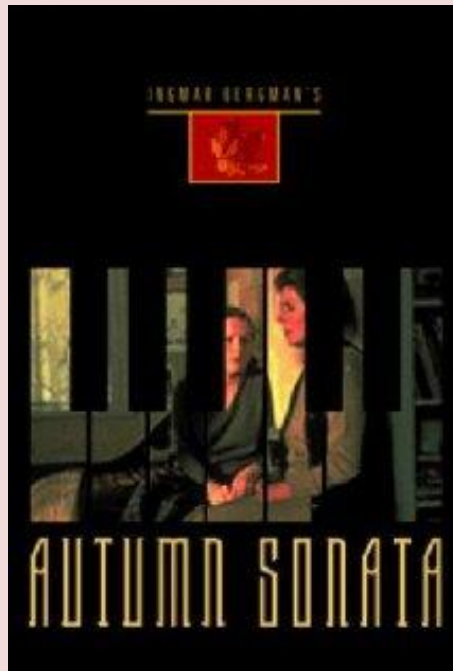


Η Ψυχανάλυση πάει **κινηματογράφο**

«**Φθινοπωρινή Σονάτα**» (Bergman 1978)



Σάββας Μπακιρτζόγλου
Ψυχολόγος-Ψυχαναλυτής

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1. Η συνάντηση του Freud με τον κινηματογράφο

2. Περί της ανάγνωσης και της θέασης

**3. Μια ψυχαναλυτική ματιά επί της ταινίας του Bergman
«φθινοπωρινή σονάτα»**

3.1 Προοίμιο

3.2 Οι χαρακτήρες

Βιβλιογραφία

1.Η συνάντηση του Freud με τον κινηματογράφο

Ο Freud δεν περιόρισε την ψυχανάλυση-ως ψυχολογία του βάθους-μόνο στη θεραπεία των νευρώσεων αλλά την συνέδεσε επίσης με την κατανόηση του πολιτισμού, της διανόησης και την τέχνης γενικότερα. Έκανε λόγο για δημιουργική φαντασία, φαντασιώσεις και ονειροπολήσεις οι οποίες επεξεργαζόμενες εσωτερικά (δημιουργική ενόρμηση κατά Winnicot) 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, αντίθετα υποστηρίζουμε 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 άμβλυνε 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. 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 ευμεταυλητότητα των αναπαραστάσεων του ψυχικού μας οργάνου. Είναι προφανής και στις δύο δραστηριότητες η λειτουργία της **εργασίας** του **ονείρου** όπως το κατανοεί η ψυχαναλυτική πράξη. Ας μην ξεχνάμε ότι 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 συμυκνώνεται μέσα στην πλοκή. Πρόκειται για 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. Πάνω σε αυτήν την οθόνη ή μπροστά της 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. Πρόκειται εδώ για τη σύνδεση του ονείρου με το πρώτο αντικείμενο του υποκειμένου, το εσωτερικευμένο μητρικό στήθος. Ο ονειρευόμενος συγχωνεύεται με την εσωτερικευμένο μόρφωμα του μαστού (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, την οθόνη του ονείρου.

Η πεμπουσία 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. Τα όνειρα 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.

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 (νεωτεριστικό). Μήπως όμως ήταν ο ίδιος ο οποίος τελικά αντιστεκόταν στο νεωτερισμό 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 φρουδικής 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 χειρόνακτα τον σφυροκοπημένο από

την στυγνή 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 βουβό κινηματογράφο το έργο απελευθερώνεται θριαμβευτικά από τη σκλαβιά της λέξης και την κατίσχυση της γλώσσας. Αργότερα κινηματογραφιστές όπως λόγου 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 αναλυόμενο και όχι από πίσω του, παρουσιάζεται να κρατάει σημειώσεις καθώς ακούει, ενώ ο αναλυόμενος 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. Είναι 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 απόθεση 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 έργο 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 λανθανόντως με άκρα λεπτότητα και ακρίβεια. Δε θα συλλογιζόμαστε το ίδιο για τον «*ανδαλουσιανό 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 πρωτύτερα 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 περισσότερο 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.

2. Περί της ανάγνωσης και της θέασης.

Έκφραση με την **κλασσική έννοια** : πρόκειται γι' αυτό το οποίο εκφράζεται από το *υποκείμενο του έργου*, δηλαδή από το πρόσωπο ή τα πρόσωπα τα οποία απεικονίζονται στο έργο τέχνης (εκφραστικότητα των προσώπων του έργου) και την πλοκή ανάμεσά τους.

Η **σύγχρονη θεωρία** για την **έκφραση** αρχίζει να φαίνεται στους καλλιτεχνικούς κύκλους από το 1880. Πρόκειται για τον «εξπρεσιονισμό» όρος ο οποίος έφτασε στη Γερμανία από τη Γαλλία το 1910. Έχει να κάνει με αυτό το οποίο ο ίδιος ο καλλιτέχνης εκφράζει με το έργο του δηλαδή με την εκφραστικότητα του ίδιου του καλλιτέχνη (και όχι με την εκφραστικότητα του απεικονιζόμενου). Εδώ η έκφραση αναφέρεται στην ικανότητα του καλλιτέχνη να μεταδίδει τα δικά του υποκειμενικά συναισθήματα μέσα από τα χρώματα και τις φόρμες.

Από ψυχαναλυτική σκοπιά μελετάμε τρία βασικά στοιχεία :

-**Προσέγγιση των προσώπων** (ήρωες, χαρακτήρες) του μυθιστορήματος (ή του σεναρίου) και της πλοκής μεταξύ τους: πρόκειται για τα φανταστικά πρόσωπα του κειμένου-θα μπορούσαμε να προσθέσουμε του σεναρίου- τα οποία ο Freud διερευνούσε να επρόκειτο για κλινικές περιπτώσεις. Μάλιστα είχε παρατηρήσει ότι τα κείμενα του-στα οποία ανέλυε τις περιπτώσεις του- οι αναγνώστες του τα διάβαζαν να ήταν μυθιστορήματα.

-**Προσέγγιση του συγγραφέα** ή, προσθέτουμε, του σεναριογράφου: Ο Freud ένοιωθε μια ψυχολογική γειτνίαση («συγγένεια») μαζί τους καθώς πρέσβευε ότι αντλούν τις δημιουργίες τους από ένα είδος αυτοαναλυτικής μεθόδου όπως αυτός ο ίδιος (ο Freud αυτοαναλύοταν). Υποστήριζε δηλαδή ότι ο συγγραφέας συγκεντρώνει την προσοχή του στο ασυνείδητο της ψυχής του, «τείνει το ους» του σε όλα τα ενδεχόμενά της και τους επιτρέπει μια καλλιτεχνική έκφραση αντί να τ'απωθεί διαμέσου της συνειδητής και ασυνείδητης λογοκρισίας. Υπογραμμίζει ότι οι συγγραφείς (άρα γιατί όχι και οι σεναριογράφοι), γνωρίζουν για το ασυνείδητο περισσότερο ακόμα και από τους ψυχαναλυτές. Πρόκειται για ψυχαναλυτές άνευ μεθόδου και χωρίς ασθενείς οι οποίοι έχουν την ικανότητα να ενσωματώνουν στις δημιουργίες τους τη γνώση του ασυνείδητου τους (αυτογνωσία) την οποία αποκομίζουν διαμέσου της αυτοανάλυσης. Με άλλα λόγια ο συγγραφέας, ή ο σεναριογράφος, προβάλλει μέρη του Εγώ του (

μέρη του εαυτού του) επί των ηρώων των μυθιστορημάτων του. Έτσι μιλάμε για ψυχικές συνθήκες (του συγγραφέα) οι οποίες οδήγησαν στην παραγωγή του λογοτεχνικού λόγου του, των λέξεων, του γραπτού λόγου: η λέξη φέρει μέσα της τους ψυχολογικούς λόγους της παραγωγής της, άλλως ειπείν της δημιουργίας της. Ο συγγραφέας διακατέχεται από την ευχαρίστηση ή παρόρμηση της γραφής. Πρόκειται για την εργασία της γραφής ανάλογη με την εργασία του ονείρου η οποία παραπέμπει σε στοιχεία τα οποία προσδιορίζουν το συγγραφέα-δημιουργό του κειμένου. Ο συγγραφέας επίσης διαθέτει συγκεκριμένη τεχνική μέσω της οποίας επιτρέπει στον αναγνώστη του να συμμετέχει στον φαντασιακό του κόσμο και έτσι ν'απολαμβάνει χωρίς ντροπή και ενοχές.

-Προσέγγιση του αναγνώστη : Τι μας ωθεί να διαβάζουμε λογοτεχνία (ή να βλέπουμε ταινίες) ; Ποια είναι η φύση της ευχαρίστησης, της απόλαυσης του αναγνώστη; Στο μυθιστόρημα, στην ταινία, είτε ψυχολογικά είτε περιπετειώδη το Εγώ του αναγνώστη χωρίζεται σε *μερικά Εγώ* τα οποία αναπαρίστανται από τους διάφορους ήρωες του λογοτεχνήματος ή του σεναρίου καθώς αυτοί συγκρούονται ανάμεσα τους. Πρόκειται για την ταύτιση με τους ήρωες του λογοτεχνήματος πώσω μάλλον όταν η λογοτεχνική δημιουργία ερείδεται επί λαϊκών παραδόσεων και εθίμων όπου οι ήρωες παρουσιάζονται πάντα νικητές εν μέσω πληθώρας αντιξοοτήτων. Αυτή η ταύτιση με τον ήρωα θα οδηγήσει :

-στην **κάθαρση** με την Αριστοτελική έννοια

-στην αύξηση της ψυχικής έντασης την οποία το Εγώ του αναγνώστη την ίδια στιγμή επιθυμούσε να έχει αλλά και να εκφορτίσει.

Πιο συγκεκριμένα η ικανοποίηση κατά την ανάγνωση ή την θέαση είναι πολλαπλή καθώς ο αναγνώστης (ή θεατής) μπορεί να ζει :

-την ηρωική επανάσταση κατά του πατέρα ή των αναπαραστάσεων του

-μια μαζοχιστική ικανοποίηση στην ταύτιση με τον πολυπαθή ήρωα.

-μια ευχαρίστηση ασφάλεια ότι στην πραγματικότητα δεν απειλείται ο ίδιος .

Αναγνώστης ή θεατής έχουν τη δική τους δεκτικότητα και προσδίδουν στο μυθιστόρημα τα δικά τους νοήματα. Πράγματι, ο καθένας είναι ένας μοναδικός ερμηνευτής ο οποίος «επιχειρεί» μέσα από τον ίδιο δρόμο με τον συγγραφέα, δηλαδή ακολουθεί τη *δομή* της παραγωγής του κειμένου αλλά συγκινείται ασυνείδητα μ'ένα δικό του προσωπικό τρόπο ο οποίος ανήκει μόνο σ'αυτόν τον ίδιο.

3.Μια ψυχαναλυτική ματιά επί της ταινίας του Bergman «φθινοπωρινή σονάτα»

3.1 Προοίμιο

Η ταινία που επιλέξαμε να προβάλλουμε είναι η Φθινοπωρινή Σονάτα του Σουηδού σκηνοθέτη **Ingmar Bergman**. Η επιλογή της συγκεκριμένης ταινίας έγινε με βάση το έντονο ψυχαναλυτικό ενδιαφέρον που παρουσιάζει, στοιχείο που χαρακτηρίζει πολλές από τις ταινίες του Σουηδού σκηνοθέτη ή διαφορετικά του «maitre της ψυχανάλυσης» όπως συχνά τον αποκαλούν.

Γυρίστηκε το 1978 και σκιαγραφεί τη σχέση μεταξύ **μητέρας** και **κόρης**. Μια μητέρα που παραμέλησε την οικογένειά της για χάρη της καριέρας της ως pianίστρια, ξανασμίγει με την μεγαλύτερη κόρη της έπειτα από χρόνια, και επιχειρεί να συμφιλιωθεί μαζί της κατά τη διάρκεια μιας νύχτας γεμάτης οδυνηρές αποκαλύψεις. Μια υπόκωφη ιστορία εξιλέωσης μιας σχέσης που αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στην αγάπη και το μίσος. Ένα συγκλονιστικό παιχνίδι αλήθειας υπό το φθινοπωρινό φως της Σουηδίας και τις σονάτες του Chopin, του Handel και του Bach. Η μάνα μια ιδιότροπη, δυναμική και εγωκεντρική γυναίκα και η κόρη πάντα κάτω από τη σκιά της μητέρας της, ανίσχυρη και άβουλη... Το όλο σκηνικό συμπληρώνεται με την παρουσία του πάστορα συζύγου της κόρης, ο οποίος διαδραματίζει και ρόλο αφηγητή κατά τη διάρκεια της ταινίας, καθώς επίσης και με την παρουσία της μικρότερης, ανάπηρης κόρης που είχε εγκαταλειφθεί από τη μητέρα σε ίδρυμα, χρόνια πριν.

Εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει η επιλογή του Ingmar Bergman δώσει στην ταινία του τον τίτλο «Φθινοπωρινή Σονάτα». Η ονομασία αυτή στηρίχθηκε στην ίδια την μορφή της ταινίας η οποία εμφανίζει μορφή σονάτας, μία από τις δύο βασικές φόρμες της κλασσικής μουσικής. Η εν λόγω μουσική φόρμα αποτελείται από τρεις ενότητες. Στο πρώτο στάδιο μας παρουσιάζονται δύο θέματα, δύο ιδέες. Στο δεύτερο δημιουργείται ένα είδος διαλόγου ανάμεσα σε αυτές τις ιδέες, οι οποίες αντιπαρατίθενται και συγκρούονται. Στο τρίτο και τελευταίο στάδιο, οι ιδέες επανέρχονται στην ξεχωριστή αρχική τους κατάσταση. Παρότι πρόκειται για τις ίδιες οντότητες η όλη διαδικασία τις έχει αναπτύξει και έχει φωτίσει στοιχεία τους που πριν δε βλέπαμε. Στην ταινία βέβαια, οι δύο αυτές ιδέες είναι η μητέρα και η κόρη.

Ο Bergman γεννήθηκε το 1918, στην Ουψάλα της Σουηδίας. Ο πατέρας του ήταν επίσκοπος και επιχείρησε να γαλουχήσει το γιο του με άκαμπτες θρησκευτικές αρχές. Στην αυτοβιογραφία του, ο σκηνοθέτης θυμάται με τρόμο τις πειθαρχικές κυρώσεις από τους γονείς του, όπως το φόβο που αισθάνθηκε κλειδωμένος σε μία ντουλάπα ή την ταπείνωση, όταν του επέβαλαν να φορέσει φούστα επειδή κατουρήθηκε στον ύπνο του. Η σχέση με τη μητέρα του υπήρξε επίσης ταραγμένη, σχέση που ο Σουηδός σκηνοθέτης επιχείρησε να αποτυπώσει αργότερα στις ταινίες του «Persona» και «Κραυγές και Ψίθυροι». Στα 19 του έκοψε κάθε επαφή με τους γονείς του και οι σχέσεις τους δεν επουλώθηκαν ποτέ.

Στην πορεία αρχίζει σπουδές τέχνης και περνάει τις ώρες του μέσα στις κινηματογραφικές αίθουσες. Εργάζεται ως βοηθός σκηνοθέτη, γράφει τα πρώτα του θεατρικά έργα και σιγά σιγά κυριεύεται από τον ίλιγγο της δημιουργίας. Όλα αυτά τα χρόνια η μοναδική διέξοδος από το ασφυκτικό οικογενειακό του περιβάλλον υπήρξε η φαντασία. Η εμμονή του με τη μεγάλη οθόνη όμως, είχε το τίμημά της. Του πήρε πολλά χρόνια να ξεχωρίσει τις κινηματογραφικές του φαντασιώσεις από την πραγματικότητα και πολύ συχνά περιέγραφε τη ζωή του σαν μια διαρκή μάχη με τους προσωπικούς του δαίμονες. Αυτή τη διαρκή μάχη επιχείρησε στην πορεία να την μετουσιώσει στην τέχνη του. Η γέννηση, το σεξ και ο θάνατος ήταν οι τρεις σταθερές εμμονές του, παρούσες με διάφορες μορφές σε όλη τη φιλμογραφία του. Καθόλου τυχαίο, καθώς πρόκειται κατά τους φιλοσόφους, για τις τρεις σταθερές της ανθρώπινης ύπαρξης.

Ως άνθρωπος ο χαρακτηριζόταν από πολλούς ως ερημίτης και ήταν εξαιρετικά μετρημένες οι φορές που εμφανίστηκε δημόσια. Μεγαλύτερος κριτής του εαυτού του υπήρξε ο ίδιος και δεν δίσταζε να ισχυριστεί ότι αποφεύγει να παρακολουθεί τις δικές του ταινίες, επειδή τις έβρισκε πολύ καταθλιπτικές. Δεν ήταν η πρώτη φορά που αμφισβητούσε το καθολικής αποδοχής έργο του. Κάποτε σε ένα περιοδικό είχε δημοσιευτεί ένα κείμενο που κατακρεουργούσε τις μπεργκμανικές ταινίες. Λίγο αργότερα αποκαλύφθηκε ότι ο άγνωστος κριτικός που το υπέγραφε, ήταν ο ίδιος ο Bergman με ψευδώνυμο...

Η ταινία «Φθινοπωρινή Σονάτα» του μεγάλου αυτού δημιουργού μοιάζει με ακροβασία συναισθημάτων. Η ζωή, ο θάνατος και ο έρωτας –τα αιώνια ερωτήματα του ανθρώπου- κρύβονται πίσω από τις λέξεις, τα βλέμματα και τους διαλόγους των ηρώων. Σε καλούν να τους συμπονέσεις αλλά και να τους κρίνεις, να ταυτιστείς μαζί τους, αλλά και να τους απορρίψεις. Σα να σε ωθούν στην πάντα επίκαιρη παλινδρόμηση –αυτή πίσω στη μάνα. Τη μάνα που αγαπάς και που μισείς, που χρειάζεσαι αλλά και διώχνεις. Σε αυτό το αίτημα για τη μοναδική και ανεπανάληπτη μητρική αγάπη, που κάθε λάθος, κάθε τρύπα και κάθε σχισμή της αφήνει ισόβιες ουλές –άλλοτε μικρές και άλλοτε μεγάλες. Πόσες φορές συνειδητά και πόσες ασυνείδητα δεν έχουμε ζητήσει την τέλεια μητέρα; Αυτή που ξέρει μόνο να αγαπά, να προσφέρει, να ασφαλίζει και να αποδέχεται; Πόσες φορές δεν έχουμε ψάξει ένα σύντροφο που να μας προσφέρει κάτι από αυτά ή όλα αυτά μαζί; Πόσες στιγμές αδυναμίας δεν έχουμε κουλουριαστεί εμβρυακά ζητώντας σιωπηρά την ηρεμία και την ασφάλεια της μήτρας;

Βλέποντας την ταινία, νομίζω ότι ανακαλύπτουμε κάτι παραπάνω από όσα περιγράφονται στις σκηνές της. Είδαμε τα δικά μας κενά, τα δικά μας παράπονα και τις δικές μας ανάγκες. Βρήκαμε λόγους και δικαιολογίες, αφουγκραστήκαμε λάθη και πάθη που κάτι μας θύμισαν. Ακόμα περισσότερο, ίσως είδαμε και κάτι ακόμα : εμάς παιδιά ή εμάς γονείς, μέσα από έναν σπασμένο καθρέφτη αναπαραστάσεων. Κάποιος έχει πει ότι η πιο σκληρή στιγμή για έναν άνθρωπο, είναι όταν συνειδητοποιεί ότι οι γονείς του είναι και αυτοί άνθρωποι με αδυναμίες –και όχι αλάνθαστοι θεοί. Είναι η στιγμή που δεν ξέρει πού να απευθύνει τα παράπονά του, ποιον να κατηγορήσει για ότι του δυσκολεύει τη ζωή, για ότι τον βασανίζει και τον πονάει. Σ αυτήν ακριβώς τη στιγμή της συνειδητοποίησης και της ανάληψης προσωπικής ευθύνης για την κόλαση της ζωής μας, ταιριάζει μία φράση του ίδιου του Bergman : *«Για μένα η κόλαση ήταν ένας φοβερά υποβλητικός τόπος / πάντοτε όμως θεωρούσα ότι βρίσκεται πάνω στη γη. Η κόλαση δημιουργείται από τους ίδιους τους ανθρώπους. Πάνω στη γη!»*

Αυτή λοιπόν την αναμέτρηση με την προσωπική μας κόλαση, επιχειρεί να αποτυπώσει ο Bergman στην Φθινοπωρινή Σονάτα του, αναδεικνύοντας μία άλλη αναμέτρηση, αυτής μίας μάνας με την κόρη της. Η μία είναι ο καθρέφτης της άλλης. Τα τραύματα της μητέρας φαίνεται να κληρονομούνται στην κόρη και η δυστυχία της μάνας φαίνεται να γίνεται δυστυχία της κόρης. Οι δύο ηρωίδες παλεύουν και αυτές με

τους προσωπικούς τους δαίμονες προσπαθώντας να εξιλεωθούν, να αγαπήσουν και να αγαπηθούν σε μια ύστατη προσπάθεια να κρατήσουν ζωντανή όχι μόνο τη σχέση τους αλλά και τον ίδιο τον εαυτό τους.

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

3.2 Οι χαρακτήρες

Ο **Victor** είναι παπάς μετριοπαθής, συγκρατημένος παρατηρεί μέσα από το 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 ζητάει 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 να είναι μητέρα της; Μήπως εδώ σοβεί 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 δρώμενα του οικογενειακού τους τραγικού διηγήματος. Είναι ο Victor άλλωστε αυτός ο οποίος θ'αναλάβει το συγκινησιακά δύσκολο έργο ν'ανακοινώσει στην Λένα (κινητικά ανάπηρη κόρη) ότι η μαμά της έφυγε και γίνεται εν τέλει, ο μόνος αυτόπτης και αυθήκοος μάρτυρας της συγκλονιστικότερης σκηνής του έργου... Βρισκόμαστε άλλωστε εδώ σε μια εποχή 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 οι τυχόν μεθύτερες αναφορές, 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»*, ιδού το φαινόμενο της διαγενεαλογίας 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 των ηρώων ενός οικογενειακού δράματος.

Ο Victor δείχνει μάλλον υποτονικός, κάπως σβησμένος ενορμητικά, σα να φοβάται τη δίνη του πάθους και του πόθου στην προσωπική του ζωή. Φτάνει να πει στην Εύα, τη 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 ενός ενδιάμεσου αποστασιομένου χώρου τον οποίο 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 αποξηραμένο/στεγνό τοπίο ενός σπιτιού-πρεσβυτέρου όπου μένουν αλλά δε ζουν. Είναι μόνος και *«μια γκρίζα ομίχλη σκεπάζει τη ζωή του»* από τότε που πνίγηκε ο Eric, το πρώτο τους παιδί, και χάθηκε η ένταση στη ζωή του. Προσδοκά τις ανθρώπινες τρικυμίες όπως ο αγρός περιμένει το νερό για να αρδευτεί. Αυτές ακριβώς θα εγγυούνταν την ενορμητική του αφύπνιση «ταρακούνημα» στη σχέση με τη γυναίκα του. Έτσι θα πει στην Εύα ότι ο πόθος του δεν είναι παρά αυτή η ίδια.

Η **Charlot** (μαμά) σκιαγραφείται ως ο χαρακτήρας μιας ναρκισσιστικής οργάνωσης: *«...ήσουν κλεισμένη στον εαυτόν σου αυτόφωτη»* θα της καταλογίσει η Εύα. Εδώ η αντικειμενοτρόπος λιβιδώς δεν κρατάει αλλά εύκολα και γρήγορα επιστρέφει στο Εγώ και γίνεται ναρκισσιστική: *«..ωραία θέα έχει το δωμάτιό σου..»* λέει στη Λένα την 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 δικιά μου παλιά Mercedes»*; Η σωματικά ανάπηρη κόρη την αναστατώνει στον υπερθετικό βαθμό γιατί είναι άρρωστη-η Εύα της υπενθύμισε ότι δε συμπαθούσε την αρρώστια- και συνιστά το ισχυρότατο ναρκισσιστικό πλήγμα για το αδύναμο/ εύθραυστο Εγώ της: *«..αυτό το πλαδαρό κορμί είναι η Εύα μου...»*. Το ίδρυμα είναι 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-

πρεσβυτέριο ένας εγκλεισμός ιδρυματισμός μιας άλλης μορφής ; Η ιδρυματική ζωή λοιπόν εν είδει υποκατάστατης λύσης, 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/ ανάπτυξη. Εντούτοις είναι συμπαθής, ενίοτε ακόμα και τρυφερή, χάρη στην εκλεπτυσμένη ομορφιά, στη γυναικότητά της και στις άκακες σχεδόν αφελείς προθέσεις οι οποίες δεν μπορούν παρά να απαρτίζουν την πεμπτουσία μιας παιδικόμορφης , εγωκεντρικής και εκθαμβωτικής καλλιτέχνης (dìva). Φαίνεται ότι κρατά ή ίδια και για τον εαυτόν της όλους τους άντρες και ζει τη ζωή και τα πάθη που δε ζουν οι κόρες της. Εν τέλει δεν μένει κανένας για την κόρη της και καμιά άλλη ζωή για αυτήν πέρα ίσως από τον «ξενέρωτο» Victor ο οποίος είναι μεν κατευναστικός αλλά-δεν επιτρέπει πόθους, τουλάχιστον, άμεσα 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/ παθιασμένη ζωή έτσι ώστε η Εύα να είναι παγιδευμένη κι αυτή, πιασμένη στα δίχτυα μόνο της μετουσιωμένης/συμβολικής ζωής: ποίηση, λογοτεχνία, θρησκεία κ.λ.π). Γράφει *«πρέπει να μάθουμε να ζούμε...»*. Το 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 της, και, ακόμα περισσότερο, προβάλλει τη λαμπρή ζωή της με το σύντροφό της Paul. Είναι μάλλον υπομανιακή, αεικίνητη κάπως άπιαστη. Ο Victor θα της υπενθυμίσει ότι την είχαν καλέσει στο σπίτι, αλλά δεν είχε ποτέ χρόνο. Η Charlot 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 Chopin εν είδει προβολής 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, εξατιμίζεται 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 τσαλακώνεται. 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 δεσπόζει ως κραυγαλέα αντίθεση στις γκριζες καταθλιπτικόμορφες αποχρώσεις του πρεσβυτερίου. Στην σκηνή με το πιάνο ακρωτηριάζει την κόρη της με τη στάση της απέναντί της: «ο Chorin είναι συγκινησιακός, όχι γλυκερός...άκου εμένα». Η Charlot παίζει πιάνο με την κόρη της για να μοιραστεί και -έστω -να διδάξει ή για να επισκιάσει και να κατισχύσει; Προφανώς η πρόθεσή της είναι 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, και τον διαχρονικό/ οικουμενικό διχασμό της γυναίκας ανάμεσα στην επιλογή για μια επιτυχημένη επαγγελματική καριέρα -η οποία απαιτεί μεγάλα αποθέματα ναρκισσιστικών επενδύσεων –και την επιλογή για οικογενειακή αφοσίωση η οποία υπεξαιρεί μέρος της ναρκισσιστικής λιβιδούς προς όφελος των αντικειμενοτρόπων επενδύσεων. Ο δημιουργός της ταινίας μας προειδοποιεί μάλιστα ότι, υπό το κράτος μιας παθολογίας του ναρκισσισμού, μπορεί να ελλοχεύει ο κίνδυνος να γεννιούνται ακρωτηριασμένα/ ανάπηρα παιδιά και, ακόμα περισσότερο, υπογραμμίζει ότι αυτά τα παιδιά, ως ευνοησιμένα, εμφορούνται από οργή για τη μάνα τους όπως ο ανάπηρος Ήφαιστος ο οποίος μισούσε τη μαμά του και, κατ'επέκτασιν-όλες τις γυναίκες, επειδή τον γέννησε σακάτη.

Μυθολογία: Η Ήρα γεννά εξώγαμο τον Ήφαιστο, άσχημο ανάπηρο παιδί. Δεν τον άντεξε και τον πέταξε στη θάλασσα. Η Ήφαιστος σώθηκε αλλά πάντα μισούσε τη μητέρα του. Ήταν βίαιος, και ο γάμος με την Αφροδίτη απέτυχε. Πρόκειται για μια κλασική περίπτωση πορείας στη ζωή κακοποιημένου παιδιού. Η **ατομική βρεφοκτονία** ή **εγκατάλειψη** είναι κοινωνικά αναγνωρισμένες σε κάποιες περιπτώσεις (π.χ. εξώγαμο παιδί, ανάπηρο, αντίθετο φύλο από το κοινωνικά προσδοκώμενο ήτοι θηλυκό αντί αρσενικό, όπως στην Κίνα). Επίσης είναι καταγεγραμμένες τιμωρητικές πρακτικές όπως ο **ακρωτηριασμός** και ο **ευνοησιμός**. Στις Αραβικές χώρες το κόψιμο του χεριού για τον κλέφτη ανεξαρτήτως ηλικίας γινόταν για εκπαιδευτικούς σκοπούς, ως μέρος της «εκπαιδευτικής διαδικασίας» (π.χ. ηθική πίεση, μαστίγωμα). Σε διάφορους πολιτισμούς

γίνονταν θυσίες παιδιών για θρησκευτικούς σκοπούς ή για πολιτικούς λόγους (π.χ. μαζική σφαγή του Ηρώδη).

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... προσευχόμουν να συμβεί κάτι για να μην φύγεις αλλά εσύ πάντα έφευγες...»*

Παρά την αυτοσυγκράτησή της, η Charlot τύπτεται και συχνά μάλιστα βρίσκεται σε εμπύρετη κατάσταση: το εφιαλτικό της όνειρο θα συμβόλιζε τις τύψεις που την συνθλίβουν και τελικά απεργάζονται τον αφανισμό της. Είναι αυτές ακριβώς οι δυνατότητες του Εγώ της να υφίσταται, να πτοείται σε τελευταία ανάλυση, παρά τις επίμονες προσπάθειες για το αντίθετο, και να ασκεί αυτοκριτική, οι οποίες την καθιστούν ικανή να εγγυάται, εν τέλει, ένα πεδίο πρόσφορο για συζήτηση, επαναδιαπραγματεύσεις και συγκρούσεις με τις κόρες της. Η ναρκισσιστική δομή του Εγώ της σε καμιάν περίπτωση συνιστά μια οργανωμένη ναρκισσιστική διαταραχή προσωπικότητας. Συγκροτείται περισσότερο μια persona οικεία και προσιτή για το θεατή, πρόσφορη για προβολές και ταυτίσεις, παρά εξοβελιστέα εξαιτίας των ανεπάρκειών της.

Η Εύα δείχνει να είναι μια «ερωμένη του πένθους». Ζει μέσα στο τέλμα των χαμών, συντηρεί συγχωνευτικές σχέσεις με το αντικείμενο (τη μαμά) 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[πραγματικά] ζωντανός και κοντά της...»*. Μόνο που η σκιά του αντικειμένου πέφτει πάνω στο Εγώ της και την συνθλίβει, της πέφτει βαρύ... Έτσι φαίνεται να κρατάει μέσα της τη μαμά, γίνεται ένα μαζί της, ώστε να μη χωρίσουν ποτέ: *«σαν ο ομφάλιος λώρος να μην κόπηκε ποτέ...»*. Της επιτίθεται επειδή έχει ανοιχτούς λογαριασμούς μαζί της αλλά αυτές οι επιθέσεις καταλήγουν να επιστρέφουν πάνω της, αφού η ίδια δε διαφοροποιείται από το «φάντασμα» της μαμάς της» (ενσωμάτωση).

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- η μαμά χρειάζεται να ρωτά απευθείας την κόρη της αν αγαπά τον άντρα της θα ήταν επειδή τρέμει στην ιδέα ότι η Εύα δεν θα μπορούσε ν' αγαπά ακόμα και αυτήν την ίδια τη μαμά της: «ήθελες την αγάπη μου όπως ήθελες την αγάπη καθενός» θα πει η κόρη στη μαμά. Εντούτοις η Εύα μπορεί να φροντίζει την ανάπηρη αδερφή της με συγκινητική τρυφερότητα. Είναι απόλυτα κοντά στις ανάγκες της αδερφής της, ένα είδος συμπληρώματος μιας μητρικής/τρυφερής λειτουργίας την οποία η δική της μάνα δεν είχε και δεν έδωσε. Είναι όχι μόνο μια υποκατάστατη μαμά, αλλά και η προαγωγός της (χαμένης;) 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. Φτάνει να την χαρακτηρίσει επικίνδυνη, άξια ιδρυματικού εγκλεισμού... Προσάπτει στη μαμά της-μεταξύ άλλων- ότι συνέχεια τις εγκατέλειπε αυτήν και την αδερφή της. Ακόμα περισσότερο, η προσωπική αδυναμία της κόρης να κρατήσει τον καρπό του νεανικού - εφηβικού της έρωτα θα χρεωθεί στη μαμά. Οποία ειρωνεία όμως! Δεν κατάφερε να κρατήσει ούτε το μεθύτερο παιδί της, τον 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 θα φτάσει να ομοιάσει με την γυναικότητα /γονιμότητα μιας μαμάς η οποία ούτως ή άλλως λόγω της αστάθειας της ασυνέχειας στο ρόλο της αλλά 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 παραμόρφωσης της κριτικής σκέψης μιας κόρης υπό το κράτος της ημιμάθειας και της φονικής οργής της απέναντι στη μαμά της! Ένδειξη ακόμα μιας ανακριβούς κατανόησης και παρουσίας των κλινικών φαινομένων στον κινηματογράφο, ο οποίος στην προκειμένη περίπτωση καταδεικνύει μια σχεδόν απεριόριστη εξουσία του περιβαλλοντικού πάνω στο ατομικό. Κοντά σ' αυτό και οι ανιμιστικές προκαταλήψεις οι οποίες μπορεί να αποδίδουν μαγική δύναμη στο έξωθεν καταραμένο (κακό μάτι, βασκανία, γλωσσοφαγιά κ.λ.π). 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 υποθάλλει αρρώστιες, αλλά σε καμία περίπτωση τις προξενεί. Το εγγενές και η οργανική προδιάθεση συνιστούν, κατ'ελάχιστον, το απαραίτητο υπέδαφος και την αναγκαία συνθήκη της κάθε αρρώστιας, τουλάχιστον οργανικής. Η Εύα προβάλλει το δικό της μίσος επί της μαμάς, και αν της καταλογίζει 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 συνιστούν, ενδεχομένως, τις δύο διχοτομημένες συγκινησιακές προδιαθέσεις του γυναικείου Εγώ προς τη μαμά.*

*Η Λένα φαίνεται να συμβολίζει την πλευρά του Εγώ της Εύας και της κάθε κόρης, το οποίο 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 τη φτάσει, πριν αυτή να φύγει-θα λέγαμε πριν να είναι αργά-για να της ζητήσει συγγνώμη και να εξιλεωθεί για την αποπλάνηση του Leonardo (πρώην εραστής της μαμάς της). Και αν οι ακραιφνείς ψυχοσωματιστές τείνουν να υποδεικνύουν μια σχέση αιτίου-αιτιατού ανάμεσα στην αρρώστια και το ψυχολογικό «κακό» που την προξενεί τότε υπάρχουν πολλές 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 είναι μεν σωματικά ανάπηρη αλλά ψυχικά πολύ πιο προηγμένη και ώριμη από την Εύα η οποία έχει απλώς το προβάδισμα μόνο σωματικό επίπεδο αλλά χωλαίνει στο συγκινησιακό πεδίο και είναι ψυχικά ανάπηρη. Η Λένα αντίθετα μπορεί 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 εξελίσσεται μέσα και από την επανόρθωση και τη συγγνώμη μακριά από την απολυτότητα και την εκδικητικότητα της πρωτόγονης μητριαρχίας. 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. Επιζητά κάποιας μορφής τιμωρία για τη μαμά της, δε δέχεται ελαφρυντικά, δε διαπραγματεύεται μεταμέλειες. Το παράδειγμα της συγχώρεσης του μητροκτόνου 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 π.Χ. 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.

Η Εύα ουδέποτε αντιλήφτηκε, ή υποψιάστηκε έστω, την κίνηση της άλλης πλευράς του Εγώ της, της Λένας, που σερνόταν για να φτάσει τη μαμά και να την αγαπήσει. Ιδού η διχοτόμηση του Εγώ της: η μια διχασμένη πλευρά αγνοεί την ύπαρξη της

άλλης. Αυτό όμως είναι και ο χαμός της, ο οποίος αναπαρίσταται από το συγκλονιστικό και σπαρακτικό ξέσπασμα της Λένας όταν της ανακοινώθηκε ότι έφυγε η μαμά. Ο σπαραγμός της Λένας αναπαριστά την πλευρά του Εγώ της Λένας η οποία έχασε την ευκαιρία να κάνει λόγια και πράξη τη λατρεία για τη μαμά της.

Βιβλιογραφία

- Akhtar S. « Comprehensive Dictionary of Psychoanalysis », Karnac, London 2009.
- Chemana R, Vandermersch B: «Dictionnaire de la Psychanalyse», Larousse, Paris 1995 .
- PETER FULLER: Τέχνη και ψυχανάλυση (Εκδόσεις ΝΕΦΕΛΗ, Αθήνα 1988)**
- De Mijola A: « Dictionnaire de la Psychanalyse » , Calmann –Levy , 2002.
- Jones E. « The life and work of Sigmund Freud », Penguin in association with Hogarth Press, London 1953.
- Kaufmann P.: « L’apport Freudien » , Larousse, Paris 1998.
- Laplanche J., -Pontalis B. : « Vocabulaire de la Psychanalyse », PUF, Paris 1967.
- Michel A. : « Dictionnaire de la Psychanalyse » , Encyclopedia Universalis, Paris 2001.
- Μανιαδάκης Γ. «Βία, Ψυχικός Χώρος και Κινηματογράφος», περιοδικό «Διάλογοι για την Ψυχανάλυση», τ. 3, 2007.
- Μπακιρτζόγλου Σ. «Ο ενορμητικός άξων της επιθετικότητας», σημειώσεις προς του συνέδρους τριήμερου σεμιναρίου, Αθήνα Μάιος 2015.
- Masud M. Khan R.: Dream psychology and the evolution of the psycho-analytic situation, The International Journal of Psycho-analysis, London 1962.
- Michaud S. “Lou Andreas Salomé”, L’alliée de ma vie, Paris Seuil 1985.
- Pieron Henri : « Vocabulaire de la Psychologie », PUF., Paris 1981 .
- Roudinesco E., Plon M.: « Dictionnaire de la Psychanalyse » , Paris Fayard , 1997.
- Rycroft Ch., «Acritical dictionary of psychoanalysis» ,Penguin, London 1993