ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

ΣΧΟΛΗ ΘΕΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ ΤΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΠΟΥΔΩΝ:

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ ΤΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΗΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Μια ανάλυση του αισθήματος του ανοίκειου στο διήγημα «Ζάντμαν» του Ε. Τ. Α. Χόφμαν, με όρους δύο οπτικών μοντέλων στη νεότερη φιλοσοφία.

Θεοδώρου Κωνσταντίνος

(Α. Μ.: 007/ 15)

επιβλέπων: Αντώνιος Χατζημωϋσής (Αναπληρωτής Καθηγητής)

μέλη τριμελούς επιτροπής: Βασιλική Γρηγοροπούλου (Διδάκτωρ Φιλοσοφίας),

Χρυσόστομος Μαντζαβίνος (Καθηγητής)

ΑΘΗΝΑ

2018

Περιεχόμενα:

Περίληψη εργασίας.....3
Πρόλογος.....4
Εισαγωγή.....5

1ο μέρος

Οι παρατηρήσεις του Φρόυντ για το διήγημα, ειδομένες μέσα από τους κανόνες της αισθητικής της ρομαντικής ειρωνείας.....6
Παρουσίαση όρων δύο βασικών οπτικών μοντέλων στη νεότερη φιλοσοφία.....13
Ανάδειξη στοιχείων σύνθεσης του αισθήματος του ανοίκειου, μέσα από την ένταξη των παραδειγμάτων του Φρόυντ στη σκηνοθεσία του διηγήματος.....22

2ο μέρος

Οι φανταστικές παραστάσεις του Ναθαναήλ ταυτοποιούνται μέσω της μαρτυρίας ενός γεγονότος.....40
Η ανάκλαση των ταυτοποιημένων φανταστικών παραστάσεων, πάνω σε ανάλογα γεγονότα.....57
Η αντιστροφή των νοητικών παραστάσεων του Ναθαναήλ, που προκαλείται από την απομόνωση και την αλλαγή της φοράς των προοπτικών του εικόνων.....63

Συμπεράσματα.....68

Επίλογος.....70

Βιβλιογραφία.....71

Περίληψη

Σε αυτή την εργασία γίνεται προσπάθεια να αναλυθεί το αίσθημα του ανοίκειου στο διήγημα «Ζάντμαν» του Ε. Τ. Α. Χόφμαν με όρους δύο οπτικών μοντέλων, των οποίων χαρακτηριστικά βρίσκονται στις περιγραφές του διηγήματος. Στόχος της εργασίας είναι η αναγνώριση των παραστάσεων που διαμορφώνει σταδιακά ο πρωταγωνιστής, οι οποίες τον οδηγούν προς το βίωμα του ανοίκειου.
Για να βρεθούν χαρακτηριστικά του αισθήματος του ανοίκειου, χρησιμοποιούνται ως βάση οι παρατηρήσεις του Φρόυντ στο δοκίμιό του για το ανοίκειο. Για να διακριθεί το είδος των παραστάσεων που διαμορφώνονται στον πρωταγωνιστή, ακολουθείται η οπτική θεωρία του 17ου αιώνα.

Αν εντάξουμε τις παραστάσεις του πρωταγωνιστή στη δομή του διηγήματος σχηματίζονται παραστάσεις για τον αναγνώστη που τα χαρακτηριστικά τους παραπέμπουν στις λειτουργίες του κυαλιού και του στερεοσκοπίου.

Λέξεις – κλειδιά: Ανοίκειο, Ζάντμαν, οπτική, διόπτρα, στερεοσκόπιο

Synopsis

In this project I have attempted to analyse the feeling of uncanny in E. T. A. Hoffmann' s "Sandman", making use of the terms of two optic models, characteristics of whom are to be found in the novel's descriptions. My initial goal is the recognition of the cognitive representations as these are gradually formed by the protagonist as he slips in the feeling of the uncanny. Freud's remarks in his essay on the uncanny have been used on a primary basis in order to detect the subtle futures of the term. In order to discern the character of representations formed by the protagonist, the theory of optics of the 17th century has been employed. If we attempt to incorporate the protagonist's representations in the novel's structure, we 'll observe that the optic representations wich are formed in the readers mind, have characteristics that lead to the functions of the binoculars and the stereoscope.

Key – words: uncanny, Sandman, optics, binoculars, stereoscope

Πρόλογος

Στόχος της εργασίας μας είναι η ανάλυση του αισθήματος του ανοίκειου στο διήγημα «Ζάντμαν» του Ε. Τ. Α. Χόφμαν με όρους δύο οπτικών μοντέλων στη νεότερη φιλοσοφία. Βάση μας στο διήγημα για τον εντοπισμό του ανοίκειου αποτελούν οι νοητικές εικόνες που σχηματίζει ο πρωταγωνιστής με τη βοήθεια της φαντασίας του κι ο τρόπος που οδηγούν αυτόν και τον αναγνώστη να βγάλει συμπεράσματα για την πραγματικότητα.

Το φιλοσοφικό ερώτημά μας προκύπτει από μία παρατήρηση του Φρόυντ στο δοκίμιό του για το ανοίκειο. Αν ξεριζώσουμε τις ανιμιστικές πεποιθήσεις που φωλιάζουν στο ασυνείδητο, οι οποίες διαμορφώνουν το βίωμα του ανοίκειου, αποκλείουμε την πρόκληση αυτού του ιδιαίτερου είδους φόβου[1]. Ακολουθώντας την σκέψη του Φρόυντ και τη δομή του διηγήματος, θέλουμε να αναδείξουμε ότι οι οπτικές δομές είναι πολύ πιο σύνθετες σε αυτό το βίωμα. Έτσι, το ανοίκειο μπορεί να προκύπτει από την ίδια τη λειτουργία τους, με συνέπεια να μην μπορούμε να είμαστε τόσο σίγουροι αν, ξεριζώνοντας ορισμένες πεποιθήσεις, ο άνθρωπος είναι δυνατόν να μην υπόκειται στο βίωμα του ανοίκειου. Σε αυτή την εργασία προσπαθούμε να περιγράψουμε τη σύνθετη συναισθηματική κι οπτική δομή του ανοίκειου.

Η ανάλυσή μας αρχίζει από ορισμένες παρατηρήσεις του Φρόυντ για το διήγημα, τις οποίες προσπαθούμε να εντάξουμε στην αισθητική της ρομαντικής ειρωνείας, στην οποία το έργο ανοίκει. Έπειτα, παραθέτουμε δύο βασικά οπτικά μοντέλα στην νεότερη εποχή, χαρακτηριστικά των οποίων υπάρχουν στις περιγραφές του διηγήματος και την οπτική θεωρία στην οποία εντάσσονται.

Στη συνέχεια, για να εντοπίσουμε τη σύνθεση του αισθήματος του ανοίκειου, προσπαθούμε να δούμε με ποιό τρόπο μπορούν να αναλυθούν τα

---

[1] Φρόυντ, Ζ., *το ανοίκειο*, σελ. 58: Όταν λοιπόν, συμβαίνει κάτι στη ζωή μας που μοιάζει να επιβεβαιώνει αυτές τις εγκατελλειμένες πεποιθήσεις του παρελθόντος [παντοδυναμία σκέψης, άμεση εκπλήρωση επιθυμιών, μυστικές απειλητικές δυνάμεις, επάνοδος νεκρών], μας δημιουργείται μία αίσθηση ανοίκειου [...]. Αντιθέτως, όποιος έχει ξεριζώσει από μέσα του αυτές τις ανιμισιτκές πεποιθήσεις, δεν γνωρίζει αυτού του τύπου την αίσθηση του ανοίκειου. Ακόμα και η πιο εντυπωσιακή σύμπτωση επιθυμίας και εκπλήρωσής της, η πιο αινιγματική επανάληψη όμοιων συμβάντων στον ίδιο χώρο ή χρόνο, οι ισχυρότερες οπτικές ψευδαισθήσεις και οι πιο ύποπτοι θόρυβοι, δεν θα του δημιουργήσουν καμία σύγχηση και δεν θα του εγείρουν μέσα του κανένα φόβο. Κανένα φόβο του είδους αυτού που μπορεί να χαρακτηρίσει κανείς φόβο για το ανοίκειο.

παραδείγματα του Φρόυντ και να ενταχθούν στη σκηνοθεσία του διηγήματος. Στο δεύτερο μέρος της εργασίας προσπαθούμε να αναδείξουμε τις λειτουργίες των οπτικών μοντέλων που περιγράφουν αυτή τη σύνθεση.

Εισαγωγή

Η ιδέα γι' αυτή την εργασία δόθηκε από μία παρατήρηση του Φρόυντ για τον «Ζάντμαν» στο δοκίμιό του για το «ανοίκειο». Ισχυρίζεται ότι στο διήγημα αυτό το άγχος ευνουχισμού συνδέεται με το φόβο απώλειας των ματιών[2]. Αυτή η παρατήρηση συνδέει την όραση με τον φόβο. Δηλαδή, μία αίσθηση με ένα αίσθημα. Οπότε, μας δίνει μία αφορμή να μελετηθεί μέσα από την αντίληψη μίας αίσθησης ένα συναίσθημα.

Το φιλοσοφικό μας πρόβλημα προκύπτει από ορισμένες παρατηρήσεις του Φρόυντ σχετικά με τη καταγωγή του αισθήματος του ανοίκειου. Ο Φρόυντ δηλώνει ότι μεγάλο μέρος του αισθήματος αυτού προέρχεται από απωθημένες ανιμιστικές πεποιθήσεις από την παιδική ηλικία και από την πρώιμη εποχή της ανθρωπότητας. Τέτοιες, όπως ο φόβος της επανόδου των νεκρών, η απόδοση ιδιοτήτων έμβιου όντος σε άψυχα όντα ή η διαπίστωση ότι κάτι που θεωρούσαμε έμβιο είναι άψυχο. Ο Φρόυντ θεωρεί ότι όποιος άνθρωπος ξεριζώσει από μέσα του αυτές τις πεποιθήσεις, ελάχιστα έως καθόλου μπορεί να εκτεθεί πλέον στο είδος του φόβου που είναι το ανοίκειο. Παρακάτω όμως, δηλώνει ότι το ασυνείδητο έχει ελάχιστη έως καθόλου την ιδέα του θανάτου[3].

Οπότε, το ερώτημά μας είναι πώς, αφού αυτές οι ανιμιστικές πεποιθήσεις φωλιάζουν στο ασυνείδητο κι εκεί υπάρχει ελάχιστη ιδέα για τον θάνατο μπορούν συνειδητά να ξεριζωθούν; Επίσης, κατά την ανάλυσή μας θα δούμε ότι το αίσθημα αυτό μπορεί να προκύπτει μέσα από την ίδια την σύνθετη οπτική λειτουργία. Οπότε, για εμάς, ίσως δεν τίθεται θέμα πεποιθήσεων που ανάγουν σε περασμένες ηλικίες ή εποχές του ανθρώπου.

---

[2] Φρόυντ, Ζ., *το ανοίκειο*, σελ. 34: Θα ήθελα να προσθέσω ότι δεν θα συμβούλευα κανέναν πολέμιο της ψυχαναλυτικής θεωρίας να επικαλεστεί ειδικά το διήγημα του Χόφμαν για τον «Ζάντμαν», προκειμένου να στηρίξει την υπόθεση ότι ο φόβος για τα μάτια είναι ανεξάρτητος από το σύμπλεγμα ευνουχισμού.

[3] Φρόυντ, Ζ., *το ανοίκειο*, σελ. 42: Μπορεί τα εγχειρίδια της λογικής να διατυμπανίζουν ότι ο Σωκράτης είναι θνητός, αλλά το ασυνείδητό μας έχει πολύ λίγο χώρο γι' αυτή την πληροφορία.

Τονίζουμε σε αυτό το σημείο, ότι ο Φρόυντ, ενώ στην αρχή του δοκιμίου ονομάζει το ανοίκειο φόβο[4], τα περισσότερα παραδείγματα στην ανάλυσή του, αφορούν αισθήματα επιθυμίας. Εμείς, θα προσπαθήσουμε να παραμείνουμε προς την κατεύθυνση της περιγραφής του ανοίκειου ως είδος φόβου.

Επειδή, για το βιώμα του ανοίκειου στο διήγημα καθοριστικό ρόλο έχουν οι νοητικές εικόνες που σχηματίζει ο πρωταγωνιστής κι ο αναγνώστης, θα χρειαστεί να καθορίσουμε σύμφωνα με την οπτική θεωρία της εποχής, ποιες εικόνες μπορούμε να ονομάσουμε φυσικές και ποιες νοητικές.

Οι παρατηρήσεις του Φρόυντ για το διήγημα, ειδωμένες μέσα από τους κανόνες της αισθητικής της ρομαντικής ειρωνείας.

Ένα απαραίτητο κριτήριο για την εύρεση του αισθήματος του ανοίκειου μες το διήγημα, είναι η διατήρηση της υποκειμενικής οπτικής γωνίας του κάθε προσώπου, όταν ερμηνεύουμε τις αναπαραστάσεις του. Αν παραβλέψουμε τις εντυπώσεις του, χάνουμε στοιχεία που διαμορφώνουν την αίσθηση του ανοίκειου.

Ο Φρόυντ τονίζει από την αρχή του δοκιμίου του, ότι ο συγγραφέας θέλει να βάλει τον αναγνώστη να κοιτάξει μέσα από το κιάλι που είδε ο πρωταγωνιστής ή πιθανόν κι ο συγγραφέας, καθώς «σκοπός του συγγραφέα δεν είναι να εκθέσει τα αποκυήματα της φαντασίας ενός παρανοϊκού, πίσω από τα οποία εμείς, με την ορθολογική υπεροχή μας, είμαστε σε θέση να αναγνωρίσουμε το πραγματικό εμπράγματο περιεχόμενο»[5].

Μία σημαντική παρατήρηση της ρομαντικής ειρωνείας φαίνεται να εντοπίζει ορισμένες επιπλοκές στην πρόθεση που περιγράφει ο Φρόυντ για την εύρεση μίας ορθολογικής οπτικής γωνίας, από την οποία μπορούμε να κάνουμε κριτική απέναντι στον τρόπο που βιώνει κανείς τα γεγονότα.

Αυτή την επιπλοκή περιέγραψε ο ρομαντισμός της Ιένας. Όταν κάνουμε αυτοκριτική, χωρίζουμε το Εγώ σε δύο μέρη: Το Εγώ – υποκείμενο κριτή και το Εγώ

---

[4] Φρόυντ, Ζ., *το ανοίκειο*, σελ. 13: Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι το ανοίκειο υπάγεται στην κατηγορία των στοιχείων που προκαλούν φόβο, τρόμο και φρίκη, κι άλλο τόσο βέβαιο είναι ότι η συγκεκριμένη λέξη δεν χρησιμοποιείται πάντα με μία έννοια που μπορεί να προσδιοριστεί με ακρίβεια, έτσι ώστε καταλήγει συνήθως σε ταυτοσημία με το τρομακτικό.

[5] Φρόυντ, Ζ., *το ανοίκειο*, σελ. 32

αντικείμενο που κρίνεται, καθώς για να κάνουμε κριτική, πρέπει να διαχωρίσουμε μία πράξη που κάναμε ως εαυτός κάποτε από τον τωρινό εαυτό μας. Αλλά καθώς ο εαυτός που κρίνει βρίσκεται έξω από την πράξη και συνεπώς έξω από το κάδρο της κριτικής, δεν μπορεί να συλλάβει εξολοκλήρου τις προθέσεις και τις σκέψεις του εαυτού που έπραττε. Οπότε, αυτή η «αυτοκριτική» μοιάζει να μην παράγει μία ολοκληρωμένη εικόνα του εαυτού μέσα στο βίωμά του[6].

Στην αφηγηματική δομή του διηγήματος είναι ενταγμένη μία αδυναμία υιοθέτησης μίας ορθολογικής οπτικής γωνίας από την οποία μπορούμε να κρίνουμε τον τρόπο που περιγράφουν τα βιώματά τους τα πρόσωπα. Το διήγημα ξεκινάει με δύο επιστολές από δύο διαφορετικά πρόσωπα, όπου και οι δύο περιγράφουν επαρκώς ορισμένα γεγονότα της παιδικής ηλικίας του πρώτου. Αυτές οι δύο εκδοχές, ως εξηγήσεις του τί συνέβη, είναι ασύμβατες μεταξύ τους.

Παρ’ όλο που έχουν και οι δύο στοιχεία αλήθειας, καμία από αυτές δεν περιγράφει την εντύπωση που δίνει ο Ζάντμαν. Ο τελευταίος διατηρεί στην αντίληψη του αναγνώστη τις φαντασιακές όψεις, καθώς ο χαρακτήρας του φαίνεται να συλλαμβάνεται καλύτερα μέσα από αυτές.

Έτσι, από τους δύο τρόπους, δεν μπορούμε να επιλέξουμε έναν που να αποκαλύπτει πλήρως τον Ζάντμαν, με αποτέλεσμα, μέσα από την προσπάθεια να ανασυνθέσουμε την πραγματικότητα των γεγονότων, να εισαγόμαστε κι εμείς σε έναν υποκειμενικό τρόπο περιγραφής των εντυπώσεων και των παραστάσεων που δημιουργούνται. Έτσι, ο συγγραφέας, ήδη μας έχει βάλει στον ψυχικό χώρο περιγραφών.

Η έκφραση της περιγραφής μίας εσωτερικής υποκειμενικής συνθήκης ενός προσώπου, που συνδιαμορφώνεται από την αλληλεπίδραση εξωτερικών παραγόντων με τον εσωτερικό κόσμο του ήρωα, είναι κι η προσπάθεια του

---

[6] Πολυχρονάκης, Δ., *Πιερότοι ποιητές την εποχή της παρακμής*, σελ. 84: Ωστόσο, μία από τις επιπλοκές της αυτοκριτικής που ανέδειξε ο γερμανικός ρομαντισμός της Ιένας ήταν η αδιάγνωστη και άδηλη φύση αυτού του «Εγώ – Υποκειμένου» που ασκεί την κριτική, καθώς το Εγώ που αναδιπλώνεται στον εαυτό του για να τον συλλάβει και να τον γνωρίσει, παραμένει έξω από το κάδρο της αναδίπλωσης. [...]

Αλλά όταν αυτή η λογική μεταφέρεται στο νοητικό οφθαλμό της αυτοσυνειδησίας, τότε αναπόφευκτα συνάγεται ότι η βάση της συνείδησης παραμένει αθέατη στην ίδια, κι ότι το «Εγώ» δεν είναι παρά ένα σκοτεινό ή αόριστο «αίσθημα ύπαρξης» σαν κι αυτό που περιέγραψε κάποτε ο Rousseau, ή , ο Kant αργότερα, όταν απεφάνθη ότι το «Εγώ δεν είναι τίποτα περισσότερο από ένα αίσθημα ύπαρξης χωρίς την ελάχιστη έννοια.»

ρομαντικού εκφραστικισμού[7]. Κι ο Φρόυντ, αμέσως μόλις μιλήσει για τη δυσκολία να εκφραστεί το αίσθημα του ανοίκειου, δηλώνει ότι ο τρόπος που θα το προσεγγίσει, ξεκινάει από την προσπάθεια να το αναβιώσει μέσα του[8].

Οπότε, το ερώτημα που διαμορφώνεται, όπως βλέπουμε και μέσα από την δυσκολία του ίδιου του συγγραφέα στο διήγημα[9], είναι το πώς θα συνθέσει αυτά τα υλικά που άλλοι ή ο ίδιος έχουν συλλέξει γι' αυτόν, ώστε να αναβιώσει κάτι που προέρχεται από μέσα του. Επομένως, η αλληλουχία μεταξύ των αισθημάτων θα πρέπει να προκύπτει στο διήγημα μέσα από έναν άλλο τρόπο αντίληψης. Αυτός, για εμάς, θα είναι ο οπτικός.

Έπειτα, χρειάζεται να λάβουμε υπόψη και τη γενική κατεύθυνση έρευνας αυτού του αισθήματος που ακολουθεί ο Φρόυντ. Το κεντρικό ερώτημά του είναι να ερευνήσει πώς διαμορφώνεται το αίσθημα αυτό με βάση τον ορισμό του Σέλλινγκ: «Ανοίκειο είναι κάθε τι που αναδύεται στην επιφάνεια, ενώ όφειλε να μείνει κρυφό[10]».

Το πιο ενδιαφέρον για τον Φρόυντ, αφού μία χρήση της λέξης heimlich, που σημαίνει οικείο, συμπίπτει με την αντίθετή της unheimlich, που σημαίνει ανοίκειο, είναι να προσπαθήσει να δει σε ποιό σημείο σε μια πορεία, κάτι οικείο που έμεινε καιρό απωθημένο, επανέρχεται στην επιφάνεια ως κάτι ανοίκειο[11].

---

[7] Πολυχρονάκης, Δ., *Πιερότοι ποιητές την εποχή της παρακμής*, σελ. 91: και παρότι ο ο ρομαντικός εκφραστικισμός έχει κατηγορηθεί συχνά για την εσωστρέφειά του, στην πράξη ότι τον χαρακτηρίζει είναι η εξωστρέφειά του, καθώς εξ ορισμού η φορά της έκφρασης είναι από μέσα προς τα έξω. Ως εξωτερίκευση του εσώτερου εαυτού, η έκφραση έχει το νόημα της πραγμάτωσης του σε ένα εξωτερικό προς το ίδιο αντικείμενο.

[8] Φρόυντ, Ζ., *το ανοίκειο*, σελ. 14: Ο συγγραφέας της ανά χείρας μελέτης οφείλει πράγματι να ομολογήσει και μια δική του ιδιαίτερη αμβλύτητα όσον αφορά το ζήτημα αυτό, του οποίου η διερεύνηση απαιτεί αντιθέτως ιδιαίτερα ευαίσθητη αντιληπτικότητα. Ωστόσο, μετά βίας θυμάται πότε είχε βιώσει, ή έστω πότε είχε υποπέσει στην αντίληψή του κάτι που θα μπορούσε να του προκαλέσει το αίσθημα του ανοίκειου. Πρέπει λοιπόν, να προσπαθήσει να αναπαράγει αυτή την αίσθηση μέσα του και να τη βιώσει εξαρχής.

[9] Χόφμαν, Ε. Τ. Α., *Νυχτερινά*, σελ. 39: Η ανεξήγητη και αλλόκοτη φύση της ιστορίας του πλημμύρισε την ψυχή μου. [...] Μη βρίσκοντας τα κατάλληλα λόγια για να αποδώσω έστω και στο ελάχιστο τα λαμπερά χρώματα της εικόνας που είχα πλάσει με τη φαντασία μου, αποφάσισα να παραιτηθώ από την ιδέα. Δέξου, ευγενικέ αναγνώστη τις τρεις πρώτες επιστολές που είχε καλοσύνη να μου εμπιστευθεί ο φίλτατος Λόταρ, ως το αδρό περίγραμμα αυτής της εικόνας. Σου υπόσχομαι, ότι όσο θα αφηγούμαι τα καθέκαστα, θα βάλω τα δυνατά μου για να προσθέσω ολοένα και περισσότερο χρώμα.

[10] Schelling, F. W. J., *Philosophie der Mythologie*, p. 649: Unheimlich nennt man alles, was ein Geheimnis, im Verborgenen bleiben sollte und hervorgetreten ist.

[11] Φρόυντ, Ζ., *το ανοίκειο*, σελ. 23: Το πιο ενδιαφέρον εν προκειμένω, σ' αυτό το λήμμα είναι ότι μία από τις πολλές αποχρώσεις του επιθέτου heimlich συμπίπτει με το αντίθετό του: unheimlich. Το οικείο γίνεται ανοίκειο. Πρβλ. Το παράδειγμα του Γκούτσκοφ: «εμείς το λέμε οικείο, εσείς

Η έννοια της πορείας, ως μετατόπισης από ένα σημείο σε ένα άλλο, όπου σε κάποια στιγμή δύο διαφορετικά πράγματα ομοιάζουν, καθώς τείνουν να συναντηθούν, είναι ένα βασικό μοτίβο στην αισθητική της ρομαντικής ειρωνείας. Οι βάσεις γι' αυτή την ομοιότητα, τίθενται από την έννοια της μίμησης στην αισθητική της ρομαντικής ειρωνείας. Η καλλιτεχνική δημιουργία στην ρομαντική ειρωνεία περιγράφεται ως «μίμηση της ζωής στο επίπεδο του Γίγνεσθαι, όχι του Είναι[12]». «Άρα, υπάρχει μία στιγμή σε αυτή την μίμηση στην πορεία του γίγνεσθαι, όπου το χ ισούται με το μη χ[13]».

Αυτές οι δύο προτάσεις, μας παραπέμπουν πρώτα στη σκέψη ότι τα ερεθίσματα που δίνει ο συγγραφέας αποτελούν απλά μίμηση ζωής. Δηλαδή, σκοπός του είναι να μιμηθεί μία εντύπωση που δίνουν περιστατικά της ζωής, ώστε οι αναγνώστες να ταυτιστούν μέσω της δικής τους εμπειρίας στη ζωή. Έπειτα, συνθέτει αυτά τα περιστατικά με άλλα, ώστε να δημιουργήσει μία πορεία στο επίπεδο του γίγνεσθαι, για να περιγράψει τη προσωπική διαμόρφωση ενός πολύ ιδιαίτερου αισθήματος. Το στοιχείο που προκύπτει από αυτόν τον αισθητικό κανόνα, είναι ότι πρωτίστως εστιάζουμε και μας ενδιαφέρει η πορεία, ως γίγνεσθαι, προς τη διαμόρφωση ενός αισθήματος.

Σε αυτό το σημείο μπορούμε να αναφέρουμε ότι η έννοια της οικείωσης είναι παλιότερη στη φιλοσοφία και προέρχεται από τους Στωικούς. Οικείωση ονομάζεται στους Στωικούς «το αρχικό ενδιαφέρον για τον εαυτό μας και τα μέλη

ανοίκειο». Υπάρχει λοιπόν εδώ μία υπόμνηση ότι η λέξη αυτή, το οικείο, δεν είναι μονοσήμαντη, αλλά ανήκει σε δύο ενότητες αναπαραστάσεων, οι οποίες, χωρίς να είναι αντιθετικές, είναι ωστόσο ξένες μεταξύ τους: σε αυτήν του οικείου, του στοιχείου εκείνου που δημιουργεί ένα κλίμα οικειότητας και άνεσης, και σε αυτήν του κρυμμένου, του εν κρυπτώ.

σελ. 25: Υπό μία έννοια, το ανοίκειο είναι οικείο. Προτείνω να συγκρίνουμε αυτό το μάλλον αδιευκρίνιστο ακόμα συμπέρασμα με τον ορισμό του Σέλλινγκ για το ανοίκειο. Η διερεύνηση επιμέρους εκφάνσεων της έννοιας αυτής θα συμβάλλει στην κατανόηση αυτών των υποθέσεων.

[12] Πολυχρονάκης, Δ., *Πιερότοι ποιητές την εποχή της παρακμής*, σελ. 96: Η καλλιτεχνική δημιουργία παραμένει στον ρομαντισμό μία μίμηση με τη διαφορά ότι συνιστά μία μίμηση της γεννώσας φύσης όχι της γεννημένης. Είναι μία μίμηση της Ζωής στο επίπεδο του Γίγνεσθαι κι όχι του Είναι.

[13] Πολυχρονάκης, Δ., *Πιερότοι ποιητές την εποχή της παρακμής*, σελ. 102: [...] Αν όμως τα αντίθετα εδώ δεν διαθέτουν συγκεκριμένο χαρακτήρα είναι γιατί στο επίπεδο του Γίγνεσθαι δεν έχουν αποκρυσταλλώσει ακόμα κάποια ξεκάθαρη ταυτότητα για να είναι κάτι συγκεκριμένο. [...] Με μαθηματικούς όρους, θα λέγαμε ότι ζούμε σε ένα κινητικό κόσμο όπου κάθε χ μεταβαίνει στο αντίθετό του, το μη χ. Λογικά σε αυτή τη μετάβαση υπάρχει πάντα ένα σημείο στη μέση της απόστασης που δεν ανήκει στο χ ή στο μη χ ξεχωριστά αλλά και στα δύο μαζί, ένα σημείο όπου το χ ισούται με το μη χ χωρίς να διακρίνεται από αυτό. Κι αν ο Hoffmann ορίζει αυτή τη σχέση αντίθεσης ως μία σχέση διδύμων, είναι γιατί καθετί το οποίο βρίσκεται εν το γίγνεσθαι, βλέπει το αντίθετό του το alter ego του ή το αντεστραμμένο είδωλο του εαυτού του, σαν να το έβλεπε σε καθρέφτη.

μας», το οποίο «στη συνέχεια διευρύνεται, ώστε να συμπεριλαμβάνει τα κοντινά μας πρόσωπα και, εντέλει, όλη την ανθρωπότητα.»[14] Στο διήγημα το ενδιαφέρον αυτό του πρωταγωνιστή για τα κοντινά του πρόσωπα και τα μέλη του είναι φανερό.

Οπότε, το ερώτημα που τίθεται για εμάς, σε αυτόν τον ορισμό του Σέλλινγκ που αναλύει ο Φρόυντ, όπου κάτι ομοιάζει με κάτι οικείο, ενώ στην αίσθησή μας γεννά άλλες παραστάσεις, είναι: τί μπορεί να ανατρέψει αυτή την ανάπτυξη της στωικής έννοιας της οικείωσης, ποια απωθημένη φανταστική παράσταση, κι αντί να μεγαλώνει ή έγνοια και το ενδιαφέρον μας για τους άλλους ανθρώπους, να μεγαλώνει υποθαλπτώμενος ένας φόβος, με βάση τα πρώτα μας οικεία συναισθήματα για το κοντινό μας περιβάλλον;

Εδώ, τίθεται άλλο ένα σημαντικό θέμα για την ερμηνεία μας. Αφού ακολουθούμε μία πορεία μέσα από υποκειμενικές οπτικές γωνίες των χαρακτήρων, οποτεδήποτε συναντούμε μία ομοιότητα, δεν θα ερμηνεύεται με τον ίδιο τρόπο. Θα παραπέμπει σε κάτι ή θα ομοιάζει, αλλά ήδη εντάσσεται σε μία πορεία εξέλιξης και διαμόρφωσης κι αυτή πρωτίστως πρέπει να λαμβάνεται υπόψη.

Το ανοίκειο έτσι, αφού ακολουθεί μία πορεία, μοιάζει σαν κάτι που διαμορφώνεται και δεν εκδηλώνεται απλά σε μεμονωμένα παραδείγματα. Επομένως, δεν θα παραμείνουμε σε κανένα στάδιο της ερμηνείας μας σε ένα μεμονωμένο περιστατικό, αλλά πάντοτε θα παρακολουθούμε τί σύνθεση διαμορφώνεται από αυτό σε σχέση με τα υπόλοιπα.

Περνάμε τώρα στο πρώτο και πιο εκτεταμένο σημείο ανάλυσης του Φρόυντ. Αυτές τις σχέσεις ομοιότητας στην αισθητική της ρομαντικής ειρωνείας, ο Φρόυντ τις εντοπίζει πολύ νωρίς. Εξηγώντας τις με ψυχαναλυτικό μηχανισμό, κάνει λόγο για «σύμπλεγμα ευνουχισμού», ισχυριζόμενος ότι ο φόβος απώλειας των ματιών δεν είναι ανεξάρτητος στο διήγημα από το σύμπλεγμα ευνουχισμού.

Για να εξηγήσει ένα σύμπλεγμα αισθημάτων που όταν επαναλαμβάνεται μπορεί να οδηγήσει στη διαμόρφωση του αισθήματος του ανοίκειου, υιοθετεί έναν

[14] *Φιλοσοφικό λεξικό του Cambridge*, σελ. 1059: Ο καθένας μας έχει να παίξει έναν ιδιαίτερο ρόλο στο κοσμικό σχέδιο και η ηθική προοδος (προκοπή) συνίσταται στο να τον μάθουμε. Η πρόοδος αυτή συμπεριλαμβάνει τη διεύρυνση της φυσική μας «οικειώσεως»: το αρχικό ενδιαφέρον για τον εαυτό μας και τα μέλη μας στη συνέχεια διευρύνεται, ώστε να συμπεριλαμβάνει τα κοντινά μας πρόσωπα και, εντέλει, όλη την ανθρωπότητα. Τούτη είναι η στωική οδός προς τη δικαιοσύνη.

ψυχαναλυτικό όρο, αυτόν του φοβερού πατέρα[15]. Υποθέτει ότι αυτό το πρόσωπο έχει δύο όψεις. Έτσι τα συναισθήματα του συμπλέγματος, δηλαδή ο φόβος κι η επιθυμία συγχέουν αυτές τις δύο όψεις. Για παράδειγμα, στην πρώτη σκηνή, η επιθυμία θανάτου του κακού πατέρα που εκπροσωπείται εδώ από τον Κοππέλιους, εμφανίζεται για τον Ναθαναήλ στο θάνατο του καλού πατέρα[16].

Εδώ όμως, πρέπει να προσθέσουμε μία σημαντική παρατήρηση που προκύπτει από το διήγημα. Ο πατέρας δεν σκοτώνεται σε αυτό το γεγονός της παιδικής ηλικίας του Ναθαναήλ. Σκοτώνεται στο γραφείο του ένα χρόνο αργότερα, παρουσία του Κοππέλιους, όταν το παιδί δεν είναι μπροστά. Οπότε, ο φόβος θανάτου του πατέρα, μαζί με το σύμπλεγμα που πυροδοτείται από την εικόνα του θανάτου του καλού πατέρα, δεν μπορεί να συνδυαστεί ακόμα, πριν εξερευνήσουμε τα αισθήματα που γεννιούνται στην πρώτη τραυματική σκηνή.

Επιστρέφοντας στον Φρόυντ, κάθε φορά που ο Ναθαναήλ συναντά στη ζωή του πρόσωπα που επαναλαμβάνουν τις δύο όψεις του φοβερού πατέρα, συγχέει τα δύο συναισθήματα του συμπλέγματος με τις λάθος όψεις[17]. Ο Φρόυντ οδηγείται λοιπόν στην περιγραφή ενός μοτίβου.

---

[15] Φρόυντ, Ζ., *το ανοίκειο*, σελ. 34: Θα ήθελα να προσθέσω ότι δεν θα συμβούλευα κανέναν πολέμιο της ψυχαναλυτικής θεωρίας να επικαλεστεί ειδικά το διήγημα του Χόφμαν για τον «Ζάντμαν», προκειμένου να στηρίξει την υπόθεση ότι ο φόβος για τα μάτια είναι ανεξάρτητος από το σύμπλεγμα ευνουχισμού. Διότι, γιατί ο φόβος για τα μάτια συνδέεται εδώ τόσο στενά με το θάνατο του πατέρα; Γιατί οι παρεμβάσεις του Ζάντμαν στοχεύουν πάντα στην παρενόχληση του έρωτα; Τον είδαμε να χωρίζει τον άτυχο φοιτητή από τη μνηστή του και τον αδελφό της, που είναι κι ο πιο στενός του φίλος, να καταστρέφει το επόμενο ερωτικό του αντικείμενο, την πανέμορφη κούκλα Ολύμπια και αν εξωθεί τον ίδιο στην αυτοκτονία, σε μια στιγμή που είναι έτοιμος να προχωρήσει σε μία ευτυχή επανένωση με την Κλάρα. Αυτά και πολλά ακόμα στοιχεία της ιστορίας μοιάζουν αυθαίρετα και δίχως νόημα, αν απορρίψει κανείς τη σχέση του φόβου για τα μάτια με το άγχος ευνουχισμού, ενώ αποκτούν συνοχή αν τοποθετήσει κανείς στη θέση του Ζάντμαν τον φοβερό πατέρα, ο οποίος θα μπορούσε πράγματι να προβεί στην πράξη ευνουχισμού.

[16] Φρόυντ, Ζ., *το ανοίκειο*, σελ. 34, υποσημείωση 4: Στο παραμύθι, ο πατέρας και ο Κοπέλιους αναπαριστούν την πατρική εικόνα (imago) κατακερματισμένη σε δύο αντιθέσεις. Ο ένας απειλεί με τύφλωση (ευνουχισμό), ενώ ο άλλος, ο καλός πατέρας, εκλιπαρεί τον Ζάντμαν και σώζει τα μάτια του γιου του. Το στοιχείο του συμπλέγματος που έχει απωθηθεί περισσότερο, η επιθυμία θανάτου του κακού πατέρα, εμφανίζεται στο θάνατο του καλού πατέρα.

[17] Φρόυντ, Ζ., *το ανοίκειο*, σελ. 34: Στο παραμύθι, ο πατέρας και ο Κοπέλιους αναπαριστούν την πατρική εικόνα (imago) κατακερματισμένη σε δύο αντιθέσεις. Ο ένας απειλεί με τύφλωση (ευνουχισμό), ενώ ο άλλος, ο καλός πατέρας, εκλιπαρεί τον Ζάντμαν να και σώζει τα μάτια του γιου του. το στοιχείο του συμπλέγματος που έχει απωθηθεί περισσότερο, η επιθυμία θανάτου του κακού πατέρα, εμφανίζεται στο θάνατο του καλού πατέρα, ο οποίος πραγματοποιεί τη σωτήρια παρέμβαση για τα μάτια του γιου του. Στην ιστορία του μεταγενέστερου βίου του φοιτητή. Ο καθηγητής Σπαλαντσάνι και ο οπτικός Κοπέλιους αντιστοιχούν σ' αυτό το πατρικό δίδυμο: ο καθηγητής σαν μια μορφή ανήκουσα, ως εκ της ιδιότητός του, στην κατηγορία «πατέρας», κι ο Κόπολα, στον βαθμό που ο Νατάνιελ τον ταύτισε με τον δικηγόρο Κοπέλιους. Όπως, στο παρελθόν, είχαν συνεργαστεί σ' αυτή τη μυστηριώδη μαγειρική εστία, τώρα κατασκεύασαν από κοινού την κούκλα Ολύμπια, πατέρας της

Για να μην ακολουθήσουμε μία ψυχαναλυτική ερμηνεία, θα εστιάσουμε για λίγο στην τελευταία παρατήρηση του Φρόυντ σε αυτό το συλλογισμό:

«Συνεπώς, στην περίπτωση αυτή η αίσθηση του ανοίκειου δεν πηγάζει από φόβο αλλά από μία παιδική επιθυμία, ή απλώς μία πεποίθηση του παιδιού. Υπάρχει εδώ κάτι που δεν ταιριάζει; Ίσως πρόκειται απλώς για μία σύνθετη συνάφεια, η οποία ενδέχεται να βοηθήσει στην κατανόηση του ζητήματος συνολικά.»[18]

Απ' ότι παρατηρούμε, δεν μπορεί να αποδώσει εδώ μία σχέση μεταξύ του φόβου και πώς αντικαθίσταται από ένα αίσθημα επιθυμίας.

Φαίνεται λοιπόν, ότι αυτό το μοτίβο επανάληψης, δεν επιλύεται από την υιοθέτηση ενός άλλου μοτίβου, όπως αυτό του ψυχαναλυτικού μοτίβου της εικόνας του φοβερού πατέρα, αλλά χρειάζεται να εντοπιστεί η πηγή του και μετά να περιγραφούν οι συσχετίσεις ή τα μοτίβα που οδηγεί.

Κάνοντας λοιπόν, λόγο για πηγή μίας κατάστασης και συνδυάζοντας αυτό το στοιχείο με την αναζήτηση συναισθημάτων, θα χρειαστεί να λάβουμε υπόψη τις συναισθηματικές σχέσεις που δημιουργούνται μεταξύ προσώπων, καθώς τότε υπάρχει ένα συναίσθημα που εκκινεί από κάποιον κι απευθύνεται σε έναν άλλον ή το αντίστροφο. Τότε διακρίνεται η πηγή κι όχι μόνο το μοτίβο της επανάληψης. Έτσι, θα χρειαστεί να μελετήσουμε λίγο πιο προσεκτικά και τα άλλα πρόσωπα του δράματος, πριν παραμείνουμε στις συναισθηματικές εντυπώσεις του πρωταγωνιστή.

Αυτή την κατεύθυνση μας ενθαρρύνει να πάρουμε κι ο Χόφμαν, καθώς μέσα από τις περιγραφές της Κλάρας, κατανοούμε ότι ο Ναθαναήλ είναι ένας εύστροφος νέος που μπορεί να συσχετίζεται με άλλους ανθρώπους και όχι να παραμένει εγκλωβισμένος σε συναισθηματικές εντυπώσεις[19]. Άρα, εστιάζουμε σε κάτι

οποίας είναι ο καθηγητής. Αυτό το διπλά κοινό στοιχείο προδίδει τον διχασμό της πατρικής εικόνας: τόσο ο μηχανικός, όσο κι ο οπτικός, είναι ο πατέρας της Ολύμπιας και του Νατάνιελ.

[18] Φρόυντ, Ζ., *το ανοίκειο*, σελ. 37: Συνεπώς, στην περίπτωση αυτή η αίσθηση του ανοίκειου δεν πηγάζει από φόβο αλλά από μία παιδική επιθυμία, ή απλώς μία πεποίθηση του παιδιού. Υπάρχει εδώ κάτι που δεν ταιριάζει; Ίσως πρόκειται απλώς για μία σύνθετη συνάφεια, η οποία ενδέχεται να βοηθήσει στην κατανόηση του ζητήματος συνολικά.

[19] Χόφμαν, Ε. Τ. Α., *Νυχτερινά*, σελ. 42: Η Κλάρα ήταν προικισμένη με τη ζωηρή φαντασία ενός ξέγνοιαστου και αθώου παιδιού, με την ευαισθησία και την βαθιά τρυφερότητα της γυναικείας ψυχής, ενώ συγχρόνως διέθετε οξεία κρίση κι αντίληψη. Οι ονειροπαρμένοι κι οι φαφλατάδες δεν είχαν καμία τύχη μαζί της. [...] Άλλοι όμως που είχαν βαθύτερη αντίληψη της ζωής, αγαπούσαν ολόψυχα το τρυφερό, μυαλωμένο κι αθώο κορίτσι, αν και κανείς δεν λάτρευε την Κλάρα

περισσότερο από εντυπώσεις. Πώς γίνεται από την ικανότητα συσχέτισης με άλλους ανθρώπους να οδηγείται σε προσωπικές εντυπώσεις που δημιουργούν καθοριστικές γι' αυτόν αναπαραστάσεις; Οπότε, οδηγούμαστε στο πλαίσιο περιγραφής σχέσεων μεταξύ προσώπων. Εκεί, κατανοούμε ευκολότερα ακόμα και γιατί μπορεί να έχουμε αντιφατικά συναισθήματα για ένα πρόσωπο.

Παρουσίαση όρων δύο βασικών οπτικών μοντέλων στην νεότερη φιλοσοφία.

Μία βασική σχέση στην οπτική, όπου δεν έχει κατανοηθεί η λειτουργία της πλήρως μέχρι σήμερα, είναι η εξής: Ποιά είναι η σχέση μεταξύ του φυσικού τρόπου του «βλέπω», δηλαδή της αντιθετοαντεστραμένης εικόνας που φτάνει στον αμφιβληστροειδή, και της συνειδητής μας όρασης, δηλαδή του τρόπου που μια εικόνα αναπαρίσταται στον νου μας[20]; Το πρώτο εξήγησε επαρκώς ο Κέπλερ. Ο Ντεκάρτ, στην «Διοπτρική» του, προσπάθησε να εξηγήσει πώς από τις εικόνες του αμφιβληστροειδή περνούμε στις νοητικές αναπαραστάσεις. Έτσι, έθεσε μία δημιουργική βάση στην αντιμετώπιση αυτής της σχέσης για τους μετέπειτα στοχαστές[21].

Μια πολύ σημαντική πληροφορία επίσης, είναι ότι το μάτι έχει ένα «τυφλό» σημείο, όπου το οπτικό νεύρο ενώνεται με τον αμφιβληστροειδή. Αυτό το κενό, προτείνει και μία «τρύπα» στην όρασή μας, παραπέμποντάς μας στην ιδέα ότι οι δύο αναπαραστάσεις έχουν και ένα «μαύρο» σημείο, όπου δεν επικοινωνούν. Ένα κενό σημείο, όπου η όραση δεν μπορεί να δει τις αναπαραστάσεις του εαυτού της[22].

περισσότερο όσο ο Ναθαναήλ, ένας νέος με μεγάλη έφεση για τις τέχνες και τις επιστήμες. Όσο για την Κλάρα, ήταν ολόψυχα αφοσιωμένη στον αγαπημένο της.

[20] Jay, M., *Downcast eyes* , p. 7: Although the optical mechanism of vision has been well understood since the time of Kepler, who established the laws of refraction governing the transmission of light rays through the cornea, viscous humors, and lenses of the eyeball onto the retinal wall at its rear, the precise manner of its translation into meaningful images in the mind remains somewhat clouded. The image received is reversed and inverted, but the physiological cum psychological processes which "read" it correctly are still incompletely known.

[21] Jay, M., *Downcast eyes*, p. 63. As we will note in the case of Cartesian philosophy, it was precisely this creative ambiguity ("the eye of the mind" or the impure but immediately experienced sight of the actual two eyes) that lay at the origins of modern ocularcentrism.

[22] Jay, M., *Downcast eyes* , p. 8: In addition, the human eye has a blind spot where the optic nerve connects with the retina. Normally ignored because the vision of the other eye compensates for it, the blind spot's existence nonetheless suggests a metaphoric "hole" in vision, which, as we will have ample occasion to witness, critics of ocularcentrism gleefully exploit.

Οι δύο βασικότεροι τρόποι αντίληψης της όρασης ο νοητός κι ο φυσικός, σχετίστηκαν αντίστοιχα με δύο οπτικά μοντέλα. Ο προοπτικός αναγεννησιακός τρόπος, που θέλει να περιγράψει με το μάτι του νου τα γεγονότα, βγαίνει έξω από το πεδίο του απεικονιζόμενου, και προσπαθεί να συλλάβει όσο το δυνατόν πιο αντικειμενικά αυτά που βλέπει[23].

Απ' την άλλη, η ολλανδική τέχνη, δεν θέλησε να βγάλει τον παρατηρητή έξω από το κάδρο της παρατήρησης, έδωσε εξίσου σημασία στο φως, τη σκιά, το χρώμα, την υφή, στους όγκους κι έτσι σχετίστηκε στα χαρακτηριστικά της με την κεπλεριανή εικόνα[24].

Σε αυτό το σημείο, μπορούμε να δούμε πώς μπορεί να σχετίζεται η πρώτη παρατήρηση του Φρόυντ στο δοκίμιο για το ανοίκειο, με αυτά τα δύο οπτικά μοντέλα. Ο Φρόυντ λέει, ότι ο αναλυτής σπάνια επιδίδεται σε αισθητικές αναλύσεις με τον αναλυόμενο. Αυτό γίνεται σε περιπτώσεις όπου δεν επαρκεί η νοητική αναπαράσταση του αναλυόμενου για να περιγράψει το βίωμα που είχε και πρέπει να προχωρήσει σε αισθητικές περιγραφές[25].

Όπως παρατήρησε ο Martin Jay, ο τρόπος που μελετούσε ο Φρόυντ τις αναπαραστάσεις των αναλυόμενών του σχετιζόταν με τα χαρακτηριστικά του ακίνητου, μονόφθαλμου ματιού της προοπτικής[26]. Παρέλειπε ίσως έτσι σε μία

---

[23] Jay, M., *Downcast eyes* , p. 69: As has often been remarked, Descartes was a quintessentially visual philosopher, who tacitly adopted the position of a perspectivalist painter using a camera obscura to reproduce the observed world.

[24] Jay, M., *Downcast eyes* , p. 60: However, it has recently been pointed out by Svetlana Alpers that at least the Dutch art of the seventeenth century followed a different course from its Italian counterpart. (p.127) Less insistent on a "monocular,"static point of beholding, not as taken with the reverse pyramidon the other side of the window, and more skeptical of the importance of geometric form, northern painting sought instead to describe the textures and colors of a world of opaque and flat surfaces. (p. 133) Kepler, she further points out, was the first to use the term pictura to describe images on the retina. Dutch art was thus in a certain sense "retinal"in its passive recording of what was actually seen, [...].

[25] Φρόυντ, Ζ., *το ανοίκειο*, σελ. 13: Οι ψυχαναλυτές σπανίως αισθάνονται την ανάγκη να επιδοθούν σε αισθητικές αναδιφήσεις, και τούτο ακόμα κι αν δεν περιορίσουμε την αισθητική στη θεωρία για το ωραίο, αλλά την ορίσουμε ως θεωρία για τις ιδιότητες του αισθάνεσθαι. [...] Ωστόσο, υπάρχουν περιστάσεις που του επιβάλλουν να στρέψει το ενδιαφέρον του σε ένα συγκεκριμένο πεδίο της αισθητικής, ξεκομμένο κάπως από τον κορμό της και παραμελημένο από τη βιβλιογραφία της. Ένα τέτοιο πεδίο είναι το «ανοίκειο». [...] Για το ζήτημα αυτό οι διεξοδικές αναλύσεις της αισθητικής δεν περιέχουν απολύτως τίποτα, καθώς προκρίνουν την ενασχόληση με πράγματα ωραία, μεγαλειώδη και γοητευτικά, δηλαδή με τα θετικά είδη του συναισθήματος που ανακαλούν, με τις προϋποθέσεις και τα αντικείμενά τους, παρά με τα αντίθετα συναισθήματα της απώθησης και της οδύνης.

[26] Jay, M., Downcast eyes , p. 329: "During the night before my father's funeral," Freud wrote in *The Interpretation of Dreams*, "I had a dream of a printed notice, placard or poster-rather like the notices

περιγραφή χαρακτηριστικά που φαίνεται να σχετίζονται με μία «κεπλεριανή» αναπαράσταση. Αυτά τα χαρακτηριστικά όμως, το φως, η σκιά, η υφή, ο όγκος, θα μπορούσαν να θεωρηθούν και υπό το πρίσμα μίας αισθητικής ανάλυσης. Οπότε, ο Φρόυντ, ξεκινώντας το δοκίμιο, προτείνει ήδη την ανάγκη μίας σύνθεσης μιας προοπτικής εικόνας με μία «κεπλεριανή» για την περιγραφή του αισθήματος του ανοίκειου.

Για να μπορέσουμε όμως, να παρακολουθήσουμε καλύτερα αυτή τη σχέση στο διήγημα, θα χρειαστεί να έχουμε υπόψη και το τυφλό σημείο, όπου οι δύο τρόποι της αντίληψης της όρασης δεν σχετίζονται. Οπότε, αυτό συνιστά, σε σχέση με την εξιστόρηση των βιωμάτων μας, ότι ποτέ δεν μπορούμε να έχουμε μία πλήρη αναπαράσταση του εαυτού μας μέσα σε αυτά.

Αυτό θα είναι, όπως θα δούμε, η «Αχίλλειος πτέρνα» του πρωταγωνιστή και του αναγνώστη για να δημιουργηθεί μία αβεβαιότητα στο επίπεδο της λογικής. Επειδή, μπορούμε εύκολα να καταλήξουμε στο να πιστεύουμε ότι υπάρχει μόνο ένας τρόπος συσχέτισης αυτών των δύο τρόπων αντίληψης της όρασης, που προκύπτει μόνο μέσω της ταυτοποίησης των γεγονότων με αυτά που σκεφτόμασταν ή φανταζόμασταν. Αυτή η σύνδεση πολλές φορές γίνεται στη συνείδησή μας μέσα από το φαντασιακό, καθώς εμείς προσδίδουμε εξηγήσεις σε σχέση με τις προηγούμενες αναπαραστάσεις μας για ένα γεγονός που βλέπουμε.

Δεύτερον, το θέμα της περιγραφής της φύσης του φωτός στη φιλοσοφία, σχετίζεται με αυτή την διπλή αντίληψη της όρασης, ακόμα κι αν δεν συμπίπτουν απόλυτα[27]. Από την αρχαιότητα τέθηκε το θέμα του φωτός, ως αυτού που έρχεται από έξω, από τον ήλιο και ενώνεται με το φως του παρατηρητή[28]. Τις φυσικές

---

forbidding one to smoke in railway waiting rooms-on which appeared either "You are requested to close the eyes," or, "'You are requested to close an eye.'"

p. 330: In his exegesis, Freud dwelt on the ambiguity manifested in the dual formulation of the request, which he used to illustrate the willingness of the dream-work to tolerate undecidability or even outright contradiction.

With a certain amount of license, this ambiguity can be interpreted as expressing as well the complicated psychoanalytic attitude toward vision. For at times, Freud seems to suggest that understanding the workings of the unconscious requires shutting both our eyes, while at others he relents and allows one eye to remain open.

[27] Jay, M., *Downcast eyes*, p. 29: This dual concept of light nicely complemented the dual concept of vision, even if they weren't perfectly congruent.

[28] Jay, M., *Downcast eyes*, p. 30: If Plato argued that the eye and the sun are composed of like substances, and the Greeks believed that the eye transmitted as well as received light rays (the theory

ακτίνες του φωτός, τις περιέγραφαν σύμφωνα με το μοντέλο των ευθύγραμμων τμημάτων της γεωμετρίας και θεωρούνταν ότι υπήρχαν ακόμα κι όταν δεν φαίνονταν με γυμνό μάτι. Αυτό το είδος φωτός ονομάστηκε στα λατινικά lumen στον Μεσαίωνα[29].

Μια εναλλακτική εκδοχή, ήταν η φυσική εμπειρία του φωτός στην ανθρώπινη όραση, όπου το χρώμα, η σκιά, η κίνηση, ήταν το ίδιο σημαντικά με το σχήμα. Αυτό το είδος φυσικού φωτός ονομάστηκε στα λατινικά lux [30]. Αυτοί οι δύο τρόποι φωτός συνδέθηκαν με την παράδοση της παρατήρησης (speculation) με το μάτι του νου και της παρατήρησης (observation) με τα δύο μάτια του σώματος. Η παρατήρηση με το μάτι του νου μπορεί να ερμηνευτεί ως η ορθολογική αντίληψη σαφών και διακριτών μορφών με το καθαρό μάτι του νου ή ως η άλογη εκστατική σύγχυση από το εκτυφλωτικό φως του Θεού, σαν τα οράματα του προφήτη[31].

Όραση και φως λοιπόν, σχετίστηκαν, είτε αναπαριστώντας την νοητική όραση, το φως που ρίχνει ο νους στα πράγματα και τις ιδέες, είτε ως η φυσική όραση, με τη ζωντάνια, τη δράση και την κίνηση που περιέχει. Αυτές οι έννοιες του φωτός και ο τρόπος που σχετίζονται με την αντίληψη της όρασης, θα μας βοηθήσουν στο διήγημα να δούμε μερικά βασικά πράγματα. Τί είδους φως έχουμε στο διήγημα, νοητό ή φυσικό, ποια είναι η πηγή του φωτός και τί φωτίζει, ώστε να κατανοήσουμε το είδος των αναπαραστάσεων που προκύπτουν.

Αυτοί οι προβληματισμοί αναπαράστασης γύρω από τους διαφορετικούς τρόπους αντίληψης της όρασης και των οπτικών μοντέλων που μελετήθηκαν στη ζωγραφική, έγινε προσπάθεια να μεταφερθούν και στη λογοτεχνία. Το σαλόνι της ματμαζέλ Σκουντερί ήταν επίκεντρο συνάντησης συγγραφέων και ζωγράφων γύρω

---

of extramission), then there was a certain participatory dimension in the visual process, a potential intertwining of viewer and viewed.

[29] Jay, M., *Downcast eyes*, p. 29: Light could be understood according to the model of geometric rays that Greek optics had privileged, those straight lines studied by catoptrics (the science of reflection) or dioptrics (the science of refraction). Here perfect linear form was seen as the essence of illumination, and it existed whether perceived by the human eye or not. Light in this sense became known as lumen.

[30] Jay, M., *Downcast eyes* , p. 29: An alternative version of light, known as lux, emphasized instead the actual experience of human sight. Here color, shadow, and movement was accounted as important as form and outline, if not more so. In the history of painting, as well as optics, these two models of light vied for prominence.

[31] Jay, M., *Downcast eyes* , p. 29: What might be called the alternating traditions of speculation with the eye of the mind and observation with the two eyes of the body [...]. Speculation can be construed as the rational perception of clear and distinct forms with the unclouded eye of the mind or as the irrational and ecstatic dazzlement by the blinding light of God, the "vision" of the seer.

από ερωτήματα όπως το αν μπορεί η προοπτική στη ζωγραφική να συγκριθεί με την οπτική γωνία στη λογοτεχνία[32].

Ο Χόφμαν τιτλοφορεί ένα από τα πιο γνωστά του διηγήματα, «ματμαζέλ Σκουντερί», παραπέμποντάς μας στη σκέψη ότι είχε ασχοληθεί και με τους προβληματισμούς του συγκεκριμένης ομάδας. Άλλωστε, στα περισσότερα έργα του, μπορούμε να διακρίνουμε όρους και προβληματισμούς πάνω στην οπτική, είτε μέσα από τις περιγραφές των ιστοριών του, είτε με συμβολική μορφή κάποιου μύθου ή κάποιων αντικειμένων μες την αφήγηση.

Έχοντας υπόψη τα δύο οπτικά μοντέλα που συνδέθηκαν με αυτούς τους τρόπους αντίληψης της όρασης, το τυφλό σημείο του ματιού, τον τρόπο που τα μοντέλα της οπτικής συνδέονται με το φως καθώς και τα ερωτήματα και τους πειραματισμούς γύρω από τη μεταφορά των οπτικών μοντέλων της ζωγραφικής στη λογοτεχνία, θέτουμε μία βάση, ώστε να εντοπίζουμε το οπτικό μοντέλο που βρισκόμαστε μέσω των περιγραφών στο διήγημα και την οπτική αντίληψη στην οποία μπορεί να παραπέμπει.

Αν όμως, αναζητήσουμε στην οπτική θεωρία της εποχής ποιές εικόνες μπορούν να ονομαστούν νοητικές και ποιές φυσικές, παρατηρούμε ότι χρειάζεται να είμαστε πολύ πιο προσεκτικοί στην απόδοση αυτών των δύο όρων στα δύο οπτικά μοντέλα αντίστοιχα.

Ο Ντεκάρτ, στη «Διοπτρική», τονίζει ότι πρέπει να προσέξουμε την υπόθεση ότι για να αντιληφθεί ο νους χρειάζεται να λάβει ορισμένες εικόνες[33]. Λαμβάνοντας υπόψη ότι πολλά άλλα πράγματα διεγείρουν τον νου εκτός από τις εικόνες, όπως σημάδια και λέξεις, καταλήγει ότι δεν υπάρχουν εικόνες που πρέπει να ομοιάζουν στα αντικείμενα που εκπροσωπούν, διότι αλλιώς δεν θα υπήρχε διάκριση μεταξύ

---

[32] Jay, M., *Downcast eyes* , p. 171: Ever since the Renaissance Humanists rediscovered Horace's proclamation in his Art o/Poetry that ut pictura poesis (as is painting, so is poetry), the relationship between literature and the visual arts has been a topic of lively and sustained aesthetic interest.66 In France in particular, it has been especially popular from the time the salons of seventeenth-century precieuse hostesses like MIle de Scudery brought together writers and artists.

p. 67: What, for example, is the relationship between literary and poetic "images" or "figures"? Can perspective in painting be compared with "point of view" in literature? Is there a parallel between spatial form in the visual arts and literature, which came into its own in modernism?

[33] Descartes, R., *Optics*, p. 87: It is necessary to beware of assuming that in order to sense, the mind needs to perceive certain images transmitted by the objects to the brain, as our philosophers commonly suppose.

αυτών των εικόνων και των πραγμάτων[34]. Ως απόδειξη εγείρει την προοπτική τέχνη, που αναπαράγει με τέλεια ομοιότητα την πραγματικότητα[35]. Οπότε, η προοπτική τέχνη δεν ταυτίζεται απαραίτητα στα χαρακτηριστικά της με τις νοητικές εικόνες.

Επομένως, για να διατηρήσουμε τη συνέπεια των χαρακτηριστικών των δύο οπτικών μοντέλων στην ανάλυσή μας και της αντίληψης που παράγουν, θα πρέπει να απαντήσουμε στο ερώτημα ποιές εικόνες ονομάζουμε στο διήγημα νοητικές και ποιες φυσικές, σε σχέση με την οπτική θεωρία της εποχής.

Στη «Διοπτρική», ο Ντεκάρτ προσπάθησε να απαντήσει στο κρίσιμο ερώτημα του πώς μία εικόνα στον αμφιβλυστρωειδή, μεταφέρεται στον νου. Στην «Πραγματεία περί του Ανθρώπου» περιέγραψε την οπτική διαδικασία μηχανιστικά, σαν τα οπτικά νεύρα να είναι ένα υδραυλικό σύστημα μέσα από το οποίο μεταφέρονται οι οπτικές πληροφορίες. Μέσα από τα νεύρα περνούν τα «ζωτικά πνεύματα»[36], που μεταφέρουν όσες εντυπώσεις μπορούν να μεταφέρουν[37]. Η επίφυση, αποτελεί το κέντρο των παραστάσεων από όπου τα ζωτικά πνεύματα μεταφέρουν εντυπώσεις[38]. Αυτές οι εντυπώσεις δημιουργούνται και από τα ποιοτικά χαρακτηριστικά του αντικειμένου της νόησης[39]. Αυτές οι εντυπώσεις ή,

---

[34] Descartes, R., *Optics*, p. 89: We should consider that there are many other things besides pictures which can stimulate our thought, such as, for example, signs and words, which do not in any way resemble the things which they signify. [...] There are no images that must resemble in every respect the objects they represent for otherwise there would be no distinction between the object and its image but that it is sufficient for them to resemble the objects in but a few ways.

[35] Jay, M., *Downcast eyes* , p. 76: To clinch this point, Descartes invoked the evidence of perspectival art, which produces the experience of correct vision by devices that eschew perfect resemblance.

[36] Descartes, R., *The World and Other Writings*, p. 107: And the nerves of the machine that I am describing can indeed be compared to the pipes in the mechanical parts of these fountains, its muscles and tendons to various other engines and springs which serve to work these mechanical parts, its animal spirits to the water that drives them, the heart with the source of the water, and the brain's cavities with the apertures.

[37] Descartes, R., *The World and Other Writings*, p. 149: I wish to apply the term 'idea' generally to all the impressions which the spirits are able to receive as they issue from gland H [i.e. the pineal gland]."

[38] Descartes, R., *The World and Other Writings*, p. 149: Now among these figures, it is not those imprinted on the organs of external sense, or on the inside surface of the brain, that should be taken as ideas, but only those traced in the spirits on the surface of gland, where the seat of the imagination and the common sense is. That is to say, only these should be taken as the forms or images which, when united to this machine, the rational soul will consider directly when it imagines some object or senses it.

[39] Descartes, R., *The World and Other Writings*, p. 149: Thus, just as the figure corresponding to that of the object is traced on the inside surface of the brain depending on the different ways in which tubes are opened, so that figure is traced on the surface of the gland depending on the ways in which the spirits issue from points a, b, and c.

όπως ονομάζονται, σωματικές ιδέες, αποτελούν ευκαιρία, ή αιτία για να φτιάξει ο νους αναπαραστάσεις, με τις εγγενείς έννοιες του[40].

Η σκέψη κι ο νους έχουν άμεση πρόσβαση μόνο στις εικόνες της επίφυσης κι όχι απευθείας στο φυσικό αντικείμενο[41]. Άρα, η εικόνα που σχηματίζουν δεν είναι ανεξάρτητη από την εμπειρία κι από τον ίδιο τον τρόπο πρόσληψης[42]. Οπότε, για να συνδεθούν μεταξύ τους, χρειάζεται χρόνος, ώστε να συνδυαστούν οι αναπαραστάσεις του νου με τις σκέψεις του εγκεφάλου με έναν τρόπο που να ταιριάζουν.

Στη συνέχεια, ο Ντεκάρτ τονίζει ότι ο νους βλέπει κι αισθάνεται, όχι το μάτι[43], οπότε, στη βάση της οπτικής εμπειρίας, οι αναπαραστάσεις του νου είναι καθοριστικές. Ο νους βλέπει μέσω του μυαλού[44].

Ο νους διαισθάνεται κίνηση, μέγεθος, απόσταση, χρώμα, ήχους και άλλα από μορφές στην επίφυση, έτσι ο Ντεκάρτ ονομάζει την επίφυση έδρα της φαντασίας και της διασύνδεσης των αισθήσεων[45]. Οπότε, σε σχέση με το διήγημά μας, εκεί, στον χώρο της επίφυσης μία εντύπωση ή μία σωματική ιδέα, λόγω της διασύνδεσης των αισθήσεων, αποκτά ιδιαίτερη ζωντανή σημασία κι απομονώνεται στην εντύπωσή μας σε σχέση με άλλες αναπαραστάσεις.

Άρα, λόγω της σωματικότητας αυτών των ιδεών, της ισχυρής και ιδιαίτερα ζωντανής εντύπωσης που αφήνουν, επιβεβαιώνεται ότι ο νους κι ο εγκέφαλος χρειάζονται κάποιο σχετικό χρόνο, για να συγκρίνουν μία σωματική ιδέα με τις

---

[40] Grigoropoulou, V., *Steno and the Philosophers*, p. 7: The mind has an innate capacity to form representations of object, by means of concepts that it conceives on its own.

[41] Grigoropoulou, V., *Steno and the Philosophers*, p. 7: For Descartes our thought does not have direct access to physical objects. This access is mediated through the idea shaped by the animal spirits in the pineal gland. [...] Hence, the mind has no immediate access to particular physical objects, but only to the image or impression of an object imprinted on gland H which provides the occasion for the mind to form a representation.

[42] Grigoropoulou, V., *Steno and the Philosophers*, p. 7: Nevertheless, judgments about particular objects cannot be formulated independently of experience, without contact with them, nor can they be explained without knowing about how they are imprinted on the brain. In other words, judgments about particular objects cannot be formulated without "corporeal ideas.

[43] Grigoropoulou, V., *Steno and the Philosophers*, p. 7: It is the mind that sees not the eye, Descartes maintains.

[44] Descartes, R., *The World and Other Writings*, p. 135: And so the soul, which will sense this only through the mediation of the parts of the brain, must be mistaken in that case.

[45] Descartes, R., *The World and Other Writings*, p. 146: But before I speak in greater detail about sleep and dreams, I ask you to consider what is most noteworthy about the brain during the time of waking: namely, how ideas of objects are formed in the place assigned to the imagination and to the common sense, how these ideas are retained in the memory, and how they cause the movement of all the bodily parts.

αναπαραστάσεις και τις σκέψεις τους. Αυτόν τον σχετικό χρόνο επεξεργασίας φαίνεται να μην τον έχει ποτέ ο πρωταγωνιστής στο διήγημα.

Επιστρέφουμε τώρα στο ερώτημά μας: Ποιες εικόνες στο διήγημα μπορούν να χαρακτηριστούν φυσικές ή σωματικές και ποιες νοητικές με βάση την οπτική θεωρία της εποχής; Από ότι βλέπουμε μέχρι στιγμής, οι εικόνες κι οι αναπαραστάσεις που παράγονται στο διήγημα, ειδικά στα τρία περιστατικά που αναλύουμε στο δεύτερο μέρος της εργασίας, είναι σωματικής φύσεως, καθώς ο πρωταγωνιστής είναι παρών στα γεγονότα κι εκείνη τη στιγμή, από τα ερεθίσματα που λαμβάνει, σχηματίζει τις εντυπώσεις και τις εικόνες. Οπότε, αυτές οι εικόνες κι οι εντυπώσεις, όπως φαίνεται και στο διήγημα, περιγράφονται με χαρακτηριστικά «κεπλεριανής» εικόνας: Δηλαδή, φως, σκιά, όγκο, υφή, χρώμα, κίνηση και τον παρατηρητή παρόντα μες τα γεγονότα. Αυτές τις εικόνες που παράγονται στον πρωταγωνιστή από τα ίδια τα γεγονότα στα οποία είναι παρών, μπορούμε να τις ονομάσουμε φυσικές ή σωματικές.

Ποιες εικόνες τότε μπορούμε να ονομάσουμε νοητικές, αφού στα κύρια περιστατικά του διηγήματος ο πρωταγωνιστής είναι πάντοτε παρών και μεταδίδει στον αναγνώστη τις σωματικές του εικόνες; Η απάντηση σε αυτό το ερώτημα κρύβεται στην ίδια τη μορφή της αφήγησης που έχει επιλέξει ο συγγραφέας. Το πρώτο περιστατικό μας μεταδίδεται μέσα από μία επιστολή του ίδιου του πρωταγωνιστή σε έναν φίλο του. Το δεύτερο και το τρίτο, μέσα από έναν άλλο αφηγητή, τον ίδιο τον συγγραφέα. Και ο πρωταγωνιστής και ο συγγραφέας προσπαθούν να αποδώσουν τα γεγονότα έτσι όπως συνέβησαν, χωρίς να προσδώσουν επιπλέον εξηγήσεις, πέρα από τη ζωντάνια και τη σημασία με τις οποίες τα βίωσαν. Στον αναγνώστη μένει να συνδέσει λογικά τα περιστατικά μεταξύ τους και να δημιουργήσει μία συνέχεια.

Γι’ αυτή τη σύνδεσή όμως, δεν δίδονται στοιχεία για το πώς να την κάνει. Το μόνο που έχει στη διάθεσή του είναι μία απλή χρονική παράθεση γεγονότων, που όσο εντυπωσιακά ή αλλόκοτα κι αν ήταν, παραμένουν γεγονότα χωρίς καμία άλλη επεξεργασία ή συζήτηση. Επίσης, όπως αναφέραμε, ούτε ο πρωταγωνιστής έχει το χρόνο για να επεξεργαστεί τις παραστάσεις και τις σκέψεις του από αυτά τα γεγονότα, με αποτέλεσμα να παραμένουν ιδιαίτερα ζωντανές οι αναπαραστάσεις του νου που προκλήθηκαν από αυτά.

Πρώτον, λοιπόν, ο αναγνώστης συνδέει με τη λογική του τη μετάβαση από το ένα γεγονός στο άλλο. Αλλά, δεύτερον, συνδέει επίσης, όπως ο πρωταγωνιστής, τη μετάβαση από τη μία νοητική παράσταση που προκλήθηκε από τα γεγονότα, στην άλλη, με αποτέλεσμα το μυαλό του να συνδέει λογικά και προοπτικά τις αναπαραστάσεις του νου που δεν «κατακάθισαν» και δεν επεξεργάστηκαν, από τα γεγονότα. Οπότε, οι νοητικές εικόνες, εντοπίζονται από την προσπάθεια λογικής σύνδεσης των σωματικών αναπαραστάσεων για να δημιουργηθεί αλληλουχία. Έτσι, ο συγγραφέας μας δίνει την ευκαιρία να «περάσουμε» προοπτικά κι άρα γεωμετρικά στην σύνδεση και την ανάλυση των αναπαραστάσεων του νου μέσα από τα τρία γεγονότα στο διήγημα. Μπορεί όμως έτσι, να μας δίνεται μία διπλή ευκαιρία: Να περάσουμε σε μία γεωμετρική και προοπτική σύνθεση του αισθήματος του ανοίκειου μέσα από τις αναπαραστάσεις του νου, η οποίες σύμφωνα με τον Φρόυντ, δεν αποτελούν παρά παραστάσεις στο χώρο του ασυνειδήτου[46]. Τονίζουμε σε αυτό το σημείο, για να διαφοροποιηθούμε από την έρευνα του Φρούντ για το ασυνείδητο, ότι εμείς ερευνούμε κι αναδεικνύουμε τί οπτική αντίληψη παράγει η λογική σύνδεση των αναπαραστάσεων του πρωταγωνιστή που προκλήθηκαν από συγκεκριμένα γεγονότα, όταν αυτά συνδυαστούν σε μία λογική σειρά μεταξύ τους.

Έτσι, θα διαχειριστούμε τις νοητικές εικόνες του πρωταγωνιστή ως ένα φαινόμενο που ομοιάζει στις εκδηλώσεις του με εικόνες που γεννά η ανθρώπινη αντίληψη, αλλά που μοιάζει να μην εγείρεται από εξωτερικά οπτικά ερεθίσματα[47]. Αφήνουμε έτσι, στην ανάλυσή μας μεγάλο ρόλο στο ασυνείδητο ή στον υποκειμενικό παράγοντα διαμόρφωσής τους. Ακολουθώντας την συνοχή αυτών των νοητικών εικόνων, μπορεί να προκύψει μία πορεία προς το βίωμα του ανοίκειου. Επίσης, τέτοιες εικόνες, δίνουν την εντύπωση ότι έχουν εγγενείς χωρικές σχέσεις[48],

---

[46] *Φιλοσοφικό λεξικό του Cambridge*, σελ. 1271: Ο σημαντικότερος μηχανισμός άμυνας είναι η απώθηση, δηλαδή ο περιορισμός των ψυχικών αναπαραστάσεων στο ασυνείδητο.

[47] Gendler, T., Imagination, *Imagination and Mental Imagery*, The Stanford Encyclopedia of Philosophy: To have a (merely) mental image is to have a perception-like experience triggered by something other than the appropriate external stimulus; so, for example, one might have “a picture in the mind's eye or a tune running through one's head” in the absence of any corresponding visual or auditory object or event.

[48] Nigel, T., *Mental Imagery*, The Stanford Encyclopedia of Philosophy: The “picture theory” holds, roughly, that the mental representations we experience in cases of visual imagining represent spatial relationships via representational properties that are themselves inherently spatial.

δηλαδή ο χώρος τους είναι σαν να αποκτά χαρακτηριστικά απόστασης, μετρήσεων και συσχετίσεων στην νόησή μας μεταξύ των αντικειμένων που αναπαριστούν. Ακόμα, αντιμετωπίζονται σαν να έχουν προθετικότητα, αφού απευθύνονται σε κάτι[49], με αποτέλεσμα, στην ερμηνεία τους, να παίζει ρόλο και η φορά τους.

Τέλος, οι πληροφορίες που λαμβάνουμε από τέτοιες εικόνες είναι διαφορετικής κατηγορίας από αυτές που λαμβάνουμε μέσω της αντίληψης[50]. Οπότε, αυτή η παρατήρηση είναι ένας τρόπος να εστιάσουμε την ανάλυσή μας στον πρωτογενή ρόλο τους στη σκέψη του πρωταγωνιστή, πριν ακόμα επέμβει η αντίληψή του και τις επεξεργαστεί.

Πριν ξεκινήσουμε όμως, την απόπειρα ανάδειξης των αισθημάτων μέσω των οπτικών μοντέλων στο διήγημα, χρειάζεται να εντοπίσουμε και ορισμένα σκηνοθετικά στοιχεία σε αυτό, για να βρούμε μερικά από τα αισθήματα που οδηγούν στη διαμόρφωση του ανοίκειου και τον τρόπο που συνθέτονται.

Ανάδειξη στοιχείων σύνθεσης του αισθήματος του ανοίκειου, μέσα από την ένταξη των παραδειγμάτων του Φρόυντ στη σκηνοθεσία του διηγήματος.

Σε αυτό το σημείο, παραθέτουμε μία σύντομη περίληψη του διηγήματος, ώστε να χρησιμεύσει σαν «χάρτης», για τη συνέχεια μεταξύ αφήγησης και ανάλυσης.

Το διήγημα αποτελείται από τρία μέρη. Το πρώτο ξεκινάει με μία επιστολή του Ναθαναήλ προς τον φίλο του Λόταρ, όπου αφηγείται ένα καθοριστικό περιστατικό της παιδικής του ηλικίας. Πολλά βράδια, όταν ο πατέρας διηγούνταν στα παιδιά γύρω από το τζάκι ιστορίες, ο μικρός Ναθαναήλ άκουγε βήματα στη σκάλα. Τότε, η μητέρα βιαζόταν να βάλει τα παιδιά για ύπνο, λέγοντας τους ότι ο Ζάντμαν έφτασε, που σήμαινε ότι ήταν ώρα να πάνε για ύπνο.

Μια μέρα η βάγια είπε στον Ναθαναήλ, ότι ο Ζάντμαν ήταν ένας κακός άνθρωπος που έριχνε άμμο στα μάτια των παιδιών μέχρι να πεταχτούν έξω από τις

[49] Nigel, T., *Mental Imagery*, The Stanford Encyclopedia of Philosophy: Mental imagery is also generally understood to bear intentionality (i.e., mental images are always images of something or other).
[50] Nigel, T., *Mental Imagery*, The Stanford Encyclopedia of Philosophy: The information we can derive from our imagery is of a different sort, and is derived in a different way, from that which we get from perception.

κόγχες τους. Ύστερα τάιζε με αυτά τα μικρά του παιδιά με τα γαμψά τους ράμφη. Ο Ναθαναήλ ταύτισε από τότε την μορφή που άκουγε ορισμένα βράδια στη σκάλα, με τον Ζάντμαν των παραμυθιών.

Ένα βράδυ αποφάσισε να κατασκοπεύσει στο γραφείο του πατέρα του για να δει ποιος είναι αυτός που έρχεται τα βράδια. Στο φως της εστίας διέκρινε το πρόσωπο του αποκρουστικού δικηγόρου Κοππέλιους, που το παιδί ήδη γνώριζε. Ο Κοππέλιους τον τράβηξε έξω από την κρυψώνα του και τον σήκωσε πάνω από την εστία, απειλώντας να ρίξει κάρβουνα στα μάτια του. Ο πατέρας παρακάλεσε για τη ζωή του γιου του κι ο Κοππέλιους κράτησε τον μικρό Ναθαναήλ πάνω στα γόνατά του κι άρχισε να παίζει με τις κλειδώσεις του. Ο Ναθαναήλ λιποθύμησε.

Ο Κοππέλιους δεν ξαναφάνηκε στο σπίτι. Ένα χρόνο αργότερα, όταν επέστρεψε, μία έκρηξη σκότωσε τον πατέρα. Η οικογένεια βρήκε τον πατέρα νεκρό και τον Κοππέλιους άφαντο. Ο Ναθαναήλ διηγείται αυτό το περιστατικό, γιατί ένα μεσημέρι, τον επισκέφθηκε στη φοιτητική του κάμαρα ένας γυρολόγος που ήταν ίδιος με τον δικηγόρο Κοππέλιους. Ο Ναθαναήλ ορκίζεται να πάρει εκδίκηση.

Η επιστολή φτάνει στα χέρια της αγαπημένης του Κλάρας, αδελφής του Λόταρ, η οποία τον συμβουλεύει να μην αφήνει την ψυχή του να παρασέρνεται από σκοτεινές σκέψεις για παράξενα παιχνίδια της μοίρας. Ο πατέρας του, προφανώς, έκανε αλχημικά πειράματα και σε ένα από αυτά σκοτώθηκε. Ο Ναθαναήλ δέχεται τα λόγια της αγαπημένης του και δηλώνει ότι θα τους επισκεφθεί. Στο δεύτερο μέρος όμως βλέπουμε τις ψυχές των δύο νέων σταδιακά να απομακρύνονται.

Όταν ο Ναθαναήλ επιστρέφει στην πόλη των σπουδών του, παρατηρεί μία κοπέλα στο παράθυρο του καθηγητή του Σπαλαντσάνι. Ένα μεσημέρι, ο γυρολόγος ξαναεμφανίζεται στην κάμαρα του Ναθαναήλ και καταφέρνει να του πουλήσει ένα κυάλι. Από το κυάλι παρατηρεί ένα βράδυ τυχαία τη μορφή της κοπέλας και βλέπει μία αχτίδα φωτός να πέφτει στα μάτια της. Τότε, την ερωτεύεται.

Ο καθηγητής Σπαλαντσάνι καλεί τον κόσμο στο σπίτι να παρουσιάσει την κόρη του Ολύμπια που δεν είναι παρά η κοπέλα στο παράθυρο. Ο Ναθαναήλ μαγεύεται. Χορεύουν μαζί όλο το βράδυ. την επισκέπτεται καθημερινά στο σπίτι του καθηγητή του.

Μια μέρα, φτάνοντας στο σπίτι, βλέπει τον γυρολόγο και τον καθηγητή Σπαλαντσάνι, να διεκδικούν μία κούκλα, που τα μάτια της έχουν πέσει στο πάτωμα.

Στο πρόσωπό της αναγνωρίζει την Ολύμπια. Αποδεικνύεται ότι ο γυρολόγος είναι ο δικηγόρος Κοππέλιους. Ο Ναθαναήλ εκδηλώνει την πρώτη κρίση τρέλας του.

Το τρίτο επεισόδιο ξεκινάει με την ανάρρωση του Ναθαναήλ στο πατρικό του σπίτι. Ο Ναθαναήλ αποφασίζει να επανενωθεί με την Κλάρα. Ένα μεσημέρι οι δυο τους ανέβηκαν στον πύργο του δημαρχείου, να δουν τη θέα. Η Κλάρα διέκρινε στην πλατεία μία μορφή να έρχεται προς το μέρος τους. Ο Ναθαναήλ έβγαλε το κυάλι του για να δει. Μόλις η Κλάρα έβαλε το μάτι της από την άλλη μεριά του κυαλιού, εκδηλώνεται η δεύτερη κρίση τρέλας του φοιτητή. Απειλεί να την πετάξει από κάτω. Ο αδερφός της τη σώζει. Ο κόσμος φωνάζει να κατεβάσει κάποιος τον παράφρωνα, μα ο Κοππέλιους από την πλατεία τους λέει ότι θα κατεβεί σε λίγο από μόνος του. Ο Ναθαναήλ βλέποντας τον Κοππέλιους στην πλατεία βουτάει από τον πύργο στο κενό.

Έχοντας τώρα το σκελετό της βασικής αφήγησης, μπορούν να προστεθούν επιμέρους σκηνές και λεπτομέρειες. Ξεκινάμε λοιπόν, σε αυτό το κεφάλαιο να δούμε πώς μπορούν να ενταχθούν τα αισθήματα που συνδέονται με το ανοίκειο στα παραδείγματα του Φρόυντ, στην σκηνοθεσία του διηγήματος.

Γιατί συνδέουμε τα παραδείγματα του Φρόυντ με το έργο του Χόφμαν; Ο Φρόυντ, όπως αναφέραμε, δηλώνει στην αρχή του δοκιμίου του ότι χρειάζεται ιδιαίτερα ευαίσθητη αντιληπτικότητα για τη διερεύνηση του αισθήματος του ανοίκειου. Έτσι, δηλώνει ότι θα προσπαθήσει να το αναβιώσει μέσα του, συλλέγοντας στο πρώτο μέρος του δοκιμίου κάποια κοινά στοιχεία στη γλώσσα που το περιγράφουν[51].

Λίγο παρακάτω, επιλέγει ότι από αυτά τα παραδείγματα τον ενδιαφέρει κυρίως ο ορισμός του Σέλλινγκ κι ότι θα προσπαθήσει να ακολουθήσει την πορεία αυτού του ορισμού. Οδηγείται στην περιγραφή δύο μοτίβων του ανοίκειου. Την διαρκή επανάληψη του Ομοίου και το μοτίβο του σωσία. Αφού τα παρουσιάσει όμως, δηλώνει:

---

[51] Φρόυντ, Ζ., *το ανοίκειο*, σελ. 15: προτείνουμε λοιπόν δύο μεθόδους: πρώτον, να διερευνήσουμε τη σημασία που απέδωσε η εξέλιξη της γλώσσας στη λέξη «ανοίκειο» και δεύτερον, να συλλέξουμε πρόσωπα και πράγματα, αισθήματα, βιώματα και καταστάσεις που γεννούν μέσα μας αυτή την αίσθηση, με απώτερο στόχο την ανάδειξη του στοιχείου συγκάλυψης, της κρυφότητας που το χαρακτηρίζει. Θα αποκαλύψω εξαρχής ότι κι οι δύο δρόμοι οδηγούν στο ίδιο αποτέλεσμα: το ανοίκειο είναι μία μορφή του τρομακτικού, η οποία ανάγεται σε κάτι παλαιόθεν γνωστό και οικείο.

«Είναι πιθανό ότι ο παράγων επανάληψης του Ομοίου δεν θα τύχει καθολικής αποδοχής ως πηγή του ανοίκειου. Ωστόσο, οι παρατηρήσεις μου, μου δίνουν τη βεβαιότητα ότι, υπό συγκεκριμένες περιστάσεις και σε συνδυασμό με συγκεκριμένες εγωτικές συνθήκες, μπορεί πράγματι να προκαλέσει μία τέτοια αίσθηση, η οποία επιπλέον παραπέμπει στην απόγνωση που παρατηρείται ορισμένες περιπτώσεις στα όνειρα.»[52].

Με τη φράση «υπό συγκεκριμένες περιστάσεις» και «σε συνδυασμό με συγκεκριμένες εγωτικές συνθήκες», παραπέμπει τη σκέψη μας πάλι σε μία έννοια σύνθεσης που απαιτείται για να διαμορφωθεί αυτό το συναίσθημα. Στην οποία σύνθεση όμως, δεν προβαίνει, παρ' όλο που δίνει εξαιρετικά στοιχεία.

Ακόμα, δηλώνει από την αρχή ότι ο συγγραφέας συλλέγει υλικό και το συνθέτει για να εκφράσει ένα συναίσθημα. Επίσης, ήδη ο ίδιος δίνει τόσα σκηνοθετικά στοιχεία που είναι κρίμα να μην τα συμπεριλάβουμε σε μία ανάλυση. Με την ανίχνευσή τους λοιπόν, στο διήγημα προσπαθούμε να αναδείξουμε μία πορεία προς τη σύνθεση αυτού του αισθήματος.

Ένας βασικός λόγος όμως, που προσπαθούμε να δούμε πώς εντάσσονται τα παραδείγματα του Φρόυντ στη σκηνοθεσία του διηγήματος του Χόφμαν είναι ο εξής: Με το να προσπαθήσουμε να δούμε πώς εντάσσονται μέσα σε μία δομή, δοκιμάζουμε και την ίδια την κατασκευή τους και βλέπουμε πώς μπορούν να φωτίσουν λεπτομέρειες που ο Φρόυντ πολλές φορές υπονοεί.

Ο Φρόυντ ερευνά παραδείγματα στη γλώσσα και τη λογοτεχνία με την κοινή ρίζα heim -, που σημαίνει στα γερμανικά «σπιτικό, οικείο». Αυτή η ρίζα υπάρχει τόσο στη λέξη heimlich, που σημαίνει οικείο, όσο και στη λέξη unheimlich, που σημαίνει ανοίκειο. Ο Φρόυντ συλλέγει παραδείγματα προτάσεων, με σκοπό να φανερώσει νοηματοδοτήσεις των λέξεων με τη ρίζα heim - . Έτσι, προκύπτουν και τρόποι χρήσης των λέξεων που μπορούν να οδηγήσουν σε παραστάσεις συσχετιζόμενες με αυτή τη μεταβολή του νοήματος από κάτι οικείο, σε κάτι ανοίκειο [53].

---

[52] Φρόυντ, Ζ., *το ανοίκειο*, σελ. 41

[53] Φρόυντ, Ζ., *το ανοίκειο*, σελ. 17: Η γερμανική λέξη unheimlich δηλώνει προφανώς το αντίθετο του heimlich, heimisch, vertraut [οικείο], που οδηγεί στο συμπέρασμα ότι κάτι είναι τρομακτικό ακριβώς επειδή δεν είναι γνωστό ή οικείο. Βεβαίως, κάθε τι που είναι άγνωστο κι ανοίκειο, μη οικείο, δεν

Ένα πρώτο παράδειγμα είναι η φράση geheimer Rat, που σημαίνει στα γερμανικά μυστικοσύμβουλος[54]. Η ρίζα heim-, που σημαίνει σπιτικός ή έμπιστος, παίρνει εδώ το νόημα του μυστικού, από τη λέξη Geheimnis, που σημαίνει μυστικό. Το ρόλο του μυστικού συμβούλου παίζει στο διήγημα ο δικηγόρος Κοππέλιους. Σύμβουλος, γιατί δικηγόροι υπηρετούσαν ως σύμβουλοι εκείνη την εποχή, όπως διαβάζουμε και σε άλλα έργα του Χόφμαν και μυστικός, γιατί έρχεται στο σπίτι, και επιδίδονται με τον πατέρα σε μυστικά πειράματα.

Η λέξη Rat όμως, από μόνη της, στα γερμανικά, παραπέμπει τη φαντασία μας και στη λέξη Ratte, που σημαίνει αρουραίος. Για κάποιον που γνωρίζει έργα του Χόφμαν είναι εύκολο να ανακαλέσει μορφές, που τα χαρακτηριστικά τους παραπέμπουν σε αρπακτικά ή τρωκτικά. Μην ξεχνάμε ότι είναι ο συγγραφέας του «Καρυοθραύστη και του βασιλιά των ποντικών», όπου ο κεντρικός κακός του έργου είναι ένα τρωκτικό.

Στο διήγημα, ο Ζάντμαν, ειδικά στις περιγραφές του που σχετίζονται με όψεις του φανταστικού, έχει χαρακτηριστικά αρπακτικού πουλιού. Μεγάλα μάτια που λαμπυρίζουν σαν γάτας, μεγάλα γκρίζα φρύδια, γαμψή μύτη και χείλος που σχεδόν ακουμπάει στη μύτη. Η ιδιότητα του συμβούλου και του αρπακτικού φαίνονται στο ίδιο πρόσωπο.

Παρακάτω, θα δούμε ότι η συμπεριφορά και τα φαντασιακά χαρακτηριστικά που του αποδίδονται, παραπέμπουν στη μορφή του κούκου, ενός πουλιού «ξενιστή», που αντικαθιστά τα αυγά σε άλλες φωλιές με τα δικά του. Θα δούμε έτσι, ότι στα συναισθήματα του πρωταγωνιστή που συνδέονται με τη φαντασία του, είναι βασική η διαμόρφωση ενός αισθήματος κινδύνου, αντικατάστασης από κάποιον ξένο. Ο Χόφμαν δίνει αυτά τα χαρακτηριστικά ενός πουλιού, γιατί θέλει ίσως, μέσω της φαντασίας, να μας παραπέμπει στη φύση του Ζάντμαν και την τελική έκβαση των γεγονότων.

Στη συνέχεια, ο Φρόυντ αναφέρει στα παραδείγματά του τη λέξη heimlich, που σημαίνει στα γερμανικά «αυτός που ανήκει στο σπίτι, μη ξένος, οικείος, εξημερωμένος, αγαπητός και οικείος, που δημιουργεί μία αίσθηση θαλπωρής

είναι κατ' ανάγκην τρομακτικό. Η σχέση δεν είναι αμφίδρομη. [...] Στο νέο και μη οικείο πρέπει να προστεθεί κάτι που το καθιστά ανοίκειο.

[54] Φρόυντ, Ζ., *το ανοίκειο*, σελ. 17: Der heimliche Rat, ο μυστικοσύμβουλος.

κλπ.»[55]. Το αίσθημα αυτής της λέξης στο διήγημα μπορούμε να το βρούμε στα πρώτα παιδικά χρόνια του Ναθαναήλ στο πατρικό του σπίτι. Ότι βίωνε στην καθημερινότητα του σπιτιού, περιγράφονται ως οι τελευταίες ήρεμες στιγμές του, πριν αρχίσει να επισκέπτεται το σπίτι ο Ζάντμαν.

Εμείς συγκρατούμε ότι στη σκηνοθεσία του διηγήματος αυτό το αίσθημα της θαλπωρής και ηρεμίας συνδέεται κυρίως με τον πατέρα, όταν τα βράδια μάζευε τα παιδιά και τους διηγούνταν ιστορίες.

Σε σχέση με το προηγούμενο αίσθημα της οικειότητας, βρίσκουμε άλλο ένα παράδειγμα στον Φρόυντ: «Το σπιτάκι στο βουνό, όπου κάποτε καθόταν τόσο heimelig, τόσο χαρούμενος ανάμεσα στους δικούς του. [...] Η σάλπιγγα του σκοπού ηχεί τόσο τόσο heimelig από τον πύργο»[56].

Εδώ, η λέξη heimelig, παραπέμπει και σε αίσθημα μακαριότητας, καθώς δίνει ένα σημείο, το σπίτι στο βουνό ή τον μακρινό ήχο της σάλπιγγας, όπου δεν φτάνουν οι επιρροές της καθημερινότητας. Προσπαθώντας να ανακαλύψουμε αν υπάρχει αυτό το αίσθημα στο διήγημα, βρεθήκαμε μπροστά σε μία πολύ ενδιαφέρουσα ψυχολογική συνθήκη που διαμορφώνεται στα πρόσωπα.

Το ψυχολογικό στοιχείο αναδεικνύεται όταν συνδυαστεί με τον ορισμό του Σέλλινγκ: Το ανοίκειο είναι κάτι που έπρεπε να μείνει απωθημένο και έρχεται στην επιφάνεια. Ο Ναθαναήλ, μόλις ενημερώνει τον Λόταρ για τον γυρολόγο, που είναι το ίδιο πρόσωπο με τον Κοππέλιους, παρακαλεί να μην πουν τίποτα στη μητέρα. Παρόμοια, μετά το περιστατικό με την μηχανική κούκλα Ολύμπια, όταν αποκαλύπτεται ότι ο Κόππολα κι ο Κοππέλιους είναι το ίδιο πρόσωπο, ο Ναθαναήλ, η Κλάρα κι ο Λόταρ, αποφασίζουν να μην πουν πάλι τίποτα στη μητέρα, διατηρώντας έτσι τη μακαριότητά της.

Αυτή η διατήρηση της μακαριότητας, είναι μία μορφή απώθησης. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, απωθώ σε ένα οικείο μέρος κάτι που θέλω να παραμείνει κρυφό, σαν να προστατεύω κάτι ή κάποιον από κάτι κακό. Αν όμως δεν διαπραγματεύομαι το πρόβλημα, φαίνεται να κρύβω ή να απωθώ το πρόβλημα μαζί με τα οικεία συναισθήματά μου. Ο συγγραφέας φέρνει έτσι κοντά μία μορφή απώθησης και μία μορφή οικειότητας.

---

[55] Φρόυντ, Ζ., *το ανοίκειο*, σελ. 17.
[56] Φρόυντ, Ζ., *το ανοίκειο*, σελ. 20.

Ένα παράδειγμα, όπου στέκεται για λίγο ο Φρόυντ, ακριβώς πριν παρουσιάσει τον ορισμό του Σέλλινγκ είναι του Γκούτσκοφ: «Heimlich; Τι εννοούν με τη λέξη αυτή; Λοιπόν, η εντύπωση που έχω είναι όπως με ένα θαμμένο πηγάδι ή με ένα αποξηραμένο έλος. Όταν περνάς από πάνω έχεις πάντα την αίσθηση του νερού, που νομίζεις ότι θα αναβλύσει ξανά. Εμείς αυτό το λέμε οικείο, εσείς ανοίκειο. Τι σας κάνει λοιπόν να πιστεύετε ότι αυτή η οικογένεια έχει κάτι κρυφό, κάτι που την καθιστά αναξιόπιστη;»[57]

Σε αυτή τη μεταφορά έχουμε ήδη μία σκηνοθεσία του αισθήματος. Κάτι κρυμμένο, ή κρυφό, στη συγκεκριμένη περίπτωση το νερό, κάνει την παρουσία του αντιληπτή, από αισθητά χαρακτηριστικά στο χώρο, αλλά το ίδιο δεν είναι φανερό. Αντιλαμβανόμαστε ότι είναι παρόν από την υγρασία, την μυρωδιά, τους ήχους, αφήνοντας όποιον περνάει από εκεί, να έχει το αίσθημα της παρουσίας του, να βλέπει τις επιπτώσεις του, αλλά να μην μπορεί να δει την πηγή αυτών των επιπτώσεων.

Με όποιον τρόπο να περιγράψει κανείς αυτή τη σκηνοθεσία, είναι φανερή η ύπαρξη μίας παρουσίας (στη συγκεκριμένη περίπτωση του νερού) η οποία δεν αποκαλύπτεται στην όραση και μπορεί να οδηγήσει σε υποψίες και φανταστικά σενάρια για το ποιά μπορεί να είναι η αιτία κάποιων επιπτώσεων σε ένα μέρος. Αυτά τα σενάρια κι οι υποψίες μπορούν να ενταθούν πιο πολύ, όταν η ιδέα του κρυφού προεκτείνεται σε ανθρώπινες σχέσεις, όπως στο παράδειγμα του Γκούτσκοφ με την οικογένεια, όπου ότι γίνεται, παραμένει κρυφό πίσω από τη θύρα του σπιτιού.

Εδώ, αξίζει να εστιάσουμε σε ένα θέμα που προκύπτει, για να δούμε ένα στοιχείο αυτού του ιδιαίτερου είδους φόβου, όπως το ονομάζει ο Φρόυντ, που είναι το ανοίκειο. Όταν κανείς γνωρίζει το στοιχείο που παραμένει κρυφό, στη συγκεκριμένη μεταφορά, το νερό, δεν τρομάζει. Για να μπει σε μία διάθεση να αρχίζει να τρομάζει, πέραν από άλλες συγκυρίες, δεν πρέπει να γνωρίζει τί κρύβεται, αλλά να αισθάνεται τις επιπτώσεις του.

Συνεχίζοντας στο παράδειγμα του Γκούτσκοφ, θα προσθέσουμε μία σημαντική παρατήρηση, στην οποία μπορεί να καταλήξει κανείς από την αρχή του

[57] Φρόυντ, Ζ., *το ανοίκειο*, σελ. 20.

δοκιμίου του Φρόυντ, αν προσπαθήσει να απαντήσει στο ερώτημα τί είναι το ανοίκειο. Είναι αίσθημα; Είναι αίσθηση; Είναι εντύπωση;

Ο Φρόυντ, μέχρι να αναφέρει αυτό το παράδειγμα, μιλάει για το ανοίκειο με δύο λέξεις. Το αναφέρει είτε ως αίσθημα, είτε ως αίσθηση. Αυτές οι δύο λέξεις όμως, μπορούν να έχουν διαφορετική νοηματοδότηση στη γλώσσα. Έχω αίσθηση ενός πράγματος, μπορεί να σημαίνει ότι το γνωρίζω, έχω μία πρώτη επαφή με αυτό μέσω των αισθήσεων και γνωρίζω περίπου τις εκδηλώσεις του.

Ενώ, μπορώ να έχω αίσθημα για κάτι, χωρίς να έχω την αίσθησή του, δηλαδή χωρίς να γνωρίζω τί είναι. Όπως στη μεταφορά του Γκούτσκοφ με το νερό, το περίεργο αίσθημα προκύπτει από τις συνέπειες του κρυμμένου νερού στην ορατή επιφάνεια. Αλλά ο φόβος για το άγνωστο μετριάζεται, όταν γνωρίζω ότι από κάτω είναι νερό. Όπως προαναφέραμε, έχω το αίσθημα του κινδύνου ή του φόβου, όταν δεν έχω την αίσθηση ενός πράγματος. Αυτό είναι ένα σημαντικό πλαίσιο που προκύπτει, για να μελετήσουμε το είδος του φόβου στο ανοίκειο.

Αναζητώντας αυτή την εντύπωση στη διαφορά που μπορεί να προκύψει μεταξύ αίσθησης και αισθήματος στο διήγημα για να εκφραστεί ένα πρώτο πλαίσιο για το ανοίκειο, οδηγούμαστε στην πρώτη κεντρική σκηνή. Ο μικρός Ναθαναήλ δεν έχει αίσθηση, του τί συμβαίνει στο σπίτι του. Δεν μπορεί να καταλάβει γιατί ο πατέρας γίνεται απόμακρος, η μητέρα θλιμμένη όταν ακούν βήματα στη σκάλα. Δεν μπορεί να φανταστεί ποιος είναι αυτός που ακούει τα βήματά του το βράδυ και τον συνδέει με μία μορφή παραμυθιών. Έχει όμως έντονα αισθήματα για τους γονείς του, για την οικεία τους και για τον ξένο που ακούει, χωρίς να έχει αίσθηση της κατάστασης. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο μπορούμε να εξηγήσουμε τις φανταστικές αναπαραστάσεις του.

Το ίδιο συμβαίνει και όταν παρακολουθεί τον πατέρα του μαζί με τον δικηγόρο Κοππέλιους στα αλχημικά τους πειράματα. Δεν γνωρίζει τί κάνουν οι δύο τους πάνω από την εστία. Η αγαπημένη του Κλάρα, θα του εξηγήσει αργότερα ότι επρόκειτο για αλχημιστικά πειράματα. Όταν το παιδί δεν γνωρίζει και παρακολουθεί αυτή τη σκηνή, μένει μόνο με το αίσθημα του φόβου και της αγωνίας που μπορεί να προκαλέσει μία τέτοια παράσταση. Αυτό το αίσθημα μπορεί να οδηγήσει σε αβεβαιότητα σε μία περιγραφή για το αν είναι αληθινές ή φανταστικές οι αναπαραστάσεις των γεγονότων. Αυτή την αβεβαιότητα εννοεί κι ο Φρόυντ ως

«υπέρβαση» στην περιγραφή της αναπαράστασης αυτής της σκηνής, από τον Ναθαναήλ στο γράμμα του[58].

Κι εμείς όμως, σαν θεατές δεν γνωρίζουμε τί παρακολουθούμε, όταν διαβάζουμε την περιγραφή αυτής της σκηνής στο γράμμα του Ναθαναήλ, καθώς κι εμείς ακόμα δεν ξέρουμε αν πρόκειται για μία αναπαράσταση του πραγματικού κόσμου ή για ένα φανταστικό σενάριο λόγω της έντασης που προκαλεί η περιγραφή του πρωταγωνιστή.

Αυτή την αβεβαιότητα στο επίπεδο της λογικής αναφέρει κι ο Φρόυντ, όταν λέει στο τρίτο μέρος του δοκιμίου του, ότι για να έχουμε το βίωμα του ανοίκειου σε ένα λογοτεχνικό έργο, δεν πρέπει να γνωρίζουμε αν βρισκόμαστε σε έναν φανταστικό κόσμο ή στον πραγματικό. Κι έτσι έχουμε ένα αίσθημα, αλλά και μία αδιευκρίνιστη αίσθηση, για το τί παρακολουθούμε, η οποία μας οδηγεί σε μία αβεβαιότητα της λογικής για το αν βρισκόμαστε σε μία φανταστική ή πραγματική αναπαράσταση. Αυτό το πλαίσιο φαίνεται να είναι καθοριστικό για να εισέλθουμε στην περιγραφή του αισθήματος του ανοίκειου ως ενός ιδιαίτερου είδους φόβου.

Αυτή η απόσταση μεταξύ αισθήματος και αίσθησης επαναλαμβάνεται και στη δεύτερη κεντρική σκηνή του διηγήματος, όταν ο Ναθαναήλ ερωτεύεται τη μηχανική κούκλα Ολύμπια. Στην περιγραφή της δηλώνεται μία απόσταση μεταξύ του αισθήματος και της αίσθησης που έχει ο φοιτητής. Το αίσθημά του είναι παράφορο, ενώ η αίσθηση που του γεννά η Ολύμπια καθώς απομακρύνεται, είναι απόκοσμη και φρικτή[59].

Καθοριστική είναι αυτή η απόκλιση αίσθησης κι αισθήματος στις αναπαραστάσεις του φοιτητή και στην τελευταία σκηνή, όταν η Κλάρα κοιτάει μέσα από το μάτι του κιαλιού τον Ναθαναήλ. Εκείνη τη στιγμή καταλαβαίνουμε από ότι έχει προηγηθεί, ότι είναι σαν να έχει η Κλάρα άμεση πρόσβαση στις αναπαραστάσεις του τρόμου που έχουν δημιουργηθεί μες τον Ναθαναήλ από όλη αυτή την πορεία κι αυτές εκδηλώνονται άμεσα και βίαια, χωρίς καμία αίσθηση της περίστασης ή του προσώπου που έχει απέναντί του.

---

[58] Φρόυντ, Ζ., *το ανοίκειο*, σελ. 29: Στη συνέχεια ο συγγραφέας εγκαταλείπει τον αναγνώστη σε μία ηθελημένη ασάφεια: πρόκειται για το πρώτο παραλήρημα του αγοριού υπό την επήρεια του φόβου, ή για μια αφήγηση που πρέπει να την εκλάβει ως πραγματική στο πλαίσιο της ιστορίας;

[59] Χόφμαν, Ε. Τ. Α., *Νυχτερινά*, σελ. 61: Τυλιγμένη στους τρεμουλιαστούς ίσκιους που έριχνε πάνω της το λιγοστό φως των κεριών , η μορφή της φάνταζε απόκοσμη και απειλητική.

Εμείς θα προσπαθήσουμε να ακολουθούμε στην ερμηνεία μας αυτή τη διάσταση μεταξύ αισθήματος και αίσθησης, καθώς μας παρέχει μία θέση περιγραφής των εντυπώσεων του υποκειμένου, πολύτιμη για να διερευνήσουμε με ποιές αναπαραστάσεις συνδέονται τα αισθήματα του πρωταγωνιστή στο ανοίκειο. Έτσι, νοηματοδοτούμε στις αναπαραστάσεις του υποκειμένου, όχι μόνο αυτό που γνωρίζει, αλλά και αυτό που προσλαμβάνει.

Αυτή τη διάσταση μεταξύ αισθήματος κι αίσθησης για να δημιουργηθεί η εντύπωση του ανοίκειου, εντοπίζεται από την αρχή του δοκιμίου του κι από τον Φρόυντ. Ξεκινάει, όπως προαναφέραμε σε άλλο σημείο, με τη δήλωση ότι σπάνια ο ψυχαναλυτής εμπλέκεται σε αισθητικές περιγραφές με τον αναλυόμενο, κι αυτό χρειάζεται να το κάνει σε ελάχιστες περιπτώσεις. Μία τέτοια είναι το ανοίκειο. Περιγράφει έπειτα την αισθητική, όχι ως μια θεωρία για το ωραίο, αλλά μία θεωρία για τις ιδιότητες του αισθάνεσθαι[60].

Πότε μπορεί κάποιος να εμπλακεί σε μία τέτοια περιγραφή για ένα γεγονός που βίωσε, όπου χρειάζεται να περιγράψει τις ιδιότητες του αισθάνεσθαί του; Όταν λείπουν παράγοντες για να νοηματοδοτήσει με άλλο τρόπο την αναπαράσταση. Όταν δεν μπορεί να έχει την αίσθηση του τί συνέβη και χρειάζεται να μείνει στο αλλόκοτο βίωμα του αισθάνεσθαι για να συλλάβει μες την περιγραφή των συναισθημάτων του όλες τις περίεργες επιδράσεις στην αντίληψή του, που μπορεί, αργότερα με τη γνώση και την αναγνώριση, να αποκαλύψει.

Ένα άλλο παράδειγμα του Φρόυντ αναδεικνύει την κοινή ρίζα μεταξύ Heimlichkeit, που σημαίνει οικειότητα και Geheimnis, που σημαίνει μυστικό. Ο Φρόυντ δίνει ορισμένες από τις χρήσεις της λέξης μυστικότητας: «κάνω κάτι κρυφά, ενεργώ κρυφά (πίσω από την πλάτη του άλλου). Ξεγλυστρώ κρυφά. Μυστικές αφίξεις, συναντήσεις. Κοιτάζω με χαιρεκακία. Κρυφαναστενάζω, κρυφοκλαίω. Ενεργώ στα κρυφά, σαν να έχω κάτι να κρύψω. Κρυφός μυστικός έρωτας, ερωτική σχέση, αμαρτία.»[61]

---

[60] Φρόυντ, Ζ., *το ανοίκειο*, σελ. 13: Οι ψυχαναλυτές σπανίως αισθάνονται την ανάγκη να επιδοθούν σε αισθητικές αναδιφήσεις, και τούτο ακόμα κι αν δεν περιορίσουμε την αισθητική στη θεωρία για το ωραίο, αλλά την ορίσουμε ως θεωρία για τις ιδιότητες του αισθάνεσθαι. [...] Ωστόσο, υπάρχουν περιστάσεις που του επιβάλλουν να στρέψει το ενδιαφέρον του σε ένα συγκεκριμένο πεδίο της αισθητικής, ξεκομμένο κάπως από τον κορμό της και παραμελημένο από τη βιβλιογραφία της. Ένα τέτοιο πεδίο είναι το «ανοίκειο».

[61] Φρόυντ, Ζ., *το ανοίκειο*, σελ. 21.

Όλα αυτά τα παραδείγματα υπάρχουν ενταγμένα στη δράση του έργου. Οι μυστικές αφίξεις του Ζάντμαν στο πατρικό του σπίτι, το χαιρέκακο βλέμμα του τελευταίου, όταν κατάφερε να πουλήσει στον Ναθαναήλ ένα κιάλι και τέλος, η πιο σημαντική για τη σκηνοθεσία του διηγήματος νοηματοδήτηση, ο κρυφός έρωτας.

Στο διήγημα δεν έχουμε κάποιον κρυφό έρωτα. Στην περίπτωση όμως της Ολύμπιας, το αίσθημα της κρυφότητας έχει μετατεθεί κάπου αλλού. Ο Ναθαναήλ συναντιέται με την Ολύμπια πάντοτε στο σπίτι του καθηγητή Σπαλαντσάνι, με την άδεια του τελευταίου. Ο κόσμος βλέπει τον Ναθαναήλ με την Ολύμπια στη δεξίωση και κρυφογελάει. Ο κόσμος φαίνεται να είναι υποψιασμένος ότι κάτι δεν πάει καλά με την Ολύμπια. Φτάνουν μάλιστα να την περιγράφουν σαν ξύλινη κούκλα. Ο μόνος που δεν την βλέπει έτσι, είναι ο Ναθαναήλ. Μόνο από αυτόν παραμένει κρυφή η πραγματική της ταυτότητα.

Μόλις του αποκαλύπτεται, τα δύο στοιχεία,ο έρωτάς του για την Ολύμπια, με την αποκάλυψη της κρυφής της ταυτότητας, παράγουν ένα έντονο αίσθημα φρίκης. Ακριβώς λόγω αυτής της κεντρικής αποκάλυψης στην πλοκή, φαίνεται να είναι σκόπιμα τοποθετημένα αυτά τα δύο αισθήματα, με αυτή τη σκηνοθεσία ώστε να έρθουν σε μία τόσο έντονη αντίθεση.

Όσο για την αμαρτία που αναφέρει ο Φρόυντ, στο διήγημα παράγεται ένα πιο «βαρύ» αίσθημα. Η αμαρτία επιφέρει συγχώρεση ή μετάνοια, ενώ η φρίκη που νιώθει ο Ναθαναήλ βλέποντας στο πάτωμα τα μάτια μιας κούκλας που αγάπησε έχει κάτι πολύ πιο αμετάκλητο και καθοριστικό σαν αίσθημα. Ο Χόφμαν παραμένει με αυτή τη σκηνοθεσία σε συναισθήματα απωθημένα, με ελάχιστη πιθανότητα να έρθουν στο φως και να ηρεμήσει ή να αλλάξει η επίδρασή τους αφού αναγνωριστούν. Ο Φρόυντ, με το που περιγράφει το ανοίκειο ως ένα συναίσθημα που σχετίζεται με αισθητικές περιγραφές, όπου η αισθητική δεν αντιμετωπίζεται ως μία θεωρία για το ωραίο, αλλά ως μία θεωρία για την περιγραφή συναισθημάτων που μένουν απωθημένα καθώς θεωρούνται αρνητικά, παραμένει σε αυτό το πεδίο που μοιάζει να έχει κάτι το οποίο δεν έχει δυνατότητα να αλλάξει.

Μετά από αυτό, ο Φρόυντ αναφέρει τη φράση Heimlichkeiten brauen, που σημαίνει ότι «ετοιμάζω μηχανορραφίες πίσω από την πλάτη κάποιου[62]». Αυτό

[62] Φρόυντ, Ζ., *το ανοίκειο*, σελ. 22.

αποτελεί ένα από τα κύρια δραματικά στοιχεία του έργου, που επιτείνει το αίσθημα του κινδύνου και μπορούμε να το εντοπίσουμε σε διάφορα σημεία. Ο πατέρας ετοιμάζει κρυφά στο γραφείο του κάτι μαζί με τον Κοππέλιους, ο καθηγητής Σπαλαντσάνι ετοιμάζει κρυφά με τον γυρολόγο Κόππολα την μηχανική κούκλα Ολύμπια και συνωμοτούν εις βάρος του Ναθαναήλ. Τέλος, η μόνιμη αίσθηση απειλής και κινδύνου που πλανάται από την αίσθηση συνομωσίας εις βάρος του Ναθαναήλ από τον Ζάντμαν. Τα παραδείγματα είναι πολλά, οπότε τα αισθήματα που σχετίζονται με τη συνομωσία προετοιμάζουν ένα επικίνδυνο κλίμα για την εκδήλωση του ανοίκειου.

Η φράση Heimlichkeiten brauen, όταν ενταχθεί σε ένα σενάριο ή μία σκηνοθεσία παραπέμπει σε ένα πολύ βασικό αίσθημα, που έχουν διαπραγματευθεί πολλοί σε όλη την ιστορία της λογοτεχνίας. Στο αίσθημα του μοιραίου, όταν κάποιος ακολουθεί τον δρόμο των συνομωσιών και των δολοπλοκιών. Οι κατεξοχήν μορφές του μύθου που συμβόλιζαν αυτόν τον καθορισμό της μοίρας του πρωταγωνιστή, όταν ακολουθούσε το μονοπάτι των μηχανορραφιών, είναι οι γραίες του αρχαίου ελληνικού μύθου που εξελίχθηκαν στις μάγισσες του Σαίξπηρ στον Μάκβεθ.

Πριν εξελιχθεί η πλοκή του κάθε έργου, αυτές οι μορφές γνωρίζουν ποιά τροπή θα πάρει η μοίρα του πρωταγωνιστή, όταν διαλέξει να πάρει τον δρόμο των συνομωσιών. Οπότε, στη λογοτεχνία, η αίσθηση των συνομωσιών συνοδεύεται κι από την αίσθηση του μοιραίου, εξαιτίας του μονοπατιού που παίρνει όποιος συνωμοτεί. Στην εποχή που γράφεται αυτό το διήγημα, η μυθοπλασία των γραιών ή των μαγισσών είναι πολύ γνωστή, από τα παραμύθια μέχρι τη λογοτεχνία, αντιπροσωπεύοντας το αναπόδραστο της μοίρας του εκάστοτε πρωταγωνιστή, όταν ακολουθεί αυτό το δρόμο.

Η έννοια του μοιραίου μέσα από την αίσθηση συνομωσίας, στο διήγημα τονίζεται πολύ. Το θέμα της μορφής του πατέρα που το πρόσωπό του παραμορφώνεται και μοιάζει με αυτό το Ζάντμαν όταν ετοιμάζουν τα πειράματά τους πάνω από την εστία και των καλών και πράων χαρακτηριστικών του που επιστρέφουν στο πρόσωπό του τη μέρα της κηδείας του, καθορίζει μεγάλο κομμάτι των αισθημάτων του παιδιού Ναθαναήλ.

Το σημαντικό για τον πρωταγωνιστή, είναι ότι το πρόσωπο με το οποίο συνδέεται και λατρεύει, έχει δύο όψεις. Μία οικεία, που αντιπροσωπεύει την ασφάλεια και την πατρική μορφή και μία μοιραία. Μία όψη δηλαδή που είναι καταδικασμένη σε ένα μονοπάτι. Αν προσπαθήσει ο Ναθαναήλ, να σμίξει αυτές τις δύο όψεις για τη σωτηρία του πατέρα, έρχεται σε ένα μεγάλο συναισθηματικό αδιέξοδο. Το ίδιο το πρόσωπο που λατρεύει και προσπαθεί να σώσει, καταδικάζει λόγω της μοιραίας του όψης, κάθε του συναισθηματική προσπάθεια. Είναι σαν να μιλάμε για δύο «μάσκες» στο πρόσωπο του πατέρα. Μέσα σε αυτό το μοτίβο, για το ποιό πρόσωπο του πατέρα θα επικρατήσει, και θα αναδειχθεί, δημιουργείται ένα αίσθημα απελπισίας κι αγωνίας.

Ανάμεσα σε αυτές τις δύο όψεις γεννιούνται αναπαραστάσεις λατρείας και καταδίκης. Ως συνέπεια, η ίδια η φανταστική δραστηριότητα, του πρωταγωνιστή και του αναγνώστη, δημιουργεί ένα κενό ανάμεσα σε αυτές τις δύο όψεις, καθοριστικό για τη διαμόρφωση του αισθήματος του ανοίκειου[63].

Έτσι, η παρατήρηση του Φρόυντ για διάσπαση της πατρικής εικόνας σε δύο, δεν χρειάζεται να τοποθετείται αρχικά σε ζευγάρια προσώπων, αφού αρκεί να τοποθετηθεί στη διάσπαση της εικόνας ενός και μόνο προσώπου που αδυνατεί να συνθέσει ο Ναθαναήλ. Έχουμε λοιπόν, έναν δραματικό πυρήνα συγκίνησης στο έργο μέσα από την αδυναμία του Ναθαναήλ, να σώσει και τις δύο όψεις του πατέρα, άρα ολόκληρο τον πατέρα. Τα αισθήματα που παράγουν αυτήν την αδυναμία οδηγούν προς την μορφή του δαιμονικού Ζάντμαν.

Μία άλλη φράση, που αν εντοπιστεί μες το διήγημα, μπορεί να μας φέρει πολύ πιο κοντά στο αίσθημα απόγνωσης και απελπισίας που εντοπίζει ο Φρόυντ στο ανοίκειο[64], είναι το πώς λειτουργεί το αίσθημα της σπλαχνικότητας μέσα σε μία αναπαράσταση που έχει την έννοια του οικείου[65]. «Όσο άνετα και ελεύθερα, με

---

[63] Χόφμαν, Ε. Τ. Α., *Νυχτερινά*, σελ. : Θεούλη μου! Πόσο αλλιώτικος μου φάνηκε ο γέρος πατέρας μου όταν έσκυψε πάνω από τη φωτιά! Τα άδολα και ευγενικά χαρακτηριστικά του προσώπου του έμοιαζαν παραμορφωμένα από έναν φρικτό και σπασμωδικό πόνο που του έδινε μία άσχημη, αποκρουστική και σατανική όψη. Ήταν ολόιδιος ο Κοππέλιους!

[64] Φρόυντ, Ζ., το ανοίκειο, σελ. 41: Είναι πιθανό ότι ο παράγων επανάληψης του Ομοίου δεν θα τύχει καθολικής αποδοχής ως πηγή του ανοίκειου. Ωστόσο, οι παρατηρήσεις μου, μου δίνουν τη βεβαιότητα ότι, υπό συγκεκριμένες περιστάσεις και σε συνδυασμό με συγκεκριμένες εγωτικές συνθήκες, μπορεί πράγματι να προκαλέσει μία τέτοια αίσθηση, η οποία επιπλέον παραπέμπει στην απόγνωση που παρατηρείται ορισμένες περιπτώσεις στα όνειρα.

[65] Φρόυντ, Ζ., *το ανοίκειο*, σελ. 21.

συμπόνια και διάθεση συμπαράστασης στον φίλο που δυστυχεί, τόσο κρυφά, heimlich, με υπουλία και μοχθηρία στους άσπλαχνους αφέντες.»

Αυτό το συναίσθημα με αυτή την αντίθεση μεταξύ της εγκάρδιας φιλικότητας και της εκδίκησης απέναντι σε κάποιον άσπλαχνο, ο Χόφμαν το «τοποθετεί» σε ένα πρόσωπο. Η μορφή που σπλαχνίζεται τον μικρό Ναθαναήλ στο διήγημα, είναι ο πατέρας. Πιθανόν, ίσως γι' αυτό στη σκηνοθεσία του διηγήματος δεν ξαναεμφανίζεται η μητέρα. Γιατί το αίσθημα της σπλαχνικότητας του Ναθαναήλ, θα σχετιζόταν και με αυτήν κι έτσι θα έπαιρνε μεγάλο μέρος από την ισχύ των αισθημάτων έναντι στον πατέρα, που είναι το «μοιραίο» πρόσωπο του διηγήματος.

Στη σκηνή που τσακώνει ο Ζάντμαν τον μικρό Ναθαναήλ και είναι έτοιμος να του πετάξει κάρβουνα στα μάτια πάνω από τη φωτιά, ο πατέρας εκλιπαρεί για τη διάσωση του γιού του. Παρ' όλα αυτά, ο πατέρας δείχνει μαζί με το αίσθημα σπλαχνικότητας απέναντι στο γιο του, παράδοση στο έλεος του Ζάντμαν. Σηκώνει τα χέρια ψηλά στον Κοππέλιους, αποκαλώντας τον δάσκαλο. Το πρόσωπο που ο Ναθαναήλ λατρεύει και γι' αυτόν αγωνιά, που εκπροσωπεί την πατρική εστία και το αίσθημα θαλπωρής κι ασφάλειας, απ' την άλλη παραδίδεται κι εκλιπαρεί, χωρίς να μάχεται. Η ικεσία του μοιάζει σαν παράδοση. Αυτή η αντίθεση, το ότι δηλαδή μοιάζει να είναι αυτός που τον παραδίδει κι αυτός που εκλιπαρεί, παραπέμπει στη σκηνοθεσία του διπλού αισθήματος στο παράδειγμα του Φρόυντ: Με όση εγκαρδιότητα στους φίλους, με τόση αμεσότητα στους εχθρούς. Από τον πατέρα ξεκινούν και τα δύο αυτά συναισθήματα, καθώς εκλιπαρεί για τη ζωή του γιού του με σπλαχνικότητα, αλλά και τον παραδίδει γιατί αυτή η σπλαχνικότητα δεν μπορεί να βιωθεί από το παιδί, παρά μόνο ως παράδοση. Έτσι, οδηγεί σε απόγνωση τα αισθήματα του παιδιού, που θαυμάζει τον πατέρα.

Αυτή η απόγνωση μπορεί να οδηγεί στον ψυχαναγκασμό επανάληψης ενός συναισθηματικού συμπλέγματος που παρατηρεί ο Φρόυντ μεταξύ όμοιων ζευγών προσώπων. Γιατί στον πυρήνα του έργου, είναι η μάχη του Ναθαναήλ έναντι στον Ζάντμαν, είτε η φανταστική, είτε η πραγματική. Αυτή η μάχη όμως, όταν συνδυάζει δύο βασικά αισθήματα του μαχόμενου, τη σπλαχνικότητα και την παράδοση από τη μεριά του «αρχηγού» του, οδηγεί σε απόγνωση. Κι επειδή είναι αποφασισμένος ο Ναθαναήλ να μην σταματήσει τη μάχη μες το διήγημα, το αίσθημα της απόγνωσης

δείχνει να διατηρείται καθόλη τη διάρκεια του έργου μέσα του, όπως σε πολεμιστές που έχουν χάσει τον αρχηγό τους, αλλά εξακολουθούν να μάχονται. Οπότε, ήδη με αυτή την αντίφαση, της θέλησης να μάχεται αλλά και της απόγνωσης, δημιουργείται ένας έντονος δραματικός πυρήνας στο έργο, που καθορίζει τις συνειδητές επιλογές του πρωταγωνιστή, να επαναλαμβάνει αυτά τα δύο συναισθήματα ψυχαναγκαστικά σε κάθε περίσταση, συνεχίζοντας την εσωτερική του φανταστική μάχη.

Ο ψυχαναγκασμός επανάληψης που παρατηρεί ο Φρόυντ σε σχέση με τα αισθήματα του φόβου και τις επιθυμίας λειτουργεί περισσότερο στο ασυνείδητο και δεν φαίνεται να συνδέονται ακόμα αυτά τα δύο συναισθήματα μεταξύ τους, όπως κι ο ίδιος δηλώνει. Εδώ, φαίνεται να συμπληρώνεται στην ανάλυση των συναισθημάτων του πρωταγωνιστή, όχι μόνο η ψυχαναλυτική πλευρά τους, αλλά κι η πλευρά της ηθικής του, της στάσης του δηλαδή απέναντι σε ένα άλλο πρόσωπο. Ο ψυχαναγκασμός επανάληψης στο διήγημα, μπορεί να προέρχεται από την προσπάθειά του να σμίξει δύο διαφορετικά αισθήματα απέναντι σε ένα πρόσωπο, τα οποία δεν σμίγουν με κανέναν τρόπο. Αυτό θα δηλώσει κι ο Φρόυντ λίγο παρακάτω στο δοκίμιό του όταν μιλήσει για το αίσθημα λατρείας των νέων απέναντι στον πατέρα τους που μπορεί να οδηγήσει σε ιστορίες το ίδιο αν όχι περισσότερο τραγικές από την ιστορία του Χόφμαν[66].

Μέχρι στιγμής, στήνουμε με τα δραματικά στοιχεία, μία κατάσταση που μπορεί να μας καταδείξει από ποιά πορεία περνάει μέσα στο διήγημα η διαμόρφωση του αισθήματος του ανοίκειου στον Ναθαναήλ. Εδώ, θα χρειαστούμε τρεις βασικές παρατηρήσεις ακόμα, που προκύπτουν από την προσπάθεια εύρεσης των βασικών συμβόλων μες το διήγημα.

Όπως προείπαμε, ο Φρόυντ εκκινεί την ανίχνευση του αισθήματος του ανοίκειου στο διήγημα του Ζάντμαν από αισθήματα που σχετίζονται με το πρόσωπο του πατέρα. Στο διήγημα όμως, τα κυριότερα αισθήματα του πρωταγωνιστή προέρχονται από την πάλη του ενάντια στο πρόσωπο του Ζάντμαν. Η ταύτιση του αναγνώστη με τη μάχη του πρωταγωνιστή ξεκινάει με την απειλή της ζωής του

[66] Φρόυντ, Ζ., *το ανοίκειο*, σελ. 36: Όμως, το πόσο ισχύει η άποψη ότι η καθήλωση ενός εφήβου στον πατέρα, μέσω του συμπλέγματος ευνουχισμού, τον καθιστά ανίκανο να αγαπήσει μία γυναίκα, καταδεικνύεται από πολυάριθμες αναλύσεις, των οποίων το περιεχόμενο μεν είναι λιγότερο φανταστικό, αλλά όχι λιγότερο θλιβερό από ότι η ιστορία του φοιτητή Ναθαναήλ.

πατέρα του πρωταγωνιστή, καθώς είναι ένα αίσθημα τόσο δυνατό κι άμεσο, που εύκολα μπορεί να συμπαρασύρει έναν αναγνώστη και να το κάνει να ταυτιστεί.

Στη φανταστική αφήγηση της βάγιας, που τη σημασία αυτού του περιστατικού τονίζει κι ο Φρόυντ, ο Ζάντμαν, ως αυτός που απειλεί την οικία, έχει χαρακτηριστικά αρπακτικού πουλιού. Όταν ο Ναθαναήλ, τον πρωτοβλέπει στο γραφείο του πατέρα και περιγράφει τα χαρακτηριστικά του, πάλι περιγράφεται με χαρακτηριστικά αρπακτικού πουλιού. Με γατίσια μάτια, πυκνά έντονα γκρίζα φρύδια, μεγάλα αυτιά, γαμψή μύτη και κάτω χείλος που σχεδόν ακουμπάει σε αυτή. Ο Ζάντμαν επίσης, είναι ξένος στο σπίτι. Εισβάλει στην οικία. Στην τελευταία σκηνή του διηγήματος, ο Ζάντμαν περιγράφεται ως ένας γκριζωπός θάμνος που έρχεται κατά πάνω τους[67]. Αν σε αυτή την φανταστική περιγραφή προσθέσουμε την έννοια του ξένου που εισβάλει στην οικεία, παραπεμπόμαστε σε ένα είδος πουλιού, που εισβάλει στις φωλιές άλλων.

Ένα διάσημο νυχτοπούλι, που είναι ξενιστής, είναι ο κούκος. Αφήνει τα αυγά του σε άλλες φωλιές. Και πετάει ένα αυγό κάτω από τη φωλιά, ώστε ο γονιός που θα επιστρέψει, να έχει τον ίδιο αριθμό παιδιών όπως πριν. Η εικόνα του κούκου δεν φεύγει από το πρόσωπο του Ζάντμαν μέχρι το τέλος. Πάντοτε, η κύρια δράση του είναι να εισβάλλει σε μία ξένη εστία, να μάθει τις αδυναμίες του προσώπου, να το αφανίσει κι ύστερα να εξαφανιστεί.

Έτσι, όπως θα δούμε ήδη από την ανάλυση της πρώτης κύριας σκηνής στην ερμηνεία μας, αντί να αναζητήσουμε αισθήματα που σχετίζονται με την πατρότητα με τη βοήθεια όρων της ψυχανάλυσης, αρκεί να εξερευνήσουμε αισθήματα που γεννά στη φαντασία η ιδέα της «ξένης πατρότητας», όπως θα ονομάσουμε εδώ τα αισθήματα κινδύνου, εισβολής και οι φανταστικές αναπαραστάσεις που γεννιούνται από αυτά, όταν κάποιος ξένος εισβάλλει με κακό σκοπό στην οικειότητα, την ασφάλεια και την αγάπη που δημιουργεί η πατρική σχέση.

Άλλο ένα βασικό σύμβολο που σχετίζεται με την οπτική και διατρέχει όλη την αφήγηση χωρίς να εγκαταλείπεται στο διήγημα, είναι αυτό του κιαλιού. Ο

[67] Χόφμαν, Ε. Τ. Α., *Νυχτερινά*, σελ. 73: «Για δες εκείνο τον μικρό γκρίζο θάμνο. Παράξενο... μοιάζει να έρχεται ολοταχώς καταπάνω μας!»

γυρολόγος Κόππολα που επισκέπτεται στο δωμάτιό του τον φοιτητή Ναθαναήλ, του πουλάει κιάλια[68].

Το κιάλι παίζει καθοριστικό ρόλο στο να ερωτευτεί την Ολύμπια. Τα μάτια της επίσης, όπως θα δούμε παρακάτω, έχουν τη λειτουργία διπλού φακού, ώστε να φανερώνουν στη μέση μία ανάκλαση, μία σπίθα ζωής στο βλέμμα. Και το πιο σημαντικό, είναι ότι στην τελευταία σκηνή, κάτι που παραλείπει ο Φρόυντ στην περίληψή του, είναι η βασική μεταβολή για να επέλθει η τραγωδία. Η Κλάρα πάνω από τον πύργο περιγράφει τον Ζάντμαν που έρχεται γρήγορα προς το μέρος τους. Ο Ναθαναήλ βγάζει το κιάλι να δει ποιος πλησιάζει. Από την άλλη άκρη του κιαλιού, η Κλάρα βάζει το μάτι της, παίζοντας με τον Ναθαναήλ. Τότε εκδηλώνεται η παραφροσύνη του[69]. Σαν να κοίταξε η Κλάρα μέσα του, σαν να έγινε αυτός ένα τεράστιο κιάλι κι εξωτερικεύτηκαν οι αναπαραστάσεις του.

Θέλοντας να ακολουθήσουμε τη διαμόρφωση ενός αισθήματος στο διήγημα και παρατηρώντας ότι ένα αντικείμενο και οι χρήσεις ή οι μεταφορές του δεν σταματούν, χρειάζεται να προσπαθήσουμε να νοηματοδοτήσουμε, μέσα από τη δομή που μας προσφέρει, τις οπτικές του λειτουργίες σε σχέση με τις συναισθηματικές αναπαραστάσεις του πρωταγωνιστή, όταν βλέπει μέσα από αυτό.

Το τελευταίο στοιχείο εδώ, είναι αυτό του φωτός. Πώς φωτίζεται αυτό το διήγημα; Δηλαδή, τί συναισθήματα πηγάζουν κατά τη ανάγνωση, που συνδέονται με συγκεκριμένους τύπους φωτός;

Το φως που φωτίζει τις αναπαραστάσεις στο διήγημα, νοητικές και φυσικές, είναι αυτό της φωτιάς. Βλέποντας ο Ναθαναήλ τον καπνό της πίπας του πατέρα καθώς τους αφηγούνταν ιστορίες, ταξίδευε η φαντασία του. Η σκηνή στο γραφείο

---

[68]Χόφμαν, Ε. Τ. Α., *Νυχτερινά*, σελ. 52: Όμως, ο Κόππολα, δρασκέλισε το κατώφλι και, με το πλατύ του στόμα να συσπάται σε ένα απαίσιο χαμόγελο, τα γατίσια του μάτια να σπιθίζουν κάτω από τις μακριές γκρίζες βλεφαρίδες, είπε με βραχνή φωνή: « Όχι, όχι βαρόμετρα! Έχω κι έμορφ' ομμάτια για πούλημα! Έμορφ' ομμάτια!» « Που τα βρήκες τα μάτια ανισσόροπε; Μάτια! Για τι μάτια μιλάς;» αναφώνησε με φρίκη ο Ναθαναήλ. Μα την ίδια κιόλας στιγμή, ο Κόππολα έχωσε τα χέρια βαθιά στις φαρδιές του τσέπες του σακακιού, έβγαλε από μέσα κάθε λογής φασαμέν και ματογυάλια και τα αράδιασε στο τραπέζι.

[69] Χόφμαν, Ε. Τ. Α., *Νυχτερινά*, σελ. 73: Ο Ναθαναήλ ψηλάφισε ασυναίσθητα την πλαϊνή τσέπη του σακκακιού του κι έβγαλε το κανοκιάλι του Κόππολα. Μα ευθύς μόλις το έφερε στο πλάι, είδε την Κλάρα να τον παρατηρεί μέσα από το φακό. Μεμιάς ένιωσε το αίμα του να χτυπά στα μηνίγγια, και τις φλέβες του να τινάζονται 74 σπασμωδικά. Κάτωχρος από φρίκη, στύλωσε το βλέμμα του στην Κλάρα, όταν ξάφνου τα γουρλωμένα του μάτια φάνηκαν να πυρώνουν και να πετούν γλώσσες φωτιάς, ενώ ο ίδιος βάλθηκε να μουγκρίζει σαν κυνηγημένο αγρίμι και να πηδά ψηλά στον αέρα, καγχάζοντας σαν απαίσιος δαίμονας και κραυγάζοντας με καμπανιστή φωνή.

του πατέρα, όπου ο μικρός Ναθαναήλ κρυφοκοιτά, φωτίζεται από τη φωτιά της εστίας. Το ερωτικό ποίημα του Ναθαναήλ προς την Κλάρα με τον κυκλώνα της φωτιάς, που φαίνεται να γίνεται προφητικό για τη σχέση τους και το μέλλον του Ναθαναήλ[70]. Τα πολλά κεριά με τα οποία φωτίζεται η σάλα που πρωτοσυναντά την Ολύμπια. Και τέλος, η ίδια η φράση του Ναθαναήλ, όταν εκδηλώνονται οι κρίσεις του, που ξεκινούν με τα λόγια: « Γύρνα κύκλε της φωτιάς...»[71]. Κατά τη διάρκεια της ανάλυσης, όταν το φως μίας σκηνής προκύπτει από την φωτιά, θα μπορέσουμε να δούμε τί ζωντάνια ή τί χαρακτηριστικά αποδίδει στα αισθήματα η φωτιά ως ένα ιδιαίτερο είδος φωτός.

Προσπάθειά μας σε αυτό το κεφάλαιο, ήταν να εντάξουμε τη χρήση των λέξεων με ρίζα το heim-, που αναφέρει ο Φρόυντ, στη σκηνοθεσία του διηγήματος, ώστε να δημιουργηθεί ένα πεδίο εντοπισμού της πορείας που ακολουθεί το αίσθημα του ανοίκειου μες το διήγημα. Κάθε παράδειγμα προσπαθήσαμε να δούμε πώς ανάγεται στην οπτική του κεντρικού ήρωα, ώστε να έχουμε στην ερμηνεία μας, την ανασύσταση των αισθημάτων, όπου θα βασιστούν οι αναπαραστάσεις του.

Προσθέσαμε επίσης, δύο βασικούς άξονες αφήγησης που στηρίζουν τη νοηματοδότηση οπτικών και συναισθηματικών φαινομένων μες το διήγημα. Τέλος, είδαμε με ποιό φως φωτίζεται το διήγημα, ώστε να έχουμε κατά νου στην ερμηνεία μας, τί φανταστικές αναπαραστάσεις συνοδεύει αυτός ο φωτισμός.

Τώρα, μπορούμε να ξεκινήσουμε να χαράζουμε μία πορεία μέσα από τα τρία βασικά γεγονότα του διηγήματος για τη διαμόρφωση του αισθήματος του ανοίκειου.

Δεύτερο μέρος

Μέσα σε αυτή τη διάσταση μεταξύ αισθήματος και αίσθησης, ποιές παραστάσεις διαμορφώνει ο χαρακτήρας από τα ερεθίσματα που προσλαμβάνει, ώστε να οδηγηθεί σταδιακά να αποδώσει μία σύνθεση μέσω της ευαίσθητης

[70] Χόφμαν, Ε. Τ. Α., *Νυχτερινά*, σελ. 46: ενώ ο Κοππέλιους τον αρπάζει και τον ρίχνει σε έναν πύρινο κύκλο που στροβιλίζεται σαν σίφουνας και τον παρασέρνει στη δίνη του, σφυρίζοντας και μουγκρίζοντας μανιασμένα, σαν ένας τυφώνας που μαστιγώνει με λύσσα τα αφρισμένα κύματα της θάλασσας, ώσπου εκείνα ορθώνονται σαν μαύροι γίγαντες με λευκή κόμη, παλεύοντας απεγνωσμένα.

[71] Χόφμαν, Ε. Τ. Α., *Νυχτερινά,* σελ. 68: «Πύρινε κύκλε, πύρινε κύκλε, στριφογύρνα πύρινε κύκλε!...»

αντιληπτικότητάς του στα αισθήματά του, καθοριστική για τη διαμόρφωση του αισθήματος του ανοίκειου; Η ευαίσθητη αντιληπτικότητα που τονίζει ο Φρόυντ κι ο Χόφμαν μας οδηγούν σαν αναγνώστες να δώσουμε βάση στις λεπτές περιγραφές, στο πώς επεξεργάζεται ο χαρακτήρας τις παραστάσεις του και πώς αυτές συνδέονται με τις εξωτερικές του αντιδράσεις και τα αισθήματά του.

1η σκηνή:

Οι φανταστικές παραστάσεις του Ναθαναήλ ταυτοποιούνται μέσω της μαρτυρίας ενός γεγονότος.

Η πρώτη βασική σκηνή του διηγήματος, είναι το κρυφάκουσμα του μικρού Ναθαναήλ στο γραφείο του πατέρα του, όταν για πρώτη φορά συναντά τον Ζάντμαν. Εδώ, θα χρειαστεί να προσθέτουμε ερεθίσματα από προηγούμενες σκηνές, για να δούμε μέσα από ποιά κύρια συναισθήματα μπορεί να περνάει ο πρωταγωνιστής σε αυτή τη σκηνή και πώς, με βάση τα προηγούμενα αισθήματα, αυτά συνθέτονται.

Ένα πρώτο βασικό στοιχείο, που πρέπει να προσέξουμε, είναι η σχέση των συναισθημάτων του Ναθαναήλ με τη φαντασία του. Αυτή φαίνεται όταν ο πατέρας καλούσε την οικογένεια το βράδυ στο τζάκι και τους διηγούνταν ιστορίες, καπνίζοντας την πίπα του. Όποτε αυτή έσβηνε, ο Ναθαναήλ, με ιδιαίτερη χαρά την άναβε με ένα χαρτάκι από το τζάκι. Τα αισθήματα του Ναθαναήλ για τον πατέρα του συνδέονται με την λειτουργία της φαντασίας του μέσα από τις στιγμές των αφηγήσεων του πατέρα. Δύο στοιχεία είναι εδώ βασικά: η εστία, και η φαντασία που και τα δύο συνδέονται με τη φωτιά, το τζάκι και την πίπα του πατέρα[72].

Όπως σημειώνει κι ο Φρόυντ καταλυτική επίδραση στη δημιουργία του φόβου του παιδιού παίζει η αφήγηση της βάγιας: Ο κακός Ζάντμαν, έρχεται τη νύχτα στα κρεβάτια των παιδιών, ρίχνει χούφτες άμμο στα μάτια τους, μέχρι αυτά να πεταχτούν ματωμένα έξω από τις κόγχες. Ύστερα, τα βάζει σε ένα σακί και τα

[72]Χόφμαν, Ε. Τ. Α., *Νυχτερινά*, σελ. 17: Ο πατέρας κάπνιζε την πίπα του κι έπινε ένα μεγάλο ποτήρι μπύρα, ενώ συχνά μας αφηγούνταν κάθε λογής θαυμαστές ιστορίες. Συνεπαρμένος μάλιστα από τα ίδια του τα λόγια, ξεχνιόταν και άφηνε κάθε τόσο την πίπα του να σβήσει. Θυμάμαι με πόση χαρά έπαιρνα τότε ένα αναμμένο χαρτί και άπλωνα το χέρι μου για να του την ανάψω.

πάει στην ράχη του φεγγαριού, στη φωλιά των μικρών του με τα γαμψά τους ράμφη, όπου τα ταΐζει με αυτά[73].

Τί εικόνες μπορεί να παράγει στη φαντασία του παιδιού αυτή η αφήγηση σε σχέση με το πρόσωπο του Ζάντμαν; Ένα πρώτο στοιχείο που παρατηρούμε, είναι ότι με την άμμο σβήνουμε τη φωτιά. Άρα, ο κίνδυνος να σβήσει η φωτιά, η οποία συνδέεται με τη φαντασία του παιδιού και με τα συναισθήματά του για τον πατέρα, μπορεί να συνεπάγεται κίνδυνο σε σχέση με το να μη διακρίνει στη φαντασία του τα αισθήματά του για τον πατέρα.

Αυτό είναι το οικείο περιεχόμενο της όρασής του, καθώς, όπως ο ίδιος ο Ναθαναήλ περιγράφει, αυτές είναι στιγμές που ήταν ήρεμος κι ανέμελος. Ο κίνδυνος να εξάγει τα μάτια ο Ζάντμαν μπορεί να λειτουργεί στη φαντασία σαν μία θυσία του περιεχόμενου των ματιών του. Τα μικρά παιδιά του Ζάντμαν «τρώνε» τη λατρεία του παιδιού για τον πατέρα. Αυτό μοιάζει σαν θυσία του περιεχόμενου της δικής του σχέσης που έχει διαμορφωθεί με τον πατέρα.

Τα μικρά του Ζάντμαν έχουν ακόμα τα μάτια κλειστά. Το τάϊσμά τους από τον γονιό, παραπέμπει πριν την όραση, στην πρωταρχική ορμή κάθε νεογνού: την ζωτική του ανάγκη για τροφή. Ο Ζάντμαν ως πατέρας εδώ, ικανοποιεί με τον πιο ωμό τρόπο την ορμή τους για φαΐ. Ο Ναθαναήλ βλέπει ωμά μία μορφή της πατρότητας.

Οπότε, αυτό το τάισμα, μαζί με το κύριο αίσθημά του για την πατρότητα, που είναι η λατρεία, παραπέμπει σε μία μορφή θυσίας. Επίσης, αυτό το τάισμα είναι ένα πιο πρωτόλειο δέσιμο με τη μορφή του γονιού.

Αυτή η παράσταση στη φαντασία γεννά μία πολύ περίεργη αίσθηση, από την ορμή των νεογνών να τραφούν και το αίσθημα της πατρότητας: γεννά μία αίσθησης σπλαχνικότητας[74]. Ο πατέρας προσφέρει κάτι στα νεογνά που τον έχουν

---

[73] Χόφμαν, Ε. Τ. Α., *Νυχτερινά*, σελ. 18: Ήμουν τόσο περίεργος να μάθω περισσότερα για τον Ζάντμαν και για τη σχέση του με εμάς τα παιδιά, ώστε στο τέλος δεν κρατήθηκα και ρώτησα την ηλικιωμένη γυναίκα που φρόντιζε τη μικρότερη αδερφή μου τι άνθρωπος τέλος πάντων ήταν αυτός ο Ζάντμαν. « Αχ, μικρέ μου Ναθαναήλ», αποκρίθηκε εκείνη, «στ' αλήθεια, δεν ξέρεις;» Είναι ένας παλιάνθρωπος που γλιστρά στα κρεβάτια των παιδιών όταν εκείνα δεν λένε να πάνε για ύπνο και τους ρίχνει με τις χούφτες άμμο στα μάτια, ώσπου να ματώσουν και να πεταχτούν απ' τις κόγχες. Ύστερα, τα ρίχνει στο σακί του και τα πηγαίνει στη ράχη του μισοφέγγαρου για να τα δώσει τροφή στα μικρά του, που κουρνιάζουν εκεί ψηλά στη φωλιά τους και, με το ράμφος τους, γαμψό σαν της κουκουβάγιας, τσιμπούν τα μάτια των άτακτων παιδιών».

[74] Φρόυντ, Ζ., *το ανοίκειο*, σελ. 16: Ο Γιεντς παρέμεινε σε γενικές γραμμές σ' αυτή τη σχέση του ανοίκειου με το καινοφανές, το μη οικείο. Πιστεύει ότι η θεμελιώδης προϋπόθεση για τη γέννηση

πλήρη ανάγκη. Είναι στο έλεός του. Έτσι δημιουργείται μία αβεβαιότητα, φρίκης και σπλαχνικότητας σε μία παράσταση οπτική, που δεν ξέρεις ποιό αίσθημα να επιλέξεις, καθώς και τα δύο εκφράζονται μέσα σε αυτή.

Το τάισμα εδώ, γεννά ένα αίσθημα που ο Ναθαναήλ δεν ξέρει μέχρι στιγμής αν το είχε. Της σπλαχνικότητας απέναντι σε ένα άλλο νεογνό, αλλά με τη μορφή της θυσίας. Θυσιάζω κάτι δικό μου σε ένα ξένο έλεος: Το έλεος του γονιού απέναντι στα παιδιά. Ο Ναθαναήλ δεν μπορεί να συνδέσει αυτές τις δύο αφηγήσεις στο λογικό του. Γιατί από τη μία απειλείται, αλλά από την άλλη έχει αισθήματα πολύ έντονα απέναντι στην πατρότητα. Έχει δύο εικόνες μέσα σε μία αφήγηση.

Εδώ, υπάρχει και μία τρίτη, μία πιο επικίνδυνη εικόνα που γεννιέται στην φαντασία, γιατί είναι κι αυτός παιδί. Αυτή η εικόνα γεννιέται απέναντι σε μία οπτική παράσταση που η πατρότητα, καθώς μιλάμε για την ορμή του ταΐσματος, δεν διακρίνεται ακόμα ως πρόσωπο. Αυτή την επικίνδυνη εικόνα γνωρίζει ότι δεν πρέπει να τη δει «κατάματα» μες τη φαντασία του, γιατί τότε μπορεί να απειλείται η ίδια η ασφάλειά του: αυτή που ο άλλος πατέρας, τον πετάει έξω από τη φωλιά, όπως ο κούκος τα άλλα νεογνά στη φωλιά που θέλει να αντικαταστήσει. Ο Ζάντμαν ήδη στην αφήγηση της βάγιας περιγράφεται με χαρακτηριστικά και συμπεριφορά κούκου. Είναι μία εν δυνάμει απειλή για τα παιδιά, καθώς κινδυνεύουν στη φαντασία τους να δουν τον εαυτό τους σαν παιδιά να πεταχτούν έξω από τη φωλιά τους, έξω από την εστία του πατέρα τους.

Σε αυτό το σημείο, μπορούμε να δούμε μία βασική έννοια του Φρόυντ, όταν βλέπει την αισθητική ως μία θεωρία για να μελετηθούν όχι μόνο ωραία συναισθήματα αλλά και δυσάρεστα που απωθούμε. Στον ορισμό του Σέλλινγκ, η έννοια της απώθησης είναι κεντρική για να διαμορφωθεί το αίσθημα του ανοίκειου. Για να ερμηνεύσουμε όμως ένα διήγημα, δεν μπορούμε να προϋποθέσουμε ψυχαναλυτικές δομές σε ένα πρόσωπο, όπως αυτή της ψυχολογικής απώθησης, αν αυτές οι συναισθηματικές μας αντιδράσεις δεν ενεργοποιούνται τουλάχιστον από κάποιο ερέθισμα στο διήγημα. Έτσι, θα χρειαστεί να αναζητήσουμε μες το διήγημα

αυτής της αίσθησης του ανοίκειου και φρικώδους είναι η αβεβαιότητα στο επίπεδο της λογικής. Πιστεύει ότι ανοίκειο και αλλόκοτο, φρικιαστικό, είναι πάντα κάτι εντός του οποίου δεν αναγνωρίζει κανείς τον εαυτό του.

από πού προέρχεται αυτή η τόσο βασική για τον Φρόυντ έννοια, που είναι η απώθηση.

Στο διήγημα, δεν αισθανόμαστε ότι ο Ναθαναήλ απωθεί κάτι: συνέχεια θυμάται την σκηνή των παιδικών του χρόνων και επιδιώκει να αναμετρηθεί με τον Ζάντμαν. Πού βρίσκεται λοιπόν η απώθησή του; Όταν ο Ζάντμαν, ήδη στην πρώτη, καταλυτική για τη φαντασία του παιδιού, αναπαράσταση, αποκτά τα χαρακτηριστικά κούκου και αυτά φαίνεται να τα φέρει στο διήγημα, μπορούμε να εντοπίσουμε ποιό είναι το βασικό μοτίβο της συμπεριφοράς του κούκου. Κι αυτό δεν είναι άλλο από ένα μοτίβο απώθησης: απωθεί τα παιδία του και κύριος στόχος και κίνδυνος είναι να απωθήσει τα παιδιά των άλλων από τις φωλιές τους, για να τα αντικαταστήσει με τα δικά του.

Εδώ, αν συνδυάσουμε τα αισθήματα από την προηγούμενη παράσταση στη φαντασία του Ναθαναήλ από την αφήγηση της βάγιας, ενυπάρχει ένας διπλός φανταστικός κίνδυνος. Αυτός του να τον αντικαταστήσει ο Ζάντμαν με ένα από τα νεογνά του κι αυτός του να σβήσει τα αισθήματά του για τον πατέρα του. Κι αυτό το συναίσθημα, από ότι φαίνεται, δεν υπάρχει αρχικά στον ίδιο τον Ναθαναήλ, αλλά στην απόδοση της μορφής του Ζάντμαν ως κούκου.

Εδώ, μέσα σε αυτές τις φανταστικές αναπαραστάσεις του Ναθαναήλ, ξεκινάει η πλοκή απέναντι στο πρόσωπο του Ζάντμαν. Γιατί, από τη μία ο Ναθαναήλ θέλει να σώσει τα αισθήματά του για την πατρότητα, αλλά από την άλλη διατηρεί και μία παράσταση της, αυτή του ωμού ταΐσματος και της θυσίας.

Ανάμεσα από την πραγματική μαρτυρία για το ποιος είναι ο Ζάντμαν, όταν κρυφακούει στο γραφείο του πατέρα του και την φανταστική, μέσα από την αφήγηση της βάγιας, υπάρχει μία ακόμα: το μάτι έχει ένα τυφλό σημείο, ένα σημείο που δεν βλέπει τον εαυτό του, όπως είδαμε στο πρώτο μέρος της εργασίας. Δεν βλέπει τον εαυτό του, άρα δεν μπορεί να συνδέσει μία εικόνα του εαυτού του με τη φανταστική του μαρτυρία. Σε αυτό το σημείο, μας ενδιαφέρει να δούμε, ότι επειδή μία φανταστική παράσταση μπορεί να μην συνδέεται με μία εικόνα του εαυτού, μπορεί το παιδί να μην έχει αίσθηση του εαυτού του μέσα σε αυτή την παράσταση.

Μέχρι στιγμής, προετοιμάζουμε κάποιες βασικές για τη σχέση του παιδιού συναισθηματικές συνθήκες με τον πατέρα του και τον Ζάντμαν, μέσα από μερικές αναπαραστάσεις, πριν περάσουμε στην πρώτη βασική σκηνή.

Ο Χόφμαν, μετά την αφήγηση της βάγιας, περιγράφει τον Ναθαναήλ να μεγαλώνει και να ξεχνάει το παραμύθι της. Όταν φτάσει η στιγμή να ανακαλύψει τον δικηγόρο Κοππέλιους, έχει άλλη θέση μαρτυρίας από αυτήν του παραμυθιού της βάγιας και της φαντασίας που εξάπτεται μέσω μίας αφήγησης[75].

Με το κρυφοκοίταγμα μπαίνει σε μία υποκειμενική μαρτυρία. Τα στοιχεία που βλέπει σε αυτή την εικόνα, είναι συγκροτητικά για την απόδειξη ότι ισχύουν οι φανταστικές αφηγήσεις που έχει πλάσσει τόσο καιρό. Εδώ, δεν εξάπτεται μόνο η φαντασία, αλλά και συναισθήματα που συνδέονται με την πραγματικότητα, καθώς θεωρεί, ότι με αυτές τις εικόνες έχει πλέον αποδείξεις του τί συμβαίνει στην πραγματικότητα.

Μέσα στις στιγμές αυτής της αφήγησης, ακολουθείται μία πολύ ακριβής και συγκεκριμένη σύνθεση από τον συγγραφέα. Θα προσπαθήσουμε να αναδείξουμε ποιές αναπαραστάσεις και ποιά συναισθήματα προκύπτουν μέσα από αυτές τις στιγμές της περιγραφής της υποκειμενικής μαρτυρίας του Ναθαναήλ.

Αρχικά, ενώ ο Ναθαναήλ κρυφοκοιτάει, το στοιχείο όπου εστιάζει η όρασή του απευθείας, είναι το πρόσωπο του Ζάντμαν. Τότε ταυτίζεται ο Κοππέλιους, ο δύστροπος κι αποκρουστικός δικηγόρος που επισκεπτόταν το σπίτι τους, με τον Ζάντμαν. Τότε του αποδίδονται αυτές οι όψεις του φανταστικού και τα αισθήματα που είχε προετοιμάσει τόσο καιρό μέσα του το παιδί. Το πρόσωπο του δικηγόρου Κοππέλιους λειτουργεί σαν μία μάσκα που αναποδογυρίζει. Η εικόνα του, δεν είναι παρά αφορμή για να του αποδοθούν στο εσωτερικό του, δηλαδή στην προσωπικότητά του, όλες αυτές οι φαντασιακές όψεις και ιδιότητες.

Πίσω από τη μάσκα όμως, δεν υπάρχουν πραγματικές διαστάσεις. Γιατί αυτό το αναποδογύρισμα της εικόνας συνδυάζει δύο οπτικά χαρακτηριστικά. Τον ίδιο τον προοπτικό τρόπο αντίληψης της όρασης, δηλαδή την εστίαση των φανταστικών παραστάσεων στο πρόσωπο του Κοππέλιους, το οποίο όμως περιγράφεται με κεπλεριανά χαρακτηριστικά: φως, σκιά, όγκο, υφή, λεπτομέρειες, εντύπωση, κίνηση.

---

[75] Χόφμαν, Ε. Τ. Α., *Νυχτερινά*, σελ. 19: Με τα χρόνια έπεισα τον εαυτό μου ότι όσα μου είχε αφηγηθεί η γριά βάγια για τον Ζάντμαν και τη φωλιά των παιδιών του στο φεγγάρι ήταν μάλλον παραμύθια. Παρ' όλα αυτά ο Ζάντμαν παρέμεινε για μένα ένας απαίσιος εφιάλτης.

Η εστίαση όμως, ενός προοπτικού τρόπου θέασης πάνω σε μία εικόνα με κεπλεριανά χαρακτηριστικά, δημιουργεί το φαινόμενο του στερεοσκοπίου. Αφού το φαντασιακό εσωτερικό που ταυτοποιεί ο Ναθαναήλ στον Κοππέλιους δεν έχει διαστάσεις, αλλά προσπαθεί να δώσει προοπτική σε κεπλεριανά χαρακτηριστικά εικόνας, δημιουργείται η ψευδαίσθηση των διαστάσεων, όπως στον στερεοσκοπικό φακό. Το κάθε μάτι μας στο στερεοσκόπιο βλέπει την ίδια εικόνα, αλλά με ελαφριά απόκλιση, με αποτέλεσμα ο εγκέφαλος να συνδυάζει τις δύο εικόνες σε μία, με την ψευδαίσθηση ότι οι μορφές ξεκολλούν από την εικόνα κι έχουν βάθος[76].

Οπότε, δεν θα διστάζαμε να πούμε ότι δημιουργείται μία στερεοσκοπική εικόνα, μπροστά από τον πραγματικό άλλο, που είναι έξω εκεί στον φυσικό χώρο. Έτσι, ο άλλος, πίσω από αυτή τη μάσκα, μπορεί, αν το καταλάβει ότι του αποδίδουμε αυτή τη μάσκα, να νιώσει απόλυτα ελεύθερος να δρα και να παίζει με τις εντυπώσεις μας, γιατί δεν συλλαμβάνεται στη νόησή μας από εμάς: Ότι και να κάνει, θα αποδίδεται στη μάσκα του. Του αποδίδεται μία μορφή παντοδυναμίας, αφού είναι ικανός, ότι κι αν κάνει, να αποδοθεί στη μάσκα του, η οποία δεν έχει πραγματικές διαστάσεις, παρά μόνο φαντασιακές.

Το παιδί εξακολουθεί όμως να μην συλλαμβάνει σε αυτή την ταυτοποίηση του προσώπου του Κοππέλιους με τον φανταστικό Ζάντμαν την φαντασιακή εικόνα του ταΐσματος. Γιατί ενώ τον ταυτοποίησε με χαρακτηριστικά κούκου, δεν είδε τη δράση του. Άρα, θα μπορούσαμε να πούμε, ότι πίσω από αυτή την στερεοσκοπική εικόνα που δημιουργείται τώρα για τον Ζάντμαν, υπάρχουν και οι φανταστικές ιδιότητες της ορμής του Ζάντμαν από την αφήγηση της βάγιας, αλλά δεν βλέπονται. Παραμένουν λοιπόν, μία μεγάλη απειλή που λειτουργεί μόνο σαν προαίσθηση σε σχέση με την παράσταση που βλέπει τώρα.

Ακριβώς όπως το νερό στο παράδειγμα του Γκούτσκοφ. Αντίστοιχα εδώ, η ορμή του ταΐσματος και το άφημα στο πλήρες έλεος του πατέρα μπορεί να θεωρηθεί το κρυμμένο νερό από την επιφάνεια στο παράδειγμα του Γκούτσκοφ:

---

[76] Jay, M., *Downcast eyes*, p. 7: Although the optical mechanism of vision has been well understood since the time of Kepler, who established the laws of refraction governing the transmission of light rays through the cornea, viscous humors, and lenses of the eyeball onto the retinal wall at its rear, the precise manner of its translation into meaningful images in the mind remains somewhat clouded. The image received is reversed and inverted, but the physiological cum psychological processes which "read" it correctly are still incompletely known. The binocular or stereoscopic integration of data from the two eyes into one image with apparent three-dimensional depth is also not yet fully understood.

Παρ’ όλο που υπάρχει και αισθανόμαστε την παρουσία του, δεν είναι ορατό. Και, ίσως σε αυτό το σκοτάδι που παραμένει, ταυτίζεται στον νου του Ναθαναήλ, με το τυφλό σημείο του ματιού του, όπου κανονικά δεν έχουμε αναπαραστάσεις.

Ακριβώς λοιπόν, επειδή μέσω της ταυτοποίησης τα δύο οπτικά μοντέλα συνδέθηκαν, έστω κι αν δημιουργήθηκε στερεοσκοπική εικόνα, στην συνείδησή μας, η φαντασιακή εικόνα του ταΐσματος και της απώθησης, βρίσκει μόνο μία θέση για να τοποθετηθεί συνειδητά αναπαραστασιακά: το τυφλό σημείο του ματιού. Καθώς είναι το μόνο σημείο σε αυτή την ταύτιση των αναπαραστάσεων που παραμένει «μαύρο». Κι ίσως εκεί συμπληρώνεται από τη φαντασία. Ή, ακόμα καλύτερα, εκεί, σαν παρατηρητές, ακριβώς επειδή είναι «μαύρο», δηλαδή δεν έχει εικόνα, τοποθετούμε μία φαντασία που δεν έχει εικόνα, αν μέρος αυτής της φαντασίας απομένει με μεγάλη βεβαιότητα να ταυτοποιηθεί. Άρα, αυτό το σημείο επενδύεται από μία φαντασία που δεν έχει οπτικοποιηθεί. Κι αυτή είναι στερεοσκοπική. Έτσι, δίνει την οπτική εντύπωση, καθώς η στερεοσκοπική όραση δίνει ταυτόχρονα την εντύπωση βάθους κι όγκου, σαν να υπάρχει κάτι και μέσα και έξω από αυτή την εικόνα που ταυτοποιούμε.

Εδώ, αξίζει να σημειώσουμε, ότι ο πραγματικός Ζάντμαν στο διήγημα αποδίδεται. Περιγράφεται μόνο με Κεπλεριανά χαρακτηριστικά, σαν να είμαστε παρόντες στη σκηνή, και ποτέ με προοπτικά. Ο συγγραφέας αποφεύγει έτσι την παγίδα να του αποδώσουμε κι άλλες ιδιότητες μέσω του φαντασιακού μας, τις οποίες μπορούμε να προβάλουμε πάνω του προοπτικά και να δημιουργήσουμε πάλι το οπτικό φαινόμενο του στερεοσκοπίου.

Αφού ο Ναθαναήλ μαρτυρήσει το πρόσωπο του Ζάντμαν, ακολουθεί μία πολύ ενδιαφέρουσα εικόνα, για τη διαμόρφωση των συναισθημάτων του παιδιού. Βλέπει το πρόσωπο του πατέρα του πολύ κοντά στη φωτιά της εστίας, παραμορφωμένο, σχεδόν όμοιο με του Ζάντμαν, εκτός από το βλέμμα του, που θυμίζει οίκτο. Η έκφρασή του μας παραπέμπει να σχηματίσουμε την εικόνα του προσώπου του και την έκφραση των ματιών του σαν να τον βλέπουμε κι εμείς από κοντά. Όπως να φανταστούμε ότι κι ο Ναθαναήλ τον βλέπει κοντά του.

Σε αυτή την οπτική εγγύτητα πραγματοποιείται μία πολύ ενδιαφέρουσα συναισθηματική λειτουργία. Όταν ένα πρόσωπο είναι τόσο κοντά, λαμβάνουμε τη συναισθηματική επιρροή που μας ασκεί σχεδόν χωρίς μεσολάβηση από άλλα

ερεθίσματα. Η απόσταση δημιουργεί ήδη έναν περιθώριο κρίσης, μέσα από αντικειμενικά εξωτερικά στοιχεία που υπάρχουν στην οπτική παράσταση. Ο Ναθαναήλ βλέπει την απόγνωση του πατέρα του και τη θλίψη του[77]. Γύρω από τον πατέρα περιγράφονται μορφές να βγαίνουν από τις φλόγες χωρίς μάτια.

Έτσι, ο γιος έχει πέσει προς μία εντύπωση γύρω από το πρόσωπο του πατέρα. Απ' την άλλη, οι παραστάσεις που έχουν προκληθεί από την φανταστική παράσταση του ταΐσματος των νεογνών με τα κλειστά τους μάτια από τον Ζάντμαν, εξακολουθούν και λειτουργούν ως κίνδυνος στο τυφλό σημείο του ματιού. Το ένα σκοτάδι, των ματιών του πατέρα, καθώς ανήκει στο ίδιο σύνολο εντυπώσεων και εικόνων από τα ίδια γεγονότα, ταυτίζεται για τον μικρό Ναθαναήλ, μέσω της φαντασίας του, με το σκοτάδι όπου τοποθετείται η μη οπτικοποιημένη φαντασία του Ζάντμαν ως κούκου που ταΐζει τα νεογνά του.

Στην μη οπτικοποιημένη φαντασία του Ζάντμαν ως κούκου που ταΐζει τα νεογνά του υπάρχει η βασική πράξη του ταΐσματος. Στη λειτουργία των ματιών του πατέρα, όπου το παιδί πέφτει μέσα σε αυτή του την εντύπωση και στην πρώτη του σχέση με τον πατέρα γύρω από το τζάκι, όπου τα μάτια του παιδιού γεμίζουν με φαντασία υπάρχει πάλι ένα είδος ταΐσματος: αυτό του γεμίσματος με συναίσθημα και φαντασία. Κι επειδή εκεί δεν υπάρχει οπτική συνείδηση εαυτού, ίσως το τάισμά με το γέμισμα των ματιών, να έρχεται πολύ κοντά, οξύνοντας στο ασυνείδητο τον κίνδυνο, καθώς η απειλή με την οικειότητα έρχονται πολύ κοντά.

Η επόμενη φράση που ακούει ο Ναθαναήλ πίσω από την κουρτίνα είναι από τον Κοππέλιους που φωνάζει στον πατέρα: «Μάτια, δως μου κι άλλα μάτια», εννοώντας κάρβουνα για να ταΐσει τη φωτιά. Ποιές παραστάσεις δημιουργούνται πριν δει ο Ναθαναήλ ότι ο Κοππέλιους εννοεί κάρβουνα; Ο μικρός Ναθαναήλ είναι ακόμα σε μία θέση, όπου συμμετέχει με τη φαντασία του, ενώ κρυφακούει. Ήδη το

[77] Jay, M., *Downcast eyes*, p. 31: Residues of such reciprocity in the notion of theory may well in fact have persisted until the late Middle Ages, when belief in extramission was finally laid to rest. From this beginning-which led in a different direction from the more spectatorial tradition stressed by Jonas-arose an especially important strain in the tradition of speculation, which was to be a particular target of the antivisual discourse in twentieth-century France. That strain we might call the argument for specular sameness. The Latin speculatio along with contemplatio, the translation of theoria-contained within it the same root as speculum and specular, which designate mirroring.35 Rather than implying the distance between subject and object, the specular tradition in this sense tended to collapse them.

τάισμα, παραπέμπει στην πρώτη ορμή του παιδιού, να ταϊστεί από τον γονιό, όπως το αναπαρέστησε ο Ναθαναήλ στη φανταστική αφήγηση της βάγιας.

Οπότε, βλέπει δύο πατρότητες εδώ: του πατέρα του και του Ζάντμαν. Και τις βλέπει εδώ να αντιπαρατίθενται. Στην φαντασία του αυτό μπορεί να πάρει μία μορφή αναμέτρησης. Κι οι δύο αναμετρούνται στο επίπεδο της ορμής του ταΐσματος, δηλαδή σε ένα προγενέστερο επίπεδο σχέσης γονέα – παιδιού από αυτό της όρασης, γιατί με τη φράση αυτή, ο Ζάντμαν υπονοεί ότι και οι δύο ταΐζουν.

Τα μάτια στη φράση του Κοππέλιους παραπέμπουν τη φαντασία σε θέαμα. Τα πολλά μάτια κοιτούν. Η φράση «κι άλλα μάτια», για να διατηρηθεί η φωτιά, παραπέμπει στην ιδέα της καύσης. Το παιδί έχει τώρα στη φαντασία του αναπαραστάσεις της δικής του πατρότητας έναντι στις αναπαραστάσεις της ξένης πατρότητας, που αντιπροσωπεύει ο Ζάντμαν, σε ένα πεδίο, αυτό της φωτιάς, όπου ζητούν να ταϊστούν, να τροφοδοτηθούν δηλαδή με καύση.

Ποιό είναι αυτό το πεδίο όπου δύο μορφές που αντιπαρατίθενται τροφοδοτούνται με καύση; Το πεδίο της αναμέτρησης: κι οι δύο αντίπαλοι, όπου πριν την έναρξη της αναμέτρησης προσπαθούν να αυξήσουν και να συγκρατήσουν την ενέργειά τους πριν αυτή ξεσπάσει, να δημιουργήσουν δηλαδή, μεγαλύτερη πίεση, περισσότερο ατμό πριν την εκδήλωση της ενέργειας της φωτιάς.

Η ιδέα της δύναμης σε μία αναμέτρηση πάει στα μέλη του σώματος. Τα μάτια, όπως μπερδεύονται εδώ, παραπέμπουν και στα κάρβουνα. Άρα, οι μορφές χωρίς μάτια, που βλέπει ο μικρός Ναθαναήλ πρωτύτερα, γύρω από το πρόσωπο του πατέρα, παραπέμπουν σε μορφές χωρίς καύση, χωρίς δύναμη να αντιπαρατεθούν σε αυτή την αντιπαλότητα.

Σε αυτό το σημείο, μπορούμε να εισάγουμε την ψυχαναλυτική έννοια του Φρόυντ, περί άγχος ευνουχισμού, που συνδέει με τον φόβο απώλειας των ματιών. Πριν προβούμε σε μία ψυχαναλυτική εξήγηση, καλό είναι να δούμε τί δυναμική φαίνεται να περιγράφει μία τέτοια σύνδεση: Γιατί για πρώτη φορά στο διήγημα, δημιουργείται η αναπαράσταση της καύσης, μαζί με αυτή της αναμέτρησης, παραπέμποντας τη φαντασία στην καύση που συντελείται στα μέλη του σώματος πριν την αναμέτρηση σε μία μάχη. Κι εδώ, βρίσκουμε ένα άλλο μέλος, πέραν του φαλού στην ψυχανάλυση. Η έννοια του μέλους γενικότερα, στην αναπαράσταση της

φαντασίας του μικρού Ναθαναήλ, που συνδέεται με την έννοια της σωματικής δύναμης.

Με αυτή το παιδί «κατεβαίνει» με το φαντασιακό του σε ένα επίπεδο αναμέτρησης των πατροτήτων, σχετιζόμενο με το τάισμα. Καθώς κάτι χρειάζεται τροφή, εδώ καύση, για να έχει δύναμη. Εκεί, τα συναισθήματα είναι πιο ωμά, γιατί αυτό το επίπεδο παραστάσεων συνδέεται με την ορμή και την επιβίωση, όπως η ορμή κι η ανάγκη επιβίωσης των νεογνών του Ζάντμαν.

Αυτή η φανταστική παράσταση, επειδή συνδέεται με το πρόσωπο του πατέρα, σημαίνει έμμεσα ότι ο πατέρας δεν έχει καύσιμο γι' αυτή την αναμέτρηση.

Άρα, το παιδί σε αυτή τη διάσταση αδυνατεί να δει τον πατέρα ως προστάτη της εστίας. Κι επειδή, όπως είπαμε, δύναμη και μέλη συνδέονται, ίσως ο φόβος ευνουχισμού του Φρόυντ, να μεταφράζεται εδώ σαν «κόψιμο» της δύναμης υπεράσπισης. Οπότε, οι αναπαραστάσεις που γεννούνται παραπέμπουν ήδη σε μία ήττα.

Σημειώνουμε εδώ, ότι αφού δεν υπάρχει η προστασία από τη μεριά του πατέρα προς τον Ναθαναήλ, σε ποιά μέλη στις φανταστικές παραστάσεις μένει να πάει η συναισθηματική δύναμη της καύσης του παιδιού; Τα μόνα μέλη που ζητούν καύση, βρίσκονται από την άλλη πλευρά. Στην αφήγηση της βάγιας, τα μέλη που ζητούν ενέργεια για καύση από τον πατέρα – Ζάντμαν, είναι τα παιδιά του. Ήδη, έχουμε μία περίεργη μορφή παράδοσης και προσφοράς ελέους.

Μέχρι εδώ θελήσαμε να δείξουμε πώς η ενέργεια που πάει στα μέλη, μπορεί αντί για δύναμη, να μεταβεί σε μία εξαναγκαστική θυσία κι ένα περίεργο έλεος μέσω των φανταστικών αναπαραστάσεων. Έτσι, το άγχος ευνουχισμού παραπέμπει στην έλλειψη δύναμης και στη μορφή θυσίας μέσω των μελών.

Ο Φρόυντ έτσι, μπορεί να μιλάει μέσω του άγχους ευνουχισμού και γι' αυτές τις πτυχές του συναισθήματός μας, που συνδέονται με τη δύναμή μας να προστατεύουμε κάποιο πρόσωπο που αγαπάμε ή να προστατεύει το συναισθηματικό μας δέσιμο με αυτόν. Κι αυτό εδώ είναι καθοριστικό, γιατί μιλάμε για γονεϊκή συναισθηματική σχέση.

Επανερχόμαστε στον Ναθαναήλ, που ακούει αυτή τη φράση πίσω από την κουρτίνα. Όπως είπαμε προηγουμένως, το πρόσωπο του Κοππέλιους λειτουργεί σαν μάσκα στην οπτική αντίληψη του Ναθαναήλ. Η μάσκα εδώ, μπορεί να ειδωθεί κι

αλλιώς στη αντίληψη αυτού που κρυφακούει από την ασφάλεια μιας κρυφής θέσης: Ως αντικείμενο θεατρικής παράστασης, όπου ο θεατής κάθεται σε μία ασφαλή από τα δρώμενα θέση και μπορεί να εμπλακεί στην παράσταση με συναίσθημα και φαντασία. Έτσι, το παιδί μπορεί να αισθάνεται σαν να βρίσκεται σε μία θεατρική παράσταση, όπου έχει ταυτιστεί με τη δράση, καθώς η φαντασία του συμβαδίζει με τα γεγονότα.

Ο Ναθαναήλ έχει ακόμα αυτή τη μικρή ασφάλεια του «κρυφοκοιτάγματος», δηλαδή τη θέση ασφαλείας που έχουν τα παιδιά από το κάθισμά τους όταν βλέπουν μία θεατρική παράσταση κι έχουν μπει με τη φαντασία τους στον κόσμο του έργου. Και μια μικρή κραυγή, μία μετακίνηση, προδίδει αυτή την φανταστική και συνιασθηματική κατάσταση, που μπορεί να έχει και έναν ενεργό σκοπό, ειδικά στα παιδιά: να αντιδράσει πάνω στα γεγονότα της παράστασης: να διώξει τον κακό, ή να βοηθήσει τον καλό. Ίσως, αυτός είναι ο κύριος λόγος για τον οποίο ξαφνικά από την κρυψώνα του ο Ναθαναήλ βγάζει μία κραυγή[78]. Δεν υπάρχει άλλος λόγος, εκτός από το αν εμπλακεί ο ρόλος της παιδικής φαντασίας και της συμμετοχής σε μία παράσταση, που να τον κάνουν να αφήσει μία κραυγή από το σημείο ασφάλειας που κρύβεται.

Εδώ, μπορούμε να διαβάσουμε άλλο ένα σημαντικό συναίσθημα, που θα μας οδηγήσει σταδιακά προς την περιγραφή της μετάβασης από το άγχος ευνουχισμού στον φόβο απώλειας των ματιών. Καθώς μιλήσαμε για θεατρική παράσταση, κάναμε λόγο για ταύτιση του παιδιού με τα δρώμενα, χωρίς να εξηγήσουμε πώς μπορεί να συμβαίνει αυτό.

Τί μπορεί να κάνει το παιδί να επέμβει τόσο ενεργά με τη φωνή; Το παιδί, όπως είδαμε, μπορεί να μπει ενεργά με τη φαντασία του στη θέση του κάθε πρωταγωνιστή. Το τάισμα της φωτιάς για να δυναμώσει, είναι το τάισμα της δύναμης πριν την αναμέτρηση. Ταυτόχρονα με την επιθυμία του παιδιού - θεατή να δει λίγο πιο μπροστά σαν σε παράσταση, εκδηλώνεται το συναίσθημα της προσδοκίας: Η φωνή του μπαίνει εκείνη τη στιγμή, για να «κόψει» ίσως την αναμέτρηση η οποία είναι πολύ επικίνδυνη για τον πατέρα του. Το συναίσθημα της

[78] Φρόυντ, Ζ., *το ανοίκειο*, σελ. 25: Κατακυριευμένος από ανείπωτη φρίκη, άφησα να μου ξεφύγει μια στριγκλιά και σωριάστηκα καταγής, μπροστά από την κρυψώνα μου.

προσδοκίας εδώ, εκδηλώνεται απέναντι στο πρόσωπο του καλού της παράστασης: τον πατέρα του.

Ο Κοππέλιους συλλαμβάνει τον Ναθαναήλ

Ο Κοππέλιους τον αρπάζει και τον βγάζει από τη θέση του θεατή. Από τις παραστάσεις της φαντασίας, το παιδί μπαίνει στο χώρο της αβεβαιότητας και του άγχους. Δεν ξέρει τί θα του συμβεί, καθώς δεν γνωρίζει το χώρο των σχέσεων μεταξύ των μεγάλων. Ο Κοππέλιους σηκώνει τον μικρό Ναθαναήλ πάνω από την εστία και θέλει να του ρίξει κάρβουνα στα μάτια. Ο πατέρας εκλιπαρεί με ανοιχτά τα χέρια τον Κοππέλιους για τα μάτια του γιου του: «Λυπήσου τα μάτια του μικρού Ναθαναήλ δάσκαλε».

Στην εικονογράφηση του Χόφμαν, έχουν ισάξιο ρόλο ο Κοππέλιους, ο πατέρας, το παιδί κι ο χώρος του γραφείου.

Der Sandmann, Federzeichnung von E.T.A. Hoffmann

Τίποτα δεν μεγεθύνεται ή παραλλάσσεται σχεδιαστικά, ώστε να δείξει την υπερβολή της συμμετοχής της φαντασίας σε αυτή την παράσταση. Οπότε, ίσως χρειάζεται να έχουμε κατά νου, ποιά άλλα ερεθίσματα εκτός από την κεντρική δράση της αρπαγής σημειώνει η οπτική καταγραφή του χώρου από το παιδί.

Ο γιος βλέπει τη μεγάλη δύναμη που θα έπρεπε να αντιπροσωπεύει ο πατέρας, να μην είναι στη θέση της. Ο πατέρας εκλιπαρεί. Δεν μπορεί να

αντιπαρατεθεί στον Κοππέλιους και έτσι να προστατέψει τον γιο του. Από εδώ ξεκινάει το αίσθημα απελπισίας του Ναθαναήλ: Εδώ, έχουμε ένα βίωμα της συνείδησής μας, μια οπτική εμπειρία, που μας λέει κάτι σε μία δύσκολη στιγμή, που δεν διακρίνεται αμέσως ανάμεσα στις προσδοκίες μας και τις αγωνίες μας, αλλά βιώνεται. Καθώς δεν υπάρχει δύναμη αναμέτρησης, δεν υπάρχει μάχη για να δοθεί έλεος. Υπάρχει η θυσία. Δεν είναι αυτή η ιδέα που θέλει για να ηρεμήσει ο Ναθαναήλ και τον πιάνει απόγνωση. Με αυτό το αίσθημα απόγνωσης ίσως παλεύει και στη συνέχεια του διηγήματος.

Εδώ, επανερχόμαστε στο άγχος ευνουχισμού και πώς μπορεί να συνδέεται με τον φόβο απώλειας των ματιών. Το παιδί βιώνει προσδοκία. Προσδοκία ότι ο πατέρας θα το προστατέψει. Άρα, ο Ναθαναήλ, έχοντας την αυτοπεποίθηση του πατέρα, μπορεί να συνεχίζει να βλέπει την φανταστική παράσταση αναμέτρησης και του ταίσματος που έχει αυτή τη στιγμή στο γραφείο. Όταν όμως συλλαμβάνεται κι αποκαλύπτεται, βιώνει το άγχος του τί θα του συμβεί. Ταυτόχρονα, το συναίσθημα της προσδοκίας δεν έχει διακοπεί. Όταν όμως ο πατέρας δεν ανταποκρίνεται σε αυτή την αναμέτρηση, ο γιος μένει τελείως μόνος. Σε αυτό τον τρόμο που δεν έχει πια προστασία από τη φαντασία του και το συναίσθημά του, μπορεί να δημιουργείται ένα μικρό αναπαραστατικό αντανακλαστικό στην αντίληψη: να βγάλω τα μάτια μου για να μην δω παρακάτω. Ίσως, γι' αυτό από εκεί και πέρα οι περιγραφές παύουν να έχουν συναίσθημα κι είναι τόσο ψυχρές. Ίσως γι' αυτό να μιλάει για αφηγηματική αναπαραστατική υπέρβαση ο Φρόυντ σε αυτή τη σκηνή.[79]

Φαίνεται έτσι, ότι ίσως το άγχος ευνουχισμού, με το φόβο απώλειας των ματιών συνδέονται στην όραση με την παύση της λειτουργίας του συναισθήματος, τουλάχιστον συνειδητά, σαν άμυνα. Όχι μόνο ότι ο πατέρας δεν μπορεί να σώσει, αλλά ότι ο πατέρας δεν μπορεί να προστατέψει καν με τη ματιά του, ενώ αυτός οφείλει να είναι ο βασικός του ρόλος απέναντι στον συναισθηματικό κόσμο του Ναθαναήλ. Οπότε, η φαντασία του παιδιού «πέφτει» προς την φανταστική εικόνα του ταΐσματος των παιδιών του Ζάντμαν κι όχι την μοναδική σχέση με τον πατέρα

[79] Χόφμαν, Ε. Τ. Α., *Νυχτερινά*, σελ. 25: Με αυτά τα λόγια με άρπαξε τόσο βίαια, που οι κλειδώσεις μου έτριξαν. Ύστερα, βάλθηκε να μου ξεβιδώνει χέρια και πόδια, πασχίζοντας κατόπιν, να τα συνταιριάξει και πάλι, το ένα εδώ και το άλλο από εκεί. [...] όταν ξάφνου όλα γύρω μου θόλωσαν και σκοτείνιασαν.

του, καθώς είναι η μόνη παράσταση που μένει να σχετίζεται με τη φωτιά και το τάϊσμά της που εδώ είναι τόσο απαραίτητο.

Από ότι βλέπουμε, η μία φανταστική παράσταση παραπέμπει στην άλλη. Οπότε, υποψιαζόμαστε ότι ο συγγραφέας έχει «δέσει» τις παραστάσεις μεταξύ τους, ώστε να παραπέμπει σε μία εσωτερική πορεία στη διαμόρφωση του αισθήματος του ανοίκειου.

Ο Κοππέλιους σηκώνει τον Ναθαναήλ και του εξετάζει τα μέλη

Στο επόμενο γεγονός αλλάζει η οπτική περιγραφή της σκηνής από τον συγγραφέα: ο «φακός», δηλαδή το πρίσμα μέσα από το οποίο βλέπουμε την αναπαράσταση αυτής της σκηνής, έχει προοπτικά χαρακτηριστικά: Όλα τα περιστατικά περιγράφονται με τη σειρά, σχεδόν σαν αναφορά του τί έγινε αντικειμενικά, χωρίς να αισθανόμαστε ότι είμαστε μέσα από τη θέση κάποιου που βιώνει εκείνη τη στιγμή ένα γεγονός στον χώρο, προσλαμβάνοντας τις εντυπώσεις του ταυτόχρονα με τα γεγονότα. Αφού ο Ζάντμαν ακούσει τον πατέρα, αφήσει κάτω τον μικρό Ναθαναήλ, τον σηκώνει πάλι, προσπαθώντας να δει: «πώς έχει φτιάξει ο δημιουργός τις κλειδώσεις του» και συστρέφει τις αρθρώσεις του παιδιού, μέχρι ο Ναθαναήλ να λιποθυμήσει.

Εδώ, δεν έχουμε πια περιγραφές με χρώματα, σκιές και όγκους, αλλά μία ψυχρή, σχεδόν αντικειμενική περιγραφή του τί συνέβη από το ίδιο το θύμα που συμμετείχε σε αυτή τη σκηνή. Οι όροι περιγραφής της σκηνής θυμίζουν περισσότερο όρους προοπτικού συστήματος: του ματιού που θέλει να βλέπει τα πράγματα αντικειμενικά, σαν έξω από το κάδρο που εστιάζει. Το περίεργο εδώ προκύπτει από το γεγονός ότι το μάτι που θέλει να δει απ’ έξω τα γεγονότα και μας τα μαρτυρεί, είναι αυτό του προσώπου που ήταν στο επίκεντρο των γεγονότων.

Κι εδώ, κατά τη γνώμη μου, ο Φρόυντ εστιάζει την παρατήρησή του για το αν πρόκειται απλά για μία ηθελημένη αφηγηματική υπέρβαση από τον συγγραφέα ή αν βρισκόμαστε στη φαντασία του Ναθαναήλ, που πλάθει υπερβολικά τα γεγονότα. Οι περιγραφές είναι πολύ αντικειμενικές και ακριβείς για να θεωρήσουμε ότι είναι εμποτισμένες από γεγονότα φανταστικά. Παρ’ όλα αυτά, η βία αυτής της

παράστασης είναι μεγάλη κι αλλόκοτη. Ένας άντρας που σηκώνει ένα μικρό παιδί και εξετάζει με βίαιο τρόπο τα μέλη του, μπροστά στον γονιό του παιδιού.

Αφού εξετάζουμε τη σκηνή με όρους οπτικούς, ίσως μπορέσουμε να εστιάσουμε σε ένα πρόβλημα: πώς γίνεται να υπάρχουν φανταστικά στοιχεία με αντικειμενική περιγραφή; Το οπτικό μοντέλο που μας δίνει την αντικειμενική περιγραφή είναι το προοπτικό. Με το να σηκώσει ο Ζάντμαν τον Ναθαναήλ από οριζόντια σε κάθετη στάση, αλλάζει την τοποθέτηση του προοπτικού παρατηρητή. Το εξωπραγματικό στην περιγραφή προκύπτει ακριβώς επειδή το υποκειμενικό στοιχείο συνεχίζει σε μία τέτοια παράσταση να περιγράφει προοπτικά.

Αν δούμε λοιπόν τη θέση από την οποία βλέπει ο πρωταγωνιστής καθώς και τα ίδια τα χαρακτηριστικά της περιγραφής του, είναι σαν να παρατηρούμε μέσα από έναν φακό, που από οριζόντια σε σχέση με το έδαφος θέση, πιστεύοντας ότι απεικονίζει την πραγματικότητα αντικειμενικά, γύρισε κάθετα, λαμβάνοντας παθητικά ότι συμβαίνει. Μήπως λοιπόν, έχουμε ένα σχόλιο πάνω στον ίδιο τον φακό, τον οποίο πιστεύουμε ότι είναι ο πιο αντικειμενικός τρόπος περιγραφής της πραγματικότητας και μήπως αυτός ο φακός δεν είναι τόσο ταυτισμένος με την περιγραφή της ίδιας της πραγματικότητας, αλλά είναι ο ίδιος ένας τρόπος αναπαραγωγής της;

Εδώ, μπορούμε να προσθέσουμε το τελευταίο περιστατικό, που ανήκει στην ενότητα της πρώτης σκηνής και προετοιμάζει το πέρασμα για τη δεύτερη. Υπενθυμίζουμε ότι ο Φρόυντ βάζει ως βασικό συναίσθημα σε αυτή την πρώτη σκηνή τον φόβο απώλειας του πατέρα. Κι από αυτό φτιάχνει την αφήγηση του συμπλέγματος γύρω από δύο συναισθήματα: του φόβου και της επιθυμίας, που επαναλαμβάνεται και στις μετέπειτα σκηνές του έργου. Γιατί όμως ο συγγραφέας δεν βάζει τον θάνατο του πατέρα σε αυτή τη σκηνή;

Ο θάνατος του πατέρα έρχεται ένα χρόνο μετά, όταν μία έκρηξη κάνει την οικογένεια να τρέξει στο γραφείο. Εκεί, βρίσκουν τον πατέρα νεκρό και τον Κοππέλιους να έχει εξαφανιστεί. Ανάμεσα από τα δύο περιστατικά, του κρυφακούσματος του παιδιού στην πρώτη σκηνή, με την έκρηξη ένα χρόνο μετά, λείπει το γεγονός της μαρτυρίας του θανάτου του ίδιου του πατέρα από τον Ναθαναήλ.

Ο Ναθαναήλ κλείνει το πρώτο γράμμα του με την ταυτοποίηση του γυρολόγου Κόππολα με τον Κοππέλιους και τον όρκο να τον εκδικηθεί, ως υπεύθυνο για τον θάνατο του πατέρα. Η μαρτυρία όμως, μιας κατάστασης, που τη λαμβάνει κανείς ως απόδειξη για όσα πίστευε ή φανταζόταν για μία περίσταση, από την σκοπιά των συναισθημάτων, δεν σημαίνει ότι ο Ναθαναήλ ασχολήθηκε με το αλλόκοτο βίωμά του στην πρώτη του συνάντηση με τον Κοππέλιους. Απλά βρήκε την απόδειξη για τις πεποιθήσεις του και στράφηκε προς μία εικόνα, ταυτίζοντας τα συναισθήματα της πρώτης σκηνής με τον θάνατο του πατέρα του.

Φαίνεται να ταυτίζει τις ιδέες με τις εικόνες του, χωρίς να ασχολείται με το ίδιο το βίωμα του φόβου. Αυτό μπορεί να φαίνεται κι από την αντικειμενική περιγραφή του ίδιου του βιώματος της πρώτης σκηνής με προοπτικά χαρακτηριστικά. Ο φοιτητής Ναθαναήλ δεν έχει ασχοληθεί καθόλου με το να διακρίνει τα αισθήματά του γι’ αυτή την σκηνή της παιδικής του ηλικίας. Δεν έχει επεξεργαστεί καθόλου του βίωμά του. Ίσως εδώ προετοιμάζονται οι εντυπώσεις του, ώστε να συνδεθούν με τις κατάλληλες αφορμές αργότερα μεταξύ τους και να παράγουν ένα μονοπάτι προς το ανοίκειο. Σε αυτή την απώθηση του να επεξεργαστεί ότι βίωσε.

Ο Ναθαναήλ, με το τελείωμα του πρώτου γράμματός του, όπου ταυτοποιεί τον γυρολόγο Κόππολα με τον δικηγόρο Κοππέλιους, «στήνει ένα κιάλι» στην ψυχολογία του, μία διόπτρα, μεταξύ ενός περιστατικού που βίωσε κι ενός περιστατικού που είναι βέβαιος ότι μπορεί να αναγνωρίσει μέσω αυτού που βίωσε: το θάνατο του πατέρα ένα χρόνο μετά. Και μας περιγράφει μέσω ενός προσοφθάλμιου φακού, του φακού δηλαδή σε μία διόπτρα που ακουμπάει στο μάτι, καθώς οι περιγραφές της σκηνής του σηκώματος του Ναθαναήλ στα γόνατα του Κοππέλιους έχουν τα οπτικά χαρακτηριστικά προσοφθάλμιου φακού μέσα από την αφήγηση και τη θέση του πρωταγωνιστή.

Ο φακός του αντικειμένου, δηλαδή ο εξωτερικός φακός που στρέφεται προς το αντικείμενο που βλέπουμε, είναι στραμμένος προς ένα γεγονός για το οποίο δεν έχει εικόνα. Αλλά μπορούμε σχεδόν με βεβαιότητα να το φανταστούμε. Αν λοιπόν, η νοητική αναπαράσταση είναι απλή μεταφορά των φυσικών εικόνων σε ένα προοπτικό σύστημα, τότε μπορούμε να μιλήσουμε για τη λειτουργία αυτού του

φακού μες το έργο ως κυάλι. Πώς λειτουργεί συναισθηματικά αυτό το εξηγητικό σχήμα;

Αν παρατηρήσουμε την λειτουργία του κιαλιού, για να δει κανείς κάτι, πάντα σημαδεύει λίγο πιο δίπλα από αυτό. Έτσι, και σε συναισθηματικό επίπεδο, κάποιος, ειδικά ένας έφηβος, αναμένει πρώτα να επιβεβαιωθούν αυτά που έχει σκεφτεί και φανταστεί και μετά να δράσει. Αυτό που μας ενδιαφέρει, προς το παρόν, είναι να δούμε ότι ο φακός που έχει στήσει προς τη μεριά του γεγονότος του θανάτου του πατέρα, δεν μαρτυρεί τον θάνατό του, γιατί ο Ναθαναήλ δεν ήταν παρών. Οπότε το συναίσθημα της εκδίκησης, ταυτίζεται με το συναίσθημα της μαρτυρίας. Αν και, όλος ο κίνδυνος κι οι υπόνοιες του θανάτου υπάρχουν στην πρώτη σκηνή όπου συλλαμβάνεται από τον Κοππέλιους και τη μία ο τελευταίος απειλεί να του πετάξει κάρβουνα στα μάτια ή του συστρέφει τα μέλη, το γεγονός του θανάτου μένει απ' έξω. Δεν μαρτυρεί αυτό.

Εδώ, ίσως μπορούμε να συνθέσουμε και μία άλλη παρατήρηση του Φρόυντ στο τρίτο μέρος του δοκιμίου του. Αναφέρει πόσο λίγο χώρο έχει το ασυνείδητό μας για το ίδιο το γεγονός του θανάτου. «Μπορεί τα εγχειρίδια της λογικής να διατυμπανίζουν ότι ο Σωκράτης είναι θνητός», αλλά το ασυνείδητό μας έχει πολύ λίγο χώρο γι' αυτή την πληροφορία. Έτσι, συνεχίζει, ότι φτιάχνουμε, καθώς δεν μπορούμε να περιγράψουμε τον θάνατο, πολλές ανιμιστικές πεποιθήσεις, οι οποίες συνδέονται με τις φανταστικές αναπαραστάσεις που τροφοδοτούν τα συναισθήματα στο ανοίκειο.

Αφού ο Ναθαναήλ δεν έχει τη μαρτυρία του θανάτου του ίδιου του πατέρα, και αφού ξέρουμε λίγα πράγματα για το θάνατο στο ασυνείδητο, τί κοιτάει προς τα εκεί που στοχεύει; Αυτός ο «μαύρος» φακός, όπως θα τον ονομάσουμε γιατί είναι στραμμένος προς το γεγονός της απόδειξης του θανάτου του ίδιου του πατέρα, αλλά δεν έχει εικόνα, μπορεί, να είναι επικίνδυνος όταν βρει μία όμοια παράσταση. Γιατί μπορεί να ενεργοποιήσει διάφορες πεποιθήσεις που ξυπνούν σε ψυχικό επίπεδο μεγάλο κίνδυνο, αφού το ασυνείδητό μας δεν γνωρίζει τον θάνατο και φτιάχνει παραστάσεις, που περιέχουν μέσα τους μεγάλο τρόμο. Αφού λοιπόν, το φαινόμενο του φακού είναι να αστοχεί πάντα λίγο πιο δίπλα όσον αφορά τα συναισθήματά μας σε σχέση με τις προσδοκίες μας, το επόμενο βήμα, είναι να

πέσουμε μέσα σε αυτό το κενό. Δηλαδή, ανάμεσα από τις παραστάσεις μας. Ο χώρος για το κεφάλαιο της Ολύμπιας στο διήγημα ετοιμάζεται.

Ανάλυση δεύτερης σκηνής:

Η ανάκλαση των φανταστικών παραστάσεων που έχουν ταυτοποιηθεί προηγουμένως μέσω πραγματικών μαρτυριών πάνω σε ανάλογα γεγονότα.

Στην ανάλυση της δεύτερης σημαντικής σκηνής του διηγήματος, θα κινηθούμε αντίστροφα από ότι κινηθήκαμε στην πρώτη: θα ξεκινήσουμε από την τελευταία σκηνή της δεύτερης ενότητας, και θα κινηθούμε προς τα πίσω, ώστε να αναλύσουμε αντί να συνθέσουμε τις εντυπώσεις του Ναθαναήλ από αυτή.

Ο Ναθαναήλ αποφασίζει να ζητήσει το χέρι της Ολύμπιας και πηγαίνει στο σπίτι του Σπαλαντσάνι. Τότε, αντικρίζει τον γυρολόγο Κόππολα και καταλαβαίνει από αυτά που ακούει, ότι δεν είναι άλλος παρά ο ίδιος ο δικηγόρος Κοππέλιους των παιδικών του χρόνων. Ο καθηγητής Σπαλαντσάνι κι ο γυρολόγος Κόππολα διεκδικούν μία κούκλα. Κάτω στο πάτωμα είναι πεσμένα τα μάτια της. Ο Ναθαναήλ αναγνωρίζει στο πρόσωπο της κούκλας την Ολύμπια. Ο γυρολόγος Κόππολα ρίχνει μία γερή σπρωξιά στον καθηγητή Σπαλαντσάνι και φεύγει με την κούκλα στα χέρια του. Ο τελευταίος λέει στον Ναθαναήλ τη φράση «σου κλέψαμε τα μάτια». Ο Ναθαναήλ έχει καταλάβει ότι ο έρωτάς του για την Ολύμπια δεν ήταν παρά μία συνομωσία του καθηγητή και του γυρολόγου, για να τον κάνουν να την ερωτευτεί. Σε αυτή τη συζήτηση ο Ναθαναήλ ακούει ότι το σώμα το έφτιαξε ο καθηγητής Σπαλαντσάνι και τα μάτια ο γυρολόγος Κόππολα. Ο Σπαλαντσάνι πιάνει τα μάτια της Ολύμπιας από το πάτωμα και τα πετάει στο στήθος του Ναθαναήλ. Τότε, εκδηλώνει την πρώτη κρίση του και χρειάζεται καιρό για να αναρρώσει.

Το θέμα όμως, του ποια συναισθήματα εκδηλώνει στον έρωτα ο Ναθαναήλ, έχει ξεκινήσει ήδη από την περιγραφή του έρωτά του προς την Κλάρα. Η Κλάρα περιγράφεται ως το είδωλο της ψυχής του[80]. Οι δυο τους περιγράφονται ως οι δύο όψεις του ίδιου καθρέφτη. Με όρους οπτικής, συναντούμε αυτές τις περιγραφές

[80] Jay, M., *Downcast eyes*, p. 81 : Cartesian dualism was, moreover, particularly influential because of its valorization of the disembodied eye-the "angelic eye," as Karsten Harries has called it [...]

στο θρησκευτικό πρότυπο του καθρέφτη τον Μεσαίωνα, όπου δύο ψυχές ενώνονται σε μια, ώστε και οι δύο να ανακλούν τον ίδιο κόσμο[81].

Αν βρισκόμαστε στον ψυχικό χώρο περιγραφών στις δύο επιστολές κι αν οι ψυχές των δύο νέων δεν είναι παρά όψεις του ίδιου καθρέφτη, τότε με τις επιστολές τους, ενώ περιγράφουν το ίδιο γεγονός, το ερμηνεύουν με τελείως διαφορετική φορά, καθώς είναι οι αντίθετες όψεις των ψυχικών φαινομένων:

Ποιά μπορεί να είναι αυτή η φορά; Αν προσπαθήσουμε να κρίνουμε αυτή τη φορά από την αντίληψη της περιγραφής των παραστάσεών τους, τότε στον έναν είναι από τη μαρτυρία του για τα γεγονότα, προς τον μέσα του κόσμο και στην Κλάρα από τον μέσα κόσμο, που μπορεί και νοηματοδοτεί τα γεγονότα, προς τον κόσμο. Η ένταση στον αναγνώστη εδώ προκύπτει, όχι από τις εξηγήσεις των βασικών προσώπων για τα γεγονότα, αλλά από το να μάθουμε τί έγινε πραγματικά: Αν όντως ο γυρολόγος Κόπολα είναι ο Ζάντμαν.

Στην τρίτη επιστολή, βλέπουμε τον Ναθαναήλ να δέχεται τις συμβουλές της Κλάρας και να παραιτείται από τις απόψεις του. Αυτή η στάση μπορεί να είναι πολύ συνεπής σε σχέση με το οπτικό μοντέλο των δύο όψεων του ίδιου καθρέφτη της ψυχής: Ο ένας έχει ανάγκη τον άλλο για να ολοκληρωθεί συναισθηματικά, αδυνατεί να βγάλει συμπέρασμα μόνο από τη δική του φορά και δεν μπορεί να ερμηνεύσει με αυτήν λειψά τον κόσμο. Οπότε, ο Ναθαναήλ παραιτείται από τη φορά εξήγησής του, γιατί αυτή, στην συνολική όψη του κόσμου που νοηματοδοτούν τις εικόνες τους οι δύο ερωτευμένοι, εξαφανίζεται.

Αλλά, όταν ξεκινάει το δεύτερο μέρος του διηγήματος, την περίοδο που ο Ναθαναήλ γυρνάει στο πατρικό σπίτι και περνά τον χρόνο του μαζί με την Κλάρα, αυτές οι δύο όψεις του καθρέφτη, θα απομακρυνθούν[82]. Ο Χόφμαν δηλώνει αυτή

---

[81] Jay, M., *Downcast eyes*, p. 34: The Latin speculatio along with contemplatio, the translation of theoria-contained within it the same root as speculum and specular, which designate mirroring. p.35: Rather than implying the distance between subject and object, the specular tradition in this sense tended to collapse them. As Rodolphe Gasche has argued in The Tain of the Mirror, the reflection of the speculum was potentially an absolute one. p.36: That is, speculation could mean the pure knowledge of self-reflection, a mirror reflecting only itself with no remainder. Later in medieval Christianity, the materiality of the human mirror, or the mirror of creation, as it was known, could be subordinated to the divine mirror in which only perfect truth was reflected.

Speculative thought is grounded in this reflecting mirroring of what is positively in opposition. It coincides with the reciprocal mirroring and unification of the conflicting poles.

[82] Χόφμαν, Ε. Τ. Α., *Νυχτερινά*, σελ. 45: Από την άλλη, η Κλάρα ήταν αδύνατο να ξεπεράσει την αποστροφή της για το σκοτεινό, νοσηρό και πληκτικό μυστικισμό του Ναθαναήλ, με αποτέλεσμα οι

την μετακίνηση με τη φράση: «οι ψυχές τους άρχισαν να απομακρύνονται». Αν λοιπόν, ισχύει το οπτικό μοντέλο των δύο όψεων του καθρέφτη, με αυτή του τη δήλωση ο Χόφμαν, πολύ διακριτικά και πριν ακόμα εκδηλωθεί κάτι από οποιοδήποτε πρόσωπο, βάζει τις βάσεις να περιγραφεί οπτικά ένα άλλο μοντέλο από αυτό του Μεσαιωνικού καθρέφτη της ψυχής του ανθρώπου στον κόσμο.

Αν δύο φακοί απομακρύνονται, τότε ενδιάμεσα, από την απόστασή τους, σχηματίζεται μία διόπτρα. Ανάμεσα από τον ψυχικό χώρο των δύο νέων, που δημιουργείται, τώρα που οι ψυχές τους απομακρύνονται, έχουμε την ευκαιρία να περιγραφεί στο διήγημα για λίγο ο ψυχικός χώρος του καθενός, μιας και δεν ταυτίζονται. Και πράγματι, ο συγγραφέας αξιοποιεί αρκετά μεγάλο μέρος του διηγήματος, για να περιγράψει στο αναγνωστικό κοινό ποιά είναι η Κλάρα και πώς βλέπει τον κόσμο, αποτυπώνοντας έτσι τον ψυχικό της χώρο. Το ερώτημα που γεννιέται εδώ, είναι: Πότε θα περιγραφεί ο ψυχικός χώρος του Ναθαναήλ στο διήγημα, αφού ήδη έχουν τεθεί οι βάσεις με την απομάκρυνση των ψυχών τους και ήδη έχει περιγραφεί ο ψυχικός χώρος της Κλάρας; Σε αυτό το σημείο στο διήγημα αρχίζει να μπαίνει η ιστορία της Ολύμπιας.

Η Ολύμπια αρχίζει κι αποκτά σημασία για τον Ναθαναήλ, μόλις καθρεφτιστεί το φως του φεγγαριού μες τα μάτια της. Ήδη, έχουμε μία καθαρή αναφορά στη λειτουργία του φωτός. Τότε εκδηλώνεται ξαφνικά ο έρωτας του Ναθαναήλ. Καθώς έχουμε διαβάσει ήδη το διήγημα και γνωρίζουμε ότι τα μάτια έφτιαξε ο γυρολόγος Κόππολα, προσπαθώντας να τα κάνει να μοιάζουν ζωντανά, θέτουμε το ερώτημα: πώς γίνεται να φτιάξει κανείς μάτια, ώστε να φαίνεται ότι μέσα σε αυτά υπάρχει μία σπίθα φωτός, που τα κάνει να μοιάζουν με ζωντανά; Θα πρέπει να έχει τουλάχιστον δύο φακούς, όπου η ανάκλαση του φωτός στον ένα και η προβολή του στον άλλον σχηματίζουν την εντύπωση ότι η λάμψη του φωτός είναι κάπου ανάμεσα από τους δύο φακούς. Αυτή η εντύπωση της σπίθας φωτός μες το μάτι μπορεί να κάνει το μάτι να μοιάζει σαν ζωντανό.

Ας προσθέσουμε όμως σ' αυτό το σημείο μία πολύ σημαντική πληροφορία, η οποία είναι μία από τις πρώτες παρατηρήσεις που μας δίνει κι ο συγγραφέας με το που συστήνει την Ολύμπια στο διήγημά του. Ο Ναθαναήλ, παρατηρώντας τα

ψυχές τους να απομακρύνονται μέρα με την ημέρα η μία από την άλλη, χωρίς οι δυο τους να το αντιλαμβάνονται.

μάτια της Ολύμπιας, άψυχα, πριν φωτιστούν, να μην κοιτούν πουθενά, υποθέτει αρχικά ότι είναι τυφλή. Δεν βλέπει δηλαδή τον κόσμο.

Πριν λίγο, μείναμε σε ένα ερώτημα: πότε θα περιγραφεί ο ψυχικός χώρος του Ναθαναήλ; Στην Κλάρα, αυτό το πρίσμα του ψυχικού της χώρου, όταν είναι μόνη της κι όχι ένα με τον Ναθαναήλ, φαίνεται από τις περιγραφές της καθημερινότητάς της μέσα στον κόσμο. Πού μπορούμε να δούμε αυτό το πρίσμα στον Ναθαναήλ; Ο Ναθαναήλ παρατηρεί στο παράθυρο του καθηγητή τυο Σπαλαντσάνι την κόρη του Ολύμπια. Παρατηρώντας την μέσα από το κιάλι, θα «πέσει» μέσα σε ένα άλλο πρίσμα, όπου θα εκδηλωθεί ο ψυχικός του χώρος. Το πρίσμα των δύο φακών των ματιών της Ολύμπιας. Γιατί αυτή η λάμψη στα μάτια της ξυπνάει τον έρωτά του.

Αυτός ο χώρος του κιαλιού, δηλαδή ο χώρος ανάμεσα από δύο κάτοπτρα, δεν γίνεται άλλος παρά ο κλειστός προβολικός χώρος μεταξύ των δύο φακών που είναι ενταγμένοι στο μάτι της Ολύμπιας. Είναι προβολικός χώρος, γιατί δεν είναι δικό της το φως, αλλά με την ψευδαίσθηση ότι της ανήκει, ο Ναθαναήλ προβάλει τα δικά του συναισθήματα μέσα της. Και, μιας και το μάτι αυτό είναι τυφλό, ο προοπτικός ψυχικός χώρος, που θα μπορούσε να δημιουργηθεί, όπως περιγράφεται στην περίπτωση της Κλάρας, δεν εκδηλώνεται εδώ στον κόσμο, αλλά μέσα σε ένα άψυχο μηχανικό. Άρα, κάνουμε λόγο για έναν σκοτεινό προβολικό χώρο, όπου αν προβληθούν μέσα συναισθήματα και σκέψεις, μόνο είδωλα θα ανταποκριθούν από παλιότερες νοητικές αναπαραστάσεις αυτού που προβάλει εκεί μέσα τον δικό του ψυχικό κόσμο.

Αυτός ο προοπτικός χώρος, δεν ξυπνά παρά έναν άλλον προοπτικό χώρο: Αυτόν της πιο έντονης, καθώς τώρα είναι και σε έρωτα, προοπτικής που είχε βιώσει στη ζωή του. Η προοπτική να ενωθούν οι δύο ψυχές τους στον έρωτα, όπως κάποτε με της Κλάρας, ξυπνά μία άλλη έντονη προοπτική παράσταση. Αυτή, της προοπτικής να πέσει μες τη φωτιά την ώρα που τον κρατούσε ψηλά ο δικηγόρος Κοππέλιους όταν ήταν παιδί. Φόβος κι επιθυμία αρχίζουν να αποτυπώνονται με την ίδια οπτική δομή: της προοπτικής σε μία εικόνα που είναι πολύ κοντά στο να συμβεί.

Η κρίση τρέλας του Ναθαναήλ εκδηλώνεται με τα εξής λόγια: « ξύπνα κύκλε της φωτιάς...». Εδώ, ίσως, μπορούμε να δούμε τα πρώτα στοιχεία από τη σύνθετη συνάφεια που ονομάζει ο Φρόυντ μεταξύ επιθυμίας και φόβου. Πρόκειται για δύο

προοπτικές εικόνες. Η μία είναι η προοπτική εικόνα του φόβου του: να μην τον πετάξει ο Κοππέλιους στη φωτιά, καθώς τον κρατά πάνω από αυτήν. Η άλλη προέρχεται από την προοπτική της εκπλήρωσης της επιθυμίας του. Της ένωσής του με την Ολύμπια.

Και στις δύο περιπτώσεις τα αισθήματα λατρείας προς τη μορφή του πατέρα και προς την αγαπημένη του αντίστοιχα, είναι πολύ έντονα. Η ένταση αυτή, καθώς και το ίδιο οπτικό μοντέλο των δύο παραστάσεων, δηλαδή η προοπτική του να συμβεί κάτι με μεγάλη λαχτάρα, συγχέουν δύο διαφορετικές εικόνες. Μίας ένωσης και μίας καταστροφής. Πάλι δημιουργείται αβεβαιότητα στο επίπεδο της λογικής, καθώς στον εγκέφαλο είναι πολύ δύσκολο να αποστασιοποιηθεί από τον ίδιο τον τρόπο που αντιλαμβάνεται κι αισθάνεται τις δύο εικόνες, ώστε να κατανοήσει ότι κάθε εικόνα έχει πολύ διαφορετικό περιεχόμενο. Ανακλαστικά, λόγω των έντονων συναισθημάτων και της ίδιας οπτικής λειτουργίας, τις συσχετίζει.

Τί συμβαίνει στο νου του Ναθαναήλ τώρα που συσχετίζει δύο εικόνες; Η Ολύμπια μπερδεύει τον Καρτεσιανό ανακλαστικό του κόγκιτο. Γιατί εδώ, δεν υπάρχει η κλίση της βούλησης που προέρχεται από το ανθρώπινο πνεύμα, όπως έλεγε ο Ντεκάρτ, αλλά κάτι σαν αυτόνομο αυτόβουλο, μηχανικό, μιας και η λάμψη στα μάτια της που, αν ήταν σε ζωντανά μάτια, θα έπρεπε να σχετίζεται με το σκεπτόμενο ον, είναι μηχανική. Δεν υπάρχει το πραγματικό εσωτερικό φως, αλλά το φως από μία ανάκλαση το οποίο δεν είναι η επιθυμία του Ναθαναήλ, αλλά μία οπτική δομή. Άρα, στον Ναθαναήλ ανακλά πίσω μία διαταγή να εκτελέσει κάτι χωρίς ανταπόκριση από τον εσωτερικό κόσμο, καθώς τα συναισθήματά του ανακλάστηκαν πίσω σε αυτόν, από ένα μηχανικό.

Σε αυτή τη σκηνή, με το που ακούει ο Ναθαναήλ να τον κατηγορεί ο Σπαλαντσάνι, δεν έχει πουθενά να διαφύγει από αυτή την κατηγορία. Όλος ο κόσμος του περιορίζεται στις ανακλάσεις και τις προβολές που παίρνει πίσω από τα μάτια της Ολύμπιας που είναι τυφλά. Γι’ αυτό πιάνει τον Σπαλαντσάνι πάνω στην κρίση του για να τον πνίξει.

Τα συναισθήματα της επιθυμίας από τις νέες παραστάσεις και τα συναισθήματα του φόβου συγχέονται. Ο Ναθαναήλ δεν ξέρει σε ποια θέση βρίσκεται μετά από αυτή την κατηγορία: Στη θέση του πατέρα του που βλέπει τον γιο του να διεκδικείται, καθώς ήδη η θέση του από την οποία είδε την Ολύμπια να

διεκδικείται από τον Κοππέλιους φέρει παρόμοια συναισθήματα με αυτή του πατέρα του όταν ήταν μικρός, ή στη θέση του γιου από την παράσταση της παιδικής του ηλικίας; Βρίσκεται και στα δύο πρίσματα των εικόνων. Είναι εκτοπισμένος, μέσα από τη σύγχυση αυτών των δύο παραστάσεων, όπου στη μία ήταν το θύμα και στην άλλη ο παρατηρητής, από τη θέση μαρτυρίας του.

Τα συναισθήματα που συγχέονται με αυτές τις δύο μαρτυρίες από αυτές τις δύο θέσεις είναι πολύ έντονα και συγκρούονται μεταξύ τους. Ο Ναθαναήλ, σαν υποκειμενικό βίωμα είναι εκτοπισμένος από τον ίδιο τον τρόπο που μαρτυρεί. Δεν μπορεί να αποδείξει ότι δεν φταίει σε σχέση με τα εσωτερικά του αισθήματα, γιατί είναι στη μέση μεταξύ δύο παραστάσεων στον τρόπο που βιώνει.

Αν απευθυνθεί στις εσωτερικές του αναπαραστάσεις, ανοίγει ένα μεγάλο κενό μέσα του. Το πρόσωπο της Ολύμπιας δεν είναι παρά μία μάσκα. Δεν ξεχνούμε ένα πολύ βασικό συναίσθημα του Ναθαναήλ με το οποίο κλείνει η πρώτη ενότητα του διηγήματος. Τα συναισθήματα και οι φανταστικές παραστάσεις του μικρού Ναθαναήλ ησυχάζουν, όταν βλέπει τα χαρακτηριστικά του πατέρα στην κηδεία να ανακλούν τον καλό και πράο χαρακτήρα του. Σε σχέση με την πρώτη εικόνα του πρόσωπου του πατέρα στο γραφείο, όπου έμοιαζε με αυτό του Ζάντμαν, όταν ο Ναθαναήλ τους κρυφοκοιτούσε στο γραφείο[83]. Όπως δηλώνει κι ο Ναθαναήλ στην επιστολή του, το παιδί ανακουφίστηκε που ο πατέρας του δεν έχασε σε αυτή του τη μάχη με το κακό την ψυχή του. Ο πατέρας είχε συγχωρεθεί και έλεος είχε επέλθει στη μορφή του.

Ο Ναθαναήλ λάτρευε τον πατέρα. Το ίδιο συναίσθημα είχε και για την Ολύμπια, πριν μάθει ότι αυτή είναι μηχανική κούκλα. Η λατρεία στο πρόσωπό της αυτή τη φορά δεν βρίσκει έλεος για τα συναισθήματά του. Καθώς όπως είπαμε, το πρόσωπό της είναι ανέκφραστο και μηχανικό και δεν μπορεί να ανακλάσει έλεος. Ο Ναθαναήλ ησύχασε από την επιστροφή των πράων χαρακτηριστικών στη μορφή του πατέρα. Τώρα όμως, στη μορφή με την οποία σύνδεσε τα συναισθήματά του, δεν μπορεί να βρει έλεος για ότι νιώθει και για τον εαυτό του και, κατά συνέπεια,

[83] Χόφμαν, Ε. Τ. Α., *Νυχτερινά*, σελ. 28: Όταν δύο μέρες αργότερα ο νεκροθάφτης έβαλε τον πατέρα μου στο φέρετρο, είδα στο πρόσωπο του νεκρού να έχει επιστρέψει και πάλι η ίδια γαλήνια κι ευγενική έκφραση που είχε όσο ζούσε. Βρήκα παρηγοριά στη σκέψη ότι η συμμαχία του με τον διαβολικό Κοππέλιους δεν τον είχε γκρεμίσει στην αιώνια καταδίκη.

ψυχική ηρεμία. Τα συναισθήματά του μοιάζουν καταδικασμένα, χωρίς να ησυχάζουν.

Άρα, δημιουργείται πάλι ένας φόβος. Αυτός που μπορεί να του υπονοεί ότι ο πατέρας δεν συγχωρέθηκε κι έτσι συνδέεται κατευθείαν πάλι με την πηγή του φόβου του ή καλύτερα της παιδικής αγωνίας του. Ξυπνάει πάλι ο τρόμος του παιδιού που βρίσκεται πάνω από τη φωτιά, όπως βίωσε αυτή την παράσταση όταν τον κρατούσε ο δικηγόρος Κοππέλιους πάνω από την εστία. Εκεί, δεν ξέρει την κατάληξη της παράστασης. Παραμένει στη στιγμή της πραγματοποίησης του τρόμου του. Επικοινωνεί κατευθείαν με τον δικό του φόβο.

Ανάλυση της τρίτης σκηνής:

Η αντιστροφή των νοητικών παραστάσεων του Ναθαναήλ, που προκαλείται από την απομόνωση και την αλλαγή της φοράς της προοπτικής του όρασης.

Με την έναρξη του τρίτου μέρους όμως, απομακρυνόμαστε από τα δραματικά γεγονότα. Ο Ναθαναήλ αναρρώνει μακριά από τον τόπο όπου φοιτούσε.

Ο χρόνος περνά, καλυτερεύει και ετοιμάζεται να επανενωθεί με την αγαπημένη του Κλάρα. Όλο το κλίμα κινδύνου που φανερώνεται καθώς αποκαλύπτεται ότι πράγματι ο Κοππέλιους συνωμοτούσε εις βάρος του, μένει στην αφήγηση μετέωρο. Ο αναγνώστης μπορεί να μένει με μία απορία: Πότε θα εκδηλωθεί ο κίνδυνος που συσσωρευόταν σε τόσες σκηνές από τον Ζάντμαν στον Ναθαναήλ, τώρα που γνωρίζουμε ότι πραγματικά συνωμοτούσε εις βάρος του;

Τί αρχίζει να διαφαίνεται σε αυτό το σημείο; Αν παρατηρήσουμε τη δομή του διηγήματος, βλέπουμε ότι χωρίζεται σε τρία μέρη. Το περιεχόμενο των δύο μερών, σε σχέση με τον Κοππέλιους, φανερώνει ότι ο τελευταίος πάντοτε χρησιμοποιεί έναν συνεργάτη, καρπώνεται το δημιούργημά του, που ο συνεργάτης λατρεύει, και τον καταστρέφει. Ποιό είναι το δημιούργημα της τρίτου μέρους, το οποίο θα καρπωθεί ο Κοππέλιους και ποιον θα καταστρέψει;

Ο πατέρας κι ο Σπαλαντσάνι, ως οι δύο δημιουργοί στο διήγημα, ο ένας με αλχημικά πειράματα κι ο άλλος με ανθρώπινα μηχανικά, έχουν εξαφανιστεί. Απομένει μόνο ο συνεργάτης τους, ο Κοππέλιους. Σε ποιο δημιούργημα εμπλέκεται τώρα ο Κοππέλιους;

Στην δεύτερη ενότητα μαθαίνουμε ότι ο Κοππέλιους σχεδίασε τα μάτια της Ολύμπια. Ήταν επίσης αυτός που επισκέφθηκε, με την ταυτότητα του γυρολόγου Κόππολα, τον Ναθαναήλ, για να του πουλήσει ένα κιάλι. Αυτό που προσπαθεί να παγιδεύσει είναι την οπτική του Ναθαναήλ, ώστε να ερωτευτεί την μηχανική κούκλα Ολύμπια. Δίνει αφορμές για να δημιουργεί τις παραστάσεις του ο Ναθαναήλ. Δημιούργημά του είναι η οπτική του Ναθαναήλ. Και, αν κρίνουμε από τη μοίρα που είχαν οι άλλοι συνεργάτες του, θα τον καταστρέψει. Ο κίνδυνος παραμένει.

Γνωρίζοντας τώρα τον τρόπο που λειτουργεί ο Ζάντμαν, βλέπουμε ότι δεν αφήνει τίποτα να του ξεφύγει. Γιατί επιστρέφει στον πατέρα ακόμα κι ένα χρόνο μετά, ή στη ζωή του Ναθαναήλ, πολλά χρόνια αργότερα. Πότε θα επανέλθει;

Ο Ναθαναήλ ακόμα βλέπει τον φόβο του, την προοπτική της πτώσης στη φωτιά, καθώς δεν έχει διαπραγματευτεί την εικόνα του εσωτερικού του κόσμου, ώστε να στραφεί προς τα έξω. Δηλαδή, στις νοητικές αναπαραστάσεις του, υπάρχει ακόμα αυτή η παράσταση που σχηματίστηκε όταν ο Κοππέλιους τον κρατούσε πάνω από την φωτιά: Κι αυτή η παράσταση πάλι έχει στερεοσκοπική λειτουργία. Δηλαδή, ο Ναθαναήλ φέρνει με προοπτικό τρόπο κοντά του, την εικόνα του κινδύνου που πρόκειται να σημβεί: να πέσει στη φωτιά.

Η ίδια η φωτιά έχει κεπλεριανά χαρακτηριστικά. Άρα, η εστίαση ενός προοπτικού τρόπου θέασης πάνω σε μία εικόνα με κεπλεριανά χαρακτηριστικά, δημιουργεί το φαινόμενο του στερεοσκοπίου. Το οποίο παράγει μία ψευδή εντύπωση βάθους κι όγκου σε αντικείμενα της εικόνας. Από ότι θυμόμαστε όμως, μία στερεοσκοπική παράσταση έχει συγκρατήσει ο Ναθαναήλ και στο πρόσωπο του Κοππέλιους, η οποία λειτούργησε σαν μαρτυρία και ταυτοποίηση των φανταστικών του παραστάσεων όταν ήταν μικρός.

Οπότε, θα μπορούσαμε να πούμε, ότι στον προσοφθάλμιο φακό του Ναθαναήλ, μιας και το μάτι στην οπτική θεωρία περιγράφεται με ίδιες λειτουργίες όπως αυτές ενός φακού, «κατοικούν» δύο στερεοσκοπικές παραστάσεις: μία, προς τα μέσα, αυτή του φόβου της πτώσης στη φωτιά, και μία, προς τα έξω, αυτή της εξακρίβωσης ενός φυσικού προσώπου με φανταστικά χαρακτηριστικά.

Επανερχόμαστε στον Ζάντμαν. Ποια είναι η βασική του πρόθεση; Να πετάει ένα παιδί από την ξένη φωλιά και να το αντικαθιστά με ένα δικό του. Γιατί

περιγράφεται σαν κούκος; Γιατί, από ότι φαίνεται από το διήγημα, καμία άλλη από τις φανταστικές του αναπαραστάσεις δεν μπορεί να συλλάβει και να περιγράψει την φύση του. Μόνο οι υποκειμενικές εντυπώσεις ενός προσώπου μες το διήγημα, την ώρα που επιδρά η φαντασία του με ένα άλλο πρόσωπο μέσω της όρασης, αποδίδουν την πραγματική του φύση, που σαν αναγνώστες μας αποκαλύπτεται προς το τέλος του διηγήματος, όταν γνωρίζουμε ήδη όλα τα γεγονότα. Ο Ναθαναήλ βλέπει τον Ζάντμαν με χαρακτηριστικά κούκου, όπως και όταν η μορφή της Ολύμπιας φάνταζε απόκοσμη και του προκαλούσε φρίκη όταν απομακρύνθηκε την πρώτη νύχτα που γνωρίστηκαν.

Στην τρίτη σκηνή, ο Ναθαναήλ μαζί με την Κλάρα βλέπουν από μακριά έναν «γκρίζο θάμνο», όπως τον περιγράφει η Κλάρα, να πλησιάζει καταπάνω τους. Μόλις ο Ναθαναήλ βάζει το κιάλι για να δει προοπτικά την εικόνα, που μοιάζει σαν ένα πουλί από την περιγραφή του γκρίζου θάμνου. Η Κλάρα βάζει το μάτι της από την άλλη πλευρά του κιαλιού, για να παίξει μαζί του.

Σε αυτή τη στιγμή του διηγήματος, θα επιμείνουμε στο σημείο της όρασης, όπου ο αμφιβληστροειδής λόγω της σύνδεσής του με το οπτικό νεύρο, δεν επικοινωνεί άμεσα με τις νοητικές παραστάσεις και συνιστά ένα τυφλό σημείο, ακόμα και για τη συνειδητή όραση. Όταν η Κλάρα κοιτάει απευθείας αυτό το σημείο, τότε αυτό αφαιρείται από τη συνείδηση και μένει μόνο η αναπαράσταση.

Οι φανταστικές παραστάσεις του Ναθαναήλ που κάλυπταν αυτό το σημείο αντιστρέφονται, λόγω της φοράς της όρασης μέσα από το κιάλι, που έχει αντιστραφεί. Δηλαδή, ο κύκλος της φωτιάς βγαίνει προς τα έξω και προς τα μέσα εισάγονται οι φανταστικές παραστάσεις του Ζάντμαν. Ο Ναθαναήλ προβάλει εκείνη την ώρα με ανάποδη φορά τις παραστάσεις του: τον προοπτικό του φόβο να πέσει στη φωτιά και τη φανταστική του μαρτυρία του δικηγόρου Κοππέλιους ως Ζάντμαν.

Στο μάτι του λοιπόν, πάνω στον προσοφθάλμιο φακό του, με την αντιστροφή των δύο στερεοσκοπικών εικόνων, χάνεται η έννοια της πραγματικής απόστασης και του φυσικού χώρου: Η μέσα με την έξω παράσταση ταυτίζονται. Ο Ναθαναήλ δεν νιώθει να έχει πια απόσταση από τον Κοππέλιους, πέρα από το αν στην πραγματικότητα είναι κάτω στην πλατεία κι αυτός πάνω στο μπαλκόνι του δημαρχείου. Τότε εκδηλώνεται η δεύτερη κρίση του. Αμέσως ξυπνάει ο κύκλος της φωτιάς. Ταυτόχρονα όμως, αντιστρέφεται η φορά εξήγησης. Αντί να παρατηρεί

προς τα έξω και να κρίνει, παρατηρεί και κρίνει από το μέσα του. Οι παραστάσεις μέσα του όμως, έχουν ήδη συμβεί. Έχουν κάτι καθορισμένο μέσα τους. Και ο τρόπος που τις κοιτά, είναι αυτός τους κιαλιού, ένας ωμός και ψυχρός τρόπος.

Ο Ναθαναήλ βλέπει τα συναισθήματά του μέσα από τις εικόνες του από τετελεσμένα γεγονότα. Επειδή τα αισθήματά του σε αυτό το σημείο σχετίζονται με την άλλη πλευρά, εδώ την Κλάρα που την λατρεύει, ξυπνούν, μαζί με την παράσταση του, τα αισθήματά του για την πατρότητα. Που, όπως προηγουμένως στο πρώτο μέρος είχαμε αναφέρει, είναι η απόγνωση κι η λατρεία που ο πατέρας τον άφησε να βρεθεί σε αυτή τη θέση.

Ο Ναθαναήλ σηκώνει την Κλάρα ψηλά, όπως κάποτε είχε σηκώσει αυτόν ως παιδί ο Κοππέλιους και προσπαθεί να την πετάξει από κάτω. Ίσως, η απότομη, ζωική αντίδρασή του, να σχετίζεται με αυτά τα συναισθήματα: να πετάξει έξω από τον κύκλο της φωτιάς την Κλάρα. Είναι δικό του το βίωμα του τρόμου, δεν θέλει την αγαπημένη του εκεί μέσα. Όπως είναι δικός του κι ο πατέρας του. Δεν θα τον αφήσει να κριθεί στις παραστάσεις άλλων.

Από την άλλη, ο νευρικός και σπασμωδικός τρόπος αντίδρασής του μπορεί να σχετίζεται και με την δεύτερη σημαντική σκηνή. Αποκαλεί την Κλάρα άψυχο κουκλάκι. Η σκέψη μας πάει απευθείας στην Ολύμπια. Η Ολύμπια είχε μηχανικά μάτια και τον «έριξε» πρώτη φορά σε αυτή την κρίση. Η Κλάρα, τώρα, τον παρατηρεί μέσα από το κιάλι, σαν να επαναλαμβάνει το φαινόμενο του μηχανικού ματιού. Επειδή όμως η φορά της όρασης έχει αντιστραφεί, κι από τον Ναθαναήλ προς τα έξω γίνεται από την Κλάρα προς τον Ναθαναήλ, μπορούμε να παρατηρήσουμε το εξής: Σε όλες τις προηγούμενες σκηνές, ο Ναθαναήλ, από τον τρόπο που μαρτυρούσε τα γεγονότα, κινούνταν πρώτα από τα συναισθήματά του. Από το πάθος ή τη φλόγα του γι’ αυτά. Και προσέκρουε πάνω σε εικόνες του κόσμου, που του συνέχεαν τις εντυπώσεις και τα συναισθήματά του για τα πράγματα. Τώρα, που άλλαξε η φορά της όρασης μέσα από την προοπτική όραση του κιαλιού, τα συναισθήματα είναι πρώτα από την άλλη πλευρά και μετά συναντώνται οι εικόνες. Η άλλη πλευρά είναι η Κλάρα. Οι εικόνες είναι σε αυτόν. Οπότε, η δράση που ξεκινάει από την πλευρά του, τροφοδοτείται από τις εικόνες, όχι τα συναισθήματα που προσκρούουν σε εικόνες.

Η πρώτη εικόνα επίσης, έχει κάτι πολύ αρνητικό ως φόβο ή κίνδυνο μέσα. Ο πατέρας δεν έχει φωτιά, δεν έχει καύση. Αν προσπαθήσει ο Ναθαναήλ να αντλήσει δύναμη ή καύση από την εκκίνησή του που τώρα είναι οι εικόνες κι όχι τα συναισθήματά του, δεν θα βρει. Ο τρόμος, του να μην έχει καύση, είναι μεγάλος. Αντιδράει σπασμωδικά. Αντιδράει μόνο με μία απότομη λογική ή οποία δεν μπορεί να τροφοδοτηθεί από κάποιο συναίσθημα. Σαν να λαμβάνει πληροφορίες στον νου του σαν διαταγές μέσω εικόνων, οι οποίες δεν επικοινωνούν ή εμποδίζουν το φως του να φτάσει στο νου ή τον εξωτερικό κόσμο να καεί μες τη φωτιά του συναισθήματός του ή να επεξεργαστεί με οποιοδήποτε πιο ανθρώπινο τρόπο την κατάσταση. Δεν μπορεί να φωτίσει τις νέες παραστάσεις. Αντιδρά σαν μηχανικό.

Ο αδελφός της Κλάρας Λόταρ, καταφέρνει να σώσει την αδερφή του από τα χέρια του Ναθαναήλ. Ο Ναθαναήλ, μόλις μένει μόνος του, δεν έχει με ποιον να μοιραστεί τα αισθήματά του. Ο άλλος, όπως στις φανταστικές του παραστάσεις με την όψη του Ζάντμαν ως κούκο – πατέρα, που ταΐζει τα παιδιά του, γίνεται το άλλο μέλος. Ο Ναθαναήλ απομένει με τα συναισθήματά του για τον πατέρα και τις παραστάσεις του γι’ αυτόν. Σε αυτές τις παραστάσεις όπως είδαμε και μέσα από τη σκηνή της Ολύμπια, ο φόβος να του βγάλουν τα μάτια έχει πραγματοποιηθεί και επίσης, έχει βρεθεί κι αυτός, με το περιστατικό της Ολύμπια στη θέση διεκδίκησης του πατέρα. Η μόνη θέση του άλλου όμως, όπου επενδύεται συναισθηματικά, είναι η θέση του πατέρα κούκου που τρέφει τα μικρά του. Η μόνη συναισθηματική απεύθυνση που μπορεί να ολοκληρωθεί μέσα σε αυτές τις εικόνες είναι αυτή της θυσίας προς την άλλη πατρότητα, γιατί η μάχη η δική του κι αυτή του πατέρα έχει χαθεί. Η αγωνία να ολοκληρωθεί μία συναισθηματική σχέση είναι ενεργή, καθώς μετά την παράσταση της Ολύμπια, ο Ναθαναήλ δεν γνωρίζει αν ο πατέρας έχει συγχωρεθεί, ώστε να πάψουν και οι δικές του έντονες αγωνίες. Ο Ναθαναήλ είναι ήδη μετέωρος. Από τις παραστάσεις δέχεται την εντολή κι από τα συναισθήματα που του απομένουν την εκτέλεση. Αποτελειώνει τον εαυτό του, πετάει το κουκλάκι που ταυτίστηκε μέσω μίας παράστασης της φαντασίας: Πηδάει στο κενό.

Συμπεράσματα

Μία βασική ιδέα του πρωταγωνιστή που επιδρά στην διαμόρφωση της οπτικής του, είναι ότι ο Κοππέλιους σκότωσε τον πατέρα του. Έχει πολλές ενδείξεις για να θεωρεί κάτι τέτοιο πραγματικότητα. Παρ' όλα αυτά δεν είναι μάρτυρας της σκηνής του θανάτου του πατέρα. Όλα του τα συναισθήματα όμως, στοχεύουν προς τη μεριά του Κοππέλιους, ως τον υπαίτιο γι' αυτό το γεγονός.

Ο Ναθαναήλ μοιάζει σαν να έχει στήσει μία προοπτική προς ένα γεγονός στο οποίο δεν ήταν παρών, αλλά είναι πεπεισμένος ότι έτσι έγινε. Αυτή η οπτική λειτουργεί ως κιάλι, γιατί με τις οπτικές μαρτυρίες που έχει από τη δική του θέση συνάγει μία εικόνα στην οποία δεν ήταν παρών. Αυτή η προοπτική, θα αποβεί μοιραία, μόλις αντιστραφεί και από τα εξωτερικά γεγονότα, στραφεί προς τα αισθήματά του.

Οι παραστάσεις και τα συναισθήματα του Ναθαναήλ που απομένουν από αυτή του τη στόχευση ακολουθούν από εδώ και πέρα στο διήγημα τη φανταστική αφήγηση για τον Ζάντμαν ως κούκο: αυτόν δηλαδή, τον εν δυνάμει κίνδυνο, που θα αντικαταστήσει το παιδί με ένα δικό του.

Ανάμεσα από την απόσταση που δημιουργείται μεταξύ των αναπαραστάσεων και του πραγματικού βιώματος, μπορούν να διεισδύσουν δικές μας αναπαραστάσεις, όπου επιδρά η δύναμη της φαντασίας μας, με αποτέλεσμα να δίνουμε σε όψεις προσώπων ή πραγμάτων φανταστικές ιδιότητες. Οι οποίες, κατά παράδοξο τρόπο της τύχης, όπως στο διήγημα, μπορούν να βασίζονται ή να ταυτίζονται με πραγματικά περιστατικά.

Καταλήγοντας στην τελευταία σκηνή, ο Ναθαναήλ αναγκάζεται να υπερασπιστεί αισθήματα προς άλλα πρόσωπα μέσα του, για τα οποία έχει λατρεία. Όπως το πρόσωπο του πατέρα, αντί να συνειδητοποιήσει το απωθημένο αίσθημα απόγνωσης που έχει από εκείνη την παράσταση, καθώς ο πατέρας δεν μπορούσε να τον υπερασπιστεί τότε.

Εδώ, υπενθυμίζουμε ένα βασικό σημείο του ματιού, όπου ο αμφιβληστροειδής, δηλαδή το μέρος όπου προβάλλεται αντιθετοαντεστραμμένη η εξωτερική εικόνα, συνδέεται με το οπτικό νεύρο. Αυτό το σημείο, παρομοιάστηκε

και ως μία «τρύπα» στη νοητή εικόνα, καθώς εκεί δεν μπορούμε να έχουμε ούτε νοητές αναπαραστάσεις.

Σε σχέση με την παρατήρηση του Φρόυντ για την ανάγκη να εμπλακεί ο αναλυτής σε αισθητικές περιγραφές με τον αναλυόμενο, διαπιστώσαμε από αυτή την «τρύπα», ότι ποτέ ο αναλυόμενος, όσο και να προσπαθήσει, δεν μπορεί να περιγράψει πλήρως τον εαυτό του. Αυτό το κενό μπορεί να είναι η ελευθερία διαπραγμάτευσης που έχει ο αναλυόμενος για την εικόνα του. Με το να κοιτάξει η Κλάρα απευθείας στο κέντρο του ματιού του Ναθαναήλ με ένα κιάλι, μπορούμε να πούμε ότι του παίρνει την ελευθερία διαπραγμάτευσης της εικόνας του εαυτού του. Συνδέοντας έτσι τις νοητές με τις φυσικές του παραστάσεις άμεσα, αφαιρείται ή άγνωστη ακόμα διαδικασία σύνθεσης η οποία επιτρέπει στο συνειδητό να αφήσει περιθώριο στη σύνδεσή τους. Ίσως, αυτή να ήταν η πρόθεση του συγγραφέα με το να βάλει την Κλάρα να κοιτάει απότομα απευθείας στο μάτι του Ναθαναήλ.

Επομένως, η δυσκολία έγκειται στο να εντοπιστεί αυτό το ασυνείδητο σημείο στην όραση όπου φωλιάζουν φανταστικές αναπαραστάσεις για τον έξω μας κόσμο από γεγονότα που έχουν συμβεί και για τον μέσα μας κόσμο, γιατί βρίσκεται στο σημείο όπου οι δύο βασικοί τρόπο αντίληψης της όρασης δεν επικοινωνούν με γνωστούς τρόπους αντίληψης.

Σε αυτή την αφήγηση δεν ξεχνάμε τη σημασία της φωτιάς που δίνει καύση στα μέλη. Χωρίς το στοιχειώδες φως, οι εικόνες μέσα μας λειτουργούν σαν αυτόματες για τη λογική μας και δεν μπορούμε να τις επεξεργαστούμε. Και ο Ναθαναήλ δεν έχει φωτιά. Ενώ θα χρειαζόταν. Το φως παίζει μεγάλο ρόλο στην προσωπική διαμόρφωση του αισθήματος του ανοίκειου γιατί, όπως φαίνεται στη σύνθεση που έχει καταφέρει να επιτύχει ο συγγραφέας στο διήγημα ώστε να εγείρει το αίσθημα του ανοίκειου, αυτό μας κάνει να συνδέουμε σημαντικά προσωπικά στοιχεία στη σκέψη και το συναίσθημά μας με τον κόσμο. Όταν εκλείπει, δημιουργούνται περίεργες ταυτίσεις από εικόνες μέσω της σκέψης κι ακόμα πιο αλλόκοτες αντιδράσεις, που παραπέμπουν σε μία απόσταση του συναισθήματος από τον νου με σχεδόν μη ανθρώπινα χαρακτηριστικά.

Οπότε, παρατηρούμε λειτουργίες της οπτικής σύνθετες και βαθιές, που απαιτούν και συναισθηματική επεξεργασία, κάνοντάς μας δύσκολο να πιστέψουμε ότι αυτές οι ανιμιστικές πεποιθήσεις που ισχυρίζεται ο Φρόυντ ότι προκαλούν το

είδος του ανοίκειου φόβου προέρχονται από την πρώιμη ανθρώπινη ηλικία, αλλά ότι βασίζονται σε σύνθετες συναισθηματικές και οπτικές λειτουργίες του ανθρώπου.

Επίλογος

Πολύ σημαντικό είναι ότι ο Χόφμαν φτιάχνει το ανοίκειο όχι με το οίκο, αλλά με τη λατρεία του πατέρα, που συνδέεται εδώ με το φως της φωτιάς. Γύρω από τη φωτιά, το παιδί πλάθει με τη φαντασία του άθλους και φόβους, ακούγοντας τις αφηγήσεις του πατέρα. Με τους φακούς μετέπειτα, αν εστιάσει πολύ ένας φακός, πάλι γεννιέται φωτιά. Όπως ο Ναθαναήλ εστίασε πολύ στην περίπτωση της Ολύμπιας. Αυτή η εστίαση στη σκηνή της αναγνώρισης, από μικρή σπίθα, φτάνει να ανάψει και να θυμίσει όλη την προηγούμενη δύναμη της φωτιάς από την παιδική του ηλικία.

Αυτή η αντιστροφή, από την εσωτερική φωτιά στην εξωτερική, που μπορεί να προκαλέσει ένας φακός, μπορεί να οδηγήσει τον έφηβο σε μία μεγάλη ενοχή. Ότι αυτός έβαλε τη φωτιά ή ότι αυτός την ξύπνησε με ανεξέλεγκτο τρόπο. Κι όμως, μέσα του γνωρίζει ότι ακολούθησε διαφορετική πορεία, αλλά το αποτέλεσμα είναι το ίδιο. Η λατρεία κι ο φόβος ξυπνούν μαζί με την επιθυμία. Έτσι, ο έφηβος διαισθάνεται ότι είναι στη μέση του κύκλου της φωτιάς.

Τί κερδίζουμε με τα οπτικά μοντέλα; Ο Χόφμαν θα μπορούσε να βρει διάφορες προσωπικές αφηγήσεις για το πώς βιώνεται ένα αίσθημα, αλλά θα παρέμενε στη δυσκολία που διατυπώνει ο ίδιος κι ο Φρόυντ: πώς θα μεταδώσει κανείς κάτι που τα χαρακτηριστικά του εξαρτώνται από την προσωπική σύνθεση και ατομική του ευαισθησία. Γι’ αυτό χρησιμοποιεί αλλαγές και μεταβάσεις που σχετίζονται με την αντίληψη των οπτικών παραστάσεων, φυσικών και νοητών. Έτσι, κι εμείς σαν θεατές, βάζουμε το μάτι μας στο κιάλι που μας έχει ετοιμάσει ο συγγραφέας, όπως δηλώνει ο Φρόυντ.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Χόφμαν, Ε.Τ.Α., *Νυχτερινά*, μτφρ. Καλιφατίδης, Γ., Αγγελή, Η., Σμίλη, 2015, Αθήνα

2. Πολυχρονάκης, Δ., *Πιερότοι ποιητές την εποχή της παρακμής: Το γέλιο ως επιθανάτιος ρόγχος* , Αλεξάνδρεια, 2015, Αθήνα

3. Descartes, R., *Discourse on Method, Optics, Geometry, and Meteorology*, translated by Olscamp, P., Hackett publishing company, 2001, Indianapolis

4. Freud, S., *το ανοίκειο*, μτφρ. Βαϊκούση, Έ., εκδόσεις Πλέθρον, 2009, Αθήνα

5. Schelling, F. W. J., Philosophie der Mythologie, Bd. 2, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976, Darmstadt

6. Jay, M., *Downcast eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, 1993, California

7. Gendler, Tamar, "Imagination", The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2016 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/imagination/>.

8. Thomas, Nigel J.T., "Mental Imagery", The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2017 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <https://plato.stanford.edu/archives/win2017/entries/mental-imagery/>.

9. Συλλογικό έργο, *Το φιλοσοφικό λεξικό του Cambridge*, επιμέλεια: Audi, R., Βιρβιδάκης, Σ., Ξηροπαΐδης, Γ., Κέδρος, 2011, Αθήνα

10. Collective work, *Steno and the Philosophers,* Grigoropoulou, V., *Steno's Critique of Descartes and Louis de La Forge's Response,* Brill's Studies in Intellectual History, 2018, Lyon, France

11. McDonough, J., *Descartes' "Dioptrics" and "Optics" in The Cambridge Descartes Lexicon*, ed. Larry Nolan, Cambridge University Press, forthcoming, Cambridge

12. Descartes, R., *The World and Other Writings*, trans. and edited by Gaukroger, S., Cambridge University Press, 1998, Cambridge