

## Η συνάντηση της ψυχανάλυσης με τον κινηματογράφο

Σάββας Μπακιρτζόγλου ψυχολόγος-ψυχαναλυτής

Ο Freud δεν περιόρισε την ψυχανάλυση-ως ψυχολογία του βάθους-μόνο στη θεραπεία των νευρώσεων αλλά την συνέδεσε επίσης με την κατανόηση τού πολιτισμού, της διανοήσης και την τέχνης γενικότερα. Έκανε λόγο για δημιουργική φαντασία, φαντασιώσεις και ονειροπολήσεις οι οποίες επεξεργαζόμενες εσωτερικά (δημιουργική ενόρμηση κατά Winnicott), μπορεί να οδηγούν, σε ορισμένες περιπτώσεις, στην παραγωγή του έργου τέχνης. Δεν γνωρίζουμε ακριβώς αν, πώς και σε ποιο βαθμό ωφελήθηκε (ή και ζημιώθηκε) η τέχνη από την ψυχανάλυση, ωστόσο θεωρούμε ότι η ψυχανάλυση και οι μελετητές της απόλαυσαν τον συγχρωτισμό μαζί της, φωτίστηκαν και επιμορφώθηκαν από τον φαντασμαγορικό και σαγηνευτικό της μεγαλείο. Η τέχνη έγινε η μούσα των ψυχαναλυτών η οποία τους γονιμοποίησε, τους άρδευσε ενορμητικά και άμβλυσε τις γωνίες τους διευρύνοντας παράλληλα το κλινικό και ερευνητικό τους πεδίο.

Η λέξη «ψυχανάλυση» εμφανίζεται για πρώτη φορά στα γραπτά του Freud το 1896 ενώ, συμπτωματικά, είναι στις 28 Δεκεμβρίου του 1986 που οι αδερφοί *Lumiere* έπαιξαν την πρώτη τους ταινία στο Παρίσι. Ψυχανάλυση και κινηματογράφος βίαι παράλληλοι; Πού συναντούνται και που τέμνονται; Αλληλοσυμπληρώνονται ή συγκρούονται; Πόσο εξελίχτηκαν έκτοτε;

Η συνάντηση της ψυχανάλυσης με τον κινηματογράφο ήταν αναπόφευκτη αφού αμφότερες οι φωνές καταδεικνύουν με τον δικό τους τρόπο την πολυπλοκότητα της προσωπικότητας του ανθρώπου. Τα εσωτερικά δράματα τα οποία αποκαλύπτει η ψυχανάλυση μπορούν να ζωντανεύουν (προβάλλονται) εξίσου στη μεγάλη οθόνη της κινηματογραφικής φαντασμαγορίας. Η χρήση της γλώσσας στην ψυχανάλυση γίνεται γλώσσα των εικόνων στον κινηματογράφο. Υποστηρίχτηκε (Benjamin 1983), ότι μια ταινία μετατρέπει τον εξωτερικό κόσμο σε ψυχικούς μηχανισμούς (μνήμη, φαντασία, συγκίνηση), και ότι ο κινηματογράφος πετυχαίνει να μιμηθεί τη λειτουργία του ψυχισμού. Συνιστά ένα είδος ονειροπόλησης στην οποία μπορούν να περιεχθούν και να πάρουν μορφή τα άγχη των μαζών.

Ο θεωρητικός του κινηματογράφου Siegfried Krakauer σημειώνει ότι οι κινηματογραφικές εικόνες λειτουργούν σαν την ασπίδα του Περσέα απέναντι στις όψεις της ζωής, οι οποίες ως απτή πραγματικότητα παραμένουν δυσβάστακτες επειδή μπορεί να είναι φρικτές, όπως η βία, αλλά και επειδή έχουν φθίνει τα περιέχοντα εκείνα, όπως οι ιδεολογίες, που βοηθούσαν στην αντιμετώπιση τους (Μανιαδάκης 2007).

Ο κινηματογράφος ως μορφή τέχνης αλλά και ως κοινωνικό φαινόμενο παρουσιάζει δύο ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: Πρώτον, απευθύνεται εκ προοιμίου στην ευρεία κοινωνική ομάδα, στις μάζες που κατέκλυσαν τις μεγάλες πόλεις στον 20ό αιώνα. Η δεύτερη ιδιαιτερότητά του συνίσταται στη χρήση τεχνικών (φωτογραφία, ηχοληψία, montage), οι οποίες προσδίδουν στην κινηματογραφική ταινία την αληθοφανή εικόνα της υποκειμενικά βιωμένης αισθητηριακής εμπειρίας.

Ο Walter Benjamin σημειώνει ότι ο κινηματογράφος εμπλούτισε τον κόσμο των αισθήσεων με μεθόδους που μπορούν να παραλληλισθούν με τις μεθόδους της φροϋδικής θεωρίας. Έκανε αναλύσιμα πράγματα που προηγουμένως συμπλέανε απαραίτητα στο πλατύ ρεύμα του αισθητού. Αναφέρεται εδώ στη διεύρυνση και την ψυχολογική σήμανση της αισθητηριακής εμπειρίας που μπορούν να πετύχουν οι κινηματογραφικές τεχνικές. Γράφει: *“Με τα gros plans διαστέλλεται ο χώρος, με τα relantis η κίνηση... Όσο και αν μας είναι οικεία-χονδροειδώς- η κίνηση που κάνουμε για να πιάσουμε τον αναπτήρα ή το κουτάλι, δεν ξέρουμε ωστόσο τίποτα για το τί συμβαίνει ανάμεσα στο χέρι και στο μέταλλο και ακόμα λιγότερο για το πώς σχετίζεται αυτό με τις διάφορες ψυχικές καταστάσεις στις οποίες βρισκόμαστε. Εδώ επεμβαίνει η κάμερα με τα βοηθητικά της μέσα: τα zooms... την απομόνωση... την επιτάχυνση και την επιβράδυνση της κίνησης... Μας δείχνει το οπτικά ασυνείδητο...”* (Benjamin στον Μανιαδάκη 2007). Με αυτές τις τολμηρές διατυπώσεις, γραμμένες στη δεκαετία του 1930, ο Benjamin υπαινίσσεται ότι ο κινηματογράφος πετυχαίνει να μιμηθεί τη λειτουργία του ψυχισμού, τον οποίο μάλιστα η ψυχαναλυτική μέθοδος είχε πρόσφατα ανακαλύψει.

Φαίνεται πως η κινηματογραφική τέχνη και τεχνική είναι οι μόνες οι οποίες επιτρέπουν μια τόσο υψηλή ταχύτητα ακολουθίας των εικόνων ώστε αυτή να «μιμείται» απόλυτα την κινητική ρευστότητα και το ευμετάβλητο των αναπαραστάσεων του ψυχικού μας οργάνου. Είναι προφανής και στις δύο δραστηριότητες η λειτουργία της **εργασίας** του **ονείρου** όπως το κατανοεί η ψυχαναλυτική πράξη. Άλλωστε το Hollywood, η μητρόπολη του κινηματογράφου είχε το προσωνύμιο «βιομηχανία ονείρων».

Ο μηχανισμός της κινηματογραφικής αλληλουχίας των κινούμενων φωτεινών εικόνων στον κινηματογράφο προσιδιάζει σε αυτόν της ονειρικής μας ζωής.

Πρόκειται για τα περιεχόμενα του ψυχικού μας χώρου: φαντασιώσεις, αναμνήσεις, ονειροπόληση. Η ψυχαναλυτική προσέγγιση της φαντασιοκοπίας του κινηματογραφικού έργου βασίζεται μεταξύ άλλων στην αποκάλυψη της εργασίας του ονείρου η οποία συμπυκνώνεται μέσα στην πλοκή. Είναι το πρότυπο της ανάλυσης μιας επιφάνειας εικόνων οι οποίες κρύβουν κάτι άλλο (αλληγορία και συμβολισμός). Δεν θα συνιστούσε το ίδιο της όποιας καλλιτεχνικής παραγωγής η συμπύκνωση ενός άπειρου αριθμού λανθανόντων περιεχομένων;

Ο B.D. Lewin (1949) κάνει λόγο για την **οθόνη** του **ονείρου**. Πρόκειται για την επιφάνεια πάνω στην οποία φαίνεται ότι προβάλλεται το όνειρο, συνιστά το άσπρο φόντο, παρόν στο όνειρο, ακόμα και όταν δεν το βλέπουμε. Είναι πάνω σε αυτήν την οθόνη ή μπροστά της που λαμβάνει χώρα το έκδηλο περιεχόμενο του ονείρου. Ο ονειρευόμενος σπανίως κάνει αναφορά στην οθόνη του ονείρου. Κατά τον Lewin (1946) είναι το **στήθος** το οποίο αναπαρίσταται στον ύπνο μέσω της οθόνης του ονείρου. Υπάρχουν εδώ συνιστώσες στοματικών φαντασιών. Αυτό αφορά στη σύνδεση του ονείρου με το πρώτο αντικείμενο του υποκειμένου, το εσωτερικευμένο μητρικό στήθος. Ο ονειρευόμενος συγχωνεύεται με την εσωτερικευμένο μόρφωμα του μαστού ( του στήθους) και αποχωρίζεται από αυτό όταν ξυπνά. Με αυτήν την έννοια το όνειρο είναι ένα παλινδρομικό φαινόμενο, ένα μόρφωμα που αντλεί τις ρίζες του στο βίωμα του θηλασμού (πρώιμη σχέση του βρέφους με το στήθος). Ο πρώτος ύπνος του παιδιού είναι άνευ ονειρικού περιεχομένου. Τα μεταγενέστερα υπναγωγικά φαινόμενα τα οποία προηγούνται του ύπνου αναπαριστούν μια στοματική ενσωμάτωση του στήθους. Επίσης η οθόνη του ονείρου αναπαριστά την πραγμάτωση της επιθυμίας για ύπνο. Κατά τη στιγμή που αποκοιμιόμαστε το στήθος περιλαμβάνεται στον αντιληπτικό μας κόσμο : επιπεδώνεται ή τείνει να γίνει επίπεδο. Κατά την αφύπνιση εξαφανίζεται. Συμπερασματικά, το όνειρο προβάλλεται πάνω στο επίπεδο στήθος, στην οθόνη του ονείρου.

Η πεμπτουσία στην εργασία του ονείρου είναι η λειτουργία της **εικονοποίησης** (ή εικονοποιίας). Πρόκειται για εικονικές αναπαραστάσεις μιας φαντασίας. Το όνειρο συνήθως μας εμφανίζεται σαν μια **εικόνα** και το θυμόμαστε διαμέσου ενός απροσδιόριστου «ψυχικού» ματιού. Η διαδικασία της **εικονοποίησης** αφορά στη μετατροπή των σκέψεων αφηρημένων και λανθανουσών, ασυνειδήτων και προσυνειδητών σε **οπτικές εικόνες** όπως τα ιερογλυφικά τα οποία δεν προφέρονται αλλά εκφράζουν άλλα σημεία δηλαδή **σημαίνουν**: οι αφηρημένες σκέψεις μετατρέπονται σε εικαστική γλώσσα. Λέμε ότι τα όνειρα τα «βλέπουμε». Και πράγματι, παρόλο που δεν τα βλέπουμε ως εξωτερικά τοπία, παρουσιάζονται σε μας ως ψυχικές σκηνογραφίες, ως εικόνες του εσωτερικού μας κόσμου. Λόγω της εικονικότητάς τους παρουσιάζονται στον ονειρευόμενο ως εικόνες και έχουν συμβολικό περιεχόμενο, λειτουργούν περίπου όπως η γλώσσα που μιλάμε. Το

εικονιστικό σύμβολο, κατ'αναλογία με το γλωσσικό σημείο, συνδέει ένα σημαίνον μ'ένα σημαινόμενο ή με μια αλυσίδα σημαινομένων. Στη γλώσσα του ασυνειδήτου, αυτή που μιλάει το όνειρο, τα σύμβολα είναι κυρίως σεξουαλικά.

Η κινηματογραφική μηχανή προβάλλει εικόνες με ταχύτητα που ρυθμίζεται κατά βούληση. Επίσης μπορεί, αλλάζοντας θέσεις να παρακολουθεί συνεχώς το αντικείμενο με *traveling*, συνεχή πλάνα, *zoom* κ.τ.λ. Έτσι προκύπτει, με τη βοήθεια και του μοντάζ μια τεχνητή συνεχή αντίληψη, μια απάρνηση (*denial*) της ασυνέχειας της αντίληψης. Η μηχανή γίνεται κάτι σαν παντοδύναμο, ιδεώδες μάτι, ελεύθερο από τα δεσμά του χώρου και του χρόνου. Είναι με αυτό το υπερβατικό υποκείμενο (*transcendental subject*), όπως ονομάζει την κινηματογραφική μηχανή ο Baudry, που ταυτίζεται καταρχήν ο θεατής (Homer 1998). Ως εκ τούτου και οι εικόνες που θα παρακολουθήσει και θα εκπορεύονται από το εξιδανικευμένο αυτό μάτι θα είναι με τη σειρά τους εξιδανικευμένες, αφού θα συμβολίζουν ή μάλλον θα υλοποιούν την απόλαυση μιας χωρίς όρια όρασης. Όσοι έχουν δει το *Αποκάλυψη Τώρα* του Corroia σίγουρα θα έχουν συγκρατήσει πώς, μέσω των κινηματογραφικών τεχνικών, η βία του πολέμου του Βιετνάμ μετατρέπεται σε παραισθητική φαντασμαγορία ή αρχετυπική τελετουργική διαδικασία (Μανιαδάκης 2007).

Μολονότι ο Freud προσέγγισε και ανέλυσε τις πλαστικές τέχνες (γλυπτική, ζωγραφική, αρχιτεκτονική), επίσης την ποίηση και τη λογοτεχνία, ομοίως την αρχαιολογία-ο ίδιος ήταν φανατικός αρχαιολόγος και συλλέκτης- εντούτοις η μουσική δεν τον συγκινούσε σχεδόν καθόλου ενώ αποστασιοποιήθηκε τελείως από την έβδομη τέχνη η οποία, ως ομήλικη με το «κίνημα» της ψυχανάλυσης, έκανε τότε και αυτή τα πρώτα της βήματα... Βέβαια ο Freud αφέθηκε να κινηματογραφηθεί από τους έμπιστους του όπως π.χ. από τη Μαρία Βοναπάρτη και τον Rene Laforgue, όμως όταν το 1924 ο αμερικανός κινηματογραφιστής *Samuel Goldwyn* τον πλησίασε θεωρώντας τον ως ένα από τους διάσημους ειδικούς περί του έρωτος- σχεδίαζε μια ταινία με τίτλο «οι διασημότεροι έρωτες» για την ιστορία της αγάπης-ο ιδρυτής της ψυχανάλυσης αρνήθηκε τη συνεργασία. Το ίδιο συνέβη όταν το 1925 ο *Hans Newmann* ήθελε να κάνει μια μεγάλη ταινία για την ψυχανάλυση. Ο Freud διατεινόταν ότι οι αφηρημένες έννοιες της ψυχανάλυσης δε θα μπορούσαν να αποδοθούν ορθά μέσω της πλαστικότητας του κινηματογράφου και ότι αυτό θα μπορούσε να βλάψει την εξάπλωσή της η οποία –όπως υποστήριζε- ούτως ή άλλως προσέκρουε στην οικουμενική αντίσταση του ανθρώπου απέναντι στο καινούργιο (νεωτερικιστικό). Μήπως όμως ήταν ο ίδιος ο οποίος τελικά αντιστεκόταν στο νεωτερικισμό του κινηματογράφου; Επίσης η επιφύλαξη του αφορούσε γενικότερα στην έβδομη τέχνη ή ειδικότερα σ'εκείνους τους δημιουργούς οι οποίοι ζητούσαν ν'αναπαραστήσουν κινηματογραφικά την ψυχανάλυσή του; Όπως και νάχει προμηνυόταν μια ιστορία τεταμένων σχέσεων

ανάμεσα στα δύο πεδία. Ευτυχώς, η σχετική διστακτικότητα του ιδρυτού της ψυχανάλυσης δε μεταδόθηκε και στους προοδευτικούς μαθητές του πρωτίστως στους Ferencsi, Karl Abraham και Hanns Sachs οι οποίοι παντοιοτρόπως συνεργάστηκαν –με ενθουσιασμό και πάθος ο τελευταίος– με τους ανθρώπους του κινηματογράφου. Τον Φεβρουάριο του 1913 ήταν σαφές το «γλίστρημα» των μαθητών της τότε ψυχαναλυτικής εταιρείας προς την κινηματογραφική εικονοπλασία. Η μούσα τους Lou Andreas Salome έγραφε στο κόκκινο σημειωματάριό της ότι το μάθημα κάποιου Σαββάτου εκείνης της εποχής είχε αντικατασταθεί «από μια συνεδρία φωτεινών προβολών αφιερωμένων στις τελευταίες ανασκαφές της Ρώμης». Το ίδιο το βράδυ ο Victor Tausk διευθυντής του φροϋδικής διδασκαλίας έβγαλε τη Lou και την συνόδευσε στον κινηματογράφο. Η νεαρή ψυχαναλύτρια θα έγραφε αργότερα ότι ο κινηματογράφος «εμπλουτίζει τις αισθήσεις μας με μια πανδαισία εικόνων μορφών και εντυπώσεων και αυτό είναι για εμάς ένα είδος δώρου..» και ότι «τόσο για τον χειρώνακτα τον σφυροκοπημένο από την συγνή ρουτίνα της ύπαρξής του όσο και για τον διανοούμενο που είναι δέσμιος στο επαγγελματικό του κάτεργο ή βουτηγμένος στις σκέψεις του, ο κινηματογράφος γίνεται ένα είδος όασης και διαφυγής προς την τέχνη».

Εντούτοις ήταν ο κινηματογράφος ο οποίος βιάστηκε να συναντήσει πρώτος την ψυχανάλυση και όχι το αντίθετο. Αρχικά βέβαια η πρόθεση της εβδόμης τέχνης προς την ψυχανάλυση ήταν μάλλον σε επίπεδο ερευνητικό και άντλησης πληροφοριών (documentaire), ένα νοιάξιμο για τον ίδιο τον Freud και το έργο του κάπως δημοσιογραφικό θα λέγαμε. Είναι μόνο από τις αρχές της δεκαετίας εβδομήντα που η κινηματογραφική θεωρία άρχισε να δανείζεται επίσημα ψυχαναλυτικές έννοιες και να χρησιμοποιεί τα ψυχαναλυτικά «εργαλεία». Ίχνη της ψυχαναλυτικής (ή ψυχιατρικής) σκέψης βρίσκουμε πρώιμα με τις ταινίες «Τα μυστήρια της ψυχής» του G.W.Pabst -δείγμα του γερμανικού εξπρεσιονισμού της εποχής η οποία παίχτηκε το 1925 και η οποία είχε αποσπάσει διθυραμβικές κριτικές-και «Το ιατρείο του κ. Calligari» του R.Wiene. Πρόκειται για ταινίες βωβού κινηματογράφου και επομένως υψηλής καλλιτεχνικής αξίας αφού η έλλειψη ήχου είναι προς όφελος της αφαιρετικής εργασίας, όπως το αόρατο στην μουσική ή το ανήκουστο στη ζωγραφική. Στον βωβό κινηματογράφο το έργο απελευθερώνεται θριαμβευτικά από τη σκλαβιά της λέξης και την κατίσχυση της γλώσσας. Αργότερα κινηματογραφιστές όπως λόγω χάριν ο Bergman, ο Antonioni ή ο ημέτερος Αγγελόπουλος επαναφέρουν με τον τρόπο τους τη σιωπή στο βλέμμα... Κατά τη δεκαετία του τριάντα η ψυχανάλυση ως μέθοδος εμφανίζεται αρκετά συχνά στον κινηματογράφο, αναπαρίσταται όμως με τρόπο ενίοτε σαρκαστικό και σίγουρα επιφανειακό και ανακριβή. Μετά τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο οι ψυχίατροι επικαλούνται συχνά την ψυχανάλυση για τη θεραπεία των τραυματιών πολέμου γεγονός που την καθιστά σοβαρότερη και προσφιλέστερη στα μάτια του κοινού. Εντούτοις συνεχίζεται η αναπαραγωγή των σκηνοθετημένων ανακριβειών σε ότι

αφορά το ψυχαναλυτικό πλαίσιο: ο ψυχαναλυτής π.χ. εμφανίζεται να είναι καθισμένος δίπλα στον αναλύόμενο και όχι από πίσω του, παρουσιάζεται να κρατάει σημειώσεις καθώς ακούει, ενώ ο αναλύόμενος μπορεί να παρουσιάζεται καθιστός και όχι ξαπλωμένος στο ντιβάνι. Επιπροσθέτως είναι συχνότατο το μπέρδεμα ανάμεσα στην ψυχιατρική και την ψυχανάλυση, ενώ σε πολλές περιπτώσεις η ψυχαναλυτική πράξη ταυτίζεται με την ύπνωση. Υποστηρίχθηκε πως είναι ενδεχομένως επειδή το ασυνείδητο είναι άτοπο, άχρονο και δεν παραδίδεται στην έξωθεν θέαση που ο κινηματογράφος αποτυγχάνει πολύ συχνά ν'αναπαραστήσει επακριβώς την ψυχαναλυτική κατάσταση.

Η καχυποψία του Freud απέναντι σε όσους ήθελαν να κινηματογραφήσουν την ψυχανάλυση έφτασε να επιμολύνει και την ίδια την Anna Freud η οποία ήταν σθεναρά αντίθετη σε όποιο σχέδιο δημιουργίας μιας ταινίας για τη ζωή του εκλιπόντα πατέρα της. Το 1962 ο *John Huston* αρνήθηκε στην *Marilyn Monroe* τον πρωταγωνιστικό ρόλο (Cecily) στο έργο του «*Freud, the Secret Passion*» φοβούμενος την οργή της κόρης του Anna. Κάτω απ'αυτές τις συνθήκες είναι πολύ λίγες οι ταινίες οι οποίες σκηνοθέτησαν την φιγούρα του ιδρυτού της ψυχανάλυσης ή αν το έκαναν ήταν με πλάγιο, υπαινικτικό και υπονοούμενο τρόπο όπως στα έργα «*The Seven Percent Solution*» (*H.Ross, 1976*), «*Sogni d'oro*» (*N.Moretti 1981*), «*Nineteen Nineteen*» (*H.Brody 1984*), «*Lovesick*» (*M.Brickman 1983*). Το Hollywood αρχίζει να σκηνοθετεί ολοένα περισσότερο τις κλασσικές ψυχαναλυτικές έννοιες: τη νεύρωση, το άγχος, το οιδιπόδειο σύμπλεγμα, την απώθηση του παιδικού τραύματος, την κάθαρση... Οι σχετικές ταινίες είναι αρκετές: «*Secret beyond the door*» (*F.Lang, 1948*), «*Suddenly Last Summer*»(*J.L.Mankiewicz 1959*), «*The Snake Pit*»(*A.Litvak 1949*), «*Marnie*»(*Hitchcock, 1964*). Το **όνειρο** επίσης θα κατακτήσει τη θέση που του αξίζει στην κινηματογραφική παραγωγή. Είδαμε την ταινία «*Spellbound*» με σκηνοθετικές-διακοσμητικές δημιουργίες διαχειρός *Salvator Dali*. Επίσης η ιδέα του ονείρου πρωτοστάτησε στις ταινίες «*Pursued*» (*R. Walsh, 1949*), «*Lady in the Dark*» (*M.Leisen 1944*), «*The Three Faces of Eve*» (*N.Johnson, 1957*).

Οι εξαιρετικοί «ψυχαναλύζοντες» κινηματογραφιστές αυτής της περιόδου είναι μεταξύ άλλων οι *I.Bergman*, *A.Hitchcock*, *S.Kramer*. Στις ταινίες του Bergman «*Η σιωπή*» (1963), «*Persona*» (1966), «*Φθινοπωρινή Σονάτα*»(1978) μολονότι δεν σκηνοθετείται κάποιος ψυχαναλυτής επί το έργω ούτε κάποια ψυχαναλυτική διαδικασία, εντούτοις η υφέρπει η ψυχαναλυτική πρόθεση. Παρομοίως και στις ταινίες «*Written on Wind*»(*D.Sirk 1956*), «*De Peeping Tom*»(*M.Powell, 1960*). Εδώ οι ψυχαναλυτικές έννοιες μολονότι δεν είναι έκδηλες εμφανίζονται λανθάνοντως με άκρα λεπτότητα και ακρίβεια. Δε θα συλλογιζόμαστε το ίδιο για τον «*ανδalousιανό σκύλο*» του *Luis Bunuel*(1928, ένα γιγάντιο **όνειρο** 90 λεπτών...); Επίσης ξεχωρίζουν οι ταινίες «*Le septieme Ciel*» (1998, τόσο ως προς το σενάριο όσο και ως προς τη σκηνοθεσία), και «*Passage a l'acte*» (*F.Girod, 1977*)

Τις τελευταίες δεκαετίες του εικοστού αιώνα οι κινηματογραφιστές επαναφέρουν μια πιο κριτική στάση απέναντι στην ψυχανάλυση με δημιουργούς όπως τον *B. De Palma* («*Dressing to kill*», 1980). Επίσης οι «ψυχαναλυτές» του *Woody Allen* συνιστούν ως επί το πλείστον τις χιουμοριστικές καρικατούρες των ταινιών του, όπως το «*Another Woman*»(1988). Σε χιουμοριστικό ύφος και η ταινία «*Un divan a New York*» του *C. Ackerman* (1977). Ο κινηματογράφος δεν παραλείπει βέβαια ν' αποκαλύπτει και τις νευρώσεις των ψυχαναλυτών όπως ενδεικτικά στο έργο «*The Cobweb*» (V.Minelli 1955) όπου ο ψυχαναλυτής, γιατρός σε μια κλινική είναι μισογύνης και ανίκανος να ικανοποιεί τη γυναίκα του.

Είναι κάτω από το προηγούμενο της επιφυλακτικότητας του Freud που η ψυχανάλυση καθυστέρησε να κινηθεί προς τον κινηματογράφο; Πάντως από την στιγμή που έσπασε ο πάγος ανάμεσα στα δύο μέρη η ψυχανάλυση ρίχτηκε με τα μούτρα στην εμβάθυνση του κινηματογραφικού δρώμενου, με τον ίδιο ακριβώς οίστρο που ο ιδρυτής της το είχε πρωτίτερα κάνει με άλλες μορφές τέχνης. Αν και πρώιμα, ήδη το 1916, ο *Munsterberg* συνέθεσε το δοκίμιο: «*Ο κινηματογράφος: ψυχολογική μελέτη*» η πρώτη πραγματική ψυχαναλυτική προσέγγιση κινηματογραφικού έργου μας έφτασε όψιμα και αφορά στην ταινία «*Young Mister Lincoln*» (1939, *J. Ford* με πρωταγωνιστή τον *H.Fonda*). Εδώ αναδύεται το θέμα του νόμου και η αναπαράστασή του μέσα από τον μύθο του Οιδίποδα. Στις εκατοντάδες των ταινιών που αναλύονται έκτοτε συμπυκνώνονται πίσω από τις εικόνες οι ακρογωνιαίοι λίθοι της ψυχαναλυτικής κοσμοθεωρίας όπως συμβολικές πατροκτονίες, παιδοκτονίες, φιλομοφυλίες, ευνουχιστικές μαμάδες, κ.λ.π. Ο *J.L. Baudry* μελέτησε τη σπουδαιότητα του «βλέπειν» στον κινηματογράφο, ο *G. Rosalato* τις διαφορετικές έννοιες στις οποίες παραπέμπει η λέξη «**οθόνη**», ο *N.Brown* τον φετιχισμό στα «*films noirs*» κ.λ.π.

Η μελέτη του κινηματογραφικού έργου με φροϋδικούς όρους-*Bruce Kawin, Marsha Kinder, Robert Eberwein* κ.α.- αφορά τόσο στην διερεύνηση των προσώπων (ήρωες, χαρακτήρες) της ταινίας όσο και του εμπνευστού της ο οποίος καθώς δημιουργεί, συγκεντρώνει την προσοχή του στο ασυνείδητο της ψυχής του, «τείνει το ους» σε όλα τα ενδεχόμενά της και τους επιτρέπει μια καλλιτεχνική έκφραση αντί να τα λογοκρίνει. Μήπως τελικά οι κινηματογραφιστές γνωρίζουν για το ασυνείδητο περισσότερα ακόμα και από τους ψυχαναλυτές; Επίσης σε ποιόν βαθμό τελικά οι ίδιοι μπορεί να **προβάλλουν** εαυτόν επί των ηρώων των ταινιών τους και σε ποιο βαθμό μέσα από την κινηματογραφική επανάληψη μιας ίδιας θεματικής «φθείρουν» το τραυματικό μέσα τους π.χ. έργα του *P.Almodovar* κ.α.

Όσο για τον **θεατή** αυτός συχνά έχει ανάγκη για τη διάσωση του ψυχικού του χώρου να τοποθετήσει κάποιες εικόνες ανάμεσα στον ίδιο και την αβάσταχτη

εξωτερική πραγματικότητα. Ο θεατής είναι μοναδικός, συγκινείται με τον δικό του προσωπικό τρόπο και προσδίδει στην ταινία -ως ξεχωριστός ερμηνευτής- τα δικά του νοήματα. Οι αναμνήσεις του προβάλλονται στην λευκή φωτεινή **οθόνη** έτσι ώστε ο κινηματογράφος να συμμετέχει στην ιστορία αυτής καθεαυτής της παιδικότητάς του, καθώς το εξωτερικό/ συλλογικό (αυτό που δείχνει η ταινία) μπορεί να γίνεται εσώτατο και ιδιωτικό (τον αφορά προσωπικά). Τότε είναι ως εάν οι πολύ πρώιμες περιπέτειες του θεατή να ξεπηδάνε μέσα από την οθόνη. Αν αυτός ευχαριστείται να βλέπει ταινίες είναι επειδή ηδονίζεται καθώς το Εγώ του χωρίζεται σε μερικά Εγώ που αναπαρίστανται από τους διάφορους ήρωες της ταινίας οι οποίοι συγκρούονται αναμεταξύ τους. Πρόκειται για την **ταύτιση** του θεατή με τους χαρακτήρες του έργου οπότε αυτός μπορεί να ζει π.χ. την ηρωική επανάσταση κατά του πατέρα (ή των αναπαραστάσεών του) ή μια μαζοχιστική ικανοποίηση στην ταύτιση με τον πολυπαθή ήρωα, πάντα εκ του ασφαλούς αφού στην πραγματικότητα δεν απειλείται ο ίδιος.

Το πολύ γνωστό γαλλικό περιοδικό «*Les cahiers du cinema*» είναι επηρεασμένο από τις ιδέες του ψυχαναλυτού *Lacan* και του φιλόσοφου *Derrida* οι οποίοι διερευνούν το βίωμα του κοινού, τις βαθιές δομές που επενεργούν μέσα στο έργο και τον τρόπο μέσω του οποίου παράγεται το νόημά του. Κοντά σ'αυτούς είναι και ο *Christian Metz* οι ιδέες του οποίου μελετώνται υποχρεωτικά στις πανεπιστημιακές κινηματογραφικές σπουδές. Κατά τον *Lacan* η κάμερα συνιστά ένα βλέμμα και μια προοπτική κοιτάγματος επί της αφηγηματικής αλληλουχίας της ταινίας. Έτσι ο κινηματογράφος θα μπορούσε να αποτελεί μια ιστορική συνέχεια της πατριαρχίας καθώς προάγει το βλέμμα του αρσενικού ήρωα και υποβιβάζει τη γυναίκα ως απλό αντικείμενο κοιτάγματος.

#### BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Evans D. (2005). Εισαγωγικό Λεξικό της Λακανικής ψυχανάλυσης. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα.

Kaufmann P. (1998). L'apport Freudien. Larousse, Paris.

Μανιαδάκης Γ. (2007). Βία, Ψυχικός Χώρος και Κινηματογράφος. Διάλογοι για την ψυχανάλυση. Ψυχανάλυση και Σύγχρονη Τέχνη, τ.3

Masud M, Khan. R.: "Dream psychology and the evolution of the psycho-analytic situation", The International Journal of Psycho-analysis, London 1962

Μπακιρτζόγλου Σ. (2003 έως σήμερα). Σημειώσεις ψυχαναλυτικής θεωρίας και πρακτικής. Πρόγραμμα Εκπαιδευτικών Σεμιναρίων Ψυχανάλυσης «Επέκεινα-Ψυχαναλυτική Πράξη», Αθήνα.