

# Δύο γυναίκες σε κρίση πένθους

ΒΛΑΣΗΣ ΣΚΟΛΙΑΗΣ

Η απώλεια ενός αγαπημένου προσώπου συνιστά κρίση. Η διαδικασία του πένθους αποσκοπεί να καταστήσει την κρίση προσωρινή, δηλαδή να αποκαταστήσει για το υποκείμενο που πενθεί την απολαυσιακή ομοιοστασία της αρχής της ευχαρίστησης. Μολονότι η απώλεια δεν αναπληρώνεται, και οπωσδήποτε αφήνει ουλές ανεξίτηλες, μπορούμε να πούμε ότι μια επιτυχημένη διαδικασία πένθους σημαίνει ότι η κρίση ξεπεράστηκε.

Υπάρχουν ωστόσο κρίσεις πένθους που δεν ξεπερνιούνται. Μιλάμε τότε για παθολογικό πένθος, δηλαδή για εγκατάσταση του υποκειμένου σε καθεστώς μελαγχολίας, ή σε πορεία αυτοκαταστροφής, που ισοδυναμεί με διαίωνιση της κρίσης.

Η κλινική περίπτωση που θα μας απασχολήσει δεν ανήκει στην πραγματική ζωή. Προέρχεται από τον κόσμο της μυθοπλασίας, και συγκεκριμένα της κινηματογραφικής μυθοπλασίας. Πρόκειται για την κρίση πένθους που συγκλονίζει τις δύο ηρωίδες της ταινίας *Μικρά Αγγλία* (2013), του Παντελή Βούλγαρη, σε σενάριο Ιωάννας Καρυστιάνη, βασισμένο στο ομώνυμο μυθιστόρημα της ίδιας.

Αν και οι περισσότεροι θα γνωρίζετε την υπόθεση, λόγω της μεγάλης επιτυχίας που γνώρισε η ταινία, υπενθυμίζω τα βασικά δεδομένα. Η Όρσα και η Μόσχα είναι δύο αδελφές που μεγαλώνουν με τη μητέρα τους στην Άνδρο του μεσοπολέμου, ενώ ο πατέρας τους, όπως και πολλοί από τους ναυτικούς του νησιού, απουσιάζει σε μακροχρόνια υπερπόντια ταξίδια που εξασφαλίζουν την αίγλη της ανδριώτικης ναυτιλίας και την οικονομική ευρωστία της οικογένειας. Η Όρσα είναι ερωτευμένη και διατηρεί αλληλογραφία με τον φτωχό ναυτικό Σπύρο Μαλταμπέ, αλλά η άτεγκτη και υπολογίστρια μητέρα της αρνείται να συναινέσει στην ένωσή τους, προσβλέποντας σε μια καλύτερη τύχη για την κόρη της. Η εσωστρεφής και μυστικοπαθής Όρσα υποτάσσεται αδιαμαρτύρητα στη μητρική απόφαση και σύντομα δέχεται να παντρευτεί έναν ευκατάστατο καπετάνιο που δεν έχει διαλέξει η ίδια. Πριν περάσει όμως πολύς καιρός, ο Μαλταμπές, χάρη στη φιλοδοξία και την εργατικότητά του, βελτιώνει αξιοσημείωτα την οικονομική και κοινωνική του στάθμη. Γίνεται έτσι ένας επίζηλος γαμπρός, και η μητέρα της Όρσας δεν διστάζει να τον δεχτεί ως άντρα της μικρότερης κόρης της, της Μόσχας, η οποία αγνοεί ότι στο παρελθόν είχε ζητήσει την αδελφή της. Αυτή η πολύ πιο εκδηλωτική και πρόσχαρη κοπέλα είχε νιώσει το πρώτο της ερωτικό σκίρτημα με τον Άγγλο καθηγητή της ξένων γλωσσών, αλλά η παρέμβαση της μητέρας έπνιξε το ειδύλλιο στα σπάργανα. Μητέρα-ερωτοφονιάς, λοιπόν, που έχει αποκλείσει από το υποκειμενικό της σύμπαν την επιθυμία, και έχει συρρικνώσει τη ζωή στη διαχείριση συμφερόντων. Όμως, αυτό που έχει αποκλειστεί από το συμβολικό θα επιστρέψει με δραματικό τρόπο και θα τινάξει στο αέρα το πραγματικό των σχέσεων και των συμβατικών παραδοχών.

Τα δύο ζευγάρια κατοικούν στο ίδιο δίπατο αρχοντικό, σε διαφορετικούς ορόφους, με πρόσχημα τις μεγάλες περιόδους απουσίας των ανδρών και την ανάγκη των δύο αδελφών να μοιράζονται αλληλοβοηθούμενες τη μοναξιά τους. Οι γυναίκες περνάνε τον καιρό τους σε περιβάλλον πληκτικό και μονότονο, που ζωντανεύει για λίγο κάθε φορά που κάποιος σύζυγος ξεμπαρκάρει, σπέρνει ένα παιδί και ξαναφεύγει. Η Όρσα και ο Μαλταμπές φλέγονται από έρωτα ο ένας για τον άλλο, αλλά τηρούν άσπογη στάση και δεν δίνουν δικαιώματα για σχόλια. Ο έρωτάς τους διακινείται στο επίπεδο του βλέμματος και μόνο. Στο διάστημα μιας

δωδεκαετίας που διαρκεί το βουβό δράμα, θα συννευρεθούν ερωτικά μόνο μία φορά, χωρίς να γίνουν αντιληπτοί.

Η βασιλεία του προσποιητού θα ανατραπεί όταν, ξαφνικά, ο παράτολμος και ηρωικός καπετάνιος θα χαθεί μαζί με το καράβι του στον Ατλαντικό, στη δίνη των συγκρούσεων του δευτέρου παγκοσμίου πολέμου. Η αναγγελία της απώλειας θα κάνει να καταρρεύσουν όλες οι άμυνες της Όρσας. Το μέγεθος του θρήνου της αγνοεί κάθε πρόσχημα και βγάζει στη φόρα το κρυφό πάθος. Η μελαγχολία της είναι ριζική και ανεπανόρθωτη. Εγκαταλείπει τον εαυτό της, βυθίζεται στη σιωπή, παραμελεί τα παιδιά και τον άντρα της, αδιαφορεί για κάθε μορφή κοινωνικού δεσμού, και βαθμιαία οδεύει προς τον θάνατο από μαρασμό.

Αξίζει, λοιπόν, εμείς να θέσουμε το ερώτημα: Ποιο στοιχείο της αγάπης οδηγεί σε μια τέτοια αυτοκαταστροφή; Ποιο υποκειμενικό καθεστώς της απόλαυσης επιτρέπει να συλλάβουμε μια τέτοια ροπή προς την ενόρμηση θανάτου;

Θα επιχειρήσω να υποστηρίξω ότι οι δύο αδελφές αντιπροσωπεύουν δύο διαφορετικές στάσεις ως προς την απόλαυση, δύο διαφορετικούς τρόπους επένδυσης του ερωτικού αντικειμένου, και τελικά δύο διαφορετικά υποδείγματα της γυναικείας σεξουαλικότητας. Τα σημάδια αυτής της διαφορετικότητας είναι ανιχνεύσιμα από την αρχή, στον τρόπο με τον οποίο μπαίνει η κάθε κοπέλα στο ερωτικό παιχνίδι αλλά και στον τρόπο με τον οποίο υπομένει τις απογοητεύσεις.

Ας προτείνουμε εξαρχής μια πρώτη διάκριση: η Μόσχα αντιμετωπίζει τη διάφυλη σχέση με βάση τη φαλλική διαλεκτική της επιθυμίας, ενώ η Όρσα χαρακτηρίζεται από μια περικλειστη σχέση με την απόλαυση που προάγει τη διάσταση μιας εκστατικής αγάπης. Αυτή η διάκριση παραπέμπει σε μία πολύ γνωστή αναφορά του Λακάν: «... η γυναικεία σεξουαλικότητα εμφανίζεται ως η προσπάθεια μιας απόλαυσης περικλειστης στην ίδια της τη συνάφεια [...] να *πραγματοωθεί παραβγαίνοντας* με την επιθυμία που ο ευνουχισμός ελευθερώνει στο αρσενικό δίνοντάς του, με τον φαλλό, το σημαίνον της» (*Écrits*, σ. 735). Το υποκείμενο Όρσα αρνείται να υπαχθεί στη φαλλική απόλαυση.

Η διαφορά στην ερωτική συμπεριφορά των δύο κοριτσιών είναι έκδηλη εξαρχής, και η ταινία την αναδεικνύει με διακριτικότητα και ευαισθησία. Μέσα στην παρέα των κοριτσιών του νησιού που ονειροπολούν και ερωτεύονται φωναχτά και αδιάκοπα, η Όρσα είναι η μόνη που κρατάει κρυφό το αίσθημά της. Το «αυτός είναι ο αγαπημένος μου» δεν είναι μεταδόσιμο, δεν είναι κοινοποιήσιμο. Δεν είναι μόνο ότι δεν θέλει, είναι σαν να μην μπορεί να το μοιραστεί. Η αντίθεση με τη Μόσχα, που βγάζει δελτίο στην παρέα για το φλερτ με τον καθηγητή αγγλικών, είναι εντυπωσιακή. Θα λέγαμε ότι, για την Όρσα, η θέση της «αγαπημένης» παραμένει έξω από τα προσποιητά του ερωτικού λόγου. Τα συναισθήματα που συνοδεύουν αυτή τη σχέση δεν εξωτερικεύονται ποτέ: δεν λέει στη μητέρα της ότι τον αγαπάει όταν έρχεται η πρόταση γάμου, ούτε εξεγείρεται όταν εκείνη την απορρίπτει, αλλά ούτε και προειδοποιεί την αδελφή της ότι πάει να παντρευτεί τον παραλίγο δικό της άνδρα.

Ανάλογης ιδιομορφίας είναι και η ερωτική συμπεριφορά της Όρσας απέναντι στον αγαπημένο της. Υπάρχει εξαρχής μια μειωμένη διαχυτικότητα και η συμμετοχή του σώματος είναι περιορισμένη. Με μεγάλη ψυχολογική ευαισθησία ο σκηνοθέτης δείχνει την Όρσα να αποφεύγει τις περισσότερες φορές τα στοματικά φιλά του Σπύρου, να μη γαντζώνεται επάνω του στον τελευταίο τους αποχαιρετισμό, όταν ακόμη φαντάζονται ότι, επιστρέφοντας εκείνος, θα παντρευτούν. Όπως λέει κάποια στιγμή η ίδια: «Τα αντρικά δάχτυλα είναι βαριά, σ' αγγίζουνε μόνο, και μαρμαρώνεις». Δεν πρόκειται για ντροπαλοσύνη ή ψυχρότητα. Το υποκείμενο Όρσα απολαμβάνει με όλο του το είναι την αγάπη, μόνο που αυτή η απόλαυση δεν έχει οπωσδήποτε ανάγκη τον Άλλο ή το σώμα του Άλλου. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο

Μαλταμπές δεν επέχει θέση αντικειμένου (α), αλλά αντιπροσωπεύει για το συγκεκριμένο υποκείμενο μια σχέση με την Άλλη απόλαυση, «αυτή την απόλαυση που τη βιώνεις και δεν ξέρεις τίποτε γι' αυτήν», την οποία ο Λακάν ανάγει σε «μια όψη του Άλλου, την όψη Θεός» (*Encore*, σ. 71). Για την Όρσα, ο Σπύρος Μαλταμπές είναι ο «Θεός» της, δηλαδή το αίτιο της ύπαρξής της, γι' αυτό και η ύπαρξή της καταρρέει όταν τον χάνει.

Αν το εξετάζαμε από τη σκοπιά της επιθυμίας, δηλαδή της σχέσης με τη φαλλική απόλαυση, θα λέγαμε ότι η Όρσα δεν είναι υστερική· δεν επικεντρώνεται στο έλλειμμα του Άλλου: δεν αμφιβάλει, δεν ζηλεύει, δεν συγκρίνει τον εαυτό της με τις συνομήλικές της. Σε αντιδιαστολή, η νεαρή αδελφή της διακινείται από το ανικανοποίητο της επιθυμίας: «Θέλω όσα δεν μπορώ, όσα δεν μ' αφήνουν οι άλλοι», λέει χαρακτηριστικά η Μόσχα. Εδώ, ο ερωτικός παρτενέρ εγγράφεται μέσω της «αγαλμικής» διάστασης του φαλλού: η Μόσχα προσφέρεται ως αντικείμενο της επιθυμίας του κι εκείνος έρχεται ως εραστής, σύζυγος, πατέρας των παιδιών της να αντισταθμίσει τον ευνουχισμό της. Αντίθετα, για την Όρσα, ο ερωτικός παρτενέρ εγγράφεται μέσα από το γράμμα της αγάπης· κυριολεκτικά (κρατάει φυλαγμένα τα παλιά γράμματα του Σπύρου) και μεταφορικά: μετατρέπει σε «γράμμα» τα σημάδια της αγάπης. Υποκαθιστά τη σωματική παρουσία του αγαπημένου της με τον «Κύκλο Μαλταμπέ», μια διαδρομή που καταγράφει το αποτύπωμα του έρωτά της στο έδαφος της Άνδρου: «κυπαρίσσια, γεφυράκι, βραχοσπηλιά» – είναι ένα littoral της απόλαυσης, χαραγμένο πάνω στο σώμα του νησιού.

Η απόσταση που χωρίζει την Όρσα από την υστερική προβληματική είναι εμφανής και από τη μετέπειτα συμπεριφορά της. Δεν διχάζεται από την επιθυμία του Άλλου: ουδέποτε θα απολογηθεί στον Μαλταμπέ για την αθέτηση εκ μέρους της των όρκων πίστεως, ούτε θα του παραπονεθεί για την πεισματάρικη και προκλητική εισβολή του στον ζωτικό της χώρο, αλλά ούτε και θα ενθαρρύνει την όποια ερωτική αναζωπύρωση της σχέσης τους, όπως εκείνος φαίνεται να επιδιώκει. Αυτό δείχνει ότι, ευθύς εξαρχής, η σχέση της με την απόλαυση δεν περνάει από την ομιλία, δεν περνάει από τα σημαίνοντα του Άλλου, δεν ορίζεται από το αντικείμενο (α). Η αγάπη της δεν υπακούει στη δομή της φαντασίωσης· θα λέγαμε ότι συνιστά εξαρχής το σύμπτωμά της, δηλαδή μια θετικότητα απόλαυσης. Όπως λέει η ίδια: «Είχα μάθει να τον σκέφτομαι και να τον αγαπώ... Ήθελα να αγαπώ, να αγαπώ πολύ, να αγαπώ για πάντα».

Φαινομενικά οι υποκειμενικές ταυτίσεις λειτουργούν· η Όρσα είναι μια καθ' όλα σωστή σύζυγος και μητέρα – με μία μόνο λεπτομέρεια: είναι σεξουαλικά ψυχρή, παρότι ο σύζυγός της είναι τρυφερός και την αγαπάει αυθεντικά. Η απόλαυση του σώματος είναι απονεκρωμένη, ή, για την ακρίβεια, φυτοζωεί *δι' αντιπροσώπου*, συμμετέχοντας ακουστικά, και βασανιστικά, στη σεξουαλική ευδαιμονία του ζευγαριού του επάνω ορόφου. Παραμένει επίσης ασαφές εάν η μία και μοναδική παράνομη ερωτική συνεύρεση που έχει μαζί του, δέκα ολόκληρα χρόνια μετά το τελευταίο τους ραντεβού, αναιρεί αυτή την ψυχρότητα. Το σίγουρο είναι ότι η σαρκική απόλαυση δεν αποτελεί σε καμία στιγμή το ζητούμενο για το υποκείμενό μας. Η Όρσα, στον βαθμό που δεν είναι υστερική, δεν ταυτοποιείται μέσω της φαλλικής απόλαυσης. Εδώ, ό,τι ταυτίσεις λειτουργούν, είναι ταυτίσεις προσποιητές. Στο επίπεδο τού είναι, το υποκείμενο είναι προσδεμένο σε μια Άλλη απόλαυση, που τη βιώνει χωρίς να μπορεί να μιλήσει γι' αυτήν. Θα εκδηλωθεί σαν βούληση θανάτου με το ξέσπασμα της κρίσης.

Όταν αναγγέλλεται ο χαμός του Σπύρου, τίποτε πια δεν μετράει! Όλες οι λιβιδινικές επενδύσεις του υποκειμένου κατακρημνίζονται. Ούτε ο σύζυγός της, ούτε τα τρία παιδιά της, ούτε οι κραυγές και τα χτυπήματα που δέχεται από την αδελφή της –η οποία αλλόφρων ανακαλύπτει ότι ο άντρας που αγαπούσε και έχασε ήταν ο μεγάλος έρωτας της άλλης–, ούτε η

ντροπή που κατακλύζει όλη την οικογένεια, ούτε ο σεβασμός των κοινωνικών συμβάσεων, τίποτε δεν μπορεί να ανασχέσει την υποκειμενική καταρράκωση. Το υποκείμενο καταρρέει και παραδίδεται στην ενόρμηση θανάτου, σε πλήρη ταύτιση με το χαμένο αντικείμενο: «Αυτά που έχασες υπάρχουν για πάντα», είναι η τελευταία της κουβέντα – υπάρχουν για πάντα στην απολαυσιακή αιωνιότητα του θανάτου. Το καθεστώς καθαρού αντικειμένου που αποκτά, το εικονογραφεί ανεπανάληπτα η συγκλονιστική σκηνή όπου η Όρσα, μεταφέρεται στην εκκλησία, σαν ιερό λείψανο σε λιτανεία, μπροστά στα αποσβολωμένα βλέμματα των συγχωριανών της, σιωπηλή, πένθιμη, απόκοσμη...

Μια τρελή! Τρελή από αγάπη, θα έλεγε ο κόσμος. Υπάρχει όντως μια αγάπη που ισοδυναμεί με τρέλα, και που προσιδιάζει σε ένα υποκείμενο, σε μια γυναίκα εν προκειμένω, εφόσον επιλέξει να μην εγγραφεί *όλη* στη φαλλική λειτουργία. Η αγάπη έρχεται τότε στη θέση μιας υπαρξιακής αναγκαιότητας, γίνεται κάτι που *δεν παύει να γράφεται*, κάτι που καθιστά υπαρκτή τη διάφυλη σχέση *στο πραγματικό*. Όπως λέει ο Λακάν, η αγάπη μάς κάνει να πιστεύουμε στη διάφυλη σχέση, όμως αυτή η πίστη καλό είναι να αποτελεί μια φαντασίωση, μια πειστική αυταπάτη. Με άλλα λόγια, για να μην οδηγεί στην τρελή αυτοκαταστροφική απόλαυση, η αγάπη πρέπει να αντιμετωπίζεται σαν ένα ενδεχόμενο, σαν κάτι που προέκυψε, που *έπαψε να μη γράφεται*. Οπότε και η απώλεια της αγάπης, ή του αγαπημένου συντρόφου, να μπορεί να αντιμετωπιστεί σαν ένα ενδεχόμενο. Σε αυτή τη λογική υπακούει το υποκείμενο Μόσχα όταν αναρωτιέται, αφού έχει ξεσπάσει το σκάνδαλο αλλά δεν έχει επιβεβαιωθεί οριστικά ο πνιγμός του Μαλταμπέ: «Αν είναι ζωντανός, τι θα κάνουμε;».

Το πένθος είναι εφικτό, είναι μια κρίση παροδική, όταν η ζωή, ο θάνατος, η αγάπη συνιστούν υποκειμενικά ενδεχόμενα.

*(Ανακοίνωση σε Ημερίδα της Ελληνικής Εταιρείας της Ν.Α.Σ. με θέμα την έννοια της «Κρίσης», που έγινε στο αμφιθέατρο του Αγινηγείου στις 28 Μαρτίου 2015)*