

ΕΘΝΙΚΟ ΜΕΤΣΟΒΙΟ ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟ - ΣΧΟΛΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ
ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ - ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ Α': ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ - ΧΩΡΟΣ - ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ ΜΕ ΘΕΜΑ:

ΔΙΕΡΕΥΝΩΝΤΑΣ ΤΗ ΧΩΡΙΚΗ ΕΚΦΡΑΣΗ ΤΩΝ ΨΥΧΙΚΩΝ ΔΙΕΡΓΑΣΙΩΝ

ΤΟ ΜΟΤΙΒΟ ΤΗΣ ΣΚΑΛΑΣ ΣΕ ΤΡΙΑ ΚΛΑΣΙΚΑ ΠΑΡΑΜΥΘΙΑ

ΥΠΕΥΘΥΝΟΣ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ:
Σταυρίδης Σταύρος

ΣΠΟΥΔΑΣΤΗΣ:
Κωστιδάκης Θεόδωρος



ΑΘΗΝΑ - ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2009 / ΑΘΗΝΑ - ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2009
ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2009 / ΑΘΗΝΑ - ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2009 / ΑΘΗΝΑ-

A. Εισαγωγή

Υπόθεση εργασίας

Στην παρούσα μελέτη θα γίνει μια προσπάθεια να ερευνηθεί κατά πόσο μπορεί να προκύψει ψυχολογικό νόημα με τη μελέτη των χωρικών διαστάσεων ορισμένων προϊόντων της φαντασίας. Στην προσπάθεια αυτή, θα αντληθούν στοιχεία από τη φιλοσοφία του Gaston Bachelard και την ψυχολογία του Carl Jung. Θα χρησιμοποιηθούν λοιπόν δυο διαφορετικές θεωρητικές κατευθύνσεις, που δεν ταυτίζονται, ούτε στερούνται διαφοροποιήσεων. Μπορούν όμως να αντιπαραβληθούν δημιουργικά, να ιδωθούν παράλληλα και να οδηγήσουν σε κοινά συμπεράσματα. Με την ίδια λογική, στην πορεία της θεωρητικής προσέγγισης, θα υπεισέρχονται κρίσιμα θέματα για τη σχέση των δύο αυτών κατευθύνσεων με τη φροϋδική ψυχανάλυση. Η ψυχανάλυση αποτελεί και για τις δυο αντικείμενο έμπνευσης αλλά και κριτικής, οικειοποίησης αλλά και αμφισβήτησης, οπότε έχει νόημα η αντιπαράθεση με τις αρχές της.

Έτσι, η τοποανάλυση του Bachelard, σε συνδυασμό με την αναλυτική ψυχολογία του Jung και σε αντιπαράβολή με την ψυχανάλυση του Freud, θα αποτελέσουν το θεωρητικό υπόβαθρο που απαιτείται για να γίνει η ψυχολογική προσέγγιση της χωρικής διάστασης των παραμυθιών. Το αντικείμενο που θα εξεταστεί είναι η εμφάνιση του μοτίβου της σκάλας σε τρία παραμύθια της συλλογής των αδερφών Grimm.

Στο ερώτημα γιατί τα παραμύθια είναι επιδεκτικά μιας τέτοιας προσέγγισης θα απαντούσε κανείς τα εξής. Παρά το γεγονός ότι η δημιουργία των παραμυθιών¹ απέχει χρονικά σε μεγάλο βαθμό από το παρόν, η πορεία τους ήταν συνεχής μέχρι σήμερα. Εξακολουθούν να αποτελούν πολύ ενεργό τμήμα της παγκόσμιας λογοτεχνίας, με όλες τις παραποιήσεις και τους εκσυγχρονισμούς. Αυτό ίσως σημαίνει ότι υπάρχει κάτι μέσα στα παραμύθια που συνεχίζει να αφορά τον σύγχρονο άνθρωπο. Αν υποθέσει κανείς ότι αυτό το στοιχείο έχει σχέση με κάποιο ψυχολογικό νόημα, δεν θα ήταν άστοχη μια ψυχολογική προσέγγιση. Παρ' όλο, λοιπόν, που τα παραμύθια δημιουργήθηκαν σε τελείως διαφορετικές κοινωνικές και ιστορικές συνθήκες, συνεχίζουν να επηρεάζουν τον σύγχρονο άνθρωπο.

Από αυτό μπορεί κανείς να κάνει δυο διαφορετικές υποθέσεις. Από τη μια, ίσως τα παραμύθια να έχουν νόημα για τον σύγχρονο άνθρωπο επειδή, πολύ συχνά, αποτελούν μέρος της διαπαιδαγώγησής του και εξακολουθούν

¹ Σε όλη την έκταση της εργασίας, όταν γίνεται αναφορά στα παραμύθια θα εννοούνται τα κείμενα εκείνα που αποτελούν γραπτές μαρτυρίες των προφορικών παραμυθιών (folk tales) που διαδίδονταν από στόμα σε στόμα και από γενιά σε γενιά. Η επιλογή γίνεται για μεθοδολογικούς λόγους, αλλά και για λόγους περιορισμού του πεδίου αναφορών και μελέτης. Στην κατηγορία αυτή δεν εντάσσονται λοιπόν τα παραμύθια που φέρουν την υπογραφή του δημιουργού τους, όπως είναι, για παράδειγμα, τα παραμύθια του Andersen. Για περισσότερα σε σχέση με αυτό το διαχωρισμό, αλλά και για τη μετατροπή των προφορικών ιστοριών σε καταγεγραμμένα παραμύθια, βλ. Jack Zipes, *Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk & Fairy Tales*, αναθεωρημένη και διευρυμένη έκδοση [1η έκδ. 1979], Kentucky: The University Press of Kentucky, 2002, σ. 6-19.

να διαμορφώνουν συνειδήσεις – με την ψυχαναλυτική έννοια του όρου. Από την άλλη, ίσως θα μπορούσε κανείς να πει ότι ακριβώς επειδή τα παραμύθια εκφράζουν βασικές, τυπικές ανθρώπινες καταστάσεις, δεν έχουν πάψει να απασχολούν τον σύγχρονο άνθρωπο. Στην πρώτη περίπτωση δίδεται μεγαλύτερη σημασία στο προσωπικό ασυνείδητο, ενώ στη δεύτερη περίπτωση, στο συλλογικό.

Η υπόθεση εργασίας είναι η εξής. Αν γίνει η παραδοχή ότι μπορεί να ανιχνευθεί ψυχολογικό νόημα στις φανταστικές χωρικές διατάξεις των παραμυθιών, καθώς και ότι το νόημα αυτό αφορά στη σχέση και τη δυναμική ανάμεσα στα διάφορα (συνειδητά και ασυνειδητά) ψυχικά τμήματα, τότε ίσως μπορούν να εξαχθούν ορισμένα συμπεράσματα για την αμφίδρομη συσχέτιση χωρικών διατάξεων και ψυχικών διεργασιών. Πιο συγκεκριμένα, αν θεωρηθεί ότι το μοτίβο της σκάλας, με τον τρόπο που εμφανίζεται στα παραμύθια, αντιπροσωπεύει διάφορες περιπτώσεις επαφής του συνειδητού με το ασυνείδητο, τότε ίσως μπορούν να προκύψουν ορισμένα συμπεράσματα από τα ιδιαίτερα δομικά, μορφολογικά και αρχιτεκτονικά χαρακτηριστικά που έχει σε κάθε περίπτωση.

Η ψυχή ως τόπος

Όταν λοιπόν ο Sigmund Freud καθόριζε την ψυχική δομή και λειτουργία με όρους 'πρώτης' και 'δεύτερης τοπικής'², έθετε τις βάσεις για την αντίληψη της ψυχής ως εκτατής οντότητας. Η θεώρηση της ψυχής ως ενός συστήματος αποτελούμενου από επιμέρους υποσυστήματα, που καθορίζουν διακριτά ψυχικά τμήματα, παραπέμπει σε μια χωρική αντίληψη. Έννοιες όπως είναι η 'ψυχολογία του βάθους', το 'υποσυνείδητο', το 'κατώφλι της συνειδητότητας', η 'ανάδυση' ενός περιεχομένου 'στην επιφάνεια', η 'μεθοριακή κατάσταση', περιέχουν χωρικές διαστάσεις που δεν είναι δυνατόν να αγνοηθούν. Για τον λόγο αυτό, η ψυχανάλυση έχει δώσει έμφαση στις χωρικές εικόνες που εμφανίζονται στα προϊόντα του ασυνείδητου, δηλαδή στα όνειρα, τις φαντασιώσεις κ.τ.λ., ως ενδεικτικές ιδιαίτερων ψυχικών νοημάτων³. Το κυριότερο παράδειγμα είναι η μετακίνηση περιεχομένων από το ασυνείδητο στο συνειδητό.

Χαρακτηριστική περίπτωση αποτελεί το όνειρο που αναφέρει ο Carl Jung, το οποίο αποτέλεσε, στην πορεία, μια «καθοδηγητική εικόνα»⁴ για τον τρόπο που νοούσε την ανθρώπινη ψυχή, οδηγώντας τελικά στη

² Στην πρώτη τοπική, ορίζονται οι περιοχές του 'συνειδητού', του 'προσυνειδητού' και του 'ασυνείδητου'. Sigmund Freud, *Η ερμηνεία των ονείρων* (μτφ. Λευτέρης Αναγνώστου), Αθήνα: Επίκουρος, 1995, σ. 467-472. Στη δεύτερη τοπική, ορίζονται οι περιοχές του 'εγώ', του 'αυτό' και του 'υπερεγώ'. Sigmund Freud, «The Ego and the Id» [1η έκδ. 1923], στο *The Standard Edition of the Complete Psychological Works* (μτφ. J. Strachey), London: Vintage, 2001, τόμ. 19. Οι υποενότητες των δυο τοπικών δεν ταυτίζονται.

³ Βλ. ενότητες: «Σημειωτική λειτουργία της χωρικότητας στην πρωτογενή διαδικασία» και «Σημειωτικές εκφάνσεις της χωρικότητας στην πρωτογενή διαδικασία», στο Νίκος Σιδέρης, *Χωρικότητα και ασυνείδητο*, Αθήνα: Σημειώσεις για το Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών Σχολής Αρχιτεκτόνων Ε.Μ.Π., 2006, σ. 7-12.

⁴ Carl G. Jung, *Αναμνήσεις όνειρα σκέψεις* (μτφ. Σ. Αντζακά), Θεσσαλονίκη: Σπαγείρια, 2001, σ. 229.

διαφοροποίηση⁵ από τον Freud και την εισαγωγή της έννοιας του 'συλλογικού ασυνείδητου'. Ονειρεύτηκε λοιπόν ότι βρισκόταν στο "σπίτι του", και καθώς κατέβαινε από όροφο σε όροφο, ανακάλυπτε άγνωστα δωμάτια παλιότερου αρχιτεκτονικού και διακοσμητικού στυλ. Στο υπόγειο συνάντησε ρωμαϊκούς θόλους και σε μια κρύπτη ακόμη χαμηλότερα, έναν προϊστορικό τάφο⁶. Ο Jung πίστεψε ότι το σπίτι στο όνειρό του συνιστούσε «ένα είδος δομικού διαγράμματος της ανθρώπινης ψυχής»⁷.

Ο Gaston Bachelard, στην *Ποιητική του Χώρου* ερευνά αυτές ακριβώς τις διαστάσεις του ζητήματος. Θεματοποιεί τις παρατηρήσεις εκείνες που αφορούν τη σχέση χωρικότητας και ασυνείδητου, ξεφεύγοντας από τον περιστασιακό χαρακτήρα που έχουν για τον Freud και τον Jung⁸. Έτσι, εισάγει την 'τοποανάλυση' όταν μελετά τους τόπους του εσωτερικού κόσμου του ανθρώπου⁹. Η τοποανάλυση είναι η φαινομενολογική μέθοδος¹⁰ που προτείνεται στην *Ποιητική του Χώρου*, τόσο για να διαφοροποιηθεί από την ψυχανάλυση, όσο και για να εντάξει στοιχεία της. Με αυτήν ο Bachelard εφευρίσκει ένα νέο σύστημα, ενσωματώνοντας ιδέες από την περιγραφική ψυχολογία, την ψυχολογία του βάρους, την ψυχανάλυση και τη φαινομενολογία¹¹. Η τοποανάλυση προϋποθέτει το γεγονός ότι η ψυχή εμπεριέχει όλες τις σημαντικές εικόνες¹². Οι εικόνες αυτές είναι άμεσα παράγωγα της φαντασίας και δεν ταυτίζονται με τις αναμνήσεις¹³. Η σχέση των εικόνων με την ψυχή, αλλά και με την εξωτερική πραγματικότητα, θεωρείται χωρική. Η ψυχή περιέχει εικόνες και οι εικόνες με τη σειρά τους έχουν αντιληπτικά, συναισθηματικά, γλωσσικά ή φαντασιακά περιεχόμενα¹⁴. Επίσης, οι εικόνες έχουν μια διπλή, ταυτόχρονη σχέση περιεχόντων – περιεχομένων με τις υλικές χωρικές διατάξεις.

⁵ Για τις διαφοροποιήσεις ανάμεσα σε Freud και Jung βλ. κεφ. *Αντιδιαστολή ψυχανάλυσης και αναλυτικής ψυχολογίας σχετικά με τη θεώρηση των παραμυθιών*, σ. 16 της παρούσας εργασίας.

⁶ Περιγραφή και ανάλυση του ονείρου από τον Jung υπάρχει στο Jung, ό.π., σ. 229-233 και στο Carl G. Jung, «Δοκίμιο για τη διερεύνηση του ασυνείδητου», στο *Ο άνθρωπος και τα σύμβολά του* (μτφ.. Α. Χατζηθεοδώρου), Αθήνα: Αρσενίδης, 1989, σ. 56-57.

⁷ Jung, *Αναμνήσεις...*, ό.π., σ. 233.

⁸ Edward S. Casey, *The Fate of Place: A Philosophical History*, Berkley/Los Angeles/London: University of California Press, 1997, όπου αναφέρεται η παρατήρηση του Freud «Η ψυχή είναι εκτατή (έχει έκταση) αλλά δεν το γνωρίζει» (σ. 287) και το όνειρο του Jung όπου η ψυχή απεικονίζεται σαν ένα σπίτι (σ. 457), το οποίο παραθέτει ο Bachelard και αναφέρεται παρακάτω στην παρούσα εργασία.

⁹ «Ένας ψυχαναλυτής, συνεπώς, θα 'πρεπε να στρέψει την προσοχή του προς αυτόν τον τοπικό προσδιορισμό των αναμνήσεων» Gaston Bachelard, *Η ποιητική του χώρου* (μτφ.. Ε.Βέλτσου-Ι.Χατζηνικολή), Αθήνα: Χατζηνικολή, 1982, σ. 35.

¹⁰ Ο Casey αναφέρει ότι η τοποανάλυση είναι «περισσότερο στάση παρά μέθοδος». Casey, ό.π., σ. 288.

¹¹ Bachelard, ό.π., σ. 26.

¹² Casey, ό.π., σ. 290.

¹³ Bachelard G, 1982, ό.π. σ. 23-24.

¹⁴ Casey, ό.π., σ. 289.

B. Τοποανάλυση και Ψυχολογία

Σχέση τοποανάλυσης και ψυχανάλυσης

Ο Bachelard πέρασε διαδοχικά από την πλήρη αποδοχή και οικειοποίηση της ψυχανάλυσης σε σοβαρή αμφισβήτησή της, χωρίς όμως ποτέ να αποκόπτεται πλήρως. Είναι χαρακτηριστική η διαφορά ανάμεσα στο πρώτο του βιβλίο που ασχολείται με εικόνες της φαντασίας, την *Ψυχανάλυση της Φωτιάς*, και στο τελευταίο, την *Ποιητική του Χώρου*¹.

Συγκλίσεις

Αρχικά, πρέπει να αναφερθεί η συμβολή της ψυχανάλυσης στη σκέψη του Bachelard, σχετικά με την ανατροπή της πρωτοκαθεδρίας του καρτεσιανού χώρου. Όπως φαίνεται και από τον όρο τοποανάλυση, ο Bachelard τίθεται με το μέρος εκείνης της θεωρητικής κατεύθυνσης, που θεωρεί πρωτογενή τον τόπο και όχι τον γεωμετρικό χώρο². Όπως αναφέρθηκε, όταν ο Freud περιέγραψε την ανθρώπινη ψυχή με βάση τις σχέσεις ανάμεσα στα διάφορα ψυχικά τμήματα, ανέτρεπε μια αντίληψη για τον χώρο όπου η μετακίνηση από τη μια θέση στην άλλη συνίστατο σε αλλαγή κάποιων συντεταγμένων. Όμως η μετακίνηση ενός περιεχομένου από το ασυνείδητο στο συνειδητό ή από το 'αυτό' στο 'εγώ' δεν είναι τόσο ουδέτερη, καθώς το κάθε υποσύστημα έχει τις δικές του αρχές και τη δική του ισορροπία³. Εκείνο λοιπόν που έχει σημασία είναι ο ποιοτικός χαρακτήρας της μετακίνησης και όχι ο ποσοτικός και μετρήσιμος.

Σε πλήρη αντιστοιχία, ο Bachelard αναφέρει ότι «ο βιωμένος χώρος υπερβαίνει το γεωμετρικό»⁴. Έτσι, η φαντασία μπορεί να δημιουργεί ακόμα και εκείνες τις χωρικές εικόνες που δεν τηρούν τους περιορισμούς της γεωμετρίας⁵. Σύμφωνα με αυτή τη θεώρηση, οι εικόνες της φαντασίας δεν έχουν καμία συνάφεια με τον αντικειμενικό καρτεσιανό χώρο, αλλά σχετίζονται με τον βιωμένο χώρο, που φέρει τις «μεροληψίες της φαντασίας»⁶. Καθώς όμως οι εικόνες της φαντασίας, όπως τις εννοεί ο Bachelard, επηρεάζουν και τον τρόπο που αντιλαμβάνεται κανείς την πραγματικότητα, η φαντασία καθορίζει και την καθημερινή εμπειρία του χώρου. Το κτίριο δεν έχει μόνο αξία

¹ Casey, ό.π., σ. 288. Για παράδειγμα, στην Ψυχανάλυση της φωτιάς, η ποιητική προσέγγιση προέρχεται από ψυχαναλυτικά αίτια και εμποδίζει την επιστημονική και φιλοσοφική σκέψη. Gaston Bachelard, *Η Ψυχανάλυση της Φωτιάς* (μτφ. Γιάννης Εμίρης), Αθήνα: Ερατώ, 1987, σ. 147, 159, 179 και αλλού. Παρ' όλα αυτά, ακόμα και σε αυτό το έργο, αναφέρεται ότι η φαντασία δεν προσδιορίζεται πλήρως από την ψυχολογία. (ό.π., σ. 299.)

² Casey, ό.π.

³ Freud, ό.π.

⁴ Bachelard, *Η ποιητική...*, ό.π., σ. 75.

⁵ Ό.π. σ. 176.

⁶ Ό.π. σ. 25. Για την αντίστοιχη θεώρηση του Heidegger σχετικά με τη μεσολάβηση της μέριμνας, της δράσης, της προσδοκίας και των αναμνήσεων στον τρόπο που βιώνει κανείς τον τόπο, βλ. Karsten Harries, *The Ethical Function of Architecture*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998, σ. 215.

σαν αντικείμενο που προστατεύει φυσικά από τους κινδύνους του περιβάλλοντος, αλλά ταυτόχρονα είναι φορέας αξιών που του έχουν αποδοθεί μέσω της φαντασίας. Οι αξίες αυτές γίνονται μάλιστα κυρίαρχες στον τρόπο που ο άνθρωπος αλληλεπιδρά με αυτό⁷.

Επιπλέον, οι μελέτες που αφορούν στον τρόπο που ο χώρος γίνεται αντιληπτός στα διάφορα στάδια ανάπτυξης του παιδιού δεν αφήνουν πολλά περιθώρια για την υπόθεση μιας “αντικειμενικής πρόσληψης” του περιβάλλοντος⁸. Σύμφωνα με την ψυχανάλυση, κάθε εξωτερικό αντικείμενο (άρα και ο χώρος) εσωτερικεύεται επενδυμένο με συναισθήματα. Όμως η θυμικότητα δεν είναι το μοναδικό στοιχείο των εικόνων του βιωμένου χώρου, σύμφωνα με τον Bachelard. Υπάρχει και κάτι πέρα από αυτή – η ποιητική τους αξία. Η ίδια η ποιητική έκφραση μπορεί να μετριάσει τη συναισθηματική ένταση των εικόνων, προσδίδοντας αισθητική ομορφιά σε θέματα που είναι από τη φύση τους αρνητικά. Παρέχει έτσι μια διαφορετικού είδους εμπειρία «στη ρίζα των ονείρων της χωρικότητας»⁹.

Ένα άλλο σημείο σύγκλισης ανάμεσα σε ψυχανάλυση και τοποανάλυση είναι ο συσχετισμός των εικόνων του σπιτιού με τις εντυπώσεις από το πρώτο σπίτι όπου έχει ζήσει ο καθένας. Αυτό σχετίζεται άμεσα με τη σημασία που δίνει η ψυχανάλυση στις παιδικές αναμνήσεις. Το πρώτο σπίτι θεωρείται η πηγή των εικόνων που καταλαμβάνουν τις χωρικές ονειροπολήσεις του ατόμου σε όλη τη ζωή του¹⁰. Γενικότερα, οι εικόνες ενεργοποιούν το παρελθόν, φέρνοντας στο παρόν την παιδική ηλικία¹¹. Αυτή η συχνή αναφορά στην παιδική ηλικία και στις αναμνήσεις της είναι ένδειξη των ψυχαναλυτικών καταβολών της τοποανάλυσης¹². Η λογική ότι το άτομο καθορίζεται από τις εμπειρίες του παρελθόντος – ιδιαίτερα της παιδικής ηλικίας – γιατί αυτές διαπλάθουν το ασυνείδητό του, αποτελεί μια κυρίαρχη κατεύθυνση της ψυχανάλυσης.

Έτσι, όταν ο Bachelard χρησιμοποιεί τη βασική ψυχαναλυτική έννοια του ‘*ασυνείδητου*’ ως αυτονόητη, μεγιστοποιείται η όποια σύγκλιση με την ψυχανάλυση. «Το φυσιολογικό ασυνείδητο ξέρει να αισθάνεται παντού σαν στο σπίτι του. Η ψυχανάλυση έρχεται να συνδράμει τα ασυνείδητα που έχουν μείνει άστεγα, που με την κτηνωδία ή την προσοδία έχουν εξοριστεί»¹³, με την έννοια ότι, μέσω της ψυχανάλυσης, δίνεται “ζωτικός χώρος έκφρασης” (μέσα στο πεδίο της συνείδησης) σε κάποιες πλευρές του ασυνείδητου που προηγουμένως απωθούνταν, αγνοούνταν ή καταπιέζονταν συστηματικά (οδηγώντας στην ασθένεια)¹⁴. Με τον τρόπο του, ο Bachelard προσδίδει

⁷ Bachelard, ό.π., σ. 25.

⁸ Νίκος Σιδέρης, *Σημειώσεις για τη γένεση και εξέλιξη της αναπαράστασης του χώρου*, Αθήνα: Σημειώσεις για το Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών Σχολής Αρχιτεκτόνων Ε.Μ.Π., 2006.

⁹ Bachelard, ό.π., σ. 226.

¹⁰ «Το πατρικό σπίτι έχει εντυπωθεί φυσικά μέσα μας». Ό.π., σ. 42. «Επειδή έχουν ξαναβιωθεί σαν ονειροπολήσεις οι αναμνήσεις των παλιών μας σπιτιών, γι’ αυτό τα σπίτια του παρελθόντος παραμένουν άφθαρτα μέσα μας». Ό.π., σ. 33.

¹¹ Ό.π. σ. 167. Η ιδιότητα αυτή των εικόνων προέρχεται από το γεγονός ότι αποτελούν συμπυκνώσεις του χρόνου, ό.π., σ. 35.

¹² Casey, ό.π., σ. 292.

¹³ Bachelard, ό.π., σ. 38.

¹⁴ Sigmund Freud, *Πρακτική ψυχανάλυση* (μτφ.. Γ. Βαμβαλής), Αθήνα: Επίκουρος, 1975, σ. 26, όπου αναφέρεται ότι η απωθημένη ορμική επιθυμία «με μια εντελώς αλλαγμένη μορφή εισβάλλει στο Εγώ και στη συνείδηση και δημιουργεί αυτό που ονομάζουμε σύμπτωμα». Επίσης, «Δεν είναι το γεγονός αυτής της σύγκρουσης (ανάμεσα στην επιθυμία και τον εξωτερικό κόσμο) που δημιουργεί τη συνθήκη της αρρώστειας [...] αλλά το γεγονός ότι το

χωρικές διαστάσεις (για την ακρίβεια, τοπικές) στο έργο της ψυχανάλυσης. Στην προσπάθεια «να δοθεί και μια εξωτερική μοίρα στο εσωτερικό ον», ο Bachelard ακολουθεί την ψυχανάλυση και επιχειρεί μια «τοποανάλυση όλων των χώρων που μας καλούν έξω από εμάς»¹⁵.

Αποκλίσεις και κριτική

Ωστόσο, πέρα από την οικειοποίηση όρων και εννοιών της ψυχανάλυσης, αυτό που διατυπώνεται έντονα στην *Ποιητική του Χώρου* είναι μια διάθεση κριτικής στην ψυχανάλυση. Θα έλεγε κανείς ότι οι διαφωνίες του Bachelard είναι δυο ειδών – ως προς τη μέθοδο και ως προς τα συμπεράσματα της ψυχανάλυσης. Σε όλη την έκτασή του βιβλίου, με κάθε ευκαιρία, κρατάει αποστάσεις από την ψυχαναλυτική μεθοδολογία, δίνοντας προτεραιότητα σε μια φαινομενολογική προσέγγιση¹⁶. Σύμφωνα με αυτήν, εγκαταλείπεται η απαίτηση για αντικειμενικές παρατηρήσεις, καθώς με κάτι τέτοιο θα χανόταν η «άμεση δυναμική της εικόνας»¹⁷. Εκείνο που ενδιαφέρει τον Bachelard είναι η υποκειμενικότητα και η διυποκειμενικότητα των εικόνων της φαντασίας, σε μια προσπάθεια να αναλύσει την ποιητική εικόνα στην ιδιαίτερη της πραγματικότητα¹⁸, αποφεύγοντας τάσεις «ψυχολογισμού»¹⁹.

Για την απουσία αυτού ακριβώς του στοιχείου κάνει κριτική στην ψυχαναλυτική προσέγγιση των εικόνων της φαντασίας. Σύμφωνα με τον Bachelard, ο ψυχαναλυτής ερμηνεύει την φανταστική εικόνα εντάσσοντάς την σε ένα διαφορετικό αιτοκρατικό σύστημα²⁰, που σχετίζεται με την προσωπική ζωή του δημιουργού. «Ο ψυχαναλυτής εγκαταλείπει την οντολογική έρευνα της εικόνας. Αρχίζει να σκαλίζει σ' αυτήν το ιστορικό ενός ανθρώπου. Βλέπει, δείχνει, τις μυστικές οδύνες του ποιητή. Ερμηνεύει το άνθος από το λίπασμα»²¹, παραβλέπει, δηλαδή, την ποιητική αξία των εικόνων²². Η αναγωγή αυτή οδηγεί πάντοτε στις προσωπικές αναμνήσεις του ποιητή, καθιστώντας έτσι την ανάλυση 'ερμηνεία'. Για τον Bachelard, οι αναμνήσεις όχι μόνο δεν εξηγούν τη φαντασία, αλλά είναι δευτερογενείς σε σχέση με αυτήν²³. Άλλωστε, αν το ποίημα μπορούσε να αναχθεί στην προσωπική ζωή

Εγώ χρησιμοποίησε για την εξομάλυνση αυτής της σύγκρουσης το ανεπαρκές μέσο της απώθησης». Ο.π. σ. 27.

¹⁵ Bachelard, ό.π., σ. 38.

¹⁶ «Το έργο ενός φαινομενολόγου, ενός ψυχαναλυτή, ενός ψυχολόγου (οι τρεις αυτές θεωρήσεις κατατάσσονται με μια σειρά φθίνουσας γονιμότητας)...» Ο.π., σ. 30.

¹⁷ Ο.π., σ. 7.

¹⁸ Ο.π., σ. 8, πρβλ. και ό.π., σ. 13.

¹⁹ «Το να αναζητούνται προγονισμοί για μια εικόνα τη στιγμή που αυτοί βρίσκονται μέσα στην ίδια την ύπαρξή της, για έναν φαινομενολόγο είναι ένα αναχρονιστικό σημάδι "ψυχολογισμού". Ας πάρουμε, αντίθετα, την ποιητική εικόνα στην ύπαρξή της». Ο.π., σ. 19.

²⁰ «Ο ψυχαναλυτής νοητικοποιεί την εικόνα. Ερμηνεύοντας την εικόνα την μεταφράζει σε μια άλλη γλώσσα απ' αυτήν του ποιητικού λόγου. Σε κανέναν δε θα ταίριαζε καλύτερα η ρήση: «προδότη μεταφραστή». Ο.π., σ. 13.

²¹ Ο.π., σ. 19. Αυτήν ακριβώς τη μεταφορά χρησιμοποιεί και ο Jung στην κριτική του πάνω στην ψυχαναλυτική θεώρηση της τέχνης, στο δοκίμιό του (που αναφέρει και ο Bachelard) *Αναλυτική Ψυχολογία και Ποίηση*: «Τα προσωπικά αίτια έχουν τόσο μεγάλη ή τόσο μικρή σχέση με το έργο τέχνης όσο και το φυτό με το έδαφός του, αν και σίγουρα μπορούμε να κατανοήσουμε μερικές από τις ιδιομορφίες του φυτού αν γνωρίσουμε το χώρο μέσα στον οποίο αναπτύσσεται». Carl G. Jung, *Το πνεύμα στον άνθρωπο την τέχνη και τη λογοτεχνία* (μτφ. Γ. Μπαρουζής), Αθήνα: Ιάμβλιχος, 1990, σ. 21.

²² Bachelard, ό.π., σ. 18.

²³ Ο.π., σ. 147 και 243-244.

του ποιητή, τότε δεν θα άγγιζε βαθιά κανέναν άλλον άνθρωπο με διαφορετικές εμπειρίες²⁴.

Έτσι, με τη διατύπωση των αποστάσεων από την ψυχανάλυση, ορίζεται σαφέστερα η φαινομενολογική προσέγγιση, η οποία τοποθετείται κατά τον Bachelard πριν από κάθε αναγωγή σε αιτιότητες²⁵. Ο φαινομενολόγος της φαντασίας πρέπει, σύμφωνα με αυτήν τη λογική, να είναι απαλλαγμένος ακόμα και από τις φαινομενολογικές του αναφορές²⁶. Έτσι, το μόνο που κάνει είναι να μεγεθύνει ορισμένες πλευρές της εικόνας (οδηγώντας τις, πολλές φορές, στην υπερβολή), τόσο ώστε να γίνει φανερό η ιδιαίτερη ποιότητά τους²⁷. Με αυτόν τον τρόπο μένει πιστός στην εικόνα, αποκτώντας διαχειρίσιμο υλικό προς επεξεργασία και ανάλυση. Όμως, ακόμα και έτσι, το υλικό του υπόκειται στις παραδοξότητες που χαρακτηρίζουν τα δημιουργήματα της φαντασίας, άρα δεν μπορεί να χαρακτηριστεί αντικειμενικό²⁸.

Απαντώντας σε μια πιθανή κριτική αυτής της προσέγγισης εκ μέρους της ψυχανάλυσης, ο Bachelard αποδέχεται το γεγονός ότι οι συσχετισμοί και η επεξεργασία των εικόνων, κατά την ανάλυσή τους, μπορεί να μην είναι τίποτα άλλο (από ψυχαναλυτική σκοπιά) παρά *‘συνειρμοί’* που επιδέχονται ερμηνεία, η οποία θα τους αναδείκνυε ως *‘συμπτώματα’* άλλων αιτιών²⁹. Ωστόσο, η φαινομενολογική στάση της τοποανάλυσης δεν αρνείται τους συνειρμούς, αλλά τους προϋποθέτει. Τους αντιμετωπίζει ως ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της ποίησης και όχι ως εξαρτημένους αποκλειστικά από ψυχολογικούς παράγοντες³⁰.

Από την άλλη, οι διαφωνίες του Bachelard σχετικά με τα συμπεράσματα της ψυχανάλυσης, απορρέουν φυσικά από την κριτική του πάνω στη μεθοδολογία της. Σε διάφορα σημεία της *Ποιητικής του Χώρου* ο Bachelard αναιρεί τις ψυχαναλυτικές ερμηνείες διάφορων εικόνων. Για παράδειγμα, αναφέρει ότι «κανένας φαινομενολόγος, όταν ξαναζεί το κάλεσμα που κάνει ο Supervielle στα βουνά να μπουνε από το παράθυρο, δεν θα δει σ’ αυτό κάποια σεξουαλική τερατομορφία»³¹. Ακόμη, σε σχέση με τις κλειδαριές λέει: «Με το να φέρουμε στο άπλετο φως σεξουαλικά σύμβολα, θα σκεπάζαμε το βάθος των ονειροπολήσεων της οικειότητας. [...] Αν δούμε σε ένα νυχτερινό όνειρό μας μια σύγκρουση κλειδιού και κλειδαρότρυπας, είναι ένα τόσο ολοφάνερο σημείο για τον ψυχαναλυτή, τόσο οφθαλμοφανές, που περιλαμβάνει όλη την ιστορία»³². Έτσι, παρά την όποια ψυχαναλυτική βάση που έχει η φαινομενολογική μέθοδος του Bachelard, ο ίδιος αρνείται ρητά την αναγωγή κάθε εικόνας στο σεξουαλικό ένστικτο και μόνο³³. Επανέρχεται

²⁴ Ο.π., σ. 194.

²⁵ Ο.π., σ. 244.

²⁶ Πρέπει «να ονειρεύεται σαν φαινομενολόγος που αγνοεί τον εαυτό του». Ο.π., σ. 129.

²⁷ Ο.π., σ. 139 και 243.

²⁸ Ο.π., σ. 160.

²⁹ Ο.π., π. σ. 251.

³⁰ Ο.π., σ. 251.

³¹ Ο.π., σ. 96.

³² Ο.π., σ. 111-112.

³³ Χαρακτηριστικά σημεία της *Ποιητικής του χώρου* όπου γίνεται κριτική στην αναγωγή στη σεξουαλικότητα είναι: για τα κοχύλια, ό.π., σ. 141, για τη Μεγάλη Άρκτο στον Rimbaud ως εικόνα της μητέρας του, ό.π., σ. 193. Αντίθετα, στην *Ψυχανάλυση της φωτιάς*, αναφέρεται ότι στα όνειρα με θέμα τη φωτιά, «η σεξουαλική ερμηνεία είναι η πιο αναμφισβήτητη». Bachelard, *Η Ψυχανάλυση...*, σ. 71. Επίσης, σε όλο το πέμπτο κεφάλαιο, με τίτλο *Η φωτιά που γίνεται σεξουαλική* (ό.π., σ. 139-176), παρατίθεται μια ψυχαναλυτική προσέγγιση ης φωτιάς.

λοιπόν στο θέμα ότι με μια ψυχαναλυτική θεώρηση, χάνεται η ουσία της ποιητικής εικόνας και παραβλέπεται η ειδική της αξία ως τέτοιας (και όχι ως αποτέλεσμα ενός ψυχολογικού αιτίου)³⁴. Αυτό τον οδηγεί στην άρνηση κάθε είδους ψυχολογικής αιτιότητας, όχι μόνο της ψυχαναλυτικής³⁵.

Σχέση τοποανάλυσης και αναλυτικής ψυχολογίας

Κοινή κριτική στην ψυχανάλυση και θεωρητικές συγκλίσεις

Στην Ποιητική του Χώρου, ο Bachelard παραθέτει ένα κείμενο του Jung όπου ο ίδιος κάνει κριτική στην ψυχαναλυτική ανάλυση έργων τέχνης. «Το ενδιαφέρον μας ξεφεύγει από το έργο τέχνης και χάνεται μέσα σε ένα λαβύρινθο ψυχικών καθοριστικών παραγόντων, ενώ ο ποιητής γίνεται ένα κλινικό περιστατικό, που φέρει ένα καθορισμένο νούμερο της *psycho-pathia sexualis*. Έτσι, η ψυχανάλυση του έργου τέχνης απομακρύνεται από το αντικείμενό της, μεταθέτει το πρόβλημα σε μια περιοχή που είναι τόσο πλατιά όσο και η ίδια η ανθρωπότητα, μια περιοχή που δεν είναι καθόλου ειδικό χαρακτηριστικό του καλλιτέχνη και έχει ακόμη λιγότερη σχέση με την τέχνη του»³⁶.

Δηλαδή, με την ψυχαναλυτική μέθοδο, οι εικόνες της φαντασίας ανάγονται στην κοινή ενστικτώδη ανθρώπινη φύση, χωρίς να αποδίδεται σε αυτές η ιδιαίτερη ξεχωριστή τους αξία. Έτσι, αντί κανείς να πλησιάζει την εικόνα ερμηνευτικά, απομακρύνεται τελικά από αυτή, καθώς χάνεται σε ψυχικές αιτιότητες, που αναδεικνύουν βασικά θέματα χωρίς όμως να συλλαμβάνουν την ουσία. Στο δοκίμιο από το οποίο προέρχεται το παραπάνω απόσπασμα, ο Jung αναφέρει ένα παράδειγμα από τον χώρο της φιλοσοφίας. «Αν θέλαμε να ερμηνεύσουμε τη μεταφορά [του σπηλαίου] του Πλάτωνα με φροϋδικές μεθόδους θα φτάναμε φυσικά στη μήτρα και τότε θα είχαμε αποδείξει πως ακόμη κι ένας νους σαν τον Πλάτωνα ήταν προσκολλημένος στο πρωτόγονο επίπεδο της βρεφικής σεξουαλικότητας. Όμως τότε θα είχαμε παραβλέψει εντελώς αυτό που δημιούργησε ο Πλάτωνας μέσα από το χειρισμό των πρωτόγονων καθοριστικών παραγόντων των φιλοσοφικών του ιδεών. Έτσι θα μας είχε διαφύγει η ουσία και θα είχαμε ανακαλύψει απλά ότι ο Πλάτωνας είχε παιδικές σεξουαλικές φαντασιώσεις όπως και κάθε άλλος θνητός»³⁷. Σε απόλυτη συμφωνία με τον Bachelard, ο Jung αναφέρει ότι, μια τέτοια αντιμετώπιση της εικόνας αναιρεί την συμβολική της υπόσταση και την καθιστά *‘σύμπτωμα’* ενός ψυχολογικού παράγοντα³⁸.

Έτσι, ο Jung προτείνει ρητά τη φαινομενολογική στάση ως τη μόνη επαρκή προσέγγιση των ψυχολογικών φαινομένων³⁹. Έχει ενδιαφέρον το

³⁴ Bachelard, *Η ποιητική...*, ό.π., σ. 6.

³⁵ Ο.π., σ. 194.

³⁶ Για την καλύτερη κατανόηση του συγκεκριμένου αποσπάσματος, έχει γίνει συνδυασμός των δυο ελληνικών μεταφράσεών του, – από την *Ποιητικής του Χώρου*, όπου το παραθέτει ο Bachelard (ό.π., σ. 21) και από το Jung, *Το Πνεύμα...*, ό.π., σ. 16.

³⁷ Ο.π. σ. 19.

³⁸ Ο.π. σ. 19. Βλ. και σ. 7 της παρούσας εργασίας.

³⁹ Carl G. Jung, Carl Kerényi, *Η επιστήμη της μυθολογίας* (μτφ. Κ. Ζάρρας), Αθήνα: Ιάμβλιχος, 1989, σ. 211-212.

γεγονός ότι η υποστήριξη αυτής της θέσης γίνεται με τους ίδιους όρους που γίνεται και από τον Bachelard. Αναφέρει ότι ο ψυχολόγος δεν έχει τη δυνατότητα για ακριβείς και ξεκάθαρους ορισμούς⁴⁰. Αυτοί θα απαιτούσαν να αφαιρεθεί η «αληθινή ουσία» της εικόνας που αναλύεται. Αντίθετα προτείνει να μελετάται η εικόνα ως έχει, «οργανική μέσα στην πολυπλοκότητά της». Διαφορετικά θα ήταν σαν να εξετάζει κανείς «την ανατομία του πτώματός της» ή «την αρχαιολογία των ερειπίων της»⁴¹.

Επίσης, όταν ο Bachelard αναφέρει τη βασική θέση της *Ποιητικής του χώρου*, ότι «το ασυνείδητο μας έχει ένα κατάλυμα. Η ψυχή μας είναι μια κατοικία»⁴², τότε πλησιάζει περισσότερο στην αναλυτική ψυχολογία. Η σχέση κατοίκησης, ψυχής και ασυνείδητου αναφέρεται για πρώτη φορά από τον Bachelard στην εισαγωγή του συγκεκριμένου βιβλίου, στο σημείο όπου περιγράφεται η μεταφορά του Jung, με βάση το όνειρό του που αναφέρθηκε παραπάνω, όπου η ανθρώπινη ψυχή παρουσιάζεται σαν ένα σπίτι στο οποίο κάθε όροφος ανήκει σε παλαιότερη ιστορική εποχή⁴³. Ο Bachelard διαπιστώνει ότι «ο Jung γνωρίζει τον ανεπαρκή χαρακτήρα αυτού του παραλληλισμού. Αλλά από το γεγονός και μόνο ότι μπορεί να γίνει με τόση άνεση, έχει κάποιο νόημα να πάρουμε το σπίτι σαν ένα εργαλείο ανάλυσης για την ανθρώπινη ψυχή»⁴⁴. Στηριζόμενος σε αυτό το “εργαλείο”, παρουσιάζει τον δικό του τρόπο θεώρησης των εικόνων. «Οι εικόνες του σπιτιού είναι αμφίδρομες: βρίσκονται τόσο μέσα μας όσο κι εμείς βρισκόμαστε μέσα σε αυτές»⁴⁵.

Αναφερόμενος σε αυτή τη διπλή σχέση, ο Bachelard χρησιμοποιεί και πάλι τους όρους της αναλυτικής ψυχολογίας, ‘εξωστρέφεια’ και ‘εσωστρέφεια’⁴⁶, οι οποίες μεσολαβούνται από τον ψυχικό μηχανισμό της ‘προβολής’. Με την εξωστρέφεια προβάλλονται ασυνείδητα χαρακτηριστικά του ατόμου στον χώρο, ενώ με την εσωστρέφεια τα στοιχεία του χώρου εγγράφονται στην ψυχή του ανθρώπου. Έτσι, με την πρώτη ο χώρος αποκτά ψυχικές προεκτάσεις, ενώ με τη δεύτερη η ψυχή χωροποιείται⁴⁷. Όμως στον Bachelard ο χώρος δεν είναι ο εξωτερικός “πραγματικός” χώρος, αλλά ο χώρος της φαντασίας. Όταν μιλά για την εικόνα του δωματίου ή του σπιτιού δεν αναφέρεται στα εξωτερικά αντικείμενα, αλλά στις ποιητικές εικόνες που σχετίζονται με αυτά. Αν αυτές οι εικόνες έχουν μια συνάφεια με την καθημερινή εμπειρία, τότε η συσχέτιση αυτή δικαιολογείται από την επιρροή που ασκούν οι εικόνες της φαντασίας στον τρόπο που αντιλαμβάνεται κανείς τον χώρο. Έτσι, δεν τον ενδιαφέρει τελικά ο μηχανισμός της προβολής, γιατί μέσω αυτού διαπλέκεται η πραγματικότητα και η φαντασία, με αποτέλεσμα το τελικό προϊόν της προβολής να θεωρείται απόρροια (τουλάχιστον εν μέρει)

⁴⁰ Jung, «Δοκίμιο για τη...», ό.π., σ. 23.

⁴¹ Jung, Kerényi, ό.π., σ. 211.

⁴² Bachelard, ό.π., σ. 27.

⁴³ Ό.π., σ. 26-27. Το απόσπασμα αυτό, ο Bachelard το έχει αντλήσει από τα *Δοκίμια πάνω στην Αναλυτική Ψυχολογία*. Για πιο εκτενή ανάλυση αυτής της μεταφοράς βλ. υποσημείωση 7, σ. 3 της παρούσας εργασίας.

⁴⁴ Ό.π., σ. 27.

⁴⁵ Ό.π., σ. 27.

⁴⁶ Ό.π., σ. 39 και 164. Για τον εσωστρεφή και τον εξωστρεφή τύπο στον Jung, βλ. Carl G. Jung, *Ψυχολογικοί τύποι* (μτφ. Σ. Άντζακα), Θεσσαλονίκη: Σπαγειρία, 1992 και Jung, «Δοκίμιο για τη...», ό.π., σ. 58-66.

⁴⁷ Για τη σχέση της προβολής (και της ενδοβολής) με το περιβάλλον, βλ. Jung, *Ψυχολογικοί...*, ό.π., σ. 647-648 και 670-672.

της πραγματικότητας – κάτι που αρνείται σε πολλά σημεία ότι ισχύει για την εικόνα⁴⁸.

Αυτό που υποστηρίζει είναι ότι, από τη φύση τους, «το κρυφό μέσα στον άνθρωπο και το κρυφό μέσα στα πράγματα προέρχονται από την ίδια τοποανάλυση»⁴⁹. Αυτός είναι και ο λόγος που ο άνθρωπος αισθάνεται την ιδιαίτερη οικειότητα που μελετά ο Bachelard, ακόμα και μέσα σε εικόνες που στην πραγματικότητα δεν μπορεί να κατοικήσει. Για να στηρίξει αυτήν την οικειότητα αναφέρει το έργο του Jung *Ψυχολογία και Αλχημεία*. Όμως, σε αυτό το έργο η οικειότητα ανάμεσα σε ύλη και άνθρωπο εξηγείται με βάση τον ψυχολογικό μηχανισμό της προβολής. Έχει μάλιστα ιδιαίτερο ενδιαφέρον το ότι, σε ένα άλλο έργο, η προβολή εξηγείται από τον Jung με τους ίδιους όρους που ο Bachelard αναφέρει σχετικά με την οικειότητα: Η προβολή αποτελεί μια «μη λογική, ασυνείδητη ταύτιση υποκειμένου – αντικειμένου, που προκύπτει από το γεγονός πως οτιδήποτε έρχεται σε επαφή μαζί μας αποκτά και την έννοια του συμβόλου. Αυτό συμβαίνει πρώτον, επειδή το κάθε ανθρώπινο ον έχει ασυνείδητα περιεχόμενα και δεύτερον, επειδή το κάθε αντικείμενο έχει μια άγνωστη πλευρά. Καθώς όμως είναι αδύνατο να ξεχωρίσουμε ανάμεσα σε δυο άγνωστα, το άγνωστο στοιχείο του αντικειμένου και η άγνωστη πλευρά μέσα μας (ασυνείδητο) ταυτίζονται»⁵⁰.

Συλλογικό ασυνείδητο

Παραπάνω, αναφέρθηκαν σημεία της *Ποιητικής του Χώρου*, όπου οι ονειρικές εικόνες συσχετίζονταν με αναμνήσεις από τα προηγούμενα σπίτια που έχει βιώσει κανείς – παρατήρηση καθαρά ψυχαναλυτική. Όμως, από εκεί και πέρα ο Bachelard διαφοροποιείται και πλησιάζει περισσότερο την έννοια του *‘συλλογικού ασυνείδητου’*. Η παιδική ηλικία, στην οποία οδηγείται κανείς από την εικόνα, είναι “μια” παιδική ηλικία, «τα παιδικά χρόνια που θα ‘πρεπε να ‘χαμε ζήσει» και όχι αυτά που ζήσαμε πραγματικά⁵¹.

Με την παραδοχή ότι οι ποιητικές εικόνες δεν εκφράζουν απλώς τις αναμνήσεις στο προσωπικό ασυνείδητο του ποιητή⁵², αναζητά εικόνες που δεν προέρχονται από τη μνήμη και τις αναμνήσεις, εικόνες «που μόνο ο ποιητής δημιουργεί»⁵³. Η «διυποκειμενικότητα» των εικόνων της φαντασίας αναιρεί, για τον Bachelard, την αιτιοκρατία των υποκειμενικών αναμνήσεων⁵⁴ και προσδίδει στις εικόνες ένα είδος αντικειμενικότητας, διαφορετικής από την αντικειμενικότητα της ψυχανάλυσης⁵⁵.

Αναζητώντας την πηγή της φαντασίας πέρα από τις προσωπικές αναμνήσεις, ο Bachelard κάνει μια κίνηση προς το παρελθόν, φτάνοντας σε ένα πεδίο, που ονομάζει εναλλακτικά: προ-μνήμη⁵⁶, αρχαία μνήμη⁵⁷, επέκεινα

⁴⁸ Για παράδειγμα: Bachelard, ό.π., σ. 147, 158, 208, 216. Βλ. και παρακάτω για αρχέτυπο σ. 12-15 της παρούσας εργασίας.

⁴⁹ Ο.π., σ. 116. Επίσης ορισμένα αντικείμενα είναι μικτά «αντικείμενα–υποκείμενα. Έχουν σαν εμάς, από εμάς, για εμάς, μια οικειότητα». Ο.π., σ. 125.

⁵⁰ Carl G. Jung, *Θυσιαστική λατρεία* (μτφ. Λ. Μυγιάκης), Αθήνα: Ιάμβλιχος, 1993, σ. 98.

⁵¹ Bachelard, ό.π., σ. 120.

⁵² Ο.π., σ. 19.

⁵³ Ο.π., 19 και 24.

⁵⁴ Ο.π., σ. 13.

⁵⁵ Ο.π., σ. 174.

⁵⁶ Ο.π., σ. 85.

⁵⁷ Ο.π., σ. 32.

της μνήμης και επέκεινα των ονείρων⁵⁸, επέκεινα του παρελθόντος⁵⁹, πανάρχαια μνήμη⁶⁰, «στα βάθη της μνήμης, στο όριο της μνήμης, ίσως και πέρα από τη μνήμη στα πεδία του πανάρχαιου»⁶¹, στο απομακρυσμένο παρελθόν που δεν είναι δικό μας⁶², στο μεγάλο βασίλειο του αχρονολόγητου παρελθόντος⁶³, όπου η μνήμη και η φαντασία είναι άρρηκτες⁶⁴. Μια τέτοια φαντασία δεν είναι αποτέλεσμα κάποιας δημιουργικής επεξεργασίας των δεδομένων που έχουν εισέλθει από το εξωτερικό περιβάλλον στον ψυχισμό μέσω της εμπειρίας και της αντίληψης. Προέρχεται από μια σύνθεση αυτών των στοιχείων με άλλα που δεν έχουν βιωθεί αλλά ενυπάρχουν στην ψυχή, δημιουργώντας, μέσα σε πνεύμα ελευθερίας, εικόνες που διαφοροποιούνται από την πραγματικότητα⁶⁵.

Η ελευθερία αυτή, καθώς και η πρωτοτυπία εικόνων που εξασφαλίζει, είναι σχετική, όχι μόνο γιατί οι τελικές εικόνες καθορίζονται σε μεγάλο βαθμό από τις πραγματικές αναμνήσεις, αλλά και γιατί ακόμα και «το ελεύθερο παιχνίδι της φαντασίας δεν είναι πια μια αναρχία»⁶⁶. Αυτό καταδεικνύεται, σύμφωνα με τον Bachelard, όταν δυο διαφορετικές ποιητικές εικόνες συγκλίνουν, ενδυναμώνοντας η μια την άλλη⁶⁷. Το συγκεκριμένο στοιχείο παραπέμπει άμεσα στη μεθοδολογία του Jung, ο οποίος μετά την παρατήρηση ότι στα όνειρα και τις φαντασίες σημερινών ανθρώπων παρουσιάζονται μυθολογικά μοτίβα που δεν μπορούν να εξηγηθούν ως αποτελέσματα κάποιας ατομικής εμπειρίας, γνώσης ή γλωσσικής έκφρασης⁶⁸, πρόσθεσε και το μυθολογικό υλικό ως ενδεικτικό της ερμηνείας μιας ονειρικής εικόνας, εκτός από τους προσωπικούς συνειρμούς του ασθενή. Δηλαδή, έχουμε κι εδώ μια σύγκριση – σύγκλιση δυο εικόνων από διαφορετικά πλαίσια που οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ακόμα και η πιο ελεύθερη φαντασία στηρίζεται σε τυπικά στοιχεία που είναι κοινά και χαρακτηριστικά της ανθρώπινης νοητικής διεργασίας.

Ο Jung υποστήριξε πως οι περισσότερες περιπτώσεις εμφάνισης μυθολογικών μοτίβων στα προϊόντα της ασυνείδητης ψυχής δεν αφορούσαν ξεχασμένα στοιχεία που το άτομο θα μπορούσε να γνωρίζει, αλλά στοιχεία που αναδύονταν αυθόρμητα. Έτσι, το συμπέρασμά του ήταν ότι τα δομικά αυτά στοιχεία πρέπει να προέρχονται από ένα συλλογικό ψυχικό υπόστρωμα που υπάρχει στο κάθε άτομο, σαν προδιάθεση σχηματισμού συγκεκριμένων εικόνων. Αυτό το υπόστρωμα το ονόμασε *‘συλλογικό ασυνείδητο’*.⁶⁹ Για τον Jung, όπως το ανθρώπινο σώμα έχει κάποια βασικά χαρακτηριστικά ανεξάρτητα από τις φυλετικές διαφορές και τις ιδιαιτερότητες του κάθε ατόμου, έτσι και η ψυχή διαθέτει ένα υπόστρωμα κοινό για όλους τους ανθρώπους, ως αποτέλεσμα της κοινής φυσιολογίας του εγκεφάλου. Αυτό δεν σημαίνει ότι

⁵⁸ Ο.π., σ. 169.

⁵⁹ Ο.π., σ. 43.

⁶⁰ Ο.π., σ. 112.

⁶¹ Ο.π., σ. 40.

⁶² Ο.π., σ. 247.

⁶³ Ο.π., σ. 167.

⁶⁴ Ο.π., σ. 32.

⁶⁵ Ο.π., σ. 24.

⁶⁶ Ο.π., σ. 46.

⁶⁷ Ο.π.

⁶⁸ Jung, Kerenyi, ό.π., σ. 98-99.

⁶⁹ Ο.π., σ. 101-102.

κληρονομούμενοι οι ίδιες οι μυθικές εικόνες, αλλά η δυνατότητα σχηματισμού παρόμοιων εικόνων.

Αντίστοιχα, η ίδια χαρακτηριστική σχέση των εικόνων με το συλλογικό ιστορικό παρελθόν (π.χ. με μύθους και παραμύθια), περιγράφεται από τον Bachelard ως απόρροια του «πρωτογονισμού της φαντασίας»⁷⁰. Έτσι, ακόμα και ένας σύγχρονος άνθρωπος, που έχει μεγαλώσει σε αστικό περιβάλλον, όταν ονειροπολεί οδηγείται σε εικόνες που περιγράφουν ένα αρχαϊκό ιδανικό του καταφυγίου: «ότι ζει σε μια καλύβα χαμένη μέσα στο δάσος»⁷¹, ακόμα και αν στην πραγματικότητα βρίσκεται στο κέντρο μιας μητρόπολης. Κατά κάποιον τρόπο, η φαντασία ανανεώνει τη μυθική λειτουργία⁷², ενώ τα στοιχεία του μύθου ανταποκρίνονται σε μια ψυχολογική πραγματικότητα⁷³.

Έτσι, οι μύθοι και τα παραμύθια καθίστανται «θετικότερα γεγονότα του κόσμου της φαντασίας»⁷⁴. Έχουν δηλαδή παρόμοια θέση και λειτουργία με τη θέση και λειτουργία που έχουν οι αναμνήσεις από γεγονότα της προσωπικής ζωής στην ψυχανάλυση. Η ψυχή, για τον Bachelard, ονειροπολεί και ονειρεύεται κάνοντας «αυθόρμητη μυθολογία»⁷⁵.

Αρχέτυπο

Με τη διαπίστωση της χρήσης από τον Bachelard θεωρητικών σχημάτων που πλησιάζουν στην έννοια του συλλογικού ασυνείδητου, φτάνει κανείς πολύ κοντά στην έννοια του *‘αρχέτυπου’*. Τα μυθολογικά μοτίβα που αναφέρθηκαν παραπάνω, τα οποία συναντώνται σε προϊόντα του ασυνείδητου σύγχρονων ανθρώπων, ονομάστηκαν από τον Jung *‘αρχέτυπα’*.⁷⁶ Όταν εμφανίζονται, εκφράζουν τις ασυνείδητες διεργασίες, σε μια προσπάθεια να βρεθεί μια θέση για αυτές στη συνείδηση. Έτσι, αποτελούν ταυτόχρονα εικόνες και συγκινήσεις⁷⁷. Συνοψίζοντας, θα έλεγε κανείς ότι τα αρχέτυπα θεωρούνται κληρονομημένα πρότυπα με τα οποία η ψυχή αντιλαμβάνεται τον κόσμο και ενεργεί μέσα σε αυτόν⁷⁸. Αντίστοιχα, για τον Bachelard υπάρχουν ποιητικές στιγμές όπου «η φαντασία, η μνήμη, η αντίληψη, ανταλλάσσουνε λειτουργίες»⁷⁹. Σύμφωνα με τον Jung, αυτός ακριβώς είναι ο τρόπος με τον οποίο λειτουργεί το αρχέτυπο. Το αρχέτυπο καθορίζει την πρόσληψη των εικόνων του παρόντος και του παρελθόντος,

⁷⁰ Bachelard, ό.π., σ. 58-59. Πρβλ. με ό.π., σ. 51 «...το μεγάλο θρύλο του ανθρώπου που ξαναγουρίζει πίσω σε πρωτόγονες καταστάσεις».

⁷¹ Ο.π., σ. 58 και 118.

⁷² Ο.π., σ. 160.

⁷³ Ο.π., σ. 174.

⁷⁴ Ο.π., σ. 143.

⁷⁵ Ο.π., σ. 247.

⁷⁶ Η, εναλλακτικά, *‘αρχέγονες εικόνες’*, δηλαδή «πρότυπα λειτουργίας, τα οποία έχω περιγράψει ως *‘εικόνες’*. Ο όρος *‘εικόνα’* έχει σκοπό να εκφράσει όχι μόνο τη μορφή της δραστηριότητας που συμβαίνει, αλλά και την τυπική κατάσταση στην οποία ενεργοποιείται αυτή η δραστηριότητα. Αυτές οι εικόνες είναι *‘αρχέγονες’* στο βαθμό που είναι χαρακτηριστικές και ειδικές για όλο το (ανθρώπινο) είδος». Carl G. Jung, *Τέσσερα αρχέτυπα* (μτφ. Γ. Μπαρουξής), Αθήνα: Ιάμβλιχος, 1988, σ. 21.

⁷⁷ Jung, «Δοκίμιο για τη...», ό.π., σ. 96.

⁷⁸ «Τα αρχέτυπα δεν καθορίζονται αναφορικά με το περιεχόμενό τους, αλλά αναφορικά με τη μορφή τους, και ακόμη κι αυτός ο καθορισμός λειτουργεί σε πολύ περιορισμένο βαθμό. Μια αρχέγονη εικόνα προσδιορίζεται από το περιεχόμενό της μόνο όταν γίνει συνειδητή και επομένως “γεμίσει” με το υλικό της συνειδητής εμπειρίας». Jung, *Τέσσερα...*, ό.π., σ. 23.

⁷⁹ Bachelard, ό.π., σ. 86.

επηρεάζοντας έτσι τόσο την αντίληψη όσο και τη μνήμη. Παράλληλα όμως καθορίζει και τις προβολές στο μέλλον ή σε ένα δυνητικό παρόν ή παρελθόν, δηλαδή τη φαντασία⁸⁰.

Σε αυτό το σημείο, θα πρέπει να διαχωριστεί η έννοια του αρχέτυπου από αυτήν του 'συμβόλου' (ή αλλιώς, της 'αρχετυπικής εικόνας'). Το αρχέτυπο είναι η τάση της ψυχής που ωθεί τη συμπεριφορά προς συγκεκριμένα σχήματα, όπως το ένστικτο⁸¹. Όταν αυτό εκδηλωθεί σε μια συγκεκριμένη στιγμή δημιουργεί ένα σύμβολο, μέσα σε ένα όνειρο, μύθο ή παραμύθι. Το σύμβολο όμως, αντλεί στοιχεία από το συνειδητό κόσμο για να εκδηλωθεί. Έτσι, κάποιος στον ύπνο του θα δει τη μητέρα του και όχι το αρχέτυπο της μητέρας – πιο συγκεκριμένα, θα δει την αρχετυπική εικόνα της μητέρας χρωματισμένη ή φωτισμένη από την πλευρά της πραγματικής του μητέρας. Σε ένα μύθο ή ένα παραμύθι, το αρχέτυπο της μητέρας θα εκδηλωθεί με ένα σύμβολο που αντιστοιχεί στην αντίληψη για τη θέση των γυναικών στη συγκεκριμένη εποχή στο συγκεκριμένο τόπο. Η μυθική μορφή της Μήδειας δεν έχει μεγάλη σχέση με την αντίστοιχη μορφή της Παναγίας. Παρόλο που μπορεί να εκπροσωπούν και οι δυο το ίδιο αρχέτυπο, οι διαφορές στα ιστορικά πλαίσια από τα οποία πηγάζουν, δημιουργούν διαφορετικά σύμβολα.

Έτσι, το σύμβολο (ή αρχετυπική εικόνα) – που συναντάται σε όνειρα, φαντασίες, μύθους, παραμύθια και έργα τέχνης – είναι ένα συγκεκριμένο μυθολογικό σχήμα που έχει τις καταβολές του στο αρχέτυπο, αλλά δημιουργήθηκε ενσωματώνοντας στοιχεία και από τη συνείδηση, με αποτέλεσμα να έχει τελικά μια ξεκάθαρη μορφή. Αποτελεί ένα παράδειγμα ενεργοποίησης ή εκδήλωσης του αρχέτυπου, χωρίς να ταυτίζεται με αυτό⁸², καθώς, αντλώντας στοιχεία από τη συνείδηση, έχει μετατραπεί σε πολιτισμικό προϊόν. Από την άλλη, το αρχέτυπο είναι κάτι πιο απλό και πιο στοιχειώδες, το οποίο μπορεί να υπάρχει σαν δυνατότητα στο συλλογικό ασυνείδητο, καθώς δεν συμπεριλαμβάνει τις πολιτισμικές εκφράσεις του⁸³.

Στην εισαγωγή της *Ποιητικής του Χώρου*, ο Bachelard γίνεται ξεκάθαρος σχετικά με τη θέση του απέναντι στο αρχέτυπο: «Όταν, στη συνέχεια, θ' αναγκαστώ ν' αναφερθώ στη σχέση που υπάρχει ανάμεσα σε μια νέα ποιητική εικόνα και σ' ένα αρχέτυπο που κοιμάται στα βάθη του ασυνείδητου, θα πρέπει να καταλάβει ο αναγνώστης ότι η σχέση αυτή δεν είναι, για να μιλήσουμε κυριολεκτικά, αιτιακή. Η ποιητική εικόνα δεν υποτάσσεται σε κάποιο ορμέμφυτο. Δεν είναι η ηχώ ενός παρελθόντος [...] Η ποιητική εικόνα έχει τη δική της οντότητα, το δικό της δυναμισμό. Βγαίνει από

⁸⁰ Για τη σχέση της φαντασίας με το ασυνείδητο, βλ. Jung, *Ψυχολογικοί...*, ό.π., σ. 717-718.

⁸¹ «Η υπόθεσή μου ότι υπάρχει συλλογικό ασυνείδητο δεν είναι περισσότερο παράτολμη από την υπόθεση ότι υπάρχουν ένστικτα». Carl G. Jung, «Η έννοια του συλλογικού ασυνείδητου», στο Segal, ό.π., σ. 94.

⁸² «Το αρχέτυπο, αυτό καθαυτό, είναι άδειο και καθαρά τυπικό, τίποτε περισσότερο από μια *facultas praeformandi* (προσχηματισμένη ικανότητα), μια δυνατότητα αναπαράστασης που δίνεται a priori. Οι ίδιες οι αναπαραστάσεις δεν κληρονομούνται, μόνο οι μορφές, και με αυτή την έννοια αντιστοιχούν στα ένστικτα που προσδιορίζονται μόνο κατά τη μορφή τους. Η ύπαρξη των ενστίκτων δεν μπορεί να αποδειχτεί περισσότερο από την ύπαρξη των αρχέτυπων, εφόσον δεν εκδηλώνονται με κάποιο συγκεκριμένο τρόπο». Jung, *Τέσσερα...*, ό.π., σ. 23.

⁸³ Μια από τις διαδικασίες της αναλυτικής ψυχολογίας που συνήθως παραβλέπεται από τους επικριτές της είναι η μελέτη των διαφορών ανάμεσα σε παρόμοια σύμβολα. Οι διαφορές αυτές έχουν, για το άτομο ή την κοινωνία, την ίδια σημασία με τις ομοιότητες. Segal, ό.π., σ. 28.

μια άμεση οντολογία»⁸⁴. Τονίζεται, λοιπόν και εδώ η άρνηση της ψυχολογικής αιτιοκρατίας και η αυτονομία της ποιητικής εικόνας απέναντι σε άλλα συστήματα αναφοράς και απέναντι σε πιθανές “ερμηνείες” της. Αναφέρεται όμως και η σχέση της με τους ρυθμιστικούς παράγοντες της ψυχής, που είναι τα αρχέτυπα.

Παρ’ όλα αυτά, οι συλλογισμοί του Bachelard οδηγούν σε συμπεράσματα που παραπέμπουν στα αρχέτυπα. «Πέρα από τις θετικές αναμνήσεις, που είναι το υλικό μιας θετικής ψυχολογίας, θα πρέπει ν’ ανοίξουμε το πεδίο των πρωτόγονων εικόνων που ίσως υπήρξαν τα κέντρα στα οποία εντυπώθηκαν οι αναμνήσεις που έχουν μείνει στη μνήμη»⁸⁵. Οι αναμνήσεις του πραγματικού βίου του κάθε ανθρώπου, εντάσσονται σε σχήματα που προϋπάρχουν, με τη μορφή “κέντρων”, στην ανθρώπινη ψυχή και καθορίζουν τον τρόπο με τον οποίο ενσωματώνονται οι αναμνήσεις στην προσωπική μνήμη του καθενός. Μέσα από αυτή τη διαδικασία, οι βιωμένες αναμνήσεις μετατρέπονται σε αναμνήσεις της φαντασίας⁸⁶. Αντίστοιχα, το ονειρικό σπίτι λειτουργεί περισσότερο σαν αρχέτυπο του πρώτου σπιτιού όπου έζησε κανείς και όχι αντίστροφα⁸⁷. Η μνήμη έρχεται αργότερα να συμπληρώσει την απλοϊκή γενική εικόνα της φαντασίας με σύνθετες και λεπτομερειακές αναμνήσεις⁸⁸.

Ακόμη, οι απλές εικόνες, οι «ψυχολογικά αρχαϊκές»⁸⁹ είναι εκείνες που προκαλούν τις μεγαλύτερες συγκινήσεις στην ψυχή. Παρά τον απλοϊκό της χαρακτήρα (και ίσως εξαιτίας αυτού), μια απλή εικόνα αποτελεί «πρώτη εικόνα, μια εικόνα ακατάλυτη. Ανήκει στο άφθαρτο παζάρι των ονειροπολήσεων της ανθρώπινης φαντασίας»⁹⁰. Αν αυτό το παζάρι ήταν το συλλογικό ασυνείδητο, τότε οι ‘*πρώτες εικόνες*’ θα ήταν τα αρχέτυπα.

Θα μπορούσε κανείς να συνοψίσει ως εδώ με μια παράθεση του Bachelard και μια του Jung: «Οι μεγάλες εικόνες έχουν, σύγχρονα, μια ιστορία και μια προϊστορία. Είναι πάντα, συγχρόνως, ανάμνηση και θρύλος. Ποτέ δε ζούμε την εικόνα στην πρώτη της διάσταση. Κάθε μεγάλη εικόνα έχει ένα ανεξερεύνητο ονειρικό βάθος και είναι πάνω σ’ αυτό το ονειρικό φόντο που τοποθετεί τα δικά του χαρακτηριστικά χρώματα κάθε προσωπικό παρελθόν»⁹¹. Αντίστοιχα, «τα αρχέτυπα δεν απορρέουν από τα γεγονότα του

⁸⁴ Bachelard, ό.π., σ. 5-6. Σε αντίθεση με τον προγενέστερο Bachelard που έγραφε: «Ένα ποιητικό έργο δεν μπορεί να αποκτήσει τη συνοχή του σχεδόν από τίποτε άλλο παρά μόνο από ένα σύμπλεγμα. Εάν λείπει το σύμπλεγμα, το έργο, αποκομμένο από τις ρίζες του, δεν επικοινωνεί πια με το ασυνείδητο». Bachelard, *Η Ψυχανάλυση...*, ό.π., σ. 81. Επίσης, αναφέρεται ότι τα σύνδρομα δημιουργούν εξίσου νευρώσεις και ποιητικές δημιουργίες. Ό.π., σ. 303.

⁸⁵ Bachelard, *Η ποιητική...*, ό.π., σ. 57-58.

⁸⁶ Ό.π., σ. 60.

⁸⁷ «Βρισκόμαστε μέσα στην ενότητα εικόνας και θύμησης, μέσα στη μικτή λειτουργία φαντασίας και μίμησης. [...] Τα παιδικά χρόνια είναι ασφαλώς πιο πλατιά από την πραγματικότητα». Ό.π., σ. 43. «Το εξωτερικό θέαμα έρχεται να βοηθήσει να ξετυλιχτεί μια εσωτερική μεγαλοσύνη». Ό.π., σ. 216. Για μια αντίστοιχη θεώρηση από τον Jung των μύθων ως προβολών του ασυνείδητου πάνω στον εξωτερικό κόσμο (και όχι σαν αποτελέσματα της βίωσης του εξωτερικού κόσμου) πρβλ. Robert Segal, *Γιουνγκ και μυθολογία* (μτφ. Ε. Αλεξοπούλου), Αθήνα: Κέδρος, 2004, σ. 76 και 109-126.

⁸⁸ Bachelard, ό.π., σ. 253.

⁸⁹ Ό.π., σ. 163.

⁹⁰ Ό.π., σ. 148, 126-127 και 163.

⁹¹ Από το σημείο που απαντά στο ερώτημα «πως γίνεται και εικόνες που είναι τόσο σπάνιες στη ζωή εξουσιάζουν σε τέτοιο βαθμό τη φαντασία;» Ό.π., σ. 61.

φυσικού κόσμου, αλλά περιγράφουν πως η ψυχή βιώνει την πραγματικότητα του φυσικού κόσμου. Κάνοντας αυτό, η ψυχή συμπεριφέρεται συχνά τόσο απολυταρχικά, που αρνείται τη χειροπιαστή πραγματικότητα ή κάνει δηλώσεις που στρέφονται ενάντια της»⁹².

⁹² Jung, Kerenyi, ό.π., σ. 100.

Γ. Προς μια Ψυχολογική Προσέγγιση των Παραμυθιών

Αντιδιαστολή ψυχανάλυσης και αναλυτικής ψυχολογίας σχετικά με τη θεώρηση των παραμυθιών

Εστιάζοντας περισσότερο στο αντικείμενο της παρούσας μελέτης, θα ανακύψουν ορισμένα επιμέρους ψυχολογικά ζητήματα. Έτσι, με αφορμή τα παραμύθια, θα γίνει εδώ μια προσπάθεια να διαφανούν οι βασικότερες συγκλίσεις και οι αποκλίσεις που υπάρχουν ανάμεσα στις θεωρίες των Freud και Jung¹.

Ο κύριος εκπρόσωπος της φροϋδικής ψυχαναλυτικής προσέγγισης πάνω στα παραμύθια είναι ο Bruno Bettelheim². Χαρακτηριστικό αυτής της προσέγγισης είναι η άποψη ότι τα παραμύθια εκφράζουν συμβολικά βασικές ψυχικές συγκρούσεις που διαδραματίζονται στην ψυχή του ανθρώπου³. Για τον Bettelheim αυτό σημαίνει ότι, όπως ο Freud διέκρινε διακριτές οντότητες της ψυχής (αυτό, εγώ, υπερεγώ), έτσι και στα παραμύθια οι ήρωες της ιστορίας προσωποποιούν ανεξάρτητες τάσεις του ανθρώπινου εσωτερικού κόσμου⁴. Αυτή η θέση είναι σημαντική, καθώς χαρακτηρίζει σχεδόν όλες τις αναλυτικές και ερμηνευτικές προσεγγίσεις του ψυχολογικού νοήματος των παραμυθιών. Πέρα από αυτήν υπάρχουν μεγάλες διαφορές⁵.

¹ Παρόλο που υπάρχουν κάποιες διαφορές ανάμεσα στους μύθους και τα παραμύθια, θα γίνει εδώ μια προσπάθεια να ιδωθούν από κοινού οι προσεγγίσεις τους από την ψυχολογία του Freud και του Jung. Ας αναφερθεί ότι όλες οι θεωρίες (και πέρα των ψυχολογικών) που έχουν προταθεί για την εξαγωγή κάποιου νοήματος από τα παραμύθια αναφέρονται και στους μύθους. Σύμφωνα με τον Freud, «έχουμε αποδείξει ότι οι μύθοι και τα παραμύθια μπορούν να ερμηνευτούν όπως τα όνειρα». Sigmund Freud, «A Short Account of Psycho-analysis» [1η έκδ. 1923], στο *The Standard Edition of the Complete Psychological Works* (μτφ. J. Strachey), London: Vintage, 2001, τόμ. 19, σ. 208. Για τον τρόπο που βλέπει η ψυχανάλυση τη σχέση ονείρου και μύθου, βλ. Carl G. Jung, *Σύμβολα της μεταμόρφωσης* (μτφ. Φ. Κατσαούνης), Αθήνα: Αρσενίδης, 1991, σ. 33-34, αλλά και το κεφάλαιο *Παραμύθι και μύθος* από το Bruno Bettelheim, *Η γοητεία των παραμυθιών: Μια ψυχαναλυτική προσέγγιση* (μτφ. Ε. Αστερίου), Αθήνα: Γλάρος, 1995, σ. 54-62. Για τη σχέση μύθου, θρύλου, παραμυθιού με βάση την αναλυτική ψυχολογία, βλ. παρακάτω υποσημείωση 39, σ. 21-22 της παρούσας εργασίας.

² Bettelheim, *Η γοητεία...*, ό.π. Στην υποσημείωση 11, σ. 436-437, ο Bettelheim αναφέρει τα ελάχιστα κείμενα του Freud που σχετίζονται αποκλειστικά με τα παραμύθια, αλλά και άλλες ψυχαναλυτικές έρευνες πάνω σε αυτά.

³ Ό.π., σ. 16-17 και Zipes, ό.π., σ. 181-182.

⁴ Για παράδειγμα, ο Bettelheim μελετά το παραμύθι *Τα τρία φτερά* (που θα προσεγγιστεί σε αυτήν την εργασία παρακάτω) με παρόμοιους όρους. Τα τρία αδέρφια αντιπροσωπεύουν καταρχήν τις τρεις βασικές ψυχικές διαστάσεις: αυτό, εγώ, υπερεγώ. Bettelheim, ό.π., σ. 150. Πρβλ. και Zipes, ό.π., σ. 184.

⁵ Για παράδειγμα, ο Sheldon Cashdan, ο οποίος μιλά για το ψυχολογικό νόημα των παραμυθιών με βάση την ψυχαναλυτική *θεωρία των αντικειμενότροπων σχέσεων*, αντιτίθεται στον Bettelheim ως προς τον τρόπο που ερμηνεύει τα μοτίβα των παραμυθιών, στηριζόμενος αποκλειστικά στις φροϋδικές έννοιες σχετικά με τη σεξουαλικότητα. Από την άλλη, αποδέχεται την ιδέα ότι τα διάφορα πρόσωπα των παραμυθιών αντιπροσωπεύουν τμήματα και τάσεις της ανθρώπινης ψυχής που βρίσκονται στο ασυνείδητο. Sheldon Cashdan, *The Witch Must Die*, New York: Basic Books, 1999, σ. 12.

Η ανάγκη μελέτης των παραμυθιών από τους Freud και Jung προέκυψε λόγω της ομοιότητας ανάμεσα σε κάποια σύμβολα που προήλθαν από όνειρα και σε ορισμένα μοτίβα των παραμυθιών⁶. Οι ομοιότητες αυτές ερμηνεύονται διαφορετικά από τους δυο, στηρίζονται όμως στην κοινή διαπίστωση ότι τόσο τα όνειρα όσο και οι μύθοι ή τα παραμύθια πηγάζουν από το ασυνείδητο. Έτσι, οι εικόνες τους θεωρούνται συμβολικές εκφράσεις των ασυνείδητων περιεχομένων⁷. Αυτό δεν σημαίνει ότι και οι δυο παραβλέπουν τις διαφορές ανάμεσα στα διάφορα είδη των ασυνείδητων εκδηλώσεων. Για παράδειγμα, ο μύθος συνήθως προβάλλεται στον κόσμο ενώ το όνειρο όχι⁸, τα όνειρα δημιουργούνται αυτόνομα ενώ ο μύθος και το παραμύθι μεταδίδεται από γενιά σε γενιά, ο μύθος και το παραμύθι έχουν δεχθεί συνειδητές επεμβάσεις, ενώ το όνειρο όχι, τέλος, για τον Jung, τα όνειρα μπορεί να προέρχονται από το προσωπικό ασυνείδητο ενώ οι μύθοι και τα παραμύθια προέρχονται πάντα από το συλλογικό ασυνείδητο⁹.

Πέρα από την κοινή παρατήρηση της ανάδυσης των μύθων και των παραμυθιών από το ασυνείδητο, υπάρχει μεγάλη διάσταση απόψεων ανάμεσα στον Freud και τον Jung. Εξάλλου, η διαφωνία πάνω σε αυτά τα θέματα ήταν που οδήγησαν και στην απομάκρυνση των δυο θεωρητικών κατευθύνσεων¹⁰. Η έκδοση του *Σύμβολα της μεταμόρφωσης της λίμπιντο*¹¹ από τον Jung, που περιείχε πολύ μυθολογικό υλικό για την ανάλυση των φαντασιώσεων μιας σχιζοφρενούς, αλλά και μια διαφορετική αντιμετώπιση της λίμπιντο¹², σήμανε το οριστικό χάσμα ανάμεσα στους δυο ψυχολόγους.

Υπάρχει λοιπόν η κοινή πεποίθηση των δύο ότι τα κοινά μοτίβα των μύθων και των παραμυθιών δεν οφείλονται αποκλειστικά στην μετανάστευση των ιστοριών από λαό σε λαό¹³. Με δεδομένη την ομοιότητα στην ψυχική δομή όλων των ανθρώπων¹⁴, είναι φυσικό να παράγονται ασυνείδητα προϊόντα με παρόμοια χαρακτηριστικά. Η διαφορά ανάμεσα στις δυο θεωρίες υπεισέρχεται όταν αναφέρονται στον χαρακτήρα αυτής της ψυχικής ομοιότητας. Για τον Freud, η κοινή βάση όλων είναι η αιμομικτική ενόρμηση. Ο τρόπος που αυτή θα βιωθεί είναι διαφορετικός για το κάθε άτομο, αλλά η

⁶ Αυτό το θέμα πραγματεύεται ο Freud στο δοκίμιό του: *Η εμφάνιση υλικού από παραμύθια στα όνειρα*. Sigmund Freud, «The occurrence in dreams of material from fairy tales» [1η έκδ. 1913], στο *The Standard Edition of the Complete Psychological Works* (μτφ. J. Strachey), London: Vintage, 2001, τόμ. 12. Επίσης, στο δοκίμιο *Ψυχανάλυση, ποίηση και μυθολογία* χρησιμοποιεί στοιχεία από το παραμύθι της Σταχτοπούτας και άλλα παραμύθια των Grimm για να ερμηνεύσει το μοτίβο που εξετάζει. Sigmund Freud, *Τέχνη και ψυχανάλυση* (μτφ. Κ. Μηλιάδης), Αθήνα: Κοροντζής, 2005.

⁷ Segal, ό.π., σ. 42 και Bettelheim, ό.π., σ. 56.

⁸ Το παραμύθι αποτελεί μια ενδιάμεση κατάσταση. Βλ. υποσημείωση 1, σ. 16 της παρούσας εργασίας.

⁹ Segal, ό.π., σ. 42-44.

¹⁰ Για την πορεία της σχέσης ανάμεσα στους δύο αυτούς ψυχολόγους, βλ. William McGuire (επιμ.), *Φρόνιτ – Γιουνγκ: Η αλληλογραφία* (μτφ. Γ. Μ. Τεντές), Αθήνα: Εκκρεμές, 2008.

¹¹ Jung, *Σύμβολα της...*, ό.π.

¹² Όπου θεωρείται από τον Jung ως γενικευμένη έννοια της ψυχικής ενέργειας και όχι ως αποκλειστικά σεξουαλική. Ό.π. σ. 107-113.

¹³ Marie-Louise von Franz, *The Interpretation of Fairy Tales*, αναθεωρημένη έκδοση [1η έκδοση 1970], Boston/London: Shambhala, 1996, σ. 6.

¹⁴ Δεν χρειάζεται να αναφέρουμε ότι έχει γίνει κριτική σε αυτή τη θέση. Εντάσσοντας τις δυο θεωρίες των Freud και Jung στο ιστορικό και κοινωνικό τους πλαίσιο, αντιλαμβάνεται κανείς καλύτερα κάποιες θέσεις που υποστηρίζουν. Ταυτόχρονα, μπορεί έτσι να επιλέξει ποια στοιχεία της κάθε θεωρίας έχουν χρησιμότητα και νόημα σήμερα.

ύπαρξή της είναι οικουμενική¹⁵. «Επειδή κάθε μέλος του κοινωνικού συνόλου βιώνει, επίσης, και τη ματαίωση από την προσπάθεια ικανοποίησης αυτής της ενόρμησης, οι μύθοι εφευρίσκονται ως μια έμμεση, μεταμφιεσμένη, αντισταθμιστική διέξοδος για την εγκλωβισμένη ενόρμηση»¹⁶. Έτσι λοιπόν οι μύθοι και τα παραμύθια απορρέουν από τις ενδοοικογενειακές σχέσεις, “μεταμφιέζοντας” το παιδί σε ήρωα, τους γονείς σε βασιλείς και τις συγκρούσεις μεταξύ τους σε ηρωικές και μαγικές πράξεις¹⁷.

Από την πλευρά του Jung, το κοινό χαρακτηριστικό της ανθρώπινης ψυχής είναι, όπως αναφέρθηκε πιο πάνω, το συλλογικό ασυνείδητο. Στη δημιουργία του μύθου, το συλλογικό ασυνείδητο είναι εκείνο που ενεργοποιείται μέσω της προβολής του στον κόσμο. «Ολόκληρη η μυθολογία μπορεί να θεωρηθεί ως ένα είδος προβολής του συλλογικού ασυνείδητου. [...] Όπως ακριβώς οι αστερισμοί προβάλλονταν στον ουρανό, παρόμοιες παραστάσεις προβάλλονταν στους θρύλους και στα παραμύθια ή στα ιστορικά πρόσωπα»¹⁸. Έτσι, η εμπειρία παρέχει μόνο την αφορμή για την εκδήλωση του αρχετυπικού περιεχομένου. Για παράδειγμα, οι γονείς δεν μεταπλάθονται σε θεούς ή ήρωες στους μύθους, αλλά «εκφράζουν την αρχετυπική εμπειρία των γονέων ως θεών ή ηρώων»¹⁹. Αντίθετα, οι διάφοροι ήρωες αντιπροσωπεύουν διακριτά τμήματα της ψυχής, δηλαδή αυτόνομα συμπλέγματα, αρχέτυπα.

Ενώ λοιπόν ο Freud και ο Jung συμφωνούσαν ότι οι μύθοι, τα παραμύθια και τα όνειρα εκφράζουν ασυνείδητα περιεχόμενα, διαφωνούσαν ως προς τον χαρακτήρα αυτών των περιεχομένων²⁰. Έτσι, μια σημαντική διαφορά ανάμεσα σε Freud και Jung σχετικά με την ερμηνεία των μύθων και των παραμυθιών είναι η εξής: ενώ ο Freud αναζητά τα προσωπικά αίτια που οδηγούν στις καταστάσεις του παραμυθιού, ο Jung πιστεύει ότι οι προσωπικοί παράγοντες είναι τα μέσα που χρησιμοποιεί το παραμύθι σαν υλικό για να περιγράψει την ενεργοποίηση ενός αρχέτυπου στο ασυνείδητο, το οποίο είναι από τη φύση του δυσπρόσιτο και ακατανόητο. «Ο μύθος δεν πρέπει να

¹⁵ Segal, ό.π., σ. 33. Επίσης: «Τη μυθολογία και τον κόσμο των παραμυθιών μπορούμε να τα κατανοήσουμε μόνο με τη γνώση της παιδικής σεξουαλικής ζωής». Freud, *Πρακτική...*, ό.π., σ. 36.

¹⁶ Segal, ό.π., σ. 33. Επίσης: «Η κοσμολογία και η γενεαλογία των βασιλικών γενών στηρίζεται στην αιμομιξία. [...] Ο λόγος είναι μάλλον ότι οι αιμομικτικές επιθυμίες αποτελούν πανάρχαιο ανθρώπινο κληρονομικό αγαθό και ποτέ δεν υπερνικήθηκαν απόλυτα, ώστε οι άνθρωποι παραχωρούσαν ακόμη και στους θεούς και στους απογόνους τους το δικαίωμα της ικανοποίησης, όταν η πλειοψηφία των κοινών ανθρώπων είχε ήδη υποχρεωθεί να παραιτηθεί». Freud, ό.π., σ. 39. Αλλά και: «Αυτές οι φαντασιώσεις των παραμυθιών [...] μπορούν να βοηθήσουν [τα παιδιά] σε μεγάλο βαθμό να ξεπεράσουν το οιδιπόδειο άγχος». Bettelheim, ό.π., σ. 166.

¹⁷ Segal, ό.π., σ. 34. Για παράδειγμα, «Σήμερα μπορούμε να θυμηθούμε και μερικά παραμύθια όπου εμφανίζεται ένα ζώο που τρώει ανθρώπους, όπως ο λύκος, και αναγνωρίζουμε πως ο λύκος είναι ο μεταμφιεσμένος πατέρας». Freud, ό.π., σ. 36. Πρβλ. και Bettelheim, ό.π., σ. 161-168, όπου ο πατέρας – εχθρός του οιδιπόδειου αγοριού μετατρέπεται σε δράκο του παραμυθιού και η ποθητή μητέρα σε φυλακισμένη τριγκίπισσα.

¹⁸ Carl G. Jung, «Η δομή της ψυχής», στο Segal, ό.π., σ. 19.

¹⁹ Segal, ό.π., σ. 35. Για παράδειγμα, στο Jung, *Τέσσερα...*, ό.π., σ. 25-27, περιγράφονται οι μυθολογικές αναφορές στη μητέρα, έτσι ώστε να προσεγγιστεί το αρχέτυπο και για τον ρόλο της πραγματικής μητέρας αναφέρεται: «Όλες εκείνες οι επιδράσεις που, σύμφωνα με τη σχετική βιβλιογραφία, ασκούνται στα παιδιά δεν προέρχονται από την ίδια τη μητέρα, αλλά μάλλον από το αρχέτυπο που προβάλλεται πάνω της, το οποίο της προσδίδει ένα μυθολογικό “φόντο” και την επενδύει με εξουσία και μαγικές ιδιότητες». Ό.π., σ. 27-29.

²⁰ Segal, ό.π., σ. 46.

ερμηνευθεί αιτιολογικά, ως αποτέλεσμα ενός προσωπικού πατρικού συμπλέγματος, αλλά πρέπει να γίνει κατανοητός τελεολογικά, ως μια προσπάθεια του ίδιου του ασυνείδητου να διασώσει τη συνείδηση από τον κίνδυνο της παλινδρόμησης»²¹.

Ωστόσο, για τον Freud ο σκοπός των ονείρων, των μύθων και των παραμυθιών είναι τελείως διαφορετικός. Μέσα από τις διάφορες παραστάσεις τους, τα τρία αυτά στοιχεία αποτελούν απόπειρες ψευδαισθητικής εκπλήρωσης απωθημένων ασυνείδητων επιθυμιών²². Η κατάσταση αυτή αποτελεί ένα είδος συμβιβασμού ανάμεσα στην *‘αρχή της ηδονής’* – που χαρακτηρίζει την *‘πρωτογενή διαδικασία’* σκέψης (εκπλήρωση επιθυμίας) – και στην *‘αρχή της πραγματικότητας’* – που χαρακτηρίζει τη *‘δευτερογενή διαδικασία’* σκέψης²³ (απώθηση, καταπίεση). Το αποτέλεσμα είναι αυτή η «ψευδαισθητική εκπλήρωση». Για να γίνει όμως το αποτέλεσμα αποδεκτό από τη συνείδηση, ο τελικός σκοπός αποκρύπτεται και λογοκρίνεται δημιουργώντας ένα προϊόν που δεν έχει πάντα εμφανή σχέση με την ίδια την επιθυμία. «Ενώ οι επιθυμίες που εμπεριέχονται στους μύθους φανερώνουν την πρωτογενή διεργασία της σκέψης της αρχής της ηδονής, η συγκάλυψη που μετατρέπει αυτές τις κρυφές επιθυμίες σε ξεκάθαρο μύθο αποτελεί περισσότερο λογοκρισία παρά πρωτογενή διεργασία της σκέψης»²⁴.

Έτσι, όταν ο αναγνώστης, ο ακροατής ή ο δημιουργός των μύθων και των παραμυθιών ταυτίζεται ασυνείδητα με τον ήρωα, τότε τα πάθη και τα κατορθώματα του ήρωα γίνονται δικά του. Με την εκδραμάτιση των επιθυμιών από τον ήρωα, επιτυγχάνεται η ψευδαισθητική εκπλήρωση από την πλευρά του αναγνώστη ή ακροατή. Όμως, η κατάσταση αυτή δαιμονώνει τις παιδικές απαιτήσεις και το άτομο που σχετίζεται με τους μύθους δεν ενηλικιώνεται ψυχικά²⁵. Ο αναλυτής προσπαθεί τότε να εισχωρήσει πέρα από το έκδηλο περιεχόμενο του μύθου ή του παραμυθιού, για να ανακαλύψει το λανθάνον περιεχόμενο (που σχετίζεται πάντα με την εννομητική επιθυμία). Αυτό μπορεί να το κάνει γιατί ορισμένα στοιχεία του έκδηλου περιεχομένου δηλώνουν υπαινικτικά τα περιεχόμενα του λανθάνοντος. Αυτό καθιστά τις μορφές του μύθου και του παραμυθιού συμβολικές, μορφές που επιδέχονται ερμηνεία.

Για τον Jung, ο σκοπός των ονείρων, των μύθων και των παραμυθιών είναι η αντιστάθμιση της μονομερούς στάσης του συνειδητού²⁶. Μέσα από αυτές τις μορφές εκδηλώνεται ένα ιδιαίτερο είδος σκέψης, που (με τα περιεχόμενά του αλλά και με την ύπαρξή του) εξισορροπεί τον περισσότερο συνηθισμένο συνειδητό τρόπο σκέψης. Η *‘φαντασιωσική σκέψη’*, που κυριαρχεί στους μύθους, τα παραμύθια και τα όνειρα, αλλά και στην

²¹ Carl G. Jung, «Η σημασία του πατέρα για τη μοίρα του ατόμου», στο Segal, ό.π., σ. 92. Πρβλ. και «Η ανακάλυψη ότι το ασυνείδητο δεν είναι μόνον ο απλός αποθέτης του παρελθόντος μας, μα είναι και γεμάτο απ’ τα σπέρματα ψυχικών καταστάσεων και μελλοντικών εννοιών, καθόρισε την καινοτομία της δικής μου στάσης απέναντι στην ψυχολογία». Jung, «Δοκίμιο για τη...», ό.π., σ. 37.

²² Freud, «A Short...», ό.π., σ. 200.

²³ Segal, ό.π., σ. 47.

²⁴ Ο.π.

²⁵ Ο.π., σ. 51. Όταν ο Bettelheim μιλά, αντίθετα, για τα οφέλη αυτής της ψευδαισθητικής ενεργοποίησης μέσω των παραμυθιών, αναφέρεται στα παιδιά και όχι στους ενήλικους. «Η μορφή και η δομή των παραμυθιών υποβάλλει στο παιδί εικόνες με τις οποίες μπορεί να δομήσει τις ονειροπολήσεις του και με αυτές να προσαρμοστεί καλύτερα στη ζωή του». Bettelheim, ό.π., σ. 16.

²⁶ Jung, *Ψυχολογικοί...*, ό.π., σ. 628-630. Πρβλ. και Marie-Louise von Franz, *Archetypal Patterns in Fairy Tales*, Canada: Inner City Books, 1997, σ. 108.

καθημερινή ονειροπόληση²⁷, λειτουργεί αυθόρμητα, αυτόματα και σχετίζεται περισσότερο με τις ασυνείδητες τάσεις παρά με τα γεγονότα της πραγματικότητας. Αντίθετα, η 'κατευθυνόμενη σκέψη', απαιτεί προσπάθεια και συγκέντρωση, σχετίζεται με τον εξωτερικό κόσμο, με την πληροφορία και τη γλώσσα. «Ενώ είναι βέβαιο ότι ο Jung δεν θα υποστήριζε ότι η φαντασιωσική σκέψη λειτουργεί με βάση την αρχή της ηδονής, υποστηρίζει, ωστόσο, ότι η κατευθυνόμενη σκέψη λειτουργεί με βάση την αρχή της πραγματικότητας»²⁸.

Για τον Jung ο μύθος ή το παραμύθι χρησιμεύει για να φέρει σε επαφή τον άνθρωπο με το ασυνείδητό του και να ενοποιήσει με κάποιον τρόπο τα δυο αυτά πεδία²⁹, δηλαδή στοχεύει προς την ψυχολογική ανάπτυξη και όχι προς την παλινδρόμηση, όπως υποστήριζε ο Freud. Το πρόβλημα όμως είναι ότι το ασυνείδητο εκφράζεται με εικόνες που δεν έχουν μεγάλη σχέση με τη συνειδητή σκέψη. Για τον λόγο αυτό, οι μορφές του μύθου και του παραμυθιού είναι, και για τον Jung, συμβολικές και επιδέχονται ερμηνεία. Όμως, για τον Jung, το σύμβολο αποτελεί την καλύτερη δυνατή απόδοση, εκ μέρους του ασυνείδητου, ενός πράγματος που δεν μπορεί να περιγραφεί με καλύτερο τρόπο³⁰, ακριβώς λόγω της απόστασής του από το συνειδητό. Έτσι, λειτουργεί ως ενδιάμεσο στοιχείο ανάμεσα στο εγώ και στο συλλογικό ασυνείδητο, καθώς μπορεί μερικώς να δεχθεί συνειδητή ερμηνεία. Αυτό όμως δεν σημαίνει για τον Jung ότι το ασυνείδητο εκφράζεται κωδικοποιημένα για να αποφύγει την ανακάλυψη ή να ξεπεράσει τη λογοκρισία, όπως στον Freud. Για τον λόγο αυτό, ο Jung στρεφόταν στις ίδιες τις εικόνες που εμφανίζονταν στο έκδηλο περιεχόμενο του ονείρου για την άντληση του νοήματος³¹. «Αντί οι μύθοι να αποτελούν μια άμυνα ενάντια στη μη συγκαλυμμένη έκφραση του ασυνείδητου, όπως θεωρεί ο Freud, οι μύθοι για τον Jung είναι μια μη συγκαλυμμένη έκφραση του ασυνείδητου»³².

Οι παραπάνω βασικές διαφορές εξηγούν και τις υπόλοιπες ριζικές αποκλίσεις μεταξύ των δυο ψυχολόγων. Για παράδειγμα, μια από τις αρχικές διαφωνίες των δυο αντρών ήταν η χρήση μυθολογικού και λαογραφικού υλικού στην ερμηνεία των ονείρων. Ο Freud προτιμούσε να στηρίζεται αποκλειστικά στους συνειρμούς του αναλυόμενου για να προσεγγίσει ένα

²⁷ Έχει ενδιαφέρον να παρατηρήσει κανείς ότι ο Jung αναφέρει πως, στην καθημερινή γλώσσα, ο ιδιαίτερος αυτός τρόπος σκέψης ονομάζεται 'ονειροπόληση'. Jung, *Σύμβολα της...*, ό.π., σ. 31. Στην ίδια σελίδα συμπληρώνει: «Σχεδόν καθημερινά βλέπουμε ότι οι φαντασιώσεις της υπναγωγικής φάσης υφαίνουν όνειρα, έτσι ώστε να μην υπάρχει μεγάλη διαφορά ανάμεσα στα όνειρα της ημέρας και της νύχτας». Αντίθετα, ο Bachelard υποστηρίζει ότι υπάρχει διαφορά. Για αυτό και η ψυχανάλυση θα έπρεπε να περιορίζεται στα όνειρα και η φαινομενολογία στις ονειροπολήσεις. Bachelard, *Η ποιητική...*, ό.π., σ. 54.

²⁸ Segal, ό.π., σ. 48.

²⁹ von Franz, *The Interpretation...*, ό.π., σ. 45.

³⁰ Jung, *Ψυχολογικοί...*, ό.π., σ. 689.

³¹ «Κάποιος ονειρεύεται πως βάζει ένα κλειδί σε μια κλειδαριά, πως μεταχειρίζεται ένα βαρύ μπαστούνι ή πως γκρεμίζει την πόρτα με κριό. Το καθένα από αυτά τα σύνεργα μπορεί να θεωρηθεί ως γενετήσιο σύμβολο. [...] Το ουσιαστικό πρόβλημα είναι να καταλάβουμε γιατί το κλειδί προτιμήθηκε από το μπαστούνι ή το μπαστούνι από τον κριό. Και με τον τρόπο αυτό, φτάνουμε καμιά φορά στο σημείο να ανακαλύψουμε πως δεν επρόκειτο καθόλου για τη γενετήσια πράξη που πήρε κάποια μορφή, αλλά για τελείως διαφορετική ψυχολογική κατάσταση». Jung, «Δοκίμιο για τη...», ό.π., σ. 29. Αλλά και Segal, ό.π., σ. 35.

³² Ό.π., σ. 48. Με άλλα λόγια: «Για τον Jung, επομένως, οι μύθοι και τα όνειρα φανερώνουν έναν ξεχωριστό τρόπο σκέψης, ενώ για τον Freud, οι μύθοι και τα όνειρα φανερώνουν έναν ξεχωριστό τρόπο συγκάλυψης ενός ξεχωριστού τρόπου σκέψης». Ό.π., σ. 49. Στο Jung, «Δοκίμιο για τη...», ό.π., σ. 90, ο Jung υποστηρίζει την θέση του ότι το λανθάνον περιεχόμενο δεν μπορεί να είναι διαφορετικό από το έκδηλο.

σύμβολο, πιστεύοντας ότι οι 'ελεύθεροι συνειρμοί' φανερώνουν τους ασυνείδητους συσχετισμούς, που επεξηγούν το σύμβολο. Ο Jung έβρισκε χρήσιμο να προσθέτει στους συνειρμούς αυτούς συσχετίσεις με μυθολογικό και εθνογραφικό υλικό, έτσι ώστε να προσεγγίσει τον αρχετυπικό πυρήνα του συμβόλου³³. Παρόλο που ο Freud δεχόταν την ύπαρξη ορισμένων τυπικών συμβόλων³⁴, υποστήριζε ότι τα σύμβολα που εμφανίζονται στα όνειρα (σε αντίθεση με τους μύθους και τα παραμύθια) δεν λειτουργούν πάντοτε μονοσήμαντα, δηλώνοντας σε όλες τις περιπτώσεις τα ίδια περιεχόμενα³⁵. «Αυτή η συμβολική δεν είναι χαρακτηριστικό γνώρισμα του ονείρου, αλλά της ασυνείδητης φαντασίας, ιδιαίτερα του λαού, και στις λαϊκές παραδόσεις, στους και στους θρύλους, στις ιδιωματικές εκφράσεις, στα θυμοσοφήματα και στα περιφερόμενα ευφυολογήματα ενός λαού είναι πληρέστερη από ότι στο όνειρο»³⁶. Εκείνο που ενδιαφέρει εδώ είναι το γεγονός ότι, ακόμα και για τον Freud, στο παραμύθι και την ονειροπόληση τα πράγματα δεν είναι τόσο προσωπικά όσο στο όνειρο.

Ο ρόλος του ασυνείδητου στα παραμύθια

Με βάση όλα τα παραπάνω μπορούμε να συνοψίσουμε τη θέση της αναλυτικής ψυχολογίας απέναντι στα παραμύθια, όπως αυτή εκφράζεται από τη Marie-Louise von Franz. Το παραμύθι θεωρείται λοιπόν ως «ένα σχετικά κλειστό σύστημα που περιέχει ένα βασικό ψυχολογικό νόημα, το οποίο [νόημα] εκφράζεται με μια σειρά από συμβολικές εικόνες και δράσεις και μπορεί να ανιχνευθεί μέσα σε αυτές»³⁷. Αυτό το βαθύτερο ψυχολογικό νόημα – η έκφραση των αρχετύπων στη συνειδητή ζωή – είναι τόσο δύσκολο να αποδοθεί, ώστε έχει δημιουργήσει ένα πλήθος από ιστορίες που το προσεγγίζουν³⁸.

Η von Franz υποστηρίζει τη θέση αυτή καταδεικνύοντας τον καθοριστικό ρόλο του ασυνείδητου στη δημιουργία των παραμυθιών. Είτε τα στοιχεία τους προέρχονται από γενίκευση τοπικών θρύλων, είτε από ατονία παλιότερων μύθων, είτε από τοπικές δεισιδαιμονίες, είτε από χαμένες τελετουργίες³⁹, η σχέση τους με το ασυνείδητο – και ιδιαίτερα με την

³³ Άλλωστε, για τον Jung, το προσωπικό ασυνείδητο του Freud αποτελεί ένα σχετικά λεπτό στρώμα αμέσως κάτω από το κατώφλι της συνειδητότητας, με το συλλογικό να είναι ο απροσπέλαστος πυρήνας.

³⁴ Για παράδειγμα, τα επιφανή πρόσωπα (πχ βασιλιάς και βασίλισσα) δηλώνουν τους γονείς, τα επιμήκη αντικείμενα (πχ κλειδί), το αντρικό μέλος, τα κοίλα αντικείμενα (πχ τσάντα, πλοίο, σπηλιά) δηλώνουν τα γυναικεία γεννητικά όργανα, τα απόκρημνα μονοπάτια ή οι σκάλες δηλώνουν την σεξουαλική πράξη κ.τ.λ. Freud, *Η ερμηνεία...*, ό.π., σ. 314-319.

³⁵ Αλλά και για τον Jung οι ίδιες εικόνες δεν έχουν πάντα το ίδιο νόημα. «Είναι αδύνατο να δίνουμε αυθαίρετη ή οικουμενική ερμηνεία σε ένα αρχέτυπο. Πρέπει να το ερμηνεύουμε σύμφωνα με την ψυχολογική κατάσταση του ατόμου που το χρησιμοποιεί». Jung, «Δοκίμιο για τη...», ό.π., σ. 96. Επίσης, αναφέρει ότι τα τυπικά θέματα που εμφανίζονται σε όνειρα «θα πρέπει να εξετάζονται μέσα στο πλαίσιο του ονείρου κι όχι όπως τα ψηφία ενός κώδικα που εξηγούνται από μόνα τους», ό.π., σ. 53.

³⁶ Freud, ό.π., σ. 313.

³⁷ von Franz, ό.π., σ. 2.

³⁸ Ό.π., σ. 2. Αντίστοιχα, για τον Bettelheim, «τα παραμύθια αναπαριστούν με φανταστική μορφή τη διαδικασία της υγιούς ανθρώπινης ανάπτυξης». Bettelheim, ό.π., σ. 23.

³⁹ παραμύθι → θρύλος: Αυτό συμβαίνει κυρίως όταν τα θέματα των παραμυθιών, όπως το μοτίβο της μάγισσας – αλεπούς στο παράδειγμα που αναλύει, εμπλουτίζουν ή δημιουργούν τοπικούς θρύλους. von Franz, ό.π., σ. 19.

εκδήλωση των αρχετύπων – θεωρείται κρίσιμη⁴⁰. Επίσης, όπως αναφέρθηκε, είναι χαρακτηριστικό ότι από πολύ νωρίς οι μελετητές των παραμυθιών διαπίστωσαν ότι υπάρχουν πάρα πολλά μοτίβα που επαναλαμβάνονται σε παραμύθια από διαφορετικούς πολιτισμούς και διαφορετικές ιστορικές περιόδους⁴¹. Στην περίπτωση των παραμυθιών, λοιπόν, οι ομοιότητες αυτές είναι αποδεκτές από όλους τους μελετητές, όμως υπάρχουν πολύ διαφορετικές απόψεις για την εξήγησή τους. Η πιο κυρίαρχη είναι η μετανάστευση των ιστοριών μέσα από διάφορες διαδρομές. Σύμφωνα με την αναλυτική ψυχολογία, εκτός από τη μετανάστευση, η αρχετυπική δομή του συλλογικού ασυνείδητου εξηγεί περισσότερο αυτό το φαινόμενο⁴², καθώς η ανθρωπινή φαντασία κινείται γύρω από αρχετυπικές παραστάσεις.

Αποτελούμενο λοιπόν πιο πολύ από αρχετυπικό υλικό, παρά από εξωτερικά γεγονότα, το παραμύθι προσφέρεται για ψυχολογική ερμηνεία. Σε σχέση με τους μύθους, είναι πιο απλό και λιγότερο επεξεργασμένο από το συνειδητό. Το γεγονός αυτό καθιστά τα σύμβολα του παραμυθιού εγγύτερα στις ασυνείδητες διεργασίες που δηλώνουν, δηλαδή στη γενική αρχετυπική βάση⁴³.

Φαινομενολογική προσέγγιση παραμυθιών

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, όταν η προσέγγιση των παραμυθιών είναι ψυχολογική, έχει μια ιδιαιτερότητα. Σε αντίθεση με τις άλλες επιστημονικές προσεγγίσεις, το συναίσθημα δεν πρέπει να παραβλέπεται⁴⁴. Η βάση των εικόνων που αναδύονται είναι το ανθρώπινο βίωμα. Άρα δεν μπορεί να παραβλεφθούν οι συναισθηματικές αντιδράσεις του ατόμου που προσεγγίζει ένα σύμβολο, καθώς δημιουργούν διαφορετική εμπειρία κάθε φορά. Για παράδειγμα, διανοητικά το σύμβολο του αετού και το σύμβολο του αγγέλου έχουν το ίδιο νόημα, «τον φτερωτό αγγελιοφόρο από τον ουρανό». Όμως, για ένα άτομο που θα δει στον ύπνο του έναν αετό να μπαίνει από το παράθυρο «έχει μεγάλη διαφορά το αν ονειρεύεται έναν άγγελο, με όλα όσα σημαίνει γι αυτόν-αυτήν, ή ονειρεύεται έναν αετό, με όλες τις θετικές και

θρύλος → παραμύθι: Όταν ένα συγκεκριμένο περιστατικό ξεπερνά τα όρια της τοπικής κοινωνίας και ανάγεται σε παραμύθι. Για παράδειγμα αναφέρει την μετατροπή ενός θρύλου σχετικά με κάποιον άνθρωπο και τον μύλο του, που μετατράπηκε σε ιστορία για «έναν μυλωνά». Ο.π., σ. 20.

παραμύθι → μύθος: Η von Franz αναφέρει την παρατήρηση του Schwyzer ότι ο μύθος του Ηρακλή αποτελεί συνένωση θεμάτων που εμφανίζονται στα παραμύθια. Ο ίδιος υποστηρίζει ότι ο συγκεκριμένος μύθος ήταν ίσως ένα παραμύθι που εμπλουτίστηκε και ανέβηκε στην εκτίμηση των ανθρώπων, αποτελώντας πια μύθο. Ο.π., σ. 25.

μύθος → παραμύθι: Αυτό δηλώνεται από το πολύ συνηθισμένο γεγονός να συναντώνται μυθολογικές μορφές προηγούμενης ιστορικής φάσης σε παραμύθια της επόμενης. Τέτοιες μορφές είναι τα δυτικά πνεύματα του δάσους, τα τζιν του αραβικού πολιτισμού κ.τ.λ. Marie-Louise von Franz, *Individuation in Fairy Tales*, αναθεωρημένη έκδοση [1η έκδοση 1977], Boston/London: Shambhala, 1990, σ. 92.

τελετουργία → παραμύθι: Η von Franz αναφέρει και τη θέση του Tylor σύμφωνα με την οποία τα παραμύθια έχουν προέλθει από τελετουργίες που χάθηκαν, αλλά άφησαν πίσω τους την ιστορία που τις συνόδευε. von Franz, *The Interpretation...*, ό.π., σ. 31-35.

⁴⁰ Ο.π., σ. 16-20, 24-36.

⁴¹ Joseph Campbell, «Folkloristic Commentary», στο *The Complete Grimm's Fairy Tales* (μτφ. M. Hunt, J. Stern), επανεκτύπωση, New York: Pantheon Books, 1972, σ. 846.

⁴² von Franz, ό.π., σ. 6.

⁴³ Ο.π., σ. 1 και 27.

⁴⁴ Ο.π., σ. 11-12.

αρνητικές αντιδράσεις απέναντι σε έναν αετό. Δεν μπορείς να παρακάμψεις τις συναισθηματικές αντιδράσεις του ονειρευόμενου»⁴⁵. Εκείνη λοιπόν η μέθοδος που βυθίζεται και συναισθηματικά στο αντικείμενο προς εξέταση, με σκοπό να το προσεγγίσει πληρέστερα, θυμίζει τη φαινομενολογική στάση του Bachelard απέναντι στις εικόνες της φαντασίας, όπως αυτή παρουσιάζεται από τον ίδιο ως αντίθετη από μια πιθανή αναλυτική αντιμετώπιση.

Η φαινομενολογική προσέγγιση προτιμάται από τον Bachelard, γιατί αυτή επιτρέπει στο ποίημα «να μας κυριεύει»⁴⁶ και να μας οδηγεί σε μια ανάλυση πάνω στους δυο βασικούς άξονες της φαινομενολογίας: «τον έναν προς τα πλούτη του πνεύματος, τον άλλον προς τα βάθη της ψυχής»⁴⁷. Έτσι, ο Bachelard ζητά «να παίρνουμε τις εικόνες σαν αιφνίδια φαινόμενα της ζωής» και όχι σαν μεταφορές, ούτε σαν υποδεέστερα εκφραστικά μέσα ψυχικών καταστάσεων⁴⁸. Αντίστοιχα, ο Jung επισημαίνει σχετικά με τα αρχέτυπα ότι «πολλοί άνθρωποι θεωρούν τα αρχέτυπα σαν τμήματα ενός μηχανιστικού συστήματος που θα μπορούσαμε να απομνημονεύσουμε, [όμως] έχει ουσιαστική σημασία να υπογραμμίσουμε ότι δεν πρόκειται μόνο για λέξεις, ούτε για φιλοσοφικές έννοιες. Πρόκειται για κομμάτια της ίδιας της ζωής»⁴⁹.

Με παρόμοια συλλογιστική, ο Bachelard προσεγγίζει τα παραμύθια. Αποτελούν και αυτά πηγές που παρέχουν πλήθος από εικόνες της φαντασίας και της ονειροπόλησης. Έτσι, έχουν τη διπλή σημασία που έχει και ο μύθος. Από τη μια πλευρά, προσφέρονται για φαινομενολογική εξέταση, από όπου προκύπτουν ιδιαίτερες πλευρές της φαντασίας, όπως είναι για παράδειγμα η σμικρότητα και το θαυμαστό. Στη διαδικασία αυτή αναζητάται η ψυχολογική πραγματικότητα που ανταποκρίνεται στις εικόνες του παραμυθιού⁵⁰. Έτσι, αποκαθίσταται η πρωτογενής εικόνα πίσω από την εναλλαγή δράσεων, μορφών και καταστάσεων του παραμυθιού⁵¹. Χρειάζεται προσοχή από την πλευρά του φαινομενολόγου, καθώς πρέπει επίσης να εντοπιστούν ορισμένες πλευρές των εικόνων που αποτελούν πολιτισμικές επικαθίσεις και αντιπροσωπεύουν διανοητικές κρίσεις επί του θέματος, που είναι ξένες με τον κόσμο του παραμυθιού. Αν αφαιρεθούν αυτές οι πλευρές, αποκαθίσταται το πρωτογενές παραμύθι⁵², το οποίο πηγάζει από τη φαντασία. Έτσι, για παράδειγμα, ενώ υπάρχουν αναφορές για την περιφρόνηση προς το μικρό στα παραμύθια με τον Κοντορεβιθούλη, ο Bachelard πιστεύει ότι η καθαρή μορφή της φαντασίας που αναδεικνύεται σε αυτά σχετίζεται με το μεγαλείο και τη δύναμη του μικροσκοπικού, που είναι τέτοια ώστε να επιβάλλονται στο μεγάλο⁵³.

Από την άλλη πλευρά, τα παραμύθια έχουν αξία γιατί μπορούν να χρησιμοποιηθούν για την κατανόηση εικόνων που προέρχονται από άλλες

⁴⁵ Ο.π.

⁴⁶ Bachelard, ό.π., σ. 12. Σε αντίθεση με προγενέστερα έργα του, όπου υποτιμά το «διάχυτο ποιητικό πνεύμα» και εξαίρει το «σιωπηλό επιστημονικό πνεύμα, για το οποίο η προκαταβολική αντιπάθεια είναι μια υγιής προφύλαξη». Bachelard, *Η Ψυχανάλυση...*, ό.π., σ. 39.

⁴⁷ Bachelard, *Η ποιητική...*, ό.π., σ. 12.

⁴⁸ Ο.π., σ. 75.

⁴⁹ Jung, ό.π., σ. 96.

⁵⁰ Bachelard, ό.π., σ. 174.

⁵¹ Ο.π., σ. 189.

⁵² Ο.π., σ. 190.

⁵³ Ο.π., σ. 191.

πηγές, μέσω του συσχετισμού με αυτά. Για παράδειγμα, οι διαπιστώσεις που προέκυψαν από τη μελέτη των παραμυθιών του Κοντορεβιθούλη χρησιμοποιούνται στην *Ποιητική του Χώρου* για την προσέγγιση ποιημάτων και κειμένων των Rimbaud, Bureau, Claudel και Bousquet⁵⁴. Η σχέση αυτή δεν είναι και πάλι αιτιακή (οι λογοτεχνικές αναφορές δεν ανάγονται στην εμπειρία του Κοντορεβιθούλη) αλλά οι εικόνες από τα δυο διαφορετικά πεδία (παραμύθι και λογοτέχνημα) τονίζουν, ενδυναμώνουν και αποσαφηνίζουν η μια την άλλη.

Ψυχολογική νοηματοδότηση του μοτίβου της σκάλας

Προτού παρατεθούν τα παραμύθια που θα μελετηθούν εδώ, θα γίνουν κάποιες παρατηρήσεις σχετικά με το ίδιο το μοτίβο της σκάλας και τις ψυχολογικές του συνιστώσες⁵⁵. Για τον Freud, «σκαλοπάτια, κλιμακοστάσια, ανεμόσκαλες, ή το ανεβοκατέβασμά τους, παριστάνουν συμβολικά τη σεξουαλική πράξη»⁵⁶. Εκτός από τους γλωσσικούς συσχετισμούς, που συνδέουν σε διάφορες γλώσσες τον αναβάτη της σκάλας με τον επιβήτορα στην ερωτική πράξη (αναβαίνω – επιβαίνω)⁵⁷, αναφέρεται η ρυθμικότητα και η κλιμάκωση των κινήσεων, η αυξανόμενη δύσπνοια, που οδηγούν σε ένα ύψος από όπου κατεβαίνει κανείς πιο γρήγορα⁵⁸. Σε ένα (προφανώς αρκετά ερωτικό) όνειρο με σκάλα, που αναλύεται στην *Ερμηνεία των Ονείρων*, γίνεται και η αναφορά στην σκάλα του σπιτιού των παιδικών χρόνων, όπου ο αναλυόμενος έκανε την πρώτη του συνειδητή γνωριμία με τα σεξουαλικά προβλήματα. Ο Freud αναφέρει ότι στη σκάλα αυτού του σπιτιού το παιδί συνήθιζε να τσουλάει καβαλικεύοντας την κουπαστή, γεγονός που θα τον διέγειρε σεξουαλικά⁵⁹. Και πάλι, η τυπικότητα αυτού του συμβόλου εξαρτάται από την τυπικότητα στην ανθρώπινη εμπειρία της διαχείρισης των ενστίκτων. Έτσι, όταν οι συνειρμοί του ασθενούς δεν βοηθούν στην ανάδειξη του νοήματος των ονειρικών συμβόλων, ο ψυχαναλυτής συμπληρώνει τα κενά με βάση τη δική του αντίληψη. Για να μην είναι αυθαίρετη αυτή η αντίληψη, πρέπει να στηρίζεται, επιμένει ο Freud, στη μελέτη αντίστοιχων παραδειγμάτων από όνειρα άλλων ανθρώπων⁶⁰.

Ο Jung ξεκινά την ερμηνεία της σκάλας κάπως αντίστοιχα, με βάση το προσωπικό ασυνείδητο. Σε ένα όνειρο που περιγράφει, ο αναλυόμενος είδε ότι ανέβαινε και κατέβαινε πολλές σκάλες με τον πατέρα και τη μητέρα του. Με αφορμή αυτό, ο Jung παρατηρεί ότι «κανείς δεν μπορεί να ελευθερωθεί από την παιδική του ηλικία, χωρίς πρώτα να καταπιαστεί μαζί της, όπως εδώ και

⁵⁴ Ο.π., σ. 193, 195, 197 και 197 αντίστοιχα.

⁵⁵ Ενδεικτικά, βλ. τις σύντομες αναφορές του Templer για τη νοηματοδότηση της σκάλας σε διάφορα ιστορικά πλαίσια, από τους Αιγύπτιους και τη σκάλα του Ιακώβ μέχρι τον *Βιολιστή στη στέγη* και τον Henry Miller. John Templer, *The Staircase: History and Theories*, Mass.: MIT Press, 1992, σ. 7-11, 16, 34-38, 44-49, 53, 59-60, 88, 157-158, 160.

⁵⁶ Freud, *Η ερμηνεία...*, ό.π., σ. 315.

⁵⁷ Ο.π., σ. 574, υποσημείωση 407.

⁵⁸ Ο.π.

⁵⁹ Ο.π., σ. 328.

⁶⁰ Ο.π., σ. 314.

πολύ καιρό μας είναι γνωστό από τις έρευνες του Freud»⁶¹. Η σκάλα έχει να κάνει με αυτά τα ψυχικά βάρη του παρελθόντος. Η υπερνίκηση μιας τέτοιας “ψυχικής βαρύτητας”, που προωθεί την ψυχική ανάπτυξη, γίνεται συμβολικά με τη σκάλα⁶². Σε άλλα, πιο αρχετυπικά, όνειρα ο Jung προσεγγίζει το μοτίβο της σκάλας με μυθολογικές αναφορές από ελληνορωμαϊκά μυστήρια, αιγυπτιακές ταφικές πρακτικές και μεσαιωνικά αλχημιστικά κείμενα⁶³. Συνοψίζοντας, για τον Jung, «το θέμα των σκαλοπατιών (steps) και της ανεμόσκαλας (ladder) δηλώνει τη διαδικασία του ψυχικού μετασχηματισμού, με όλα της τα σκαμπανεβάσματα»⁶⁴.

Για τον Bachelard, παρόλο που τα νοήματα της σκάλας σχετίζονται με τις αναμνήσεις από την σκάλα του σπιτιού των παιδικών χρόνων⁶⁵, η ψυχαναλυτική ερμηνεία της σκάλας θεωρείται απλουστευτική. Καθώς η σύμπτυξη μνήμης και φαντασίας παράγει σύμβολα με μεγάλη πολυπλοκότητα, απαιτείται κάποια βαθύτερη κατανόηση από την πλευρά του μελετητή, την οποία έχει, για τον Bachelard, ο φαινομενολόγος. Ο ψυχαναλυτής καθίσταται πιο αποτελεσματικός στη μελέτη των ονείρων και όχι των ονειροπολήσεων⁶⁶. Η καταλληλότητα του φαινομενολόγου σχετικά με τις ονειροπολήσεις οφείλεται στο ότι «έχει την απαραίτητη ευαισθησία στις διαφοροποιήσεις του συμβόλου»⁶⁷, έτσι ώστε να λάβει υπ’ όψιν του το γεγονός ότι δεν είναι όλες οι σκάλες ίδιες, άρα δεν μπορεί να αντιστοιχούν στο ίδιο ακριβώς ψυχικό νόημα. Ας σημειωθεί εδώ η αντιστοιχία με την προσπάθεια από την πλευρά του Jung για την εξήγηση της κάθε μορφής που υπάρχει στο έκδηλο περιεχόμενο. Σε αυτό το θέμα, η διαφοροποίησή του από τον Freud γίνεται με τους ίδιους όρους που χρησιμοποιεί εδώ ο Bachelard⁶⁸.

Οι παραδοχές που θα γίνουν στην παρούσα μελέτη προέρχονται από έναν συνδυασμό των δυο τελευταίων θεωρήσεων⁶⁹. Με βάση μια ψυχολογική προσέγγιση, ίσως τα παραμύθια μπορούν να ιδωθούν ως συμβολικές αφηγήσεις που παραπέμπουν σε ψυχικές διεργασίες. Οι τρόποι που αυτές μπορούν να εκδηλωθούν μορφολογικά είναι πολλοί. Σε ορισμένες περιπτώσεις θεωρείται ότι κάποιοι ήρωες παίρνουν τον ρόλο ορισμένων ανεξάρτητων ψυχικών τάσεων – συνειδητών ή ασυνειδητών⁷⁰. Από την άλλη, μπορεί επίσης κάποιες σχέσεις να παραπέμπουν σε σχέσεις ανάμεσα σε

⁶¹ Carl G. Jung, «Ψυχολογία και αλχημεία» [1η έκδ. 1944], στο Kathleen Raine (επιμ.), *Dreams*, (μτφ. R.f.C. Hull), με νέο πρόλογο της επιμελήτριας [1η έκδοση 2002], London/New York: Routledge, 2007, σ. 136.

⁶² «Η ψυχική μας προϊστορία είναι στην πραγματικότητα το πνεύμα της βαρύτητας, που χρειάζεται σκαλοπάτια και ανεμόσκαλες, γιατί, σε αντίθεση με την ασώματη και αερώδη διάνοηση, δεν μπορεί να πετάξει κατά βούληση». Jung, ό.π., σ. 136.

⁶³ Ο.π., σ. 128.

⁶⁴ Ο.π., σ. 136.

⁶⁵ Bachelard, ό.π., σ. 42.

⁶⁶ Bachelard, ό.π., σ. 54. Πρβλ. με υποσημείωση 27, σ. 20 της παρούσας εργασίας.

⁶⁷ Ο.π.

⁶⁸ Βλ. υποσημείωση 31, σ. 20 της παρούσας εργασίας.

⁶⁹ Αξίζει να σημειωθεί ότι ακόμα και όταν ο Bettelheim ερευνά ψυχαναλυτικά τα παραμύθια και καταπιάνεται με την σκάλα του παραμυθιού των *Τριών Φτερών* (που θα μελετηθεί κι εδώ), δεν αναφέρει την σεξουαλική ερμηνεία της σκάλας από τον Freud. Bettelheim, ό.π., σ. 156.

⁷⁰ Για παράδειγμα, η von Franz εξετάζει το ενδεχόμενο ο βασιλιάς και οι τρεις γιοι του, στο παραμύθι των Grimm *Τα τρία φτερά* να αντιστοιχούν στη μία κύρια και τις τρεις βοηθητικές ψυχικές λειτουργίες. von Franz, ό.π., σ. 56-57. Για τις τέσσερις λειτουργίες, πρβλ. Jung, «Δοκίμιο για τη...», ό.π., σ. 60-61 και Jung, *Ψυχολογικοί...*, ό.π., σ. 668.

αντίστοιχα ψυχικά περιεχόμενα⁷¹. Μπορεί, τέλος, τα διάφορα ψυχικά τμήματα να αποκτούν χωρικά αντίστοιχα στο παραμύθι. Τότε, οι σχέσεις και οι εναλλαγές ανάμεσα στους τόπους που εμφανίζονται στα παραμύθια παραπέμπουν σε αντίστοιχες κινήσεις στην ανθρώπινη ψυχή. Η ανάλυση που θα γίνει παρακάτω επικεντρώνεται στην τελευταία κατεύθυνση. Έχουν εντοπιστεί τρία χαρακτηριστικά παραμύθια από την κλασική συλλογή των Grimm στα οποία είναι έντονη η χωρική διάσταση των συμβόλων που εκφράζουν τη σχέση ανάμεσα σε συνειδητά και ασυνειδητά στοιχεία. Επιπλέον, η σχέση ανάμεσα σε αυτές τις περιοχές παίρνει την ειδική μορφή της διάβασης κάποιας σκάλας. Κατά συνέπεια, το νόημα που θα αποδοθεί σε κάθε ήρωα ή δράση του παραμυθιού θα προέρχεται κυρίως από τη σχέση του με τα χωρικά πεδία που θα οριστούν και όχι τόσο από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της μορφής του. Αυτό γίνεται με σκοπό να στραφεί το ενδιαφέρον στις χωρικές διαστάσεις του όλου θέματος και όχι στις επιμέρους ψυχολογικές.

⁷¹ Για παράδειγμα, η προσφορά μαγικών δώρων από τον γέροντα στον ήρωα, στο δανέζικο παραμύθι *Οι πριγκίπισσες με τα δώδεκα ζευγάρια χρυσών παπουτσιών*, ερμηνεύεται από τη von Franz ως σχέση ανάμεσα σε δυο ασυνείδητες τάσεις. Η ασυνείδητη παρόρμηση για δράση, περιπέτεια και ζωή (ήρωας) διοχετεύεται, μέσω της αυτοθεραπευτικής αρχής του ασυνείδητου (γέροντας), προς την κατεύθυνση εκείνη που θα βοηθήσει να αντισταθμιστούν οι μονομέρειες της συνείδησης. von Franz, *Archetypal...*, ό.π., σ. 30. Η τυπική διαδικασία της συνάντησης με τον δωρητή, της δοκιμασίας και της προσφοράς των μαγικών μέσων, είναι τυπική για τον Vladimir Propp και κατέχει στο σύστημά του τις λειτουργίες Δ, Ε και Ζ. Vladimir Propp, *Η μορφολογία του παραμυθιού* (μτφ. Α. Παρίση), Αθήνα: Καρδαμίτσα, 1991, σ. 91.

Δ. Ψυχολογική Διερεύνηση του Μοτίβου της Σκάλας σε Παραμύθια

Περιπτώσεις εμφάνισης της σκάλας σε τρία παραμύθια των Grimm

Τα συγκεκριμένα παραδείγματα από τα οποία θα αντλήσουμε στοιχεία για μια ψυχολογική προσέγγιση της σκάλας είναι τρία παραμύθια από τη συλλογή των Grimm: Τα τρία φτερά, Ραπουνζέλ, Ο κόπανος από τον ουρανό.

Τα τρία φτερά¹

«Ήταν μια φορά ένας βασιλιάς που είχε τρεις γιους, από τους οποίους οι δυο ήταν έξυπνοι και συνετοί, αλλά ο τρίτος δεν μιλούσε πολύ, ήταν αγαθός και τον φώναζαν αγαθούλη»². Όταν ο βασιλιάς γέρασε αναρωτιόταν σε ποιον από τους γιους να αφήσει το βασίλειο. Τους είπε να πάνε να ψάξουν για το πιο ωραίο χαλί και όποιος φέρει το ομορφότερο θα πάρει το βασίλειο. Πήρε λοιπόν τους γιους του και βγήκε έξω από το παλάτι. Εκεί έριξε τρία φτερά στον αέρα και είπε, “θα πάτε προς τα εκεί που θα πέσουν”. Το ένα φτερό έπεσε στην ανατολή, το άλλο στη δύση και το τρίτο δεν έφτασε μακριά αλλά έπεσε εκεί μπροστά τους. Οι δυο μεγαλύτεροι γιοι έφυγαν για ανατολή και δύση. Ο αγαθούλης όμως πρόσεξε ότι «δίπλα από το δικό του φτερό υπήρχε μια καταπακτή. Άνοιξε την πόρτα της, βρήκε μερικά σκαλιά και τα κατέβηκε. Τότε έφτασε σε μια άλλη πόρτα, την χτύπησε»³ και όταν άνοιξε είδε μια μεγάλη χοντρή βατραχίνα να κάθεται ανάμεσα σε πολλές μικρότερες. Της ζήτησε ένα όμορφο χαλί, του έδωσε το ωραιότερο στη γη, το πήγε στο βασίλειο, αλλά οι άλλοι δυο γιοι διαμαρτυρήθηκαν.

Η δοκιμασία επαναλήφθηκε με τον βασιλιά να ζητάει το πιο όμορφο δαχτυλίδι και τα τρία φτερά να πέφτουν με τον ίδιο τρόπο. Η βατραχίνα έδωσε ένα υπέροχο δαχτυλίδι στον αγαθούλη και οι διαμαρτυρίες επαναλήφθηκαν. Την τρίτη φορά ο βασιλιάς είπε ότι όποιος έφερνε την ωραιότερη σύζυγο θα έπαιρνε και το βασίλειο. Τα φτερά έπεσαν πάλι με τον ίδιο τρόπο και ο αγαθούλης πήρε για σύζυγο μια μικρή βατραχίνα πάνω σε ένα γογγύλι που το έσερναν έξι ποντίκια. Όλα αυτά μεταμορφώθηκαν σε ωραία πριγκίπισσα μέσα σε υπέροχη άμαξα, οπότε κέρδισε και πάλι ο αγαθούλης. Όμως τα αδέρφια δεν ήταν ούτε τώρα ευχαριστημένα και μπήκε μια τέταρτη δοκιμασία επί τόπου. Οι τρεις σύζυγοι θα έπρεπε να περάσουν από ένα στεφάνι κρεμασμένο στην οροφή του χώρου. Και πάλι, οι δυο πρώτες σύζυγοι

¹ Jacob & Vilhelm Grimm, *The Complete Grimm's Fairy Tales* (μτφ. M. Hunt, J. Stern), επανεκτύπωση, New York: Pantheon Books, 1972, σ. 319-322 – παραμύθι 63. Σύμφωνα με την ταξινόμηση του Antti Aarne, της φιλανδικής σχολής, ανήκει στην υποκατηγορία Κοινά παραμύθια / Ιστορίες μαγείας / Υπερφυσικός-ή ή Μαγεμένος-η Σύζυγος ή Συγγενής. Ό.π., σ. 844. Σύμφωνα με τον Friedrich von der Leyen, ανήκει σε εκείνη την περίοδο εξέλιξης των παραμυθιών που ονομάζεται Εργασία του Ιπποτικού Μεσαίωνα (12^{ος} αιώνας) – με κέλτικες και ανατολίτικες επιρροές. Ό.π., σ. 856 και 848.

² Ό.π., σ. 319.

³ Ό.π., σ. 319-320.

έσπασαν χέρια και πόδια, ενώ η τρίτη (πρώην βατραχίνα) τα κατάφερε. Τότε έπαψαν οι αντιρρήσεις και ο αγαθούλης πήρε τον θρόνο και βασίλευσε με σοφία για πολύ καιρό.

Ραπουνζέλ⁴

Στο πρώτο μέρος της ιστορίας βλέπουμε έναν άντρα και μια γυναίκα που ήθελαν να αποκτήσουν ένα παιδί, αλλά μάταια. Μια μέρα η γυναίκα είδε από το παράθυρό της κάτι μαρούλια στον διπλανό κήπο μιας μάγισσας και ήθελε πάρα πολύ να τα δοκιμάσει. Έτσι, ο άντρας της αναγκάστηκε να μπει στον κήπο και να κλέψει μερικά. Η γυναίκα τα πήρε, έφτιαξε μια σαλάτα με αυτά, αλλά της άρεσαν τόσο πολύ που ήθελε κι άλλα. Τη δεύτερη φορά που μπήκε στον κήπο ο άντρας, τον ανακάλυψε η μάγισσα. Όταν της εξήγησε την κατάσταση, του χάρισε τη ζωή, μαζί και όσα μαρούλια ήθελε, με έναν όρο “Θα πρέπει να μου δώσεις το παιδί που θα φέρει η γυναίκα σου στον κόσμο. Θα του συμπεριφέρομαι καλά και θα το προσέχω σα μάνα του”. Έτσι κι έγινε.

«Όταν η γυναίκα γέννησε, εμφανίστηκε αμέσως η μάγισσα, έδωσε στο παιδί το όνομα Ραπουνζέλ και το πήρε μακριά μαζί της. Η Ραπουνζέλ έγινε το πιο όμορφο παιδί που είδε το φως του ήλιου. Όταν έγινε δώδεκα χρονών, η μάγισσα την έκλεισε σε έναν πύργο, μέσα στο δάσος, ο οποίος δεν είχε ούτε σκάλα, ούτε πόρτα. Στην κορυφή του υπήρχε ένα μικρό παράθυρο. Όταν η μάγισσα ήθελε να μπει μέσα, πήγαινε κάτω από το παράθυρο και φώναζε:

“Ραπουνζέλ, Ραπουνζέλ,
ρίξε τα μαλλιά σου σε μένα”.

Η Ραπουνζέλ είχε θαυμάσια μακριά μαλλιά, απαλά σαν κλωσμένο χρυσάφι και όταν άκουγε τη φωνή της μάγισσας έλυνε την πλεξούδα της, την τύλιγε γύρω από έναν γάντζο του παραθύρου και τα μαλλιά έπεφταν δώδεκα πήχεις πιο κάτω. Έτσι η μάγισσα σκαρφάλωνε.

Μετά από ένα ή δυο χρόνια, έτυχε να περάσει ο γιος του βασιλιά με το άλογό του μέσα από το δάσος και να πλησιάσει κοντά στον πύργο. [...] Ο γιος του βασιλιά ήθελε να ανέβει κοντά της και έψαξε για την πόρτα του πύργου, αλλά δεν έβρισκε καμιά⁵.

Μια μέρα είδε τυχαία τη μάγισσα να ανεβαίνει μέσω της κοτσίδας. “Αν αυτή είναι η σκάλα με την οποία ανεβαίνει κανείς, τότε θα δοκιμάσω κι εγώ την τύχη μου”. Έτσι, ανέβηκε και ο ίδιος στον πύργο, όπου γνώρισε τη Ραπουνζέλ και ερωτεύτηκαν αμοιβαία. Εκείνη «είπε, “Θα φύγω πρόθυμα μαζί σου, αλλά δεν ξέρω πώς να κατέβω. Κάθε φορά που έρχεσαι, να φέρνεις μαζί σου ένα κουβάρι μετάρκι κι εγώ θα υφάνω μια σκάλα με αυτό. Όταν είναι έτοιμη, θα κατέβω και θα με πάρεις με το άλογό σου”. Συμφώνησαν ότι μέχρι τότε θα έρχεται κάθε βράδυ, καθώς η γριά ερχόταν την ημέρα⁶”. Η μάγισσα δεν καταλάβαινε τίποτα, αλλά κάποια στιγμή ξέφυγε κάτι στην Ραπουνζέλ και αποκαλύφθηκαν όλα. Η μάγισσα οργισμένη έκοψε την πλεξούδα και έβαλε τη

⁴ Ό.π., σ. 73-77 – παραμύθι 12. Σύμφωνα με την ταξινόμηση του Antti Aarne, της φιλανθικής σχολής, ανήκει στην υποκατηγορία Κοινά παραμύθια / Ιστορίες μαγείας / Υπερφυσικοί Εχθροί. Ό.π., σ. 844. Σύμφωνα με τον Friedrich von der Leyen, ανήκει σε εκείνη την περίοδο εξέλιξης των παραμυθιών που ονομάζεται Εργασία του Ιπποτικού Μεσαίωνα (12^{ος} αιώνας) – με κέλτικες και ανατολίτικες επιρροές. Ό.π., σ. 856. Η μαγική στροφή «Ραπουνζέλ, Ραπουνζέλ/ ρίξε τα μαλλιά σου σε μένα» παραπέμπει σε στιχάκια της εποχής των βαρβαρικών μεταναστεύσεων. Ό.π., σ. 847 – υποσημείωση+.

⁵ Ό.π., σ. 74-75.

⁶ Ό.π., σ. 75.

Ραπουνζέλ σε μια έρημο, «όπου έπρεπε να ζει μέσα σε μεγάλη θλίψη και δυστυχία»⁷. Όταν ήρθε ο πρίγκιπας η μάγισσα έριξε την πλεξούδα για να ανέβει. Εκείνος όταν κατάλαβε τι είχε γίνει πήδηξε από το παράθυρο του πύργου και έπεσε σε κάτι θάμνους, που του έσωσαν τη ζωή αλλά του τύφλωσαν τα μάτια.

«Τότε περιπλανήθηκε εντελώς τυφλός μέσα στο δάσος, δεν έτρωγε τίποτα παρά μόνο ρίζες και φρούτα και δεν έκανε τίποτα άλλο από το να θρηνεί και να κλαίει για τον χαμό της αγαπημένης του συζύγου. Έτσι περιπλανιόταν μέσα στη δυστυχία για κάποια χρόνια και μετά από καιρό έφτασε στην έρημο όπου ζούσε η Ραπουνζέλ, μαζί με τα δίδυμα που είχε γεννήσει, ένα αγόρι και ένα κορίτσι, σε ελεεινή κατάσταση»⁸. Η συνάντησή τους έδωσε μεγάλη χαρά και τα δάκρυα της Ραπουνζέλ θεράπευσαν τα μάτια του πρίγκιπα. Πήραν τα παιδιά τους, έγιναν βασιλιάδες και ζήσαν αυτοί καλά κι εμείς καλύτερα.

Ο κόπανος από τον ουρανό⁹

Η ιστορία ξεκινά με έναν χωρικό που βγήκε στο χωράφι να οργώσει και εκεί τα κέρατα των δυο βοδιών του μεγάλωσαν τόσο πολύ, που στον γυρισμό δεν χωρούσαν να περάσουν από την πύλη του χωριού. Έτσι, αναγκάστηκε να τα πουλήσει – και μάλιστα ακριβά – σε έναν χασάπη με την εξής συμφωνία. Ο χωρικός έφερε από το σπίτι του ένα σακί με σπόρους και ο χασάπης του έδωσε ένα ασημένιο νόμισμα για κάθε σπόρο, ξεπληρώνοντας έτσι τα βόδια. Αν ο χωρικός δεν είχε χάσει έναν σπόρο στο δρόμο, θα είχε ένα νόμισμα παραπάνω.

«Μέχρι να γυρίσει, από τον σπόρο είχε μεγαλώσει ένα δέντρο που έφτανε μέχρι τον ουρανό. Τότε σκέφτηκε ο χωρικός: “Αφού έχεις την ευκαιρία, πρέπει να δεις τι κάνουν οι άγγελοι εκεί πάνω”. Έτσι, σκαρφάλωσε και είδε ότι οι άγγελοι αλώνιζαν βρώμη και εκείνος τους κοίταζε. Καθώς τους παρακολουθούσε έτσι, παρατήρησε ότι το δέντρο που τον στήριζε, άρχιζε να κλονίζεται. Έριξε μια ματιά κάτω και είδε ότι κάποιος ετοιμαζόταν να το κόψει. “Την έχω άσχημα αν πέσω από εδώ”, σκέφτηκε. Σαν έσχατη λύση, πήρε το άχυρο από τη βρώμη, που ήταν εκεί σε σωρούς, και έπλεξε με αυτό ένα σκοινί για να σωθεί. Άρπαξε επίσης μια αξίνα και έναν κόπανο αλωνίσματος, που ήταν ακουμπισμένα εκεί κοντά στον ουρανό και έπεσε με το σκοινί. Αλλά έπεσε στη γη ακριβώς στη μέση μιας βαθιάς, πολύ βαθιάς τρύπας. Έτσι, πραγματικά ήταν τυχερός που είχε πάρει την αξίνα. Σκάλισε με αυτήν μια σειρά σκαλοπάτια, τα ανέβηκε και πήρε μαζί του τον κόπανο σαν πειστήριο για την αλήθεια, έτσι ώστε κανείς δεν θα αμφέβαλε για την ιστορία του»¹⁰.

Σχετικά με την εμφάνιση του μοτίβου της σκάλας στα παραπάνω παραμύθια, μπορεί κανείς να παρατηρήσει τα εξής. Στα *Τρία φτερά*, υπάρχει μια ιδιαίτερη σκάλα, στην αρχιτεκτονική της μορφή. Όταν ο ήρωας ανοίγει την

⁷ Ο.π., σ. 76.

⁸ Ο.π.

⁹ Ο.π., σ. 514-515 – παραμύθι 112. Σύμφωνα με την ταξινόμηση του Antti Aarne, της φιλανδικής σχολής, ανήκει στην υποκατηγορία Κοινά παραμύθια / Νουβέλες / Ρομαντικές ιστορίες. Ο.π., σ. 845. Σύμφωνα με τον Friedrich von der Leyen, ανήκει σε εκείνη την περίοδο εξέλιξης των παραμυθιών που ονομάζεται Εργασία των Τροβαδούρων του 10^{ου} αιώνα – με επιρροές από υλικό της ύστερης κλασικής αρχαιότητας. Ο.π., σ. 856 και 847.

¹⁰ Ο.π., σ. 514-515.

πόρτα της καταπακτής βλέπει αυτήν την σκάλα, την οποία κατεβαίνει για να οδηγηθεί σε μια άλλη πόρτα, η οποία με τη σειρά της οδηγεί στη βατραχίνα. Η σκάλα αυτή (σε συνδυασμό με την καταπακτή) αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα παραμυθένιας σκάλας που οδηγεί σε έναν άλλο κόσμο¹¹.

Στη *Ραπουνζέλ*, είναι χαρακτηριστική η κυριαρχία της σκάλας, λόγω της απουσίας της. Η ανύπαρκτη σκάλα του πύργου είναι ικανή και αναγκαία συνθήκη για την εξέλιξη του κυρίως μέρους του παραμυθιού. Άλλωστε, στο παραμύθι αναφέρεται με σαφήνεια ότι δεν υπήρχε «ούτε σκάλα, ούτε πόρτα»¹², ενώ θα μπορούσε να λείπει μόνο η πόρτα, με τα ίδια αποτελέσματα για την πλοκή. Τη θέση της ανύπαρκτης σκάλας παίρνει η πλεξούδα μαλλιών της ηρωίδας. Στο κείμενο είναι σαφές: ο πρίγκιπας λέει για την πλεξούδα «Αν αυτή είναι η σκάλα με την οποία ανεβαίνει κανείς, τότε θα δοκιμάσω κι εγώ την τύχη μου»¹³. Εξάλλου, η χρήση της πλεξούδας είναι εκείνη της σκάλας – με αυτήν ανεβοκατεβαίνει κανείς στο δωμάτιο της Ραπουνζέλ. Η τρίτη σκάλα του παραμυθιού είναι αυτή που θα ύφαινε η ηρωίδα με το μετάξι που της έφερνε ο πρίγκιπας – προφανώς ανεμόσκαλα. Θα είχε την ίδια χρήση με την προηγούμενη, δηλαδή την αναπλήρωση της απώλειας της σκάλας του πύργου.

Στον *Κόπανο από τον ουρανό* υπάρχουν τρία είδη κατακόρυφης κίνησης που αντιστοιχούν σε τρία είδη σκάλας. Η πρώτη είναι η ανάβαση στο δέντρο που οδηγεί στον ουρανό. Η χρήση του δέντρου μέσα στο παραμύθι αντιστοιχεί σε πολύ μεγάλο βαθμό με αυτή μιας σκάλας. Ο χωρικός δεν σκέφτεται να κόψει καρπούς ή να πάρει ξύλο από το δέντρο αλλά σκαρφαλώνει πάνω σε αυτό. Το δεύτερο αντικείμενο με χρήση σκάλας είναι το σκοινί που φτιάχνεται για να σωθεί ο χωρικός από την πτώση. Οδηγεί και πάλι από τον έναν τόπο σε έναν άλλο που βρίσκεται σε χαμηλότερη στάθμη. Η τρίτη εμφάνιση της σκάλας είναι κυριολεκτική. Για να μπορέσει ο χωρικός να επιστρέψει από την τρύπα, σκαλίζει στο έδαφος σκαλοπάτια, τα οποία ανεβαίνει και έτσι γλιτώνει τον θάνατο.

Ανάδειξη ερμηνευτικών σχημάτων

Η σκάλα από τη σοφίτα στο υπόγειο

Στην *Ποιητική του Χώρου*, ο Bachelard χρησιμοποιεί έναν χωρικό παραλληλισμό ανάμεσα στην ανθρώπινη ψυχή και τους τόπους ενός σπιτιού, ο οποίος προέρχεται από ένα κείμενο του Jung. Η αποσαφήνιση και η επεξεργασία αυτού του παραλληλισμού από την πλευρά μας θα οδηγήσει στη δημιουργία ενός θεωρητικού σχήματος, που θα βοηθήσει τη μελέτη της σκάλας από την οπτική της παρούσας εργασίας. Η εικόνα που αντλεί ο Bachelard από το κείμενο του Jung είναι η εξής: «Η συνείδηση συμπεριφέρεται σ' αυτή την περίπτωση σαν εκείνο τον άνθρωπο που ακούει

¹¹ Για παράδειγμα, στο *Τα παπούτσια που έλιωναν από το χορό*, πάλι από τη συλλογή των Grimm, οι κόρες κατεβαίνουν μια κρυφή σκάλα καταπακτής για να φτάσουν σε ένα μαγικό δάσος όπου χορεύουν με δώδεκα πρίγκιπες. Ο.π., σ. 596-600 – παραμύθι 133.

¹² Ο.π., σ. 74.

¹³ Ο.π., σ. 75.

έναν ύποπτο θόρυβο να 'ρχεται από το υπόγειο του σπιτιού και ορμά στη σοφίτα, για να διαπιστώσει ότι δεν υπάρχουν κλέφτες και ότι συνεπώς, ο θόρυβος δεν ήταν παρά καθαρή φαντασία. Στην πραγματικότητα, αυτός ο συνετός άνθρωπος δεν έχει τολμήσει να ριψοκινδυνέψει στο υπόγειο»¹⁴. Στη συνέχεια, ο Bachelard αναλύει αυτή τη σχέση υπογείου και σοφίτας, την οποία χρησιμοποιεί στις επόμενες σελίδες για να δείξει τις ψυχικές προεκτάσεις ποιητικών εικόνων σπιτιών με υπόγεια και σοφίτες. Πιο συγκεκριμένα, αναφέρει: «Στο μέτρο που αυτή η επεξηγηματική παραβολή του Jung μας πείθει, εμείς οι αναγνώστες ξαναζούμε φαινομενολογικά τους δυο φόβους: το φόβο στη σοφίτα και το φόβο στο υπόγειο. Αντί να αντιμετωπίσει το υπόγειο (το ασυνείδητο), 'ο συνετός άνθρωπος' του Jung αναζητά το άλλοθι του θάρρους του στη σοφίτα»¹⁵.

Η προσέγγιση αυτή καλύπτει, για τον Bachelard, τη μια από τις δυο βασικές ιδιότητες του σπιτιού – την κατακόρυφη ανάπτυξη του¹⁶. Η κατακόρυφη διάσταση εκφράζεται από την πολικότητα ανάμεσα «στον ορθολογισμό της σοφίτας και τον παραλογισμό του υπογείου»¹⁷. Με την ονειροπόληση, ο κάτοικος τελειοποιεί το χτίσιμο της σοφίτας και σκάβει, επεκτείνοντας σε βάθος το υπόγειο¹⁸. Η σοφίτα χαρακτηρίζεται από τη γεωμετρία της κατασκευής της στέγης, παραπέμποντας στα «φωτεινά ύψη» των ορθολογικών σχεδίων και των σαφών σκέψεων¹⁹, αλλά και στη «γαλήνια μοναξιά» του ονειροπόλου²⁰. Το υπόγειο εκφράζει τους σκοτεινούς φόβους, ίσως ακόμη και την τρέλα²¹. Όμως, αυτή η συμμετοχή του στις χθόνιες δυνάμεις²² δίνει στο σπίτι κοσμικό βάθος, μια σχέση με τη φύση²³. Η κατακόρυφη πολικότητα που αναλύει ο Bachelard έχει λοιπόν και κοσμικά συμφραζόμενα. Δεν είναι μόνο η σχέση τμημάτων του σπιτιού ή της ψυχής, αλλά και μια ονειρική απεικόνιση της σχέσης ουρανού και γης²⁴.

Έτσι, τα διάφορα τμήματα της σκάλας αντιμετωπίζονται σαν διαφοροποιημένες σκάλες, καθώς επηρεάζονται από τον χαρακτήρα του χώρου στον οποίο οδηγούν. Στις αναμνήσεις και τις ονειροπολήσεις, δεν συμπεριλαμβάνονται όλες οι περιπτώσεις πρακτικής χρήσης της κάθε σκάλας. Έτσι, στις εικόνες της φαντασίας, την σκάλα που οδηγεί στο υπόγειο πάντα την κατεβαίνουμε, ενώ την σκάλα που οδηγεί στη σοφίτα πάντα την

¹⁴ Bachelard, *Η ποιητική...*, ό.π., σ. 46.

¹⁵ Ό.π. Με την ευκαιρία αυτή, ο Bachelard αναφέρει και πάλι την ανάγκη για συνεργασία ψυχανάλυσης και φαινομενολογίας: «Αν ακολουθήσουμε την έμπνευση του επεξηγηματικού παραδείγματος του Jung ως την πλήρη κατάκτηση της ψυχολογικής πραγματικότητας, θα βρεθούμε μπροστά σε μια συνεργασία ψυχανάλυσης και φαινομενολογίας, μια συνεργασία στην οποία θα πρέπει πάντα να επιμένουμε αν θέλουμε να δαμάσουμε το ανθρώπινο φαινόμενο». Bachelard, ό.π., σ. 47.

¹⁶ Η άλλη ιδιότητα είναι η τάση για συγκέντρωση. Ό.π., σ. 45-46.

¹⁷ Ό.π.

¹⁸ Ό.π.

¹⁹ Ό.π.

²⁰ Ό.π., σ. 53.

²¹ «Το υπόγειο είναι σ' αυτή την περίπτωση θαμμένη τρέλα, δράματα εντοιχισμένα». Ό.π., σ. 47.

²² Ό.π., σ. 45.

²³ Ό.π., σ. 51.

²⁴ Ό.π., σ. 52. Η σκάλα, που ενώνει όλα τα επίπεδα, τονίζει την αίσθηση του κατακόρυφου άξονα, που προσδίδει στο σπίτι την απαραίτητη κοσμική διάσταση, η οποία με τη σειρά της προσδίδει την οικειότητα που είναι απαραίτητη για μια αυθεντική κατοίκηση. Ό.π., σ. 55.

ανεβαίνουμε²⁵. Την σκάλα που ενώνει το ισόγειο με τον πιθανό όροφο την ανεβαίνουμε και την κατεβαίνουμε – αποτελεί κάτι πιο συνηθισμένο.

Παρόλο που ο Bachelard αναφέρεται στο δίπολο σοφίτα – υπόγειο, παραπέμποντας στο αντίστοιχο δίπολο συνειδητό – ασυνείδητο, όταν μιλά για το τυπικό ονειρικό σπίτι, σημειώνει ότι υπάρχουν 3 όροφοι: η σοφίτα, το ισόγειο και το υπόγειο. Το σπίτι με τους 4 ορόφους προέρχεται από το προηγούμενο και δημιουργείται με διπλασιασμό του ισογείου (προσθήκη ενός ορόφου κάτω από τη σοφίτα). «Μέσα στο ονειρικό σπίτι, η τοποανάλυση δεν ξέρει να μετρήσει παρά μέχρι το τρία, το πολύ-πολύ μέχρι το τέσσερα»²⁶. Αυτό ίσως οφείλεται στο γεγονός ότι ο Bachelard μιλάει για την ονειροπόληση. Ακόμα και με την εκλογίκευσή της, η σοφίτα δεν συσχετίζεται με την καθημερινή ζωή αλλά με τις στιγμές της υψηλής διανοητικής εργασίας. Έτσι, στο ισόγειο του τυπικού σπιτιού του Bachelard (ή στο ισόγειο και στον όροφο) συντελείται η καθημερινή ζωή και δράση. Η σοφίτα ελκύει τις φωτεινές σκέψεις, τα όνειρα και τους υψηλούς οραματισμούς, ενώ το υπόγειο τα σκοτεινά αισθήματα και τις απόκοσμες ονειροπολήσεις. Παρατηρεί λοιπόν κανείς ότι η σκάλα ενώνει και στις δυο περιπτώσεις τον καθημερινό κόσμο (συνειδητό) με τον κόσμο της ονειροπόλησης (ασυνείδητο). Αυτό το συμπέρασμα βγαίνει και από την παρατήρηση του υλικού που μελετάμε. Σε όλα τα παραμύθια που η σκάλα είναι ανοδική, δεν παύει να οδηγεί σε μαγικά ή μαγεμένα μέρη, όπως, για παράδειγμα, η φασολιά οδηγεί τον Τζακ στον πύργο του γίγαντα²⁷. Για τον λόγο αυτό η κυριαρχία της λογικής στη σοφίτα θα πρέπει να αναθεωρηθεί μερικώς, καθώς η λογική παρουσιάζεται συνήθως ως χαρακτηριστικό του συνειδητού.

Έτσι, η σοφίτα και το υπόγειο θα πρέπει να αποτελούν δυο αντίθετους πόλους ενός ίδιου πράγματος. Αν θεωρηθεί ότι και οι δυο αυτοί τόποι αντιστοιχούν στο ασυνείδητο, θα πρέπει να δικαιολογηθεί η αντίθεση και η πολικότητα που διαμορφώνουν. Η πολικότητα ανάμεσα σε άνοδο και κάθοδο αντιστοιχεί ίσως στη διπλή διάσταση του συμβόλου, που περιέχει ταυτόχρονα θετικά και αρνητικά στοιχεία. Σχετίζεται με εκείνο «το κάλεσμα των αντιθέτων που δίνουν δυναμικότητα στα μεγάλα αρχέτυπα»²⁸, το οποίο αναφέρει ο Bachelard, πλησιάζοντας περισσότερο στη θεωρία της αναλυτικής ψυχολογίας. Για παράδειγμα, ο Jung αναφέρει ότι το σύμβολο του σοφού γέροντα στα παραμύθια εμφανίζεται με δυο τρόπους. Υπάρχουν περιπτώσεις όπου ο γέρος αυτός έχει θετικό χαρακτήρα, βοηθώντας τον ήρωα και παρέχοντάς του μαγικά μέσα ή βοηθούς για να ολοκληρώσει τους άθλους του, ή αρνητικό χαρακτήρα, αποτελώντας τον κακό μάγο του παραμυθιού. Πολύ συχνά η μορφή του γέρου ενσαρκώνει ταυτόχρονα και τις δυο πλευρές. Έτσι, στο πρώτο μέρος του παραμυθιού *Ρουμπελστίλτσκιν*²⁹, ο ομώνυμος γέρος νάνος βοηθά την ηρωίδα να μετατρέψει το άχυρο σε χρυσό, ενώ στο δεύτερο μέρος διεκδικεί το παιδί της και αποτελεί τον εχθρό που πρέπει να αντιμετωπίσει η ηρωίδα³⁰.

²⁵ Ο.π., σ. 53.

²⁶ Ο.π.

²⁷ D.L.Ashliman (επιμ.), *Jack and the Beanstalk – Three versions of an English fairy tale*, 2002, <<http://www.pitt.edu/~dash/type0328jack.html>>, τελευταία επίσκεψη: 28/7/2008.

²⁸ Bachelard, ό.π., σ. 79, αλλά και 214, για την εξομοίωση των αντιθέσεων.

²⁹ Grimm, ό.π., σ. 264-268 – παραμύθι 55.

³⁰ Ο Jung αναφέρει ότι ακόμα και στις περιπτώσεις που ο γέρος εμφανίζεται ως αποκλειστικά καλός ή κακός, θα πρέπει να ερευνηθούν και οι δύο αντίθετοι στοιχείοι, το οποίο θεωρεί ότι πάντα υπάρχει. Jung, *Τέσσερα...*, ό.π., σ. 141. Αντίστοιχο παράδειγμα που μελετάται εδώ

Η διπλότητα αυτή των συμβόλων έχει και μια ψυχολογική βάση, πέρα από τη φαινομενολογική. Στο ασυνείδητο, όλα τα περιεχόμενα έχουν διπλή διάσταση³¹, καθώς οι ασυνείδητες τάσεις αποτελούν ουδέτερα φαινόμενα της φύσης. Οι θετικές και οι αρνητικές πλευρές τους είναι συγχωνευμένες και αδιαφοροποιήτες. Ο τρόπος με τον οποίο θα εκδηλωθούν στη ζωή του ατόμου καθορίζει την θετική ή αρνητική χροιά που παίρνουν για τη συνείδηση. Για παράδειγμα, η ενεργοποίηση του αρχέτυπου της μητέρας σε μια γυναίκα μπορεί να εκδηλωθεί με διάφορους τρόπους. Μπορεί να προκαλέσει όλα εκείνα τα θετικά συναισθήματα, τις θετικές σκέψεις και πράξεις για τις οποίες η μητέρα «εξυμνείται σε όλες τις εποχές και σε όλες τις γλώσσες»³². Όμως μπορεί να οδηγήσει μια γυναίκα σε αποκοπή από άλλες πλευρές του εαυτού της και σε καταπιεστική συμπεριφορά, που τελικά εμποδίζει την ανάπτυξη της ίδιας και των παιδιών της. Και στις δυο περιπτώσεις εκδηλώνεται το ίδιο ασυνείδητο περιεχόμενο. Από την πλευρά του ασυνείδητου, οι δυο περιπτώσεις ξεκινούν ως ισοδύναμες. Η εκδήλωση και μόνο του αρχέτυπου είναι αρκετή για τις ασυνείδητες τάσεις. Όμως, οι διαφορές στη συνειδητή ζωή είναι τόσο μεγάλες ώστε να έχουν δημιουργήσει διαφορετικές συμβολικές εικόνες για την καλή και τη κακή μητέρα³³. Στα παραμύθια, αυτό εκφράζεται χαρακτηριστικά με την ύπαρξη μιας καλής μητέρας και μιας κακής μητριάς ή μάγισσας³⁴. Το συμπέρασμα είναι ότι οι ψυχικές ροπές του ασυνείδητου μπορούν να εκδηλωθούν είτε με θετικό τρόπο στη ζωή του ατόμου, είτε με αρνητικό. Το γεγονός αυτό αντιστοιχεί στα “πολωμένα” σύμβολα που παράγονται από το ασυνείδητο και είναι έντονα θετικά ή έντονα αρνητικά.

Η εκδήλωση στον συνειδητό κόσμο είναι λοιπόν εκείνο ακριβώς το στοιχείο που προσδίδει κάποια αξιολόγηση στα ασυνείδητα περιεχόμενα. Καθώς η αξιολόγηση γίνεται με βάση την ηθική και ιδεολογική στάση της συνείδησης, δεν προέρχεται από τα ίδια τα περιεχόμενα³⁵, ακριβώς όπως το φως δημιουργεί τη σκιά ενός αντικειμένου, ενώ στο σκοτάδι δεν υπήρχε διαχωρισμός φωτεινότητας των διαφόρων πλευρών του. Μάλιστα, όσο πιο έντονο είναι το φως, τόσο πιο έντονη είναι και η σκιά. Δηλαδή, όσο πιο σαφώς οριοθετημένη είναι η σωστή συμπεριφορά, τόσο πιο βίαιη και “απαιτητική”

είναι η περίπτωση της μάγισσας στο παραμύθι της Ραπουνζέλ. Στην αφήγηση τονίζεται η αρνητική πλευρά της, όμως αν δεν συμπεριφερόταν στην ηρωίδα με τον συγκεκριμένο τρόπο, εκείνη ποτέ δεν θα γνώριζε τον πρίγκιπα. Αντίθετα, ο Bettelheim αναφέρει ότι οι ήρωες των παραμυθιών δεν είναι αμφιθυμικοί, όπως οι πραγματικοί άνθρωποι. «Ένα πρόσωπο είναι είτε καλό, είτε κακό και ποτέ κάτι ενδιάμεσο». Bettelheim, *ό.π.*, σ. 19.

³¹ Marie-Louise von Franz, «Η διαδικασία της εξατομίκευσης», στο *Ο άνθρωπος και τα σύμβολά του* (μτφ. Α. Χατζηθεοδώρου), Αθήνα: Αρσενίδης, 1989, σ. 215-216.

³² Jung, «Δοκίμιο για τη...», *ό.π.*, σ. 40. Στις σελίδες 40-51, ο Jung αναφέρει θετικές και αρνητικές περιπτώσεις εκδήλωσης του μητρικού συμπλέγματος.

³³ Με αυτήν την κατεύθυνση ασχολείται ιδιαίτερα η θεωρία των αντικειμενότροπων σχέσεων, η οποία εφαρμόζεται στα παραμύθια στο Cashdan, *ό.π.*, σ. 27.

³⁴ *Ο.π.*, σ. 17-18.

³⁵ Αυτός είναι και ο στόχος της ψυχοθεραπείας (φροϋδικής και γιουνγκικής): να φέρει στο φως τις ψυχικές τάσεις που κρύβονται στο ασυνείδητο και να τις εντάξει στη συνειδητή ζωή με τέτοιο τρόπο που να ωφελείται η ζωή και η ψυχική ισορροπία του ατόμου. Όσο τα περιεχόμενα αυτά παραμένουν στο ασυνείδητο, επηρεάζουν τη συνειδητή ζωή υπόγεια – και συνήθως με αρνητικά αποτελέσματα. Για τον Freud, το σύμπτωμα αποτελεί μια απόπειρα ένωσης συνειδητού – ασυνείδητου. «Τα όνειρα δομούνται όπως τα νευρωτικά συμπτώματα. [...] Αποτελούν ένα συμβιβασμό ανάμεσα σε δυο αντιτιθέμενες ομάδες ψυχικών τάσεων. Το ίδιο έχουμε ανακαλύψει ότι ισχύει και για τα νευρωτικά συμπτώματα». Freud, «A Short...», *ό.π.*, σ. 199-200.

είναι η εκδήλωση του αρχέτυπου³⁶. Η σκιά εκφράζει εκείνη την πλευρά που παραπέμπει στις μη αποδεκτές εκδηλώσεις του συγκεκριμένου περιεχομένου.

Σχετικά με αυτό, εντάσσοντας μάλιστα όρους ανόδου και καθόδου, ο Jung αναφέρει ότι «Όπως όλα τα αρχέτυπα έχουν μια θετική, ευνοϊκή, φωτεινή πλευρά που δείχνει προς τα πάνω, έτσι έχουν επίσης και μια άλλη πλευρά που δείχνει προς τα κάτω, εν μέρει αρνητική και δυσμενή, εν μέρει χθόνια, και κατά το υπόλοιπο μέρος της απλά ουδέτερη»³⁷. Θα μπορούσε λοιπόν να πει κανείς σχηματικά ότι αυτό που στο ασυνείδητο είναι αδιαφοροποίητο και ουδέτερο, υπό το φως της διάκρισης που χαρακτηρίζει τη συνείδηση εμφανίζεται να φέρει ανώτερες ή κατώτερες ποιότητες. Έτσι, όταν το βλέπει κανείς από την σκοπιά του ασυνείδητου, η σκάλα που ενώνει το πάνω (συνείδηση) με το κάτω (ασυνείδητο) είναι μία (2 επίπεδα), ενώ όταν το βλέπει από την σκοπιά της συνείδησης, οι σκάλες που ενώνουν το εδω (συνείδηση) με το πάνω (θετικές όψεις ασυνείδητου) και το κάτω (αρνητικές όψεις ασυνείδητου) είναι δύο (3 επίπεδα) και έχουν αντίστοιχα τον ανοδικό και καθοδικό χαρακτήρα που τους αποδίδει ο Bachelard. Τα δυο αυτά σχήματα μπορούν να χρησιμοποιηθούν εναλλακτικά, καθώς ακόμα και στην δεύτερη περίπτωση τονίζεται, από τα ίδια τα σύμβολα, η σχετικότητα της αξιολόγησης. Το όνειρο, το παραμύθι ή ο μύθος δίνουν στοιχεία που επισημαίνουν την θετική όψη του κάτω και την αρνητική του πάνω. Για παράδειγμα, στα ύψη όπου οδηγεί η φασολιά ο Τζακ, ενώ βρίσκει και τον κίνδυνο από τον γίγαντα, βρίσκει επίσης μαγικά χρυσά αντικείμενα που τον βγάζουν τελικά από την αρχική του άσχημη κατάσταση³⁸. Αυτό ισχύει γιατί, όσο επεξεργασμένα και αν είναι τα σύμβολα, πάντοτε περικλείουν τις δυο αντίθετες πλευρές³⁹.

Το αποτέλεσμα είναι ότι σε κάθε παραμύθι εμφανίζεται το διπλό ή το τριπλό σχήμα, ανάλογα με το πόσο διαφοροποιημένα είναι τα περιεχόμενα του ασυνείδητου. Όταν η συνειδητή διάκριση έχει ενεργοποιηθεί σε κάποιον βαθμό, τότε διαχωρίζονται οι θετικές από τις αρνητικές πλευρές, ενώ όταν τα περιεχόμενα είναι αρκετά βυθισμένα στο ασυνείδητο αποτελούν ακόμη αδιαφοροποίητες οντότητες. Φαίνεται πιθανό λοιπόν ότι εκείνο το στοιχείο που καθορίζει το σχήμα πάνω στο οποίο στηρίζεται το κάθε παραμύθι έχει σχέση με τον βαθμό συνειδητοποίησης του συγκεκριμένου ασυνείδητου περιεχομένου που προσεγγίζεται κάθε φορά. Η εκδήλωσή του εξαρτάται από τις αξίες της κοινωνίας, τον πολιτισμό και τη συνειδητή στάση του ατόμου. Στην περίπτωση που αυτή η συνειδητή τάξη διαθέτει στοιχεία που παραπέμπουν μόνο στις θετικές πλευρές του περιεχομένου (ή, αντίστοιχα, μόνο στις αρνητικές), τότε στο ασυνείδητο δημιουργείται η αντισταθμιστική αρνητική (ή θετική) εικόνα της κατάστασης. Έτσι, τα σύμβολα που αναδύονται αυθόρμητα έχουν έντονα αρνητικό ή θετικό χαρακτήρα⁴⁰. Αυτά, πολύ συχνά,

³⁶ von Franz, *The Interpretation...*, ό.π., σ. 67-68.

³⁷ Jung, *Τέσσερα...*, ό.π., σ. 140.

³⁸ Ashliman, ό.π.

³⁹ Από το γεγονός αυτό προκύπτει και η θεραπευτική αξία των συμβόλων ως ενδιάμεσων ενοποιητικών στοιχείων ανάμεσα σε αντικρουόμενες ψυχικές τάσεις. Jung, *Ψυχολογικοί...*, ό.π., σ. 697-698.

⁴⁰ Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η παρουσία των δαιμονίων στους μύθους και στα παραμύθια. Στην αρχαιότητα, οι δαίμονες αποτελούσαν θετικές ή αρνητικές οντότητες που μεσολαβούσαν ανάμεσα στους ανθρώπους και τους θεούς. Στα μεσαιωνικά παραμύθια, έχουν αποκλειστικά αρνητικό χαρακτήρα, λόγω της επιρροής του Χριστιανισμού. Η συγκεκριμενοποίηση της αποδεκτής και ηθικής στάσης επηρέασε λοιπόν τη μορφή του συμβόλου, προδίδοντάς του έναν έντονο ηθικό προσδιορισμό. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω

βρίσκονται δίπλα σε άλλα σύμβολα που επενδύονται με τα αντίθετα χαρακτηριστικά του ίδιου στοιχείου. Όσο πιο μονομερής είναι η στάση της συνείδησης, τόσο πιο απόλυτα και δυναμικά φαίνονται τα ασυνείδητα περιεχόμενα⁴¹.

Όμως, σε αντίθεση με το φροϋδικό ασυνείδητο, το συλλογικό ασυνείδητο δεν περιέχει μόνο στοιχεία που έχουν απωθηθεί από τη συνείδηση ως απαράδεκτα ή ασυμβίβαστα, αλλά και στοιχεία που βρίσκονται στο δυναμικό της και είναι εντελώς ξένα με τη συνειδητή ζωή. Σε αυτήν την περίπτωση, τα σύμβολα που αναδύονται διατηρούν τον διπλό χαρακτήρα που χαρακτηρίζει τα στοιχεία που βρίσκονται βαθύτερα στο ασυνείδητο. Οι θετικές και αρνητικές πλευρές είναι συγχωνευμένες σε μια και μοναδική εικόνα. Επίσης, όσο η συνειδητή στάση απέναντι στο ασυνείδητο αλλάζει, αλλάζει και ο τρόπος με τον οποίο αυτό εκδηλώνεται. Έτσι, υπάρχει πιθανότητα να εμφανιστούν σύμβολα με συγχωνευμένες τις θετικές και αρνητικές πλευρές τους, όταν το συνειδητό αποδέχεται τα περιεχόμενα στην ολότητά τους.

Συνοψίζοντας, μπορεί να επισημάνει κανείς το γεγονός ότι ο τρόπος έκφρασης των ασυνείδητων περιεχομένων εξαρτάται από την εγγύτητα τους με τη συνείδηση. Η συνειδητή προσωπικότητα διαμορφώνεται μέσα από τις εμπειρίες του ατόμου, αποκτώντας κάποιες αρχές και αξίες. Με αυτόν τον τρόπο απορρίπτονται αναγκαστικά ορισμένες άλλες τάσεις που δεν ταιριάζουν με τα παραπάνω ιδεώδη. Όταν το ασυνείδητο περιεχόμενο (π.χ. μια έμπνευση ενός καλλιτέχνη) δεν αναιρεί τις συνειδητές αρχές, αντιμετωπίζεται ως υψηλό, φωτεινό και αντιστοιχεί στη σοφία. Όταν το περιεχόμενο αυτό είναι τόσο απομακρυσμένο από τις αξίες, την αντίληψη και τις επιδιώξεις της συνείδησης αντιμετωπίζεται ως απαράδεκτο, κατώτερο, ενστικτώδες και αντιστοιχεί στο υπόγειο. Η σοφία παίρνει λοιπόν εναλλακτικά τον χαρακτήρα της λογικής συνείδησης ή του υψηλού ασυνείδητου γιατί η συνείδηση ταυτίζεται εύκολα με τα περιεχόμενα εκείνα του ασυνείδητου που θεωρεί θετικά. Τα λόγια του Bachelard «Στη σοφία, οι φόβοι “λογικεύονται” εύκολα. Στο υπόγειο, [...] το “λογίκεμα” δεν έρχεται τόσο γρήγορα, δεν είναι συγκεκριμένο. Δεν είναι ποτέ εξίσου οριστικό»⁴² όχι μόνο δεν αναιρούνται με αυτόν τον νέο ορισμό της σοφίας, αλλά μάλλον αποσαφηνίζονται.

Έτσι λοιπόν, το στοιχείο εκείνο που καθορίζει το αν θα εμφανιστεί το διπλό ή το τριπλό σχήμα της σοφίας και του υπογείου είναι η στάση της συνείδησης που παρουσιάζεται στο παραμύθι. Πιο συγκεκριμένα, είναι η στάση της συνείδησης απέναντι στο συγκεκριμένο ασυνείδητο περιεχόμενο το οποίο εμφανίζεται στο παραμύθι μέσω της διάβασης της σκάλας.

(βλ. υποσημείωση 39 σ. 21-22 της παρούσας εργασίας), η von Franz επισημαίνει το παράδειγμα του διαβόλου στα ευρωπαϊκά παραμύθια και των τζίνι στα ισλαμικά, όπου ο κυρίαρχος αρνητικός χαρακτήρας τους σχετίζεται με την αντίστοιχη αλλαγή της θρησκευτικής τάξης. von Franz, *Individuation...*, ό.π., σ. 92.

⁴¹ «Αν υπάρχει μια νευρωτική στάση του συνειδητού, τότε το ασυνείδητο έχει μια αντισταθμιστική μονομέρεια – επίσης μια μη υγιή στάση». von Franz, *The Interpretation...*, ό.π., σ. 108.

⁴² Bachelard, *Η ποιητική...*, ό.π., σ. 46.

Η σκάλα σαν ιδιαίτερος τόπος

Έτσι, η κάθε σκάλα αντιστοιχεί σε μια επαφή με το ασυνείδητο. Από αυτήν την επαφή διαταράσσεται η ως τότε ισορροπία ανάμεσα στα διάφορα τμήματα της ψυχής και διαμορφώνεται μια νέα. Για αυτόν το λόγο ο Jung ανέφερε τη σκάλα ως σύμβολο του «ψυχικού μετασχηματισμού»⁴³. Σύμφωνα με τον Vladimir Propp η σκάλα στο παραμύθι έχει συνήθως τον ρόλο του «μαγικού μέσου»⁴⁴. Αποτελεί εκείνο το στοιχείο (ή ένα από τα στοιχεία) που καθιστά τον ήρωα ικανό για τις μαγικές πράξεις του παραμυθιού⁴⁵. Στο παραμύθι λοιπόν η επαφή ανάμεσα στους δυο κόσμους (κοινό και μαγικό), η οποία δηλώνεται με τη σκάλα, είναι το ίδιο καθοριστική για τη δράση όσο και η επαφή ανάμεσα σε συνειδητό και ασυνείδητο για την ψυχική υγεία. Έτσι, η σκάλα αποτελεί την ιδιαίτερη εκείνη περίπτωση όπου το μαγικό μέσο χωροποιείται και εκδηλώνεται κυριολεκτικά σαν ενδιάμεσος τόπος ανάμεσα σε δυο κόσμους.

Το κοινό στοιχείο των δύο παραπάνω σχημάτων, το οποίο δεν τονίζεται από τον Bachelard, είναι ο μεταβατικός χαρακτήρας της σκάλας. Ο Σταύρος Σταυρίδης αναφέρει την σκάλα ως μια περίπτωση κατωφλιού. Έτσι, την ορίζει ως ενδιάμεσο, μεταβατικό τόπο που ενώνει και χωρίζει δυο διαφορετικές περιοχές. Απέχοντας από το ρόλο του απλού συνόρου, η σκάλα – κατώφλι είναι σε θέση να συνδέει διαφορετικά σύμπαντα, δημιουργώντας μια απόσταση ανάμεσα σε αυτά⁴⁶. Παραπέμπει σε μια εμπειρία, που δεν σχετίζεται μόνο με τον χώρο αλλά και με τον χρόνο⁴⁷, καθώς η εμπειρία των κατωφλιών, τελικά, «διαπλάθει εκείνον που τα διαβαίνει»⁴⁸. Η ιδιαιτερότητά της σκάλας έγκειται στο ότι οι δυο τόποι που ενώνει γίνονται ξεκάθαρα αντιληπτοί ως αντίθετοι, καθώς ο ένας είναι πάνω και ο άλλος κάτω⁴⁹. Όταν η εμπειρία του διαφορετικού επενδύεται «με εικόνες καταβύθισης ή κατάδυσης ή αντίστοιχα με εικόνες αναζήτησης, ανάλογες θα είναι και οι κινήσεις» αυτού που βιώνει την αντίστοιχη χωρική εμπειρία⁵⁰. Με αυτόν τον τρόπο δεν διαχωρίζονται μόνο οι ανοδικές από τις καθοδικές σκάλες, αλλά και οι επιμέρους ομάδες καθοδικών σκαλών μεταξύ τους.

Ακλουθώντας αυτήν τη λογική, μπορεί κανείς να θεωρήσει ότι υπάρχουν πολλοί πιθανοί τρόποι επαφής με τις σκοτεινές όψεις του ασυνείδητου (ή με τις φωτεινές αντίστοιχα). Το βασικό σχήμα θα παίρνει λοιπόν πολλές διαφορετικές μορφές ανάλογα με τα συμφραζόμενά του, δηλαδή ανάλογα με τις εικόνες που θα επενδύονται σε αυτό από το κάθε παραμύθι. Έτσι, λοιπόν, στη συνέχεια υπάρχουν δυο στόχοι στη μελέτη των συγκεκριμένων παραμυθιών, που ακολουθεί. Από τη μια, πρέπει να εξεταστεί αν ευσταθεί η συμβολική νοηματοδότηση της σκάλας με όρους ασυνείδητου και – πιο συγκεκριμένα – με τον τρόπο που φαίνεται στα παραπάνω σχήματα. Αν στο υλικό των παραμυθιών υπάρχουν και άλλα στοιχεία που συντείνουν

⁴³ Βλ. σ. 25 της παρούσας εργασίας, όπου ο Jung συσχετίζει τη σκάλα με τα αρχαία μυστήρια και τις μύθσεις. Αντίστοιχη, αλλά με διαφορετικούς όρους, είναι και η συσχέτιση της σκάλας με τη διαδικασία μύησης και τελετουργικής διάβασης από τον Σταυρίδη. Σταύρος Σταυρίδης, *Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή*, Αθήνα: Ελληνικά γράμματα, 2002, σ. 317.

⁴⁴ Propp, ό.π., σ. 50-51.

⁴⁵ Ο.π., σ. 91.

⁴⁶ Σταυρίδης, ό.π., σ.293.

⁴⁷ Ο.π., σ. 286.

⁴⁸ Ο.π., σ. 285.

⁴⁹ Ο.π., σ. 315-316.

⁵⁰ Ο.π.

προς αυτήν την κατεύθυνση και αν με μια τέτοια προσέγγιση εξάγονται συμπεράσματα με κάποιο νόημα, τότε ίσως έχει κάποια εγκυρότητα το παραπάνω σχήμα (διπλό ή τριπλό) και η ίδια η προσέγγιση. Από την άλλη, το ζήτημα είναι να βρεθεί ο συγκεκριμένος χαρακτήρας που έχει η κάθε σκάλα. Με αυτόν τον τρόπο θα διαφανεί η σχέση του παραπάνω θεωρητικού σχήματος με συγκεκριμένα μορφολογικά και ψυχολογικά ζητήματα.

Στην προσπάθεια να σχηματιστούν και οι επιπλέον διαφοροποιήσεις που προκύπτουν, μπορεί κανείς να ανατρέξει στην ίδια την ιδέα της σκάλας ως ενδιάμεσου τόπου. Ο χαρακτήρας του ενδιάμεσου τονίζεται περισσότερο με την ανάλυση των τόπων προορισμού και εκκίνησης, όπως έγινε παραπάνω. Όμως, η ίδια η σκάλα αποτελεί έναν τόπο, που έχει καθορισμένο χαρακτήρα και ατμόσφαιρα. Ενώ λοιπόν η σκάλα αποτελεί ένα μεταβατικό στοιχείο και ο χαρακτήρας της καθορίζεται σε μεγάλο βαθμό από τους τόπους τους οποίους ενώνει, δεν καθορίζεται αποκλειστικά, ούτε μονοσήμαντα από αυτούς. Τα επιμέρους χαρακτηριστικά της εκφράζουν κάθε φορά έναν ιδιαίτερο τρόπο μετάβασης (ανόδου ή καθόδου), μοναδικό. Έτσι λοιπόν, παρόλο που η μεταβατική φύση της σκάλας σχετίζεται με τη συνένωση χαρακτηριστικών στοιχείων από τις δυο περιοχές στα άκρα της, ο τρόπος με τον οποίο έχει γίνει αυτή η συνένωση, η ιδιαίτερη ισορροπία που δημιουργεί και οι αναλογίες των στοιχείων μεταξύ τους, δημιουργούν τον ξεχωριστό χαρακτήρα της κάθε σκάλας.

Παραπάνω έγινε η παρατήρηση ότι στο παραμύθι μπορεί η λειτουργία της σκάλας να εκδηλώνεται και με άλλες μορφές, μη αρχιτεκτονικές (π.χ. με την αναρρίχηση σε ένα δέντρο, τη χρήση ενός σχοινού ή μιας πλεξούδας κ.τ.λ.). Αλλά και τα αρχιτεκτονικά χαρακτηριστικά μιας κτιστής σκάλας (π.χ. διάταξη, κλίση, μέγεθος κ.τ.λ.) διαφοροποιούν τις επιμέρους σκάλες μεταξύ τους. Ομαδοποιώντας σχηματικά τους διάφορους συγκεκριμένους χαρακτήρες θα μπορούσε κανείς να παρατηρήσει τα εξής. Από τη μια υπάρχουν κτιστές σκάλες και από την άλλη φυσικά στοιχεία που λειτουργούν σαν σκάλες. Τα φυσικά αντικείμενα που έχουν αυτή τη λειτουργία διατηρούν μια σχέση με τους μακρινούς προορισμούς που οδηγούν. Για παράδειγμα, η πλεξούδα προέρχεται από τα ύψη, το δέντρο ξεφυτρώνει με μαγικό τρόπο και οδηγεί στον ουρανό. Με ψυχολογική γλώσσα μπορεί κανείς να πει ότι εκτός από τον τόπο προορισμού, ο οποίος μπορεί να έχει τον χαρακτήρα που αντιστοιχεί στο συνειδητό ή στο ασυνείδητο, και η ίδια η διαδικασία μετάβασης, δηλαδή η σκάλα, μπορεί να πάρει τον έναν από τους δυο χαρακτήρες.

Διακρίνονται λοιπόν οι περιπτώσεις όπου η σκάλα, που καθιστά ικανή την προσέγγιση του ασυνείδητου, προέρχεται από το ασυνείδητο ή από το συνειδητό. Στην πρώτη περίπτωση, τα περιεχόμενα του ασυνείδητου έχουν καταπιεστεί σε τέτοιο βαθμό ώστε εκδηλώνονται αυθόρμητα με έντονο και ξαφνικό τρόπο, χωρίς τη συμμετοχή του συνειδητού. Ο τρόπος αυτός αντισταθμίζει, όπως αναφέρεται παραπάνω, τη μονομέρεια της συνείδησης και είναι αρκετά δυναμικός. Ένα πολύ απλό παράδειγμα είναι τα ξεσπάσματα θυμού που καταστρέφουν την ιδανική εικόνα που έχει κάποιος για τον εαυτό του, την οποία δημιούργησε καταπιέζοντας ακριβώς εκείνες τις τάσεις που προκαλούν τον θυμό του. Με τα ξεσπάσματα αυτά το ασυνείδητο επιχειρεί ίσως να αποκαταστήσει μια ισορροπία. Μια τέτοια περίπτωση παραπέμπει στο ξεφύτρωμα ή στην ξαφνική εμφάνιση μιας φυσικής σκάλας. Το εγώ έρχεται αντιμέτωπο με μια κατάσταση που του αποδεικνύει ότι «δεν είναι

κύριος του σπιτιού του»⁵¹ και ότι υπάρχουν ψυχικές τάσεις που αγνοούσε. Έτσι, αναγκάζεται να ακούσει το ασυνείδητο και το ίδιο να αλλάξει πορεία⁵². Απαιτείται δηλαδή ένα είδος προσπάθειας για να προσεγγιστούν αυτά τα στοιχεία, η οποία αντιστοιχεί ίσως στην προσπάθεια που καταβάλλει ο ήρωας για να ανέβει ή να κατέβει τη σκάλα.

Στη δεύτερη περίπτωση η σκάλα που επιτρέπει την επικοινωνία ανάμεσα στα δυο πεδία είναι κτισμένη ή κτίζεται. Με άλλα λόγια προέρχεται από ανθρώπινη προσπάθεια και όχι από μαγική. Η von Franz παρατηρεί ότι το ψυχολογικό νόημα είναι διαφορετικό όταν στο παραμύθι εμφανίζεται καθαρά κτιστό υπόγειο και κτιστή σκάλα⁵³. Ο ήρωας δεν κατεβαίνει σε μια φυσική κοιλότητα στο έδαφος, δεν χρειάζεται να πέσει, αλλά μπορεί να κατέβει σκαλί – σκαλί⁵⁴. Το γεγονός της ύπαρξης ανθρώπινων κατασκευών θα δήλωνε ψυχολογικά ότι τα στοιχεία αυτά ήταν κάποτε συνειδητά, αλλά στη συνέχεια βυθίστηκαν στο ασυνείδητο⁵⁵. Αυτό παραπέμπει στην περίπτωση που το συνειδητό έχει για κάποιο λόγο μια πιο διαλλακτική στάση απέναντι στις συγκεκριμένες ασυνείδητες τάσεις. Τότε το ίδιο το συνειδητό εσωστρέφεται και πλησιάζει τα ασυνείδητα περιεχόμενα, δημιουργώντας το ίδιο την σκάλα.

Όπως είναι γεγονός το ότι αν δεν υπάρχει μια τάση από το ασυνείδητο που ωθεί κάποια περιεχόμενα να εκδηλωθούν συνειδητά, δεν πραγματοποιείται η επαφή, έτσι και αν δεν υπάρχει μια αντίδραση από τη συνείδηση, δεν υπάρχει αποτέλεσμα. Χρειάζεται η «γενναιότητα, η προθυμία να διακινδυνέψει κανείς κάτι... ένα πνεύμα περιπέτειας»⁵⁶. Για τον λόγο αυτό, ακόμα και οι φυσικές σκάλες απαιτούν από τον ήρωα να τις σκαρφαλώσει. Όμως, όταν οι τάσεις που αποζητούν έκφραση έχουν κάποια θέση στη συνειδητή κοσμοαντίληψη, η επαφή γίνεται με πιο εύκολο και πιο ελεγχόμενο από τη συνείδηση τρόπο, παραπέμποντας περισσότερο σε εικόνες κτιστών σκαλών.

Για παράδειγμα, έχει ενδιαφέρον να παρατηρήσει κανείς πως εμφανίζεται η επαφή με το νερό σε μια σειρά 80 περίπου ονείρων ενός ασθενή, που αναλύει ο Jung⁵⁷. Σε ένα από τα πρώτα όνειρα που αναφέρονται, η επαφή με τα ασυνείδητα περιεχόμενα παίρνει τη μορφή μιας θάλασσας που ξεχειλίζει και πλημμυρίζει τα πάντα στη στεριά⁵⁸. Μέσω της ψυχοθεραπείας και της αλλαγής της στάσης του συνειδητού, εμφανίστηκε, στα τελευταία όνειρα, το εξής σύμβολο. «Ένας κύκλος. Μέσα σ' αυτό, κάτι σκαλοπάτια οδηγούν σε μια λεκάνη με ένα σιντριβάνι»⁵⁹. Η επαφή με το νερό γίνεται εδώ μέσω μιας σκάλας. Στο πρώτο όνειρο, όταν ακόμη τα ασυνείδητα

⁵¹ Χαρακτηριστική έκφραση που χρησιμοποιούσαν συχνά για το εγώ οι Freud και Jung.

⁵² von Franz, ό.π., σ. 111.

⁵³ von Franz, *Archetypal...*, ό.π., σ. 71.

⁵⁴ Ο.π., σ. 55.

⁵⁵ Ο.π., σ. 71. Έχει ενδιαφέρον και ο παραλληλισμός των ίδιων των παραμυθιών με αυτές τις σκάλες: «Αυτές οι ιστορίες και οι παραδόσεις είναι σαν τις καθοδικές σκάλες: μέσω αυτών οι άνθρωποι έχουν διατηρήσει ένα μέσο επανασύνδεσης με το ασυνείδητο, παρόλο που οι σκάλες έχουν κρυφτεί ή γίνει αόρατες». von Franz, *The Interpretation...*, ό.π., σ. 56.

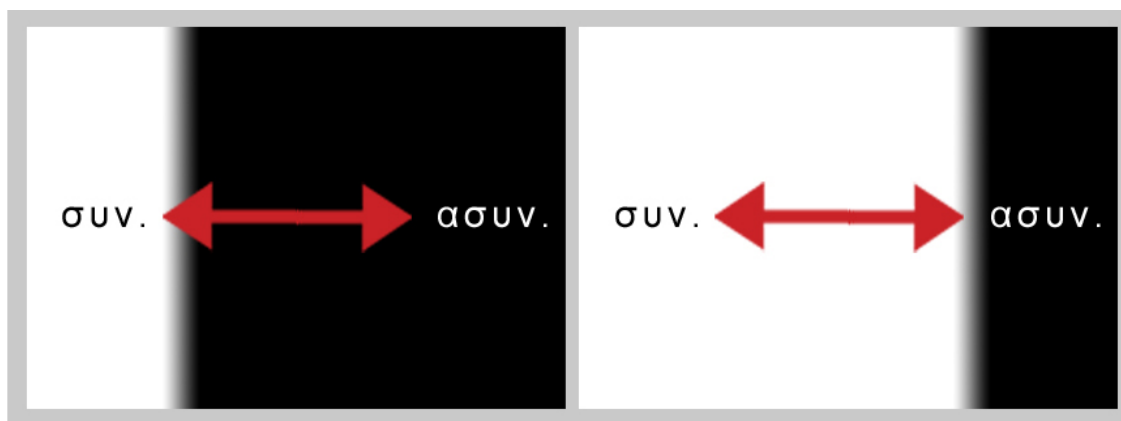
⁵⁶ Ο.π., σ. 29.

⁵⁷ Jung, «Ψυχολογία και...», ό.π., σ. 113-294.

⁵⁸ Ο.π., σ. 122. Για τη σχέση του νερού με το ασυνείδητο, πρβλ. Jung, *Σύμβολα της...*, ό.π., σ. 267 και 171-172 και Gaston Bachelard, *Το νερό και τα όνειρα: Δοκίμιο πάνω στη φαντασία της ύλης* (μτφ. Ε.Τσούτη), Αθήνα: Χατζηνικολή, 1985.

⁵⁹ Jung, «Ψυχολογία και...», ό.π., σ. 252.

περιεχόμενα δεν μπορούσαν να ενταχθούν αρμονικά στη συνείδηση, η κτιστή σκάλα απουσιάζει, η έλλειψή της δημιουργεί καταστροφή και κυριαρχεί η βιαιότητα του φυσικού στοιχείου. Στο δεύτερο, που η συνείδηση έχει μεταβληθεί έτσι ώστε να μπορεί να ενσωματώσει κάποια στοιχεία, εμφανίζεται η σκάλα στην αρχιτεκτονική της μορφή.



Σχήμα 3α

Σχήμα 3β

Προσέγγιση του νοήματος της σκάλας στα συγκεκριμένα παραμύθια

Έχοντας στο νου τα παραπάνω, θα εξετάσουμε αν τα στοιχεία της κάθε σκάλας συντείνουν προς την ίδια κατεύθυνση που δείχνουν τα παραπάνω σχήματα. Οι παράγοντες που θα λάβουμε υπ' όψιν είναι οι εξής:

- τόπος προορισμού,
- τρόπος κίνησης (ανοδική ή καθοδική),
- τύπος σκάλας (ευθύγραμμη, σπειροειδής κ.τ.λ.),
- είδος (υλικό και τρόπος κατασκευής),
- μέγεθος,
- δυσκολία διάβασης,
- προέλευση (μαγική ή ανθρώπινη),
- θέση στη δομή της αφήγησης.

Με βάση αυτούς, θα γίνει μια προσπάθεια να επαληθευτούν (ενδεικτικά) όλα τα παραπάνω ερμηνευτικά σχήματα, αλλά και να εντοπιστεί ο ιδιαίτερος χαρακτήρας της κάθε σκάλας, όπως προκύπτει από την ιδιαίτερη μορφή της και παραπέμπει σε ιδιαίτερα ψυχολογικά στοιχεία.

Τα τρία φτερά

Πιο συγκεκριμένα, στα *Τρία Φτερά* συναντά κανείς μια χαρακτηριστική σκάλα που οδηγεί σε υπόγειο. Η καταπακτή, μέσω της σκάλας, οδηγεί σε ένα είδος ζωικού βασιλείου. Η βατραχίνα παραπέμπει προφανώς σε δυνάμεις της φύσης. Η θέση της ανάμεσα στις μικρότερες βατραχίνες παραπέμπει στην αντίστοιχη αλλά αντίθετη κατάσταση από αυτή του βασιλείου. Επάνω έχουμε

έναν πατέρα με τρεις γιους και κάτω μια μητέρα με πολλές κόρες. Επάνω άνθρωπος, κάτω ζώα. Επάνω ο βασιλιάς έχει την ανάγκη⁶⁰, κάτω η βατραχίνα παρέχει⁶¹. Αν ληφθεί υπ' όψιν το γεγονός ότι ο βασιλιάς αντιπροσωπεύει χαρακτηριστικά την κυρίαρχη τάση της συνείδησης⁶², αλλά και ότι το ασυνείδητο έχει τυπικά αντισταθμιστικό χαρακτήρα (που εξισορροπεί τις μονομέρειες της συνείδησης)⁶³, τότε στο παραμύθι παρουσιάζεται σαφώς το δίπολο σοφίτα – υπόγειο, δηλαδή συνειδητό – ασυνείδητο, όπως αυτό φαίνεται στο πρώτο σχήμα. Σύμφωνα με την von Franz, η κατάβαση αυτής της σκάλας αντιστοιχεί στην καταβύθιση σε εκείνα τα ασυνείδητα τμήματα της ψυχής που περιέχουν τόσο τα ζωικά ένστικτα όσο και το θηλυκό στοιχείο που λείπει από τον κόσμο της συνείδησης (βασίλειο)⁶⁴. Ακόμα και για τον Bettelheim, «πρόκειται για την ιστορία του Χαζούλη, που αρχίζει να εξερευνά το ασυνείδητό του»⁶⁵.

Είναι χαρακτηριστικό ότι στο συγκεκριμένο παραμύθι, όπως λέει ο Bachelard, δεν περιγράφεται ποτέ ο ήρωας να ανεβαίνει αυτή τη σκάλα για να επιστρέψει. Δεν δίνεται καν η εξήγηση πως επέστρεψε από την καταπακτή την τρίτη φορά, όταν τα ποντίκια και το γογγύλι είχαν ήδη μεταμορφωθεί σε άμαξα με έξι άλογα. Αναφέρεται μόνο ότι επέστρεψε ή ότι πήγε στο βασιλιά τα δώρα. Έχουμε λοιπόν να κάνουμε με μια χαρακτηριστική μορφή καθοδικής σκάλας προς τα βάθη του ασυνείδητου, που χωροποιούνται από την έννοια του υπογείου.

Ο τύπος της σκάλας και τα υλικά της δεν περιγράφονται αναλυτικά στο παραμύθι. Λόγω της υπόγειας διάταξης και της φράσης «μερικά σκαλιά» φαντάζεται κανείς μια ευθύγραμμη λίθινη σκάλα με ένα σκέλος. Από τα ίδια δεδομένα, συμπεραίνει κανείς ότι η κλίμακά της δεν πρέπει να είναι πολύ μεγάλη καθώς και ότι δεν υπήρξε μεγάλη δυσκολία στη διάβασή της. Χωρίς την αναφορά σε αυτά τα πολύ συγκεκριμένα χωρικά χαρακτηριστικά, αλλά αναφερόμενη στη μορφή της συγκεκριμένης σκάλας γενικά, η von Franz παρατηρεί ότι η κατάβαση του ήρωα δεν γίνεται σε αδιάβατα πεδία του ασυνείδητου, αλλά σε περιοχές όπου «υπάρχουν στοιχεία που είχαν γίνει κάποτε συνειδητά, αλλά βυθίστηκαν πάλι στο ασυνείδητο, όπως ένα κάστρο μπορεί να γκρεμιστεί και να ερειπωθεί αλλά να παραμείνουν τα υπόγεια σαν σημάδια ενός προηγούμενου τρόπου ζωής»⁶⁶. Για τη von Franz τα στοιχεία αυτά σχετίζονται με την αποδοχή του θηλυκού τμήματος της ψυχής που

⁶⁰ Η 'έλλειψη ή ανεπάρκεια' κατά την ορολογία του Prop. Prop, ό.π., σ. 41. Αυτή εκφράζεται πολύ συχνά με την ύπαρξη ενός γέρου βασιλιά που δεν ξέρει σε ποιον να αφήσει το βασίλειο. von Franz, «Η διαδικασία...», ό.π., σ. 166-167.

⁶¹ Έχοντας το ρόλο του 'δωρητή ή προμηθευτή' σύμφωνα με την ορολογία του Prop. Prop, ό.π., σ. 41.

⁶² Ο βασιλιάς εμφανίζεται «να αντιπροσωπεύει ένα κεντρικό και κυρίαρχο περιεχόμενο της συλλογικής συνείδησης». von Franz, *Archetypal...*, ό.π., σ. 54, όπως προκύπτει από τους συσχετισμούς των σελίδων 51-54. Σε ατομικό επίπεδο, δηλώνει «το κέντρο της συνείδησης», σ. 66.

⁶³ Βλ. υποσημείωση 26, σ. 19 της παρούσας εργασίας.

⁶⁴ von Franz, *Archetypal...*, ό.π., σ. 71.

⁶⁵ Bettelheim, ό.π., σ. 156. «Ο Χαζούλης επιχειρεί αυτό το ταξίδι στο εσωτερικό, ενώ οι δυο αδελφοί του περιφέρονται στην επιφάνεια», ό.π.

⁶⁶ von Franz, ό.π., σ. 71. Έχει ενδιαφέρον και ο παραλληλισμός των ίδιων των παραμυθιών με αυτές τις σκάλες: «Αυτές οι ιστορίες και οι παραδόσεις είναι σαν τις καθοδικές σκάλες: μέσω αυτών οι άνθρωποι έχουν διατηρήσει ένα μέσο επανασύνδεσης με το ασυνείδητο, παρόλο που οι σκάλες έχουν κρυφτεί ή γίνει αόρατες». Ό.π., σ. 56.

υπήρχε στις παγανιστικές γερμανικές και κέλτικες λατρείες της μητέρας γης και καταπιέστηκε από τον πατριαρχικό μονοθεϊσμό του Χριστιανισμού⁶⁷.

Η θέση της σκάλας στην αφήγηση είναι εκείνη που αναφέρει ο Proop για την εμφάνιση του μαγικού μέσου, όπως αναφέρθηκε παραπάνω. Αποτελεί λοιπόν ένα κρίσιμο στοιχείο, από τα πολύ βασικά του παραμυθιού. Στην εκδοχή που εξετάζουμε, η καταπακτή και η σκάλα εμφανίζονται σχεδόν από μόνα τους, αναπάντεχα και ανέλπιστα⁶⁸. Όμως, η αυτονομία των συμπλεγμάτων του ασυνείδητου ανταποκρίνεται πάντα σε μια συγκεκριμένη διάθεση της συνειδητής προσωπικότητας⁶⁹. Για να γίνει αντιληπτή η σκάλα αυτή από τον ήρωα χρειαζόταν μια ιδιαίτερη στάση – σωματική και ψυχική. Έτσι λοιπόν, η ευκολία στη διάβαση που αναφέρθηκε παραπάνω δεν αντιστοιχεί και σε ευκολία στην προσέγγιση. Τα άλλα δυο αδέρφια μπορεί να απογοητεύονταν από τη θέση του φτερού και να μην έψαχναν ποτέ ή μπορεί να μην καταδέχονταν τη βοήθεια από μια βατραχίνα. Το βασικό χαρακτηριστικό λοιπόν που κάνει τον ήρωα ικανό να διαβεί αυτή τη σκάλα είναι η ίδια του η αγαθότητα, η αφέλεια και η χαζομάρα. Η αυτόνομη εμφάνιση μιας σκάλας σχετίζεται λοιπόν με συγκεκριμένες ψυχικές ιδιότητες του ήρωα⁷⁰. Γεγονός που οδηγεί και πάλι στην αντιμετώπιση της σκάλας ως στοιχείου που φέρνει σε επαφή με τα ασυνείδητα βάθη.

Η ύπαρξη λοιπόν κτιστής σκάλας, που ανταποκρίνεται στη στάση του ήρωα, οδηγεί στο συμπέρασμα ότι στην περίπτωση αυτή η σκάλα εμφανίζεται ως αποτέλεσμα των προσπαθειών του συνειδητού. Σε εκείνο το τμήμα του συνειδητού–ισόγειου κόσμου που εκπροσωπεί ο αγαθούλης δεν υπάρχει μεγάλη αντίφαση όταν κανείς δέχεται δώρα από μια βατραχίνα ή παίρνει για γυναίκα του μια άλλη βατραχίνα πάνω σε ένα γογγύλι που το οδηγούν ποντίκια. Η όλη στάση και κοσμοαντίληψη του συνειδητού έχει τους τρόπους να ενσωματώσει τα ασυνείδητα περιεχόμενα. Ο ψυχικός μετασχηματισμός που προκαλείται από αυτήν την ενσωμάτωση τονίζεται στο παραμύθι από την κατάληξη. Στην αρχή παρουσιαζόταν ένας χαζός μικρός αδερφός και στο τέλος ένας δίκαιος και σοφός βασιλιάς⁷¹.

⁶⁷ Ο.π., σ. 72.

⁶⁸ Proop, ό.π., σ. 51.

⁶⁹ «Ο 'άλλος' (το ασυνείδητο) μπορεί να είναι εξίσου μονόπλευρος κατά έναν τρόπο, όσο είναι και το εγώ κατά έναν άλλο. Και όμως, [...] η ανακάλυψη ενός νοήματος [...] μπορεί να επιτευχθεί μόνο αν το εγώ είναι πρόθυμο να αναγνωρίσει στον 'άλλο' την προσωπικότητά του». Jung, *Τέσσερα...*, ό.π., σ. 91.

⁷⁰ Η von Franz αναφέρει ότι ο αγαθούλης αντιπροσωπεύει τη νέα στάση του συνειδητού, η οποία είναι ικανή να φέρει την επαφή με εκείνα τα ασυνείδητα περιεχόμενα που λείπουν από την παλιά στάση (ηλικιωμένος βασιλιάς). Τα στοιχεία που οι άλλοι ονομάζουν χαζομάρα και ατυχία, καθιστούν τον αγαθούλη ικανό για αυτήν την επαφή. von Franz, *Archetypal...*, ό.π., σ. 64.

⁷¹ Αυτό το στοιχείο τονίζει και ο Bettelheim στην ανάλυσή του, Bettelheim, ό.π., σ. 160.

Ραπουνζέλ

Στη *Ραπουνζέλ* η σκάλα οδηγεί στα ύψη. Παραπέμπει στις σκέψεις του Bachelard για τη σοφίτα. Εξάλλου, το δωμάτιο της Ραπουνζέλ βρίσκεται στο ψηλότερο σημείο του πύργου, δηλαδή κάτω από τη στέγη, στη σοφίτα. Όλη η δράση εξελίσσεται ανάμεσα στη σοφίτα και το ισόγειο, δεν αναφέρεται υπόγειο του πύργου. Αυτό το παραμύθι βοηθά σε μεγάλο βαθμό την κατανόηση των παραπάνω σχημάτων και της σχέσης της σοφίτας με το ισόγειο.

Οι τρεις σκάλες του παραμυθιού είναι σε μεγάλο βαθμό ισοδύναμες. Για τον λόγο αυτό θα εξεταστούν κατ' αρχήν από κοινού και στη συνέχεια θα γίνει σαφής η διαφοροποίηση των νοημάτων τους μέσα από τη διευκρίνιση των μορφολογικών διαφορών τους. Ο τόπος στον οποίο οδηγούν οι δυο πρώτες σκάλες (η ανύπαρκτη και η πλεξούδα) είναι το δωμάτιο της Ραπουνζέλ. Η κτιστή σκάλα απουσιάζει για να παρεμποδιστεί η επαφή της ηρωίδας με τον πρίγκιπα – ίσως με τους άντρες γενικότερα. Αντίστοιχα, η πλεξούδα υποκαθιστά την κτιστή σκάλα για να αναιρέσει αυτήν ακριβώς την έλλειψη. Ο γάμος σαν ένωση των αντιθέτων αντιστοιχεί σε μεγάλο βαθμό στην εξασφάλιση μιας ισορροπίας ανάμεσα σε συνειδητό και ασυνείδητο⁷². Εκτός όμως από το δωμάτιο, μπορεί κανείς να πει ότι το δάσος στο οποίο βρίσκεται ο πύργος αντιστοιχεί σε εκείνη την ενδιάμεση κατάσταση (μεθοριακή) στην οποία το επίπεδο της συνείδησης χαμηλώνει και βγαίνουν στην επιφάνεια τα περιεχόμενα του ασυνείδητου, όπως, για παράδειγμα, στον ύπνο. Πάντα, το δάσος στα παραμύθια προδιαθέτει για την εμφάνιση μαγικών στοιχείων και αποτελεί τυπικό χώρο εμφάνισης μαγικών δυνάμεων⁷³. Από τα στοιχεία του παραμυθιού δημιουργείται λοιπόν εκείνη η πολικότητα που, σύμφωνα με τον (τρόπο που ερμηνεύεται εδώ ο) Bachelard, εμφανίζεται στη σχέση ισογείου – σοφίτας, δηλαδή συνειδητού – ασυνείδητου. Η κτιστή σκάλα του πύργου, αν υπήρχε θα ήταν πιθανότατα μια χαρακτηριστική σπειροειδής σκάλα μεσαιωνικού πύργου⁷⁴. Οι άλλες δύο σκάλες μπορούν να χαρακτηριστούν έντονα γραμμικές, ιδιαίτερα αν ληφθεί υπ' όψιν το ύψος του πύργου⁷⁵. Ο τονισμός λοιπόν του κατακόρυφου άξονα, λόγω του σπειροειδούς ή γραμμικού σχήματος, τονίζει ακόμη περισσότερο την πολικότητα των δύο άκρων.

Αυτή η σχέση αντίθεσης τονίζεται και από το δίπολο μάγισσα – Ραπουνζέλ. Η μάγισσα έχει τη δυνατότητα να μπαίνει και να βγαίνει στο δωμάτιο της Ραπουνζέλ, όμως αποτελεί το αντίθετό της. Όλη η ομορφιά και η καλοσύνη (ακόμη και η αφέλεια) προσωποποιούνται στη Ραπουνζέλ, ενώ η ασχήμια, η κακία και η πανουργία στη μάγισσα⁷⁶. Στο κρίσιμο σημείο του

⁷² von Franz, «Η διαδικασία...», ό.π., σ. 203.

⁷³ Για παράδειγμα, ο Propp αναφέρει ότι η πιο χαρακτηριστική περίπτωση συνάντησης του μαγικού δωρητή είναι η καλύβα στο δάσος. Propp, ό.π., σ. 46. Αντίστοιχα, η von Franz συσχετίζει σαφώς το δάσος των παραμυθιών με το ασυνείδητο. von Franz, *Archetypal...*, ό.π., σ. 120.

⁷⁴ Templer, ό.π., σ. 54-57.

⁷⁵ 12 πήχεις, δηλαδή 7,50 με 8,00 μέτρα μέχρι το πάτωμα του ψηλότερου δωματίου.

⁷⁶ Και πάλι υπάρχει η ανατροπή αυτής της σχέσης, γιατί η μάγισσα είχε παρόλα αυτά θετικά μητρικά αισθήματα, αλλά και με το να κλείσει την Ραπουνζέλ στο δάσος (και μετά στην έρημο) βοήθησε άθελά της τη συνείδησή της με τον πρίγκιπα. Πρβλ. και υποσημείωση 30, σ. 33 της παρούσας εργασίας. Αυτό παραπέμπει στο ότι, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, όλες οι ασυνείδητες εικόνες περικλείουν τα αντίθετα. Jung, ό.π., σ. 128. Πρβλ. και Bachelard, *Η ποιητική...*, ό.π., σ. 79 και 214.

παραμυθιού, ο πρίγκιπας βρίσκει τη μάγισσα στη θέση της ηρωίδας. Μπορούμε να πούμε λοιπόν ότι τα δυο γυναικεία πρόσωπα αποτελούν τις δυο όψεις ενός ίδιου πράγματος. Ίσως εκείνη η κίνηση που έθεσε στα ύψη τη Ραπουνζέλ, εξιδανικεύοντάς την, έριξε στα βάθη τη μάγισσα, παρόλο που αυτό δεν φαίνεται πουθενά στο παραμύθι. Το λάθος του πρίγκιπα ήταν να αναζητήσει μόνο την ιδεώδη μορφή αυτής της σχέσης και να παραβλέψει τη μάγισσα. Στο τέλος το πρόβλημα της μάγισσας παραμένει περίπου άλυτο, αλλά τουλάχιστον η ηρωίδα έχει φτάσει σε «ελεεινή κατάσταση»⁷⁷ και έχει χάσει την ψεύτικη τελειότητά της. Με άλλα λόγια, έχει ενσωματώσει ένα μέρος από τη γήινη φύση της μάγισσας.

Σχηματικά μπορεί να θεωρηθεί λοιπόν ότι ο κάθε ήρωας προσωποποιεί έναν από τους τρεις τόπους του σχήματός μας. Η Ραπουνζέλ αποτελεί προσωποποίηση της σοφίας, των ιδανικών ονειροπολήσεων. Ο πρίγκιπας ίσως αντιπροσωπεύει τον καθημερινό κόσμο του ισογείου, του βασιλείου όπου ζουν οι άνθρωποι. Τότε, η μάγισσα θα έπαιρνε τον ρόλο του παραμελημένου, αγνοημένου ή απόντος υπογείου. Οι υποχθόνιες και αρνητικές της πλευρές ταιριάζουν στον υπόγειο κόσμο⁷⁸.

Ο πύργος που υψώνεται χωρίς να στηρίζεται σε αντίστοιχο υπόγειο παραπέμπει στις αμφιβολίες του Bachelard σχετικά με τους σύγχρονους ουρανοξύστες, που στηρίζονται στην ασφαλτο και δεν βυθίζονται στη γη. Χάνουν την κοσμική τους υπόσταση. «Το σπίτι δεν έχει ρίζα. Πράγμα ασύλληπτο για έναν ονειροπόλο σπιτιού: οι ουρανοξύστες δεν έχουν υπόγειο. [...] Τα οικοδομήματα στην πόλη δεν έχουν παρά εξωτερικό ύψος. Τα ασανσέρ ισοπεδώνουν τους ηρωισμούς στη σκάλα. Δεν έχει πια κανένα νόημα το να κατοικείς κοντά στον ουρανό»⁷⁹.

Αντίστοιχα, η επαφή με τη γη απουσιάζει και από τον πύργο της Ραπουνζέλ. Η έλλειψη της σκάλας αντιστοιχεί στην έλλειψη υπογείου. Τα συμπεράσματα που βγαίνουν από τις δυο αυτές ελλείψεις είναι κοινά, δίνοντάς μας τη δυνατότητα να υποθέτουμε ότι έχουν κάποια βάση και ότι συγκλίνουν στον κεντρικό νοηματικό πυρήνα του παραμυθιού – που είναι το ίδιο το πρόβλημα της σκάλας. Επίσης, η σχέση των δυο παραπάνω σχημάτων με τη σοφία και το υπόγειο καταδεικνύει γιατί στο πρώτο παραμύθι, που από το δυαδικό σχήμα έλειπε ένα πάνω, δεν υπήρχε πρόβλημα. Αντίθετα, σε αυτό λείπει το κάτω. Ένα τέτοιο δυαδικό σχήμα δεν αντιστοιχεί σε κανένα από τα δυο παραπάνω, καθιστώντας την έλλειψη σκάλας κεντρικό πρόβλημα του παραμυθιού.

Με βάση τα παραπάνω, προκύπτει και η ψυχολογική οπτική του συγκεκριμένου προβλήματος. Όταν κάποια ασυνείδητα ψυχικά τμήματα δεν βρίσκουν τρόπο ελεύθερης έκφρασης στη ζωή κάποιου (έλλειψη υπογείου), τότε το άτομο μπορεί να πιστεύει ότι αποκόπηκε από κάθε τι αρχαϊκό και ενστικτώδες. Με αυτόν τον τρόπο όμως, αποκόπηκε και από κάθε ζωτικότητα, γιατί ένα μεγάλο μέρος ψυχικής ενέργειας καταναλώνεται για να θωρακιστεί η συνείδηση και για να παραμείνουν αυτά τα περιεχόμενα απωθημένα στο ασυνείδητο (έλλειψη σκάλας). Επιπλέον, έχει χαθεί και κάθε αίσθηση νοήματος της ζωής, καθώς τα πράγματα έχουν αποκοπεί από τις ψυχικές

⁷⁷ Grimm, ό.π., σ. 76.

⁷⁸ Για το κάθε παραμύθι, θα μπορούσαν να ειπωθούν πολλά σχετικά με το συμβολισμό των ηρώων του. Όμως εδώ επικεντρωθήκαμε (όπως αναφέρθηκε) στις χωρικές διαστάσεις των συμβόλων των παραμυθιών και έτσι το νόημα που παίρνουν οι ήρωες προέρχεται από αυτές.

⁷⁹ Bachelard, ό.π., σ. 54-55.

τους συσχετίσεις (απομόνωση και πλήξη της ηρωίδας στη σοφίτα). Σε τελική ανάλυση, όταν το ασυνείδητο καταπιέζεται γίνεται ακόμη πιο ισχυρό (ισχυρή μάγισσα), με αποτέλεσμα να παρουσιάζει φαινόμενα έντονων αυθόρμητων εκδηλώσεων ή να επηρεάζει ακόμη περισσότερο τη συνείδηση, βρίσκοντας τρόπους να την επηρεάζει υπόγεια (π.χ. με την προβολή)⁸⁰.

Έτσι, αν το δωμάτιο της Ραπουνζέλ αντιστοιχεί στις ιδανικές όψεις της ασυνείδητης ονειροπόλησης, το πρόβλημα ανάγεται και πάλι σε αποκοπή ενός ψυχικού τμήματος. Η συνείδηση έχει ταυτιστεί με τα υψηλά ιδανικά και αγνοεί τα κατώτερα στοιχεία του ασυνείδητου. Αυτή η κατάσταση φέρνει τα αντίθετα αποτελέσματα από τα αναμενόμενα. Τα καταπιεσμένα – αγνοημένα κομμάτια (υπόγειο) ισχυροποιούνται (εξουσία και δύναμη μάγισσας) και επηρεάζουν την ψυχολογία από το ασυνείδητο. Η συνείδηση βρίσκεται μόνο πλασματικά στα ύψη που νομίζει και στην ουσία άγεται από τις ασυνείδητες τάσεις (ανελευθερία και ανημποριά της Ραπουνζέλ). Σε μια τέτοια κατάσταση έχει χαθεί η επαφή με τον πρακτικό, καθημερινό κόσμο (δυσκολία του πρίγκιπα να ανέβει και της Ραπουνζέλ να κατέβει) και η επικοινωνία με τα κατώτερα επίπεδα αποκτά ζωτική σημασία (τρίτη σκάλα).

Παρόλο που η ηρωίδα του παραμυθιού βρίσκεται ήδη ψηλά, οι δυο πρώτες σκάλες περιγράφονται κυρίως ως ανοδικές, από την σκοπιά των επισκεπτών. Επαληθεύεται έτσι ο Bachelard ακόμη και στις λεπτομέρειες: «Τα σκαλιά της σοφίτας, τα πιο απότομα, τα πιο σκοροφαγωμένα, πάντοτε τα ανεβαίνουμε»⁸¹. Όπως παρατηρήθηκε στο προηγούμενο παραμύθι, αλλά και όπως είναι πολύ συχνό στα παραμύθια, η επιστροφή ενός προσώπου από το μαγικό ή μαγεμένο τόπο δεν περιγράφεται, γιατί έχει ξεπεραστεί το πρόβλημα του χώρου⁸². Η μετάβαση έχει καταστεί ικανή με την άφιξη του ήρωα στον τόπο αυτό. Έτσι, στο συγκεκριμένο παραμύθι, το κομμάτι εκείνο της αφήγησης που προηγείται της συνεύρεσης των δυο νέων, δεν υπάρχει καμία περιγραφή της κατάβασης της μάγισσας ή του πρίγκιπα. Η πλεξούδα είναι η «σκάλα με την οποία ανεβαίνει κανείς». Η κατάβαση δεν αναφέρεται καθόλου και θεωρείται δεδομένη. Ωστόσο, η κάθοδος – έξοδος θεματοποιείται από τους δυο ερωτευμένους ήρωες και βρίσκει την ιδανική μορφή της στη μεταξένια σκάλα. Σε αυτήν την περίπτωση στο μοτίβο της επιστροφής έχει ενσωματωθεί η λειτουργία της επίλυσης του προβλήματος και της απόκτησης συζύγου⁸³. Έτσι, η επιστροφή εδώ δεν μπορεί να γίνει τόσο εύκολα ή ανώδυνα όπως σε άλλα παραμύθια. Η μεταξένια σκάλα δεν ολοκληρώνεται ποτέ και η μοναδική κάθοδος από τον πύργο είναι η πτώση του πρίγκιπα από το παράθυρο.

Μετά από αυτές τις γενικές παρατηρήσεις μπορεί να εστιαστεί η προσοχή στα επιμέρους χαρακτηριστικά της κάθε σκάλας. Η πλεξούδα χαρακτηρίζεται από το γεγονός ότι δεν είναι σκάλα. Αποτελεί φυσικό στοιχείο της ηρωίδας. Όπως αναφέρθηκε, οδηγεί προς τα πάνω, ενώ υπονοείται και η καθοδική κίνηση. Σύμφωνα με τις παραπάνω παρατηρήσεις, καλύπτει το κενό που υπάρχει λόγω της απουσίας μιας κτιστής σκάλας, άρα και λόγω της απουσίας υπογείου. Αυτή η θετική ιδιότητα της συγκεκριμένης σκάλας φαίνεται και από το γεγονός ότι βοηθά τελικά στην επικοινωνία του κάτω με το

⁸⁰ Jung, *Σύμβολα της...*, ό.π., σ. 56.

⁸¹ Bachelard, ό.π., σ. 52.

⁸² Prop, ό.π., σ. 62.

⁸³ Για την επιστροφή, την επίλυση και τον γάμο, βλ. Prop, ό.π., σ. 62, 68-69 και 71 αντίστοιχα. Για την εκπλήρωση πολλαπλών λειτουργιών με μια δράση του παραμυθιού, βλ. ό.π., σ. 75-77.

πάνω. Το υλικό της και η προέλευσή της μπορούν να προσεγγιστούν με βάση το δεύτερο θεωρητικό σχήμα που προέκυψε παραπάνω. Η πλεξούδα είναι το φυσικό υποκατάστατο της απύσας κτιστής σκάλας του πύργου. Αν αυτή η πρόταση μεταφραστεί σε ψυχολογική γλώσσα, διακρίνεται ξεκάθαρα η κατάσταση του σχήματος 3α, όπου η σκάλα πηγάζει από το ασυνείδητο, καθώς δεν υπάρχει δυνατότητα για μετάβαση μέσω μιας συνειδητά κτισμένης σκάλας. Η συνείδηση αγνοεί τα σκοτεινά στοιχεία του ασυνείδητου, ζώντας σε έναν κόσμο όπου αυτά δεν έχουν καμία θέση. Ο πύργος δεν διαθέτει σκάλα, ούτε πόρτα. Το αποτέλεσμα είναι εκείνη η ψυχρή, φαινομενική “τελειότητα” που αναφέρθηκε παραπάνω, αλλά διαφαίνεται έντονα και στο παραμύθι. Αντίθετα, η αρχιτεκτονική μορφή και η έντονη υλικότητα που θα είχε η κτιστή σκάλα αν υπήρχε, θα παρέπεμπαν στο σχήμα 3β, όπου η μετάβαση και η επαφή ανάμεσα σε συνειδητό και ασυνείδητο γίνεται με προσπάθεια εκ μέρους του συνειδητού, έχοντας έτσι μεγαλύτερη σχέση με την χειροπιαστή καθημερινότητα.

Όπως είναι αναμενόμενο από ψυχολογική σκοπιά, παρατηρεί κανείς στο παραμύθι ότι η έλλειψη σκάλας δεν εμποδίζει τελικά την επικοινωνία των δυο κόσμων. Απλώς τα γήινα στοιχεία (που εδώ ταυτίζονται με τα σκοτεινά ασυνείδητα περιεχόμενα και με τα πρακτικά του συνειδητού κόσμου) βρίσκουν ασυνείδητους τρόπους (φυσικές σκάλες) για να εκδηλωθούν. Η μάγισσα ίσως αντιστοιχεί στην περίπτωση όπου τα ξεσπάσματα από τις άσχημες πλευρές του ασυνείδητου γίνονται φανερά, ενώ ο πρίγκιπας στην περίπτωση όπου οι ασυνείδητες τάσεις καθορίζουν τις συνειδητές πράξεις με αφανή τρόπο (μέσω της προβολής ή των έμμονων ιδεών, για παράδειγμα). Και στις δυο περιπτώσεις ο ίδιος ο τρόπος επαφής με τα ασυνείδητα περιεχόμενα είναι ασυνείδητος. Το μέγεθος της πλεξούδας και το αλλόκοτο της χρήσης της τονίζουν αυτά ακριβώς τα στοιχεία. Η πλεξούδα είναι μια σκάλα που ενώνει πολύ μακρινούς τόπους με τρόπο φυσικό ή μαγικό, δηλαδή ασυνείδητο.

Ο τρόπος αυτός είναι που την καθιστά ανεπαρκή για την καθοδική κίνηση. Παρόλο που η κάθοδος από τη σοφία μπορεί να μην ανήκει στον ποιητικό κόσμο του Bachelard, στην ψυχολογία έχει σημαντικό ρόλο. Λόγω της συνηθισμένης κατάστασης του σύγχρονου ανθρώπου αναγκάζεται κανείς να τονίσει την ανάγκη για επαφή με το ασυνείδητο, για εικόνες που παρέχουν κάλυμμα στο ασυνείδητο κ.τ.λ. Στις περιπτώσεις όμως που συναντά ένας ψυχοθεραπευτής φαίνεται ξεκάθαρα η αρνητική χροιά της κυριαρχίας του ασυνείδητου⁸⁴. Το παράδοξο είναι ότι όσο αγνοείται το ασυνείδητο, τόσο ενισχύεται και παίρνει πιο άγριες μορφές⁸⁵. Αυτό όμως δεν σημαίνει ότι το ιδανικό είναι να ζει κανείς όπως υπαγορεύουν στιγμιαία τα ένστικτά του ή οι ψυχικές ενορμήσεις του⁸⁶. Μετά από τη γνωριμία με κάποια ασυνείδητα περιεχόμενα, είναι έργο της θεραπείας να γίνει η ενσωμάτωσή τους στη συνειδητή προσωπικότητα και στην καθημερινή ζωή, με τρόπο που είναι αποδεκτός τελικά και από τις δυο πλευρές (συνειδητό – ασυνείδητο). Αν το

⁸⁴ «Εκείνο που πρέπει να αναχαιτιστεί, με μίαν ορισμένη σχετικοποίηση των αξιών, είναι απλώς η μονόπλευρη υπερ-εκτίμηση του συνειδητού. Αυτή όμως η σχετικοποίηση δεν πρέπει να γενικευτεί τόσο ώστε το εγώ να συναρπαστεί ολοκληρωτικά από τις αρχετυπικές αλήθειες και να κατακλυστεί από αυτές». Carl G. Jung, *Ροζάριουμ φιλοσοφούρουμ* (μτφ. Σ. Αντζακα), Θεσσαλονίκη: Σπαγειρία, 1990, σ. 147-148.

⁸⁵ «Ακόμη και τάσεις που μπορούν, υπό ορισμένες περιστάσεις, να έχουν ευεργετική επίδραση, μεταμορφώνονται σε δαίμονες μόλις απωθηθούν». Jung, «Δοκίμιο για τη...», ό.π., σ. 93.

⁸⁶ von Franz, *The Interpretation...*, ό.π., σ. 114-115.

ασυνείδητο έχει κυριαρχήσει, τότε δεν υπάρχει συνειδητό για να ενσωματώσει τα περιεχόμενα αυτά.

Παρόμοια κατάσταση συναντά κανείς και από την πλευρά της Ραπουνζέλ. Λόγω της απώθησης των αρνητικών στοιχείων, το εγώ έχει ταυτιστεί με τις υψηλές και ιδανικές όψεις του ασυνείδητου, χωρίς να είναι πια ικανό για συμμετοχή στον χειροπιαστό κόσμο και την καθημερινή ζωή. Η δουλειά που χρειάζεται σε αυτή τη φάση είναι η δημιουργία μιας σκάλας καθόδου. Η μεταξένια ανεμόσκαλα “κτίζεται” με τις προσπάθειες του συνειδητού. Καθώς το ασυνείδητο κυριαρχεί, δεν υπάρχει καμιά αυτόνομη κίνηση από την πλευρά του που να οδηγεί στη διέξοδο από την κατάσταση. Είναι έργο του εγώ να υφάνει τη μεταξένια σκάλα, που πρέπει να γίνει με προσπάθεια, μεθοδικότητα και υπομονή (λίγο μετάξι κάθε μέρα), σε αντίθεση με τις ασυνείδητες σκάλες που ξεφυτρώνουν μαγικά. Ήταν αναμενόμενο λοιπόν ότι η έλλειψη μιας σκάλας προερχόμενης από το συνειδητό (κτιστής) και η ύπαρξη μιας ασυνείδητης επικοινωνίας (πλεξούδας), θα οδηγούσε την ανάγκη για μια νέα προσπάθεια συνειδητής επαφής (μεταξένια σκάλα).

Ο πρίγκιπας μπορεί λοιπόν να ανεβαίνει και να κατεβαίνει στην κατάσταση που αντιπροσωπεύει η Ραπουνζέλ, όμως η κατάσταση αυτή δεν μπορεί να συσχετιστεί με τον κοινό, συνειδητό κόσμο, παρά μόνο μέσω της μεταξένιας ανεμόσκαλας. Η σταδιακή δημιουργία αυτής της σκάλας αντιστοιχεί στη σταδιακή εγκαθίδρυση τρόπων έκφρασης του ασυνείδητου στη συνειδητή ζωή. Παρόλο λοιπόν που δεν έχει επιτευχθεί ακόμη η ένωση των δυο νέων στον κόσμο, η Ραπουνζέλ σταδιακά αλλάζει και από αυτό το στοιχείο προδίδεται στη μάγισσα⁸⁷. Σε μια παλιότερη εκδοχή του παραμυθιού, η μάγισσα ανακαλύπτει τη σχέση των δυο νέων όταν βλέπει ότι η ζώνη της Ραπουνζέλ της είναι πια μικρή και έτσι καταλαβαίνει ότι είναι έγκυος⁸⁸. Η ηρωίδα έχασε λοιπόν την ιδανική αγνότητά της. Αυτό από μόνο του την φέρνει εγγύτερα στη χειροπιαστή πραγματικότητα, όπου τελικά μπορεί να παντρευτεί τον πρίγκιπα. Το ότι η μετάβαση αυτή δεν γίνεται με τον ομαλό τρόπο της μεταξένιας σκάλας, αλλά με τον εξορισμό από τη μάγισσα σχετίζεται με ειδικότερες απόψεις αυτών των διαδικασιών⁸⁹.

Τέλος, όπως αναφέρθηκε, η θέση της σκάλας στην αφήγηση του συγκεκριμένου παραμυθιού είναι κεντρική, καθώς αποτελεί το βασικό στοιχείο που καθιστά ικανή την πλοκή. Με τους όρους του Prop, η έλλειψη σκάλας είναι εδώ μια μορφή δολιοφθοράς εκ μέρους του ανταγωνιστή. Για τον Prop, με τη δολιοφθορά κλείνει το προπαρασκευαστικό μέρος του παραμυθιού και

⁸⁷ Για τη σταδιακή αλλαγή του ατόμου προτού μπορέσει να ενσωματώσει τις τάσεις που προωθούν τα μηνύματα του ασυνείδητου στην καθημερινή ζωή, βλ. ό.π. σ. 36-37. Παραπάνω αναφέρθηκε ότι ο πρίγκιπας σχετίζεται με το συνειδητό και η Ραπουνζέλ με το εξιδανικευμένο ασυνείδητο (με το οποίο ταυτίζεται νευρωτικά το συνειδητό). Όμως, η σταδιακή αλλαγή του συνειδητού αντιστοιχεί πάντοτε σε σταδιακή αλλαγή και του ασυνείδητου.

⁸⁸ Cashdan, ό.π., σ. 158.

⁸⁹ Δεν θα ήταν άσκοπο να αναφερθεί εδώ ένα κείμενο που έχει για θέμα μια άλλη έλλειψη καθοδικής σκάλας που θα κατέβαζε από τα ονειροπόλα ύψη. Στο δοκίμιο *Χωρίς σκάλα*, ο Ζήσης Κοπιώνης αντιλείπει στοιχεία από ένα ομηρικό επεισόδιο της *Οδύσσειας* και από το ποίημα *Κίχλη* του Σεφέρη, με σκοπό να σχεδιάσει ένα σπίτι για τον ονειροπόλο Ελπίνορα. Το σπίτι αυτό είναι επίσης υπερυψωμένο, προσφέρεται για την ονειροπόληση με θέα τον ουρανό και δεν έχει σκάλα για τη σύνδεση με την κοινή ζωή, οδηγώντας έτσι σε τραγική κατάληξη του ήρωα. Συναντά λοιπόν κανείς κι εδώ, σε τελείως διαφορετικά συμφραζόμενα, τα ίδια θέματα να εμφανίζονται ομαδοποιημένα με τον ίδιο τρόπο και να φέρουν τα ίδια νοήματα. Ζήσης Κοπιώνης, *Η τρέλα του τόπου: αρχιτεκτονική στο ελληνικό τοπίο*, Αθήνα: Εκκρεμές, 2004, σ. 237-253.

αρχίζει η κυρίως πλοκή του⁹⁰. Έτσι, και από μορφολογική άποψη, η έλλειψη σκάλας αποτελεί το πρόβλημα που καλείται να επιλυθεί μέσα στο παραμύθι.

⁹⁰ Prop, ό.π., σ. 37.

Ο κόπανος από τον ουρανό

Στον *Κόπανο από τον ουρανό* συνοψίζονται τα δυο παραπάνω σχήματα, αλλά και τα επιμέρους θέματα που προκύπτουν από τα δυο προηγούμενα παραμύθια. Καθώς οι τρεις σκάλες εμφανίζονται διαδοχικά σε αυτό, διαδοχικά θα γίνει και η ανάλυσή τους. Η πρώτη σκάλα είναι το δέντρο που οδηγεί στον ουρανό με τους αγγέλους. Η κοσμική διάσταση της σκάλας κατά Bachelard⁹¹ εμφανίζεται σε αυτήν την περίπτωση κυριολεκτικά, ενώνει τη γη με τον ουρανό. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω⁹², ο άγγελος ερμηνεύεται ψυχολογικά ως μια θρησκευτική αναπαράσταση ενός αγγελιοφόρου από το ασυνείδητο. Ενός περιεχομένου δηλαδή που φέρει κάποιο άγνωστο νόημα. Σε ψυχολογική γλώσσα, θα έλεγε λοιπόν κανείς ότι το δέντρο ενώνει τον κόσμο της συνείδησης με τον κόσμο των υψηλών στοιχείων του ασυνείδητου⁹³.

Το γεγονός ότι η σκάλα έχει εδώ τη μορφή του δέντρου και όχι κάποια άλλη έχει επίσης ένα ιδιαίτερο νόημα. Η μορφή αυτή δεν αναιρεί την υπόστασή της ως σκάλας που οδηγεί στη σοφία. Ο ίδιος ο Bachelard αναφέρει ότι «θα πρέπει να είχε στο νου του μια σοφία ο ποιητής που έγραψε ‘Τη σκάλα των δέντρων ανεβαίνουμε’»⁹⁴. Η ιδιαίτερη μορφή του δέντρου σχετίζεται με την ξαφνική, μαγική ανάδυσή του. Σύμφωνα με τον Prop, αυτή αποτελεί χαρακτηριστικό τρόπο εμφάνισης του μαγικού μέσου στα παραμύθια. «Ξαφνικά εμφανίζεται μια σκάλα που ανεβάζει στο βουνό. Μια ιδιαίτερη μορφή ανεξάρτητης εμφάνισης είναι το ξεφύτρωμα από τη γη»⁹⁵. Η εμφάνιση αυτή είναι που δημιουργεί το δεύτερο μισό του παραμυθιού. Όλα λοιπόν τα στοιχεία αυτής της σκάλας (υλικό, τρόπος εμφάνισης, μέγεθος, προέλευση, θέση στη δομή της αφήγησης) υποδεικνύουν προς μια αυτόνομη κίνηση από το ασυνείδητο. Κάποιες συγκυρίες που έφεραν μια μικρή ανατροπή στον συνειδητό κόσμο (σπόρος που χάθηκε) οδήγησαν σε μια ανεξάρτητη κίνηση από την πλευρά του ασυνείδητου, η οποία τελικά εκδηλώνεται σαν έντονη ονειρική ή οραματική κατάσταση (ο χωρικός είδε τους αγγέλους). Η πρωτοβουλία εμφάνισης του τρόπου επαφής ανήκει εδώ καθαρά στο ασυνείδητο.

Επίσης, για μια ακόμη φορά επιβεβαιώνεται ο Bachelard για το ότι η σκάλα προς τη σοφία πάντα είναι ανοδική. Ο ήρωας το δέντρο μόνο το ανεβαίνει. Η κάθοδος γίνεται με άλλον τρόπο. Παρά τον θρησκευτικό χαρακτήρα της όλης αφήγησης (ή ίσως εξ’ αιτίας αυτού), θα περίμενε κανείς ότι κάπου υπάρχει, από ψυχολογική άποψη, το πρόβλημα της Ραπουνζέλ – δηλαδή το πρόβλημα της έλλειψης υπογείου. Το δέντρο μάλλον έχει βαθιές ρίζες, αλλά πολύ σύντομα ο κίνδυνος εμφανίζεται. Κάποιος κόβει τον κορμό του δέντρου, δηλαδή το αποκόπτει από την επαφή του με τη γη. Η παραμονή στον ουρανό οδήγησε και πάλι σε μια εκτεταμένη ονειροπόληση των ιδανικών απόψεων του ασυνείδητου και χάθηκε η επαφή με την καθημερινή πραγματικότητα. Στην προκειμένη περίπτωση, αυτό γίνεται στιγμιαία. Ο χωρικός έχει πολύ καλύτερη σχέση με τη γη και την χειροπιαστή πραγματικότητα από ότι ο ρομαντικός πρίγκιπας του προηγούμενου

⁹¹ Βλ. υποσημείωση 24, σ. 31 της παρούσας εργασίας.

⁹² Βλ. σ. 22 της παρούσας εργασίας.

⁹³ Για την ακρίβεια, ενώνει τον κόσμο της συνείδησης με τον κόσμο εκείνων των στοιχείων του ασυνείδητου που κρίνονται ως υψηλά από τη συνείδηση.

⁹⁴ Bachelard, ό.π., σ. 79.

⁹⁵ Prop, ό.π., σ. 51.

παραμυθιού. Αυτό φαίνεται και από την ενασχόληση των αγγέλων στον ουρανό με γήινες, γεωργικές ασχολίες.

Όπως και με τη μάγισσα, η υπερβολή στην ανοδική κίνηση προκαλεί το αντίθετό της, την καταβύθιση στο υπόγειο. Έτσι, η πτώση του ήρωα δεν τον οδηγεί πίσω στη γη, αλλά σε μια βαθιά τρύπα. Παραλείποντας το επίπεδο του ισογείου, η κάθοδος από τη σοφία, ενώνεται εδώ με την κάθοδο στο υπόγειο, άρα δεν αναιρείται η ρήση του Bachelard σχετικά με την ανοδικότητα των σκαλών της σοφίας. Η δεύτερη σκάλα, που κάνει εφικτή αυτή την κάθοδο έχει πολλά κοινά χαρακτηριστικά με τη μεταξένια ανεμόσκαλα της Ραπουνζέλ. Η σωτήρια σκάλα που γλιτώνει από την πτώση φτιάχνεται από τον ίδιο τον ήρωα. Για την ακρίβεια, δημιουργείται και στις δυο περιπτώσεις από μια ένωση στοιχείων του πάνω με το κάτω. Το άχυρο με το οποίο φτιάχτηκε το σκονί προήλθε από το υπόλειμμα από τις γήινες δραστηριότητες του ουρανού. Όλα αυτά, όμως ήταν χρήσιμα λόγω της εφευρετικότητας του χωρικού. Δεν μένει απαθής μπροστά στις ιδανικές όψεις του ασυνείδητου, αλλά προχωρά πέρα από αυτές για να ανακαλύψει και τις αρνητικές του όψεις. Ωστόσο, μια τέτοια απόφαση δεν την παίρνει κανείς οικειοθελώς. Συναντάται και εδώ εκείνη η ξαφνική επαφή με τα περιεχόμενα του ασυνείδητου, που φέρνουν αντιμέτωπο το άτομο με τις άγνωστες πτυχές του. Το ρόλο αυτής της συγκυρίας στο παραμύθι παίζει ο άνθρωπος που κόβει το δέντρο. Κόβει δηλαδή την ασυνείδητη ταύτιση του εγώ με τις ιδανικές όψεις του ασυνείδητου και το φέρνει αντιμέτωπο με τις αρνητικές.

Η πολύ βαθιά τρύπα στη γη δεν αναφέρεται με σαφήνεια σαν κάτω κόσμος ή σαν κόλαση, σε αντίθεση με τον ουρανό ή παράδεισο, πάνω. Όμως, αναφέρεται ότι αν ο ήρωας δεν είχε την αξίνα θα είχε μάλλον πεθάνει και η τρύπα αυτή θα ήταν ο τάφος του. Η σχέση λοιπόν της τρύπας με τον θάνατο είναι αρκετά πιθανή. Σε αυτήν ξυπνούν οι χθόνιοι⁹⁶ φόβοι που γιγαντώνονται στο υπόγειο, για τους οποίους μιλούσε ο Bachelard⁹⁷. Παρατηρούνται λοιπόν εδώ μόνο οι αρνητικές διαστάσεις του ασυνείδητου, καθώς με την πόλωση που δημιουργεί το τριαδικό σχήμα, οι θετικές αποδόθηκαν στον ουρανό. Τέλος, σύμφωνα με τους συλλογισμούς της von Franz για την τεχνητή σκάλα και το κτιστό υπόγειο, που αναφέρθηκαν παραπάνω, εδώ συναντάται η αντίθετη περίπτωση της καταβύθισης σε περιεχόμενα του ασυνείδητου που δεν έχουν υπάρξει ποτέ σαν τμήμα της συνειδητής αντίληψης. Το βασίλειο του θανάτου παραπέμπει χαρακτηριστικά σε αυτό το άγνωστο τμήμα⁹⁸.

Ακόμα και σε αυτήν την περίπτωση ο ήρωας καταφέρνει εκείνο που δεν κατάφεραν ο πρίγκιπας και η Ραπουνζέλ. Έχοντας αποκομίσει την εμπειρία και από τις δυο όψεις του ασυνείδητου, μεταφέρει κάποια στοιχεία από αυτές στον καθημερινό, συνειδητό κόσμο. Πολύ απλουστευτικά, θα μπορούσε κανείς να πει ότι το κατόρθωμα του ήταν ίσως το ότι μπόρεσε να έρθει σε επαφή με το ασυνείδητο, αποκομίζοντας οφέλη και αποφεύγοντας τους κινδύνους από αυτό. Η τρίτη σκάλα, που ανεβάζει από το υπόγειο, μπορεί να βρίσκεται σε αντίθεση με την παρατήρηση του Bachelard αλλά έχει μεγάλη ψυχολογική αξία, όπως αναφέρθηκε παραπάνω. Η σκάλα αυτή είναι λοιπόν μια σκάλα επιστροφής. Εμφανίζεται να λειτουργεί με τρόπο που βοηθά

⁹⁶ «Όταν ονειρευόμαστε το υπόγειο ξέρουμε ότι οι τοίχοι του είναι τοίχοι θαμμένοι, ότι είναι τοίχοι με μια μόνο πλευρά που έχουν όλη τη γη πίσω τους». Bachelard, ό.π., σ. 47.

⁹⁷ Για παράδειγμα, στο υπόγειο «το δράμα γίνεται μεγαλύτερο και ο φόβος γίνεται υπερβολικός». Ό.π., σ. 47.

⁹⁸ Για παράδειγμα, πρβλ. Jung, *Σύμβολα της...*, ό.π., σ. 214.

τον ήρωα να «αναδύεται από τα άδυτα της γης για να μπει στις περιπέτειες του ύψους»⁹⁹. Εδώ, η μορφή της είναι αρχιτεκτονική και κτίζεται κυριολεκτικά από τον ήρωα. Αυτό επιτυγχάνεται μέσω του σκαλίσματος στο έδαφος, με εργαλείο την αξίνα από τον ουρανό. Για την σωτηρία χρειάστηκε και πάλι συνδυασμός στοιχείων από τα διάφορα επίπεδα. Το αποτέλεσμα είναι λοιπόν η επιστροφή του ήρωα στον καθημερινό κόσμο, στο σπίτι του – και μάλιστα έχοντας τον κόπανο για πειστήριο, ώστε να μπορεί να περηφανεύεται στους συγχωριανούς του. Με άλλα λόγια, η επαφή με το ασυνείδητο οδήγησε σε κάποια τροποποίηση της καθημερινής, συνειδητής ζωής.

Πρέπει να αναφερθεί, επίσης, ότι οι σκάλες εμφανίζονται και εδώ ως μαγικά μέσα που βοηθούν τον ήρωα να αντεπεξέλθει στις δύσκολες καταστάσεις, ακόμα και αν αυτές παρασκευάζονται από τον ίδιο¹⁰⁰. Το δεύτερο μισό του σύντομου αυτού παραμυθιού έχει να κάνει με τις ανόδους και καθόδους του ήρωα. Το μορφολογικό στοιχείο του τριπλασιασμού, που αναφέρει ο Prop¹⁰¹, εμφανίζεται εδώ δημιουργώντας τρεις καταστάσεις. Το γεγονός ότι ο τριπλασιασμός μιας μετάβασης (ανάβασης ή κατάβασης) οδήγησε στο τριπλό σχήμα του Bachelard και όχι σε μια απλή επανάληψη, μοιάζει να στηρίζει περισσότερο το βάσιμο του σχήματος αυτού.

Το σχήμα, λοιπόν, αποτυπώνεται με αρκετά μεγάλη σαφήνεια στο συγκεκριμένο παραμύθι. Υπάρχει η διάκριση των τριών επιπέδων, που σε άλλα παραμύθια απουσιάζει. Παρόλα αυτά, η βασική δομή δεν τονίζεται ποτέ, ούτε παρουσιάζεται με μεγάλη αυστηρότητα. Γενικότερα, στα παραμύθια που εξετάστηκαν εδώ¹⁰², η σκάλα αντιστοιχεί περισσότερο στον τρόπο που περιγράφεται από τον Bachelard η στιγμιαία καταβύθιση ή ανάδυση στα διάφορα ψυχικά τμήματα. Ειδικά στο τελευταίο παραμύθι επιβεβαιώνεται η φράση «το θέμα των σκαλοπατιών και της ανεμόσκαλας δηλώνει τη διαδικασία του ψυχικού μετασχηματισμού, με όλα της τα σκαμπανεβάσματα»¹⁰³, όπου η πορεία δεν είναι απλώς ανοδική ή απλώς καθοδική, αλλά έχει εναλλαγές, ασυνέχειες και μεταπτώσεις. Κάθε μεμονωμένη κίνηση μπορεί να ταυτίζεται με μια από τις σκάλες του Bachelard, αλλά η όλη διαδικασία δεν δείχνει να υπακούει σε μια προκαθορισμένη δομή, όπου κάποιος ανεβαίνει ή κατεβαίνει σταδιακά τα σκαλοπάτια μιας σκάλας προς μια ψηλότερη ή χαμηλότερη κατάσταση.

Αυτή η διευκρίνιση κρίνεται απαραίτητη γιατί σε πολλές μυθολογικές, θρησκευτικές, φιλολογικές και φιλοσοφικές αναφορές η σκάλα αναφέρεται ως ένα μέσο που οδηγεί σταδιακά σε έναν σκοπό. Το κάθε σκαλοπάτι είναι μια κατάκτηση. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το ποίημα του Καβάφη *Το πρώτο σκαλί*, όπου ο καλλιτέχνης ανεβαίνει σκαλοπάτια καλλιτεχνικής δημιουργίας ανάλογα με το χάρισμά του και την προσπάθειά του, αλλά και η *Κλίμακα* του Αγίου Ιωάννη της Κλίμακος, όπου ο άνθρωπος πλησιάζει τον Θεό ανεβαίνοντας μια σκάλα και νικώντας ένα ελάττωμα σε κάθε σκαλοπάτι. Επίσης, παραπάνω αναφέρθηκε πως όταν ο Jung καλείται να αναλύσει το σύμβολο της σκάλας σε ένα όνειρο που αναφέρει, μιλά για την πλανητική κλίμακα των αρχαίων μυστηρίων και τη σταδιακή άνοδο μέσα από τις εφτά

⁹⁹ Bachelard, ό.π., σ. 52.

¹⁰⁰ Prop, ό.π., σ. 50-52.

¹⁰¹ Ό.π., σ. 81-83.

¹⁰² Για την ακρίβεια: «σε όλα τα παραμύθια που γνωρίζω».

¹⁰³ Jung, «Ψυχολογία και...», ό.π., σ. 136.

πλανητικές σφαίρες¹⁰⁴. Στα παραμύθια, δείχνει να απουσιάζει μια δομή τέτοιας κλίμακας. Η σκάλα εμφανίζεται να έχει το ρόλο της μετάβασης και όχι μιας ολόκληρης πορείας. Η κατάκτηση του κάθε σκαλοπατιού απουσιάζει από το υλικό των παραμυθιών. Εκείνο που τονίζεται περισσότερο είναι τα «σκαμπανεβάσματα». Αυτό παραπέμπει περισσότερο στην ψυχολογική πραγματικότητα, όπου η σχέση ανάμεσα σε συνειδητό και ασυνείδητο είναι δυναμική και όχι στατική. Εγκαθιδρύεται, επαναπροσδιορίζεται, αναιρείται και μεταλλάσσεται την κάθε στιγμή. Δεν υπάρχει συγκεκριμένη πορεία που ακολουθεί κανείς για να φτάσει σε ένα συγκεκριμένο επιθυμητό αποτέλεσμα. Ακόμα και με τον όρο *‘πορεία της εξατομίκευσης’* που χρησιμοποιείται από την αναλυτική ψυχολογία για να περιγράψει τον δρόμο προς την ψυχική υγεία του ατόμου, δεν υπονοείται μια προκαθορισμένη διαδικασία. Η μοναδικότητα του κάθε ατόμου εκφράζεται στη μοναδικότητα του τρόπου με τον οποίο ο καθένας σχετίζεται με το ασυνείδητο του. Για το λόγο αυτό δεν μπορεί να είναι κανείς απόλυτος στις γενικεύσεις των παρατηρήσεων του.

¹⁰⁴ Jung, ό.π., σ. 136.

Ε. Επίλογος

Συνοψίζοντας, μπορεί σε αυτό το σημείο να αναφερθεί ότι τα θεωρητικά σχήματα που προέκυψαν από τις παρατηρήσεις των Bachelard και Jung για τη σκάλα δείχνουν να έχουν κάποιο νόημα όταν εφαρμόζονται στα συγκεκριμένα παραμύθια. Τα συμπεράσματα που εξάχθηκαν είχαν συνοχή και συνέπεια, τόσο σε σχέση με τη θεωρία του φιλοσόφου, όσο και με αυτή του ψυχολόγου. Γενικεύοντας, θα μπορούσε κανείς να υποθέσει ότι αν τα παραμύθια αντιμετωπιστούν ως συμβολικές εκφράσεις ψυχικών διεργασιών, τότε η αντιπαραβολή των εικόνων τους με τα παραπάνω θεωρητικά σχήματα ίσως έχει κάποια αξία. Με αυτόν τον τρόπο δίνεται η δυνατότητα να αντληθούν πληροφορίες για τη σχέση συνειδητού – ασυνείδητου, μέσω της διερεύνησης των μορφών που παίρνει κάθε φορά η σκάλα στα παραμύθια. Τα διαφορετικά αρχιτεκτονικά χαρακτηριστικά της παραπέμπουν σε νοηματικές διαφοροποιήσεις. Η όλη διαδικασία βοηθά λοιπόν στην μεταφορά από το “γνωστό” πεδίο των χαρακτηριστικών που παρουσιάζεται να έχει η κάθε σκάλα, στο “άγνωστο” πεδίο των ψυχικών διεργασιών.

Πιο συγκεκριμένα, αυτό έγινε εφικτό καθώς η σκάλα αντιμετωπίστηκε ως χωρική εκδήλωση της σχέσης ανάμεσα στο συνειδητό και στο ασυνείδητο. Η ιδιότητά της ως μεταβατικού τόπου ανάμεσα σε συσχετιζόμενες αλλά αντιπαρατιθέμενες περιοχές την καθιστά πρόσφορη για τέτοιου είδους νοηματοδότηση. Η σοφίτα, το ισόγειο και το υπόγειο αποκτούν, σε αυτό το πλαίσιο, επίσης ψυχολογικό νόημα. Νοούνται ως πεδία που αντιπροσωπεύουν συνειδητούς και ασυνείδητους τόπους. Με αυτόν τον τρόπο μπορεί να μελετηθεί η σχέση των ψυχικών περιεχομένων, μέσα από μια μελέτη των χωρικών διαστάσεων των προϊόντων του ασυνείδητου και των παραμυθιών.

Ωστόσο, δεν πρέπει να ξεχνά κανείς ότι όλη η παραπάνω συλλογιστική στηρίχθηκε σε κάποιες βασικές παραδοχές, οι οποίες αποτελούν ταυτόχρονα και τα όρια του όλου εγχειρήματος. Ενώ δεν υπήρχε η δυνατότητα να ερευνηθούν περαιτέρω ή να αποδειχθούν αυτές οι παραδοχές στα πλαίσια της συγκεκριμένης εργασίας, θεωρήθηκε σκόπιμη η αναφορά σε αυτές, λόγω των δυνατοτήτων που παρείχαν στην εξέλιξη και διατύπωση του επιχειρήματος. Η βασική θέση ότι τα παραμύθια έχουν κάποιο ψυχολογικό νόημα που ενδιαφέρει τον σημερινό αναγνώστη ή ακροατή – και μάλιστα κάποιο ψυχολογικό νόημα που σχετίζεται με το ασυνείδητο – δεν είναι αποδεκτή από όλους τους μελετητές παραμυθιών¹. Στην παρούσα εργασία δεν έγινε η προσπάθεια να αποδειχτεί κάτι τέτοιο, αλλά να διαφανεί πόσο γόνιμη αποδεικνύεται μια τέτοια προσέγγιση.

Από την άλλη, ακόμα και αν υπάρχει ψυχολογικό νόημα στις εικόνες των παραμυθιών, η άποψη ότι αυτό σχετίζεται με κάποιες αρχετυπικές νοηματικές κατευθύνσεις, ιδιαίτερες για κάθε εικόνα, έχει αμφισβητηθεί σε μεγάλο βαθμό. Τόσο η φαινομενολογία του Bachelard, όσο και τα αρχέτυπα της ψυχολογίας του Jung, στηρίζονται στη θεώρηση ότι η εικόνα / το σύμβολο της σκάλας θα έχει το ίδιο περίπου νόημα σε κάθε περίπτωση που εμφανίζεται. Η αντίθετη άποψη δίνει σημασία στις ιδιαίτερες συνθήκες

¹ Zipes, ό.π., σ. 190-191.

(πολιτισμικές, ιστορικές, κοινωνικές, προσωπικές) που δημιούργησαν την κάθε περίπτωση εμφάνισης της εικόνας ή του συμβόλου².

Το συγκεκριμένο πρόβλημα ξεπεράστηκε εδώ με την επιλογή των παραδειγμάτων μέσα από ένα σαφώς καθορισμένο πεδίο, το οποίο είναι “ζωντανό” και σήμερα. Τα παραμύθια των Grimm αποτελούν ένα σαφώς ορισμένο πεδίο μελέτης, αλλά ταυτόχρονα συνεχίζουν να αφορούν τον σύγχρονο άνθρωπο. Το σημερινό ενδιαφέρον για αυτά σχετίζεται ίσως με την ιδιότητα των ιστοριών αυτών να παραπέμπουν σε νοήματα που αφορούν ορισμένες βασικές εκφράσεις της ανθρώπινης ψυχής³. Σε κάθε περίπτωση, αποτελούν κάποιες από εκείνες τις περιπτώσεις ιστοριών που παραμένουν καθοριστικές για τον τρόπο με τον οποίο ο (δυτικός) άνθρωπος αντιλαμβάνεται τη σχέση του με τον κόσμο, με τον εαυτό του και με τους άλλους ανθρώπους. Τέτοιες ιστορίες, όπως του Οιδίποδα ή του Άμλετ, αποτελούν σταθερά σημεία αναφοράς. Ίσως ο λόγος που σχετίζονται άμεσα με τον σύγχρονο άνθρωπο να είναι γιατί έχουν να κάνουν με ορισμένα χαρακτηριστικά γνωρίσματά του (αρχετυπικά), που είναι ανεξάρτητα από τις ιστορικές συγκυρίες. Από μεθοδολογική άποψη, με την εστίαση σε τρία μόνο παραδείγματα από μία μόνο συλλογή παραμυθιών, αποφεύχθηκαν οι συγκρίσεις ανάμεσα σε υλικό προερχόμενο από διαφορετικούς πολιτισμούς και από διαφορετικά πεδία, όπως αυτές που συναντά κανείς στον Bachelard και στον Jung. Τέλος, η σχέση των αρχετυπικών χαρακτηριστικών με τις ιδιαίτερες συνθήκες στις οποίες εμφανίζονται αναφέρθηκε μόνο συνοπτικά, καθώς αποτελεί τεράστιο θέμα προς εξέταση.

Το αποτέλεσμα, παρόλα αυτά, είναι το ίδιο. Στα συγκεκριμένα παραμύθια το θεωρητικό σχήμα που προέκυψε δείχνει να ισχύει. Τα συμπεράσματα μπορούν να γενικευτούν αναφερόμενα στα παραμύθια όπου παίζει σημαντικό ρόλο η χωρικότητα ή στα παραμύθια εν γένει. Δεν είναι αντικείμενο της συγκεκριμένης εργασίας να κάνει αυτή τη γενίκευση. Με τον φόβο ότι η επανάληψη γίνεται κουραστική, ας αναφερθεί ξανά ότι οι προσδοκίες σταματούν στην ανάδειξη της γόνιμης σκέψης που προκύπτει μέσα από μια τέτοια προσέγγιση.

² Χωρίς αυτό να σημαίνει ότι ο Bachelard ή ο Jung αγνοούν τελείως τους παράγοντες αυτούς, αναφέρουμε χαρακτηριστικά τον Michel Foucault, ο οποίος τόνισε την ιστορικότητα των εικόνων. Σύμφωνα με τον Foucault, ο τόπος δεν έχει σταθερά τυπικά χαρακτηριστικά, ανεξάρτητα από το υποκείμενο και την ιστορική συγκυρία, αλλά εξαρτάται από κοινωνικές, πολιτικές, ιστορικές και άλλες πολλές εξωτερικές συνθήκες. Casey, ό.π., σ. 297. Έτσι, έχει ειπωθεί ότι το μοντέλο του Bachelard έχει ισχύ μόνο μέσα σε ένα αστικό, ευρωπαϊκό περιβάλλον. Karsten Harries, *The Ethical Function of Architecture*, Cambridge, Mass.:MIT Press, 1998, σ. 204. Επίσης είναι και χρονικά προσδιορισμένο, καθώς η αξία του πρώτου σπιτιού όπου έζησε κανείς χάνεται αν σκεφτεί κανείς την κινητικότητα των σύγχρονων μικροαστικών και μεσοαστικών οικογενειών, που μερικές φορές απέχουν από την τυπική δομή της οικογένειας. Η αντίστοιχη κριτική στον Jung έχει να κάνει με την νομιμότητα της σύγκρισης συμβόλων από διαφορετικούς πολιτισμούς ή συμβόλων από μακρινούς πολιτισμούς με όνειρα ατόμων που δεν έχουν γνώση των πολιτισμών αυτών. Segal, ό.π., σ. 31.

³ Αυτό δεν σημαίνει ότι η ψυχολογική ερμηνεία εξηγεί τα παραμύθια, εξαντλεί το νόημά τους, ή είναι η αιτία τους.

Βιβλιογραφία

Ashliman, D.L. (επιμ.). *Jack and the Beanstalk – Three versions of an English fairy tale*. 2002, <<http://www.pitt.edu/~dash/type0328jack.html>>, τελευταία επίσκεψη: 28/7/2008.

Bachelard, Gaston. *Το νερό και τα όνειρα: Δοκίμιο πάνω στη φαντασία της ύλης* (μτφ.. Ε.Τσούτη). Αθήνα: Χατζηνικολή, 1985.

Bachelard, Gaston. *Η ποιητική του χώρου* (μτφ. Ε.Βέλτσου-Ι.Χατζηνικολή). Αθήνα: Χατζηνικολή, 1982.

Bachelard, Gaston. *Η Ψυχανάλυση της Φωτιάς* (μτφ. Γιάννης Εμίρης). Αθήνα: Ερατώ, 1987.

Bettelheim, Bruno. *Η γοητεία των παραμυθιών: Μια ψυχαναλυτική προσέγγιση* (μτφ. Ε. Αστερίου). Αθήνα: Γλάρος, 1995.

Casey, Edward S. *The Fate of Place: A Philosophical History*, Berkley/Los Angeles/London: University of California Press, 1997.

Cashdan, Sheldon. *The Witch Must Die*. New York: Basic Books, 1999.

Freud, Sigmund. *Η ερμηνεία των ονείρων* (μτφ. Λευτέρης Αναγνώστου). Αθήνα: Επίκουρος, 1995.

Freud, Sigmund. *Πρακτική ψυχανάλυση* (μτφ. Γ. Βαμβαλής). Αθήνα: Επίκουρος, 1975.

Freud, Sigmund. *Τέχνη και ψυχανάλυση* (μτφ. Κ. Μηλιιάδης). Αθήνα: Κοροντζής, 2005.

Freud, Sigmund. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works* (μτφ. J. Strachey). London: Vintage, 2001.

Grimm, Jacob & Vilhelm. *The Complete Grimm's Fairy Tales* (μτφ. M. Hunt, J. Stern), επανεκτύπωση. New York: Pantheon Books, 1972.

Harries, Karsten. *The Ethical Function of Architecture*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998.

Hauke, Christopher. *Jung and the Postmodern: The Interpretation of Realities*. London/Philadelphia: Routledge, 2000.

Jung, Carl G. *Αναμνήσεις όνειρα σκέψεις* (μτφ.. Σ. Άντζακα). Θεσσαλονίκη: Σπαγείρια, 2001.

Jung, Carl G. κ.ά. *Ο άνθρωπος και τα σύμβολά του* (μτφ.. Α. Χατζηθεοδώρου). Αθήνα: Αρσενίδης, 1989.

- Jung, Carl G. *Θυσιαστική λατρεία* (μτφ. Λ. Μυγιάκης). Αθήνα: Ιάμβλιχος, 1993.
- Jung, Carl G. *Το πνεύμα στον άνθρωπο την τέχνη και τη λογοτεχνία* (μτφ. Γ. Μπαρουξής). Αθήνα: Ιάμβλιχος, 1990.
- Jung, Carl G. *Σύμβολα της μεταμόρφωσης* (μτφ. Φ. Κατσαούνης). Αθήνα: Αρσενίδης, 1991.
- Jung, Carl G. *Ροζάριουμ φιλοσοφούρουμ* (μτφ. Σ. Αντζακα). Θεσσαλονίκη: Σπαγείρια, 1990.
- Jung, Carl G. *Τέσσερα αρχέτυπα* (μτφ. Γ. Μπαρουξής). Αθήνα: Ιάμβλιχος, 1988.
- Jung, Carl G. *Ψυχολογικοί τύποι* (μτφ. Σ. Αντζακα). Θεσσαλονίκη: Σπαγείρια, 1992.
- Jung, Carl G., Kerényi, Carl. *Η επιστήμη της μυθολογίας* (μτφ. Κ. Ζάρρας). Αθήνα: Ιάμβλιχος, 1989.
- Jung, Carl G., Raine, Kathleen (επιμ.). *Dreams*, (μτφ. R.f.C. Hull), με νέο πρόλογο της επιμελήτριας [1η έκδοση 2002]. London/New York: Routledge, 2007.
- Κοτιώνης, Ζήσης. *Η τρέλα του τόπου: αρχιτεκτονική στο ελληνικό τοπίο*. Αθήνα: Εκκρεμές, 2004.
- McGuire, William (επιμ.). *Φρόντ – Γιουνγκ: Η αλληλογραφία* (μτφ. Γ. Μ. Τεντές). Αθήνα: Εκκρεμές, 2008.
- Prop, Vladimir. *Η μορφολογία του παραμυθιού* (μτφ. Α. Παρίση). Αθήνα: Καρδαμίτσα, 1991.
- Segal, Robert. *Γιουνγκ και μυθολογία* (μτφ. Ε. Αλεξοπούλου). Αθήνα: Κέδρος, 2004.
- Σιδέρης, Νίκος. *Σημειώσεις για τη γένεση και εξέλιξη της αναπαράστασης του Χώρου*. Αθήνα: Σημειώσεις για το Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών Σχολής Αρχιτεκτόνων Ε.Μ.Π., 2006.
- Σιδέρης, Νίκος. *Χωρικότητα και ασυνείδητο*. Αθήνα: Σημειώσεις για το Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών Σχολής Αρχιτεκτόνων Ε.Μ.Π., 2006.
- Σταυρίδης, Σταύρος. *Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή*. Αθήνα: Ελληνικά γράμματα, 2002.
- Templer, John. *The Staircase: History and Theories*. Mass.:MIT Press, 1992.

von Franz, Marie-Louise. *Archetypal Patterns in Fairy Tales*. Canada: Inner City Books, 1997.

von Franz, Marie-Louise. *Individuation in Fairy Tales*, αναθεωρημένη έκδοση [1η έκδοση 1977]. Boston/London: Shambhala, 1990.

von Franz, Marie-Louise. *The Interpretation of Fairy Tales*, αναθεωρημένη έκδοση [1η έκδοση 1970]. Boston/London: Shambhala, 1996.

Zipes, Jack. *Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk & Fairy Tales*, αναθεωρημένη και διευρυμένη έκδοση [1η έκδ. 1979]. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2002.

Πίνακας περιεχομένων

A. Εισαγωγή	1
Υπόθεση εργασίας	1
Η ψυχή ως τόπος	2
B. Τοποανάλυση και Ψυχολογία	4
Σχέση τοποανάλυσης και ψυχανάλυσης	4
Συγκλίσεις	4
Αποκλίσεις και κριτική	6
Σχέση τοποανάλυσης και αναλυτικής ψυχολογίας	8
Κοινή κριτική στην ψυχανάλυση και θεωρητικές συγκλίσεις	8
Συλλογικό ασυνείδητο	10
Αρχέτυπο	12
Γ. Προς μια Ψυχολογική Προσέγγιση των Παραμυθιών	16
Αντιδιαστολή ψυχανάλυσης και αναλυτικής ψυχολογίας σχετικά τη θεώρηση των παραμυθιών	16
Ο ρόλος του ασυνείδητου στα παραμύθια	21
Φαινομενολογική προσέγγιση παραμυθιών	22
Ψυχολογική νοηματοδότηση του μοτίβου της σκάλας	24
Δ. Ψυχολογική Διερεύνηση του Μοτίβου της Σκάλας σε Παραμύθια	27
Περιπτώσεις εμφάνισης της σκάλας σε τρία παραμύθια των Grimm	27
Τα τρία φτερά	27
Ραπουνζέλ	28
Ο κόπανος από τον ουρανό	29
Ανάδειξη ερμηνευτικών σχημάτων	30
Η σκάλα από τη σοφίτα στο υπόγειο	30
Η σκάλα σαν ιδιαίτερος τόπος	36
Προσέγγιση του νοήματος της σκάλας στα συγκεκριμένα παραμύθια	39
Τα τρία φτερά	39
Ραπουνζέλ	42
Ο κόπανος από τον ουρανό	48
E. Επίλογος	52
Βιβλιογραφία	54
Πίνακας περιεχομένων	57