

Ο Μαύρος κύκνος

Σχόλιο επί της ομώνυμης ταινίας (Black Swan) του Darren Aronofsky που παρουσιάστηκε στον πολυχώρο «Κιβωτός» την 1^η Απριλίου 2017, υπό την οργάνωση και τον συντονισμό της ψυχολόγου **M.Palavura-Palavurova**.

Σάββας Μπακιρτζόγλου, ψυχολόγος-ψυχαναλυτής

Η ταινία φαίνεται να πραγματεύεται εύστοχα τις συνέπειες της τυφλής θυσίας και προσφοράς των δυνατοτήτων του Εγώ στο όνομα του Ιδεώδους, που καταλήγει να αποστειρώνει κυριολεκτικά τον οργανισμό από τους «χυμούς» της ζωής, υπηρετώντας, εν τέλει, την ενόρμηση του θανάτου (αυτοκαταστροφή). Το υποκείμενο τότε χάνει τη δική του λιβιδινική τροφοδοσία, την ατομική μοναδική του ιδιαιτερότητα και συμμορφώνεται στο όνομα μιας υπερπροσαρμογής του στο ομαδικό, στην κοινωνική πραγματικότητα, στις κοινωνικές νόρμες και αξίες.

Το Ιδεώδες Εγώ παραπέμπει στον ναρκισσισμό (είναι ο κληρονόμος-απότοκος του παιδικού ναρκισσισμού). Αφορά σε χώρο και χρόνο της μητρικής παντοδυναμίας όπου τίποτα δεν είναι αδύνατο και καμιά απώλεια δε θεωρείται δυνατή. Το Εγώ απευθύνεται στο Ιδεώδες όπως ένα παιδί θα απευθυνόταν στους παντοδύναμους γονείς: *«δώσε μου τα όλα πατέρα»*, λέει η Άρτεμις στο Θεό. Και ο Θεός απαντά: *«πάρτα παιδί μου και θα σου δώσω κι άλλα καλύτερα απ'όλα»* (στίχοι 25 και 43-44 του ύμνου στην Αρτέμιδα). Το τέλειο σώμα της Νίνας αφορά στην αυταπάτη του ναρκισσισμού (φαντασίωση), σχετικά με μια εξιδανικευμένη εικόνα του Εγώ.

Το όλο θέμα συγγενεύει τρόπον τινά με την ευριπειδία τραγωδία «Βάκχες» και την αρρώστια που κυριέυσε τον Πενθέα, βασιλιά των Θηβών, επειδή περιφρονώντας το διονυσιακό στοιχείο εντός του (το ανθρώπινο πάθος), διέπραξε Ύβριν, υφιστάμενος ως εκ τούτου τις συνέπειες της Νεμέσεως (τον κατασπάραξαν οι μαινάδες). Ωστόσο το πάθος της Νίνας για τον χορό, προδίδει την εγκυστωμένη ενορμητικότητα. Ο Freud αναγνώριζε στον χορό οργανική αξία και του απέδιδε σημασία κάθαρσης. Πρόκειται για τον μηχανισμό της μετατροπής μιας έντασης σε κίνηση, εν είδει υστερικοποίησης της τελευταίας (παροξυσμικές κινήσεις στην υστερική κρίση). Ας σημειωθεί άλλωστε ότι η καταγωγή του χορού είναι στενά συνδεδεμένη με την *εκ-σταση* (αριστοτελική τρέλα) που συναντούμε στο διονυσιακό τελετουργικό, στη διάρκεια του οποίου απελευθερώνονταν δυνάμεις ανεξέλεγκτες και βίαιες. Στο πέρασμα της ανθρωπολογικής εξέλιξης ο χορός απομειώθηκε και περιορίστηκε εντός μιας πειθαρχημένης κινησιολογίας (χορογραφία κ.λ.π). Η έλευση του χριστιανισμού στη Δύση τον απομόνωσε από τις θρησκευτικές του συνδηλώσεις. Έκτοτε έγινε πρωτίστως θέαμα ενώ απέκτησαν υψηλή αξία η τεχνική και η πλαστικότητα του χορευτή. Εντούτοις οι θεμελιωτές του σύγχρονου χορού M.Graham και D.Humphrey, τον

βλέπουν περισσότερο ως μια λειτουργία ενδοσκόπησης παρά ως μέσον διασκέδασης. Η Graham μάλιστα επινόησε μια καινούργια τεχνική διαμέσου της οποίας η κίνηση του σώματος, καθώς ελέγχεται από την λεκάνη και την γενετήσια περιοχή, εξαπλώνεται σε όλο το σώμα, έως τα άκρα. Η ισχύς της κίνησης και η εκφραστικότητά της εξαρτώνται από την εννομητική ένταση, προφανώς απισχνασμένη στην πρωταγωνίστρια της ταινίας. Η Νίνα έχει σώμα χωρίς κορμί...

Στην πλοκή του έργου, οι δύο εκφάνσεις της ζωής η απολλώνια και η διονυσιακή, η «φωτεινή» και η «σκοτεινή» πλευρά δεν δύνανται να συνυπάρχουν σε μια λειτουργική διαλεκτική μεταξύ τους, όπως το *chiaro-scuro* στην αναγεννησιακή ζωγραφική. Ο οργανισμός της πρωταγωνίστριας διχάζεται, με τον λευκό κύκνο να αναπαριστά το «υψηλό» και τον μαύρο το «ζοφερό» καθώς συμπυκνώνει τις ορμικές απαιτήσεις (επιθετικότητα και σεξουαλικότητα). Και είναι αναμενόμενο η επέλαση της ντροπής να κατακλύζει την Νίνα, κάθε φορά που «παρακάμπτει» τις έξωθεν αξίες προς όφελος των ατομικών επιλογών και των λάγνων επιθυμιών της.

Σε πρώτο πλάνο έρχεται ο διχασμός, η ύπαρξη αντιθετικών αστερισμών ανάμεσα στο «καλό» και το «κακό», ανάμεσα στην εννομητικότητα -στην οποίαν ενίοτε αποδίδονται διαβολικές διαστάσεις- και την καταστολή της. Γενικότερα στις νευρωσικές δομές, ο ψυχισμός εμφορείται από το γόνιμο συγκρουσιακό καθεστώς των ωριμότερων και πιο ολοκληρωμένων ενδοψυχικών σχηματισμών, ανάμεσα στο Εγώ το Εκείνο και το Υπερεγώ. Όμως στην περίπτωση της Νίνας, η οποία φαίνεται να ταλαντεύεται εντός του ευρύτερου συγχυτικού φάσματος των ψυχώσεων, δεν πρόκειται για σύγκρουση όπως στις νευρωτικές διαταραχές, αλλά για στοιχειώδεις βασικές αντιθέσεις, για διπολικότητες του Εγώ ανάμεσα από τη μια στο ύψιστο ιδανικό μιας ζωής αποκομμένης από τις εννομητικές της πηγές (λευκός κύκνος), και από την άλλη στη διονυσιακή, χοϊκή και ανθρώπινη συνθήκη των παραστρατημάτων και των παθών (μαύρος κύκνος). Η διπολικότητα ως συστατικό στοιχείο της ψύχωσης, διακρίνεται από τη διλληματική της υφή (διλληματική ιδιοτυπία). Είναι προφανής η σχάση του Εγώ της πρωταγωνίστριας, η βασανιστική ενασχόλησή του νου της με δύο αντιθετικές εκδοχές, την τελειότητα και την αμαρτία, καθεστώς πιο σύνθετο από την αμφιθυμία της νευρώσεως. Σαν συνέπεια, η ζήση της νεαρής κυριαρχείται από την αμηχανία, την συγκινησιακή αστάθεια και την ανεπαρκή διαφοροποίηση του μέσα από το έξω, έτσι ώστε ο θεατής να μην είναι πάντα σίγουρος αν αυτό που εικονοποιείται ανήκει στη σφαίρα του πραγματικού ή του ονειρικού-φαντασιακού. Ο χορός μπροστά στον καθρέφτη τίθεται στην υπηρεσία μιας επανόρθωσης του πρωτογενούς ναρκισσισμού (το σώμα ως αντικείμενο αγάπης), της αποκατάστασης-ενοποίησης μιας κατακερματισμένης εικόνας του σώματός της (πλάνα με τις γάμπες της να σπάνε). Είναι ακόμα μια εμονικά επαναλαμβανόμενη εργασία διάπλασης της εικόνας της, η ατέρμονη αναζήτηση ενός καινούργιου σώματος, του «σώματος της χορεύτριας», κατά τα αισθητικά κριτήρια του κλασικισμού, ενός σώματος καμωμένου να θριαμβεύει και να κατατροπώνει την βαρύτητα...

Η ταινία ξεκινάει με ένα όνειρο, μάλλον ένα εφιάλτη, τον πρώτο στη σειρά των άλλων δύο που θα ακολουθήσουν στην εξέλιξη της ιστορίας, ένδειξη ότι ψυχικά η Νίνα μάλλον απέχει από το πιο εξελιγμένο, το νευρωσικό μοντέλο, το οποίο προάγει τον συμβολισμό, την σκέψη. Το όνειρο της πρωταγωνίστριας αποτυγχάνει στην κατευναστική λειτουργία του,

δεν καταφέρνει να γίνεται ο «φύλακας του ύπνου της», ο τελευταίος διακόπτεται βίαια από το εκφορτιστικό περιεχόμενο των εσωτερικών καταιγίδων της και εκείνη έντρομη και κάθιδρη πετάγεται μέσα στη νύχτα, ιδού η έσχατη λύση-απόδραση από την εναγώνια συνθήκη μέσα της. Το οικογενειακό περιβάλλον όπου ζει και αναπτύσσεται η Νίνα είναι ελλειμματικό καθώς προδιαθέτει το κορίτσι σε καθήλωση (σταμάτημα του χρόνου) στην αρχαϊκή δυαδική σχέση με το πρώτο αντικείμενο αγάπης, τη μητέρα. Εξ 'ου και η φιλομόφυλη θεματική που έρχεται σε έναν μεθύτερο χρόνο (περιπτύξεις στη φαντασία της πρωταγωνίστριας με την Λίλη). Απουσιάζει στη ζωή της, έστω σε ένα αναπαραστασιακό-συμβολικό επίπεδο, η τριαδική αρχιτεκτονική, η παρουσία του Τρίτου, για να διασφαλίσει τη διαφοροποίηση του παιδιού από την συγχυτική-συγχωνευτική σχέση με τη μαμά και να το εισάγει στην πραγματική εξωτοικική ζωή των διαφορών, της ενηλικίωσης και της πραγματικότητας. Άλλωστε, θεωρούμε ότι κάθε φορά που η Νίνα βγαίνει στην σκηνή είναι η φαντασία μιας συνάντησης που την κυριεύει και την ζωντανεύει, η σκέψη ενός διαλόγου με τον εαυτόν της ή με έναν *partenaire*, ιδέα εκπορευόμενη από το υφιστάμενο πυρηνικό έλλειμμα λόγω του αποχωρισμού από το σώμα της μητέρας. Είναι η νοσταλγία της ενσωμάτωσης μαζί της. Η παρακμή της λειτουργίας του πατέρα (εσωτερίκευση του νόμου) οδηγεί αναπόφευκτα στην κένωση της συμβολικής λειτουργίας εντός μιας γενικευμένης ψύχωσης, σε τέτοιο βαθμό ώστε να καθίσταται εναγώνια η ενσάρκωση του «μαύρου» ρόλου από την πρωταγωνίστρια καθώς εκείνη-στη φαντασία της- θα κινδύνευε να γίνει επί του πραγματικού ο αποδιοπομπαίος κύκνος, αντί απλά να παίζει τον ρόλο, αντί να λειτουργήσει ως εάν κύκνος (σα να ήταν ο κύκνος). Εδώ καταργείται η απόσταση συμβολικού και συμβολιζόμενου (συμβολικό ισοδύναμο), και είναι αυτό ακριβώς που την τρομοκρατεί.

Είναι η μητέρα της σχιζοφρενογόνος; Δεν αποκλείεται, καθώς σκιαγραφείται ως υπερερεθίζουσα, ευνουχιστική, εισβάλουσα και υπερπροστατευτική. Κατισχύει επί του αντικειμένου ασκώντας του ασφυκτικό έλεγχο. Δεν επιτρέπει στη Νίνα να αυτονομείται ώστε να παίρνει ψυχική απόσταση από εκείνην. Φαίνεται πως έχει ανάγκη την φυσική παρουσία του παιδιού σε ένα υπαρξιακό επίπεδο, ώστε να συμπληρώνεται η ναρκισσιστική της ακεραιότητα, μέσω της φροϋδικής εξίσωσης πέος=παιδί (θεματική του γυναικείου αισθήματος ευνουχισμού). Ακόμα περισσότερο, η κόρη ως ναρκισσιστική της συνέχεια (σαρξ εκ της σαρκός της), δε μπορεί παρά να πιέζεται να θυσιάζει την ατομικότητά της στο όνομα του «λευκού» ιδεώδους της μαμάς της: «*βλέπω μόνο τον λευκό κύκνο*» θα πει η Νίνα. Μόνο που η μητέρα προβάλλει αλλού, έξω από αυτήν την ίδια, πάνω στον «κακό» ρόλο του μαύρου κύκνου και στις αναμοχλεύσεις της ενηλικίωσης, την ψυχοπίεση την οποίαν η ίδια ασκεί στην κόρη της: «*όταν μεγαλώνεις υπάρχει όλη αυτή η πίεση*».

Ο δάσκαλος του χορού αναπαρίσταται ως ο μύστης της Νίνας που την εισάγει στην άλλη όψη της ζωής (η ζωή είναι αλλού...), την «χυμώδη», βασική προϋπόθεση ώστε η κορυφαία του χορού να ενώσει τα διχοτομημένα μέρη του Εγώ της σε ένα και μοναδικό. Είναι αναγκαίο η ίδια να μπορέσει να υποδυθεί πειστικά και τον δεύτερο ρόλο, αυτόν του «*πονηρού και γόητος, πλανώντος και πλανώμενου*»¹ μαύρου κύκνου. Η Νίνα διαθέτει άρτια τεχνική, αποτέλεσμα μιας ευλαβικής πειθαρχίας στην τέχνη της ή μάλλον στον

¹ Αγίου Αυγουστίνου «Εξομολογήσεις», σελ. 83

ακαδημαϊσμό του χορού. Πού βρίσκεται όμως η ψυχή της; Είναι προφανές εδώ η πτώση του τόνου των ενστίκτων της ζωής τα οποία «πνίγονται» χάριν αυτής της συστοιχίας με το «υψηλό» έξωθεν. Το Εγώ της καταστέλλει αμυντικά τις συγκινήσεις της, τις αρνητικοποιεί στο όνομα του ιδεώδους: «*θέλω να είμαι τέλεια*» θα δηλώσει, ιδού η κατάρα της τελειότητας, προσθέτουμε εμείς. Η καταστολή εγκυστώνει την ενόρμηση, τον λυρισμό, το ψυχοσωματικό της περίγραμμα είναι παγιδευμένο σε σώμα (λευκού) κύκνου. Σβήνεται η επιθυμία, τα πράγματα είναι παγοποιημένα, η Νίνα δεν επενδύει λιβιδινικά στο αντικείμενο: «*θάθελες να την πηδήξεις;*» ρωτάει ο χοροδιδάσκαλος τον γοητευτικό *partenaire* της, αλλά το μόνο που καταφέρνει είναι να τον φέρει σε αμηχανία. Ο νεαρός δεν φτάνει ν' απαντήσει στο ερώτημα...

«*Χορεύουμε με το αιδούιο μας*»² θα εκστομίζε στη Νίνα η M.Graham, ενώ ο Lorca θα της έλεγε «*...έχεις στυλ, όμως ποτέ δεν θα πετύχεις γιατί δεν έχεις ντουέντε*»³. Ο μεγάλος ανδαλουσιανός μας μαθαίνει πως το «ντουέντε» (*duende*), είναι μια μυστήρια δύναμη, μια πάλη που όλοι νιώθουμε μα που κανένας φιλόσοφος δεν εξήγησε ποτέ. Ανεβαίνει απ' τις γυμνές πατούσες των ποδιών. Δεν είναι μια ικανότητα, μα αληθινή μορφή, αίμα, αρχαία κουλτούρα, στιγμή δημιουργίας. Είναι αυτό ακριβώς που ο δάσκαλος βοηθάει την Νίνα να βρει. Για να το πετύχει γίνεται τρόπον τινά ο ίδιος ο μαύρος κύκνος ασκώντας σαγήνη στην «λευκή», άσπιλη, αμόλυντη και άμωμη μαθήτριά του, χειραφετώντας την, και προσκαλώντας την να τον σαγηνέψει με τη σειρά της. Μπορούμε να τον δούμε και ως τον πρίγκιπα της λίμνης των κύκνων που έρχεται να λύσει τα μάγια, να αφυπνίσει τη σεξουαλικότητα της «ωραίας κοιμωμένης». Άλλωστε δεν αποτελεί αναγκαία και ικανή συνθήκη για την εξέλιξη του μαθητή η αγάπη του για τον δάσκαλο; Είναι μόνο στο όνομά της που ο μαθητευόμενος δύναται να παθητικοποιείται (ψυχική εκθήλυνση-θηλυκές ταυτίσεις), να αμβλύνεται η δεκτικότητά του. Τότε καταλήγει να επιτρέπει την είσοδο του μύστη εντός του ψυχοπνευματικού του περιγράμματος αφήνοντάς τον να τον γονιμοποιήσει. Η γνώση έρχεται ως το προϊόν, ο καρπός αυτής της «εγκυμοσύνης». Στην ταινία, οι προσπάθειες του δασκάλου σύντομα ανταμείβονται με το δάγμα της μαθήτριάς του να προοιωνίζει, εν είδει αρνητικοποιημένης απόκρισης στο δικό του φιλή, το επερχόμενο πάθος της (σεξουαλικοποιημένη εχθρότητα-σαδισμός).

Πολύ σύντομα έρχονται στο προσκήνιο στοιχεία αρχαϊκά που προϊδεάζουν τρόπον τινά τον θεατή για την τραγική κορύφωση του έργου. Βλέπουμε αίφνης την Νίνα να υπεξαίρει από το καμαρίνι της απερχόμενης ντίβας (Μπέθ) προσωπικά της αντικείμενα με σκοπό να της «μοιάσει», όπως θα εκστομίσει αργότερα η ίδια, και να υφαρπάξει από τη δύναμη, τη λάμψη και την επιτυχία του εξιδανικευμένου προτύπου. Παλινδρομεί τότε μετερχόμενη-αντί των εξελιγμένων ταυτισιακών διεργασιών- καταβροχθιστικών μηχανισμών στοματικής ενσωμάτωσης του αντικειμένου (στοματική βία) που αποσκοπούν στον προσεταιρισμό των ιδιοτήτων του. Στις συνήθειες των άγριων και ημιάγριων λαών είναι συνήθης η βρώση μερών από το σώμα του εκλιπόντος ώστε οι ζώντες να αποκτήσουν τα χαρακτηριστικά του.

Και τι θα σήμαινε όλο αυτό το εμμονικό ξύσιμο του δέρματος και οι επαναλαμβανόμενες φαντασίες αιμορραγικών ενστάξεων; Στην ψύχωση η εικόνα του σώματος είναι ασταθής (αίσθηση παραμόρφωσης, κατακερματισμού). Η αυτο-τραυματοφιλική πείνα αφορά σε μια

² Lebourg G. 1998. «Psychanalyse et Danse», σελ. 678

³ Λόρκα Φεδερίκο Γκαρθία «Ντουέντε», σελ.32

έντονη επιθυμία επικύρωσης της ύπαρξης της Νίνας διαμέσου του πόνου. Το Εγώ της απειλείται από αφανισμό (ενορμητικό σβήσιμο λόγω καταστολής), και τότε είναι σα να αποπειράται να ξαναζωντανεύει μέσα από την διέγερση αυτού που την τραυματίζει. Υπό αυτές τις συνθήκες το τραυματικό μπορεί να γίνεται αντιληπτό ως ένας σαδομαζοχιστικός «πειρασμός» και σαδομαζοχιστική διέγερση. Είναι μια βαθειά προσκόλληση της Νίνας στις οδυνηρές εμπειρίες επειδή διαμέσου αυτών εγκαθίσταται ένα πρότυπο μαζοχιστικής σχέσης. Εδώ η οδύνη συναντά την απόλαυση.

Τα ενορμητικά στοιχεία του οργανισμού που η Νίνα αποβάλλει εξεμώντας τα, προβάλλονται στο περιβάλλον (ο γέρος με τις άσεμνες χειρονομίες στο παγκάκι) και αποκτούν ιδιόζουσα μορφή. Αναπόφευκτα, το πεπρωμένο όλων των εκβληθέντων είναι να *επιστρέφουν* έξωθεν πρωτίστως διαμέσου του μορφοειδώλου της Λίλης. Αναμφίβολα η τελευταία αναπαριστά την «αμαρτωλή» πλευρά της πρωταγωνίστριας, τον μαύρο κύκνο εντός της. Η Λίλη είναι σαν τον Διόνυσο Ζαγρέα που *επιστέφει* από την Ανατολή στο βασίλειο του άσπλου βασιλέα των Θηβών, Πενθέα. Παραπέμπει στην αποκηρυγμένη πλευρά της πρωταγωνίστριας, την «διαβολική» έκφανση του εαυτού της, ένα μέρος του δικού της Εγώ (μερικό Εγώ), το «*πίσω μου σ'έχω σατανά*». Είναι ακόμα μια εκδοχή του γητευτή που εκείνη αφήνει να εισβάλλει στην αθώα ζωή της (παιδικό δωμάτιο) για να την μυήσει στις ατραπούς-ενίοτε σκοτεινές-της απόλαυσης, έξω από την περιοχή του Εγώ, στο αχρονικό βασίλειο του Εκείνου (ασυνείδητο). Τόσο το Υπερεγώ (λογοκρισία) όσο και το Ιδεώδες Εγώ είναι «ουσίες» διαλυτές στα παραισθησιογόνα και το οινόπνευμα με τη βοήθεια των οποίων η πρωταγωνίστρια εισάγεται σε μια ψυχεδελική και φρενήρη ταυτόχρονα εμπειρία, ένα αντιληπτικο-παραληρητικό συνεχές. Το τελευταίο, εν είδει «μυστικιστικής φώτισης», μπορεί να μετατρέψει τη Νίνα σε μια εντελώς διαφορετική γυναίκα, ταυτόχρονα άσπρη και μαύρη μαζί, τα δύο ενωμένα σε ένα. Ωστόσο, την ίδια στιγμή, καταλήγει να βρίσκεται στο έλεος ενός βίαιου δυναμικού, σα να εγκαθίσταται ο «διάβολος» μέσα της. Αρχίζει τότε να επιδίδεται σε ειδεχθείς πράξεις, οι οποίες αντιπροσωπεύουν το εχθρικό τμήμα του εαυτού της και καταλήγουν να στρέφονται εναντίον της. Το ταξίδι ήταν κακό... Αναμφίβολα ο ψυχωσιόμορφος οργανισμός της διαφεντεύεται από την αμείληκτη υπομανιακή λειτουργία ενός Αρχαϊκού Υπερεγώ το οποίο, διατηρώντας μια σαδιστική-τιμωρητική σχέση με το Εγώ, σπεύδει να εισάγει κυρώσεις εις βάρος της. Η Νίνα δεν θα αποφύγει τον μοιραίο αυτοτραυματισμό, ύστατη μορφή νεμέσεως, συνέπεια της ενορμητικής της υπερβατικότητας. Όμως, την ίδια στιγμή η αυτοχειρία της (αυτόχθονος φόνος), δεν μπορεί παρά να στοχεύει στο αμφιθυμικό αντικείμενο της μητέρας: σκοτώνοντας τον εαυτόν της καταλήγει να φονεύει την μητέρα την οποίαν ποτέ δεν αποχωρίστηκε (πρωτογενής κολλώδης ταύτιση) και εναντίον της οποίας στρέφεται ολάκερο το μίσος της.

Βιβλιογραφία

- Αγίου Αυγουστίνου Εξομολγήσεις (1999). Επιμέλεια Αμπατζοπούλου Φ. Πατάκης Αθήνα.
Bruce Fink (2006). Κλινική Εισαγωγή στη Λακανική Ψυχανάλυση. Πλέθρον, Αθήνα
Evans D. (2005). Εισαγωγικό Λεξικό της Λακανικής Ψυχανάλυσης. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα.
Lebourg G. (1998). Psychanalyse et Danse. L'apport Freudien. Larousse, Paris.
Λόρκα Φεδερίκο Γκαρθία (2007). Ντουέντε. Γαβριηλίδης, Αθήνα

Μέντζος Σταύρος (2008). Νέες τάσεις στην ψυχαναλυτική ψυχοθεραπεία της σχιζοφρένειας. Ψυχαναλυτική ψυχοθεραπεία της σχιζοφρένειας, Καστανιώτης, Αθήνα.

Μπακιρτζόγλου Σ. (2003 έως σήμερα). Σημειώσεις ψυχαναλυτικής θεωρίας και πρακτικής (Εκπαιδευτικό Πρόγραμμα «Επέκεινα»-Ψυχαναλυτική Πράξη.

Νικολαΐδης Ν.- Σαββόπουλος Σ. (1994). Θεοφαγία. Εστία, Αθήνα.

Ποταμιάνου Α. (1999). Διαδικασίες επανάληψης και προσφορές του Εγώ. Κέδρος, Αθήνα.

Χαρτοκόλλης Π.(2006). Χρόνος και Αχρονικότητα. Καστανιώτης, Αθήνα.