

ΠΕΡΙ ΑΝΟΙΚΕΙΟΥ: ΤΟ ΦΡΟΪΔΙΚΟ «UNHEIMLICH» ΣΤΟ ΕΡΓΟ
ΤΟΥ ALFRED HITCHCOCK¹

Το ζήτημα του Ανοίκειου έχει απασχολήσει τη φιλοσοφία την ψυχολογία και άλλους συναφείς κλάδους από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα και μετά. Ο Heidegger, ο Nietzsche, ο Todogon είναι μερικοί μόνο από τους μελετητές που έχουν αναφερθεί στο έργο τους στο Ανοίκειο.² Αλλά ας ξεκινήσουμε προσπαθώντας να ορίσουμε το Ανοίκειο, όπως προκύπτει από το γνωστό άρθρο του Freud “Das Unheimliche” που δημοσιεύτηκε το 1919.³ Κατά τον Freud το “unheimlich” συνδέεται με την εμπειρία της έλλειψης διαχωριστικής γραμμής μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας. Το συναντάμε όταν κάτι που δεν γνωρίζουμε μπερδεύεται με κάτι που γνωρίζουμε. Τα δυσδιάκριτα αυτά όρια προκαλούν το αίσθημα της ανοικειώσης.

Ο όρος “unheimlich” έχει μία διττή έννοια:

-Από τη μία, σημαίνει το το ξένο, το μη φιλικό. Ως εκ τούτου, αυτό που προκαλεί φόβο γιατί είναι άγνωστο.

-Από την άλλη σημαίνει αυτό που «έπρεπε» να μείνει κρυμμένο αλλά ήρθε στο φως.

Σύμφωνα με τον Freud, αυτό το οποίο ήρθε στο φως είναι προϊόν συνήθως μιας καταπιεσμένης μνήμης ή συναισθήματος που ξαφνικά επανέρχεται στο προσκήνιο. Η επιστροφή αυτού του βαθιά ξεχασμένου ή καταπιεσμένου συναισθήματος προκαλεί έναν αλλόκοτο φόβο. Το συναίσθημα αυτό συνδέεται με την απώλεια από τον πρωταρχικό και πιο σημαντικό χωρισμό που βιώνει στη ζωή του ο άνθρωπος, τον χωρισμό από τη μητέρα. Την απώλεια αυτή βιώνει το παιδί όταν ακόμα δεν έχουν σχηματιστεί καθαρά τα όρια του Εγώ και του Άλλου.⁴ Το unheimlich (ανοίκειο) είναι εν τέλει αυτό που υπήρξε κάποτε heimlich (οικείο). Το «un» σηματοδοτεί ακριβώς αυτό που υπήρξε ανοίκειο αλλά υπέστη καταπίεση.⁵ Τι άλλο είναι πιο οικείο, από το πρωταρχικό τραύμα απώλειας από τη μητέρα; Αυτό ακριβώς το το δέος του αποχωρισμού αναβιώνεται με την εμπειρία του “unheimlich”. Το φροουδικό Ανοίκειο εμπεριέχει τα εξής στοιχεία:

-κάτι που είναι παράξενα οικείο, που έχει υποστεί καταπίεση και έχει επιστρέψει από το σκοτάδι όπου ήταν κρυμμένο και προκαλεί δέος.

-κάτι που δημιουργεί ανησυχία σε σχέση με την ασφάλεια του περιβάλλοντος κόσμου και του εαυτού.

Συναντάται συχνά όταν κάτι εμφανίζεται ως οικείο και άγνωστο μαζί. Ένα παράδειγμα είναι η ύπαρξη του σωσία που μας προκαλεί δέος γιατί μοιάζει να απεικονίζει έναν εαυτό

¹ Αφορμή για το παρόν άρθρο στάθηκε το συνέδριο που οργάνωσε η Ψυχαναλυτική Εταιρεία Βορείου Ελλάδος με θέμα το «Ανοίκειο στον Κινηματογράφο»1. Η παρούσα μελέτη συμπυκνώνει ζητήματα που επιχείρησα να θέσω στην ομιλία μου με θέμα «Το Ανοίκειο στον Alfred Hitchcock». Το συνέδριο πραγματοποιήθηκε στη Θεσ/νίκη στο πλαίσιο των ετήσιων εκδηλώσεων του Φεστιβάλ Θεσ/νίκης (27-29 Απριλίου 2007).

² Στο παρόν άρθρο η λέξη «Ανοίκειο» αποτε-

λεί μία απόπειρα μετάφρασης του φροουδικού όρου “Unheimlich”.

³ Βλ. Sigmund Freud: “The Uncanny” στο “The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud”, επιμ. και μετ. James Starkey, τομ. XVII, Hogarth, Λονδίνο 1953, σσ. 219-252.

⁴ S. Freud, ό.π, σ.236.

⁵ S. Freud, ό.π, σ.236.

που δεν γνωρίζουμε. Κυριαρχεί η απειλή ότι στον εαυτό μας δεν υπάρχουν ένας αλλά δύο. Ο φόβος προέρχεται από το ερώτημα: Ποιος είναι αυτός ο Άλλος που κατοικεί μέσα μας;⁶ Ο σωσίας είναι τρομακτικός γιατί μας υπενθυμίζει ότι υπάρχει εν δυνάμει μια ολόκληρη περιοχή του εαυτού μας ανεξερεύνητη που δεν μπορεί να τη συλλάβει κανείς μέσα από διανοητικές διαδικασίες αλλά μπορεί μόνο να την συναισθανθεί. Η επαφή αυτή με τον μυστικό εαυτό είναι πάντα επώδυνη. Αυτός ή αυτή μοιάζει αλλά δεν είναι ακριβώς εγώ. Ποιος είναι; Διασαλεύει το τι είμαι εγώ. Εν τέλει ποιος κατοικεί μέσα μου;⁷

Ποιοι είναι οι «τόποι» όπου εδράζεται το Ανοίκειο;

-Όπως ειπώθηκε πριν το Ανοίκειο το συναντάμε κατ'αρχήν όταν κάτι είναι γνωστό και άγνωστο μαζί (για παράδειγμα ο σωσίας) ή όταν κάτι που ήταν μέχρι πρότινος οικείο αλλάζει ριζικά μορφή (για παράδειγμα ένα άψυχο αντικείμενο γίνεται ξαφνικά έμψυχο ή το ανάποδο). Μία άλλη περίπτωση είναι όταν ένας άνθρωπος αλλάζει δραστηριότητα αλλά διατηρεί χαρακτηριστικά που θυμίζουν το πώς ήταν πριν. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι η τρέλα. Ο φόβος μπροστά σε συμπεριφορές όπως η επιληψία ή η τρέλα εξηγείται από το γεγονός ότι φέρονται στο νου ανεξέλεγκτες πτυχές της ανθρώπινης φύσης.

-Το Ανοίκειο σπανιέται κυρίως στο σκοτάδι, στην ανησυχία και στη σιωπή.⁸

-Το Ανοίκειο εμφανίζεται ενίοτε όταν οι κρυφές μας ευχές πραγματοποιούνται. Τότε επανερχόμαστε σε μια φάση της παιδικής ηλικίας στην οποία πιστεύαμε ότι μπορούσαμε να ελέγξουμε τον κόσμο μέσα από τις ευχές ή τις επιθυμίες μας. Έχουμε την ψευδαίσθηση της παντοδυναμίας, ενός εαυτού μη συνειδητού, που εν δυνάμει έχει εξοπραγματικές ικανότητες. Υποψιαζόμαστε ότι υπάρχει κάτι πέραν των δυνάμεών μας που δεν γνωρίζουμε και όμως μας καθορίζει. Αυτό το «πέραν» είναι πιθανόν να είναι πιο κοντά σε αυτό που αποκαλούμε «εαυτό» από εκείνο που νομίζαμε ως τότε.⁹

-Το Ανοίκειο συνδέεται με την παράδοξη επιστροφή σε κάτι. Το αίσθημα ότι είμαστε εγκλωβισμένοι σε ένα τόπο, ένα πρόσωπο, μία κατάσταση από την οποία δεν μπορούμε να δραπετεύσουμε, από μία επιστροφή σε κάτι που δεν γνωρίζουμε.

-Το Ανοίκειο μπορεί να παρουσιαστεί μέσα από περιεργές συμπτώσεις, όταν δηλαδή έχουμε την βεβαιότητα ότι κάποιο γεγονός «έμελλε να γίνει».

-Το Ανοίκειο μπορεί να προκληθεί από κάτι τρομακτικό ή από κάτι πολύ ωραίο που πλησιάζει την έκταση προκαλώντας παράλληλα δέος και μια επαναφορά σε πρωτογενή αισθήματα απώλειας.

Εν τέλει το Ανοίκειο προέρχεται από τον φόβο, την επιθυμία αλλά και την αδυναμία να γνωρίσουμε τον εαυτό μας στην ολότητά του. Μέσω του Ανοίκειο ο «εαυτός» επιστρέφει ως δαίμων και ως σωτήρας φωνάζοντας «Δεν είμαι αυτός που νομίζεις ότι είμαι».

Συνοψίζοντας θα μπορούσαμε να ορίσουμε το Ανοίκειο ως αυτό το αμφίθυμο συναισθημα κινδύνου για τον άγνωστο εαυτό που επιστρέφει και συγχρόνως ανακούφισης για τον εαυτό που είχαμε χάσει και τον οποίο επιτέλους ξανασυναντούμε.

⁶ Για το ζήτημα του σωσία σε σχέση με το Ανοίκειο, βλ. Carolyn Feigelson "Personality, Death, Object loss and the Uncanny", *The International Journal of Psychoanalysis*, τχ. 74, 1993, σσ. 331-345, ιδίως σσ. 340-343.

⁷ Στη λογοτεχνία έχουμε πολλά παραδείγματα όπου η εμφάνιση του σωσία προκαλεί την αίσθηση του Ανοίκειου, πχ. *The Picture of Dorian Gray* του Wilde,

Dr. Jekyll and Mr Hyde του Stevenson, *Jolly Corner* του Henry James, *William Wilson* του Poe.

⁸ Για την σχέση σιωπής και Ανοίκειου βλ. Edmund Bergler "The Psycho-Analysis of the Uncanny", *The International Journal of Psychoanalysis*, τχ. 15, 1934, σσ.215-244, ιδίως σσ. 230-233.

⁹ Αυτήν ακριβώς την περιοχή «πέραν» του «συμπαγούς εαυτού» αναζητούσαν οι Σουρεαλιστές. Λέγανε

Στην ιστορία του κινηματογράφου τα παραδείγματα όπου συναντούμε το Ανοίκειο είναι πολλά. Από το *Ordet* (Ο Λόγος) του Dreyer μέχρι τις τελευταίες ταινίες του Lynch έχουμε ένα ευρύ φάσμα έργων όπου το Ανοίκειο άλλοτε παρουσιάζεται υπαινικτικά κι άλλοτε δεσπόζει στην αφήγηση. Στο έργο του Alfred Hitchcock, το ζήτημα του Ανοίκειου εμφανίζεται με διάφορες μορφές. Από τις πρώτες ταινίες της βρετανικής περιόδου, όπως το *Lodger* μέχρι την τελευταία ταινία του *Family Plot*, το χιτσκοκικό έργο οργανώνεται γύρω από το αίθρημα του φόβου που προκαλεί το «unheimlich». Στις ταινίες του Hitchcock συχνά βρισκόμαστε αντιμέτωποι με ήρωες οι οποίοι νιώθουν ένα είδος δέους ή τρόμου μπροστά στην ανησυχητική οικειότητα που τους προκαλεί κάτι ή κάποιος ή όταν κάτι που υπό άλλες συνθήκες παρουσιάζεται ως γνωστό και οικείο και ξαφνικά αλλάζει μορφή (*Shadow of A Doubt*, 1943, *Suspicion*, 1941, *The Wrong Man*, 1957). Οι ήρωες του Hitchcock βρίσκονται συχνά σε καταστάσεις όπου η τάξη των πραγμάτων διασαλεύεται και το μέχρι πρότινος οικείο εγκυμονεί κινδύνους. Το θέμα του σωσία ή ο «διπλός εαυτός», που συνδέεται κατεξοχήν με το Ανοίκειο, είναι επίσης στο κέντρο της θεματολογίας του Hitchcock (*Rebecca*, 1940, *Strangers on A Train*, 1951, *Rear Window*, 1954, *The Wrong Man*, 1957, *Vertigo*, 1958, *Psycho*, 1960).

Στο παρόν άρθρο θα εστιάσω το ενδιαφέρον μου σε τέσσερις ταινίες του Hitchcock που εκφράζουν, με διαφορετικό τρόπο η κάθε μία, το Ανοίκειο.

1. Τα Πουλιά (1963). Το παιδικό τραύμα και το Ανοίκειο.

Η ταινία *Τα Πουλιά* (*The Birds*), που βασίζεται σε ένα βιβλίο της Daphne du Maurier είναι η ιστορία ενός άντρα (Μιτς) και μίας γυναίκας (Μέλανι) που ερωτεύονται αλλά δεν μπορούν να συναντηθούν ερωτικά εξαιτίας μιας παράλογης επίθεσης πουλιών.

Τα Πουλιά έχουν αναλυθεί από πολλούς μελετητές με διάφορους τρόπους. Οι μελέτες αυτές επικεντρώνονται στην προσπάθεια να εξηγήσουν την ξαφνική αλλαγή της φύσης των πουλιών από ακίνδυνη σε επικίνδυνη. Η ξαφνική επίθεση των πουλιών έχει αναλυθεί ως εκδίκηση των πουλιών απέναντι στους ανθρώπους, της φύσης απέναντι στον πολιτισμό ή ακόμα ως έκφραση της επιθετικότητας της μητέρας του Μιτς απέναντι στη γυναίκα την οποία έχει ερωτευθεί ο γιος της.¹⁰ Όπως αναφέρει ο Freud στο άρθρο του για το «unheimlich», η αφηνίδια αλλαγή της φύσης ενός ανθρώπου ή όντος, όπως το γνωρίζαμε μέχρι τότε, είναι ένας από τους παράγοντες που ευνοούν την εμφάνιση του Ανοίκειου. Αυτή η ξαφνική αλλαγή διασαλεύει την ασφαλή αίσθηση που έχουν οι ήρωες για τα πράγματα, θέτοντας παράλληλα ερωτήματα για τον ίδιο τους τον εαυτό. Η πρώτη μαζική επίθεση πουλιών γίνεται στη διάρκεια μιας υπαίθριας γιορτής στο Bodega Bay, ένα παραθαλάσσιο χωριό κοντά στο San Francisco, όπου κατοικεί ο οικογένεια του Μιτς. Η σκηνή αυτή ξεκινά με μία αποκάλυψη της Μέλανι (Tippi Hendren) στον Μιτς (Sean Connery). Η ηρωίδα του εκμυστηρεύεται ότι η μητέρα της είχε εγκαταλείψει αυτήν και τα αδέρφια της όταν ήταν έντεκα χρονών. Η Μέλανι φέρνει στο φως μία πτυχή της ζωής της η οποία σχετίζεται με την απώλεια και το πένθος. Ακολουθώντας την φρουδική προσέγγιση που βλέπει το Ανοίκειο ως μία εμπειρία αναβίωσης της πρωτογενούς απώλειας του παιδιού από τη μητέρα θα μπορούσαμε να υποθέσουμε

χαρακτηριστικά «Θέλουμε το Πέραν τώρα!»

¹⁰ Σχετικά με τους διαφορετικούς τρόπους που έχει αναλυθεί η παρουσία των πουλιών στην ται-

νία βλ. Robin Wood: "The Birds", *Hitchcock's Films Revisited*, Columbia University Press, Νέα Υόρκη 1989, σσ.152-172.

ότι η ξαφνική μεταβολή της φύσης των πουλιών σε επιθετική είναι αποτέλεσμα της έκθεσης του τραύματος της ηρωίδας στον ήρωα, ενός τραύματος που ήταν κρυμμένο στο σκοτάδι. Η επιστροφή σε αυτό το τραύμα είναι αυτό που προκαλεί το αίσθημα του Ανοίκειου ενώ η παρουσία των πουλιών δεν είναι τίποτα άλλο από μία «εικονογράφηση» της εμπειρίας αυτής.

2. North by Northwest (1959). Η σιωπή και το Ανοίκειο.

Στο *North by Northwest*, ο κεντρικός ήρωας που τον υποδύεται ο Cary Grant παρουσιάζεται από την αρχή της ταινίας ως κάποιος που είναι σίγουρος για τον εαυτό του, υψηλό στέλεχος σε μια διαφημιστική εταιρία, με μία παράδοξη εξάρτηση από τη μητέρα του. Ξαφνικά, εξαιτίας ενός λάθους (μοιάζει εκπληκτικά με κάποιον άλλο), καταδιώκεται από μία σπείρα κακοποιών. Από εκεί ξεκινάει μία δαιδαλώδης προσπάθεια να γλιτώσει από τους κακοποιούς και να πείσει ότι δεν είναι αυτός που νομίζουν ότι είναι. Αν και το θέμα της ταινίας, ένας άνθρωπος που ξαφνικά χάνει την ταυτότητα του και βρίσκεται σε ένα κόσμο ανάποδο, προσφέρεται για μία ενδελεχή μελέτη πάνω στο ανοίκειο, το “unheimlich” δεν είναι πολύ έντονο στην ταινία. Δεν έχουμε δηλαδή το περίεργο αίσθημα φόβου και υπαρξιακού άγχους που προκαλείται από τη διασάλευση του μέχρι πρότινος κανονικού, ορθά δομημένου κόσμου, χαρακτηριστικό της εμπειρίας της ανοικείωσης. Ο τρόπος που ο Hitchcock χειρίζεται εδώ το ζήτημα της «λάθος ταυτότητας» είναι κυρίως χιουμοριστικός και σχετίζεται περισσότερο με την αφηγηματική δράση παρά με την αποκάλυψη πιο μύχιων συναισθημάτων φόβου και ανασφάλειας. Παρ’ όλα αυτά, υπάρχει μία σκηνή που είναι χαρακτηριστική της εμπειρίας του Ανοίκειου. Ο ήρωας (Ρότζερ) έχει δώσει ραντεβού με κάποιον που δεν γνωρίζει αλλά ελπίζει ότι θα μπορεί να τον βοηθήσει να δώσει μία λύση στην παράλογη καταδίωξή του. Το ραντεβού είναι σε ένα έρημο μέρος, κυριολεκτικά στη μέση του πουθενά. Είναι η πρώτη φορά που ο κεντρικός ήρωας είναι ενάλωτος. Η απεικόνισή του ως κουκίδα σε ένα μεγάλο χώρο είναι χαρακτηριστική της πρόθεσης του σκηνοθέτη να επικοινωνήσει το αίσθημα του Ανοίκειου, της διασάλευσης της ισορροπίας και της σταθερότητας του Εγώ σε έναν τρομακτικό κόσμο. Δεν είναι τυχαίο ότι στη σκηνή αυτή κυριαρχεί η σιωπή και η ακινησία, συνθήκη όπου εδράζεται το Ανοίκειο.

The Wrong Man (1957).¹¹ Ο Σωσίας και το Ανοίκειο.

Στην ταινία *The Wrong Man*, 1957, ο Hitchcock καταπιάνεται μένα προσφιλές του θέμα: Ένας αθώος άνθρωπος κατηγορείται αδικώς ως ένοχος. Η ταινία αναφέρεται στην ιστορία του Εμμάνουελ (Μάνι) Μπαλεστρέρο, ο οποίος κατηγορείται αδικώς για δέκα ληστείες. Ο Μάνι είναι μουσικός και από την αρχή του έργου βλέπουμε ότι βρίσκεται σε μεγάλη οικονομική ανέχεια. Είναι ένας μάλλον μοναχικός και ήσυχος άνθρωπος με μια προσκόλληση στη μητέρα του. Η περιπέτεια του Μπαλεστρέρο ξεκινά όταν ο ίδιος πηγαίνει σε μια τράπεζα να ζητήσει ένα δάνειο. Εκεί τον μπερδεύουν κατά λάθος με κάποιον άλλον, που είχε ληστέψει την τράπεζα πριν λίγο καιρό. Η ταινία έχει ευτυχή κατάληξη. Προς το τέλος, ο πραγματικός δράστης συλλαμβάνεται και ο Μάνι αθώνεται.

¹¹ Ο ελληνικός τίτλος της ταινίας είναι *13 Εγκλήματα* ζητούν ένοχο.

Στη διάρκεια της ταινίας, ο θεατής ταυτίζεται με τον ήρωα και ζει μαζί του σε έναν κόσμο που έχει αναποδογυριστεί, όπου τίποτα δεν είναι ασφαλές, τίποτα δεν είναι όπως το γνωρίζαμε πριν. Η ταύτιση που επιχειρεί να δημιουργήσει ο Hitchcock, μεταξύ ήρωα και θεατή, επιτείνεται στην ταινία από τη χρήση πολλών υποκειμενικών πλάνων. Ο θεατής αισθάνεται ότι γίνεται «ένα» με τον Μάνι ακολουθώντας το δράμα και την πορεία του προς τη λύτρωση σα να ήταν δικό του. Ο σκηνοθέτης εκφράζει ρητά την επιθυμία του να ταυτιστούν οι θεατές με τον ήρωα όταν στην αρχή της ταινίας εμφανίζεται λέγοντας ότι «αυτό που θα δούμε βασίζεται σε πραγματικά γεγονότα, είναι η πραγματική ιστορία ενός ανθρώπου που θα μπορούσε να συμβεί σε όλους μας». Στη σκηνή αυτή ο Hitchcock απεικονίζεται στο ημίφως ενώ μία τεράστια σκιά του εαυτού του καταλαμβάνει ένα μεγάλο μέρος του πλάνου. Η “mise en place” της σκηνής μας προετοιμάζει για το βασικό θέμα της ταινίας που είναι ο εαυτός ως διπλός. Στην αρχή του έργου, ο Μάνι τον οποίο υποδύεται ο Henry Fonda εμφανίζεται σκοτεινός και μυστηριώδης. Ο τρόπος που εισάγει ο Hitchcock τον ήρωα (σκοτάδι, ήχος τρένου, ο ήρωας κουκουλωμένος με παλτό και καπέλο έτσι ώστε να μη διαφαίνονται καλά τα χαρακτηριστικά του, η παρουσία των αστυνομικών) είναι χαρακτηριστική της διάθεσης του σκηνοθέτη να δημιουργήσει ένα μυστήριο γύρω από τον ήρωα. Ο Hitchcock μας προκαταλαμβάνει έτσι για τη πιθανότητα σκοτεινών πτυχών του ήρωα οι οποίες θα δούμε να παίρνουν σάρκα και οστά στο πρόσωπο του σωσία στο τέλος της ταινίας. Η νεφελώδης αυτή ταυτότητα του ήρωα αλλάζει μορφή από την ώρα που ο ήρωας μπαίνει στην φωτεινή οικογενειακή εστία.

Ας εστιάσουμε στην σκηνή όπου ο Μάνι έχει πάει στην τράπεζα για να ζητήσει δάνειο και μία υπάλληλος τον μπερδεύει με τον πραγματικό ληστή εξαιτίας της εξαιρετικής τους φυσιογνωμικής ομοιότητας. Στέκομαι σ' αυτήν την σκηνή γιατί την θεωρώ εξαιρετικά χρήσιμη για το ξεκαθάρισμα του ορισμού του Ανοικείου. Ενώ εδώ έχουμε μία περίπτωση σωσία, εν τούτοις δεν έχουμε την παρουσία του Ανοικείου. Ο λόγος είναι ότι το αίσθημα που δημιουργείται στην υπάλληλο δεν συμπίπτει με την βασική ουσία του Ανοικείου, δηλαδή ένα βαθύτερο υπαρξιακό φόβο που διαταράσσει την σχέση μας με τον κόσμο αλλά και με τον εαυτό. Η υπάλληλος τρομάζει και εκπλήσσεται που βλέπει κάποιον που μοιάζει με τον ληστή αλλά δεν φτάνει στο σημείο βαθύτερου δέους που να καταρρίπτει την αίσθηση της πραγματικότητας.

Αντίθετα, στην σκηνή όπου ο ήρωας, μετά από προτροπή της μητέρας του προσεύχεται, το Ανοίκειο κυριαρχεί. Σε παράλληλη δράση με την προσευχή του Μάνι βλέπουμε την σύλληψη του πραγματικού ληστή. Ο Χίτσκοκ μέσα από ένα dissolve από το πρόσωπο του ήρωα στο πρόσωπο του ληστή μας υπενθυμίζει την ομοιότητα μεταξύ των δύο. Το αίσθημα του Ανοικείου εδώ εμφανίζεται με έναν διαφορετικό τρόπο από ότι στα προηγούμενα παραδείγματα ταινιών. Είναι η περίπτωση της ανοικειώσης που δημιουργείται όταν οι κρυφές μας ευχές ή ελπίδες για κάτι πραγματοποιούνται. Όπως είδαμε και προηγουμένως, σύμφωνα με τον Freud, επανερχόμαστε τότε σε μία φάση της παιδικής μας ηλικίας όπου πιστεύαμε ότι μπορούσαμε να ελέγξουμε τον κόσμο και ότι είμαστε παντοδύναμοι.

Στην σκηνή όπου ο Μάνι συναντά τον άνθρωπο που διέπραξε το έγκλημα, έχουμε πάλι την παρουσία του Ανοικείου. Ο Μάνι αναγνωρίζει σε αυτόν τον άλλο άνδρα που του μοιάζει φυσιογνωμικά, κάτι που του είναι οικείο. Σα να βλέπει μία άλλη πλευρά του εαυτού του ή σαν να βλέπει τον εαυτό του υπό διαφορετικό πρίσμα. Η εμφάνιση του πραγματικού εγκληματία (ο οποίος είναι ντυμένος με πανομοιότυπα ρούχα και περπατάει με τον ίδιο τρόπο με τον Μάνι) μας θυμίζει την μυστηριώδη και και σκοτεινή εικόνα του Μάνι στην αρχή της ταινίας.

Η ανοικειώση παίρνει την πιο δραματική της μορφή στην τελική σκηνή του έργου όταν

ο Μάνι επισκέπτεται τη γυναίκα του Ρόουζ σε μία ψυχιατρική κλινική. Η Ρόουζ, την οποία υποδύεται η Βέρα Μάλς, μετά τη σύλληψη του άνδρα της από την αστυνομία αρχίζει να εκδηλώνει συμπτώματα ψυχοπαθολογίας. Κατά τον Freud, η τρέλα, η επιληψία είναι χαρακτηριστικές καταστάσεις που δημιουργούν το αίσθημα της ανοικείωσης. Ο Μάνι βιώνει το Ανοίκειο ως τη σπαρακτική συνειδητοποίηση ότι η γυναίκα του εξωτερικά παραμένει ή ίδια αλλά συγχρόνως είναι μία «άλλη».

Vertigo (1958).¹² Έρωτας και Ανοίκειο.

Η ταινία *Vertigo* έχει δεχθεί πλήθος ψυχαναλυτικών ερμηνειών από διαφορετικούς μελετητές, οι οποίοι δεν επικεντρώνονται τόσο στην εμπειρία του *unheimlich*, όσο σε άλλα ψυχαναλυτικού ενδιαφέροντος ζητήματα που αφορούν στη σχέση ιλιγγίου από τον οποίο πάσχει ο ήρωας με την φετιχιστική αγάπη που αναπτύσσει για την ηρωίδα.¹³

Σε αντίθεση με άλλες ταινίες του Hitchcock, όπως *Ta Πουλιά*, η ανοικείωση εδώ λειτουργεί με πιο υπόγειο και υπαινικτικό τρόπο. Ο Hitchcock ενδιαφέρεται να κάνει το θεατή να *συναισθανθεί* την εμπειρία της ανοικείωσης κι όχι απλώς να τη δείξει να συμβαίνει στους ήρωες. Εικόνες όπου κυριαρχεί το στοιχείο της έκπληξης (για παράδειγμα η ξαφνική επιδρομή πουλιών στα *Πουλιά*) αντικαθίστανται στο *Vertigo* από εικόνες πιο ήρεμες και πιο υπαινικτικές αλλά συγχρόνως πιο απειλητικές για τον ανθρώπινο ψυχισμό. Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο οι πιο αξιοσημείωτες σκηνές του *Vertigo* δεν είναι αυτές της κορύφωσης ή της λύσης του μυστηρίου όσο οι σκηνές στις οποίες βλέπουμε τον ήρωα να εγγλωβίζεται σε μια «άλλη» πραγματικότητα στην οποία δεν έχει κανένα έλεγχο, στον κόσμο του Ανοικείου.

Η βασική πλοκή του έργου του έργου είναι η εξής: Ο Σκότι, που τον υποδύεται ο James Stewart, είναι πρώην αστυνομικός κι έχει δεχτεί να παρακολουθήσει την Μαντλέν (Kim Novak) γυναίκα ενός παλιού συμμαθητή του. Ο τελευταίος πιστεύει ότι η γυναίκα του διακατέχεται από το πνεύμα μίας νεκρής. Όταν ο Σκότι συναντά για πρώτη φορά την Μαντλέν, μαγνητίζεται απ' αυτήν και εισχωρεί σιγά-σιγά στην εμπειρία του "unheimlich". Την ακολουθεί παντού σα να βρίσκεται σε όνειρο. Η ίδια είναι ένας «ανοίκειος χαρακτήρας», μυστηριώδης, με ασαφή, φευγαλέα ταυτότητα. Η εμμονή της να επισκέπτεται χώρους που έχουν σχέση με το παρελθόν, μουσεία, νεκροταφεία, ερειπωμένες εκκλησίες εντείνουν το αίσθημα της ανοικείωσης, της ρήξης με την πραγματικότητα και με το παρόν. Τα πολλά υποκειμενικά πλάνα του Stewart που χρησιμοποιεί ο Hitchcock εντείνουν την ταύτιση του θεατή με τον ήρωα, με αποτέλεσμα να βιώνει την ανοικείωση του πρωταγωνιστή ως δική του. Αναφέρθηκε προηγουμένως ότι η λέξη "unheimlich" δηλώνει αυτό που έπρεπε να μείνει κρυμμένο αλλά ήρθε στην επιφάνεια. Ένα αίσθημα επιστροφής σε μία πλευρά του εαυτού, που μας που είναι οικεία αλλά ξεχασμένη. Στην περίπτωση του Σκότι έχουμε την αίσθηση ότι μία κρυφή πτυχή του ήρωα ήρθε στην επιφάνεια, κάτι δικό του που δεν γνώριζε ακριβώς αλλά που ήταν στον πυρήνα της ύπαρξής του. Η επαφή με την Μαντλέν δημιουργεί στον Σκότι την απώλεια του ελέγχου της πραγματικότητας ενώ τον οδηγεί σε μια σχεδόν ονειρική πραγματικότητα. Στις σκηνές όπου ο Σκότι παρακολουθεί τη Μαντλέν σε διάφορους χώρους το

¹² Ο ελληνικός τίτλος της ταινίας είναι *Δεσμάτης του Ιλιγγου*.

¹³ Για τις διάφορες ερμηνευτικές προσεγγίσεις σχετικά με το *Vertigo* βλ. Robin Wood, *ό.π.*, σσ. 108-141.

δραματουργικό σασπένς δημιουργείται από τα ολοένα μεγαλύτερα ερωτηματικά γύρω από το ποια είναι η ηρωίδα καθώς και από το ερώτημα του τι ακριβώς ψάχνει ο ήρωας σ' αυτήν. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος με τον οποίο ο Hitchcock απεικονίζει την ανοικείωση που βιώνει ο ήρωας μέσα από τη σχέση του με τους χώρους. Οι τόποι αυτοί, όπως το μυστηριώδες δάσος ή το ομιχλώδες τοπίο του λιμανιού λειτουργούν ως απεικόνιση του εσωτερικού κόσμου του ήρωα, παράδοξοι, όχι εντελώς πραγματικοί. Ενώ η Μαντλέν βυθίζεται όλο και πιο πολύ σε μια «άλλη» πραγματικότητα, πέραν του παρόντος χρόνου, ο Σκότι βρίσκεται σε μία εσωτερική σύγκρουση που προκύπτει από την επιθυμία του από τη μία να επαναφέρει την ηρωίδα πίσω στην εμπειρική πραγματικότητα και από την άλλη να παραδοθεί εξολοκλήρου στην ονειρική πραγματικότητα που βιώνει εκείνη. Η ηχητική μπάνα και η υποβλητική μουσική του Bernhard Hermann εντείνουν την εμπειρία της ανοικείωσης.

Στη συνέχεια του έργου η πρωταγωνίστρια, η οποία έχει υποτιθεται καταληφθεί από το πνεύμα μίας νεκρής, πέφτει από το καμπαναριό μιας εκκλησίας και σκοτώνεται. Ο Σκότι δεν καταφέρνει να τη σώσει εξαιτίας του ωλιγού από τον οποίο πάσχει. Νοσηλεύεται για ένα διάστημα σε ψυχιατρική κλινική και αφού βγει ψάχνει παντού να βρει γυναίκες που μοιάζουν στη Μαντλέν. Επισκέπτεται τα ίδια μέρη όπου την είχε πρωτοσυναντήσει, επιστρέφει στους ίδιους χώρους στους οποίους είχαν περπατήσει μαζί στην απεγνωσμένη του προσπάθεια να ξανασυναντήσει τη νεκρή. Ως εκ θαύματος, συναντά τη Τζούντι, ένα ανεπιτήδευτο λαϊκό κορίτσι που μοιάζει εκπληκτικά με την Μαντλέν. Ο θεατής μαθαίνει πριν τον Σκότι ότι η Τζούντι είναι στην πραγματικότητα η Μαντλέν κι ότι η Μαντλέν δεν σκοτώθηκε ποτέ. Μένει να αποκαλυφθεί το γιατί, το οποίο γίνεται στο τέλος της ταινίας. Εμείς θα επικεντρώσουμε το ενδιαφέρον μας όχι στη διαλεύκανση της ταυτότητας της Τζούντι, αλλά στη σκηνή όπου ο Σκότι προσπαθεί να ανακατασκευάσει την εικόνα της Μαντλέν μέσα από τη Τζούντι. Στην προσπάθειά του να ξαναβρει το «αντικείμενο του πόθου» αναγκάζει τη Τζούντι να ντυθεί με ακριβώς τα ίδια ρούχα που φορούσε η Μαντλέν, να βάλει και να χτενίσει τα μαλλιά της όπως εκείνη. Η κορύφωση της διαδικασίας συνδέεται κατεξοχήν με το αίσθημα της ανοικείωσης. Ο Σκότι επιτέλους αντικρίζει την Τζούντι ως Μαντλέν. Τον διαπερνά ένα αίσθημα ανακούφισης και συγχρόνως δέους, σαν να πρόκειται για κάτι ιερό, που επανέρχεται από ένα παρελθόντα χρόνο στο παρόν, σα μια φαντασίωση που παίρνει σάρκα κι οστά. Βλέπει τη νεκρή ως ζωντανή και συγχρόνως αναβιώνει τον έρωτα που είχε για τη νεκρή. Τα όρια μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας συγχέονται. Η διαδικασία της ανοικείωσης εμπλέκεται πολύ σ' αυτήν την περίπτωση με τη φетиχοποίηση του αγαπημένου αντικειμένου.

Η λέξη θρίλερ (thriller) προέρχεται από μία παλιά βρετανική λέξη το thrill, που σημαίνει τρυπά. Ο Hitchcock, που θεωρείται ο μετρ του θρίλερ τρυπά σε βάθος τους ήρωές του και φέρνει στο φως περιοχές του ψυχισμού τους που οι ίδιοι προτιμούν να κρατούν στο σκοτάδι. Αυτό που αποκαλούμε σασπένς (suspense), η παράταση της αγωνίας, προέρχεται σε μεγάλο βαθμό από τον τρόπο που ο Hitchcock παρατείνει τη διεύδυση στον ψυχισμό των ηρώων, που εκ πρώτης όψεως φαίνεται διανγής, αποκαλύπτοντας «ανοίξεις» πτυχές του εαυτού.

Βιβλιογραφία

- Ακτσόγλου Μπάμπης: *Άλφρεντ Χίτσκοκ*, Αιγόκερως, Αθήνα 1985
- Bach, Sheldon: "Narcissism, Continuity and the Uncanny", *The International Journal of Psychoanalysis*, τχ. 56, 1975, σσ 77-86.
- Bergler Edmund: "The Psycho-Analysis of the Uncanny", *The International Journal of Psychoanalysis*, τχ.15, 1934, σσ.215-244.
- Creed, Barbara: "Film and Psychoanalysis" στον τόμο *Film Studies, Critical Approaches* (επιμ. John Hill & Pamela Church Gibson), σσ.75-88.
- Feigelson, Carolyn: "Personality Death, Object Loss, and the Uncanny", *The International Journal of Psychoanalysis*, τχ. 74, 1993, σσ. 331-345.
- Freud, Sigmund: "The Uncanny", *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, (επιμ./μετ. James Starchey) τμ. XVII, Hogarth, Λονδίνο 1953, σσ. 219-252. Hoffman, E. T. A.: «The Sandman», στον τόμο *The Tales of Hoffman*, Penguin Books, Νέα Υόρκη 1982.
- James, Henry: "Jolly Corner" στον τόμο *Eight Tales from the Major Phase*, WW. Norton, Νέα Υόρκη 1958
- Lebeau, Vicky: *Psychoanalysis and Cinema, The Play of Shadows*, Wallflower Press, Λονδίνο 2002.
- Lotz, Martin: "The Uncanny in Hans Christian Andersen's Writings", *The Scandinavian Psychoanalytic Review*, τχ.21, 1988, σσ. 77-91.
- Melville, Herman: "Bartleby the Scrivener" στον τόμο *The Shorter Novels of Herman Melville*, Liveright, Νέα Υόρκη 1956.
- Nietzsche Friedrich: *The Philosophy of Nietzsche* (μετ. Thomas Common), The Modern Library, Νέα Υόρκη 1937.
- Poe, Edgar Allan: "William Wilson", στον τόμο *The Portable Poe*, Viking Portable Library, Νέα Υόρκη 1976.
- Royle, Nicholas: *The Uncanny*, Routledge, Λονδίνο 2003.
- Rothman, William: *Hitchcock: The Murderous Gaze*, Harvard University Press, Κέμπριτζ 1982.
- Stevenson, Robert Louis: *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr Hyde*, Penguin Books, Νέα Υόρκη 1979.
- Svenaues, Fredrick "Freud's Philosophy of the Uncanny", *The Scandinavian Psychoanalytic Review*, τχ. 22, σσ. 239-254.
- Todorov, Tsvetan: *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, Cornell University Press, Ίθακα 1975.
- Truffaut, Francois: *Hitchcock*, Paladin/Granada Publishing, Λονδίνο 1978.
- Wilde, Oscar: *The Portrait of Dorian Gray*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη 1982.
- Wood, Robin: *Hitchcock's Films Revisited*, Columbia University Press, Νέα Υόρκη 1989.
- Χάντεγκερ, Μάρτιν *Η Προέλευση του Εργου Τέχνης* (μετ. Γιάννης Τζαβάρας), Δωδώνη, Αθήνα 1986.