

ΣΧΟΛΙΑΣΜΟΣ ΤΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ
ΤΟ «ΒΛΕΜΜΑ ΤΟΥ ΟΔΥΣΣΕΑ»
ΑΠΟ ΤΟΝ ΚΩΣΤΑ ΜΠΑΖΑΡΙΔΗ

Ο Θ. Αγγελόπουλος ήταν και νομίζω παραμένει ο αγαπημένος της ψυχαναλυτικής κοινότητας. Για το έργο του έχουν γραφτεί δεκάδες άρθρα από ψυχαναλυτές ή από κινηματογραφικούς κριτικούς που χρησιμοποιούν ψυχαναλυτικά εργαλεία, σε όλον τον κόσμο. Δεν λησμονώ ότι μαθητής ακόμα και αργότερα φοιτητής διάβαζα τα ατέλειωτα και τις περισσότερες φορές δοξαστικά άρθρα στον «Σύγχρονο Κινηματογράφο», που τα καθοδηγούσαν οι Αλτουσεριανές καταθέσεις και οι Λακανικές επιταγές. Δεν θα σταθώ σε αυτά, ούτε στις μετέπειτα αναθεωρήσεις ή τις πολεμικές που διατυπώθηκαν. Θα ήθελα όμως να επισημάνω ότι οι δημιουργίες του Θ. Αγγελόπουλου ήρθαν σε μια εποχή ιδιαίτερων ανακατατάξεων σε πολλά πεδία. Ήταν το όχημα για γόνιμες, πολλαπλές αναζητήσεις καθώς και η αφορμή να εισαχθούν έννοιες και σχήματα σκέψης, για πρώτη φορά, στον ελληνικό χώρο.

ΨΥΧΑΝΑΛΥΣΗ ΚΑΙ ΕΡΓΟ ΤΕΧΝΗΣ

Η αναλυτική εργασία είναι ούτως ή άλλως μια παρεϊσφρουση σε ξένα εδάφη. Καθώς ακούμε τις αφηγήσεις των αναλυομένων μας τρυπώνουμε σε μια άγνωστη επικράτεια, ιχνηλατώντας το ξένο, το ανοίκειο και ελπίζουμε ότι η περιπλάνηση αυτή θα οδηγήσει σε μια νέα κατανόηση και μια νέα συνθήκη ζωής.

Ακόμη πιο προβληματική είναι η σχέση της ψυχανάλυσης, του ψυχαναλυτή καλύτερα, με ένα δημιουργήμα τέχνης. Ο Α. Artaud έχει κάνει μιά παράξενη και συγκινητική επισήμανση: «...Η εισχώρηση μιας ξένης διάνοιας μέσα στην συνείδησή μου είναι ένα είδος πορνείας, ξεδιαντροπιάς...» Μπορεί και η προσπάθεια ψυχαναλυτικής κατανόησης μιας καλλιτεχνικής δημιουργίας να εμπεριέχει αυτόν τον κίνδυνο, ιδιαίτερα αν επιδιώκει να επιτύχει μίαν «απόλυτη» ερμηνεία. Μία ψυχαναλυτική ματιά προσφέρει μια κατασκευή, έναν τρόπο επεξεργασίας όπου γύρω του υφαίνεται ένα δίκτυο σκέψεων και συναισθηματικών συναλλαγών.

Δεν θα σταθώ περισσότερο στην σχέση ψυχανάλυσης και καλλιτεχνικής δημιουργίας, που πάντα συνοδεύεται από έναν πικρό, άρρητο φθόνο και από τις δύο μεριές. Θα επισημάνω όμως την αμηχανία που διαφαίνεται στην κατανόηση του ιδιαίτερου χαρακτήρα

κάθε καλλιτεχνικής δημιουργίας. Με άλλον τρόπο θα έπρεπε να προσεγγίζεται ένα μυθιστόρημα, με άλλον έναν ζωγραφικό πίνακα, ένα θεατρικό έργο ή ένα κινηματογραφικό έργο. Ο κινηματογράφος έχει μια σειρά από ιδιαιτερότητες που θα πρέπει να προσμετρήσουμε όταν τον προσεγγίζουμε.

Αν επιλέξουμε ως βασική αρχή το μοντέλο του ονείρου τότε ας μην λησμονούμε ότι κάθε όνειρο (άρα και ένα φιλμ) εκτός από «κείμενο» είναι και αντικείμενο. Ένα αντικείμενο που εμπλέκεται σε ένα δίκτυο σχέσεων. Σχέσεων που αφορούν προσωπικές εγγραφές, οικονομικά δίκτυα (μια που τα φιλμ είναι πολύ ακριβά προϊόντα σε μια πολύ σκληρή αγορά), αισθητικούς κώδικες, ιδεολογικές και κοινωνικές διεργασίες, αλλά εγγράφεται και σε μια ιδιαίτερη φιλμική γενεαλογία με την οποία συνδιαλέγεται συνεχώς.

Επιπλέον η πολυπλοκότητα του κινηματογράφου απαιτεί μια πολύ εξειδικευμένη γνώση τεχνικής σε όποιον τον μελετά.

Κάθε προσπάθεια διείσδυσης σε ένα έργο τέχνης απαιτεί να ανακαλέσουμε ένα είδος βίας για να αποσυνδέσουμε, να διαλύσουμε ένα λαμπερό κατασκεύασμα, ώστε να εντοπίσουμε τα ίχνη ασυνείδητων πρωτογενών διεργασιών, που φωλιάζουν στην καρδιά του έργου. Όμως η ψυχαναλυτική διερεύνηση δεν είναι η φθονερή υπονόμηση ενός σαγηνευτικού αντικειμένου.

Είναι η προσδοκία μιας νέας σύνθεσης που θα αναδείξει τον πλούτο του και η επαγγελία μιας νέας γνώσης, μιας άλλης απόλαυσης. Επιπλέον μια τέτοια κίνηση εμπεριέχει και διακυβεύματα για καθέναν που την επιχειρεί, καθώς αποκαλύπτει τα δικά του όρια και τις δυνατότητές του.

ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ ΤΟΥ ΟΔΥΣΣΕΑ ΚΑΙ Η ΚΕΦΑΛΗ ΤΗΣ ΜΕΔΟΥΣΑΣ

Το βλέμμα του Οδυσσέα, περιγράφηκε σαν μια μορφή «φανταστικής βιογραφίας που αναφέρεται στην εξορία του δημιουργού και τις οδύνες που γεννούν οι οριοθετήσεις και τα σύνορα» (Corel), άλλοτε σαν μια «καταγραφή των νέων πλανόδιων ποιητών του αιώνα, των πρωτοπόρων κινηματογραφιστών των Βαλκανίων, που σε συνέχεια των προφορικών παραδόσεων προσπαθούν να δημιουργήσουν μια άγραφη ποιητική ψυχαγωγία μέσα από την πιο κοινότυπη πραγματικότητα» (Létoublon & Eades) ή ακόμη ότι «αποτυπώνει την δυναμική της επιστροφής, η οποία όμως ακυρώνεται την ίδια στιγμή που συμβαίνει» (Σιλβί Ρολέ). Άλλοι εστιάζουν στις προφανείς συνδέσεις με τις περιπλανήσεις του Οδυσσέα και με ήρωες τραγωδιών. Ωστόσο μολονότι όλοι αναγνωρίσαμε κάποιες, έστω και μετασχηματισμένες, σκηνές από τον Όμηρο κανείς, νομίζω, δεν θα μπορούσε να μιλήσει για κάποια πρόθεση σύγχρονης αναβίωσης της Οδύσειας.

Πού όμως κατευθύνονται αυτές οι μορφές και κυρίως ο κεντρικός χαρακτήρας ο Α; Αυτό το προσωπείο, που μοιάζει να είναι μετέωρο στον χώρο και τον χρόνο, που επιζητά να γίνει ο

εκλεκτός που θα ενπεριέξει τις ιστορίες όλων των βαλκανικών λαών; Αυτό το προσωπείο το οποίο δηλώνεται ότι αυτοεξορίστηκε αποζητώντας χώρο ύπαρξης, γαλήνη και δημιουργικό πεδίο, που επιστρέφει στα πατρικά χώματα και διατρέχει τα Βαλκάνια; Νομίζω ότι περισσότερο από όλα καταγράφεται η εναγώνια προσπάθεια αναστοχασμού μιας ολόκληρης ζωής και η αναμέτρηση με τον θάνατο. Γιατί η σκιά του θανάτου ακολουθεί την κεντρική μορφή από την αρχή και κατευθύνει την ματιά και τις συγκινησιακές αντιδράσεις του θεατή. Από τις πρώτες κιόλας εικόνες ο θάνατος του φωτογράφου, αλλά κυρίως οι μορφές των γυναικών που κλώθουν νήματα –υφάντρες της ζωής και του θανάτου– ορίζουν ο πεδίο. Κατόπιν οι δύο σκοτεινές «πορείες» στην Φλώρινα, μέσα στο σκοτάδι, την βροχή και την αδύναμη λάμψη των κεριών μάς οδηγούν να σκεφθούμε, πέρα από οποιεσδήποτε πραγματολογικές αναφορές, μια νεκρωσιμη ακολουθία που πάλλεται από μιαν ανονόμαστη οργή. Λίγο μετά έρχεται το ταξίδι στις χώρες του χιονιά με τον «ταξιτζή-βαρκάρη» να κραυγάζει για τον θάνατο της Ελλάδας, καθώς οδηγεί τον Α «στον υποχθόνιο Άδη με το ύδωρ της λήθης και τον ασφοδελό λιμώνα», ενώ ο χορός των απελπισμένων περιπλανώμενων μεταναστών μέσα στα παγωμένα τοπία και η

μορφή μιας κατάμονης γερασμένης γυναίκας μέσα στην έρημη χιονισμένη πλατεία, στην Κορυτσά, χαρακώνουν την οθόνη.

Αν πλησιάσουμε ακόμη περισσότερο τις εικόνες της ταινίας θα μπορούσαμε να διακρίνουμε στο οδοιπορικό του Α, δύο όψεις που όμως δεν αντιστρατεύονται η μία την άλλη αλλά συμπλέκονται. Η μία θα μπορούσε να συνδεθεί με μια ανάγκη ναρκισσιστικής επιβεβαίωσης, σε βάρος της σχέσης με το αντικείμενο και η άλλη με τον μεταβολισμό και την προσπάθεια επίλυσης της οιδιπόδειας σύγκρουσης.

Η ναρκισσιστική αναπλήρωση

Αλήθεια τι είναι αυτό που μπορεί να κινεί την φιγούρα ενός πετυχημένου σκηνοθέτη να αποζητά τρεις ανεμφάνιστες μπομπίνες φιλμ στα πέρατα του κόσμου; Ποια ανείπωτη απελπισία φουσκώνει τα πανιά του; Ποια μαγική ουσία μπορεί να κρύβουν αυτές οι ταινίες η οποία μπορεί να γεμίσει τα κενά της ραγισμένης εικόνας του εαυτού του και προσδοκά να του προσφέρουν μια αναντίρρητη πληρότητα; Ή μήπως να του προσφέρουν ακόμη και την αθανασία; Η ναρκισσιστική προβληματική καταλαμβάνει το προσκήνιο μαζί με την φетиχιστική διάσταση που αποκτούν οι μπομπίνες των Μανάκηδων. Ο Α μιλά για το «αγνό» βλέμμα. Ένα βλέμμα που επιζητά να τρυπώσει και να αιχμαλωτίσει την πρώτη στιγμή

της γονεϊκής συνάντησης; Ή μήπως την στιγμή της γέννησης; Λίγο μετά, στην Κοσταντζα, αποτυπώνεται η συνάντηση του ακτινοβόλου βλέμματος της μητέρας με την εκθαμβωτική λάμψη του παιδιού-αυτοκράτορα, και η ναρκισσιστική ώσμωση αλλά και η συμβιωτική πνιγηρότητα ανάμεσά τους, που δεν τις στομώνει η αναμονή της επιστροφής του Πατέρα. Και αυτές οι συγκινησιακές ποιότητες δεν υποχωρούν παρά την εισβολή των μαζών στο πλάνο, που διαδηλώνουν για μιαν άλλου τύπου διαμόρφωση και σχέση των υποκειμένων.

Μήπως ακριβώς αυτή η προσδοκία μιας ανέφελης παιδικότητας, μιας μαγικής ειδυλιακής αρχής, μιας αχρονικής και ασυγκρουσιακής ζωής είναι αυτή που καθοδηγεί την οδυνηρή του περιπλάνηση; Επιπλέον τα πρόσωπα που συνταντά ο κεντρικός χαρακτήρας (ιδιαίτερα οι φιγούρες του διευθυντή της Κινηματογραφικής Λέσχης στην Φλώρινα ή του φίλου δημοσιογράφου στο Βελιγράδι) μοιάζουν με σκιές αντικειμένων, εφήμερα σχήματα που έρχονται να στηρίξουν την πορεία του, παρά να συμπράξουν σε μιαν ισότιμη συναισθηματική συναλλαγή. Αρκετές σκηνοθετικές επιλογές συνηγορούν σε μιαν τέτοια υπόθεση. Το πλάνο-σεκάνς όπου συνυπάρχουν τρεις τουλάχιστον εορτασμοί Πρωτοχρονιάς σε διάρκεια 6 χρόνων στο ίδιο σαλόνι, χωρίς καμιά διακοπή (όπου ο χρόνος παγώνει, λειαινόνται τα εντυπώματά του και

μετασχηματίζεται σε χώρο), οι πανοραμικές κυκλικές λήψεις σε άλλα σημεία, γεννούν την αίσθηση ενός κλειστού στατικού, αποπνικτικού πεδίου, δίχως δυνατότητες διαφυγής, μιας σχεδόν πανομοιότυπης επανάληψης δίχως τομές, μιας αφ' υψηλού επόπτευσης και συνολικής επίγνωσης, που υπηρετούν, ανεπίγνωστα, αυτόν τον ναρκισσιστικό άξονα. Το ίδιο βέβαια θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς και για την επιλογή του ταξιδιού με το τραίνο, που δίνει την δυνατότητα στους χαρακτήρες να κινούνται ανεμπόδιστα σε χώρο και χρόνο καθώς και ο τρόπος κινηματογραφικής αποτύπωσης του (εσωτερικές λήψεις, εγκάρσια πλάνα, κατοπτρική σχέση των προσώπων). Βέβαια ο σκηνοθέτης έχει δώσει επανειλημμένα επεξηγήσεις για αυτές τις υφολογικές προτιμήσεις που επαναλαμβάνονται σταθερά στα έργα του. Εκτιμά ότι θα μπορούσαν να κινητοποιήσουν διεργασίες σκέψης στον θεατή, ώστε να κρατήσει μίαν απόσταση από τις εικόνες, να επεξεργαστεί τα δομικά στοιχεία τους και να αποδράσει, εφ' όσον το θέλει, από μια υπνωτική αιχμαλωσία σε εικαστικά σχήματα. Στην εξέλιξη της ταινίας αυτή η ναρκισσιστική προσδοκία συντρίβεται. Μέσα από την ομίχλη των προσδοκιών αναδύονται τα συντρίμια αγαλμάτων, ο διαμελισμένος Λένιν, απομεινάρια μιας εκθαμβωτικής αναγκαίας αυταπάτης. Ο χαρακτήρας-σκηνοθέτης Α έρχεται αντιμέτωπος με αυτό που

διατυπώνει τόσο εύστοχα ο S. Leclaire: «Η ζωή (ο Leclaire βέβαια μιλά για την ψυχαναλυτική εργασία) στηρίζεται στο φανέρωμα του συνεχούς έργου μιας δύναμης θανάτου εκείνης που προσπαθεί να σκοτώσει το θαυμαστό παιδί το οποίο από γενιά σε γενιά, μαρτυρά, αποκαλύπτει τα όνειρα και τις επιθυμίες των γονιών. Ζωή υπάρχει μόνο σε αντάλλαγμα για την δολοφονία της πρώτης αλλόκοτης εικόνας, που μέσα της εγγράφεται η γέννηση του καθενός μας. Δολοφονία μη πραγματοποιήσιμη αν και απαραίτητη, γιατί αν πάψουμε να σκοτώνουμε το διαρκώς αναγεννώμενο «θαυμαστό παιδί», τον εκπρόσωπο του πρωτογενούς ναρκισσισμού, δεν υπάρχει διόλου πιθανότητα ζωής, ζωή επιθυμίας ή ζωή δημιουργίας...». Αυτός ο αδύνατος αλλά απελευθερωτικός φόνος εγγράφεται στο φιλμ με πολλούς τρόπους, αποτυπώνοντας έτσι την αυστηρότητα του νόμου του θανάτου, που βέβαια κανείς δεν τον αποζητά, όμως αναπότρεπτα πέφτουμε όλοι στα χέρια του.

Η οιδικόδεια μάχη

Ας δούμε όμως και τις διαστάσεις του οιδιπόδειου συμπλέγματος. Το κεντρικό ερώτημα για την ολοκλήρωση της ταυτότητας του Α και την κατάκτηση του Ονόματός του παραμένει ανοικτό. Η οδυνηρή περιδιάβασή του καταγράφει

την προσπάθεια ενός υποκειμένου, πέρα από όλα όσα επισημάνθηκαν, να κατακτήσει την θέση του πατριάρχη της κινηματογραφικής εικόνας. Να βρει, δηλαδή, την μυστηριακή κρυπτογραφημένη αρχή της βαλκανικής κινηματογραφίας που θα επικυρώσει το όνομά του ως συμβολικού γενάρχη της τέχνης του. Γιατί ο κληρονόμος δημιουργός δεν αναδεικνύεται με όρους πραγματικής-σωματικής γενεαλογίας αλλά ως κάτοχος των μυστικών της δημιουργικής πράξης.

Όμως στην προσπάθειά του αυτή ο Α θα πρέπει να πραγματοποιήσει μια σειρά από φανταστικούς φόνους. Οι πεθαμένοι *Μανάκηδες*, ο φωτογράφος που σβήνει ατενίζοντας το γαλάζιο καράβι, σαν τον *Αιγέα*, ο ταξιτζής που παρά την θαλπωρή και την λαϊκότητά του εξουδετερώνεται από την γελοιογραφική καταγραφή του, ο πατέρας στην *Ρουμανία* που αργά αλλά μεθοδικά απογυμνώνεται από την λάμψη του καθώς «δημεύονται» τα υπάρχοντά του, το θρυμματισμένο άγαλμα του *Λένιν* οδηγούν την σκέψη μας στην σφαγή του πατέρα της πρωταρχικής ορδής. Ακόμη και ο θεματοφύλακας της μνήμης, ο στοργικός εργάτης της κινηματογραφικής τέχνης που δολοφονείται στο *Σεράγεβο*, αποτελούν εκδοχές πατρικής φιγούρας που καλούνται να καταθέσουν τους κώδικές τους. Όμως αυτή η παράδοση ισοδυναμεί με τον θάνατο. Οι εικόνες

τους θαμπώνουν ώστε την θέση τους να καταλάβει ο διάδοχος που κατέχει το δακτυλίδι.

Παράλληλα με τις πατρικές μορφές διακρίνουμε τις εκδοχές της μητέρας. Κατ' αρχήν η μητέρα-Φύση που με τα σκοτεινά της χρώματα πλημμυρίζει την οθόνη και έπειτα οι ενσαρκωμένες εκφράσεις της: Η σαγηνευτική μυστηριώδης γυναίκα στην Φλώρινα, η ερωμένη-σπουδάστρια στο Μοναστήρι, η σύντροφος της Βουλγαρίας, η φοιτήτρια-άγγελος του θανάτου στο Σεράγεβο, μοιάζουν σπαράγματα της μητρικής μορφής που στήνουν έναν τρελό χορό γύρω του. Έναν χορό που δεν μπόρεσε ποτέ να ολοκληρώσει, να λικνιστεί στους ρυθμούς της επιθυμίας.

Σχεδόν κάθε φορά που ο Α πλησιάζει αυτές τις γυναικείες μορφές που είναι σπαρμένες σε διαφορετικά σημεία της πορείας του ακολουθεί μια σκληρή τιμωρία. Αμέσως μετά την προσομοίωση της ερωτικής συνάντησης μέσα στο τραίνο, έρχεται η σκληρή της φυλάκισης του Μανάκη. Οι αναμνήσεις από το σπίτι στην Κοστάντζα αναδύονται σαν εφιάλτες σε ένα ερωτικό κρεβάτι. Η ερωτική συνάντηση με την γυναίκα της Βουλγαρίας σκιάζεται από τον χαμό του άντρα της. Ο ερωτικός χορός με την κόρη του υπεύθυνου της Ταινιοθήκης οδηγεί στον θάνατο. Η υπόμνηση της αιμομικτικής συνάντησης και της πατρικής εξουδετέρωσης αλλά και η συνακόλουθη τιμωρία

καταλαμβάνουν το πεδίο. Οι συγκλονιστικές σκηνές στο Σεράγεβο αποτυπώνουν την βία των συγκρούσεων και τις αδυσώπητες μάχες επικυριαρχίας που διεξάγονται και στις κατακόμβες του ψυχισμού. Σε στιγμές πολέμου, μας υπενθυμίζει ο Freud τα θέατρα των μαχών γίνονται η ορατή σκηνή όπου ενσαρκώνεται μαζικά η οικονομία των παθών μιας ολόκληρης κοινωνίας. Όμως με αυτόν τον τρόπο η εσωτερική (ψυχική) σκηνή φτωχαίνει, οι «πραγματικοί» δολοφόνοι γίνονται αόρατοι, τα ψυχικά μορφώματα εκτρέπονται προς τα έξω και καλλιεργείται ένα είδος μαγικής σκέψης: «Ο θεός τάκανε θάλασσα»...

Στο τέλος της ταινίας ο Α παρουσιάζεται, δακρυσμένος, να παρακολουθεί τις ταινίες. Το φως από τις εικόνες τρεμοπαίζει πάνω στο πρόσωπο του Καϊτέλ. Η επιθυμία μας να δούμε κι εμείς σαν θεατές παραμένει ανικανοποίητη. Ο χαρακτήρας Α ωστόσο επιμένει, ανατρέχοντας και τον Σαίξπηρ, στην ανάγκη ενός μελλοντικού συναπαντήματος με ό,τι επιθυμεί, όταν πια θάχει όνομα, δεν θάναι ο κανένας και θα κουβαλά πάνω του τα σημάδια από την οδυνηρή περιδιάβαση στην ιστορία του, από τα οποία θα τον γνωρίσουμε.

ΤΙ ΖΗΤΟΥΜΕ ΝΑ ΔΟΥΜΕ;

Αυτό το εμπόδιο «να δούμε», μας οδηγεί να αναλογιστούμε την λυτρωτική αξία του συμβολικού ευνουχισμού, καθώς αυτός διανοίγει έναν χώρο και έναν χρόνο όπου η αδηφάγα απαίτηση δίχως όρια μπορεί να μετασχηματιστεί σε εκείνο που ονομάζουμε επιθυμία. Αυτό το εμπόδιο αποτρέπει την συνεχή εκφόρτιση και πυροδοτεί την ανάγκη να πλάσουμε ψυχικά δημιουργήματα. Μας φέρνει αντιμέτωπους με την επίγνωση ότι δεν είμαστε αθύρματα εξωτερικών συμβάσεων, όσο και αν αυτές μας περιβάλλουν. Τίποτα δεν εμφανίζεται στο βλέμμα αν δεν το καλεί η επιθυμία, τίποτα δεν εξαφανίζεται αν δεν το εξορίσει η επιθυμία. Όσα κατοικούν μέσα μας σκεπασμένα από τη λήθη κινούν νήματα της ζωής μας και μας προκαλούν να τα ανασύρουμε στο φως του συνειδητού.

Ο Α εμφανίζεται να αναγνωρίζει ότι η αναζήτηση αυτή καθ'εαυτή έχει πολύ μεγάλη αξία. Η αυθεντική ματιά καταχτιέται μόνον μέσα από ένα προσωπικό εσωτερικό ταξίδι, όταν θα μπορέσει να οικειοποιηθεί τα τραύματά του και να αποχτήσει μια ουσιαστική συναισθηματική σχέση με εξωτερικές συνθήκες και πρόσωπα. Την κερδίζει όταν βιώνει ότι είναι ανέφικτο να ξαναναστήσει αγαπημένα πρόσωπα ή στιγμές από την ζωή του. Οι μπομπίνες των Μανάκηδων αποκτούν πια την δυναμική ενός μεταβατικού αντικειμένου

που κατευθύνει το ταξίδι σε μιαν άλλη ποιότητα ψυχικής ζωής. Τότε ο Α αρχίζει να μορφοποιεί τα σχήματα που ζούσαν στην σκιά, να τους αποδίδει στοιχεία χαρακτήρα και συναισθήματα κι έτσι μέσα στον έρημο και βουτηγμένο στην ομίχλη ψυχικό χώρο αρχίζουν να διαγράφονται περιγράμματα και να αχνοπροβάλλουν ψυχικά αντικείμενα. Θα μπορούσαμε, αν ακολουθήσουμε μια Λακανική λογική, να σχεδιάσουμε αδρά την περιπλάνηση του Α ως την πορεία ενός υποκειμένου που υπνωτίζεται από την Φαντασιωσική μαγεία που εκπέμπουν οι μπομπίνες των Μανάκηδων· συγκλονίζεται από το Πραγματικό που τον κατακλίζει, όπως αποτυπώνεται και στο δράμα των Βαλκανίων και προστρέχει στην Συμβολική επικράτεια ώστε να βάλει σε τάξη όσα τον συνταράσσουν για να υποστηρίξει την σωματική αλλά και την ψυχική του επιβίωση. Αξίζει να θυμηθούμε την κλασσική ρήση του Λακάν «Συμβολικός πατέρας είναι ο νεκρός πατέρας».

Ωστόσο μέσα από την μελαγχολία, την αμφιβολία, την απογοήτευση, την πεποίθηση ότι ο φθόνος, η βία και η βεβήλωση, αποτελούν τα θεμέλια και την ουσία της υποκειμενικής αλλά και της κοινωνικής οργάνωσης, τα οποία κυριαρχούν στην οθόνη, προβάλλουν σαν αντίβαρο μερικές αμυδρές ελπίδες.

- Ότι πάντα, ακόμη και στην πιο σκοτεινή στιγμή, θα βρεθούν στοργικά χέρια να διαφυλάξουν την πολιτιστική κληρονομιά. (Ή μάλλον ότι μέσα στο υποκείμενο φωλιάζουν δυνάμεις ζωής και επανόρθωσης. Δυνάμεις που θα πασχίζουν να κρατήσουν τα ίχνη της μνήμης και να παράξουν δημιουργήματα. Δημιουργήματα τα οποία μπορεί να μην γίνεται να αλλάξουν τον κόσμο, αλλά πασχίζουν να ενισχύσουν τους δεσμούς ανάμεσα στους ανθρώπους καθώς προσφέρουν κοινές παραστάσεις που ανακαλούν μια κοινή ιστορία, μια κοινή μοίρα.)
- Ότι τα ενορμητικά ρεύματα του ψυχισμού (του Έρωτα και του Θανάτου, όπως εμφανίζονται και στην αγορά του Σεράγεβο) ίσως θα καταφέρουν να συναντηθούν και να πετύχουν μια λειτουργική συνάρθρωση.
- Ότι μπορεί να βρεθεί μια ισορροπία στην έννοια των ορίων, μια που πάντα ο ανθρώπινος ψυχισμός θα προσβλέπει στο άμμετρο, ενώ η ίδια η υπόστασή του αποζητά την οριοθέτηση. Τα όρια απέναντι στην αιμομιξία, τα όρια ανάμεσα στον εαυτό και τον άλλο, αλλά και πολλά άλλα αποτελούν αναγκαία συνθήκη για την ανθρώπινη ύπαρξη. Όμως οι φράχτες του αποκλεισμού ή της ναρκισσιστικής οργής που εξιδανικεύουν τις διαφορές, εκμηδενίζουν ό,τι ανθρώπινο.

- Ότι η ένταξη του κενού, της απουσίας μέσα στον ψυχικό χώρο αποτελεί μια απαρχή δημιουργίας. Κι εδώ συναντούμε την προβληματική του αρνητικού, που τόσο πολύ συζητείται σήμερα στον ψυχαναλυτικό χώρο. Η προσπάθεια, δηλαδή, να υπάρξει μια αναπαράσταση της απουσίας αναπαράστασης. Η δυνατότητα να οργανωθεί μια «πλαισιώνουσα δομή», όπως η αγκαλιά της Μητέρας, που θα μπορέσει να αντέξει την απουσία αναπαράστασης, κι έτσι σιγάσιγά-να κινητοποιήσει μια αντικειμενοποιούσα λειτουργία, μια σειρά από μετουσιώσεις, που οι αξία της δεν συνδέεται απλώς με το νέο αντικείμενο που συντίθεται, αλλά με αυτήν καθ'εαυτήν την μετουσιωτική, αναπαραστατική δραστηριότητα.
- Και ακόμη, ανάμεσα σε πολλά άλλα ας επισημάνουμε την υπόμνηση για την αργή και μεθοδική εξαφάνιση της ελληνικής γλώσσας. Στο έργο ακούμε ένα γλωσσικό παλίμψηστο από συντρίμια βαλκανικών και ευρωπαϊκών γλωσσών, ενώ η ελληνική γλώσσα αγκομαχά στα στόματα των ηρώων. Η μουσική μπορεί να λειτουργήσει ως πεδίο συνάντησης και ενοποίησης, ή μήπως παραμένει μια λυρική παγίδα, ένα αρχαϊκό μητρικό κάλεσμα σαν το τραγούδι των Σειρήνων; Αλλά και η εικόνα είναι

αφερέγγυα, όπως λέει και ο φίλος στο Βελιγράδι. Η ανάγκη αναγέννησης και σύνθεσης της γλώσσας από τις επιμέρους συνιστώσες της ως το μοναδικό μονοπάτι διαφυγής παραμένει ένα ανοιχτό αίτημα. Η κραυγή πάνω από τα πτώματα στο Σεράγεβο, μια κραυγή απόγνωσης, αλλά και αναγγελία γέννησης, ίσως αποτελέσει το θεμέλιο όπου θα στηθεί ξανά ένα γλωσσικό οικοδόμημα.

Θα μπορούσαμε πολλά ακόμη να επισημάνουμε με αφορμή την ταινία που είδαμε. Όμως ας μείνουμε στο ότι σε κάθε σημαντικό έργο φωλιάζουν οράματα –συγγνωστές ή ασύγνωστες αυταπάτες– που αν προσληφθούν με ευρετικότητα θα μπορούσαν να λειτουργήσουν σαν σημάδια, σαν οδοδείκτες για να ιχνηλατήσουμε –ο καθένας με τον τρόπο του και ίσως αλλιώς– σε κάθε εποχή και σε διαφορετική ιστορική στιγμή– απρόσμενες περιοχές πέρα από το άμεσο και το προφανές. Μια γνήσια δημιουργία αντιστέκεται σε κάθε «ολοκληρωτική» ερμηνεία. Διατηρεί πάντα κρυφές πτυχές, βάζοντας σε δημιουργική δοκιμασία το κοινό και τους μελετητές του. Έτσι παραμένει πάντα ζωντανή γιατί τα έργα είναι ο «αχός του απόντος, που νικά τον θάνατο και την λησμονιά».

ΚΩΣΤΑΣ ΜΠΑΖΑΡΙΔΗΣ

