

Παρουσίαση ταινίας: **Τα «Όνειρα» του Ακίρα Κουροσάβα**

Αγγελος Βουτσάς

Η παρουσίαση έγινε στις 24 Ιανουαρίου 2013

Σήμερα θα προσπαθήσω να κάνω μια ψυχαναλυτική προσέγγιση της ταινίας του Κουροσάβα «Όνειρα», η οποία φαντάζομαι είναι γνωστή σε όλους. Πριν όμως προχωρήσω θα ήθελα να παραθέσω κάποιες σκέψεις μου καθώς και ένα σύντομο βιογραφικό του μεγάλου αυτού σκηνοθέτη.

Οι σκέψεις μου.

Όταν αποφάσισα να κάνω το εν λόγω εγχείρημα αισθάνθηκα δέος, γιατί είχα μπροστά μου ένα «τέρας» του κινηματογράφου, τον οποίο κινηματογράφο αγαπώ ιδιαίτερα, και ένα διανοούμενο υψηλών προδιαγραφών, τον οποίο καλούμην να αντιμετωπίσω μέσα από μια ψυχαναλυτική ματιά. Μπορεί άραγε να σχολιάσει κανείς ψυχαναλυτικά μια ταινία; Ως ποιό σημείο μπορεί κανείς να φτάσει σχολιάζοντας ψυχαναλυτικά; Έχει αυτό να κάνει με την

προσωπικότητα του σκηνοθέτη, ή με τα μηνύματα που μας προβάλλει μέσω της ταινίας; Και εν πάσει περιπτώσει ποιο όριο επιβάλλεται σε τέτοιου είδους εγχειρήματα; Προφανώς υπάρχουν και άλλες προσεγγίσεις, σκηνοθετικές, φιλμογραφικές, λογοτεχνικές, αισθητικές κλπ. Η κάθε μια απ' αυτές δέχεται κάποιου είδους αυτοπροσδιορισμό και οριοθετείται μέσα στα πλαίσια του επιστημονικού της πεδίου. Για την ψυχανάλυση η προσέγγιση οριοθετείται μέσα στο μεταβιβαστικό πεδίο. Δηλαδή ποιά είναι η δική μου μεταβίβαση ως προς την ταινία και ως προς την σκηνοθετική εργασία του Κουροσάβα.

Την εποχή της ταινίας (1990), εγώ την είδα το 1992, περνούσα μια δύσκολη φάση στην ανάλυσή μου και ως εκ τούτου στη ζωή μου, ενοχοποιώντας τα όνειρά μου σε τέτοιο βαθμό, ώστε να καταφεύγω συχνά πυκνά σε λογοκρισία, ακόμη και σε ολική διαγραφή τους κατά το πρωινό ξύπνημα. Περνούσα τη λεγόμενη φάση της αρνητικής μεταβίβασης, για λόγους που δεν μπορώ να παραθέσω. Βλέποντας τα «Όνειρα» του Κουροσάβα

, όνειρα που στην ουσία διεξέρχονται ολόκληρη τη ζωή του, δηλαδή κάτι σαν απολογισμός, ένα είδος ρέκβιεμ, κάτι μου μίλησε μέσα μου, κάτι με καθοδήγησε ώστε να απαλλαγώ από το είδος των ενοχών που προσπαθούν να κρύψουν πράγματα από το υποκείμενο και από τους άλλους, και κυρίως από τον Άλλο, θέση που παίρνει προσωρινά ο αναλυτής σε κάθε ανάλυση. Επι πλέον άνοιξε ο δρόμος για τα δικά μου όνειρα, που ήταν προσωρινά σε δυσμένεια, και κάθε φορά που ξανακλείνει ο δρόμος τους, επικαλούμαι τα «Όνειρα» του Κουροσάβα για να ανοίξει πάλι ο δικός μου δρόμος.

Υπάρχει όμως και η μεταβίβαση ως προς τον σκηνοθέτη Κουροσάβα. Η οποία πράγματι είναι θετική μεταβίβαση. Θα μπορούσε να παίξει το ρόλο ενός φαντασιακού πατέρα, όπως υπήρξαν για τη ζωή μου ο Αισχύλος, ο Σαίξπηρ, ο Μαρξ, ο Λένιν, ο Μπροχ, ο Φρόϊντ, ο Λακάν. Που σημαίνει πως υπάρχει στο σχολιασμό μου το υποκειμενικό στοιχείο, κάτι που πρέπει να λάβετε υπ' όψη σας.

Βιογραφικό σημείωμα.

Ακίρα Κουροσάβα (Akira Kurosawa, Οτα του Τόκιο, 23 Μαρτίου 1910 – Setagaya του Τόκιο, 6 Σεπτεμβρίου 1998)

Πολυβραβευμένος (14 φορές με 12 διαφορετικά βραβεία) Ιάπωνας σκηνοθέτης, κινηματογραφικός παραγωγός και σεναριογράφος, καταγόμενος από οικογένεια σαμουράϊ. Γεννήθηκε στην Ότα του Τόκιο και σπούδασε στην Στρατιωτική Ακαδημία και την Σχολή Καλών Τεχνών. Ασχολήθηκε αρχικά με συγγραφή σεναρίων για την εταιρεία «Τόχο» και από το 1936, για καθαρά βιοποριστικούς λόγους, άρχισε να σκηνοθετεί κινηματογραφικές ταινίες.

Γύρισε την πρώτη δική του ταινία (γιατί έως τότε λειτουργούσε ως βοηθός σκηνοθέτη, στην αρχή δίπλα στον Καζίρο Γιαμαμότο) το 1943 με τίτλο «Ο Θρύλος του Τζούντο» («Sanshiro Sugata»). Η «δυτική» τεχνοτροπία του έργου τον έφερε αντιμέτωπο με την καθεστωτική λογοκρισία της εποχής, καθώς μαινόταν ο Β Παγκόσμιος Πόλεμος, αλλά τον νεαρό σκηνοθέτη έσωσε ο Γιασουχίρο Οζού (μετέπειτα δημιουργός του «Ταξιδιού στο Τόκιο»), τολμώντας να επαινέσει δημόσια το έργο του, κάνοντάς το έτσι de facto αποδεκτό.

Ο Κουροσάβα μεγάλωσε σε μία εποχή έντονου εθνικισμού και κομμουνιστοφοβίας, λόγω του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου, των τρομερών «εξεγέρσεων του ρυζιού» (1918), του οικονομικού κραχ του 1929, της εισβολής στην Μαντζουρία (1931) και της τελικής ανάληψης της ηγεσίας της χώρας του από τους στρατιωτικούς. Η ίδια ατμόσφαιρα είχε φυσικά μεταφερθεί και στον χώρο του κινηματογράφου, όπου η αφηγηματική πλοκή αντιμετωπιζόταν τώρα από την καθεστωτική λογοκρισία με πολύ μεγάλη καχυποψία, ως «δυτική επιρροή».

Ο Κουροσάβα ολοκλήρωσε το έργο «Αυτοί που πάτησαν την ουρά της τίγρης» («The Men Who Tread on the Tiger's Tail», 1945) με την έναρξη σχεδόν της αμερικανικής κατοχής, και για μία ακόμα φορά ήλθε αντιμέτωπος με τους λογοκριτές, αυτή την φορά από τους ιουδαιοχριστιανούς Αμερικανούς, που δεν ήθελαν να επιτρέψουν αναφορές στο παλαιό ηρωικό παρελθόν της κατακτημένης χώρας. Η ταινία, που ήταν εμπνευσμένη από ένα έργο του θεάτρου «Καμπούκι» και αναφερόταν στις περιπέτειες 8 σαμουράϊ του 12ου αιώνα, απαγορεύτηκε τελικά για μία ολόκληρη 7ετία, ενώ ο Κουροσάβα υποχρεώθηκε για το διάστημα 1946 – 1949 να περιοριστεί στην δημιουργία 6 σύγχρονων κοινωνικών δραμάτων: «Οι νέοι δεν χρειάζονται λύπηση» («No Regrets for Our Youth», 1946), «Μια υπέροχη Κυριακή» («One Wonderful Sunday», 1947), «Μεθυσμένος Άγγελος» («Drunken Angel», 1948), «Η ήσυχη διένεξη» («The Quiet Duel», 1949) «Αδέσποτος σκύλος» («Stray Dog»,

1949) και «Σκάνδαλο» («Scandal», 1949).

Ο σκηνοθέτης επέστρεψε στις ιστορικές ταινίες το 1950 με το «Ρασομόν» («Rashomon»), έναν αριστουργηματικό αφηγηματικό κινηματογραφικό προβληματισμό επάνω στην αλήθεια και το ψέμα, ο οποίος του χάρισε το βραβείο Όσκαρ ξενόγλωσσης ταινίας και έκανε το όνομά του γνωστό σε όλον τον κόσμο.

Στις 20 ταινίες που έκτοτε ακολούθησαν, ο Κουροσάβα εστίασε στην Παράδοση και την πολύπαθη Ιστορία της πατρίδας του και παρουσίασε τις ιδιαίτερες κοινωνικές συνθήκες της μεσαιωνικής κυρίως εποχής της (ιδίως κατά τον ταραχώδη 16ο αιώνα), αν και παράλληλα πάντοτε τολμούσε να απλώνεται και σε επεξεργασία κορυφαίων έργων της ευρωπαϊκής Γραμματείας, με μεγαλύτερη προτίμηση στον κύκλο του Σαίξπηρ. Για τον Κουροσάβα, η Ιστορία, την οποία κατά κανόνα δεν μπορούμε να επηρεάσουμε, δεν αποτελεί μία αναπότρεπτη μοίρα, αλλά κίνητρο για μελέτη, στοχασμό και επανακαθορισμό της ζωής μας.

Το έργο του επηρέασε σημαντικά τον κινηματογράφο της Ευρώπης, ενώ από την πλευρά του μετέφερε αρκετά ευρωπαϊκά στοιχεία στον κινηματογράφο της χώρας του, ιδίως στην αντίληψη περί πολιτικής εξουσίας και Ιστορίας. Σπουδαιότερες ταινίες του θεωρούνται οι: «Το κρυμμένο φρούριο» («The Hidden Fortress», μία αλληγορία για την ανθρώπινη απληστία, 1958), «Οι 7 Σαμουράϊ» («The Seven Samurai», που αναδεικνύει την ηθική διάσταση της θυσίας, 1954), «Ο Θρόνος του Αίματος» («Throne of Blood», μία αλληγορία για την μανία για εξουσία και την αυτοκαταστροφική φύση του ανθρώπου, μεταφορά του σαιξπηρικού «Μάκβεθ» στον ιαπωνικό Μεσαίωνα, 1957), «Ρασομόν», «Καγκεμούσα» («Kagemusha» ή «Shadow Warrior», αφήγηση της εσωτερικής μάχης ενός άνδρα ενάντια στον εγωισμό και την αλαζονεία του, 1980), «Ραν» («Ran», μεταφορά του σαιξπηρικού «Βασιλιά Ληρ» στην ιαπωνική ιστορική πραγματικότητα, 1985), «Σαντζούρο» («Sanjuro», με θέμα έναν «ρονίν», δηλαδή αδέσποτο σαμουράϊ, 1962), «Γιοχίμπο» ή «Ο σωματοφύλακας» («Yojimbo», 1961), «Οι κακοί κοιμούνται ήσυχα» («The Bad Sleep Well», μία επίθεση στο ιαπωνικό οικονομικό «θαύμα» και το βαρύ πολιτισμικό τίμημά του, 1960) κ.ά. στις περισσότερες από τις οποίες πρωταγωνιστεί ο κορυφαίος ηθοποιός Τσισίρο Μιφούνε.

Η ταινία.

1^ο □ όνειρο: «Ήλιος με βροχή».

Εδώ πρόκειται για την πρωταρχική σκηνή. Βασικό ρόλο παίζει η μητέρα, η οποία βάζει στο γιό της προκλητικά την απαγόρευση να πάει στο δάσος, γιατί λέει πως με ήλιο και βροχή παντρεύονται οι αλεπούδες και θυμώνουν όταν τις βλέπει κανείς. Έκανε το ίδιο με τη μητέρα της κοκκινοσκουφίτσας η οποία απαγόρευσε στην κόρη της να περάσει από το δάσος γιατί παραμονεύει ο κακός λύκος.

Εκείνος, όπως είναι φυσικό, πάει στο δάσος να παρακολουθήσει το γάμο των αλεπούδων. Βλέπει μια πομπή, μian αναπαράσταση γάμου με ανθρωπόμορφες αλεπούδες, κάτι που μπορεί να συνδέεται με τελετουργίες μυθικές ή πραγματικές. Εκεί συναντάει την καχυποψία τους, η οποία ειδωμένη απ' την πλευρά του ζώου, είναι εντελώς φυσιολογική, όμως εκείνος δεν το γνωρίζει ακόμη. Με το διαπεραστικό τους βλέμμα τον καρφώνουν, αναγκάζοντάς τον να φύγει από κοντά τους.

Στην επιστροφή συναντάει μια μητέρα αμειλικτη. Τον ενημερώνει πως παραβίασε την απαγόρευση, και πως έφτασε μια αλεπού θυμωμένη και της παρέδωσε ένα χειρίδιο. Του το δίνει λέγοντάς του πως πρέπει να ζητήσει συγγνώμη από τις αλεπούδες, και αν την δεχτούν, τότε να τους επιστρέψει το χειρίδιο, αλλιώς πέπει να κάνει σεμπόκου(χαρακίρι). Τον ενημερώνει πως δύσκολα θα καταφέρει κάτι τέτοιο γιατί οι αλεπούδες δεν συγχωρούν εύκολα, όμως του δίνει έμμεσα τη λύση, για το που μπορεί να βρει τις αλεπούδες. Με τέτοιο καιρό σχηματίζονται ουράνια τόξα, και οι αλεπούδες στέκονται κάτω απ' αυτά. Δηλαδή με τέτοιο καιρό, δηλαδή ανοιξιάτικο, με ήλιο και βροχή, όλα τα πλάσματα της φύσης ερωτεύονται, τελούν γάμους, με τέτοιο καιρό όμως μπορεί να βρει συχώρεση κανείς, αν συνειδητοποιήσει κάτι απ' τη φύση του πραγματικού.

Σημαντικό ρόλο παίζει ο λόγος. Η μητέρα λειτουργεί σαν συμβολική μητέρα, διότι χρησιμοποιεί την πατρική απαγόρευση μέσω του λόγου. Δεν φαίνεται με τρυφερότητα στο γιό της, τον προκαλεί σε πρώτο χρόνο και τον προσκαλεί στο γάμο, «των αλεπούδων», ταυτόχρονα όμως του απαγορεύει να λάβει μέρος σε αυτόν, γιατί δεν είναι ακόμη σε θέση. Μαθαίνει κανείς από τους έρωτες της φύσης, για να μπορεί να πραγματοποιήσει αργότερα κάτι από την επιθυμία του, προς το παρόν όμως δεν είναι σε θέση. Ούτε να πεθάνει μπορεί από τη θλίψη και την ενοχή γιατί ακριβώς δεν είναι ακόμη σε θέση. Το παράπτωμα μπορεί να συχωρευθεί.

Σημαντικό ρόλο παίζει επίσης το βλέμμα. Το βλέπω κυριαρχεί στη σκηνή. «Δεν πρέπει να δεις τη σκηνή του γάμου των αλεπούδων», ο μικρός παραβιάζει την απαγόρευση και βλέπει τη σκηνή, οι αλεπούδες τον καρφώνουν με το βλέμμα τους, και τέλος, η συχώρεση θα έλθει όταν θα δει το ουράνιο τόξο, πράξη μετουσίωσης, γιατί το ουράνιο τόξο είναι προϊόν μιας οπτικής φαντασμαγορίας, που προκαλείται από την τομή της βροχής με τις ακτίνες του φωτός, που οριακά θα μπορούσαμε να πούμε από την τομή δυο ακτίνων εκείνη της βροχής και εκείνη του φωτός. Δεν εκπλήσσομαι που ο Κουροσάβα ήθελε να γίνει ζωγράφος, και κατέληξε να γίνει σκηνοθέτης κινηματογράφου, δηλαδή έφτιαχνε εικόνες σ' όλη του τη ζωή.

2ο όνειρο: Ο ροδακινόκηπος.

Σ' αυτό το όνειρο αναφέρεται στο άγχος ευνουχισμού. Ξεκινάει με την αμφιβολία ενός αγοριού αν υπήρχαν έξι κοπέλες ή πέντε συμπεριλαμβανομένης της αδελφής του.

Παρατηρεί το παιχνίδι που παίζουν, το οποίο είναι η γιορτή των ανθισμένων ροδακινιών. Υπάρχει μια σκηνή θεάτρου σε κλίμακα, όπου είναι τοποθετημένες κούκλες ντυμένες με μεταξωτά ρούχα, αναπαριστώντας μια σκηνή του θεάτρου No. Εξακολουθεί να αμφιβάλλει για τον αριθμό τους, στην ουσία αναρωτιέται πάνω στην έλειψη, και επιμένει ότι δεν κάνει λάθος γιατί, μέσα από μίαν οφθαλμαπάτη βλέπει στο βάθος του διπλανού δωματίου μια κοπέλα, συνομιλήκη της αδελφής του, ντυμένη στα ροζ σαν ανθισμένη ροδακινιά. Βλέπει κάτι εκεί που δεν υπάρχει τίποτε, όπως άλλωστε διαπιστώνουν και οι παριστάμενες κοπέλες. Ακολουθεί την οπτασία του έξω απ' το σπίτι, η οποία τον οδηγεί στον οπωρώνα με τις κομμένες ροδακινιές. Είναι έτοιμος να ανέβει την κλίμακα όπου βρίσκεται ο οπωρώνας ακολουθώντας την οπτασία του, ώσπου ξαφνικά εμφανίζονται οι κούκλες που είχε δει προηγουμένως, ενσαρκωμένες από πρόσωπα με μάσκες που αρχίζουν να τον χλευάζουν. Ακολουθεί ένας κατατοπιστικός διάλογος ανάμεσα σ' αυτόν και τα πρόσωπα του θεάτρου: «Εσύ μικρέ... Δεν θα ξαναπάμε στο σπίτι σου. Η οικογένειά σου έκοψε όλες τις ροδακινιές του κήπου. Η μέρα των κουκλών είναι για τα άνθη της ροδακινιάς. Είναι η γιορτή του ερχομού τους. Εμείς οι κούκλες είμαστε η προσωποποίηση της ροδακινιάς. Είμαστε τα πνεύματα των λουλουδιών. Πώς να γιορτάσουμε με τα δέντρα κομμένα; Τα χαμένα δέντρα κλαίνε από θλίψη». Αυτός απαντάει βάζοντας τα κλάματα. «Μην κλαις, τα κλάματα είναι μάταια». -- « Μην τον κατηγορείς, έκλαιγε όταν έκοψαν τα δέντρα, προσπάθησε να τους σταματήσει». «Ναι, επειδή μου άρεσαν τα ροδάκινα. Μπορώ ν' αγοράσω ροδάκινα, μα πού ν' αγοράσεις ροδακινόκηπο; Αγαπώ τον κήπο και τις ροδακινιές που ανθίζουν εδώ. Μα δεν είναι εδώ πια, γι αυτό έκλαιγα». «Είναι καλό παιδί, να τον αφήσουμε να ξαναδεί τον ανθισμένο ροδακινόκηπο;».

Εκεί ξεκινάει μια από τις ωραιότερες σκηνές που έχω προσωπικά δει στον κινηματογράφο. Παίζουν την ανθοφορία. Είναι μια παράσταση του θεάτρου No.

Αυτό σημαίνει πως αποδεχόμενος την έλειψη, που είχε προκαλέσει τόσο πόνο, πόνο όταν έκοψαν τις ροδακινιές μέσα από μια ταύτιση μαζί τους, κάτι που φάνηκε στην προβολή που έκανε προηγουμένως, συνδεδεμένη με τη σεξουαλική ορμή, παρασυρμένος από μια οπτασία, όπως στην εικόνα στον καθρέπτη, αποδεχόμενος την έλειψη λοιπόν, μπορεί κανείς να ξαναδεί τις ροδακινιές να ξανανθίζουν. Και όντως ανακαλύπτει μια μικρή ροδακινιά που είναι ολάνθιστη.

3^ο όνειρο: Η χιονοθύελα.

□

Σ' αυτό το όνειρο ο Κουροσάβα προσεγγίζει την έννοια της ορμής του θανάτου.

Τέσσερις αλπινιστές είναι αποκλεισμένοι από τη χιονοθύελα σκαρφαλωμένοι σε κάποιο βουνό. Κινούνται με μεγάλη δυσκολία, είναι καταπτοημένοι, είναι έτοιμοι να εγκαταλείψουν. Αρχίζουν να έχουν ψευδαισθήσεις, ο εκνευρισμός τους οδηγεί σε ξεσπάσματα, σε διαφωνίες και σε τσακωμούς. Έχουν χάσει την αίσθηση του χρόνου, αμφισβητούν την αντικειμενική διάσταση του, όπως αυτή εμφανίζεται στο ρολόι του αρχηγού της αποστολής.

Ο αρχηγός τους παρακινεί συνεχώς να μην σταματήσουν γιατί αυτό θα τους οδηγήσει στο θάνατο. Κάποια στιγμή γονατίζουν εξουθενωμένοι, έτσι ο αρχηγός δέχεται να κάνουν μια ολιγόλεπτη στάση, επαναλαμβάνοντάς τους όμως να μην κοιμηθούν. Ο ίδιος ξαπλώνει καταγής και αρχίζει να δίνει μάχη με τον ύπνο. Ενώ ακούγονται κρότοι από χιονοστοιβάδες που σκάνε παραπέρα, ενώ ο θόρυβος είναι μεγάλος από την ίδια τη χιονοθύελα, ο αρχηγός σταματάει ν' ακούει το οτιδήποτε. Σιγά-σιγά ξεκινάει ένα γκυκό τραγούδι, κάτι σαν νανούρισμα, και εμφανίζεται μια όμορφη γυναίκα η οποία προσπαθεί να τον σκεπάσει με κάποιο υφαντό, κάτι σαν αραχνούφαντο πέπλο και να του ψιθυρίζει: «Το χιόνι είναι

τρυφερό, ο πάγος είναι ζεστός», ενώ συνάμα τον πιέζει κατάστηθα να παραμείνει ξαπλωμένος.

Θεωρώ πως είναι η προσωποποίηση της ορμής του θανάτου, με τη μορφή της σειρήνας, μιας όμορφης γυναίκας, που σημαίνει πως ο θάνατος συνδέεται άμεσα με την απόλαυση. Απολαμβάνουν οι οδηγοί τη γρήγορη οδήγηση, οι παίκτες το τζόγο, οι ναρκωμανείς τα ναρκωτικά, οι αλκοολικοί το αλκοόλ και ούτω καθ' εξής. Γενικά θα λέγαμε πως οι νευρωτικοί απολαμβάνουν το σύμπτωμα ή τα συμπτώματά τους. Ελληνιστί θα λέγαμε πως ο διάολος έχει πολλά ποδάρια. Εδώ παρουσιάζεται η απόλαυση σε μια οριακή φάση της ζωής, με την ψευδαίσθηση του χρόνου, τον αποκλεισμό, την χιονοθύελα. Μήπως όμως τα ίδια δεν ισχύουν κατά την οποιαδήποτε στιγμή που οι άνθρωποι απολαμβάνουν; Χάνεται η αίσθηση του χρόνου, ή εύχεται κανείς να χάσει αυτή η

αίσθηση. Ο Κουροσάβα διαλέγει αυτή τη σκηνή για να μας δείξει αυτό που εννοεί.

Ο αρχηγός όμως δεν είναι έτοιμος να πεθάνει. Αντιστέκεται στο νανούρισμα, ξυπνάει, επανέρχεται ο θόρυβος της χιονοθύελας, και διώχνει την οπτασία από πάνω του. Λίγο πριν ξεκουμπιστεί η όμορφη γυναίκα μεταμορφώνεται σε σατανά. Σηκώνεται, ξυπνάει τους συντρόφους του, σταματάει η θύελα, καθαρίζει ο ουρανός, και ανακαλύπτουν ότι βρίσκονται δέκα μέτρα απ' τον καταυλισμό τους.

4^ο □ όνειρο: το τούνελ.

Εδώ ο Κουροσάβα μιλάει για το τραύμα.

Εμφανίζει ένα λοχαγό του ιαπωνικού στρατού καθώς διέρχεται ένα τούνελ. Συναντάει ένα στρατιωτικό σκύλο ο οποίος είναι έτοιμος να του επιτεθεί. Κάνει μια αλληγορία εμφανίζοντας τις τύψεις του λοχαγού με τη μορφή του σκύλου. Δεν φτάνει μόνο αυτό. Στην αρχή εμφανίζεται ένας πεθαμένος φαντάρος από το λόχο του, και του λέει πως είναι ακόμη ζωντανός. Του δείχνει το σπίτι του που βρίσκεται στην πλαγιά εκεί δίπλα και πως τον περιμένουν οι γονείς του. Ο λοχαγός εξηγεί στον φαντάρο πως πέθανε στα χέρια του, είναι αδιάσειστο γεγονός και καλά θα κάνει να επιστρέψει στο σκοτεινό τούνελ απ' όπου ήλθε. Το τούνελ είναι μια αλληγορία του κάτω κόσμου, καθώς χάσκει το μαύρο σκοτάδι έτοιμο να τον καταπιεί. Στη συνέχεια όμως εμφανίζεται ολόκληρος ο λόχος και δια του διμοιρίτη του καμώνονται ότι είναι ακόμη ζωντανοί. Τότε ο λοχαγός τους εξηγεί πως είναι όλοι τους χαμένοι, τους ζητάει συγγνώμη, δεν μπορεί να τους αντικρύσει στα μάτια, είναι δικό του λάθος το ότι συμβιβάστηκε με τα στρατιωτικά ιδεώδη, και πως παρ' ότι πιάστηκε αιχμάλωτος, κατά τη διάρκεια της αιχμαλωσίας του υπέφερε μέχρι θανάτου, και πως αν ήταν να διαλέξει θα προτιμούσε να είναι νεκρός.

Είναι ο Κουροσάβα τραυματισμένος από τον πόλεμο, όπως και όλος ο ιαπωνικός λαός, όπως και κάθε λαός του κόσμου που διεξάγει ή που υφίσταται πολέμους. Το τραύμα εμφανίζεται πάντα εκ των υστέρων, προκαλεί ψυχώσεις, απονενομημένες πράξεις, ασυνήθιστα φαινόμενα, ώστε να μπαίνουν οι λαοί σε ένα φαύλο κύκλο βίας που δεν έχει τελειωμό. Το βασικό θύμα του 2^{ου} Μεγάλου πολέμου ήταν οι Εβραίοι. Αποτέλεσμα του ολοκαυτώματος, δηλαδή του τραύματος του εβραϊκού λαού ήταν να γίνουν οι ίδιοι επιθετικοί και να εφαρμόσουν στους παλαιστήνιους τα δεινά που είχαν υποστεί οι ίδιοι. Οι αμερικάνοι, τρανό παράδειγμα ιμπεριαλιστικής πολεμικής μηχανής. Κι αυτοί τραυματίες διαρκείας είναι, κατ' αρχάς από τον εγγλέζικο ζυγό, μετά από τους πολέμους αφανισμού των ινδιάνων, αποικιοκράτες στην ίδια τους την πατρίδα κ.ο.κ. Ο πόλεμος είναι ο ορισμός του τραύματος και νομίζω αυτό είναι που θέλει να μας πει ο Κουροσάβα.

5° □ όνειρο: Τα κοράκια.

Εδώ ο Κουροσάβα μιλάει για την επιθυμία. Και μάλλον αφηγείται τη δική του απραγματοποίητη επιθυμία, δηλ. το ότι δεν έγινε ζωγράφος. Ήδη από την ταινία του «Dodes Caden» ή αλλιώς «Τενεκεδούπολη», κάνει μια σημαντική αναφορά στο σουρεαλισμό, φτιάχνοντας δικούς του πίνακες με σουρεαλιστική μορφή. Εδώ διαλέγει να μας μιλήσει για τον Βαν Γκογκ. **Και το κάνει βάζοντας τη σκηνή μέσα στη σκηνή.**

Εδώ εκπροσωπείται από έναν ιάπωνα ζωγράφο. Ενώσω βλέπει πίνακες του Βαν Γκογκ στο ομώνυμο μουσείο, ξαφνικά μπαίνει μέσα στη σκηνή, κι έτσι δημιουργείται η άλλη σκηνή, μέσα από τον πίνακα «Η γέφυρα της Άρλ», όπου και ζητάει να συναντήσει τον ίδιο το ζωγράφο. Ρωτάει τις γυναίκες που κάνουν μπουγάδα στις όχθες του ποταμού, πού θα μπορούσε να τον συναντήσει. Κι αυτές τον κατευθύνουν λέγοντάς του να προσέχει γιατί ο Βαν Γκογκ μόλις βγήκε απ' το τρελλάδικο, σαφής υπαινιγμός για το ποιά πρέπει να είναι η θέση των ζωγράφων μέσα στον κόσμο.

Τον συναντά κάποια στιγμή και διαπιστώνει το αχαλίνωτο πάθος του ζωγράφου, τον παρουσιάζει σαν μια ατμομηχανή που κινείται διαρκώς, που θέλει να καταβροχθίσει το τοπίο και το φως, αεικίνητος, που δεν έχει χρόνο να χάσει μιλώντας με κάποιον, ακόμη κι αν είναι ενδιαφερόμενος, ακόμη κι αν βρίσκεται εκεί εξ αιτίας του. Και όταν τον ρωτάει πως τραυματίστηκε, ο Βαν Γκογκ του δείχνει το μπανταρισμένο του αυτί, και του λέει μια τρελή απάντησή: «Ήθελα να ολοκληρώσω ένα αυτοπορτραίτο ψες βράδυ. Ήταν πολύ δύσκολο να ζωγραφίσω το αυτί μου. Το έκοψα και το πέταξα».

Γιατί διαλέγει αυτόν τον τρόπο να μας αφηγηθεί την υπόσταση της απραγματοποίητης επιθυμίας του ο Κουροσάβα; Γιατί διαλέγει να το πει βάζοντάς το στη σκηνή μέσα στη σκηνή; Φαίνεται πως όσο και να λειτουργεί κάποιος μέσω της μετουσίωσης, πάντα υπάρχουν υπολείματα που έχουν να κάνουν με το πραγματικό. Ίσως η αναφορά της επιθυμίας του να φτιάχνει εικόνες, στο πρώτο όνειρο, να έχει αφήσει υπολείματα, και ο καλύτερος τρόπος να διεξέλθει αυτής της δυσκολίας ήταν να μας το αφηγηθεί μ' αυτόν τον τρόπο. Δηλαδή δεν ξεχνιόμαστε, υπάρχει και αυτό.

Είναι σημαντικό να δούμε πως γνωρίζει σε βάθος τον Σαίξπηρ και προφανώς το θέατρο και ιδιαίτερα το Σαίξπηρικό θέατρο. Χρησιμοποιεί μια ευρηματική επινόηση του Σαίξπηρ από το έργο «Άμλετ», την σκηνή μέσα στη σκηνή, για να δείξει ποιό ήταν το πραγματικό πρόβλημα του Άμλετ και τον έκανε τόσο διστακτικό. Ο Κουροσάβα θέλει κι αυτός να δει τι κρύβεται πίσω από την τρέλα των ζωγράφων, τι διαμεσολαβούν στον κόσμο γιατί ξέρουν χωρίς να γνωρίζουν. Και θάθελε να γνωρίζει αν ήταν ο φόβος της τρέλας που τον απέτρεψε από την ζωγραφική ή ήταν κάτι άλλο, που πιθανόν να το μάθαινε συναντώντας εικαστικά (στο όνειρο), τον ίδιο τον Βαν Γκογκ.

Ο Λακάν λέει στο σεμινάριο «Το άγχος» ότι η σκηνή μέσα στη σκηνή καθορίζει για το που πρέπει να στραφεί το ενδιαφέρον μας ως προς τη θέση, την υπόσταση του αντικείμενου σαν αντικείμενο της επιθυμίας. Η μια σκηνή είναι το όνειρο, η σκηνή μέσα στη σκηνή δείχνει την πραγματική υπόσταση του αντικείμενου της επιθυμίας. Το γνωρίζει καλά ο Κουροσάβα, γιατί γνωρίζει τον Άμλετ, γι αυτό αναζητάει αυτό το κάτι που να τον επανατοποθετεί ως προς το αντικείμενο της επιθυμίας του. Νομίζω πως παίρνει κατά κάποιον τρόπο την απάντησή του, έστω και ελλιπή, με την τελευταία φράση του Βαν Γκογκ. «Ήθελα να ολοκληρώσω ένα αυτοπορτραίτο φες βράδυ. Ήταν πολύ δύσκολο να ζωγραφίσω το αυτί μου. Το έκοψα και το πέταξα». Σαν να του έλεγε δηλαδή ότι υπάρχει πραγματικό κόστος όταν αναμετρείται κανείς με την εικόνα του. Ας είναι και κάτι από το πραγματικό σώμα. Ο πίνακας είναι μια προσπάθεια να μετουσιωθεί κάτι από το τραυματικό του ζωγράφου. Δηλαδή τον ξαναστέλνει στη διαπραγμάτευση του δικού του τραυματικού και τις δυνατότητες μετουσίωσης που διαθέτει. Εκεί πρέπει να στραφεί.

Στο τέλος αφήνεται να περιδιαβεί μέσα από τους πίνακες του ζωγράφου, μέσα σ' ένα τεράστιο φαντασμαγορικό σκηνικό.

6ο όνειρο: Το Φούτζι-Γιάμα σε κόκκινο.

□

□

Σ' αυτό το όνειρο όπως και στο επόμενο μιλάει για τη διαστροφή.

Εδώ διαλέγει μια πυρηνική καταστροφή που προέρχεται από την έκρηξη 6 πυρηνικών εργοστασίων στο ηφαιστειο Φούτζι. Δείχνει σκηνές πανικού των ανθρώπων που τρέχουν αλλόφρονες ώσπου πηδούν στον ωκεανό μήπως και σωθούν. Μάταια όμως. Το εξηγεί ένας από τους «απατεώνες» επιστήμονες, όπως τους αποκαλεί. Και ακριβώς αυτό είναι η διαστροφή του συστήματος: να ξέρει πως λείει ψέματα, συνεπικουρούμενο από την σιωπή των επιστημόνων, ρισκάροντας σε μια καταστροφή, ή μάλλον γνωρίζοντας πως ούτως ή άλλως θα υπάρξει ολική καταστροφή, για την απληστία και το κέρδος των ανθρώπων. Τους ονομάζει «ζώα», ότι κάνανε άρνηση του πραγματικού κινδύνου μεταθέτοντας το ζήτημα στο να χρωματίσουν τα διαφορετικά ραδιενεργά αέρια για να μπορούν να τα ξεχωρίσουν. Λες και το να ξέρεις από ποιο ραδιενεργό αέριο θα πεθάνεις έχει καμιά σημασία, δεδομένου ότι όλα, οδηγούν στο θάνατο.

Ζωγραφίζει την αγωνία στο πρόσωπο μιας μάνας που σέρνει κοντά τα δύο παιδιά της, στην πλάτη το μωρό, και δίπλα της το κοριτσάκι. Προσπαθεί ως την ύστερη στιγμή να σωθεί και μαζί μ' αυτήν να σωθούν και τα παιδιά της, ώσπου αντιλαμβάνεται ότι δεν υπάρχει μέλλον, ότι την πρόδωσαν λέγοντας ψέματα και κάνοντας προπαγάνδα περί του αντιθέτου. Εκεί ξεσπάει σ' ένα λήβελο εναντίον της εξουσίας. Το κατηγορώ της, ο λόγος της, εκπροσωπεί όλους τους από κάτω. Η τραγωδία της είναι η τραγωδία όλων των ανθρώπων, γι αυτούς που δεν γνωρίζανε και αυτούς που απαρνήθηκαν τα σχέδιά τους χάρη στο κέρδος και στην απόλαυση που αυτό υπόσχεται.

Ο πυρηνικός επιστήμονας εξηγεί στη μάνα και στον ήρωα της ταινίας, τι ακριβώς συμβαίνει. Γιατί χάθηκαν οι υπόλοιποι στον ωκεανό, πως η ραδιενέργεια θα τους προφτάσει όπου και να πάνε. Προτιμάει να πηδήξει στη θάλασσα όπως κι οι υπόλοιποι, παρά να αργοπεθάνει από τις ασθένειες που σίγουρα θα προκληθούν. Είναι τραγικός.

Εδώ θα παραθέσω ένα απόσπασμα από τον Freud, από το τέλος του κειμένου «Η δυστυχία στον πολιτισμό»: «Το καθοριστικό ερώτημα για την τύχη του ανθρώπινου είδους μου φαίνεται πως είναι να γνωρίζουμε εάν και σε ποιο βαθμό η πολιτιστική του ανάπτυξη θα κατορθώσει να ελέγξει την διαταραχή που φέρνει στην κοινωνία η ανθρώπινη ορμή της αγριότητας και της αυτοκαταστροφής....Οι άνθρωποι έχουν φτάσει στο σημείο να ελέγχουν σε τέτοιο βαθμό τις δυνάμεις της φύσης, που είναι πια εύκολο να εξολοθρεύσουν οι μεν τους δε, ως τον τελευταίο. Το γνωρίζουν, κι από κει προέρχεται η ανησυχία, η δυστυχία και το άγχος τους. Τώρα λοιπόν πρέπει να περιμένουμε πως η άλλη από τις «ουράνιες δυνάμεις», ο αιώνιος Έρωτας, προσπαθήσει να πάρει θέση στη μάχη ενάντια στον αντίπαλό του που είναι επίσης αθάνατος. Ποιός μπορεί να εικάσει για τη επιτυχία και για την εξέλιξη;».

7ο όνειρο: τα βογγητά των δαιμόνων.

□

Σ' αυτό το όνειρο ο Κουροσάβα συνεχίζει να μιλά για τη διαστροφή. Δείχνει ένα κρανίου

τόπο, αποτέλεσμα μιας πυρηνικής καταστροφής, πιθανόν μετά από έναν πυρηνικό πόλεμο, ο οποίος έχει αφανίσει όλα τα έμβια όντα πάνω στον πλανήτη, εκτός από κάτι μεταλλαγμένα φυτά που τώρα εμφανίζονται τεράστια, ενώ ήταν πολύ μικρά στο κανονικό τους μέγεθος. Διαστροφή της φύσης; Το σκηνικό θυμίζει κόλαση. Ή μάλλον είναι η κόλαση. Εκεί συναντάει κανείς και τους απαραίτητους δαίμονες, κοινώς διαβόλους. Το ταξικό πρόβλημα παραμένει και σ' αυτή την κοινωνία, γι' αυτό αυτοί που έχουν δυο και περισσότερα κέρατα υπερέχουν απέναντι σ' αυτούς που έχουν μόνο ένα, μ' αποτέλεσμα οι μιν να τρώνε τους δε. Γίνονται κι άλλες ακολασίες μεταξύ τους, απολαμβάνουν κυριολεκτικά τον πλησίον τους, για να θυμηθούμε τον Λακάν στο σεμινάριο «Το ήθος της ψυχανάλυσης». Το μόνο τους πρόβλημα είναι η ύπαρξη των κεράτων. Όταν πλησιάζει η νύχτα πονάνε αφόρητα, τόσο ώστε να προτιμάνε το θάνατο. Το μόνο όμως που τους μένει είναι να βογγούν και να ουρλιάζουν, διότι αυτά ακριβώς τα κέρατα είναι το σημάδι της αθανασίας τους.

Κάνουν την αυτοκριτική τους για αυτά που κάνανε ως άνθρωποι. Όλη την καταστροφή της σοδειάς π.χ. για να κρατήσουν υψηλά τις τιμές. Για την απληστία και την αχαριστία τους. Την διαστροφή συνιστά η απάρνηση της καταστατικής διαφοράς ανάμεσα στο θετικό και το αρνητικό, όπως θα έλεγε ο Σταυρακάκης. Ο σκοπός τους είναι η απόλαυση γι αυτό είναι έτοιμοι να πουλήσουν τη ζωή τους στο διάβολο. Μετά την καταστροφή είναι οι μόνοι που μεταλλάσσονται σε δαίμονες. Δεν είναι τυχαίοι αυτοί. Το ομολογεί ο δαίμονας στον επισκέπτη όταν του αποκαλύπτει ποιοί έχουν δικαίωμα στην αθανασία. Άνθρωποι της εξουσίας, δόλιοι και φαντασμένοι, που όταν γίνονται δαίμονες, συνεχίζουν να κορδώνονται, από ευδαιμονία. Τέτοιους συναντάμε σήμερα στην ομάδα των οικονομικών δολοφόνων, ή σε κάτι χρηματιστές που διαθέτουν το προσωνύμιο «τα κοράκια». Αποκαλύπτεται επίσης και στο τέλος της σκηνής, όταν ο δαίμονας γυρνάει οργισμένος στον επισκέπτη: «Θέλεις να γίνεις δαίμονας;», κι αρχίζει να τον καταδιώκει.

Ποιός θα δεχόταν αυτού του είδους τη συναλλαγή αν δεν έκανε άρνηση του θανάτου; Ενώ ο δαίμονας δέχεται σε πρώτο χρόνο να φαγωθεί παρά να υποφέρει αιωνίως, αμέσως πετάγεται ξαφνιασμένος και λέει: «Όμως δεν το θέλω...!». Πιασμένος στο δόκανο της φαντασίωσης, απαρνιέται τον ήδη ομολογημένο πόνο, σωματικό και ψυχικό. Προτιμάει το αίσθημα της απόλαυσης από την ικανοποίηση μιας άγριας ορμής, η οποία χαρακτηρίζεται από τον Freud (στο «Η δυστυχία στον πολιτισμό»), σαν μian ακαταμάχητη έλξη των διαστροφικών ορμών, παρά να υποκύψει στην ικανοποίηση πιό εξημερωμένων ορμών.

Ο Freud, στο ίδιο κείμενο, λέει πως είναι αδύνατο ο άνθρωπος να κυριαρχήσει πάνω στις φυσικές δυνάμεις. Θα πρόσθετα γιατί είναι αδύνατο να υποτάξεις το πραγματικό. Μόνο να συμβολοποιήσεις κάτι απ' αυτό.

□

□

8ο όνειρο: το χωριό των νερόμυλων.

□

Είναι το τελευταίο όνειρο της ταινίας. Πρόκειται για έναν ύμνο στη ζωή και στον πολιτισμό.

Παρουσιάζει ένα όμορφο χωριό που διατρέχεται από ένα ποτάμι. Στις όχθες του υπάρχουν νερόμυλοι. Παντού η φύση οργιάζει. Ήχοι από το κελάρισμα του ποταμού, απ' τον αέρα, από τα πουλιά, ήχοι της φύσης. Ξεχειλίζει η αρμονία.

Ο επισκέπτης συναντά πρώτα τα παιδιά να εναποθέτουν λουλούδια σ' ένα βράχο δίπλα στο ποτάμι, και ύστερα ένα γέρο να μαστορεύει ένα μύλο. Αρχίζει να τον ρωτάει διάφορα:

-- Ποιό είναι το όνομα του χωριού;

-- Δεν έχει όνομα. Εμείς το ονομάζουμε το χωριό.

Εδώ ο σκηνοθέτης τοποθετείται διαμετρικά αντίθετα ως προς την έννοια και την πραγματικότητα του no man's land. Το χωριό έχει ανθρώπους οι οποίοι εργάζονται, είναι τόπος περιέχων, δεν είναι μια τρύπα στο πουθενά, δημιουργημένη από την καταστροφική μανία των ανθρώπων, γι αυτό δεν έχει ανάγκη από κάποιο όνομα, αυτό τους αρκεί. Το χωριό είναι ένας παγκόσμιος τόπος. Καθαρός τόπος με την έννοια του συμβολικού. Εκεί δεν έχουν διαπραχθεί εγκλήματα, δεν έχει ακόμη βρωμίσει. Για τους ξένους υπάρχει ένα όνομα, δηλαδή μια ονομασία στο χάρτη. Αυτό είναι όλο.

Γιατί δεν χρησιμοποιούν ηλεκτρισμό, τι έχουν για καύσιμη ύλη, με ποιά εργαλεία φροντίζουν τους οριζόντες τους, κ.ο.κ. Σ' όλα αυτά παίρνει απαντήσεις από το γέρο, το φιλόσοφο γέρο, ο οποίος αντιπαραβάλλει τη σύγχρονη ζωή, με τις εφευρέσεις, τα βολικά αντικείμενα, τους σοφούς που μπορεί να είναι έξυπνοι άνθρωποι, ελάχιστοι όμως γνωρίζουν την καρδιά της φύσης, με την αυθεντική ζωή, όπως γινόταν πάντα. Οι άνθρωποι μολύνουν τον αέρα και το νερό, και μαζί μ' αυτά μολύνουν τις καρδιές τους. Δουλεύουν εναντίον τους.

Οι άνθρωποι του χωριού έχουν μνήμη. Έτσι εξηγείται η εναπόθεση των λουλουδιών προηγουμένως από τα παιδιά. Κάποιος ξένος ξεψύχησε κάποτε σ' αυτό το σημείο, και έκτοτε όσοι περνούν από το μέρος, αφήνουν ένα λουλούδι, χωρίς να πολυξέρουν το γιατί. Ο πολιτισμός τους όμως επιβάλλει αυτή την πράξη σαν μια άσκηση καθημερινής μνήμης.

Στο τέλος υπάρχει ένα ξώδιο που γίνεται μέσα σε γιορτινή ατμόσφαιρα. Εδώ ακριβώς μπαίνει στη μάχη ο Έρωσ ενάντια στο Θάνατο. Όταν τελειώνει μια πλήρης ζωή, αυτό, πρέπει να γιορτάζεται. Κάτι που το συναντάμε σε πολλές περιοχές του πλανήτη, όπως στη Κρήτη ή στη Νέα Ορλεάνη, ή και αλλού. Μια γιορτινή πομπή, ένας ύμνος στο θάνατο από τη θέση της ζωής. Για να ζήσεις δεν πρέπει να φοβάσαι το θάνατο, ακόμη κι αν είναι οδυνηρός σε ορισμένες περιπτώσεις, όπως για τους νέους και γι αυτούς που φεύγουν πρόωρα. Το λέει ξεκάθαρα ο σοφός παππούς: «...λένε πως η ζωή είναι σκληρή. Όλα αυτά είναι παραμύθια. Είναι καλό να ζεις. Είναι συναρπαστικό».

Η τελευταία σκηνή του έργου είναι ένας ιμπρεσιονιστικός πίνακας, με τα φύκια του ποταμού να χορεύουν στο ρυθμό του κελαρίσματος του νερού.

Κάτι σαν επίμετρο.

Εδώ, σ' αυτή τη ταινία, ποιά είναι η πρόταση του Κουροσάβα; Διεξέρχεται όλες τις περιόδους της ζωής, προσπαθεί να τις επεξεργαστεί, συμπεριλαμβανομένου του τραύματος ή της απραγματοποίητης επιθυμίας και καταλήγει σε μια πρόταση ζωής, απαλλαγμένη από κάθε μορφή εξουσίας, ενάντια στην κατανάλωση, ενάντια στο αλόγιστο ξόδεμα της ενέργειας, μια ψυχρή κοινωνία κατά τον Λέβι Στρος. Σε αντιδιαστολή με τις θερμές κοινωνίες που σπαταλούν αλόγιστα τα ενεργειακά αποθέματα του πλανήτη. Είναι αυτό μια

