

Όμηρος
ταινία του Κωνσταντίνου Γιάνναρη

Σχολιασμός: Αριστέα Σκούλικα

Όμηρος : αυτός που δεν μπορεί να κινηθεί ελεύθερα για να επιλύσει ένα πρόβλημα ή να αντιμετωπίσει μία κατάσταση, και αποτελεί με καταναγκαστικό τρόπο εγγύηση ή ενέχυρο προκειμένου να ικανοποιηθούν οι βλέψεις τρίτων.

Ο Έλιαν, ο ήρωας της ταινίας έχει συλλάβει ως ομήρους τους επιβάτες ενός λεωφορείου που κινείται προς την χώρα του με αίτημα λύτρα. Η κεντρική ιδέα αυτού του σχολίου είναι ότι η θέση που πλάθεται στην ταινία είναι ότι υπό ομηρεία τελεί και ο ίδιος ο ήρωας. Ότι δηλαδή δεν έχει στην διάθεσή του αυτό που ονομάζουμε ελεύθερη βούληση. Ο Γιάνναρης επιχειρεί με την ταινία να θέσει επί τάπητος και να ανατάμει σφαιρικότερα το ζήτημα της ομηρείας.

Σε επίπεδο ψυχογονητικής λειτουργίας από ψυχαναλυτική άποψη η ομηρεία θα μπορούσε να αντιστοιχεί στις καταστάσεις καταναγκασμού που προκύπτουν από την οικονομία της ανάγκης. Την αρχαία ελληνική λέξη “αναγκαίη” χρησιμοποίησε ο Φρόντ στο Σχεδιάσμα (1895) για να δηλώσει τον θεμελιώδη αυτό καταναγκασμό που αλλού αποκαλεί “βράχο του βιολογικού” στο Περαιωμένη και μη περαιωμένη ανάλυση (1927).

Σύμφωνα με τα το «[Συμπόσιο](#)» του Πλάτωνα πριν να κυριαρχήσει ο Έρωσ στα θεία πράγματα βασίλευε μόνο η Ανάγκη και όλα συνέβαιναν υπό το κράτος αυτής. Ειδικότερα ο Πλάτων στο έργο του «[Πολιτεία](#)» παρουσιάζει την θεά Ανάγκη να φέρει στα γόνατά της αδαμάντινη άτρακτο μέσα στην οποία περιστρέφεται το [Σύμπαν](#). Κατά δε τους αρχαίους τραγικούς ποιητές ([Αισχύλος](#), [Ευριπίδης](#), [Καλλίμαχος](#)) η Ανάγκη αποτελεί βαρύ ζυγό με δύναμη ακαταμάχητη τόσο για θεούς, όσο και ανθρώπους. Εξ ου και η αρχαία ρήση – παροιμία που αποδίδει ο [Διογένης ο Λαέρτιος](#) στον φιλόσοφο [Πιττακό](#) «*Ανάγκα ουδέ θεοί μάχονται*» (Wikipedia.org).

Μια νύξη κατ’ αρχήν για την κινηματογραφική τεχνική. Μπορούμε να πούμε ότι η αφήγηση του Γιάνναρη εμφανίζει δομικές συνάφειες με τον αναλυτικό ελεύθερο συνειρμό. Εισέρχεται και εστιάζεται στην λεπτομέρεια και την εικονογραφεί. Η τεχνική της εικονογράφησης μοιάζει και αυτή με τον ελεύθερο

συνειρμό. Οι σκηνές δεν είναι στατικές και επίπλαστα άρτιες, αλλά στοιχεία του γίνεσθαι που βρίσκονται σε εξέλιξη. Η νοηματική ολοκλήρωση έρχεται μέσω της αλληλουχίας των σκηνών.

Η ταινία ξεκινά με την εικόνα ενός νέου άντρα που κοιμάται και σκέπτεται μια επιστολή. Η σκηνή μας μεταφέρει άμεσα σε ένα συγκεκριμένο σύμπαν σχέσεων. Δεν προέρχεται από την κοπέλα ή έναν φίλο του η επιστολή αλλά από τη μητέρα του που τον καλεί κοντά της. Υπάρχει έκφραση απόγνωσης και η μητρική παρουσία είναι βαριά. Έχουμε αμέσως την αίσθηση ότι ο νεαρός βρίσκεται σε έναν μητρικό μικρόκοσμο και προαισθανόμαστε ένα κλείσιμο και μια δυναμική που προδιαγράφεται αρνητική.

Ο ήρωας αποφασίζει να αποκλείσει τη μητέρα και καταστρέφει την επιστολή. Καίγοντας όμως μια επιστολή δεν την σβήνεις ούτε την εξαφανίζεις. Αντίθετα, την κρατάς παρούσα ίσως περισσότερο από πριν, καθώς έχεις αφήσει πάνω της και το δικό σου ίχνος. Το ίδιο και τη σχέση που αυτή εκπροσωπεί. Εδώ τη σχέση μητέρας/ παιδιού.

Η θεματική του πλημμελούς αποχωρισμού του παιδιού από τη μητέρα διαπερνά το σύνολο της ταινίας. Από την αρχή ήδη βλέπουμε μια μητέρα να διώχνει το παιδί της μακριά της για να μπορέσει να φύγει η ίδια. Είναι προφανές ότι κάτι δεν έχει λεχθεί. Το δείχνει η αγωνία του παιδιού. Τα παιδιά δεν έχουν πρόβλημα να αποχωρίζονται τις μητέρες τους όταν οι συνθήκες είναι ώριμες και ο αποχωρισμός δεν ισοδυναμεί με απώλεια δικής τους ουσίας. Η γυναίκα, όπως θα καταλάβουμε αργότερα, φεύγει με τον εραστή της, τελικά σε έναν κόσμο ομηρείας.

Επιστρέφουμε στις αρχικές σκηνές. Βλέπουμε τον ήρωα να διασχίζει έναν οικισμό. Περπατά απορροφημένος στις σκέψεις του. Ο φακός τον παρακολουθεί διά μακρών. Εισαγόμεθα στην ιδέα ότι βρίσκεται σε επαφή με κάτι σημαντικό για τον ίδιο, ότι αποχωρίζεται κάτι ή οδεύει προς κάτι. Φθάνει στη στάση του λεωφορείου το οποίο, όπως καταλαβαίνουμε, πηγαίνει προς τα μητρικά εδάφη. Μητρικά όχι πατρικά. Κανονικά όμως η γη “είναι” πατρική. Λέμε πατρική γη και μητρική γλώσσα. Εδώ, στη συναλλαγή μητέρας/ήρωα δεν διαφαίνεται πουθενά η εικόνα του πατέρα.

Στο σταθμό εκδραματίζεται ο δεύτερος αποχωρισμός, στον οποίο αναφερθήκαμε ήδη, της μητέρας που φεύγει με τον εραστή της, η οποία αποχωρίζεται το παιδί της. Στη συνέχεια θα εικονογραφηθεί και ένας τρίτος: μια γυναίκα που έχει χάσει τη μητέρα της. Αυτή είναι η μόνη που βρίσκεται μακριά από τη μητέρα εκ των πραγμάτων αλλά και κοντά της μέσω του

πένθους. Αυτή είναι και η μόνη ικανή να σκιαγραφήσει, προς χρήση του ήρωα, μια εικόνα του κόσμου πραγματιστική. Σαν να μας λέει ο Γιάνναρης ότι μόνο το πρόσωπο που έχει πάρει απόσταση από τη μητέρα μέσω του πένθους είναι ικανό να σκιαγραφήσει το πραγματικό, να πει στον ήρωα ποια είναι η πραγματικότητα. Με την πράξη αυτή ανασύρεται νομίζω ένα στοιχείο του πατρικού από την ανυπαρξία και είναι αυτή η πρώτη νύξη στο πατρικό.

Η κατάσταση στο λεωφορείο θα αλλάξει δραματικά και διά μιας, μόλις ο ήρωας τοποθετηθεί απέναντι στους συνταξιδιώτες του με προτεταμένο το όπλο του και την απόφαση να προτάξει μια κατάσταση “Ανάγκης”, στερώντας την ελευθερία τους και απειλώντας την ζωή τους. Εάν το εξετάσουμε από ψυχοπαθολογική άποψη θα κάναμε την σκέψη (μόνο σκέψεις μπορούμε να κάνουμε, καθώς η ψυχαναλυτική κατανόηση του ψυχισμού μπορεί να γίνει μόνο εντός της ψυχαναλυτικής συνάντησης) ότι πρόκειται για μια μεταβολή παντοδυναμική. Αυτό τι σημαίνει. Ότι πρόκειται για μια κατάσταση όπου η λειτουργία του Εγώ τοποθετείται εντός ενός λειτουργικού χώρου όπως είναι αυτός του ονείρου, της φαντασίας και του παραμυθιού. Το Εγώ δεν κινείται με τον τρόπο αυτό εντός του πραγματικού. Οι μεταβολές εντός του πραγματικού, οι πραγματικές μεταβολές της σχέσης μας με τα αντικείμενα ακόμη κι όταν είναι αιφνιδιαστικές δεν οργανώνονται έτσι. Υπακούουν σε μια διαφορετική εσωτερική διαδικασία, σε μια διαφορετική νομοτέλεια. Η ψυχαναλυτική ανάγνωση μπορεί να κινηθεί και σε έναν άλλο χώρο. Να θεωρήσει το αφήγημα του Γιάνναρη ως μια μεταφορά για την βασική λειτουργία του ψυχισμού και να συναγάγει συμπεράσματα. Θα το κάνουμε πιο κάτω.

Ας προχωρήσουμε την ψυχοπαθολογική σκέψη ότι ήρωας βρίσκεται σε έναν χώρο φαντασίωσης και παντοδυναμίας. Είναι ένας χώρος τραγικού μια κατάσταση ύβρεως. Ό,τι κι αν κάνει ο ήρωας στο εξής η ιδιότητες του χώρου στον οποίο μετοίκισε δεν θα τον εγκαταλείψουν και δεν θα παύσουν να φωτίζουν με τα χρώματά τους το γίνεσθαι. Τα ψήγματα πραγματισμού και ενήλικης αίσθησης που θα εμφανισθούν θα αποδειχθούν αδύναμα να υπερβούν και να εξουδετερώσουν την ειδική υφή μιας λειτουργίας, όπου πρεσβεύει η αυταπάτη.

Είναι σαν η μοίρα του ήρωα να προδιαγράφεται διαμιάς. Το μέλλον είναι εκεί μορφοποιημένο και περιμένει. Θα μπορούσε άραγε η πραγματικότητα να ακυρώσει την προδιαγεγραμμένη αυτή αλληλουχία εξελίξεων και να οδηγήσει σε άλλη έκβαση; Αν επρόκειτο για την πραγματική ζωή θα λέγαμε ότι ναι θα μπορούσε. Αυτό συμβαίνει εξάλλου συνεχώς. Το αντικείμενο επηρεάζει και

μεταβάλλει συνεχώς, καθιστώντας πιο αποτελεσματικές σε ότι αφορά την επιβίωση, τις ενορμητικές μας κινήσεις. Τις αποφάσεις μας δηλαδή που έχουν ως σημείο εκκίνησης την βιολογική μας βάση.

Κινούμεθα λοιπόν στην υπόθεση ότι ο ήρωας έχει εισέλθει σε έναν χώρο παντοδυναμικής αυταπάτης, ο οποίος μοιάζει με αυτόν των αρχών της ζωής, όταν το βρέφος δεν αναγνωρίζει ακόμη την ετερότητα της μητέρας και δεν διερωτάται ποιος υλοποιεί τις πράξεις που το κάνουν να περνά από την ανάγκη στην ικανοποίηση. Το βρέφος αντιλαμβάνεται πολύ καλά αυτό που γίνεται και το ελέγχει σε μεγάλο βαθμό, αλλά δεν το συλλαμβάνει σε όλες του τις διαστάσεις. Το βρέφος εμφανίζει κι άλλες ελλείψεις, μια εκ των οποίων είναι αυτή του ψυχικού πλέγματος γύρω από το οποίο κτίζεται το σύνολο της ψυχικής μας ζωής, και στο οποίο βρίσκουμε τις ερωτήσεις και τις απαντήσεις για το τι επιτρέπεται και τι απαγορεύεται. Οι έννοιες αυτές υπάρχουν στο βρέφος αλλά σε αρχέγονη μορφή. Τα θεμέλια τους μόνο.

Τι συμβαίνει όμως με το βρέφος που δεν βρίσκει στο περιβάλλον τα αντικείμενα που θα του παράσχουν την δυνατότητα της αυταπάτης. Θα αντιδράσει με τρεις δυνατούς τρόπους. Είτε με θυμό και καταφυγή σε συμπεριφορές αρπακτικές, είτε με μαρασμό και απόσυρση, είτε τέλος με συμπεριφορές ψευδό ώριμες και ψευδό υπεύθυνες. Θα έλεγε κανείς, σε μια τέτοια λογική κατανόησης, ότι ο Έλιαν τοποθετείται στην πρώτη κατηγορία.

Ας εξετάσουμε τώρα το σύστημα της ενοχής. Ο Έλιαν δεν διερωτάται αν αυτό που κάνει είναι σωστό ή λάθος. Αντιμέτωπος με το τραύμα του ναρκισσισμού του αισθάνεται ότι όλα του επιτρέπονται καθώς στο βάθος αντιμετωπίζει ένα και μόνο διακύβευμα: αυτό της επιβίωσης. Είναι πεισμένος ότι δεν θα μπορέσει να την εξυπηρετήσει με άλλο τρόπο. Η πεποίθηση όμως αυτή είναι απατηλή. Η επιβίωση που επιδιώκει ο Έλιαν είναι στην πραγματικότητα η επιβίωση ενός φανταστικού, υπερφυσικού, μεγαλειώδους και ιδεώδους Εγώ και όχι της φυσικής του οντότητας και του πραγματικού Εγώ. Όμως, μπορεί ο ήρωας να συλλάβει νοητικά το σχήμα, τη μορφή ενός πραγματιστικού Εγώ; Μάλλον όχι. Αν διέθετε την δυνατότητα για μια πραγματιστική αναπαράσταση του εαυτού δεν θα άφηνε τις πιθανότητες να γείρουν τόσο συντριπτικά υπέρ της καταστροφής.

Ο Γιάνναρης θέτει εμμέσως το ερώτημα εάν εν τέλει η επιβίωση του ήταν εφικτή κι αν ο ήρωας διέθετε εναλλακτική. Σε ορισμένες περιπτώσεις οι πιθανότητες αυτές μειώνονται δραματικά εκ των πραγμάτων. Παράδειγμα τα στρατόπεδα συγκέντρωσης, οι εμφύλιοι πόλεμοι, τα κράτη σε κατάρρευση. Το

ίδιο συμβαίνει και στην περίπτωση του Έλιαν: ο κλοιός μοιάζει να σφίγγεται γύρω του όλο και πιο αναπόδραστα.

Με την αλληγορία του περιστατικού του λεωφορείου ο Γιάνναρης προσεγγίζει επίσης σε κάτι που στην κλινική γνωρίζουμε καλά. Την παλινδρόμηση. Όταν ο ψυχισμός βρίσκεται σε πίεση ή η επιβίωση γίνεται αβέβαιη τότε παλινδρομούμε σε πρωτόγονους τρόπους λειτουργίας, καθώς οι πιο εξελιγμένοι σαρώνονται από την ανάγκη.

Διαπιστώνουμε ότι ο εσωτερικός κόσμος του Έλιαν έχει χάσει με την παλινδρόμηση τις σημάνσεις όχι μόνο του τι επιτρέπεται, αλλά και του τι είναι χρήσιμο. Διασώζεται ωστόσο μια δικλείδα ευχαρίστησης. Ο Έλιαν αισθάνεται δυνατός, φαντάζεται την δικαίωση και την ηρωποίηση του. Όμως η ευχαρίστηση αυτή είναι ψευδής και απατηλή. Από πού φαίνεται αυτό; Από το γεγονός ότι στην πραγματικότητα η ευχαρίστηση αυτή δεν είναι σε θέση να ενσωματωθεί στην αλυσίδα των ψυχικών γεγονότων, να αποτελέσει μέρος της ψυχικής πραγματικότητας και να συμβάλει στο κτίσιμο νέων νοητικών δομών, δηλαδή φαντασιώσεων, σκέψεων και συναισθημάτων σε συνάφεια με τις ανάγκες. Ο Έλιαν ευρίσκεται σε ένα σύμπαν καταναγκασμού.

Η ευχαρίστηση αυτού του τύπου είναι περιστασιακή και έχει την ιδιότητα να «εξαυλώνεται». Τα ίχνη που αφήνει είναι περισσότερο μορφώματα κενού. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι η μανιακή ευχαρίστηση. Μόλις υποχωρήσει η μανία κανένα από τα δημιουργήματα της ευχαρίστησης που την χαρακτηρίζει δεν στέκει, δεν έχει νόημα, δεν υπάρχει. Ούτε τα αποτυπώματά της παραμένουν ως τέτοια στο ψυχονοητικό γίγνεσθαι. Σκέπτομαι μια Πορτογαλίδα ασθενή που είδα στα επείγοντα της εφημερίας ενός γενικού νοσοκομείου να τραγουδά στα πορτογαλικά με όλη την δύναμη της ψυχής της. Την ρώτησα τι τραγουδούσε και μου απάντησε με το φυσικότερο ύφος του κόσμου : “ένα μοιρολόι”. Η αλήθεια όμως ήταν ότι αυτό που βίωνε δεν ήταν ούτε της τάξης του τραγουδιού, ούτε της τάξης του μοιρολογιού. Ήταν μια πυροσβεστική επιχείρηση, η οποία μοιραία στο τέλος αφήνει “ατάκτως ερριμμένα” τα υπολείμματα ενός τραύματος που δεν μπόρεσε να ιαθεί με τάξη και σειρά.

Για να γίνουμε πιο σαφείς θα λέγαμε ότι μια ιδιότητα του ψυχικού κόσμου υπό τις συγκεκριμένες συνθήκες παλινδρόμησης συγκροτείται από αντικατοπτρισμούς του αντικειμένου και ψευδείς κινήσεις προσέγγισής του. Το αντικείμενο δεν αντί-κείται στ’ αλήθεια. Η μη διαφοροποίηση από το αντικείμενο οδηγεί σε ελλείμματα του υποκειμένου ένα εκ των οποίων είναι η αιμομικτική επένδυση του αντικειμένου. Η αιμομικτική φαντασίωση είναι

φυσικά ασυνείδητη. Αποφυάδες της όμως αναδύονται και διαπλέκονται με τις ενέργειες του ήρωα καθορίζοντας το νόημα των τελευταίων.

Αυτό φαίνεται καθαρά στο κτίσιμο από τον Γιάνναρη της σεξουαλικής σχέσης του ήρωα με τη σύζυγο του εργοδότη του. Το πλάσιμο της ερωτικής σκηνης δείχνει ότι δεν πρόκειται για μια σχέση ερωτική μεταξύ δύο υποκειμένων, αλλά για σχέση αμιγώς σεξουαλική και εκφορτιστική. Δεν διαγράφεται εντός της διαφοροποίησης, αλλά κάτι που εμφανίζεται εντελώς φευγαλέα ως αμοιβαίος καταναγκασμός μέσω της σεξουαλικής σαγήνης. Σχέσεις αυτού του τύπου θεωρούνται ότι λειτουργούν σε ένα χώρο κατοπτρικής ταύτισης. Ο ήρωας συνευρίσκεται με το είδωλο του. Νομίζω ότι ο Γιάνναρης υπαινίσσεται ότι τα δύο αυτά πρόσωπα εμφανίζουν μια και μόνη διαφορά, τη διαφορά αρσενικού /θηλυκού. Δεν εμφανίζουν διαφοροποίηση ως υποκείμενα. Η διαφορά αρσενικού/θηλυκού δημιουργεί κάποια συμπληρωματικότητα, αλλά δεν αρκεί από μόνη της για να επέλθει διαφοροποίηση.

Η γυναικεία και μητρική μορφή που πλάθεται στην ταινία είναι ειδικής ποιότητας: σαγηνευτική, αποπλανητική και αποστασιοποιημένη από τη λειτουργία του κρατήματος ή αδύναμη, παραπλανημένη η ίδια και σε κατάσταση απόγνωσης.

Κάτι ανάλογο θα υποθέσουμε και για την πατρική μορφή. Είτε αυτή απουσιάζει πλήρως είτε εικονογραφείται από μορφές που δεν συγκροτούν αυτό που εννοούμε όταν μιλάμε για το “πατρικό”, για μια άρτια δηλαδή σχετικά πατρική λειτουργία. Μια μορφή του πατρικού είναι αυτή του εργοδότη, ο οποίος είναι στείρος, διαστροφικός και δεν υπερασπίζεται τον νόμο. Μια άλλη έκφανση της πατρικής μορφής που πλάθει ο Γ σκιαγραφείται από τους αστυνομικούς. Αυτή μόλις και μετά βίας κινείται στο πλαίσιο της νομιμότητας. Η ολοκληρωτική άρνηση από την πατρική φιγούρα του νόμου θυμίζει τον Πολύφημο, στην επικράτεια του οποίου δεν υπάρχουν νόμοι και θεσμοί και το μόνο που ενδιαφέρει είναι η επιβίωση και ο στοματικός αισθησιασμός. Η μόνη ανδρική μορφή που διαθέτει εκφάνσεις υγιούς πατρικού στοιχείου είναι αυτή του οδηγού, ο οποίος όμως είναι αδύναμος και αδυνατεί να ελέγξει την κατάσταση και να αποσοβήσει την καταστροφή, προτείνοντας έναν διαφορετικό δρόμο.

Εξάλλου, αναφορά στην ελλειμματική πατρική λειτουργία γίνεται και με το μοντέλο του ευνουχισμένου/ ευνουχιστή. Ο εργοδότης και ο Έλιαν είναι και οι δύο ευνουχισμένοι/ευνουχιστές. Δεν υπάρχει διαφοροποίηση σε πατέρα και γιό. Έχουμε και εδώ καθρέφτισμα, κατοπτρική συμπληρωματικότητα, όχι

διαφοροποίηση. Ο ευνουχίζων είναι και ευνουχιζόμενος, σύμφωνα με την ορολογία του αστυνομικού στην ανάκριση, όταν λέει στον Έλιαν ότι με τη μοιχεία ευνούχισε το αφεντικό του. Όμως, αυτός δεν είναι ο ευνουχισμός όπως τον εννοεί η ψυχανάλυση, δεν είναι δηλαδή μια εσωτερική διαδικασία που οδηγεί σε ολοκλήρωση του υποκειμένου και σε απάρνηση της αιμομικτικής στόχευσης. Πρόκειται περισσότερο για έναν τιμωρητικό εκδικητικό ακρωτηριασμό, όπως αυτός αναπαρίσταται στις πρωτόγονες φαντασιώσεις.

Σε επίρρωση της αδυναμίας της πατρικής μορφής έρχεται και η σεξουαλικοποίηση της ανάκρισης, και πάλι σε κατοπτρική αναλογία με την σεξουαλικοποίηση της σχέσης του Έλιαν με το ζευγάρι του εργοδότη του. Η σεξουαλική διέγερση τελικώς εξουδετερώνει τους ανακριτές και στην πραγματικότητα τους θέτει εκτός ρόλου, εκτός δηλαδή της πατρικής λειτουργίας.

Θα κλείσουμε με το ζήτημα της διάψευσης. Ο Έλιαν ονειροπολεί γύρω από τα λύτρα. Θα τα μοιράσει. Όμως, η ονειροπόληση αυτή δεν διαθέτει τις ιδιότητες της κανονικής διαδικασίας ονειροπόλησης που λειτουργεί με τους κανόνες του παιγνιδιού. Εδώ δεν υπάρχει παιγνίδισμα. Ο ήρωας δεν έχει βάλει στο τραπέζι τα δεδομένα με σκοπό να παίξει. Η ονειροπόληση του Ελιάν εξυπηρετεί την ανάγκη του να αρνηθεί την πραγματικότητα και να εκληφθεί η επιθυμία ως πραγματικότητα. Μια τέτοια πραγματικότητα μοιραία στη συνέχεια διαψεύδεται, σε αντίθεση με τις νεο-πραγματικότητες που κατασκευάζει το παιγνίδι που απλώς παραμερίζονται, και η διάψευση αυτή είναι οικτρή. Είναι μοιραίο να είναι αυτή η μόνη δυνατή έκβαση όταν το υποκείμενο κινείται στον χώρο του παθολογικού ναρκισσισμού, που κατατείνει όχι να δημιουργήσει τις βάσεις του υποκειμένου, αλλά αναχώματα, για την περιχαράκωση του τραύματος. Το αποτέλεσμα ναρκισσιστικών διαδικασιών αυτού του τύπου είναι τελικώς άμυνες που αντιστρατεύονται την εξατομίκευση. Αυτό συμβαίνει όταν η διάψευση της πραγματικότητας δεν είναι περιστασιακή αλλά άμυνα παγιωμένη.

Η καταστροφή θα συντελεσθεί στη σκηνή επανέυρεσης με το μητρικό αντικείμενο, το οποίο ως βασικό αντικείμενο θα επιδείξει δυσλειτουργικά χαρακτηριστικά, καθώς θα καταστεί παραπλανητικό, αποτυγχάνοντας ακριβώς εξ αιτίας αυτού να διασφαλίσει αυτό που είναι η αποστολή του, την εκπροσώπηση σαν να ήταν πρέσβειρα της πραγματικότητας και της αλήθειας.

Αν εξετάσουμε την ταινία ως μια μεταφορά μπορούμε να πούμε ότι ο Γιάνναρης έθεσε επί σκηνής μια εσωτερική διαδικασία κοινή και καθημερινή. Η

κοινωνιολογική της έκφανση είναι επίσης κοινή και καθημερινή. Εδώ θα μείνουμε στην ψυχαναλυτική κατανόηση. Η ψυχική και νοητική διαδικασία που τίθεται επί σκηνης σκιαγραφεί την επανεύρεση με το βασικό αντικείμενο μετά από μια πρώτη έξοδο από το θαυμαστό σύμπαν του ναρκισσισμού του “θείου βρέφους”, και την επαφή με τις πρώτες συλλήψεις του αντικειμένου. Το πλάσιμο του Γιάνναρη δείχνει τι συμβαίνει όταν η διαδικασία αυτή δεν μπορεί να διεκπεραιωθεί. Οδηγεί τόσο το Εγώ όσο και το αντικείμενο σε “αναστολή”.

3/5/2020