

Γενικό άρθρο General article

Υπερρεαλισμός και τρέλα

Κ. Φλωρά

*Πανεπιστήμιο Νεάπολις Πάφου, Κύπρος,
Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης*

Ψυχιατρική 2017, 28:360–366

Στο παρόν άρθρο γίνεται προσπάθεια ανάδειξης της προσέγγισης της τρέλας από τον υπερρεαλισμό, όπως αποτυπώνεται αυτή στην πορεία του υπερρεαλιστικού κινήματος. Υπό το πρίσμα μιας διεύρυνσης της έννοιας της ψυχικής ασθένειας και του βιώματος της τρέλας, επιχειρείται μια προσέγγιση των πρώιμων υπερρεαλιστικών θέσεων όπως, π.χ., αυτά εμφανίζονται προδρομικά μέσα από την περίπτωση του Ιερώνυμου Μπος μέχρι τη συνάντηση της κυρίαρχης ψυχιατρικής και του υπερρεαλιστικού κινήματος στον 19ο και 20ό αιώνα. Στη συνέχεια επιχειρείται η παρουσίαση των θέσεων βασικών εκπροσώπων του κινήματος, όπως ο Μπρετόν, ο Νταλί και ο Κάλας. Οι τρεις αυτοί υπερρεαλιστές επιλέχθηκαν ανάμεσα σε άλλους για την παρούσα σύντομη αναφορά ως αντιπρόσωποι τριών ξεχωριστών στιγμών στην υπερρεαλιστική πορεία. Ο Μπρετόν εισάγει το στοιχείο της φαντασίας, της υπερ-πραγματικότητας και αμφισβητεί τη διάκριση φυσιολογικού-μη φυσιολογικού στοιχείου. Ο Νταλί με την παρανοϊκή κριτική του μέθοδο συνταίριαξε πραγματικές αναπαραστάσεις με μυθικά και συμβολικά στοιχεία, διαπερνώντας τα όρια αντικειμενικότητας και υποκειμενικότητας. Ο Κάλας προτάσσει την κοινωνική προέλευση της παραφροσύνης μαζί με τις θεμελιώδεις υπερρεαλιστικές έννοιες της ατομικής ελευθερίας και βούλησης. Για την πληρέστερη κατανόηση του εγχειρήματος, θεωρήθηκε χρήσιμο να συμπεριλάβουμε στοιχεία των βασικών απόψεων για την τρέλα από τη σκοπιά της κριτικής προσέγγισης στην ψυχιατρική και στην ψυχολογία. Η υπερρεαλιστική οπτική φαίνεται να είναι κοντά σε αυτή την κριτική προσέγγιση και πιθανότατα να την έχει επηρεάσει στο επίπεδο που κινήματα και επιστημονικά πεδία συναντώνται και αλληλοεπηρεάζονται. *Εν κατακλείδι, η σχέση του υπερρεαλισμού με την έννοια και την εκδήλωση της τρέλας και του παραλόγου φαίνεται να ενυπάρχει στην ίδια τη γένεση του κινήματος μέσα από τις κύριες θέσεις και αναζητήσεις του.* Η αμφισβήτηση της λεγόμενης πραγματικότητας, η υπέρβασή της και ο οραματισμός μιας υπερ-πραγματικότητας που θα ενσωματώνει τις προκλήσεις και τις αντιφάσεις της πρώτης, είναι στοιχεία που εκφράστηκαν έντονα μέσα από καλλιτεχνικές δράσεις και επιστημονικές διερευνήσεις και πρακτικές. Κοινό τόπο για όλες αυτές τις εκφάνσεις αποτελεί η απελευθέρωση της επιθυμίας, η αμφισβήτηση της λογικής,

η ενσωμάτωση και η αποδοχή του παραλόγου αλλά και η αμφισβήτησή του ως τέτοιο καθώς και η κοινωνική αλλαγή με μοχλό την ατομική ψυχολογική εξέλιξη.

Λέξεις ευρετηρίου: Υπερρεαλισμός, τρέλα, παράλογο, εκπρόσωποι.

Ο υπερρεαλισμός για την τρέλα και το παράλογο: Ένα χρονικό

Το ενδιαφέρον του υπερρεαλισμού για την τρέλα ως μια διαφορετική ανθρώπινη κατάσταση εντάσσεται στο πλαίσιο της αμφισβήτησης και της απόρριψης του κυρίαρχου επιστημονικού μοντέλου. Στην περίπτωση της ψυχικής νόσου, ψυχιατρική και ψυχολογία προσπαθούν επανειλημμένα να ορίσουν το φυσιολογικό και να ταξινομήσουν το αποκλίνον, εντάσσοντας στις αποκλίνουσες κατηγορίες ακόμη και συνήθεις ανθρώπινες συμπεριφορές. Εάν η φυσιολογική κατάσταση οριστεί συμβατικά γύρω από τον άξονα της λειτουργικής και προσαρμοσμένης συμπεριφοράς, η τρέλα ορίζεται ως η απόκλιση στην αντίληψη, στη σκέψη και τη συμπεριφορά.

Διευρύνοντας την τρέλα στο στοιχείο του παραλόγου, ο υπερρεαλισμός συχνά ταυτίζεται στη συνείδηση του κοινού με τη σύνθεση ετερόκλητων και δίχως λογικό νόημα στοιχείων σε ένα παράλογο, ανορθόδοξο αποτέλεσμα. Η περίπτωση του Ιερώνυμου Μπος (Hieronymus Bosch), ζωγράφου του Μεσαίωνα, είναι ξεχωριστή ως προς το έργο και την απήχυσή του. Δύο πράγματα είναι βέβαια σχετικά με τον Μπος. Το ένα είναι η πληθώρα των συγκρουόμενων ερμηνειών του έργου του που έχει διατηρήσει το ενδιαφέρον των κριτικών τέχνης περισσότερο από κάθε από και αποδείξιμο καλλιτεχνικό στοιχείο. Το δεύτερο είναι ότι ο Μπος είχε νοοτροπία κοντά σε αυτή του 20ού αιώνα. Οι φανταστικές εικόνες του θεωρήθηκαν ως πρόδρομοι του Νταλί και των υπερρεαλιστών ζωγράφων. Ο Norman O. Brown είπε ότι ο Μπος σκιαγράφησε τις μοντέρνες ιδέες της «θεραπευτικής σεξουαλικότητας». Η απήχηση του έργου του Μπος εκτείνεται από την ιστορία της ψυχιατρικής και της ιατρικής έως το καλλιτεχνικό πεδίο, τη ζωγραφική, τη μουσική και τη λογοτεχνία.¹

Μεταγενέστερα, η τέχνη όχι μόνο ασχολήθηκε με την έννοια της τρέλας αλλά συνδέθηκε με αυτήν ποικιλοτρόπως. Από το 1809 και το *Illustrations of Madness* του John Haslam,² τα έργα ανθρώπων με

παρανοϊκή συμπτωματολογία, οι ζωγραφικοί πίνακες παρανοϊκών ασθενών προσελκύουν διαρκώς το ενδιαφέρον καλλιτεχνών και επιστημόνων. Ειδικά οι υπερρεαλιστές φαίνεται να ενσωματώνουν τον κόσμο της τρέλας και του βιώματος του τρελού στις βασικές τους θέσεις, στην προσπάθεια διερεύνησης συγκεκριμένων των λεγόμενων παθολογικών ψυχικών καταστάσεων.

Γνωρίζουμε ότι ο Ρομαντισμός συνέδεσε την τρέλα με τη δημιουργικότητα και την καλλιτεχνική έμπνευση. Η τρέλα θεωρήθηκε η υπέρτατη εμπειρία, η απόσυρση του ανθρώπου στον εαυτό του από τα βάθη του οποίου ανασύρεται η απροσδιόριστη καλλιτεχνικότητα. Στον 19ο αιώνα έγινε προσπάθεια κατηγοριοποίησης των ψυχικά ασθενών, με τα καλλιτεχνικά έργα να αποτελούν ένα από τα μέσα διάγνωσης. Κι ενώ είχε αρχίσει να υποχωρεί ο ρομαντικός ενθουσιασμός για την τρέλα, ο Paul Klee το 1912 δήλωσε ότι πρέπει να παίρνουμε σοβαρά τα έργα των τρελών. Λίγο μετά, ο Hans Prinzhorn στο βιβλίο του *Artistry of the Mentally Ill*³ εστιάστηκε κυρίως στη σχιζοφρένεια και όχι στην παράνοια και αποτέλεσε σε μεγάλο βαθμό έναν πρόδρομο του υπερρεαλισμού. Ο Prinzhorn αντανάκλα τη σύγχρονη τάση για σύγκλιση επιστήμης και τέχνης και παρουσιάζει μέσω ψυχαναλυτικών θεωριών τα ατομικά έργα ασθενών-καλλιτεχνών. Το γεγονός ότι ένα από τα κριτήρια επιλογής των έργων ήταν ο αυθορμητισμός, που αντικατοπτρίζει τις εσωτερικές ανάγκες των ασθενών χωρίς εξωτερικές επιβολές, είναι κάτι που περιλαμβάνει και η οπτική του υπερρεαλισμού.^{2,3}

Ένας όρος που αντανάκλα την παραπάνω θέση για την τέχνη είναι αυτός της *Outsider Art* που γενικότερα αφορά στις μορφές της δημιουργικής έκφρασης που αναπτύσσονται έξω από τις καθιερωμένες πολιτισμικές νόρμες. Ένας καλλιτέχνης που επηρεάστηκε ιδιαίτερα από το έργο του Prinzhorn είναι ο Jean Dubuffet. Μαζί με άλλους καλλιτέχνες, μεταξύ αυτών, ο Andre Breton, διαμόρφωσε την *Compagnie de l' Art Brut* το 1948 και προσπάθησε να αναζητήσει και να συλλέξει έργα που αντιπροσώπευαν μια

ακραία ατομική έκφραση και εφευρετικότητα από την πλευρά των δημιουργών, οι οποίοι όχι μόνο ήταν μη εκπαιδευμένοι και αυτοδίδακτοι καλλιτέχνες αλλά πολύ συχνά είχαν πολύ λίγη γνώση για οποιαδήποτε μορφή τέχνης πέρα από τη δική τους.

Η έννοια της Art Brut που εισήγαγε ο Dubuffet, αφορούσε σε έργα που βρίσκονταν σε μια «ωμή» κατάσταση, δίχως πολιτισμικές και αισθητικές επιρροές. Δημιούργησε μια πολυπληθή συλλογή χιλιάδων έργων, τα οποία δεν είχαν καμία σχέση με την ανάπτυξη της σύγχρονης τέχνης και παρόλ' αυτά ήταν καινοτόμες και δυναμικές εκφράσεις ενός ευρέος φάσματος ανθρώπων προερχόμενων από διαφορετικό υπόβαθρο.

Ο όρος "Outsider Art" εισήχθη το 1972 από τον τίτλο του βιβλίου του Roger Cardinal, ως ένα ακριβές αγγλικό του όρου του Dubuffet, παρόλο που από την αρχή περιελάμβανε όχι μόνο την Art Brut αλλά και άλλες μορφές τέχνης όπως η Neuve. Με το πέρασμα των χρόνων χρησιμοποιήθηκε ευρύτερα και σήμερα αναφέρεται σε οποιονδήποτε καλλιτέχνη που είναι ανεκπαίδευτος ή έχει κάποια μορφή αναπηρίας ή είναι κοινωνικά αποκλεισμένος, οποιαδήποτε και αν είναι η φύση των έργων του.⁴⁻⁶

Στο σημείο αυτό αξίζει να αναφερθεί η σχέση του Υπερρεαλισμού με την Ψυχανάλυση που αποτυπώθηκε και μέσα από τη σχέση του Freud και του Breton, η οποία χαρακτηρίζεται από μια σειρά παρεξηγήσεις και ιδεολογικές επικαλύψεις, τόσο ώστε να κρύβει μια μάλλον βαθύτερη ρήξη. Η πρώτη αναμέτρηση του Φροϊδισμού με τον Υπερρεαλισμό συνδέθηκε με την προώθηση εννοιών, όπως ο ψυχικός αυτοματισμός, η ασυνείδητη υπαγόρευση, η «υπερ-ερμηνεία» των εικόνων του ονείρου, και –ίσως η σημαντικότερη έννοια– η σύλληψη της υστερίας ως δημιουργικής εκδήλωσης. Η δεύτερη αναμέτρηση που αφορά στην έννοια της παράνοιας είχε μάλλον μια πιο επιτυχημένη εξέλιξη, καθώς στη χρονική περίοδο από τη δεκαετία του 1920 έως τις αρχές της δεκαετίας του 1930, μπορούμε να παρατηρήσουμε πώς η υπερρεαλιστική θεωρία της υστερίας μετατράπηκε σε υπερρεαλιστική θεωρία της παράνοιας.⁷

Εξάλλου, είναι γνωστή η αμφισβήτηση του Freud για το νόημα και τους σκοπούς του Υπερρεαλιστικού Κινήματος, ώστε να αναφέρει σε αλληλογραφία του με τον Breton «Παρόλο που έχω λάβει πολλές εκδηλώσεις του ενδιαφέροντος που εσείς και οι φίλοι σας

δείχνετε για την έρευνά μου, αδυνατώ να διευκρινίσω τι είναι ακριβώς ο Υπερρεαλισμός και τι επιθυμεί. Ίσως δεν είμαι προορισμένος για να το κατανοήσω, εγώ που είμαι τόσο απομακρυσμένος από την τέχνη».⁸ Όταν ο Freud συνάντησε τον νεαρό Dalí το 1938 στο Λονδίνο σε μια συνάντηση που επεδίωξε ο δεύτερος, ο ηλικιωμένος ψυχαναλυτής θα έβλεπε στο πρόσωπο του νεαρού ένα πάθος και έναν φανατισμό επικρίνοντάς τον έμμεσα για την ελάχιστη ανησυχία που έδειχνε για τον εμφύλιο πόλεμο που μάστιζε την πατρίδα του, ενώ ο ανερχόμενος ζωγράφος εντυπωσιασμένος από τη συνάντηση θα σχολίαζε ότι «μιλούσαν» μόνο με τα μάτια εφόσον δεν μπορούσαν να συνεννοηθούν σε καμία γλώσσα.

Το ειδικότερο ενδιαφέρον του υπερρεαλισμού για την τρέλα μπορούμε να το κατανοήσουμε εάν αναλογιστούμε ότι η «αυτόματη γραφή» και ο «αυτόματος λόγος», τα βασικά μέσα της υπερρεαλιστικής διερεύνησης, είναι στοιχεία που συναντάμε κατ' εξοχήν στην τρέλα. Ο λόγος της τρέλας, όπως τουλάχιστον τον αντιλαμβανόμαστε μέσα από το κυρίαρχο κοινωνικό πρίσμα, είναι λόγος αυτόματος, πειστικός, αυθόρμητος που δεν περικλείει το πρέπον, το αναμενόμενο. Η παρατήρηση αυτή πιθανώς είναι ένας από τους λόγους που οι υπερρεαλιστές στράφηκαν στη συνέχεια σε συγκεκριμένες παθολογικές ψυχικές καταστάσεις, όπως η παράνοια.²

Στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1920 και στις αρχές της δεκαετίας του 1930, τρέλα και ψυχιατρική έγιναν αντικείμενο ενασχόλησης του υπερρεαλισμού. Η στάση των υπερρεαλιστών αρχικά ήταν αμφιθυμική: από τη μία πλευρά, εξαπέλυαν επιθέσεις στους ψυχιάτρους και τα άσυλα, και από την άλλη καλωσόριζαν ορισμένους ψυχιάτρους στις ομάδες τους και τα περιοδικά. Από τη μία πλευρά, αμφισβητούσαν και την ίδια την ύπαρξη της ψυχικής ασθένειας, πόσο μάλλον την ασαφή ψυχιατρική ταξινόμηση, και από την άλλη, υιοθετούσαν την ταξινόμηση στις συζητήσεις τους για τις συγκεκριμένες ψυχικές ασθένειες. Γενικότερα, η διάκριση τρέλας και φυσιολογικότητας είχε αρχίσει να φθίνει, και η τρέλα ταίριαζε με το επαναστατικό-πολιτικό προφίλ του υπερρεαλισμού. Όπως επισημαίνει ο Theodore Frankel στο *Letter to the Chief Doctors of Asylums*,² σε αυτή τη φάση της πορείας του υπερρεαλιστικού κινήματος, οι ψυχικά ασθενείς θεωρούνταν ως άτο-

μα, θύματα κατά παραδειγματισμό, της κοινωνικής δικτατορίας.

Αναφορικά με την υποκειμενική εμπειρία της σχιζοφρένειας έχει διατυπωθεί η άποψη ότι συγκεκριμένες ανάρμοστες αντιληπτικές εμπειρίες είναι κυρίαρχες στη σχιζοφρενικόμορφη ψυχοπαθολογία και στη λογοτεχνία καθώς και στην τέχνη της εικόνας του εικοστού αιώνα. Οι ιδέες των Γάλλων υπερρεαλιστών και των Ρώσων φορμαλιστών που υπαγορεύουν την εισχώρηση στην ψυχολογική δομή και την υπαρξιακή πλευρά του ανθρώπου υποδηλώνουν αυτές τις ανάρμοστες εμπειρίες, τόσο στον μοντερνισμό όσο και στην τρέλα. Εδώ ασκείται κριτική στην κλασική ψυχαναλυτική άποψη γι' αυτές τις εμπειρίες ως εκδηλώσεις «απώθησης» των ενστικτωδών στοιχείων της συνείδησης, που χαρακτηρίζονται από διάχυση του ατομικού κόσμου, εξασθένιση του εγώ και κυριαρχία των ενστίκτων. Η άποψη που υποστηρίζεται, αντίθετα, είναι ότι τα βασικά χαρακτηριστικά της σχιζοφρενικόμορφης εμπειρίας αποτελούν απελευθέρωση από το συναίσθημα ή την επιθυμία, και υπερβολική έκφραση ενός αποσυνδεδεμένου και επεξεργασμένου τρόπου επίγνωσης. Αναδεικνύεται ως εκ τούτου η ανάγκη επανεκτίμησης των λεγόμενων Απολλώνιων χαρακτηριστικών της τρέλας –αυτών που δεν είναι αποτέλεσμα της εξασθένισης ή της συντριβής αλλά της υπερτροφίας της συνειδητής επίγνωσης.

Επιλέξαμε τρεις βασικούς εκπροσώπους του υπερρεαλισμού ώστε να σκιαγραφήσουμε ορισμένες αντιπροσωπευτικές απόψεις του κινήματος σχετικά με την έννοια της τρέλας και του παραλόγου.

Μπρετόν: Προδρομικότητα

Όπως γνωρίζουμε, η εμφάνιση του υπερρεαλισμού τη δεκαετία του 1920 ως μια μοντέρνα *avant garde*, ήταν ένα κίνημα αυτοεπίγνωσης που αναζητούσε να σπάσει τις συμβάσεις και να επαναστατήσει ενάντια στις ηθικές και αισθητικές προκαταλήψεις. Η αμφισβήτηση της κυριαρχίας της λογικής και του ελέγχου ήταν βασικά στοιχεία του κινήματος και σύμφωνα με τον Andre Breton, ο ορθολογισμός και η «κοινή λογική» είχαν αναστείλει και υποδουλώσει τη φαντασία.²

Με γνώμονα την απελευθέρωση, ο Μπρετόν εισηγήγε πρώτα τα όνειρα και έπειτα την κατάσταση

της τρέλας ως βασικά πεδία διερεύνησης του υπερρεαλισμού. Το κριτήριο επιλογής ήταν η φαντασία. Οι άνθρωποι που παρουσιάζονταν ως θύματα της φαντασίας τους ήταν την ίδια στιγμή θύματα των περιορισμών και των μη θεμιτών και αξιοκατάκριτων πράξεών τους. Κατά μία έννοια, ωστόσο, ο Μπρετόν επικύρωσε την κυρία ρομαντική θέση, της αντίθεσης μεταξύ τρέλας και ορθολογικού εμπειρισμού. Και ενώ ο υπερρεαλισμός αμφισβήτησε τη διάκριση ονείρου και πραγματικότητας, διατήρησε τη διάκριση τρέλας και φυσιολογικότητας.² Αυτό σημαίνει ότι διακρίνουμε μια αντίφαση ανάμεσα σε ορισμένες παραδοχές του υπερρεαλισμού για τη διάκριση αυτών των εννοιών. Εάν δεν υπάρχει σαφής διάκριση μεταξύ ονείρου και πραγματικότητας, τότε δεν θα έπρεπε να υπάρχει και σαφής διάκριση τρέλας και φυσιολογικότητας. Παρακολουθώντας την ανάπτυξη της υπερρεαλιστικής σκέψης για τα ζητήματα αυτά, είναι σημαντικό να εισαγάγουμε την έννοια του συνεχούς για την κατανόηση αυτών των καταστάσεων σε αντιδιαστολή με τη λογική του διπόλου (π.χ. τρέλα-φυσιολογικότητα).

Νταλί: Δομικότητα

Η παρουσία του Σαλβαντόρ Νταλί σηματοδοτεί μια τομή στην καλλιτεχνική έκφραση και την κατανόηση της τρέλας. Η «στιγμή του Dalí» όπως χαρακτηρίστηκε, η εφεύρεση από τον Καταλανό ζωγράφο της παρανοϊκής-κριτικής μεθόδου (*methode paranoïaque critique*), άνοιξε τον δρόμο για την παραγωγή των «υπερρεαλιστικών αντικειμένων» και υπήρξε ο καταλύτης του αυτοματισμού.³ Το πέρασμα του Νταλί έδωσε πρωτίστως στον υπερρεαλισμό ένα νέο σύνθημα τη «συμμετοχή στην πραγματικότητα»: το πέρασμα από τις «παθητικές καταστάσεις (όνειρο, ψυχικός αυτοματισμός)» στις «συστηματοποιημένες καταστάσεις» τις οποίες «φωτίζει το παρανοϊκό φαινόμενο».^{9,10}

Οι αναζητήσεις των υπερρεαλιστών της δεκαετίας του '30 είχαν ορίζοντά τους την «αντικειμενικοποίηση του υπερρεαλισμού» μέσω της παραγωγής στις εικαστικές τέχνες και στον λόγο «υπερρεαλιστικών αντικειμένων» φτιάχνοντας έναν κόσμο «πρακτικό, χρηστικό, προσανατολισμένο στους πόθους του ανθρώπου».³ Αρχαίοι και τετριμμένοι μύθοι που μπερδεύονται με την καθημερινότητα, ενώ από μέσα τους ενσκήπτουν οι μύθοι της ψυχανάλυσης που

τους μετατρέπουν επανερμηνεύοντάς τους παρανοϊκά: αυτή είναι η συνταγή της παρανοϊκής-κριτικής μεθόδου, μέσα από την οποία το υποκείμενο ζωγράφος/αφηγητής του μύθου, μπερδεύεται ασταμάτητα με το αντικείμενο του μύθου σε ένα συνεχές ερμηνευτικό παραλήρημα.⁹ Ο Νταλί μέσα από έργα όπως το *Le Grand Masturbateur* μιλάει για τα ένστικτα και χρησιμοποιεί τις ιδέες του Φρόιντ για να αποτυπώσει στοιχεία της προσωπικότητάς του, φόβους και τη σεξουαλική καταπίεση. Μέσα από τη συνεχή αναμέτρηση με το παράλογο και τη διερεύνηση του ασυνειδήτου, ο Νταλί έκανε μια επαναστατική συνεισφορά στον υπερρεαλισμό, εντός του ψυχαναλυτικού πλαισίου, χρησιμοποιώντας τον δικό του ιδιότυπο και ανήσυχο εικαστικό συμβολισμό και τη γλώσσα.¹¹

Κάλας: Το ύστερο Βλέμμα

Ο Νικόλας Κάλας, εκ των τριών βασικών εκπροσώπων του ελληνικού υπερρεαλισμού, αναφερόμενος στην έννοια και στους στόχους του υπερρεαλισμού αλλά και στη βασική του ενασχόληση με τη γλώσσα, σχολιάζει ότι «ο Υπερρεαλισμός πάντοτε ισχυριζόταν ότι ήθελε να αναμορφώσει την κοινωνία, αναγνωρίζοντας έτσι έμμεσα τη μη απόλυτη απαξία της. Τα μέλη της ανθρώπινης κοινότητας καταλαβαίνουν ο ένας τον άλλον χρησιμοποιώντας σημεία. Από τη στιγμή που η γλώσσα είναι το βασικό μέσο διαπροσωπικής επικοινωνίας, η ζωγραφική, η ποίηση και όλες οι άλλες μορφές επικοινωνίας οφείλουν να προσαρμοστούν στις γλωσσικές δομές: βασίζονται στο γλωσσικό επίπεδο της πραγματικότητας. Ο Υπερρεαλισμός δεν επιδιώκει να καταργήσει τη γλωσσική πραγματικότητα των ποιητών (όπως δεν επιδιώκει και την καταστροφή της κοινωνίας), αλλά να την αναμορφώσει, εισάγοντας στην πραγματικότητα τα σύμβολα που αντλεί από τα όνειρα».¹²

Ο Κάλας αναφέρει σχετικά με τη χρήση του αυτοματισμού ότι «ο Υπερρεαλισμός μπορεί να αναμορφώσει την πραγματικότητα μόνο εμποδίζοντας το ρεύμα των ασύνειδων συνειρμών, στο οποίο έχει επιτρέψει να αναβλύσει ελεύθερα, να κατακλύσει την πραγματικότητα της γλώσσας. Ο υπερρεαλιστής πρέπει να ξέρει πότε να κλείσει το φράγμα που του επιτρέπει να διατηρεί υπό έλεγχο το ασυνείδητο. Χρησιμοποιώντας την κρίση του, πρέπει να αποφασίζει πότε θα σταματήσει να μιλά αυτόματα. Στη διαδικασία της δημιουργίας υπάρχει ένα σημείο, που ακόμη και ο υπερρεαλιστής δεν μπορεί να

το παρακάμψει, και στο οποίο φτάνει όταν επιλέξει να κλείσει τις πύλες. Μόνο ο ίδιος μπορεί να αποφασίσει σε ποια στιγμή θα πρέπει να γίνει αυτό. Από την επιλογή του θα εξαρτηθεί ποιο ποσοστό άγνωστων και ασύνειδων συμβόλων θα αναμειχθεί με τα γνωστά γλωσσικά σύμβολα. Όντας υπεύθυνος για την επιλογή του, ο υπερρεαλιστής είναι και υπεύθυνος για ό,τι μεταδίδει, αφού ρόλος της γλώσσας είναι η επικοινωνία».¹²

Για τον Κάλας φαίνεται πως η (παρ)αφροσύνη έχει κοινωνική προέλευση, καθώς τη συνδέει με την ελεύθερη βούληση και την προσωπική ικανοποίηση. Ο άνθρωπος, δηλαδή, που ακολουθεί την ελεύθερη βούληση όχι για να υπηρετήσει τον Θεό ή κάποια ηθική επιταγή αλλά για προσωπική του ικανοποίηση μπορεί να θεωρηθεί, εντός ενός συγκεκριμένου κοινωνικού πλαισίου, ως αφροσύνη. Η αφροσύνη πάντως που ως τον 15ο αιώνα ταυτιζόταν με τα πάθη και τις αμαρτίες, αφαιρέθηκε από τη θρησκευτικότητα καταρχάς από τους ουμανιστές και έπειτα από τον Ντεκάρτ, για τον οποίο η αφροσύνη άρχισε να συνδέεται με την υπερβάλλουσα αμφιβολία ή με την ακραία απιθανότητα. Η αφροσύνη της αμφιβολίας προσωποποιείται από τον Άμλετ ενώ η αφροσύνη της απιθανότητας εκτέθηκε με εξαιρετική ένταση από τον Μαρκήσιο ντε Σαντ.¹²

Καταληκτικά σχόλια

Ο Υπερρεαλισμός εστίασε την προσοχή του στους περιορισμούς της φυσικής πραγματικότητας. Στόχος των υπερρεαλιστών δεν ήταν τόσο η διαφυγή από τον κόσμο της πραγματικότητας προς τον κόσμο της φαντασίας, όσο η ενσωμάτωση μαγικών στοιχείων στην πραγματικότητα.¹² Πέρα από καλλιτεχνικό κίνημα, ο Υπερρεαλισμός ασχολήθηκε ενεργά με κοινωνικά προβλήματα, οραματίστηκε μια καλύτερη κοινωνική κατάσταση με μοχλό την τέχνη, τη σκέψη, την απελευθέρωση του ψυχισμού. Οι υπερρεαλιστές θεωρούν τον ποιητή –ανεξάρτητα εάν πρόκειται για συγγραφέα, ζωγράφο ή γλύπτη– ως οραματιστή σ' έναν κόσμο εικονοκλαστών συσχετίζοντας αυτή του τη διάσταση με το κρίσιμο ζήτημα της αλλοτρίωσης. Ο Ρεμπώ, ο οποίος αποτελεί σημείο αναφοράς για τους υπερρεαλιστές, είπε: «Εγώ είναι ένας άλλος» Τι είναι όμως αυτό που με αποξενώνει από τον εαυτό μου;¹²

Η έννοια της αλλοτρίωσης, ως αποξένωσης από τον εαυτό αλλά και γενικότερα, έχει τις ρίζες της στο

Βιβλίο της *Γένεσης* και στην πεποίθηση του Μωυσή ότι αμαρτάνοντας, ο άνθρωπος αποξενώθηκε από τον Δημιουργό του. Όταν το κακό έπαψε να ερμηνεύεται με όρους μεταφυσικής, η αλλοτρίωση άρχισε να αποδίδεται στην οικονομική και ψυχολογική αναντιστοιχία με το περιβάλλον. Κατά τον Μαρξ, ο εργάτης σε συνθήκες καπιταλισμού αποξενώνεται από το προϊόν εργασίας του, πράγμα που σημαίνει «όχι μόνο ότι το προϊόν έχει μετατραπεί σε κάτι που του είναι ξένο... αλλά και ότι έχει γίνει δύναμη εχθρική προς αυτόν».¹² Σύμφωνα με τον Φρόιντ, η κοινωνία, αναγκάζοντας τον άνθρωπο να καταστείλει τις ενορμήσεις του, άνοιξε τον δρόμο για τη νεύρωση. Ο Υπερρεαλισμός υιοθέτησε τόσο τη μαρξιστική θεωρία της αλλοτρίωσης όσο και τη φροϊδική θεωρία της νεύρωσης.¹²

Συνοψίζοντας, η σημερινή κοινωνία αφομοιώνει κάθε μορφής έκφραση και πειραματισμό, ανέχεται αποκλίνουσες συμπεριφορές, εξασφαλίζει σιγουριά αλλά και επιδοκιμασία τόσο στον επιστήμονα όσο και στον καλλιτέχνη που πειραματίζεται. Σ' αυτήν την «ευημερούσα» και ανοιχτή κοινωνία, ο Υπερρεαλισμός, που ως ιστορική πρωτοπορία εξέφρασε την τάση για εξέγερση, μπορεί ίσως να προσδοκά σήμερα την αυθεντική αναγέννησή του, αρκεί να αντισταθεί στην πλήρη αφομοίωση, αντιτάσσο-

ντας το συγκεκαλυμμένο στο πασίδηλο, το κρυφό στο ολοφάνερο. Ενώ η επιστήμη πρέπει να αναδιφά αναζητώντας τη γνώση, η τέχνη μπορεί να καλλιεργεί αυτό που οι Έλληνες αποκαλούσαν «μυστικόν». Κρατώντας μυστικά, όπως κάνουν τα παιδιά, ο ποιητής μπορεί να αποφύγει την υποταγή του στην κοινωνία.¹² Κάτι ανάλογο μπορεί να συμβαίνει και με τον αποκλίνοντα, τον τρελό, τον άνθρωπο με ασυνήθιστο τρόπο σκέψης και συμπεριφοράς.

Η σχέση του υπερρεαλισμού με την έννοια και την έκφραση της τρέλας και του παραλόγου φαίνεται να ενυπάρχει στην ίδια την εξέλιξη του κινήματος μέσα από τις βασικές και τις επιμέρους αναζητήσεις του. Η αμφισβήτηση της δοσμένης πραγματικότητας, η υπέρβασή της και ο οραματισμός μιας υπερ-πραγματικότητας που θα περικλείει τις προκλήσεις και τις αντιφάσεις της πρώτης είναι στοιχεία που η εκφράστηκαν εύστοχα και καυστικά μέσα από καλλιτεχνικές δραστηριότητες και επιστημονικές διατυπώσεις και πρακτικές. Κοινό τόπο για όλες αυτές τις εκδηλώσεις, αποτελεί, η απελευθέρωση της επιθυμίας, η αμφισβήτηση της λογικής, η ενσωμάτωση και η αποδοχή του παραλόγου αλλά και η αμφισβήτησή του ως τέτοιο, καθώς και η κοινωνική αλλαγή με μοχλό την ατομική ψυχολογική εξέλιξη.

Surrealism and madness

K. Flora

*University of Neapolis, Pafos, Cyprus,
Aristotelian University of Thessaloniki, Thessaloniki, Greece*

Psychiatriki 2017, 28:360–366

This article attempts an approach of madness by surrealism, as reflected in the pathway of the surrealist movement. In the light of enlargement of the concept of mental illness and the experience of madness, an approach is being attempted regarding the early surrealist views as they precursory appear e.g. from the case of Hieronymus Bosch to the meeting of the dominant psychiatry and the surrealist movement in the 19th and 20th century. Then, the paper attempts to present the main positions of representatives of the movement, such as Breton, Dali and Kalas. These three surrealists were chosen among others, for this brief report, as the representatives of three remarkable moments in the surrealist route. Breton introduces the element of fiction and hyper-reality while he questions the distinction between normal and abnormal element. Dali

with his paranoid critical method reconciles actual representations with mythical and symbolic elements, breaking through the limits between objectivity and subjectivity. Kalas puts forward the social origin of insanity along with the fundamental surrealist notions of individual freedom and will. For a more complete understanding of this attempt, it was considered useful to include elements of the main views on madness from the standpoint of a critical approach in psychiatry and psychology. The surrealist view seems to be close to this critical approach which is likely to have been affected by it on the level in which the movements and scientific fields meet and interact. The relationship between surrealism, the notion and expression of madness and the absurd seems to be inherent to the very development of the movement through its core and individual pursuits. In conclusion, the relationship between surrealism and the notion and expression of the madness and the absurd seems to be inherent to the very birth of the movement through its main positions and pursuits. The question of so-called reality, its overshoot and the vision of a hyper-reality that will incorporate the challenges and contradictions of this reality, are points loudly expressed through artistic activities and scientific researches and practices. A common ground to all these aspects is the liberation of desire, the questioning of rationality, the integration and acceptance of the absurd, as well as, the dispute of it as such, and finally the social change-driven by the individual psychological development.

Key words: Surrealism, insanity, absurd, representatives.

Βιβλιογραφία

1. Gross CG. "Psychosurgery" in Renaissance art. *Trends Neurosci* 1999, 22:429–431, PMID: 10481185
2. Constantinidou D. The paranoid simulacrum in surrealism: From embracing madness to the mechanism of a mental illness as the purveyor of individual meaning. *Gramma* 2010, 18:119–133
3. Ελληνική Ψυχιατρική Εταιρεία. *Αιτία Θανάτου: Ευθανασία*. Έργα από τη Συλλογή Prinzhorn. Μουσείο Μπενάκη, 2011
4. Davies D. On the very idea of "outsider art". *Br J Aesthet* 2009, 49:25–45, doi:10.1093/aesth/ajyn056
5. Rhodes, C. *Outsider art: Spontaneous alternatives*. Thames and Hudson, London, 2000
6. Peiry L. *Art Brut: The origins of outsider art*. Frank J (transl), Flammarion, Paris, 2001
7. Rabaté JM, Loving Freud madly: Surrealism between hysterical and paranoid modernism. *J Mod Literat* 2002, 25:58–74, doi: 10.1353/jml.2003.0023
8. Breton A. Communicating Vessels. Caws MA, Harris GT (transl), University of Nebraska Press, 1990, p. 11 [See also Les vases Communicants I, in André Breton, Oeuvres Complètes II. Bonnet M, Bernier P, Hubert E-A, Pierre J (eds) Gallimard, Pléiade, Paris, 1992, p.152]
9. Σιγάλας Ν. *Ο Ανδρέας Εμπειρικός και Ιστορία του Ελληνικού Υπερρεαλισμού ή Μπροστά στην Αμείλικτη Αρχή της Πραγματικότητας*. Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα, 2010
10. «Σουρεαλισμός και Νταλί». Ψηφίδα, Αθήνα, 2003
11. Herrera MJ, Alcantara AG, Garcia F. Dali (1904–1989): Psychoanalysis and pictorial surrealism. *Am J Psychiatry* 2003, 160:855–856, doi:10.1176/appi.ajp.160.5.855
12. Κάλας Ν. *Η τέχνη στην εποχή της διακύβευσης και άλλα δοκίμια*. Ανδρέα Παππά (μτφ), Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα, 1997

Αλληλογραφία: Κ. Φλωρά, 25ης Μαρτίου 42, 542 48 Θεσσαλονίκη
Τηλ.: 6973 238 267
e-mail: katerinaflora@hotmail.com