμέρους ενότητες σχετικά με το πρόβλημα της *προσωπικότητας του συγγραφέα* και το πρόβλημα της *καλλιτεχνικής δημιουργίας*.⁵¹ Η επικέντρωση της ψυχολογικής – και της ψυχαναλυτικής – μελέτης στο πρόσωπο του συγγραφέα παραπέμπει στη «βιογραφική μέθοδο», όπως καλλιεργήθηκε κυρίως από τις τελευταίες δεκαετίες του περασμένου αιώνα. Κατά την ερμηνευτική τους πορεία από τη βιογραφία του συγγραφέα στο έργο του ο Freud και οι μαθητές και διάδοχοί του έκαναν, ευρύτερη ή φειδωλότερη, χρήση των βιογραφικών, ενδεχομένως και αυτοβιογραφικών του στοιχείων, που ήταν προσιτά από άλλες, καθαρά γραμματολογικές, πη-

γές. Είναι φανερό ότι μια τέτοια «μέθοδος» παραβλέπει ή διαγράφει την ουσιαστικότητα διαφορά ανάμεσα στις βιογραφικές ή αυτοβιογραφικές αυτές πηγές και το «ντιβάνι» του ψυχαναλυτή. Στη «βιογραφική» αυτή μέθοδο, η παιδική ηλικία του συγγραφέα κατείχε μίαν ερμηνευτική αποκλειστικότητα, ενώ οι άλλες «στιγμές» της βιογραφίας του, ειδικότερα η φάση της βιογραφικής του ενηλικίωσης, χρησιμοποιήθηκαν μόνο ως άλλοθι για την απόδειξη των απωθημένων και μη ξεπερασμένων παιδικών του «συμπλεγμάτων» – ο συγγραφέας δεν ήταν για τον ψυχαναλυτή του παρά ένα «ώριμο» παιδί. Ακόμα προβληματικότερη ήταν η αντίστροφη πορεία της ψυχαναλυτικής αυτής «βιογραφικής» μεθόδου: από το έργο στο συγγραφέα: Ο ίδιος ο Freud δεν είχε αποφύγει τον πειρασμό ν' αποδώσει το «οιδιπόδειο σύμπλεγμα» των προσώπων ενός έργου («Hamlet», «Αδελφοί Καραμαζόφ») στο συγγραφέα του. Η μέθοδος αυτή όμως δεν ήταν, κατάδηλα, παρά μια –πρωθύστερη– «απόδειξη» του ζητουμένου διά του ζητουμένου.

Είναι ενόητο, καθότι απόλυτα συνεπές με το βασικό θεώρημά του, ότι στον C.G. Jung το καλλιτεχνικό έργο αποδεδεύεται πλήρως από την προσωπικότητα του δημιουργού του – και αυτό σε δεδηλωμένη αντίθεση με την ατομικοψυχολογική βάση της φροϋδικής ψυχανάλυσης: «Καλά θα κάνει κανείς να λάβει καθαρά υπόψη του αυτές τις αναντίρρητες συνέπειες της *αναγωγής στην προσωπική ανάμνηση* – αλλιώς δε θα δει πού οδηγεί αυτός ο τρόπος εξήγησης» οδηγεί δηλαδή μακριά από την ψυχολογία του καλλιτεχνήματος: στην ψυχολογία του ποιητή».⁵² Και: «Γι' αυτό, η προσωπικότητα του ποιητή είναι απλά ένα πλεονέκτημα ή ένα εμπόδιο, ποτέ όμως κάτι το ουσιαστικό για την τέχνη του».⁵³

Η εξίσωση του συγγραφέα με το νευρωτικό, τον ψυχωτικό, τον παρανοϊκό είχε, όπως είδαμε, μια παλαιότερη από το Freud και την ψυχανάλυση παράδοση – κ' εδώ διακρίνεται ένα υπόλειμμα από τη ρομαντική αντίληψη για το «δαιμόνιο» καλλιτέχνη. Ανεξάρτητα από το γεγονός ότι η εξίσωση αυτή δεν επιβεβαιώνεται «στατιστικά» (οι ψυχαναλυτές «γραμματολόγοι» επέλεξαν από την παγκόσμια λογοτεχνία τις πιο «παθολογικές» περιπτώσεις), δεν εξηγεί, επιπλέον, γιατί οι άλλοι, πολύ περισσότεροι, ψυχοπαθείς, οι «κανονικοί» ασθενείς των ψυχιάτρων και ψυχαναλυτών, δεν έγιναν καλλιτέχνες και ποιητές.

Η θεμελιακή διαφορά όμως ανάμεσα στη νευρώση και την ποιητική δημιουργία έγκειται ακριβώς στο ότι η πρώτη, όπως, πολύ περισσότερο, και η ψύχωση, οδηγεί σε μίαν αποδιοργάνωση ή άρση της επικοινωνίας και στη διακοπή των κοινωνι-



κών σχέσεων, ενώ η δεύτερη αποτελεί, ομολογημένα, μιαν επικοινωνιακή και κοινωνική πράξη.⁵⁴

Εδώ όμως ο ίδιος ο Freud ήταν, για μιαν ακόμα φορά, προσεκτικότερος από πολλούς διαδόχους του: «Δυστυχώς, η ψυχανάλυση είναι αναγκασμένη να παραδώσει τα όπλα μπροστά στο πρόβλημα του ποιητή» – ομολογούσε στην αρχή της μελέτης του για τον Dostojevskij (1928).⁵⁵

Πιο κατηγορηματικός ήταν, αυτονόητα, ο ανταγωνιστής του Freud C.G. Jung: «Η δημιουργικότητα όμως, που έχει τις ρίζες της στην απεραντοσύνη του ασυνειδήτου, θα μείνει αιώνια εφτασφράγιστη στην ανθρώπινη γνώση».⁵⁶ Ή – και πάλι σε μιαν επιθετική του παρέκβαση κατά της φροϋδικής εκδοχής της καλλιτεχνικής προσωπικότητας: «Αν όμως προβληθεί η απαίτηση, ότι μ' αυτή την ανάλυση [του Freud] εξηγείται και η ουσία του καλλιτεχνήματος, τότε η αιτίαση αυτή πρέπει ν' απορριφθεί κατηγορηματικά».⁵⁷

Το θεώρημα ότι το ασυνείδητο του καλλιτέχνη είναι η κύρια πηγή της καλλιτεχνικής δημιουργίας αποτελεί την κύρια πλάνη της ψυχαναλυτικής «ποιητικής». Χωρίς να παραγνωρίζεται ο ρόλος του «ασυνείδητου για τη διάπλαση του ψυχισμού του ανθρώπου εν γένει, όχι ειδικά του καλλιτέχνη, σήμερα είναι κοινά αποδεκτό ότι, αν εξαιρέσει κανείς την πρώτη στιγμή της «έμπνευσης», η κύρια φάση της καλλιτεχνικής δημιουργίας διεξάγεται/πραγματοποιείται/διαδραματίζεται ακριβώς από το σημείο αυτό και πέρα: «Για όλους τους δημιουργικά ενεργούς ανθρώπους η παραγωγική διαδικασία αρχίζει στην άγρυπνη συνείδηση».⁵⁸ Το κήρυγμα της «αυτόματης γραφής» που διασάλπισε ο υπερρεαλισμός στις πρώτες δεκαετίες του αιώνα μας, ακριβώς κάτω από την εντύπωση που προκάλεσε η πρόσφατη τότε ακόμα ανακάλυψη του ασυνειδήτου, αποδείχτηκε ως ένας καλλιτεχνικός μύθος. Στην ενσυνείδητη φάση της καλλιτεχνικής δημιουργίας δε συμπεριλαμβάνεται μόνο η διαρκής επεξεργασία του «υλικού», αλλά και όλες οι, ποιητικές και εξωποιητικές, γνώσεις, τα βιώματα και τα κοινωνι-

κά ερεθίσματα ή οι αναστολές και, προπαντός, η πρόθεση και η βούληση του καλλιτέχνη για καλλιτεχνική δημιουργία – συνειδησιακά στοιχεία, που αποτελούν ακριβώς την ειδοποιό διαφορά του καλλιτέχνη από τον «κοινό άνθρωπο».⁵⁹

Η αξιοποίηση από το Freud, στη μελέτη του για τον Dostojevskij (1928), της νομβέλας του φίλου του Stefan Zweig για την υποστήριξη της ψυχαναλυτικής του ερμηνείας προσκρούει σε μια μεθοδολογική ένσταση.⁶⁰ Εκτός από τους φίλους του Freud S. Zweig και A. Schnitzler, πολλοί άλλοι συγγραφείς στον αιώνα μας, όπως

οι D.H. Laurence, J. Joyce, W. Faulkner, M. Proust, A. Gide, Th. Mann, A. Döblin κ.ά., εφάρμοσαν *ενσυνείδητα* στο έργο τους τα διδάγματα της σύγχρονης τους ψυχανάλυσης,⁶¹ έτσι ώστε η εκ των υστέρων χρησιμοποίησή τους από την ψυχαναλυτική ερμηνεία να μην έχει την αποδεικτικότητα που η ίδια ισχυρίζεται.

Ο παραλληλισμός της ποιητικής δημιουργίας με τη φαντασίωση και το ονειροπόλημα από το Freud δεν είναι παρά μια όψιμη αναβίωση της ρομαντικής αντίληψης για το ρόλο του «ονείρου» και της «φαντασίας» στην καλλιτεχνική δημιουργία: η προσπάθεια της «διεύρυνσης της συνείδησης» και της παραγωγής τεχνητών φαντασιώσεων με τη βοήθεια του οπίου και άλλων ψυχοφαρμάκων από την ίδια εποχή ως τις μέρες μας (Coleridge, De Quincey, Huxley), δεν εμείωσε στο παραμικρό το ποσοστό της ενσυνείδητης εργασίας, που έπρεπε να επενδυθεί στην καλλιτεχνική δημιουργία.

Η ψυχαναλυτική άποψη για την καλλιτεχνική δημιουργία ως «εξιδανίκευση» (Sublimierung) και το καλλιτεχνικό δημιούργημα ως «υποκατάστατο» (Ersatz) για τα αξεπέραστα «συμπλέγματα» και τραύματα της παιδικής ηλικίας και για τους ανεκπλήρωτους πόθους του καλλιτέχνη αναιρεί την αυτονομία του καλλιτεχνικού δημιουργήματος υποβιβάζοντάς το σ' ένα «μέσο» φυγής από την «πραγματικότητα». Η κριτική του Adorno σ' αυτήν ακριβώς την αισθητική θέση της ψυχανάλυσης έχει ιδιαίτερη σημασία, επειδή προέρχεται από έναν κριτικό που έχει αφομοιώσει στη σκέψη του στοιχεία της ψυχαναλυτικής θεωρίας.⁶² «Μόνο ερασιτέχνες εναποθέτουν τα πάντα, στην τέχνη, στο ασυνείδητο. Το καθαρό αίσθημά τους επαναλαμβάνει ξεπερασμένα κλισέ: Στην καλλιτεχνική παραγωγική διαδικασία τα ασυνείδητα ερεθίσματα είναι μία ώθηση και ένα υλικό μεταξύ πολλών άλλων. Εισέρχονται στο καλλιτεχνικό διαμεσολαμβάνόμενα από το νόμο της μορφής. [...] Συνένοχη σ' αυτή την αμουσία [των «ερασιτεχνών»] είναι η λατρεία που ασκεί η ψυχανάλυση με την αρχή της πραγματικότη-



τας: 'Ό,τι δεν υπακούει σ' αυτήν, δεν είναι παρά «φυγή» η προσαρμογή στην πραγματικότητα γίνεται το ύψιστο αγαθό. [...] Βέβαια, η φαντασία είναι και φυγή, αλλά όχι πέρα για πέρα. [...] Σε καλλιτέχνες ύψιστου βαθμού, όπως ο Beethoven ή ο Rembrandt, ήταν συνενωμένη μια οξύτατη συνείδηση της πραγματικότητας με μιαν αποξένωση από την πραγματικότητα: αυτό ακριβώς θα ήταν ένα αξιο αντικείμενο μελέτης για την ψυχολογία της τέχνης. [Μια τέτοια ψυχολογία] δε θα είχε μόνο ν' αποκρυπτογραφήσει το καλλιτέχνημα ως κάτι το όμοιο με τον καλλιτέχνη, αλλά σαν κάτι το ανόμοιο, ως εργασία πάνω σε κάτι που του αντιστέκεται. Αν η τέχνη έχει ψυχαναλυτικές ρίζες, τότε αυτές θα πρέπει να είναι οι ρίζες της φαντασίας στη ρίζα της παντοδυναμίας. Σ' αυτήν όμως βρίσκεται εν ενεργεία η επιθυμία να δημιουργήσει έναν καλύτερο κόσμο. Αυτό απελευθερώνει ολόκληρη τη διαλεκτική, ενώ η άποψη για το καλλιτέχνημα ως μιαν απλά υποκειμενική γλώσσα του ασυνειδήτου ούτε καν την πλησιάζει».

Κατά την προσέγγισή της στο λογοτεχνικό έργο η ψυχανάλυση, στην «κλασική» της τουλάχιστον διατύπωση, ασχολήθηκε σχεδόν αποκλειστικά με την ερμηνεία ορισμένων θεμάτων, μοτίβων και συμβόλων – ήταν δηλαδή, όπως παρατηρήθηκε,⁶¹ κατά κύριο λόγο μια ερμηνεία του «περιεχομένου» του λογοτεχνικού έργου: κατά δεύτερο λόγο η ψυχανάλυση προσπάθησε να διευκρινίσει ορισμένα πρόσωπα, δηλαδή χαρακτήρες του έργου και, εντελώς παρεκβατικά, καθαρά μορφικά φαινόμενα και στοιχεία: «Έκανα συχνά την παρατήρηση ότι το περιεχόμενο ενός καλλιτεχνήματος μ' ελκύει ισχυρότερα απ' ό,τι οι μορφικές και τεχνικές του ιδιότητες, στις οποίες ακριβώς δίνει τη μεγαλύτερη σημασία ο καλλιτέχνης» – ομολογούσε ο Freud με την εγνωσμένη αυτοαναλυτική του διάθεση.⁶²

Και ο ίδιος είχε βέβαια συνείδηση της προβληματικότητας που παρουσίαζε η μέθοδος της «ψυχανάλυσης» των – πλασματικών, εννοείται – προσώπων του λογοτεχνικού έργου – της διαφοράς ανάμεσα στο «κείμενο» (του έργου) και στο «ντιβάνι» (του ψυχαναλύτη): «Οι αναγνώστες μας θα παρατήρησαν σίγουρα μ' έκπληξη τους ότι πραγματευτήκαμε ως τώρα το Norbert Hanold και τη Zoë Bertgang [τους «ήρωες» της "Gradiva"] σε όλες τις ψυχικές τους εκφάνσεις και δραστηριότητες, σαν να ήταν πραγματικά άτομα και όχι πλάσματα ενός ποιητή».⁶³ Και: «Πραγματευτήκαμε ως τώρα τη Rebekka West [στο "Rosmersholm"], σαν να ήταν ένα ζωντανό πρόσωπο και όχι ένα πλάσμα της φαντασίας του ποιητή Ibsen, που καθοδηγούνταν από τη λογική».⁶⁴

Αλλά και η ψυχαναλυτική ερμηνεία ο-

ρισμένων μυθολογικών θεμάτων ή μοτίβων (στο σημείο αυτό είναι φανερή η συγγένειά της με τη «μυθολογική» ερμηνεία του Jung)⁶⁵ είναι, από γραμματολογική άποψη, προβληματική, αφού η ερμηνεία του «Οιδιπόδειου συμπλέγματος» αφορά περισσότερο τη μυθολογία και λιγότερο το συγκεκριμένο έργο του Σοφοκλή.

Αντιστρόφως ανάλογη με το σχεδόν αποκλειστικό ενδιαφέρον της για το «περιεχόμενο» ήταν η παραγνώριση της «μορφής» του λογοτεχνικού έργου εκ μέρους της ψυχανάλυσης: η κριτική που ασκήθηκε σ' αυτή την εγγενή αδυναμία της ψυχαναλυτικής ερμηνείας, όχι μόνο από την πλευρά του φορμαλισμού, ήταν απόλυτα δικαιολογημένη: Η ψυχανάλυση παραγνώρισε ακριβώς αυτό το «στοιχείο» του καλλιτεχνικού-λογοτεχνικού έργου, που αποτελεί την αισθητική του ιδιαιτερότητα – την ίδια την ύπαρξή του: Η θεωρητική προσέγγιση του προβλήματος της μορφής από την ψυχανάλυση δεν προσφέρει παρά το ερμηνευτικό άλλοθι της «προκαταρκτικής ηδονής», ενός κατάφωρου νεοπλάσματος του αριστοτελικού «ηδυσμένου λόγου», ενός δολώματος ή ορεκτικού, με το οποίο ο αναγνώστης θα παρασυρόταν στην κατάποση οποιουδήποτε «περιεχομένου».⁶⁶ Οι μεμονωμένες ερμηνευτικές προσεγγίσεις του Freud και των διαδόχων του σε συγκεκριμένα μορφικά στοιχεία, όπως λ.χ. η ομοιοκαταληξία,⁶⁷ η παρήχηση και το ρεφραίν, δεν οδήγησαν πέρα από τον κοινό «ψυχαναλυτικό» τόπο της «επανάληψης».

Η ψυχαναλυτική αντιμετώπιση του προβλήματος της επίδρασης του λογοτεχνικού έργου στον αναγνώστη, της πρόσληψής του από το κοινό του, αποδείχτηκε ακόμα πιο ισχνή: Η επίδραση αυτή συνίσταται, όπως είδαμε, στην πρόκληση στο δέκτη του έργου μέσω της μέθεξης (Einfühlung) στο έργο και της ταύτισης (Identifizierung) με ορισμένα πρόσωπά του, ψυχικών διεργασιών ανάλογων με αυτές που έχουν ενσωματωθεί στο έργο από το δημιουργό του: η ψυχαναλυτική εκδοχή οδηγεί, δηλαδή, σε μιαν εξίσωση της «στιγμής» της δημιουργίας με τη «στιγμή» της πρόσληψης του καλλιτεχνικού-λογοτεχνικού έργου. Αλλά, όπως παρατήρησε ήδη η κριτική της ψυχαναλυτικής αυτής άποψης στο πρόσωπο του Lesser και του Holland από το W. Iser, η «στιγμή» της πρόσληψης χαρακτηρίζεται ακριβώς από τη διαφορά της, τη μη ταύτισή της με τη «στιγμή» της δημιουργίας⁷⁰ – γεγονός άλλωστε που εξηγεί και τις εκάστοτε διαφορετικές προσλήψεις του ίδιου λογοτεχνικού έργου. ■

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

- * Η μελέτη αυτή αποτελεί το μεγαλύτερο τμήμα του κεφαλαίου «Λογοτεχνία και ψυχολογία» του βιβλίου μου: «Γραμματολογία:

Θεωρία λογοτεχνίας», στο οποίο εργάζομαι από 10 περίπου χρόνια και το οποίο βρίσκεται στο τελικό στάδιο γραφής: το υπόλοιπο, πολύ μικρότερο, τμήμα του ίδιου κεφαλαίου είναι αφιερωμένο στις «παραδοσιακές», προφορικές και εξωφωρικές, μεθόδους ερμηνείας της λογοτεχνίας.

Σε μια πολύ ιδιότυπη και μάλιστα ιδιότροπη χρήση της ψυχαναλυτικής θεωρίας στο χώρο της λογοτεχνίας από τη Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle: Lautréamont et Mallarmé*, Seuil, Paris 1974, αναφέρομαι στο κεφάλαιο «Ανάλυση και ερμηνεία κειμένου» του βιβλίου μου.

Οι σημειώσεις και βιβλιογραφικές αναφορές περιορίζονται εδώ στα εντελώς απαραίτητα.

1. Maria M. Tatar, *Spellbound. Studies on Mesmerism and Literature*, Princeton University Press, Princeton 1978, σ. 35-44.
2. Jost Hermand, *Synthetisches Interpretieren. Zur Methodik der Literaturwissenschaft*, Nymphenburger Verlagshandlung, München 1977, σ. 82-83· Dieter Gutzen κ.ά., *Einführung in die neuere deutsche Literaturwissenschaft*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1989, σ. 252-253· Elisabeth Wright, *Psychoanalytic Criticism. Theory in Practice*, Methuen, London – New York 1987, σ. 38· Walter Schönau, *Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft*, Metzler, Stuttgart 1991, σ. 99.
3. Jean Bellemin-Noël, *Psychanalyse et littérature*, Presses Universitaires de France, Paris 1983, σ. 11-12.
4. Sigmund Freud, *Studienausgabe*, τ. X: *Bildende Kunst und Literatur*, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1970, σ. 171.
5. S. Freud, παραπάνω, τ. X, σ. 173-174.
6. Günter Peters, *Theorie der literarischen Produktion* στο: Dietrich Harth/Peter Gebhardt (Hg.), *Erkenntnis der Literatur. Theorien, Konzepte, Methoden der Literaturwissenschaft*, Metzler, Stuttgart 1982, σ. 72-73.
7. S. Freud, παραπάνω, τ. X, σ. 178.
8. S. Freud, παραπάνω, τ. X, σ. 178-179.
9. S. Freud, παραπάνω, τ. X, σ. 181-193.
10. S. Freud, παραπάνω, τ. X, σ. 229-253.
11. S. Freud, παραπάνω, τ. X, σ. 255-266.
12. Ο Freud το χαρακτηρίζει ως «αισθητικό» στοιχείο – και όχι ως «είδος» («genre»), όπως «διαβάσει» ο Bellemin-Noël, παραπάνω, σ. 73 κ.ε.
13. S. Freud, παραπάνω, τ. IV (1972), σ. 241-274.
14. S. Freud, παραπάνω, τ. IV, σ. 245.
15. S. Freud, παραπάνω, τ. X, σ. 267-286.
16. S. Freud, παραπάνω, τ. X, σ. 161-168.
17. Manfred Fuhrmann, *Einführung in die antike Dichtungstheorie*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1973, σ. 94 κ.ε.
18. S. Freud, παραπάνω, τ. IV, σ. 9-219.
19. S. Freud, παραπάνω, τ. IV, σ. 85 κ.ε., 149 κ.ε.
20. S. Freud, παραπάνω, τ. IV, σ. 129, σημείωση.
21. S. Freud, παραπάνω, τ. IV, σ. 227-234.
22. Μια πολύ καλή ιστορική επισκόπηση με

- πλούσια βιβλιογραφία στο: *W. Schönau*, παραπάνω (σημ. 2), σ. 123-216.
23. Στο: *Wolfgang Beutin* (Hg.), *Literatur und Psychoanalyse*, Nymphenburger Verlagshandlung, München 1972, σ. 78-99.
 24. *Ralph Langner* (Hg.), *Psychologie der Literatur*, Psychologie Verlags Union, Weinheim-München 1986, σ. 48-52.
 25. Στο: *W. Beutin* (Hg.), παραπάνω, σ. 87-88.
 26. Στο: *W. Beutin* (Hg.), παραπάνω, σ. 94.
 27. Στο: *W. Beutin* (Hg.), παραπάνω, σ. 91.
 28. *J. Hermand*, παραπάνω (σημ. 2), σ. 82 κ.ε.· *D. Gutzen* κ.ά., παραπάνω (σημ. 2), σ. 251 κ.ε.
 29. *J. Hermand*, παραπάνω (σημ. 2), σ. 96-97· *Joseph Strelka*, *Methodologie der Literaturwissenschaft*, Max Niemeyer, Tübingen 1978, σ. 254-255.
 30. *Ernst Robert Curtius*, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Francke, Bern-München 1967, σ. 112-132· πβ. *J. Strelka*, παραπάνω, σ. 257.
 31. *Northrop Frye*, *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, Princeton 1973, σ. 89-112.
 32. *R. Langner* (Hg.), παραπάνω (σημ. 24), σ. 68.
 33. *J. Hermand*, παραπάνω (σημ. 2), σ. 99.
 34. *W. Beutin* (Hg.), παραπάνω (σημ. 23), σ. 35· *Reiner Marx/Reiner Wild*, *Psychoanalyse und Literaturwissenschaft*, Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 14 (1984) 175 κ.ε.
 35. Στο: *W. Beutin* (Hg.), παραπάνω (σημ. 23), σ. 216, 227.
 36. Στο: *W. Beutin* (Hg.), παραπάνω, σ. 205-261.
 37. Στο: *W. Beutin* (Hg.), παραπάνω, σ. 75-76.
 38. *J. Bellemín-Noël*, παραπάνω (σημ. 3), σ. 97 κ.ε.
 39. *Jacques Lacan*, *Le séminaire sur la «La lettre volée»*, στο: *J. Lacan*, *Écrits I*, Seuil, Paris 1966, σ. 19-75.
 40. *J. Bellemín-Noël*, παραπάνω (σημ. 3), σ. 28· *Terry Eagleton*, *Literary Theory. An Introduction*, Blackwell, Oxford 1983, σ. 163 κ.ε.
 41. *Fredric Jameson*, *Imaginary and Symbolic in Lacan: Marxism, Psychoanalytic Criticism, and the Problem of the Subject*, στο: *Shoshana Felman* (ed.), *Literature and Psychoanalysis*, The John Hopkins University Press, Baltimore-London 1985, σ. 375.
 42. *Jacques Lacan*, *Desire and the Interpretation of Desire in «Hamlet»*, στο: *S. Felman* (ed.), παραπάνω, σ. 20.
 43. *Tzvetan Todorov*, *Théories du symbole*, Seuil, Paris 1977, σ. 285-321.
 44. *T. Todorov*, παραπάνω, σ. 286.
 45. *Wolfgang Iser*, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, Fink, München 1984 (1976), σ. 67-86· *J. Strelka*, παραπάνω (σημ. 29), σ. 260-261· *R. Marx/R. Wild*, παραπάνω (σημ. 34), σ. 185.
 46. Στο: *W. Beutin* (Hg.), παραπάνω (σημ. 23), σ. 283.
 47. *J. Strelka*, παραπάνω (σημ. 29), σ. 261· *R. Marx/R. Wild*, παραπάνω (σημ. 34), σ. 185· *T. Eagleton*, παραπάνω (σημ. 40), σ. 182.
 48. *T. Eagleton*, παραπάνω, σ. 182.
 49. Τεκμηριωμένη κριτική στον Bloom άσκησαν, μεταξύ πολλών άλλων, ο *Claus Uhlig*, *Theorie der Literaturhistorie*, Carl Winter, Heidelberg 1982, σ. 44-59 και ο *T. Eagleton*, παραπάνω (σημ. 40), σ. 183-185. Βλ. και την κριτική μου: *Γ. Βελουδής*, *Ποιητικοί ανταγωνισμοί*, εφ. Το Βήμα, 1.10.1989, σ. 63· αναδημοσιεύεται με τον τίτλο: «Η «Αγωνία της Επίδρασης» ή: Ο Θάνατος της Κριτικής;» στον τόμο: *Γ. Βελουδής*, *Ψηφίδες. Για μια θεωρία της λογοτεχνίας*, Εκδόσεις «Γνώση», Αθήνα 1992.
 50. *Harold Bloom*, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford University Press, London κ.ά., σ. 99 (σ. 141 της ελληνικής έκδοσης).
 51. Μια καλή επισκόπηση: *J. Bellemín-Noël*, παραπάνω (σημ. 3), σ. 79-100· βλ. και: *Francesco Orlando*, *Letteratura e psicanalisi: alla ricerca dei modellifreudiani*, στο *Alberto Asor Rosa* (dir.), *Letteratura italiana*, vol. 4: *L'interpretazione*, Einaudi, Torino 1985, σ. 559-561, 561-564.
 52. Στο: *W. Beutin* (Hg.), παραπάνω (σημ. 23), σ. 86.
 53. Στο: *W. Beutin* (Hg.), παραπάνω, σ. 98.
 54. *W. Beutin* (Hg.), παραπάνω, σ. 32-33· *René Wellek/Austin Warren*, *Theory of Literature*, Penguin Books, Harmondsworth 1973 (1949), σ. 82 (σ. 103 της ελληνικής έκδοσης).
 55. *S. Freud*, παραπάνω (σημ. 4), τ. X, σ. 271· πβ. *S. Felman* (ed.), παραπάνω (σημ. 41), σ. 304.
 56. Στο: *W. Beutin* (Hg.), παραπάνω (σημ. 23), σ. 81.
 57. Στο: *W. Beutin* (Hg.), παραπάνω, σ. 94· πβ. *R. Langner* (Hg.), παραπάνω (σημ. 24), σ. 63.
 58. *Albert Rothenberg*, *Kreativität in der Literatur*, στο: *R. Langner* (Hg.), παραπάνω (σημ. 24), σ. 90· πβ. *Norbert Groeben*, *Literaturpsychologie*, στο: *H.L. Arnold/V. Sinemus* (Hg.), *Grundzüge der Literatur- und Sprachwissenschaft*, Bd. I: *Literaturwissenschaft*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1978, σ. 392.
 59. *R. Wellek/A. Warren*, παραπάνω (σημ. 54), σ. 87 κ.ε.· *R. Langner*, παραπάνω (σημ. 24), σ. 78-104, 112 κ.ε.· *T. Eagleton*, παραπάνω (σημ. 40), σ. 180· *J. Bellemín-Noël*, παραπάνω (σημ. 3), σ. 50 κ.ε.· *F. Orlando*, παραπάνω (σημ. 51), σ. 562.
 60. *N. Groeben*, παραπάνω (σημ. 58), σ. 392.
 61. *R. Wellek/A. Warren*, παραπάνω (σημ. 54), σ. 92· *Claus Träger* (Hg.), *Wörterbuch der Literaturwissenschaft*, Bibliographisches Institut, Leipzig 1986, σ. 419 (λ. «Psychoanalyse und Literaturwissenschaft»).
 62. *Theodor W. Adorno*, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1973, σ. 21-22.
 63. *J. Bellemín-Noël*, παραπάνω (σημ. 3), σ. 104-105· *S. Felman* (ed.), παραπάνω (σημ. 41), σ. 308 κ.ε.
 64. *S. Freud*, παραπάνω (σημ. 4), τ. X, σ. 197.
 65. *S. Freud*, παραπάνω, τ. X, σ. 41.
 66. *S. Freud*, παραπάνω, τ. X, σ. 249.
 67. *S. Freud*, παραπάνω, τ. X, σ. 178.
 68. *J. Hermand*, παραπάνω (σημ. 2), σ. 90-91.
 69. *W. Beutin* (Hg.), παραπάνω (σημ. 23), σ. 34-35.
 70. *W. Iser*, παραπάνω (σημ. 45), σ. 67-86.