

Μια ψυχαναλυτική ματιά πάνω στην ταινία του Bergman «φθινοπωρινή σονάτα»
(17/3/2012)

Μερικές σκέψεις όπως προέκυψαν από την ομάδα εργασίας εκπαιδευομένων (βιωματικές διαλέξεις «Επέκεινα» 2011-12) στην οποία συμμετέχουν οι τελειόφοιτες ψυχολογίας των Πανεπιστημίου Αθηνών και Παντείου κ.κ. Ε. Οικονόμου, Μ. Φελουτζή, Ε.Χρηστίδη και οι απόφοιτες ψυχολογίας κ.κ. Μ. Πρωτοψάλτη(Πάντειο), Κ.Σταύρακα(Παν. Αθηνών).

Εποπτεία: Σάββας Μπακιρτζόγλου, ψυχολόγος-ψυχαναλυτής



Η ταινία φαίνεται να συμπυκνώνει το οικουμενικό θέμα της αναπόφευκτης σύρραξης μεταξύ των δύο γυναικών: ιδού το πεπρωμένο της αντιδικίας μεταξύ μάνας και κόρης.

Ο Victor είναι παπάς μετριοπαθής, συγκρατημένος παρατηρεί μέσα από κάποιο βάθος (fondo). Φαινομενικά ουδέτερος ανεκτικός, εμπειρέχων. Σκιαγραφείται ως ένας σύζυγος υποστηρικτικός ακόμα και όταν η μαμά της Εύας θα απαξιώσει την μαγειρική της κόρης της...

Η γυναίκα του χρειάζεται να την αγαπήσει κάποιος όπως είναι. Ζητάει να την χωρέσει ο άντρας της όπως είναι(εμπειρέχουσα λειτουργία), με ό,τι αυτή κομίζει, με την ιστορικότητα της, με όλη την ποσότητα των εντάσεων της. Ο Victor θα συνιστούσε ίσως την αναγκαία λύση στο δράμα μιας γυναίκας που η μαμά της δεν ήθελε(και δε μπορούσε) να είναι μητέρα της; Μήπως εδώ είναι ένας υπαινιγμός του Bergman στην persona του αναλυτή και στην ψυχαναλυτική λειτουργία; Πόσο η δουλειά του παπά θα προσιδίαζε με αυτήν του αναλυτή; Είναι ως εάν ο Victor να συνιστά τον-ενίοτε αόρατο- εξομολογητή στον οποίο μάνα και κόρες αφηγούνται τα δράματα του οικογενειακού τους δράματος. Είναι αυτός άλλωστε ο οποίος θ'αναλάβει το δύσκολο έργο ν'ανακοινώσει στην Λένα(κινητικά ανάπηρη) ότι η μαμά της έφυγε και να γίνει ο μόνος αυτόπτης και αυτόκοος μάρτυρας της σπαρταριστικότερης και συγκλονιστικότερης σκηνής του έργου...

Βρισκόμαστε εδώ σε μια εποχή (1978) όπου η ψυχανάλυση έχει αρχίσει να αναπαρίσταται αμέσως ή εμμέσως στην εβδόμη τέχνη. Οι κινηματογραφιστές έχουν αρχίσει να προβάλλουν στην οθόνη ιστορίες με ψυχαναλυτικά ντιβάνια και να δίνουν στα δράματά τους ψυχοδυναμικές προεκτάσεις(αλληγορικά –συμβολικά νοήματα). Εξ'ού και οι αναφορές του Bergman στην παιδική ηλικία ή στο «παιδικό δωμάτιο» το οποίο εν είδει κιβωτού ή «μαύρου κουτιού» θα συγκέντρωνε τα μυστικά της ύπαρξής μας. Αλλά και τυχόν μεθύτερες αναφορές στην εξέλιξη της ταινίας δείχνουν να είναι ψυχαναλυτικής εμπνεύσεως: «τα τραύματα της μητέρας πρέπει να

περάσουν στην κόρη, οι αποτυχίες της μητέρας πρέπει ν'αποδοθούν στην κόρη...η δυστυχία της μητέρας πρέπει να γίνει δυστυχία της κόρης»(διαγενεαλογία του τραυματικού). Και βέβαια το όνειρο ως η βασιλική οδός κατανόησης του ασυνειδήτου βρίσκει και εδώ την ιδανική οθόνη για να ξεδιπλώσει και ν'αποκαλύψει το υφάδι των υλικών της ψυχής...

Ο Victor δείχνει μάλλον υποτονικός, κάπως σβησμένος ενορμητικά, σα να φοβάται τη δίνη του πόθου(και του πάθους;) στη ζωή του. Φτάνει να πει στην Εύα(γυναίκα του) ότι οι ενήλικοι δεν έχουν πόθους... Την ίδια στιγμή όμως φαίνεται να προκαλεί και να υποθάλλει στιγμιότυπα πάθους μέσα από τις «αιματηρές» συγκρούσεις της γυναίκας του με την μαμά της. Δείχνει να μπορεί να «κρατάει» τις εντάσεις τους αλλά εκ του ασφαλούς κινούμενος διακριτικά εντός του ενδιαμέσου (αποστασιωμένου) χώρου που του προσδίδει η («ψυχαναλυτική;») ουδετερότητά του.

Είναι σα να «στρώνει το χαλί» και να ευοδώνει τις «συρράξεις» των δύο γυναικών οι εντάσεις των οποίων θα ήταν ιδωμένες ως τρικυμίες καλοδεχούμενες στο στεγνό τοπίο ενός σπιτιού-πρεσβυτέριου όπου μένουν αλλά δε ζουν... Είναι μόνος και «*μια γκρίζα ομίχλη σκεπάζει τη ζωή του*» από τότε που πνίγηκε ο Eric οπότε χάθηκε η ένταση στη ζωή του. Προσδοκά τις ανθρώπινες τρικυμίες όπως ο αγρός περιμένει το νερό να τον αρδεύσει. Αυτές ακριβώς οι οικογενειακές αναταράξεις θα εγγυούνταν την ενορμητική του αφύπνιση («ταρακούνημα») μέσα του και στη σχέση με τη γυναίκα του. Έτσι θα πει στην Εύα ότι ο πόθος του είναι αυτή η ίδια.

Η Charlot (μαμά) σκιαγραφείται ως ο χαρακτήρας μιας ναρκισσιστικής οργάνωσης: «...ήσουν κλεισμένη στον εαυτόν σου, αυτόφωτη» θα της καταλογίσει η Εύα. Η αντικειμενοτρόπος λιβιδώς δεν κρατάει την φυγόκεντρο διαδρομή της αλλά εύκολα και γρήγορα επιστρέφει στο Εγώ και γίνεται ναρκισσιστική: «*..ωραία θέα έχει το δωμάτιό σου..*» λέει στη Λένα(ανάπηρη κόρη) για να συμπληρώσει άμεσα: «*..την ίδια θέα που έχω κι εγώ από το δωμάτιό μου...*» ή «*θα πάμε βόλτα, δεν έχω τριγυρίσει σ'αυτά τα μέρη...*» ή ακόμα «*θ'αγοράσω στα παιδιά ένα αυτοκίνητο...*» και λίγο αργότερα «*ν'αγοράσω ένα αυτοκίνητο για μένα και να δώσω στα παιδιά την Mercedes;*»

Η σωματικά ανάπηρη κόρη της(Λένα) την αναστατώνει στον υπερθετικό βαθμό γιατί είναι άρρωστη-η Εύα υπενθύμισε στη μαμά της ότι δε συμπαθούσε την αρρώστια-και ως εκ τούτου συνιστά μια ισχυρότατη κόλαφο (ναρκισσιστικό πλήγμα) για το αδύναμο(εύθραυστο) Εγώ της: «*..αυτό το πλαδαρό κορμί είναι η Εύα μου...*». Το ίδρυμα εμφανίζεται ως η λύση, το προστατευτικό κέλυφος(εμπεριέχον) για το σώμα του παιδιού το οποίο η μαμά του δεν μπορεί να εμπεριέξει. Δεν θα ήταν και η ζωή της Εύας μέσα στο -ενορμητικά αποστειρωμένο- πρεσβύτεριο μιας άλλης μορφής ιδρυματισμός(εγκλεισμός); Η ιδρυματική ζωή λοιπόν προτείνεται ως λύση στο όνομα μιας ελλειμματικής μητρικής αγκαλιάς;

Η Charlot είναι προκλητική, επίμονα ανταγωνιστική άκρως επεκτατική. «Κλέβει την παράσταση» και δεν προσφέρει γόνιμο χώρο στις κόρες της για ταυτισιακές διεργασίες με αυτήν την ίδια. Εντούτοις μπορεί να γίνεται συμπαθής ενίοτε ακόμα και τρυφερή χάρη στην εκλεπτυσμένη ομορφιά, στη «γυναικότητα» και στις άκακες σχεδόν αφελείς προθέσεις που εξ'ορισμού απαρτίζουν την κεντρομόλο πεμπτουσία μιας λαμπερής καλλιτέχνης.

Φαίνεται ότι κρατά ή ίδια «όλους τους άντρες» του κόσμου και ζει τη ζωή και τα πάθη που δε δικαιούνται οι ιδρυματοποιημένες κόρες της : δεν απομένει κανένας άντρας για την κόρη της και καμιά άλλη ζωή δεν της περισσεύει πέρα ίσως από τον «ξενέρωτο» Victor ο οποίος είναι μεν κατευναστικός αλλά δεν επιτρέπει πόθους και

δεν παραπέμπει στα πάθη της πραγματικής ζωής : «είναι ο καλύτερος φίλος μου» θα πει η Εύα στη μαμά της. Ο Victor δεν ανοίγει δρόμους προς την πραγματική(ενορμητική) ζωή. Η Εύα παγιδευμένη κι αυτή μόνο στη συμβολική αξία της ζωής(ποίηση, λογοτεχνία, θρησκεία κ.λ.π) γράφει: «πρέπει να μάθουμε να ζούμε...». Το οικουμενικό φιλοσοφικό ερώτημα: «που βρίσκεται η πραγματική ζωή;» επανέρχεται αργότερα -με όλο το καταθλιπτικό του υπόβαθρο- και δια στόματος της κοσμοπολίτισσας Charlot -τι ειρωνεία!-: «...αναρωτιέμαι αν έχω ζήσει καν...έτσι είναι για όλους...ή κάποιοι δε ζουν ποτέ αλλά απλά υπάρχουν; »

Όταν η Charlot δίνει το ρολόι στην σωματικά ανάπηρη κόρη, δεν παραλείπει να της υπενθυμίζει ότι ήταν δώρο ενός θαυμαστή της, το ίδιο και όταν επιδεικνύει το υπέροχο κόκκινο φόρεμά ενώ δεν κρύβει τη λάμψη της ζωής που ζει μαζί με τον Paul. Η Charlot είναι μάλλον αεικίνητη κάπως άπιαστη. Ο Victor θα της υπενθυμίσει ότι την είχαν καλέσει αλλά δεν είχε ποτέ χρόνο: δεν στέκεται γιατί αν σταθεί θα σκεφτεί και αν σκεφτεί θα πονέσει.

Ο Chopin της Charlot-ο δικός της Chopin -είναι «σαρξ εκ της σαρκός της». Είναι «χρωματισμένος» από το Εγώ της. Ο συνθέτης συγκροτείται στο νου της μέσα από τις προβολές του κομματιασμένου Εγώ της: «άλλο το αίσθημα κι άλλο ο συναισθηματισμός...ο Chopin μιλάει για συγκρατημένο πιάνο, δεν ονειροπολεί ...πονάω αλλά δεν το δείχνω...μετά μια σύντομη εκτόνωση, εξαιμίζεται σχεδόν αμέσως και ο πόνος μένει...συνεχής αυτοσυγκράτηση...». Ιδού η σκιαγράφηση του ίδιου του εαυτού της. Η αυτοσυγκράτηση ως ασπίδα του Εγώ της έτσι ώστε να μην εισέλθει στη συντριβή του πένθους για ό,τι έχασε, για ό,τι δεν είναι, για ό,τι δεν θα βρει ποτέ πια: «...δε φοβάμαι έχω ν' αρρωστήσω 20 χρόνια...». Δεν θέλει να υφίσταται, να παλινδρομεί, να κάμπτεται. Είναι μήπως στον εαυτόν της που απευθύνεται όταν ρωτάει την Λένα «πονάς;» Το δράμα της είναι ότι βρίσκεται σε μια συνεχή εσωτερική πάλη μην τυχόν και εισέλθει μέσα στην κάψα της οδύνης: «.γιατί νομίζω πως έχω πυρετό; .ανώφελο τώρα να κλαίω.. μην κλαίς τώρα για το Θεό...». Το κόκκινο φόρεμα έρχεται ως κραυγαλέα αντίθεση στις ήσυχες αποχρώσεις του πρεσβυτερίου, ένδειξη ότι εκείνη δεν πονάει... Στην σκηνή με το πιάνο «ακρωτηριάζει» την κόρη της με τη στάση της απέναντί της:«ο Chopin είναι συγκινησιακός, όχι γλυκερός...άκου εμένα». Η Charlot παίζει πιάνο με την κόρη της για να μοιραστεί μαζί της την στιγμή και- έστω -να την διδάξει ή για να κατισχύσει επί της κόρης της; Προφανώς η πρόθεσή της είναι καλή και επικοινωνιακή «...πίστευα ότι μόνο με τη μουσική μπορούσα να δείξω τα αισθήματα μου...» αλλά, ακόμα μια φορά, αποτυγχάνει παταγωδώς.

Ο Bergman μας υπενθυμίζει μέσω της Charlot τον διαχρονικό - οικουμενικό διχασμό της γυναίκας ανάμεσα στην επιλογή για επιτυχημένη επαγγελματική καριέρα -η οποία απαιτεί μεγάλα αποθέματα ναρκισσιστικών επενδύσεων –και την επιλογή για οικογενειακή αφοσίωση η οποία θα υπεξαιρούσε μέρος της ναρκισσιστικής λιβιδούς προς όφελος των αντικειμενοτρόπων επενδύσεων(οικογένεια, παιδιά κ.λ.π). Ο δημιουργός της ταινίας μας προειδοποιεί μάλιστα ότι στην πρώτη περίπτωση μπορεί να ελλοχεύει ο κίνδυνος να γεννιούνται ανάπηρα-ακρωτηριασμένα παιδιά, και ακόμα περισσότερο υπογραμμίζει ότι αυτά τα παιδιά -ως «ευνουχισμένα»-εμφορούνται από οργή για τη μάνα τους όπως ο ανάπηρος Ήφαιστος ο οποίος μισούσε τη μαμά του επειδή τον γέννησε σακάτη και ήταν οργίλος με όλες τις γυναίκες.. .

Η Charlot αποτυγχάνει θεαματικά στο συνδυασμό των δύο(καριέρα και οικογένεια) και δεν είναι η μόνη. Είναι αυτό ακριβώς που της χρεώνει με τρόπο δραματικό η Εύα «...ήμουν η κούκλα που έπαιζες όταν προλάβαινες...κλεινόσουν και δούλευες και δεν επέτρεπες σε κανέναν να σ'ενοχλήσει...ήσουν πάντα καλή αλλά ο νους σου έτρεχε

αλλού...ξαφνικά έβλεπα τις βαλίτσες σου κάτω κι εσένα να μιλάς σε μια ξένη γλώσσα...προσευχόμενοι να συμβεί κάτι για να μην φύγεις αλλά εσύ πάντα έφευγες...»

Παρά την αυτοσυγκράτησή της η Charlot τύπεται και συχνά μάλιστα βρίσκεται σε «εμπύρετη» κατάσταση: το εφιαλτικό της όνειρο θα συμβόλιζε τις τύψεις που την πλακώνουν και τελικά πάνε να την σκοτώσουν. Είναι αυτές ακριβώς οι δυνατότητες του Εγώ της να υφίσταται(να πτοείται) και να ασκεί αυτοκριτική σε τελευταία ανάλυση-παρά τις επίμονες προσπάθειες να δείχνει το αντίθετο- που την καθιστούν ικανή να εγγυάται ένα πεδίο πρόσφορο για συζήτηση με τις κόρες της, επαναδιαπραγματεύσεις και συγκρούσεις μαζί τους. Η εγωκεντρική δομή του Εγώ της σε καμμίαν περίπτωση συνιστά μια οργανωμένη ναρκισσιστική διαταραχή προσωπικότητας. Αντίθετα συγκροτείται μάλλον μια persona οικεία και προσιτή για το θεατή, πρόσφορη για προβολές και ταυτίσεις μαζί της, παρά εξοβελιστέα για τις ανεπάρκειές της.

Η Εύα δείχνει να είναι μια «ερωμένη του πένθους». Ζει μέσα στο τέλμα των χαμών χωρίς ποτέ να εξελίσσεται. Κρατάει μέσα της αυτό που χάνει, το συγκρατεί στοματικά(φαντασίωση ενσωμάτωσης) για να μην της ξεφύγει. Τότε αυτό παίρνει μέσα της διαστάσεις πραγματικού : «..αν νοιώθει τον γιό της ζωντανό και κοντά της ίσως τότε να είναι ζωντανός και κοντά της...» οπότε η σκιά του αντικειμένου πέφτει πάνω στο Εγώ της και την πλακώνει.(της πέφτει βαρύ). Έτσι ακριβώς φαίνεται να κρατάει μέσα της τη μαμά έτσι ώστε να μη χωρίσει ποτέ μαζί της: «σαν ο ομφάλιος λώρος να μην κόπηκε ποτέ..». Γίνεται τότε ένα μαζί της και της επιτίθεται επειδή έχει ανοιχτούς λογαριασμούς μαζί της όμως οι βολές γυρίζουν πάνω της αφού το Εγώ της έχει γίνει ένα με το «φάντασμα»(ενσωμάτωση) της μαμάς της και δεν ξεχωρίζουν.

Η Εύα δε μπορεί ν' αγαπά; Είναι συναισθηματικά ανάπηρη; Αν η Charlot ξαφνιάζεται όταν ο Victor της αποκαλύπτει ότι «..η Εύα δεν αγάπησε ποτέ κανένα..» και αν -ακόμα περισσότερο-χρειάζεται να ρωτά απευθείας την κόρη της αν αγαπά τον άντρα της θα ήταν επειδή τρέμει στην ιδέα ότι η Εύα θα μπορούσε να μην αγαπά ακόμα και αυτήν την ίδια τη μαμά της: «ήθελες την αγάπη μου όπως ήθελες την αγάπη καθενός» θα πει η κόρη στη μαμά.

Εν τούτοις η Εύα μπορεί να νοιάζεται και να φροντίζει την ανάπηρη αδερφή της με συγκινητική τρυφερότητα. Είναι κοντά στις ανάγκες της, ένα είδος συμπληρώματος της μητρικής(τρυφερής) λειτουργίας που η δική της μάνα δεν είχε και δεν έδωσε στη Λένα. Είναι όχι μόνο μια υποκατάστατη μαμά αλλά και προαγωγός της εναγώνιας σχέσης της Charlot με την ανάπηρη κόρη της. Δε είμαστε σίγουροι αν η Λένα μπορεί ν' αρθρώσει από μόνη της έναν κατανοητό λόγο καθώς αντικρίζει τη μαμά της ή αν η ανάπηρη κόρη «μιλάει» μέσω των καλοπροαίρετων λεκτικών αυτοσχεδιασμών της Εύας. Είναι ως εάν η Εύα να μαθαίνει τη μαμά της να είναι μάνα: «..ωραία που είναι τα μαλλιά σου... θέλεις να σου διαβάσω ιστορίες;...θα πάμε και βόλτα» Κοντά στην τρυφερότητα της Εύας η μαμά μπορεί κι αυτή και να έχει και να δίνει.

Ο θεατής παρακολουθεί από τη μια την τρυφερή όψη του Εγώ της Εύας προς την αδερφή της και από την άλλη αναστατώνεται από την αδυσώπητη πλευρά της η οποία εμπορούμενη από μίσος αφορίζει τη μαμά μέσα από μια αλληλουχία σπαρακτικών διαλόγων και σκηνών. Η Εύα δικάζει και καταδικάζει άσπλαχνα τη μαμά της μέσα σε μια «ακροαματική διαδικασία» με (αθέατο) κοινό τον Victor και τη Λένα στο βάθος. Φτάνει να χαρακτηρίσει τη μάνα της επικίνδυνη, άξια ιδρυματικού εγκλεισμού... Προσάπτει στη μαμά της ότι -μεταξύ άλλων- συνέχεια τις εγκατέλειπε αυτήν την ίδια και την αδερφή της .Πολύ περισσότερο η προσωπική αδυναμία της κόρης να κρατήσει τον καρπό του νεανικού - εφηβικού της έρωτα θα χρεωθεί στη μαμά... Οποία ειρωνεία όμως! Η Εύα δεν κατάφερε να κρατήσει ούτε το

μεθύστερο παιδί της(Eric) που πνίγηκε. Είναι ως εάν να επαναλαμβάνει το τραυματικό: δεν μπορεί να «κρατήσει» τα παιδιά της όπως δεν την κράτησε η μάνα της. Δεν έφτασε να ομοιάσει με την γυναικότητα μιας μαμάς, της δικής της, η οποία ούτως ή άλλως λόγω της αστάθειας, της ασυνέχειας στο ρόλο της και της εγωκεντρικότητάς της δεν αφήνει χώρο στις κόρες να την φτάσουν «...ντυνόσουν ωραία έτσι ήθελα να ντύνομαι κι εγώ...πάντα ανησυχούσα μήπως δε σου αρέσω...βλέπεις εγώ ήμουν άσχημη...νόμιζα ότι ήμουν αποκρουστική...». Ακόμα και η αρρώστια της Λένας χρεώνεται στη μαμά στη διάρκεια αυτού του αυτοσχέδιου «δικαστηρίου» της κόρης εναντίον της μάνας. Ένδειξη της συχνά ανακριβούς παρουσίας των κλινικών φαινομένων στον κινηματογράφο ο οποίος στην προκειμένη περίπτωση καταδεικνύει μια σχεδόν απεριόριστη εξουσία του παριβαντολογικού παράγοντα πάνω στον ατομικό(εγγενές). Κοντά σ'αυτό μπορεί να επισυνάπτονται και οι ανιμιστικές προκαταλήψεις οι οποίες μπορεί να αποδίδουν (μαγική)δύναμη στο καταραμένο έξωθεν(κακό μάτι, βασκανία, γλωσσοφαγιά κ.λ.π)...

Στην πραγματικότητα όμως δεν είναι οι άνθρωποι που προξενούν τις αρρώστιες αλλά είναι οι ίδιες οι αρρώστιες οι οποίες καταβάλλουν τους οργανισμούς. Σε ορισμένες περιπτώσεις το περιβάλλον μπορεί να υποθάλπει αρρώστιες αλλά σε καμία περίπτωση τις προξενεί. Το εγγενές και η οργανική προδιάθεση συνιστούν τουλάχιστον το απαραίτητο υπέδαφος και την αναγκαία συνθήκη της κάθε αρρώστιας τουλάχιστον οργανικής.

Είναι το δικό της μίσος που η Εύα προβάλλει στη μαμά, όταν την προσάπτει ότι την μισεί και αν καταλογίζει στη μάνα της πως σκοτώνει ό,τι είναι ζωντανό ιδού τώρα ή ίδια η κόρη η οποία βρίσκεται-κατ'εικόνα και ομοίωση - στα πρόθυρα μιας σύγχρονης ωσει «μητροκτονίας».

Αλλά είναι μόνο το μίσος της Εύας για τη μαμά της; Όχι βέβαια! Το *μορφοείδωλο της μητέρας* είναι μέσα στην ψυχική πραγματικότητα του κοριτσιού επενδεδυμένο άλλοτε με αγάπη και άλλοτε με μίσος. Και ιδού στην ταινία του Bergman η αναπαράσταση και των δύο όψεων του νομίσματος. Οι δύο κόρες θα συνιστούσαν ενδεχομένως τις δύο διχοτομημένες συγκινησιακές προδιαθέσεις του γυναικείου Εγώ προς τη μαμά.

Η Λένα φαίνεται να συμβολίζει το (μερικό) Εγώ της Εύας(και της κάθε κόρης) το οποίο είναι σε θέση ν' αγαπά τη μαμά. Η Λένα αγαπάει κατάφωρα τη μαμά της, χαίρεται και συγκινείται απίστευτα όταν τη βλέπει και όχι μόνο δεν της χρεώνει την αρρώστια της ή οτιδήποτε άλλο αλλά σέρνεται κυριολεκτικά να φτάσει τη μαμά της πριν αυτή να φύγει-θα λέγαμε πριν να είναι αργά...- ενδεχομένως για να της ζητήσει συγγνώμη και να εξιλεωθεί για την αποπλάνηση του Leonardo τον εραστή της μαμάς της. Και αν οι ακραιφνείς ψυχολογίζοντες «ψυχοσωματιστές» θα ήθελαν να υποδείξουν και να καταδείξουν μια σχέση αιτίου-αιτιατού ανάμεσα στην αρρώστια και το ψυχογενές «κακό» που την προξενεί τότε υπάρχουν πολύ περισσότερες πιθανότητες το «κακό» να είναι εγκυστωμένο στις τύψεις της Λένας για την «παράνομη» υφής σεξουαλικότητά της(κατά το έγκλημα και τιμωρία) παρά σε οτιδήποτε άλλο.

Η Λένα μπορεί να είναι σωματικά ανάπηρη εντούτοις ψυχικά είναι πολύ πιο προηγμένη (ώριμη) από την Εύα η οποία έχει απλώς το προβάδισμα μόνο στο σωματικό επίπεδο αλλά χωλαίνει συγκινησιακά και είναι ψυχολογικά πρωτόγονη. Η Λένα δύναται ν'αγαπά τη μαμά της και να ερωτεύεται τους άνδρες ακόμα κι όταν αυτοί δεν της ανήκουν... Μπορεί τότε να συγκρούεται με τη μαμά της σα γυναίκα προς γυναίκα(οιδιπόδεια τάξη των πραγμάτων) και η σχέση των δύο να μπορεί να εξελίσσεται μέσα από την επανόρθωση και τη συγγνώμη μακριά από την

απολυτότητα και την εκδικητικότητα κατάλοιπα της πρωτόγονης εποχής της μητριαρχίας(καθήλωση στην προοιδιπόδεια εποχή, πριν τη δημιουργία του υπερεγώ το οποίο δομείται μέσω της εσωτερίκευσης του ώριμου πατρικού νόμου και της πατρικής δικαιοσύνης). Άλλωστε συνιστά πάντα πράξη γιγάντεια η *σύγκρουση μεταξύ δύο γυναικών* που συνδέονται μεταξύ τους με άρρηκτο δεσμό αίματος: πρόκειται για την εμπόλεμη κατάσταση μεταξύ μάνας και κόρης.

Η Εύα συμβολίζει το μερικό Εγώ της κόρης που μισεί, καθηλωμένο στην(αρχαϊκή) προοιδιπόδεια περίοδο της ζωής(σχιζοπαρanoiιδής θέση κατά M.Klein).. Επιζητά κάποιας μορφής τιμωρία για τη μαμά της, δε δέχεται ελαφρυντικά, δε διαπραγματεύεται μεταμέλειες. Η περίπτωση της συγχώρεσης ακόμα και ενός μητροκτόνου του Ορέστη από τον Άρειο Πάγο δεν την αφορά. Θέλει με κάθε τρόπο να πλήξει τη μαμά της μολονότι πολύ πριν από το δικό της δράμα, το 458 προ Χριστού ο Αισχύλος με την Ορέστειά του είχε εξελίξει τον θεσμό της δικαιοσύνης επαναστατώντας κατά του μέχρι τότε διχοτομούντος «νόμου των αντιποίνων» και του εβραϊκού «οφθαλμόν αντί οφθαλμού» μεταμορφώνοντας τις Ερινύες σε Ευμενίδες και αθώνοντας έτσι τον μητροκτόνο Ορέστη. Η *αθώωση του Ορέστη από τον Άρειο Πάγο συνιστά ψυχολογικά και πολιτικά το σημαντικότερο βήμα της ιστορίας της ανθρωπότητας*. Είναι αυτή η αθώωση η οποία ενέπνευσε μερικούς αιώνες αργότερα στον χριστιανισμό τη συγγνώμη η οποία υπήρξε ο βασικότερος νεωτερισμός της Καινής Διαθήκης. Παραπέμπει στο ξεπέραςμα της ωμότητας και της επιθετικότητας του παρελθόντος και στην καταγγελία του δόλου, της μοχθηρίας και της αυθαιρεσίας. Αυτό συνιστά τη *συγκλονιστική στιγμή του περάσματος του ανθρώπου από την μητριαρχία στο θρίαμβο του πνεύματος και της σκέψης, δηλαδή στην πατριαρχία*. Πρόκειται για ένα είδος υπερεγωτικής μετάλλαξης σύμφυτη με την ψυχοπνευματική (οιδιπόδεια) εξέλιξη της Αθήνας του 5^{ου} αιώνα.

Αλλοίμονο! Η Εύα ουδέποτε αντιλήφτηκε- ή υποψιάστηκε έστω- την κίνηση της άλλης πλευράς του Εγώ της, της Λένας, που σερνόταν για να φτάσει τη μαμά να ζητήσει ενδεχομένως συγγνώμη-τύπτεται για την αποπλάνηση του Leonardo- και να την αγαπήσει(κατάκτηση της ωριμότερης οιδιποδειακής φάσης ή της καταθλιπτικής θέσης κατά M.Klein). Ιδού μια ένδειξη της τέλει διχοτομήσεως του Εγώ της Εύας: η μια διχοτομημένη πλευρά αγνοεί την ύπαρξη της άλλης. Αυτό όμως είναι και ο χαμός της, ο οποίος αναπαρίσταται τραγικά από το συγκλονιστικό και σπαρακτικό ξέσπασμα της Λένας όταν της ανακοινώθηκε ότι έφυγε η μαμά. Η Εύα άλλως ειπείν έχασε την ευκαιρία να κάνει λόγια και πράξη τη μεγάλη αγάπη για τη μαμά της και να εξιλεωθεί για το μίσος της εναντίον της. Παραμένει στάσιμη. Η ταινία τελειώνει περίπου ακριβώς όπως άρχισε...