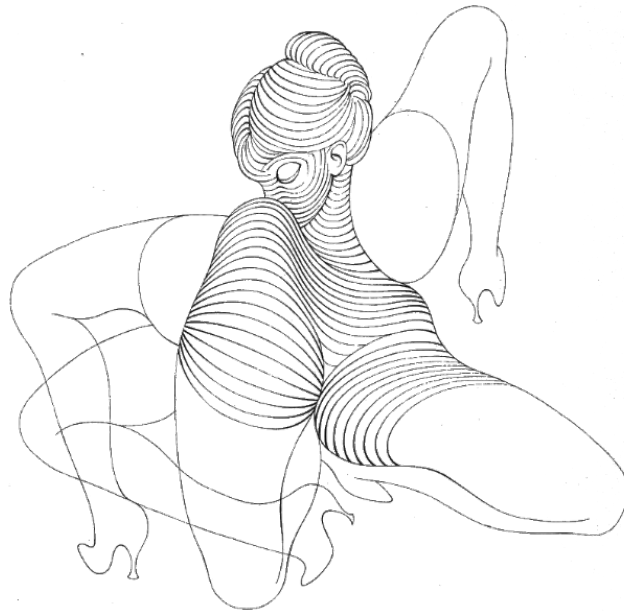


ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΠΟΥΛΟΥ
Διδακτορική Διατριβή

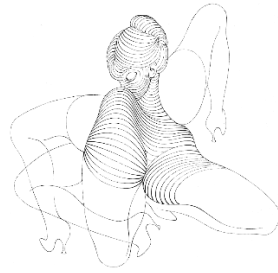
**ΜΙΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΤΟΥ ΕΡΩΤΙΣΜΟΥ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ.
ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΗΣ ΕΠΙΘΥΜΙΑΣ ΚΑΙ Ο GEORGES BATAILLE**



Επιβλέπων Καθηγητής
ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΔΟΪΚΟΣ

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ – ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ & ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗΣ
ΤΟΜΕΑΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2016



Θέμα εξωφύλλου:
Hans Bellmer, *La Cephapode Double*, 1965.

ΜΙΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΤΟΥ ΕΡΩΤΙΣΜΟΥ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ.
ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΗΣ ΕΠΙΘΥΜΙΑΣ ΚΑΙ Ο GEORGES BATAILLE

στην όμορφη μητέρα μου
και στον δυνατό πατέρα μου

«[T]ο νιώθω πως σ' αυτόν τον κόσμο δεν υπάρχει τόπος γα-
λήνιος για την αγάπη μας, ούτε στο χωριό, ούτε αλλού πουθενά·
και ονειρεύομαι ένα τάφο βαθύ και στενό, όπου ν' αγκαλια-
στούμε σαν αλυσοδεμένοι και να χώσω το πρόσωπό μου στην
αγκαλιά σου και να χώσεις το πρόσωπό σου στην αγκαλιά μου
και κανείς να μη μας ξαναδεί ποτέ».

F. Kafka, *Ο πύργος*, σ. 165.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	11
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	15
ΒΑΤΑΙΛΛΕ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ. ΒΑΣΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΚΑΙ ΟΠΤΙΚΕΣ ΔΥΝΑΤΟΤΗΤΕΣ.....	27
ΤΟ ΠΕΝΘΙΜΟ <i>ΜΑΤΙ</i> ΤΟΥ ΕΡΩΤΙΣΜΟΥ	27
Ο ΠΑΡΑΒΑΤΙΚΟΣ ΕΡΩΤΙΣΜΟΣ ΤΗΣ <i>ΜΗΤΕΡΑΣ</i>	49
ΠΟΛΕΜΟΣ, ΘΥΣΙΑ ΚΑΙ ΕΠΙΘΥΜΙΑ: <i>ΧΙΡΟΣΙΜΑ</i>	70
ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΤΟΥ ΕΡΩΤΙΣΜΟΥ. Η ΟΠΤΙΚΗ ΓΛΩΣΣΑ	87
ΠΡΟΣ ΜΙΑ ΑΝΑΠΟΤΡΕΠΤΗ ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ.....	87
[ΣΗΜΕΙΩΜΑ] ΈΝΑ ΣΧΟΛΙΟ ΜΕ ΑΦΟΡΜΗ ΤΟΝ READER	119
Η ΑΡΧΗ ΜΙΑΣ ΕΠΙΘΥΜΙΑΣ ΜΕΧΡΙ ΘΑΝΑΤΟΥ	124
[ΣΗΜΕΙΩΜΑ] ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΑΠΟΚΡΥΨΗΣ ΚΑΙ, ΚΥΡΙΩΣ, ΑΠΟΚΑΛΥΨΗΣ.....	142
ΓΙΑ ΜΙΑ ΕΡΩΤΙΚΗ ΚΟΙΝΟΤΗΤΑ. ΑΠΟΣΠΑΣΗ ΚΑΙ ΑΠΟΜΟΝΩΣΗ	153
ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΣΤΗ ΜΗΤΡΑ· ΟΙ ΚΑΝΟΝΕΣ	153
ΣΤΟΜΑΤΙΚΕΣ ΤΕΛΕΤΕΣ· Η ΤΡΟΦΗ ΤΟΥ ΕΡΩΤΑ	177
[ΣΗΜΕΙΩΜΑ] ΜΙΑ ΣΥΝΔΕΣΗ ΤΟΥ OSHIMA ΜΕ ΤΟΝ COURBET	195
ΤΟ ΑΜΑΡΤΗΜΑ ΤΟΥ <i>ΘΥΡΩΡΟΥ</i> (ΕΙΝΑΙ Ο ΦΑΣΙΣΜΟΣ ΕΡΩΤΙΚΟΣ;)	200
[ΣΗΜΕΙΩΜΑ] ΔΙΑΣΤΡΟΦΕΣ, ΦΑΣΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ.....	230
ΕΙΚΟΝΕΣ ΑΠΟΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΥ, ΜΟΡΦΕΣ ΘΑΝΑΤΟΥ	235
Ο ΧΟΡΟΣ, ΤΟ ΚΑΠΕΛΟ, ΤΟ ΟΠΛΟ	235
ΠΕΡΑ ΑΠΟ ΤΟ ΔΩΡΟ	254
[ΣΗΜΕΙΩΜΑ] ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟΙ ΕΥΝΟΥΧΙΣΜΟΙ.....	270
ΑΜΟΥΡ ΦΟΥ· ΠΕΡΑ ΑΠΟ ΤΟΝ ΜΑΖΟΧΙΣΜΟ;.....	274
[ΣΗΜΕΙΩΜΑ] ΓΥΝΑΙΚΕΙΟΣ ΜΑΖΟΧΙΣΜΟΣ	291
ΤΟ ΘΕΪΚΟ ΠΑΘΟΣ (ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΗ ΕΞΟΥΣΙΑ ΚΑΙ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ)	297
ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	323
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ	329
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ	345

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Να απαντήσω στο ερώτημα που αφορά την έλξη μου για τον κινηματογράφο, μου φαίνεται τόσο δύσκολο, όσο το να γνωρίσω γιατί απεχθάνομαι τον μαϊδανό. Ευτυχώς μπορώ να ξέρω περισσότερα για τη διαδρομή που ξεκίνησε με την πρόσληψη πλήθους άτακτων ερεθισμάτων και σταδιακά μορφοποίησε το ενδιαφέρον μου για μια συστηματική μελέτη της κινηματογραφικής γλώσσας. Αρχικά οι απορίες ήταν απλές, ίσως και αφελείς, και αφορούσαν τον ένα ή τον άλλον τρόπο με τον οποίο συντίθετο το φανταστικό θέαμα που κατάφερνε να με απορροφήσει. Περνώντας την παιδική ηλικία και διαπιστώνοντας ότι ένας σκηνοθέτης δεν περιμένει υπομονετικά να μεγαλώσει ο νεαρός πρωταγωνιστής του, για να τον παρουσιάσει είκοσι ή τριάντα χρόνια μετά, το πρόβλημα παρουσίαζε μία λύση: επρόκειτο για μια τέχνη, με τα δικά της μυστικά, τα οποία θα μπορούσα –αν μου το επέτρεπε– να μοιραστώ.

Τα πράγματα άρχισαν να παίρνουν μορφή, μέσα μου, στα φοιτητικά μου χρόνια, στο τμήμα Πολιτισμικής Τεχνολογίας και Επικοινωνίας, που, αν και νεοσύστατο τότε, πρόσφερε πλήθος ερεθισμάτων με αξιέπαινη οργάνωση. Τη γνωριμία μου όμως με τον *Νανούκ του Βορρά*, τον Eisenstein, τον Vertov, και το «Rosebud», την οφείλω στην Ειρήνη Στάθη, η οποία, στα μαθήματά της, μας δίδαξε επιπλέον τη σημασία της λεπτομερούς εργασίας· μια στάση που μόνο αργότερα μπόρεσα να εκτιμήσω επαρκώς και για την οποία την ευχαριστώ. Στον Γιάννη Σκοπετέα, που μας εισήγαγε στις τεχνικές του κινηματογράφου και επέβλεψε τα πρώτα μας οπτικοακουστικά εγχειρήματα, ωθώντας μας να σκεφτούμε με εικόνες, προσωπικά χρωστώ πολλά περισσότερα· όντας και επιβλέπων καθηγητής της πτυχιακής μου εργασίας, ήταν ο δοτικός δάσκαλος που πίστεψε στις όποιες δυνατότητές μου και γι' αυτό θα τον ευχαριστώ πάντοτε.

Η εισαγωγή μου στον κόσμο της φιλοσοφίας και της αισθητικής έγινε στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα της Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών, από καθηγητές όπως ο Παναγιώτης Πούλος, τον οποίο θυμάμαι για την ευγένεια με την οποία θέλησε να ενεργοποιήσει μια φιλοσοφική σκέψη μέσα μας. Ωστόσο, εκείνος στον οποίο χρωστώ γιγάντιο ευχαριστώ είναι ο Θανάσης Ρεντζής. Αυτός ήταν ο θαυμαστός, για μένα, άνθρωπος που συνδύαζε την κινηματογραφική δημιουργία με τη θεωρητική σκέψη, την εικόνα με

τον λόγο, και τη διάθεση να μοιραστεί απλόχερα τις γνώσεις, αλλά και τις πλούσιες μνήμες του, στις όμορφες συναντήσεις με τους φοιτητές του, σε εκλεκτά ταβερνάκια των Αθηνών. Στην απενοχοποιημένη σκέψη του ίσως να οφείλω, εν μέρει, και την απόφασή μου να ασχοληθώ με τον ερωτισμό, ένα θέμα που έβρισκα πάντοτε απολύτως ανθρώπινο και, ως εκ τούτου, άκρως ενδιαφέρον. Δεν θυμάμαι πότε διάβασα το πρώτο μου βιβλίο για τον Freud, αλλά θυμάμαι την έλξη που μου ασκούσε πάντοτε ο ψυχικός μηχανισμός του ανθρώπου, οι παρεκκλίσεις του, και τα αχαρτογράφητα όριά του. Ο Θ. Ρεντζής ήταν αυτός που με καθοδήγησε στη διπλωματική μου εργασία (*Ψυχανάλυση και τέχνη. Ο φόβος του ευνουχισμού στη ζωγραφική και τον κινηματογράφο*), με την απαραίτητη, αλλά όχι δεδομένη, ελευθερία, θέτοντας σε κίνηση ένα σοβαρότερο, από την πλευρά μου, ενδιαφέρον για τη θεωρητική μελέτη του κινηματογράφου και την εξέλιξη μιας έρευνας που αισθανόμουν ότι είχε μόλις ξεκινήσει. Στον ίδιο χρωστώ ευχαριστώ και για τα ενθαρρυντικά του λόγια, όταν σκεφτόμουν το επόμενο βήμα μου, για τη γνωριμία μου με τον Παναγιώτη Δόικο, αλλά και για τη βοήθεια που, μέχρι σήμερα, μου προσφέρει.

Η ολοκλήρωση μιας διδακτορικής διατριβής είναι μια μακρά και, ίσως σε στιγμές, επίπονη διαδικασία που, αν και μοναχική, απαιτεί τη συγκρότηση σχέσεων που θα προσφέρουν ώθηση στη σκέψη, με πρωταρχική αυτή με τον επόπτη. Η συνεργασία μου με τον Π. Δόικο υπήρξε εξ αρχής μια τέτοια κινητήριοις δύναμη και γι' αυτό δυσκολεύομαι να τον ευχαριστήσω επαρκώς. Τα μαθήματά του με βοήθησαν να θέσω νέους στόχους και οι πολυπληθείς συζητήσεις μας, να καθορίσω σταδιακά τη μορφή μιας εργασίας που είχε, πρώτα απ' όλα, τις δυσκολίες και τις αγωνίες ενός όχι αρκετά μορφοποιημένου πεδίου στον τόπο μας. Στον ίδιο οφείλω μεγάλο μέρος της όποιας ωρίμανσης της σκέψης μου αυτά τα χρόνια και την ευκαιρία να αναμετρηθώ με τα ζητήματα που με ενδιέφεραν. Περισσότερο απ' όλα, όμως, θέλω να τον ευχαριστήσω για την ευγένεια του χαρακτήρα του, για την ελευθερία και την εμπιστοσύνη που αισθάνομαι ότι μου έδειξε, για τη στήριξή του τις ώρες της αμφιβολίας μου, και για την ανοιχτότητα της σκέψης του, απέναντι στο θέμα μιας εργασίας που μπορεί σε άλλους να έμοιαζε, κά-

ποιες τουλάχιστον στιγμές, προκλητικό. Ελπίζω μόνο το αποτέλεσμα να τον βρήκε ικανοποιημένο. Παράλληλα, θέλω να ευχαριστήσω τη Θεόπη Παρισάκη και τον Δημήτρη Λαμπρέλλη, για την τιμή που μου έκαναν να αποτελέσουν μέλη της επιτροπής μου. Θερμές ευχαριστίες οπωσδήποτε οφείλω και στα υπόλοιπα μέλη της επταμελούς εξεταστικής μου επιτροπής, τον Σωκράτη Δεληβογιατζή, τη Δέσποινα Κακλαμανίδου, τον Μιχάλη Κοκκώνη και τον Χρυσόστομο Σταμούλη για τον χρόνο που μου αφιέρωσαν και τις πολύτιμες σκέψεις τους, τις οποίες μοιράστηκαν μαζί μου.

Οι φίλοι παίζουν τον καταλυτικό τους ρόλο στη ζωή κι εγώ λίγα θα είχα καταφέρει χωρίς την ασφάλεια που μου προσφέρουν οι δικοί μου. Τη Ντίνα και τον Γιώργο, με τους οποίους νιώθω πια ότι μεγάλωσα παρέα, τους ευχαριστώ μέσα από την καρδιά μου, για την τρυφερή στήριξή τους και την υπομονή με την οποία μοιράστηκαν τις αγωνίες μου όλα αυτά τα χρόνια, χωρίς ποτέ να παραπονεθούν. Ελπίζω να αποδειχθώ αντάξια της δοτικότητάς τους. Μετρώντας λιγότερα χρόνια, εξίσου όμως ισχυρή, η φιλία μου με τη Γιώτα, με την οποία νομίζω πως ήμασταν άξιοι συνοδοιπόροι τούτης της διαδρομής, βρίσκεται κάπου στις σελίδες αυτής της εργασίας· η βοήθειά της είναι για μένα ανεκτίμητη, γι' αυτό και, αντί για ευχαριστώ, της εύχομαι να ανθίσει, όπως της αξίζει. Τέλος, στους λατρευτούς μου γονείς, που είναι η στέρεη βάση ακόμα και του πιο ελάχιστου επιτεύγματός μου, χρωστώ όσα μπόρεσα να είμαι και όσα ονειρεύτηκα ότι θα γίνω.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

«Πάντα, η ανακάλυψη είναι η μάθηση ότι τα πράγματα δεν είναι τέτοια που τα πιστεύαμε: για να μάθεις περισσότερα πρέπει πρώτα να εγκαταλείψεις ό,τι πιο καθαρό και σίγουρο περιέχει η κατακτημένη γνώση».

J. Epstein, *Η νόηση μιας μηχανής*, σ. 13.

Η σχέση της φιλοσοφίας με τον κινηματογράφο ξεκινά σχεδόν ταυτόχρονα ή, τουλάχιστον, ελάχιστα μετά από τη γέννηση του μέσου, με θεμελιώδες το έργο του ψυχολόγου Münsterberg, που, το 1916, διερευνούσε στο βιβλίο του (*The photoplay. A psychological study*) το ζήτημα της υποκειμενοποίησης της κινηματογραφικής εμπειρίας από τον θεατή. Με φιλοσοφικά ανοίγματα, ο Münsterberg στρέφεται στον τρόπο με τον οποίο το ενεργό υποκείμενο διαμορφώνει τις αναπαραστάσεις του κόσμου, και γράφει ότι στον «κόσμο του φιλμ [...] η ουσιαστική συνθήκη είναι μάλλον η εσωτερική διανοητική δραστηριότητα, η οποία συνενώνει τις χωριστές φάσεις στο ιδεατό μιας συνεχούς δράσης»¹. Το σημαντικό του έργο θα παραμεριστεί, μέχρι και τη δεκαετία του '70, όταν η ενασχόληση της φιλοσοφίας με τον κινηματογράφο θα αρχίσει να γίνεται εντονότερη². προηγουμένως όμως, σημαντικοί θεωρητικοί του κινηματογράφου θα αναλάβουν να θέσουν τις βάσεις σε δύο πεδία που μοιάζουν να επικαλύπτονται. Η πρώτη διερώτηση αφορά το αν ο κινηματογράφος είναι τέχνη, οδηγώντας αναγκαστικά στην εξέταση της φύσης του, όπως και στον εντοπισμό των στοιχείων που τον διαφοροποιούν από άλλες

¹ Hugo Münsterberg, *Η ψυχολογία στον κινηματογράφο*, μτφ. Μ. Μωραΐτης, Αθήνα, Καφρέφτης, 2006, σ. 38.

² Στην ξενόγλωσση βιβλιογραφία υπάρχουν αρκετά βιβλία που στοχεύουν στο να εξετάσουν συνολικά την "ιστορία" της φιλοσοφίας του κινηματογράφου· βλ. ενδεικτικά: Felicity Colman (επιμ.), *Film theory and philosophy. The key thinkers*, Ithaca, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2009, Ian Jarvie, *Philosophy of the film. Epistemology, ontology, aesthetics*, New York, Routledge & Kegan Paul, 1987, Paisley Livingston, Carl Plantinga (επιμ.), *The Routledge companion to philosophy and film*, London, Routledge, 2009 και, ακόμα, για ζητήματα της φιλοσοφίας του κινηματογράφου, Noël Carroll, Jinhee Choi (επιμ.), *Philosophy of film and motion pictures*, Malden, Blackwell, 2006.

τέχνες, όπως το θέατρο και η φωτογραφία. Θεωρητικοί σαν τον Kracauer και τον Bazin, ο οποίος θέτει καθαρά το οντολογικό ερώτημα *τι είναι ο κινηματογράφος*³, μιλούν για τη σημασία του ρεαλισμού και για μια τέχνη που διέρχεται μέσα από τη σύλληψη του πραγματικού. Αντίστοιχα, εκπρόσωποι της σοβιετικής σχολής, με σημαντικό τον Eisenstein⁴, θα τοποθετήσουν το μοντάζ στο κέντρο της κινηματογραφικής δημιουργίας, και, μαζί με διανοητές όπως ο Arnheim⁵ και ο Balázs⁶, θα συνθέσουν το φορμαλιστικό ρεύμα, εξετάζοντας τις δυνατότητες μιας κινηματογραφικής έκφρασης που βρίσκεται πέρα από την αναπαράσταση της πραγματικότητας. Ενδεικτικά αναφέρουμε και τον Benjamin ο οποίος, προερχόμενος από τη Σχολή της Φρανκφούρτης, όπως και ο Kracauer, μιλά από νωρίς για τις δυνατότητες του κινηματογράφου να απομονώνει και να αναλύει και για τον τρόπο με τον οποίο η «τεχνική αναπαραγωγικότητα του έργου τέχνης αλλάζει τη σχέση της μάζας με την τέχνη»⁷.

Η είσοδος, αργότερα, της ψυχανάλυσης θα εμπλουτίσει τις κινηματογραφικές θεωρίες και, έργα όπως του Metz, με κεντρικό το *Ψυχανάλυση και κινηματογράφος*⁸ (1973-1976) που διερευνά τη σχέση μεταξύ θεατή και οθόνης, με τη συνδρομή της σημειολογίας (Saussure) και του Lacan (σε σημεία της μελέτης μας το κείμενο θα αποδειχθεί ιδιαίτερα βοηθητικό), θα θέσουν το ζήτημα της κινηματογραφικής γλώσσας. Φεμινιστικές-ψυχαναλυτικές αναγνώσεις της κινηματογραφικής εμπειρίας θα έρθουν

³ Βλ.: Siegfried Kracauer, *Θεωρία του κινηματογράφου. Η απελευθέρωση της φυσικής πραγματικότητας*, μτφ. Δ. Κούρτοβικ, Αθήνα, Κάλβος, 1983 (πρώτη δημοσίευση: 1960) και André Bazin, *Τι είναι ο κινηματογράφος*, τ. I & II, μτφ. Κ. Σφήκας, Αθήνα, Αιγόκερως, 1988 και 1989 (τα κείμενα γράφτηκαν στο διάστημα 1958-1962).

⁴ Ενδεικτικά, βλ.: Sergei Eisenstein, «Μοντάζ 1938», μτφ. Α. Μοσχοβάκης, στο: Eisenstein, κ.ά., *Το μοντάζ*, Αθήνα, Αιγόκερως, 2003, σ. 61-106, Sergei Eisenstein, *Η μορφή του φιλμ*, μτφ. Ν. Ε. Παναγιωτόπουλος, Κ. Σφήκας, Αθήνα, Αιγόκερως, 2003 (πρώτη δημοσίευση: 1949).

⁵ Arnheim Rudolf, *Το φιλμ ως τέχνη. Οι θεμελιώδεις αρχές της τέχνης του κινηματογράφου*, μτφ. Μ. Μωραϊτης, Αθήνα, Καθρέφτης, 2008.

⁶ Ενδεικτικά, βλ.: Balázs Béla, *Η θεωρία του φιλμ. Η δημιουργική κάμερα-το σενάριο-ο ήχος-το μοντάζ*, μτφ. Μ. Μωραϊτης, Αθήνα, Αιγόκερως, 1992 (πρώτη δημοσίευση: 1952).

⁷ Walter Benjamin, «Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγικότητάς του», στο: *Δοκίμια για την τέχνη*, μτφ. Δ. Κούρτοβικ, Αθήνα, Κάλβος, 1978, σ. 9-46, σ. 29 (πρώτη δημοσίευση: 1936)

⁸ Metz Christian, *Ψυχανάλυση και κινηματογράφος. Το φανταστικό σημαίνον*, μτφ. Β. Πατσογιάννης, Φ. Σιατίτσας, Αθήνα, Πλέθρον, 2007.

από τη Mulvey, που θα εξετάσει τον γυναικείο τρόπο θέασης⁹, ενώ κείμενα *απογόνων* της, όπως της Kaplan και της Lauretis, θα απασχολήσουν την εργασία μας. Μια απάντηση στις ψυχαναλυτικές προσεγγίσεις προκύπτει από ένα άλλο παρακλάδι της κινηματογραφικής θεωρίας (νεο-φορμαλισμός) που, με σημαντικούς εκπροσώπους τον Bordwell και την Thompson¹⁰, βασίζεται στη γνωσιακή ψυχολογία και διερευνά τον τρόπο ερμηνείας των ταινιών από τον ενεργητικό πια θεατή, ξεκινώντας έναν διάλογο με την αναλυτική φιλοσοφία· στόχος γίνεται η εφαρμογή θεωριών σε συγκεκριμένα πλέον περιεχόμενα και η αποφυγή αναγνώσεων του κινηματογράφου με βάση ένα γενικό σύστημα. Σ' αυτό το πλαίσιο, ο φιλόσοφος Carroll υποστηρίζει την αποσπασματική εξέταση των κινηματογραφικών δομών και, μόνο με βάση αυτήν, τη διεξαγωγή γενικών συμπερασμάτων¹¹. Ενδιαμέσως, στις αρχές της δεκαετίας του '80, τα βιβλία του Deleuze, *Cinéma I* και *II*, που ο ίδιος δηλώνει ότι είναι «μια απόπειρα ταξινόμησης των εικόνων και των σημείων»¹², παράγουν φιλοσοφική σκέψη με άξονες την *εικόνα-κίνηση* και τη *χρονοεικόνα*, ενώ και άλλα ονόματα, όπως του Merleau-Ponty, του Virilio, της Kristeva¹³, προστίθενται στο εγχείρημα μιας φιλοσοφικής προσέγγισης του κινηματογράφου.

Τα ερωτήματα που τίθενται είναι πολλά: από τα αρχικά, τι είναι ο κινηματογράφος, αν είναι τέχνη, αν έχει μια φυσική κλίση στο ένα ή στο άλλο κινηματογραφικό ύφος, και άλλα επιπλέον που διανοίγονται στον τρόπο πρόσληψης του κινηματογραφικού

⁹ Βλ., ενδεικτικά: Laura Mulvey, «Οπτική απόλαυση και αφηγηματικός κινηματογράφος», στο: *Οπτικές και άλλες απολαύσεις*, μτφ. Μ. Κουλεντιανού, Αθήνα, Παπαζήσης, 2004, σ. 55-74 (πρώτη δημοσίευση: 1975).

¹⁰ Ενδεικτικά, βλ.: David Bordwell, *Making meaning. Inference and rhetoric in the interpretation of cinema*, Cambridge, Harvard University Press, 1991 (πρώτη δημοσίευση: 1989) και Bordwell David, Kristin Thompson, *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*, μτφ. Κ. Κοκκινίδη, Αθήνα, MIET, 2004 (πρώτη δημοσίευση: 1979).

¹¹ Noël Carroll, *Theorizing the moving image*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, σ. 75. Ενδεικτικός είναι και ο τίτλος του βιβλίου που επιμελήθηκε με τον Bordwell, το 1993 (*Post-theory. Reconstructing film studies*).

¹² Deleuze Gilles, *Κινηματογράφος I. Η εικόνα-κίνηση*, μτφ. Μ. Μάτσας, Αθήνα, Νήσος, 2009, σ. 15.

¹³ Ενδεικτικά, βλ.: Maurice Merleau-Ponty, «The film and the new psychology», στο: *Sense and non-sense*, μτφ. Η. L. Dreyfus, P. A. Dreyfus, Evanston, Northwestern University Press, 1964, σ. 48-59 (διάλεξη του 1945), Paul Virilio, *Πόλεμος και κινηματογράφος*, μτφ. Τ. Δημητρούλια, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2003 (πρώτη δημοσίευση: 1991), Julia Kristeva, *Desire in language. A semiotic approach to literature and art*, επιμ. L. S. Roudiez, New York, Columbia University Press, 2008 (πρώτη δημοσίευση: 1969).

θεάματος, στο πώς παράγει νοήματα η κινηματογραφική εικόνα, στην εξέταση των κινηματογραφικών ειδών, στη σημασία του σκηνοθέτη ως συγγραφέα, σε ηθικά και κοινωνικά θέματα ή και σε ζητήματα λογοκρισίας. Μια άλλη σχέση της φιλοσοφίας με τον κινηματογράφο αφορά τη δυνατότητα ανάπτυξης φιλοσοφικών νοημάτων μέσα από τις ταινίες. Η συζήτηση εδώ αναλαμβάνει να διερευνήσει το κατά πόσο ο κινηματογράφος μπορεί, πέρα από το να θίγει στοιχεία φιλοσοφικής σκέψης, να παράγει φιλοσοφία. Υποστηρικτής της θέσης αυτής είναι ο Wartenberg¹⁴, αλλά και ο Cavell που πιστεύει ότι ο κινηματογράφος υπάρχει σε μια φιλοσοφική κατάσταση, όντας εκ φύσεως αυτο-αναστοχαστικός¹⁵. Όπως είπαμε, όμως, τα ερωτήματα είναι πολλά και αυτή η εργασία δεν έχει φυσικά στόχο να απαντήσει σε όλα· με οδηγό όμως τα αιτήματα των ίδιων των ταινιών που εξετάζει, θα θίξει αρκετά, ελπίζοντας να προτείνει κάποιες απαντήσεις σε όσα την αφορούν¹⁶.

Στους τρόπους με τους οποίους μπορεί η φιλοσοφία να σχετιστεί με τον κινηματογράφο θα επανέλθουμε στη συνέχεια, όταν θα αναφερθούμε στα θέματα εκείνα που απασχολούν ειδικά τη μελέτη μας. Πριν όμως απ' αυτό, ίσως είναι η στιγμή κατάλληλη να εξετάσουμε τον τρίτο κύριο όρο του τίτλου μας, τον ερωτισμό. Οι σκέψεις και οι εικόνες που παράγει κανείς, αναλογιζόμενος τον ερωτισμό (στον κινηματογράφο), είναι ανεξέλεγκτες, εφόσον βασίζονται σε υποκειμενικές αντιλήψεις, επηρεασμένες προφανώς από το εύρος των ερεθισμάτων που έχει δεχθεί, στις απόψεις και το γούστο του. Ο νους μπορεί να οδηγηθεί, για παράδειγμα, στην πορνογραφία και στο *Βαθύ λα-ρύγγι* (1972) ή στον επικίνδυνο και υπαινικτικό ερωτισμό της Marlene Deitrich στον *Γαλάζιο άγγελο* (1930), στις αποκαλύψεις της Marilyn Monroe στα *Εφτά χρόνια φαγούρας* (1955) ή στο αμώδες όργιο του *Ζαμπρίσκι πόνιτ* (1970), στους παράνομους ερα-

¹⁴ Thomas E. Wartenberg, *Thinking on screen. Film as philosophy*, London, Routledge, 2007.

¹⁵ Stanley Cavell, *Pursuits of happiness. The Hollywood comedy of remarriage*, Cambridge, Harvard University Press, 1981, σ. 13· επιπλέον, βλ.: Stanley Cavell, *The world viewed. Reflection on the ontology of film*, Cambridge, Harvard University Press, 1979.

¹⁶ Για μια οντολογική προσέγγιση του κινηματογράφου, στοιχεία της οποίας υιοθετούμε, βλ.: Παναγιώτης Δόικος, *Η λογική των μορφών στον κινηματογράφο του Orson Welles*, Αθήνα, Ίνδικτος, 2006 και Παναγιώτης Δόικος, *Η ζωή του ιδανικού στον κινηματογράφο. Μια τρελλή, τρελλή οικογένεια του Ντίνου Δημόπουλου*, Αθήνα, Παπαζήση, 2012.

στές στο *Ο ταχυδρόμος χτυπάει πάντα δύο φορές* (1981) ή στον παγοκόφτη του *Βασικού ενστίκτου* (1992), και όχι μόνο. Όλα αυτά τα τυχαία παραδείγματα θα μπορούσαν να αποτελέσουν περιπτώσεις μελέτης, λαμβάνοντας βέβαια υπόψη ότι ανήκουν σε διαφορετικά κινηματογραφικά είδη, αλλά και χωριστές χρονικές περιόδους, κατά τις οποίες οι πεποιθήσεις για τον ερωτισμό, ή το τι είναι ερωτικό, διαφοροποιούνται και αναδιαμορφώνονται από τους κοινωνικούς κανόνες. Μια επιλογή όμως, με βάση κάποια κριτήρια, είναι απαραίτητη και, αν κανείς επιθυμεί αυτή να μην τον προδώσει στην πορεία, ίσως θα πρέπει να είναι, μέχρι ένα σημείο, προσωπική. Συμβαίνει συχνά άλλωστε να παρατηρούμε κάποια τάση ή και την επίμονη έλξη μας από συγγενικά, με κάποιον τρόπο, έργα που θίγουν όμοια ζητήματα και περιστρέφονται γύρω από κοινούς άξονες· μόνο μέσα από μια σοβαρότερη ενασχόληση με αυτά μπορούμε να διαπιστώσουμε όσα τα συνδέουν και ίσως και κάτι που αφορά εμάς τους ίδιους.

Στη δεκαετία του '70 εμφανίστηκε ένα κινηματογραφικό "ρεύμα", το οποίο έμοιαζε έτοιμο να αναμετρηθεί με τα ζητήματα του ερωτισμού και της σεξουαλικότητας, με έναν πιο άμεσο και ριζικό τρόπο που μάλλον ξεπερνούσε τα (οπτικά) όρια που είχαν, μέχρι τότε, τεθεί στην ερωτική αφήγηση επί της οθόνης. Το τελευταίο ταγκό στο Παρίσι (*Ultimo tango a Parigi*, 1972) του Bernardo Bertolucci, αν και με ιδιαίτερα προσεγμένη φωτογραφία, προκάλεσε κάποιο σοκ με την *ωμότητα* που κατέγραφε τις ερωτικές συναντήσεις των εραστών του, ενώ, τέσσερα χρόνια μετά, *Η αυτοκρατορία των αισθήσεων* (*Ai no corrida*, 1976) του Nagisa Oshima, πραγματοποίησε ένα ίσως αδιανόητο, ως εκείνη τη στιγμή, άλμα, κινηματογραφώντας τους πρωταγωνιστές της σε πραγματικές σεξουαλικές περιπτώσεις. Όντας βασικότατοι άξονες της εργασίας μας, οι δύο ταινίες, οι οποίες εξετάζουν αμφότερες τη σχέση κάποιων εραστών που απομονώνονται και, μέσα από το *σαδομαζοχιστικό* τους παιχνίδι, διερευνούν τη σχέση του ερωτισμού με τον θάνατο, έχουν αρκετές φορές θεωρηθεί συγγενικές από μελετητές τους¹⁷. Ακόμα και ο Bertolucci, βλέποντας την *Αυτοκρατορία των αισθήσεων*, στο φεστιβάλ των Καννών, αναγνώρισε κάποια ομοιότητα με το *Τελευταίο ταγκό στο Παρίσι*, την οποία όμως

¹⁷ Αναφέρουμε, ενδεικτικά, μόνο τη Williams που, στην καταληκτική ενότητα του κειμένου της για την *Αυτοκρατορία των αισθήσεων* δίνει τον τίτλο «Coda: Last tango in Tokyo»· Williams Linda, *Screening sex*, Durham, Duke University Press, 2008, σ. 213-215.

απέδωσε στην επιρροή που άσκησε τόσο στον ίδιο, όσο και στον Oshima, η σκέψη του Georges Bataille. Η παρατήρησή του μας δίνει την ευκαιρία να μιλήσουμε για το ειδικό πλαίσιο μέσα στο οποίο συνδέονται οι τέσσερις κύριες ταινίες της έρευνάς μας, που επιπλέον περιλαμβάνουν τον *Θυρωρό της νύχτας* (*Il portiere di notte*, 1974) της Liliana Cavani και το *Δαμάζοντας τα κύματα* (*Breaking the waves*, 1996) του Lars von Trier, και προσβλέπουν σε μια, όσο το δυνατό, πιο ολοκληρωμένη προσέγγιση ενός θέματος, που αφορά έναν κινηματογραφικό ερωτισμό με δυνατότητες υπέρβασης.

Στον *Ερωτισμό*, ο Bataille προσφέρει τον γνωστό του “ορισμό” του όρου, γράφοντας ότι πρόκειται για τη «μέχρι θανάτου επιδοκιμασία της ζωής»¹⁸, μια φράση που, όποιος έχει διαβάσει έστω και ένα από τα λογοτεχνικά του κείμενα, υποψιάζεται τι σημαίνει για τον συνεχιστή μιας παράδοσης που ξεκινά από τον Marquis de Sade. Βέβαια, ο Bataille δεν είναι ο πρώτος που αναλαμβάνει να εξετάσει το ζήτημα του ερωτισμού, ίσως όμως είναι ο μόνος που το κάνει με τέτοια επιμονή, θέτοντάς τον, μαζί με τη βία και τον θάνατο, στο επίκεντρο της φιλοσοφίας του. Για τον ίδιο, «το πεδίο του ερωτισμού είναι το πεδίο της βίας»¹⁹. Ένας τέτοιος ερωτισμός επιτρέπει στα όντα την, έστω και βραχύβια, εμπειρία της αλληλουχίας, ένα “αίσθημα” συνέχειας που σημαίνει την «παραβίαση του συγκροτημένου είναι»²⁰. Ιδέες και έννοιες όπως η γενική οικονομία, η δαπάνη, η κατανάλωση, η παράβαση, η θυσία, η κυριαρχία, υπεισέρχονται στο έργο του και σε ένα (μη-)σύστημα που εκτείνεται από τη φιλοσοφία, την τέχνη, την ανθρωπολογία, τη θεολογία, μέχρι την πολιτική θεωρία, καταλήγοντας συνεχώς στον ερωτισμό. Ο Bertolucci έχει δηλώσει ότι διάβαζε Bataille, όταν έγραφε το σενάριο για *Το τελευταίο ταγκό στο Παρίσι*. Σ’ αυτό υπήρχε μάλιστα και μία σκηνή, απευθείας εμπνευσμένη από *Το γαλάζιο του ουρανού*, η οποία δεν γυρίστηκε ποτέ. Ο Oshima πάλι, με την περιβόητη σκηνή του αυγού, έχει πολλές φορές συσχετιστεί με την *Ιστορία του ματιού*. Τι είναι όμως αυτό που συνολικά συνδέει τις δύο ταινίες, τόσο μεταξύ τους, όσο και με τον Bataille;

¹⁸ Georges Bataille, *Ο ερωτισμός*, μτφ. Κ. Παπαγιώργης, Αθήνα, Ίνδικτος, 2001, σ. 15.

¹⁹ Bataille, *Ο ερωτισμός*, σ. 22.

²⁰ Bataille, *Ο ερωτισμός*, σ. 23.

Στο *Τελευταίο ταγκό στο Παρίσι* δύο άγνωστοι συναντιούνται σε ένα διαμέρισμα που ενοικιάζεται, έρχονται σε σεξουαλική επαφή και, μετά από μία συμφωνία, οι όροι της οποίας καθορίζονται κυρίως από τον άντρα, συνεχίζουν να βρίσκονται στο ίδιο μέρος, χωρίς να αποκαλύπτουν ποτέ τα ονόματά τους ή άλλα στοιχεία που αφορούν τη ζωή τους έξω από τον χώρο της ερωτικής τους σχέσης. Στην *Αυτοκρατορία των αισθήσεων* οι δύο εραστές απομονώνονται σε ένα πανδοχείο και εγκαταλείπονται σε μια σειρά ερωτικών συναντήσεων, που σταδιακά εισέρχονται σε ένα παιχνίδι ασφυξίας και προοδευτικά οδηγούνται στον θάνατο. Και στις δύο περιπτώσεις, ο ερωτισμός χαρακτηρίζεται από μια βίαια κατακτητική δύναμη, γίνεται βαθιά σπατάλη που αρνείται κάθε παραγωγικό χαρακτήρα, συνδιαλέγεται με τη θυσία και τον θάνατο και παράλληλα προτείνεται ως πιθανή λύση σε ένα πολιτικοκοινωνικό αδιέξοδο. Ο Bertolucci και ο Oshima, όπως και ο Bataille, μοιάζουν να αντιλαμβάνονται τον κόσμο των εραστών ως μια δυνατότητα, ισχυρή ή όχι, πολιτικής αντίστασης. Ο βίαιος ερωτισμός, η σχέση του με την κοινωνία, και τελικά με τον θάνατο, είναι μόνο κάποια από τα σημεία σύναντησης αυτών, και ανάλογων κινηματογραφικών αφηγήσεων, με τη σκέψη του Bataille· γεγονός που μας φέρνει στον τρόπο δόμησης τούτης της εργασίας, η οποία χωρίζεται, με βάση τα παραπάνω κύρια θέματα, σε τρία κεφάλαια, διατηρώντας την προσοχή της πάντοτε στραμμένη στους οπτικούς τρόπους με τους οποίους αυτά αναπτύσσονται κινηματογραφικά. Πριν όμως αναφερθούμε στα ζητήματα που τίγονται εκεί, η σύνθεση ενός τέταρτου “εισαγωγικού” κεφαλαίου που θα αναλάμβανε να προσεγγίσει βασικά σημεία της φιλοσοφίας του Bataille και να εξετάσει τη σχέση του με τον κινηματογράφο, κρίθηκε απαραίτητη, εφόσον μια ανάλογη προσπάθεια, ενδιαμέσως των κινηματογραφικών αναλύσεων, θα ήταν δύσκολο να συμβεί—τουλάχιστον, όχι χωρίς να διασπά τη συνέχειά τους.

Το πρώτο λοιπόν κεφάλαιο, «Bataille και κινηματογράφος. Βασικά ζητήματα και οπτικές δυνατότητες», χωρισμένο σε τρεις ενότητες, η κάθε μία εκ των οποίων παίρνει αφορμή από ένα διαφορετικό λογοτεχνικό κείμενο του Bataille, εξετάζει κεντρικά ζητήματα της σκέψης του, καταλήγοντας κάθε φορά στην προσέγγιση μιας ταινίας που συνδέεται άμεσα με το έργο του. Τα ερωτήματα που μας απασχολούν εδώ στρέφονται

γύρω από τους (διαφορετικούς) τρόπους με τους οποίους είναι δυνατή η έκφραση της σκέψης του Bataille στον κινηματογράφο, τόσο ως προς το περιεχόμενο των ιδεών της, όσο και στο πλαίσιο μιας γραφής που «γράφει εναντίον της γλώσσας»²¹. Συνεπώς, στο «Πένθιμο μάτι του ερωτισμού», αφού διερευνηθούν κάποιοι πιθανοί λόγοι που οδήγησαν στην καθυστέρηση της μελέτης του Bataille και αναπτυχθούν ζητήματα που αφορούν τη σχέση μεταξύ τέχνης (/λογοτεχνίας) και πορνογραφίας, με βάση την *Ιστορία του ματιού*, εξετάζεται η σχέση του ερωτισμού με αυτό που ο Bataille ονομάζει τη «θυσία των λέξεων»²² και επιχειρείται μια σχετική ανάγνωση της πρώτης σκηνής του *Ανδαλουσιανού σκύλου* (1929) του Luis Buñuel, αλλά και της ταινίας *Georges Bataille's story of the eye* (2004) του Andrew Repasky McElhinney. Αντίστοιχα, στον «Παραβατικό ερωτισμό της “μητέρας”», με αφορμή τη *Μητέρα μου*, εξετάζεται κυρίως η σχέση του ερωτισμού με τον νόμο και την παράβαση, ενώ η προσέγγιση του θέματος ολοκληρώνεται με την ανάλυση σκηνών της ταινίας του Christophe Honoré, *Η μητέρα μου* (2004). Η τελευταία ενότητα του κεφαλαίου, «Πόλεμος, θυσία και επιθυμία: “Χιροσίμα”» εισάγει το θέμα της θυσίας και του θανάτου, σε αναφορά, τελικά, με την ταινία του Alain Resnais, *Χιροσίμα, αγάπη μου* (1959).

Το δεύτερο κεφάλαιο, «Στοιχεία αρχιτεκτονικής του ερωτισμού. Η οπτική γλώσσα», εισέρχεται πλέον στην αναλυτική προσέγγιση των ταινιών και, ξεκινώντας από *Το τελευταίο ταγκό στο Παρίσι* και την *Αυτοκρατορία των αισθήσεων*, που καταλαμβάνουν, αντίστοιχα, τις ενότητες «Προς μια αναπότρεπτη συνάντηση» και «Η αρχή μιας επιθυμίας μέχρι θανάτου», μελετά προσεκτικά σκηνές από το πρώτο μέρος των δύο ταινιών. Στόχος εδώ είναι να διαπιστωθεί ο τρόπος με τον οποίο δομείται κινηματογραφικά, εκ του μηδενός, η ερωτική σχέση. Γενικά ερωτήματα, όπως το πώς αποκαλύπτονται οπτικά οι πρωταγωνιστικοί χαρακτήρες (ποιες είναι, για παράδειγμα, οι ειδικές ποιότητες που “προϋποτίθενται” για να εισέλθουν σ’ αυτή τη μορφή ερωτισμού), πώς γίνεται η μετάβαση στον χώρο του ερωτισμού, πού έγκειται η βιαιότητά του, πώς προοικονομείται ο θάνατος, ποια είναι η στάση της κινηματογραφικής μηχανής, μας

²¹ Marguerite Duras, «On Georges Bataille», στο: *Outside: Selected writings*, μτφ. A. Goldhammer, London, Flamingo, 1987, σ. 30-31, σ. 30.

²² Georges Bataille, *Η εσωτερική εμπειρία*, μτφ. Ξ. Κομνηνός, Αθήνα, Ίνδικτος, 2013, σ. 174.

απασχολούν στην προσπάθεια να ερμηνεύσουμε τις εικόνες και να εντοπίσουμε εντός τους κάποιες κοινές βλέψεις, όπου φυσικά υπάρχουν. Στην πορεία προκύπτουν ειδικότερα ζητήματα που αφορούν την οπτική ιδιαιτερότητα των συνθέσεων καθενός από τους δύο σκηνοθέτες: πώς αναπτύσσεται, για παράδειγμα, η αναφορά του *Τελευταίου ταγκό στο Παρίσι* στα ζωγραφικά έργα του Francis Bacon και ποια είναι η προσφορά της, τόσο στο οπτικό, όσο και στο αφηγηματικό επίπεδο της ταινίας ή ποια είναι η σημασία της ηδονοβλεψίας στις θεατρικές συνθέσεις της *Αυτοκρατορίας των αισθήσεων* και ποια η θέση του θεατή μέσα σε αυτές; Μαζί με τα κινηματογραφικά ερωτήματα, λειτουργεί πάντοτε παράλληλα ο “άλλος” άξονας της έρευνάς μας, που αφορά τη σύνδεση (σημείων) των ταινιών με τον Bataille.

Στο τρίτο κεφάλαιο, «Για μια ερωτική κοινότητα. Απόσπαση και απομόνωση», που εξετάζει τη σχέση του ερωτισμού με την κοινωνία προχωρούμε προοδευτικά –έχοντας προηγουμένως δομήσει μια βάση για το τι σημαίνει ένας, συγγενικός του Bataille, κινηματογραφικός ερωτισμός και πώς αυτός συλλαμβάνεται οπτικά–, και εμπλουτίζουμε τη διερεύνησή μας με τον *Θυρωρό της νύχτας*. Στην ενότητα «Επιστροφή στη μήτρα· οι κανόνες» και «Στοματικές τελετές· η τροφή του έρωτα», συνεχίζουμε να εξετάζουμε τις ταινίες του Bertolucci και του Oshima, αντίστοιχα, αναλύοντας τη σημασία της απομόνωσης των εραστών και τις σκηνές εκείνες που υπαινίσσονται μια πολιτική τάση του ερωτισμού, ενώ στην ενότητα «Το αμάρτημα του θυρωρού (είναι ο φασισμός ερωτικός;)», προσθέτουμε στο θέμα μας την ταινία της Cavanì. Η τελευταία, τοποθετώντας τον ερωτισμό μέσα στο περιβάλλον του ναζιστικού καθεστώτος διανοίγει την έρευνά μας, που μέρος της αφιερώνεται τώρα και στην εξέταση της σχέσης του Bataille με τον φασισμό, με βάση κυρίως *Το γαλάζιο του ουρανού* και το «La structure psychologique du fascisme». Τα ερωτήματα εδώ παίρνουν άλλο χαρακτήρα και επιχειρούν να αποσαφηνίσουν τις προθέσεις της σκηνοθέτριας που συμπλέκει την επιθυμία με τον σαδισμό, τον μαζοχισμό και τα στρατόπεδα συγκεντρώσεως. Όντας και χρονικά κοντινός στις ταινίες του Bertolucci και του Oshima, *Ο θυρωρός της νύχτας* μας βοηθά, ιδιαίτερα στο κομμάτι που αφορά μια κοινωνικοπολιτική θέση του ερωτισμού, να δούμε μια διαφορετική τροπή του ζητήματος.

Στο τέταρτο κεφάλαιο, που έχει τον τίτλο «Εικόνες αποχαιρετισμού, μορφές θανάτου», εξετάζονται σκηνές από το τελευταίο μέρος των τριών παραπάνω ταινιών, και στις ενότητες «Ο χορός, το καπέλο, το όπλο», «Πέρα από το δώρο» και «Amour fou: πέρα από τον μαζοχισμό;», διαπιστώνεται η αναπόφευκτη πορεία των εραστών του Bertolucci, του Oshima και της Cavanì, αντίστοιχα, προς τον θάνατο. Μια τελευταία κινηματογραφική προσθήκη στην έρευνά μας γίνεται στο «Θεϊκό πάθος. Θρησκευτική εξουσία και επανάσταση», όπου εξετάζεται το *Δαμάζοντας τα κύματα*. Αν και μας μεταθέτει σε μια άλλη δεκαετία, η ταινία του Trier επιλέχθηκε γιατί συνταιριάζει, ίσως μοναδικά μέχρι εκείνη τη χρονική στιγμή, ζητήματα της βίαιης σωματικότητας του ερωτισμού με τη θρησκευτική πίστη, ενώ παράλληλα ενδιαφέρεται για το θέμα της θυσίας, που είναι κεντρικό στον Bataille. Ακόμα, εφόσον η υφολογική διαφοροποίηση της ταινίας είναι σημαντική, προσφέρει αφορμές για να θίξουμε νέα ζητήματα, που αφορούν την οπτική προσέγγιση του θέματός μας.

Κατά τη διάρκεια της έρευνας προέκυψαν και στοιχεία, τα οποία προσέφεραν αφορμές για συζητήσεις που διανοίγονταν σε ευρύτερες θεματικές. Καθώς υπήρχε κάποια δυσκολία αυτά να ενταχθούν στις ενότητες που παρακολουθούσαν τις ταινίες – κυρίως εξαιτίας της έκτασής τους που διατάρασσε τη συνοχή του κειμένου –, χρησιμοποιήθηκε η φόρμα των «Σημειωμάτων». Τα τελευταία –είτε αναλαμβάνουν να διερευνήσουν τον τρόπο εμφάνισης συγκεκριμένων θεμάτων σε ένα συνολικότερο κινηματογραφικό πλαίσιο, είτε επικεντρώνονται σε κάποιο ειδικό ζήτημα με αφορμή την ταινία που εξετάζεται– αποτελούν συμπληρωματικό και συγχρόνως ζωτικό κομμάτι της κύριας εργασίας. Κάποια άλλα γενικά ζητήματα, που θα έπρεπε επιπλέον να θίξουμε, αφορούν τη βιβλιογραφία, αλλά και τις κινηματογραφικές αναφορές. Όσον αφορά την κύρια βιβλιογραφία του Bataille, δυστυχώς εξαιτίας της αδυναμίας μας να εργαστούμε με τη γαλλική γλώσσα, δεν ακολουθούμε τα πρωτότυπα κείμενα, αλλά τις ελληνικές – όπου αυτές υπάρχουν– και τις αγγλικές μεταφράσεις, διασταυρώνοντάς τες, όταν δίνεται τέτοια δυνατότητα, με την ελπίδα να μειώσουμε την περίπτωση κάποιας παρανόησης. Στην αγγλική γλώσσα έχει μεταφραστεί εμφανώς μεγαλύτερο μέρος του συ-

νολικού έργου του Bataille, γεγονός που πιθανό να αιτιολογεί και το εκτενές ενδιαφέρον των αγγλόφωνων μελετητών για τη σκέψη του, αλλά και το μέγεθος της δευτερεύουσας (αγγλικής) βιβλιογραφίας²³. Παρ' όλα αυτά, υπάρχουν περιπτώσεις, στις οποίες παραπέμπουμε στα πρωτότυπα κείμενα, είτε επειδή δεν υπάρχει σχετική μετάφραση, είτε επειδή αυτή παρουσιάζει κάποιο πρόβλημα· η προσέγγιση του γαλλικού κειμένου γίνεται με τη βοήθεια του επιβλέποντα καθηγητή, ενώ σε μία περίπτωση όπου χρειάζεται η μετάφραση μέρος κειμένου του Bataille, το όνομα του μεταφραστή που ανέλαβε την εργασία σημειώνεται. Σχετικά με τις κινηματογραφικές αναφορές, να αποσαφηνίσουμε ότι αυτές γίνονται με τον ελληνικό τίτλο –όταν υπάρχει–, ενώ την πρώτη φορά που εμφανίζεται μία ταινία ακολουθεί και ο πρωτότυπος τίτλος της²⁴· το ίδιο συμβαίνει και για τα έργα του Bataille, αλλά και για κάποιους κεντρικούς όρους της σκέψης του.

Ολοκληρώνοντας, θυμίζουμε ότι στόχος της εργασίας αυτής είναι να διερευνήσει τον τρόπο οπτικοποίησης του ερωτισμού σε μια ομάδα ταινιών που αντιλαμβάνεται το θέμα με έναν τρόπο συγγενικό του Bataille. Ο ένας της άξονας παραμένει πάντοτε στραμμένος στη διαπίστωση και πιθανή ερμηνεία των κινηματογραφικών στοιχείων που συνθέτουν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των αφηγήσεων και, σε αυτή την περίπτωση, μας απασχολούν ζητήματα όπως η κίνηση της κινηματογραφικής μηχανής, η σχέση που αυτή αναπτύσσει με τον συντιθέμενο χώρο, αλλά και τον χρόνο (μοντάζ και

²³ Αντίθετα, στην Ελλάδα, η ενασχόληση με τον Bataille μοιάζει περιορισμένη. Η μόνη εκτενής σχετική εργασία, που έχουμε υπόψη μας, είναι η διδακτορική διατριβή του Ανδρέα Παπανικολάου, *Érotisme, imaginaire politique et hétérologie*, (Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, 2008), την οποία, δυστυχώς, δεν στάθηκε δυνατό να διαβάσουμε, για τους λόγους που εξηγήσαμε παραπάνω. Επιπλέον, σημειώνουμε ενδεικτικά τη μεταπτυχιακή εργασία της Κωνσταντίνης Γκιτάκου, *Νόμος και επιθυμία στο έργο του Georges Bataille*, στο Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, το 2011, όπως και αυτή της Ειρήνης-Ιωάννας Σάμιτα, *Μορφές της βίας και σωματικές εν-γραφές*. Λοιμός, *Αντρ. Φραγκιά (1972) και Δημ. Δημητριάδη*, Πεθαίνω σαν χώρα (1979), στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (2012), η οποία εξετάζει το έργο του Δημητριάδη, λαμβάνοντας υπόψη της τη σκέψη του Bataille. Επιπλέον, σημαντικές είναι οι εισαγωγές των Δημήτρη Δημητριάδη, Διονύση Καββαθά και Αγγελικής Πέτρα Συρινιώτη, στα *Ιστορία του ματιού*, *Για τον Νίτσε*. *Θέληση για τύχη* και *Η μητέρα μου*, αντίστοιχα.

²⁴ Όταν ο τίτλος της ταινίας είναι σε γλώσσα με αλφάβητο διαφορετικό του λατινικού, τότε σημειώνεται ο ελληνικός τίτλος και η ακουστική μεταγραφή του πρωτότυπου στο λατινικό αλφάβητο. Επιπλέον, εκτός εάν αναφέρεται διαφορετικά, οι μεταφράσεις είναι δικές μας. Στα παραθέματα, όταν δεν δηλώνεται κάτι άλλο, η έμφαση είναι του εκάστοτε συγγραφέα.

ρυθμός των ταινιών), ο τρόπος σύνθεσης των κάδρων, η λειτουργία του φωτός/χρώματος, στοιχεία της ερμηνείας των ηθοποιών και θέματα που αφορούν τον τρόπο πρόσληψης του οπτικού περιεχομένου από τον θεατή. Με τη βοήθεια θεωρητικών κυρίως του (νεο-)φορμαλισμού, αλλά και φιλοσόφων όπως ο Deleuze, θα επιχειρήσουμε να αναγνώσουμε πιθανές προεκτάσεις των παραπάνω, επιθυμώντας τελικά, αν είναι δυνατό, να οδηγηθούμε στην αναγνώριση μιας κοινής (οπτικής) λογικής στα έργα αυτά. Ο άλλος παράλληλος άξονας της εργασίας σκοπεύει στη συσχέτιση αυτής της οπτικής γλώσσας με τη σκέψη του Bataille και την ανάδειξη, τελικά, μιας φιλοσοφίας του ερωτισμού στον κινηματογράφο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ι

ΒATAILLE ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΒΑΣΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΚΑΙ ΟΠΤΙΚΕΣ ΔΥΝΑΤΟΤΗΤΕΣ

«[Α]ν είναι αλήθεια ότι είμαι φιλόσοφος, είμαι ένας ασυνήθιστος φιλόσοφος και η φιλοσοφία μου λίγο σχετίζεται με την ακαδημαϊκή φιλοσοφία».

G. Bataille, *The cradle of humanity*, σ. 47.

«Είναι φυσικό μια καινοτομία να συναντά αντίσταση, ιδιαίτερα από όσους μόνο επιφανειακά δέθηκαν—περισσότερο από συνήθεια παρά από πεποίθηση—με τις μορφές του παρελθόντος».

G. Bataille, *Manet*, σ. 55.

ΤΟ ΠΕΝΘΙΜΟ ΜΑΤΙ ΤΟΥ ΕΡΩΤΙΣΜΟΥ

Ένας από τους παράγοντες που εμπόδισαν, τουλάχιστον μέχρι τον θάνατο του Bataille, την ολοκληρωμένη γνωριμία αναγνωστών και μελετητών με το έργο του ήταν η ψευδώνυμη δημοσίευση σημαντικών λογοτεχνικών του κειμένων. Η πρώτη έκδοση της *Ιστορίας του ματιού* (*Histoire de l'œil*, 1928), για παράδειγμα, υπογράφεται από τον Lord Auch²⁵ και δεν αποδίδεται στον Bataille μέχρι και το 1967, χρονιά κατά την οποία

²⁵ Για τη σημασία του ονόματος («Θεός καθώς αποκαλύπτεται»), βλ. Georges Bataille, «W.C. [Preface to *Story of the Eye* from *Le Petit*: 1943]», στο: *Story of the eye*, London, Penguin Books, ²2001, σ. 75-78, σ. 76.

επανακυκλοφόρησε από τις εκδόσεις Jean-Jacques Pauvert²⁶. Παρόμοια πορεία ακολούθησε και η *Μαντάμ Εντουαρντά* (*Madame Edwarda*), ενώ έργα όπως *Η μητέρα μου* (*Ma mère*, 1966) και *Ο νεκρός* (*Le mort*, 1967) δεν δημοσιοποιήθηκαν όσο ο Bataille ζούσε. Το 1963 και ένα χρόνο μετά τον θάνατό του, η ειδική έκδοση του *Critique*²⁷ (τ. 19, τχ. 195-196 [Homage à Georges Bataille]) αποτέλεσε την πρώτη σημαντική προσπάθεια ανάδειξης της πλούσιας θεματικά συγγραφικής του δραστηριότητας. Με τη συμμετοχή στο τεύχος παλαιών φίλων και συνεργατών του Bataille (Blanchot, Klossowski, Leiris, κ.α.), αλλά και θεωρητικών της νεότερης γενιάς (Barthes, Foucault, κ.α.), δημιουργείται μια αφετηρία για την εγκαθίδρυσή του στον χώρο της διανόησης, την ίδια στιγμή μάλιστα που το γαλλικό υπουργείο πολιτισμού απαγορεύει την κυκλοφορία του τελευταίου του βιβλίου, *Τα δάκρυα του έρωτα* (*Les larmes d'Eros*), χαρακτηρίζοντάς το ανήθικο και προσβλητικό²⁸. Για τον Bataille όμως αυτή είναι μια μάλλον συ-

²⁶ Βλ. «Εργοβιογραφία του Georges Bataille», στο: Georges Bataille, *Η ιστορία του ματιού*, μτφ. Δ. Δημητριάδης, Αθήνα, Άγρα, 2009, σ. 30. Για τη *Μαντάμ Εντουαρντά* (*Madame Edwarda*) ο Bataille υιοθέτησε το όνομα Pierre Angélique (βλ. τη σημείωση στο: Georges Bataille, *Μαντάμ Εντουαρντά*, μτφ. Δ. Δημητριάδης, Αθήνα, Άγρα, 1992, σ. 7), ενώ στα ψευδώνυμά του ανήκει και το Louis Trente. Περισσότερα για τη χρήση ψευδωνύμων από τον Bataille, βλ. Michel Surya, «"I write in order to erase my name"», στο: Georges Bataille. *An intellectual biography*, μτφ. K. Fijalkowski, M. Richardson, London, Verso, 2002, σ. 88-92.

²⁷ Το *Critique* ιδρύθηκε από τον Bataille το 1946, με χρηματοδότηση του εκδότη Maurice Girodias και με στόχο την κριτική επανεξέταση διεθνών δημοσιεύσεων σε μεγάλο εύρος πεδίων (από τις τέχνες έως και τις φυσικές επιστήμες), χωρίς όμως να ανταγωνίζεται άλλα περιοδικά, όπως το *Les Temps Modernes* του Jean-Paul Sartre που, με συνεργάτες όπως η Simone de Beauvoir, ο Maurice Merleau-Ponty και ο Michel Leiris, ήταν ήδη ιδιαίτερα δημοφιλές. Kendall, *Georges Bataille*, London, Reaktion Books, 2007, σ. 176-177 (επιπλέον σχετικά με το *Critique*, βλ. Surya, «Bataille's politics», στο: Georges Bataille, σ. 368-375). Το ετερογενές υλικό του *Critique*, γράφει ο Kendall, θύμιζε το *Documents* (περιοδικό που υπήρξε επίσης υπό την επιμέλεια του Bataille· κυκλοφόρησε από το 1929 έως και το 1930, δημοσιεύοντας συνολικά 15 τεύχη), χωρίς όμως να είναι ανάλογα μαχητικό. Kendall, *ό.π.*, σ. 177. Στο τελευταίο, που είχε τον δηλωτικό, για το ευρύ πεδίο ενδιαφερόντων του Bataille, υπότιτλο, «Doctrines, Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie», μετείχαν αρκετοί από τους σουρεαλιστές που είχαν δεχτεί επίθεση από τον Breton στο δεύτερο μανιφέστο του κινήματος, όπως ο André Masson και ο Michel Leiris. Περισσότερα για το *Documents*, βλ. και Kendall, «Heterology», στο: *ό.π.*, σ. 66-79, Surya, «The donkey's kick», στο: *ό.π.*, σ. 116-125, και Dawn Ades, Simon Baker (επιμ.), *Undercover surrealism: Georges Bataille and Documents*, London, Hayward Gallery, Cambridge, MIT Press, 2006.

²⁸ Kendall, *Georges Bataille*, σ. 7-8.

νηθισμένη αντίφαση εφόσον, από τις επιθέσεις του Breton που έγραφε ότι το «δυστύχημα για τον κ. Bataille είναι που κάνει συλλογισμούς»²⁹, μέχρι και τα, χρόνια μετά, τιμητικά λόγια του Foucault που τον χαρακτήρισε έναν από τους σημαντικότερους συγγραφείς του αιώνα του³⁰, ο ίδιος φαίνεται πως “προ(σ)καλεί” ακραίες αντιδράσεις.

Το αφιέρωμα στο *Critique*, αλλά και ανάλογες κινήσεις που ακολούθησαν³¹, παρά την πρόθεσή τους να αναδείξουν την προσφορά του Bataille σε πλήθος πεδίων, δεν κατάφεραν, εξαιτίας του εξειδικευμένου χώρου δράσης τους, την ευρεία διάδοση της σκέψης του. Η τελευταία μάλλον επετεύχθη αποτελεσματικότερα το 1985 με την έκδοση του *Visions of excess*, μιας συλλογής μεταφρασμένων κειμένων (υπό την επιμέλεια του A. Stoekl) που βοήθησε τους αγγλόφωνους αναγνώστες να προσεγγίσουν το έργο του Bataille, ανανεώνοντας γενικά το ενδιαφέρον γι’ αυτό³². Στους παράγοντες που ενεργοποίησαν αυτή την αναγεννημένη ενασχόληση με τον Bataille, ο Richardson προτείνει να λάβουμε επιπλέον υπόψη και το αναδιαμορφωμένο πλαίσιο (επανα)πρόσληψής του: πιθανόν η (διαφορετική) εποχή, με την «κυνική μονεταριστική πολιτική» της, να παρείχε καταλληλότερες συνθήκες για τη (“σωστή”) επανεκτίμηση του «καταραμένου αποθέματος» που πρότεινε μια οικονομία βασισμένη στη δαπάνη και την απώλεια· ο ίδιος εξηγεί ότι είναι εξίσου πιθανό και η έξαρση του AIDS, που επαναπροσδιόρισε τη σχέση του υποκειμένου με τη σεξουαλικότητα, να κατέστησε “εγγύτερο” τον οριακό ερωτισμό του Bataille³³. Μια σεξουαλικά μεταδιδόμενη θανατηφόρα ασθένεια βέβαια συνδέει τον ερωτισμό με τον θάνατο μέσα σε μια τέτοια κυριολεξία, που μάλλον απομακρύνεται από το πνεύμα του Bataille, χωρίς όμως αυτό να αποκλείει την περίπτωση

²⁹ André Breton, *Μανιφέστα του σουρεαλισμού*, μτφ. Ε. Μοσχονά, Αθήνα, Δωδώνη, 1983, σ. 121.

³⁰ Βλ.: «On le sait aujourd’hui: Bataille est un des écrivains les plus importants de son siècle» Michel Foucault, «Présentation», στο: Bataille Georges, *Œuvres Complètes*, τ. I, *Premiers Écrits 1922-1940: Histoire de L’œil–L’Anus Solaire–Sacrifices–Articles*, Paris, Gallimard, 1970, σ. 5-6, σ. 5.

³¹ Αναφερόμαστε ενδεικτικά στο ειδικό τεύχος του λογοτεχνικού περιοδικού *L’Arc* (τχ. 32, 1967), στο συνέδριο, διάρκειας μιας εβδομάδας, που οργανώθηκε το 1972 από την ομάδα του λογοτεχνικού περιοδικού *Tel Quel* («Vers une révolution culturelle: Artaud, Bataille»), αλλά και στο ειδικό τεύχος του ακαδημαϊκού περιοδικού *October* (τχ. 36, 1986), «George Bataille. Writings on laughter, sacrifice, Nietzsche, un-knowing», που επικεντρωνόταν στην προσφορά του Bataille στο πεδίο της τέχνης.

³² Julian Pefanis, *Heterology and the postmodern. Bataille, Baudrillard, and Lyotard*, Durham, Duke University Press, 1991, σ. 39· όταν δεν αναφέρεται διαφορετικά, οι μεταφράσεις είναι δικές μας.

³³ Michael Richardson, *Georges Bataille*, London, Routledge, 1994, σ. 3.

να λειτούργησε πράγματι “προπαρασκευαστικά”.

Παραμένει όμως γεγονός ότι, για την αναγνώριση του Bataille ως μιας από τις κεντρικές μορφές της γαλλικής σκέψης, υπήρξε κάποια «καθυστέρηση», όπως την ονομάζει ο Pefanis³⁴. Ο ίδιος εξηγεί κάπως ποιητικά ότι για αρκετό διάστημα η επιρροή του Bataille έμοιαζε με «μεγάλο σκοτεινό σώμα, ίσως με μαύρη τρύπα, της οποίας η παρουσία στους ουρανούς ήταν ευδιάκριτη μέσα από τις ακανόνιστες τροχιές των ορατών πλανητών: Foucault, Barthes, Derrida, Baudrillard, και λοιποί»³⁵. Αυτό που εννοείται εδώ είναι ότι η κατά τα άλλα πολύτιμη ενασχόληση σημαντικών διανοητών (κυρίως μεταδομιστών) με τον Bataille, που οπωσδήποτε ενίσχυσε το κύρος του, συνέχισε να αναβάλλει την προσωπική (/άμεση) γνωριμία με τη σκέψη του. Ο Pefanis πιστεύει ότι μια άλλη κύρια αιτία της αναστολής υπήρξε το πρόβλημα που αντιμετώπιζε κανείς, επιδιώκοντας να μεταφράσει τον ιδιαίτερο τρόπο γραφής του· κάποιο ρόλο φαίνεται να έπαιξαν και οι μόδες που κατευθύνουν την κριτική σκέψη, αλλά και η δυσκολία με την οποία κατηγοριοποιείται το έργο του, καθιστώντας ίσως ευκολότερη την παραμέλησή του³⁶. Ο Barthes γράφει σχετικά: «Πού να ταξινομήσουμε τον Ζωρζ Μπατάιγ; Ο συγγραφέας αυτός είναι μυθιστοριογράφος, οικονομολόγος, φιλόσοφος, μυστικιστής; Η απάντηση είναι τόσο δύσκολη ώστε προτιμούν, γενικά, να ξεχνούν τον Μπατάιγ στα εγχειρίδια της ιστορίας της λογοτεχνίας. Στην πραγματικότητα, ο Μπατάιγ έγραψε κείμενα, ή μάλλον, ίσως, ένα, και πάντα το ίδιο, Κείμενο»³⁷.

Από τους παράγοντες τους οποίους αναφέραμε, σημαντικότερος ίσως υπήρξε ο (υποτιμητικός) χαρακτηρισμός του πορνογράφου ο οποίος, ακολουθώντας τον Bataille, οδήγησε στην παραγνώριση ή/και στη συνολικότερη απόρριψη του έργου του.

³⁴ Pefanis, *Heterology and the postmodern*, σ. 41.

³⁵ Pefanis, *Heterology and the postmodern*, σ. 42.

³⁶ Pefanis, *Heterology and the postmodern*, σ. 41-43.

³⁷ Pefanis, *Heterology and the postmodern*, σ. 43· εδώ, το σχετικό απόσπασμα δίνεται από την ελληνική μετάφραση (Roland Barthes, *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*, μτφ. Γ. Σπανός, Αθήνα, Πλέθρον, ³1997, σ. 153).

Το «σκάνδαλο» κάποιων κειμένων του, ακόμα και αν αυτά τον επιβεβαίωναν ως επάξιο απόγονο της παράδοσης του Sade, επισκίασε κάθε άλλη ιδιότητά του³⁸, ενώ ο προκλητικός χαρακτήρας του ερωτισμού του, ακόμα και αν ήταν ελκυστικός για μια μερίδα των αναγνωστών, συντέλεσε σε μια παρεξηγημένη εντύπωση που ανέστειλε τη σοβαρή ενασχόληση των μελετητών³⁹. Ενδεικτικό είναι ίσως και το γεγονός ότι, σχεδόν πενήντα χρόνια μετά την πρώτη δημοσίευση της *Ιστορίας του ματιού* (1979), ο Δημητριάδης, που αισθάνεται, όπως φαίνεται, ότι υπάρχει (ακόμα) η ανάγκη κάποιας προετοιμασίας του αναγνώστη και η απαίτηση να προστατευτεί ο Bataille από πιθανές παρερμηνείες, ξεκινά την εισαγωγή της ελληνικής μετάφρασης ως εξής: «Ο Georges Bataille, πρέπει να το πούμε από την πρώτη κιόλας στιγμή, δεν είναι, και με κανένα τρόπο δεν θα μπορούσε να είναι, απολογητής της σεξομανίας, ούτε απόστολος του ελαφρού και διασκεδαστικού έρωτα' [...] σκοπός του δεν είναι να προκαλέσει ή να ερεθίσει όπως κάνουν ορισμένα έντυπα που η σχέση τους με τον Μπατάιγ είναι ίδια με τη σχέση που υπάρχει ανάμεσα σ' έναν έσχατα ανυποψίαστο άνθρωπο και σ' έναν βασανιστικά κι εξουθενωτικά υποψιασμένο»⁴⁰. Και μεταγενέστερα παραδείγματα, όπως, ενδεικτικά, του Mayné, ο οποίος αφιερώνει την εισαγωγή της εργασίας του στην αποσαφήνιση των όρων «ερωτισμός», «πορνογραφία», «χυδαιότητα»⁴¹, καταδεικνύουν μια πραγματική ανησυχία για την (επαν)απόδειξη κάθε φορά της “σοβαρότητας” του Bataille. Θα σταθούμε στη συζήτηση που αφορά τον διαχωρισμό ή/και τη σχέση των καλλιτεχνικών έργων με την πορνογραφία, μιας και τα ζητήματα του ερωτισμού, όπως φαίνεται, διατηρούν την προκλητική τους δύναμη, παρά την υπόσχεση μιας σεξουαλικής επανάστασης που προοδευτικά θα τα απενοχοποιούσε. Το ζήτημα άλλωστε μας ενδιαφέρει και από τη σκοπιά του (ερωτικού) κινηματογράφου, στον οποίο ταινίες με τολμηρές σεξουαλικές σκηνές συχνά επαναφέρουν το δίλημμα

³⁸ Pefanis, *Heterology and the postmodern*, σ. 44.

³⁹ Richardson, *Georges Bataille*, σ. 2· στο ίδιο σημείο, βλ. και την παρατήρηση που αφορά τη δυσκολία ιδιαίτερα των Αγγλοσαξονικών χώρων να συζητήσουν ερωτικά κείμενα όπως *Η ιστορία του ματιού*.

⁴⁰ Δημήτρης Δημητριάδης, «Εισαγωγή. Η πρόσ-τυχη κατεύθυνση», στο: Bataille, *Η ιστορία του ματιού*, σ. 9-27, σ. 9.

⁴¹ Gilles Mayné, *Eroticism in Georges Bataille & Henri Miller*, Birmingham, Summa, 1993, σ. 1-6.

«πορνογραφία ή τέχνη;»⁴²

Για να θέσουμε όμως κάπως διαφορετικά το ερώτημα, τι διαφοροποιεί τα έργα του Bataille από την πορνογραφία⁴³; Στο σημαντικό κείμενό της, «The pornographic imagination», η Sontag επιχειρεί να επαναξιολογήσει τη σχέση μεταξύ (τέχνης-) λογοτεχνίας και πορνογραφίας, εξετάζοντας συγκεκριμένα λογοτεχνικά παραδείγματα ερωτικών κειμένων, όπως *Η ιστορία της Ο* (*Histoire d'O*, 1954) της Pauline Réage, το *L'image* (1956) της Jean de Berg και *Η ιστορία του ματιού*⁴⁴. Η ίδια εξηγεί ότι τα τέσσερα κύρια επιχειρήματα εκείνων που (συνολικά) αρνούνται να αναγνωρίσουν την πιθανή λογοτεχνική αξία τέτοιων κειμένων συνίσταται στο ότι τα πορνογραφήματα, (1) στη μονομανή τους προσπάθεια να ερεθίσουν σεξουαλικά τον αναγνώστη, ξεχνούν τον σύνθετο τρόπο λειτουργίας της λογοτεχνίας, (2) επιμένοντας σε μία και μοναδική πράξη/δράση, λησμονούν τη δομή «αρχή–μέση–τέλος», (3) αδιαφορούν για τα εκφραστικά τους μέσα και (4) υποβιβάζουν τους λογοτεχνικούς χαρακτήρες σε αποπροσωποποιημένα όργανα⁴⁵. Με τη βοήθεια των επιλεγμένων παραδειγμάτων η Sontag αντιστέκεται στα παραπάνω στερεότυπα, ενώ, ειδικά όσον αφορά την ποιότητα του λόγου στην *Ιστορία του ματιού*, συμπληρώνει: «βιβλία όπως αυτά του Bataille δεν μπορεί παρά να γράφτηκαν γι' αυτή την αγωνιώδη επανεκτίμηση της φύσης της λογοτεχνίας που απασχολεί τη λόγια Ευρώπη πάνω από μισό αιώνα· αλλά, αγνοώντας

⁴² Στην εργασία μας, συνολικά και με διάφορες αφορμές, θα αναφερθούμε σε σχετικά κινηματογραφικά παραδείγματα.

⁴³ Ο όρος «πορνογραφία» εδώ χρησιμοποιείται σύμφωνα με τη μάλλον δημοφιλέστερη και υποτιμητικά χρωματισμένη λειτουργία του και όχι ως απλή περιγραφή του είδους/θέματος ενός έργου.

⁴⁴ Τα ονόματα Pauline Réage και Jean de Berg, όπως και στην περίπτωση του Bataille (Lord Auch) αποτελούν ψευδώνυμα της Anne Desclos (γνωστή και με το ψευδώνυμο Dominique Aury) και της Catherine Robbe-Grillet, αντίστοιχα. Τα δυο βιβλία (ιδιαίτερα *Η ιστορία της Ο*) έχουν αποτελέσει αφορμή αρκετών κινηματογραφικών ταινιών. Ενδεικτικά αναφέρουμε την *Ιστορία της Ο* (*Histoire d'O*, 1975) του Just Jaeckin, και το *The image* (1975) του Radley Metzger. Στην πειραματική ταινία του Andrew Repasky McElhinney, *Georges Bataille's Story of the eye* (2004), θα σταθούμε στη συνέχεια.

⁴⁵ Susan Sontag, «The pornographic imagination», στο: Georges Bataille, *Story of the eye*, London, Penguin Books, 1977, σ. 83-118, σ. 86-87 (το κείμενο πρωτοδημοσιεύτηκε στο *Styles of radical will*, το 1967). Ενδεικτικά, βλ. και το κείμενο του Hans Maes, «Who says pornography can't be art?», στο: Hans Maes, Jerrold Levinson (επιμ.), *Art & pornography. Philosophical essays*, Oxford, Oxford University Press, 2012, σ. 17-47, ο οποίος επιχειρεί να συγκεντρώσει και να σχολιάσει τα κυρία επιχειρήματα όσων θεωρούν ασύμβατη την τέχνη με την πορνογραφία.

αυτό το πλαίσιο, μάλλον αποδεικνύονται –εκτός από “απλή” πορνογραφία και ανεξήγητα φανταχτερά σκουπίδια– μη αφομοιώσιμα για τους Άγγλους και Αμερικανούς αναγνώστες»⁴⁶.

Συνεπώς, σύμφωνα με τη Sontag, το πρόβλημα βρίσκεται στην αντίληψη που υποστηρίζει ότι η πορνογραφία και η “υψηλή” λογοτεχνία (/τέχνη) είναι φύσει αντίθετες: η «τέχνη είναι μια μορφή συνειδητότητας», γράφει η ίδια, και «τα υλικά της τέχνης είναι η ποικιλία των μορφών συνειδητότητας»· με βάση κανένα κριτήριο δεν επιτρέπεται ο αποκλεισμός των «ακραίων μορφών συνειδητότητας», γιατί ακόμα και η πιο «διαταραγμένη» από αυτές (/με εμμονή στον ερωτισμό) οφείλει να εκδηλωθεί, χωρίς να θεωρείται από μόνη της «ανώμαλη» ή «αντι-λογοτεχνική»⁴⁷. Σε αυτό το πλαίσιο, έργα όπως η *Μαντάμ Εντουαρντά* που καταφέρνει, τόσο την πνευματική, όσο και τη σωματική διέγερση του αναγνώστη, αντί να κατακρίνονται, θα πρέπει να επαινούνται για την ενεργοποίηση μιας ολοκληρωμένης εμπειρίας⁴⁸. Για τη Sontag όμως ο ταραχώδης αντίκτυπος των πορνογραφικών κείμενων του Bataille δεν βρίσκεται στα ίδια τα οργιαστικά στιγμιότυπα, αλλά στην καταχρηστική μορφή του ερωτισμού τους η οποία θέτει τα (λογοτεχνικά) όντα σε μια συνεχή διακινδύνευση: «Αυτό που ο Bataille αποκαλύπτει στην ακραία ερωτική εμπειρία είναι η υπόγεια σχέση της με τον θάνατο»⁴⁹. Για τον Bataille που “όρισε” τον ερωτισμό ως τη «μέχρι θανάτου επιδοκιμασία της ζωής»⁵⁰, η «ουσία της σεξουαλικότητας» φυσικά και ανακαλεί «το αίμα, [...] την ασφυξία, τον αιφνίδιο τρόμο, το έγκλημα, καθετί που καταστρέφει επ’ άπειρον την ανθρώπινη μακαριότητα κι εντιμότητα»⁵¹. Οι ανηθικότητες των ηρώων της *Ιστορίας του ματιού* συνεπώς αποτελούν παραβάσεις που ικανοποιούν την επιτακτική ανάγκη της ύπαρξης για διακινδύνευση/διάνοιξη, καθιστώντας τη δράση των χαρακτήρων καταρχάς «ενδοψυχική», με τόπο πρώτα απ’ όλα τη φαντασία και τρόπο την

⁴⁶ Sontag, «The pornographic imagination», στο: Bataille, *Story of the eye*, σ. 91.

⁴⁷ Sontag, «The pornographic imagination», στο: Bataille, *Story of the eye*, σ. 91-92 και 94.

⁴⁸ Sontag, «The pornographic imagination», στο: Bataille, *Story of the eye*, σ. 94.

⁴⁹ Sontag, «The pornographic imagination», στο: Bataille, *Story of the eye*, σ. 107.

⁵⁰ Georges Bataille, *Ο ερωτισμός*, μτφ. Κ. Παπαγιώργης, Αθήνα, Ίνδικτος, 2001, σ. 15.

⁵¹ Bataille, *Η ιστορία του ματιού*, σ. 42.

προοδευτική βεβήλωση μιας σειράς αντικειμένων⁵².

Έναν αντίλογο στην ανάγνωση της Sontag διατυπώνει η φεμινίστρια Dworkin που αναφέρεται έμμεσα σ' αυτήν, γράφοντας σαρκαστικά: «Ο διανοούμενος που αγαπά αυτό το είδος της πορνογραφίας [ενν. της *Ιστορίας του ματιού*] εντυπωσιάζεται από τον θάνατο»⁵³. Για τη Dworkin η εξιδανικευμένη σύμπλεξη του ερωτισμού με τον θάνατο, δεν είναι τίποτε άλλο από ένας μηχανισμός απόκρυψης του γεγονότος ότι «δεν υπάρχει αντρική σύλληψη του σεξ χωρίς τη βία ως βασική δυναμική»⁵⁴. Η ίδια μάλιστα αφιερώνει αρκετές σελίδες για να συνοψίσει τη δράση της *Ιστορίας του ματιού* και να αντιπροτείνει τη σκέψη ότι ο θάνατος στον Bataille είναι ο «εκμηδενισμός της γυναικείας βούλησης»⁵⁵. Μη μπορώντας όμως να μετριάσει την αποστροφή της για τη νουβέλα, επιστρατεύει έναν (άνισο) λόγο που όχι μόνο αδικεί τον Bataille, αλλά επιπλέον αποδυναμώνει την αξιοπιστία της σκέψης της: οι προτάσεις γίνονται σύντομες, σχεδόν απλοϊκές, προσδίδοντας ξαφνικά στο κείμενο έναν επιθετικό και αγχώδη ρυθμό. Η Dworkin εσκεμμένα αποκρύπτει τη συνθετότητα του λογοτεχνικού έργου, υποβιβάζοντας τη γραφή του Bataille σε ένα ευτελές και στοιχειώδες συντακτικό. Όπως εξηγεί και η Suleiman, είναι αυτός ακριβώς ο τρόπος ανάγνωσης (και η άρνηση της Dworkin να προσεγγίσει το κείμενο όπως προτείνει η Sontag: στο πλαίσιο της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας), που εξισώνει την *Ιστορία του ματιού* με τα έργα της μαζικής πορνογραφίας και την ηρωίδα του Bataille με πόρνη⁵⁶. Εναλλακτικά, η Suleiman μας

⁵² Sontag, «The pornographic imagination», στο: Bataille, *Story of the eye*, σ. 110.

⁵³ Andrea Dworkin, *Pornography. Men possessing women*, New York, Penguin Books, 1989, σ. 175. Προηγουμένως στο κείμενο (σ. 167), η Dworkin αναφέρεται ονομαστικά στη Sontag: «Άλλοι, κυρίως η Sontag ανάμεσά τους, το χρησιμοποιούν [ενν. το βιβλίο της *Ιστορίας του ματιού*] για να υποστηρίξουν ότι η πορνογραφία υψηλής ποιότητας –που συλλαμβάνεται και γράφεται κομψά– είναι τέχνη. Αυτό το βιβλίο—όπως *Η ιστορία της Ο*, το *The image*, και τα έργα του Sade—φέρει το βάρος του θαυμασμού της διάνοησης».

⁵⁴ Dworkin, *Pornography*, σ. 176.

⁵⁵ Dworkin, *Pornography*, σ. 176 (η σύνοψη γίνεται στις σελίδες 167-174).

⁵⁶ Susan Rubin Suleiman, «Pornography, Transgression, and the avant-garde: Bataille's *Story of the eye*», στο: Nancy K. Miller (επιμ.), *The poetics of gender*, New York, Columbia University Press, 1986, σ. 117-136, σ. 124. Για να υποδείξει την εξόφθαλμη απλοποίηση, η Suleiman παραθέτει δύο διαφορετικά αποσπάσματα της *Ιστορίας του ματιού*, συνοδευμένα από τις αντίστοιχες αποδόσεις της Dworkin. Ενδεικτικά παραθέτουμε το πρώτο: «Where the text says: "I stood for some time before her, without moving, the blood rushing to my head and trembling while she looked at my stiff prick make a bulge in my knee-

προτρέπει να σκεφτούμε τους λόγους για τους οποίους, για το διχασμένο υποκείμενο του Bataille, το γυναικείο σώμα είναι πάντοτε ο προνομιακός τύπος συνάντησης των δύο αντιθετικών παρορμήσεων που ωθούν, αντίστοιχα, στη διατήρηση του ορίου και στην κατάχρηση⁵⁷.

Η Dworkin μοιάζει να επιτίθεται και στον Barthes, όταν γράφει ειρωνικά ότι τα «υψηλής τάξης σύμβολα είναι επίσης σημαντικά στην υψηλή πορνογραφία»⁵⁸. Στο κείμενό του, «The metaphor of the eye», ο Barthes επιχειρεί να εξηγήσει τον τρόπο με τον οποίο *Η ιστορία του ματιού* πραγματοποιεί μια παράβαση που δεν αφορά μόνο τον ερωτισμό, αλλά και τη γλώσσα. Σύμφωνα με τον ίδιο, *Η ιστορία του ματιού* είναι στην ουσία της η ιστορία ενός και μόνο αντικειμένου· μια μεταφορική σύνθεση με επίκεντρο το Μάτι, τη «μήτρα» ενός πλέγματος όμοιων και παράλληλα ανόμοιων σφαιρικών αντικειμένων που το υποκαθιστούν, παραμένοντας πάντοτε διαφορετικά⁵⁹. Η πρώτη παραλλαγή της «οφθαλμικής μεταφοράς» είναι το αυγό που θυμίζει το μάτι στη «φόρμα» (oeuf και oeil, αντίστοιχα) και το «περιεχόμενο» (σφαιροειδές και λευκό)⁶⁰. Αυτό είναι η αρχή ενός σύνθετου ερωτικού παιχνιδιού και της μεταφοράς που επιτρέπει την ολίσθηση των ιδιοτήτων από το μάτι, στο αυγό, στον ήλιο, στους όρχεις του ταύρου⁶¹. Παράλληλα δημιουργείται μια δεύτερη, συγγενική, υγρή σειρά

pants”, Dworkin reads: “He was transfixed. He was erect”»· Suleiman, «Pornography, transgression, and the avant-garde», στο: Miller, *The poetics of gender*, σ. 126.

⁵⁷ Suleiman, «Pornography, transgression, and the avant-garde», στο: Miller, *The poetics of gender*, σ. 128. Σχετικά βλ. και: Cathy MacGregor, «The eye of the storm – Female representation in Bataille’s *Madame Edwarda* and *Histoire de l’oeil*», στο: Andrew Hussey (επιμ.), *The beast at heaven’s gate. Georges Bataille and the art of transgression*, Amsterdam, Rodopi, 2006, σ. 101-110.

⁵⁸ Dworkin, *Pornography*, σ. 175.

⁵⁹ Roland Barthes, «The metaphor of the eye», στο: Bataille, *Story of the eye*, σ. 119-127, σ. 120.

⁶⁰ Barthes, «The metaphor of the eye», στο: Bataille, *Story of the eye*, σ. 121.

⁶¹ Στο δεύτερο μέρος της *Ιστορίας του ματιού*, ο Bataille εξετάζει κάπως αυτοψυχαναλυτικά τη σχέση κάποιων στοιχείων της αφήγησης με προσωπικά του βιώματα, περιγράφοντας τον *μοιραίο* σχεδόν τρόπο με τον οποίο αυτά βρήκαν τη θέση τους στην *οφθαλμική αλυσίδα*: «Επειδή δεν είχα δει ποτέ μου αρχίδια ταύρου ξεφλουδισμένα, υπέθετα πως θα ‘πρεπε να έχουν το ίδιο έντονα κόκκινο χρώμα με το πέος του ζώου όταν είναι σε στύση, και στην πρώτη εκδοχή του αφηγήματος τα περιέγραφα μ’ αυτό το χρώμα. Αν και όλη η *Ιστορία του ματιού* εξυφάνθηκε στο μυαλό μου βασισμένη πάνω σε δυο παλιές και στενά συνυφασμένες μεταξύ τους έμμονες ιδέες μου για τ’ αυγά και τα μάτια, εντούτοις τ’ αρχίδια του ταύρου νόμιζα ως εκείνη τη στιγμή πως δεν ανήκαν σ’ αυτό τον κύκλο. Όταν όμως διάβασα το κείμενο στον φίλο μου, αυτός μου είπε πως δεν είχα ιδέα του τι είναι στην πραγματικότητα οι αδένες για τους οποίους μιλούσα, κι αμέσως πήρε και μου διάβασε από ένα εγχειρίδιο ανατομίας μια λεπτομερειακή περιγραφή τους. Έτσι, έμαθα πως τ’ αρχίδια του ανθρώπου ή του ζώου έχουν σχήμα αυγού και

σημαινόντων, που συσχετίζει το δάκρυ, τον κρόκο, το γάλα, το σπέρμα, κ.ο.κ. Η μετωνυμία συμπλέκει τη στέρηση με την υγρή αλυσίδα, προσδίδοντας στο κείμενο κάποια (υπολογισμένη) λεκτική παραδοξότητα, ενώ η μεταφορική εξάρτηση των αντικειμένων επιτρέπει την αέναη ανταλλαγή του εννοιολογικού τους περιεχομένου· ο «κόσμος μπερδεύεται» και «οι ιδιότητες δεν είναι πλέον διαχωρίσιμες»⁶². Με τη μετωνυμία που «δεν είναι τίποτε άλλο από μια βεβιασμένη σύνταξη», μια «παραβίαση του ορίου των εννοιών», η γλωσσική παράβαση συνταιριάζεται με αυτή του ερωτισμού⁶³, σε έναν «σφαιρικό φαλλισμό»⁶⁴ που έχει πάντοτε κυρίαρχο το Μάτι.

πως στην όψη είναι ίδια με το βολβό του ματιού»· Bataille, «Συμπτώσεις», στο: *Η ιστορία του ματιού*, σ. 143-153, σ. 147. Οι όρχεις του ταύρου αποδεικνύονται τελικά λευκές σφαίρες και αυτό που μοιάζει εδώ να μας δηλώνεται είναι μια προϋπάρχουσα τάση των στοιχείων να ακολουθήσουν την εμμονή του συγγραφέα τους (/την εσωτερική λογική του κειμένου), ακόμα και εν αγνοία του. Για τον τρόπο με τον οποίο ο Bataille συνέδεσε το αυγό με το μάτι, μέσω του τυφλού πατέρα του, βλ. Bataille, «Συμπτώσεις», στο: *Η ιστορία του ματιού*, σ. 148-150.

⁶² Barthes, «The metaphor of the eye», στο: Bataille, *Story of the eye*, σ. 125. Επιπλέον για τη μετωνυμία στην *Ιστορία του ματιού*, βλ. και τον Brower που συζητά τον τρόπο με τον οποίο το γλωσσικό παιχνίδι συνδράμει τον ερωτισμό. Αναφερόμενος σε ένα παράδειγμα από το πρώτο κιόλας κεφάλαιο του βιβλίου, όπου οι δύο ήρωες (ο αφηγητής και η Σιμόν) παίζουν με ένα πιάτο με γάλα για τη γάτα, ο ίδιος εξηγεί ότι το γάλα, τη στιγμή που τρέχει στα πόδια του κοριτσιού («Ξαφνικά σηκώθηκε πάνω [ενν. η Σιμόν] κι είδα το γάλα να τρέχει στα μπούτια της και να φτάνει ως τις κάλτσες»· Bataille, *Ιστορία του ματιού*, σ. 40), αποκτά τις ιδιότητες των σεξουαλικών εκκρίσεων. Η ολίσθηση από τη «γάτα» στο «αιδοίο» (ο Brower αναφέρεται στα αγγλικά «cat» και «russy»· η σκέψη ισχύει και για τις γαλλικές λέξεις, «le chat» και «la chatte», που δεν αναφέρονται) οδηγεί σε μια αντίστοιχη σύνδεση του γάλατος με τα ερωτικά υγρά: «Ο ερωτισμός εδώ διατηρείται από μια συγκεκριμένη αντίληψη της ωφέλειας, η οποία διανοίγεται, με την αντιμετάθεση των λέξεων, σε μια θεμελιώδη διαστρέβλωση της σημασίας της. [...] Η θυσία καταστρέφει την αξία του αντικειμένου και έτσι συνεπάγεται την αποκατάσταση μιας αξίας που υπερβαίνει τον κόσμο των αντικειμένων»· Brady Brower, «*Story of the eye*: Fantasy of the orgy and its limit», *American imago*, τ. 59, τχ. 1, 2002, σ. 73-89, σ. 78-79. Στο ζήτημα της θυσίας και της δαπάνης στον Bataille θα σταθούμε αναλυτικότερα στις επόμενες δύο ενότητες: «Ο παραβατικός ερωτισμός της μητέρας» και «Πόλεμος, θυσία και επιθυμία: *Χιροσίμα*».

⁶³ Barthes, «The metaphor of the eye», στο: Bataille, *Story of the eye*, σ. 125-6.

⁶⁴ Barthes, «The metaphor of the eye», στο: Bataille, *Story of the eye*, σ. 122. Βλ. σχετικά και το ενδιαφέρον, κατά τη γνώμη μας, κείμενο του John Phillips, «Masochism and fetishism: Georges Bataille's *Histoire de l'œil*», στο: *Forbidden fictions. Pornography and censorship in twentieth-century French literature*, London, Pluto Press, 1999, σ. 60-85, που προτείνει μια ανάγνωση της *Ιστορίας του ματιού* με άξονα τον μαζοχισμό (όπως προσεγγίζεται από τον Deleuze) του αφηγητή: υπό την κυριαρχία του Μητρικού Νόμου, ο τελευταίος εγκαταλείπεται στις επιθυμίες της φαλλικής Simone (ο συγγραφέας προτείνει την πράξη της ούρησης ως βασική απόδειξη της γυναικείας φαλλικότητας), η ευνουχιστική δύναμη της οποίας εκδηλώνεται στην εμμονή της με τα σφαιρικά αντικείμενα (για το ίδιο κείμενο, με κάποιες τροποποιήσεις, βλ. και: John Philips, «“The Law of the Mother”: Masochism, fetishism and subjectivity in George Bataille's *Histoire de l'œil*», στο: Hussey (επιμ.), *The beast at heaven's gate*, σ. 111-125).

Το 1929 ο Bataille δημοσιεύει στο *Documents* ένα κείμενο, με τίτλο «Œil», στο οποίο μιλά για την τρομακτική γοητεία του ματιού, συμπληρώνοντας μια κινηματογραφική αναφορά: «το μάτι μπορεί να έρθει κοντά με μια λεπίδα, η εμφάνιση της οποίας ομοίως προκαλεί αιχμηρές και αντιφατικές αντιδράσεις. Αυτό πρέπει να ένιωσαν οι δημιουργοί του *Ανδαλουσιανού σκύλου* όταν, στην εναρκτήρια σκηνή της ταινίας, αποφάσισαν να κάνουν αιματηρή την ερωτική σχέση των δύο χαρακτήρων»⁶⁵. Η ταινία (*Un chien Andalou*, 1929) των Luis Buñuel και Salvador Dalí, που ξεκινά με το κοντινό πλάνο των χεριών ενός άντρα (Buñuel), ενώ αυτός ακονίζει κάποιο ξυράφι που στη συνέχεια θα χρησιμοποιήσει για να σχίσει το μάτι μιας γυναίκας, είναι μια “ελεύθερη” μελέτη πάνω στη σχέση του ερωτισμού με τη φθορά –κατ’ επέκταση και με τον θάνατο– και μια καυστική κριτική στις δυνάμεις που επιχειρούν να χαλιναγωγήσουν τα ένστικτα⁶⁶. Ο θαυμασμός του Bataille για τον *Ανδαλουσιανό σκύλο*, που καταφέρνει να συλλάβει τόσο τη σαγήνη, όσο και τη φρίκη του προνομιούχου οργάνου/ματιού, τον ωθεί να επιδιώξει μια προσωπική γνωριμία με τον Buñuel⁶⁷. Τι είναι όμως αυτό που καθιστά την κινηματογραφική γραφή του υπερρεαλιστή⁶⁸ σκηνοθέτη τόσο οικεία στον Bataille;

⁶⁵ Bataille, «Eye», στο: *Visions of excess. Selected writings, 1927-1939*, επιμ. και μτφ. A. Stoekl, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1985, σ. 17-19, σ. 17 και στο: Georges Bataille, Michel Leiris, *Correspondence*, μτφ. Liz Heron, London, Seagull Books, 2008, σ. 247-249, σ. 247. Βλ. και τη σημείωση στις σελίδες 19 και 247, αντίστοιχα, όπου ο Bataille χαρακτηρίζει την ταινία «εξαιρετική».

⁶⁶ Για τον βέβηλο ερωτισμό του Buñuel, βλ. και Δέσποινα Πούλου, «Μια ισπανική κινηματογραφική ιδιαιτερότητα: Ο άγγελος, του Buñuel, ενάντια στη μπουρζουαζία», στο: Dalila Honorato (επιμ.), *Τέχνη και διαπολιτισμικότητα στη Μεσόγειο. Εκκινώντας από την αρχαιότητα – κοιτάζοντας προς το μέλλον*, Πρακτικά Δημερίδας (Κέρκυρα 21-22 Ιουνίου 2013), Ιόνιο Πανεπιστήμιο-Fagotto Books, 2013, http://www.fagottobooks.gr/eng/categories_details.php?cat_id=16&met=16.

⁶⁷ Ο Buñuel αφηγείται στην αυτοβιογραφία του: «Ο Ζακ Πρεβέρ μου γνώρισε τον Ζωρζ Μπατάιγ, συγγραφέα της *Ιστορίας του ματιού*, ο οποίος ήθελε να με γνωρίσει, εξαιτίας του ματιού που κόβεται στα δύο στον *Ανδαλουσιανό σκύλο*. Γευματίσαμε όλοι μαζί. Η γυναίκα του Μπατάιγ, η Σύλβια, που θα την ξανάβρισκα αργότερα παντρεμένη με τον Ζακ Λακάν, είναι μια από τις ωραιότερες γυναίκες που έχω δει ποτέ μου, μαζί με την Μπρονζά, τη γυναίκα του Ρενέ Κλαιρ. Όσο για τον Μπατάιγ –που ο Μπρετόν δεν τον πολυσυμπαθούσε, τον έβρισκε υπερβολικά χυδαίο και χοντροκομμένο– είχε ένα πρόσωπο σκληρό, σοβαρό. Του ήταν αδύνατο να χαμογελάσει»· Luis Buñuel, *Η τελευταία πνοή*, μτφ. Μαρία Μπαλάσκα, Αθήνα, Οδυσσέας, 2005, σ. 177.

⁶⁸ Κάποια στοιχεία για τη σχέση, τόσο του Buñuel, όσο και του Bataille, με το κίνημα του υπερρεαλισμού θα ήταν μάλλον βοηθητικά. Η “προσάρτηση” του Buñuel στην ομάδα έγινε με την πρώτη δημόσια προβολή του *Ανδαλουσιανού σκύλου* (σινεμά *Ursulines*), η οποία οργανώθηκε μετά τη γνωριμία του με

Χαρακτηριστικό στοιχείο της εν λόγω σκηνής είναι η ονειρική ποιότητα που παράγεται από την αντίστιξη φαινομενικά ασύνδετων εικόνων: αφού ο άντρας ακονίζει το ξυράφι του, στέκεται σε ένα μπαλκόνι και κοιτά το γεμάτο φεγγάρι που το πλησιάζει ένα λεπτό σύννεφο· παρεμβαίνει το κοντινό πλάνο μιας γυναίκας, το μάτι της οποίας ανοίγει διάπλατα από το χέρι ενός (/του ίδιου) άντρα, που κρατά με το άλλο του χέρι το ξυράφι⁶⁹. Η στιγμή που το σύννεφο τέμνει το φεγγάρι συνταιριάζεται με το κοντινό πλάνο της τομής του ματιού, στη βάση ενός διαλόγου που καθιστά αλληλοεξαρτώμενες τις σφαίρες που αμφότερες “κόβονται”. Αυτή την ενεργητική σχέση,

τον Man Ray και στην οποία παρευρέθηκαν όλοι οι σουρεαλιστές. Ο Buñuel περιγράφει σχετικά: «Γεμάτος νευρική όρεξη, όπως θα το φαντάζεστε, στεκόμουν πίσω από την οθόνη και, στη διάρκεια της προβολής, ενάλλασσα σ' ένα γραμμόφωνο *Τριστάνο και Ιζόλδη* και δίσκους με αργεντίνικα ταγκό. Στις τσέπες μου είχα ρίξει μερικά χαλίκια, για να τα πετάξω στο κοινό σε περίπτωση αποτυχίας. [...] Τα χαλίκια δεν μου χρειάστηκαν. Μόλις τελείωσε η ταινία, άκουσα πίσω από την οθόνη παρατεταμένα χειροκροτήματα και ξεφορτώθηκα διακριτικά τα πυρομαχικά μου, ρίχνοντάς τα στο πάτωμα»· Buñuel, *Η τελευταία πνοή*, σ. 152. Παρά τη θερμή υποδοχή της ταινίας, το περιεχόμενο της οποίας συναντούσε τις αρχές της ομάδας, ο Buñuel υπήρξε μέλος των υπερρεαλιστών μόνο μέχρι το 1933, αναφέροντας στους λόγους της αποχώρησής του: «Πέρα από τις πολιτικές διχόνοιες, κάποιες τάσεις αριστοκρατικού σνομπισμού, συνετέλεσαν στο να με απομακρύνουν από το σουρεαλισμό»· Buñuel, *ό.π.*, σ. 201. Η σχέση τώρα του Bataille με την επίσημη ομάδα του υπερρεαλισμού είναι πιο σύνθετη, εφόσον οι ιδεολογικές διαφορές (και η ίδρυση του “αντι-σουρεαλιστικού” *Documents*) οδήγησαν στην παρατεταμένη διαμάχη του με τον Breton, η οποία όμως το 1935 πήρε τη μορφή συνεργασίας (Contre-Attaque). Ενδεικτικά, για τη δριμύτητα των επιθέσεων, αναφέρουμε ότι ο Breton στο δεύτερο μανιφέστο γράφει για τον Bataille, «ότι από φιλοσοφική άποψη είναι αόριστος και από άποψη ποιητικής καινοτομίας ασήμαντος» (Breton, *Μανιφέστα του σουρεαλισμού*, σ. 120), ενώ ο Bataille διερωτάται στο «Le lion castré»: «πώς μπορεί η επαναστατική στάση του Breton να είναι κάτι άλλο εκτός από απάτη;»· Bataille «The castrated lion», στο: *The absence of myth: Writings on Surrealism*, επιμ. και μτφ. M. Richardson, London-New York, Verso, 2006, σ. 28-29, σ. 29. Για την πρώτη γνωριμία του Bataille με τους σουρεαλιστές, βλ. Surya, «Magnetic field», στο: *Georges Bataille*, σ. 71-81, για την ιδιόμορφη σχέση του με τον Breton, βλ. Surya, «The castrated lion» και «“Surrealism’s secret affectations”», στο: *ό.π.*, σ. 131-134, 135-139, αντίστοιχα, και για τη συνεργασία τους στο Contre-Attaque, βλ. Surya, «“Revolutionary offensive or death”», στο: *ό.π.*, σ. 218-234.

⁶⁹ Αφορμή για τη σκηνή του ματιού και τη συνεργασία του Buñuel με τον Dalí υπήρξε πράγματι κάποιο όνειρο· ο Buñuel εξηγεί: «Αυτή η ταινία γεννήθηκε από τη συνάντηση δύο ονείρων. Φτάνοντας στο σπίτι του Νταλί, [...] του διηγήθηκα ότι πριν λίγο καιρό είχα ονειρευτεί ένα μακρόστενο σύννεφο να κόβει το φεγγάρι κι ένα ξυράφι να σχίζει ένα μάτι. Εκείνος μου διηγήθηκε ότι την προηγούμενη νύχτα είχε δει στον ύπνο του ένα χέρι γεμάτο μυρμήγκια. [...] Το σενάριο γράφτηκε σε λιγότερο από μια βδομάδα, σύμφωνα με ένα πολύ απλό κανόνα, που είχαμε υιοθετήσει μετά από κοινή συμφωνία: να μην κρατάμε καμιά ιδέα, καμιά εικόνα, που να επιδέχεται εξήγηση λογική, ψυχολογική ή πολιτιστική. Να ανοίξουμε όλες τις πόρτες στο παράλογο. Να μη δεχόμαστε παρά μόνο τις εικόνες που μας έκαναν ισχυρή εντύπωση, χωρίς να ψάχνουμε να βρούμε το γιατί»· Buñuel, *Η τελευταία πνοή*, σ. 149. Μια διαφορετική όψη των γεγονότων δίνει ο Bataille που θυμάται τον Buñuel να του λέει ότι το επεισόδιο με το μάτι ήταν επινόηση του Dalí· Bataille, «The “Lugubrious game”», στο: *Visions of excess*, σ. 24-30, σ. 29, σημ. 1.

«όπου κάθε εικόνα πραγματώνει ενεργά την προηγούμενη και πραγματώνεται ενεργά στην επόμενη», ο Deleuze την ονομάζει «ονειροεικόνα»: στον *Ανδαλουσιανό σκύλο* η τελευταία συντίθεται «με μια μόνιμη απαγκίστρωση που “δίνει εντύπωση” ονείρου, αλλά μεταξύ αντικειμένων που παραμένουν συγκεκριμένα»⁷⁰. Ο ίδιος ο σκηνοθέτης εξηγεί ότι πρόθεσή του δεν ήταν οι εικόνες να συνδεθούν με «κάποια λογική ή, έστω, απουσία λογικής», αλλά στο πλαίσιο μιας συνέχειας που «ικανοποιεί το



Εικόνα 1. Ο άντρας ετοιμάζεται να σχίσει το μάτι της γυναίκας, στον *Ανδαλουσιανό σκύλο*.

⁷⁰ Gilles Deleuze, *Κινηματογράφος II. Η χρονοεικόνα*, μτφ. Μ. Μάτσας, Αθήνα, Νήσος, 2010, σ. 68. Με αφορμή την «ονειροεικόνα» του Deleuze, παραθέτουμε και τον ορισμό της υπερρεαλιστικής εικόνας του Pierre Reverdy (δημοσιεύτηκε στο *Nord-Sud*, το 1918), στον οποίο αναφέρεται και ο Breton στο πρώτο μανιφέστο (*Μανιφέστα του σουρεαλισμού*, σ. 23-24): «Η εικόνα είναι μια καθαρή δημιουργία του πνεύματος. Δεν μπορεί να προκύψει από μια σύγκριση αλλά από την προσέγγιση δυο περισσότερο ή λιγότερο μακρινών πραγματικοτήτων. Όσο περισσότερο οι σχέσεις των δυο “πλησιασμένων” πραγματικοτήτων θα είναι μακρινές και ακριβείς, τόσο περισσότερο η εικόνα θα είναι έντονη — τόσο περισσότερο θα έχει δύναμη συγκινησιακή και πραγματικότητα ποιητική». Ο Barthes, που στο κείμενό του επίσης παραθέτει μέρος του παραπάνω αποσπάσματος, υποστηρίζει ότι ο τρόπος εργασίας του Bataille, αν και συγγενικός, είναι συμπαγέστερος, εφόσον ο παραλογισμός των εικόνων του δεν είναι τυχαίος, αλλά αποτέλεσμα μιας σύνταξης που περιορίζεται στις επιλογές που προσφέρουν οι δύο αλυσίδες: Barthes, «The metaphor of the eye», στο: *Story of the eye*, σ. 124.

ασυνείδητ[ο]» και δεν «έχει άμεση σχέση με την αιτιοκρατία»⁷¹. μοιάζει, παρ' όλα αυτά, στον τρόπο σύνθεσης να εφαρμόζεται κάποια (εικαστική) λογική. Στο μοντάζ (χωροχρονικής) συνέχειας, αυτός ο τρόπος σύνδεσης των πλάνων που εκμεταλλεύεται τις γραφιστικές ποιότητες των εικόνων είναι πλέον μια οικεία μέθοδος: η ομαλή ένωση γίνεται με άξονα την οπτική συγγένεια των συλληφθέντων μορφών ή της κίνησης τους, επιτρέποντας κάποια ελευθερία από τους περιορισμούς των αυστηρών κανόνων⁷². Κάτι τέτοιο βέβαια δεν σημαίνει ότι το μοντάζ του *Ανδαλουσιανού σκύλου* είναι αφηγηματικό. Η χωροχρονική συνέχεια της σκηνής ψευδο-διατηρείται από τη φαινομενική παραλληλία των γεγονότων, που επιτυγχάνεται με την εφαρμογή αυτού που ονομάζεται «εφέ Κουλέσοφ»: εφόσον τα πλάνα εδραίωσης (που παγιώνουν τη συνολική γεωγραφία) απουσιάζουν, δεν αποκλείεται τα διαφορετικά αποσπάσματα του χώρου να εκληφθούν από τον θεατή ως ενιαίο σύνολο⁷³.

Η ομαλή μετάβαση από το πλάνο του φεγγαριού σε αυτό του ματιού γίνεται χάρη στην ομοιότητα των σχημάτων που παράγουν μια μεταφορική συνέχεια, όπως αυτή στην αλυσίδα του Bataille. Η Williams μάλιστα επισημαίνει ότι πρόκειται για ένα σπάνιο είδος μεταφοράς που δεν ακολουθεί τη συνηθισμένη ιεραρχία, σύμφωνα με την οποία ένα παρασκηνιακό στοιχείο, όπως το φεγγάρι, θα ήταν ύστερο της ανθρώπινης δράσης/φιγούρας (γυναίκα-μάτι, άντρας-ξυράφι), που φυσιολογικά θα είχε την κύρια θέση στη διήγηση· εδώ ακολουθείται αντίθετη μέθοδος που καθιστά τη φιγούρα

⁷¹ Μπάμπης Ακτσόγλου, Μιχάλης Δημόπουλος, Αχιλλέας Κυριακίδης (επιμ.), *Luis Buñuel. Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης*, Αθήνα, Καστανιώτη, 2000, σ. 206 (από το Max Aub, *Conversaciones con Buñuel*).

⁷² Για τις «Γραφιστικές και ρυθμικές δυνατότητες» στο μοντάζ συνέχειας, βλ. David Bordwell, Kristin Thompson, *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*, μτφ. Κ. Κοκκινίδη, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 2004, σ. 338-340.

⁷³ Bordwell, Thompson, «Υπερρεαλισμός», στο: *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*, σ. 502-504, σ. 503, και σχετικά με τα πειράματα του Lev Kuleshov, βλ. Bordwell, Thompson, *ό.π.*, σ. 317-318.

«αυτο-ανακλώμενο σχόλιο πάνω στην ίδια τη διαδικασία της δημιουργίας μεταφορών»⁷⁴. Πέρα λοιπόν από το μάτι που συμφύρεται με τα πλανητικά αντικείμενα (φεγγάρι, ήλιος⁷⁵), ανάμεσα στον Buñuel και τον Bataille προκύπτει μια επιπλέον “σύμπτωση” εφόσον αμφότεροι, όπως φαίνεται, επιχειρούν μια γλωσσική παράβαση.

Το παράλογο, ως μέρος της υπερρεαλιστικής πραγματικότητας, επιτρέπει στη γυναικία του *Ανδαλουσιανού σκύλου*, που δέχεται παθητικά την τομή του ματιού της, να εμφανίζεται σε επόμενη σκηνή με τα μάτια ανέγγιχτα· παραβαίνοντας τους νόμους της λογικής, το γεγονός παράγει επιπλέον ερωτήματα, σχετικά με τη συμβολική λειτουργία της βίαιης χειρονομίας. Σε τι/ποιον απευθύνεται αυτό το μάτι, που στην πρώτη του εμφάνιση είναι ευθέως στραμμένο στην κάμερα/θεατή; Αφορά πράγματι, όπως γράφει ο Brunius, εκείνους «που ηδονίζονται με τις ωραίες εικόνες, που παριστάνουν τους ειδήμονες περί την ζωγραφικήν, που έλκονται απ’ το “γαργαλιστικό”»⁷⁶, εκείνους δηλαδή που πρέπει να αναγκαστούν, μέσω της “τύφλωσης”, στην εξάλειψη όσων (λάθος) πιστεύουν για την εικόνα; Δέχεται το μάτι, και μαζί του ο τρόπος της όρασης, επίθεση στο πλαίσιο μιας υπόσχεσης για μια νέα οπτική εμπειρία; Ίσως πρόκειται για μια προειδοποίηση, η οποία προετοιμάζει τον θεατή για την ακόλουθη παραβίαση των κανόνων της γραμμικής αφήγησης, αλλά και της κινηματογραφικής σύνταξης συνολικότερα. Εξίσου πιθανό είναι να πρόκειται για μια προτροπή περισσότερο να αισθανθούμε, παρά να δούμε ή να σκεφτούμε, το περιεχόμενο της ταινίας που

⁷⁴ Linda Williams, «The prologue to *Un chien andalou*: a surrealist film metaphor», *Screen*, τ. 17, τχ. 4, 1976-77, σ. 24-33, σ. 31.

⁷⁵ Για τη σχέση ήλιου και ματιού, στον Bataille, βλ. Martin Jay, «The disenchantment of the eye: Bataille and the Surrealists», στο: *Downcast Eyes. The denigration of vision in twentieth-century French thought*, Berkeley, University California Press, 1993, σ. 211-262, σ. 217-227, όπως και τις σ. 256-262, στις οποίες επιχειρείται και μια προσέγγιση του *Ανδαλουσιανού σκύλου*. Επιπλέον, παραπέμπουμε στο Mikhail Iampolski, «Intertext against intertext: Buñuel and Dali's *Un chien andalou*», στο: *The memory of Tiresias. Intertextuality and film*, Berkeley, University of California Press, 1998, <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft4779n9q5/>, σ. 162-190, σ. 170, όπου αναφέρεται το κείμενο του Antonin Artaud, *Uccello, un poil* (1926), το οποίο, με την αλυσίδα μάτι/αυγό/φεγγάρι, κρίνεται ακόμα πιο συγγενικό στον *Ανδαλουσιανό σκύλο*, από την *Ιστορία του ματιού*.

⁷⁶ Jacques B. Brunius, «Η διαύγεια, ίδιον των ποιητών», στο: Ακτσόγλου, Δημόπουλος, Κυριακίδης (επιμ.), *Luis Buñuel*, σ. 210, σ. 210. Ο Brunius υπήρξε βοηθός σκηνοθέτη στην ταινία του Buñuel, *Η χρυσή εποχή* (*L'age d'or*, 1930).

άλλωστε προέρχεται από τον χώρο του ονείρου (/ασυνειδήτου)⁷⁷.

Για το πλάνο της τομής του ματιού ο Buñuel χρησιμοποίησε ένα μάτι βοδιού, θυμίζοντας κάπως και το μάτι του ταύρου στην *Ιστορία του ματιού*⁷⁸. Η διεκπεραίωση όμως της τομής αποδείχθηκε ψυχοφθόρα για τον σκηνοθέτη που αισθάνθηκε έντονη αποστροφή κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων: «Τη γύρισα με αυτοθυσία· λέγοντας: “Πρέπει να την κάνω”· όπως θυσιάζεται κανείς για την πατρίδα»⁷⁹. Αυτήν ακριβώς την ισχυρή ψυχική επίδραση που είχε στον Buñuel η τομή, σχολιάζει ο Bataille ως την απόδειξη της σαγήνης του τρόμου που «μόνο αυτός είναι αρκετά βίαιος για να λύσει ό,τι καταπνίγεται»⁸⁰. Το μάτι στον *Ανδαλουσιανό σκύλο*, ακόμα και αν πρωταρχικά σχετίζεται με την ίδια την κινηματογραφική εμπειρία, παραμένει το προνομιακό όργανο στο οποίο διαφαίνονται οι επιπτώσεις της ερωτικής επιθυμίας: η εκστατική κατάσταση του άντρα, τη στιγμή που χαϊδεύει το (γυμνό) στήθος της γυναίκας, αποτυπώνεται στα τυφλά του μάτια, τα οποία στρέφονται όπως και τα «σχεδόν ολότελα άσπρα» μάτια του πατέρα του Bataille που εξοστρακίζονταν «σε έναν κόσμο που μόνο αυτός μπορούσε να τον βλέπει»⁸¹.

Το *Georges Bataille's story of the eye* (2004), του Andrew Repasky McElhinney, είναι μια σχετικά πρόσφατη κινηματογραφική δημιουργία που, σύμφωνα με όσα τουλάχιστον δηλώνει ο τίτλος της, σχετίζεται άμεσα με την *Ιστορία του ματιού*. Όπως και *Ο Ανδαλουσιανός σκύλος*, όμως, δεν είναι μια αφηγηματική ταινία, αλλά ένα πειραματικό έργο⁸², το υλικό του οποίου περισσότερο εμπνέεται από την *Ιστορία του ματιού*,

⁷⁷ Βλ. και Sarah Cooper, «Surreal souls: *Un chien andalou* and early French film theory», στο: Rob Stone, Juliá Daniel Gutiérrez-Albilla (επιμ.), *A companion to Luis Buñuel*, Malden, Wiley-Blackwell, 2013, σ. 141-155, σ. 150-151.

⁷⁸ Βλ. και ένα σχετικό απόσπασμα: «Κι όταν τη ρώτησα τι της έφερνε στο νου η λέξη χέζω, μου απάντησε: *παίζω μ' ένα ξυράφι πετσοκόβοντας μάτια, κάτι κόκκινο, τον ήλιο. Και τ' αυγό; Ένα μάτι βοδινό, απ' το χρώμα που έχει το κεφάλι (το βοδινό), κι επίσης το ότι τ' ασπράδι του αυγού είναι ασπράδι του ματιού και το κιτρινάδι, το μαυράδι του*» Bataille, *Η Ιστορία του ματιού*, σ. 83.

⁷⁹ Ακστόγλου, Δημόπουλος, Κυριακίδης (επιμ.), *Luis Buñuel*, σ. 206 (από το Max Aub, *Conversaciones con Buñuel*).

⁸⁰ Bataille, «Eye», στο: *Visions of excess*, σ. 19, σημ. 1.

⁸¹ Bataille, *Η Ιστορία του ματιού*, σ. 150

⁸² Ο McElhinney εξηγεί ότι η ταινία είχε και τη μορφή βίντεο εγκατάστασης, κατά την οποία ήταν χωρισμένη σε πέντε επεισόδια που προβάλλονταν παράλληλα (από πέντε διαφορετικούς προβολείς) και

παρά επιχειρεί τη συνεπή μεταφορά των επεισοδίων της νουβέλας. Πώς μπορεί όμως ένα έργο που ελάχιστα θυμίζει την *Ιστορία του ματιού* να θεωρείται παράλληλα μια «κυριολεκτική παράβαση, μια επιθετική πράξη που ο Bataille αναμφίβολα θα εκτιμούσε»⁸³; Ο McElhinney εξηγεί ότι πρόκειται για μια «πολιτική ταινία»⁸⁴, με θέμα την «όραση και την ενοχή της επιθυμίας», «την ηθική της θέασης»⁸⁵.

Κινηματογραφημένο με ψηφιακή κάμερα (DV) και με ανάλογη ποιότητα εικόνας, το *Georges Bataille's story of the eye* ξεκινά με μια σεκάνς που παρουσιάζει, χρησιμοποιώντας αρχειακό υλικό, τη γέννηση ενός παιδιού, ενώ ένας αφηγητής αναφέρει στοιχεία σχετικά με τη ζωή και το έργο του Bataille. Αυτή η πρώτη ενότητα ολοκληρώνεται με την έξοδο του βρέφους και μια αιφνιδιαστική κατάληξη: «Ο Georges Bataille πέθανε το 1962, ένα χρόνο πριν από τη δολοφονία του Αμερικανού Προέδρου John F. Kennedy. Δεν είναι ακόμα γνωστό αν αυτά τα γεγονότα σχετίζονται». Η ταινία θα επανέρθει στη δολοφονία του Kennedy όταν αργότερα μία από τις πρωταγωνίστριες, ενώ στέκεται μπροστά σε ένα παράθυρο, φωνάζει «Jackie. Jackie. Jackie O.»· ακολούθως εμφανίζεται (μεγεθυμένο) το πλάνο στο οποίο φαίνεται ο πυροβολισμός του Kennedy στο κεφάλι⁸⁶. Επανερχόμαστε όμως στην πρώτη σεκάνς η οποία, συνδέοντας τον θάνατο του Bataille με αυτόν του Kennedy, θέτει αμέσως ένα πρόβλημα.

αδιάκοπα (σε επανάληψη): Phil Hall, «Interview. Andrew Repasky McElhinney, filmmaker», στο: *Independent film distribution. How to make a successful end run around the big guys*, Studio City, Michael Wiese Productions, 2006, σ. 165-172, σ. 169.

⁸³ Dave Kehr, «Exploring the temptation to look (and to look away)», *The New York Times*, 2004 (ανακτήθηκε 30/05/2015, από http://www.nytimes.com/2004/09/22/movies/22eye.html?_r=2&oref=slogin&).

⁸⁴ Jeremiah Kipp, «Blue movie. Georges Bataille's story of the eye», *Filmmaker*, 2004 (ανακτήθηκε 30/05/2015, από <http://www.armcinema25.com/GBSOTEFilmmakerVol12No2.html>).

⁸⁵ Joyce Nishioka, «Lyrical, disturbing, beautiful, and brutal. Where art, pornography, film and philosophy meet», *National Sexuality Resource Center*, 2004 (ανακτήθηκε 30/05/2015, από http://www.armcinema25.com/GBSOTE_NSRC_12_04.html).

⁸⁶ Η σύνδεση του πλάνου της γυναίκας, με αυτό της δολοφονίας, κάνει τα δύο στιγμιότυπα να μοιάζουν αλλεπάλληλα. Αυτό από μόνο του μπορεί να είναι ένα σχόλιο πάνω στην ψευδαισθησιακή συνέχεια της κινηματογραφικής αφήγησης: η γυναίκα καλεί τρεις φορές το όνομα της Jackie, στο δωμάτιο μπαίνουν δύο σκυλιά (σαν να απευθυνόταν σε αυτά το κάλεσμα) και στη συνέχεια η ίδια στρέφεται προς το παράθυρο· το πλάνο της δολοφονίας, που είναι καταγεγραμμένο από υψηλή γωνία λήψης, μοιάζει με το υποκειμενικό πλάνο της γυναίκας που αμέσως μετά ξεκινά να κλαίει/ουρεί (το τελευταίο μπορεί να είναι και μια μνεία στον Bataille).

Είναι πιθανό ο σκηνοθέτης, προτρέποντάς μας να αναλογιστούμε «αν αυτά τα γεγονότα σχετίζονται», να μας οδηγεί στην εξέταση της σχέσης του ερωτισμού με την πολιτική και σε μια σχετική προσέγγιση της ταινίας του. Η παράλογη σύνδεση μπορεί και να δηλώνει την οικειοποίηση της *Ιστορίας του ματιού* από τον Αμερικανό McElhinney και τη μετάβαση του περιεχομένου της, από τη Γαλλία του '20, σε μια Αμερική που στιγματίστηκε από τη δολοφονία του αγαπημένου της Προέδρου. Η Johnson πιστεύει ότι οι αναφορές στον Kennedy εισάγουν τον θάνατο και, παράλληλα με τα πλάνα της γέννας που αποτελούν τη συμβολική γέννηση της επιθυμίας, παραπέμπουν στη σχέση του ερωτισμού με τον θάνατο, όπως αυτή εμφανίζεται στον Bataille⁸⁷. Ο McElhinney εξηγεί ότι το υλικό της γέννας επιλέχθηκε για την πρώτη σκηνή ως ταιριαστό αντίστοιχο/αντίθετο του τελευταίου πλάνου της ταινίας, όπου συμβαίνει μια εκσπερμάτιση· ένας «μικρός θάνατος»⁸⁸, τις προεκτάσεις του οποίου θα συζητήσουμε παρακάτω. Φαίνεται λοιπόν πως πράγματι υπάρχει κάποια μέριμνα, όπως εκτιμά η Johnson, για να εμφανιστούν οι θανατικές προεκτάσεις του ερωτισμού. Η αναφορά όμως στον Kennedy, με τα πολλαπλά σημαινόμενά της, είναι μάλλον δύσκολο να περιοριστεί στο γεγονός του θανάτου. Ίσως ο συλλογικός χαρακτήρας της μαρτυρίας του θανάτου του (μιας θυσιαστικής εμπειρίας που η φρίκη της, στον Bataille, είναι αντίστοιχη με την ερωτική έκσταση), να προετοιμάζει την έξοδο του ερωτισμού από τον χώρο του ιδιωτικού και την έκθεσή του σε έναν δημόσιο διάλογο με θέμα όχι μόνο τα όρια του, αλλά και τη μορφή του ως (κινηματογραφικού) θεάματος.

Ένα ζήτημα που εμφανώς απασχολεί τον McElhinney είναι η σχέση του κινηματογράφου με την πορνογραφία: οι ερωτικές σκηνές των πρωταγωνιστών του *Georges Bataille's story of the eye* είναι αποτέλεσμα πραγματικών σεξουαλικών συνευρέσεων που η κάμερα καταγράφει χωρίς περιστροφές. Ο μηχανικός όμως τρόπος με τον οποίο αυτές τελούνται, σε συνδυασμό με την επώδυνα παρατεταμένη διάρκειά τους (“αρνητική” επενέργεια έχουν και τα “ηλεκτρικά” χρώματα της ταινίας, αλλά και ο ήχος),

⁸⁷ Beth Johnson, «Realism, real sex and the experimental film: Mediating eroticism in *Georges Bataille's story of the eye*», στο: Lúcia Nagib, Cecilia Mello (επιμ.), *Realism and the audiovisual media*, New York, Palgrave Macmillan, 2009, σ. 135-151, σ. 135-136.

⁸⁸ Kipp, «Blue movie».

απογυμνώνουν τον ερωτισμό από τον θελκτικό του χαρακτήρα, μετατρέποντάς τον σε μια μονότονα επαναλαμβανόμενη πράξη που δοκιμάζει την αντοχή του θεατή. Η ηδονοβλεπτική σχέση με το κινηματογραφικό υλικό διαρρηγνύεται τη στιγμή που η απόλαυση εμποδίζεται από την “κλινική” οπτική που υιοθετείται, πραγματοποιώντας μια παράβαση που αντιβαίνει τους νόμους της επιθυμίας. Μέσα σε μια (μη-)αφήγηση που παρουσιάζει παραλλαγές του ίδιου, με πρωταγωνιστές που δεν αρθρώνουν καμία λέξη και με το ερωτικό υλικό να μην επιτελεί τον σκοπό του, η ταινία μετατρέπεται σε κύριο ζήτημά της την εμπειρία της θέασης.

Οι τέσσερις βασικές ενότητες/επεισόδια του *Georges Bataille's story of the eye* εξιστορούν παραλλαγές ενός μόνο γεγονότος που, απούσας μιας αφηγηματικής διαδρομής, αναγκάζει την παραμονή μας στο ίδιο σημείο: (1) ένας νεαρός άντρας, κρατώντας στα χέρια του ένα χειριστήριο ηλεκτρονικού παιχνιδιού, παρακολουθεί δύο γυναίκες να χορεύουν ημίγυμνες κλακέτες, σε μια σκηνή που θυμίζει καμπαρέ, όταν ξαφνικά το χειριστήριό του (που “καθοδηγεί” τον χορό) αντικαθίσταται από το πέος του, σε ένα πλαίσιο σχολιασμού ίσως της «ψηφιακής εκμετάλλευσης του ερωτισμού» και της αντρικής «απουσίας ελέγχου»⁸⁹, (2) ένας άντρας ντυμένος ναύτης συναντιέται, στον διάδρομο μιας βίλας, με έναν Αφροαμερικανό⁹⁰ που φορά δερμάτινα ρούχα (αναφορά στην αισθητική της S&M κουλτούρας) και οι δυο τους προχωρούν σε μια σαδομαζο-

⁸⁹ Johnson, «Realism, real sex and the experimental film», σ. 139. Η ενότητα ολοκληρώνεται με έναν μεσότιτλο που παραθέτει κάποιες από τις τελευταίες προτάσεις της *Ιστορίας του ματιού* και που ίσως λειτουργεί και ως “διευκρίνιση” από την πλευρά του σκηνοθέτη: «Ποτέ δεν προσηλώνομαι σ’ αναμνήσεις αυτού του είδους επειδή για μένα έχουν χάσει προ πολλού κάθε συγκινησιακό χαρακτήρα. Ο μόνος τρόπος για να τις ξαναζωντανέψω ήταν να τις μεταποιήσω σε τέτοιο σημείο ώστε, στην πρώτη ματιά, να είν’ αγνώριστες ακόμα και για μένα τον ίδιο». Bataille, *Η ιστορία του ματιού*, σ. 153. Μεσότιτλοι εμφανίζονται (περίπου) στο τέλος κάθε ενότητας και αυτοί φαίνεται πως με κάποιο τρόπο προετοιμάζουν τον θεατή για το περιεχόμενο του επόμενου επεισοδίου.

⁹⁰ Η φυλετική ταυτότητα του άντρα αναφέρεται επειδή, σύμφωνα και με τον McElhinney, ο σοδομισμός ενός λευκού άντρα από έναν μαύρο έχει επιπλέον πολιτικές προεκτάσεις: Kipp, «Blue movie». Ο ίδιος εξηγεί μάλιστα ότι για τη συγκεκριμένη σκηνή προσαρμόσε τη φωτεινότητα (υπερέκθεση), έτσι ώστε η χρωματική αντίθεση του δέρματος των δύο αντρών να είναι εντονότερη: Rick Curnutte, «Gender-Bender. An interview with Andrew Repasky McElhinney», *The Film Journal*, 2005 (ανακτήθηκε 30/05/2015, από http://www.armcinema25.com/pdf/Film_Journal_GBSOTE_Curnutte_ARM_Interview_Jan-2005.pdf).

χιστική σεξουαλική συνάντηση που ολοκληρώνεται με έναν μεσότιτλο: «Μια και ο πατέρας μου με συνέλαβε τυφλό (εντελώς τυφλό), δεν μπορώ να βγάλω τα μάτια μου, όπως ο Οιδίποδας»⁹¹. (3) μια γυναίκα κάθεται σε μια τουαλέτα, με τα μάτια δεμένα με γάζες, σηκώνεται και περιφέρεται στη βίλα, ώσπου τελικά συναντά (και σεξουαλικά) μια άλλη γυναίκα που είναι κλεισμένη σε ένα κλουβί⁹². (4α) μια γυναίκα ανεβαίνει κάποιες σκάλες, μπαίνει σε ένα δωμάτιο, φωνάζει το όνομα της Jackie, κοιτάζει έξω από το παράθυρο τη δολοφονία του Kennedy και κατουρά όρθια (παράλληλα, μια άλλη γυναίκα, καθισμένη στις σκάλες, αυνανίζεται και λίγο αργότερα σβήνει στο χέρι της το τσιγάρο που καπνίζει). (4β) μια γυναίκα αυνανίζεται μπροστά σε έναν καθρέφτη, κοιτώντας ένα ζευγάρι που είναι σε σεξουαλική επαφή, ενώ μετά την ομαδική τους συνεύρεση, η μία από τις γυναίκες στέκεται ακίνητη κοιτώντας ευθέως την κάμερα/θεατή⁹³, παρεμβαίνει ένας μεσότιτλος που γράφει ότι «η οργάνωση της αφήγησης είναι μια αστική μανία» («arranging narrative is a bourgeois mania»)⁹⁴ και, πριν η

⁹¹ Στον μεσότιτλο παρατίθεται το παρακάτω απόσπασμα από την αγγλική μετάφραση, αλλά η ελληνική μετάφραση γίνεται από το πρωτότυπο: «My father having conceived me when blind (absolutely blind), I cannot tear out my eyes like Oedipus»· Bataille, «W.C. [Preface to *Story of the eye* from *Le petit*: 1943]», στο: *Story of the eye*, σ. 77. Βλ. και: «Mon père m'ayant conçu aveugle (aveugle absolument), je ne puis m'arracher les yeux comme Œdipe»· Georges Bataille, «W.C.. Préface à l'histoire de l'œil», *Œuvres Complètes*, τ. III, *Œuvres littéraires*: Madame Edwarda–Le Petit–L'Archangélique–L'Impossible–La Scissiparité–L'Abbé C. –L'être indifférencié n'est rien–Le Bleu du ciel, Paris, Gallimard, 1971, σ. 59-61, σ. 60.

⁹² Η ολοκλήρωση της ενότητας δηλώνεται με τον μεσότιτλο: «Η ιδέα όμως αυτή, παλαβή-ξεπαλαβή, της κίνησε την περιέργεια να μπει μόνη της μέσα κι εμείς καθίσαμε και την περιμέναμε»· Bataille, *Ιστορία του ματιού*, σ. 118.

⁹³ Θυμίζουμε και το βλέμμα προς τον θεατή, της γυναίκας στον *Ανδαλουσιανό σκύλο*.

⁹⁴ Η πρόταση, σε αντίθεση με τους υπόλοιπους μεσότιτλους, δεν προέρχεται από την *Ιστορία του ματιού* (απ' όσο μπορούμε να γνωρίζουμε, ούτε από άλλο κείμενο του Bataille)· μάλλον πρόκειται για φράση του Aragon, από το *Le con d'Irène*: «C'est une manie bourgeoise de tout arranger en histoire» (βλ. και: «Είναι αστική μανία να θέλεις όλα να τα κάνεις ιστορία»· Louis Aragon, *Το μουνάκι της Ειρήνης*, μτφ. Α. Νεοφυτίδης, Αθήνα, Γαβριηλίδης, 1989, σ. 129). Απλώς λοιπόν αναφέρουμε ότι η King, χωρίς σχετική παραπομπή σε κείμενο του Bataille, γράφει ότι πρόκειται για το «πιο προφανές» παράθεμα από τον Bataille (Claire Sisco King, *Washed in blood. Sacrifice, subjectivity, and the cinema*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Indiana University, 2006, σ. 135, σημ. vii· υπάρχει και το βιβλίο της ίδιας, *Washed in blood. Male Sacrifice, trauma, and the cinema*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2012, το οποίο όμως, παρά τον πανομοιότυπο τίτλο, διαφέρει αισθητά από τη διδακτορική διατριβή της, εξ ου και δεν περιλαμβάνει το σχετικό σχόλιο), ενώ και ο Verrone είναι βέβαιος ότι πρόκειται για κείμενο του Bataille, χωρίς να αναφέρει ποιο (William Verrone, «Andrew Repasky McElhinney's Georges Bataille's *The story of the eye*», στο: *Adaptation and the avant-garde. Alternative perspectives on adaptation theory and practice*, New York, Continuum, 2011, σ. 95-97, σ. 97).

εικόνα βυθιστεί σε μαύρο (με έναν διαπεραστικό ήχο να τη συνοδεύει), ο άντρας εκσπερματίζει στον φακό, έχοντας για φόντο ένα γιγαντιαίο μάτι.

Τα δεμένα (/τυφλά) μάτια της γυναίκας (3), αλλά και το μάτι στο τελευταίο πλάνο της ταινίας, είναι μόνο κάποια από τα διάσπαρτα στοιχεία που ανακαλούν τον Bataille. Σκηνές, όμως, σαν εκείνη όπου η γυναίκα ανεβαίνει τις σκάλες (4α), γεγονός που επαναλαμβάνεται έξι φορές (με ελαφρά, κάθε φορά, μετατόπιση της γωνίας λήψης), αποκαλύπτουν ένα δεύτερο ενδιαφέρον, εξίσου κύριο με τον ερωτισμό, για την κινηματογραφική εμπειρία. Η κουραστική άσκηση του γυναικείου σώματος, που ακολουθεί “α-ένα” μια τελικά λαβυρινθώδη διαδρομή, “παγιδεύει” τον θεατή, οδηγώντας τον στη βίωση ενός κινηματογραφικού τραύματος⁹⁵. Η επανάληψη μοιάζει με λανθασμένη αναπαραγωγή του υλικού (βίντεο) ή, όπως θεωρεί η Johnson, με τον (σαδιστικό, προσθέτουμε εμείς) έλεγχο ενός υποθετικού θεατή, που θυμίζει τον άντρα με το χειριστήριο⁹⁶. Ζητήματα θέασης θέτει και ο αυνανισμός της γυναίκας μπροστά στον καθρέφτη, στον οποίο αντανακλάται, όχι το είδωλό της, αλλά ένα ζευγάρι που βρίσκεται σε σεξουαλική επαφή. Η ηδονοβλεπτική της θέση τοποθετεί τον θεατή εντός της δράσης, ενώ οι μηχανικές της κινήσεις αποκλείουν την απόλαυση της σκοποφιλίας⁹⁷. ακόμα και στη μετέπειτα συμμετοχή της στη σεξουαλική συνεύρεση, η γυναίκα παραμένει “μηχανική” και έξω από την περιοχή του φωτός, που πλαισιώνει το ζευγάρι και υποκαθιστά κατά κάποιον τρόπο τον καθρέφτη. Το τελευταίο πλάνο της ταινίας, όπου ο πρωταγωνιστής, με φόντο ένα μάτι, εκτινάσσει το σπέρμα του στον φακό της κάμερας, αποτελεί την εξόφθαλμη κορύφωση αυτού του επιθετικού διαλόγου με τον θεατή, ο οποίος “φτύνεται” περιφρονητικά εξαιτίας της περιορισμένης του όρασης. Στην πραγματικότητα, η συμβολική κίνηση, που πρέπει να αναγνωστεί σε συνδυασμό με τον μεσότιτλο που αναφέρεται στη «μανία» για αφήγηση, δεν διαφέρει δραματικά

⁹⁵ Για μια ανάγνωση της *Ιστορίας του ματιού* με άξονα το τραύμα, βλ. Jonathan Boulter, «The negative way of trauma. Georges Bataille's *Story of the eye*», *Cultural Critique*, τχ. 46 (Trauma and its cultural aftereffects), 2000, σ. 153-178.

⁹⁶ Johnson, «Realism, real sex and the experimental film», στο: Nagib, Mello (επιμ.), *Realism and the audiovisual media*, σ. 141-142.

⁹⁷ Johnson, «Realism, real sex and the experimental film», στο: Nagib, Mello (επιμ.), *Realism and the audiovisual media*, σ. 145.

από την τομή του ματιού του Buñuel: προκλητικές, η κάθε μία στην εποχή της, αμφότερες οι ταινίες αναλαμβάνουν να επαναπροσδιορίσουν όσα γνωρίζουμε για τον τρόπο πρόσληψης των εικόνων, για την αφήγηση (/κινηματογραφική γλώσσα) και για την οπτικοποίηση του ερωτισμού.

Αυτή είναι ίσως και η πιο ενδιαφέρουσα σύμπτωση ανάμεσα στις δύο ταινίες που εξετάσαμε. Η πρώτη (*Ο Ανδalousιανός σκύλος*) αναγνωρίζεται από τον ίδιο τον Bataille ως ένα κινηματογραφικό κείμενο ανάλογο της *Ιστορίας του ματιού*, που καταφέρνει να συλλάβει την περίπλοκη επενέργεια του ματιού, ενώ η δεύτερη (*George Bataille's story of the eye*) αυτοανακηρύσσεται σε κινηματογραφικό απόγονο της σκέψης του· αμφότερες όμως οι ταινίες, διατηρώντας ως θέμα τους τον ερωτισμό, διανοίγονται σε ζητήματα που αφορούν τον τρόπο θέασης καθαυτό, αρχίζοντας έναν διάλογο με τον θεατή που μετατρέπει το βλέμμα του σε κεντρικό ζήτημα. Η παράβαση που αρχικά μοιάζει να αφορά τα θέματα της σεξουαλικότητας επισυμβαίνει εξίσου δυναμικά στην κινηματογραφική γλώσσα, οι κανόνες της οποίας προκαλούνται με κάθε επίθεση στο προνομιακό αντικείμενο/μάτι. Το ότι ο Bataille δεν προσελκύεται από και δεν προσελκύει παραδοσιακές κινηματογραφικές αφηγήσεις⁹⁸, αλλά έργα που επιθυμούν μια “καταστροφή” των δεδομένων εικόνων, μια «θυσία των λέξεων»⁹⁹, που πιθανό να οδηγήσει σε μια νέα σχέση με τον θεατή, αποτελεί ίσως την ισχυρότερη απόδειξη της παραβατικής δύναμης των κειμένων του.

⁹⁸ Ενδεικτική ίσως της στενότερης σχέσης του Bataille με την πρωτοπορία είναι και η περίπτωση της δράσης «Borderline Biennale» που πραγματοποιήθηκε το 2011 (18 Αυγούστου-18 Σεπτεμβρίου), στη γαλλική Λυών, στο Abode of chaos, το καλλιτεχνικό σπίτι/έργο του Thierry Ehrmann. Πρόκειται για μια πρωτοβουλία που, με σύνθημα το «η τέχνη είναι νεκρή» και τίτλο «survive the apocalypse», προσκαλούσε καλλιτέχνες να παρουσιάσουν έργα στο πλαίσιο προκαθορισμένων θεματικών έμπνευσης, μία εκ των οποίων ήταν και *Η ιστορία του ματιού*. Στον διαδικτυακό τόπο της δράσης (<http://www.borderlinebiennale.com/>) όπου αναρτάται και βίντεο/παρουσίαση του αφιερώματος «L'histoire de l'oeil» μπορεί κανείς να παρακολουθήσει το σχετικό υλικό που περιέχει κυρίως έργα βίντεο τέχνης (video art) και σωματικής δράσης (performance/ παραστατική τέχνη), αλλά και συνεντεύξεις των ίδιων των δημιουργών.

⁹⁹ Georges Bataille, *Η εσωτερική εμπειρία*, μτφ. Ξ. Κομνηνός, Αθήνα, Ίνδικτος, 2013, σ. 174.

Ο ΠΑΡΑΒΑΤΙΚΟΣ ΕΡΩΤΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΜΗΤΕΡΑΣ

Διερευνώντας τα αίτια της αργοπορημένης αναγνώρισης του Bataille, εξετάσαμε κάποια από τα ζητήματα που αφορούν τη σχέση της πορνογραφίας με την τέχνη, ενώ παράλληλα επιχειρήσαμε μια εισαγωγή στις ερωτικές, αλλά και γλωσσικές παραβάσεις της *Ιστορίας του ματιού* και τον τρόπο που αυτές μεταγράφονται στον κινηματογράφο. Ο Bataille υποστηρίζει ότι η κατάσταση των «ασυνάρτητ[ων]» και «ακατάστατ[ων]» βιβλίων του είναι το «χάος»¹⁰⁰, ενώ αιτία για την απόκλιση της σκέψης του, απ' αυτή των υπολοίπων, είναι ο φόβος «για τους κινδύνους που ενέχονται στη συστηματική σκέψη»¹⁰¹. Ίσως πράγματι να μην υπάρχει, όπως πιστεύει και ο Richardson, ένας συμβατικός τρόπος προσέγγισης του έργου του που να εξασφαλίζει τη σύλληψη μιας «απόλυτης αλήθειας», αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι οδηγούμαστε σε μια σχετικοποίηση των αξιών· η εύρεση μιας αλήθειας είναι δυνατή, ακόμα και αν αυτή υπάρχει ανάμεσα «στη γνώση και στη μη-γνώση»¹⁰². Είναι πιθανό συνεπώς, α-

¹⁰⁰ Στην εισαγωγή της *Μαντάμ Εντουαρντά*, ο Bataille γράφει ότι πρόκειται για «το πιο ασυνάρτητο βιβλίο που γράφτηκε ποτέ» (Bataille, *Μαντάμ Εντουαρντά*, σ. 17). Ο ίδιος χαρακτηρίζει το *Για τον Νίτσε* (*Sur Nietzsche*) «ακατάστατο», ενώ προηγουμένως γράφει: «Η έφεση που έχω να παίρνω τον εαυτό μου για φαιδρό και να είμαι φαιδρός δεν μπορεί να με φτάσει εντούτοις τόσο μακριά, ώστε να με χάσει αυτός που με διαβάζει»· Georges Bataille, *Για τον Νίτσε. Θέληση για τύχη*, μτφ. Χ. Ε. Ράπτης, Ν. Ηλιάδης, Αθήνα, Ψυχογιός, 2002, σ. 33. Αναφέρουμε ενδεικτικά και ένα απόσπασμα από το *Guilty* (*Le Coupable*, 1943): «Το χάος είναι η κατάσταση αυτού του βιβλίου και είναι απεριόριστο από κάθε άποψη»· Georges Bataille, *Guilty*, μτφ. B. Boome, Los Angeles, The Lapis Press, 1988, σ. 28 (βλ. και: «γράφω για όποιον, μπαίνοντας στο βιβλίο μου, θα ήταν σαν να έπεφτε σε μια τρύπα, δεν θα έβγαινε πια από κει»· Bataille, *Η εσωτερική εμπειρία*, σ. 149).

¹⁰¹ Bataille, *Guilty*, σ. 6. Βλ. και ένα σχετικό σχόλιο του Hollier, στην εισαγωγή του βιβλίου: «Ο Bataille δεν ενδιαφέρεται να δώσει συστηματική μορφή στις σκέψεις ή να αναπτύξει μια ιστορία. [...] Παρόλα αυτά, το σθένος της συχνά ανήσυχης (αλλά σπάνια θρασεϊάς) αδιαφορίας για τη λογοτεχνία κάνει τη γραφή του μείζον γεγονός λόγου»· Denis Hollier, «A tale of unsatisfied desire», στο: Bataille, *ό.π.*, σ. vii.

¹⁰² Richardson, *Georges Bataille*, σ. viii. Με τη «μη-γνώση» μεταφράζουμε το «non-knowledge», όρο που αποδίδει το «non-savoir» του Bataille. Όπως εξηγεί ο Richardson, η ιδέα αυτή στον Bataille «δεν υπαινίσσεται την παράδοση στο αυθαίρετο ή τον εορτασμό της άγνοιας. Είναι συμπληρωματική στη γνώση, υποστηρίζοντας την αξία της»· Michael Richardson, «Confrontations with the world: Knowing and unknowing», στο: Georges Bataille *Essential writings*, επιμ. M. Richardson, London, Sage, 1998, σ. 171 (σχετικά βλ. και τη συλλογή κειμένων, Georges Bataille, *The unfinished system of nonknowledge*, μτφ. M. Kendall, S. Kendall, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001). Για την απόδοση του «non-savoir» δεν ακολουθούμε την ελληνική μετάφραση της *Εσωτερικής εμπειρίας*, όπου αυτό συναντάται συχνά, επειδή μας προκαλεί κάποια σύγχυση: το «non-savoir» αποδίδεται συχνότερα ως «αγνωσία», ενώ το «non-sens» αποδίδεται ως «μη-νόημα»· σε κάποια σημεία του κειμένου ωστόσο το «μη-νόημα» χρησιμοποιείται για να αποδώσει τόσο το «non-sens», όσο και το «non-savoir». Για παράδειγμα, βλ.:

ντιμέτωπος κανείς με τη σκέψη του Bataille, να συναντήσει κάποιες δυσκολίες, οι οποίες κυρίως σχετίζονται με τη θεμελιακή σύμπλεξη των σπάνια αυτόνομων ιδεών και την απροθυμία των όρων να προσφέρουν έναν καθαρό ορισμό τους. Καθώς όμως οι ίδιοι επιτρέπουν την κατανόησή τους, αναπτυσσόμενοι μέσα στις ανταγωνιστικές σχέσεις αλληλεξάρτησης που συνάπτουν με τα “αντίθετά” τους, οι αντιφατικές συζητήσεις που τείνουν να απαλείψουν τις ιδέες, επικυρώνοντάς τις, είναι ένας τρόπος προσέγγισης και ίσως το πιο κατάλληλο πλαίσιο για να εισέλθουμε στη σχέση του ερωτισμού με τον θάνατο στον Bataille.

Η πλέον γνωστή εισαγωγή του *Ερωτισμού* (*L' érotisme*, 1957) συνοψίζει τη θεμελιακή σχέση των δύο δυνάμεων που παραμένει και το βασικό ζήτημα των λογοτεχνικών κειμένων του Bataille: «Μπορούμε να πούμε για τον ερωτισμό ότι είναι η μέχρι θανάτου επιδοκιμασία της ζωής. Κατά κυριολεξία, δεν πρόκειται για ορισμό, αλλά φρονώ ότι αυτή η διατύπωση αποδίδει το νόημα του ερωτισμού καλύτερα από κάθε άλλη»¹⁰³. Αν η πρώτη πρόταση είναι “ασαφής” ως προς τη σχέση του ερωτισμού με τον θάνατο και το περιεχόμενο εκείνης της «επιδοκιμασίας», μας βοηθά τουλάχιστον να συμπεράνουμε εξ αρχής ότι δεν συζητούμε για έναν ερωτισμό ισοδύναμο με τη σεξουαλική πράξη, αλλά για κάτι το οποίο βρίσκεται πέρα από τη σωματικότητα και αναμετράται με κινδύνους που αφορούν την ίδια την ύπαρξη. Ο Bataille αργότερα θα το πει καθαρά: «Ο ερωτισμός είναι μια από τις όψεις της εσωτερικής ζωής του ανθρώπου. [...] [Δ]ιαφέρει από τη σεξουαλικότητα των ζώων επειδή θέτει υπό κρίση την εσω-

«Et je dis aussitôt qu'elle ne mène à aucun havre (mais en un lieu d'égarement de *non-sens*). J'au voulu que le *non-savoir* en soit le principe» (Georges Bataille, *Œuvres Complètes*, τ. V, *Le somme athéologique*, τ. I: *L'expérience intérieure-Méthode de meditation-Post-scriptum 1953-Le coupable- L'alleluia*, Paris, Gallimard, 1973, σ. 15), «Και σπεύδω να πω ότι δεν φέρνει σε κανένα λιμάνι καταφυγής (αλλά σ' έναν τόπο εκτροπής, *μη-νοήματος*). Θέλησα το *μη-νόημα* να είναι η αρχή της» (Bataille, *Η εσωτερική εμπειρία*, σ. 15)· η έμφαση είναι παντού δική μας. Στην αγγλική μετάφραση οι όροι αποδίδονται με το «non-knowledge» και το «nonsense», αντίστοιχα (για το παραπάνω απόσπασμα βλ. Georges Bataille, *Inner experience*, μτφ. L. A. Boldt, Albany, State University of New York Press, 1988, σ. 3)· εμείς επιλέγουμε τη «μη-γνώση», θεωρώντας ότι είναι πλησιέστερη τόσο στη μορφή όσο και στο περιεχόμενο του «non-savoir».

¹⁰³ Bataille, *Ο ερωτισμός*, σ. 15.

τερική ζωή. Μέσα στην ανθρώπινη συνείδηση ο ερωτισμός θέτει υπό κρίση το «είναι»¹⁰⁴. Αυτό που διαφοροποιεί τον ανθρώπινο ερωτισμό από την ενστικτώδη δραστηριότητα των σωμάτων είναι η «ψυχολογική αναζήτηση»¹⁰⁵, η επιδίωξη μιας ικανοποίησης που βρίσκεται πέρα από τον σκοπό της αναπαραγωγής· μια αναγκαιότητα που επιτάσσει τη διάνοιξη της εσωτερικότητας στον άλλο, αφήνοντάς την έκθετη και ευάλωτη στον θάνατο που «έχει το νόημα της αλληλουχίας [continuité] του είναι»¹⁰⁶. Η τελευταία, αποτελώντας ίσως ένα κλειδί για την κατανόηση της θέσης του θανάτου στον ερωτισμό, θα μας κατευθύνει σε μια πιο ικανοποιητική προσέγγιση του ζητήματος.

«Ανάμεσα σε δύο όντα, υπάρχει μια άβυσσος, μια διακοπή», γράφει ο Bataille για τα όντα που είναι ασυνεχή και που παραμένουν ξεχωριστά, όσο και αν προσπαθούν να επικοινωνήσουν· μόνο μια ελπιδοφόρα στιγμή προσφέρεται, όταν επιτυγχάνεται η συμβίωση του «ίλιγγο[υ] της αβύσσου», ευθύς όμως πληροφορούμαστε ότι «[κ]ατά μια έννοια αυτή η άβυσσος είναι ο θάνατος και ο θάνατος είναι ιλιγγιώδης, είναι θελκτικός»¹⁰⁷. Επιστρέφουμε έτσι στην αρχική μας σύγχυση που προκλήθηκε από την προτροπή για μια «επιδοκιμασία της ζωής»: πώς συμβαδίζει η ένωσή μας με τον άλλο, με τον κίνδυνο να σταματήσουμε να υπάρχουμε; Ο Bataille χρησιμοποιεί τόσο την αναφροδίσια, όσο και την αφροδίσια αναπαραγωγή για να εξηγήσει: το κύτταρο διαιρείται και σχηματίζει δύο νέους πυρήνες, το πρώτο ον «παύει να είναι» για να δη-

¹⁰⁴ Bataille, *Ο ερωτισμός*, σ. 43. Βλ. σχετικά και στο «The history of eroticism»: «Δεν είναι όλη η ανθρώπινη σεξουαλικότητα ερωτική, αλλά είναι ερωτική αρκετά συχνά ώστε να μην είναι απλώς ζωώδης σεξουαλικότητα»· Georges Bataille, *The accursed share*, τ. II & III (The history of eroticism & Sovereignty), μτφ. R. Hurley, New York, Zone Books, 2007, σ. 27.

¹⁰⁵ Bataille, *Ο ερωτισμός*, σ. 15.

¹⁰⁶ Bataille, *Ο ερωτισμός*, σ. 17.

¹⁰⁷ Bataille, *Ο ερωτισμός*, σ. 17. Βλ. και στο «The history of eroticism» τη σύνδεση του θανάτου με την αγωνία: «η αγωνία, που μας εκθέτει στην εκμηδένιση και στον θάνατο, είναι πάντοτε συνδεδεμένη με τον ερωτισμό· η σεξουαλική μας δραστηριότητα τελικά μας καθηλώνει στην οδυνηρή εικόνα του θανάτου, και η γνώση του θανάτου βαθαίνει την άβυσσο του ερωτισμού. [...] [Σ]τη σεξουαλική αγωνία υπάρχει η θλίψη του θανάτου, μια αντίληψη του θανάτου που είναι μάλλον αόριστη, αλλά που ποτέ δεν θα μπορέσουμε να αποφύγουμε»· Bataille, *The accursed share*, τ. II & III, σ. 84.

μιουργήσει δύο νέα επίσης ασυνεχή όντα, αλλά όταν «το αρχαϊκό ἔν γίνεται δύο» συμβαίνει στιγμιαία η αλληλουχία¹⁰⁸. Ανάλογα, στη σεξουαλική αναπαραγωγή, όπου ενώνεται το ωάριο με το σπερματοζωάριο, το νέο ον που παράγεται, χωρίς να ξεφεύγει από την ασυνέχεια, «φέρει μέσα του το πέρασμα στην αλληλουχία, τη σύμφυση των δύο ξεχωριστών όντων – η οποία είναι θανατηφόρα και για τα δύο»¹⁰⁹. Συνεπώς, η πολύτιμη και πάντοτε βραχύβια εμπειρία της αλληλουχίας είναι μια βίαιη στιγμή που εμπερικλείεται από ή εμπερικλείει τον θάνατο. Κάτι τέτοιο δεν σημαίνει ότι ο Bataille προτείνει για τον ανθρώπινο ερωτισμό μια «καθαυτό θανάτωση», αλλά μια «αόριστη ισοδυναμία»¹¹⁰. Στον ερωτισμό η μετάβαση από την ασυνέχεια στη συνέχεια απαιτεί την «παραβίαση του συγκροτημένου είναι»¹¹¹, τη διάλυση της αδιαπέραστης ατομικότητας, την έκθεση της ύπαρξης σε μια μορφή θανάτου, γεγονός που συνεπάγεται ότι «πεδίο του ερωτισμού είναι το πεδίο της βίας»¹¹².

Έχοντας την ανάμνηση της κάποτε επιτευχθείσας αλληλουχίας, τα όντα προσδοκούν την αναβίωσή της που προϋποθέτει τη διακινδύνευση της φθαρτής ατομικότητας. «Έχουμε αναζήτηση της αλληλουχίας», γράφει ο Bataille, «αλλά κατ' αρχήν μόνο αν η αλληλουχία, η μόνη που θα εδραίωνε τελεσίδικα τον θάνατο των ασυνεχών όντων, δεν υπερισχύει. Το ζήτημα είναι να εισαγάγουμε στον κόσμο που ερείδεται στην ασυνέχεια όλη τη συνέχεια στην οποία αυτός είναι επιδεχτικός»¹¹³. Σύμφωνα με τον Noys, εδώ το ενδιαφέρον του Bataille δεν βρίσκεται σε μια επιστροφή στην κατάσταση της απόλυτης συνέχειας (που άλλωστε θα σήμαινε τον θάνατο), αλλά στη «διαφορά» στην κίνηση στο ανάμεσα των δύο καταστάσεων¹¹⁴. Όπως συμβαίνει και στη σύνθετη σχέση της απαγόρευσης (*interdit*) με την παράβαση (*transgression*), που θα εξετάσουμε παρακάτω, η συνέχεια και η ασυνέχεια βρίσκονται σε μια αντιθετική σχέση εξάρτησης, στην οποία ολισθαίνουμε τη στιγμή της γέννησης του ερωτισμού.

¹⁰⁸ Bataille, *Ο ερωτισμός*, σ. 18-19.

¹⁰⁹ Bataille, *Ο ερωτισμός*, σ. 19.

¹¹⁰ Bataille, *Ο ερωτισμός*, σ. 24.

¹¹¹ Bataille, *Ο ερωτισμός*, σ. 23.

¹¹² Bataille, *Ο ερωτισμός*, σ. 22.

¹¹³ Bataille, *Ο ερωτισμός*, σ. 27.

¹¹⁴ Βλ. Benjamin Noys, *Georges Bataille: A critical introduction*, London, Pluto Press, 2000, σ. 83-84.

Εκτός από ακραίες περιπτώσεις, όπως αυτή του Sade¹¹⁵, ζητούμενο στον ερωτισμό δεν είναι ένας κυριολεκτικός θάνατος, αλλά η ακατάπαυστη αγωνία για την είσοδο κάποιας συνέχειας μέσα στην ασυνέχεια. Όπως εξηγεί και ο Richardson, η σχέση της ζωής με τον θάνατο, που ο Bataille εξετάζει μέσα από τη συνέχεια και την ασυνέχεια, είναι συμπληρωματική: η ζωή επιδιώκει να εξασφαλίσει τη συνέχειά της, αποβάλλοντας τον θάνατο που απειλεί να τη διακόψει με την ασυνέχειά του· ο τελευταίος όμως την ίδια στιγμή επιβεβαιώνει «τη σπουδαιότερη συνέχεια της ύπαρξης, μια συνέχεια από την οποία ξεριζωθήκαμε με τη γέννηση και τη ρίψη στον κόσμο της διαφοροποίησης που συντηρείται από τη ζωή»¹¹⁶.

Στον Bataille, όπως γράφει ο Baudrillard, ο «θάνατος και η σεξουαλικότητα, αντί να αντιπαρά τίθενται ως ανταγωνιστικές αρχές (Freud), συναλλάσσονται στον ίδιο κύκλο, μέσα στην ίδια κυκλική επανάσταση της συνέχειας. [...] Ο θάνατος δεν είναι το “τίμημα” της σεξουαλικότητας [...] ούτε η σεξουαλικότητα είναι μια απλή παράκαμψη στον δρόμο για τον θάνατο [...]. Κανείς τους δεν έχει τη δική του ειδική οικονομία: η ζωή και ο θάνατος [...] μόλις αναμειχθούν, περνούν ολότελα πέρα από την οικονομία, στον εορτασμό και την απώλεια»¹¹⁷. Για τον Bataille η σεξουαλική δραστηριότητα,

¹¹⁵ Περισσότερα για τη σχέση του Bataille με τον Sade, βλ.: Bataille, «The use value of D. A. F. de Sade», στο: *Visions of Excess*, σ. 91-102, Jane Gallop, *Intersections: a reading of Sade with Bataille, Blanchot, and Klossowski*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1981, Guido Giacomo Preparata, «The Marquis de Sade: A liberal father to them all» και «Bataille», στο: *The ideology of tyranny: Bataille, Foucault, and the postmodern corruption of political dissent*, New York, Palgrave Macmillan, 2007, σ. 29-34 και 35-79, αντίστοιχα, Eleanor Kaufman, «Objects, reserve, and the general economy: Klossowski, Bataille, and Sade», στο: *The delirium of praise: Bataille, Blanchot, Deleuze, Foucault, Klossowski*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2001, σ. 111-129.

¹¹⁶ Richardson, *Georges Bataille*, σ. 103.

¹¹⁷ Jean Baudrillard, «Death in Bataille», στο: Fred Botting, Scott Wilson (επιμ.), *Bataille: A critical reader*, Oxford, Blackwell, 1998, σ. 139-145, σ. 140. Ο Baudrillard, που μνημονεύει παρενθετικά τον Freud, στη συνέχεια του κειμένου αναφέρεται συγκεκριμένα στο έργο *Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας*. Εκεί ο Freud αντιμετωπίζει τον έρωτα και τον θάνατο ως δύο αντιμαχόμενες δυνάμεις· ενδεικτικά, βλ.: «Η πολιτισμική εξέλιξη πρέπει να μας δείξει τον αγώνα ανάμεσα στον έρωτα και στον θάνατο, ανάμεσα στην ορμή της ζωής και στην ορμή της καταστροφής και τον τρόπο διεξαγωγής του στο ανθρώπινο είδος. Αυτή η γιγαντομαχία είναι το ουσιαστικό περιεχόμενο της ζωής γενικά και γι' αυτό μπορούμε να χαρακτηρίσουμε την πολιτισμική εξέλιξη απλώς ως τον αγώνα ζωής του ανθρώπινου είδους»· Sigmund Freud, *Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας*, μτφ. Γ. Βαμβάλης, Αθήνα, Επίκουρος, ³2005, σ. 89-90. Ο Baudrillard υποστηρίζει ότι ο Freud δεν καταφέρνει να δει την «καμπυλότητα της ζωής μέσα στον θάνατο», τον «παροξυσμό της ζωής» και τον τρόπο με τον οποίο ο θάνατος αντιστρέφει την οικονομία της ζωής, αποτελώντας μια «αργοπορημένη εξίσωσή» της· Baudrillard, *ό.π.*, σ. 141.

στο πλαίσιο της «γενικής οικονομίας», είναι πράγματι ένα «δώρο», μια σπατάλη που είναι δυνατή εξαιτίας της υπεραφθονίας, της περισσειας της ενέργειας¹¹⁸. Ο ίδιος άλλωστε υποστηρίζει «ότι δεν έχουμε πραγματική ευτυχία εκτός αν ξοδεύουμε χωρίς σκοπό, και θέλουμε να είμαστε πάντα σίγουροι για τη ματαιότητα της δαπάνης μας, να νιώθουμε όσο το δυνατό μακρύτερα από ένα σοβαρό κόσμο, όπου η αύξηση των πόρων είναι ο κανόνας»¹¹⁹. Ο ερωτισμός εντάσσεται έτσι σε εκείνες τις «μη παραγωγικές» δραστηριότητες που δαπανούν χωρίς όφελος, όπως η θυσία, η τέχνη, τα παιχνίδια, κ.ο.κ., και οι οποίες αντιτίθενται στη λογική της συσσώρευσης¹²⁰. Όμως αν «η ζωή είναι μόνο η ανάγκη για επιβίωση με οποιοδήποτε κόστος, τότε η εκμηδένιση είναι ανεκτίμητη»¹²¹, και σε αυτό το πλαίσιο, τόσο ο ερωτισμός, όσο και ο θάνατος, προσλαμβάνουν τις ιδιότητες μιας πολυτελούς δαπάνης που αντιτίθεται στην οικονομία της ασυνέχειας της ατομικής ύπαρξης.

Η παρουσία του θανάτου στην πρώτη ερωτική συνάντηση της Simone με τον αφηγητή, στην *Ιστορία του ματιού*, επιδεικνύει αυτήν ακριβώς την προτροπή του Bataille για μια οριακή εμπειρία της ύπαρξης ανάμεσα στη ζωή και τον θάνατο. Ο αφηγητής περιγράφει πώς «το πτώμα [της Marcelle] που είχε μπροστά της [η Simone] την είχε ερεθίσει σ' αφάνταστο σημείο, σα να της ήταν ανυπόφορο το γεγονός ότι αυτό το πλάσμα που ήταν όμοιο μ' αυτήν, δεν την ένιωθε πια»¹²². Η Simone, αντιμέτωπη με το “καθρέφτισμα” της άπνοης εικόνας της και αντιπαρατιθέμενη με τον κίνδυνο της εκμηδένισης, εντείνει τη σχέση της με τη ζωή, καθώς απελευθερώνεται από την αγωνία της φθαρτότητας. Ο θάνατος σταματά να είναι το όριο της ζωής και γίνεται η κατάσταση της παραληρηματικής βίωσής της. Με τον ίδιο τρόπο, η συνάντηση στο νεκροταφείο ανάμεσα στον Troppman και τη Dorothea (/Dirty), στο *Γαλάζιο του ουρανού* (*Le bleu du ciel*, 1957), ενεργοποιεί την επιθυμία για ένωση, για διακινδύνευση,

¹¹⁸ Bataille, *The accursed share*, τ. II & III, σ. 41.

¹¹⁹ Bataille, *The accursed share*, τ. II & III, σ. 178.

¹²⁰ Βλ. και: Georges Bataille, «Η αρχή της απώλειας», στο: *Το καταραμένο απόθεμα*, μτφ. Λ. Λυμπεροπούλου, Αθήνα, Futura, 2010, σ. 22-25.

¹²¹ Baudrillard, «Death in Bataille», στο: Botting, Wilson (επιμ.), *Bataille*, σ. 141.

¹²² Bataille, *Η ιστορία του ματιού*, σ. 98.

για διάνοιξη του εαυτού στη συνέχεια. Μέσα στο θανατόληπτο σκηνικό του νεκροταφείου, το πάνω και το κάτω συμπλέκονται, ενώ τα κεριά και οι τάφοι αποκτούν τις ιδιότητες ενός χωμάτινου ουρανού¹²³ που προσκαλεί τους εραστές σε μια συνεύρεση καταμεσής της φθοράς. Παρουσία του θανάτου, η ερωτική επιθυμία φτάνει στην κορύφωσή της, αίροντας τη σεξουαλική ανικανότητα του ήρωα ο οποίος, αποκαλώντας την ερωμένη του «[σ]κελετέ μου» και παρομοιάζοντας το σώμα της με τάφο («Η γη κάτω από αυτό το σώμα είχε ανοίξει σαν τάφος, η γυμνή κοιλιά της μου ανοίχτηκε σαν φρεσκοσκαμμένος τάφος»¹²⁴), αναζητά την απόλαυση μέσα στη σήψη.

Σε αυτόν τον νεκρικό ερωτισμό του *Γαλάζιου του ουρανού*, ο Irwin πιστεύει ότι υποκρύπτεται μια πιο θεμελιώδης, αιμομικτική αυτή τη φορά, νεκροφιλία η οποία αποκαλύπτεται στις δύο εκμυστηρεύσεις του Troppmann, στη Lazare και στην Xenie, με θέμα την ερωτική διέγερση που αυτός αισθάνθηκε μπροστά στο σώμα της νεκρής του μητέρας¹²⁵. Στην αυστηρή Lazare¹²⁶, ο Troppmann θα ντραπεί να αποκαλύψει ότι επρόκειτο για τη μητέρα του και θα μιλήσει γενικά για «μια ηλικιωμένη γυναίκα»¹²⁷, αναφέροντάς της: «Μια νύχτα ήμουν σε ένα δωμάτιο όπου μόλις είχε πεθάνει μια ηλικιωμένη γυναίκα. [...] Σκέφτηκα να πάω στο δωμάτιο που βρισκόταν το πτώμα. Ήμουν τρομοκρατημένος, αλλά αν και έτρεμα, στάθηκα μπροστά στη νεκρή. Στο τέλος έβγαλα την πιτζάμα μου»¹²⁸. Με τη «[μ]ητρική»¹²⁹ Xenie θα είναι πιο ειλικρινής: «Όταν

¹²³ Βλ. για παράδειγμα: «Πληθώρα μικρών φώτων, που ο άνεμος τα ανατάραζε, είχαν στήσει μέσα στην νύχτα μια σιωπηλή, ακατανόητη γιορτή. Αυτά τα αστέρια, τα κεριά ήταν κατά εκατοντάδες αναμμένα στο χώμα: στο χώμα όπου στοιχίζονταν πλήθος φωτισμένοι τάφοι. Έπιασα την Ντοροτέα από το μπράτσο. Ήμαστε γοητευμένοι από την άβυσσο των νεκρικών άστρων»· Georges Bataille, *Το γαλάζιο του ουρανού*, μτφ. Ε. Τσολακέλλη, Αθήνα, Άγρα, 2010, σ. 180. Ο Bataille συσχετίζει ξανά τον έναστρο ουρανό με τον θάνατο και στο *Guilty*: «Για μένα αυτός ο κόσμος, ο πλανήτης, ο έναστρος ουρανός, είναι απλά ένας τάφος (δεν ξέρω αν ασφυκτιώ εδώ ή αν γίνομαι κάποιου είδους ακατανόητος ήλιος)»· Bataille, *Guilty*, σ. 12.

¹²⁴ Bataille, *Το γαλάζιο του ουρανού*, σ. 181.

¹²⁵ Alexander Irwin, «Politics and necrophilia in *Le bleu de ciel*», στο: *Saints of the impossible. Bataille, Weil and the politics of the sacred*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002, σ. 82-123, σ. 101.

¹²⁶ Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι ο χαρακτήρας της Lazare βασίστηκε στη Simone Weil (Surya, *Georges Bataille*, σ. 214-215)· επιπλέον βλ. και: σ. 205-207, όπου επιστρέφουμε στη Lazare και στη Dirty, εξετάζοντας τη συμβολική τους λειτουργία στο επίπεδο της πολιτικής.

¹²⁷ Για τον σχετικό διάλογο με την Xenie, βλ. Bataille, *Το γαλάζιο του ουρανού*, σ. 95.

¹²⁸ Bataille, *Το γαλάζιο του ουρανού*, σ. 50.

¹²⁹ Bataille, *Το γαλάζιο του ουρανού*, σ. 94.

πέθανε η μητέρα μου... [...] Έτρεμα από φόβο και έξαψη μπροστά στο πτώμα, στο απόγειο του ερεθισμού... ήμουν εκτός εαυτού... Έβγαλα την πιτζάμα μου»¹³⁰. Το προκλητικό επεισόδιο, που ο Bataille παραθέτει και ως αυτοβιογραφικό στο «Le cadavre maternel»¹³¹, προδίδει, υποστηρίζει ο Irwin, την εξουσία της μητέρας που απειλεί με μια πιθανή διάλυση τον άντρα, αλλά και τη δυνατότητα του τελευταίου να μετασχηματίσει τον φόβο του σε απόλαυση μόνο όταν το νεκρό πια σώμα της χάσει την επικινδυνότητά του¹³².

Η περιστροφή του Bataille γύρω από το ζήτημα της επιθυμίας του μητρικού σώματος μάλλον κορυφώνεται στη *Μητέρα μου* (*Ma mère*), ένα κείμενο που προοριζόταν για μια έκδοση που, με τον κεντρικό τίτλο *Divinus Deus*¹³³, θα περιλάμβανε και τη *Μαντάμ Εντουαρντά*. Αφηγητής στη *Μητέρα μου* είναι ο έφηβος Pierre και θέμα η (ερωτική) σχέση του με την «άμεμπτη» και παράλληλα «βρομερή»¹³⁴ μητέρα του, από τη στιγμή που ο αλκοολικός του πατέρας πεθαίνει και ο θάνατός του γίνεται αφορμή για την αποκάλυψη της αισχροτητάς της. Μέσα στον «νέο δεσμό» του «ξεπεσμού και της φαιλότητας»¹³⁵, η μητέρα αναλαμβάνει τη μύηση του γιού της στην αθλιότητα, φροντίζοντας για τη σεξουαλική του αφύπνιση. Ακόμα και όταν αυτή απουσιάζει, οι φίλοι της δέχονται να συνεχίσουν το έργο της, διευρύνοντας τις ερωτικές εμπειρίες του

¹³⁰ Bataille, *Το γαλάζιου του ουρανού*, σ. 95.

¹³¹ Στο «Le cadavre maternel» (Georges Bataille, *Œuvres Complètes*, τ. II, *Écrits posthumes 1922-1940*, Paris, Gallimard, 1970, σ. 130) ο Bataille γράφει: «Η νύχτα με βρήκε να κοιμάμαι στο διαμέρισμα της νεκρής μητέρας μου με το πτώμα της να κείται στο διπλανό δωμάτιο. Δεν κοιμόμουν καλά και θυμήθηκα πως δύο χρόνια πριν, κατά την απουσία της μητέρας μου, είχα επιδοθεί σε ένα όργιο δίχως σταματημό, ακριβώς σε εκείνο το δωμάτιο και το κρεβάτι που πλέον χρησίμευε ως βάθρο για το πτώμα. Αυτό το όργιο στο μητρικό κρεβάτι έτυχε να λάβει χώρα τη νύχτα των γενεθλίων μου: οι άσεμνες στάσεις των συνενόχων μου και οι εκστατικές μου κινήσεις εν μέσω αυτών παρεμβάλλονταν μεταξύ της γέννας που μου 'δωσε ζωή και της νεκρής γυναίκας, για την οποία ένιωθα τότε έναν απελπισμένο έρωτα με τρομερούς παιδικούς λυγμούς. Η άκρατη ηδονή των αναμνήσεών μου με ώθησε πίσω στην κάμαρα των οργίων, για να αυνανιστώ με πόθο, βλέποντας το πτώμα. Δεν πρόφτασα, όμως, να μπω και πάγωσα, κατάπληκτος από τη χλωμάδα και την ακινησία της νεκρής υπό το φως των κεριών, τόσο που χρειάστηκε να πάω ως την κουζίνα, για να αυνανιστώ.» (ευχαριστώ τον Α. Κατή για τη βοήθεια στη μετάφραση). Και ο Kendall αναφέρεται στο συγκεκριμένο επεισόδιο, συμπληρώνοντας ότι ο Bataille στο κείμενο δεν αναφέρει ότι η έγκυος γυναίκα του (Sylvia Maklès) κοιμόταν σε διπλανό δωμάτιο· Kendall, *Georges Bataille*, σ. 83-85.

¹³² Irwin, «If revolution is sickness», στο: *Saints of the impossible*, σ. 101.

¹³³ Kendall, *Georges Bataille*, σ. 202-203.

¹³⁴ Georges Bataille, *Η μητέρα μου*, μτφ. Α. Πέτρα-Συρινιώτη, Αθήνα, Άγρα, 1996, σ. 33.

¹³⁵ Bataille, *Η μητέρα μου*, σ. 53.

Pierre. Όμως σε κάθε ερωτικό επεισόδιο υποκρύπτεται η αγωνία για τη *σημαντικότερη* απαγόρευση όλων, την κατάκτηση του μητρικού σώματος που παραμένει απροσπέλαστο, διατηρώντας έτσι πάντοτε αμείωτη την επιθυμία γι' αυτό: «Εάν είχαμε μεταφράσει», εξηγεί ο Pierre, «αυτή τη δόνηση της παραφροσύνης μας μέσα στην αθλιότητα μιας συνουσίας [...], θα είχαμε χάσει την αγνότητά μας του αδύνατου»¹³⁶. Μητέρα και γιος διεγείρονται από το παιχνίδι της ερεθιστικής προσμονής που συνεχώς αυξάνει την πρόκληση της θεμελιώδους απαγόρευσης της αιμομιξίας. Η παράβαση της τελευταίας όμως, ανίκανη να ανατρέψει την απαγόρευση, οδηγεί σε μια ριζική λύση της ανέφικτης σχέσης: «Μπορώ να πω στον εαυτό μου ότι σκότωσα τον πατέρα μου: εκείνη [η μητέρα] ίσως να πέθανε επειδή υποχώρησε στην τρυφερότητα του φιλιού στο στόμα που της έδινα. [...] Το ότι η μητέρα μου θανάτωσε τον εαυτό της την ίδια μέρα μου φάνηκε τόσο καθαρά σαν η κατάληξη αυτού του φιλιού, ώστε δεν έκλαψα»¹³⁷. Οι γονείς είναι ένοχοι και ο Pierre «δεν μπορεί να βρει καμία αλήθεια μέχρι αμφότεροι να πεθάνουν»¹³⁸. Μόνο μετά τον θάνατο (και) της μητέρας μπορεί ο Pierre να φτάσει στον τελικό προορισμό «όλων των μυήσεων και των παραβάσεων» και να γίνει συγγραφέας¹³⁹, διατηρώντας πάντοτε τη μητέρα στη «θέση που σημαδεύει το βιβλίο» του¹⁴⁰.

Η αναβίωση της παράβασης και η γραπτή διατύπωσή της μέσα στο λογοτεχνικό κείμενο αποτελούν για τον Bataille μοτίβο που «επιβεβαιώνει και εσωκλείει τη συντριπτική της δύναμη»¹⁴¹. Ο αφηγητής, είτε είναι ανώνυμος, είτε ονομάζεται Troppmann ή Pierre, φέρει πάντοτε αυτοβιογραφικά στοιχεία του συγγραφέα του,

¹³⁶ Bataille, *Η μητέρα μου*, σ. 100.

¹³⁷ Bataille, *Η μητέρα μου*, σ. 102.

¹³⁸ Maryline Lukacher, «[La] Bataille, *Ma mère*», στο: *Maternal fictions. Stendal, Sand, Rachilde, and Bataille*, Durham, Duke University Press, 1994, σ. 188-193, σ. 192.

¹³⁹ Lukacher, «Pierre Angélique, a new Oedipus», στο: *Maternal fictions*, σ. 161-172, σ. 164.

¹⁴⁰ Bataille, *Η μητέρα μου*, σ. 102.

¹⁴¹ Irwin, «If revolution is sickness», στο: *Saints of the impossible*, σ. 102.

αποτελώντας έτσι κατά κάποιον τρόπο έναν σωσία του που (συν-)βιώνει την προσωπική ή σεξουαλική κρίση¹⁴². Όταν, για παράδειγμα, ο Bataille εκμυστηρεύεται την επιθυμία του για το νεκρό μητρικό σώμα ξανά μέσα από τον Troppmann και παράλληλα ο λογοτεχνικός ήρωας επιλέγει τη γραφή («Γράφοντας σήμερα, μια ανείπωτη χαρά μου ανέβασε το αίμα στο κεφάλι»¹⁴³) για να καταστήσει γεγονός τις παραβάσεις του, επιτυγχάνεται ένας σύνθετος αντικατοπτρισμός που η Boldt-Irons ονομάζει *mise en abîme*¹⁴⁴. Όπως υποστηρίζει η ίδια, με αυτόν τον τρόπο διαχωρίζει τη λογοτεχνική τεχνική (*mise en abyme*) από τον τρόπο με τον οποίο οι έννοιες και οι χαρακτήρες στον Bataille βυθίζονται στη συνέχεια. Η ιδέα προϋποθέτει τη δυνατότητα μιας εμπειρίας της θυσίας μέσα στο λογοτεχνικό κείμενο που να τοποθετεί τον συγγραφέα

¹⁴² Noys, *Georges Bataille*, σ. 89-90 (βλ. και τον Surya, «The sky turned upside down», στο: *Georges Bataille*, σ. 209-217, σ. 210, ο οποίος αποθαρρύνει μια ανάγνωση του *Γαλάζιου του ουρανού* σαν να ήταν αληθινή ιστορία [/αυτοβιογραφία]). Ο Noys προσθέτει στα λογοτεχνικά μοτίβα του Bataille και τις δύο μορφές που συνήθως αντιπροσωπεύουν δύο αντίθετες ποιότητες: η μία είναι η εκστατική απόλαυση και η άλλη η αθωότητα. Noys, *ό.π.*, σ. 90. Για παράδειγμα, στην *Ιστορία του ματιού* τους αντίστοιχους ρόλους αναλαμβάνουν η Simone και η Marcelle και στο *Γαλάζιο του ουρανού*, η Dirty και η Lazare (επιπλέον, βλ. σ. 205-207). Στη *Μητέρα μου*, ο Noys αποδίδει την απόλαυση στη μητέρα και μάλλον αποφεύγει να αντιστοιχήσει κάπου την αθωότητα. Noys, *ό.π.*, σ. 90. Η άποψή μας είναι ότι εδώ η μητέρα είναι αυτή που αναλαμβάνει και τους δύο ρόλους εφόσον, ως “μήτρα” όλων των γυναικών που καθορίζουν τον αφηγητή (/Bataille), είναι αγνή, όσο και άθλια, τρομακτική, όσο και απολαυστική.

¹⁴³ Bataille, *Το γαλάζιο του ουρανού*, σ. 92.

¹⁴⁴ Στην αρχή του κειμένου της η Boldt-Irons γράφει: «θα παρατηρήσει κανείς την εσκεμμένη μου αλλοίωση της λέξης *abîme*, η οποία συνήθως εμφανίζεται ως *abyss* στην φράση *mise en abyme*», ενώ στη συνέχεια εξηγεί ότι «σκόπιμα αλλάζ[ει] την ορθογραφία της λέξης *abyss*, προκειμένου να εκφράσει τη συγκεκριμένη χρήση της τεχνικής στον Bataille, εφόσον ο τρόπος που αυτός τη χρησιμοποιεί υποδηλώνει τόσο τη γνωστή δομική τεχνική της πλαισίωσης ή αναπαραγωγής μέσα σε ένα ευρύτερο πλαίσιο (συνήθως συναντάται ως μια *mise en abyme*) και τη δυνατότητα των εικόνων του να παραδίδουν τις έννοιες και τους μυθιστορηματικούς χαρακτήρες στην απώλεια μέσα στη συνέχεια, μια *mise en abîme*, που κατανοείται ως μια “τοποθέτηση μέσα στην άβυσσο”». Leslie Anne Boldt-Irons, «Sacrifice and violence in Bataille’s erotic fiction. Reflections from/upon the *mise en abîme*», στο: Carolyn Bailey Gill (επιμ.), *Bataille. Writing the Sacred*, London-New York, Routledge, 1995, σ. 91-104, σ. 92 και 93, αντίστοιχα. Μας προκαλεί κάποια σύγχυση η δήλωση της Boldt-Irons που αφορά τη “δική” της παρέμβαση στην ορθογραφία, εφόσον είναι συνηθισμένο η φράση να συναντάται και με τις δύο μορφές που είναι εξίσου σωστές και έχουν το ίδιο νόημα (βλ. Lucien Dällenbach, *The Mirror in the Text*, μτφ. J. Whiteley, E. Hughes, Cambridge, Polity, 1989, σ. 187, σημ. 1). Ομοίως, η τελευταία πρόταση που αφήνει την εντύπωση ότι η «τοποθέτηση μέσα στην άβυσσο» προκύπτει από την «απώλεια στη συνέχεια» του Bataille, στην πραγματικότητα ανήκει στο εννοιολογικό περιεχόμενο της φράσης («Σημασιολογικά η λέξη “abyss” [“abyss”] προκαλεί τις ιδέες του θανάτου, του άπειρου, του ιλίγγου και της πτώσης, με αυτή τη σειρά». Dällenbach, *ό.π.*, σ. 189). Παρ’ όλα αυτά, εφόσον καταλαβαίνουμε τον διαχωρισμό που η ίδια επιθυμεί να επιτύχει, ανάμεσα στην απλή τεχνική και την πιο σύνθετη εφαρμογή της στον Bataille, θα εξετάσουμε, ίσως με κάποια επιφύλαξη, τη σκέψη της.

ή/και τον αναγνώστη σε μια εμπειρία ανάλογη με αυτή που περιγράφει ότι βίωσε ο Bataille, παρατηρώντας τις φωτογραφίες κάποιου κινέζικου μαρτυρίου¹⁴⁵.

Σύμφωνα με τον Bataille η βιαιότητα της θυσίας αποσπά το θύμα από τον «πραγματικό κόσμο», μεταφέροντας το μαζί με τον θύτη στη «μυχιότητα»¹⁴⁶. «Μέσα στη θυσία [...] έχουμε θανάτωση του θύματος (ή αν το θυσιαζόμενο δεν είναι έμβιο, έχουμε καταστροφή του αντικειμένου). Το θύμα πεθαίνει, οπότε οι παριστάμενοι μετέχουν σε ένα στοιχείο που αποκαλύπτει τον θάνατό του. [...] Το ιερό είναι η αλληλουχία του είναι που αποκαλύπτεται σε όσους προσηλώνονται, εν μέσω πανηγυρικής τελετουργίας, στον θάνατο ενός ασυνεχούς όντος»¹⁴⁷. Αυτήν ακριβώς την ιδέα της αποκάλυψης της αλληλουχίας στους παριστάμενους της θυσίας πραγματεύεται η Boldt-Irons όταν υποστηρίζει ότι ο αναγνώστης, που γίνεται μάρτυρας της θυσίας των εννοιών ή των χαρακτήρων του λογοτεχνικού κειμένου, βυθίζεται σε μια δεύτερη *mise en abîme* η οποία, έχοντας αυτή τη φορά ως θύμα τον ίδιο, μετατρέπει την απώλεια σε όφελος¹⁴⁸ και τον συγγραφέα ξανά σε θύτη¹⁴⁹. Στο *L'Abbe C* (1950) όπου ο Charles γράφει για τον Robert ότι «μέσα από το βιβλίο [τ]ου, έπρεπε να τον εκμηδενίσ[ει], να τον

¹⁴⁵ Σχετικά βλ. Georges Bataille, «Chinese torture», στο: *The Tears of Eros*, μτφ. P. Connor, San Francisco, City Lights Books, 1989, σ. 204-207· αναφορά στη φωτογραφία του κινέζικου μαρτυρίου γίνεται και στο Bataille, *Guilty*, σ. 38-39. Ο Bataille μιλά για τον καθοριστικό ρόλο που έπαιξε αυτή η φωτογραφία στη ζωή του, εφόσον ο πόνος που κατέγραφε ήταν παράλληλα «εκστατικός(;) και αφόρητος»· Bataille, «Chinese torture», στο: *ό.π.*, σ. 206. Bataille, *The tears of Eros*, σ. 45. Επιπλέον για το κινέζικο μαρτύριο βλ. και: «Τον νέο και σαγηνευτικό Κινέζο για τον οποίο έκανα λόγο, παραδομένο στην δουλειά του δημίου, τον αγάπησα με μιαν αγάπη όπου το σαδιστικό ένστικτο δεν είχε θέση: μου κοινωνούσε τον πόνο του ή μάλλον την αμετρία του πόνου του, και τούτο ακριβώς ήταν που αναζητούσα, όχι για να το απολάύσω, αλλά για να καταστρέψω μέσα μου αυτό που αντιτίθεται στην καταστροφή»· Bataille, *Η εσωτερική εμπειρία*, σ. 155.

¹⁴⁶ Bataille, *Το καταραμένο απόθεμα*, σ. 87. Σχετικά με το θέμα της θυσίας, βλ. και Georges Bataille, «Sacrificial mutilation and the severed ear of Vincent van Gogh», στο: *Visions of excess*, σ. 61-72, όπου ο Bataille εξετάζει κάποιες περιπτώσεις αυτο-ακρωτηριασμού, ανάμεσα σε αυτές και του van Gogh. Ο ίδιος υποστηρίζει ότι αυτή η μορφή (αυτό-)θυσίας, «η μοναδική που έχει παραμείνει προσβάσιμη σε εμάς», παρά την προέλευσή της από την «παθολογική ψυχολογία», δεν αντιτίθεται στη λογική των θρησκευτικών θυσιών· Bataille, *ό.π.*, σ. 67. Στο πρόσωπο αυτού που θυσιάζει μέρος του εαυτού του, ο Bataille βλέπει «ελευθερία», «αδιάκοπη ταύτιση με το θύμα» και τη δυνατότητα να βρεθεί κανείς ξαφνικά «έξω από τον εαυτό του»· Bataille, *ό.π.*, σ. 70.

¹⁴⁷ Bataille, *Ο ερωτισμός*, σ. 33.

¹⁴⁸ Boldt-Irons, «Sacrifice and violence», στο: Bailey Gill (επιμ.), *Bataille*, σ. 95.

¹⁴⁹ Boldt-Irons, «Sacrifice and violence», στο: Bailey Gill (επιμ.), *Bataille*, σ. 101.

σκοτώσ[ει] ξανά»¹⁵⁰, ο Bataille αποκαλύπτει καθαρά τη δυνατότητα της γραφής να θυσιάζει και μέσα από πολλαπλούς εγκιβωτισμούς να προσφέρει και στον αναγνώστη την αλληλουχία. Στην κινηματογραφική εμπειρία όπου τον ρόλο του αναγνώστη αναλαμβάνει ο θεατής, η μεταγραφή της θυσίας στην οπτική γλώσσα θα έπρεπε λογικά να διατηρεί τον βίαιο αντίκτυπό της. Ο Shavairo υποστηρίζει σχετικά ότι η κινηματογραφική εικόνα, μέσα «στο διασπαστικό παιχνίδι αμεσότητας και απόστασης, [...] είναι μια τέχνη που αναπαριστά, ξανά και ξανά, αυτό που ο Bataille ονομάζει τη θυσία του ιερού (auratic) αντικειμένου»¹⁵¹.

Η μητέρα μου (*Ma mère*, 2004), ταινία του Christophe Honoré, μεταφέρει το λογοτεχνικό κείμενο του Bataille στη σύγχρονη εποχή και πιο συγκεκριμένα στις τουριστικές Κανάριες Νήσους, όπου δίνεται η ευκαιρία στους πρωταγωνιστές να αντιτάξουν τον παραβατικό τους ερωτισμό στις εμπορευματοποιημένες απολαύσεις των τουριστών. Η αντιπαραβολή του “μυστικού” κόσμου των χαρακτήρων, που στις ερωτικές τους περιπέτειες διερευνούν τα όρια της επιθυμίας, με μια όψη του “πραγματικού” κόσμου όπου η σεξουαλικότητα είναι μηχανική και η γυμνότητα ακίνδυνη, οδηγεί σε μια εμφανή οπτική διαφοροποίηση της μυστικής ερωτικής εμπειρίας, από τις σύγχρονες ψευδο-ελευθεριάζουσες αντιλήψεις για τη σεξουαλικότητα. Όπως θα δούμε παρακάτω, ο Honoré, μένοντας πιστός στη σκέψη του Bataille για μια «θεμελιώδη σχέση ανάμεσα στη θρησκευτική έκσταση και τον ερωτισμό»¹⁵², εκμεταλλεύεται επιπλέον τη συγκεκριμένη γεωγραφία και χρησιμοποιεί το αμμώδες τοπίο για να συνδέσει την ερωτική αγωνία του Pierre (Louis Garrel) με κάποια θρησκευτική διάσταση. Η ταινία, μάλιστα, “επικαλυμμένη” συνολικά με μια ώχρινη απόχρωση, φαίνεται συνεχώς να αντανακλά και να ανακαλεί το αμμώδες περιβάλλον.

Γενικά η ταινία, πέρα από κάποιες αλλαγές, με πιο εμφανή αυτή στο τέλος, παραμένει συνεπής στα επεισόδια του κειμένου του Bataille, ακολουθώντας μια πιο “ακαδημαϊκή” προσέγγιση, αν μας επιτρέπεται ο χαρακτηρισμός, από αυτήν της *Ιστορίας*

¹⁵⁰ Georges Bataille, *L'Abbe C*, μτφ. P. A. Facey, London, Marion Boyars, 52001, σ. 128.

¹⁵¹ Steven Shavairo, *The cinematic body*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993, σ. 46.

¹⁵² Bataille, «Chinese torture», στο: *The Tears of Eros*, σ. 206.

του ματιού από τον McElhinney, χωρίς αυτό να δηλώνει κάτι περισσότερο από μια εμφανή διαφορά στα εργαλεία. Στις κριτικές η ταινία λαμβάνει αντικρουόμενα σχόλια που άλλοτε μιλούν για «κακοποίηση των θεατών»¹⁵³ και άλλοτε για δείγμα «δυνατού, ασυμβίβαστου κινηματογράφου»¹⁵⁴. Όποια κι αν είναι η περίπτωση, θεωρούμε ότι, ως κινηματογραφική ανάγνωση του Bataille, περιέχει ενδιαφέροντα σημεία, ένα εκ των οποίων, για παράδειγμα, είναι και ο τρόπος με τον οποίο τα τουριστικά τοπία μετατρέπονται σε απόκοσμους χώρους που παρεμβαίνουν σχολιαστικά στην ερωτική δράση. Από τα πρώτα λεπτά της ταινίας, ο Pierre που έχει μόλις επιστρέψει στο σπίτι των γονέων του αναζητά μια μορφή διαφυγής σε κάποια αμμώδη παραλία, ενώ λίγο αργότερα, καθισμένος στη βεράντα του σπιτιού του, παρακολουθεί πλήθος τουριστών που κατευθύνονται σε ένα αθέατο κοινό σημείο. Τόσο η πρώτη σκηνή που συλλαμβάνει την παραλία ως βιβλική έρημο, όσο και η δεύτερη που παρουσιάζει τους τουρίστες σαν προσκυνητές οι οποίοι μαζικά κατευθύνονται από κάποιο μεταφυσικό κάλεσμα, προτείνουν την εισχώρηση ενός θρησκευτικού στοιχείου στην εικόνα. Η χορωδιακή σύνθεση (Samuel Barber, *Agnus Dei*, 1936) που συνοδεύει τα σχετικά πλάνα και υποκαθιστά τους φυσικούς ήχους του “πραγματικού” κόσμου με την εκκλησιαστική μουσική ενισχύει επιπλέον την εντύπωση ενός ερημικού χώρου που εκπροσωπεί το ιερό μέσα στο βέβηλο. Σε ανάλογο πλαίσιο, η Kendall μιλά για τοπία που εμφανίζουν έναν «μυθικό μη-τόπο» ο οποίος συμβαδίζει με την «ιδέα της υπέρβασης – σαν οι σεξουαλικές παραβάσεις των χαρακτήρων να ήταν αρκετές για να τους αποσπάσουν από τη μονοτονία της ανάγκης να ανήκουν κάπου συγκεκριμένα»¹⁵⁵.

Η θρησκευτική λειτουργία του ερημικού τοπίου μάλλον κορυφώνεται όταν, μετά από ένα οργιαστικό πρωινό, στο οποίο ο Pierre μαζί με τη μητέρα του (Isabelle

¹⁵³ Michael O’Sullivan, «“Ma mere”: mommy weirdest», *The Washington Post*, 2005 (ανακτήθηκε 15/06/2015, από <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2005/07/07/AR2005070701006.html>).

¹⁵⁴ Jonathan Trout, «Ma mère (My mother), 2005», *BBC*, 2005 (ανακτήθηκε 15/06/2015, από http://www.bbc.co.uk/films/2005/02/22/ma_mere_2005_review.shtml). Επιπλέον βλ. και: Stephen Holden, «A young man’s education in mom’s hedonistic ways», *The New York Times*, 2005 (ανακτήθηκε 15/06/2015, από <http://www.nytimes.com/2005/05/13/movies/13mere.html>).

¹⁵⁵ Tina Kendall, «Reframing Bataille: On tacky spectatorship in the New European Extremism», στο: Tanya Horeck, Tina Kendall (επιμ.), *The New Extremism in cinema. From France to Europe*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004, σ. 43-54, σ. 47.

Huppert) θα κινδυνεύσουν να παραβούν το όριο της σχέσης τους, ο νεαρός άντρας θα αναζητήσει ξανά μια εσωτερική διέξοδο στην παραλία. Η κάμερα, αποκλείοντας πάντα τη θάλασσα από το κάδρο, συλλαμβάνει τον Pierre γονατισμένο στην άμμο με το κεφάλι στραμμένο ψηλά. Γύρω του συγκεντρώνονται ημίγυμνοι τουρίστες που τον παρατηρούν σιωπηλά, διερευνητικά. Σε ένα ακόλουθο κοντινό πλάνο του προσώπου του, το στόμα του επαναλαμβάνει βουβά τη λέξη «μητέρα». Μέσα στο σύγχρονο βιβλικό τοπίο, η ευλαβική στιγμή που αντιστοιχεί σε μια βέβηλη προσευχή, επιτυγχάνει τη σύνδεση του παραβατικού ερωτισμού με τη θρησκευτική εμπειρία, θυμίζοντας τα λόγια του λογοτεχνικού ήρωα: «Μου φαίνεται πολύ συχνά ότι λατρεύω τη μητέρα μου. Θα είχα πάψει να τη λατρεύω; Ναι: αυτό που λατρεύω είναι ο Θεός. [...] Με τι να γελάσεις, εδώ κάτω, αν όχι με τον Θεό;»¹⁵⁶. Η “προσευχή” του Pierre διακόπτεται από μια άγνωστη μαυροντυμένη γυναίκα στην οποία ο ίδιος στρέφεται και απευθύνει μια ερώτηση: «Θα δεχόσασταν να γίνετε η μητέρα ενός θεού; Να γίνετε η Παναγία;». Η μητέρα, παρά την οργιαστική της συμπεριφορά και εξαιτίας αυτής, παραμένει «άμemptη»· μια αγία που καταλαμβάνει την υψηλότερη θέση ανάμεσα στις γυναίκες. Όταν ο Pierre της ζητά στην προηγούμενη σκηνή μέσα στο αμάξι να τον ευλογήσει, αλλά και όταν απευθύνει τις ερωτήσεις τους στην άγνωστη γυναίκα, εξισώνει τα παραβατικά του αισθήματα με μια θρησκευτική εμπειρία στην οποία τη θέση του ιερού καταλαμβάνει η μητέρα. Ο νεαρός άντρας θα ολοκληρώσει τη “συνομιλία” του με την άγνωστη, ρωτώντας: «Γιατί ζητείται πάντα από τους γιους να γίνουν θεοί;». Αν η μητέρα είναι η Παναγία, τότε ο γιός της οφείλει να είναι κάποιος θεός. Καθώς όμως η ερώτηση έρχεται μετά την παραλίγο παράβαση που δεν ήρε την απαγόρευση, αλλά αντίθετα την ενδυνάμωσε (η Hélène αποχώρισε), η ερώτηση είναι πιθανό να εκφράζει την αγωνία ενός δυσβάσταχτου βάρους. Τι είναι όμως αυτό που προηγήθηκε ανάμεσα στη μητέρα και τον γιο και κατάφερε να προκαλέσει μια τέτοια εσωτερική κρίση;

Σε μια μακροσκελή σεκάνς που ξεκινά με τη νυχτερινή έξοδο του Pierre, της Hélène και της Réa, και καταλήγει σε ένα όργιο (μαζί με τη Hansi και έναν Γερμανό τουρίστα που η μητέρα προσκαλεί στο σπίτι), ο Honoré κινηματογραφεί το παραβα

¹⁵⁶ Bataille, *Η μητέρα μου*, σ. 102.



Εικόνα 2. Ο γονατισμένος Pierre απευθύνεται στην άγνωστη γυναίκα, στη *Μητέρα μου*.

τικό επεισόδιο που οδηγεί στη φυγή της μητέρας, προκαλώντας περισσότερο με τους υπαινιγμούς των σιωπηλών βλεμμάτων, παρά με όσα αποκαλύπτει. Καθώς η κινηματογραφική μηχανή παρακολουθεί τους πρωταγωνιστές να περνούν μέσα από τους άναρχους χώρους της νυχτερινής διασκέδασης και να συνυπάρχουν με τους “γκροτέσκους” τουρίστες, τροποποιεί για λίγο τον τρόπο προσέγγισής της, θυμίζοντας με την άτακτη κίνησή της (κάμερα στο χέρι/steadicam) το είδος του ντοκιμαντέρ. Η έκθεση των πρωταγωνιστών στον “εξωτερικό” κόσμο προκαλεί μια αποσταθεροποίηση που γίνεται αντιληπτή πρώτα απ’ όλα στο κινηματογραφικό βλέμμα: οι κινήσεις της κάμερας γίνονται απότομες, η εστίαση ασταθής και κάποια πλάνα διαστέλλονται χρονικά, αυξάνοντας τη δραματική ένταση των εικόνων, σε ένα πλαίσιο που, όπως αναφέραμε και νωρίτερα, αφορά τη διερεύνηση της θέσης του Bataille στην εμπορευματοποιημένη σεξουαλικότητα της σύγχρονης κοινωνίας. Η Kendall γράφει ότι η σεκάνς «φέρνει σε επαφή αυτούς τους δύο κόσμους», για να καταστήσει προφανή την αντίφαση και τη δυσαρμονία, ανάμεσα στην «αυθεντική σεξουαλική παράβαση και το

δικό μας εξευτελιστικό και ταπεινωτικό πλαίσιο του σεξ-ως-αγαθού»¹⁵⁷.

Η νυχτερινή έξοδος των χαρακτήρων ολοκληρώνεται το πρωί με την επιστροφή τους στο σπίτι της Hélène και το υπονοούμενο ενός οργίου, το οποίο οι θεατές πληροφορούνται από τα ημίγυμνα κορμιά που, εξουθενωμένα πλέον, είναι ξαπλωμένα άτακτα στο κρεβάτι. Θα πίστευε ίσως κανείς ότι η απόκρυψη ενός οργίου προδίδει το πνεύμα του Bataille, τη στιγμή που θα μπορούσε να οδηγήσει σε μια ανεξέλεγκτη ερωτική έκρηξη· όμως για τον ίδιο, όπως σωστά σημειώνει και η Guerlac¹⁵⁸, η απώλεια στο όργιο είναι τόσο δραστική, ώστε τελικά να καθίσταται «απογοητευτική»: «Η αλληλουχία μέσα στο όργιο είναι ασύλληπτη, οριακά τα όντα χάνονται μέσα σε ένα συγκεχυμένο όλο. Απαραιτήτως το όργιο είναι απογοητευτικό. [...] Δεν βυθίζεται μόνο η ατομικότητα μέσα στον ταραχο του οργίου, αλλά και κάθε μέτοχος αρνείται την ατομικότητα των άλλων»¹⁵⁹. Ο Honoré, αν δεν γνωρίζει τη θέση του Bataille, συμφωνεί μαζί του διαισθητικά, παραλείποντας το συγκεκριμένο κομμάτι του χρόνου· προσπερνώντας μάλιστα την αφορμή που του δίνεται για τη σύνθεση μιας οργιαστικής σκηνής, δηλώνει την προσήλωσή του σε κάτι που βρίσκεται πέρα από την οπτική πρόκληση και εγγύτερα στο πεδίο εξερεύνησης των πολύπλοκων σχέσεων. Από την άλλη, η αισθητική επιλογή του Honoré να τοποθετήσει την κρίσιμη ερωτική σκηνή στις πρωινές ώρες, εκθέτοντας τις δράσεις των σωμάτων στην αποκαλυπτική δύναμη του ισχυρού φωτός, αποτελεί από την πλευρά του μια ακόμα ενδιαφέρουσα επιλογή που αναγκάζει τον θεατή σε μια διαφορετικής ποιότητας “αμηχανία”.

Σε αυτό το σχεδόν κλινικό περιβάλλον, όπου το φως δεν επιτρέπει σε τίποτα να κρυφτεί, ο Pierre επιβάλλει τη σεξουαλική του επιθυμία στην αδιάφορη Réa. Ενώ η ερωτική τους συνένωση βρίσκεται σε εξέλιξη, το πρόσωπο και το σώμα της Réa απο-

¹⁵⁷ Kendall, «Reframing Bataille», σ. 49-50.

¹⁵⁸ Susanne Guerlac, «“Recognition” by a woman!: A reading of Bataille’s *L’erotisme*», στο: Allan Stoekl (επιμ.), *Yale French Studies*, No. 78. *On Bataille*, New Haven, Yale University Press, 1990, σ. 91.

¹⁵⁹ Bataille, *Ο ερωτισμός*, σ. 23. Βλ. και: «το όργιο δεν είναι διόλου η επιστροφή σε μια φυσική, απεριόριστη σεξουαλικότητα. Είναι ανακόλουθη σεξουαλική συμπεριφορά, συνδεδεμένη με αυτό το αίσθημα αναποδογυρίσματος που παράγεται από μια γενική άρση της απαγόρευσης»· Bataille, *The accursed share*, τ. II & III, σ. 131.

κλείονται σταδιακά από το κινηματογραφικό κάδρο και το βλέμμα του Pierre στρέφεται στη μητέρα, τη γάμπα της οποίας σκύβει και φιλά. Η μητέρα τον κοιτά άκαμπτη και αυτό είναι ένα (ακόμα) από τα σημεία που αναβαθμίζονται ποιοτικά από την ερμηνευτική δεινότητα της Huppert: στο απόκοσμο πρόσωπό της, που παραμένει σχεδόν ανέκφραστο, ελλοχεύει μια απροσδιόριστα “αμαρτωλή” ποιότητα που εσωκλείει την ένταση μιας επιθυμίας, η οποία χαλιναγωγείται από την απαγόρευση. Ο οπτικός διάλογος ανάμεσα στη μητέρα και τον γιο και ο οργασμός του στο “απών” σώμα της Réa μετατρέπει την τελευταία σε φυσικό διαμεσολαβητή των δύο προσώπων που η απαγόρευση χωρίζει. Το γεγονός επιβεβαιώνεται και από το αμέσως επόμενο στιγμιότυπο το οποίο ακολουθεί μετά από ένα κατ που υποδηλώνει μια ελάχιστη χρονική έλλειψη: ο Pierre βρίσκεται καθισμένος στο κρεβάτι και η μητέρα ξαπλωμένη δίπλα στη γυμνή Réa χαϊδεύει το κορμί της, σαν σε αυτό να έχουν μεταγγιστεί στοιχεία του γιού της. Μέσα στη γαλήνια πλέον ατμόσφαιρα, η μητέρα πραγματοποιεί μια ανεπαίσθητη κίνηση και, ανυψώνοντας ελάχιστα το νυχτικό της, προσκαλεί σιωπηλά με την ασήμαντη χειρονομία της την παράβαση της θεμελιακής απαγόρευσης. Ένα κοντινό πλάνο δείχνει τον Pierre να κοιτά με δέος τη δυνατότητα που του προσφέρεται, πριν όμως προλάβει να δράσει, η Hansi τον πλησιάζει και του κλείνει τα μάτια, προστατεύοντάς τον από τον ισχυρό πειρασμό.

Μητέρα και γιος θα συναντηθούν ξανά, στο τέλος της ταινίας, σε ένα σκοτεινό αυτή τη φορά στιγμιότυπο στο οποίο ο ερωτισμός, ο θάνατος, η θυσία και το ιερό θα συνυπάρξουν. Η μητέρα θα αυτοκτονήσει με ένα ξυράφι, αλλά, λίγο πριν, θα επιτρέψει στον Pierre να βάλει το δάχτυλό του στην πληγή στο πλευρό της, αποδεικνύοντας έτσι (με μια συμβολική διείσδυση) τη θεϊκή της φύση. Ο θάνατός της θα βρει τον Pierre να αυνανίζεται δίπλα στο νεκρό της κορμί και ένα ανάλογο επεισόδιο θα επαναληφθεί και στο νεκροτομείο όταν ο Pierre, όρθιος πίσω από το γυάλινο φέρετρο της μητέρας του, θα καταρρεύσει στο πάτωμα από οδύνη· τουλάχιστον έτσι μοιάζει αρχικά. Ο υπάλληλος που θα μπει στην αίθουσα από ανησυχία, με ένα υποκειμενικό του πλάνο θα αποκαλύψει ότι δεν πρόκειται για λιποθυμία αλλά για την εγκατάλειψη του Pierre σε μια αυνανιστική μανία. Χωρίς να μένει απολύτως συνεπής στο κείμενο

της *Μητέρας μου*, ο Honoré εμπλουτίζει το τέλος της ταινίας ουσιαστικά με την εκμυστήρευση του ίδιου του Bataille¹⁶⁰, συνθέτοντας μια σκηνή που εντάσσεται φυσικά στο ύφος του έργου. Η μουσική επένδυση όμως από το ποπ κομμάτι «Happy together» (The Turtles) προσδίδει μια νοσηρή ελαφρότητα στην καταληκτική αυτή σκηνή, η οποία μάλλον αποφεύγει να αποφανθεί για τη θέση του Bataille στη σύγχρονη εποχή. Τελικά όμως αυτό που ίσως έχει περισσότερο ενδιαφέρον είναι το ότι, πριν ο Pierre καταρρεύσει, στέκεται παρατεταμένα αντιμέτωπος με την κινηματογραφική μηχανή και, κοιτάζοντας τους θεατές κατάματα, τους προκαλεί, όπως οι χαρακτήρες του McElhinney και η γυναίκα του Buñuel που συναντήσαμε παραπάνω¹⁶¹.

Πριν ολοκληρώσουμε την ενότητά μας και παραμένοντας στο θέμα της *Μητέρας μου*, θα θέλαμε να σταθούμε για λίγο στην εργασία της King, στην οποία αναφερθήκαμε νωρίτερα με αφορμή την ταινία του McElhinney. Εξετάζοντας τη θυσία στον κινηματογράφο, με άξονες κυρίως τον Bataille και κάποιες φεμινιστικές θεωρίες, η King γράφει για την ταινία του Honoré ότι «θυμίζει κυρίως κινηματογράφο του Χόλυγουντ, από την άποψη του οπτικού ύφους, του μοντάζ συνέχειας και της γραμμικής αφήγησης», ενώ διαφοροποιείται από το «συμβατικό Χόλυγουντ με την απεικόνιση ταμπού σεξουαλικών συννευρέσεων», χωρίς όμως να καταφέρνει να αποδώσει τα απωθητικά στοιχεία της μητέρας¹⁶². Μέχρι αυτό το σημείο, θα πρέπει απλώς να διαφωνήσουμε με τη μάλλον αστήρικτη απόρριψή της King, εφόσον η κατηγορία «θυμίζει κινηματογράφο Χόλυγουντ», για λόγους που ελπίζουμε να είναι αυτονόητοι, δεν σημαίνει τίποτα συγκεκριμένο για την ποιότητα μιας ταινίας. Το ίδιο ισχύει και για τη συνέπεια (ή μη) μιας ταινίας στους κινηματογραφικούς κανόνες (γραμμική αφήγηση, μοντάζ συνέχειας, κ.ο.κ.), η οποία δεν μπορεί να γίνει αξιολογικό κριτήριο. Κατανοούμε βέβαια ότι η King αναφέρεται σε κινηματογραφικά προϊόντα που ακολουθούν μια περιορισμένη δημιουργική οδό για να διασφαλίσουν την αποδοχή ενός ευρύτερου κοι-

¹⁶⁰ Βλ. τα σχετικά με τη νεκρή μητέρα, στο *Γαλάζιο του Ουρανού* (σ. 55), αλλά και την εκμυστήρευση του Bataille (σ. 55-56, σημ. 131).

¹⁶¹ Βλ. σ. 47 και 41, αντίστοιχα.

¹⁶² King, «My mother and the story of Bataille. The pre-Oedipal struggle for subjectivity», στο: «Washed in blood», σ. 51-89, σ. 89, σημ. iii.

νού, επιθυμώντας κυρίως την εμπορική τους απόδοση. Όταν βέβαια το θέμα μιας ταινίας είναι η αιμομικτική σχέση μιας μητέρας με τον γιο της, κανένα από τα παραπάνω δεν μοιάζει να είναι βασικό ζητούμενο. Παρ' όλα αυτά, η King δικαιούται να τοποθετηθεί αρνητικά απέναντι στην ταινία, η οποία άλλωστε πράγματι δεν μοιάζει να επιδιώκει μια κινηματογραφική "επανάσταση". Αυτό που μας προβληματίζει περισσότερο στην ενότητα της King, που έχει τον τίτλο «My mother and the story of Bataille», είναι οι ταινίες που η ίδια προτείνει ως κινηματογραφικούς απογόνους της *Μητέρας μου*.

Στις «αρχετυπικές μητέρες» που είναι παράλληλα «πολύ παρούσες και πολύ απύουσες», η King πρώτα απ' όλα αναφέρει αυτή του Bates από το *Ψυχώ* (*Psycho*, 1960) του Alfred Hitchcock¹⁶³. Στη συνέχεια παραθέτει ως σχετικά παραδείγματα τον *Εξορκιστή* (*The Exorcist*, 1973) του William Friedkin, το *Κάρι, έκρηξη οργής* (*Carrie*, 1976) του Brian De Palma, *Τα μάτια της Λόρα Μαρς* (*The eyes of Laura Mars*, 1978) του Irvin Kershner και το *The Brood* (1979) του David Cronenberg¹⁶⁴. Εκ πρώτης όψεως είναι εμφανές, και μάλλον προβληματικό, το γεγονός ότι όλες οι αναφορές προέρχονται από το είδος των ταινιών τρόμου, οι περισσότερες εκ των οποίων χρησιμοποιούν (όταν το κάνουν) κυρίως τις φρουϊδικές θεωρίες (οιδιπόδειο σύμπλεγμα, κτλ.), για να ενισχύσουν με ψυχαναλυτικά εργαλεία το φρικιαστικό αποτέλεσμα που γεννάται από βαθιά καταπιεσμένα παιδικά τραύματα, όπως ο ισχυρός φόβος της αιμομιξίας¹⁶⁵. Ο Bates του *Ψυχώ*, για παράδειγμα, διχασμένος ανάμεσα στον εαυτό του και την ισχυρή μητρική φιγούρα, αποκαλύπτεται ως ένας ψυχικά ασθενής χαρακτήρας που χρησιμοποιεί το νεκρό σώμα της μητέρας για να αιτιολογήσει (εντός του) τους φόνους που διαπράττει. Η διαφορά όμως ανάμεσα στις ταινίες τρόμου που παρουσιάζουν την οιδιπόδεια σχέση ως επικίνδυνο τραύμα το οποίο υπό τον φόβο μιας αιμομιξίας γίνεται εγκληματικό, και στη *Μητέρα μου* που διερευνά τα όρια της αιμομικτικής επιθυμίας με κύριο κίνδυνο μια πιθανή παράβαση της απαγόρευσης, είναι σημαντική. Η σκέψη

¹⁶³ King, «My mother and the story of Bataille», στο: «Washed in blood», σ. 74.

¹⁶⁴ King, «My mother and the story of Bataille», στο: «Washed in blood», σ. 74-75.

¹⁶⁵ Βλ. και David Greven, *Representations of femininity in American genre cinema. The woman's film, film noir and modern horror*, New York, Palgrave Macmillan, 2011, σ. 88.

της King παρουσιάζει ένα επιπλέον πρόβλημα εφόσον εντάσσει στην ίδια ομάδα τόσο ταινίες που εξετάζουν τη σχέση μιας μητέρας με τον γιο της (*Ψυχώ, Τα μάτια της Λόρα Μαρς*), όσο και αυτές που αφορούν σχέσεις ανάμεσα σε μητέρα και κόρη (*Εξορκιστής, Κάρι, έκρηξη οργής*). Αυτό όμως που έχει ακόμα περισσότερο ενδιαφέρον, ιδιαίτερα μετά την υποτιμητική αναφορά για τον κινηματογράφο του Χόλυγουντ, είναι το ότι η ίδια προσθέτει στη λίστα της, από τη δεκαετία του '90, τις ταινίες *Blade: Σκοτεινή δύναμη* (*Blade*, 1998) και *Fight club* (1999)¹⁶⁶. Ευτυχώς, η King διευκρινίζει ότι, ακόμα και αν «δεν υπάρχει καμία άμεση σχέση ανάμεσα στα κείμενα του Bataille και αυτά τα φιλμικά κείμενα, σίγουρα υπάρχουν ψυχικοί και ιδεολογικοί σύνδεσμοι που βοηθούν να τα βάλουμε σε κάποιο πλαίσιο»¹⁶⁷.

Υπάρχουν όμως και κάποιες αναφορές της ίδιας που είναι εύστοχες, όπως η ταινία του Louis Malle, *Το φύσημα της καρδιάς* (*Le souffle au coeur*, 1971), για την οποία γράφει σχετικά: «*Το φύσημα της καρδιάς* (1971) υιοθετεί μια σχεδόν κωμική οπτική απέναντι στις εμπειρίες της αστικής αναψυχής ενός νεαρού άντρα που ενηλικιώνεται στη Γαλλία και οι οποίες συμβαίνει απλώς να εμπεριέχουν μια σεξουαλική συνάντηση με τη μητέρα του. [...] [Α]υτή η ταινία μοιάζει εντυπωσιακά με τη *Μητέρα μου* του Bataille, κάτι που δεν έμεινε απαρατήρητο από πολλούς κριτικούς της»¹⁶⁸. Βέβαια, η σχέση του Malle με τον Bataille δεν προκύπτει μόνο από παρατηρήσεις· ο ίδιος ο σκηνοθέτης εξηγεί: «Θυμάμαι πώς έφτασα να κάνω *Το φύσημα της καρδιάς* – αυτό είναι κάτι που για την ακρίβεια δεν έχω αναφέρει ποτέ πριν: δούλευα για αρκετό καιρό πάνω σε ένα βιβλίο του Georges Bataille με τίτλο *Ma Mère* που είναι μια πολύ σκοτεινή και τραγική ιστορία αιμομιξίας· πολύ όμορφη, αλλά πολύ απεγνωσμένη. Έγραψα μια διασκευή εδώ, δουλεύοντας για περίπου ένα μήνα το 1970. Κάποια στιγμή συνειδητοποίησα: δεν είναι αυτή η φωνή μου, δεν είναι αυτός το ύφος μου. Αλλά δεν πιστεύω

¹⁶⁶ King, «My mother and the story of Bataille», στο: «Washed in blood», σ. 75.

¹⁶⁷ King, «My mother and the story of Bataille», στο: «Washed in blood», σ. 76.

¹⁶⁸ King, «My mother and the story of Bataille», στο: «Washed in blood», σ. 75-76.

ότι ήταν τυχαίο που γοητεύτηκε τόσο από αυτό το συγκεκριμένο βιβλίο»¹⁶⁹. Το φύσημα της καρδιάς είναι ένας πραγματικός κινηματογραφικός απόγονος της *Μητέρας μου*, όχι μόνο επειδή ο Malle λαμβάνει υπόψη του το βιβλίο του Bataille, αλλά επειδή η ποιότητα της σχέσης μεταξύ μητέρας και γιου περιστρέφεται επίμονα γύρω από το ζήτημα μιας πιθανής παράβασης. Περισσότερο από κωμική, όπως την ονομάζει η King, η ταινία είναι μια σαρκαστική αποτύπωση της αστικής οικογένειας και των κανόνων (/σεξουαλικών απαγορεύσεων) που ορίζουν τη ζωή της¹⁷⁰. Εκκρεμώντας δεξιοτεχνικά συνεχώς στο όριο μεταξύ απαγόρευσης και παράβασης, κινείται σταθερά προς μια κορύφωση που τελικά αποδεικνύεται αδύναμη να διαταράξει την (υποκριτική) αστική καθημερινότητα, αλλά ικανή να απελευθερώσει τον γιο από τη συμπλεγματική του σχέση με τη μητέρα.

Άλλες ταινίες όπως, για παράδειγμα, *Το φεγγάρι* (*La luna*, 1979) του Bernardo Bertolucci, μπορούν επίσης να αποτελέσουν πρόσφορο έδαφος για παράλληλες αναγνώσεις με τη *Μητέρα μου*, αλλά αυτό που, κατά τη γνώμη μας, δείχνει η περίπτωση της King είναι ότι οι όποιες συνδέσεις οφείλουν να γίνονται με προσοχή. Αν και η ίδια φαίνεται να έχει αντίληψη του “άλματος” που πραγματοποιεί, εφόσον δικαιολογείται για την πιθανή απουσία άμεσων συνδέσεων, οι επιλογές της είναι τόσο παράδοξες που κινδυνεύουν να οδηγήσουν στην παρανόηση του κειμένου του Bataille. Αυτό που τελικά φαίνεται από τις κινηματογραφικές αναφορές της είναι ότι κάθε “άρρωστη” μητρική σχέση συνδέεται με τον Bataille, ενώ στην πραγματικότητα καμία από αυτές

¹⁶⁹ Philip French (επιμ.), *Malle on Malle*, London, Faber and Faber, 1993, σ. 82. Στη συνέχεια ο Malle εξηγεί πως ξεκίνησε να κρατά σημειώσεις για την περίοδο που ο ίδιος είχε φύσημα στην καρδιά, γεγονός που τον οδήγησε να συνειδητοποιήσει την ιδιαίτερη σχέση που είχε με τη μητέρα του, ώσπου τελικά προέκυψε το σενάριο της ταινίας.

¹⁷⁰ Βλ. Hugo Frey, *Louis Malle*, Manchester, Manchester University Press, 2004, σ. 17, όπου αναφέρεται επιπλέον η επιρροή του Malle από τη σκέψη του Wilhelm Reich. Επιπλέον βλ. και τα λίγα αλλά περιεκτικά σχόλια του Fabio Vighi, «Mothers everywhere», στο: *Sexual difference in European cinema. The curse of enjoyment*, New York, Palgrave Macmillan, 2009, σ. 220-225, σ. 222-223, που προηγουμένως συζητά τη σχετική με το θέμα μας *Σιωπή* (Tystnaden, 1963) του Ingmar Bergman (Vighi, ό.π., σ. 220-222), αλλά και Δέσποινα Πούλου, «Louis Malle: η απενοχοποίηση της πρόκλησης και η κινηματογραφική λογική: *Le Souffle au Coeur*», *Φιλοσοφείν*, τχ. 5, 2012, σ. 170-187, <https://onedrive.live.com/view.aspx?resid=D60DF1AF710FC282!141&app=WordPdf&authkey=!ACFToFiGCzg9D00>.

(με εξαίρεση το *Spanking the monkey*) δεν αντιπαρατίθεται ευθέως με την απαγόρευση της επιθυμίας του μητρικού σώματος, αλλά με τον φόνο.

ΠΟΛΕΜΟΣ, ΘΥΣΙΑ ΚΑΙ ΕΠΙΘΥΜΙΑ: *ΧΙΡΟΣΙΜΑ*

Ο θάνατος, η πρώτη από τις πιο θεμελιώδεις απαγορεύσεις, αφορά τόσο τον φόνο, όσο και την επαφή με τον νεκρό· πηγάζει από έναν ανθρώπινο φόβο που διατηρεί βαθιά σχέση με τον χρόνο, γι' αυτό και ο Bataille, διερευνώντας την αρχή της “ανάγκης” που οδήγησε στον περιορισμό του θανάτου, ανατρέχει στον προϊστορικό άνθρωπο του Νεάντερταλ (*Homo faber*¹⁷¹). Στην ήδη αναπτυγμένη έλλογη σκέψη του τότε ανθρώπου, αποδεικτικό της οποίας αποτελεί η σχέση του με την εργασία και η ανάπτυξη εργαλείων για τη βελτίωση των τεχνικών του δεξιοτήτων, ο Bataille εντοπίζει κάποια επιθυμία για απομάκρυνση της βίας: «Διά της εργασίας, αυτός ο άνθρωπος αναγνώρισε τη φρίκη και την ανατροπή –ήτοι το θεσπέσιο– του θανάτου»¹⁷². Τα ευρήματα από τη συγκεκριμένη περίοδο που σχετίζονται με την ταφή ενισχύουν επιπλέον την πεποίθηση μιας απωθητικής στάσης απέναντι στον θάνατο, εφόσον η απόκρυψη του νεκρού σώματος υπαινίσσεται και πάλι την απόρριψη της βίας: «Ο νεκρός συνιστά κίνδυνο για τους εναπομείναντες· αν πρέπει να τον κρύψουν, η αιτία δεν αφορά την προστασία του, αλλά τη δική τους προστασία από το “μιάσμα”»¹⁷³. Συνεπώς η ταφή εκλαμβάνεται ως ένας τρόπος αντιμετώπισης του μiasματικού φόβου και μια πρώτη μορφή της απαγόρευσης του θανάτου, η οποία φαίνεται πως γεννιέται μαζί με

¹⁷¹ Bataille, *Ο ερωτισμός*, σ. 61. Βλ. και τη σχετική αναφορά του Henri Bergson στη διάνοια του *Homo faber*: «Αν μπορούσαμε να αποβάλουμε κάθε υπεροψία, αν, προκειμένου να ορίσουμε το είδος μας, αρκούμασταν αυστηρά σε κείνο που η ιστορία και η προϊστορία μάς παρουσιάζουν ως το σταθερό γνώρισμα του ανθρώπου και της διάνοιας, πιθανώς δεν θα μιλούσαμε για τον *Homo sapiens* αλλά για τον *Homo faber*. Σε τελική ανάλυση, ιδωμένη σε κείνο που φαίνεται να είναι ο καταγωγικός της τρόπος λειτουργίας, η διάνοια είναι η ικανότητα κατασκευής τεχνητών αντικειμένων, ιδιαίτερα εργαλείων με απροσδιόριστη ποικιλομορφία κατά την κατασκευή της» Henri Bergson, *Η δημιουργική εξέλιξη*, μτφ. Κ. Παπαγιώργης, Γ. Πρελορέντζος, Αθήνα, Πόλις, 2005, σ. 140.

¹⁷² Bataille, *Ο ερωτισμός*, σ. 61.

¹⁷³ Bataille, *Ο ερωτισμός*, σ. 62 και 65. Στη συνέχεια ο Bataille θα μιλήσει για την αγωνία που «συνδέεται με τη φάση της αποσύνθεσης»: η σήψη είναι αυτή που προκαλεί την ισχυρότερη φρίκη, σε αντίθεση με τα «λευκασμένα οστά» που, απομακρυσμένα από τη μiasματική όψη του θανάτου, «ανταποκρίνονται στον κατευνασμό του μίσους»· Bataille, *ό.π.*, σ. 78.

την εργασία και την επιθυμία για μια αδιατάραχτη ροή της παραγωγικότητας.

Ο Bataille στο *Καταραμένο απόθεμα* έχει ήδη πραγματοποιήσει μια σύνδεση των απαγορεύσεων με την εργασία: το ον μεταθέτει στο μέλλον το «αυθεντικό ον που ποτέ δεν είναι στον παρόντα χρόνο», ελπίζοντας να απολαύσει τότε τα αποτελέσματα των κοπιαστικών εργασιών του· ο θάνατος όμως απειλεί να του στερήσει (ξαφνικά) το αντικείμενο της προσδοκίας του, καθιστώντας το «για πάντα απογοητευμένο»¹⁷⁴. «Συνεπώς, η εργασία θα μπορούσε κάλλιστα να είναι η δραστηριότητα από την οποία προήλθε η εξέλιξη της ανθρωπότητας, η πηγή των αποστροφών και των απαγορεύσεων που καθόρισαν την πορεία της»¹⁷⁵. Ο νεκρός αποτελεί φυσική απόδειξη της μοιραίας κατάληξης του ανθρώπου και, υπό αυτή την έννοια, υπενθύμιση της βίας που χαρακτηρίζει τη ζωή· η απαγόρευση που επιτάσσει την απομάκρυνση του νεκρού στοχεύει στην απόρριψη ακριβώς αυτής της βίας¹⁷⁶. Ο Bataille λαμβάνει υπόψη του στα πιθανά αίτια που οδήγησαν στην καθιέρωση της ταφής και πρακτικούς παράγοντες όπως την προστασία των πτωμάτων από τα «αδηφάγα ζώα», αλλά κρίνει ότι αυτοί δεν μπορεί παρά να είναι δευτερεύουσας σημασίας, εφόσον «επί μακρόν η φρίκη για τους νεκρούς κυριάρχησε πάνω σε όλα τα αισθήματα που ανέπτυξε ο πολιτισμός»¹⁷⁷. Ο θάνατος όμως, παρά την πρόκληση απωθητικών αισθημάτων φρίκης, έχει «διττό νόημα»¹⁷⁸, εφόσον μέσα στον τρομακτικό πανηγυρισμό είναι εξίσου θελκτικός, όταν γεννά την επιθυμία του φόνου που πρέπει να περιοριστεί¹⁷⁹.

¹⁷⁴ Bataille, *The accursed share*, τ. II & III, σ. 82-83. Σχετικά, βλ. και: «ο πρωτόγονος μπορούσε να νιώσει ότι η τακτοποίηση της εργασίας του ανήκε, ενώ η αταξία του θανάτου τον ξεπερνούσε, αφαιρώντας το νόημα από τις προσπάθειές του»· Bataille, *Ο ερωτισμός*, σ. 63.

¹⁷⁵ Bataille, *The accursed share*, τ. II & III, σ. 83.

¹⁷⁶ Bataille, *Ο ερωτισμός*, σ. 62.

¹⁷⁷ Bataille, *Ο ερωτισμός*, σ. 64.

¹⁷⁸ Bataille, *Ο ερωτισμός*, σ. 64.

¹⁷⁹ Με αφορμή την απαγόρευση του νεκρού σώματος, ο Bataille αναφέρεται και διαφωνεί με τη σκέψη του Freud που υποστηρίζει ότι όλες οι απαγορεύσεις αποτελούν προστασία από την επιθυμία της αφής και τον κίνδυνο της μεταδοτικής μιαιρότητας. Στο *Τοτέμ και ταμπού* ο Freud πράγματι γράφει ότι όλες «αυτές οι απαγορεύσεις φαίνεται να δικαιολογούνται [...] επειδή ορισμένα πρόσωπα και πράγματα διαθέτουν μια επικίνδυνη δύναμη που έχει την ιδιομορφία να μεταδίδεται με την απλή επαφή μαζί τους, σα να πρόκειται για μολυσματική αρρώστια»· Sigmund Freud, *Τοτέμ και ταμπού. Μερικές συμφωνίες στην ψυχική ζωή των άγριων και των νευρωτικών*, μτφ. Χ. Αντωνίου, Αθήνα, Επίκουρος, 1978, σ. 33 [βλ. και: «Η κύρια απαγόρευση και πυρήνας της νευρώσης είναι όπως και στο ταμπού η επαφή, και από εκεί και η ονομασία: φοβία της επαφής, *délire de toucher*. [...] Καθετί που κατευθύνει τη σκέψη

Μια κοινωνία που επιθυμεί την ομαλή ροή της παραγωγικότητας και θέτει, προς όφελος της εργασίας, υπό περιορισμό τη βία του θανάτου, οφείλει με βάση την ίδια λογική να χαλιναγωγήσει και τη σεξουαλικότητα. Η απαγόρευση που αφορά την αναπαραγωγή και στο πλαίσιο της οποίας ο Bataille εξετάζει δύο κύριες επιμέρους όψεις της (την αιμομιξία και το αίμα της έμμηνου ρύσης) έχει και πάλι ως πρωταρχικό της μέλημα την απομάκρυνση της βίας που διαταράσσει την έλλογη ζωή. Στην περίπτωση της αιμομιξίας δεν πρόκειται μόνο για γενική απαγόρευση της σεξουαλικής συμπεριφοράς αλλά και για κανόνες που στις αρχαϊκές τουλάχιστον οικογενειακές δομές διαφύλατταν τη δίκαιη κατανομή των γυναικών¹⁸⁰. Η απαγόρευση του αίματος της έμμηνου ρύσης έχει απλούστερη αιτιολόγηση εφόσον αυτό εκλαμβάνεται «ως εκδήλωσ[η] της εσωτερικής βίας» και ακαθαρσία της σεξουαλικής δραστηριότητας (ίδια λογική ακολουθεί και η απαγόρευση του αίματος του τοκετού)¹⁸¹. Η σχέση των δύο βασικών απαγορεύσεων (θανάτου και αναπαραγωγής), παρά την προέλευσή τους από φαινομενικά αντίθετα πεδία, δομείται στη βάση του κοινού αισθήματος της «ναυτίας»: «Η φρίκη που μας καταλαμβάνει μπροστά στα πτώματα γειτονεύει με το συναίσθημα που έχουμε για τις υπογάστριες αφοδεύσεις του ανθρώπου. [...] [N]ιώ-

του νευρωτικού προς το απαγορευμένο και τον φέρνει σε πνευματική επαφή με αυτό, είναι κατά τον ίδιο τρόπο απαγορευμένο όπως και η άμεση σωματική επαφή. Η ίδια επέκταση της απαγόρευσης εφαρμόζεται επίσης και στο ταμπού», Freud, *ό.π.*, σ. 39). Για τον Bataille όμως η «επιθυμία της αφής» δεν επαρκεί για να δικαιολογήσει την απαγόρευση που αφορά το νεκρό σώμα. Σημαντικότερο από τον κίνδυνο μετάδοσης της μιαιρότητας θεωρεί αυτόν της γέννησης της επιθυμίας του φόνου: «Η βία που διαπερνά τον θάνατο γεννά τον πειρασμό μόνο κατά μια έννοια, αν πρόκειται δηλαδή να την ενσαρκώσουμε μέσα μας ενάντια σε έναν ζωντανό, αν μας κατέχει η επιθυμία να σκοτώσουμε»· Bataille, *Ο ερωτισμός*, σ. 65-66. Η διαφωνία του Bataille με τον Freud βρίσκεται στο αντικείμενο της επιθυμίας, εφόσον ο πρώτος υποστηρίζει ότι δεν μπορεί να είναι το νεκρό σώμα καθαυτό, αλλά ο φόνος («Μπορούμε να υποθέσουμε ότι, σε ένα νεκρό σώμα, μια έλξη, μια κρυφή απόκριση στην επιθυμία μας, δεν σχετίζεται με το ίδιο το αντικείμενο που μας γέμισε με φρίκη, αλλά κατά προτίμηση με τον φόνο»· Bataille, *The accursed share*, τ. II&III, σ. 98). Με αυτόν τον τρόπο η απαγόρευση που αφορά το νεκρό σώμα για τον Bataille αποτελεί προέκταση της απαγόρευσης του φόνου. Η ιδέα μιας επιθυμίας για φόνο φυσικά δεν είναι ξένη στον Freud, αλλά δεν συνδέεται με τους νεκρούς. Παραθέτουμε ενδεικτικά: «όπου υπάρχει απαγόρευση, εκεί πρέπει να κρύβεται και μια επιθυμία. Θα πρέπει να υποθέσουμε ότι η επιθυμία του φόνου είναι στην πραγματικότητα ασυνείδητη, ότι το ταμπού, όπως και η ηθική απαγόρευση, δεν είναι καθόλου περιττά από ψυχολογική άποψη και ότι εξηγούνται και δικαιολογούνται από μια αμφιθυμική τάση απέναντι στην παρόρμηση για φόνο»· Freud, *Τοτέμ και ταμπού*, σ. 92.

¹⁸⁰ Bataille, *Ο ερωτισμός*, σ. 73. Για περισσότερα, βλ. και Bataille, *The accursed share*, τ. II&III, σ. 27-49.

¹⁸¹ Bataille, *Ο ερωτισμός*, σ. 75.

θουμε ανάλογη φρίκη για τις όψεις του αισθησιασμού που χαρακτηρίζουμε αισχύρες»¹⁸².

Αμφότερες οι απαγορεύσεις αντιτάσσονται στη σπατάλη της ενέργειας και στην οργιαστική εκμηδένιση που ο ερωτισμός και ο θάνατος προτείνουν¹⁸³. Κάτι τέτοιο δεν σημαίνει ότι οι πρώτες είναι σε θέση να περιορίσουν αμετάκλητα το αντικείμενό τους. Η απαγόρευση προτείνει φυσικά την τήρησή της, αλλά παράλληλα προβλέπει και την παραβίασή της: μέσα σε μια κοινότητα, τα μέλη της οποίας ενώνονται από την κοινή εργασία, είναι επιτρεπτή και προβλεφθείσα η υπό προϋποθέσεις προσωρινή άρση των απαγορεύσεων, χωρίς αυτό να σημαίνει την ανατροπή της απαγόρευσης. Η σχέση μεταξύ απαγόρευσης και παράβασης είναι αμοιβαίας εξάρτησης, εφόσον το όριο που τίθεται και εμποτίζει με φόβο το απαγορευμένο υπερβαίνεται, έχοντας πρώτα μετατρέψει το τελευταίο σε γεγονός της επιθυμίας (η «ανατροπή ενός εμποδίου ασκεί πάντα μια έλξη»)¹⁸⁴. «Ένα όριο», γράφει ο Foucault, «δεν θα μπορούσε να υπάρχει αν ήταν απόλυτα αδιαπέραστο, και, αντίστροφα, η παράβαση θα ήταν μάταιη αν απλώς περνούσε ένα όριο συντιθέμενο από ψευδαισθήσεις και σκιές»¹⁸⁵, γι' αυτό και στον Bataille, συμπληρώνει ο ίδιος, η σχέση της απαγόρευσης με την παράβαση δεν είναι αυτή του «μαύρου με το άσπρο», αλλά έχει τη «μορφή σπείρας»¹⁸⁶.

Για τον Bataille η θυσία, η πιο σημαντική από τις ανθρώπινες πράξεις¹⁸⁷, κατέχει προνομιακή θέση ανάμεσα στις παραβάσεις. Το θύμα της, όποιο κι αν είναι αυτό, τη στιγμή της μετάβασής του από την κατάσταση της περιορισμένης ατομικότητας στην αλληλουχία, επιτρέπει την πρόσβαση στον κόσμο του ιερού. Το θυσιαστικό σχήμα βρίσκει τη θέση του και στον ερωτισμό όπου ο «εραστής εξαρθρώνει την ερωμένη γυναίκα όπως ο αιμοσταγής θυσιαστής τον άνθρωπο ή το ζώο που σφαγιάζει. Στα χέρια εκείνου που της επιτίθεται, η γυναίκα χάνει το είναι της. [...] [Δ]ιανοίγεται στη

¹⁸² Bataille, *Ο ερωτισμός*, σ. 82.

¹⁸³ Bataille, *Ο ερωτισμός*, σ. 88-89.

¹⁸⁴ Bataille, *Ο ερωτισμός*, σ. 67.

¹⁸⁵ Michel Foucault, «A preface to transgression», στο: Bataille, *Visions of excess*, σ. 24-40, σ. 27.

¹⁸⁶ Foucault, «A preface to transgression», στο: Bataille, *Visions of excess*, σ. 28.

¹⁸⁷ Bataille, «The Jesuve», στο: *Visions of excess*, σ. 73-78, σ. 73.

βία του αφροδίσιου παιχνιδιού που διεγείρει τα όργανα της αναπαραγωγής, διανοίγεται στην απρόσωπη βία που την υπερβαίνει έξωθεν»¹⁸⁸. Το θύμα αποσπάται από την τάξη των πραγμάτων, από τον *πραγματικό* κόσμο και εισέρχεται στον *μύχιο*¹⁸⁹. Οι παριστάμενοι στη θυσία γίνονται μάρτυρες της συνάντησης της ζωής με τον θάνατο, με τον ίδιο τρόπο που οι εραστές, αρνούμενοι τον (ανα)παραγωγικό χαρακτήρα του ερωτισμού και εγκαταλειμμένοι στην απώλεια, γίνονται μάρτυρες ενός «μικρού θανάτου». Το πλεονάζον κομμάτι της ενέργειας, που δεν ωφελεί στην ανάπτυξη του συστήματος, δαπανάται χωρίς κέρδος, καταστρέφεται και γίνεται μεγαλειώδης «δώρο»¹⁹⁰. Βέβαια, είναι η παράβαση αυτή που πολλαπλασιάζει την ένταση του γεγονότος, γιατί η «εσωτερική εμπειρία του ερωτισμού απαιτεί από κείνον που τη βιώνει μια ευαισθησία ανάλογη με την αγωνία που θεμελιώνει την απαγόρευση, αλλά και με την επιθυμία που τείνει να την αθετήσει. Πρόκειται για τη θρησκευτική ευαισθησία που συνδέει πάντα στενά την επιθυμία με τη φρίκη, την έντονη απόλαυση με την αγωνία»¹⁹¹.

Στον κινηματογράφο μια ταινία που συμπλέκει τον ερωτισμό με τον θάνατο (και τον πόλεμο) και ενδιαφέρεται για το σχήμα της απαγόρευσης και της παράβασης με τρόπο που ανακαλεί τη σκέψη του Bataille, είναι αυτή του Alain Resnais, *Χιροσίμα, αγάπη μου* (*Hiroshima, mon amour*, 1959). Προφανώς δεν είναι η μόνη και εφόσον με αυτήν ξεφεύγουμε από τη λογική της εξέτασης ταινιών που, ως κινηματογραφικές

¹⁸⁸ Bataille, *Ο ερωτισμός*, σ. 134-135.

¹⁸⁹ Bataille, *Το καταραμένο απόθεμα*, σ. 89.

¹⁹⁰ «Η υπεραφθονία οδηγεί απαρεγκλίτως στον θάνατο, μόνο η αδράνεια διασφαλίζει τη διατήρηση της ασυνέχειας των όντων»· Bataille, *Ο ερωτισμός*, σ. 152. «[Ο] ζωντανός οργανισμός, μέσα στην κατάσταση που καθορίζεται από τα παιχνίδια της ενέργειας στην επιφάνεια της γήινης σφαίρας, δέχεται κατά κανόνα περισσότερη ενέργεια από όση είναι αναγκαία για τη διατήρηση της ζωής: η ενέργεια (ο πλούτος) που περισσεύει μπορεί να χρησιμοποιηθεί για την ανάπτυξη ενός συστήματος (π.χ. ενός οργανισμού)· αν το σύστημα δεν μπορεί να αναπτυχθεί άλλο ή αν το περίσσειμα δεν μπορεί να απορριφθεί ολόκληρο στην ανάπτυξή του, πρέπει κατ' ανάγκη να χαθεί χωρίς κέρδος, να δαπανηθεί, ηθελημένα ή όχι, μεγαλοπρεπώς ή αλλιώς με καταστροφικό τρόπο»· Bataille, *Το καταραμένο απόθεμα*, σ. 52. Επιπλέον, για τη γενική οικονομία του Bataille, η οποία έχει κέντρο της τον ήλιο «που μοιράζει την ενέργεια –τον πλούτο– χωρίς αντάλλαγμα» (Bataille, *Το καταραμένο απόθεμα*, σ. 59), βλ. και: Noys, «The solar economy», στο: *Georges Bataille*, σ. 111-117.

¹⁹¹ Bataille, *Ο ερωτισμός*, σ. 55.

“μεταφορές” των βιβλίων του Bataille, σχετίζονται άμεσα μαζί του, θα μπορούσε κανείς να αναρωτηθεί γιατί κάνουμε μια τέτοια επιλογή. Η απάντηση βρίσκεται στη Marguerite Duras, σεναριογράφος της ταινίας¹⁹², και στην ειδική σχέση της ίδιας και του συγγραφικού της έργου με τον Bataille. Παραθέτουμε κάποια από τα γεγονότα που συνδέουν τα δύο πρόσωπα: το 1957, ο Bataille, ενδίδοντας στην επιμονή της Duras για μια συνέντευξη (δημοσιεύτηκε στις 12 Δεκεμβρίου της ίδιας χρονιάς, στο *France-Observateur*), απαντά σε ερωτήματά της που αφορούν κυρίως το θέμα της «κυριαρχίας» (*souveraineté*)¹⁹³, πρόκειται για την τρίτη μόλις συνέντευξη του Bataille σε δημοσιογράφο¹⁹⁴. Έναν χρόνο μετά η Duras γράφει σε κείμενό της στο *La Ciguë* με τίτλο «A propos de Georges Bataille»: «Κάποιος μπορεί συνεπώς να πει για τον Georges Bataille ότι επ’ ουδενί δεν γράφει, εφόσον γράφει εναντίον της γλώσσας. Εφευρίσκει έναν τρόπο του να μη γράφει ακόμα και ενώ γράφει. Μας διδάσκει να ξεμάθουμε τη λογοτεχνία μας»¹⁹⁵. Σε συνέντευξή της, το 1960, η ίδια δηλώνει καθαρά πλέον την αφοσίωσή της σε συγγραφείς όπως ο Leiris, ο Blanchot, ο Bataille, κ.ά.¹⁹⁶, επιβεβαιώνοντας για μία ακόμα φορά τον θαυμασμό της για τον τελευταίο. Στο διάστημα αυτό, μάλιστα, η Duras έχει ήδη δωρίσει τα κέρδη της από το *Χιροσίμα, αγάπη μου* στον Bataille, η υγεία του οποίου είναι πλέον επιδεινωμένη και η οικονομική του

¹⁹² Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι η Duras υπήρξε και σκηνοθέτρια: κάποιοι από τους τίτλους των ταινιών της είναι: *Nathalie Granger* (1973), *La Femme du Gange* (1974) και *India Song* (1975). Σχετικά με το σκηνοθετικό ύφος της Duras, βλ. και Bordwell David, Kristin Thompson, *Film History: An Introduction*, New York, McGraw-Hill, 2003, σ. 614-615, όπου παρατηρείται και μια μεταφορά του πειραματικού ύφους της γραφής της, στα κινηματογραφικά της έργα.

¹⁹³ Για τη σχετική συνέντευξη, βλ. Georges Bataille, Marguerite Duras, «Bataille, Feydeau and God», στο: *Outside: Selected writings*, μτφ. A. Goldhammer, London, Flamingo, 1987, σ. 24-29. Στη συνέντευξη η Duras “επιμένει”, επιθυμώντας μια απάντηση από τον Bataille, σχετικά με το αν είναι κομμουνιστής, μέχρι που αυτός της απαντά το γνωστό «δεν είμαι ούτε καν [not even] κομμουνιστής»· Duras, *ό.π.*, σ. 28, επιπλέον βλ. και τον σχολιασμό της απάντησης του Bataille από τον Surya, «Communal demands», στο: *Georges Bataille*, σ. 403-406. Περισσότερα για τη σύνθετη σχέση του Bataille με τον κομμουνισμό και τον φασισμό θα εξετάσουμε στην αρχή της ενότητας «Το αμάρτημα του *θυρωρού* (Είναι ο φασισμός ερωτικός;)».

¹⁹⁴ Βλ. Surya, *Georges Bataille*, σ. 403 και σ. 579, σημ. 2.

¹⁹⁵ Duras, «On Georges Bataille», στο: *Outside*, σ. 30-31, σ. 30.

¹⁹⁶ Το απόσπασμα από συνέντευξη της Duras στη Madeleine Chapsal («Entretien avec Marguerite Duras», *L'Express*, 1960) παρατίθεται στο: Leslie Hill, *Marguerite Duras. Apocalyptic desires*, New York, Routledge, 1993, σ. 22. Επιπλέον βλ. και τη σύνδεση της *Αρρώστιας του θανάτου* της Duras με τη *Μαντάμ Εντουαρντά* του Bataille, στο: Patrick Ffrench, «Eroticism in the street: Dura's *La maladie de la mort*», στο: *After Bataille. Sacrifice, exposure, community*, London, Legenda, 2007, σ. 171-175

κατάσταση δυσχερής¹⁹⁷. Αντίστοιχα ο Bataille θα δηλώσει την πρόθεσή του να γράψει για το *Χιροσίμα, αγάπη μου*¹⁹⁸.

Η Χιροσίμα έχει απασχολήσει και στο παρελθόν τον Bataille· είναι ενδεικτικό το γεγονός ότι αρχική του πρόθεση ήταν να δημοσιεύσει τον δεύτερο τόμο του *Καταραμένου αποθέματος* με τον τίτλο *La part maudite, II: De l'angoisse sexuelle au malheur d'Hiroshima* (The accursed share, II: From sexual anguish to the misfortune of Hiroshima), αλλά και έναν από τους τόμους του *La somme athéologique*, ως *Le monde nietzschéen d'Hiroshima* (The Nietzschean world of Hiroshima). Ο Kendall πιστεύει ότι ο βομβαρδισμός της Χιροσίμα και του Ναγκασάκι, «περισσότερο ίσως και από τα ναζιστικά στρατόπεδα συγκέντρωσης, συμβόλιζαν για τον Bataille τον, του εικοστού αιώνα, κόσμο του μαζικού θανάτου»¹⁹⁹. Τα γεγονότα της Χιροσίμα απασχόλησαν τον Bataille και το 1947, όταν δημοσίευσε το κείμενο του με τίτλο «A propos de récits d'habitants d'Hiroshima» (*Critique*, τχ. 8-9, 1947)²⁰⁰. Αφορμή υπήρξε το βιβλίο του John Hersey, *Hiroshima* (1946), στο οποίο ο συγγραφέας και δημοσιογράφος κατέγραφε, μέσα από μια σειρά συνεντεύξεων, τις εμπειρίες έξι επιζώντων της Χιροσίμα, από το πρωί της ατομικής βόμβας μέχρι και έναν χρόνο μετά²⁰¹. Ο Bataille στο κείμενό του σχολιάζει τον λεπτομερή τρόπο εργασίας του Hersey και τη σημαντική προσφορά του στην ακριβή αναφορά της καταστροφής²⁰², προσθέτοντας ότι αυτή ακριβώς η απομονωμένη προσέγγιση των αναμνήσεων είναι που τις «υποβιβάζει στη διάσταση της ζωώδους εμπειρίας». Για τον Bataille, η «ανθρώπινη απεικόνιση της καταστροφής

¹⁹⁷ Kendall, *Georges Bataille*, σ. 209.

¹⁹⁸ Martin Crowley, *Duras, writing and the ethical: Making the broken whole*, New York, Oxford University Press, 2000, σ. 4, σημ 6 (από τον συγγραφέα γίνεται παραπομπή στο Michel Surya [επιμ.], *Georges Bataille. Choix de lettres, 1917-1962*, Paris, Gallimard, 1997, σ. 524 και 529).

¹⁹⁹ Stuart Kendall, «Editor's Introduction: Unlimited Assemblage», στο: Georges Bataille, *The unfinished system of nonknowledge*, μτφ. Michelle Kendall, Stuart Kendall, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004, σ. xi-xliv, σ. xxxiv-xxxv.

²⁰⁰ Kendall, «Editor's introduction», στο: Bataille, *The unfinished system of nonknowledge*, σ. 278, σημ. 60.

²⁰¹ Το βιβλίο επανακυκλοφόρησε το 1985 με ένα πρόσθετο κεφάλαιο που είχε τον τίτλο «The aftermath» και κατέγραφε την επιστροφή του Hersey στη Χιροσίμα, σαράντα χρόνια μετά.

²⁰² Georges Bataille, «Concerning the accounts given by the residents of Hiroshima», μτφ. A. Keenan, στο: Cathy Caruth, *Trauma. Explorations in Memory*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1995, σ. 221-235, σ. 223.

δίνεται από τον Πρόεδρο Truman», ο οποίος «τοποθετεί τον βομβαρδισμό της Χιροσίμα μέσα στην ιστορία και εξηγεί τις νέες δυνατότητες που αυτός σύστησε στον κόσμο»²⁰³. Εφόσον όμως ο κάτοικος της Χιροσίμα, έκθαμβος από την «απέραντη λάμψη», δεν μπορούσε να γνωρίζει οτιδήποτε για την έκρηξη, παρά μόνο να υποβληθεί σε αυτήν όπως ένα ζώο²⁰⁴, η άρνηση του Hersey να εξετάσει τα γεγονότα με άξονα το μέλλον αποτελεί ελευθερία από τους περιορισμούς της λογικής, που τον ανάγει σε άνθρωπο με «κυρίαρχη ευαισθησία»: κάποιον που δεν δέχεται ως «αποζημίωση της κακοτυχίας που είναι, μια ευτυχία που θα είναι» και που «μόνη έγκυρη απόκριση στην κακοτυχία» θεωρεί αυτήν που συμβαίνει «χωρίς αναβολή»²⁰⁵.

Όπως σωστά συνοψίζει ο Reynolds, «στην αδαή αμεσότητα της ζωώδους ευαισθησίας» του Hersey, ο Bataille εντοπίζει μια προσέγγιση που ξεφεύγει από την «υποταγή των εξαιρετικών ιστορικών γεγονότων στην ιδανικότητα ενός νοήματος που τα υπερβαίνει»²⁰⁶. Ο ίδιος μιλά για «δραστική επανερμηνεία του Hegel»²⁰⁷, ο οποίος υπήρξε πράγματι, μαζί με τον Nietzsche, μία από τις βασικές επιρροές του Bataille²⁰⁸, και, εξετάζοντας την πρώτη σκάνες της *Χιροσίμα, αγάπη μου*, επιχειρεί να καταδείξει το «θεμελιώδες χρέος»²⁰⁹ της ταινίας στον Bataille. Για τον Reynolds, ήδη από τη στιγμή που η Duras και ο Resnais αποφασίζουν να μην ακολουθήσουν το είδος του ντοκιμαντέρ, εγκαταλείποντας φαινομενικά και το αντικείμενο του θέματός τους,

²⁰³ Bataille, «Concerning the accounts», στο: Caruth, *Trauma*, σ. 225.

²⁰⁴ Bataille, «Concerning the accounts», στο: Caruth, *Trauma*, σ. 224.

²⁰⁵ Bataille, «Concerning the accounts», στο: Caruth, *Trauma*, σ. 230.

²⁰⁶ Anthony Reynolds, «Toward a sovereign cinema: Georges Bataille's *Hiroshima mon amour*», *Film Quarterly*, τ. 38, τχ. 4, 2010, σ. 311-322, σ. 313. Για μια συνοπτική προσέγγιση του κειμένου του Bataille, βλ. και: Peter Tracey Connor, *Georges Bataille and the mysticism of sin*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2000, σ. 89-93.

²⁰⁷ Reynolds, «Toward a sovereign cinema», σ. 314.

²⁰⁸ Ο Bataille εισήχθη στη σκέψη του Hegel μέσα από το εξαετές σεμινάριο του Alexander Kojève πάνω στη *Φαινομενολογία του πνεύματος* Kendall, *Georges Bataille*, σ. 92. Επιπλέον, βλ. και: Bataille, «Hegel, Death and Sacrifice», μτφ. J. Strauss, στο: Stoeckl (επιμ.), *Yale French studies* 78, σ. 9-28, και Christopher M. Gemerchak, *The Sunday of the negative. Reading Bataille Reading Hegel*, New York, State University of New York Press, 2003.

²⁰⁹ Reynolds, «Toward a sovereign cinema», σ. 312.

πραγματοποιούν «μια ποιητική χειρονομία κινηματογραφικής άρνησης ή αυτοθυσίας»²¹⁰. Θυσιάζοντας την κοινή γνώση, την ιστορική διάσταση του βομβαρδισμού, οι δυο τους ανακτούν μια στενότερη σχέση με το γεγονός, στο πλαίσιο μιας θυσίας «όπου θύματα είναι οι λέξεις»²¹¹.

Συνολικά η ταινία του Resnais έχει θέμα της τη μνήμη ή τις διαφορετικές μνήμες των πρωταγωνιστών της: της Γαλλίδας ηθοποιού που βρίσκεται στη Χιροσίμα για τα γυρίσματα μιας ταινίας (με θέμα την ειρήνη) και του Ιάπωνα αρχιτέκτονα με τον οποίο αναπτύσσει έναν σύντομο ερωτικό δεσμό. Άγνωστοι μεταξύ τους, ο άντρας και η γυναίκα, στον ελάχιστο χρόνο που έχουν στη διάθεσή τους και με αφορμή τις ερωτικές τους συναντήσεις, εισβάλλουν σε ένα σύνθετο πλέγμα (εικόνων-)αναμνήσεων που αναμιγνύει το παρόν με το παρελθόν και διασπά τη γραμμικότητα της αφήγησης. Οι επώδυνες μνήμες του Ιάπωνα από τη Χιροσίμα και η τραυματική εμπειρία της γυναίκας στη Νεβέρ, όπου είχε αναπτύξει σχέση με έναν Γερμανό στρατιώτη²¹², αναδύονται μαζί με τον ερωτισμό, υπενθυμίζοντας συνεχώς τον θάνατο. «Υπάρχουν δύο ήρωες, αλλά ο καθένας με τη δική του μνήμη, ξένη για τον άλλο. [...] Πρόκειται κατά κάποιον τρόπο για δύο ασύμμετρες περιοχές του παρελθόντος – Χιροσίμα, Νεβέρ»²¹³, γράφει ο Deleuze, που διερωτάται αν στις πλεγμένες εκμυστηρεύσεις των πρωταγωνιστών βρίσκεται «ένας τρόπος [ο καθένας τους] να ξεχάσει την προσωπική του μνήμη και να δημιουργήσει μια μνήμη για δύο, λες και τώρα η μνήμη γίνεται κόσμος και αποσπάται από τα πρόσωπά τους»²¹⁴.

Στην πρώτη σεκάνς της ταινίας (διάρκειας σχεδόν δεκαπέντε λεπτών), τα ζητήματα της μνήμης τίθενται εξ αρχής στο επίκεντρο. Υπό τη μελωδική σύνθεση των G.

²¹⁰ Reynolds, «Toward a sovereign cinema», σ. 316.

²¹¹ Georges Bataille, *Η εσωτερική εμπειρία*, σ. 173.

²¹² Σχετικά με τη γαλλίδα ηρωίδα της Duras που ερωτεύεται έναν γερμανό, βλ. και την ενδιαφέρουσα ανάγνωση της Frost («I kissed my enemy»: Duras», στο: *Sex drives*, σ. 131-140), η οποία εξετάζει τη σκληρή μεταχείριση της γυναίκας από τους κατοίκους της Νεβέρ που την καταδιώκουν και της ξυρίζουν το κεφάλι, επικεντρωμένη στη «σεξουαλική προδοσία». Μετατρέποντας την πρωταγωνίστρια σε *tondue*, η Duras ανασύρει την οργισμένη ανάμνηση μιας τιμωρητικής παράδοσης που στρέφει την οργή στην θηλυκή επιθυμία, η οποία επιφορτίζεται τελικά με μια “φυσική” ροπή στον φασισμό.

²¹³ Deleuze, *Κινηματογράφος II*, σ. 131.

²¹⁴ Gilles Deleuze, *Κινηματογράφος II, Η χρονοεικόνα*, μτφ. Μιχάλης Μάτσας, Αθήνα, Νήσος, 2010, σ. 131.

Deleure και G. Fusco, τα πρώτα πλάνα της ενότητας είναι το σύμπλεγμα δύο γυμνών σωμάτων· μια αγκαλιά. Η κάμερα αποκρύπτει τα πρόσωπα του ζευγαριού και επικεντρώνεται στην κίνηση των χεριών, επιτρέποντας έτσι την ανοιχτή ανάγνωση της ταυτότητας των πλεγμένων μελών που μπορούν, αυτόνομα πια, να ανήκουν σε οποιουσδήποτε εραστές. Στην κίνηση των χεριών, που “υποκαθιστά” τη σεξουαλική συνάντηση, συλλαμβάνεται η επιθυμία της ένωσης και η αναγωγή της φόρμας σε ποιητικό περιεχόμενο. Η έντονη φωτιστική αντίθεση του λευκού με το μαύρο προσδίδει στα πλάνα έναν μυστηριώδη αισθησιασμό και κάποιον “τρόμο” που ενισχύεται επιπλέον από τα διαφορετικά στοιχεία που καλύπτουν τα σώματα (άμμος, σκόνη, κ.α.). Στο πρώτο πλάνο, το οπτικό αποτέλεσμα των χωμάτινων δερμάτων και των νωχελικών κινήσεων που αισθάνονται λανθασμένα το αντικείμενο της διερεύνησής τους, εφόσον η αφή παραπληροφορείται από την άμμο, τοποθετούν τον ερωτισμό των σωμάτων σε έναν χώρο ανάλογο με τάφο. Τα επόμενα τρία πλάνα, που ακολουθούν το ένα το άλλο με βραχύβιες διπλοτυπίες (dissolve), παραμένουν στην ίδια οπτική λογική, εισάγοντας κάθε φορά ένα νέο στοιχείο στα σώματα: στο δεύτερο η άμμος γίνεται μια (αστραφτερή) σκόνη, στο τρίτο, ένα (πυκνό) υγρό, μέχρι που τελικά στο τέταρτο πλάνο μεταμορφώνεται σε ιδρώτα. Η Duras περιγράφει τις εικόνες στο σενάριο ως εξής: «Καθώς η ταινία ξεκινά, εμφανίζονται δύο ζευγάρια γυμνών ώμων–αποκομμένα από το σώμα στο ύψος του κεφαλιού και των γοφών–σε μια αγκαλιά και σαν να βούτηξαν σε στάχτες, βροχή, πάχνη, ή ιδρώτα, όποιο προτιμάται. Το σημαντικό είναι να αποκτήσουμε το αίσθημα ότι αυτή η πάχνη, αυτή η εφίδρωση, έχει προέλθει από το ατομικό “μανιτάρι” καθώς αυτό απομακρύνεται και εξατμίζεται. Θα πρέπει να παράγει ένα βίαιο, αντιφατικό αίσθημα φρεσκάδας και επιθυμίας»²¹⁵. Σ’ αυτά τα πρώτα πλάνα, συνεπώς, τα επιβαρυμένα από την ατομική βόμβα, σώματα, «μέσα στους σπασμούς της αγάπης και του θανάτου»²¹⁶, μεταβαίνουν σταδιακά σε μια “ανάλαφρη” όψη τους που ανακαλεί τη ζωή.

²¹⁵ Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*. Text by Marguerite Duras for the film by Alain Resnais, μτφ. R. Seaver, New York, Grove Press, 1961, σ. 15.

²¹⁶ Duras, *Hiroshima mon amour*, σ. 8.



Εικόνα 3. Τα καλυμμένα με άμμο χέρια των εραστών στη *Χιροσίμα, αγάπη μου*.

Σε ένα πέμπτο πλάνο, που διαφοροποιείται από την πλεγματική λογική των προηγούμενων συνθέσεων, παραμένει όμως οπτικά συγγενές με αυτές, βλέπουμε την πλάτη του άντρα και επάνω της τα δύο γυναικεία χέρια που γίνονται τώρα το κεντρικό στοιχείο της προσοχής μας. Συγχρόνως μια αντρική φωνή (Eiji Okada), που υποθέτουμε ότι ανήκει στο αντρικό σώμα, ακούγεται να λέει: «Δεν είδες τίποτα στη Χιροσίμα. Τίποτα». Καθώς τα δάχτυλα του ενός χεριού γραπώνουν βίαια (/τιμωρητικά) την αντρική πλάτη, μια γυναικεία φωνή (Emmanuelle Riva) απαντά: «Τα είδα όλα. Όλα». Οι κινήσεις των χεριών ακολουθούν τις εντάσεις του διαλόγου, υποκαθιστώντας τις εκφραστικές πληροφορίες των απόντων προσώπων. Η γυναικεία φωνή, σε μια προσπάθεια απόδειξης όσων υποστηρίζει, αρχίζει να μιλά για όσα είδε: «Είδα το νοσοκομείο λόγου χάρη. Αυτό το ξέρω. Το νοσοκομείο υπάρχει στη Χιροσίμα. Πώς

θα μπορούσα να μην το δω;». Μεταβαίνουμε ξαφνικά από την εικόνα των εραστών σε μια εξωτερική σκηνή ενός νοσοκομείου και ύστερα στο εσωτερικό των διαδρόμων του. Τα πλάνα θυμίζουν υλικό ντοκιμαντέρ. Η κάμερα κινείται στους διαδρόμους και οι άνθρωποι στρέφονται και την κοιτούν, αναγνωρίζοντας την παρουσία της. Οι εικόνες μοιάζουν να επιβεβαιώνουν τα λόγια της γυναίκας, μεταφέροντάς την, την ίδια στιγμή, στον χώρο των αναμνήσεών της, τις οποίες μας επιτρέπει, με το υποκειμενικό πλάνο, να παρακολουθήσουμε μαζί της. Αυτού του είδους η σύνδεση του παρελθόντος με το παρόν που επιτυγχάνεται μέσα από τη διήγηση της γυναίκας (voice-over flashback), σύμφωνα με τον Vaughan, «υποβιβάζει την κινηματογραφική εικόνα σε κοινή νοητική εικόνα—κοινή ανάμεσα στην αφηγήτρια, τον εραστή της, το υποκείμενο που βλέπει στο παρελθόν και το υπάρχον πεδίο που τους ενώνει—η οποία είναι ταυτόχρονα μια ανάμνηση και η διαβίβαση μιας ανάμνησης»²¹⁷. Αυτό σημαίνει ότι κατά κύριο λόγο τίθενται ερωτήματα σχετικά με το τι τελικά είναι υποκειμενικό και τι αντικειμενικό.

«Δεν είδες κανένα νοσοκομείο στη Χιροσίμα. Δεν είδες τίποτα στη Χιροσίμα», ακούγεται να λέει πάλι ο άντρας, ενώ η κάμερα ξαναπερνά μέσα από τον διάδρομο του νοσοκομείου που αυτή τη φορά είναι άδειος από ανθρώπους. Ένα κοντινό πλάνο της πλάτης δείχνει τώρα το χέρι να σταματά (από αμφιβολία) τα χέρια του. «Τέσσερις φορές στο μουσείο», λέει η γυναίκα και ο άντρας απαντά: «Ποιο μουσείο στη Χιροσίμα;», ενώ ήδη φαίνεται το κτίριο του μουσείου από διαφορετικές γωνίες λήψης. «Τέσσερις φορές στο μουσείο της Χιροσίμα», επαναλαμβάνει η γυναίκα και συνεχίζει: «Είδα ανθρώπους να περπατούν τριγύρω. Οι άνθρωποι περπατούν τριγύρω, σκεπτικοί, ανάμεσα στις φωτογραφίες, τις αναπαραστάσεις, αφού δεν υπάρχει κάτι άλλο, ανάμεσα στις φωτογραφίες, οι φωτογραφίες, οι αναπαραστάσεις, αφού δεν υπάρχει κάτι άλλο, οι επεξηγήσεις, αφού δεν υπάρχει κάτι άλλο». Εισερχόμαστε πλέον εμφανεώς σε μια συζήτηση που αφορά τα ζητήματα της μνήμης και ειδικότερα την αξιοπι-

²¹⁷ Hunter Vaughan, *Where film meets philosophy. Godard, Resnais, and experiments in cinematic thinking*, New York, Columbia University Press, 2013, σ. 117.

στία μιας μνήμης που είναι αποτέλεσμα, όχι μιας άμεσης εμπειρίας, αλλά της πρόσληψης διαμεσολαβημένων πληροφοριών που “υποστηρίζουν” την «αυθεντική» απόδοση των γεγονότων. Μέσα στο μουσείο, το υποκειμενικό βλέμμα της γυναίκας που κοιτά τα εκθέματα γίνεται, όπως και προηγουμένως, το βλέμμα του θεατή, του οποίου η επιστημολογική γνώση αμφισβητείται²¹⁸. «Οι αναπαραστάσεις έγιναν με τη μεγαλύτερη σοβαρότητα. [...] Η ψευδαίσθηση, είναι απλό, είναι τόσο τέλεια ώστε οι τουρίστες κλαίνε. Μπορεί κανείς να κοροϊδεύει, αλλά τι άλλο μπορεί να κάνει ένας τουρίστας, από το να κλάψει;», συμπληρώνει η γυναίκα, ενώ τα πλάνα δείχνουν τώρα αποσπάσματα από ταινίες αναπαράστασης των γεγονότων της Χιροσίμα. Μαζί με τη γυναίκα, ο θεατής πλέον τοποθετείται στη θέση των ανήμπορων τουριστών, που προστά στην αναζήτηση μιας ιστορικής αλήθειας δεν μπορούν να κάνουν τίποτε άλλο από το να κλάψουν.

Οι εικόνες μέχρι ένα σημείο και παρά τις αμφισβητήσεις του άντρα φαίνεται πως ακολουθούν την αφήγηση της γυναίκας. Τα ίδια όμως τα υποκειμενικά πλάνα που υπονοούν τη φυσική παρουσία της και την κίνησή της στους χώρους των αναπολήσεων της, περισσότερο υποσκάπτουν, παρά ενισχύουν την αξιοπιστία της, εφόσον η ίδια (/η αφηγήτρια) ποτέ δεν συλλαμβάνεται από τους θεατές μέσα στις περιγραφές της. Οι περιηγήσεις της έτσι μοιάζουν με διαδρομές στη φαντασία που παρακολουθούμε μέσα από το βλέμμα ενός φαντάσματος, το οποίο δεν είναι ούτε υποκειμενικό, αλλά ούτε και αντικειμενικό: είναι παράγωγο μιας άτακτης πρόσληψης ποικιλόμορφου υλικού (φωτογραφίες, ταινίες, επίκαιρα, κ.ο.κ.), όπως και εκείνου που επιστρατεύεται στις παρελθοντικές αναδρομές της ταινίας. Σταδιακά όμως ακόμα και αυτή η ψευδο-απόδειξη των εμπειριών διαλύεται μέσα στην αντίστιξη λόγου και εικόνας που αποκαλύπτει περαιτέρω τους περιορισμούς της ιστορικής μνήμης. Όταν η γυναίκα αρχίζει να υποκύπτει σε απολύτως υποκειμενικές περιγραφές («Η Χιροσίμα ήταν καλυμμένη με λουλούδια»), ενόσω από την οθόνη περνούν αποσπάσματα από επίκαιρα

²¹⁸ Βλ. Siobhan S. Graig, «Tu n’as rien vu à Hiroshima: Desire, spectatorship and the vaporized subject in Hiroshima mon amour», *Quarterly Review of Film and Video*, τ. 22, τχ. 1, 2005, σ. 25-35, σ. 27 (τροποποιημένα μέρη του κειμένου υπάρχουν και στο Siobhan S. Graig, «The atomized subject», στο: *Cinema after fascism. The shattered screen*, New York, Palgrave Macmillan, 2010, σ. 111-132, σ. 114-125).

που δείχνουν τραυματισμένα παιδιά να εξετάζονται από γιατρούς, υποσκάπτεται ισχυρότερα η ιδέα μιας αντικειμενικής ανασυγκρότησης της Ιστορίας. «Τα έχεις επινοήσει όλα», σχολιάζει ο άντρας και η γυναίκα απαντά: «Όπως υπάρχει η ψευδαίσθηση στον έρωτα, η ψευδαίσθηση ότι δεν μπορείς πότε να ξεχάσεις, έτσι είχα την ψευδαίσθηση ότι δεν θα ξεχνούσα ποτέ τη Χιροσίμα». Την ίδια στιγμή, ένα πλάνο από αρχειακό υλικό δείχνει το πρόσωπο ενός θύματος της καταστροφής που έχει χάσει το ένα του μάτι: δύο χέρια, χρησιμοποιώντας ιατρικά εργαλεία, τραβούν το δέρμα της γύρω περιοχής για να επιδείξουν την άδεια κοιλότητα, ενώ στη συνέχεια, για μια επαρκέστερη καταγραφή των στοιχείων, στρέφουν το κεφάλι του προς την κάμερα. Το απόν μάτι κοιτάζει τον θεατή, φέρνοντάς τον αντιμέτωπο με την τυφλότητά του και με το γεγονός ότι «δεν είδ[ε] τίποτα στη Χιροσίμα»²¹⁹.

Αυτή η επίμονη αντίσταση στη γνώση που υποβιβάζει τη Χιροσίμα σε «τουριστικό προορισμό», σε θέαμα, είναι που οδηγεί τον Reynolds να μιλήσει για μια «θυσία», από την πλευρά της Duras και του Resnais, η οποία, ακολουθώντας τον Bataille, στοχεύει στην καταστροφή της «ιστορικής ιδιαιτερότητας» του γεγονότος²²⁰. Ο Reynolds συμπεραίνει ότι ο «κυρίαρχος κινηματογράφος» του *Χιροσίμα, αγάπη μου* αντιστέκεται στη «διαμεσολάβηση, στην αναπαράσταση, και στις απορίες της επιστημολογικής αφαίρεσης όλων των ειδών που τείνουν να μας αποξενώνουν από τις δικές μας αφηγήσεις και εμπειρίες, από τις δικές μας μνήμες και ιστορίες»²²¹. Η τολμηρή σύνδεση του παρόντος με το παρελθόν, αλλά και ο τρόπος με τον οποίο στην ταινία συνυπάρχουν διαφορετικής ποιότητας οπτικά υλικά, συντελούν πράγματι σε μια κριτική της αναπαραστατικής ικανότητας των ιστορικών γεγονότων, που την ίδια στιγμή στρέφεται στο κινηματογραφικό έργο καθαυτό. Η δε αντίστιξη, στην πρώτη αυτή σεκάνς, των στυλιζαρισμένων πλάνων των πλεγμένων σωμάτων, που βρίσκονται σε έναν απροσδιόριστο χωροχρόνο, με τα επιστημονικά/ιστορικά πλάνα που καταγράφουν το ύστερα της καταστροφής, συμπλέκει το ιδιωτικό με το δημόσιο, τη μνήμη με τη λήθη

²¹⁹ Βλ. και την αναφορά, στο σχετικό πλάνο, της Leah Anderst, «Cinematic Free Indirect Style: Represented memory in *Hiroshima mon amour*», *Narrative*, τ. 19, τχ. 3, 2011, σ. 358-382, σ. 359.

²²⁰ Reynolds, «Toward a sovereign cinema», σ. 318.

²²¹ Reynolds, «Toward a sovereign cinema», σ. 319.

και τον ερωτισμό με τον θάνατο, μέσα σε μια αντίφαση που παράλληλα καθιστά την ηδονή συγγενή της οδύνης. Η βραχύβια συνάντηση των εραστών, που ούτως ή άλλως είναι μια παράβαση των γαμήλιων όρκων του καθενός, προσλαμβάνει, πρώτα μέσα από τη σωματική προσφορά και ύστερα με την επικοινωνία των τραυματικών αναμνήσεων του πολέμου, θανατικά στοιχεία που εντείνουν την επιθυμία.

Στο τελευταίο μέρος της σεκάνς η γυναίκα/αφηγήτρια, βυθισμένη πλέον στην καταστροφική δύναμη του ερωτισμού, επιζητά από τον εραστή τη διάλυσή της: «Ποιος είσαι; Με καταστρέφεις. Μου κάνεις καλό. Πώς θα μπορούσα να ξέρω ότι αυτή η πόλη φτιάχτηκε στα μέτρα του έρωτα; Πώς θα μπορούσα να ξέρω ότι εσύ φτιάχτηκες στα μέτρα του κορμιού μου; [...] Δεν μπορείς να καταλάβεις. Με καταστρέφεις. Μου κάνεις καλό. Έχω χρόνο. Σε παρακαλώ καταβρόχθισέ με. Παραμόρφωσέ με μέχρι την ασχήμια»²²². Παράλληλα στην οθόνη μια σειρά από τράβελινγκ διασχίζουν τους δρόμους της Χιροσίμα, δημιουργώντας ένα απελευθερωτικό οπτικό ρεύμα που ενισχύει το “ρέον” αίσθημα του λόγου. Η ερωτική επιθυμία επιτάσσει τη βίαιη κατάκτηση· μια καταστροφή που “ισοσκελίζει” τις όποιες απώλειες με την εμπειρία της ένωσης, με τη «συνέχεια». «Στη βάση του ερωτισμού βιώνουμε μια θραύση, μια βία τη στιγμή της έκρηξής της»²²³, γράφει ο Bataille· όταν η Duras οδηγεί την ηρωίδα της σε μια οικειοθελή παραμόρφωση, σε μια ανεξέλεγκτη εγκατάλειψη στον άλλο, συναισθάνεται αυτήν τη σαρωτική δύναμη της ερωτικής επιθυμίας.

Στις 17 Φεβρουάριου του 1930 ο Bataille βρισκόταν ανάμεσα στο κοινό της Σορβόννης που παρακολούθησε διάλεξη του Sergei Eisenstein²²⁴, γεγονός το οποίο και ο ίδιος αναφέρει σε κείμενο που δημοσίευσε στο *Documents* (τχ. 2), την ίδια χρονιά, με τίτλο «Les écarts de la nature». Σ’ αυτό ο Bataille γράφει ότι η «έκφραση της φιλοσοφικής διαλεκτικής μέσα από τις μορφές, όπως αυτή που ο δημιουργός της ταινίας *Θωρηκτό Ποτέμκιν*, S. M. Eisenstein, σκοπεύει να υλοποιήσει στην επόμενη ταινία του [...], μπορεί να πάρει την αξία αποκάλυψης, και να καθορίσει τις πιο βασικές, και συνεπώς

²²² Duras, *Hiroshima mon amour*, σ. 25.

²²³ Bataille, *Ο ερωτισμός*, σ. 140.

²²⁴ Βλ. και Kendall, *Georges Bataille*, σ. 74.

σημαντικές, ανθρώπινες σχέσεις»²²⁵. Η σημαντική, για το εγχείρημά μας, τοποθέτηση του Bataille δείχνει ότι το ενδιαφέρον του για την εικόνα το οποίο, από τις μελέτες για τη ζωγραφική των σπηλαίων, μέχρι και το βιβλίο-εικόνες *Τα δάκρυα του έρωτα*, είναι δεδομένη, διανοίγεται σε ζητήματα διαλεκτικής, αποκαλύπτοντας παράλληλα (και) έναν κινηματογραφικό τρόπο σκέψης. Έχοντας λοιπόν πραγματοποιήσει μια εισαγωγή, κυρίως σε σημεία του Bataille που αφορούν αυτή την εργασία, και διατηρώντας υπόψη μας τα παραπάνω, θα προχωρήσουμε στα επόμενα κεφάλαια σε μια λεπτομερή διερεύνηση του τρόπου με τον οποίο ο ερωτισμός του Bataille είναι πιθανό να μετουσιώνεται, από το βλέμμα διαφορετικών δημιουργών, σε εικόνα και πώς αυτή μέσα από το περιεχόμενο και τις συνδέσεις είναι ικανή να παράγει φιλοσοφικά νοήματα. Πιστεύουμε ότι και για τον Bataille που το 1936, μέσω της συζύγου του, Maklès, βρέθηκε να αναλαμβάνει έναν μικρό ρόλο στην ταινία του Jean Renoir, *Εκδρομή στην εξοχή* (*Partie de campagne*), αυτόν μάλιστα ενός νεαρού ιερέα που διερχόμενος από έναν κήπο θαυμάζει την όμορφη πρωταγωνίστρια, το εγχείρημα θα ήταν ευπρόσδεκτο.

²²⁵ Bataille, «The deviations of nature», στο: *Visions of excess*, σ. 53-56, σ. 56. Βλ. και τα σχόλια για τη σχέση του Bataille με τον Eisenstein στο Bataille, *ό.π.*, σ. 259.



Εικόνα 4. Δεξιά, ο Bataille στον ρόλο του ιερέα στην ταινία του Renoir.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ II

ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΤΟΥ ΕΡΩΤΙΣΜΟΥ Η ΟΠΤΙΚΗ ΓΛΩΣΣΑ

«Ποτέ δεν είμαστε πιο απροστάτευτοι στον πόνο από όταν αγαπούμε, ποτέ πιο αβοήθητα δυστυχισμένοι από όταν έχουμε χάσει το αγαπημένο αντικείμενο ή την αγάπη του».

S. Freud, *Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας*, σ. 37.

«Στη βάση του ερωτισμού βιώνουμε μια θραύση, μια βία τη στιγμή της έκρηξής της».

G. Bataille, *Ο ερωτισμός*, σ. 140.

ΠΡΟΣ ΜΙΑ ΑΝΑΠΟΤΡΕΠΤΗ ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ

Το τελευταίο ταγκό στο Παρίσι (Ultimo tango a Parigi, 1972) είναι η έκτη ταινία του Bernardo Bertolucci, μετά από έργα όπως το *Πριν την επανάσταση (Prima della rivoluzione, 1964)*, ο *Κονφορμίστας (Il conformista, 1970)* και *Η στρατηγική της αράχνης (Strategia del ragno, 1970)*, που τον είχαν ήδη καταστήσει σημαντικό δημιουργό της γενιάς του. Η ταινία, οφείλοντας μέρος της δημοφιλίας της στις επιθέσεις της λογοκρισίας και τις πολυάριθμες δικαστικές διαμάχες, στις οποίες ενεπλάκη με την κατηγορία της αισχρότητας, είναι ίσως η πιο γνωστή του σκηνοθέτη και αυτή για την οποία η Kael έγραψε ότι «θα πρέπει να είναι η πιο δυναμικά ερωτική ταινία που έγινε

ποτέ, κι ίσως αποδειχθεί η πιο απελευθερωτική ταινία που έγινε ποτέ»²²⁶. Αναφέρουμε ενδεικτικά ότι στην Ιταλία επιβλήθηκε γενική απαγόρευση της προβολής της, στην Αμερική αποσύρθηκε από αρκετές κινηματογραφικές αίθουσες και στην Αγγλία η τηλεοπτική της μετάδοση δεν επιτράπη μέχρι και τη δεκαετία του '90²²⁷. Μακροπρόθεσμα, όπως εξηγεί και ο Kolker, τέτοιοι περιορισμοί της λογοκρισίας μπορούν να αποδειχθούν και ωφέλιμοι για την εμπορική βιωσιμότητα μιας ταινίας, εφόσον κινητοποιούν το ενδιαφέρον του κοινού· το μέγεθος όμως του σκανδάλου που προκάλεσε το έργο του Bertolucci φαίνεται δυσανάλογο με το, συχνά παρεξηγημένο, σεξουαλικό περιεχόμενό του²²⁸. Αν και η ταινία έμοιαζε να σημαίνει την απομάκρυνση του σκηνοθέτη από τον, μέχρι τότε, κυρίως πολιτικής θεματολογίας κινηματογράφο του, στην πραγματικότητα συνέχιζε να διερευνά τα ίδια ζητήματα με κεντρικό, πια, άξονα τον ερωτισμό. Σύμφωνα με τον Kolker, το «*Τελευταίο ταγκό στο Παρίσι* είναι μια πολιτική ταινία που δεν μιλά σαφώς για την πολιτική· μια μοντερνιστική ταινία, ο αναστοχασμός της οποίας εκτρέπεται μέσα από μια έντονη συναισθηματική αύρα»²²⁹. Πριν όμως φτάσουμε να εξετάζουμε τον, όχι και τόσο πρόδηλο, πολιτικό χαρακτήρα της ταινίας²³⁰, θα επιχειρήσουμε μία εισαγωγή στον τρόπο με τον οποίο συστήνονται οι πρωταγωνιστικοί χαρακτήρες και δομείται το πλαίσιο της ερωτικής τους σχέσης, με σκοπό την κατανόηση των οπτικών κυρίως μέσων που εμπλουτίζουν σιωπηλά τη γνωριμία τους με νοήματα.

Η έναρξη της ταινίας είναι τουλάχιστον αιφνιδιαστική. Η πρώτη κίνηση της κινηματογραφικής μηχανής είναι μια απότομη προσγείωση στον έναν από τους δύο πρω-

²²⁶ Pauline Kael, «Tango», μτφ. Σ. Σκουληκάρη, στο: Μιχάλης Δημόπουλος, Μπάμπης Κολώνιας, Αχιλλέας Κυριακίδης (επιμ.), *Bernardo Bertolucci, 37ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1996, σ. 153-156, σ. 153-154· για το σύνολο του κειμένου που πρωτοδημοσιεύτηκε το 1972, στο *The New Yorker*, βλ.: Pauline Kael, «Last tango in Paris», *The Criterion Collection*, 1991 (ανακλήθηκε 7/7/2015, από <http://www.criterion.com/current/posts/834>).

²²⁷ Μια συνοπτική ιστορία των νομικών διώξεων που αντιμετώπισε ο Bertolucci υπάρχει στο «Bernardo Bertolucci. *Last tango in Paris*», στο: Derek Jones (επιμ.), *Censorship. A world encyclopedia. Volume 1-4*, London-New York, Routledge, 2001, σ. 222-224.

²²⁸ Robert Phillip Kolker, *Bernardo Bertolucci*, London, BFI, 1985, σ. 125.

²²⁹ Kolker, *Bernardo Bertolucci*, σ. 125.

²³⁰ Τα ζητήματα αυτά θα εξεταστούν αναλυτικά στην ενότητα «Επιστροφή στη μήτρα· οι κανόνες».

ταγωνιστικούς χαρακτήρες. Η “πτώση” της σταματά όταν επιτυγχάνεται η συνάντηση με το πρόσωπο του άντρα (Marlon Brando) ο οποίος, έχοντας τα αυτιά του καλυμμένα με τα χέρια του, στρέφει το κεφάλι του προς τα πάνω και καταριέται τον Θεό. Η κίνησή του συγχρονίζεται με το πλησίασμα της κάμερας, επιτρέποντας στην τελευταία τη σύλληψη μιας αντεστραμμένης όψης του προσώπου του. Αμέσως μετά την εντυπωσιακά χορογραφημένη συνεργία μεταξύ εσωτερικής και εξωτερικής κίνησης²³¹, που συστήνει με ασυνήθιστο τρόπο τον έναν από τους δύο κεντρικούς χαρακτήρες της ταινίας, ακολουθεί το πλάνο ενός διερχόμενου τρένου. Ο “μεταλλικός” του ήχος είναι το στοιχείο που οδήγησε στην εκρηκτική αντίδραση του άντρα, ο οποίος εισήλθε στην αφήγηση με τον ψυχισμό του ήδη επιβαρυμένο. Το γεγονός υπονοείται, κατά κάποιον τρόπο, και από την παράδοση και παραμορφωτική υψηλή γωνία λήψης (*plongée*) που τον σύστησε και παρουσίασε μια “στρεβλή” όψη του σώματός του. Οι θέσεις της κάμερας (π.χ. οριζοντιότητα, ύψος) δεν ταυτίζονται από μόνες με συγκεκριμένες δηλώσεις και, όπως εξηγούν οι Bordwell και Thompson, είναι λανθασμένο να πιστεύει κανείς, για παράδειγμα, ότι «το καδράρισμα με κοντρ πλονζέ αυτομάτως “δηλώνει” πως ο χαρακτήρας είναι ισχυρός, ενώ το καδράρισμα με πλονζέ τον παρουσιάζει ως καχεκτικό και ηττημένο»²³². Η θέση της μηχανής οπωσδήποτε επηρεάζει και κατευθύνει τον τρόπο πρόσληψης των αντικειμένων που συλλαμβάνει, αλλά ο τρόπος με τον οποίο συμβαίνει αυτό είναι ίσως σωστότερο να εξετάζεται ανά περίπτωση. Εδώ, το σύνθετο τράβελινγκ με γερανό, στο οποίο η κάμερα κατευθύνεται προς τον άντρα με παράλληλη μείωση του ύψους της²³³, καταλήγοντας, πάνω από το κεφάλι του, σε ένα ακραίο πλονζέ που έχει σαν αποτέλεσμα τη μέγιστη βράχυνση του σώματός του, δεν φαίνεται να στοχεύει τόσο στην αποδυνάμωση του χαρακτήρα, όσο στη σύνθεση μιας ιλιγγιώδους οπτικής, ανάλογης του ταραγμένου ψυχισμού του. Το

²³¹ Ως «εξωτερική» εννοείται εδώ η κίνηση της κινηματογραφικής μηχανής, ενώ «εσωτερική» είναι κάθε άλλη κίνηση των αντικείμενων που περιλαμβάνονται στο κάδρο· βλ. και: Θωμάς Μποντίνας, *Η κρυφή γοητεία του κινηματογράφου*, Αθήνα, Παρασκήνιο, 1993, σ. 89.

²³² Bordwell, Thompson, *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*, σ. 274.

²³³ Για τις βασικές κινήσεις της κάμερας βλ. Herbert Zettl, *Παραγωγή βίντεο. Βασικές αρχές & τεχνικές*, μτφ. Α. Οικονομίδης, Αθήνα, Έλλην, 1999, σ. 88–91.

βλέμμα που αιωρείται ανησυχητικά από πάνω του αρνείται την παροχή κάποιας σταθερότητας, ενώ με την καθετότητά του οδηγεί σε μια καθοδική οπτική πορεία, που συμπορεύεται με την “πτώση” τού υποκειμένου σε κρίση.

Ο ήχος σωπαίνει καθώς το τρένο απομακρύνεται και η κάμερα, που βρίσκεται πλέον στο ίδιο ύψος με τον άντρα, σκύβει μαζί του όταν αυτός κατεβάζει το κεφάλι, προτείνοντας, μέσα από τη στενή οπτική σχέση με το πρόσωπο, την εδραίωση κάποιας οικειότητας που αδιαφορεί για το γεγονός ότι ο χαρακτήρας παραμένει άγνωστος. Γνωρίζουμε γι’ αυτόν μόνο την κραυγή του, που σηματοδότησε την ασυνήθιστη εκκίνηση της ταινίας. Νωρίτερα όμως, στους τίτλους έναρξης, εμφανίστηκαν δύο πίνακες του Francis Bacon (*Double Portrait of Lucien Freud and Frank Auerbach*, 1964 [αριστερό τελάρο του δίπτυχου] και *Study for portrait of Isabel Rawsthorne* 1964). Στον πρώτο απεικονιζόταν μια αντρική φιγούρα, ξαπλωμένη σε ένα κόκκινο καναπέ, φορώντας λευκά εσώρουχα. Στον δεύτερο, μια γυναίκα με λευκό παλτό και καφέ φούστα ήταν καθισμένη σε μια καρέκλα. Στην αρχή εμφανίστηκε ο άντρας, μετά η γυναίκα, ύστερα και οι δύο μαζί. Τα δύο έργα θα πρέπει να αναγνωστούν ως κομμάτι της



Εικόνα 5. Η κάμερα, πάνω από τα κεφάλι του άντρα, συλλαμβάνει την κραυγή του.

αφήγησης, που πιθανό να προαναγγέλλει τους δύο πρωταγωνιστικούς χαρακτήρες, προσφέροντας παράλληλα και ένα κλειδί για την αποκωδικοποίηση της σχέσης τους, αλλά και την οπτική λογική της ταινίας²³⁴.

Πριν ξεκινήσουν τα γυρίσματα του *Τελευταίου ταγκό στο Παρίσι*, ο Bertolucci ζήτησε από τον διευθυντή φωτογραφίας, Vittorio Storaro²³⁵, και από τον Brando, να επισκεφθούν την έκθεση του Bacon στη Galleries Nationales du Grand Palais (26 Οκτωβρίου 1971–10 Ιανουαρίου 1972), ώστε να εμπνευστούν από τους πίνακές του. Επιθυμία του ήταν η σύνθεση ενός σύμπαντος οπτικά συγγενικού με αυτό των οδυνηρά εκφραστικών προσώπων του Bacon, γι' αυτό και η κύρια οδηγία του προς τον πρωταγωνιστή του ήταν να «αναπαράγει τον ίδιο έντονο πόνο»²³⁶ των εικαστικών μορφών. Ο Bertolucci δήλωνε ότι ήθελε «να' ναι ο Πολ σαν τον Lucien Freud και τα άλλα πρόσωπα που συνεχώς εμφανίζονται στους πίνακες του Bacon: πρόσωπα φαγωμένα

²³⁴ Έναν διαφορετικό τρόπο ερμηνείας των δύο έργων προτείνει η Rashkin η οποία, καθόλου λανθασμένα, παρατηρεί ότι όταν αυτά βρίσκονται το ένα δίπλα στο άλλο «σχηματίζουν την κλασική εικόνα της ψυχαναλυτικής σκηνης, όπου ο αναλυόμενος ξαπλώνει στον καναπέ σε μια μεταφορικά “γδυτή”, εκτεθειμένη θέση, ανίκανος να δει την αναλύτρια, που ακούει, καθισμένη εκτός του οπτικού του πεδίου, κλεισμένη ή διπλωμένη στον εαυτό της σε απρόσωπη ουδετερότητα»· Esther Rashkin, *Unspeakable secrets and the psychoanalysis of culture*, New York, State University of New York Press, 2008, σ. 64. Επιπλέον για τα δύο έργα, βλ. και την παρατήρηση του Thompson που δίνει προσοχή στη σκιά, που θυμίζει αρουραίο, στο κάτω μέρος του πίνακα με την καθισμένη γυναίκα, συνδέοντάς την με μια σκηνή, αργότερα στην ταινία, στην οποία ο άντρας τρομοκρατεί τη γυναίκα, κρατώντας στα χέρια του έναν νεκρό αρουραίο· David Thompson, *Last tango in Paris*, London, BFI, 1998, σ. 25.

²³⁵ Για τη στενή επαγγελματική σχέση του Storaro με τον Bertolucci, αναφέρουμε ενδεικτικά ότι προηγουμένως από το *Τελευταίο ταγκό στο Παρίσι*, οι δύο τους είχαν συνεργαστεί στον *Κονφορμίστα* (*Il conformista*, 1970) και στη *Στρατηγική της αρχής* (*Strategia del ragno*, 1970), ενώ μετά από αυτό συναντήθηκαν ξανά στο *1900* (*Novecento*, 1976), στο *Φεγγάρι* (*La luna*, 1979), στον *Τελευταίο αυτοκράτορα* (*The last emperor*, 1987), στο *Τσάι στη Σαχάρα* (*The Sheltering Sky*, 1990), αλλά και τον *Μικρό Βούδα* (*Little Buddha*, 1993). Στο ενδιάμεσο, ο Storaro συνεργάστηκε, το 1979, με τον Francis Ford Coppola, στο *Αποκάλυψη τώρα* (*Apocalypse now*), για το οποίο και κέρδισε το πρώτο του Όσκαρ Καλύτερης Φωτογραφίας· το δεύτερο ήταν για την ταινία *Οι κόκκινοι* (*Reds*, 1981) του Warren Beatty και το τρίτο για τον *Τελευταίο αυτοκράτορα*. Στις συνεργασίες του Storaro αξίζει να αναφέρουμε και αυτή με τον Ισπανό σκηνοθέτη Carlos Saura στα *Flamenco* (1995), *Tango* (1998), *Goya* (1999). Για μια γνωριμία με τον τρόπο εργασίας του Storaro, βοηθητικό είναι και το ντοκιμαντέρ *Writing with light: Vittorio Storaro* (1992). Σε μια ενδιαφέρουσα στιγμή του, ο Storaro, στο γραφείο του, ακολουθεί μια κλίμακα χρωμάτων, χαραγμένη σε ξύλο, εξηγώντας τη σημασία που έχουν γι' αυτόν το καθένα από αυτά: το μαύρο είναι ο χώρος του ασυνειδήτου, το κόκκινο, η ζωτικότητα –το αίμα–, το πορτοκαλί είναι η οικογενειακή θαλπωρή, το κίτρινο η συνειδητότητα, το πράσινο, το χρώμα της γνώσης, το μπλε, της νοημοσύνης, το βαθύ γαλάζιο, η δύναμη, το ιώδες είναι το τελευταίο στάδιο της ανθρώπινης ύπαρξης και το λευκό, το χρώμα της ισορροπίας.

²³⁶ Laurent Tirard, «Bernardo Bertolucci», στο: *Moviemakers' master class. Private lessons from the world's foremost directors*, London, Faber and Faber, 2002, σ. 47-56, σ. 53.

από κάτι που κρύβουν μέσα τους»²³⁷. Ο άντρας με το καφέ παλτό και τον σηκωμένο γιακά, θυμίζει πράγματι, από την πρώτη στιγμή της εμφάνισής του, κάτι από τις αυτοπροσωπογραφίες του ζωγράφου²³⁸. Περισσότερο όμως από τη μεταφορά των ζωγραφικών μορφών στην κινηματογραφική εικόνα, ζητούμενο για τον Bertolucci μοιάζει να είναι η σύλληψη της βιαιότητας και της υπαρξιακής έντασης των έργων του Bacon, γεγονός που αποκαλύπτεται αμέσως και με τη διερεύνηση του θέματος της κραυγής.

Για τον Bacon το θέμα της κραυγής αποτελεί έμμονη ιδέα· ο ίδιος εξηγεί: «Έλπίζα ότι κάποια μέρα θα έφτιαχνα [...] το καλύτερο έργο για την ανθρώπινη κραυγή. Δεν μπόρεσα να τη φτιάξω, και βέβαια είναι πολύ καλύτερη στον Αιζενστάιν»²³⁹. Ο ζωγράφος αναφέρεται στην κραυγή της παραμάνας με τα σπασμένα γυαλιά, που εμφανίζεται στο τέταρτο μέρος («Οι σκάλες της Οδησούς») του *Θωρηκτού Ποτέμκιν* (*Bronenosets Potyomkin*, 1925). Στο εργαστήριό του είχε φωτογραφικό αντίγραφο της μορφής αυτής, το οποίο και χρησιμοποίησε για τη μεταφορά της σε ζωγραφικό έργο του 1957 με τίτλο *Study for the nurse in "Battleship Potemkin"*²⁴⁰. Ίσως η πιο γνωστή μελέτη του Bacon για την κραυγή είναι το έργο *Study after Velazquez portrait of*

²³⁷ Δημόπουλος, Κολώνιας, Κυριακίδης (επιμ.), *Bernardo Bertolucci*, σ. 25.

²³⁸ Για παράδειγμά, βλ. τα έργα του Bacon, *Self-portrait* (1969), *Three studies for portraits including self-portrait* (1969) και *Self-portrait* (1970). Η οπτική σύγκλιση του πρωταγωνιστή με τα αλλοιωμένα πρόσωπα του Bacon επιτυγχάνεται και με τη βοήθεια του φωτισμού, αλλά και των παραμορφωτικών γωνιών λήψης. Αρκετά από τα στοιχεία που συζητούμε εδώ και εξετάζουν τη σχέση του Bacon με *Το τελευταίο ταγκό στο Παρίσι*, εμφανίζονται συγκεντρωμένα στο Δέσποινα Πούλου, «Αλλοιώσεις της ηδονής και της οδύνης. Ο Francis Bacon στο *Τελευταίο ταγκό στο Παρίσι*», στο: Dalila Honorato (επιμ.), «Μεταμορφώσεις της σωματικότητας: Τέχνη – Σώμα – Τεχνολογία», Πρακτικά Δημερίδας (Κέρκυρα 16-17 Μαΐου 2014), Ιόνιο Πανεπιστήμιο-Fagotto Books, 2015, <http://www.fagottobooks.gr/details.php?isbn=978-960-7260-54-3>, σ. 409-427.

²³⁹ David Sylvester, *Η ωμότητα των πραγμάτων: Συζητήσεις με τον Francis Bacon*, μτφ. Σ. Παντελάκης, Αθήνα, Άγρα, 1988, σ. 34. Στα ερεθίσματα που ενεργοποίησαν το ενδιαφέρον του Bacon για την κραυγή συγκαταλέγεται και ένα ιατρικό βιβλίο: «αφορμή για να σκεφτώ την ανθρώπινη κραυγή στάθηκε και ένα βιβλίο που αγόρασα στο Παρίσι, όταν ήμουν πολύ νέος· ένα μεταχειρισμένο βιβλίο με όμορφες, επιχρωματισμένες στο χέρι, εικόνες ασθενειών του στόματος· όμορφες εικόνες, με ανοικτά στόματα και την εξέταση της στοματικής κοιλότητας, που με γοήτευσαν και μου έγιναν έμμονη ιδέα. Τότε –ή λίγο πριν– είδα και το Θωρηκτό Ποτέμκιν και προσπάθησα να το χρησιμοποιήσω σαν βάση πάνω στην οποία μπορούσα επίσης να χρησιμοποιήσω εκείνες τις υπέροχες παραστάσεις του ανθρώπινου στόματος. Παρ' όλα αυτά η προσπάθειά μου δεν έφερε αποτέλεσμα»· Sylvester, *ό.π.*, σ. 35.

²⁴⁰ Σχετικά με αυτό το έργο του Bacon, βλ. και: John Russel, *Francis Bacon*, London, Thames & Hudson, 1993, σ. 56. Το γεγονός ότι ο Bacon αναφέρεται σε μια ταινία παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για το

Pope Innocent X, που βασίζεται στο πορτρέτο του Πάπα Ιννοκέντιου Ι, του Diego Velázquez. Σε κάθε περίπτωση, ζητούμενο της διερεύνησής του φαίνεται πως πάντοτε είναι να συλληφθεί, όπως γράφει ο Deleuze, η «αόρατη δύναμη [του θανάτου] που η ζωή εντοπίζει, ξεπλένει, και κάνει ορατή μέσω της κραυγής»²⁴¹. Όταν ο Bertolucci συστήνει τον χαρακτήρα του με μια κραυγή, επιχειρεί κάτι ανάλογο: να συλλάβει, μέσα από την ακραία έκφραση του προσώπου που επικεντρώνεται στο διάπλατο άνοιγμα του στόματος, μια μορφή οπτικοποίησης της αντιπαράθεσης του υποκειμένου με τον θάνατο. Η γοητεία που ασκεί η κραυγή, τόσο στον Bertolucci, όσο και στον Bacon, βρίσκεται στις παραμορφωτικές δυνάμεις της και στον τρόπο με τον οποίο αυτές εξωτερικεύουν την εκρηκτική κίνηση της εσωτερικότητας. Όπως γράφει ο Bataille, στο «Bouche», «το συγκλονισμένο άτομο ρίχνει πίσω το κεφάλι του ενώ φρενιασμένα τεντώνει τον λαιμό του με τέτοιο τρόπο που το στόμα γίνεται, όσο το δυνατόν, προέκταση της σπονδυλικής στήλης [...] [σ]αν να ήταν να αναβλύσουν εκρηκτικές παρορμήσεις κατευθείαν έξω από το σώμα μέσω του στόματος, στη μορφή κραυγών»²⁴².

Θέμα μας και, κατά κάποιον τρόπο, αποδεικνύει ότι οι επιρροές από τη μια τέχνη στην άλλη μπορούν να είναι και αμφίδρομες. Πέρα από την αναφορά στο έργο του Eisenstein, μάλιστα, υπάρχουν και άλλα στοιχεία που θα μπορούσαν να οδηγήσουν στη διαπίστωση κάποιας “κινηματογραφικής λογικής” στον Bacon· ο ίδιος έχει άλλωστε δηλώσει, σε συνέντευξή του, ότι αν δεν γινόταν ζωγράφος, θα του άρεσε να είναι σκηνοθέτης και ότι εκτιμά το έργο σκηνοθετών όπως ο Buñuel, ο Resnais και ο Godard· Michel Archimbaud, Francis Bacon, *Francis Bacon. In conversation with Michel Archimbaud*, London, Phaidon, 1993, σ. 16 και 19. Ο Bacon θα εμπνευστεί ξανά, μετά τη φωτογραφία της παραμάνας, από υλικό που σχετίζεται κάπως με τον κινηματογράφο, όταν βάση για το έργο του *Paralytic child on all fours (from Muybridge)*, το 1961, θα αποτελέσει μια φωτογραφία του Eadweard Muybridge, ο οποίος, με τις φωτογραφικές του μελέτες πάνω στην κίνηση, αποτέλεσε σημαντικό κομμάτι της εξέλιξης της κινηματογραφικής ιστορίας (βλ. και την επανεμφάνιση της σχετικής μορφής και στο έργο του Bacon, *From Muybridge 'The human figure in motion: woman emptying a bowl of water/ paralytic child walking on all fours'*, 1965). Ο Bacon εξηγεί πως συνήθιζε να αφιερώνει αρκετό χρόνο, παρατηρώντας φωτογραφίες του Muybridge, ιδιαίτερα αυτές που περιείχαν στοιχεία κίνησης· Archimbaud, Bacon, *ό.π.*, σ. 14. Άλλα έργα του, όπως το *Two figures* (1953) ή το *Two figures in the grass*, φαίνεται πως είναι επίσης εμπνευσμένα από φωτογραφίες του Muybridge με θέμα παλαιστές (σχετικά βλ. και στο Ernst van Alphen, *Francis Bacon and the loss of self*, London, Reaktion Books, 1992, σ. 123 και 126). Τέλος, για την παρουσία κάποιας κινηματογραφικής λογικής στον Bacon αναφέρουμε όσα ο ίδιος λέει για τα γνωστά τρίπτυχά του: «ένα τρίπτυχο ανταποκρίνεται περισσότερο στην ιδέα μιας διαδοχής εικόνων σε φιλμ»· Archimbaud, Bacon, *ό.π.*, σ. 165.

²⁴¹ Gilles Deleuze, *Francis Bacon: The logic of sensation*, μτφ. D. W. Smith, London-New York, Bloomsbury, 2013, σ. 44.

²⁴² Bataille, «Mouth», στο: *Visions of excess*, σ. 59-60, σ. 59. Για μια σύνδεση του Bataille με τον Bacon, βλ.: Valerie Terese Thompson, *Representing figure in Georges Bataille's Informe: An exploration on the paintings of Francis Bacon*, αδημοσίευτη μεταπτυχιακή εργασία, University of Missouri, 2008.

Στη συνέχεια της πρώτης σκηνής του *Τελευταίου ταγκό στο Παρίσι*, η αποχώρηση του τυραννικού ήχου αποδεσμεύει από το σταθερό σημείο τον άντρα, ο οποίος ξεκινά να περπατά²⁴³, δρομολογώντας πλέον και την αφήγηση που θα απαντήσει στα ερωτήματα των πρώτων αινιγματικών πλάνων²⁴⁴. Καθώς προχωρά με απλανές βλέμμα και υπνωτισμένο βηματισμό, στο βάθος διακρίνεται σταδιακά μια ακόμα φιγούρα, μια νεαρή γυναίκα²⁴⁵ (Maria Schneider), που μεταβαίνει από την απροσδιοριστία της χαμηλής εστίασης στο πεδίο της προσοχής μας, γεννώντας κάποια εγγύτητα με τη ζεστασιά και την απαλότητα του λευκού γούνινου παλτού της, που θυμίζει και κάτι από τη γυναίκα του πίνακα στους τίτλους αρχής. Η «άδολη, διεφθαρμένη αθωότητα»²⁴⁶ της, όπως τη χαρακτηρίζει η Kael, αποκαλύπτεται αμέσως και στο παιχνιδιάρικο καπέλο της, που είναι διακοσμημένο με μεγάλα χρωματιστά λουλούδια. Ίσως η γούνα της να υπαινίσσεται κάποια μορφή φετιχοποιημένου ερωτισμού· ένα ελκυστικό στοιχείο που προμηνύει και την επερχόμενη σχέση της με τον άγνωστο άντρα. Το καπέλο, από την άλλη, που με προσοχή κρατά στο κεφάλι της, μοιάζει να έχει μια διαφορετική αξία· ίσως να είναι και μια ένδειξη της δύναμης και της ανεπιτήδευτης ελκυστικότητάς της²⁴⁷. Καθώς η εναρκτήρια ενότητα σκηνών αποτελεί το πρωταρχικό πλαίσιο παρουσίας των ηρώων και των συγκρούσεων που θα ορίσουν την εξέλιξη της δράσης τους²⁴⁸, καθένα από τα στοιχεία αυτά έχει τη σιωπηλή βαρύτητά του και η προσοχή

²⁴³ Είναι πλέον εμφανέστερο ότι η σκηνή εκτυλίσσεται στη γέφυρα Bir-Hakeim του Παρισιού.

²⁴⁴ Για την έκπληξη του Brando που είπε, όταν ενημερώθηκε για το πρώτο πλάνο της ταινίας, ότι ο «Bernardo είναι εντελώς τρελός. Θέλει να παίξω με την πλάτη μου στην κάμερα», βλ. Thompson, *Last tango in Paris*, σ. 28.

²⁴⁵ Σε όλη της διάρκεια της ταινίας οι πρωταγωνιστές δεν αποκαλύπτουν τα ονόματά τους ο ένας στον άλλον· σε μια προσπάθεια λοιπόν να συντηρήσουμε στο κείμενό μας τον ιδιαίτερο χαρακτήρα της σχέσης, θα συνεχίσουμε να αναφερόμαστε σε αυτούς ως ο «άντρας» και η «γυναίκα». Αναφέρουμε όμως σχετικά ότι το όνομα του άντρα (Paul) γίνεται γνωστό στους θεατές στη σκηνή όπου η μητέρα της νεκρής του συζύγου τον επισκέπτεται για να οργανώσει την κηδεία της κόρης της και να ανακαλύψει τους λόγους της αυτοκτονίας της, ενώ το όνομα της πρωταγωνίστριας (Jeanne) ακούγεται για πρώτη φορά στη σκηνή όπου η ίδια υποδέχεται τον αρραβωνιαστικό της (Tom) στον σταθμό του τρένου.

²⁴⁶ Kael, «Tango», στο: Δημόπουλος, Κολώνιας, Κυριακίδης (επιμ.), *Bernardo Bertolucci*, σ. 155.

²⁴⁷ Τη συμβολική λειτουργία του καπέλου θα εξετάσουμε συνολικότερα στη συνέχεια, φτάνοντας στην πρώτη ερωτική συνάντηση του ζευγαριού.

²⁴⁸ Σχετικά με τον σημαντικό ρόλο των πρώτων λεπτών μιας ταινίας, βλ. ενδεικτικά και στο Syd Field, *Το Σενάριο. Η τέχνη και η τεχνική (Οι βάσεις της σεναριογραφίας)*, μτφ. Π. Πολυκάρπου, Αθήνα, Κάλβος, 1986, σ. 90: «Από την πρώτη σελίδα [ενν. του σεναρίου] ο αναγνώστης πρέπει να καταλάβει τι θα συμ-



Εικόνα 6. Η νεαρή γυναίκα εμφανίζεται σταδιακά από το βάθος του πεδίου.

που τους δίνεται ορίζεται από την ίδια την οπτική λογική του μέσου. Το καφέ παλτό και η κάπως ατημέλητη εμφάνιση του άντρα προδίδουν μια αταξία που είναι εξίσου ψυχική και η οποία πρωταρχικά εκφράζεται στο πρόσωπό του, ενώ το λευκό γούνινο παλτό και το καπέλο της γυναίκας υπαινίσσονται κάτι από την ταλάντευσή της ανάμεσα στη γυναικεία θελκτικότητα και την παιδική αθωότητα.

Ο Deleuze, μιλώντας για τη συμβολική λειτουργία της γούνας στο έργο του Masoch, *Venus in Furs*²⁴⁹, εξηγεί τον ρόλο της στο ερωτικό παιχνίδι που δεν είναι, όπως

βεί. [...] [N]α μάθει ποιος είναι ο βασικός ήρωας, ποιο είναι το δραματικό υπόβαθρο, δηλαδή τι πραγματεύεται, τι δραματοποιεί το σενάριο, και τη δραματική κατάσταση – την ατμόσφαιρα δηλαδή που υπάρχει γύρω από την δράση». Στα πρώτα πλάνα του *Τελευταίου ταγκό στο Παρίσι* παρουσιάζεται ευθύς ο άντρας πρωταγωνιστής, επιβαρυνμένος με κάποια ψυχική ένταση, την αιτία της οποίας δεν γνωρίζουμε, αλλά καταλαβαίνουμε ότι θα διερευνήσουμε παράλληλα με τη σχέση του με την άγνωστη γυναίκα, η οποία φαίνεται εξαρχής να ανήκει σε έναν κόσμο διαφορετικό από τον δικό του.

²⁴⁹ Το γεγονός ότι το μυθιστόρημα του Masoch έχει εμπνεύσει αρκετές κινηματογραφικές δημιουργίες έχει κάποιο ενδιαφέρον. Το πρώτο *Venus in Furs*, του Joseph Marzano, χρονολογείται το 1967. Το 1969 ο Massimo Dallamano παρουσίασε ένα ακόμα *Venus in Furs* (*Le malizie di Venere*), που έγινε γνωστό στις Ηνωμένες Πολιτείες ως *Devil in the flesh* (στην Ελλάδα, η ταινία έχει τον τίτλο *Γυμνή Αφροδίτη*). Το 1985 το *Seduction: The cruel woman* (*Verführung: Die grausame frau*), μια γερμανική παραγωγή που συν-σκηνοθέτησαν η Elfi Mikesch και η Monika Treut, βασίζεται και πάλι σε έμπνευση από το έργο του

πιθανό να φαντάζεται κανείς, η απόκρυψη του σώματος στο πλαίσιο μιας σεμνότυφης στάσης, που διεγείρει την επιθυμία του άλλου με την άρνηση μιας αποκάλυψης. Αντίθετα, αυτό που ενδιαφέρει τον μαζοχιστή είναι ο αντικειμενικός σκοπός της γούνας, να προστατεύει το σώμα από το κρύο²⁵⁰. Οι ηρωίδες του Masoch είναι εκτεθειμένες στους κινδύνους των ψυχρών κλιμάτων και εκπροσωπούν την “κρύα” όψη του ερωτισμού, είτε επειδή το ψυχρό περιβάλλον εισχωρεί στον ψυχισμό τους, είτε επειδή το κλίμα “προσαρμόζεται” στην “παγερή” τους γοητεία²⁵¹. Σ’ αυτό το πλαίσιο, η γούνα αποτελεί υπενθύμιση της χαμηλής θερμοκρασίας στην οποία “παγιώνεται” το συναίσθημα. Η ψυχρότητα είναι ο προστατευτικός φλοιός της σαδιστικής γυναίκας που καταφέρνει να απομονώσει τα συναισθήματά της, μετασχηματίζοντάς τα σε «οργή και σκληρότητα»²⁵². Δεν πρόκειται όμως, εξηγεί ο Deleuze, για την «απάθεια» του Sade που εναντιώνεται σε όλα τα συναισθήματα, εφόσον αυτά οδηγούν σε μια «επικίνδυνη διάλυση που εμποδίζει τη συμπύκνωση της ενέργειας και την καταστάλαξή της σε ένα καθαρό στοιχείο απρόσωπης και επιδεικτικής φιληδονίας»²⁵³. Στη σαδίστρια του μαζοχιστή, η ψυχρότητα «δεν είναι η άρνηση του συναισθήματος αλλά μάλλον η αποκήρυξη του αισθησιασμού»²⁵⁴. Αν τώρα η πρωταγωνίστρια του Bertolucci, φορώντας μια γούνα και συνάπτοντας με τον άντρα μια σχέση που συνηθίζεται να χαρακτηρίζεται σαδομαζοχιστική, ανήκει στο σύμπαν του Masoch, είναι κάτι που θα εξετάσουμε σταδιακά.

Masoch, όπως και το *Venus in Furs* των Victor Nieuwenhuijs και Maartje Seyferth, το 1995. Ειδικό ενδιαφέρον παρουσιάζει *Η Αφροδίτη με τη γούνα (La Vénus à la fourrure, 2013)* του Roman Polanski που, με αφορμή το κείμενο του Masoch, εξετάζει τα όρια ανάμεσα στη θεατρική παράσταση και την πραγματικότητα.

²⁵⁰ Deleuze Gilles, Leopold von Sacher-Masoch, *Masochism. Coldness and Cruelty & Venus in Furs*, New York, Zone Books, 1991, σ. 52.

²⁵¹ Ο Deleuze εξηγεί ότι τα συχνότερα και πιο πολύτιμα κοσμητικά επίθετα που λαμβάνουν οι γυναίκες από τον Masoch σχετίζονται με μια μαρμάρινη και ψυχρή γοητεία: Deleuze, Masoch, *Masochism*, σ. 53. Βλ. για παράδειγμα: «το εντυπωσιακό πλάσμα είχε τυλίξει το μαρμάρινο σώμα της σε μια τέλεια γούνα (Deleuze, Masoch, *ό.π.*, σ. 143), «Το χαριτωμένο μαρμάρινο πλάσμα έβηξε» (Deleuze, Masoch, *ό.π.*, σ. 145) και «Συχνά τη νύχτα επισκέπτομαι την κρύα, σκληρή αγαπημένη μου» (Deleuze, Masoch, *ό.π.*, σ. 153).

²⁵² Deleuze, Masoch, *Masochism*, σ. 52.

²⁵³ Deleuze, Masoch, *Masochism*, σ. 51.

²⁵⁴ Deleuze, Masoch, *Masochism*, σ. 52.

Επιστρέφουμε στην είσοδο της γυναίκας που με το ένα της χέρι κρατά επίμονα το καπέλο που φορά. Η εμφανής αγωνία της να μην φύγει το καπέλο από το κεφάλι της, παρά την άβολη στάση στην οποία έχει περιέλθει το σώμα, προδίδει κάποια λειτουργία του αντικειμένου που ξεπερνά την πρακτική ή την αισθητική. Διατηρώντας την άκαμπτη στάση της, η νεαρή γυναίκα στρέφει τον κορμό της και παρατηρεί τον άντρα, που είναι βυθισμένος στη λύπη του και δεν αντιλαμβάνεται την παρουσία της. Η γνωριμία τους αναστέλλεται για λίγο ακόμα, μέχρι οι δυο τους να βρεθούν στον προνομιακό χώρο που θα προσφέρει καταλληλότερες συνθήκες για την επαφή τους, απομονώνοντάς τους από την “πραγματικότητα”. Η πορεία για τον νέο τόπο συνεχίζεται με τη γυναίκα να προπορεύεται τώρα του άντρα, στον νοητό προθάλαμο της αφήγησης που σχηματίζεται από τους υποστηρικτικούς στύλους της γέφυρας, οι οποίοι απομονώνουν το ζευγάρι από το περιβάλλον αστικό τοπίο. Η Kaplan χαρακτηρίζει «υπερβολική» την πρώτη συνάντηση των χαρακτήρων και μη ρεαλιστική την ερμήωση του (δια)δρόμου στον οποίο περπατούν²⁵⁵. Η ίδια συμπληρώνει ότι στην εξωπραγματική εντύπωση συνηγορούν επιπλέον η παρατεταμένη παραμονή της κάμερας στον άντρα και ο δυνατός ήχος των βημάτων και των δύο²⁵⁶. Αν η πρόθεση εδώ είναι μια ρεαλιστική καταγραφή της πραγματικότητας, τότε το σχόλιο της είναι εύστοχο. Ο χώρος όμως μοιάζει να συλλαμβάνεται εκ νέου και, με την αφαίρεση στοιχείων που αποτελούν γνώσεις του καθημερινού βιώματος, να απομακρύνεται από τους όρους του πραγματικού και να τρέπεται σε έκφραση της φαντασίας του δημιουργού²⁵⁷. Όταν η Kaplan γράφει ότι «[α]ντί απλώς να φλερτάρει λίγο με μια τελείως άγνωστη και να ορίσει ένα ραντεβού, ο Brando σχεδόν βιάζει τη μάλλον πρόθυμη Jeanne»²⁵⁸, μοιάζει συνολικά να επιθυμεί μια διαφορετική ταινία, που θα ακολουθούσε τη δική της λογική τάξη πραγμάτων. Η “ανάγκη” να έχει αυτή τη μορφή η

²⁵⁵ E. Ann Kaplan, «Importance and ultimate failure of *Last Tango in Paris*», *Jump Cut*, τχ. 4, 1974, σ. 1, 9-10, (ανακλήθηκε 8/07/2015, από <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC04folder/LastTango.html>).

²⁵⁶ Kaplan, «Importance and ultimate failure of *Last Tango in Paris*».

²⁵⁷ Επιπλέον, βλ. Παναγιώτης Δόικος, «Η διερεύνηση του ορθολογικού και η στοχαστική φαντασία», στο: *Principia formarum. Οντολογία της στοχαστικής φαντασίας*, Θεσσαλονίκη, Ρώμη, 2014, σ. 33-40.

²⁵⁸ Kaplan, «Importance and ultimate failure of *Last Tango in Paris*».

πρώτη συνάντηση ίσως να κατανοείται όταν κανείς τη συγκρίνει με εκείνη, λίγο αργότερα στην ταινία, ανάμεσα στη νεαρή γυναίκα και τον αρραβωνιαστικό της, στον πολυσύχναστο σταθμό του μετρό· φαίνεται έτσι εντονότερα ο τρόπος με τον οποίο οι ποιότητες των διαφορετικών σχέσεων εκτείνονται στον χώρο που “μιλά” γι’ αυτές²⁵⁹.

Η γέφυρα λειτουργεί ως καθοδηγητικός άξονας σε μια “αναγκαστική” πορεία που οδηγεί στην ερωτική συνάντηση των πρωταγωνιστών. Στιγμιαία η διαδρομή διακόπτεται από την αιφνιδιαστική ένθεση ενός, φαινομενικά τουλάχιστον, ασύνδετου (1) γενικού πλάνου, που δείχνει από κανονική γωνία λήψης ένα αστυνομικό λεωφορείο και τέσσερις αστυνομικούς να κινούνται μπροστά του. Ακολουθεί (2) ένα χαμηλή γωνίας (*contre plongée*) πλάνο των ποδιών της γυναίκας, καθώς αυτή ανεβαίνει κάποιες σκάλες, και μετά (3) ένα πλάνο που δείχνει, αυτή τη φορά από υψηλή γωνία λήψης, τον έναν από τους αστυνομικούς να κοιτάει προς τα πάνω. Στο τελευταίο, γίνεται πλέον αντιληπτή η γεωγραφική θέση του λεωφορείου, το οποίο βρίσκεται κάτω από τη γέφυρα που η γυναίκα διασχίζει. Η υψηλή γωνία λήψης του πλάνου επιπλέον οδηγεί στο συμπέρασμα ότι πρόκειται για το υποκειμενικό βλέμμα της γυναίκας. Την επόμενη στιγμή (4) η γυναίκα πηδά με χάρη (ίσως πρόκειται για δείγμα της καλής της σχέσης με το αστικό περιβάλλον) πάνω από τη σκούπα ενός καθαριστή που γίνεται εμπόδιο στη διαδρομή της. Η γυναίκα θα ξαναπεράσει μπροστά από τους αστυνομικούς όταν θα επισκεφθεί αργότερα ένα κοντινό μπαρ για να κάνει ένα τηλεφώνημα. Το ερώτημα φυσικά είναι σε τι αποσκοπεί η παρουσία των αστυνομικών σε μια στιγμή που φαίνεται να μην έχει θέση; Ο Kolker προτείνει μια πιθανή ερμηνεία, εξηγώντας ότι μόνο αναδρομικά μπορεί κανείς να κατανοήσει ότι τα πλάνα της πρώτης σεκάνς «συνθέτουν την επερχόμενη αφήγηση, σκιαγραφώντας τους χαρακτήρες και προμηνύοντας τη σχέση τους»²⁶⁰ και ότι ο Bertolucci «παίζει με τις συμπτωματικές

²⁵⁹ Σχετικά βλ. και Kolker, *Bernardo Bertolucci*, σ. 139, όπου εξηγείται ότι η «μυστηριώδης, δυνατή σεξουαλικότητα του Paul και της Jeanne στο απομονωμένο δωμάτιο συγκρίνεται με τη δημόσια, εφηβική, κινηματογραφική σχέση της Jeanne με τον Tom». Η γέφυρα που κατευθύνει το ζευγάρι στο διαμέρισμα προετοιμάζει αυτή την απομόνωση.

²⁶⁰ Kolker, *Bernardo Bertolucci*, σ. 131.

διασταυρώσεις τους [ενν. των πρωταγωνιστών], επιφορτίζοντάς τες με νόημα και παρακρατώντας αυτό το νόημα την ίδια στιγμή»²⁶¹. Σε αυτό το πλαίσιο, ο ίδιος υποστηρίζει ότι οι αστυνομικοί στην αρχή της ταινίας αποτελούν οιωνούς του τέλους της, στο οποίο η γυναίκα, αφού έχει πυροβολήσει τον άντρα, προετοιμάζει τον υποθετικό υπερασπιστικό λόγο που θα εκφωνήσει στις αρχές²⁶². Μια διαφορετική, και ίσως ακόμα πιο ενδιαφέρουσα, ερμηνεία προτείνει ο Kline, την οποία όμως θα εξετάσουμε στο επόμενο κεφάλαιο, με αφορμή διαφορετικά ζητήματα της ταινίας²⁶³.

Μετά το στιγμιότυπο με τους αστυνομικούς, η κάμερα επιστρέφει στο δακρυσμένο πρόσωπο του άντρα με ένα κοντινό πλάνο. Το κεφάλι του στρέφεται ψηλά, ενώ ένα ακόλουθο υποκειμενικό πλάνο αποκαλύπτει το αντικείμενο της όρασής του: ένα κτίριο, η παρουσίαση του οποίου γίνεται θεατρικά. Από χαμηλή γωνία λήψης, η εικόνα είναι αρχικά καλυμμένη από το σκοτεινό/μαύρο κάτω μέρος της γέφυρας. Καθώς η κάμερα κινείται προς τα αριστερά, η μαύρη επιφάνεια λειτουργεί σαν θεατρική κουρτίνα που αποσύρεται σταδιακά, παρατείνοντας την αγωνία της αποκάλυψης. Ο άντρας παρατηρεί αποσβολωμένος και η κάμερα σαρώνει ξανά το οικοδόμημα –αυτή τη φορά κάθετα, από πάνω προς τα κάτω (βερτικάλ)–, καταλήγοντας στην είσοδο όπου ήδη στέκεται η γυναίκα η οποία, υπνωτισμένη επίσης από το θέαμα, με την πλάτη στραμμένη στον θεατή και το κεφάλι ψηλά, προσφέρει μια καθαρή όψη του καπέλου της²⁶⁴. Το κάδρο διαιρείται στη μέση, έχοντας στα δεξιά την εντυπωσιακή γυάλινη είσοδο που εκπέμπει από το εσωτερικό της ένα πορτοκαλί φως, και, στα αριστερά,

²⁶¹ Kolker, *Bernardo Bertolucci*, σ. 132.

²⁶² Kolker, *Bernardo Bertolucci*, σ. 148.

²⁶³ Βλ. «Επιστροφή στη μήτρα· οι κανόνες», σ. 162-166.

²⁶⁴ Με τον όρο «καθαρή» εννοούμε τη χαρακτηριστικότερη όψη του αντικείμενου, δηλαδή την οπτική γωνία από την οποία ικανοποιείται σε μέγιστο βαθμό η αντίληψη που έχουμε γι' αυτό. Κατά την αναπαράσταση στον διδιάστατο χώρο υπάρχει η ανάγκη να επιλεγθεί μία οπτική γωνία που να αποτυπώνει ικανοποιητικά ένα σύνθετο αντικείμενο και η απαίτηση αυτή, για προβολή των μερών από την χαρακτηριστικότερη όψη, υπάρχει ήδη από την αιγυπτιακή τέχνη· εξαιρέσεις φυσικά εμφανίζονται στην πολυγωνική οπτική των κυβιστών, στην οποία επιτυγχάνεται «υπέρθεση και παράθεση περισσότερων απόψεων από διαφορετικά σημεία, με την πρόθεση να παρουσιάσουν τα αντικείμενα όχι μόνο όπως φαίνονται αλλά όπως είναι»· Giulio Carlo Argan, *Η μοντέρνα τέχνη*, μτφ. Λ. Παπαδημήτρη, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, ³2002, σ. 341. Αυτό, κατά κάποιον τρόπο, μπορεί να συμβεί και στον κινηματογράφο, που έχει τη δυνατότητα να παρουσιάζει μια σειρά όψεων του αντικείμενου, με την περιστροφή, για παράδειγμα, της κάμερας γύρω από αυτό. Για την αιγυπτιακή τέχνη όπου τα

τη γυναίκα που στέκεται μπροστά στον λευκό τοίχο· για πρώτη φορά ακούγεται το μουσικό μοτίβο του Gato Barbieri²⁶⁵, αυξάνοντας τη δραματική δύναμη της στιγμής.

αντικείμενα και τα μέρη τους παρίστανται «από την πιο χαρακτηριστική γωνία» (Ernst Hans Gombrich, *Το χρονικό της τέχνης*, μτφ. Α. Κασδαγλή, Αθήνα, ΜΙΕΤ, ²1998, σ. 61), ο Arnheim εξηγεί ότι δεν πρόκειται για αντιληπτική αδυναμία, αλλά για μέθοδο που ωφελούσε την εικαστικότητα του έργου, έχοντας ως στόχο την ιδανικότερη αποτύπωση των μερών ενός συνόλου (βλ. Rudolf Arnheim, «Η αιγυπτιακή μέθοδος», *Τέχνη και οπτική αντίληψη. Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης*, μτφ. Ι. Ποταμιανός, Αθήνα, Θεμέλιο, ³2005, σ. 130–4). Στο πλάνο που συζητούμε συλλαμβάνεται, μπροστά στην πρόσοψη του κτιρίου, το σώμα της γυναίκας μετωπικά, προβάλλοντας ταυτόχρονα μια παράδοξη όψη του καπέλου, που απαιτεί την ακραία κλίση του κεφαλιού και που διαφορετικά θα ήταν δυνατή μόνο με την αιώρηση της κάμερας πάνω από τη γυναίκα. Επιτυγχάνεται έτσι η δημιουργία ενός πεπιεσμένου χώρου όπου τα αντικείμενα επιτρέπουν μια ιδανική τους προβολή. Παράλληλα, εξαιτίας της γωνίας λήψης, το υποκείμενο αποκρύπτεται, στο βαθμό που θα μπορούσε κανείς να θεωρήσει ότι το παλτό και το καπέλο είναι κρεμασμένα στον τοίχο. Με την “απουσία” της όμως η γυναίκα υποδεικνύει μια περαιτέρω λειτουργία των αντικειμένων, που είναι σε θέση να είναι γι’ αυτήν. Στην *Προέλευση του έργου τέχνης*, ο Heidegger τοποθετεί το «όργανο» ανάμεσα στο πράγμα και το έργο τέχνης, καθώς αυτό «είναι κατά το μισό του ένα πράγμα, μια και προσδιορίζεται από την εξυπηρετικότητα, και όμως είναι κάτι ακόμα περισσότερο· το όργανο είναι συνάμα κατά το μισό του ένα έργο τέχνης και όμως κάτι λιγότερο, μια και δεν έχει την αυτάρκεια του έργου τέχνης»· Martin Heidegger, *Η προέλευση του έργου τέχνης*, μτφ. Γ. Τζαβάρας, Αθήνα–Γιάννινα, Δωδώνη, 1986, σ. 47. Εξετάζοντας ως παράδειγμα τον πίνακα του Van Gogh, με θέμα ένα ζευγάρι παπούτσια, ο Heidegger μιλά για όσα αποκαλύπτονται, μέσα από το έργο τέχνης, για τη χωριάτισσα που φορά αυτά τα παπούτσια και μέσα στα οποία «σέρνεται ο ανέκφραστος φόβος για την εξασφάλιση του ψωμιού, η άφωνη χαρά για το ξεπέρασμα της βιοτικής ανάγκης, το τρεμούλιασμα κατά την ώρα του τοκετού και η ανατριχίλα για την απειλή του θανάτου»· Heidegger, σ. 55. Συνεπώς, μέσα από το έργο τέχνης γίνεται δυνατή η αποκάλυψη του «οργανοειδούς» του οργάνου: «Η ζωγραφιά του Βαν Γκογκ μας ξανοίγει το τι είναι στ’ αλήθεια αυτό το όργανο, το ζευγάρι τα χωριάτικα παπούτσια. Αυτό το ον προκύπτει μέσα στη μη–κρυπτότητα του Είναι του. [...] Μέσα στο έργο τέχνης, όταν εκεί μας ξανοίγονται τα όντα ως προς το τι και πώς είναι, είναι επί το έργον ένα συμβάν αλήθειας»· Heidegger, *ό.π.*, σ. 58–59. Αυτό που επιχειρούμε να πούμε εδώ και που αρκετές φορές υπονοήσαμε με την προσοχή που δώσαμε, τόσο στο καπέλο, όσο και στο παλτό της γυναίκας, είναι ότι αυτή η σύνθεση του Bertolucci καθιστά πλέον εμφανή τη σημαντική λειτουργία των αντικειμένων, που είναι μέρος της γυναίκας. Θα μπορούσε η κάμερα να επικεντρωθεί, όπως και στην περίπτωση του έκπληκτου προσώπου του άντρα, στην έκφρασή της, η οποία απουσιάζει και παράλληλα *βρίσκεται* στα «όργανα» που «ηρεμούν εσωτερικά» (Heidegger, *ό.π.*, σ. 55) και που εντός της κινηματογραφικής τέχνης έχουν τη δυνατότητα να μιλούν για κάποια *άλλη* «χωριάτισσα».

²⁶⁵ Ο Kolker σημειώνει πολύ σωστά ότι η μουσική σύνθεση του Barbieri παρέχει στην αφήγηση της ταινίας μια τόσο ισχυρή συναισθηματική βάση ώστε να φτάνει στο σημείο, όπως συμβαίνει και στην όπερα, να την καθοδηγεί· Kolker, *Bernardo Bertolucci*, σ. 127. Ο Bertolucci έχει τη συνήθεια, σε πολλές από τις ταινίες του, να ενσωματώνει αποσπάσματα από έργα του Giuseppe Verdi, γι’ αυτό και μια σύνδεση με την όπερα δεν είναι καθόλου άστοχη. Αναφέρουμε ενδεικτικά ότι λίγο πριν το τέλος της ταινίας *Πριν την επανάσταση* βρίσκόμαστε σε μια όπερα όπου ακούγεται *Μάκμπεθ* του Verdi, στη *Στρατηγική της αράχνης* υπάρχουν αποσπάσματα της όπερας *Ριγκολέτο*, το 1900 ξεκινά με μια αναδρομή στο παρελθόν, στην οποία ανακοινώνεται ο θάνατος του Verdi, ενώ το *Φεγγάρι* είναι γεμάτο από ήχους του συνθέτη (*Τροβατόρε, Ριγκολέτο, Τραβιάτα, Χορός μεταμφιεσμένων*). Ειδικά για το *Τελευταίο ταγκό στο Παρίσι*, ο Kolker γράφει: «Επισημάνω ότι η ταινία δεν έχει ευθεία αναφορά στον Verdi, και αυτό εν μέρει δικαιολογείται από την αλλαγή στην αφηγηματική δομή της ταινίας. Ωστόσο ακόμα και χωρίς ρητή αναφορά, η ταινία από πολλές απόψεις είναι, μέχρι αυτό το σημείο, η πιο οπερατική στο έργο του Bertolucci»· Kolker, *ό.π.*, σ. 127. Επιπλέον για τη μουσική στο *Τελευταίο ταγκό στο Παρίσι*, βλ. Thompson, *Last tango in Paris*, σ. 38, όπου αναφέρεται ότι ο Barbieri παρακολούθησε το στάδιο του μοντάζ



Εικόνα 7. Η γυναίκα, με το κεφάλι στραμμένο ψηλά, παρατηρεί το κτίριο.

Αυτή η μέθοδος σύνθεσης που διαιρεί το κινηματογραφικό κάδρο σε δύο ευδιάκριτα χωρισμένες περιοχές αποτελεί ένα μοτίβο της ταινίας που μοιάζει να στοχεύει στη σύζευξη και την αντιπαραβολή δύο διαφορετικών κόσμων. Θα μπορούσε να είναι και ένας τρόπος διαχείρισης της ειδικής αναλογίας του κάδρου, που ο Bertolucci επιλέγει να χρησιμοποιήσει (1.75:1)²⁶⁶, η διχοτόμηση όμως της εικόνας σε ευδιάκριτα χωρισμένες και παράλληλα διαλεγόμενες περιοχές φαίνεται να οδηγεί σε μια δημιουργική προσέγγιση που ξεπερνά τα πρακτικά ζητήματα. Η κάθετη γραμμή που χωρίζει την πορτοκαλί περιοχή της πόρτας από το κομμάτι, στο οποίο στέκεται η γυναίκα με

της ταινίας για να συνθέσει έναν ήχο που θα βασιζόταν στην κίνηση της κάμερας, και Silvana Serra, «*Ultimo tango a Parigi/Last tango in Paris. Bertolucci's cinematic manifesto*», στο: *Emotion and cognition in the films of Bernardo Bertolucci*, Kibworth, Troubador, 2013, σ. 57-67, σ. 63-64.

²⁶⁶ Σχετικά με τις διαστάσεις του κάδρου και τις πιο συνηθισμένες αναλογίες της κινηματογραφικής εικόνας βλ. Bordwell, Thompson, *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*, σ. 259-68. Ενδεικτικά μόνο αναφέρουμε ότι το ζήτημα της αναλογίας, μπορεί να αποτελέσει σημαντικό παράγοντα για τη *mise en scène*, για τον τρόπο ένταξης των αντικειμένων στην εικόνα. Παρά το μεγάλο πλάτος του κάδρου, η ισορροπία της σύνθεσης μπορεί να διατηρηθεί με την έκκεντρη τοποθέτηση των σημαντικότερων πληροφοριών για μια εισαγωγή στους βασικούς κανόνες της σύνθεσης κάδρου, βλ.: Herbert Zettl, *Τηλεοπτική παραγωγή*, μτφ. Α. Οικονομίδης, Αθήνα, Ίων, 2004, σ. 115-24. Μια διαφορετική επίλυση του ζητήματος είναι η δημιουργία πολλαπλών σημείων ενδιαφέροντος, που αναγκάζει τον θεατή σε μια συνεχή ανατένιση της συνολικής επιφάνειας' Bordwell, Thompson, *ό.π.*, σ. 266.

το λευκό παλτό που ενώθηκε με τον λευκό τοίχο, προβάλλοντας ακόμα πιο έντονα το καπέλο, συντελεί σε μια διαλεκτική σχέση μεταξύ των δύο μερών. Οι έντονες φωτιστικές και υφολογικές αντιθέσεις συνηγορούν προς αυτή την κατεύθυνση: ο ψυχρός, φυσικός φωτισμός του τοίχου αντιπαραβάλλεται στη θερμή λάμψη της πόρτας, πραγματοποιώντας έναν εμφανή διαχωρισμό ανάμεσα στο δημόσιο και το ιδιωτικό, την εξωτερικότητα και την εσωτερικότητα. Η μυστηριώδης είσοδος, το θαμπό γυαλί της οποίας δεν επιτρέπει την οπτική πρόσβαση στο εσωτερικό της, γίνεται με τον χαρακτηριστικό φωτισμό της ελκυστικό κάλεσμα σε μια άγνωστη εμπειρία. Ο Bertolucci μιλώντας για την επιλογή των χρωμάτων στην ταινία εξηγεί: «Για *Το τελευταίο ταγκό* βρήκαμε ένα φως για τα εσωτερικά: αυτό του ήλιου που πάει να δύσει, και μπαίνει από τα παράθυρα με ζεστές, πορτοκαλίες ακτίνες. Για τα εξωτερικά, ξεκινήσαμε από μια απλή ανακάλυψη που κάναμε στη διάρκεια του ρεπεράζ, τον Ιανουάριο. Τον χειμώνα, στο Παρίσι, ακόμα και κατά τη διάρκεια της μέρας, τα φώτα των καταστημάτων είναι πάντα αναμμένα, και υπάρχει μια πολύ ωραία αντίθεση ανάμεσα στο μολυβί του ουρανού και τη ζεστασιά των βιτρινών»²⁶⁷. Ο Storaro, επιβεβαιώνοντας τα παραπάνω, προσθέτει ότι γι' αυτόν το πορτοκαλί ήταν «το χρώμα του πάθους, του συναισθήματος»²⁶⁸. Σχετικά με τα χρώματα της ταινίας, η Kael γράφει ότι «θυμίζουν τις τελευταίες ώρες του απογεύματος: πορτοκαλί, μπεζ, καφετί και ρόδινο – το ρόδινο του πτώματος. [...] Έξω από το διαμέρισμα, τα γκρίζα κτίρια και ο θόρυβος είναι σαφώς το σύγχρονο Παρίσι, κι ωστόσο η πόλη μοιάζει βουβή»²⁶⁹. Αυτά τα χρώματα φυσικά αποτελούν, κατά κάποιον τρόπο, και ένα δάνειο από την παλέτα του Bacon, στην υφολογική ιδιαιτερότητα του οποίου ανήκουν και οι έντονες αντιθέσεις ανάμεσα στα βαθιά κόκκινα/ηλεκτρικά πορτοκαλί και τις γκριζωπές αποχρώσεις²⁷⁰.

²⁶⁷ «Ο Bertolucci για τον Bertolucci. Αποσπάσματα από μια συνέντευξη στον Enzo Ungari», μτφ. Ε. Καλλιφατίδη, στο: Δημόπουλος, Κολώνιας, Κυριακίδης (επιμ.), *Bernardo Bertolucci*, σ. 25.

²⁶⁸ Dennis Schaefer, Larry Salvato, *Masters of Light. Conversations with contemporary cinematographers*, Berkeley, University of California Press, 1984, σ. 226.

²⁶⁹ Kael, «Tango», στο: Δημόπουλος, Κολώνιας, Κυριακίδης (επιμ.), *Bernardo Bertolucci*, σ. 155.

²⁷⁰ Βλ. και τη σχετική ανάγνωση του Deleuze, για τα χρώματα του Bacon: «Τα χρώματα δεν αναμιγνύονται, αλλά έχουν δύο τρόπους καθαρότητας: τις ακτές των ζωηρών χρωμάτων, και τις ροές των σπασμένων χρωμάτων. Ακτές και ροές: οι τελευταίες παράγουν το σώμα ή τη Φιγούρα, οι πρώτες, την αρματούρα ή το πεδίο. Ο χρόνος ο ίδιος μοιάζει να προκύπτει από το χρώμα με δύο τρόπους: ως ο χρόνος

Η μυστηριώδης πορτοκαλί είσοδος έλκει με τη θερμότητά της τους πρωταγωνιστές σε μια φυσική συνάντηση. Η (ψυχική) τυφλότητα του άντρα αποχωρεί μαζί με το μαύρο που καλύπτει το κάδρο όταν ο προνομιακός χώρος αποκαλύπτεται. Την ίδια στιγμή, συγκεντρώνοντας το βλέμμα της στο ίδιο γεωγραφικό σημείο, η γυναίκα συνδέεται επαγωγικά με τον μελλοντικό εραστή της, σε μια έμμεση συνάντηση, διαμεσολαβητής της οποίας γίνεται ο χώρος διαφυγής, το *αλλού* όπου θα δραπετεύσουν σε έναν ερωτισμό με νέους όρους. Στον τοίχο του κτιρίου γράφει σε ένα χαρτί ότι το διαμέρισμα ενοικιάζεται. Η γυναίκα χτυπά το κουδούνι, μπαίνει στο κτίριο, αλλά το χέρι της ξεπροβάλλει πάλι μπροστά στο πορτοκαλί γυαλί της πόρτας που έχει πλημμυρίσει το κάδρο. Κοιτά την ώρα και κατευθύνεται σε ένα μπαρ για να κάνει ένα τηλεφώνημα. Σε ένα γενικό πλάνο του καταστήματος φαίνεται στα δεξιά ο τηλεφωνικός θάλαμος που καταλαμβάνει το ένα τρίτο του κάδρου· η θαμπή γυάλινη πορτοκαλί πόρτα ανακαλεί την είσοδο του κτιρίου. Όπως και προηγουμένως, η αντιπαράθεση των γήινων χρωμάτων του καταστήματος με το ηλεκτρικό χρώμα μαρτυρεί την παρουσία δύο παράλληλων κόσμων, στο μυθικό χωροχρόνο του ενός εκ των οποίων είναι πλέον φανερό ότι μπορούμε να εισέλθουμε διερχόμενοι τις “μαγικές” πόρτες.

Η γυναίκα μπαίνει στον τηλεφωνικό θάλαμο και μια κάθετη κίνηση της μηχανής σαρώνει μια δεύτερη γυάλινη επιφάνεια, πίσω από την οποία βρίσκεται κάποιος. Από το καφέ χρώμα του υφάσματος που διακρίνεται, υποθέτουμε ότι πρόκειται για τον άντρα της γέφυρας. Το πλάνο καταλήγει στο χέρι του που είναι τοποθετημένο μέσα στη τσέπη του παλτού. Οι πτυχώσεις του υφάσματος που πιέζονται από το βάρος του σώματός του πάνω στην αλλοιωτική επιφάνεια ανακαλούν τις μορφές του Bacon, αποκαλύπτοντας έναν ακόμα από τους τρόπους με τους οποίους ο Bertolucci θα ανασυνθέσει το σύμπαν του ζωγράφου, συλλαμβάνοντας τους χαρακτήρες του μέσα από παραμορφωτικά γυαλιά και σπασμένους καθρέφτες. Η προσπάθεια όμως που γίνεται στο επίπεδο της φόρμας αφορά πάντοτε τις εσωτερικές εντάσεις που οδήγησαν στην

που περνά, μέσα στη χρωματική μεταβολή των σπασμένων τόνων που συνθέτουν τη σάρκα· και ως αιωνιότητα του χρόνου – δηλαδή, ως αιωνιότητα της ίδιας της παρόδου, στη μονοχρωμία του πεδίου»· Deleuze, *Francis Bacon*, σ. 99. Παραπέμπουμε ενδεικτικά και στο *Three studies for figures at the base of a crucifixion* (1944) του Bacon που είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα όσων εδώ αναφέρουμε.



Εικόνα 8. Το διαιρεμένο κάδρο που εμφανίζει το εσωτερικό του μπαρ.

αποδόμησή της. Η “ανησυχητική” υφασμάτινη μάζα αποτελεί σύμπτωμα ενός κόσμου τα υλικά του οποίου, όπως και στον Bacon, στρεβλώνονται από τις δυνάμεις της ύπαρξης.

Ένα κοντινό πλάνο δείχνει τα χέρια μιας ηλικιωμένης γυναίκας να βουρτσίζουν μια μασέλα στον νεροχύτη. Η γυναίκα την κοιτάζει σκεπτική να βάζει τη μασέλα στο στόμα της και να αποχωρεί από τον θάλαμο, ενώ στη συνέχεια στέκεται μπροστά στον καθρέφτη και παρατηρεί το πρόσωπό της. Η έμφαση που δίνεται στην τεχνητή οδοντοστοιχία μοιάζει και πάλι να παραπέμπει στον Bacon και στα οδοντωτά στόματά του, αλλά αυτό που έχει μεγαλύτερη σημασία εδώ είναι η ανησυχία που γεννάται από την εικόνα της φθοράς. Η νεαρή γυναίκα, παρατηρώντας την ηλικιωμένη, βιώνει μια στιγμή «αυτοσυνείδησης»²⁷¹ που την οδηγεί σε μια αναμέτρηση με τα γηρατειά και τον θάνατο· σε μια διερεύνηση της εσωτερικότητας, η οποία θα συνεχιστεί στη σχέση της με τον άγνωστο άντρα. Προς τον παρόν όμως, όταν ο τελευταίος βγαίνει

²⁷¹ Kolker, *Bernardo Bertolucci*, σ. 134.

από τον τηλεφωνικό θάλαμο, δεν της δίνει, για μία ακόμα φορά, καμία σημασία.

Η είσοδος της γυναίκας στο διαμέρισμα συμβαίνει μετά από έναν σύντομο διάλογο της με την “τρελή” ρεσεψιονίστ του κτιρίου η οποία, με ένα σχόλιο της, θα επαναφέρει το ζήτημα της νεότητάς της. Ο χώρος του ανελκυστήρα γίνεται το τελευταίο επίπεδο της μετάβασης από την εξωτερικότητα στην απομόνωση. Η παράλληλη ύπαρξη δυο πραγματικοτήτων αποτυπώνεται στον τρόπο με τον οποίο το φως διανέμεται στον χώρο: το κάδρο διαιρείται και πάλι στη μέση, από τον ανελκυστήρα στο κέντρο. Ο λευκός τοίχος της αριστερής περιοχής είναι φωτισμένος από το φυσικό φως που μπαίνει από το παράθυρο, ενώ ο χώρος στα δεξιά είναι βυθισμένος στη σκιά. Η αριστερή περιοχή προσφέρει στο βλέμμα πληροφορία, σε αντίθεση με τη δεξιά πλευρά όπου με δυσκολία διακρίνονται μερικά σκαλοπάτια, τα οποία, κρυμμένα στο σκοτάδι, συνεχίζουν να προσδίδουν μυστήριο, και ίσως ένα τρομακτικό χαρακτήρα, στον προορισμό. Η εμφανής αντιπαράθεση του φωτός με τη σκιά οπτικοποιεί το δυαδικό πρόβλημα της πρωταγωνίστριας, το οποίο θα συνεχίσει να τίθεται αργότερα και στην αγωνία μιας επιλογής ανάμεσα στον άγνωστο άντρα και τον αρραβωνιαστικό της. Η διαιρεμένη σύνθεση όμως μπορεί να αναγνωστεί και ως προάγγελος μιας ερωτικής σχέσης στην οποία θα συνυπάρξουν ηδονικά και οδυνηρά στοιχεία.

Η άφιξη του ανελκυστήρα, τη στιγμή που η γυναίκα μπαίνει στον κοινόχρηστο χώρο, γίνεται αυτόματα, σχεδόν μαγικά, σαν αυτός να προοριζόταν μόνο για να την ανυψώσει στο διαμέρισμα. Μπαίνοντας μέσα, η γυναίκα βγάζει για πρώτη φορά το καπέλο της, ενώ η άνοδος του ανελκυστήρα συνοδεύεται από το “ανιόν” μουσικό μοτίβο και τη βερτικάλ κίνηση της κάμερας προς τα πάνω, η οποία καταλήγει σε μια πορτοκαλί λάμπα στο ταβάνι που μόλις αποκαλύφτηκε²⁷². Τα βασικά στοιχεία του

²⁷² Η αιφνιδιαστική αποκάλυψη της πορτοκαλί λάμπας, σε ένα πλάνο τα χρώματα του οποίου δεν προδίδουν προηγουμένως την παρουσία μιας τέτοιας φωτιστικής πηγής, μοιάζει με παιχνίδισμα που δηλώνει τη συνεχή παρουσία του πορτοκαλί χρώματος, ακόμα και όταν αυτό δεν είναι ορατό. Το πορτοκαλί είναι παρόν, όχι μόνο στις γυάλινες επιφάνειες, αλλά όπως φαίνεται “στοιχειώνει” τις συνθέσεις ακόμα και όταν βρίσκεται στον χώρο εκτός της οθόνης, τον χώρο πέρα από το κινηματογραφικό κάδρο. Ο πιο συνηθισμένος τρόπος πληροφόρησης του θεατή για τη δραστηριότητα σε αυτόν τον χώρο είναι ο ήχος. Ένα πρόσωπο, για παράδειγμα, μπορεί να γίνει κατανοητό ότι βρίσκεται σε ένα εστιατόριο που ποτέ δεν βλέπουμε, με τη χρήση σχετικών ήχων (άνθρωποι που συνομιλούν, μαχαιροπέρουνες που χτυπούν, μουσική, κτλ.)· Herbert Zettl, *Sight, Sound, Motion. Applied media aesthetics*, Belmont,

πλάνου (γυναίκα, ήχος, κάμερα) “υψώνονται” ταυτόχρονα, προτείνοντας μια συνολική ανάταση που μας προδιαθέτει θετικά για όσα θα ακολουθήσουν. Η μουσική μελωδία διακόπτεται όταν με ένα κατ γίνεται η μετάβαση από την εικόνα της πορτοκαλί λάμπας σε έναν σκοτεινό χώρο. Η γυναίκα μπαίνει στο κάδρο από το βάθος δεξιά, ενώ αμέσως μετά εξαφανίζεται πάλι πίσω από μια μαύρη επιφάνεια και εμφανίζεται ξανά λίγο αργότερα, κατευθυνόμενη προς ένα παράθυρο το οποίο ανοίγει, επιτρέποντας στο φως να εισχωρήσει και στη γεωγραφία του λαβυρινθώδους, μέχρι στιγμής, χώρου να αποκαλυφθεί. Στην αρχική χωρική σύγχυση, εκτός από το σκοτάδι, συντελούν επιπλέον η γυάλινη επιφάνεια πίσω από την οποία διέρχεται η γυναίκα και ο θαμπός καθρέφτης στο πρώτο επίπεδο του κάδρου²⁷³. Αυτή η πρώτη ασαφής τοποθέτησή μας στον χώρο προκαλεί κάποια (οπτική) ανησυχία σε ένα διαμέρισμα που παραμένει απρόβλεπτο και με την είσοδο του φωτός: αντικρίζοντας τον άντρα με το καφέ παλτό,

Wadsworth, ²1990, σ. 345 (επιπλέον, βλ. και Bordwell, Thompson, «Ο χώρος εντός και εκτός οθόνης», στο: *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*, σ. 270-271). Ο Burch χωρίζει τον εκτός οθόνης χώρο σε έξι τμήματα: τα τέσσερα από αυτά ορίζονται από τα τέσσερα σύνορα του κάδρου, το πέμπτο είναι ο χώρος πίσω από την κάμερα και το έκτο, ο χώρος πίσω από το σκηνικό (Noël Burch, *Theory of film practice*, μτφ. H. R. Lane, Princeton, Princeton University Press, 1981, σ. 17), ενώ ο Deleuze γράφει σχετικά: «Το εκτός πεδίου, καθ’ εαυτό ή ως τέτοιο, έχει δύο πτυχές, διαφορετικές στη φύση τους: μία σχετική, μέσω της οποίας ένα κλειστό σύστημα στο χώρο παραπέμπει σε ένα σύνολο που δεν βλέπουμε, και που μπορεί με τη σειρά του να γίνει ορατό, ελεύθερο να δημιουργήσει ένα νέο μη ορατό σύνολο, επ’ άπειρον· και μία απόλυτη, χάρη στην οποία το κλειστό σύστημα ανοίγεται σε μια διάρκεια εμμενή στο όλον του σύμπαντος, που πλέον δεν είναι σύνολο και δεν ανήκει στην τάξη του ορατού. Τα αποκαδραρίσματα, που δεν δικαιολογούνται “πραγματολογικά”, παραπέμπουν ακριβώς σ’ αυτή τη δεύτερη πτυχή ως λόγο ύπαρξης». Deleuze, *Κινηματογράφος I*, σ. 34. Στο *Τελευταίο ταγκό στο Παρίσι* η εισαγωγή του νέου στοιχείου, με τη βερτικάλ κίνηση της κάμερας, μοιάζει να ανήκει σε αυτή τη δεύτερη περίπτωση που περιγράφει ο Deleuze. Η αποκάλυψη της πορτοκαλί λάμπας κατ’ αρχάς εκπλήσσει γιατί, πριν ακόμα εμφανιστεί, θα έπρεπε να μπορεί να γίνει αντιληπτή από τις φωτιστικές επιπτώσεις στον χώρο. Αντίθετα, το περιβάλλον μοιάζει να φωτίζεται από το φως που μπαίνει από το παραθύρου και τίποτα δεν υπονοεί την ύπαρξη μιας άλλης τεχνητής φωτιστικής πηγής. Μετά από μια σειρά πλάνων, που με τον ένα ή τον άλλο τρόπο εμπεριέχουν τις χαρακτηριστικές πλέον γυάλινες πορτοκαλί επιφάνειες (όπως είναι η είσοδος του κτιρίου, η πόρτα του τηλεφωνικού θαλάμου ή το τζάμι που χωρίζει την πρωταγωνίστρια από τη γυναίκα, στον χώρο υποδοχής του κτιρίου), το πλάνο στον χώρο του ανελκυστήρα ευθύς διαφοροποιείται με τα γήινα χρώματά του. Η ξαφνική ένθεση του πορτοκαλί φωτισμού, λίγο πριν την ολοκλήρωση του πλάνου, υπονοεί την πανταχού παρουσία του “ηλεκτρικού” χρώματος, μετατρέποντας το σε χαρακτηριστικό στοιχείο, που διέπει το σύνολο της ταινίας. Δεν θα ήταν λοιπόν υπερβολή να πούμε ότι αυτή η αποκάλυψη ανήκει στη δεύτερη κατηγορία του εκτός πεδίου, που, όπως σημειώνει ο Deleuze, «μαρτυρεί μια πιο ανησυχητική παρουσία, για την οποία πλέον δεν μπορούμε καν να πούμε ότι υπάρχει, αλλά περισσότερο ότι “επιμένει” ή “επιζει”, ένα ριζικότερο Αλλού, πέρα από τον ομοιογενή χώρο και χρόνο». Deleuze, *Κινηματογράφος I*, σ. 34.

²⁷³ Βλ. και τη σχετική ερμηνεία του Kline, στο: «Επιστροφή στη μήτρα· οι κανόνες», σ. 166.

κουλουριασμένο σε μια παράδοξη θέση πάνω στον τοίχο, η γυναίκα φωνάζει αιφνιδιασμένη «ποιος είσαι;».

Με την πλάτη στηριγμένη σε μια κολώνα και τα πόδια βασισμένα στην άκρη ενός τζακιού, ο άντρας αιωρείται πάνω από το έδαφος, αποτελώντας κομμάτι του φθαρμένου τοίχου. Το διαμέρισμα είναι πλέον “βουτηγμένο” σε ένα θερμό φως που αντανακλάται στους πορτοκαλί του τοίχους, παράγοντας ένα προστατευτικό αίσθημα θερμότητας, χαρακτηριστικό του προνομιακού χώρου, της «μήτρας»²⁷⁴ που θα φιλοξενήσει τη διερευνητική διαδρομή των εραστών. Το βαθύ πορτοκαλί κυκλικό πάτωμα, που θυμίζει τις καμπύλες οριοθετήσεις του Bacon²⁷⁵, πολλαπλασιάζει τη βαρύτητα των μορφών, τοποθετώντας τες σε ένα επίπεδο που τις απορροφά, ενόσω τις αναδεικνύει. Η γυναίκα ρωτά τον άντρα πώς μπήκε μέσα και, λίγο αργότερα, μετά από έναν σύντομο διάλογο για την ιδανική θέση μιας υποθετικής πολυθρόνας, αν είναι Αμερικάνος. Μη θέλοντας να απαντήσει, ο άντρας αποδεσμεύεται από την ακροβατική του θέση και κατευθύνεται σε ένα διπλανό δωμάτιο, όπου αποσύρεται σε μια σκοτεινή γωνία. Η μετάβαση από τη φωτεινή περιοχή στη σκιά σηματοδοτεί την υποχώρησή του σε μια κατάσταση κρυπτότητας, που ενεργοποιείται από την άρνησή του να προσφέρει στη γυναίκα την (προσωπική) πληροφορία που του ζήτησε. Το κάδρο διαιρείται πάλι στη μέση, αναλαμβάνοντας τώρα να αποκαλύψει την αντίθεση των δύο χαρακτήρων: η γυναίκα στέκεται στα δεξιά, μπροστά στο παράθυρο και, απολαμβάνοντας τη θέα του, μοιάζει φωτεινή, ανοιχτή στην επικοινωνία με την εξωτερικότητα,

²⁷⁴ Δανειζόμαστε τον όρο από τον Kline· σχετικά, βλ.: σ. 167, σημ. 396.

²⁷⁵ Για παράδειγμα, βλ. το έργο του Bacon, *Triptych, three studies for portrait of Lucian Freud* (1966). Ο ζωγράφος, κάπως αυτο-ψυχχαναλυτικά, αναφέρει έναν πιθανό λόγο της επανάληψης αυτού του μοτίβου των (ημι-)κυκλικών χώρων στα έργα του: «η γιαγιά μου ήταν εκκεντρική γυναίκα και συνεχώς άλλαζε σπίτια. [...] Ένα από αυτά λεγόταν Farmleigh και ήταν πολύ όμορφο. Τα πίσω του δωμάτια ήταν κυρτά και χωρίς να μπορώ να το πω με σιγουριά, ίσως σ' αυτό να οφείλονται τα κυρτά φόντα που συχνά χρησιμοποιώ στα τρίπτυχα»· Sylvester, *Η ωμότητα των πραγμάτων*, σ. 184. Ο Deleuze, αναφερόμενος στις χρωματικές επιφάνειες του Bacon, γράφει: «υπάρχει ένα τρίτο περίγραμμα, το οποίο δεν ανήκει πλέον στην αρματούρα ή τη Φιγούρα, αλλά υψώνεται στην κατάσταση ενός αυτόνομου στοιχείου, που είναι τόσο μια επιφάνεια ή ένας όγκος, όσο και μια γραμμή: αυτή είναι η κυκλική περιοχή, το δαχτυλίδι, η λίμνη ή το βάθρο, το κρεβάτι, το στρώμα, η καρέκλα, που θέτουν το κοινό όριο της Φιγούρας και της αρματούρας σε αυτό που πρόκειται να είναι ένα μοναδικό επίπεδο (ή σχεδόν), ιδωμένο από κοντά»· Bacon, *Francis Bacon*, σ. 101.

ικανή να απολαύσει τη ζωή· στα αριστερά ο άντρας βρίσκεται στο σκοτάδι, απρόσιτος, μυστηριώδης και έτοιμος να οικειοποιηθεί την κλειστότητα του χώρου²⁷⁶. Οι δύο διαφορετικοί κόσμοι θα συναντηθούν όταν η νεαρή γυναίκα θα μεταβεί στην περιοχή του άντρα και θα ανοίξει το παράθυρο και σ' αυτό το δωμάτιο, δηλώνοντας έτσι τη δύναμη επιρροής της στον επιβαρυσμένο ψυχισμό του. Αυτός θα προσπαθήσει για μία ακόμα φορά να ξεφύγει, κατευθυνόμενος σε έναν τρίτο και τελευταίο χώρο, όπου τον ακολουθεί η κάμερα, συμπεριλαμβάνοντας τη γυναίκα στο κάδρο μέσα από την αντανάκλασή της σε έναν καθρέφτη. Αυτό είναι και το τελευταίο στιγμιότυπο ενός μονοπλάνου που ξεκίνησε από την είσοδό της γυναίκας στο διαμέρισμα και ταύτισε για λίγο τον κινηματογραφικό με τον πραγματικό χρόνο²⁷⁷.

²⁷⁶ Η σχέση του φωτός με τη σκιά, η μετάβαση του χαρακτήρα ή η επιμέρους απόκρυψή του σε σκοτεινές περιοχές, αποτελεί μια οπτική εκδήλωση του ψυχισμού του, θυμίζοντας κάπως και τις φωτιστικές σχέσεις στο φιλμ νουάρ (βλ. σχετικά και: Patrick Keating, «Out of the shadows: Noir lighting and Hollywood cinematography», στο: Andrew Spicer, Helen Hanson, *A companion to film noir*, Oxford, Blackwell, 2013, σ. 267-283). Με αυτό βέβαια δεν εννοούμε ότι η ταινία εντάσσεται στο συγκεκριμένο κινηματογραφικό είδος, αν και η (νεο-)νουάρ προσέγγιση του *Κονφορμίστα* αποδεικνύει κάποιο ενδιαφέρον του Bertolucci για την οικειοποίηση στοιχείων του. Σε κάθε περίπτωση, μια ερμηνεία της σχέσης του προσώπου με το φως/σκοτάδι μπορεί να συνοψιστεί απλά ως εξής: το πρόσωπο είναι φωτεινό και αποκαλύπτεται στην πληρότητά του όταν μέσα του λειτουργεί η “διαφάνεια” και θετικές ψυχικές ποιότητες, ενώ αντίθετα βυθίζεται σε μυστηριώδεις σκιές όταν εσωτερικά του χαρακτήρα υπάρχουν συγκρούσεις, φόβοι και αμφιβολίες που σημαίνουν κάποια υπαρξιακή κρίση. Τέτοιοι τρόποι επεξεργασίας του φωτός στην ταινία θα μπορούσαν να αποτελούν μια αναφορά και στον τρόπο λειτουργίας της σκιάς στα έργα του Bacon, με αφορμή την οποία ο Deleuze γράφει: «Η πάλη με τη σκιά είναι η μόνη πραγματική πάλη. Όταν η ορατή εντύπωση αντιμετωπίζει την αόρατη δύναμη που την προϋποθέτει, απελευθερώνει μια δύναμη που είναι ικανή να νικά την αόρατη δύναμη, ή ακόμα και να την ευνοεί»· Deleuze, *Francis Bacon*, σ. 44. Σε ένα ευρύ πλαίσιο ανάγνωσης, η διαλεκτική σχέση του φωτός και της σκιάς μπορεί τελικά να εκληφθεί ως η συνδιάλεξη της ζωής με τον θάνατο.

²⁷⁷ Τα μονοπλάνα, που επιτρέπουν σε μέρη της αφήγησης να εξελιχθούν χωρίς καμία διακοπή από το μοντάζ, στην “ακραία” τους μορφή μπορούν να γίνουν ένα πλάνο-σεκάνς (plan-séquence), δηλαδή ένα πλάνο που διαρκεί όσο μια ολοκληρωμένη αφηγηματική ενότητα. Ο Deleuze γράφει ότι «ένα τέτοιο πλάνο εμπεριέχει όλες τις “φέτες” χώρου, από το γκρο πλάνο μέχρι το μακρινό, αλλά χαρακτηρίζεται και από μια ενότητα που του επιτρέπει να προσδιοριστεί ως πλάνο»· Deleuze, *Κινηματογράφος I*, σ. 42. Ίσως το πιο εντυπωσιακό παράδειγμα μονοπλάνου να είναι η ταινία του Alexandr Sokurov, *Ρώσικη κιβωτός* (*Russkiy Kovcheg*, 2002), διάρκειας ενενήντα εννέα λεπτών, γυρισμένη όλη με μία λήψη. Αυτό που καταφέρνει η ταινία του Sokurov είναι μια συνάντηση του πλάνου-σεκάνς με το κινηματογραφικό όλον, ένα όλον που «δημιουργείται και δημιουργείται ακατάπαυστα, σε μια άλλη διάσταση χωρίς μέρη, είναι ό,τι παρασύρει το σύνολο από μια ποιοτική κατάσταση σε μια άλλη, ως καθαρό αδιάκοπο γίγνεσθαι που περνάει από αυτές τις καταστάσεις»· Deleuze, *Κινηματογράφος I*, σ. 26. Το μονοπλάνο, βέβαια, ως “εναλλακτικός” τρόπος σύνδεσης των μερών της ταινίας, περιέχει στο εσωτερικό του ανάλογες δυνατότητες με εκείνες του μοντάζ. Όπως γράφουν οι Bordwell και Thompson, αν «το μονοπλάνο αντικαθιστά πολλές φορές το μοντάζ, δεν θα έπρεπε να μας εκπλήσσει το γεγονός ότι συνδέεται συχνά με το κινούμενο κάδρο. Για ένα μονοπλάνο ο σκηνοθέτης μπορεί να χρησιμοποιεί πανοραμική, τράβελινγκ,



Εικόνα 9. Το κάδρο διαιρείται στη μέση, με τη γυναίκα να στέκεται μπροστά στο παράθυρο και τον άντρα στο σκοτάδι.

Η αδιάκοπη λήψη του μονοπλάνου, με τη χορογραφημένη συνεργία ανάμεσα στην κάμερα και τις κινήσεις των πρωταγωνιστών, προσδίδει στη δράση έναν ρέοντα, πολυτελή χαρακτήρα, όπου μοναδικός φυσικός οδηγός της κινηματογράφησης γίνεται η αβίαστη ανάπτυξη της σχέσης μεταξύ των δύο προσώπων. Η γυναίκα ρωτά τον άντρα αν θα νοικιάσει το διαμέρισμα και λίγο αργότερα φαίνεται, μέσα από τα πολλαπλά είδωλά της, σε έναν σπασμένο καθρέφτη, να εκθέτει αθώα το πόδι της, υπενθυμίζοντας την ελκυστικότητά της²⁷⁸. Στη συνέχεια τη βλέπουμε να αποχωρεί, ως αντανάκλαση, από τα δεξιά του κάδρου και την ίδια σχεδόν στιγμή να μπαίνει ξανά από τα αριστερά, αυτή τη φορά σε ένα πλησιέστερο επίπεδο της εικόνας. Το οπτικό τέχνασμα

πλάνα γερανού ή ζουμ προκειμένου να παρουσιάσει τις συνεχώς μεταβαλλόμενες οπτικές γωνίες που είναι κατά ορισμένους τρόπους ανάλογες με τις αλλαγές οπτικής τις οποίες παρέχει το μοντάζ»· Bordwell, Thompson, *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*, σ. 296. Αυτό, όμως, που κυρίως μας ενδιαφέρει εδώ είναι η αδιάκοπη κίνηση της ρέουσας εικόνας, η οποία, ακόμα και όταν δεν αναγνωρίζεται από τον θεατή ως μονοπλάνο, συμβάλλει στη βύθισή του σε μια συνέχεια που σημαίνει την ατάραχη τροφοδότηση του βλέμματος, αυξάνοντας παράλληλα τη βαρύτητα της στιγμής.

²⁷⁸ Μια ανάλογη στάση είχε πάρει η γυναίκα και στον τηλεφωνικό θάλαμο.

κατάφερε να μεταβάλει το μέγεθος του κάδρου από αμερικαίν σε κοντινό, βασιζόμενο μόνο στην (εσωτερική) κίνηση της γυναίκας, ενώ παράλληλα ενέτεινε μιαν εντύπωση που φαίνεται πως ήταν εξ αρχής επιθυμητή για τον χώρο του διαμερίσματος: αυτή ενός κόσμου διαφορετικού από τον εξωτερικό, με ασαφείς (οπτικούς) νόμους, ευμετάβλητη πραγματικότητα, γεμάτη τρικ και ψευδαισθήσεις. Ενώ η γεωγραφία του διαμερίσματος παραμένει με ένα “μαγικό” τρόπο ασταθής, η ικανότητά του να εξαπατά και να δημιουργεί αμφιβολίες, κυρίως για τα δεδομένα της όρασης, γίνεται σχολιαστική, όχι μόνο της “αναξιопιστίας” της νέας πραγματικότητας, αλλά και του ίδιου του κινηματογραφικού θεάματος.

Όταν ακούγεται ο ήχος ενός τηλεφώνου που χτυπά, ο άντρας βρίσκεται και πάλι καθισμένος σε μια σκοτεινή γωνία· η γυναίκα σηκώνει το ακουστικό από το διπλανό δωμάτιο και αυτός απαντά από μια δεύτερη συσκευή, λέγοντας ότι «δεν είναι κανείς εδώ». Προφανώς πρόκειται για ψέμα, όταν είναι εμφανές ότι είναι κάποιος αυτός που απαντά. Είναι όμως πιθανό ο άντρας να αρνείται τόσο τη δική του παρουσία, όσο και αυτή της γυναίκας, επειδή στον χώρο του διαμερίσματος οι δυο τους έχουν ήδη σταματήσει να υπάρχουν για τον έξω κόσμο; Ή μήπως «δεν βρίσκεται κανείς εδώ» γιατί η οδύνη στην οποία έχει βυθιστεί ο ίδιος πλησιάζει την εκμηδένιση της ύπαρξης; Η Serra προτείνει μια σύνδεση του βασανισμένου άντρα με την επίπονη διαδικασία μέσα από την οποία η συνείδηση αποκτά επίγνωση του εαυτού της στον Sartre²⁷⁹. Η ίδια μας παραπέμπει στο *Είναι και το μηδέν*, όπου ο Sartre γράφει: «θα πρέπει να υπάρχει για το ανθρώπινο ον, καθόσον έχει συνείδηση ότι είναι, ένας ορισμένος τρόπος να σταθεί έναντι του παρελθόντος και του μέλλοντός του σάμπως να είναι παρελθόν και μέλλον και συνάμα σάμπως να μην είναι. [...] [Ο] άνθρωπος συνειδητοποιεί την ελευθερία του μέσα στην αγωνία ή, αν προτιμάτε, η αγωνία είναι ο τρόπος που υπάρ-

²⁷⁹ Serra, «*Ultimo tango a Parigi/Last tango in Paris*», στο: *Emotion and cognition in the films of Bernardo Bertolucci*, σ. 59.

χει η ελευθερία ως συνείδηση του είναι, όπερ σημαίνει ότι μέσα στην αγωνία η ελευθερία μέσα στο είναι της τίθεται υπό κρίση για λογαριασμό της»²⁸⁰. Η Serra αναγιγνώσκει το διαμέρισμα ως τη «φυσική αναπαράσταση της συνειδητής απόσπασης»²⁸¹ του άντρα από την πραγματικότητα, που οδηγεί στη «συνείδηση του είναι», και η σκέψη της μοιάζει καθόλα λογική εφόσον, όπως θα δούμε στη συνέχεια, η κρίση του σχετίζεται με το παρελθόν, το μέλλον, και με μια προσπάθεια κυριαρχίας σε αυτά, δια της, έστω και προσωρινής, “εξαλείψεως” του(ς).

Ο άγνωστος που πραγματοποίησε την τηλεφωνική κλήση εγκαταλείπει τη γραμμή και η γυναίκα, που στο πρώτο επίπεδο του κάδρου συνεχίζει να κρατά το ακουστικό, αφουγκράζεται τη σιωπή του άντρα ο οποίος φαίνεται, σε χαμηλή εστίαση, στο βάθος του διπλανού δωματίου. Οι δυο τους, χωρισμένοι από έναν τοίχο, μετατρέπουν το τηλέφωνο στο μέσο που διασφαλίζει τη σιωπηλή τους επικοινωνία· ο άντρας απάντησε στον άγνωστο ότι «δεν υπάρχει κανείς εδώ», δεν χρειάστηκε όμως να μιλήσει στη γυναίκα για να αισθανθεί αυτή την ύπαρξή του. Απομεινάρια της παρουσίας του διατηρούνται στο ακουστικό, όταν αυτός το αφήνει κάτω και πλησιάζει αθόρυβα τη γυναίκα που αιφνιδιάζεται, σηκώνεται και κολλά το σώμα της στον τοίχο. Το ζευγάρι συνυπάρχει στο κάδρο, έχοντας και πάλι μια κάθετη γραμμή (το δοκάρι της πόρτας) να το χωρίζει. Παράγονται έτσι δύο συγκοινωνούσες περιοχές με μια σαφή όμως οριοθέτηση που αποτρέπει την ένωση των μορφών. Γίνεται ένας σύντομος διάλογος ανάμεσά τους, που αφορά την ενοικίαση του διαμερίσματος, και στη συνέχεια ο άντρας αποχωρεί από το κάδρο (και από το διαμέρισμα), ενώ η κάμερα, που συνεχίζει να παρακολουθεί τη γυναίκα, οπισθοχωρεί αποκαλύπτοντας το καπέλο της, εγκαταλειμμένο στο πάτωμα. Η ίδια πλησιάζει για να το σηκώσει, ενώ ακούγεται ο ήχος της πόρτας να κλείνει, αλλά μια αλλαγή στη γωνία λήψης του πλάνου, που δείχνει τώρα στο πρώτο επίπεδο τη γυναίκα να κρατά το καπέλο κοντά στο πρόσωπό της, αποκαλύπτει ότι ο άντρας δεν έφυγε και ότι αντίθετα στέκεται, στο βάθος αριστερά του

²⁸⁰ Jean-Paul Sartre, *Το είναι και το μηδέν. Δοκίμιο φαινομενολογικής οντολογίας*, μτφ. Κ. Παπαγιώργης, Αθήνα, Παπαζήσης, 2007, σ. 85.

²⁸¹ Serra, «*Ultimo tango a Parigi/Last tango in Paris*», στο: *Emotion and cognition in the films of Bernardo Bertolucci*, σ. 59.

κάδρου, μπροστά στην κλεισμένη πόρτα. Για μία ακόμα φορά “ξεγελαστήκαμε” από το διαμέρισμα.

Ο άντρας πλησιάζει τη γυναίκα και επιδεικτικά παίρνει από τα χέρια της το καπέλο και το πετά μακριά. Πριν προβεί σε μια βίαιη άρση της, την κοιτά με επιθετική επιθυμία και το γυναικείο σώμα εγκαταλείπεται στην κατακτητική δύναμή του, τη στιγμή που το σηκώνει στα χέρια του για να το προσγειώσει δίπλα στο παράθυρο. Η μετάβαση από το ένα σημείο στο άλλο μοιάζει αναίτια, πέρα από το γεγονός ότι ολοκληρώνει έναν κύκλο κινήσεων, επιστρέφοντας το ζευγάρι στην αρχική του θέση, τη στιγμή που το φως διαχύθηκε για πρώτη φορά στο διαμέρισμα και επέτρεψε τη γνωριμία των προσώπων. Σε αυτό το πλαίσιο, σηματοδοτεί το μεγαλειώδες ερωτικό τέλος ενός χορού, στον οποίο η κάμερα μαζί με τους “χορευτές” διέσχισαν, ακολουθώντας ο ένας τον άλλον, όλη την “πίστα”. Η κατάληξη της κίνησής τους στο αρχικό σημείο της γνωριμίας, βέβαια, μπορεί να υπαινίσσεται και ότι όσα παρεμβλήθηκαν θα μπορούσαν να παραληφθούν και, σε μια παράλληλη εκδοχή, οι δύο άγνωστοι να οδηγηθούν σε μια ερωτική συνάντηση που θα απέκλειε ακόμα και την πιο στοιχειώδη γνωριμία. Πριν όμως ολοκληρώσουμε τη σεκάνς, είναι σημαντικό να επιστρέψουμε για λίγο στη στιγμή όπου ο άντρας αφαιρεί από τα χέρια της γυναίκας το καπέλο. Η γυναίκα έβγαλε πρώτη φορά το καπέλο της λίγο πριν μπει στο διαμέρισμα και ξεχάσαμε την ύπαρξή του όσο βρισκόταν μέσα σ’ αυτό. Το καπέλο εμφανίζεται και πάλι τη στιγμή που πιστεύουμε στιγμιαία ότι ο άντρας αποχώρησε, ενώ με την επιστροφή του αυτό πετιέται υποτιμητικά στο πάτωμα.

Τα ρούχα της γυναίκας, το γούνινο παλτό και το καπέλο, δηλώνουν πρώτα απ’ όλα την κοινωνική της τάξη, την αστική της καταγωγή. Το παιχνίδι με το καπέλο όμως μοιάζει να σημαίνει και κάτι περισσότερο. Κάποια γνώση γι’ αυτό μπορεί να προκύψει από όσα γράφει ο Freud στην *Ερμηνεία των ονείρων*: «Από τα είδη ενδυμασίας το καπέλο μιας γυναίκας είναι πολύ συχνά με βεβαιότητα σύμβολο γεννητικού οργάνου, και μάλιστα του ανδρικού»²⁸². Αν αυτό είναι αλήθεια, τότε από την πρωταγωνίστρια

²⁸² Sigmund Freud, *Η Ερμηνεία των ονείρων*, μτφ. Λ. Αναγνώστου, Αθήνα, Επίκουρος, ²1995, σ. 316.

του *Τελευταίου ταγκό στο Παρίσι* ζητείται, πριν βρεθεί κοντά στον άντρα, να εγκαταλείψει την όποια φαλλική της εξουσία. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε που, πριν από την ερωτική της κατάκτηση, ο ενεργητικός άντρας παίρνει το καπέλο μέσα από τα χέρια της, μετατρέποντάς την σε παθητικό αντικείμενο της επιθυμίας του. Σε αυτό, ο Bertolucci βρίσκεται πολύ κοντά στον Bataille που υποστηρίζει ότι μέσα «στην κίνηση της διάλυσης των όντων, ο αρσενικός κρατάει κατ' αρχήν τον ενεργητικό ρόλο, ενώ το θήλυ είναι παθητικό. Το παθητικό μέρος, το θηλυκό, είναι αυτό που ουσιαστικά διαλύεται ως συγκροτημένο ον. Αλλά για το αρσενικό η διάλυση του παθητικού μέρους έχει μόνο ένα νόημα: προετοιμάζει μια σύμφυση όπου αναμειγνύονται δύο όντα τα οποία τελικά φτάνουν μαζί στο ίδιο σημείο διάλυσης»²⁸³. Το καπέλο μπορεί λοιπόν να είναι μια υλική έκφραση της σεξουαλικής (αυτο)κυριαρχίας της γυναίκας που πρέπει οπωσδήποτε να παραδοθεί, για να επιτευχθεί μια ένωση με τον (αρσενικό) άλλον. Στην ταινία βέβαια αυτό δεν είναι το μόνο καπέλο· υπάρχει και εκείνο το στρατιωτικό καπέλο που φέρει κάτι από τη συμβολική παρουσία του πατέρα. Στη συνέχεια θα μιλήσουμε για την πατρική σχέση ανάμεσα στη γυναίκα και τον άντρα και την πιθανή ύπαρξη ενός οιδιπόδειου συμπλέγματος. Προηγουμένως όμως αρχίζει να διαφαίνεται και μια λειτουργία του καπέλου που σχετίζεται με τη δυνατότητα μιας φαντασματικής παρουσίας των προσώπων. Στη διερεύνησή μας ίσως αποδειχθεί βοηθητική η παράλληλη εξέταση ενός άλλου καπέλου.

Στην *Αβάσταχτη ελαφρότητα του είναι* του Kundera, που έχει μεταφερθεί στον κινηματογραφικά από τον Philip Kaufman, η Sabina, η ερωμένη του Tomas, έχει στην κατοχή της ένα εξίσου σημαντικό καπέλο που αυτή τη φορά συμμετέχει στο ερωτικό παιχνίδι, αποτελώντας διεγερτικό στοιχείο για τους εραστές. Η Sabina φορά το «μελόν καπέλο» μόνο με τα εσώρουχα της και αυτό γίνεται «το εξάρτημα των ερωτικών τους παιχνιδιών με τον Τόμας». Αλλά το καπέλο είναι και άλλα πολλά: είναι «μια αόριστη ανάμνηση κάποιου ξεχασμένου προγόνου που ήταν δήμαρχος μια μικρής πόλης της Βοημίας, τον περασμένο αιώνα», μετά «πέρασε στην ιδιοκτησία του πατέρα της» και αργότερα έγινε «το σύμβολο της αυθεντικότητάς της, την οποία καλλιεργούσε με

²⁸³ Bataille, *Ο ερωτισμός*, σ. 23

αποφασιστικότητα», αλλά και «το μοτίβο της παρτιτούρας της μουσικής που ήταν η ζωή της»· «το ίδιο αντικείμενο έπαιρνε κάθε φορά μια άλλη σημασία, αλλά η σημασία αυτή ανέπλαθε (σαν μια ηχώ, μια αλληλουχία αντηχήσεων) όλες τις προηγούμενες σημασίες»²⁸⁴. Το καπέλο λοιπόν είναι πατρική κληρονομιά, ερωτικό εξάρτημα και μέρος της ταυτότητας της Sabina που, σε αντίθεση με τη γυναίκα του *Τελευταίου ταγκό στο Παρίσι*, δεν χρειάζεται να το αποχωριστεί για να γίνει προσεγγίσιμη. Φορώντας στο θηλυκό κορμί της το αντρικό καπέλο, η Sabina «προδίδει την κληρονομιά των προγόνων της», «υπονομεύει την κοινωνική εξουσία» και «παραβαίνει τα σεξουαλικά όρια»²⁸⁵.

Στην ομώνυμη κινηματογραφική μεταφορά του Kaufman (*The unbearable lightness of being*, 1988), τα παραπάνω αποκαλύπτονται σε μια σκηνή που εκτυλίσσεται στο διαμέρισμα της Sabina. Ο Tomas στέκεται μπροστά στο παράθυρο και κοιτάζει αφηρημένα έξω. Η Sabina τον καλεί και, καθώς αυτός στρέφεται προς το μέρος της, πιάνει το καπέλο της που είναι ακουμπισμένο δίπλα του. Η γυναίκα που κάθεται μπροστά σε έναν ολόσωμο οβάλ καθρέφτη, τον προσκαλεί προκλητικά να της το φορέσει. Ο Tomas στέκεται από πίσω της και ακουμπά προσεκτικά το καπέλο στο κεφάλι της. Η κάμερα συλλαμβάνει τη δράση μέσα από την αντανάκλαση του οβάλ καθρέφτη, καλώντας τους θεατές να συμμετάσχουν στο διερευνητικό παιχνίδι των πρωταγωνιστών που συνδέει τον ερωτισμό με την αυτο-συνειδητότητα²⁸⁶. Η Sabina ρωτά τον Tomas αν τον ενδιαφέρει μόνο η απόλαυση, ή αν επιθυμεί να γνωρίσει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της κάθε γυναίκας. Ο Tomas της απαντά ότι η ιδιαιτερότητα μιας γυναίκας μπορεί να κρύβεται στις πιο ασήμαντες λεπτομέρειες κι αυτή τον ρωτά ποια είναι η δικιά της. Μετά από μια μικρή παύση, κατά την οποία ο Tomas παρατηρεί

²⁸⁴ Milan Kundera, *Η αβάσταχτη ελαφρότητα του είναι*, μτφ. Κ. Δασκαλάκη, Αθήνα, Εστία, 1999, σ. 112-113.

²⁸⁵ Robert D. Newman, *Transgression of reading. Narrative engagement as exile and return*, Durham-London, Duke University Press, 1993, σ. 105.

²⁸⁶ Βλ. και την προσέγγιση της Annette Insdorf, (*Philip Kaufman*, Urbana, University of Illinois Press, 2012, σ. 16-17), που συνδέει τη λειτουργία των καθρεφτών στην ταινία με την «αιώνια επιστροφή» του Nietzsche. Η ίδια υποστηρίζει ότι στην ταινία οι αντανάκλασεις στους καθρέφτες αποτελούν επιβεβαίωση της ουσίας του υποκειμένου, ενώ παράλληλα εντείνουν την επιδειξιμανή σχέση του Tomas και της Sabina, αλλά και την επίγνωση της θέσης των θεατών (Insdorf, *ό.π.*, σ. 19).

το σώμα της, λέει: «το καπέλο σου Sabina». Αμέσως μετά ξαπλώνει τον καθρέφτη στο πάτωμα και την καλεί να θαυμάσει την εικόνα της, φορώντας μόνο το καπέλο και τα εσώρουχά της.

Το καπέλο λοιπόν είναι το ερωτικό κάλεσμα της ηρωίδας, η αυθεντικότητά της, η ιδιαιτερότητα της ύπαρξής της, σύμβολο του πατέρα και της αντρικής εξουσίας. Ανάλογες λειτουργίες έχει και το καπέλο στο *Τελευταίο ταγκό στο Παρίσι*, σε συνδυασμό με το στρατιωτικό καπέλο του πατέρα που η νεαρή γυναίκα φορά σε μια επίσκεψη στο πατρικό της σπίτι, ενώ παίζει με το όπλο του. Θα αναφέρουμε ενδεικτικά εδώ ότι, αυτό φορά και ο άντρας, στην τελευταία σκηνή της ταινίας, λίγο πριν τον πυροβολήσει η γυναίκα με το όπλο του πατέρα της, ελευθερώνοντας τον εαυτό της από το φάντασμα της πατρικής εξουσίας. Το (κάθε) καπέλο είναι κομμάτι της ιδιαιτερότητάς της και μιας κοινωνικής ταυτότητας που “αναγκάζεται” να απαρνηθεί κατά την παραμονή της στο διαμέρισμα· είναι όμως και σύμβολο φαλλικής, πατρικής και κοινωνικής εξουσίας που αποδίδεται κάθε φορά σε όποιον το φορά. Αν για τον Bertolucci η εξουσία του πατέρα προηγείται της κοινωνίας ή «η επένδυση της επιθυμίας είναι πρώτα-πρώτα η επένδυση ενός κοινωνικού πεδίου που μέσα του είναι βυθισμένοι – ταυτόχρονα βυθισμένοι – και ο πατέρας και το παιδί»²⁸⁷, είναι ένα ζήτημα προς εξέταση. Ξεκινώντας όμως από το πείραμα της απομόνωσης στο διαμέρισμα, οι πρωταγωνιστές ελπίζουν σε μια πιθανή απαγκίστρωση από τις κοινωνικές δυνάμεις εξουσίας που, είτε προηγούνται, είτε έπονται, εξισώνονται με τη δομή της αστικής οικογένειας. Βέβαια, η γυναίκα του *Τελευταίου ταγκό στο Παρίσι*, αντίθετα με τη δυναμική Sabina, θα αργήσει να αντισταχθεί σε αυτές, αλλά όταν θα το κάνει θα είναι απόλυτη.

Αφού ο άντρας σηκώσει τη γυναίκα στα χέρια του και τη μεταφέρει δίπλα στο παράθυρο, σκίζει το εσώρουχό της, ενώ τη φιλά, χωρίς να αφαιρεί κανένα άλλο από τα ρούχα της. Η κάμερα παρακολουθεί από σταθερή θέση, έχοντας το ζευγάρι στα αριστερά του κάδρου, ενώ στα δεξιά η εικόνα γεμίζει με το πορτοκαλί του τοίχου ή του πάθους, όπως το αποκαλεί ο Storaro. Η βιαστική συνεύρεση, κατά την οποία οι

²⁸⁷ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Καπιταλισμός και σχιζοφρένεια, Ο Αντι-Οιδίπους*, μτφ. Κ. Χατζηδήμου, Ι. Ράλλη, Αθήνα, Ράππα, 1981, σ. 316–317.

πρωταγωνιστές συνεχίζουν να φορούν τα μακριά παλτά τους, μετατρέπει τα σώματα σε μια ενιαία μάζα και τα μέλη τους, αδιαχώριστα μέρη ενός όλου. Η γυναίκα πλέκει τα πόδια της γύρω από τη μέση του άντρα και αυτός, με την πλάτη στραμμένη στους θεατές, καμπυλώνει τη σπονδυλική του στήλη, θυμίζοντας κάτι ζωόμορφο, αλλά και κάτι από τις φιγούρες στα ζευγάρια του Bacon, στα οποία η διάκριση ανάμεσα στον ερωτισμό και την πάλη είναι δύσκολη²⁸⁸. Στον ήχο απομένουν μόνο οι βαριές αναπνοές και τα ζωώδη αγκομαχητά των εραστών. Αυτό που τελικά συλλαμβάνεται, μέσα στις άναρχες και βιαστικές κινήσεις των σωμάτων, είναι ότι στη «βάση του ερωτισμού βιώνουμε μια θραύση, μια βία τη στιγμή της έκρηξής της»²⁸⁹. Η κινηματογραφική μηχανή, όπως ένας ανεπιθύμητος εισβολέας, πλησιάζει σταδιακά το γεγονός,

²⁸⁸ Alphen, *Francis Bacon*, σ. 123. Για παραδείγματα, βλ. τα έργα *Two figures* (1953) και *Two figures in the grass* (1954).

²⁸⁹ Bataille, *Ο ερωτισμός*, σ. 140. Η Kaplan κάνει μια διαφορετική ανάγνωση αυτής της βιαιότητας: «Ο Brando σχεδόν βιάζει την μάλλον πρόθυμη Jeanne. Το απρόσωπο γεννητικό σεξ είναι η βασική μορφή των συναντήσεων μεταξύ μοναχικών ανθρώπων στην κουλτούρα μας. Το σοκ μπορεί να μας απορροφήσει στη σεξουαλική συνάντηση. Αλλά το ξαφνικό τέλος και, για την ακρίβεια, ο τρόπος που ο καθένας ισιώνει τα ρούχα του και αποχωρεί είναι ειρωνικός επειδή ακόμα περιμένουμε κάποιο είδος συνέχειας»· Kaplan, «Importance and ultimate failure of *Last Tango in Paris*». Το ότι, στην πρώτη πρόταση, η Kaplan χρησιμοποιεί το όνομα του ηθοποιού (Brando) για να αναφερθεί στον αντρικό χαρακτήρα, ενώ στη γυναίκα αναφέρεται με το κινηματογραφικό της όνομα (Jeanne), παρουσιάζει κάποιο ενδιαφέρον. Η ευθύνη του «βιασμού» μοιάζει, κατά κάποιον τρόπο, να επιρρίπτεται στον ηθοποιό που υποδύεται τον Paul, ο οποίος ταυτίζεται, όπως φαίνεται, με τον μυθοπλαστικό χαρακτήρα. Είναι γεγονός βέβαια ότι μεγάλο μέρος του ρόλου βασίστηκε σε αυτοσχεδιασμούς του Brando που περιείχαν προσωπικές του εμπειρίες. Όπως γράφει και η Kael, είναι «εντελώς προφανές ότι ο ρόλος συνελήφθη για τον Brando, χρησιμοποιώντας στοιχεία του παρελθόντος του ως ζωτικά μέρη του χαρακτήρα. Ο Bertolucci δεν ξαφνιάστηκε από αυτό που έκανε ο Brando· ήταν έτοιμος να χρησιμοποιήσει αυτό που ο Brando προσέφερε στον ρόλο. Και όταν ο Brando είναι πλήρως δημιουργική παρουσία στην οθόνη, ο ρεαλισμός υπερβαίνει την τεχνητή πραγματικότητα κάθε γνωστού στιλ *cinema verité*, επειδή η ακρίβεια της επιφάνειάς του εκφράζει τι κρύβεται από κάτω. [...] Στο απλούστερο επίπεδο, ο Brando, με τις διακυμάνσεις και τους ρυθμούς του, τις σωστές αμερικάνικες βωμολοχίες, και ίσως έναν αυτοσχέδιο μονόλογο, κάνει τον διάλογο δικό του και τον Paul έναν αυθεντικό Αμερικάνο στο εξωτερικό, με έναν τρόπο που ένας Ιταλός συγγραφέας-σκηνοθέτης απλώς δεν θα μπορούσε να επιτύχει χωρίς τη βοήθεια του ηθοποιού»· Pauline Kael, «*Last Tango in Paris*». Ο τρόπος, τώρα, με τον οποίο η Kaplan αναφέρει το όνομα του Brando μοιάζει με επίθεση στο μοντέλο του «αμερικάνικου αρσενικού» που ο ηθοποιός εκπροσωπεί, μέσα από την κινηματογραφική του καριέρα. Όμως αυτή η άνιση αντιμετώπιση της Schneider, που σε αντίθεση με τον άντρα, είναι μόνο ο κινηματογραφικός της ρόλος, οδηγεί σε μια σεξιστική προσέγγιση, ανάλογη με αυτήν για την οποία κατηγορείται ο Bertolucci. «Το μίσος των αντρών για την αστική κοινωνία», γράφει η Kaplan, «δεν δικαιολογεί την εκτόνωση αυτής της επιθετικότητας στις γυναίκες. Ούτε το γεγονός ότι μπορούμε εμπειρικά να παρατηρήσουμε γυναίκες να συμπεριφέρονται σαν τη Jeanne, απαλλάσσει τον Bertolucci από την ευθύνη (ιδιαίτερα σε μια εποχή υψηλής συνειδητότητας της γυναικείας ψυχολογίας) να δείξει γιατί η Jeanne συμπεριφέρεται όπως συμπεριφέρεται, πώς έχει, για την ακρίβεια, εσωτερικεύσει τους αρσενικούς τρόπους θέασης της γυναίκας»· Kaplan, «Importance

χωρίς όμως να μπορεί να συλλάβει μια σαφή όψη του, εφόσον οι εκφράσεις των προσώπων και οι κινήσεις έχουν “κρυφτεί” μέσα στο σφιχτό αγκάλιασμα. Όλα σχεδόν αποκρύπτονται, ενισχύοντας την εντύπωση ότι παριστάμεθα στην “αυθόρμητη” γέννηση μιας προσωπικής στιγμής, η οποία δεν έχει προβλέψει για τον θεατή μια ικανοποιητική, έστω, θέση θέασης. Αντίθετα, η κάμερα μοιάζει να κινείται γύρω από το κλειστό ερωτικό σύστημα, χωρίς να βρίσκει χώρο πρόσβασης σε αυτό²⁹⁰.

and ultimate failure of *Last Tango in Paris*». Η Kael εκλαμβάνει τη σχέση ως μια «σε επιτάχυνση ιστορία των σεξουαλικών σχέσεων του κυρίαρχου άντρα και της γυναίκας που λατρεύει, οι οποίοι προσέφεραν το κεντρικό σεξουαλικό μοντέλο των τελευταίων δεκαετιών—το μοντέλο που αποσυντίθεται»· Kael, «*Last tango in Paris*». Όμως, η νεαρή γυναίκα του *Τελευταίο ταγκό στο Παρίσι* φαίνεται να επιθυμεί, εξίσου με τον άντρα, μια διαφυγή από την πραγματικότητα και από τη ρομαντική σχέση με τον αρραβωνιαστικό της, στο πλαίσιο μιας διερευνητικής πορείας που περιλαμβάνει την εξέταση του παρελθόντος και τη σχέση με την οικογένεια. Η Haskell προσεγγίζει το ζήτημα κάπως διαφορετικά, υποστηρίζοντας ότι η γυναίκα, μέσα από τη συμμετοχή της σε μια σχέση χωρίς συναισθηματικές διαβεβαιώσεις, καταφέρνει να αποδεσμεύσει το σώμα από το συναίσθημα και, κατ' επέκταση, από τον φόβο, κατευθυνόμενη προς την ελευθερία· Molly Haskell, *From reverence to rape, The treatment of women in the movies*, Chicago & London, The University of Chicago, 1987, σ. 313. Τελικά, αν πράγματι συζητούμε τον τρόπο μεταχείρισης της γυναίκας μέσα στην ταινία, έχει κάποια σημασία να αναφέρουμε ότι το κοινό, που κυρίως ανταποκρίθηκε στο *Τελευταίο ταγκό στο Παρίσι*, ήταν το γυναικείο· Haskell, *ό.π.*, σ. 32.

²⁹⁰ Η τελευταία σκηνή της *Σαρκικής εξάρτησης* (*Intimacy*, 2000) του Patrice Chéreau, που έχει αρκετές φορές συγκριθεί με το *Τελευταίο ταγκό στο Παρίσι* (για παράδειγμα, βλ.: Philip French, «*Intimacy*», *The Guardian*, 2001 [ανακλήθηκε 10/08/2015, από <http://www.guardian.co.uk/film/2001/jul/29/philipfrench>]), παρουσιάζει αρκετές ομοιότητες με την ερωτική σκηνή που εξετάζουμε. Γενικά, η ταινία του Chéreau εξετάζει μια ερωτική σχέση που βασίζεται σε μια ιδιότυπη συμφωνία: η Claire επισκέπτεται το σπίτι του Jay, κάθε Τετάρτη, με μοναδικό σκοπό τις σεξουαλικές συνενυρέσεις. Παρά το γεγονός ότι οι συναντήσεις αυτές περιορίζονται στη σαρκική επαφή, σταδιακά η σχέση κυριεύει τη ζωή, κυρίως του άντρα, οδηγώντας τελικά σε μια επανεξέταση της συμφωνίας. Μέχρι το τέλος της ταινίας, λοιπόν, τα πρόσωπα έχουν φτάσει σε ένα κρίσιμο σημείο, στο οποίο οφείλουν πλέον να αποφασίσουν αν η σχέση αυτή θα μετασχηματιστεί σε κάτι περισσότερο από τις περιορισμένες συναντήσεις στο διαμέρισμα ή θα διακοπεί. Ο Jay εκμυστηρεύεται τα συναισθήματά του στην Claire, που είναι απρόθυμη να εγκαταλείψει τη ζωή με τον σύζυγό της, και στη συνέχεια οι δυο τους πραγματοποιούν μια αποχαιρετιστήρια ερωτική συνέντευξη (μια προσέγγιση της σκηνής αυτής, αλλά και της ταινίας συνολικά, επιχειρούμε και στο: Δέσποινα Πούλου, «Δύο πρόσωπα-έρωτες. Ο κινηματογράφος της *σαρκικής εξάρτησης* και της *πορνογραφικής σχέσης*», *Πόρφυρας*, τχ. 147-148, 2013, σ. 93-103). Ο συναισθηματικά φορτισμένος χαρακτήρας της σωματικής ένωσης, με τη βιαιότητα που γεννάται από την οδύνη της επερχόμενης απώλειας, μεταλλάσσουν τον συνηθισμένο τρόπο των ερωτικών τους συναντήσεων. Φορώντας τα μακριά τους παλτά, οι εραστές οδηγούνται αμέσως σε μια ένωση με μοναδικό υποστήριγμα τον τοίχο. Όπως και στο *Τελευταίο ταγκό στο Παρίσι*, έτσι και εδώ η διατήρηση των παλτών τονίζει τον επιτακτικό χαρακτήρα της συνάντησης, μετατρέποντας τα σώματα σε μια απροσδιόριστη μάζα και μια αδιαχώριστη ενότητα. Η σκηνή συγγενεύει, κατά κάποιον τρόπο, και σκηνοθετικά με το *Τελευταίο ταγκό στο Παρίσι*, εφόσον το παρατεταμένο, “σιωπηλό” βλέμμα της κάμερας προκαλεί παρόμοια “αμηχανία”, που δεν είναι αποτέλεσμα τόσο του άσεμνου περιεχομένου, όσο του “φυσικού” τρόπου με τον οποίο έρχεται στο προσκήνιο η ταραχώδης κίνηση των σωμάτων και η αγωνία για μια ένωση που έχει τον ρυθμό των άτακτων αναπνοών.



Εικόνα 10. Ο άντρας καμπυλώνει τη σπονδυλική του στήλη, θυμίζοντας ζώο.

Η οργανωτική κορύφωση επιτρέπει στα σώματα, που είναι τώρα ριγμένα στο πάτωμα, να αποκολληθούν. Με την ολοκλήρωση της σεξουαλικής συνεύρεσης, η κάμερα οπισθοχωρεί, προσφέροντας ένα διάστημα αναπνοής από το ασφυκτικό καδράρισμα που συνέλαβε την ένταση της συνάντησης. Η γυναίκα αρχίζει να κυλά το σώμα της στο πάτωμα και, μακριά πια από τον άντρα, τοποθετεί, με κάποια δυσαρέσκεια, το χέρι της ανάμεσα στα πόδια της. Το επεισόδιο της σεξουαλικής πράξης κινηματογραφήθηκε με ένα μονοπλάνο, που διακόπτεται όταν τελικά ένα μεσαίο πλάνο του άντρα τον δείχνει ξαπλωμένο δίπλα στο παράθυρο, να έχει το πρόσωπό του βυθισμένο μέσα στα χέρια του. Μετά από λίγο, για δεύτερη φορά από την αρχή της ταινίας, ο άντρας επικαλείται ξανά τον Θεό, ολοκληρώνοντας έτσι έναν κύκλο από εκείνο το στιγμιότυπο της κραυγής του· μια διαδρομή, η οποία ξεκίνησε οδυνηρά και τελείωσε απολαυστικά, πάντοτε όμως με το συναίσθημα να τον υπερβαίνει. Το κατ, που θέτει τέλος στην παραμονή στο διαμέρισμα, αφήνει τους πρωταγωνιστές ξαπλωμένους στο πάτωμα, απομακρυσμένους τον ένα από τον άλλον, σε μια προσπάθεια επαναφοράς των σωμάτων στη φυσιολογική κατάσταση. Το επόμενο πλάνο είναι της οικείας, πλέον, πορτοκαλί πόρτας του κτιρίου, από την οποία φαίνεται να ξεπροβάλουν οι σκιές των

πρωταγωνιστών. Ο άντρας ανοίγει την πόρτα, φορώντας συγχρόνως το παλτό του, το οποίο δεν βλέπουμε καμία προηγούμενη στιγμή να βγάζει, και στέκεται ικανοποιημένος μπροστά στην είσοδο, κοιτώντας ψηλά. Η γυναίκα, παραμένοντας πίσω από το θαμπό τζάμι, φορά το καπέλο της· βγαίνοντας έξω, έχει τα χέρια σταυρωμένα μπροστά στο σώμα της και στο πρόσωπό της διακρίνεται κάποια δυσaréσκεια. Μετά την ερωτική συνάντηση έχει συμβεί μια μεταστροφή στους χαρακτήρες, που μοιάζει με αντιστροφή όσων γνωρίσαμε γι' αυτούς στα πρώτα πλάνα της ταινίας. Ο άντρας έχει εξέλθει από τη θλιβερή ψυχική του κατάσταση και τώρα μοιάζει να απολαμβάνει την έξοδο στον κόσμο. Έτσι δικαιολογείται και η “ασυνέχεια” με το παλτό, το οποίο φορά βγαίνοντας, παρ' όλο που ποτέ δεν το έβγαλε: δηλώνει την έστω και στιγμιαία απαλλαγή του από το βάρος όσων αυτό συμβολίζει. Από την άλλη, η αρχικά ευδιάθετη γυναίκα περιήλθε σε μια εσωστρέφεια, που επιβεβαιώνεται και από τον άνευρο τρόπο με τον οποίο τοποθετεί το καπέλο στο σκυμμένο πια κεφάλι της.

Το μουσικό μοτίβο της ταινίας συνοδεύει την έξοδο των χαρακτήρων, αλλά, όταν η γυναίκα κατεβαίνει γρήγορα κάποια σκαλιά, θέλοντας μάλλον να (ξε)φύγει μακριά από τον άντρα, αντικαθίσταται από μια ταραχώδη τζαζ σύνθεση. Η διαγώνια γραμμή που διαγράφεται από τη συμπερίληψη στο κάδρο του κάτω μέρους της σκάλας, ενισχύει το ανησυχητικό αίσθημα της σύνθεσης. Η γυναίκα περνά τον δρόμο και ο άντρας την ακολουθεί, περπατώντας παράλληλα μαζί της, αλλά σε ένα άλλο υψηλότερο επίπεδο του κάδρου (γέφυρα). Η υψομετρική διαφορά τους δηλώνει στον χώρο, τη διαφορά της ψυχικής τους κατάστασης: ο άντρας έχει “ανυψωθεί” μετά την εκτόνωση της έντασής του στην βίαιη ερωτική συνάντηση, ενώ η γυναίκα έχει “βυθιστεί” σε μια απροσδιόριστη άρνηση. Η κάμερα ανεβαίνει ακόμα ψηλότερα, για να αποκαλύψει ένα τρένο που διέρχεται, σε ένα τρίτο επίπεδο, και που δεν έχει πλέον καμία επίδραση στον ψυχισμό του άντρα.

[ΣΗΜΕΙΩΜΑ] ΈΝΑ ΣΧΟΛΙΟ ΜΕ ΑΦΟΡΜΗ ΤΟΝ READER

Στην *Ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου*, ο Keith Reader αφιερώνει ένα σύντομο σχετικά απόσπασμα στο *Τελευταίο ταγκό στο Παρίσι*, στο οποίο προλαβαίνει

παρ' όλα αυτά να κατακεραυνώσει τον Bertolucci. Καθώς το βιβλίο του είναι ένα από τα λίγα που προσφέρονται στην ελληνική γλώσσα για μια ανασκόπηση της ιστορίας του παγκόσμιου κινηματογράφου²⁹¹, αξίζει να σταθούμε σε όσα αυτό αναφέρει για την ταινία. Ο Reader γράφει ότι η «μεγάλη επιτυχία-σκάνδαλο του Μπερνάρντο Μπερτολούτσι, το *Ultimo tango a Parigi* (Το τελευταίο ταγκό στο Παρίσι, 1972) είναι σαν ξαναζεσταμένο φαγητό μπροστά στον Παζολίνι. Ο Μάρλον Μπράντο και η Μαρία Σνάνιντερ συναντώνται και συνευρίσκονται παθιασμένα χωρίς να ανταλλάξουν τα ονόματά τους, κάτι που είχε ήδη γίνει στη *Σιωπή* ανάμεσα στην Γκίνελ Λίντμπλομ και τον Μπίργκερ Μάλμστεν, εννέα χρόνια νωρίτερα (στη *Σιωπή* οι δύο εραστές δεν ήξεραν καν ο ένας τη γλώσσα του άλλου). Η περίφημη σκηνή του βουτύρου που προηγείται του σοδομισμού στο *Τελευταίο ταγκό*, φαίνεται χλιαρή συγκρινόμενη με την ερωτική σκηνή του φαγητού στο *Η αυτοκρατορία των αισθήσεων* (1976) του Όσιμα ή με την ερωτική φρενίτιδα στη *Χρυσή εποχή* (1930) του Μπουνιουέλ»²⁹².

Η πρώτη ταινία που ο Reader αναφέρει είναι το *Σαλό ή 120 Μέρες στα Σόδομα* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975) του Pier Paolo Pasolini, σε σύγκριση με την οποία, γράφει ο ίδιος, το *Τελευταίο ταγκό στο Παρίσι* μοιάζει με «ξαναζεσταμένο φαγητό»· αυτό βέβαια προϋποθέτει ότι το *Τελευταίο ταγκό στο Παρίσι* έπεται του *Σαλό*, και όχι το αντίστροφο, και ότι πρόκειται πράγματι για το ίδιο «φαγητό». Η γνώμη μας είναι ότι το θέμα και η προσέγγιση του Pasolini είναι τόσο διαφορετικά που μόνο οριακά θα μπορούσαν να συνδιαλλαγούν με την ταινία του Bertolucci. Ο Pasolini βασίζεται στο ομώνυμο βιβλίο του Marquis de Sade, συνδέοντας τον σεξουαλικό σαδισμό με τον φασισμό. Όσο προκλητικές και αν θεωρήθηκαν κάποιες σκηνές του *Τελευταίου*

²⁹¹ Βιβλία που διατίθενται στην ελληνική γλώσσα και εξετάζουν συνολικά την ιστορία του κινηματογράφου, φτάνοντας μέχρι και τα πρόσφατα χρόνια (υπάρχει για παράδειγμα μεταφρασμένη *Η Ιστορία του Παγκόσμιου Κινηματογράφου* του Georges Sadoul η οποία όμως σταματά στο 1955 ή το βιβλίο της Σώτης Τριανταφύλλου, *Ιστορία του Παγκόσμιου Κινηματογράφου 1975-1992*, που εξετάζει συγκεκριμένη περίοδο), είναι του Στάθη Βαλούκου, *Ιστορία του Κινηματογράφου* (τ. Α', Αθήνα, Αιγόκερως, 2003), στο οποίο γίνεται μια σύντομη αναφορά στον Bertolucci και στο *Τελευταίο ταγκό στο Παρίσι* στις σ. 546-547 (βλ. και στο Στάθης Βαλούκος, *Ιστορία του Κινηματογράφου*, τ. Β', Αθήνα, Αιγόκερως, 2003, σ. 293-294), η *Ιστορία Κινηματογράφου* των David Bordwell και Kristin Thompson, *Η Ιστορία του Κινηματογράφου* του Douglas Gomery και φυσικά αυτή του Reader.

²⁹² Keith Reader, *Ιστορία του Παγκόσμιου Κινηματογράφου (1895-1975)*, Αθήνα, Αιγόκερως, 2000, σ. 268-269.

ταγκό στο Παρίσι, οι ωμές καταγραφές των σεξουαλικών διαστροφών του Pasolini σίγουρα τις ξεπερνούν· δεν εξετάζουν όμως το ζήτημα μιας (ερωτικής) σχέσης, αλλά τα όρια ενός σαδιστικού οργίου. Η ταινία του Bertolucci μπορεί να θεωρηθεί αδύναμη («ξαναζεσταμένη») δίπλα στο Pasolini, μόνο αν κανείς παραβλέψει εσκεμμένα τις εντελώς διαφορετικές πτυχές του σεξουαλικού ζητήματος που οι δύο ταινίες διερευνούν, αλλά και το γεγονός ότι το *Τελευταίο ταγκό στο Παρίσι* προηγείται κατά τρία χρόνια.

Ο Bertolucci κατηγορείται ξανά για έλλειψη πρωτοτυπίας από τον Reader επειδή οι εραστές του δεν αποκαλύπτουν ο ένας στον άλλον τα ονόματά τους, γεγονός που συμβαίνει νωρίτερα και στη *Σιωπή* (*Tystnaden*, 1963) του Ingmar Bergman. Η ύπαρξη κοινών στοιχείων ανάμεσα σε δύο ταινίες δεν είναι, κατά την άποψη μας, απαραίτητα κάτι μεμπτό. Ακόμα και αν δεχθούμε ότι υπάρχει κάποια ομοιότητα του *Τελευταίου ταγκό στο Παρίσι* με την ταινία του Bergman, ο Bertolucci, όπως και κάθε καλλιτέχνης, έχει δικαίωμα “δανεισμού”, αναλαμβάνοντας ο ίδιος την ευθύνη της δημιουργικής οικειοποίησης του έργου με το οποίο συνδιαλέγεται. Το κεντρικό θέμα της *Σιωπής* βέβαια είναι η νοσηρή (“ερωτική”) σχέση ανάμεσα σε δύο αδερφές: στην αισθησιακή Anna και τη μελαγχολική Ester. Όταν η Anna φέρνει στο ξενοδοχείο όπου προσωρινά διαμένουν έναν άγνωστο άντρα, δεν μαθαίνει πράγματι το όνομά του, ούτε και αυτός το δικός της. Οι δύο εραστές όμως μιλούν διαφορετική γλώσσα, όπως σημειώνει και ο Reader, και, από αυτήν την άποψη, η ιδιαιτερότητα της επικοινωνίας τους προκύπτει και από παράγοντες διαφορετικούς της σαφούς συμφωνίας των πρωταγωνιστών του *Τελευταίου ταγκό στο Παρίσι*, που αποφασίζουν να μην αποκαλύψουν τα ονόματα ή το παρελθόν τους. Επιπλέον, στη *Σιωπή* ο άντρας μοιάζει να μην έχει όνομα γιατί η παρουσία του είναι ελάσσονος σημασίας ή είναι κάποιας σημασίας, μόνο στο βαθμό που εξυπηρετεί την ανάπτυξη της σχέσης των δύο αδερφών. Η Anna, για παράδειγμα, εκμεταλλεύεται την ανικανότητα του άντρα να καταλάβει όσα του λέει, για να (μην) εκμυστηρευτεί τις σκέψεις της για την Ester. Αργότερα φιλιέται επιδεικτικά μαζί του μπροστά στην αδερφή της για να προκαλέσει τη ζήλεια της. Οι δυο γυναίκες

πραγματοποιούν έναν παρατεταμένο διάλογο μπροστά στον σιωπηλό άντρα, που τοποθετείται σε ένα τρίτο επίπεδο του κάδρου ή εκτός του πεδίου, επειδή ακριβώς είναι ένας αδύναμος χαρακτήρας της ταινίας που επιτελεί τον ρόλο του, χωρίς να χρειάζεται να γνωρίζουμε τίποτα γι' αυτόν. Το όνομα του πρωταγωνιστή του Bertolucci, σε αντίθεση με αυτό του άντρα του Bergman, είναι άγνωστο για τη γυναίκα, αλλά όχι και για τους θεατές.

Μια άλλη ταινία που πριν από αυτή του Bergman δεν ονοματίζει τους εραστές της (πλην των ονομάτων των πόλεων, Χιροσίμα και Νεβέρ, που αποκτούν στο τέλος της) είναι η *Χιροσίμα, αγάπη μου* του Resnais που ήδη εξετάσαμε²⁹³. Φυσικά, αν ακολουθούσαμε τη λογική του Reader, αυτό θα σήμανε ότι ο Bergman έπασχε από μια έλλειψη πρωτοτυπίας, ανάλογη του Bertolucci. Αναφέρουμε ενδεικτικά ότι και μεταγενέστερα έργα όπως το *Μια πορνογραφική σχέση* (*Une liaison pornographique*, 1999) του Frédéric Fonteyne, η *Ανατομία της κόλασης* (*Anatomy of hell*, 2004) της Catherine Breillat ή *Ο Αντίχριστος* (*Antichrist*, 2009) του Lars von Trier, έχουν πρωταγωνιστή ένα ζευγάρι που ποτέ δεν συστήνεται. Στο πρώτο, ένας άντρας και μια γυναίκα, άγνωστοι μεταξύ τους, συναντιούνται μέσα από μια αγγελία για να ικανοποιήσουν μια σεξουαλική φαντασίωση. Στο δεύτερο, μια γυναίκα προσλαμβάνει έναν ομοφυλόφιλο άντρα για να την παρατηρεί, στο πλαίσιο μιας ιδιαίτερης σεξουαλικής διερεύνησης και, στο τρίτο, ένα ζευγάρι, εγκλωβισμένο ανάμεσα σε ψυχαναλυτικές ασκήσεις και βίαιες σεξουαλικές συναντήσεις, προσπαθεί να ξεπεράσει τον πρόσφατο θάνατο του παιδιού του. Η απουσία των ονομάτων συχνά λειτουργεί ως μια μέθοδος παροδικής απογύμνωσης των εραστών από την κοινωνική τους ταυτότητα, που φαίνεται να μην εξυπηρετεί το νέο απομονωμένο σύμπαν στο οποίο μετοικούν, και την αναγωγή τους σε αφηρημένα σύμβολα του ερωτισμού.

Επιστρέφοντας στον Reader, αντιλαμβανόμαστε ότι η αντιπαραβολή της σκηνής του βουτύρου στο *Τελευταίο ταγκό στο Παρίσι*, με τη σκηνή του αυγού στην *Αυτοκρατορία των αισθήσεων* του Oshima, που προβλήθηκε τέσσερα χρόνια μετά, μοιάζει και πάλι να “επιπλήττει” τον Bertolucci επειδή, πέρα από τους καιρούς του, δεν μπόρεσε

²⁹³ Σχετικά, βλ. την ενότητα «Πόλεμος, θυσία και επιθυμία: Χιροσίμα».

να ξεπεράσει και το μέλλον. Η σύνδεση βέβαια του *Τελευταίου ταγκό στο Παρίσι* με μια ταινία όπως αυτή του Oshima μοιάζει για πρώτη φορά λογική, χωρίς να ισχύει το ίδιο και για τα συμπεράσματά της. Το *γιατί είναι λογική* είναι κάτι που αυτή η εργασία θα εξετάσει αναλυτικά μέχρι το τέλος της· για την ώρα αρκεί να αναφέρουμε ότι ο Oshima, αίροντας το όριο ανάμεσα στην πορνογραφία και τον κινηματογράφο, έδωσε στην *Αυτοκρατορία των αισθήσεων* μια κατεύθυνση που δεν υπήρχε σε αυτό τον βαθμό, όχι μόνο στον Bertolucci, αλλά και σε καμία ταινία που προηγουμένως είχε ασχοληθεί με το θέμα του ερωτισμού. Η προκλητική σκηνή του βουτύρου προφανώς μοιάζει «χλιαρή» σε σχέση με το κοντινό πλάνο του αυγού που εισέρχεται στον κόλπο της Sada, μόνο όμως αν ο βαθμός χλιαρότητας σχετίζεται με τον βαθμό αποκάλυψης. Ο Oshima είναι ο πρώτος σκηνοθέτης που τολμά να κινηματογραφήσει τους εραστές του σε πραγματικές σεξουαλικές συνενυρέσεις· όσο όμως άξιο προσοχής κι αν είναι αυτό, δεν οφείλει να αποτελεί πεδίο ενδιαφέροντος για κάθε δημιουργό που ασχολείται με το ζήτημα του ερωτισμού.

Η τελευταία σύνδεση του Reader είναι αυτή του *Τελευταίου ταγκό στο Παρίσι* με τη *Χρυσή εποχή* (*L'âge d'or*, 1930) του Buñuel, ενός σκηνοθέτη που το έργο του κατακλύζεται από το θέμα του ερωτισμού και μια καυστική κριτική της αστικής τάξης. Το μόνο που μπορούμε να πούμε εδώ, εφόσον δεν εντοπίζουμε πέρα από κάποια πολύ γενικά σημεία σύγκλισης, ομοιότητες ανάμεσα στα δύο έργα, είναι ότι η ιδιοφυής, κατά τα άλλα, κληρονομιά του Buñuel δεν μπορεί να θεωρείται απαγορευτική για κάθε μελλοντική, θεματικά σχετική, προσπάθεια κινηματογραφικής δημιουργίας. Ο Reader ολοκληρώνει το σχόλιο του, γράφοντας: «Η ταινία [ενν. *Το τελευταίο ταγκό στο Παρίσι*] ήταν μια ατυχής επιβεβαίωση της καλλιτεχνικής ποιότητας του *Il conformista* (*Ο κονφορμίστας*, 1970), που με αναφορές στην “*art-déco*” και μια βιρτουόζικη φωτογραφία αποδυνάμωνε την κριτική του Μπερτολούτσι ενάντια στο φασισμό. Η πρώιμη ευχέρεια του Μπερτολούτσι (γύρισε τον *Κονφορμίστα* σε ηλικία λιγότερο από τριάντα ετών), κατέληξε ο χειρότερος εχθρός της τέχνης του»²⁹⁴. Ίσως, βέβαια, και το ακριβώς αντίθετο να μπορεί να υποστηριχθεί με εξίσου μεγάλη ευκολία.

²⁹⁴ Reader, *Ιστορία του Παγκόσμιου Κινηματογράφου*, σ. 269.

Η ΑΡΧΗ ΜΙΑΣ ΕΠΙΘΥΜΙΑΣ ΜΕΧΡΙ ΘΑΝΑΤΟΥ

Τέσσερα χρόνια μετά *Το τελευταίο ταγκό στο Παρίσι*, *Η αυτοκρατορία των αισθήσεων* (1976)²⁹⁵ του Nagisa Oshima προορίζεται, παρά την ιαπωνική της καταγωγή, για το κοινό της Ευρώπης, από έναν δημιουργό που είναι εξοικειωμένος με τα εγχειρήματα του Νέου Κύματος. Ο Oshima στην Ιαπωνία, όπως ο Jean-Luc Godard στη Γαλλία, επιθυμώντας μια αμεσότερη σχέση με την κινηματογραφική δημιουργία, εκπροσωπεί μια επανάσταση· μια εκφραστική διέξοδο που αντιτάσσεται στην υπάρχουσα κινηματογραφική βιομηχανία, αποστασιοποιείται από την παράδοση και στοχεύει στην άρθρωση μιας δυναμικής κοινωνικής κριτικής²⁹⁶. Η πραγματική ιστορία της Sada Abe, που στις 18 Μαΐου του 1936 έπνιξε και στη συνέχεια ευνούχισε τον εραστή της, γίνεται μια ακόμα αφορμή για τον Oshima, να αναμετρηθεί με τον ερωτισμό και τον θάνατο και να περιεργαστεί ξανά τους όρους της κινηματογραφικής εμπειρίας.

Για την κινηματογραφική μεταφορά της ιδιαίτερα δημοφιλούς ιαπωνικής ιστορίας, σημαντικό ρόλο έπαιξε και ο παραγωγός Anatole Dauman²⁹⁷, εφόσον, όπως εξηγεί ο Oshima, ήταν αυτός που του πρότεινε να συνεργαστούν σε μια ταινία πορνό. Δεχόμενος την πρόκληση, ο σκηνοθέτης του έστειλε δύο ιδέες, από τις οποίες ο Dauman επέλεξε με ενθουσιασμό τη Sada²⁹⁸. Μια μεταφορά του πρωτότυπου τίτλου της ταινίας (*Ai no Korida*) στα ελληνικά θα έδινε μια *Ταυρομαχία του έρωτα* (από την ισπανική ταυρομαχία, «corrida»), ενώ η *Αυτοκρατορία των αισθήσεων* προήλθε από

²⁹⁵ Η σύνδεση των δύο ταινιών είναι συχνή. Ενδεικτικά αναφέρουμε το σχόλιο της Williams: «Από μια πρώτη άποψη, για την ακρίβεια, *Η αυτοκρατορία των αισθήσεων* μοιάζει με σκληροπυρηνική επανεπεξεργασία του *Τελευταίου ταγκό*: ένας μεγαλύτερος άντρας και μια νεότερη γυναίκα αποσύρονται από τον κόσμο για να εξερευνήσουν μια *amour fou* που τελειώνει με τη γυναίκα να σκοτώνει τον άντρα»· Williams, «Hard-core eroticism. *In the realm of the senses*», στο: *Screening sex*, σ. 181-215, σ. 188.

²⁹⁶ Περισσότερα για το Νέο Κύμα και το πώς αυτό αναπτύχθηκε στις διάφορες χώρες, βλ. Bordwell, Thompson, *Film History*, σ. 439–476.

²⁹⁷ Ο Dauman έχει συνδέσει το όνομά του με έργα όπως το *Δύο ή τρία πράγματα που ξέρω γι' αυτήν...* (*Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1967) του Jean-Luc Godard, το *Νύχτα και καταχνιά* (*Nuit et brouillard*, 1955) και το *Χιροσίμα, αγάπη μου* του Resnais, αλλά και αργότερα το *Παρίσι, Τέξας* (*Paris, Texas*, 1984) και *Τα φτερά του έρωτα* (*Der Himmel über Berlin*, 1987) του Wim Wenders.

²⁹⁸ Nagisa Oshima, Katsue Tomiyama, «Nagisa Oshima on *In the Realm of the senses*», μτφ. T. Goosen, *The Criterion Collection*, 2009 (ανακλήθηκε 21/07/2015, από <http://www.criterion.com/current/posts/1109-nagisa-oshima-onin-the-realm-of-the-senses>). Η άλλη πρόταση του Oshima ήταν ένα έργο του Kafu Nagai.

την υιοθέτηση του γαλλικού *L' empire des sens* που παράφραζε το έργο του Roland Barthes, *L' empire des signes* (1970)—μια μελέτη των σημείων της ιαπωνικής κουλτούρας²⁹⁹. Ο Burch αναφέρει σχετικά, σε σημείωσή του, ότι ο «Γαλλικός τίτλος της ταινίας, *L' Empire de sens* (*Η αυτοκρατορία των αισθήσεων*) πιστοποιεί το χρέος της προς τη Γαλλική κουλτούρα, αν και έχει περισσότερο να κάνει με την *Ιστορία του ματιού* του Ζωρζ Μπατάιγ παρά με την άποψη του Μπαρτ για την Ιαπωνική κουλτούρα»³⁰⁰. Τη σχέση του Bataille με την *Αυτοκρατορία των αισθήσεων* θα έχουμε την ευκαιρία να συζητήσουμε αναλυτικά, αλλά αυτή η αναφορά μάς δίνει την ευκαιρία να θυμίσουμε την ταυρομαχία στο «Μάτι του Γρανέρο»³⁰¹ και τα λόγια του αφηγητή, λίγο νωρίτερα, που κατά έναν τρόπο αποκωδικοποιούν και τον τίτλο της ταινίας: «η απόλυτη εγγύτητα του θανάτου γίνεται στην ταυρομαχία αισθητή με τον ίδιο τρόπο που γίνεται και στη συνουσία»³⁰².

Η εκκίνηση της *Αυτοκρατορίας των αισθήσεων*, όπως και στο *Τελευταίο ταγκό στο Παρίσι*, είναι άξαφνη: τα πλάνα εδραίωσης στον χώρο και στον χρόνο παραλείπονται και, καθώς ο θεατής συστήνεται άμεσα με τον πυρήνα της αφήγησης, προτεραιότητα δίνεται στον ψυχικό κόσμο. Το πρώτο πλάνο της ταινίας είναι μια κοντινή όψη του προσώπου της Sada (Eiko Matsuda) που έχει το κεφάλι της ακουμπισμένο σε ένα παραδοσιακό ιαπωνικό προσκέφαλο και το βλέμμα της στραμμένο στον θεατή, την παρουσία του οποίου “εξηγεί” ότι γνωρίζει. Κατά τη διάρκεια του πλάνου, το ανέκφραστο πρόσωπό της παραμένει αγαλμάτινα ακίνητο και τα παγωμένα της μάτια κινούνται μόνο όταν ακούγεται η φωνή μιας άλλης γυναίκας που την πλησιάζει. Ο Balázs γράφει ότι «στο απομονωμένο γκρο-πλάνο μιας ταινίας, εμείς οι θεατές μπορούμε να

²⁹⁹ Βλ. Roland Barthes, *Η επικράτεια των σημείων*, μτφ. Κ. Παπαϊακώβου, Αθήνα, Κέδρος-Ράππα, 2001. Επιπλέον, για ένα μέρος του έργου, βλ. στο ψηφιοποιημένο αρχείο του ΕΚΕΒΙ: Πάνος Τσακόπουλος, «Roland Barthes (Δύο κείμενα από το έργο: “Η αυτοκρατορία των σημείων”）」, *Το Δέντρο*, τχ. 33, 1983, σ. 465-468 (ανακλήθηκε 21/07/2015, από <http://www.ekebi.gr/magazines/flipbook/showissue.asp?file=42466&code=4747>).

³⁰⁰ Noël Burch, *Ναγκίσα Οσίμα*, μτφ. Δ. Κολιοδήμος, Αθήνα, Αιγόκερως, 1986, σ. 59, σημ. 18. Το βιβλίο είναι μετάφραση της ενότητας «Nagisa Oshima», στο: Noël Burch, *To the distant observer. Form and meaning in the Japanese cinema*, London, Scholar Press, 1979, σ. 325-344 (για τη σχετική σημείωση, βλ.: σ. 343, σημ. 18).

³⁰¹ Bataille, *Η ιστορία του ματιού*, σ. 106-114.

³⁰² Bataille, *Η ιστορία του ματιού*, σ. 104.



Εικόνα 11. Το κοντινό πλάνο της Sada και πρώτο πλάνο της *Αυτοκρατορίας των αισθήσεων*.

δούμε μέχρι τον πυθμένα της ψυχής ενός ανθρώπου, χάρη στη βοήθεια αυτών των μικροσκοπικών κινήσεων που εκτελούν οι μύες του προσώπου του, που ακόμη και ο πιο παρατηρητικός συνομιλητής του ποτέ δεν θα μπορούσε να αντιληφθεί»³⁰³. Τι συμβαίνει όμως με το πρόσωπο που δεν έχει καμία μυϊκή δραστηριότητα, που είναι ακίνητο σαν νεκρό; Ίσως να μετατρέπεται σε δεκτική επιφάνεια πάνω στην οποία μπορούν να γίνουν πλήθος αναγνώσεις· μπορεί όμως και να απαιτεί την ιδιαίτερη προσοχή μας, μέχρι να αποκαλύψει τις πληροφορίες που προσφέρουν οι λεπτές εκφράσεις των μυών του. Τα «καλά γκρο-πλάνα», άλλωστε, «είναι λυρικά· αυτό που τα συλλαμβάνει είναι η καρδιά, όχι το μάτι»³⁰⁴. Ανάλογα, ο Deleuze γράφει ότι «το πρόσωπο είναι καθαυτό γκρο πλάνο, το γκρο πλάνο είναι αφ' εαυτού πρόσωπο, και αμφότερα συνιστούν το αίσθημα, την εικόνα-συναίσθημα»³⁰⁵. Το γεγονός ότι, τόσο *Το τελευταίο ταγκό στο Παρίσι*, όσο και *Η αυτοκρατορία των αισθήσεων*, ξεκινούν με το κοντινό

³⁰³ Béla Balázs, *Η θεωρία του φιλμ. Η δημιουργική κάμερα-το σενάριο-ο ήχος-το μοντάζ*, μτφ. Μ. Μωραϊτίης, Αθήνα, Αιγόκερως, 1992, σ. 39.

³⁰⁴ Balázs, *Η θεωρία του φιλμ*, σ. 34.

³⁰⁵ Gilles Deleuze, *Κινηματογράφος Ι. Η εικόνα-κίνηση*, μτφ. Μ. Μάτσας, Αθήνα, Νήσος, 2009, σ. 116.

πλάνο του κεντρικού χαρακτήρα, είναι μια σημαντική σύμπτωση η οποία, στο βαθμό που προαναγγέλλει την πρωτοκαθεδρία του συναισθήματος, αποκαλύπτει ένα κινηματογραφικό στίγμα που προδιαθέτει/προκαθορίζει τον (επιθυμητό) τρόπο πρόσληψης των συγκεκριμένων ταινιών.

Υπάρχει βέβαια κάτι το “στρεβλό” στην ασυνήθιστη κλίση του γυναικείου κεφαλιού που μοιάζει επιπλέον αποκομμένο από το υπόλοιπο σώμα. Αυτό το πλάνο, όπως και εκείνο το αντεστραμμένο που σύστησε τον πρωταγωνιστή του Bertolucci, υπαινίσσεται κάποια σχέση ανάμεσα στη λοξότητα του κάδρου και την ιδιομορφία του αντικειμένου που συλλαμβάνεται, οδηγώντας σε μάλλον “δυσάρεστα” συμπεράσματα για το πρόσωπο. Ακόμα και έτσι όμως, τι είναι να υποθέσουμε γι’ αυτή την αινιγματική έκφραση της Sada; Είναι υπνωτισμένη, θυμωμένη, λυπημένη ή απλά κενή; Το απαθές πρόσωπό της εκφράζει πράγματι κάποια ψυχική κενότητα που πιθανό να μας πληροφορεί για την ποιότητα της παρελθούσας ζωής της. Η ζωτικότητα της Sada θα επανέλθει όταν θα γνωρίσει τον Kichi (Tatsuya Fuji) και ίσως αυτή η πρώτη εικόνα της παρουσίας της να κάνει εμφανή, μέσα από τη διαφορά, τη μεταστροφή που συμβαίνει ακαριαία εντός της. Αναδρομικά μπορεί να γίνει μια ακόμα ανάγνωση του αινιγματικού προσώπου: αν υποθέσουμε ότι προοιωνίζει και το τέλος της ταινίας, τότε η μουδιασμένη του έκφραση μπορεί να αποτυπώνει τη ματαιότητα ενός κόσμου από τον οποίο απουσιάζει ο Kichi και στον οποίο, μετά τη σαρωτική εμπειρία του ερωτισμού και του θανάτου, δεν απομένει τίποτα ικανό να ενεργοποιήσει την ύπαρξη. Το ακίνητο κοντινό πλάνο με το αινιγματικό περιεχόμενο θέτει τελικά σε κίνηση με τον πιο άμεσο τρόπο την οπτική εμπειρία. Ο Balázs γράφει ότι τα «γκρο-πλάνα είναι εικόνες που εκφράζουν την ποιητική ευαισθησία του σκηνοθέτη. Μας δείχνουν το πρόσωπο των πραγμάτων, κι εκείνες τις εκφράσεις τους που είναι σημαντικές, διότι πρόκειται για ανακλαστικές εκφράσεις των δικών μας υποσυνείδητων συναισθημάτων»³⁰⁶. Προτάσσοντας το πρόσωπο της Sada, ο Oshima δηλώνει, όπως έκανε και ο Bertolucci νωρίτερα με τον άντρα, την προτεραιότητα που θα δοθεί στον γυναικείο

³⁰⁶ Balázs, *Η θεωρία του φιλμ*, σ. 35.

ψυχισμό³⁰⁷. Ο τελευταίος είναι πιθανό να αποτελέσει «ανακλαστική έκφραση» των αισθημάτων του θεατή, αλλά, πριν απ' αυτό, στη “διάτρηση” της οθόνης από τα καρφωμένα μάτια της Sada, ανακλάται κατ' αρχάς το βλέμμα αυτού που κοιτά, με μια “προειδοποίηση” που απαιτεί την άμεση αυτο-αναγνώρισή του³⁰⁸. Στην πορεία θα δούμε ότι ο Oshima θα επανέρθει αρκετές φορές και με διαφορετικούς τρόπους στο ζήτημα της θέασης.

Για να επιστρέψουμε όμως στην πρώτη σεκάνς της ταινίας, μια γυναίκα μπαίνει στον χώρο όπου βρίσκεται η Sada, ξαπλώνει δίπλα της και αρχίζει σχεδόν αμέσως να της χαϊδεύει το στήθος. Σε ένα κοντινό κάδρο, το ασφυκτικό αίσθημα του οποίου αυξάνεται και από τα υφάσματα που “πνίγουν” τα δύο πρόσωπα, η Sada αποστρέφει το κεφάλι της από τη γυναίκα, δηλώνοντας τη δυσαρέσκειά της. Η πνιγνή σύνθεση μοιάζει να συμπορεύεται με το αίσθημα εγκλωβισμού της πρωταγωνίστριας που προσπαθεί, κάπως παθητικά, να αρνηθεί την ερωτική πρόταση. Οι δύο γυναίκες αναπτύσσουν έναν υποτυπώδη διάλογο που προσφέρει τις πρώτες πληροφορίες της αφήγησης: μαθαίνουμε ότι η Sada δεν είναι συνηθισμένη να κοιμάται νωρίς, ότι ο χώρος στον οποίο μόλις έφτασε είναι κάποιος χώρος εργασίας, ότι είναι ελκυστική και ότι έχει απαλό δέρμα³⁰⁹. Μέσα από αυτό το πρώτο επεισόδιο πληροφορούμαστε και ότι η χρονική περίοδος (Έντο) της Ιαπωνίας, κατά την οποία εξελίσσεται η ταινία, είναι μια

³⁰⁷ Η θετική στάση του Oshima απέναντι στον κινηματογραφικό χαρακτήρα είναι μάλλον προέκταση και των αισθημάτων του για την πραγματική Sada. Σε συνέντευξή του ο ίδιος εξηγεί ότι, αντίθετα με τον ρόλο του Kichi που χρειάστηκε να συντεθεί σχεδόν από την αρχή, για τη Sada είχε διασωθεί αρκετό υλικό: «Τα λόγια της Sada Abe από την κατάθεσή της στη δίκη υπάρχουν στο αρχείο και εκφράζουν την σκοπιά της τόσο όμορφα που μπορεί κανείς να τα χρησιμοποιήσει σχεδόν κατά λέξη για να συμπληρώσει τον χαρακτήρα της»· Oshima, Tomiyama, «Nagisa Oshima on *In the Realm of the senses*». Ενδεικτική είναι και η απάντηση του Oshima στο ποιοι ήταν οι λόγοι που επέλεξε την ηθοποιό Eiko Matsuda, για τον ρόλο της Sada: «Είχε ντελικάτο δέρμα, σίγουρα, αλλά ήταν η λεπτότητα της καρδιάς της, κάτι που μπορούσε κανείς να δει εξαρχής, η οποία με έκανε να τη θέλω για αυτόν τον ρόλο»· Oshima, Tomiyama, *ό.π.*

³⁰⁸ Σχετικά, βλ. και όσα αναφέρουμε στο «Πένθιμο μάτι του ερωτισμού», για τα βλέμματα που στρέφονται προς τους θεατές, στον Ανδαλουσιανό σκύλο και στο *Georges Bataille's story of the eye*.

³⁰⁹ Τα σχόλια που αφορούν την ομορφιά της πρωταγωνίστριας και την απαλότητα του δέρματός της είναι τα πρώτα, από μια σειρά φιλοφρονήσεων που σκοπό έχουν να επαινέσουν τη νεανική σφριγηλότητά της και να τονίσουν την ακαριαία επίδραση της φυσικής ομορφιάς της. Το ζήτημα της νεότητας της θα επανέλθει, πλέον εμφανώς, στη σκηνή όπου ο Kichi θα τη δει για πρώτη φορά γυμνή. Η διαφορά ηλικίας ανάμεσα στο ζευγάρι, που στην πραγματικότητα δεν είναι ιδιαίτερα εμφανής στους ηθοποιούς, θέτει το ζήτημα της φθοράς και του “φθόνου” που αισθάνεται ο ωριμότερος άντρας μπροστά στην

εποχή όπου ο (ομοφυλοφιλικός) ερωτισμός είναι απενοχοποιημένος. Από την απροθυμία βέβαια της Sada, να ανταποκριθεί στην ερωτική πρόσκληση, μαθαίνουμε ότι δεν την αφορά κάθε μορφή ερωτισμού. Όταν αργότερα η ίδια θα εμφανίσει μια υπερερωτική συμπεριφορά, θα είναι πλέον σαφές ότι δεν προκύπτει από μια γενική παρόρμηση, αλλά για μια ακόρεστη επιθυμία, η οποία γεννάται μόνο από το συγκεκριμένο πρόσωπο που κατοπτρίζει τον ερώμενο.

Στην αμέσως επόμενη σκηνή οι δύο γυναίκες διασχίζουν τη σκοτεινή αυλή εσωτερικά της κατοικίας, πλησιάζουν μια πόρτα (shoji) και τη σύρουν. Ένα κοντινό πλάνο της Sada, να κοιτάζει μέσα από τις μισάνοιχτες ξύλινες επιφάνειες, δείχνει έντονη έκπληξη στο πρόσωπό της³¹⁰. Το θέαμα που κατάφερε να την αιφνιδιάσει αποκαλύπτεται αμέσως μετά: μια ημίγυμνη γυναίκα είναι γονατισμένη μπροστά σε έναν άντρα (Kichi) με σηκωμένα χέρια και τον βοηθά να ντυθεί με το παραδοσιακό ιαπωνικό εσώρουχο (fundoshi). Ακολουθεί ένα πλάνο πρεμιέρ (premier)³¹¹ του άντρα, που μοιάζει κάπως αφηρημένος, και μετά ένα ακόμα κοντινό της Sada, το πρόσωπο της οποίας πλέον εμφανίζει στοιχεία ηδονής (προταγμένα χείλη, αφημένα βλέφαρα, έντονη αναπνοή). Το φωτεινό ανδρικό δέρμα αντιπαραβάλλεται στο υποφωτισμένο πρόσωπο

εικόνα της νέας γυναίκας, η οποία βρίσκεται στην κορύφωση της ζωτικότητάς της. Θυμίζουμε ότι η ίδια “ανισότητα” υπάρχει και στο *Τελευταίο ταγκό στο Παρίσι*, στο οποίο ο άντρας, εμφανώς μεγαλύτερος σε ηλικία, έχει ζήσει μια ζωή πλούσια σε εμπειρίες, έχει παντρευτεί και έχει χάσει πρόσφατα τη σύζυγό του, ενώ η νεαρή γυναίκα βρίσκεται ακόμα σε ένα διερευνητικό στάδιο της ταυτότητάς της. Η σκηνή στον τηλεφωνικό θάλαμο, με την ηλικιωμένη γυναίκα και τη μασέλα της, θέτει και εκεί αμέσως το ζήτημα της φθοράς και του θανάτου. Ένα ερώτημα που προκύπτει τώρα είναι αν η σύμπτωση της ανισότητας στην ηλικία, στις δύο ταινίες, αποτελεί κάποιο “προαπαιτούμενο” για τον (συγκεκριμένο) τρόπο εξέλιξης των σχέσεων. Ίσως οποιαδήποτε ανισότητα στο ζευγάρι υποβοηθά τα παιχνίδια εξουσίας που εξελίσσονται κατά την ανάπτυξη του ερωτισμού. Μια άλλη εξήγηση μπορεί να σχετίζεται με τον θάνατο των αντρών στο τέλος και των δύο ταινιών: έχοντας αμφότεροι διανύσει μεγάλο μέρος της ζωής τους, μοιάζουν, μέσα από μια εκούσια παραίτηση, να (απο)δέχονται το τέλος τους, το οποίο σε διαφορετική περίπτωση θα ήταν πολύ δυσκολότερο να μη μοιάζει εγκληματικό.

³¹⁰ Μια αναλυτική καταγραφή των πλάνων της σκηνής υπάρχει και στο Isolde Standish, «Transgression and the politics of porn. Oshima Nagisa's *In the realm of the senses* (1976)», στο: Alastair Phillips, Julian Stringer (επιμ.), *Japanese cinema. Texts and contexts*, London-New York, Routledge, 2007, σ. 217-228, σ. 224-225. Για να βρεθούμε από τον εξωτερικό χώρο της αυλής στο εσωτερικό του δωματίου, η κάμερα αλλάζει θέση και μετατοπίζεται 180°. Όταν το πλάνο, στο οποίο το πρόσωπο της Sada πλησιάζει την ξύλινη πόρτα, συνδέεται, με ρακόρ κίνησης, με το επόμενο πλάνο, όπου φαίνεται η έκπληκτη έκφρασή της, επιτυγχάνεται η αβίαστη μετάβαση της κάμερας από τον έναν χώρο στον άλλον, από το έξω στο μέσα, χωρίς να προδίδεται ακόμα κάτι για τις νέες χωρικές συνθήκες και με το μυστήριο να διατηρείται.

³¹¹ Κοντινό πλάνο από το στήθος και πάνω.

της Sada, ενώ στη σκηνή συντίθενται δύο διαφορετικοί κόσμοι, με άξονα το φως. Η συρόμενη πόρτα γίνεται σύνορο ανάμεσα στην υποφωτισμένη πλευρά με τα γήινα χρώματα, όπου στέκεται η ηδονοβλεψίας Sada, και στη φωτεινή, με τα λευκά χρώματα, όπου υπάρχουν οι εραστές. Όπως και σε μια θεατρική παράσταση, η σκηνή του (ερωτικού) θεάματος αναδεικνύεται από τον φωτισμό, ενώ οι θεατές τίθενται σε μια διακριτική παρουσία στο σκοτάδι, χωρίς όμως να αμελείται η λειτουργία των βλέμμάτων τους. Η κάθετη νοητή γραμμή που διατρέχει και διαιρεί το πρόσωπο της Sada σε δύο περιοχές (φως και σκιά), υπονοεί μια δεύτερη σχάση, αυτή τη φορά στο ίδιο το υποκείμενο. Σε μια πρώτη ανάγνωση η διαίρεση μπορεί να δηλώνει τη μερική συμμετοχή της Sada στην ηδονοβλεψία: το ένα μάτι παρακολουθεί και το άλλο κρύβεται από ενοχή. Παράλληλα, μπορεί να σηματοδοτεί την επερχόμενη μετακίνησή της, από τη θέση του θεατή, στη θέση του αντικειμένου θέασης, ή και τη μερική συμμετοχή της στο θέαμα, μέσα από την ταύτιση με την ορώμενη γυναίκα. Τελικά, η διαίρεση μπορεί να αφορά τον διττό αντίκτυπο που έχει ευθύς η παρουσία του Kichi στη Sada: τη γέννηση μιας “φωτεινής” επιθυμίας που συμπορεύεται με μια “σκοτεινή” κατακτητικότητα· τη συνύπαρξη της δύναμης του ερωτισμού και της ορμής του θανάτου.

Όταν η γυναίκα (η σύζυγος του Kichi) ολοκληρώνει την εργασία της, σκύβει και ακουμπά αισθαντικά το κεφάλι της στην περιοχή των γεννητικών του οργάνων, καλώντας τον σε ερωτική συνεύρεση. Το ζευγάρι, που στη συνέχεια μαθαίνουμε ότι είναι οι ιδιοκτήτες του πανδοχείου όπου εργάζεται η Sada, γίνεται άθελά του θέαμα για τις δύο γυναίκες, που συνεχίζουν να παρακολουθούν και με τους ψιθύρους τους μας πληροφορούν ότι αυτό είναι ένα γεγονός που επαναλαμβάνεται κάθε πρωί, με ιεροτελεστική συνέπεια. Τούτη η πρώτη ηδονοβλεπτική σκηνή της ταινίας εξυπηρετεί, μαζί με την πρόοδο της δράσης, και την ενεργοποίηση ενός παράλληλου θέματος που διατρέχει το σύνολό της. Η ηδονοβλεψία γίνεται το φετιχιστικό μοτίβο του ερωτισμού και η “βίαιη” εισαγωγή του θεατή στην εξιστόρηση, στην οποία αναγκάζεται συνεχώς να αναγνωρίζει την “απρεπή” του παρουσία. Μέσα από την ταύτισή του με τους παριστάμενους στην –διαφορετικά μυστική– ερωτική εμπειρία, ο θεατής υιοθετεί μια



Εικόνα 12. Το πρόσωπο της Sada διαιρείται στη μέση από το φως.

οπτική θέση, που δεν είναι των πρωταγωνιστών, ούτε και της κάμερας, αλλά ενός τρίτου άλλου που συνεχώς παρεμβάλλεται ανάμεσά τους, καθιστώντας όσους παρακολουθούν αδιαμφισβήτητα παρόντες. Όπως γράφει και ο Bonitzer, «οι θεατές βλέπουν τον εαυτό τους σ' αυτή την ταινία. Ιδού το πρώτο σκηνοθετικό τέχνασμα. Κάθε στιγμή οι κουρτίνες του δωματίου των εραστών ανοίγουν όπως οι συρταρωτές ιαπωνικές πόρτες (shoji) με τον χαρακτηριστικό τους θόρυβο, ενώ η Σάντα και ο Κίτσι κάνουν έρωτα. Σε όλη τη διάρκεια της ταινίας, τους κατασκοπεύουν ή τους βλέπουν απροκάλυπτα οι υπηρέτες, μαζί με γκέισες που παίζουν μουσική [...]. Το βλέμμα των άλλων σκηνοθετείται αδιάκοπα για να τεθεί υπό αμφισβήτηση»³¹².

Μεταβαίνοντας στα διάφορα σώματα, ως θεατές, αποκτούμε φυσική υπόσταση μέσα στη δράση, την ίδια στιγμή που συνεχώς ανακαλούμε ότι δεν είμαστε τίποτε

³¹² Pascal Bonitzer, «Η “κορίντα” του έρωτα», στο: Μιχάλης Δημόπουλος, Νίκος Σαββάτης, Αχιλλέας Κυριαδίδης (επιμ.), *Nagisa Oshima, 35ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, 1994, σ. 177-182, σ. 181.

άλλο πέρα από θεατές μέσα σε αυτήν. Μοιάζει λοιπόν να συμβαίνει το εξής παράδοξο: καθώς βρίσκουμε τη θέση μας στην κινηματογραφική οθόνη, η τελευταία γίνεται όλο και περισσότερο αντιληπτή ως απόμακρο θέαμα, στο οποίο δεν ανήκουμε και το ερωτικό γεγονός του οποίου δεν μπορούμε παρά να προσεγγίσουμε ως παρείσακτοι παρατηρητές. Αποκτούμε έτσι το έντονο αίσθημα ότι «η ταινία εκτυλίσσεται σε εκείνο το “αλλού” που είναι πολύ κοντινό και ταυτόχρονα οριστικά απρόσιτο»³¹³. Ο Metz εξηγεί ότι ο κινηματογράφος «είναι σε μεγάλο βαθμό ικανός να πραγματεύεται τις “ερωτικές σκηνές”, οι οποίες βασίζονται στην αδιαμεσολάβητη, μη μετουσιωμένη ηδονοβλεψία»³¹⁴, επειδή, σε αντίθεση με άλλες τέχνες όπως το θέατρο, το αντικείμενό του προσφέρεται την ίδια στιγμή που είναι ήδη απόν. «Στο θέατρο, όπως και στην ιδιωτική ηδονοβλεψία, ο παθητικός μέτοχος (το υπό θέασιν αντικείμενο), απλώς επειδή είναι παρών σωματικά, επειδή δεν αποχωρεί, θεωρείται ότι συναινεί, ότι συνεργάζεται αυτοβούλως»³¹⁵. «Στον κινηματογράφο, όμως, ο ηθοποιός ήταν παρών όταν ο θεατής δεν ήταν (γύρισμα), και ο θεατής είναι παρών όταν ο ηθοποιός δεν είναι πλέον (προβολή): αποτυχημένο ραντεβού ενός ηδονοβλεψία και ενός επιδειξιμανή, των οποίων οι πορείες δεν συναντώνται πλέον (“η συνάντηση που απέτυχε”)³¹⁶. Στην *Αυτοκρατορία των αισθήσεων* αυτή η συνάντηση συμβαίνει, φέρνοντας, όχι τον ηθοποιό στον θεατή, αλλά μια προσωποποίηση του θεατή στον ηθοποιό. Κατ’ αυτόν τον τρόπο, η κινηματογραφική εμπειρία μετατρέπεται σε μια άλλη θεατρική παράσταση όπου οι ηθοποιοί διαλύουν τη σύμβαση της διακριτικής παρουσίας του θεατή και η βύθιση στην κινηματογραφική πραγματικότητα παρεμποδίζεται. «Η κινηματογραφική ηδονοβλεψία οφείλει να στερηθεί (αναγκαστικά) κάθε, έστω και ελάχιστα σαφές, ίχνος συγκατάθεσης από την πλευρά του αντικειμένου» και αυτός είναι ο λόγος που ο κλασικός κινηματογράφος «απαιτούσε από τον ηθοποιό να μην κοιτάζει ποτέ το κοινό (την κάμερα)»³¹⁷. Το γεγονός ότι η *Αυτοκρατορία των αισθήσεων* ξεκινά με

³¹³ Metz, *Ψυχανάλυση και κινηματογράφος*, σ. 88-89.

³¹⁴ Metz, *Ψυχανάλυση και κινηματογράφος*, σ. 85.

³¹⁵ Metz, *Ψυχανάλυση και κινηματογράφος*, σ. 86.

³¹⁶ Metz, *Ψυχανάλυση και κινηματογράφος*, σ. 87.

³¹⁷ Metz, *Ψυχανάλυση και κινηματογράφος*, σ. 87-88.

ένα τέτοιο βλέμμα, στραμμένο στο κοινό, αποκαλύπτει ακριβώς την αποφασιστικότητα της να διαρρήξει τις κινηματογραφικές συμβάσεις και να οδηγήσει τον θεατή σε έναν νέο τρόπο πρόσληψης της εικόνας³¹⁸.

Τα ζητήματα αυτά τίθενται ήδη από την πρώτη σεκάνς η οποία στο προσκήνιο της συστήνει τους χαρακτήρες της ερωτικής σχέσης, χωρίς να καθιστά ακόμα εμφανές το ότι ο άντρας, που τώρα ερωτοτροπεί με τη σύζυγό του, θα καταληφθεί σύντομα από την επιθυμία του για τη Sada. Το αντίστροφο όμως είναι ήδη έκδηλο, από τη στιγμή που η Sada βλέπει πρώτη τον Kichi. Το γεγονός φέρει και κάποια ειδική σημασία γιατί, όπως σωστά παρατηρεί η Standish, τοποθετεί εξ αρχής τη γυναίκα σε ενεργητική θέση και αντιστέκεται στις συμβάσεις της δυτικής πορνογραφίας, σύμφωνα με τις οποίες το υποκείμενο που αναζητά αντικείμενο επιθυμίας είναι πάντοτε ο άντρας³¹⁹. Αυτή η μετατόπιση του ενδιαφέροντος στη γυναικεία επιθυμία αποκαλύπτεται και όταν η σύζυγος του Kichi, γονατισμένη μπροστά του, τον καλεί ερωτικά, αναλαμβάνοντας έναν ενεργητικό ρόλο. Εδώ βέβαια η στάση των σωμάτων οδηγεί σε ένα αγκάλιασμα στο οποίο το κεφάλι της γυναίκας “εξισώνεται” με την περιοχή των γεννητικών οργάνων του άντρα, υπονοώντας έτσι μια μορφή υποταγής στη φαλλική εξουσία, που στην πορεία θα αποσταθεροποιηθεί από την “αχαλίνωτη” Sada. Παράλληλα, διαφαίνεται και κάποια τάση για “εξομοίωση” της αντρικής υπόστασης με την περιοχή αυτή, γεγονός που αποκαλύπτεται εντονότερα στην επόμενη σεκάνς.

Κατά τη διάρκεια μιας βόλτας με άλλες γυναίκες, στους χιονισμένους³²⁰ επαρχια-

³¹⁸ Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι, την ίδια χρονιά με την *Αυτοκρατορία των αισθήσεων*, η ταινία *Ο πορνογράφος* (*Erogotoshitachi yori: Jinruigaku nyumon*, 1966) του Shohei Imamura, σημαντικού σκηνοθέτη του ιαπωνικού Νέου Κύματος, αναλαμβάνει επίσης να εξετάσει το ζήτημα της ηδονοβλεψίας. Με πρωταγωνιστή τον Subu, έναν παραγωγό πορνογραφικών ταινιών που προσπαθεί να κερδοσκοπήσει, ικανοποιώντας τις παράδοξες ερωτικές απαιτήσεις των πελατών του, το ζήτημα της ηδονοβλεψίας εξετάζεται τόσο σε επαγγελματικό/κοινωνικό, όσο και σε προσωπικό επίπεδο, εφόσον το απαγορευμένο αντικείμενο της (οπτικής) επιθυμίας του Subu είναι η κόρη της ερωμένης του.

³¹⁹ Standish, «Transgression and the politics of porn», στο: Alastair Phillips, Julian Stringer (επιμ.), *Japanese cinema*, σ. 225.

³²⁰ Χιονίζει και στην πρώτη σεκάνς της ταινίας, όταν η Sada περνά μέσα από την εσωτερική αυλή. Ο Hunter υποστηρίζει ότι το χιόνι συμβολίζει την απομόνωση της Sada από τον περίγυρό της: Jack

κούς δρόμους, η Sada συναντά μια ομάδα παιδιών που πειράζουν έναν ηλικιωμένο άντρα, ενώ αυτός ξαπλώνει αναίσθητος στο χιόνι. Ένα κορίτσι τον πλησιάζει και, με το ξύλο της ιαπωνικής σημαίας³²¹ που κρατά, σηκώνει το ρούχο του και αποκαλύπτει το πέος του. Ο άντρας ξυπνά από τις μπάλες χιονιού που του πετά ένα άλλο παιδί, κοιτά τη Sada και την πλησιάζει ενθουσιασμένος, υποστηρίζοντας ότι τη γνωρίζει και ότι υπήρξε κάποτε πελάτης της (από την εποχή, προφανώς, που αυτή εργαζόταν ως πόρνη). Της ζητά να κοιμηθεί μαζί του, αλλά η Sada επιμένει ότι δεν τον ξέρει και τον απωθεί, ρίχνοντάς τον σε μια λίμνη νερού. Λίγο αργότερα, ο άντρας θα την περιμένει στο κρύο, έξω από το πανδοχείο, και θα την παρακαλέσει ξανά να κοιμηθεί μαζί του. Συγκινημένη η Sada από την επιμονή του και την ταλαιπωρία που υπέστη για χάρη της, θα δεχθεί να ικανοποιήσει το αίτημα του³²². Ο άντρας όμως δεν θα καταφέρει,

Hunter, «Ai no corrido. In the realm of the senses», στο: *Eros in hell. Sex, blood and madness in Japanese cinema*, London, Creation Books, 1999, σ. 103-120, σ. 106.

³²¹ Η σημαία της Ιαπωνίας, με τον χαρακτηριστικό κόκκινο ήλιο, είναι ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο στο έργο του Oshima. Για σχετικά παραδείγματα, παραπέμπουμε στη Russell που γράφει ότι «οι ιστορίες του Oshima αρθρώνονται με συνέπεια μέσα σε μια “αρχή πραγματικότητας” ιστορικής ακρίβειας που χαράσσεται στις ταινίες του με τρεις βασικούς τρόπους. Ο πρώτος είναι μέσα από τη χρήση της ιαπωνικής σημαίας, πάνω στην οποία το σώμα χαρτογραφείται με πολλούς διαφορετικούς τρόπους. Ο στρόγγυλος, κόκκινος ήλιος γίνεται περικυκλωτικός, στρόγγυλος και κλειστός, και το σώμα χαράσσεται μέσα στη μοναδική του διάσταση, μια στρατηγική που είναι πλέον εμφανής στη χαρτογράφηση του στρόγγυλου κεφαλιού του παιδιού πάνω στο στρόγγυλο ήλιο της σημαίας στο *Shonen (To αγόρι)* (1969). Αλληγορικά ηλιοβασιλέματα απεικονίζονται εμφανώς στον *Απαγχονισμό* (1968) και στην *Ταφή του ήλιου* (1960)· και σημαίες σκεπάζουν τα σκηνικά πολλών ταινιών. Στην τελευταία σκηνή της *Σκληρής ιστορίας της νιότης* (1960) η Mako φορά ένα φωτεινό κόκκινο φόρεμα με λευκούς ήλιους επάνω του, και πεθαίνει φορώντας αυτό το φόρεμα»· Catherine Russell, «Oshima Nagisa. The limits of nationhood», στο: *Narrative mortality. Death, closure, and New Wave cinemas*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995, σ. 105-135, σ. 107. Στην *Ταφή του ήλιου* (*Taiyo no hakaba*) η σημαία ανακαλείται ήδη από τον τίτλο της ταινίας, στον οποίο ο ήλιος “θάβεται” εφόσον οι νεαροί πρωταγωνιστές υποβιβάζονται στην ανταλλακτική αξία του αίματός τους, που πουλούν στη μαύρη αγορά· David Desser, *Eros plus massacre. An introduction to the Japanese new wave cinema*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1988, σ. 51. Συγκεντρωμένες αναφορές για τον ήλιο, στο έργο του Oshima, υπάρχουν και στη Lúcia Nagib, *World cinema and the ethics of realism*, New York-London, Continuum, 2011, σ. 188-191, η οποία προχωράει επιπλέον σε μια ενδιαφέρουσα σύνδεση της εμμονικής συσχέτισης του ήλιου και του σεξ στον Oshima, με το κείμενο του Bataille, «L’anus solaire» (παραθέτουμε ενδεικτικά από το κείμενο: «Η στύση και ο ήλιος σκανδαλίζουν, όπως το πτώμα και το σκοτάδι των κελαριών»· «The solar anus», στο: *Visions of excess*, σ. 5-9, σ. 8)· Nagib, ό.π., σ. 191. Όσον αφορά το στιγμιότυπο με τη σημαία στην *Αυτοκρατορία των αισθήσεων*, αυτό είναι ένα από τα ελάχιστα της ταινίας που αποκαλύπτουν, από την πλευρά του Oshima, μια πολιτική προσέγγιση του ερωτισμού, την οποία θα ερευνήσουμε αναλυτικά στην ενότητα «Στοματικές τελετές· η τροφή του έρωτα».

³²² Σ’ αυτό το στάδιο της ταινίας βρισκόμαστε ακόμα σε μια πρώτη παρουσίαση του χαρακτήρα της Sada (για τη σημαντική λειτουργία των πρώτων λεπτών της ταινίας, όσον αφορά τις συστάσεις με τους

εξαιτίας του κρύου, να έχει στύση και θα της ζητήσει να τον βοηθήσει, δείχνοντάς του το αιδού της. Η Sada θα ανοίξει το κιμονό της και θα σταθεί μπροστά του ακίνητη, ενώ η κάμερα θα συλλάβει την αποκάλυψη με ένα κοντινό πλάνο, το οποίο θα ακολουθηθεί από το πρόσωπο του άντρα που έχει τα μάτια διεσταλμένα από ενθουσιασμό. Καταλαβαίνοντας ότι οι προσπάθειες του ηλικιωμένου δεν θα έχουν αποτέλεσμα, η Sada γονατίζει μπροστά του, κοιτάζει το πέος του, το ακουμπά συμπονετικά, σηκώνει το βλέμμα της στο πρόσωπο του άντρα και του λέει τρυφερά: «Φουκαριάρη μου». Η απότομη μετάβαση, με ένα κατ, από το γαλήνιο πρόσωπό της, στην κουζίνα του πανδοχείου με την έντονη κινητικότητα, αυξάνει τη βαρύτητα της φράσης που γίνεται η κατακλείδα της σεκάνς. Η στιγμή είναι σημαντική γιατί φέρνει τη Sada αντιμετώπιση με τη φθορά και τη σεξουαλική ανικανότητα που συμπορεύεται με τα γηρατειά³²³. Ενδιαφέρον παρουσιάζει όμως και το παιχνίδι που γίνεται ανάμεσα στις λέξεις και τα βλέμματα, εφόσον, όταν τελικά η Sada κοιτάει τον ηλικιωμένο στα μάτια, δεν είναι βέβαιο αν, λέγοντας: «φουκαριάρη», αναφέρεται σ' αυτόν, στο πέος του ή σε έναν άντρα-πέος.

Είναι πιθανό, η γενική έμφαση της ταινίας στο αντρικό όργανο να σημαίνει τη σύγχυση της Sada ανάμεσα στο «κυριολεκτικό και το συμβολικό, το πέος και τον φαλλό»³²⁴, και τελικά, όπως γράφει ο Lehman, ο Oshima να «θέτει στο επίκεντρο το πέος στην προσπάθειά του να ανατρέψει τον φαλλό»³²⁵. Ο Σούμας αναφέρει σχετικά ότι το δίλημμα των πρωταγωνιστών της ταινίας συμπυκνώνεται στο ερώτημα «“έχω

πρωταγωνιστικούς χαρακτήρες, βλ. σ. 94-95, σημ. 248) και, σ' αυτό το πλαίσιο, μια λειτουργία της σκηνής είναι να εμφανίσει νέες πτυχές του γυναικείου χαρακτήρα, όπως η ευαισθησία, η συμπόνια, η καλοσύνη, αλλά και μια αδιόρατη ιδιαιτερότητα που τη θέτει συνεχώς στο επίκεντρο της προσοχής. Ο Hunter αναγιγνώσκει κάποιου είδους σεβασμό, της Sada, απέναντι στην αδυναμία και συγκρίνει την τρυφερή στάση της απέναντι στον ηλικιωμένο με τη σκηνή όπου η ίδια μεταχειρίζεται βίαια το πέος ενός μικρού αγοριού· Hunter, *Eros in hell*, σ. 107.

³²³ Περισσότερα για τον ρόλο των ηλικιωμένων και τον θάνατο στην ταινία θα εξετάσουμε στην ενότητα «Πέρα από το δώρο». Θυμίζουμε και την ανάλογη σκηνή στην αρχή του *Τελευταίου ταγκό στο Παρίσι*, στην οποία η νεαρή γυναίκα, μέσα στον τηλεφωνικό θάλαμο, παρατηρεί μια ηλικιωμένη που ασχολείται με τη μασέλα της· βλ. σ. 104.

³²⁴ Peter Lehman, *Running scared. Masculinity and the representation of the male body*, Detroit, Wayne State University Press, 2007, σ. 196.

³²⁵ Lehman, *Running scared*, σ. 219.

το φαλλό ή είμαι ευνουχισμένος;” Και ο ένας όπως και ο άλλος, άλλοτε κατέχουν το φαλλό, την εξουσία επί του σεξ, το σημαίνουν της επιθυμίας κι άλλοτε όχι. [...] Την άλλη πλευρά της ίδιας διαλεκτικής αποτελεί το ερώτημα “είμαι ή δεν είμαι ο φαλλός;”³²⁶. Όταν η Sada κοιτά τον άντρα στα μάτια και τον αποκαλεί φουκαριάρη, σαν να μιλούσε στο πέος του, προδίδει αυτή την ταύτιση του πέους με τον φαλλό και την ιδέα ότι όποιος κατέχει το πέος είναι ο φαλλός. Αν τώρα απ’ αυτή την ανταγωνιστική συνθήκη προκύπτει ότι στην «ταυρομαχία» ρίχνονται οι «φρουϊδικές έννοιες των “ορμών του θανάτου” και των “ορμών της ζωής”»³²⁷, ή ότι ο ερωτισμός και ο θάνατος ανήκουν σε μια κοινή οικονομία όπως αυτή του Bataille³²⁸, είναι κάτι που απομένει να φανεί. Ένα πρόβλημα όμως που πιθανόν να προέκυπτε, αν η γενική συμπεριφορά της Sada προσεγγιζόταν φρουϊδικά και αποδιδόταν σε μια δεδομένη έλλειψη (στον «φθόνο του πέους»), θα ήταν η παραμέριση της επιρροής του ερωτικού συναισθήματος στις πράξεις της. Γιατί πέρα από κάθε τι, οι εραστές της *Αυτοκρατορίας των αισθήσεων* επιθυμούν έναν τόπο όπου θα μπορέσουν να επιτύχουν μια παντοτινή ένωση που θα ξεκινήσει από το σώμα.

Στην τρίτη σεκάνς της ταινίας, συμβαίνει τελικά η γνωριμία της Sada με τον Kichi. Η Sada βρίσκεται στην κουζίνα του πανδοχείου και εργάζεται. Μια γυναίκα της δίνει έναν δίσκο να μεταφέρει, λέγοντάς της ένα προσβλητικό σχόλιο που την κάνει να στραφεί απότομα προς το μέρος της, να πετάξει τον δίσκο επάνω της και να της επιτεθεί. Το μουντό περιβάλλον με τα γήινα χρώματα κατακλύζεται από τα μωβ ενδύματα των γυναικών, που ξεχύνονται στο κάδρο για να σταματήσουν τη διαμάχη, εντείνοντας έτσι και χρωματικά την επιθετική ατμόσφαιρα. Η γυναίκα αποκαλεί τη

³²⁶ Θόδωρος Σούμας, *Κινηματογράφος και σεξουαλικότητα/ερωτισμός*, Αθήνα, Αιγόκερως, 1983, σ. 68· το κείμενο εμφανίζεται και στο Θόδωρος Σούμας, *Κινηματογράφος και έρωτας*, Αθήνα, Αιγόκερως, 2005, σ. 84 (ο συγγραφέας εξηγεί στην εισαγωγή του τελευταίου, ότι στο «βιβλίο αυτό παρατίθενται κείμενα του γράφοντος, από τρία προγενέστερα βιβλία του, από άρθρα του σε διάφορα κινηματογραφικά περιοδικά, στα έντυπα του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και της Πανελλήνιας Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου κ.α., διορθωμένα και επεξεργασμένα»).

³²⁷ Σούμας, *Κινηματογράφος και σεξουαλικότητα/ερωτισμός*, σ. 66 και Σούμας, *Κινηματογράφος και έρωτας*, Αθήνα, Αιγόκερως, 2005, σ. 84

³²⁸ Βλ. όσα σχετικά αναφέρουμε στις σελίδες της ενότητας «Ο παραβατικός ερωτισμό της “μητέρας”».

Sada πόρνη και εκείνη αρπάζει ένα μαχαίρι και απειλεί να τη σκοτώσει. Η κάμερα ανυψώνεται και παρακολουθεί τη χορογραφημένη κίνηση των σωμάτων από ψηλά, σαν να πρόκειται για θεατρικό γεγονός. Η θεατρικότητα³²⁹ της σκηνής γίνεται εντονότερη όταν στον χώρο μπαίνει ο Kichi, φορώντας μια παραδοσιακή ιαπωνική ζωομορφή μάσκα³³⁰. Ο άντρας δίνει τέλος στον καυγά των δύο γυναικών, αρπάζοντας τη Sada από το σβέρκο και πετώντας τη μακριά. Αμέσως μετά την πλησιάζει ξανά για να την ρωτήσει αν είναι καινούργια και όταν η Sada δεν του απαντά, την ρωτά ποιο είναι το όνομά της, ενώ πιάνει το σαγόνι της και στρέφει το πρόσωπό της στο δικό του. Με τη στροφή του κεφαλιού, η κάμερα αλλάζει γωνία λήψης και το υψηλής γωνίας πλάνο

³²⁹ Η ενσωμάτωση θεατρικών στοιχείων, που τις περισσότερες φορές συμβαίνει στο πλαίσιο σχολιασμού της (πολιτικής) πραγματικότητας, αποτελεί ένα ακόμα χαρακτηριστικό της υφολογικής ιδιαιτερότητας του Oshima. Στο *Ημερολόγιο ενός κλέφτη της Σιντζούκου (Shinjuku dorobo nikki, 1969)* που συνδέει πλήθος υλικών (ασπρόμαυρη και έγχρωμη εικόνα, ντοκιμαντέρ και μυθοπλασία, θέατρο και κινηματογράφος), στη δράση των πρωταγωνιστών παρεμβάλλονται αποσπάσματα παραστάσεων (Situation Theatre) του θιάσου του Kara Juro. Νωρίτερα στον *Απαγχονισμό (Koshikei, 1968)*, η θεατρικότητα χρησιμοποιείται για τη δημιουργία πολλαπλών επιπέδων πραγματικότητας και την αντίστιξη του υποκειμένου με την εξουσία. Ο Desser γράφει για την ταινία ότι ανήκει «στις πιο θεατρικές ταινίες του Oshima και (συνεπώς;) ανάμεσα στις πιο πολιτικές. [...] Η ταινία υπογραμμίζει την ιδέα μιας φιλικής πραγματικότητας, μιας διήγησης, καθώς επισημαίνει την πραγματικότητα της μνήμης, της εξουσίας, και της διαμόρφωσης του υποκειμένου μέσα στην ταινία»· Desser, *Eros plus massacre*, σ. 186. Στον *Απαγχονισμό* η «πρωταρχικότητα της θεατρικοποίησης υποδηλώνεται μέχρι το τέλος. Ενώ όλοι οι αξιωματικοί, μορφές – σύμβολα της εξουσίας, συγκεντρώνονται για να εκδώσουν την απόφασή τους μπροστά από τη σημαία του έθνους, ο “P”, που με υποκριτικότητα τον έχουν πληροφορήσει ότι είναι ελεύθερος να φύγει, ανοίγει την πόρτα που οδηγεί στον έξω κόσμο και έφτει πάνω σ’ ένα εκτυφλωτικό φως, που τον κάνει να οπισθοχωρήσει προς την αχχόνη, όπου οι καταπονημένοι αξιωματικοί σύντομα θα βρεθούν αντιμέτωποι με την άδεια, αιωρούμενη θηλειά»· Burch, *Ναγκίσα Οσίμα*, σ. 38–39. Στην *Αυτοκρατορία των αισθήσεων* η θεατρικότητα ξεκινά από τον χώρο, ο οποίος δηλώνει την απομόνωση σε μια παράλληλη (ερωτική) πραγματικότητα. Ο Desser εξηγεί ότι εδώ «ο Oshima βασίζεται σε έναν περιορισμό του χώρου, σε μια εσωτερικοποίηση, ένα κλείσιμο. Η αρχιτεκτονική των παραδοσιακών ιαπωνικών σπιτιών και πανδοχείων δημιουργεί πλαίσια, για τη Sada και τον Kichi, μέσα στο φιλικό πλαίσιο. Αυτά τονίζονται από το συνεχές άνοιγμα και κλείσιμο των παραβάν shoji. Αυτή η επαναλαμβανόμενη πράξη εξυπηρετεί δύο λειτουργίες: αναδημιουργεί τον χώρο, τον ανοίγει ή τον κλείνει, και αναπαριστά το άνοιγμα ή το κλείσιμο μιας (οριζόντιας) κουρτίνας (όπως της αυλαίας στο No και στο Καμπούκι)»· Desser, *Eros plus massacre*, σ. 187. Προκύπτει έτσι ένας «διπλασιασμός της θέασης» που οδηγεί σε μια «τελετουργική θέαση», στην οποία αυτοί που παρακολουθούν την ταινία και αυτοί που παρακολουθούν μέσα στην ταινία μοιράζονται μια κοινή εμπειρία· Desser, *ό.π.*, σ. 187. Θυμίζουμε και όσα αναφέραμε για τον εγκιβωτισμό, στην αφήγηση του Bataille, στον «Παραβατικό ερωτισμό της “μητέρας”», σ. 57–59.

³³⁰ Ο Kichi, εκτός από τη μάσκα σκύλου που φορά, κράτα στο χέρι του και ένα κλαδί από το οποίο κρέμεται ένα παραδοσιακό χάρτινο μπαλόνι. Ο Hunter αναφέρει ότι αυτό συμβολίζει τον ευάλωτο, στη γυναικεία εξουσία, χαρακτήρα του. Ο ίδιος εξηγεί ότι η είσοδος του πρωταγωνιστή, στην επόμενη σκηνή, με ένα κλαδί αμυγδαλιάς, είναι μια αναφορά στην παράδοση των σαμουράι, που θεωρεί την κερασιά σύμβολο της ταχύτητας με την οποία κυλάει η ζωή· Hunter, *Eros in hell. Sex, blood and madness in Japanese cinema*, σ. 107.



Εικόνα 13. Η διαμάχη των γυναικών μέσα στο πανδοχείο.

ακολουθείται από ένα κοντινό πλάνο, που έχει τη Sada στα δεξιά του κάδρου και τον Kichi αριστερά (αμόρσα). Έτσι, οι μελλοντικοί εραστές απομονώνονται από την κινητικότητα του περιβάλλοντος, γεγονός που σχετίζεται με την αυτόματη επενέργεια που είχε στον άντρα η πρόταξη του γυναικείου προσώπου. Η Sada, με κάποια συστολή, εφόσον έχει τα μάτια της στραμμένα χαμηλά, προφέρει το όνομά της και η κάμερα μετατοπίζεται πάλι, επιτρέποντας τώρα στο πρόσωπο του άντρα να φανεί, καθώς αυτός βγάζει τη μάσκα του. Ανάμεσά τους, φαίνεται τώρα στο βάθος, σε χαμηλή εστίαση, η σύζυγος του Kichi η οποία εκφράζει κάποιο παράπονο και αποχωρεί από το κάδρο, χωρίς κανείς τους να της δώσει σημασία. Η παρουσία της ανάμεσα στο ζευγάρι υπενθυμίζει ότι ο άντρας είναι δεσμευμένος από τον γάμο του και παράλληλα επιδεικνύει πόσο αδύναμος είναι αυτός ο δεσμός σε σύγκριση με την έλξη που ο ίδιος αισθάνεται αμέσως για τη νεαρή γυναίκα.

Ο Kichi πιάνει το χέρι της Sada, που κρατά ακόμα το μαχαίρι, και της λέει, αφήνοντας ένα πρώτο ερωτικό υπονοούμενο, ότι δεν θα πρέπει να χρησιμοποιεί τα ωραία

της χέρια για βίαιους σκοπούς, όταν μπορεί να κάνει άλλα πράγματα με αυτά. Με ένα κατ'οδηγούμεστε στην επόμενη σκηνή, όπου η Sada τρέχει ζωντανά πάνω σε ένα ξύλινο πάτωμα, ενώ το καθαρίζει. Ομοίως με την προηγούμενη ξαφνική αλλαγή –από τον γαλήνιο διάλογο της Sada με τον ηλικιωμένο, στην κινητικότητα της κουζίνας–, το κοιντό πλάνο μιας ακίνητης, συναισθηματικής στιγμής ακολουθείται από ένα (πιο γενικό) πλάνο έντονης δραστηριότητας, αντιπαραβάλλοντας την ψυχική κίνηση της αφήγησης με τη σωματική. Οι αιφνιδιαστικές διακοπές των πλάνων, μετά την διατύπωση μιας (κρίσιμης) φράσης, δηλώνουν την ολοκλήρωση της εκάστοτε ενότητας και την επίτευξη ενός νοηματικού συνόλου, η ουσία του οποίου συμπυκνώνεται στην εκφορά των τελευταίων λέξεων. Η αντίστιξη αυτού του είδους, στο μοντάζ, μοιάζει να δηλώνει τη σύνδεση μιας παγιωμένης στιγμής στο χρόνο με τη ροή της κίνησης μέσα σε αυτόν, θέτοντας έτσι σε μια διαλεκτική σχέση το μέρος με το όλον. Τελικά, επιτρέπει στις εικόνες, που αφορούν τις εσωτερικές διεργασίες των χαρακτήρων και απαιτούν την επικέντρωσή μας στο λεκτικό περιεχόμενο, να αποκαλύψουν, καθώς αντιτίθενται σε εικόνες υψηλής φυσικής δραστηριότητας, τη “σιωπηλή”/πνευματική τους ποιότητα.

Η Sada δέχεται να παραδώσει προσωρινά στον Kichi το μαχαίρι –τη φαλλική της εξουσία–, όπως εγκαταλείπει η γυναίκα το καπέλο της στο *Τελευταίο ταγκό στο Παρίσι*, ενώ η σκηνή της πρώτης γνωριμίας τους, όπως και αυτή στον Bertolucci³³¹, υποκρύπτει τη μελλοντική τροπή της σχέσης τους. Το μαχαίρι στα χέρια της Sada είναι η επιθυμία για τον φαλλό, η ανυπότακτη αρσενική της φύση, η αιχμηρότητα του ανεξέλεγκτου ερωτισμού της και το αντικείμενο με το οποίο θα κόψει, στο τέλος της ταινίας, το πέος του άντρα, για να το καταστήσει παντοτινά δικό της³³². Όπως και *Το τελευταίο ταγκό στο Παρίσι*, *Η αυτοκρατορία των αισθήσεων*, αποκαλύπτει εξ αρχής, μέσα από υπαινικτικές χειρονομίες και συμβολικά αντικείμενα, το αναπόφευκτο τέλος της αφήγησης, στο οποίο θα καταλήξει μέσα από μια κυκλική πορεία, κατά την οποία οι εραστές θα ξανασυναντηθούν αρκετές φορές με την απειλή του μαχαιριού.

³³¹ Σχετικά, βλ. σ. 109-113.

³³² Ο Hunter καταγράφει τις πολλαπλές λειτουργίες του μαχαιριού: άμυνα, επίθεση, ευνουχισμός και υποκατάστατο του φαλλού· Hunter, *Eros in hell*, σ. 107.

Στο ενδιάμεσο, θα έχουν την ευκαιρία να εξετάσουν τα όρια της αδηφάγας επιθυμίας τους, σε μια διαδρομή που είναι απαραίτητη για τη φυσική αποδοχή της ακραίας λύσης της σχέσης, που σταδιακά γίνεται ο μοναδικός τρόπος διεξόδου από την ένταση του ερωτισμού. Αρχικά, ο Kichi είναι το επιθετικό αρσενικό που διεκδικεί την κατάκτηση του, μάλλον συγκρατημένου, θηράματός του, αδιαφορώντας για την, έστω και τυπική, άρνησή του να παραδοθεί. Στη σκηνή που ξεκινά με τη Sada να καθαρίζει το πάτωμα, προτάσσοντας προκλητικά τους γλουτούς της, ο Kichi θα την πλησιάσει, θα σηκώσει με μια επιβλητική κίνηση το κιμονό της και θα βάλει το χέρι του στα γεννητικά της όργανα. Όταν, στη συνέχεια, θα πάρει το χέρι της Sada και θα το ακουμπήσει στο πέος του, αυτή θα δώσει την εντύπωση ότι σοκάρεται και ότι μπορεί να φανταστεί τον εαυτό της μόνο σε μια υποτακτική σχέση με τον άντρα. Πώς λοιπόν συμβαίνει αυτή η μεταστροφή και η Sada μεταμορφώνεται από παθητικό θηλυκό, σε δυναμικό διεκδικητή της απόλαυσής της;

Η πρώτη ερωτική συνάντηση του ζευγαριού γίνεται μυστικά και με την αγωνία μιας πιθανής σύλληψης. Ο Kichi περιμένει μια γκέισα που έχει προσκληθεί για να τον διασκεδάσει, όταν η Sada μπαίνει στο δωμάτιο για να του σερβίρει σάκε. Ο άντρας βάζει αμέσως το χέρι του μέσα στο ρούχο της και χαϊδεύει το στήθος της. Η μικρή επιφάνεια, στα δεξιά του κάδρου, πίσω από την οποία παρακολουθεί η κάμερα το ζευγάρι, μας τοποθετεί και πάλι στη θέση ενός κρυμμένου παρατηρητή. Ένα κοντινό πλάνο δείχνει τη Sada να ανταλλάσσει ένα φιλή με τον Kichi, ο οποίος της “μεταγγίζει” το σάκε που μόλις έβαλε στο στόμα του³³³. Ο άντρας κατευθύνει, στη συνέχεια, το χέρι του ανάμεσα στις στρώσεις των υφασμάτων που καλύπτουν το σώμα της, αναζητώντας και πάλι το αιδοίο της³³⁴. Η Sada εκδηλώνει κάποια συστολή, αποστρέφοντας το κεφάλι της, ενώ ο Kichi την ρωτά αν ντρέπεται για την επιθυμία της· βρίσκοντας διασκεδαστική τη ντροπή της, τη σηκώνει, προτάσσει το πέος του και την τοποθετεί ε-

³³³ Για την τελετουργική λειτουργία των τροφών, στο ερωτισμό της ταινίας, βλ. την ενότητα «Στοματικές τελετές· η τροφή του έρωτα».

³³⁴ Για τα λειτουργία των κιμονό στις ερωτικές εικόνες και τη σχέση τους με τις ξυλογραφίες shunga, βλ. την ενότητα «Στοματικές τελετές· η τροφή του έρωτα».

πάνω του. Ακούγεται το μουσικό μοτίβο της ταινίας, προσθέτοντας κάποια λυρικότητα στην ερωτική συνέντευση, που φέρνει αμέσως τη Sada σε εκστατική κατάσταση. Μέσα στην απόλαυσή της, ζητά από τον Kichi να σταματήσει, του λέει ότι νιώθει αναγεννημένη, ότι λατρεύει την εμπειρία, αλλά και ότι την ωθεί στην τρέλα. Τα συγκρουσιακά αισθήματά της αποκαλύπτουν τη διττή φύση της ερωτικής εμπειρίας, που στην ακραία της μορφή γίνεται ηδονικά αβάσταχτη, διανοίγοντας το υποκείμενο στην τρέλα. Ίσως αυτό που βιώνει η Sada να είναι μια συνθήκη ανάλογη με αυτήν που ο Bataille περιγράφει ως την «παραβίαση του συγκροτημένου είναι»³³⁵, δεν μπορεί να είναι άλλωστε τυχαίο ότι επιλέγει τη λέξη «αναγεννημένη», για να περιγράψει την κατάσταση της. Έχοντας γευτεί ένα συγκλονιστικό γεγονός, ικανό να αναγεννά, η Sada “μεταμορφώνεται” σε μια άλλη, ανακαλύπτοντας νέους τρόπους ύπαρξης που δεν χρωστούν την εμφάνισή τους στη σεξουαλική πράξη, αλλά στην πρωτόγνωρη εμπειρία της ένωσης με τον άλλον. «Στα χέρια εκείνου που της επιτίθεται, η γυναίκα χάνει το είναι της. [...] [Δ]ιανοίγεται στη βία του αφροδίσιου παιχνιδιού που διεγείρει τα όργανα της αναπαραγωγής, διανοίγεται στην απρόσωπη βία που την υπερβαίνει έξωθεν»³³⁶.

Από αυτήν τη στιγμή και μετά, η Sada είναι πλέον άρρηκτα δεμένη με το αντικείμενο της επιθυμίας της, διεκδικώντας την ολοκληρωτική κατάκτησή του. Στην επόμενη συνάντησή της με τον Kichi, κυριευμένη από ηδονικά αισθήματα και χωρίς κανέναν αυτοέλεγχο, έρχεται σχεδόν αμέσως σε οργασμό. Το γεγονός όμως ακολουθείται από μια έκρηξη ζήλειας, καθώς η Sada πιστεύει ότι η βιασύνη της θα οδηγήσει τον Kichi στη σύζυγό του. Τυλίγεται λοιπόν με όλο της το βάρος γύρω από το σώμα του και του εξηγεί ότι δεν θα τον αφήσει να επιστρέψει στη γυναίκα του, πριν τον ικανοποιήσει. Τον ωθεί να ξαπλώσει στον καναπέ και πλησιάζει το κεφάλι της στην περιοχή των γεννητικών του οργάνων. (1) Η κάμερα βρίσκεται πίσω από την πλάτη του καθισμένου Kichi και η σεξουαλική πράξη της πεολειχίας αρχικά μόνο υπονοείται. Στη συνέχεια, (2) η γωνία λήψης αλλάζει και μια (μεσαίου μεγέθους) πλάγια όψη της δράσης

³³⁵ Bataille, *Ο ερωτισμός*, σ. 23.

³³⁶ Bataille, *Ο ερωτισμός*, σ. 134-135.

δείχνει, αποκάλυπτα πλέον, τη Sada να έχει το πέος του Kichi στο στόμα της. Αύτη είναι και η πρώτη πραγματική σεξουαλική πράξη ανάμεσα στους πρωταγωνιστές και η πιο “προκλητική”, μέχρι στιγμής, σκηνή της ταινίας, που πλησιάζει την πορνογραφία³³⁷. Ο Kichi ανάβει ένα τσιγάρο και λέει στη Sada, που είναι συγκεντρωμένη στην αισθαντική ικανοποίησή του, πόσο εκπληκτική τη βρίσκει. Μετά, το σταθερό πλάνο ακολουθείται από (3) ένα πολύ κοντινό του προσώπου της, στο οποίο, λίγο αργότερα, φαίνονται τα υγρά της εκσπερμάτισης να εξέρχονται από το μισάνοιχτο στόμα της. Η ήρεμη ατμόσφαιρα της σκηνής και ο απλός τρόπος με τον οποίο αντιμετωπίζεται η δράση από την κάμερα, απομακρύνει τις εικόνες από μια πορνογραφική λογική, καθιστώντας τες φυσική συνέχεια μιας ερωτικής βραδιάς. Ο Oshima, άλλωστε, προσεγγίζει την αποκάλυψη σταδιακά, καταφέροντας βήμα-βήμα (από το πλάνο 1, στο 3) την προετοιμασία του θεατή και τη βαθμιαία καθοδήγησή του σε μια εγγύτερη σχέση με την πρόκληση, που τελικά μοιάζει να ακολουθεί οπτικά την αναβάθμιση της ερωτικής σχέσης.

[ΣΗΜΕΙΩΜΑ] ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΑΠΟΚΡΥΨΗΣ ΚΑΙ, ΚΥΡΙΩΣ, ΑΠΟΚΑΛΥΨΗΣ

Με αφορμή την τολμηρή προσέγγιση των ερωτικών σκηνών στην *Αυτοκρατορία των αισθήσεων*, μια διερεύνηση στην περιοχή σχετικών κινηματογραφικών εγχειρημάτων πιθανόν να φανεί χρήσιμη, εφόσον θα βοηθήσει την τοποθέτηση της ταινίας σε ένα συνολικότερο πλαίσιο κατανόησής της. Τα κύρια ερωτήματα που μας απασχολούν είναι σε ποιο βαθμό η προσέγγιση του Oshima αποτελεί μια ριζοσπαστική κίνηση και πόσες είναι οι ταινίες που, πριν και μετά από αυτήν, τολμούν να συμπεριλάβουν στο οπτικό περιεχόμενό τους πραγματικές σεξουαλικές πράξεις. Τελικά, ποιο σκοπό εξυπηρετούν οι τελευταίες μέσα στο σύνολο του εκάστοτε έργου; Οι αναφορές μας θα περιοριστούν σε ευρωπαϊκές κυρίως ταινίες που περιέχουν πραγματικές σεξουαλικές πράξεις (unsimulated sex), ανάμεσα σε (ετερόφυλους) ερωτικούς συντρόφους (δεν θα μας απασχολήσουν, για

³³⁷ Η Williams («Hard-core eroticism. In the realm of the senses», στο: *Screening sex*, σ. 181-215, σ. 194-195) συγκρίνει τη σκηνή με μια αντίστοιχη στο *Βαθύ λαρύγγι* (*Deep throat*, 1972), παρατηρώντας κάποιες βασικές διαφορές, όπως την «ήσυχη διάθεση χαλαρής οικειότητας» της *Αυτοκρατορίας των αισθήσεων*.

παράδειγμα, σκηνές ερωτικής αυτοϊκανοποίησης, όσο προκλητικά κινηματογραφημένες κι αν είναι). Ζητούμενο δεν είναι μόνο η καταμέτρηση των σχετικών ταινιών, η οποία μπορεί ανεξαρτήτως να απαντήσει στο αν η *Αυτοκρατορία των αισθήσεων* διάνοιξε μια νέα κατεύθυνση, αλλά και η ανακίνηση μιας συζήτησης που αφορά τον τρόπο προσέγγισης των ερωτικών θεμάτων, η οποία θέτει το δίλημμα «απόκρυψη ή αποκάλυψη».

Ένας τρόπος να διατυπωθεί διαφορετικά το ερώτημα είναι αυτός του Σούμα: «Πώς μπορεί να αναπαρασταθεί η σεξουαλική πράξη, η σεξουαλική σχέση στον κινηματογράφο; Να αποκρύψεις σημαντικά μέρη, τμήματά της ή να προσπαθήσεις να δείξεις τα πάντα; Να επιχειρήσεις μια προσέγγιση σινεμά-ντιρέκτ ή να αποκλείσεις κάθε συνάφεια με το ντοκυμανταίρ; Να ωθήσεις βίαια την κινηματογράφηση σε νατουραλιστικές κατευθύνσεις (όπου οι από το φιλμ προτεινόμενες εικόνες υποτίθεται ότι είναι αληθινές και αντιστοιχούν με ακρίβεια στην πραγματικότητα της ερωτικής δράσης που αναπαρίσταται) ή να προσπαθήσεις κατά τμήματα, μικρές ενότητες ή στιγμές, να θέσεις υπό αποστασιοποιητική οπτική τις παραγόμενες εντυπώσεις;»³³⁸. Από τα παραπάνω καταλαβαίνουμε ότι υπάρχουν δύο κατευθύνσεις, μια πλησιέστερη στην πραγματικότητα και μια κάπως πιο αποστασιοποιημένη, ανάμεσα στις οποίες ο δημιουργός έχει τη δυνατότητα να επιλέξει για την οπτικοποίηση της ερωτικής του ιδέας. Ακόμα κι αν υποθέσουμε ότι δεν είναι οι ανάγκες του ίδιου του έργου που εξ αρχής ορίζουν την κατεύθυνση αυτή, κατά τη γνώμη μας, το πλήθος των αποκαλύψεων, στην κινηματογράφηση της σεξουαλικής πράξης δεν δηλώνει απαραίτητα μια πρόθεση για νατουραλισμό. Ούτε και η απόκρυψη μερών της σεξουαλικής πράξης σημαίνει οπωσδήποτε μια αποστασιοποιημένη προσέγγιση. Η ερωτική ένταση της εικόνας σχετίζεται με την επιδεξιότητα του συνθέτη της και, συνεπώς, μπορεί να αποδειχθεί εξαιρετικά προκλητική, μέσα από όσα αποκρύπτει, και απογοητευτικά άνευρη παρά τις αποκαλύψεις της. Η επιλογή ανάμεσα στις δύο κατευ-

³³⁸ Σούμας, *Κινηματογράφος και σεξουαλικότητα/ερωτισμός*, σ. 7 και Σούμας, *Κινηματογράφος και έρωτας*, σ. 11. Ζητήματα του (ερωτικού) κινηματογράφου και της πορνογραφίας εξετάζει και η Κοσυφολόγου στη διδακτορική της διατριβή (βλ. Αλίκη Κοσυφολόγου, «Φεμινιστικές προσεγγίσεις για την πορνογραφία», στο: *Η ιδεολογία της γυναικείας σεξουαλικότητας: Αναπαραστάσεις και συγκρότηση προτύπων στον ελληνικό ερωτικό κινηματογράφο της δεκαετίας του εξήντα*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2012, σ. 19-28 [<http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/28277#page/1/mode/2up>]).

θύνσεις είναι μάλλον αποτέλεσμα εσωτερικών απαιτήσεων της ταινίας που, στον συνταιριασμό τους με το οπτικό αποτέλεσμα, καθιστούν τη μία ή την άλλη προσέγγιση φυσικό γεγονός.

Βέβαια, δεν είναι ασυνήθιστο να θεωρούνται, ίσως εξαιτίας ηθικών προκαταλήψεων, “κομψότερες” οι ταινίες που προσεγγίζουν με διακριτικότητα τη σωματικότητα του ερωτικού ζητήματος. Ο Bazin εξέφρασε, πολύ νωρίτερα, μια ανάλογη αντίληψη, που υποστήριζε ότι στην τέχνη «πρέπει να διατηρήσουμε το φαντασιακό. [...] Αυτό σημαίνει πως ο κινηματογράφος μπορεί να τα πει όλα, αλλά όχι και να τα δείξει. [...] [Ε]ίναι αναγκαίο να καταφεύγει κανείς στις δυνατότητες της αφαίρεσης της κινηματογραφικής γλώσσας με τέτοιο τρόπο ώστε η εικόνα να μην μπορεί να αξιοποιηθεί ως ντοκουμέντο»³³⁹. Ο Σούμας, αντίστοιχα, μοιάζει να τάσσεται υπέρ αυτής της λογικής, όταν, αναφερόμενος στις ταινίες που «δείχνουν τα πάντα» μιλά, κάπως σαρκαστικά, για εικόνες που «υποτίθεται ότι είναι αληθινές». Ο ίδιος, για να ενισχύσει τη θέση του, παραθέτει το εξής απόσπασμα από *Τα δάκρυα του Έρωτα* του Bataille: «Η χαρακτηριστική ιδιότητα του ερωτισμού είναι πως κρύβεται. Κρύβεται ακόμα και τη στιγμή που αποκαλύπτεται...»³⁴⁰. Με αυτό βέβαια ο Bataille δεν εννοεί ότι είναι άσκοπο για την τέχνη να προσπαθεί να συλλάβει τον ερωτισμό, αλλά ότι υπάρχει κάτι στη φύση του ίδιου του γεγονότος που μένει πάντοτε κρυφό. Ερωτήματα όπως το αν η «αντικειμενική και ακριβής αναπαράσταση της ερωτικής πράξης είναι δυνατή» ή αν μπορεί «να φανεί όλη η αλήθεια της σεξουαλικής πράξης στην οθόνη»³⁴¹ ίσως είναι παραπλανητικά. Η απάντησή τους προϋποθέτει ότι ο δημιουργός

³³⁹ André Bazin, *Ο ερωτισμός*, μτφ. Σ. Τριανταφύλλου, Αθήνα, Αιγόκερως, 1993, σ. 48. Η Williams απαντά στον Bazin, γράφοντας ότι η «φαντασία και η δυνατότητα να φαντασιωνόμαστε θα απασχολεί πάντα το μέρος εκείνο, στο οποίο η αναγκαστικά περιορισμένη όραση του φιλμ αποτυγχάνει»· Williams, *Screening sex*, σ. 297.

³⁴⁰ Η μετάφραση του αποσπάσματος μάλλον είναι του συγγραφέα, από μια έκδοση στην οποία δεν έχουμε πρόσβαση· στη σχετική παραπομπή αναφέρεται: «Georges Bataille: “Les larmes d’Eros”, *Ed. 10/18*, σελίδα 79. Ελληνική έκδοση: “Τα δάκρυα του Έρωτα”, εκδόσεις *Νεφέλη*, Αθήνα». Εφόσον δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι, υποθέτουμε ότι ο Σούμας αναφέρεται στο εξής απόσπασμα: «Τέτοια είναι η φύση αμφοτέρων του θανάτου και της ζωής. Ο ένας και ο άλλος στην πραγματικότητα αποκρύπτουν τους εαυτούς τους: αποκρύπτουν τους εαυτούς τους την ίδια στιγμή που τους αποκαλύπτουν»· Bataille, *The tears of Eros*, σ. 52 (βλ. και στο: Georges Bataille, *Œuvres Complètes*, τ. X: *L’erotisme—Le process de Gilles de Rais—Les larmes d’Éros*, Paris, Gallimard, 1987, σ. 597).

³⁴¹ Σούμας, *Κινηματογράφος και σεξουαλικότητα/ερωτισμός*, σ. 29 και Σούμας, *Κινηματογράφος και έρωτας*, σ. 22.

που υπερβαίνει τα όρια της “ευπρέπειας” στοχεύει στην ακριβή απόδοση της σεξουαλικής πράξης, η «αλήθεια» της οποίας άλλωστε αποκαλύπτεται με την ίδια δυσκολία που αποκαλύπτεται και κάθε άλλη αλήθεια.

Είναι λοιπόν σκοπιμότερο, εφόσον οποιαδήποτε αποκάλυψη της ερωτικής πράξης δεν είναι ποτέ ικανοποιητική, να περιοριστούμε σε μια κρυφή λογική ή έστω μια μερική εμφάνισή της; Στην ενότητα «Άλλοι σκηνοθετικοί χειρισμοί: Παζολίνι και Όσιμα», ο Σούμας μιλά για την *Αυτοκρατορία των αισθήσεων* και το σκοποφιλικό παιχνίδι απόκρυψης και αποκάλυψης, συμπληρώνοντας ότι εδώ η «τόλμη συμβαδίζει με τη διακριτικότητα»³⁴². Κατά τη γνώμη μας, οι μερικές αποκαλύψεις του Oshima, όταν αυτές είναι τέτοιες, δεν οφείλονται σε κάποια «διακριτικότητα», αλλά εξυπηρετούν ζητήματα που ήδη εξετάσαμε και στα οποία θα επανέλθουμε στο τρίτο κεφάλαιο. Φυσικά, η *Αυτοκρατορία των αισθήσεων* εγείρει άμεσα το ερώτημα τι είναι τελικά πορνογραφία, τι τέχνη, και αν αυτά τα δύο μπορούν να συνυπάρξουν. Για τον Oshima η ταινία, «ανεξάρτητα από το περιεχόμενό της», είναι πορνογραφική, όσο η προβολή της τίθεται υπό περιορισμό³⁴³. Ο Σούμας προσθέτει, στην αρκετά περιπλεγμένη συζήτηση για τη σχέση τέχνης και πορνογραφίας³⁴⁴, μια εισαγωγική πρόταση σχετικά με τις διαφορές ή/και τις ομοιότητες, ανάμεσα στις ταινίες («σοφτ» και «χαρντ») «πορνό» και τον «κινηματογράφο του δημιουργού». Ο ίδιος γράφει ότι ο «δημιουργικός κινηματογράφος του ερωτισμού ασκείται ακόμα στη συστηματοποίηση (και δόμηση) της χρήσης των επί μέρους εικόνων του σώματος, των ιχνών ή των θωπειών του [...]. Ο ερωτισμός αναδύεται μέσα από την οργάνωση όλων αυτών των σημείων του»³⁴⁵. Όσο και αν αυτό αληθεύει για κάποιες ταινίες, δεν μπορεί να συμπεριλάβει περιπτώσεις όπως η *Αυτοκρατορία των αισθήσεων*, η οποία διανοίγεται στους κώδικες της πορνογραφίας, εμφανίζοντας την ίδια στιγμή μια κινηματογραφική ποιότητα που καθιστά την ένταξή της στο είδος σχεδόν απαγορευτική.

³⁴² Σούμας, *Κινηματογράφος και σεξουαλικότητα/ερωτισμός*, σ. 19 και Σούμας, *Κινηματογράφος και έρωτας*, σ. 18.

³⁴³ Nagisa Oshima, «Theory of experimental pornographic film», στο: *Cinema, censorship, and the state. The writings of Nagisa Oshima, 1956-1978*, επιμ. A. Michelson, Cambridge, The MIT Press, 1992, σ. 250-264, σ. 253.

³⁴⁴ Βλ. και όσα αναφέραμε στην ενότητα «Το πένθιμό μάτι του ερωτισμού».

³⁴⁵ Σούμας, *Κινηματογράφος και σεξουαλικότητα/ερωτισμός*, σ. 38 και Σούμας, *Κινηματογράφος και έρωτας*, σ. 29.

Μια βοηθητική παρατήρηση του Σούμα αφορά τον τρόπο λειτουργίας του σεξουαλικού περιεχομένου στις ταινίες εκείνες που, αντίθετα με τις πορνό, παρουσιάζουν κάποιο καλλιτεχνικό ενδιαφέρον. Σύμφωνα με τον ίδιο, το «ερωτικό δυναμικό των καλλιτεχνικών έργων σπρώχνει τον θεατή σε νέους δρόμους, σε ηδονικές αναζητήσεις, στο ψάξιμο της ανθρώπινης σεξουαλικής πολυμορφίας στην παραβίαση και αμφισβήτηση των κανόνων του μονογαμικού και γενετήσιου έρωτα, και στη ρήξη με την κυρίαρχη ηθική»³⁴⁶. Ένας τρόπος διαφοροποίησης, συνεπώς, είναι η πρόθεση με την οποία επιστρατεύεται το σεξουαλικό περιεχόμενο και ο βαθμός στον οποίο αυτό εγείρει περαιτέρω ζητήματα. Το είδος του επιχειρήματος είναι ανάλογο με αυτό της Sontag που διαχωρίζει το έργο του Bataille από τη φτηνή πορνογραφία, με βάση τη διάνοιξή του σε θέματα της ύπαρξης (/του θανάτου). Ανεξαρτήτως, είναι γεγονός ότι οι κινηματογραφικές ταινίες, ανήκοντας σε μια διαφορετική (δημόσια) αγορά από αυτή του πορνό, όταν εντάσσουν στο περιεχόμενό τους αποκαλυπτικές σεξουαλικές σκηνές, έρχονται αυτομάτως σε «ρήξη με την κυρίαρχη ηθική», που όσο κι αν αλλάζει, παραμένει ελάχιστα ανεκτική σ' αυτό το οποίο θεωρείται σχεδόν πάντοτε "χυδαίο". Ο Oshima, για παράδειγμα, μιλώντας για τον τρόπο με τον οποίο κατάφερε να ξεπεράσει την αυστηρή ιαπωνική λογοκρισία, εξηγεί: «Χρειάστηκε να εισαγάγω το παρθένο φιλμ απ' τη Γαλλία, να το "τραβήξω" στην Ιαπωνία, κι ύστερα να το ξαναστείλω στη Γαλλία για τύπωμα. Έτσι, μπορούσα να γυρίσω ό,τι ήθελα»³⁴⁷. Όταν λοιπόν συζητούμε για κινηματογραφικές ταινίες, η "αποκάλυψη" της σεξουαλικής πράξης δεν αποτελεί μόνο μια "αισθητική" επιλογή στο εσωτερικό τους, αλλά και μια παράβαση των θεσμικών απαγορεύσεων που επιχειρούν, ανά δεδομένη στιγμή, να καθορίσουν τι είναι επιτρεπτό προς θέαση. Ίσως όμως τα παραδείγματα που θα αναφέρουμε να αποδείξουν ότι οι παραβάσεις, όπως είδαμε και στον Bataille, άρουν μόνο για λίγο τις απαγορεύσεις, ενδυναμώνοντας τελικά την ισχύ των τελευταίων, σε ένα παιχνίδι αλληλεξάρτησης των δύο.

Πέντε χρόνια πριν από την *Αυτοκρατορία των αισθήσεων*, ο Melvin Van Peebles σκηνοθετεί και πρωταγωνιστεί στο *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (1971), μια ταινία με

³⁴⁶ Σούμας, *Κινηματογράφος και έρωτας*, σ. 120.

³⁴⁷ Δημόπουλος Μιχάλης, Νίκος Σαββάτης (επιμ.), *Nagisa Oshima*, σ. 173.

θέμα τη μάχη ενός αфроαμερικανού που μεγαλώνει σε έναν οίκο ανοχής και εναντιώνεται στην καταπίεση της εξουσίας των λευκών³⁴⁸. Η ταινία, που γίνεται το έναυσμα για τη δημιουργία μιας αфроαμερικάνικης κινηματογραφικής αγοράς, περιέχει πλήθος σκηνών πραγματικών σεξουαλικών επαφών, γεγονός που δεν είναι όμως εμφανές στο τελικό αποτέλεσμα. Στο ντοκιμαντέρ μυθοπλασίας *How to get the man's foot outta your ass* (2003) του Mario Van Peebles³⁴⁹, ο ίδιος εξηγεί ότι ο πατέρας του αναγκάστηκε να δηλώσει την ταινία ως πορνό, για να διατηρήσει το κόστος της στα χαμηλά επίπεδα μιας ανεξάρτητης παραγωγής. Συνολικά όμως στην ταινία, ο έντονα σεξουαλικός χαρακτήρας συμβαδίζει με την κοινωνική επανάσταση, που έχει στόχο την απελευθέρωση των αфроαμερικανών από τις ρατσιστικές δυνάμεις καταπίεσης.

Την ίδια χρονιά, εμφανίζεται και η ταινία του Dusan Makavejev, τα *Μυστήρια του οργανισμού* (*W.R.: Misterije organizma*, 1971) που, με το πολύμορφο υλικό της, επιθυμεί να συνδιαλλαγεί με τις θεωρίες του Wilhelm Reich, αντιπαραβάλλοντας τη σεξουαλική απελευθέρωση στο κοινωνικοπολιτικό κατεστημένο³⁵⁰. Στην αρχή της ταινίας, ανάμεσα στα διάφορα πλάνα σεξουαλικής συνεύρεσης ενός ζευγαριού, περιλαμβάνεται και ένα στιγμιότυπο πραγματικής πεολειχίας, το οποίο όμως είναι ελάχιστα διακριτό από τη συγκεκριμένη γωνία λήψης και τη καλειδοσκοπική οπτική του πλάνου.

Η προκλητική μαύρη κωμωδία του John Waters, *Pink flamingos* (1972), με θέμα τη διαμάχη της διάσημης τραβεστί Divine, με το ζεύγος Marble, για τον τίτλο του απεχθέστερου ανθρώπου εν ζωή, παρουσιάζει λεπτομερώς μια σειρά διαστροφών, ενώ περιλαμβάνει και μια σκηνή πεολειχίας ανάμεσα στην πρωταγωνίστρια και τον γιο της. Εδώ όλα συμβαίνουν στο πλαίσιο ενός παράδοξα παρακμιακού σύμπαντος, που αγνοεί κάθε είδους ηθικό περιορισμό. Αντίθετα, τα κοντινά πλάνα στις διεισδύσεις των ερωτικών συνεννυρέσεων της ταινία του Bo Arne Vibenius, *Οι ανώμαλοι* (*Thriller: En grym film*, 1973), που αργότερα αποτέλεσε και πηγή έμπνευσης για το *Kill Bill* του Quentin Tarantino, είναι

³⁴⁸ Βλ. επιπλέον και τον Thomas Cripps, «*Sweet Sweetback's Baadasssss Song* and the changing politics of genre film», στο: Peter Lehman (επιμ.), *Close viewings. An anthology of new film*, Talahassee, University Press of Florida, 1990, σ. 238-261.

³⁴⁹ Πρόκειται για τον γιο του Melvin Van Peebles, ο οποίος στο *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* είχε τον ρόλο του πρωταγωνιστικού χαρακτήρα, σε νεαρή ηλικία.

³⁵⁰ Κωνσταντίνος Δ. Νούλας, *Το ερωτικό στον κινηματογράφο*, Αθήνα, Αιγόκερως, 1998, σ. 66.

μάλλον από εκείνες τις περιπτώσεις των αποκαλύψεων που δεν φαίνεται να εξυπηρετούν κάποιο άλλο σκοπό, πέρα από την άμεση ικανοποίηση της σκοποφιλίας των θεατών. Από την άλλη, η σκηνή πεολειχίας στην ταινία *The image* (1975) του γνωστού, για την ερωτική του θεματολογία, Radley Metzger, μοιάζει πλήρως εναρμονισμένη με την προσεγμένη δόμηση της ερωτικής ατμόσφαιρας, μέσα στην οποία ένας συγγραφέας εμπλέκεται στο σαδομαζοχιστικό παιχνίδι δύο γυναικών.

Μέχρι και τη χρονιά της *Αυτοκρατορίας των αισθήσεων*, λοιπόν, οι ταινίες που περιλαμβάνουν πραγματικές σεξουαλικές πράξεις είναι μετρημένες και, στις περισσότερες περιπτώσεις, φτάνουν μέχρι την πράξη της πεολειχίας. Το άλμα που πραγματοποιεί η ταινία του Oshima, με την εκτενή και αποκαλυπτική απεικόνιση των σεξουαλικών συναντήσεων αποτελεί πράγματι ορόσημο για την ιστορία του ερωτισμού στον κινηματογράφο. Μετά από αυτήν, τα σχετικά παραδείγματα είναι σίγουρα πολυπληθέστερα, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι είναι όλα εξίσου σημαντικά. Η ταινία για παράδειγμα του Tinto Brass, *Καλιγούλας (Caligula, 1979)*, που συγκεντρώνει αντικρουόμενες κριτικές, καταγράφει με αποκαλυπτικά πλάνα πλήθος βιαιοτήτων και σεξουαλικών καταχρήσεων, στοχεύοντας μάλλον στη σύνθεση ενός κορεσμένου σύμπαντος, στο οποίο η άμετρη εγκατάλειψη στις απολαύσεις γίνεται απωθητική και το πορτρέτο του Ρωμαίου αυτοκράτορα αποκρουστικό. Στην πραγματικότητα, η ταινία είναι τόσο άναρχα οργιαστική, που τελικά περιορίζεται σε μια μη επεξεργάσιμη έκπληξη. Στις στυλιζαρισμένες εικόνες των *Φρούτων του πάθους (Les fruits de la passion, 1981)* του Shuji Terayama, με πρωταγωνιστή τον Klaus Kinski, αναπτύσσεται η σαδομαζοχιστική σχέση της Ο με τον Sir Stephen, ενώ η σκηνή πεολειχίας είναι μέρος του ερωτικού εξευτελισμού της νεαρής γυναίκας. Στον *Διάβολο στο κορμί της (Diavolo in corpo, 1986)* του Marco Bellocchio, ένα αντίστοιχο στιγμιότυπο αποτελεί δείγμα ανάπτυξης της ερωτικής σχέσης και απόδειξη της ανεξέλεγκτης επιθυμίας της γυναίκας για τον νεαρότερο εραστή της.

Άλλες ταινίες που περιλαμβάνουν πραγματικές σκηνές πεολειχίας, στο πλαίσιο μιας ερωτικής σχέσης, η σεξουαλική ένταση της οποίας απενοχοποιείται (με επίκεντρο τις περισσότερες φορές τον φαλλό), είναι το *Pola X* (1999)³⁵¹ του Leos Carax, το *Romance*

³⁵¹ Στην ερωτική σκηνή των εραστών περιέχονται και πλάνα αιδιολειχίας, όπως και διείσδυσης.

(1999) της Catherine Breillat, η *Σαρκική εξάρτηση* (Intimacy, 2001) του Patrice Chéreau, *Η απώλεια του έρωτα* (Brown Bunny, 2003) του Vincent Gallo και η σπονδυλωτή ταινία *Antares: Μια σπουδή για τον έρωτα* (Antares, 2004) του Götz Spielman³⁵². Προφανώς η λειτουργία ενός τέτοιου στιγμιότυπου διαφοροποιείται ανάλογα με το πλαίσιο στο οποίο αναπτύσσεται. Στο *Pola X*, για παράδειγμα, ο Pierre “δραπετεύει” από την αριστοκρατική ζωή του με την αδερφή του, που μόλις γνώρισε, και καταφέρνει να κάνει έρωτα μαζί της, όταν οι δυο τους βρίσκονται στο καταφύγιο τρομοκρατών που τους φιλοξενεί³⁵³. Ο ερωτισμός συνδιαλέγεται με την πολιτική και στον *Διάβολο στο κορμί της*, όπου χαρακτηριστική είναι και η σκηνή στην οποία δύο φυλακισμένοι ερωτοτροπούν, κατά τη διάρκεια μιας δίκης, ενώ οι συγκρατούμενοί τους τούς προστατεύουν από τους φρουρούς, για να μπορέσουν να ολοκληρώσουν τη συνέντευξη τους· σ’ αυτό το πλαίσιο, η αισθαντική πεο- λειχία της Giulia είναι η κορύφωση μιας ερωτικής επανάστασης. Η πρωταγωνίστρια του *Romance*, αδύναμη να εγκαταλείψει τον σύντροφό της που αρνείται να της προσφέρει σεξουαλική ικανοποίηση, ξεκινά μια διερευνητική διαδρομή με άλλους, άγνωστους κυ- ρίως, άντρες. Η αποστειρωμένη σκηνή πεολευχίας στην αρχή της ταινίας, ανάμεσα σε αυ- τήν και τον σύντροφό της, λειτουργεί εδώ ως αδιαμφισβήτητη απόδειξη της α-σεξουαλι- κής τους σχέσης και της ενοχοποιημένης γυναικείας επιθυμίας. Η Breillat, που περιστρέ- φεται επίμονα γύρω από το θέμα της γυναικείας σεξουαλικότητας και φύσης, θα συνεχί- σει τις αποκαλύψεις και στην *Ανατομία της κόλασης* (Anatomie de l'enfer, 2004), στην ο- ποία μια γυναίκα προσλαμβάνει έναν άγνωστο ομοφυλόφιλο άντρα, ο οποίος την έσωσε από την αυτοκτονία, με το “παράδοξο” αίτημα να την παρατηρήσει· να γνωρίσουν μαζί την *ανατομία* της³⁵⁴. Σε αντίθεση με τις αποερωτικοποιημένες αποκαλύψεις της Breillat,

³⁵² Βλ. ακόμα και το *La donna lupo* (1999) του Aurelio Grimaldi, την ιστορία μιας γυναίκας που “συλλέ- γει” ερωτικές εμπειρίες, χωρίς να αποκαλύπτει την πραγματική της ταυτότητα στους άντρες, το *Baise- Moi* (2000) των Coralie Trinh Thi και Virginie Despentes, τη δολοφονική πορεία δύο γυναικών που υπήρξαν θύματα της αντρικής βιαιότητας, και το *Ken Park* (2002) των Larry Clark και Edward Lachman που έχει θέμα του όψεις της εφηβικής σεξουαλικής ζωής.

³⁵³ Η σκηνή, παρά τις πραγματικές ερωτικές πράξεις, είναι διακριτικά κινηματογραφημένη μέσα σε μια υποφωτισμένη ατμόσφαιρα.

³⁵⁴ Για περισσότερα, όσον αφορά τον ιδιαίτερο ερωτισμό της Breillat, βλ. στη Linda Williams, «Sexual humiliation: Catherine Breillat's philosophy in the bedroom», στο: *Screening sex*, Durham, Duke Univer- sity Press, 2008, σ. 275-283.

οι σκηνές πεολειχίας στη *Σαρκική εξάρτηση*³⁵⁵ ή στην πρώτη από τις τρεις ιστορίες του *Antara* φαίνεται πως δηλώνουν την απροκάλυπτη γυναικεία επιθυμία για τον εραστή, ο οποίος αντιπαραβάλλεται στον “ανεπιθύμητο” σύζυγο. Η δε *Απώλεια του έρωτα* μοιάζει να ακολουθεί περισσότερο τη λογική του *Romance*, καθώς διαφυλάττει την πιο αποκαλυπτική σκηνή για τη γυναίκα που κατέχει τα αισθήματα του πρωταγωνιστή, διαχωρίζοντάς την έτσι από όλες τις άλλες που ο άντρας συναντά στον δρόμο του.

Ειδική μάλλον περίπτωση αποτελεί η ταινία του Lars von Trier, *Οι ηλίθιοι* (*Idioterne*, 1998), εφόσον η ρεαλιστική προσέγγιση της σκηνής του οργίου, που περιέχει ένα πλάνο διείσδυσης, εισάγει προβλήματα τα οποία ξεπερνούν το θέμα της αποκαλυπτικής απεικόνισης του ερωτισμού. Η απόφαση μιας ομάδας ανθρώπων να συμβιώσουν, μετατρέποντας την καθημερινότητά τους σε παράσταση ηλιθίων, συμπλέκοντας την πραγματικότητα με το θέατρο, είναι μια επίθεση στους όρους της αστικής ζωής, αλλά και στους κινηματογραφικούς κώδικες. Ακόμα και αν το εγχείρημά τους είναι προδιαγεγραμμένο να αποτύχει, καταφέρνει για λίγο να διαταράξει την τάξη των πραγμάτων. Στη σκηνή του οργίου, όπου κορυφώνεται η σύγχυση ανάμεσα στους ρόλους και τις προσωπικότητες που τους εμψυχώνουν, η κινηματογραφική εμπειρία μετατρέπεται σε θεατρική παράσταση που μιμείται τον εαυτό της. Αλλά, όπως γράφει η Williams, το «σεξ σε αυτή την ταινία είναι μόνο ένα μέρος του μεγαλύτερου σχεδίου του von Trier που αναζητά περισσότερη αυθεντικότητα στις ερμηνείες. Είναι μόνο μία από τις πολλές σωματικές δραστηριότητες στις οποίες ψάχνει να επανεστιάσει την προσοχή του κινηματογράφου»³⁵⁶. Σε ένα εντελώς διαφορετικό πλαίσιο, ο Trier εντάσσει ξανά ένα σύντομο κοντινό πλάνο διείσδυσης στην εισαγωγική σεκάνς του *Αντίχριστου* (*Antichrist*, 1999) όπου, υπό τους ήχους του *Lascia ch'io pianga* του George Frideric Handel, το πρωταγωνιστικό ζευγάρι πραγματοποιεί μια λυρική συνάντηση με τον θάνατο³⁵⁷. Συζητώντας βέβαια για την κι-

³⁵⁵ Η ταινία συγκρίνεται συχνά με το *Τελευταίο ταγκό στο Παρίσι*. Βλ. και Williams, «Urgent sex: Last tango in Lewisham», στο: *Screening sex*, σ. 270-275.

³⁵⁶ Williams, «Idiot sex», στο: *Screening sex*, σ. 266-270, σ. 270.

³⁵⁷ Επιπλέον, για μια σύνδεση αυτής της πρώτης σεκάνς με το ερωτισμό του Bataille, βλ.: Δέσποινα Πούλου, «Ο ερωτισμός της πτώσης. Από τον Αντίχριστο στον Bataille», *Substantia Philosophica*, τχ. 1, 2015, σ. 168-179.

νηματογράφηση πραγματικών σεξουαλικών πράξεων, καμία ταινία του Trier δεν συγκρίνεται με το πρόσφατο *Nymphomaniac* (Μέρος Α' και Β', 2013) το οποίο, αν και χρόνια μετά την *Αυτοκρατορία των αισθήσεων*, αποτελεί ίσως ένα κινηματογραφικό της ανάλογο, μόνο βέβαια στο πλαίσιο που εξετάζει ακραίες μορφές της απόλαυσης και είναι γεμάτο με αποκαλυπτικά πλάνα που θυμίζουν πορνογραφικό υλικό.

Γεμάτες πραγματικές σεξουαλικές σκηνές είναι και δύο ακόμα, σχετικά πρόσφατες, ταινίες: τα *9 τραγούδια* (*9 Songs*, 2004) του Michael Winterbottom και το *Shortbus* (2006) του John Cameron Mitchell. Στα *9 τραγούδια* αναπτύσσεται ο σεξουαλικός δεσμός ενός ζευγαριού, οι συναντήσεις του οποίου διακόπτονται από εννέα μουσικά ιντερλούδια. Σύμφωνα με τη Williams, «το στοίχημα του Winterbottom—που μόνο μερικώς αποδίδει—είναι ότι το αισθησιακό στοιχείο μιας ερωτικής σχέσης μπορεί να συλληφθεί τόσο ικανοποιητικά μέσα από τη σεξουαλική και μουσική λυρικήτητα, όσο με το δραματικό γεγονός ή τον εκτεταμένο διάλογο»³⁵⁸. μοιάζει, παρ' όλα αυτά, τελικά να απομένουν ελάχιστα από μια ταινία που σχεδόν αυτοπεριορίζεται στη μουσική και το σεξ. Το *Shortbus* από την άλλη μιλά, με κωμικοτραγικούς όρους, για την εξερεύνηση της σεξουαλικότητας, μέσα από ευφάνταστα επεισόδια και ένα πλήθος χαρακτήρων και ερωτικών προσανατολισμών³⁵⁹.

Τέλος, αναφέρουμε ενδεικτικά και τις ταινίες, *Guardami* (1999) του Davide Ferrario, *The pornographer* (2001) του Bertrand Bonello και το *A Serbian film* (2010) του Srdjan Spasojevic, που, στο πλαίσιο του θέματος τους, το οποίο ασχολείται με τη βιομηχανία του πορνό, επίσης περιέχουν σκηνές πραγματικών σεξουαλικών επαφών. Σημαντικό, για το θέμα μας, είναι το συλλογικό έργο που προέκυψε από τη σύμπραξη καλλιτεχνών όπως η Marina Abramovic («Balkan erotic epic»), ο Matthew Barney («Hoist»), ο Larry Clark («Impaled»), ο Gaspar Noé («We fuck alone»), κ.ά., με τίτλο *Αυστηρώς ακατάλληλο* (*Destriated*, 2006), το οποίο εξετάζει, μέσα από κάποια πολυφωνία, τη σχέση τέχνης και πορνογραφίας. Κάποιο ενδιαφέρον παρουσιάζει και το ντοκιμαντέρ του Kirby Dick, *Αυτή*

³⁵⁸ Williams, «Lyrical sex», στο: *Screening sex*, σ. 261-266, σ. 261.

³⁵⁹ Για την ταινία, βλ. επιπλέον και Williams, «American hard-core art: The orgasmic imperative of *Shortbus*», στο: *Screening sex*, σ. 283-295, σ. 261

η ταινία είναι ακατάλληλη (*This film is not yet rated*, 2006), που διερευνά τη λογική αξιολόγησης (/λογοκρισίας) του ερωτικού περιεχομένου στον κινηματογράφο, στην Αμερική.

Είναι εμφανές πλέον ότι ο αριθμός των ταινιών που, ύστερα από την *Αυτοκρατορία των αισθήσεων*, τολμούν να συμπεριλάβουν στο περιεχόμενό τους, έστω και ένα στιγμιότυπο πραγματικής σεξουαλικής πράξης, είναι αυξημένος. Οι λόγοι, ο βαθμός στον οποίο γίνεται αυτό, αλλά και το ποιοτικό αποτέλεσμα, μπορεί να διαφέρουν, αλλά είναι γεγονός ότι η ταινία του Oshima (μαζί με άλλες, όπως *Οι ηλίθιοι* του Trier, αργότερα) δημιούργησε μια προϊστορία για τον “εμπλουτισμό” της οπτικής γλώσσας του ερωτισμού ή «ένα καινούργιο είδος πορνογραφίας», όπως την ονομάζει η Williams. Στο βαθμό βέβαια που η δεκαετία του ’70, με έργα όπως το *Τελευταίο ταγκό στο Παρίσι* και την *Αυτοκρατορία των αισθήσεων*, υποσχέθηκε μια επανάσταση στον ερωτικό κινηματογράφο, αυτή μάλλον δεν υλοποιήθηκε, εφόσον οι σχετικές ταινίες, παρά το αυξημένο κύμα παραγωγής τη δεκαετία του ’90, συνεχίζουν να ανήκουν, ως “μεμονωμένες” περιπτώσεις σκανδάλων, σε ένα περιθωριοποιημένο πλαίσιο, από όπου οι σκηνοθέτες συνεχίζουν να τις υπερασπίζονται από την κατηγορία της πορνογραφίας. Στην πραγματικότητα όμως, μόνο «μια ρεαλιστική προσέγγιση στην προβολή του σεξ μπορεί να ξεπεράσει τους αντίστοιχους εξιδανικευμένους τύπους σώματος—αντρικών ή γυναικείων—των προτύπων της πορνογραφίας»³⁶⁰. Ο τρόπος με τον οποίο συμβαίνει ή θα συμβεί αυτό, αποτελεί το κύριο κριτήριο για το αν ένα τέτοιο “άνοιγμα”, μέσα στο κινηματογραφικό έργο, είναι ζωτικής σημασίας και ως εκ τούτου απαραίτητο ή αν αποτελεί ένα “ξεγύμνωμα” που εκθέτει ανεπανόρθωτα το οπτικό αποτέλεσμα.

³⁶⁰ Williams, *Screening sex*, σ. 298.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙΙ

ΓΙΑ ΜΙΑ ΕΡΩΤΙΚΗ ΚΟΙΝΟΤΗΤΑ ΑΠΟΣΠΑΣΗ ΚΑΙ ΑΠΟΜΟΝΩΣΗ

«Μέσα σε ένα κόσμο της αποξένωσης η απελευθέρωση του Έρωτα θα ενεργούσε αναγκαία σαν μια καταστροφική, θανατηφόρα δύναμη — σαν ολοκληρωτική άρνηση της αρχής που διέπει την απωθητική πραγματικότητα».

H. Marcuse, *Έρως και πολιτισμός*, σ. 101.

«Η ηδονή μου με αποδεσμεύει από τον κόσμο, επειδή με δεσμεύει στον άλλο».

J.-L. Marion, *Το ερωτικό φαινόμενο*, σ. 275.

ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΣΤΗ ΜΗΤΡΑ· ΟΙ ΚΑΝΟΝΕΣ

«Αυτό που τελείται μέσα στον ερωτισμό είναι η διάλυση των συγκροτημένων μορφών. Το ξαναλέω: η διάλυση των μορφών κοινωνικής, ορθόδοξης ζωής, οι οποίες θεμελιώνουν τη συνεχή τάξη των ατομικότητων μας»³⁶¹. Ο Bataille αναφέρεται στην καταστροφική δύναμη των εραστών και στην αναγκαστική αντίταξή τους σε κάθε θεσπισμένη αρχή που παρεμβάλλεται στην ενωτική τους κίνηση, συντηρώντας τον ασυνεχή τρόπο ύπαρξης. Τα εμβλήματα του ερωτισμού είναι η παράβαση, η ανατροπή, η βιαιότητα, η σιωπηλή φρίκη³⁶². Ο ερώμενος “προτρέπει” τον εραστή σε αλόγιστη

³⁶¹ Bataille, *Ο ερωτισμός*, σ. 27 (βοηθητικά, παραθέτουμε και το σχετικό απόσπασμα της αγγλικής μετάφρασης: «Eroticism always entails a breaking down of established patterns, the patterns, I repeat, of the regulated social order basic to our discontinuous mode of existence as defined and separate individuals»· Bataille, *Erotism*, σ. 18).

³⁶² Bataille, *The accursed share*, τ. II&III, σ. 159.

δαπάνη, στη συμβίωση του σπάταλου χαρακτήρα της ερωτικής ένωσης, η οποία, στο πλαίσιο μιας πραγματικότητας που διαμορφώνεται με άξονα το κέρδος, κρίνεται ανεπιθύμητη και ενάντια στις οργανωμένες κοινωνικές δομές³⁶³: «Η μέριμνα να παράγουμε με μικρή δαπάνη είναι πενιχρώς ανθρώπινη. Επίσης προσιδιάζει στον καπιταλιστή, στον διευθυντή της “εταιρείας”, στο μεμονωμένο άτομο που μεταπωλεί ελπίζοντας να καταβροχθίσει τελικά (διότι πάντα καταβροχθίζονται κατά έναν τρόπο) σωρευμένα αγαθά. Αν δούμε σφαιρικά την ανθρώπινη ζωή, διαπιστώνουμε ότι ρέπει αγωνιωδώς προς τη σπατάλη, *αγωνιωδώς, μέχρι του σημείου όπου η αγωνία δεν είναι πλέον υποφερτή*»³⁶⁴. Η άμετρη κατασπατάληση στην οποία οδηγεί, με την ελκτική του δύναμη, το αντικείμενο της επιθυμίας, είναι ένα κάλεσμα σε διάνοιξη («[τ]ο πάθος του εαυτού, ο φλογερός έρωτας μέσα του, αναζητά ένα αντικείμενο. Ο εαυτός δεν απελευθερώνεται παρά *έξω εαυτού*»³⁶⁵)· είναι η υπέρβαση της οχυρωμένης ατομικότητας και η διάχυση στον κόσμο, που “(ανα)μορφώνεται” με άξονα το πρόσωπο του αγαπημένου³⁶⁶ («[γ]ια τον εραστή το ερώμενο ον είναι η διαφάνεια του κόσμου»³⁶⁷). Το νέο

³⁶³ Βλ. και: «Το Κράτος δεν μπορεί με κανέναν τρόπο να χρησιμοποιήσει το κομμάτι των εαυτών μας που μπαίνει στο παιχνίδι με τον ερωτισμό ή την ατομική αγάπη, επειδή δεν μπορεί να υπερβεί το κέρδος (τη γενικότητα του κέρδους) και το απόθεμα των εαυτών μας (συγκεκριμένα το καταραμένο απόθεμα) δεν μπορεί με κανέναν τρόπο να δοθεί μέσα στα όρια του κέρδους»· Bataille, *The accursed share*, τ. II&III, σ. 160.

³⁶⁴ Bataille, *Ο ερωτισμός*, σ. 87. Στο ίδιο πνεύμα, ο Bataille γράφει: «Η αυτο-επιβεβαίωσή μας στην κοινωνική σφαίρα είναι πάντοτε δεμένη με συμπεριφορές που στοχεύουν στην ανάπτυξη. Αλλά στον πυρετό του σεξουαλικού πάθους συμπεριφερόμαστε με αντίθετο τρόπο: δαπανούμε τις δυνάμεις μας χωρίς υπολογισμό, και χάνουμε σημαντικές ποσότητες ενέργειας χωρίς περιορισμό και χωρίς κέρδος. [...] Συνεπώς, τα αντικείμενα που προκαλούν σεξουαλική δραστηριότητα για εμάς είναι πάντοτε συνδεδεμένα με κάποια αταξία» (Bataille, *The accursed share*, τ. II&III, σ. 177). «Η εργασία είναι ακόμα ο δρόμος της συνείδησης, δια του οποίου ο άνθρωπος εξήλθε από τη ζωικότητα. Η εναργής και σαφής συνείδηση των αντικειμένων μάς δόθηκε από την εργασία, και η επιστήμη παρέμεινε πάντα συνοδός των τεχνικών. Αντίθετα η σεξουαλική περίσσεια μας απομακρύνει από τη συνείδηση· εξάλλου, μια σεξουαλικότητα που αναλώνεται ελεύθερα μειώνει την ικανότητα για εργασία, όπως και μια επίμονη εργασία μειώνει τη σεξουαλική πείνα. Συνεπώς ανάμεσα στη συνείδηση, που συνδέεται στενά με την εργασία, και τη σεξουαλική ζωή υπάρχει κάτι ασύμβατο που δεν μπορούμε να αρνηθούμε. Καθόσον ο άνθρωπος καθορίζεται από την εργασία και τη συνείδηση, όφειλε όχι μόνο να μετριάσει, αλλά και να παραβλέψει τη σεξουαλική υπερβολή» (Bataille, *Ο ερωτισμός*, σ. 244).

³⁶⁵ Bataille, *Η εσωτερική εμπειρία*, σ. 97.

³⁶⁶ Βλ. και: «Στη μανία του έρωτα δεν υπάρχει πλέον καμία απόσταση ανάμεσα στην ακαθόριστη αλλά καθαρά συμπαγή ολότητα αυτού που είναι καθολικά πραγματικό, και το αντικείμενο της αγάπης: ο ερώμενος στον έρωτα είναι πάντοτε το ίδιο το σύμπαν»· Bataille, *The accursed share*, τ. II&III, σ. 161.

³⁶⁷ Bataille, *Ο ερωτισμός*, σ. 30.

σύμπαν συντίθεται στη σφαίρα του ιδιωτικού· αποσπασμένο από την ιστορία³⁶⁸, υ-
πόσχεται στους εραστές έναν φιλόξενο χωροχρόνο, ένα καταφύγιο που επιτρέπει την
ανεμπόδιστη βύθισή τους στην έκσταση. Αυτή ήταν πάντοτε η κοινωνία του
Bataille³⁶⁹ — μια κοινωνία της κατανάλωσης, εκ διαμέτρου αντίθετη με το Κράτος της

³⁶⁸ Βλ. και: «Στην πραγματικότητα, η ατομική αγάπη, ακριβώς επειδή δεν περιλαμβάνει την κοινωνία αλλά μόνο το άτομο, είναι το λιγότερο ιστορικό πράγμα στον κόσμο»· Bataille, *The accursed share*, τ. II&III, σ. 157.

³⁶⁹ Jean-Luc Nancy, *The inoperative community*, μτφ. P. Connor, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991, σ. 36. Ο Blanchot, εξετάζοντας τη λειτουργία του όρου «κοινωνία» στο έργο του Bataille, το χωρίζει σε δύο περιόδους. Ο ίδιος γράφει: «Είναι σαφές ότι (περίπου) ανάμεσα στο 1930 και 1940, η λέξη “κοινωνία” επιβλήθηκε στην έρευνά του περισσότερο απ’ ότι στις επόμενες περιόδους, ακόμα και αν η δημοσίευση του *La Part Maudite* και, αργότερα, του *L’Erotisme* (που δίνει προτεραιότητα σε κάποια μορφή επικοινωνίας) παρατείνει σχεδόν ανάλογα θέματα, τα οποία ωστόσο δεν μπορούν να θεωρηθούν υποδεέστερα απ’ ό,τι προηγήθηκε [...]». Μπορεί κανείς να πει ότι η πολιτική αναγκαιότητα ποτέ δεν απουσίαζε από τη σκέψη του, παρ’ όλο που πήρε διαφορετικές μορφές, εξαρτημένη από το εσωτερικό ή το εξωτερικό επείγον»· Maurice Blanchot, *The unavowable community*, μτφ. P. Joris, New York, Station Hill Press, 1988, σ. 4. Ο Blanchot μιλά για συνεχή παρουσία της κρισιμότητας του πολιτικού στον Bataille και ο Nancy συμφωνεί, προσθέτοντας ότι με την «κοινωνία των εραστών» ο Bataille επιτυγχάνει την καυστικότερη κριτική του, έναντι της κοινωνίας και του κράτους· Nancy, *The inoperative community*, σ. 159, σημ. 34. Στη διδακτορική του διατριβή, ο Gordienko γράφει ότι, με αυτόν τον τρόπο, ο Bataille ξεπερνά το «αδιέξοδο της καταστροφής», δηλαδή τη διεκδίκηση μιας απόλυτης ελευθερίας στο πραγματικό με κίνδυνο τον θάνατο, εντοπίζοντας δυνατότητες υπέρβασης, όχι στην επαναστατική βία, αλλά στο μυστικισμό, στο ποιητικό και στο ερωτικό· έτσι, το υποκείμενο «προσεγγίζει το κενό του θανάτου, χωρίς, τελικά, να βυθίζεται μέσα σ’ αυτό»· Andrey Gordienko, *The politics of Eros: The philosophy of Georges Bataille in Japanese New Wave Cinema*, διδακτορική διατριβή, University of California, 2012, σ. 204-205 (<http://escholarship.org/uc/item/48f92067>). Ο Gordienko, σε αυτήν την πέμπτη ενότητα της εργασίας του (Gornienko, «The erotic community in Yasuzo Masumura’s *Blind Beast*», στο: *ό.π.*, σ. 197-251), επιχειρεί μια ανάγνωση της ταινίας του Yasuzo Masumura, *Τυφλό κτήνος*, (*Moju*, 1969), με άξονα το ζήτημα του ερωτισμού στον Bataille, αλλά και της σχέσης αυτού με την κοινωνία. Με βάση την παραπάνω σκέψη του Blanchot, ο Gordienko υποστηρίζει σωστά ότι η λογική της ταινίας μοιάζει με τη “μεταστροφή” του Bataille, καθώς ανήκει στην περίοδο εκείνη του ιαπωνικού νέου κύματος, όπου το ενδιαφέρον για μια κοινωνικο-πολιτική επανάσταση, υποκαθίσταται από την αλληγορική αποτύπωσή της στο πεδίο του ερωτισμού (περισσότερα για τη σχέση ερωτισμού και επανάστασης στο ιαπωνικό νέο κύμα βλ.: Desser, «Ruined Maps: Identity, sexuality, and revolution», στο: *Eros plus massacre*, σ. 76-107· κάτι ανάλογο, όπως θα δούμε παρακάτω, συμβαίνει και στην περίπτωση της *Αυτοκρατορίας των αισθήσεων*). Η ταινία, *Τυφλό κτήνος*, αφορά την απαγωγή μιας όμορφης νεαρής γυναίκας, από έναν τυφλό καλλιτέχνη που επιθυμεί να τη χρησιμοποιήσει ως μοντέλο για τα έργα του. Με τη βοήθεια της μητέρας του, αυτός καταφέρνει να την απομονώσει στο σκοτεινό εργαστήριό του, που είναι γεμάτο από γιγάντια γλυπτά. Μετά από μερικές αποτυχημένες προσπάθειες διαφυγής –και την ακραία εκδήλωση των ερωτικών αισθημάτων του άντρα, που φτάνει στο σημείο να σκοτώσει τη μητέρα του, για χάρη της–, η γυναίκα, η οποία επίσης βυθίζεται βαθμιαία στην τύφλωση, εγκαταλείπεται σε μια μαζοχιστική ανταπόδοση της επιθυμίας του άντρα. Η σταδιακή εξασθένηση της εξωτερικής (του εργαστηρίου) πραγματικότητας και η απορρόφηση των εραστών σε έναν κόσμο που άγεται από την έκσταση της απόλαυσης, αλλά και η βίαιη –θανατική– τροπή που λαμβάνει η επιθυμία για ένωση, καθιστούν πράγματι την ταινία ένα συγγενικό, στη σκέψη του Bataille, κινηματογραφικό παράδειγμα.

συσσώρευσης³⁷⁰.

Η διαφυγή της ερωτικής σχέσης σε ένα αποσπασμένο αλλού, που επιτρέπει στα υποκείμενα την ανενόχλητη βίωση της ιλιγγιώδους εμπειρίας, μοιάζει με αναγκαιότητα, με “μυστική αλήθεια” που συναντά την κινηματογραφική λογική. Το παραμελημένο διαμέρισμα της οδού Jules Verne, στο *Τελευταίο ταγκό στο Παρίσι*, αλλά και το πανδοχείο όπου μετοικούν οι εραστές της *Αυτοκρατορίας των αισθήσεων*, προσφέρουν την προστασία ενός κλειστού συστήματος, ενός περιβάλλοντος ικανού να περιθάψει το ερωτικό γεγονός, υποθάλποντας παράλληλα την απάρνηση κάθε προηγούμενου βίου. Η απομόνωση σε έναν χώρο, η λειτουργικότητα του οποίου περιορίζεται στη φιλοξενία των σωμάτων, αλλά και σε έναν χρόνο που δομείται με βάση το πλήθος των ερωτικών συναντήσεων, συντελούν στην ανασύσταση ενός κόσμου με μοναδικό δομικό στοιχείο τον εαυτό και τον άλλον, προπάντων μέσα στη σχέση μεταξύ τους. Η δε (“επαναστατική”) απομάκρυνση από τη δεδομένη κοινωνία, παρά την απουσία εμφανών αξιώσεων οποιασδήποτε μεταβολής, υπονοεί, στην περίπτωση τόσο του Bertolucci, όσο και στον Oshima, στοιχεία πολιτικής τοποθέτησης, που, ακριβώς εξαιτίας του μη πρόδηλου χαρακτήρα τους, παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον.

Στο *Τελευταίο ταγκό στο Παρίσι*, ο φιλόξενος τόπος της *μυστικής*³⁷¹ εμπειρίας είναι το ακατοίκητο διαμέρισμα. Στον προνομιακό χώρο, τα πρόσωπα, εγκαταλελειμμένα στην ερωτική απόλαυση, οδηγούνται βαθμιαία στη διερεύνηση μιας “στοιχειωδέστερης” επικοινωνίας, που θεμελιώνεται στην αναρρίχηση των ορμών και στην ελευθέρωση της ζωωδών ενστίκτων που χαλيناγωγήθηκαν από τους κοινωνικούς περιορισμούς. Η μετάβαση όμως των υποκειμένων στον “φανταστικό” κόσμο του ερωτισμού μοιάζει να εξαρτάται σημαντικά από τη “μαγική” συμβολή του ειδικού γεωγραφικού σημείου που αναλαμβάνει να λειτουργήσει ως θαυμαστή δίοδος. Η κίνηση της κινηματογραφικής μηχανής και η ευφάνταστη χειραγώγηση του χρώματος (φω-

³⁷⁰ Bataille, *The accursed share*, τ. II&III, σ. 162-163.

³⁷¹ Βλ.: «Η μυστικότητα είναι η συνθήκη της σεξουαλικής δραστηριότητας, ακριβώς όπως είναι και η συνθήκη για την τέλεση των φυσικών λειτουργιών»· Bataille, *The accursed share*, τ. II&III, σ. 62.

τός) μαρτυρούν τις ελκτικές δυνάμεις του συγκεκριμένου χώρου, υπονοώντας εξαρχής τις άμεσες επιπτώσεις μιας πιθανής παραμονής σε αυτόν³⁷². Η επιστροφή της νεαρής γυναίκας στο διαμέρισμα μοιάζει παράδοση, δεδομένου του δυσάρεστου αντίκτυπου που είχε η αιφνίδια ερωτική συνεύρεσή της με τον άγνωστο άντρα, και γι' αυτό επιτακτική. Η είσοδός της, για δεύτερη φορά, στο μυστηριώδες σύμπαν, θα εμφανίσει τον τρόπο λειτουργίας του και θα επιτρέψει στο ζευγάρι να μορφοποιήσει την ιδιάζουσα σχέση του.

Η σεκάνς ξεκινά με ένα κοντινό πλάνο της γυναίκας που ανοίγει διστακτικά την πόρτα (προτάσσει το κλειδί στο χέρι της, ως δικαιολογία για την επιστροφή της) και εισέρχεται διερευνητικά στο διαμέρισμα. Με μια ελάχιστη χρονική καθυστέρηση, η εικόνα συνοδεύεται από μια ηχητική σύνθεση, που υπαινίσσεται σχετική συγγένεια με τη μουσική παράδοση των αφρικάνικων φυλών³⁷³, η παράδοση συνάντησης της εικόνας με την “πρωτόγονη” ποιότητα των τυμπάνων μοιάζει, αρχικά, αδικαιολόγητη. Καθώς όμως το επόμενο (κοντινό) πλάνο της ενότητας αποκαλύπτει, στο δωμάτιο, την παρουσία μιας γάτας, που η γυναίκα αμέσως επιχειρεί να διώξει, κουνώντας ζωηρά τα χέρια της και παράγοντας άναρθρους ήχους, η εικόνα σταδιακά συνταιριάζεται με τη μουσική. Η γάτα απομακρύνεται και η γυναίκα, που ξεπροβάλλει αθόρυβα από τη μαύρη επιφάνεια στο αριστερό μέρος του κάδρου, την καταδιώκει, περπατώντας σκυμμένη στα τέσσερα. Η κτηνόμορφη³⁷⁴ στάση και οι προσεκτικοί ελιγμοί της, σε συνδυασμό πάντα με τον ρυθμικό ήχο, μετασχηματίζουν τη σκηνή σε κυνηγετικό επεισόδιο, στο απομακρυσμένο από τον πολιτισμό, και “άγριο” περιβάλλον του διαμερίσματος. Όλα μοιάζουν να συνηγορούν προς αυτή τη μεταμορφωτική κατεύθυνση: η γάτα “πρέπει” να κυνηγηθεί, η γυναίκα ζωο-μορφώνεται, οι επιφάνειες του διαμερίσματος προσαρμόζονται στις ανάγκες του κυνηγού που καιροφυλακτεί το θήραμά

³⁷² Σχετικά με τους “υπαινιγμούς”, στην πρώτη παρουσίαση του κτιρίου της οδού Jules Verne, και για τις συμβολικές προεκτάσεις της εισόδου του, βλ. την ενότητα «Προς μια αναπότρεπτη συνάντηση».

³⁷³ Προφανώς, ο όρος περιλαμβάνει μια πλειάδα διαφορετικών παραδόσεων και μουσικών ειδών, αλλά εδώ ενδιαφερόμαστε για τον συνειρμό/σύνδεση, που πιθανό να πραγματοποιεί ο δυτικός θεατής, με βάση τον ρυθμό και τη χρήση κρουστών (τυμπάνων), ως βασικών οργάνων της σύνθεσης.

³⁷⁴ Βλ. και: σ. 116, όπου σχολιάστηκε, ήδη, με αφορμή την πρώτη ερωτική συνάντηση, μια ανάλογη τροπή του σώματος του άντρα.



Εικόνα 14. Η γυναίκα ξεπροβάλλει από τη μαύρη επιφάνεια (αριστερά), σκυμμένη στα τέσσερα, καθώς κυνηγά τη γάτα.

του και τα (αφρικάνικα) μουσικά στοιχεία επισφραγίζουν τον αρχετυπικό χαρακτήρα του στιγμιότυπου· της επιστροφής σε έναν πρωταρχικότερο τρόπο βίωσης, όπου τα ένστικτα ανακτούν την πρωτοκαθεδρία τους. Δύο επισκέψεις στο διαμέρισμα επαρκούν για να δεχθεί η πρωταγωνίστρια τη δυναμική επιρροή του αποσπασμένου χώρου, που μπορεί ακαριαία να αποκόπτει τους επισκέπτες του από την “εξευγενισμένη” πραγματικότητα. Η μικρόσωμη γάτα, βέβαια, είναι ένας άνισος κίνδυνος, η νεαρή γυναίκα (με τα αστικά της ρούχα), ένας ανέτοιμος κυνηγός, και ο τεχνητός χώρος, που μόνο σχηματικά μπορεί να προσφέρει τις συγκινήσεις του φυσικού τοπίου, μια αναγκαία σύμβαση· μια κωμική διάσταση της σκηνης αναδεικνύεται, λειτουργώντας συγχρόνως ως στοιχείο προοικονομίας που υποσκάπτει με τον (συμπαθή) χλευασμό του την τροπή του ερωτικού εγχειρήματος³⁷⁵.

³⁷⁵ Η συνύπαρξη αντιφατικών σχολίων, από την πλευρά του Bertolucci, είναι συνήθης στο σύνολο της ταινίας. Η τοποθέτησή του απέναντι στις απελευθερωτικές δυνατότητες του ερωτισμού εμφανίζει μια σύγκρουση, που αντιπαραβάλλει την ιδεαλιστική εικόνα μιας καθαρής σεξουαλικής σχέσης, με τους ανυπέρβλητους κοινωνικούς μηχανισμούς και τον φόβο μιας αναπόφευκτης αποτυχίας. Ο ίδιος πι-

Η ισχυρή επίδραση του αποσπασμένου τόπου και η ικανότητά του να βυθίζει τα εμπλεκόμενα πρόσωπα σε μια παρακείμενη πραγματικότητα βεβαιώνεται και όταν, στη συνέχεια της σεκάνς, ένας άγνωστος άντρας μπαίνει στο δωμάτιο, με σκοπό να μεταφέρει μια καρέκλα. Η γυναίκα, αιφνιδιασμένη από την άξαφνη είσοδο, σηκώνει παρορμητικά το χέρι της για να του επιτεθεί. Η εισβολή του εξωγενούς προσώπου λειτουργεί ως υπενθύμιση του απωθημένου πολιτισμού, που επαναφέρει τη γυναίκα στην ανθρώπινη στάση της· η αυτόματη όρθωση του σώματος, μετά την ενστικτώδη αντίδραση του χεριού, πιστοποιεί την άξαφνη και βεβιασμένη μετάβαση, αλλά και την ποιοτική διαφορά, από τη μία κατάσταση ύπαρξης στην άλλη³⁷⁶. Η ατμόσφαιρα μεταλλάσσεται συνολικά όταν στο διαμέρισμα εισέρχονται επιπλέον μεταφορείς για να

στεύει ότι «οι ισχυρότερες ερωτικές στιγμές βρίσκονται πάντα στην αρχή, εφόσον οι σχέσεις γεννιούνται από τα ζώδια ένστικτα. Αλλά κάθε σεξουαλική σχέση είναι καταδικασμένη. Είναι καταδικασμένη να χάσει την καθαρότητά της, τη ζώδια φύση της [...]. Στην ταινία, ο Marlon [ενν. Brando] και η Maria [ενν. Schneider] προσπαθούν να διατηρήσουν την καθαρότητα, αποφεύγοντας τις ψυχολογικές και ρομαντικές περιπλοκές, μη λέγοντας ο ένας στον άλλον ποιοι είναι, κτλ., αλλά αποδεικνύεται αδύνατο, εφόσον αναπτύσσονται εξαρτήσεις διαφόρων ειδών»· Fabien Gerard, Thomas Jefferson Kline, Bruce Sklarew (επιμ.), *Bernardo Bertolucci. Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2000, σ. 98. Ο Bertolucci ακόμα εξηγεί: «Συνειδητοποίησα... ότι το ζευγάρι στην ταινία δεν είναι απομονωμένο από τον κόσμο όπως είχα σχεδιάσει γι' αυτούς να συμβαίνει. Δεν μπορείς να αποδράσεις σε ένα νησί: ακόμα και η προσπάθειά σου να το κάνεις είναι μέρος της κοινωνικής μας πραγματικότητας. Αποδεικνύεται ότι οι χαρακτήρες μου είναι βαθιά δηλωτικοί (symptomatic). Δεν μπορείς να κρυφτείς σε ένα δωμάτιο· η πραγματικότητα θα εισέλθει από το παράθυρο»· Gerard, Kline, Sklarew (επιμ.), *ό.π.*, σ. 92. Ο “πεσιμισμός” του Bertolucci, για την επιτυχία μιας απόδρασης, αποκαλύπτεται εμφαντικά στο τελευταίο μέρος της ταινίας· προς στιγμήν, όμως, επικεντρωνόμαστε στη σύνδεση της σεξουαλικής σχέσης, με την επιστροφή σε μια ζώδια κατάσταση, της οποίας η κυριαρχία ήδη αμφισβητείται από τους κωμικούς υπαινιγμούς.

³⁷⁶ Η μουσική ακολουθεί τη μεταστροφή, καθιστώντας την εμφανέστερη: η απότομη κίνηση του χεριού “διακόπτει” τον ήχο των τυμπάνων, που υποκαθίσταται από μια (ευδιάθετη) τζαζ σύνθεση. Αναφερόμενος στη λειτουργία της μουσικής στην ταινία, αλλά και συνολικά στο έργο του, ο Bertolucci εξηγεί: «Στη δεκαετία του '60, στα χρόνια της ασθένειας του θεωρητικισμού, πίστευα ότι ο ρόλος της μουσικής έπρεπε να είναι αυτόνομος σε σχέση με την υπόλοιπη ταινία. Ζητούσα από τους συνθέτες να μου γράψουν μουσική χωρίς να τους δείξω τις εικόνες της ταινίας, ή χρησιμοποιούσα ήδη υπάρχουσα μουσική, Verdi ή Schönberg. Ήταν πλάνη, γιατί, σε κάθε περίπτωση, το τελικό αποτέλεσμα είναι πάντα μια συμβατική χρήση της μουσικής. Από τον *Κονφορμίστα* και πέρα, ζητούσα από τους συνθέτες το συγχρονισμό εικόνας και μουσικής. Τόσο ο Georges Delerue για τον *Κονφορμίστα*, όσο και ο Gato Barbieri για *Το τελευταίο ταγκό* έρχονταν συχνά στη μουβιόλα, και η δουλειά τους ξεκινούσε ακριβώς από τις εικόνες και το ρυθμό του μοντάζ. Στο *Τελευταίο ταγκό*, η μουσική ακολουθεί τις κινήσεις της κάμερας, τις προλαβαίνει ή τις συνοδεύει, αναζητώντας περισσότερο το συγχρονισμό παρά την αντίθεση»· Δημόπουλος, Κολώνιας, Κυριακίδης (επιμ.), *Bernardo Bertolucci*, σ. 23. Στο παράδειγμά μας, αναφέραμε ήδη ότι η πρόταξη του χεριού διακόπτει τη μουσική· η νέα μελωδία “ενεργοποιείται” επίσης από την κίνηση στο εσωτερικό του κάδρου, ξεκινώντας τη στιγμή που ο μεταφορέας ακουμπά την καρέκλα στο πάτωμα. Ο σχεδόν ακραίος συγχρονισμός της εικόνας με τον ήχο επιτρέπει και επιπλέον αναγνώσεις: αν

παραδώσουν, σύμφωνα με τις οδηγίες του (μυστηριώδους) άντρα³⁷⁷ που δεν έχει ακόμα εμφανιστεί, τα υπόλοιπα έπιπλα. Η κάμερα ακολουθεί την έντονη κινητικότητα, με ανάλογη ζωτικότητα· η γυναίκα κοιτά γύρω της και σχολιάζει την αταξία που επικρατεί. Η παρατήρησή της υπογραμμίζει την άτακτη σύσταση του χώρου — την ελλειπή του λειτουργικότητα και την αδυναμία του να ικανοποιήσει τις πρακτικές ανάγκες μιας αστικής καθημερινότητας: «ο αποστειρωμένος χώρος», γράφει ο Bataille, «με τα γυαλισμένα πατώματα, τα έπιπλα, τα γυάλινα παράθυρα, που κατοικείται από σεβάσμιους ανθρώπους [...] είναι η εικόνα – ή το καταφύγιο – της ασεξουαλικής ανθρωπότητας, που προστατεύει τις αξίες της από τη βιαιότητα και τη ρυπαρότητα του πάθους»³⁷⁸. Το αποσυντιθέμενο διαμέρισμα του *Τελευταίου ταγκό στο Παρίσι*, ως συμβολικό αντίβαρο της καθαρότητας, προ(σ)καλεί την απρέπεια, προσφέροντας έναν ιδανικό τόπο για το άναρχο ξεδίπλωμα του ερωτισμού³⁷⁹.

Με κωμική λοιπόν διάθεση, η σεκάνς καταφέρνει, μέχρις αυτό το σημείο, να καταδείξει τη σαρωτική επίδραση της πρώτης ερωτικής συνάντησης – τις μεταμορφωτικές της ιδιότητες, ιδιαίτερα στον γυναικείο χαρακτήρα – και την ταραχώδη επίδραση που

υποθέσουμε ότι τα ηχητικά “κουμπιά” είναι το χέρι και η καρέκλα και σε αυτά αντιστοιχεί ο “πρωτόγονος” ήχος και η “εκλεπτυσμένη” μελωδία, τότε συμπεραίνουμε ότι, ως ένα επίπεδο, το δεύτερο κουμπί επιφορτίζεται με την ανάλογη, της ηχητικής αντιστοίχισης, συμβολική λειτουργία, και συνεπώς συνδέεται με τον πολιτισμό, την κοινωνία, την οικογένεια, ή, τελospάντων, με κάθε τι αντιθετικό του ζωώδους. Στην πραγματικότητα δεν πρόκειται για υπόθεση, αλλά για μια ακόμα επιβεβαίωση, εφόσον οι συζητήσεις του ζευγαριού, γύρω από τη θέση (άλλοτε μιας ιδεατής και άλλοτε μιας πραγματικής) καρέκλας είναι επαναλαμβανόμενες και πάντα στο πλαίσιο μιας, εν αγνοία τους, “οικογενειακής ατμόσφαιρας”.

³⁷⁷ Πάντα στο ίδιο υπαινικτικό πλαίσιο, που υποσκάπτει την καθαρότητα της σεξουαλικής σχέσης, ένας από τους μεταφορείς, συνομιλώντας με τη γυναίκα, αναφέρεται στον άντρα ως εξής: «ο σύζυγός σας».

³⁷⁸ Bataille, *The accursed share*, τ. II&III, σ. 56.

³⁷⁹ Τα παραδείγματα ταινιών που, έχοντας ως κεντρικό τους θέμα εντασιακές σεξουαλικές σχέσεις, επιλέγουν την τοποθέτηση αυτών σε περιβάλλοντα ακατάλληλα για οποιαδήποτε άλλη λειτουργία, είναι αρκετά και η σύγκλισή τους μας επιτρέπει να υποθέτουμε ότι, όσα αναφέρει ο Bataille για τη (συμβολική) σημασία του χώρου, αποτελούν μια “κοινή” παρατήρηση. Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι *Η σαρκική εξάρτηση*, στην οποίας τη συγγενική σχέση με το *Τελευταίου ταγκό στο Παρίσι* ήδη αναφερθήκαμε (σ. 115-116, σημ. 290), εκκινεί με μια σειρά πλάνων που αποτυπώνουν το σώμα του πρωταγωνιστή και συγχρόνως παρουσιάζουν την αταξία που επικρατεί στον χώρο της κατοικίας του, όπου και πραγματοποιούνται όλες οι συναντήσεις του με την άγνωστη γυναίκα. Στην πρώτη τους συνάντηση ο άντρας επιχειρεί, κάπως βιαστικά, να τακτοποιήσει κάποια από τα πράγματα στο δωμάτιο, αλλά η γυναίκα τον διακόπτει και, με ένα άγγιγμα του χεριού της, τον προσκαλεί σε ερωτική συνάντηση· οι ερωτικές σκηνές τους βρίσκουν ξαπλωμένους στο πάτωμα, στο περβάζι κάποιας πόρτας, ή ακουμπισμένους σε έναν τοίχο· υποβαθμίζεται, και πάλι, η συμβολική λειτουργία του κρεβατιού.

έχει ο παραμικρός εισβολέας στο καταφύγιο που περιθάλλει τους εραστές. Η αποχώρηση των μεταφορέων σημαίνει την αποκατάσταση της τάξης. Όταν το ζευγάρι μένει και πάλι μόνο, μετά από μια σύντομη συζήτηση που αφορά τη θέση των επίπλων³⁸⁰, η μουσική διακόπτεται και η γυναίκα ακολουθεί τον άντρα σε ένα άλλο δωμάτιο. Η είσοδός της στον νέο χώρο συλλαμβάνεται από χαμηλή γωνία λήψης που συγκεντρώνει την προσοχή στον βηματισμό της γυναίκας: τα πόδια της πατούν πάνω σε ένα πρόχειρα ακουμπισμένο στρώμα, και η προσήλωση της κάμερας στην “ασεβή” κίνηση, που απαξιώνει το δυνητικό κρεβάτι, παγιώνει την αδιαφορία του ζευγαριού, για όσα αυτό συμβολικά ανασύρει. Η παρατήρηση του άντρα ενισχύει την υπόθεση, προσθέτοντας μια πρακτική διάσταση, που μοιάζει σχεδόν σαρκαστικά να εξισώνεται με την ιδεολογική “διαφωνία”: «το κρεβάτι είναι πολύ μεγάλο για το δωμάτιο»· το διαμέρισμα συνηγορεί στην αναμόρφωση των κανόνων. Η κινηματογραφική μηχανή ανυψώνεται· οι δύο πρωταγωνιστές στέκονται μπροστά σε ένα παράθυρο με κλειστά παντζούρια και πραγματοποιούν τον ακόλουθο διάλογο:

JEANNE: Δεν ξέρω πώς να σε φωνάζω.

PAUL: Δεν έχω όνομα.

JEANNE: Θέλεις να μάθεις το δικό μου;

PAUL: Όχι, όχι. Δεν θέλω. Δεν θέλω να ξέρω το όνομά σου. Δεν έχεις όνομα και ούτε εγώ έχω όνομα. Όχι ονόματα εδώ. Ούτε ένα όνομα.

JEANNE: Είσαι τρελός.

PAUL: Μπορεί να είμαι, αλλά δεν θέλω να ξέρω τίποτα για ‘σένα. Δεν θέλω να ξέρω πού μένεις ή από πού έρχεσαι. Δεν θέλω να ξέρω τίποτα, τίποτα, τίποτα. Με καταλαβαίνεις;

JEANNE: Με τρομάζεις.

PAUL: Τίποτα. Εγώ και εσύ θα συναντιόμαστε εδώ, χωρίς να ξέρουμε τίποτα από όσα συμβαίνουν έξω από εδώ. Εντάξει;

JEANNE: Αλλά γιατί;

PAUL: Γιατί δεν χρειαζόμαστε ονόματα εδώ. Δεν καταλαβαίνεις;

³⁸⁰ Παρόμοια συζήτηση πραγματοποιήθηκε και στην πρώτη συνάντηση του ζευγαριού, όπου βέβαια το ζήτημα ήταν η (κατάλληλη) θέση μιας ιδεατής καρέκλας. Αυτό το “οικιακό παιχνίδι” μοιάζει με παιδιαστική αναπαράσταση του αστικού μοντέλου συμβίωσης και με έναν ακόμα οiwόνό που προδικάζει την επαναστατική κίνηση, εμφανίζοντας την αδυναμία της να απεξαρτηθεί από τα στερεότυπα.

Θα ξεχάσουμε ό,τι ξέραμε. Κάθε... όλους τους ανθρώπους, όλα όσα κά-
νουμε, όπου και αν μένουμε. Θα τα ξεχάσουμε αυτά. Τα πάντα. Τα πά-
ντα.

JEANNE: Μα δεν μπορώ. Εσύ μπορείς;

PAUL: Δεν ξέρω. Φοβάσαι;

JEANNE: Όχι.

Στην αρχή του διαλόγου, ο άντρας βρίσκεται ακουμπισμένος στον τοίχο, στα δεξιά του κάδρου, και η γυναίκα στέκεται απέναντί του, αριστερά. Η κάμερα καταγράφει αδιάκοπα τα αντιμέτωπα σώματά τους· οι ευθέως αντιπαραβαλλόμενες θέσεις τους και η απόσταση ανάμεσά τους, αποτελούν παράσταση των αντιθετικών δυνάμεων που διέπουν τον διάλογο. Καθώς η ένταση της συνομιλίας αυξάνεται, η κάμερα πλησιάζει σταδιακά τα υποκείμενα ακολουθώντας την κλιμάκωση. Το μέγεθος του κάδρου μεταβάλλεται από αμερικέν (américain) σε μεσαίο κοντινό, προτρέποντας τους θεατές σε μια προσεκτικότερη πρόσληψη της λεκτικής δράσης. Το σημαντικό όμως “επινόημα” της σκηνής είναι η ευρηματική εκμετάλλευση της mise en scène –των ελάχιστων μέτρων που παρεμβάλλονται από τον έναν τοίχο στον άλλον–, που καταφέρνει να δώσει μορφή στην παραδοξότητα της σχέσης που επιθυμεί να απαλλαγεί από



Εικόνα 15. Όταν ο διάλογος ξεκινά, ο άντρας βρίσκεται στα δεξιά του κάδρου, ακουμπισμένος στον τοίχο, και η γυναίκα, απέναντί του, στα αριστερά.

τις κοινωνικές προσταγές με τη σύσταση νέων κανόνων («[η] ερωτική ζωή δεν διευθετείται και οι κανόνες που της δόθηκαν μπορούν μόνο να τη μεταθέσουν στην περιοχή έξω από αυτούς»³⁸¹). Η γυναίκα προτίθεται να αποκαλύψει το όνομά της, προκαλώντας την εκρηκτική αντίδραση του άντρα, που άξαφνα μετατοπίζεται και, παραβιάζοντας τη νοητή διαίρεση του κάδρου, μεταβαίνει στον χώρο της. Τα σώματα μετακινούνται ξανά, αυτή τη φορά από τα αριστερά στα δεξιά (: «Είσαι τρελός», φωνάζει η γυναίκα) και μετά αντίστροφα (: «Με τρομάζεις», λέει η γυναίκα)· η παλινδρόμησή τους ακολουθείται από την κάμερα, που επιτείνει το ασφυκτικό αίσθημα. Το βλέμμα εγκλωβίζεται στα ελάχιστα μέτρα της ταλάντωσης, και, συμπορευόμενο με τις περιοριστικές επιπτώσεις των φράσεων, βλέπει, σχεδόν κυριολεκτικά, την οριοθέτηση της σχέσης (: «Θα ξεχάσουμε ό,τι ξέραμε», λέει ο άντρας).

Η αντίσταση στις κοινωνικές απαγορεύσεις, με τη δημιουργία νέων ρυθμίσεων, φαίνεται πως αποτελεί εξ αρχής μια αυταπάτη απόσχισης από το κατεστημένο. Η απαίτηση του άντρα, οι δυο τους να συναντιούνται χωρίς να γνωρίζουν «τίποτα από όσα συμβαίνουν πέρα από το διαμέρισμα», μοιάζει με τετελεσμένο γεγονός όταν ο ίδιος δείχνει με μια κίνηση του χεριού του προς το παράθυρο, που τα κλειστά του παντζούρια αποτρέπουν ήδη την οπτική επαφή με ό,τι βρίσκεται έξω. Η επιθυμία του αφορά την εξάλειψη του παρελθόντος, τη διαγραφή της ανάμνησης ενός πολιτισμού που στοιχειοθετείται με αναστολές και απαγορεύσεις, την αποτίναξη του βάρους των οριοθετήσεων. Όντας όμως «φτιαγμένος από μνήμη»³⁸², ο άντρας κινδυνεύει με την

³⁸¹ Bataille, *The accursed share*, τ. II&III, σ. 49.

³⁸² Μιλώντας για τους πρωταγωνιστές και τη σχέση τους με τη μνήμη, ο Bertolucci αναφέρει ότι ο άντρας «είναι η ζώσα ύλη της μνήμης, είναι φτιαγμένος από μνήμη»· Gerard, Kline, Sklarew (επιμ.), *Bernardo Bertolucci*, σ. 130. Η γυναίκα, από την άλλη, «είναι χωρίς μνήμη» στην πραγματικότητα, θα μπορούσε με ψυχραιμία να πατήσει πάνω στο νεκρό σώμα του άντρα, κάτι που κάνει στη διάρκεια της ταινίας με ένα είδος αθωότητας και ασυναίσθητης ψυχρότητας· Gerard, Kline, Sklarew (επιμ.), *ό.π.*. Δεδομένων των φορών που η πρωταγωνίστρια αναφέρεται σε παιδικές της αναμνήσεις (στο πατρικό της σπίτι, στην παραμάνα της, στον παιδικό της έρωτα, στον πατέρα της), η τοποθέτηση του Bertolucci μοιάζει ανεξήγητη· ίσως φτάνει στο σημείο να λέει ότι η γυναίκα «είναι χωρίς μνήμη», αισθανόμενος μια ποιοτική διαφορά που καθιστά τη μνήμη της «ελαφρότερη». Στη συνέχεια άλλωστε, ο ίδιος, μιλώντας για τις πολιτικές προεκτάσεις που έχει η αντιπαράθεση μνήμης και αμνησίας, «ανασκευάζει» το σχόλιό του: «Κατά την άποψή μου, η ταινία είναι πολιτική επειδή αφορά την αντιπαράθεση και τον αγώνα εξουσίας μεταξύ ενός χαρακτήρα χωρίς παρελθόν – και φυσικά στο τέλος ανακαλύπτουμε ότι η Maria έχει τελικά παρελθόν, επειδή πράγματι το όπλο που χρησιμοποιεί για να σκοτώσει τον Brando

απώλεια του ίδιου του τού εαυτού, γεγονός που μοιάζει να υποψιάζεται όταν απαντά στο τηλέφωνο «δεν υπάρχει κανείς εδώ»³⁸³. Η απαγόρευση των ονομάτων είναι η συμβολική απάλειψη της παρελθούσας ταυτότητας, με βάση την οποία ο Kline προτείνει μια ελκυστική προσέγγιση της ταινίας, που τη συσχετίζει με τον μύθο του Ορφέα: η αναμόχλευση του παρελθόντος, η κίνηση (του βλέμματος) προς τα πίσω, απαγορεύεται για να προστατευτεί η αγαπημένη που, διαφορετικά, κινδυνεύει να χαθεί για πάντα³⁸⁴. Δομικό στοιχείο, για την κατανόηση της νοητικής διαδρομής του Kline, αποτελεί ο τρόπος εμφάνισης και λειτουργίας του μοτίβου του σωσία – του άλλου που επανειλημμένα συντροφεύει τον πρωταγωνιστή – στο έργο του Bertolucci³⁸⁵.

Το 1968 ο σκηνοθέτης παρουσιάζει την ταινία, *Ο σωσίας (Partner)*, που βασίζεται στο ομώνυμο μυθιστόρημα του Fyodor Dostoyevsky³⁸⁶. Σε αυτήν, ο συντηρητικός δάσκαλος θεάτρου, Giacobbe, έρχεται αντιμέτωπος με το επαναστατικό αντίγραφό του,

ανήκε στον πατέρα της που ήταν Γάλλος αξιωματικός στην Αλγερία – και, από την άλλη, ενός χαρακτήρα φτιαγμένου από μνήμη, από παρελθόν, από αναφορές στον κινηματογράφο και τη λογοτεχνία. Ουσιαστικά, ο Brando μοιάζει κάπως με τους χαρακτήρες του Minnelli και του Miller³⁸⁷ είναι εν μέρει ο Gene Kelly στο *Ένας Αμερικάνος στο Παρίσι* και εν μέρει οι χαρακτήρες των *Τροπικών* που ζουν στο Παρίσι. Στην αρχή μάλιστα ήθελα να ονομάσω την ταινία *Ένας Αμερικανός στο Παρίσι, Μέρος II*» Gerard, Kline, Sklarew (επιμ.), *ό.π.*

³⁸³ Σχετικά, βλ. σ. 110-111.

³⁸⁴ Jefferson T. Kline, *Bertolucci's Dream Loom*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1987, σ. 116.

³⁸⁵ Ο Kline γράφει συνολικά για το ζήτημα: «Η έλξη του Bertolucci για τις διπλοπροσωπίες ήταν τόσο δυνατή, ώστε κυριάρχησε απόλυτα στις τρεις ταινίες που προηγήθηκαν του *Τελευταίο ταγκό*. Στον *Σωσία* σκηνοθετεί ένα στοχασμό για το διχασμό των αδελφών και τον τρόπο με τον οποίο η ψυχολογία και η πολιτική εμπλέκουν τον πρωταγωνιστή στη διαμόρφωση μιας κατακερματισμένης και, εντέλει, μη ανακτήσιμης συνείδησης του εαυτού του. Στη *Στρατηγική της αράχνης*, κινηματογραφική μεταφορά του διηγήματος του Borges “Θέμα του προδότη και του ήρωα”, ο Bertolucci αναλύει μian από τις πιο έντονες ιδεοληψίες του: την οχληρή αβεβαιότητα για τον πατέρα. Στον *Κονφορμίστα*, επανεμφανίζεται το μυθιστόρημα του Moravia για ν’ αναπαραγάγει μια ιστορία σχετική με τον τρόπο που η μεταγραφική ενός ονείρου δημιουργεί διχοτομήσεις αντικειμένων: η Dominique Sanda, για παράδειγμα, εμφανίζεται σε τρεις διαφορετικούς και εντελώς αντιφατικούς ρόλους, για να υπογραμμίσει τη γενική κατάρρευση της διαφοράς που επικαλείται η φασιστική ιδεολογία. Όμως ο κλήρος θα πέσει στο *Τελευταίο ταγκό*, μέσα από το οποίο ο Bertolucci θα μας προτείνει τον βαθύτερο και συνθετότερο στοχασμό του για το διχασμό» Jefferson T. Kline, «Επιστροφή στον μύθο του Ορφέα», στο: Δημόπουλος, Κολώνιας, Κυριακίδης (επιμ.), *Bernardo Bertolucci*, σ. 103 (ο μεταφραστής εξηγεί στη σελίδα 110 ότι το κείμενο προέρχεται από «ένα κεφάλαιο από το βιβλίο του T.J. Kline *I Film di Bertolucci*, εκδ. Gremese, 1994»· πρόκειται για την ιταλική μετάφραση του βιβλίου του Kline, *Bertolucci's Dream Loom*, στο οποίο ήδη αναφερθήκαμε). Για τη τοποθέτηση του ίδιου του σκηνοθέτη πάνω στο ζήτημα, παραθέτουμε: «Υπάρχει ένα θέμα που συνεχώς επανεμφανίζεται στις ταινίες μου, το θέμα του σωσία, το θέμα της σχιζοφρένειας» Gerard, Kline, Sklarew (επιμ.), *Bernardo Bertolucci*, σ. 123.

³⁸⁶ Μια πιο σύγχρονη μεταφορά του ίδιου πραγματοποιήθηκε από τον Richard Ayoade, με πρωταγωνιστή τον Jess Eisenberg (*The double*, 2013).

την ενσάρκωση του οποίου αναλαμβάνει ο ίδιος ηθοποιός (Pierre Clémenti). Αργότερα, στη *Στρατηγική της αράχνης*, όπου ο Athos Magnani ερευνά τη δολοφονία του πατέρα του, η επανάληψη των σχολίων που αφορούν την εκπληκτική τους ομοιότητα (οι δύο τους, μάλιστα, φέρουν και το ίδιο όνομα), αλλά και η ανάληψη των ρόλων τους και πάλι από τον ίδιο ηθοποιό (Giulio Brogi), εμφανίζουν στοιχεία συνέπειας στη διερεύνηση του ζητήματος. Με λιγότερο προφανή τρόπο, ο Alfredo (Robert De Niro) και ο Olmo (Gérard Depardieu), στο *1900*, αποτελούν δυο παράλληλες δυνατότητες του ίδιου προσώπου, εφόσον γεννιούνται την ίδια μέρα, στο ίδιο χωριό, αλλά προέρχονται από διαφορετικές κοινωνικές τάξεις· η σχέση τους είναι τόσο συμπληρωματική όσο και συγκρουσιακή. Στο *Τελευταίο ταγκό στο Παρίσι*, ο Bertolucci διερευνά τις δυνατότητες του μοτίβου με έναν συνθετότερο τρόπο, που εντάσσει τους χαρακτήρες σε ένα περίπλοκο πλέγμα συσχετίσεων, συνδέοντάς τους ζευγαρωτά, ως παραλλαγές του ίδιου προσώπου, αλλά και ως παράλληλες εκδοχές βασικών σχεσιακών μοντέλων.

Μόνο υπό αυτό το πρίσμα μπορεί η σκέψη του Kline να ευσταθεί: η Jeanne, η γυναίκα με την οποία ο άντρας (Paul) συναντιέται στο διαμέρισμα, είναι μια εκδοχή της νεκρής του συζύγου, της Rosa. Η επιθετική του συμπεριφορά, αλλά και η επιθυμία του για τη νεαρή γυναίκα μεταφράζονται ως προβολές των ανεπεξέργαστων συναισθημάτων που ακόμα τρέφει για τη σύζυγό του· κατ' επέκταση, οι ερωτικές τους συναντήσεις εκλαμβάνονται ως "επαναδιαπραγμάτευση" της σχέσης του με τη νεκρή, ως η συμβολική της αναβίωση — η επιστροφή της από τον Άδη³⁸⁷. Η ιδέα μοιάζει να αποδίδει σχεδόν κυριολεκτικά όσα ο Bataille γράφει για το αντικείμενο της επιθυμίας: «Ας πούμε ότι η επιθυμία πάντοτε αναζητά δύο αντικείμενα, ένα που είναι κινούμενο και ζωντανό, και ένα άλλο που είναι ακίνητο και νεκρό. Και αυτό που χαρακτηρίζει τον ερωτισμό δεν είναι το κινούμενο–ζωντανό, αλλά το ακίνητο–νεκρό, που, μόνο αυτό, είναι αποσπασμένο από τον φυσιολογικό κόσμο. Εκεί θέλουμε να οδηγήσουμε το κινούμενο–ζωντανό»³⁸⁸. Η υπόθεση ότι οι δύο σχέσεις –αυτή με τη νεκρή Rosa και αυτή

³⁸⁷ Kline, *Bertolucci's dream loom*, σ. 115.

³⁸⁸ Bataille, *The accursed share*, τ. II&III, σ. 143.

με τη ζωντανή Jeanne– συγκοινωνούν, βεβαιώνεται και από τη μεταστροφή της στάσης του άντρα, απέναντι στη Jeanne, ύστερα από τον εξιλεωτικό του μονόλογο, μπροστά στο ακίνητο σώμα της Rosa.

Η συνθετότητα όμως του μοτίβου (του σωσία), στο *Τελευταίο ταγκό στο Παρίσι*, έγκειται στις πολλαπλές συσχετίσεις των προσώπων: η νεκρή σύζυγος μεταγγίζει τις ιδιότητές της στη Jeanne, αλλά “βρίσκεται” και στην οικιακή βοηθό που αναλαμβάνει να την αναπαραστήσει στους αστυνομικούς που εξετάζουν την αυτοκτονία της. Η ομοιότητα της νεκρής με την μητέρα της επίσης σχολιάζεται, ενώ ενδιαφέρον παρουσιάζει και η, προφανώς καθόλου συμπτωματική, ομοιότητα ανάμεσα στην ηθοποιό που παίζει τη μητέρα και σε αυτήν που παίζει την οικιακή βοηθό. Όλες αυτές οι γυναίκες, ανεξαιρέτως, δέχονται κάποια στιγμή την οργή του Paul, ο οποίος έχει ως κυριότερό του σωσία τον Marcel, τον εραστή της Rosa: είναι ενδεικτική η σκηνή όπου οι δυο τους συνομιλούν, καθισμένοι ο ένας δίπλα στον άλλον, φορώντας την ίδια ρόμπα–δώρο και στις δύο περιπτώσεις της Rosa– και ανακαλύπτουν τους διάφορους τρόπους (το μπουκάλι μπέρμπον, τον [λευκό] τοίχο του δωματίου), με τους οποίους ο Rosa προσπαθούσε να καταστήσει τις δύο σχέσεις πανομοιότυπες³⁸⁹.

³⁸⁹ Ο Bertolucci αναφέρεται ειδικά σε αυτή τη σκηνή: «Στην περίπτωση του *Τελευταίου ταγκό στο Παρίσι* είχα σκεφτεί να φέρω πρόσωπο με πρόσωπο τον Marlon Brando και τον Massimo Girotti. [...] Η ιδέα, οι δυο τους να παίζουν ο ένας απέναντι στον άλλον, ήταν ίσως λίγο σαδιστική, και παρ’ όλα αυτά είναι και οι δύο επαγγελματίες. [...] Εκεί, και πάλι δούλεψα με το θέμα του σωσία, με τον Girotti να είναι ο σωσίας του Brando, με τις ταυτόσημες ρόμπες τους»· Gerard, Kline, Sklarew [επιμ.], *Bernardo Bertolucci*, σ. 131. Ο Bertolucci μιλά για «σαδισμό», επειδή, όπως εξηγεί στο ίδιο σημείο, και οι δύο ηθοποιοί υπήρξαν ιδιαίτερα ευπαρουσίαστοι κατά τη νεότητά τους. Διαισθανόμενος λοιπόν τη γέννηση πιθανών ανταγωνιστικών δυνάμεων, ο σκηνοθέτης μοιάζει να επιχειρεί την εφαρμογή του μοτίβου του σωσία, όχι μόνο στο αφηγηματικό επίπεδο, αλλά και στο πραγματικό/επαγγελματικό. Συμπληρωματικά αναφέρουμε ότι οι περισσότεροι από τους χαρακτήρες της ταινίας μπορούν να ενταχθούν σε αυτή τη ζευγαρωτή λογική: μιλήσαμε για τη σχέση της Rosa με τη Jeanne, της Rosa με τη μητέρα της και με την οικιακή βοηθό, αλλά και του Paul με τον Marcel· ο Paul, επίσης, αποτελεί ένα καθρέφτισμά του στρατιωτικού πατέρα της Jeanne, αλλά και το ακριβές αντίθετο του αρραβωνιαστικού της, Tom. Ενδεικτικά παραθέτουμε και τη συγγενή, με αυτή του Kline, παρατήρηση του Μουμτζή: «Φαινομενικά, πρόκειται για μια τυπική ιστορία με μάλλον προβλέψιμη κατάληξη: ένα ερωτικό τρίγωνο (της κατηγορίας: μια γυναίκα – δύο άντρες), το οποίο επιλύεται με τη διαγραφή της τρίτης του κορυφής: του άντρα που περισσεύει. Τα τέλεια σχήματα, όμως, δεν έχουν θέση στη διεστραμμένη γεωμετρία του Bertolucci. Το τρίγωνο δεν αρτιώνεται ποτέ, παραμένοντας μια ανοιχτή γωνία – ακριβέστερα πολλές γωνίες, που καθρεφτίζουν η μια στο χαίνον διάστημα της άλλης: η γωνία Ζαν-Πολ-Τομ, η γωνία Ρόζα-Πολ-Μαρσέλ, η γωνία Ζαν-Πολ-εξάδελφος Πολ, ή, αλλάζοντας άξονα συμμετρίας, η γωνία Πολ-Ρόζα-Ζαν, αλλά και άλλες ελάσσονες, όπως αυτή που σχηματίζει ο Πολ με τη μητέρα της Ρόζα και την καμαριέρα που της

Αυτές οι “διπλοτυπίες” των προσώπων, που διατρέχουν το σύνολο της ταινίας, αποτελούν την κεντρική αναφορά του Kline, για τη σύνδεση με τον ορφικό μύθο, στο πλαίσιο της οποίας ο ίδιος ερμηνεύει ανάλογα ένα πλήθος σκηνών. Στην πρώτη σκηνή, για παράδειγμα, όπου ο άντρας και η γυναίκα συναντιούνται στη γέφυρα Bir-Hakeim, ο Kline αντιλαμβάνεται τη διαδρομή ως τη συμβολική μετάβαση στον κάτω κόσμο, εξηγώντας ότι το γενικό πλάνο της γέφυρας και του ποταμού Σηκουάνα ανακαλούν τα νερά της Στύγας και την είσοδο στις πύλες της κολάσεως· προσθέτει ότι η γυναίκα προπορεύεται ξαφνικά του άντρα στο Quai de Passy (αποβάθρα της γέφυρας), για λόγους που εξυπηρετούν τη συνέπεια με τον μύθο — η “Ευρυδίκη” πρέπει να εισέλθει πρώτη στον κάτω κόσμο³⁹⁰. Στο ίδιο πνεύμα, ο Kline υποστηρίζει ότι οι αστυνομικές δυνάμεις, που αινιγματικά παρίστανται στη σκηνή, είναι οι φύλακες των πυλώνων³⁹¹· η ερμηνεία του προϋποθέτει τον διάλογο με το έργο του Jean Cocteau, *Ορφέας* (*Orphée*, 1950), από το οποίο είναι εξαιρετικά πιθανό να εμπνέεται ο Bertolucci³⁹².

μοιάζει καταπληκτικά»· Αλέξανδρος Μουμτζής, «Χορεύετε;», στο: Δημόπουλος, Κολώνιας, Κυριακίδης (επιμ.), *Bernardo Bertolucci*, σ. 156. Ο Μουμτζής ανάγει στην τριαδικότητα αυτό που ο Kline εντοπίζει στη διττότητα, χωρίς στην πραγματικότητα να διαφοροποιείται από τον τελευταίο, τα ζεύγη του οποίου οργανώνονται πάντα με βάση τη σχέση τους με ένα τρίτο πρόσωπο που εννοείται. Κατά τα άλλα, η “γεωμετρική μεταφορά” του Μουμτζή, μοιάζει κάπως άτακτη, εφόσον φράσεις όπως, το τρίγωνο «επιλύεται» και «δεν αρτιώνεται», μάλλον δεν να έχουν νόημα· επιπλέον, δεν διακρίνουμε κάποια αναγκαιότητα που να οδηγεί στην επιστράτευση της «ανοιχτής γωνίας» (η «τριγωνική σχέση» προσδιορίζει ακριβώς τη σχέση ανάμεσα σε δύο άντρες και μια γυναίκα, ή και αντίστροφα, και, ειδικά σε αυτήν την περίπτωση, δεν είναι καθόλου «ανοιχτή», εφόσον η κορυφή του τριγώνου συνδέεται, σε όλα τα παραδείγματα, με βάση την ερωτική της σχέση με τα άλλα δύο σημεία/πρόσωπα, και αυτά συνδέονται μεταξύ τους ως σωσίες).

³⁹⁰ Kline, *Bertolucci's dream loom*, σ. 109. Στο ίδιο σημείο, πραγματοποιείται και μια επιπλέον σύνδεση του χώρου με τον θάνατο, αυτή τη φορά με βάση την ηχητική ομοιότητα του «Passy» με το ουσιαστικό «passage», που στα γαλλικά σημαίνει «πέρασμα», και το ρήμα «trépasser», που σημαίνει «πεθαίνω».

³⁹¹ Kline, *Bertolucci's dream loom*, σ. 109. Στο προηγούμενο κεφάλαιο (σ. 98-99) αναφερθήκαμε στη, σχεδόν προβληματική, παρουσία αυτών των πλάνων και με τη βοήθεια του Kolker επιχειρήσαμε μια πιθανή αιτιολόγησή τους· η πρόταση του Kline, όπως εξηγείται στη συνέχεια, αποτελεί μια εξίσου ελκυστική ερμηνεία.

³⁹² Αναφερόμενος στον σουρεαλιστικό *Σωσία*, ο Bertolucci αναγνωρίζει ότι η ταινία συγγενεύει με το ύφος του Cocteau (Gerard, Kline, Sklarew [επιμ.], *Bernardo Bertolucci*, σ. 72)· τα ζωγραφισμένα μάτια της πωλήτριας απορρυπαντικών, ίσως, αποτελούν το σημαντικότερο αποδεικτικό της επιρροής του ενός σκηνοθέτη στον άλλον, καθώς είναι ένα από τα χαρακτηριστικότερα στοιχεία στο *Αίμα του ποιητή* (*Le sang d'un poète*, 1930) του Cocteau (επιπλέον για τη σχετική σκηνή, βλ.: Gerard, Kline, Sklarew [επιμ.], *ό.π.*, σ. 46-47). Ο Bertolucci αποτίει φόρο τιμής στον σκηνοθέτη και στο *Stealing beauty* (1996), όταν ο Jean Marais (στενός συνεργάτης του Cocteau), ως Guillaume, παρεμβαίνει στη συζήτηση της νεαρής παρέας και απαντά στο ερώτημα που αφορά την αγάπη, μεταφέροντας μάλιστα απόσπασμα από το σενάριο του Cocteau, που σκηνοθέτησε ο Robert Bresson (*Οι κυρίες του δάσους της Βουλώνης*

Στον *Ορφέα*, οι άντρες με τις στρατιωτικές στολές, που θυμίζουν και ενδυμασία μοτο-σικλετιστών, συνοδεύουν τον Θάνατο και φυλάγουν την είσοδο στο βασίλειό του: «οι καθρέφτες είναι οι πόρτες μέσα από τις οποίες ο Θάνατος έρχεται και φεύγει», εξηγεί ο Heurtebise στον πρωταγωνιστή. Η είσοδος στον Άδη, για τον Cocteau, προϋποθέτει τον αντικατοπτρισμό του εαυτού. Ο Kline εξετάζει τα πολυάριθμα πλάνα του *Τελευταίου ταγκό στο Παρίσι*, ιδιαίτερα μέσα στο διαμέρισμα, που συλλαμβάνουν τη δράση μέσα από αντικατοπτρισμούς, συχνά παραμορφωτικών, καθρεφτών και επιχειρεί μια ακόμα σύνδεση των δύο ταινιών: καθώς στον καθρέφτη συναντάται η επιθυμία για αυτο-διερεύνηση –ο ναρκισσισμός και ο θάνατος–, η σύλληψη της νεαρής γυναίκας, κατά την πρώτη είσοδό της στο διαμέρισμα, μέσα από έναν καθρέφτη, υπαινίσσεται την οριστική απόσχισή της από τον κόσμο και τον συμβολικό της θάνατο — την ηχηρή αναφώνηση: «δεν υπάρχει κανείς εδώ»³⁹³.

Ακόμα και αν δεν πρόκειται για “θεϊκή εντολή”, η παραβίαση της απαγόρευσης που αφορά την εκφορά των ονομάτων συνδέεται με την υπόσχεση μιας αναπόφευκτης τιμωρίας. Η εκκρεμής παρουσία του θανάτου υποδηλώνεται σε κάθε καθρέφτισμα που θρυμματίζει το υποκείμενο και εμφανίζει τη διασαλευμένη εικόνα της (ανέφικτης) συμφωνίας, ο αυτοαναιρούμενος χαρακτήρας της οποίας υποκρύπτεται στο μεταίχμιο όσων λέγονται. Στη φρουδική του προσέγγιση, ο McLaughlin συνοψίζει το παράλογο: για τον άντρα η εκφορά των ονομάτων συμβολίζει τον κίνδυνο μιας σειράς αποκαλύψεων, που αφορούν τη ζωή που επιθυμεί, αν όχι να εξαλείψει, τουλάχιστον να απωθήσει· αγνοεί όμως ότι κάθε κίνηση αποτελεί επάξια επικοινωνία με αυτή των

[*Les dames du Bois de Boulogne*, 1945]]: «Il n’y a pas d’amour, il n’y a que des preuves d’amour» (Gerard, Kline, Sklarew [επιμ.], *ό.π.*, σ. 239, 258-259). Αργότερα, στους *Ονειροπόλους* (*The dreamers*, 2003), η Isabelle θα επαναλάβει την ίδια φράση, στη σκηνή όπου οι τρεις πρωταγωνιστές συνομιλούν μέσα σε μια μπανιέρα: «There is no love, there are only proofs of love». Με βάση τα παραπάνω, μια ερμηνεία που προκύπτει από τη συσχέτιση των δύο δημιουργών δεν είναι αβάσιμη.

³⁹³ Kline, *Bertolucci’s dream loom*, σ. 110 (επίσης, βλ: σ. 106, όπου σχολιάσαμε ήδη το αποπροσανατολιστικό και ανησυχητικό αίσθημα αυτών των πλάνων, που δημιουργείται από τη χρήση των καθρεφτών και αποκλείει την ομαλή σύνθεση του χώρου). Προσθέτουμε ότι, ακριβώς όπως η γυναίκα, έτσι και ο άντρας, στη δεύτερη συνάντησή τους, που είδαμε παραπάνω, μπαίνει στο διαμέρισμα μέσα από ένα κάδρο γεμάτο (σπασμένους) καθρέφτες.

λέξεων και είναι εξίσου ικανή να διανοίξει τον εαυτό στον άλλον³⁹⁴. Η απάρνηση του δεδομένου τρόπου επικοινωνίας απαιτεί τη δόμηση μιας νέας (ερωτικής) γλώσσας και η τρίτη συνάντηση των εραστών πραγματεύεται αυτό ακριβώς το ζήτημα.

Αποτελούμενη από δύο μοναδικά πλάνα, η σκηνή της τρίτης συνάντησης αρχικά εμφανίζει τη γυναίκα να εισέρχεται στο καμπυλωμένο δωμάτιο, όπου ήδη στέκεται ο άντρας, να κάθεται στο στρώμα που βρίσκεται στο κέντρο του πατώματος και να βγάζει σιωπηλά τα παπούτσια της. Το κατ που οδηγεί στο δεύτερο, εμφανώς μεγαλύτερης διάρκειας, πλάνο εμπεριέχει μια χρονική έλλειψη, που αποκρύπτει την ερωτική συνεύρεση, μεταπηδώντας απευθείας στο ύστερο στάδιό της: στο αγκάλιασμα. Το κοινικό κάδρο, που υποκρύπτει σημαντικό μέρος των σωμάτων, υπαινίσσεται τη σύνθετη σύμπλεξη των άκρων τους· λίγο αργότερα, η κάμερα απομακρύνεται ελάχιστα, αποκαλύπτοντας την περίπλοκη στάση συνολικά³⁹⁵. Ο άντρας προτρέπει τη γυναίκα να κοιτάξουν ο ένας τον άλλον και αυτή σχολιάζει: «είναι όμορφα όταν δεν γνωρίζεις τίποτα». Η διαπίστωση, συνοδευόμενη από την αθωότητα και την ενοχή της γυμνότητας δύο πρωτόπλαστων, υπαινίσσεται μια μορφή αναγέννησης, μέσα σε έναν χώρο που, ούτως ή άλλως, μοιάζει με «μήτρα»³⁹⁶· οι εραστές επαναπροσδιορίζονται, επιστρέφοντας στη βρεφική κατάσταση της αγνωσίας.

³⁹⁴ John Carten McLaughlin, *Ultimo tango a Vienna: A Freudian view of Last tango in Paris*, δημοσίευτη διδακτορική διατριβή, The Wright Institute, 2003, σ. 122. Στο ίδιο σημείο, ο McLaughlin κάνει μια οξυδερκή παρατήρηση για τον τρόπο με τον οποίο η ψυχική κατάσταση του άντρα οπτικοποιείται: στα τελευταία πλάνα της ενότητας, όπου η μητέρα της Rosa επισκέπτεται τον Paul, ο άντρας αποχωρεί από το δωμάτιο και, καθώς κλείνει την πόρτα πίσω του, η εικόνα του διαδρόμου βυθίζεται σε μαύρο. Μια ένοικος ανοίγει, από περιέργεια, την πόρτα του διαμερίσματός της και με το φως που διαχέεται, αναγκάζει τον άντρα να εξέλθει από το σκοτάδι. Ο ίδιος όμως επιμένει και, τραβώντας την πόρτα, ξανακρύβεται στο μαύρο. Το στιγμιότυπο επαναλαμβάνεται άλλες δύο φορές με μια άλλη ένοικο. Κατά τον McLaughlin, η επαναλαμβανόμενη κίνηση εκδηλώνει τη ματαιότητα της προσπάθειας να αποκλειστούν οι εξωτερικές παρεμβάσεις: κάθε φορά που η εικόνα βυθίζεται στο μαύρο, ο άντρας, επιθυμώντας να περιορίσει τις οδυνηρές προσλαμβάνουσες, εγκαταλείπεται στην «ορμή του θανάτου», ενώ κάθε άνοιγμα της πόρτας υπενθυμίζει τη δυσκολία μιας τέτοιας άρνησης.

³⁹⁵ Η περίπλοκη στάση αποτελεί μια εκδήλωση της ενότητας του ζευγαριού· παράλληλα, είναι σχεδόν προφανές από την ακινησία των σωμάτων, που παραμένουν “παγωμένα” στην προσχεδιασμένη θέση, ότι αποτελεί και έναν τρόπο προστασίας τους· ένα κάλυμμα της γυμνότητάς τους. Φαίνεται πως ο Brando έτρεφε ιδιαίτερη ανησυχία για το σώμα του (κυρίως για τα κιλά του) και, σε όλη την ταινία, αυτή είναι η μοναδική σκηνή όπου ο ίδιος, ύστερα από επίμονο αίτημα του σκηνοθέτη, είναι γυμνός (Thompson, *Last tango in Paris*, σ. 68). Είναι λοιπόν εξίσου πιθανό η στάση της Schneider, με τα τυλιγμένα άκρα γύρω από το σώμα του, να καλύπτει την αμηχανία του ηθοποιού.

³⁹⁶ Kline, *Bertolucci's dream loom*, σ. 116.

Η “αποκαλυπτική” στιγμή εμπλουτίζεται με κωμικά στοιχεία, όταν οι δύο τους επιχειρούν να έρθουν σε οργασμό χωρίς να αγγίζονται, χρησιμοποιώντας μόνο τη συγκέντρωσή τους. «Στην ταινία, το σεξ είναι απλά μια νέα γλώσσα που αυτοί οι δύο χαρακτήρες εφευρίσκουν για να επικοινωνήσουν. Χρησιμοποιούν τη σεξουαλική γλώσσα επειδή αυτή σημαίνει απελευθέρωση από το υποσυνείδητο, σημαίνει άνοιγμα»³⁹⁷, εξηγεί ο Bertolucci. Το “οργασμικό παιχνίδι” και η εξέλιξη του διαλόγου είναι μάρτυρες της νέας γλωσσικής δημιουργίας, που πάντοτε υποσκάπτεται από την ελαφρότητα της ατμόσφαιρας. Η γυναίκα λέει στον άντρα, ότι θα πρέπει να επινοήσει ένα όνομα γι’ αυτόν, και αυτός της απαντά αγανακτισμένος ότι δεν επιθυμεί κανένα όνομα και ότι θα ήταν καλύτερα αν τον αποκαλούσε με ένα γρύλλισμα ή ένα βογγητό· αμέσως μετά παράγει έναν κτηνώδη ήχο. Η γυναίκα σχολιάζει, αστειευόμενη, την αρρενωπότητα του νέου του ονόματος και επιχειρεί έναν ανάλογο ήχο (προσαρμοσμένο στη θηλυκή της φύση). Οι ζωώδεις βρυχηθμοί, εκπροσωπώντας έναν αγνότερο και αδιαμεσολάβητο τρόπο επικοινωνίας –αναλλοίωτο από τον πολιτισμό, που κατευνάζει τα ένστικτα–, εξιδανικεύονται. Οι απότομες μεταβάσεις, όμως, από σημαντικά ερωτικά στιγμιότυπα, σε πρόσχαρα παιχνιδίσματα, που σχεδόν γελοιοποιούν τις προθέσεις των χαρακτήρων, υπονομεύουν την επαναστατική κίνηση, που αποσκοπεί στην παράβαση των κοινωνικών κανόνων. Σε τι στοχεύει όμως αυτή η αντίφαση;

Ο Bertolucci δηλώνει ότι το *Τελευταίο ταγκό στο Παρίσι* είναι η πιο πολιτική του ταινία, παρ’ όλο που οι χαρακτήρες δεν μιλούν για πολιτικά ζητήματα³⁹⁸: «Η συνάντηση αυτών των δύο καταλήγει να είναι η συνάντηση δυνάμεων που έλκουν σε διαφορετικές κατευθύνσεις· το είδος της συνάντησης δυνάμεων που υπάρχει στη βάση κάθε πολιτικής σύγκρουσης. Ο Brando, αρχικά κάπως μυστηριωδώς, καταφέρνει να ταραξεί τον αστικό τρόπο ζωής του κοριτσιού, επιβάλλοντας το μυστήριό του και την προφανή αναζήτησή του για αυθεντικότητα. [...] Πιστεύει ότι πρέπει να βρει την απόλυτη αυθεντικότητα σε μια σχέση, και αυτό, αισθάνομαι, δίνει στη συνάντηση το πολιτικό νόημα»³⁹⁹. Ο σκηνοθέτης συμπληρώνει: «σύντομα συνειδητοποίησα, κατά τη

³⁹⁷ Gerard, Kline, Sklarew (επιμ.), *Bernardo Bertolucci*, σ. 94.

³⁹⁸ Gerard, Kline, Sklarew (επιμ.), *Bernardo Bertolucci*, σ. 77.

³⁹⁹ Gerard, Kline, Sklarew (επιμ.), *Bernardo Bertolucci*, σ. 93.



Εικόνα 16. Οι δύο εραστές, αγκαλιασμένοι, εφευρίσκουν τα νέα τους ονόματα.

διάρκεια των γυρισμάτων, ότι όταν αποκαλύπτεις τα βάθη, όταν βυθίζεις τον εαυτό σου, όπως συνέβη, σε αυτό το αίσθημα μοναξιάς και θανάτου που συνοδεύει μια σχέση στη Δυτική, αστική κοινωνία, και όταν ξεκινάς να εντοπίσεις του λόγους για αυτό το αίσθημα θανάτου, τότε αναπόφευκτα κάνεις πολιτική δήλωση»⁴⁰⁰. Έτσι συμβαίνει και «το σεξουαλικό στο Ταγκό του Bertolucci είναι βασικά πολιτικό»⁴⁰¹.

Στην πραγματικότητα, μια πολιτική ανάγνωση της ταινίας είναι πιο σύνθετη: «Ο Bertolucci είναι Φρουδιστής. Όλα τα έργα του πραγματεύονται κάποια πτυχή του Οιδιπόδειου συμπλέγματος, τη μάχη πατέρα και γιου, τον φόβο του ευνουχισμού και την καταπίεση της επιθυμίας. Ως εκ τούτου, η καταπίεση είναι σημαντικό θέμα των ταινιών του. Ο Bertolucci είναι μαρξιστής. Το κυρίως έργο του αφορά την κυριαρχία του καπιταλισμού ή του φασισμού και τους αγώνες ενάντια στην κυριαρχία τους, στο ευρύ πολιτικό πεδίο ή στον μικρόκοσμο του ζευγαριού και της οικογένειας»⁴⁰². Το

⁴⁰⁰ Gerard, Kline, Sklarew (επιμ.), *Bernardo Bertolucci*, σ. 93.

⁴⁰¹ Yosefa Loshitzky, *The radical faces of Godard and Bertolucci*, Detroit, Wayne State University Press, 1995, σ. 68.

⁴⁰² Kolker, *Bernardo Bertolucci*, σ. 181.

μέγα εγχείρημα του σκηνοθέτη είναι η σύνδεση της πολιτικής και της ψυχανάλυσης· επιθυμώντας την τοποθέτηση της ύπαρξης, σε ένα συλλογικό και πάντοτε αντι-αστικό σύστημα, στρέφεται στην ευνουχιστική πατριαρχία, υπό την εξουσία της οποίας, τόσο η ατομική, όσο και η συλλογική αντίσταση καθίστανται ανίκανες⁴⁰³. «Ο Bertolucci επιχειρεί την πολιτικοποίηση του Οιδίποδα. Κατά συνέπεια η μορφή του πατέρα είναι συχνά μια ενεργητική απουσία ή μια συμβολική παρουσία»⁴⁰⁴, η οποία, απειλώντας με ευνουχισμό, αναπαράγει όλες τις μορφές εξουσίας. Ο απελπισμένος άντρας του *Τελευταίου ταγκό στο Παρίσι* δεν αποτελεί εξαίρεση στον επαγωγικό μηχανισμό.

⁴⁰³ Kolker, *Bernardo Bertolucci*, σ. 185. Ο Kolker, στην αρχή της ενότητας («In the name of the son, the father and the dialectic»), όπου εξετάζει τη συνύπαρξη των μαρξιστικών και των φροϋδικών θεωριών, στο έργο του Bertolucci, γράφει: «Στη σοβαρή κινηματογραφική δημιουργία και κινηματογραφική κριτική των τελευταίων ετών, ο συνδυασμός Μαρξιστικής και Φροϋδικής/Λακανικής ανάλυσης έχει προκαλέσει σημαντικές προόδους στην κατανόηση της αλληλεπίδρασης μεταξύ του κειμένου και της κουλτούρας από την οποία αυτό προέρχεται, καθώς και της αλληλεπίδρασης του κειμένου με τον θεατή. Αλλά ένας τέτοιος συνδυασμός δεν συνέβη εύκολα, έχοντας ο ίδιος μια μακρά ιστορία καταστολής. Οι Μαρξιστές αντιστάθηκαν επί μακρόν στο Φροϋδικό έργο επειδή αντιπροσώπευε έναν αστικό ατομισμό που θεωρούνταν επιζήμιος για το Μαρξιστικό μοντέλο. Κατά την αναζήτηση μιας νέας συλλογικής τάξης δεν φαινόταν να υπάρχει χώρος για μια ιδεολογία του ατόμου, η οποία ήταν μάλιστα μέρος των κοινωνικών και πολιτικών τρόπων παραγωγής που η νέα τάξη προσπαθούσε να ανατρέψει». Kolker, *Bernardo Bertolucci*, σ. 181-182. Φυσικά, ο Bertolucci εντάσσεται σε μία ευρύτερη «παράδοση», την οποία ο Kolker υπαινίσσεται όταν αναφέρεται στον Althusser και στο έργο των Deleuze και Guattari, *Καπιταλισμός και σχιζοφρένεια*. (επιπλέον, βλ.: Félix Guattari, *The anti-Œdipus papers*, επιμ. S. Nadaud, μτφ. K. Gotman, New York, Semiotext[e], 2006). Ενδεικτικά και εν συντομία αναφέρουμε ότι προς αυτή την κατεύθυνση εργάστηκαν και ονόματα όπως ο ψυχχαναλύτης Wilhelm Reich που, στον πρόλογο του κειμένου του *Διαλεκτικός υλισμός και ψυχανάλυση*, το 1929, γράφει: «Υπάρχουν κάποιες σχέσεις ανάμεσα στην ψυχανάλυση του Φρόυντ και στο Διαλεκτικό Υλισμό των Μαρξ και Ένγκελς; Ο στόχος μας είναι να δώσουμε απάντηση σ' αυτό το ερώτημα και να βρούμε αν υπάρχουν αυτές οι σχέσεις. Η απάντηση θα μας επιτρέψει ακόμα να πούμε, αν είναι δυνατό ν' ανοίξουμε συζήτηση πάνω στις σχέσεις της ψυχανάλυσης με την προλεταριακή επανάσταση και την πάλη των τάξεων» (Wilhelm Reich, *Διαλεκτικός υλισμός και ψυχανάλυση*, μτφ. Α. Ιωάννου, Αθήνα, Ελεύθερος Τύπος, 1986, σ. 11)· αλλά και σημαντικοί εκπρόσωποι της Σχολής της Φρανκφούρτης, όπως οι Adorno και Horkheimer και φυσικά ο Marcuse με το έργο του *Έρως και πολιτισμός*: «Η πραγματεία αυτή χρησιμοποιεί ψυχολογικές κατηγορίες επειδή αυτές έχουν γίνει πολιτικές κατηγορίες. Τα παραδοσιακά όρια μεταξύ ψυχολογίας, απ' τη μια μεριά, και πολιτικής και κοινωνικής φιλοσοφίας, απ' την άλλη έχουν ξεπεραστεί από την κατάσταση του ανθρώπου στη σύγχρονη εποχή [...]. Κατά συνέπεια, τα ψυχολογικά προβλήματα γίνονται πολιτικά προβλήματα: Η ιδιωτική αταξία αντανακλά πιο άμεσα από πριν την αταξία του συνόλου και η θεραπεία της προσωπικής αταξίας εξαρτάται πιο άμεσα παρά πριν από τη θεραπεία της γενικής αταξίας»· Marcuse, *Έρως και πολιτισμός*, σ. 11 (για μια συνοπτική εισαγωγή στην ανάπτυξη των μαρξιστικών θεωριών, από τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο και μετά, βλ. και: «Three varieties of Western Marxism», στο: Robert E. Goodin, Philip Pettit, Thomas Pogge (επιμ.), *A companion to contemporary political philosophy*, τ. 2, Oxford, Blackwell, 2007).

⁴⁰⁴ Kolker, *Bernardo Bertolucci*, σ. 187.

νισμό που εξετάζει την κοινωνική καταστολή, ξεκινώντας από την πατριαρχική εξουσία. Στην προσπάθειά του να απαλείψει την κοινωνική του ταυτότητα και να δημιουργήσει ένα νέο (ερωτικό) κόσμο, μεταμορφώνεται σε όσα αποστρέφεται και τελικά ενισχύει τη σχέση μεταξύ κράτους, πατέρα, οικογένειας και ατόμου⁴⁰⁵.

Στη μάλλον πιο πολυσυζητημένη σκηνή της ταινίας –τη σκηνή του σοδομισμού–, συναντάται η κορύφωση όσων συζητούμε, αλλά και η απροκάλυπτη πλέον σύμπλεξη της ιδιωτικής/σεξουαλικής ζωής, με την δημόσια/κοινωνική. Στην αρχή της ενότητας, η γυναίκα μπαίνει στο διαμέρισμα και ο άντρας, που είναι καθισμένος στο πάτωμα του δωματίου και τρώει, της ζητά να φέρει το βούτυρο από την κουζίνα· μετά τη μάλλον αδύναμη αντίστασή της, η νεαρή γυναίκα υπακούει, φέρνει το βούτυρο, το πετά νευριασμένη και κάθετα απέναντί του. «Με τρελαίνει που είσαι τόσο σίγουρος ότι θα συνεχίσω να επιστρέφω εδώ», του λέει και ανοίγει ένα ντουλάπι που έχει στην επιφάνειά του έναν καθρέφτη· η κίνηση, χωρίς καμία άλλη πρακτική λειτουργία, εισάγει την εικόνα του άντρα μέσα από την αντανάκλαση. Το επόμενο σύντομο πλάνο δείχνει τον άντρα που συνεχίζει να τρώει, χαμογελώντας αυτάρεσκα (πίσω από την πλάτη



Εικόνα 17. Η γυναίκα ανοίγει το ντουλάπι, εισάγοντας στο πλάνο την παραμορφωμένη εικόνα του άντρα.

⁴⁰⁵ Kolker, *Bernardo Bertolucci*, σ. 189.

του βρίσκεται ακόμα ένας καθρέφτης). Η κάμερα επιστρέφει στη γυναίκα, που τώρα κάθετα μπροστά στο παράθυρο, και στη συνέχεια ξαναδείχνει τον άντρα, που επίσης μετατοπίστηκε και μεταφέρθηκε από το αριστερό μέρος του κάδρου στο δεξί (ο καθρέφτης, πίσω του, δείχνει τη γυναίκα). Τόσο το “τέχνασμα” του καθρέφτη, που επιτρέπει στα σώματα την πανταχού παρουσία, όσο και οι “αδικαιολόγητες” μετατοπίσεις, που διασπούν τη χωροχρονική συνέχεια, υποτάσσουν την (υπερ)πραγματικότητα σε ένα οπτικό τρικ⁴⁰⁶. Τα πλάνα των πρωταγωνιστών εναλλάσσονται, σαν να πρόκειται για κολλάζ όπου παραλείπεται το ενδιάμεσο της (μετα)κίνησης, και προετοιμάζουν, με την “άναρχη” σύνδεσή τους, το πεδίο για τη βιαιοπραγία.

Η γυναίκα χτυπά με το χέρι της ένα σημείο του πατώματος: «είναι κούφιο». Ο άντρας της εξηγεί, καθώς την προσεγγίζει, ότι «είναι κρυψώνα»: ένα κοντινό πλάνο δείχνει το χέρι του, που πλησιάζει το σημείο, και το χέρι της γυναίκας να το απωθεί λέγοντας: «μην το ανοίξεις». Η κάμερα ανυψώνεται και εμφανίζει τα πρόσωπά τους. Ο άντρας ρωτά τη γυναίκα: «αυτό μπορώ να το ανοίξω;», κοιτώντας την περιοχή της λεκάνης της: στιγμιαία το θέμα διανοίγεται, μετατοπιζόμενο πάνω στο λογοπαίγνιο που ισοσκελίζει την «κρυψώνα» με το «παντελόνι». Οι δύο θεματικές επικαλύπτονται

⁴⁰⁶ Οι διαφοροποιήσεις των στάσεων των σωμάτων, από το ένα πλάνο στο επόμενο, είναι δυνατό να περάσουν απαρατήρητες, εφόσον όσα παραλείπονται πιθανόν να “συμπληρωθούν” από τον θεατή. Όταν όμως συζητούμε για μια αφηγηματική ταινία και συνεπώς για μοντάζ συνέχειας, που επιτυγχάνεται με βάση συγκεκριμένους κανόνες, τότε κάθε (τόσο προφανής) απόκλιση σημαίνει την εσκεμμένη απόρριψή τους. Στο απόσπασμα που εξετάζουμε, θα έπρεπε θεωρητικά να εφαρμόζονται τα ρακόρ που σχετίζονται με την κίνηση, επειδή: «Όταν σταθεροποιούμε την θέση ενός προσώπου Α στο αριστερό μέρος της οθόνης και της θέση ενός προσώπου Β στο δεξιό της οθόνης, αναμένουμε ότι τα πρόσωπα αυτά θα παραμένουν στις θέσεις τους, ακόμα και εάν πραγματοποιηθεί κόψιμο σε διαφορετικό πλάνο. [...] Η μικρή αλλαγή της θέσης ενός προσώπου ή αντικειμένου από πλάνο σε πλάνο καλείται κόψιμο αναπήδησης (jump cut) διότι το πρόσωπο ή το αντικείμενο φαίνεται να πηδάει από την μια θέση σε μια άλλη χωρίς λόγο» Zettl, *Παραγωγή βίντεο*, σ. 247. Αυτό που θα έπρεπε να συμβαίνει, για να συντηρηθεί η αφηγηματική ροή, είναι: «Σύζευξη πάνω στη δράση ή κατ’ στην κίνηση [...]». Ας υποθέσουμε πως ένα πρόσωπο αρχίζει να σηκώνεται στο πλάνο 1. Μπορούμε να περιμένουμε μέχρι να σηκωθεί και να σταματήσει να κινείται πριν κόψουμε στο πλάνο 2. Μπορούμε, όμως, αντ’ αυτού, να δείξουμε την κίνηση του προσώπου να ξεκινάει στο πλάνο 1, και έπειτα να κόψουμε στο πλάνο 2 που θα δείχνει τη συνέχεια της κίνησης» Bordwell, Thompson, *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*, σ. 327. Οι κανόνες φυσικά δεν είναι απαράβατοι, αλλά η ανατροπή τους υπαινίσσεται κάποια σκοπιμότητα. Στην περίπτωση του αποσπάσματος που εξετάζουμε, η ελεύθερη χωρική μεταπήδηση των προσώπων δημιουργεί σύγχυση και αβεβαιότητα. Καθώς τα διαστήματα που αποκρύπτονται δεν είναι αιτιολογημένες χρονικές ελλείψεις, ο χρονικός άξονας διαστρεβλώνεται αινιγματικά, καθιστώντας τα διαστήματα, από το ένα κατ’ στο επόμενο, απρόβλεπτα.

και τα «οικογενειακά μυστικά» του διαμερίσματος, που δεν πρέπει να αποκαλυφθούν, αποκτούν ίσες πιθανότητες να υποκρύπτονται στο γυναικείο σώμα. «Ίσως υπάρχουν κοσμήματα εκεί μέσα, ίσως υπάρχει χρυσός», λέει ο άντρας, καθώς πλησιάζει το βούτυρο, σέρνοντάς το με το πόδι του στο πάτωμα· τίποτα πολύτιμο δεν μπορεί να κρύβεται στην οικογένεια, που τόσο επιθυμεί να απαξιώσει, και το διαφορούμενο σχόλιο μπορεί να είναι μόνο σαρκαστικό για τη γυναικεία σεξουαλικότητα. Το βούτυρο, που θύμισε στον Bertolucci την *Ιστορία του ματιού*⁴⁰⁷, θα χρησιμοποιηθεί βοηθητικά στον σοδομισμό και, συνακόλουθα, στον θάνατο της (ανα)παραγωγικής σεξουαλικότητας και της οικογένειας, που συνοδεύεται από το εκρηκτικό “μανιφέστο” του άντρα: «Θα σου πω για τα οικογενειακά μυστικά. Θα σου πω για την οικογένεια. Τον ιερό θεσμό που καλλιεργεί την αρετή στους βαρβάρους. Θέλω να το επαναλάβεις μετά από ‘μένα: Αγία οικογένεια. Εκκλησία των καλών πολιτών. Τα παιδιά βασανίζονται μέχρι να πουν το πρώτο τους ψέμα. Όπου η θέληση σπάει από την καταπίεση. Όπου η ελευθερία δολοφονείται από τον εγωτισμό. Οικογένεια. Εσύ γαμημένη οικογένεια»· η τελευταία πρόταση εξασφαλίζει τον (αντρικό) οργανισμό.

Η σεξουαλική επίθεση έχει σκοπό να φοβίσει τη γυναίκα («φοβάσαι;», τη ρωτά ο άντρας πριν πιάσει το βούτυρο, και αυτή απαντά «όχι»), αλλά και να την αναγκάσει να συναισθανθεί τον (κοινωνικό) τρόπο του εραστή της. Η απαίτησή του, να επαναλαμβάνει και αυτή τις διακηρυκτικές του προτάσεις, βεβαιώνει ότι η πράξη του σοδομισμού υπερβαίνει τη σεξουαλική παρόρμηση· η βιαιότητά της είναι αιφνιδιαστικό μάθημα, που διδάσκει στη γυναίκα τη σκληρότητα των κοινωνικών νόμων, επιτρέποντάς της τη (συν)αποκήρυξή τους⁴⁰⁸. Όμως, στο γενικό πλάνο που συλλαμβάνει την

⁴⁰⁷ Ο σκηνοθέτης εξηγεί: «Για την ακρίβεια, η ιδέα του βουτύρου ήρθε όταν παίρναμε πρωινό με τον Marlon και συζητούσαμε τη σκηνή εκείνης της μέρας, που ήταν η σκηνή σοδομίας. Υπήρχε το συνηθισμένο καλάθι με μπαγκέτες και μερικό βούτυρο, και νομίζω ότι ήταν ο Marlon που έκανε την πρόταση. Σκέφτηκα αμέσως την *Ιστορία του ματιού*, του Bataille, στην οποία υπάρχει σημαντική χρήση αυγών. Σκεφτόμουν, βούτυρο, αυγά, ίδια οικογένεια!» Thompson, *Last tango in Paris*, σ. 69.

⁴⁰⁸ Επιπλέον, βλ.: McLaughlin, «Ultimo tango a Vienna», σ. 134-142, αλλά και Williams, «Going further. *Last tango in Paris, Deep Throat, and Boys in the sand* (1971-1972)», στο: *Screening sex*, σ. 112-153, σ. 117-118. Επίσης, βλ. και την “αντίστοιχη” σκηνή σοδομισμού, λίγο αργότερα στην ταινία, όπου τώρα η γυναίκα “επιτίθεται” στον άντρα, ενώ αυτός ανταποδίδει την επίθεση λεκτικά. Για το στιγμιότυπο, η Williams γράφει: «Αναγκάζοντας τη Jeanne να εισέλθει στη “μήτρα του φόβου”, ταπεινώνοντάς την και τον ίδιο με τα σημάδια του θανάτου και της ζωικής παρακμής, ο Paul τονίζει το δίδαγμα του ότι η

κορύφωση του βίαιου σεξουαλικού στιγμιότυπου, η κρυψώνα στο πάτωμα φαίνεται ανοιχτή και κανένα «μυστικό» δεν μοιάζει να έχει αποκαλυφθεί. Όσα έγιναν και λέχθηκαν υπονομεύονται περαιτέρω από την εικόνα του διερχόμενου τρένου – πάντοτε οδυνηρή υπενθύμιση της πραγματικότητας⁴⁰⁹–, που συμπλέκεται με τρία άπνοα πλάνια του άντρα⁴¹⁰. «Όπως ο Bataille, ο Paul επιμένει στο ότι η διάλυση της προσωπικής ταυτότητας εν όψει του θανάτου είναι απαραίτητη σε κάθε πραγματικό ερωτισμό και κάθε αυθεντικό όν»⁴¹¹. Όμως οι άπνοες θέσεις του σώματός του, μετά τον σοδομισμό της νεαρής γυναίκας, επιβεβαιώνουν ότι το μόνο που επετεύχθη ήταν μια περαιτέρω διάλυση του εαυτού.

Για τον Bertolucci, η πάλη των εραστών είναι μια πολιτική μάχη, ένας τρόπος διαφυγής από την τάξη πραγμάτων που συρρικνώνει τα ένστικτα του υποκειμένου, εγκλωβίζοντάς τα μέσα στους κανόνες της αστικής οικογένειας. Στην ενότητα «Προς μια αναπότρεπτη συνάντηση», εξετάσαμε τους τρόπους με τους οποίους η σύγκρουση, ανάμεσα στην (αστική) πραγματικότητα και το “ονειρικό” αλλού, που είναι

παρόρμηση προς τον έρωτα είναι και “μια παρόρμηση προς τον θάνατο” (Williams, «Going further», στο: *Screening sex*, σ. 119), ενώ ο Thompson υποστηρίζει ότι πρόκειται για μία ακόμα επίθεση στους κανόνες της αστικής οικογένειας, μόνο που αυτή τη φορά θυσιάζεται ο ανδρισμός του πρωταγωνιστή (Thompson, *Last tango in Paris*, σ. 46).

⁴⁰⁹ Θυμίζουμε τη λειτουργία του τρένου στην πρώτη σκηνή της ταινίας (βλ. σ. 87).

⁴¹⁰ Ο Kolker παρατηρεί σωστά ότι, σε αυτά τα τρία πλάνια, οι στάσεις του άντρα αλλά και η οργάνωση του χώρου ανακαλούν τις φιγούρες στα έργα του Bacon. Kolker, *Bernardo Bertolucci*, σ. 128. Η οπτική συγγένεια με τις πάσχουσες μορφές του ζωγράφου είναι μια εκδήλωση της αναποτελεσματικότητας του βίαιου επεισοδίου, και η κορύφωση της ζωγραφικής διάθεσης του Bertolucci, που εκδηλώθηκε από την αρχή της σεκάνς με την *απαξία* της κίνησης. Τόσο το παράδοξο μοντάζ, με τους καθρέφτες, όσο και η επιλογή των τριών παραλλαγών του σώματος του άντρα, ανακαλούν τα τρίπτυχα του Bacon. Η δε σύνδεση του τρένου με το παγωμένο σώμα, ενισχύει την αντίστιξη μεταξύ κίνησης και ακινησίας, παράγοντας ένα ανήσυχο αποτέλεσμα: «Μια στατική φωτογραφία που παρεμβάλλεται στο μέσο μιας ταινίας δίνει μια πολύ περίεργη αίσθηση· κυρίως, επειδή ο χρονικός χαρακτήρας των φιλμικών πλάνων μεταφέρεται στη στατική φωτογραφία, η οποία έτσι μοιάζει αφύσικα πετρωμένη. [...] Όταν όμως μια στατική φωτογραφία μπει σε μια ταινία μοιάζει σαν την κατάρα πάνω στη γυναίκα του Λοτ» Rudolf Arnheim, *Το φιλμ ως τέχνη. Οι θεμελιώδεις αρχές της τέχνης του κινηματογράφου*, μτφ. Μ. Μωραΐτης, Αθήνα, Καθρέφτης, 2008, σ. 128. Τις στατικές αποτυπώσεις του πρωταγωνιστή σχολιάζει και ο Kline που γράφει: «Αργότερα, μετά από την πιο έντονη τιμωρία του [ενν. του Paul] της Jeanne και της ιδέας της οικογένειας—ήτοι, τον σοδομισμό της Jeanne—η κάμερα του Bertolucci συλλαμβάνει ξανά τον Brando να ξαπλώνει κουλουριασμένος στο πάτωμα, ακριβώς στη στάση του πρώτου πίνακα του Bacon που βλέπουμε. Αυτή η αναφορά στον Bacon με τη Jeanne τονίζει με τον πιο πειστικό τρόπο τον διπλασιασμό της Rosa από τη Jeanne και τη διπλή αποτυχία του Paul να την φέρει πίσω» Kline, *Bertolucci's Dream loom*, σ. 115.

⁴¹¹ Williams, «Going further», στο: *Screening sex*, σ. 118.

πιθανό να παράσχει έναν τόπο ελευθερίας, εκδηλώνεται οπτικά μέσα από τις νοητές διαιρέσεις των κάδρων και τις αντιθέσεις των χρωμάτων. Είδαμε ακόμα πώς η ταινία εσωκλείει τον ζωγραφικό κόσμο του Bacon, σε μια προσπάθεια να μιλήσει οπτικά για τα υπαρξιακά πάθη των πρωταγωνιστών της. Όλα αυτά, στην πορεία, οδηγούν στην μορφοποίηση ενός ζητουμένου, το οποίο αφορά την απάλειψη ενός κόσμου που έχει για σύμβολό του ένα θορυβώδες τεχνολογικό επίτευγμα⁴¹² και την επιστροφή σε μια προγενέστερη κατάσταση, όπου ο ερωτισμός και η βιαιότητα δοκιμάζουν τα όριά τους, καθώς συνδιαλέγονται με τις καταστροφικές δυνάμεις του θανάτου. Τα ονόματα περνούν στη λήθη, τα σώματα ανακτούν κάτι από τη ζωώδη τους καταγωγή, το διαμέρισμα γίνεται μήτρα και θάνατος, και η επίθεση στην εξωτερικότητα κορυφώνεται σε ένα βίαιο ερωτικό επεισόδιο που αποκαλύπτει το μένος του πρωταγωνιστή για κάθε καταπιεστικό κοινωνικό θεσμό. Απομένει να ακολουθήσουμε την πορεία του κινηματογραφικού εγχειρήματος και, φτάνοντας στη λύση του, να διαπιστώσουμε τη βιωσιμότητα της επαναστατικής κίνησης των εραστών, η οποία μοιάζει ήδη να κινδυνεύει.

ΣΤΟΜΑΤΙΚΕΣ ΤΕΛΕΤΕΣ· Η ΤΡΟΦΗ ΤΟΥ ΕΡΩΤΑ

Στην ενότητα «Η αρχή μιας επιθυμίας μέχρι θανάτου», εξετάζοντας τη γέννηση της ερωτικής σχέσης, προσεγγίσαμε κάποια από τα στοιχεία του οπτικού σύμπαντος της *Αυτοκρατορίας των αισθήσεων*: μιλήσαμε για την προτεραιότητα που δίνεται στο συναίσθημα, μέσα από τη χρήση των κοντινών πλάνων, για τον ηδονοβλεπτικό χαρακτήρα των συνθέσεων, που περιπλέκει την κινηματογραφική εμπειρία, προσκαλώντας τον θεατή σε μια αδιαμφισβήτητη παρουσία, και για την προκλητικότητα των εικόνων που συνδιαλέγονται με τους κώδικες της πορνογραφίας. Όταν αναφερθήκαμε στη σκηνή όπου ο Kichi επισφραγίζει την επιθυμία του για τη Sada, προσφέροντάς της σάκε, υπαινιχτήκαμε στοιχεία αυτού που στην *Αυτοκρατορία των αισθήσεων* μεθοδικά συντάσσεται ως ο τελετουργικός χαρακτήρας της ερωτικής εμπειρίας. Η

⁴¹² Αναφερόμαστε στο τρένο που η Loshitzky υποστηρίζει ότι είναι μια μεταφορά του «προηγμένου τεχνολογικού καπιταλισμού»· Loshitzky, *The radical faces of Godard and Bertolucci*, σ. 70.

παράνομη σχέση εξαγνίζεται μέσα σε ένα σύμπαν που αποσπά ακόμα και την πιο ασήμαντη πράξη από την πρακτική της σκοπιμότητα, ανάγοντάς την στον χώρο του *ιερού*. Η αβίαστη διαχείριση του χρόνου εντάσσει τις καθημερινές εργασίες σε έναν ακριβή και ανακυκλούμενο σχεδιασμό, επιτρέποντας την παρατεταμένη απόλαυσή τους, ενώ παράλληλα ενθαρρύνει την ανάλωση, στον βαθμό που προωθεί την ενεργειακή σπατάλη και πέρα από την επίτευξη ενός αντικειμενικού στόχου· με αυτόν τον τρόπο, μεθοδεύεται το “βέβηλο” τελετουργικό μιας ερωτικής θρησκείας. Το ερωτικό τυπολογικό ορίζεται μέσα στη συνεχή αναδίπλωση των δράσεων, που διεκπεραιώνονται σε έναν μακρινό και διεσταλμένο χρόνο⁴¹³, υποσχόμενες μια διάνοιξη τόσο σωματική όσο και πνευματική.

Αυτό που διασφαλίζεται με την κυκλική αναβίωση των γεγονότων είναι η κατήλωση του θεατή σε μια (υπερ)πραγματικότητα χωρίς διαφυγή και η σταδιακή απορρόφησή του στην ερωτική εμπειρία: «Η κατασκευή της ταινίας είναι σοφή. Κατ’ αρχάς, είναι σοφή μες στη διαχρονική της ανάπτυξη, η οποία, όπως συμβαίνει συχνά με τις ταινίες του Όσιμα [...], προχωρεί με την επανάληψη. Κάθε σκηνή επαναλαμβάνει εμφανώς την προηγούμενη, οι πρωταγωνιστές “κάνουν πάντα το ίδιο πράγμα” [...], όμως αυτό το “ίδιο πράγμα” που επαναλαμβάνεται, γεννά και μεγαλώνει μια οικειότητα, τονίζοντας όμως τη διαφορά που ανεπαίσθητα προωθεί τις σχέσεις μεταξύ των ηρώων»⁴¹⁴. Πρόκειται για μια κλιμακούμενη επανάληψη, οι ανεπαίσθητες διαφοροποιήσεις της οποίας οδηγούν αλματωδώς στη θανατική κορύφωση της σχέσης. Ήδη από την πρώτη σεκάνς της ταινίας, ο Oshima αποκρυπτογραφεί τη δομή αυτή, πληροφορώντας μας για τις ερωτικές συνενυρέσεις του Kichi με τη σύζυγό του που επαναλαμβάνονται κάθε πρωί, με την ευλαβική συνέπεια ενός τυπικού. Στην ίδια ενότητα σκηνών, που εκτενώς εξετάσαμε στο δεύτερο κεφάλαιο⁴¹⁵, τελετουργικά στοιχεία εμφανίζονται ακόμα και στον τρόπο με τον οποίο η γυναίκα βοηθά τον άντρα της να

⁴¹³ Η ειδική λειτουργία του χρόνου, στην ταινία, βεβαιώνεται και από φράσεις των πρωταγωνιστών: στη σκηνή της δεύτερης σεξουαλικής συνάντησης της Sada με τον Kichi, αυτός της εξηγεί ότι έχουν στη διάθεσή τους όλο τον χρόνο που επιθυμούν.

⁴¹⁴ Pascal Bonitzer, «Η “κορίντα” του έρωτα», στο: Δημόπουλος, Κυριακίδης, Σαββάτης (επιμ.), *Nagisa Oshima*, σ. 180.

⁴¹⁵ Βλ. «Η αρχή μιας επιθυμίας μέχρι θανάτου».

φορέσει το *fundoshi*· ο χρόνος που αφιερώνει, αλλά και ο λατρευτικός τρόπος με τον οποίο επιτελεί την εργασία, δηλώνουν τη λειτουργία της πέρα από την πρακτική σκοπιμότητα — ομοίως προσεγγίζονται, αργότερα, και τα στιγμιότυπα όπου η ίδια ξυρίζει ή πλένει τον Kichi. Ο Grindon προσθέτει οξυδερκώς ότι πρόκειται για “τελετές” εξυγίανσης, που συνδέουν τη σεξουαλική δραστηριότητα, εντός του γάμου, με την καθαριότητα⁴¹⁶.

Εφόσον λοιπόν η εξυγίανση της σχέσης διέρχεται μέσα από τον γάμο, οι εραστές της ταινίας “παντρεύονται”, πραγματοποιώντας τη δική τους άτυπη τελετή που δηλώνει τη βαθιά τους εμπλοκή στην ερωτική συνάντηση. Δεδομένου όμως ότι ο Kichi είναι ήδη παντρεμένος, η γαμήλια αυτή τελετή δεν μπορεί παρά να είναι μια ψυχική νομιμοποίηση της σχέσης, που παραμένει ανορθόδοξη για την κοινωνία από την οποία αποσπάστηκε. Η κατοχύρωσή της συμβαίνει στον κόσμο της *αυτοκρατορίας*, γι’ αυτό και το νέο τελετουργικό προσαρμόζεται στον “ενθρονισμένο” αισθησιασμό: ο ναός υποκαθίσταται από έναν *οίκο τσαγιού* (*ochaya*) και ο ιερέας, από τις πέντε γκέι-σες που είναι παρούσες (κάποιες από τις ιαπωνικές παραδόσεις, όπως η [εξαγνιστική] πόση σάκε, διατηρούνται). Ο Kichi ζητά από τη Sada να σταματήσει να τον φωνάζει «αφέντη», βεβαιώνοντας τις άμεσες συνέπειες της τελετής στη δυναμική της σχέσης, αλλά και η Sada τρέμει μπροστά στον Kichi, σαν να είναι πράγματι η πρώτη φορά που

⁴¹⁶ Παραθέτουμε το σχετικό απόσπασμα και συμπληρώνουμε ότι η ανάγνωση αυτή είναι, κατά κάποιον τρόπο, φυσική συνέχεια όσων αναφέραμε, σχετικά με τον *αποστειρωμένο χώρο* του Bataille, στην προηγούμενη ενότητα (σ. 158): «Η σύζυγος χαρακτηρίζεται από την καθαριότητα, το σπίτι και τη δουλειά στην πρώτη πράξη. Στις τρεις βασικές περιστάσεις όπου εμφανίζεται, στην αρχή και στο τέλος της πρώτης πράξης και στην αρχή της τρίτης πράξης, η σύζυγος παρουσιάζεται να ντύνει, να πλένει ή να ξυρίζει τον Keichi. Κάθε μία από αυτές τις χειρονομίες του σχεδόν τελετουργικού εξαγνισμού έχουν ως αποτέλεσμα ο σύζυγος και η σύζυγος να έχουν ερωτική συνεύρεση. Η καθαριότητα εμφανίζεται ως αντισταθμιστική και συμπληρωματική του συζυγικού σεξ, λειτουργώντας καθαρτήρια για το σωματικό στοιχείο της γαμήλιας ένωσης»· Leger Grindon, «In the realm of the censors: Cultural boundaries and the poetics of the forbidden», στο: Dennis Washburn, Carole Cavanaugh (επιμ.), *Word and image in Japanese Cinema*, New York, Cambridge University Press, 2001, σ. 300. Σχετικά με το θέμα των τελετών στον Oshima, επιπλέον, βλ. και την ιδιαίτερα σύνθετη ταινία του, *Η τελετή* (*Gishiki*, 1971), στην οποία σχολιάζεται η Ιστορία της Ιαπωνίας, από τον Β’ Παγκόσμιο Πόλεμο και ύστερα, μέσα από τη θεατρική αποτύπωση μιας σειράς οικογενειακών τελετών (βοηθητικό είναι και το κείμενο του Pascal Ponitzer, «Κινηματογράφος/θέατρο/ιδεολογία/γραφή», μτφ. Κ. Μιτσοτάκη, στο: Δημόπουλος, Κυριακίδης, Σαββάτης (επιμ.), *Nagisa Oshima*, σ. 161-170).



Εικόνα 18. Στη γαμήλια τελετή του Kichi και της Sada, τη θέση του ιερέα αναλαμβάνουν οι γκέισες.

κοιμάται με άντρα. Οι γκέισες παρακολουθούν την ερωτική συνένωση του ζευγαριού⁴¹⁷ και, σε μια παράλληλη δράση, ακινητοποιούν τη νεότερη εξ αυτών και, με τη βοήθεια ενός πτηνόμορφου φαλλού, την εκπαρθενεύουν. Το γεγονός ότι η μύηση της νεαρής γυναίκας στις σεξουαλικές απολαύσεις γίνεται συγχρόνως με την καθαρτήρια γαμήλια συνένωση του ζευγαριού, υπονοεί την αναβάπτιση της Sada, η οποία, παρά τις πλούσιες εμπειρίες της, γνωρίζει τον ερωτισμό, με αυτήν την ένταση, για πρώτη φορά με τον Kichi⁴¹⁸. Η σεκάνς ολοκληρώνεται με το πλάνο ενός ηλικιωμένου χορευτή⁴¹⁹. Η κάμερα απομακρύνεται και αποκαλύπτονται τα γυμνά κορμιά των γκεϊ-

⁴¹⁷ Ένα κοντινό πλάνο δείχνει μία από τις γκέισες να παίρνει βαθιά ανάσα, τη στιγμή που ο Kichi εισχωρεί στη Sada, αποδίδοντας έτσι τον σημαντικό αντίκτυπο του ερωτικού θεάματος, σε όσους παρακολουθούν.

⁴¹⁸ Κάποια στοιχεία της σκηνής εξετάζει και ο Hunter, στο *Eros in hell*, σ. 108-109.

⁴¹⁹ Η Turim σημειώνει ότι ο χορός του άντρα μοιάζει με λαϊκή εκδοχή του Bugaku (στο κείμενο αναγράφεται ως «Bungaku», αλλά μάλλον πρόκειται για λάθος εκ παραδρομής), που είναι παραδοσιακός ιαπωνικός αυτοκρατορικός χορός· για περισσότερες πληροφορίες, βλ. το λήμμα «GAKU», στο: Samuel L.

σών· στη σύνθεση που μοιάζει με τα μεθεόρτια ενός οργίου, ο Kichi βρίσκεται ξαπλωμένος στο κέντρο, με το κεφάλι της Sada ανάμεσα στα πόδια του. Θυμίζουμε τον Bataille που γράφει ότι το όργιο είναι η επιστροφή σε μια *θεοποιημένη* φύση, η «ανάρμοστη σεξουαλική συμπεριφορά που συνοδεύεται από αισθήματα σύγχυσης και αταξίας, τα οποία παράγονται από τη γενική άρση όλων των απαγορεύσεων»⁴²⁰.

Η υπόσχεση μιας τελετουργικής καθημερινότητας, ορισμένης από το ερωτικό γεγονός, κορυφώνεται όταν ο Kichi απομονώνεται στο πανδοχείο με τη Sada, και οι δυο τους “θυσιάζουν” κάθε τους δράση στην “ιερή ακολουθία” του ερωτισμού. Η βασική λειτουργία της τροφής μετατρέπεται σε μυστήριο που (ανα)βαπτίζει τα τρόφιμα, εμποτίζοντάς τα με τη γεύση της ερωτικής επιθυμίας. Περίπου στο μέσο της ταινίας και σε μια από τις σπάνιες ανάπαυλές τους, η Sada και ο Kichi απολαμβάνουν τη μουσική παρέα μιας γκέισας· η κάμερα είναι σταθερά τοποθετημένη πίσω και πάνω από τον αριστερό της ώμο και παρακολουθεί, υιοθετώντας για μία ακόμα φορά τον ρόλο του τρίτου προσώπου, του παρατηρητή με την ηδονοβλεπτική γωνία θέασης. Το σπάνιο στιγμιότυπο σύντομα εντάσσεται στο κατακτητικό παιχνίδι του ερωτισμού, όταν η Sada αφυπνίζεται, εγκαταλείπει τον ώμο του Kichi και πλησιάζει το πιάτο που βρίσκεται μπροστά της· πιάνει ένα μανιτάρι, το ακουμπά στο αιδού της και το προσφέρει στον εραστή της. Η γωνία λήψης αλλάζει· το κοντινό πλάνο του Kichi καταγράφει την έκπληξή του, αλλά και την άμεση αποδοχή της νέας ιδιορρυθμίας της ερωμένης του. Στο επόμενο πλάνο, το πρόσωπό του βρίσκεται ακίνητο, στα αριστερά του κάδρου –σε πρώτο επίπεδο και σε χαμηλή εστίαση–, με το μανιτάρι τοποθετημένο ανάμεσα στα χείλη. Η Sada, στο δεύτερο επίπεδο, στα δεξιά, του εξηγεί χαμογελαστή: «όλα

Leiter, *Historical dictionary of Japanese traditional theatre*, Lanham, The Scarecrow Press, 2006, σ. 89. Η ίδια παρατηρεί ότι στη σκηνή του γάμου –όπως συμβαίνει και στη σκηνή όπου η Sada έρχεται σε σεξουαλική επαφή με τον Kichi, ενώ παράλληλα παίζει το samisen (τρίχορδο ιαπωνικό μουσικό όργανο)– δεν υπάρχει διαχωρισμός ανάμεσα στον ερωτισμό και τις παρούσες τέχνες (μουσική, χορός, θέατρο)· οι ήχοι και οι κινήσεις του ερωτισμού προσλαμβάνονται ως αναπόσπαστο μέρος μιας συνολικότερης παράστασης· Maureen Turim, *The films of Oshima Nagisa: Images of a Japanese iconoclast*, Berkeley, University of California Press, 1998, σ. 129-130.

⁴²⁰ Bataille, *The accursed share*, τ. II&III, σ. 131 (για το όργιο στον Bataille, βλ. και σ. 64).



Εικόνα 19. Η Sada και ο Kichi απολαμβάνουν τη μουσική παρέα της γκέισας, που φαίνεται στα δεξιά του κάδρου, με την πλάτη στραμμένη στους θεατές.

όσα κάνουμε, ακόμα και το φαγητό, πρέπει να είναι μια ερωτική πράξη»· το, σε αναμονή, πρόσωπο του άντρα πείθεται από την αιτιολόγηση και δηλώνει τη συμφωνία του καταπίνοντας το μανιτάρι· η Sada τον φιλά ενθουσιασμένη. Η γκέισα σταματά για μια στιγμή τη μουσική και τους παρακολουθεί ικανοποιημένη⁴²¹. Η κάμερα επιστρέφει στην αρχική της θέση (πίσω από τον ώμο της γκέισας) και ο άντρας αποφασίζει να συμμετάσχει ενεργά στο τελετουργικό· βυθίζει ένα ακόμα τρόφιμο στα υγρά της ερωμένης του, ενώ της εξηγεί ότι γι' αυτόν απόλαυση είναι να υπακούει κάθε της επιθυμία. Στη συνέχεια, δηλώνει ότι θέλει να φάει ένα αυγό· το πλάνο μεταλλάσσεται από μεσαίου μεγέθους, σε κοντινό του γυναικείου αιδοίου⁴²².

Η «ανοιχτή πληγή», απ' όπου μπορεί κανείς να ακούσει «τον σάλο του πελάγου,

⁴²¹ Θυμίζουμε ότι η κάμερα, άρα και ο θεατής, αρχικά υιοθέτησαν την οπτική γωνία της γκέισας. Καθώς, για πρώτη φορά, αποκαλύπτεται, με ένα κοντινό πλάνο, το πρόσωπό της, η έκφρασή της αποτελεί το καθρέφτισμα της δικής μας στάσης απέναντι στους εραστές· ή τουλάχιστον αυτής που μας ζητείται να έχουμε.

⁴²² Σχετικά με αυτό το πλάνο/κάδρο, βλ. και: «[Σημείωμα] Μια σύνδεση του Oshima με τον Courbet».

αυτή την αντάρα που ακούμε όταν βάζουμε στ' αφτί μας μεγάλα κοχύλια»⁴²³, αποκαλύπτεται στην αφοπλιστικά προ(σ)κλητική της γυμνότητα· το χέρι του άντρα εισέρχεται στο κάδρο και εισάγει το αυγό στον γυναικείο κόλπο. Το στιγμιότυπο “συναντά” τον Bataille με τρόπο προφανή, αλλά και ριζικό. Θυμίζουμε τα ατελείωτα παιχνίδια στα οποία αναλώνονται οι νεαροί πρωταγωνιστές της *Ιστορίας του ματιού*: «Από τότε είναι που έπιασε τη Σιμόν η μανία να σπάζει αυγά με τον κώλο της. [...] Έβαζα, τότε, τ' αυγό ακριβώς πάνω από την τρύπα του κώλου της κι αυτή ξεφάντωνε πηγαиноφέρνοντάς το με μαεστρία στη βαθιά σχισμή των γλουτών της»⁴²⁴. «Ωστόσο, δεν πέρασε πολύς καιρός και άρχισε να βρίσκει ευχαρίστηση στο να με βάζει να ρίχνω αυγά μες στη λεκάνη του καμπινέ, αυγά σφιχτά που πήγαιναν κατευθείαν στον πάτο και αυγά ωμά που τα ρουφούσαμε αφήνοντάς τα άλλοτε περισσότερο κι άλλοτε λιγότερο άδεια για να βουλιάζουν στο νερό του απόπατου σε διαφορετικό κάθε φορά βάθος. Αυτή στεκόταν πολλή ώρα καθισμένη και κοίταζε τ' αυγά. Έπειτα μου ζητούσε να τη βάλω να κάτσει στη λεκάνη για να τα βλέπει κάτω απ' τον κώλο της κι ανάμεσα απ' τ' ανοιγμένα μπούτια της. [...] Ένα άλλο παιχνίδι ήταν να σπάζω στο χέιλος του μπιντέ ένα άβραστο αυγό και να τ' αδειάζω μέσα από κάτω της· αυτή μερικές φορές το κατουρούσε· άλλοτε πάλι μ' έβαζε να βγάζω τα ρούχα μου και με το στόμα να ρουφάω το ωμό αυγό μέσ' απ' τον μπιντέ· μου υποσχέθηκε ακόμα πως μόλις γινόταν και πάλι καλά θα έκανε κι αυτή το ίδιο μπροστά μου αλλά και μπροστά στη Μαρσέλλ»⁴²⁵. Μέσα από τις ατελείωτες παραλλαγές του, το παιχνίδι του αυγού μετατρέπεται, στον Bataille, σε εξουθενωτική ανάλωση, σε θυσίασμα που ωφελεί τον ερωτισμό και διακόπτεται μόνο με τον θάνατο· το αυγό παραμένει πολύτιμο κομμάτι της (μεταφορικής) αλυσίδας⁴²⁶ και ως τέτοιο, υπενθύμιση της θυσίας του ίδιου του πράγματος.

«Η βαθιά σύμπτωση ανάμεσα στον Oshima και τον Bataille είναι τέτοια, ώστε το μοναδικό ερώτημα που θα έπρεπε να θέτουν, κατά τη γνώμη μου, η κριτική, το κοινό και η εισαγγελία, είναι το ακόλουθο: Θεωρούμε, ναι ή όχι, τον Georges Bataille ως μιαν

⁴²³ Bataille, *Μαντάμ Εντουαρντά*, σ. 33.

⁴²⁴ Bataille, *Ιστορία του ματιού*, σ. 47.

⁴²⁵ Bataille, *Ιστορία του ματιού*, σ. 79-80.

⁴²⁶ Σχετικά, βλ. «Το πένθιμο μάτι του ερωτισμού».

απ' τις μεγαλοφυΐες αυτού του αιώνα, έναν απ' τους μεγαλύτερους κλασικούς της γαλλικής λογοτεχνίας, έναν απ' τους μεγαλύτερους που έθεσαν αυτό το καυτό ζήτημα που αποτελεί ο ερωτισμός; Αν, όπως μας επιτρέπεται να υποθέσουμε, η απάντηση είναι “ναι”, τότε θα έπρεπε να καταλήξουμε στο ότι *Η αυτοκρατορία των αισθήσεων* είναι η πιο ευγενική εικονογράφηση που θα μπορούσε ποτέ να δοθεί στο έργο του Bataille»⁴²⁷. Το πάθος με το οποίο ο Mandiargues επιχειρεί να προστατέψει τον Oshima, από τις κατηγορίες της αισχύρας, συνδέοντάς τον με τον Bataille, εμφανίζει μια υπαρκτή σχέση. Η εισχώρηση του αυγού στον κόλπο της Sada δεν είναι μια ακόμα χυδαιότητα που επινοείται, για να εμπλουτίσει την, ούτως ή άλλως, “ιδιόρρυθμη” ερωτική δράση του ζευγαριού. Το κλειδί για την κατανόηση της συμβολικής κίνησης προσφέρεται από την αρχή της ενότητας: «όλα, ακόμα και το φαγητό πρέπει να είναι ερωτική πράξη»· το αυγό αποκόπτεται από τις σύμφυτες ιδιότητές του και, θυσιάζοντας τον λειτουργικό του χαρακτήρα, εισέρχεται μεταμορφωμένο στον μύχιο κόσμο του ερωτισμού. Ο Bataille γράφει στο *Καταραμένο απόθεμα*: «Η εσωτερικότητα εκφράζεται μεσ' από ένα πράγμα υπό μία και μόνο προϋπόθεση: ότι το πράγμα αυτό είναι κατά βάθος το αντίθετο του πράγματος, το αντίθετο ενός προϊόντος, ενός εμπορεύματος: μια ανάλωση και μια θυσία. Επειδή το εσωτερικό συναίσθημα είναι ανάλωση, είναι η ανάλωση εκείνη που το εκφράζει, όχι το πράγμα που είναι η άρνησή της»⁴²⁸. Καθώς η τροφή συμφύρεται με τον ερωτισμό, οι ενστικτώδεις λειτουργίες υποτάσσονται σε ένα ενιαίο σύμπαν, που κυβερνάται από την απόλαυση και επιτρέπει τη “συνάντηση” του αυγού και του αιδοίου, ταυτίζοντάς τα· η κατάποση του αυγού υπαινίσσεται και ότι «το ίδιο το γεννητικό όργανο προσφέρεται σαν τροφή και για την απλή και ξεκάθαρη κατανάλωσή του, όπως άλλωστε το αποδεικνύει και το εκθέτει η κατάληξη της ταινίας»⁴²⁹. Τελικά, η Sada βγάζει το αυγό από τον κόλπο της, με τον ίδιο τρόπο που οι χήνες γεννούν τα δικά τους, και το προσφέρει στον Kichi, επιβεβαιώνοντας ως μοναδικό παράγωγο αυτής της σχέσης την ανάλωση.

⁴²⁷ André Pieyre de Mandiargues, «Ο θεσπέσιος έρωτας», στο: Δημόπουλος, Κυριακίδης, Σαββάτης (επιμ.), *Nagisa Oshima*, σ. 176.

⁴²⁸ Bataille, *Το καταραμένο απόθεμα*, σ. 154.

⁴²⁹ André Pieyre de Mandiargues, «Ο θεσπέσιος έρωτας», στο: Δημόπουλος, Κυριακίδης, Σαββάτης (επιμ.), *Nagisa Oshima*, σ. 176.

Σε παρόμοια ανάγνωση καταλήγει και ο Hunter που γράφει ότι η Sada γεννά το σύμβολο της γονιμότητας και, με μάρτυρα τη γκέισα με το νεκρικά λευκό πρόσωπο, ταΐζει στον Kichi τον “απόγονό” της⁴³⁰. Ο ίδιος βέβαια επιμένει στη συμβολική διάσταση των τροφών, αναγνωρίζοντας ότι αυτές προσφέρονται ως μυστικιστικές μεταλήψεις της εξουσίας και της επιθυμίας. Εξηγεί ότι το μανιτάρι για τους ταοϊστές είναι η τροφή των θεών και σύμβολο της αθανασίας και ότι, για τους κινέζους, ο μύκητας lingchi συνδέεται με το γυναικείο γεννητικό όργανο· προσθέτει τέλος ότι το σχήμα του ανακαλεί το χαρακτηριστικό σύννεφο που σχηματίστηκε από τον βομβαρδισμό της Χιροσίμα και του Ναγκασάκι⁴³¹. Αν ο Oshima πράγματι επιλέγει το μανιτάρι λαμβάνοντας υπόψη του τα παραπάνω, τότε η κατάποσή του υπόσχεται την αθανασία των εραστών και τη σύναψη ενός αιώνιου δεσμού, ικανού να υπερβεί τον φυσικό κόσμο. Ίσως όμως η σύνδεση με τον βομβαρδισμό της Χιροσίμα και του Ναγκασάκι, σε αυτήν την περίπτωση να είναι υπερβολική· η πολιτική σκέψη του Oshima, συνολικά στο έργο του, είναι δεδομένη⁴³² και, παρά το γεγονός ότι συντηρείται με λιγότερο προφανή τρόπο στην *Αυτοκρατορία των αισθήσεων*, αυτού του είδους η ανάγνωση μοιάζει ασυνεχής. Η βύθιση του μανιταριού στα κοιλικά υγρά της Sada διανοίγει από μόνη της τη δράση στο συμβολικό πεδίο· υπό αυτή την έννοια, θεωρούμε ότι δεν απαιτούνται περαιτέρω συνδέσεις για να γίνει κατανοητό το πρωτεύον, που είναι η *υπόκλιση του κόσμου στην αυτοκρατορία του ερωτισμού*.

⁴³⁰ Hunter, *Eros in hell*, σ. 110. Ομοίως προσεγγίζει το στιγμιότυπο και ο Grindon: η απαίτηση της Sada, να φάει ο Kichi το αυγό, είναι μια πράξη που βεβαιώνει την προτεραιότητα του ερωτισμού, έναντι της τροφής και της αναπαραγωγής· το δυνητικό παράγωγο της τελευταίας, πρώτα χλευάζεται και μετά προσφέρεται για να καταβροχθιστεί· Grindon, «In the realm of the censors», στο: Washburn, Cavanaugh (επιμ.), *Word and image in Japanese Cinema*, σ. 303.

⁴³¹ Hunter, *Eros in hell*, σ. 110.

⁴³² Ο ίδιος ο σκηνοθέτης αναφέρει: «Θεωρώ πράγματι ότι, κατά μια ορισμένη έννοια, όλες μου οι ταινίες είναι πολιτικές. Αλλά δεν εννοώ μ' αυτό ότι οι ταινίες μου είναι ικανές να επηρεάσουν τη σημερινή πολιτική. Θα ήθελα μάλλον οι ταινίες μου να μπορούσαν να επηρεάσουν την πολιτική, έτσι ώστε η ίδια η πολιτική, μη έχοντας πια λόγο ύπαρξης, να εξαφανιζόταν. Δε θα είχαμε πια ανάγκη την πολιτική για να ζήσουμε»· «Η λογική και το συναίσθημα. Συνέντευξη με τους Pascal Bonitzer, Michel Delahaye και Sylvie Pierre», στο: Δημόπουλος, Κυριακίδης, Σαββάτης (επιμ.), *Nagisa Oshima*, σ. 72. Ταινίες του Oshima, όπως η *Σκληρή ιστορία της νιότης*, *Η ταφή του ήλιου* και η *Νύχτα και καταχνιά στην Ιαπωνία* (*Nihon no yoru to kiri*, 1960), αποτελούν σημαντικά δείγματα της πολιτικής σκέψης του που συνδέεται με τη σεξουαλικότητα και τη βιαιότητα, και με επίκεντρο πάντα τη νεολαία.

Ειδικό ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι, παράλληλα με τη μεταποίηση των τροφών σε στοιχεία της ερωτικής διάνοιξης⁴³³, στην ταινία εμφανίζεται και μια

⁴³³ Για μια ευρύτερη εποπτεία του τρόπου σύνδεσης της τροφής με τον ερωτισμό, στον κινηματογράφο, αναφέρουμε κάποια χαρακτηριστικά παραδείγματα. Ξεκινώντας πρώτα ειδικά από το αυγό, παραπέμπουμε στην ταινία του Makavejev, *Τα μυστήρια του οργανισμού*, στην οποία ήδη αναφερθήκαμε με αφορμή τα θέματα στο «[Σημείωμα] Ζητήματα απόκρυψης και, κυρίως, αποκάλυψης»: στους τίτλους έναρξης, με ένα κοντινό πλάνο στα χέρια τριών ανθρώπων, η κάμερα καταγράφει το αισθησιακό παιχνίδι που γίνεται με έναν κρόκο αυγού που τελικά σπάει. Σχετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει και η ταινία του Juzo Itami, *Tampropo* (1985): πρόκειται για κωμωδία, με κύρια αφήγηση την “εκπαίδευση” της Tampropo, στη μαγειρική των noodles, και δευτερεύοντα κομμάτια εξιστόρησης, όπως αυτό όπου ένα ζευγάρι διερευνά τις ερωτικές προεκτάσεις του φαγητού· σε μία από τις σκηνές του, ο άντρας σπάει ένα αυγό, βάζει τον κρόκο στο στόμα του και προσκαλεί τη σύντροφό του σε μια στοματική “μετάγγιση”, κατά την οποία ο κρόκος μεταφέρεται από το ένα στόμα στο άλλο, επτά φορές, καταλήγοντας να διαλύεται “οργασμικά” στα γυναικεία χείλη. Επισημαίνουμε μόνο ότι, αν και καθόλου αποκαλυπτική (ως προς τη γυμνότητά της), η σκηνή είναι ένα ιδιαίτερα αισθησιακή και θετικά προκλητική. Σε εντελώς διαφορετικό κλίμα, ίσως ένα από τα πιο γνωστά ερωτικά παιχνίδια φαγητού να είναι αυτό ανάμεσα στον Mickey Rourke και την Kim Basinger, στο *9 ½ εβδομάδες* (*9 ½ weeks*, 1986) του Adrian Lyne. Η σκηνή, με το γρήγορο και ρυθμικό μοντάζ, που πλησιάζει στη λογική μουσικού βίντεο κλιπ, έχει στα πρώτα της πλάνα το σπάσιμο ενός αυγού και την τομή ενός άλλου, σε έναν αυγοκόφτη. Εδώ, ο τεμαχισμός του ευπαθούς τροφίμου από το αντρικό χέρι μπορεί να εκληφθεί και ως πράξη ανάλογη των σαδιστικών του συμπεριφορών· διατηρούμε όμως μια επιφύλαξη γιατί αρκετά από τα στοιχεία της ταινίας μοιάζουν να υπάρχουν για λόγους οπτικού εντυπωσιασμού (παραπέμπουμε και στην επιμελή εργασία της Αννέτας Καραγιαννίδου, *Getting away with it: The erotic thriller and its fantasies*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο, 2006 (<http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/14141#page/1/mode/2up>), η οποία στις σελίδες 102-104 αναφέρεται στη, μάλλον, “ανέντιμη” προσπάθεια, να προωθηθεί η ταινία του Lyne ως ένα άλλο *Τελευταίο ταγκό στο Παρίσι*). Στο σύνθετο ερωτικό τρίγωνο των *Ονειροπόλων* του Bertolucci, στην πρώτη σεξουαλική συνεύρεση του Matthew με την Isabelle, ο αδερφός της, Theo, που βρίσκεται στο ίδιο δωμάτιο, απόβλητος από το γεγονός, απασχολείται τηγανίζοντας αυγά· καθώς η κάμερα επικεντρώνεται στο τηγάνι, το ερωτικό γεγονός αποκρύπτεται –με εξαίρεση τους ήχους των εραστών– και “υποκαθίσταται” από την παράλληλη δράση. Πριν προχωρήσουμε σε ταινίες που συνδέουν γενικότερα τον ερωτισμό με την απόλαυση της τροφής, αναφέρουμε δύο ακόμα στοιχεία: το σεξουαλικό βοήθημα (vibrating egg) που εμφανίζεται στην ταινία *Shortbus*, και το οποίο έχει το “ευφάνταστο” όνομα, *In the realm of the senses* (μια “εκσυγχρονισμένη” εκδοχή του αυγού της *Αυτοκρατορίας των αισθήσεων* και ένας προφανής φόρος τιμής στην ταινία, από έναν δημιουργό που ανακίνησε τη συζήτηση για τα όρια πορνογραφίας και κινηματογράφου), αλλά και το, γεμάτο αυγά, βίντεο κλιπ της Bjork, που εμπνέεται από την *Ιστορία του ματιού* (σκηνοθεσία της Sophie Muller). Γενικότερα, τώρα: *Το Μεγάλο φαγοπότι* (*La grande bouffe*, 1973) του Marco Ferreri, όπου τέσσερις φίλοι απομονώνονται σε μία βίλα, με σκοπό να επιδοθούν σε έναν ατελείωτο γαστρονομικό οργασμό, που *εμπλουτίζεται* από την παρέα τριών γυναικών (η μία εκ των οποίων τους ακολουθεί μέχρι το τέλος του αυτοκτονικού τους εγχειρήματος) είναι μια ωδή στην (κατ)ανάλωση, μέχρι θανάτου, και ίσως η πιο βουλιμική αποτύπωση της σχέσης φαγητού και ερωτισμού. Σε ένα, όχι και τόσο μακρινό σύμπαν, η ταινία του Peter Greenaway, *Ο μάγειρας, ο κλέφτης, η γυναίκα τους και ο εραστής της* (*The cook, the thief, his wife & her lover*, 1989), μετά από μια σειρά επεισοδίων με φόντο τη σάλα και την κουζίνα ενός εστιατορίου, εμφανίζει την πρωταγωνίστρια να μαγειρεύει τον νεκρό εραστή της, με σκοπό να τον ταΐσει στον εγκληματία σύζυγό της. Μια πιο *συμβατική* αποτύπωση του θέματος αναλαμβάνουν ταινίες όπως το *Σαν νερό για ζεστή σοκολάτα* (*Como agua para chocolate*, 1992) του Alfonso Arau (σχετικά συγγενής και η ταινία του Gabriel Axel, *Η γιορτή της Μπαμπέτ* [*Babettes gæstebud*, 1987]) και η πιο σύγχρονη, *Είμαι ο έρωτας* (*Io sono l'amore*, 2009) του Luca Guadagnino· στην πρώτη, η μαγειρική, εμποτισμένη με το ερωτικό συναίσθημα, αποκτά μαγικές ιδιότητες, ενώ στη δεύτερη, η αγάπη της πρωταγωνίστριας (Tilda Swinton) για

αντιστροφή της σχέσης αυτής, που επιτρέπει τη συμβολική κατανάλωση των γεννητικών οργάνων, εν είδει τροφής. Στη σύντομη σκηνή όπου οι δύο εραστές βρίσκονται σε μια άμαξα, που τους μεταφέρει στη νέα τους κατοικία, η αιφνιδιασμένη Sada ενημερώνει τον Kichi ότι ξεκίνησε η έμμηνος ρύση της· ο άντρας βγάζει το χέρι του μέσα από τα υφάσματα που τους σκεπάζουν, παρατηρεί τα δάχτυλά του που έχουν ελάχιστη ποσότητα αίματος και στη συνέχεια τα γλύφει· η Sada χαμογελά ικανοποιημένη. Θυμίζουμε τον Bataille: «Υπάρχουν κι άλλες απαγορεύσεις σχετικά με τη σεξουαλικότητα που μας φαίνονται εξίσου αναγώγιμες στην άμορφη φρίκη της βίας με την αιμομιξία, όπως η απαγόρευση του εμμηνιακού αίματος και του αίματος του τοκετού. Αυτά τα υγρά εκλαμβάνονται ως εκδηλώσεις της εσωτερικής βίας. Επιπλέον το εμμηνιακό υγρό έχει το νόημα της αφροδίσιας δραστηριότητας και της συναφούς ακαθαρσίας η οποία είναι μια από τις συνέπειες της βίας»⁴³⁴. Ο Kichi παραβαίνει την απαγόρευση και, γλύφοντας το αίμα, εμφατικά δηλώνει ότι δεν πρόκειται για ακαθαρσία και πως ό,τι ανήκει στην ερωμένη του είναι καλοδεχούμενο. Παράλληλα, με αυτή του τη “μετάληψη” γίνεται δεκτικός στη βιαιότητα που συμπορεύεται με την εμπειρία μιας εξωφρενικής επιθυμίας. Η ίδια “αδηφαγία” καταλαμβάνει και τη Sada όταν, στη σκηνή αμέσως μετά το παιχνίδι με το αυγό και κατά τη διάρκεια σεξουαλικής της συνύρεσης με τον Kichi, πιάνει ένα ψαλίδι και απειλεί ότι θα του κόψει το πέος, ώστε να μην μπορεί να κοιμηθεί με άλλες γυναίκες· τελικά κόβει μερικές τρίχες από την ηβική περιοχή και τις καταπίνει. Ο σχετικά εκτενής διάλογος των πρωταγωνιστών καταγράφεται με την κάμερα να παραμένει αμετακίνητη και ενόσω το πρόσωπο της Sada φαίνεται μέσα από έναν καθρέπτη, που βρίσκεται σε δεύτερο επίπεδο· η “διπλή” της εικόνα μοιάζει να αποτυπώνει την εσωτερική συμβίωση του έρωτα και του θανά-

τη μαγειρική, την οποία μοιράζεται και με τον μάγισσα εραστή της, την ελευθερώνει από την περιοριστική μεγαλοαστική ζωή της. Ολοκληρώνοντας, αναφέρουμε και μια σχετική τάση που φαίνεται να επικράτησε την προηγούμενη δεκαετία στον αμερικάνικο κινηματογράφο, με τη μαγειρική να αποτελεί σημαντικό συστατικό ρομαντικών κομεντί, όπως η *Γυναίκα από πάνω* (*Woman on top*, 2000), με πρωταγωνίστρια την Penélope Cruz ή το *Έχετε κάνει κράτηση;* (*No reservations*, 2007) με την Catherine Zeta-Jones.

⁴³⁴ Bataille, *Ο ερωτισμός*, σ. 75. Για τη σχετική απαγόρευση, βλ. και σ. 72-73.

του. Η συμβολική κίνηση της Sada, να καταπιεί τις τρίχες του Kichi, είναι μια “πρόγευση” του πέους που πρέπει να καταβροχθιστεί· ένας τρόπος να εσωκλείσει στο σώμα της τον κάτοχό του, επιζητώντας μια σχεδόν κυριολεκτική ενοποίησή τους. «Να ξοδεύεσαι, να αναλώνεσαι για ένα αδιαπέραστο αντικείμενο είναι δείγμα καθαρής θρησκείας. Καθιστώ τον άλλον άλυτο αίνιγμα από το οποίο εξαρτάται η ζωή μου, σημαίνει τον καθιερώνω ως θεό»⁴³⁵, παραθέτει ο Barthes (απόσπασμα του André Gide) και ο Bataille δηλώνει με απόλυτη σαφήνεια: «είδα πως δε μου είχε πει ψέμα πως Αυτή ήταν ο ΘΕΟΣ»⁴³⁶.

Ακριβώς όπως και ο Bertolucci, ο Oshima παρέχει στους εραστές του ένα σύμπαν αποσπασμένο από την πραγματικότητα και προστατευμένο από τις εκβιαστικές επιταγές του χρόνου· τους παρέχει την πολυτέλεια της σαρκικής διερεύνησης, που σταδιακά οδηγεί στην παντελή βύθιση εντός του ερωτικού γεγονότος και στην αναγωγή του σε ιερή εμπειρία, για την οποία είναι έτοιμοι να θυσιάσουν. Η εξωτερικότητα συναντά το “απομακρυσμένο” σύμπαν με βίαιο τρόπο, μόνο μία φορά. Παραθέτουμε ένα απόσπασμα από το κείμενο του Burch: «Η εικονογραφία [ενν. στην *Αυτοκρατορία των αισθήσεων*] είναι έντονα συνεκδοχική, υποδηλώνοντας τις φωτογραφίες της *ουκίγιο-ε* παράδοσης του τέλους του δέκατου ένατου αιώνα, και παρέχει στην ταινία μια αχρονική ποιότητα· το μεγαλύτερο μέρος της θα μπορούσε να τοποθετηθεί σε οποιαδήποτε χρονική στιγμή ανάμεσα στα 1900 και 1940. Σ’ αυτή την κλειστή “αυτοκρατορία των αισθήσεων” η ιστορία εισάγεται μόνο τη στιγμή της ξαφνικής εμφάνισης στην οθόνη των στρατιωτών που παρελαύνουν για τον πόλεμο»⁴³⁷. Ο Burch εδώ θίγει δύο ζητήματα που είναι αλληλένδετα και φωτίζουν σημαντικά το θέμα της θέσης των εραστών στην κοινωνία: αρχικά αναφέρεται στον τρόπο σύνθεσης των εικόνων, συνδέοντας τες με την παράδοση *ukiyo-e*, και στη συνέχεια επικαλείται τη σκηνή, που νωρίτερα υπαινιχτήκαμε, όπου ο Kichi συναντά στο δρόμο μια παρέλαση στρατιωτών.

⁴³⁵ Roland Barthes, *Αποσπάσματα του ερωτικού λόγου*, μτφ. Β. Παπαβασιλείου, Αθήνα, Κέδρος, 1977, σ. 160.

⁴³⁶ Bataille, *Μαντάμ Εντουαρντά*, σ. 39.

⁴³⁷ Noël Burch, *Ναγκίσα Οσίμα*, σ. 54.

Κατ' αρχάς, να αναφέρουμε ότι η παράδοση ukiyo-e («εικόνες του επιπλέοντος κόσμου») είναι ένα σύνολο ιαπωνικών ξυλογραφιών και ζωγραφικών έργων, που παρήχθησαν από τον 17^ο μέχρι και τις αρχές του 20^{ου} αιώνα (κυρίως δηλαδή κατά τις περιόδους Έντο και Μείτζι)⁴³⁸. Στις ποικίλες θεματικές της ukiyo-e ανήκουν και τα shunga, που ειδικεύονται στις ερωτικές παραστάσεις⁴³⁹, και τα οποία μοιάζει κυρίως να λαμβάνει υπόψη του ο Oshima· δεδομένης της απροκάλυπτης αποτύπωσης σεξουαλικών στιγμιότυπων και της ιδιαίτερα συχνής εμφάνισης ηδονοβλεπτικών θεμάτων σε αυτά⁴⁴⁰, η συσχέτιση με τις εικόνες της ταινίας φαίνεται λογική. Βέβαια, ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά των shunga είναι ο υπερβολικός (μεγαλοποιημένος) τρόπος αποτύπωσης των γεννητικών οργάνων και αυτός είναι ο κύριος λόγος που ο Lehman αντιστέκεται στη γενική, όπως τη χαρακτηρίζει, τοποθέτηση του Burch⁴⁴¹. Σύμφωνα με τον ίδιο, ο Oshima απομακρύνεται σημαντικά από τις ξυλογραφίες (και από τη δυτική σκληρή [hard-core] πορνογραφία) ακριβώς επειδή αποφεύγει τα υπερμεγέθη πέη και συνεπώς δημιουργεί, με αναφορές στην οπτική δομή των shunga, μια δική του σεξουαλική ερωτολογία· αρνείται τη θεαματική αποτύπωση του αντρικού σώματος και αντικαθιστά τις μη απειλητικές γυναικείες φιγούρες των ξυλογραφιών

⁴³⁸ Φυσικά δεν πρόκειται για φωτογραφίες, όπως διαβάζουμε στη μετάφραση. Παραθέτουμε το πρωτότυπο: «The imagery is strongly connotative of late nineteenth-century prints in the *ukiyo-e* tradition» (Burch, *To the distant observer*, σ. 343)· άρα, ίσως θα ήταν σωστότερα «τυπώματα» (ίσως και το «connotative» να αποδιδόταν ικανοποιητικότερα από το «υπαινικτική» ή «υποδηλωτική»).

⁴³⁹ Όπως εξηγεί ο Uhlenbeck στο κείμενό του «*Erotic fantasies of Japan: The world of Shunga*», η τέχνη shunga αποτελεί το ένα από τα έξι είδη ξυλογραφιών που αναπτύχθηκαν κατά τις περιόδους Έντο και Μείτζι· τα υπόλοιπα έχουν ως θέματα τους ηθοποιούς του θεάτρου καμπούκι (*yakusha-e*), όμορφες γυναίκες (*bijinga*), τοπία (*fūkeiga*), πολεμιστές (*mucha-e*), πουλιά και λουλούδια (*kachōga*)· Chris Uhlenbeck, Margarita Winkel, *Japanese erotic fantasies: Sexual imagery of the Edo period*, επιμ. Amy Reigle Newland, Amsterdam, Hotei Publishing, 2005, σ. 11. Σημαντικοί εκπρόσωποι της ukiyo-e, όπως ο Katsushika Hokusai ή ο Kitagawa Utamaro, επίσης δημιούργησαν έργα shunga.

⁴⁴⁰ Uhlenbeck, Winkel, *Japanese erotic fantasies*, σ. 20.

⁴⁴¹ Lehman, «The “gift” and the “keepsake” in *In the realm of the senses: Castration fantasies*», στο: *Running scared*, σ. 177-203, σ. 190-191. Νωρίτερα στο κείμενο (σ. 180), ο Lehman αμφισβητεί το συμπέρασμα του Burch, όσον αφορά το αν η ταινία «θα μπορούσε να τοποθετηθεί σε οποιαδήποτε χρονική στιγμή ανάμεσα στα 1900 και 1940», εξηγώντας, μάλλον σωστά, ότι στον δυτικό θεατή είναι σαφές μόνο ότι πρόκειται για την παραδοσιακή και όχι για τη σύγχρονη Ιαπωνία (με εξαίρεση φυσικά τη σκηνή που μας τοποθετεί στη μιλιταριστική Ιαπωνία του '30).

με την επικίνδυνη Sada⁴⁴². Η Williams συμφωνεί με την τοποθέτηση αυτή, αναγνωρίζοντας ότι πρόκειται για κρίσιμη διαφορά⁴⁴³ και επιλύει το “πρόβλημα” ως εξής: ακριβώς όπως και στα shunga, υποστηρίζει η ίδια, ο Oshima δοξάζει το σώμα και τα γεννητικά όργανα σε μια πληθώρα διαφορετικών στάσεων, κινηματογραφεί τις ερωτικές συνενυρέσεις παρουσία ηδονοβλεψιών, οι οποίες, ομοίως με τις ξυλογραφίες, λαμβάνουν χώρα κυρίως στο χαρακτηριστικό παραδοσιακό πάτωμα της οικίας (tatami), και σπάνια αποκαλύπτει σύνολο το σώμα (σε αντίθεση με τη δυτική πορνογραφία), εμφανίζοντας μόνο μέρη του μέσα από τα μισάνοιχτα κιμονό⁴⁴⁴ στον βαθμό λοιπόν που ο σκηνοθέτης εμπνέεται από την παράδοση, υποκαθιστά τη χωρική υπερβολή του μεγέθους των οργάνων, με τη χρονική υπερβολή της μακράς (στυτικής) διάρκειας⁴⁴⁵.

Έχοντας προσεγγίσει σε ένα βασικό, τουλάχιστον, επίπεδο τη σχέση του Oshima



Εικόνα 20. Ο Kichi (στο βάθος τους κάδρου) περπατά αντίθετα στην παρέλαση στρατιωτών.

⁴⁴² Lehman, *Running scared*, σ. 191-192.

⁴⁴³ Williams, «Hard-core eroticism: *In the realm of the senses* (1976)», στο: *Screening sex*, σ. 360, σημ. 37.

⁴⁴⁴ Williams, *Screening sex*, σ. 196.

⁴⁴⁵ Williams, *Screening sex*, σ. 197.

με την *ukiyo-e*, προχωρούμε στην εξέταση της σκηνής της παρέλασης, για να επιχειρήσουμε τελικά μια συνολικότερη σύνδεση των στοιχείων. Η Sada λείπει, σε συνάντηση με έναν πελάτη της, και ο Kichi αποφασίζει να βγει έξω: (1) ο πρωταγωνιστής φαίνεται, σε ένα γενικό κάδρο, να εξέρχεται από το πανδοχείο· (2) ένα κοντινό πλάνο του προσώπου του εμφανίζει τη μελαγχολική του διάθεση⁴⁴⁶. (3) ακολουθεί γενικό πλάνο, στο οποίο περπατά σε έναν δρόμο, ενώ στο βάθος ήδη διακρίνονται να πλησιάζουν μερικοί στρατιώτες, με έναν έφιππο να προπορεύεται· (4) η γωνία λήψης αλλάζει και, στο πρώτο επίπεδο του κάδρου, παρελαύνουν οι στρατιώτες, ενώ, στο δεύτερο, ο Kichi περπατά προς αντίθετη κατεύθυνση, πιεσμένος ανάμεσα στους στρατιώτες και τους ξύλινους τοίχους των σπιτιών· (5) μια ακόμα αλλαγή της γωνίας τοποθετεί την παρέλαση στο κέντρο (με κατεύθυνση από το κάτω μέρος του κάδρου, προς το πάνω)· στα αριστερά βρίσκεται ένα πλήθος με σημαίες⁴⁴⁷ στα χέρια και, στα δεξιά, ο Kichi μόνος του· (6) στο τελευταίο (κοντινό) πλάνο, ο Kichi συνεχίζει να περπατά σκυμμένος και χωρίς καμία στιγμή να στρέφει το βλέμμα του προς τους άντρες. Προφανώς, η αδιαφορία του πρωταγωνιστή, για τα γύρω γεγονότα, επαρκεί για να αισθανθούμε την αρνητική στάση του Oshima, απέναντι στην άνοδο του милитарισμού, στην Ιαπωνία του 1936. Αυτό όμως που συντίθεται οπτικά είναι πολύ πιο εύγλωττο: ο πρωταγωνιστής, μόνος του, κατευθύνεται αντίθετα στο δυνατό οπτικό ρεύμα που δημιουργείται από τη συντονισμένη κίνηση των στρατιωτών· κινδυνεύει μάλιστα να “καταβροχθισθεί” από αυτήν όταν, στο τέταρτο πλάνο, η παρέλαση καταλαμβάνει το πρώτο επίπεδο του κάδρου, “καλύπτοντας” τον άντρα που με δυσκολία διακρίνεται στο βάθος. Όταν, δε, στο πέμπτο πλάνο η παρέλαση σχηματίζει ένα νοητό άξονα, έναν στρατιωτικό “ποταμό”, που διατρέχει το κέντρο της σύνθεσης, έχοντας στη μία του όχθη το πλήθος και στην άλλη τον Kichi, είναι πλέον σαφές ότι ο εραστής

⁴⁴⁶ Η δυσανεστήμένη έκφραση του Kichi είναι πιθανότατα αποτέλεσμα της απουσίας της ερωμένης του, αλλά παράλληλα, και εφόσον βρισκόμαστε σε προχωρημένο στάδιο της ταινίας, όπου ο θάνατος μοιάζει συνεχώς εγγύτερος, μπορεί να είναι και δήλωση αυτής της επίγνωσης.

⁴⁴⁷ Σχετικά με τη συμβολική λειτουργία των σημαιών στο έργο του Oshima, βλ.: σ. 134, σημ. 321. Ο ίδιος ο σκηνοθέτης εξηγεί: «είχα την ελπίδα ότι αυτό το σύμβολο της σημαίας θα έκανε τους θεατές να συνειδητοποιήσουν πως όλοι εμείς, οι Ιάπωνες, ζούμε μέσα στο Ιαπωνικό Κράτος. Αυτός είναι ο πρώτος της σκοπός». Δημόπουλος, Κυριακίδης, Σαββάτης (επιμ.), *Nagisa Oshima*, σ. 73.

βρίσκεται απομονωμένος και έναντι όλων⁴⁴⁸.

⁴⁴⁸ Η ιδιαίτερα δημοφιλής ιστορία της Sada Abe αποτέλεσε έμπνευση για μία σειρά ταινιών· αυτή του Noboru Tanaka, *A woman called Abe Sada (Jitsuroku Abe Sada, 1975)*, που ανήκει στο είδος roman porno, είναι η πρώτη κινηματογραφική μεταφορά της υπόθεσης και η μόνη που μνημονεύεται σχεδόν όσο και του Oshima (για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το roman porno ή roman-porno [romance pornography], της κατηγορίας pinku eiga, βλ. και: Thomas Weisser, Yuko Mihara Weisser, *Japanese cinema encyclopedia. The sex films*, Miami, Vital Books-Asian Cult Cinema Publications, 1998, σ. 15-16). Ο Tanaka, όπως και ο Oshima, έχει ως βασική του πηγή το αρχείο της ομολογίας της Sada. Είναι λοιπόν λογικό οι δύο ταινίες, που, κατά τα άλλα, είναι εντελώς διαφορετικής λογικής, να εμφανίζουν κοινά στοιχεία. Ξεκινήσαμε όμως την αναφορά στο *A woman called Abe Sada*, για να υποδείξουμε μία σημαντική διαφορά, σχετικά με το θέμα μας: ο Tanaka, σε σύγκριση με τον Oshima, επιμένει στο ιστορικό πλαίσιο των γεγονότων. Μόλις στη δεύτερη σεκάνς της ταινίας, το πρώτο πλάνο είναι ένα υποκειμενικό της Sada, που κοιτά έξω από το παράθυρο του πανδοχείου και βλέπει τέσσερις στρατιώτες να διασχίζουν τον δρόμο· ακολουθεί ένα κοντινό πλάνο του προσώπου της, που φαίνεται (δυσάρεστα) προβληματισμένο· η όποια αρνητική σκέψη σύντομα εξαλείφεται, όταν η ίδια στρέφει το κεφάλι της, κοιτά τον Kichizo και χαμογελά. Μια παρόμοια σκηνή εμφανίζεται, στο μέσο περίπου της ταινίας, όταν η Sada ανοίγει το παράθυρο, βλέπει τέσσερις στρατιώτες να περνούν τον δρόμο και, με το μπουκάλι σάκε στο χέρι, λέει ότι δεν της αρέσει το πρωινό φως. Στον Tanaka, το “βάρος” της αντιπαράθεσης με τη μιλιταριστική πραγματικότητα αναλαμβάνει η γυναίκα, η οποία σε αντίθεση με τον “αδιάφορο” Kichi της *Αυτοκρατορίας των αισθήσεων*, φαίνεται να κλονίζεται, κάθε φορά που της υπενθυμίζεται η “αντιπατριωτική” της στάση (ίσως πρόκειται για μια πιο ενοχοποιημένη προσέγγιση του ερωτισμού, από την πλευρά του σκηνοθέτη). Στην ταινία του Tanaka εισάγεται και τρίτη φορά το ιστορικό πλαίσιο, τη στιγμή που οι δύο πρωταγωνιστές καλούνται να ακούσουν στο ραδιόφωνο ένα αυτοκρατορικό διάταγμα, που ζητά από τους πολίτες να συμμορφωθούν (μάλλον πρόκειται για αναφορά στο αποτυχημένο πραξικόπημα του αυτοκρατορικού ιαπωνικού στρατού [26 Φεβρουαρίου 1936])· κατά την ακρόαση, ο Kichizo επιχειρεί να χαϊδέψει τα οπίσθια της Sada, η οποία ελαφρώς αντιστέκεται. Τέτοια στιγμή κάνουν τον πρωταγωνιστή να μοιάζει περισσότερο αφελής, παρά αντίμαχος του κατεστημένου. Επισημαίνουμε και κάποιες γενικότερες διαφορές των δύο ταινιών: ενώ και στο *A woman called Abe Sada* οι εραστές απομονώνονται σε ένα κλειστοφοβικό περιβάλλον, το μικρό δωμάτιο που είναι γεμάτο με πεταμένα πράγματα –επιλογή που μάλλον σχετίζεται με μια προσπάθεια ρεαλιστικής απεικόνισης της συμβίωσής τους–, διαφέρει δραματικά από τους θεατρικούς, σχεδόν γυμνούς χώρους του Oshima, που ανακαλούν την παράδοση του Ozu. Τα πλάνα του Tanaka, γυρισμένα τις περισσότερες φορές με την κάμερα στο χέρι, βρίσκονται σε συνεχή κίνηση (εντύπωση ψευδο-ντοκιμαντέρ), σε αντιδιαστολή με τη “βαριά” κάμερα του Oshima. Αυτές οι διαφορές προφανώς στερούν από το *A woman called Abe Sada* την τελετουργική δομή της *Αυτοκρατορίας των αισθήσεων* και φυσικά αποκλείουν μια άχρονη εξιστόρηση· αντίθετα, επιδιώκουν μάλιστα την “πραγματικότητα” της αφήγησης. Ένα γενικότερο σχόλιο αφορά τους πρωταγωνιστικούς χαρακτήρες, που στην περίπτωση του Tanaka μοιάζουν να έχουν μια σχετική ελαφρότητα· δεν φαίνεται δηλαδή να φέρουν το βάρος ενός επικείμενου θανάτου, όπως συμβαίνει στον Oshima και, κατ’ επέκταση, ο Kichizo του *A woman called Abe Sada* δεν εξουσιοδοτεί ποτέ την ερωμένη του να τον σκοτώσει· αυτή τον αιφνιδιάζει και ξεκινά να τον πνίγει, ενώ αυτός κοιμάται, απομακρύνοντας τον πυρήνα της ταινίας σημαντικά από αυτόν της *Αυτοκρατορίας των αισθήσεων*, όπου ο Kichi εγκαταλείπεται στις επιθυμίες της Sada, έχοντας πλήρη συνείδηση της αναγκαιότητας του θανάτου. Επισημαίνουμε ότι το τελευταίο, σημαντικής διάρκειας, μέρος του *A woman called Abe Sada* αφιερώνεται σε αναμνήσεις της Sada από την παιδική της ηλικία, αλλά και στις κινήσεις της, από τον ευνουχισμό του Kichizo, μέχρι και τη σύλληψή της (για τον Oshima η ταινία ολοκληρώνεται με το τέλος της συμβίωσης των εραστών), και φυσικά ότι η ταινία του Tanaka, σε καμία περίπτωση, δεν εμπεριέχει πραγματικές σεξουαλικές συνενυρέσεις των εραστών ή αποκαλυπτικά πλάνα των γεννητικών οργάνων, όπως συμβαίνει στον Oshima. Για μια παράλληλη ανάγνωση των δύο ταινιών, βλ. επιπλέον: Christine L. Marran, «Why Perversion is not subversion: Tanaka Noboru’s *The true story of Abe*

Στην κριτική της, η McCormick γράφει ότι ο Oshima επιτυγχάνει μια σημαντική πολιτική δήλωση, που αφορά τη δυνατότητα της σεξουαλικότητας να καταστεί άρνηση του κατεστημένου⁴⁴⁹. Ο Kichi ανήκει στον «επιπλέοντα κόσμο», οι «κάτοικοι» του οποίου (γκείσες, εταίρες, καλλιτέχνες, μουσικοί, κ.α.) έχουν ως μοναδική τους εργασία την προσφορά απολαύσεων· ως μέλος αυτού του κόσμου, που φθίνει εξαιτίας της εισβολής της Δυτικής (αστικής) ηθικής, και με μοναδικό σκοπό την επιδίωξη της αισθησιακής ευχαρίστησης, ο Kichi δεν μπορεί παρά να μετατραπεί σε μάρτυρα, που υποδέχεται τον θάνατο⁴⁵⁰. Ο ίδιος ο Oshima εξηγεί: «Σε μια εποχή όπου οι Ιάπωνες κινητοποιούνταν για να πεθάνουν στο πεδίο της μάχης, υπήρχε ένας άντρας που πέθανε με χαρά, μόνο και μόνο για να ικανοποιήσει τον έρωτα και τη σεξουαλικότητα μιας γυναίκας. [...] Στην Αυτοκρατορία των αισθήσεων υπάρχει μια σκηνή (το παραδέχομαι: είναι λίγο σχηματική), όπου βλέπουμε τον Κίτσι να οδεύει προς το θάνατό του αντίθετα με την πορεία μιας ομάδας στρατιωτών. Η σκηνή αυτή επέχει θέση αποχαιρετιστήριας ανθοδέσμης μου σ' έναν άντρα που είμαι πεπεισμένος γι' αυτό που

*Sada and Oshima Nagisa's In the realm of the senses», στο: Poison woman. Figuring female transgression in modern Japanese culture, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 2007, σ. 150-161· προτείνουμε όμως το κείμενο να διαβαστεί με σχετική προσοχή, γιατί, αν και η Marran υπόσχεται μια παράλληλη μελέτη των δύο ταινιών, στην πραγματικότητα αφιερώνει με δυσκολία δύο σελίδες (σ. 151-154, με παρεμβολή εικόνων) στην ταινία του Tanaka, και το υπόλοιπο κείμενο στη “φαλλοκεντρική” σκέψη του Oshima. Ιδιαίτερη προσοχή ίσως θα έπρεπε να δοθεί και στην επιθυμία της Marran να προσαρμόσει τις δύο ταινίες στις ανάγκες του τίτλου *Poison woman*, που την οδηγεί στην επαναλαμβανόμενη χρήση του όρου «μαζοχιστής», για τους άντρες πρωταγωνιστές· ενδεικτικά μόνο, παραπέμπουμε στη McCormick: «Πιστεύω ότι το μεγαλύτερο λάθος που θα μπορούσε κανείς να κάνει για την ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΙΑ ΤΩΝ ΑΙΣΘΗΣΕΩΝ θα ήταν να την ονομάσει σαδομαζοχιστική» (Ruth McCormick, «In the realm of the senses», *Cinéaste*, τ. 7, τχ. 4, 1976-77, σ. 32-32, σ. 33), και στη Williams: «δεν θα ήταν ακριβές να αποκαλέσουμε τη Sada (παρά τη συμπτωματική αντίληψη του ονόματός της στα Δυτικά αυτιά) μια σαδίστρια, ούτε θα ήταν ακριβές να αποκαλέσουμε τον Kichi έναν μαζοχιστή. Ο αυστηρός ορισμός και των δύο διαστροφών συνεπάγεται την πρόκληση ή την αποδοχή πόνου ως υποκατάστατου της σεξουαλικής πράξης» (Williams, «Hard-core eroticism», στο: *Screening sex*, σ. 204). Τέλος, με αφορμή την αναφορά στην ταινία του Tanaka, σημειώνουμε και μια ακόμα εκδοχή της ιστορίας, αυτή τη φορά του σκηνοθέτη Nobuhiko Obayashi (*Sada*, 1998). Στην πιο πρόσφατη αυτή κινηματογραφική μεταφορά της Sada, ο Obayashi αποφεύγει τις συγκρίσεις με τους “προπάτορές” του, δημιουργώντας μια μεταμοντέρνα σύνθεση που πειραματίζεται, συνδυάζοντας την ασπρόμαυρη εικόνα με την έγχρωμη και την παράδοση με τον σύγχρονο κόσμο, ενώ εμπλουτίζει τα υλικά της, με την ένθεση μιας σεκάνς stop-motion animation.*

⁴⁴⁹ McCormick, «In the realm of the senses», σ. 32.

⁴⁵⁰ McCormick, «In the realm of the senses», σ. 33.

λέω, αποτελεί το πρότυπο του Ιάπωνά...»⁴⁵¹. Η Williams, δίνοντας ιδιαίτερη προσοχή στην αντιθετική κίνηση, που ήδη σχολιάσαμε, γράφει: «Η νέα, αποτελεσματική κουλτούρα του ιαπωνικού μοντερνισμού παρελαύνει προς τον φασιστικό της θάνατο, ενώ ο Kichizo, προσκολλημένος στα ιδεώδη μιας τάξης που πεθαίνει, θα επιλέξει έναν άλλον θάνατο, αναζητώντας την απόλαυση μέχρι το τέλος»⁴⁵². ο Kichi αρνείται να πεθάνει στο όνομα της “εκμοντερνισμένης” Ιαπωνίας και, προσκολλημένος στους “απαρχαιωμένους” τρόπους του, επιλέγει έναν ερωτικό θάνατο⁴⁵³.

Η *Αυτοκρατορία των αισθήσεων* είναι μια πολιτική ταινία, στον βαθμό που αντιπαρατίθεται με την κοινωνική πραγματικότητα και προβλέπει για τους εραστές της μια διέξοδο από αυτήν, ακόμα και αν πρόκειται για έναν κυριολεκτικό θάνατο. Ο Oshima, όπως και ο Bataille, αντιπροτείνει στη βία μιας επανάστασης την απαξίωση μιας απόσυρσης και την ιερή εμπειρία μιας ένωσης, ικανής να παραγκωνίσει κάθε εξωτερικό στοιχείο που δεν αποτελεί συστατικό της· μια τελετουργική σπατάλη του χρόνου, της ενέργειας, των σωμάτων και των αντικειμένων, που εναντιώνεται προκλητικά στη συσσωρευτική λογική μιας παραγωγικής κοινωνίας, η οποία θέτει στο παρασκήνιο τον ερωτισμό. Οι ακρότητες του ερωτικού παιχνιδιού, που περιορίζεται στη γέννηση ενός αυγού, γίνονται μια άλλη επανάσταση, όσο παραβαίνουν τους κανόνες που οριοθετούν τη σεξουαλική δραστηριότητα. Όπως γράφει και ο Marcuse, σε

⁴⁵¹ «“Όλα επιτρέπονται...”», στο: Δημόπουλος, Κυριακίδης, Σαββάτης (επιμ.), *Nagisa Oshima*, σ. 66-67 (όπως σημειώνεται [σ. 67] πρόκειται για «Απόσπασμα της “αγόρευσης” του Όσιμα στη δίκη κατά της δημοσίευσης του σεναρίου της ταινίας Η αυτοκρατορία των αισθήσεων»).

⁴⁵² Williams, *Screening sex*, σ. 193.

⁴⁵³ Με παρόμοια λογική μπορεί να προσεγγιστεί και ο χαρακτήρας του εραστή, Toyoji, στην *Αυτοκρατορία του πάθους* (*Ai no borei*, 1978). Ο Toyoji, όπως μαθαίνουμε από τον διάλογο, στην αρχή της ταινίας, ανάμεσα στη Seki και τον σύζυγό της (Gisaburo), έχει μόλις επιστρέψει από τον στρατό· παράλληλα, από τον υπότιτλο της πρώτης σκηνής, γνωρίζουμε ότι είναι το έτος 1895 και συνεπώς βρισκόμαστε στην περίοδο μετά το τέλος του Πρώτου Σινοϊαπωνικού Πολέμου. Η Turim παρατηρεί ότι τόσο στην *Αυτοκρατορία των αισθήσεων*, όσο και στην *Αυτοκρατορία του πάθους*, προσφέρονται (μέσα από πολύ συγκεκριμένες λεπτομέρειες) σημαντικές πληροφορίες, που τοποθετούν την αφήγηση –τις ερωτικές σχέσεις– σε ένα συμβολικά φορτισμένο ιστορικό πλαίσιο· η ίδια λοιπόν οδηγείται στα ακόλουθα ερωτήματα: Η βύθιση στην ερωτική επιθυμία παρουσιάζεται ως εναλλακτική λύση, έναντι της κατακτητικής εθνικής πολιτικής ή ως παράγωγό της; Η αποπλάνηση της Seki υποδηλώνει την αδυναμία του Toyoji να επανενταχθεί στη ζωή του χωριού ή πρόκειται για μια αντίδρασή του ενάντια στις αρχές εξουσίας; (Turim, *The films of Oshima Nagisa*, σ. 149). Στη συνέχεια (σ. 151), η Turim προσφέρει την απάντησή της όταν μιλά για το πατριαρχικό φάντασμα του Gisaburo και υπενθυμίζει τη δολοφονία του νεαρού αφέντη.

«μια απωθητική τάξη, που επιβάλλει την εξίσωση του κανονικού με το κοινωνικά χρήσιμο και το καλό, οι εμφανίσεις της ηδονής σαν αυτοσκοπού πρέπει να παρουσιάζονται σαν *fl e u r s d u m a l*. Ενάντια σε μια κοινωνία που εκμεταλλεύεται το σεξουαλισμό σα μέσο για ένα χρήσιμο σκοπό οι διαστροφές τον προάγουν σε αυτοσκοπό· έτσι τοποθετούν τον εαυτό τους έξω από την περιοχή της αρχής της απόδοσης και προκαλούν το ίδιο της το υπόβαθρο. [...] Συμβολίζουν ό,τι χρειάστηκε να απωθηθεί για να επικρατήσει η καταπίεση και να οργανώσει την όλο και πιο επαρκή κυριαρχία πάνω στον άνθρωπο και στη φύση»⁴⁵⁴. Υπό αυτή την έννοια, ο Kichi και η Sada, σαν τους περιθωριοποιημένους χαρακτήρες του Bataille, γίνονται σύμβολα μιας αντίστασης που, με ενεργοποιούσα δύναμη τον ερωτισμό, διαταράσσει τον κόσμο της εργασίας, προσκαλώντας την «αταξία του θανάτου»⁴⁵⁵.

[ΣΗΜΕΙΩΜΑ] ΜΙΑ ΣΥΝΔΕΣΗ ΤΟΥ OSHIMA ΜΕ ΤΟΝ COURBET

Ο τρόπος σύνθεσης του *αποκαλυπτικού* κοντινού πλάνο του αιδoίου της Sada, λίγο πριν ο Kichi εισάγει το αυγό στον κόλπο της, συγγενεύει κάπως με το έργο του Gustave Courbet, *Η προέλευση του κόσμου* (*L'origine du monde*, 1866). Οι διάπλατα ανοιγμένοι γλουτοί, που “κόβονται” από το δεξιό και αριστερό όριο της εικόνας, και το λευκό ύφασμα στο πάνω και κάτω μέρος της, που φωτίζει την κεντρική περιοχή, κατευθύνοντας το βλέμμα στο ηβικό τρίγωνο, αποτελούν, από την πλευρά του Oshima, μια “θαρραλέα” αποτύπωση του γυναικείου οργάνου, ανάλογη (λαμβάνοντας βέβαια υπόψιν τη χρονική απόσταση των δύο έργων) αυτής του Courbet. Φυσικά, υπάρχουν και άλλα (μεταγενέστερα) έργα, όπου το αιδoίο ανάγεται στο “κέντρο του

⁴⁵⁴ Marcuse, *Έρως και πολιτισμός*, σ. 58. Συνδέσεις του *Έρως και πολιτισμός* με την *Αυτοκρατορία των αισθήσεων* είναι σχετικά συχνές· για παράδειγμα, βλ.: Catherine Russell, «Oshima Nagisa», στο: *Narrative mortality*, σ. 105-135, όπου υπάρχουν διάσπαρτες συνδέσεις του Marcuse με το έργο του Oshima (παραθέτουμε ένα ενδεικτικό απόσπασμα: «Ενώ ο Marcuse υπαινίσσεται μια “ελευθέρωση” του Έρωτα από τον θάνατο, η απεικονιστική πολιτική του Oshima ενέχει μια επανεγγραφή του θανάτου ως Έρωτα, μια συλλογιστική απεικόνιση της επιθυμίας του θανάτου [π.χ. της θυσίας], ως της επιθυμίας για μια ριζική μεταβολή της πραγματικότητας» Russell, «Oshima Nagisa», στο: *ό.π.*, σ. 109), όπως και το κείμενο της McCormick, «In the realm of the senses». Για μια σύνδεση και του *Τελευταίου ταγκό στο Παρίσι* με το *Έρως και πολιτισμός*, βλ.: Loshitzky, «The politicization of the love story: Eros and civilization revisited in *Last tango in Paris*», στο: *The radical faces of Godard and Bertolucci*, σ. 68-80.

⁴⁵⁵ Bataille, *Ο ερωτισμός*, σ. 63. Βλ. τα σχετικά θέματα στον Bataille, στο πρώτο κεφάλαιο.

κόσμου”, και με τα οποία θα μπορούσαμε να επιχειρήσουμε μια συσχέτιση (ενδεικτικά αναφέρουμε το *Reclining female nude with violet stockings* [1910] του Egon Schiele, το *Given: 1. The waterfall, 2. The illuminating gas* [1946-1966] του Marcel Duchamp, και το *Les jeux de la roupée* [1949] του Hans Bellmer [ο τελευταίος παρουσιάζει επιπλέον ενδιαφέρον, λόγω της συνεργασίας του με τον Bataille, για την εικονογράφηση των βιβλίων, *Ιστορία του ματιού* και *Μαντάμ Εντουαρντά*])· η οπτική ομοιότητα όμως με το έργο του Courbet είναι αμεσότερη, χωρίς να υποστηρίζουμε ότι ο Oshima πραγματοποιεί μια δηλωμένη αναφορά στον Courbet· τουλάχιστον όχι απ’ όσο γνωρίζουμε. Παραμένοντας πιστοί στην παράλληλη θεματική μας, που αφορά τα ζητήματα της πρόκλησης και της αποκαλύψης, και ελπίζοντας να βοηθηθούμε στην προσέγγισή της κινηματογραφικής σύνθεσης, παραθέτουμε κάποια στοιχεία, σχετικά με την *Προέλευση του κόσμου*.

Το έργο υπήρξε παραγγελία ενός τούρκου διπλωμάτη και στη συνέχεια πέρασε στην κατοχή του Jacques Lacan· η Isaak μας πληροφορεί ότι και οι δύο ιδιοκτήτες του το περιέβαλαν με κάποιου είδους μυστικότητα, εφόσον ο διπλωμάτης το συγκάλυψε με ένα πράσινο βέλο, ενώ ο Lacan το έκρυψε κάτω από έναν δεύτερο πίνακα, που υποχωρούσε μηχανικά⁴⁵⁶. Η Ρηγοπούλου, λαμβάνοντας υπόψη της την Isaak (την οποία, μάλλον εκ παραδρομής, αναφέρει ως Isaac), γράφει: «Στην πρώτη ιδιωτική του έκθεση και σ’ αυτήν που ακολούθησε, τις δύο δηλαδή φορές για τις οποίες υπάρχουν στοιχεία, το έργο ήταν πλαισιωμένο από άλλες εικόνες, τοπία προορισμένα για το χαρμί του Χαλίλ. Ίσως το βλέμμα, ακόμα και στο σκοτεινό τοίχο ενός χαρεμιού, δεν άντεχε το θέαμα ενός αιδοίου ως μοναδικού ζωγραφικού θέματος. Και δεν είναι, πιστεύω, ότι αυτό συμβαίνει διότι τα γεννητικά όργανα, όπως υποστηρίζει ο Freud, είναι άσχημα. Είναι γιατί δεν υπάρχει κάτι να αποκαλυφθεί περαιτέρω, είναι η ανίχνευση των ορίων της αποκάλυψης, και μάλιστα μιας αποκάλυψης που ο θεατής δε θέλει να δει μπροστά σε άλλους, θέλει να την δει μόνος του, χωρίς το μάτι του άλλου επάνω του. Η σχέση μ’ αυτό το έργο είναι ευκολότερα αποκλειστική. Αν κοιτώ ένα

⁴⁵⁶ Jo Anna Isaak, *Feminism and contemporary art. The revolutionary power of women’s laughter*, New York, Routledge, 2002, σ. 67-68.

τέτοιο έργο και ένας ξένος με κοιτά που το κοιτώ αναιρείται η ματιά μου. Η *Πηγή της ζωής* εικονίζει το “πράγμα” χωρίς πλαίσιο, γι’ αυτό και η ματιά έχει ανάγκη, ακόμη κι αν είναι εκτός κοινωνίας, [...] να το θέσει εν σειρά στην κοινωνία των έργων, να το πλασιώσει πάλι για να το αντικρίσει»⁴⁵⁷. Θα σταθούμε εδώ, έχοντας πάντα κατά νου τη συγγένεια με την κινηματογραφική σύνθεση του Oshima.

Υποθέτουμε ότι η Ρηγοπούλου αναφέρεται στο εξής απόσπασμα του Freud: «Εί-ναι, νομίζω, αναμφισβήτητο ότι η έννοια του “ωραίου” έχει τις ρίζες της στη σεξουα-λική διέγερση και αρχικά σημαίνει το σεξουαλικά θελκτικό (“τα θέλγητρα”). Συναρ-τάται με το γεγονός ότι κατά βάθος ποτέ δεν βρίσκουμε “ωραία” τα ίδια τα γεννητικά όργανα, η θέα των οποίων προκαλεί τον εντονότερο σεξουαλικό ερεθισμό»⁴⁵⁸. Ο Freud υποστηρίζει πράγματι ότι η συγκάλυψη της γύμνιας, εμπεριέχοντας την υπό-σχεση μιας, έστω και επιμέρους, αποκάλυψης, διατηρεί την επιθυμία, η οποία είναι δυνατό να μετουσιωθεί σε καλλιτεχνική δημιουργία, αρκεί κανείς «να εκτρέψει αυτό το ενδιαφέρον από τα γεννητικά όργανα στη γενική διάπλαση του σώματος»⁴⁵⁹. Σύμ-φωνα με αυτό, βέβαια, ο Courbet διαπράττει μια παράβαση, καθώς διαρρηγνύει τον μηχανισμό της επιθυμίας, αποκαλύπτοντας απερίφραστα το *τελευταίο μυστήριό* της. Το επιθυμητό αντικείμενο είναι τώρα έκθετο και αδιαμφισβήτητα παρόν και η καλαι-σθησία του είναι, μάλλον, άνευ σημασίας. Σημαίνει όμως αυτό ότι «δεν υπάρχει κάτι να αποκαλυφθεί περαιτέρω», όπως γράφει η Ρηγοπούλου⁴⁶⁰; Αν δεχτούμε ότι η (συμ)παρουσίαση του έργου του Courbet, δίπλα σε πίνακες τοπίων, γίνεται για λό-γους που αφορούν τον τρόπο θέασης και όχι την ικανοποίηση οποιασδήποτε άλλης ανάγκης, τότε μας φαίνεται εξίσου πιθανό να πρόκειται για έναν επινοητικότερο τρόπο απόκρυψης, όπου το βέλο υποκαθίσταται από την αποσπασμένη πλέον προ-σοχή.

⁴⁵⁷ Πέπη Ρηγοπούλου, *Το σώμα. Από την ικεσία στην απειλή*, Αθήνα, Πλέθρον, 2003, σ. 405-407.

⁴⁵⁸ Sigmund Freud, *Τρεις μελέτες για τη θεωρία της σεξουαλικότητας*, μτφ. Α. Αναγνώστου, Αθήνα, Επί-κουρος, 1991, σ. 136, σημ. 22.

⁴⁵⁹ Freud, *Τρεις μελέτες για τη θεωρία της σεξουαλικότητας*, σ. 35

⁴⁶⁰ Το ερώτημα αυτό συζητήσαμε και στο «[Σημείωμα] Ζητήματα αποκάλυψης και, κυρίως, απόκρυ-ψης», με αφορμή και όσα γράφει ο Bazin.

Για να φτάσουμε στο «δεν υπάρχει κάτι να αποκαλυφθεί περαιτέρω», προϋποτίθεται αρχικά η αναμέτρηση με αυτό το κάτι που εμφανίζεται, εφόσον το «να έχει κάποιος δει, σημαίνει να έχει αποφασίσει· σημαίνει να εμμένει μέσα στη διαμάχη, που έχει συναρμοστεί στο έργο τέχνης»⁴⁶¹. Ίσως, δεν «αναιρείται η ματιά μου» επειδή με κοιτούν, αλλά επειδή έχω την ανάγκη να κοιτώ εντός ενός πλαισίου που προστατεύει το βλέμμα μου από τη δήλωση μιας σαφούς στόχευσης: κοιτώ εδώ, όπου το βλέμμα μου μαγνητίζεται από το αποκομμένο όργανο, αλλά παράλληλα και εντός αυτού του πλαισίου, δύναμαι να συγχύζω ως προς το αντικείμενο της όρασής μου, μεταθέτοντας, ανά πάσα στιγμή, το βλέμμα μου “δίπλα”. Η ένθεση του πίνακα «στην κοινωνία των έργων», δεν μπορεί μάλλον να εκλαμβάνεται μόνον ως δεδομένη αναγκαιότητα της ματιάς, αλλά και ως εξίσου πιθανή υπεκφυγή, που αναστέλλει τη θαρραλέα επιτέλεση του έργου της. Ίσως βέβαια η Ρηγοπούλου να θίγει το ζήτημα της παρουσίας, υποστηρίζοντας ότι μια πληρέστερη πρόσληψη του έργου επιτυγχάνεται μέσα σε ένα σχεσιακό σύστημα – ένα πλαίσιο διαλεκτικής με άλλα (συγγενή[:]) έργα. Το ερώτημα είναι: «εξακολουθεί το έργο τέχνης να είναι έργο, όταν στέκεται έξω από κάθε σχέση; Δεν ιδιάζει ακριβώς αυτό στο έργο τέχνης να βρίσκεται σε κάποιες σχέσεις; [...] Το έργο τέχνης σαν τέτοιο ανήκει σ’ εκείνη την περιοχή, η οποία ξανοίγεται μέσω του ίδιου αυτού του έργου τέχνης»⁴⁶².

Η *φυσική* λοιπόν –όπως γίνεται αντιληπτή από την Ρηγοπούλου– αναγκαιότητα του βλέμματος να συνταιριάζει το έργο με ένα πλαίσιο, εντός του οποίου η πρόσληψή του θα καταστεί ευνοϊκότερη, δεν μας φαίνεται δεδομένη: «Μέσα στις συλλογές και στις εκθέσεις, μέσα στο πάρε-δώσε της εμπορευματοποιημένης καλλιτεχνικής απόλαυσης, ιστορικής έρευνας και μουσειακής διατήρησης τα καλλιτεχνήματα δεν ηρεμούν μέσα στον εαυτό τους, αλλά γίνονται *αντικείμενα* – που θα πει: αποκομμένα και στερημένα από τον κόσμο τους»⁴⁶³. Αυτό που ισχυριζόμαστε τελικά είναι ότι η “αποκλειστικότητα” της σχέσης με το συγκεκριμένο έργο δεν αίρεται επειδή καθίσταται

⁴⁶¹ Heidegger, *Η προέλευση του έργου τέχνης*, σ. 114.

⁴⁶² Heidegger, *Η προέλευση του έργου τέχνης*, σ. 68.

⁴⁶³ Heidegger, *Η προέλευση του έργου τέχνης*, σημ. 83

αντικείμενο θέασης παρουσία και άλλων θεατών, αλλά εξαιτίας της “αναστολής” του θεατή να επιτρέψει τη μαρτυρία μιας τέτοιας σχέσης.

Για τον Oshima, η «βαθιά σχισμή»⁴⁶⁴ είναι πηγή αναρίθμητων αποκαλύψεων και σε καμία περίπτωση δεν προτείνει τη βίαιη ένθεσή της εντός ενός πλαισίου, εξωτερικού του ερωτισμού· αντίθετα, φαίνεται να υπάρχει μέριμνα να προστατευτεί η ισχυρή επίδρασή της από έναν τέτοιο κίνδυνο. Πώς επιτυγχάνεται όμως κάτι τέτοιο, στο πλαίσιο της κινηματογραφικής σύνθεσης, όπου το στιγμιότυπο αναγκαστικά τίθεται «εν σειρά»; Στη σεκάνς που συζητούμε, μέχρι και το εν λόγω πλάνο, έχουν εμφανιστεί άλλα έξι: το πρώτο μάς τοποθέτησε γεωγραφικά στο εσωτερικό ενός δωματίου και δίπλα στη γκέισα. Τα επόμενα τρία κοντινά πλάνα συνέταξαν τον διάλογο, με θέμα το μανιτάρι, ανάμεσα στα πρόσωπα. Το πέμπτο αποκάλυψε το πρόσωπο της γκέισας και το έκτο μάς επέστρεψε στο μεσαίο πλάνο του δωματίου, από όπου ξεκινήσαμε. Πριν λοιπόν εμφανιστεί το κοντινό πλάνο του αιδoίου, η κάμερα πραγματοποίησε μια “οπισθοχώρηση”, επιτρέποντας στο μάτι να “αναπνεύσει” και να αποφορτιστεί από τις λεπτές διεργασίες των κοντινών πλάνων των προσώπων. Επιστρέφοντας στην αρχική της θέση, η κάμερα πραγματοποιεί μια “επανεκκίνηση”, ώστε να διασωθεί η δύναμη της *αποκαλυπτικής* εικόνας.

⁴⁶⁴ Bataille, *Μαντάμ Εντουαρντά*, σ. 36.

**ΤΟ ΑΜΑΡΤΗΜΑ ΤΟΥ ΘΥΡΩΡΟΥ
(ΕΙΝΑΙ Ο ΦΑΣΙΣΜΟΣ ΕΡΩΤΙΚΟΣ;)**

«Σε αυτή την πλημμυρίδα φονικού, οξύτερη και από την ίδια τη ζωή (διότι η ζωή δεν είναι τόσο φωτεινή από αίμα όπως ο θάνατος), θα ήταν αδύνατον να αντιτάξει κανείς κάτι παραπάνω από ασημαντότητες, από κωμικές ικεσίες γηραιών κυριών».

Bataille, *Το γαλάζιο του ουρανού*, σ. 190.

Ο θυρωρός της νύχτας (Il portiere di notte, 1974) της ιταλίδας σκηνοθέτριας Liliana Cavani, εμπλέκοντας τις φαντασιώσεις του ερωτισμού με τη ναζιστική βιαιότητα, προκάλεσε, ιδιαίτερα στους αμερικανούς κριτικούς κινηματογράφου⁴⁶⁵, πλειάδα αρνητικών αντιδράσεων και δέχτηκε πλήθος επιθέσεων. Η Cavani κατακεραυνώθηκε για τη φιλοναζιστική, όπως έγινε κατανοητή, τοποθέτησή της και για τον ασεβή τρόπο με τον οποίο προσέγγιζε τα ιστορικά γεγονότα του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Όπως συμβαίνει συχνά σε τέτοιες περιπτώσεις, αρκετοί ήταν και εκείνοι που με ανάλογο πάθος επιχείρησαν να υπερασπιστούν το εγχείρημά της, διακρίνοντας εντός του μια ριζοσπαστική σύνδεση της εξουσίας με τον ερωτισμό. Σήμερα, *Ο θυρωρός της νύχτας*, με την τιμή του αποκατεστημένη, αποτελεί ίσως το πιο σημαντικό –σίγουρα το πιο πολυσυζητημένο– έργο της Cavani, το οποίο επιπλέον κατάφερε με το αμφίσημο (;) περιεχόμενό του να ενεργοποιήσει έναν ιδιαίτερα ενδιαφέροντα διάλογο.

Παραμένοντας επικεντρωμένοι σε μια πολιτική του ερωτισμού, θα επιχειρήσουμε να εξετάσουμε στην ταινία τον τρόπο επιρροής της ναζιστικής αισθητικής στην ποιοτική διαμόρφωση της ερωτικής σχέσης και τις πιθανές προεκτάσεις της παράδοξης γειτνίασης. Με δεδομένη τη φρίκη που περιβάλλει εικόνες όπως αυτές των στρατοπέδων συγκέντρωσης, στα οποία μας μεταφέρει η Cavani, θα διατηρήσουμε παράλληλα κατά νου, αποφεύγοντας μια ηθικολογικού χαρακτήρα προσέγγιση, την “επικίνδυνη” περίπτωση κάποιες (ή και όλες) από τις ερεθιστικές συνάψεις της ταινίας να κρύβουν

⁴⁶⁵ Οι σχετικές αναφορές γίνονται στη συνέχεια του κειμένου. Για τις έντονες αντιδράσεις που πυροδότησε η ταινία στην Ιταλία, βλ.: Emiliano Perra, «Il portiere di notte», στο: *Conflicts of memory: The reception of Holocaust films and tv programmes in Italy, 1945 to the present*, επιμ. P. Antonello, R. Gordon, Bern, Peter Lang, 2010, σ. 103-111, σ. 104-105.

μια πρόθεση αμιγώς προκλητική. Πριν προχωρήσουμε όμως θα αναφερθούμε στη σχέση του Bataille με τον φασισμό· μια “σύνοψη” θα μας βοηθήσει όταν, στη συνέχεια, θα συναντήσουμε συσχετίσεις του με το έργο της Cavanì.

Με το κείμενό του «The psychological structure of fascism» («La structure psychologique du fascisme»· Νοέμβριος 1933, Μάρτιος 1934), ο Bataille αποτέλεσε, μας πληροφορεί ο Surya, τον πρώτο και μοναδικό Γάλλο διανοούμενο που επιχείρησε τη διερεύνηση του φασισμού με ψυχαναλυτικούς όρους⁴⁶⁶, κινδυνεύοντας παράλληλα να θεωρηθεί φιλικός προς το ναζιστικό καθεστώς. Η ερώτηση, «[ή]ταν ο Georges Bataille φασιστής;»⁴⁶⁷, δέχεται επιχειρήματα και από τις δύο πλευρές, με συνηθέστερη μάλλον τη διαπίστωση ότι του ασκήθηκε μια παροδική γοητεία που σύντομα παρήλθε. Από το 1931 ο ίδιος συμμετέχει στο αντισταλινικό περιοδικό *La Critique Sociale*, αλλά και στις συναντήσεις του Δημοκρατικού Κομμουνιστικού Κύκλου (Cercle Communiste Démocratique)⁴⁶⁸ –αμφότερα βρίσκονταν υπό την καθοδήγηση του Boris Souvarine–, ανήκοντας σε μια Αριστερά που επιθυμούσε, μέσα από μια μαρξιστική οπτική, την κριτική επανεξέταση του κομμουνισμού. Ακόμα και έτσι όμως, ο Bataille παράγει σκέψη υπό τους δικούς του όρους και, για μία ακόμα φορά, όπως και με τους σουρεαλιστές, ασκεί επιρροή και προκαλεί σύγχυση σε μια ομάδα, την ιδεολογία της οποίας δεν συμμερίζεται ακριβώς: προτείνει «την καταστροφή έναντι της επανάστασης, το χάος έναντι της τάξης, την ελεύθερη έκφραση των ενστίκτων (συμπεριλαμβανομένων των “παθολογικών”) έναντι της απαγόρευσής τους, την απελευθέρωση και εξάπλωση των δυνάμεων έναντι της εκλογίκευσης»⁴⁶⁹. Ενδεικτικά της αναστάτωσης και του διχασμού που προκαλεί είναι όσα η Weil (την οποία, θυμίζουμε,

⁴⁶⁶ Surya, *Georges Bataille*, σ. 177. Την ίδια χρονιά, ο Wilhelm Reich δημοσιεύει στη Γερμανία το «Die Massenpsychologie des Faschismus» (*Η μαζική ψυχολογία του φασισμού*, τόμος Α, μτφ. Η. Δ. Λάμπρου, Αθήνα, Μπουκουμάνης, ³1974).

⁴⁶⁷ Allan Stoekl, «Truman’s apotheosis: Bataille, “planisme”, and headlessness», στο: Allan Stoekl (επιμ.), *Yale French studies* 78, σ. 181-205, σ. 101. Στο ίδιο σημείο (σημ. 1), ο Stoekl γράφει ότι ο Surya, σε διάλογό τους, ανέφερε ότι, ξεκινώντας να εργάζεται για το βιβλίο του, αρκετοί από τους ανθρώπους με τους οποίους συνομίλησε, θεωρούσαν δεδομένο ότι ο Bataille ήταν φασιστής.

⁴⁶⁸ Ιδρύθηκε το 1926 και μέχρι το 1930 είχε το όνομα Marx-Lenin Communiste Circle· Surya, *Georges Bataille*, σ. 167.

⁴⁶⁹ Surya, *Georges Bataille*, σ. 168.

ο Bataille θα χρησιμοποιήσει αργότερα ως μοντέλο για τη Lazare του) διερωτάται σε γράμμα της προς τον Κύκλο: «Πώς μπορούν οι άνθρωποι να ανήκουν στον ίδιο επαναστατικό οργανισμό όταν καταλαβαίνουν την επανάσταση με δύο αντιφατικές έννοιες;»⁴⁷⁰.

Ο Bataille δεν πιστεύει πλέον στην επανάσταση ή, μάλλον σωστότερα, πιστεύει σε μια «επαναστατική καταστροφή». Η απόκλιση της σκέψης του αρχίζει να διαφαίνεται σε σημαντικά κείμενά του, που δημοσιεύονται την ίδια χρονιά (1933) στο *La Critique Sociale*, όπως το «The problem of the state» («Le problème de l'État») και την «Έννοια της δαπάνης» («La notion de dépense»)⁴⁷¹. Στην τελευταία, στην οποία προαναγγέλλονται τα ζητήματα του *Καταραμένου αποθέματος*, επηρεασμένος από τη μελέτη του Marcel Mauss, που εξετάζει τη λειτουργία του δώρου («πότλατς») στους αρχαϊκούς λαούς, ο Bataille προτείνει ένα οικονομικό μοντέλο, το οποίο έχει στη βάση του τη (μη-παραγωγική) δαπάνη/την κατανάλωση και όχι τη συσσώρευση/την παραγωγή. Ο ίδιος γράφει ότι «μια ανθρώπινη κοινωνία θα μπορούσε να έχει συμφέρον [...] στις σημαντικές απώλειες, στις καταστροφές που προκαλούν, με κριτήριο καθορισμένες ανάγκες, ταραχώδη κατάθλιψη, κρίσεις αγωνίας και, σε τελευταία ανάλυση, μια κάποια οργιώδη κατάσταση»⁴⁷². Το πρόβλημα ξεκινά από τη στιγμή που, στις σύγχρονες κοινωνίες, οι μορφές της ελεύθερης, μη παραγωγικής δαπάνης εκλείπουν· ότι είναι «γενναιόδωρο, οργιακό, υπέρμετρο εξαφανίστηκε»⁴⁷³. Καταπατώντας την αρχή που συνδέει τον πλούτο με τη δόξα και την τιμή, μέσα από την απώλεια, ξοδεύοντας για τον εαυτό της και κρύβοντας τις δαπάνες της «πίσω από τους τοίχους», η αστική τάξη

⁴⁷⁰ Παρατίθεται στο Surya, *Georges Bataille*, σ. 167.

⁴⁷¹ Γενικά για τη σχέση του Bataille με το *La Critique Sociale* και για μια εισαγωγή στα κείμενα «The notion of expenditure» και «The psychological structure of fascism», βλ. και: Michèle Richman, «Fascism Reviewed: Georges Bataille in *La Critique Sociale*», *South Central Review*, τ. 14, τχ. 3/4, 1997, σ. 14-30.

⁴⁷² Bataille, «Η έννοια της δαπάνης», στο: *Το καταραμένο απόθεμα*, σ. 19-48, σ. 20 (για το κείμενο βλ. και: Bataille, «The notion of expenditure», στο: *Visions of excess*, σ. 116-129 και Georges Bataille, *The Bataille Reader*, επιμ. F. Botting, S. Wilson, Oxford, Blackwell, 1997, σ. 167-181). Ο Souvarine συνόδευσε το κείμενο με σημείωμά του, στο οποίο εξηγούσε ότι οι ιδέες του συγγραφέα αντιτίθενται στη γενική κατεύθυνση του περιοδικού· Surya, *Georges Bataille*, σ. 175. Σχετικά με το κείμενο, βλ. και: Noys, «The notion of expenditure», στο: *Georges Bataille*, σ. 105-111.

⁴⁷³ Bataille, «Η έννοια της δαπάνης», στο: *Το καταραμένο απόθεμα*, σ. 31.

κατάφερε να καταστήσει αποδεκτή την κυριαρχία της στα κατώτερα στρώματα⁴⁷⁴. Για τον Bataille, η μεγαλειωδέστερη μορφή κοινωνικής δαπάνης συντελείται στην ταξική πάλη, όταν οι εργάτες φτάνουν στο σημείο να απειλούν την ύπαρξη των αφεντικών⁴⁷⁵.

Ο «κομμουνισμός του Bataille», εξηγεί ο Noys, «είναι ένας ετερογενής κομμουνισμός», ο οποίος βασίζεται σε αυτό που «εξαίρεται» από τον καπιταλισμό· στη μη παραγωγική δαπάνη⁴⁷⁶. Γιατί όμως «ετερογενής» (*hétérogène*); Ο όρος εμφανίζεται σε παλαιότερα κείμενα του Bataille, όπως το «The use value of D. A. F. de Sade (An open letter to my current comrades)» («*La valeur d'usage de D.A.F de Sade*») και ορίζεται ως αυτό που βρίσκεται «έξω από την περιοχή της επιστημονικής γνώσης, η οποία εξ ορισμού εφαρμόζεται σε ομογενή στοιχεία»⁴⁷⁷: η σεξουαλική δραστηριότητα, το ιερό, το καταραμένο, ο θάνατος, οι θρησκευτικές τελετές, τα ταμπού, οι νεκροί, όλα ανήκουν στα ετερογενή στοιχεία, που συνδέονται με την παρόρμηση για «αποβολή», αντίθετα με τα ομογενή που χαρακτηρίζονται από τη «χρησιμότητα»⁴⁷⁸. Στο «The psychological structure of fascism», ο Bataille επανέρχεται στον όρο: «ο ετερογενής κόσμος περιλαμβάνει όλα όσα είναι αποτέλεσμα της μη παραγωγικής δαπάνης [...]. Απαρτίζεται

⁴⁷⁴ Bataille, «Η έννοια της δαπάνης», στο: *Το καταραμένο απόθεμα*, σ. 31 και 33.

⁴⁷⁵ Bataille, «Η έννοια της δαπάνης», στο: *Το καταραμένο απόθεμα*, σ. 35. Αργότερα, ο Bataille θα γράψει στο *Καταραμένο απόθεμα* (σ. 171-172): «Αυτό που αποκαλούμε "συσσώρευση" σημαίνει ότι πολλά άτομα που διέθεταν πλούτη απαρνήθηκαν τις μη παραγωγικές δαπάνες ενός επιδεικτικού τρόπου ζωής και χρησιμοποίησαν τα διαθέσιμά τους για την αγορά μέσων παραγωγής. Εξ ου και η δυνατότητα μιας προοδευτικά επιταχυνόμενης ανάπτυξης και μάλιστα, στο μέτρο που συμβαίνει αυτή η ανάπτυξη, η διάθεση ενός μέρους των αυξημένων πόρων σε μη παραγωγικές δαπάνες. [...] Τι σημαίνουν κατά βάθος οι απεργίες των μισθωτών για την αύξηση τους και τη μείωση του χρόνου εργασίας; Η επιτυχία των εργατικών διεκδικήσεων αυξάνει το κόστος της παραγωγής και ελαττώνει όχι μόνο το μερίδιο που διατίθεται για την πολυτέλεια των αφεντικών αλλά και για τη συσσώρευση. [...] Έτσι το εργατικό κίνημα και η αριστερή πολιτική, τουλάχιστον φιλελεύθερη για τους εργάτες, σημαίνουν κατά κύριο λόγο ότι, σε αντίθεση με τον καπιταλισμό, ένα πιο μεγάλο μέρος διατίθεται στην μη παραγωγική δαπάνη».

⁴⁷⁶ Noys, *Georges Bataille*, σ. 106.

⁴⁷⁷ Bataille, «The use value of D. A. F. De Sade», στο: *Visions of excess*, σ. 91-115, σ. 97 (το κείμενο υπάρχει και στο Bataille, *The Bataille Reader*, σ. 147-159).

⁴⁷⁸ Bataille, «The use value of D. A. F. De Sade», σ. 94-95. Για το ζήτημα της ετερογένειας στον Bataille, βλ. και: Joseph Libertson, «Discontinuity in Bataille», στο: *Proximity: Levinas, Blanchot, Bataille and communication*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1982, σ. 9-30, σ. 9-16 και Annette Michelson, «Heterology and the critique of instrumental reason», *October*, τχ. 36 (Georges Bataille: Writing on Laughter, Sacrifice, Nietzsche, Un-Knowing), 1986, σ. 111-128.

από όλα όσα απορρίπτονται από την *ομογενή* κοινωνία ως απόβλητα ή ως ανώτερες υπερβατικές αξίες»⁴⁷⁹· η «ομογενής πραγματικότητα παρουσιάζεται μέσα από την αφηρημένη και ουδέτερη όψη των αυστηρά καθορισμένων αντικειμένων (ουσιαστικά είναι η συγκεκριμένη πραγματικότητα των συμπαγών αντικειμένων). Η ετερογενής πραγματικότητα είναι δύναμη ή κατάπληξη»⁴⁸⁰.

Σε συνέχεια των παραπάνω, ο Bataille γράφει ότι ο Mousolini και ο Hitler, τοποθετημένοι «πάνω από τους ανθρώπους, τα κόμματα, ακόμα και τους νόμους», ξεχωρίζουν αμέσως, αντίθετα με τους δημοκρατικούς πολιτικούς των ομογενών κοινωνιών, ως «κάτι άλλο», «ως δύναμη που διαταράσσει την κανονική ροή των πραγμάτων»⁴⁸¹. Αυτό που καθιστά τον φασισμό «κάτι άλλο», εντάσσοντάς τον στον χώρο της ετερογένειας και του ιερού (αγνού ή μιαιού), είναι ο παραβατικός του χαρακτήρας, η δυνατότητα του ηγέτη (/«κυρίου») του να κυριαρχεί έναντι των συνανθρώπων του (/«δούλων»)»⁴⁸². Ο Bataille βλέπει στον φασισμό τη δυνατότητα μιας πολιτικής που αναγεννά τις αρχαίες αξίες, έχοντας στη βάση της το ιερό, και στο πρόσωπο του φασιστή ηγέτη διακρίνει «έναν “καθαρό” κυρίαρχο, η δύναμη του οποίου—όπως αυτή των αρχαίων ιερέων, της στρατιωτικής αριστοκρατίας και των μοναρχών—στηρίζεται] στη μαζική αποδοχή του θεϊκού, συμβολικού του κύρους, που τον τοποθετεί] πάνω από τους ανθρώπους και δεν απαιτεί] λογική νομιμοποίηση»⁴⁸³. Όμως, η «γοητεία»⁴⁸⁴ που ασκεί ο φασισμός στον Bataille είναι ασυμβίβαστη με τις αρχές της σοσιαλιστικής επανάστασης· η αναγκαστική σύγκρουση που γεννάται εντός του καταγράφεται, το 1935, στο *Γαλάζιο του ουρανού*, η δημοσίευση του οποίου, βέβαια, δεν έγινε πριν το 1957.

Εξετάσαμε ήδη, στο πρώτο κεφάλαιο, κάποια από τα στοιχεία του *Γαλάζιου του*

⁴⁷⁹ Bataille, «The psychological structure of fascism», στο: *Visions of excess*, σ. 137-160, σ. 142 (το κείμενο υπάρχει και στο Bataille, *The Bataille Reader*, σ. 122-146).

⁴⁸⁰ Bataille, «The psychological structure of fascism», στο: *Visions of excess*, σ. 142.

⁴⁸¹ Bataille, «The psychological structure of fascism», στο: *Visions of excess*, σ. 143.

⁴⁸² Bataille, «The psychological structure of fascism», στο: *Visions of excess*, σ. 145.

⁴⁸³ Christopher M. Gemberchak, «Unholy alliances», στο: *The Sunday of the negative. Reading Bataille, reading Hegel*, Albany, State University of New York Press, 2003, σ. 90-97, σ. 91.

⁴⁸⁴ Jean-Luc Nancy, *The inoperative community*, σ. 16.

ουρανού, που αφορούσαν τον νεκροφιλικό ερωτισμό του Troppmann και αναφέραμε ότι ο χαρακτήρας της «άσχημη[ς] και εμφανώς βρόμικη[ς]» Lazare είναι βασισμένος στη Weil⁴⁸⁵, οι ομοιότητες και οι ιστορικές συμπτώσεις είναι τόσες ώστε να μην υπάρχει καμία αμφιβολία⁴⁸⁶. Η Lazare λοιπόν που το όνομά της ταιριάζει «με τη μακάβρια όψη της»⁴⁸⁷, που υπερασπίζεται «τις αρχές ενός κομμουνισμού αρκετά διαφορετικού από τον επίσημο κομμουνισμό της Μόσχας»⁴⁸⁸ και που θέλει να είναι «στο πλευρό των καταπιεσμένων»⁴⁸⁹, αποτελεί για τον Troppmann μια μαρτυρική (/χριστιανική) όψη του Μαρξισμού· μια «έμμονη ιδέα»⁴⁹⁰ που, στην επιθυμία του κεντρικού ήρωα για πόλεμο, αντιπροτείνει την επανάσταση⁴⁹¹. Στον αντίποδα της απωθητικής Lazare βρίσκεται η ελκυστική Dorothea (/Dirty) που τα χέρια της είναι «εκθαμβωτικά και τα νύχια της [έχουν] το χρώμα του ζωντανού αίματος»⁴⁹². Η Dirty είναι η προσωποποίηση της αλόγιστης δαπάνης του θανατηφόρου ερωτισμού· όταν φορά το «μεταξωτό κατακόκκινο φόρεμα, κόκκινο στο χρώμα της σημαίας με τον αγκυλωτό σταυρό»⁴⁹³, είναι ο φασισμός.

Η Frost συνοψίζει εύστοχα τη συμβολική λειτουργία των δύο αντιθετικών μοντέλων θηλυκότητας, που διχάζουν τον ανίκανο, τόσο σεξουαλικά, όσο και πολιτικά, Troppmann: «Οι δύο γυναίκες αντιπροσωπεύουν αντικρουόμενες πολιτικές απόψεις και ερωτικά συστήματα. Η αποκλίνουσα σεξουαλικότητα της Dirty σχετίζεται με τον φασισμό και η ασεξουλικότητα της Lazare με τον σοσιαλισμό. Η Dirty είναι παρακμιακή, διεστραμμένη και τόσο πλούσια που “θα μπορούσε να φτύνει τους άλλους στα

⁴⁸⁵ Bataille, *Το γαλάζιο του ουρανού*, σ. 40. Σχετικά με τη Weil, βλ. και το πρόσφατο ντοκιμαντέρ της Julia Haslett, *An encounter with Simone Weil* (2010). Επιπλέον, βλ. και: Jeremy Biles, «Legends of St. Lazare», στο: *Ecce monstrum. Georges Bataille and the sacrifice of form*, New York, Fordham University Press, 2007, σ. 83-94, σ. 91-94.

⁴⁸⁶ Βλ., σχετικά: σ. 55, σημ. 126.

⁴⁸⁷ Bataille, *Το γαλάζιο του ουρανού*, σ. 40.

⁴⁸⁸ Bataille, *Το γαλάζιο του ουρανού*, σ. 41.

⁴⁸⁹ Bataille, *Το γαλάζιο του ουρανού*, σ. 80.

⁴⁹⁰ Bataille, *Το γαλάζιο του ουρανού*, σ. 131.

⁴⁹¹ Βλ. τον σχετικό διάλογο ανάμεσα στον Troppmann και τη Lazare, στο Bataille, *Το γαλάζιο του ουρανού*, σ. 55.

⁴⁹² Bataille, *Το γαλάζιο του ουρανού*, σ. 48.

⁴⁹³ Bataille, *Το γαλάζιο του ουρανού*, σ. 186.

μούτρα» [*Το γαλάζιο του ουρανού*, σ. 49]. Η Lazare συμμαχεί με την εργατική τάξη και τον πολιτικό ακτιβισμό, και ο Troppmann είναι αηδιασμένος από την αποκρουστική παρθενία της. Παρά την απέχθειά του, ο Troppmann αντιλαμβάνεται ότι η Lazare ανταποκρίνεται στα πολιτικά γεγονότα με τον πιο “ανθρώπινο” τρόπο και θαυμάζει την “παραισθητική σκέψη της” [*Το γαλάζιο του ουρανού*, σ. 41]»⁴⁹⁴. Μέσα στη διάσπαση, που επιτυγχάνουν οι δύο πόλοι, ενέχεται η ενοχή για τη γοητευτική επιρροή του φασισμού και για την πιθανή προδοσία του κομμουνισμού. Ο ανίκανος Troppmann καταπολεμά την απραγία του μόνο για μια στιγμή: στη Γερμανία του αναδυόμενου ναζισμού, στο νεκροταφείο της Τρηρ, «μέσα στο κενό του ουρανού»⁴⁹⁵, καταφέρνει μια σεξουαλική συνάντηση με τη Dirty, προτείνοντας μια ουτοπική πολιτική διέξοδο. Το τέλος όμως της ερωτικής τους ένωσης, της θανατικής τους απόλαυσης, συντελεί στη μεταστροφή του Troppmann, που τώρα αναλογίζεται τον Marx⁴⁹⁶ και σκέφτεται για τη Dirty ότι «[ε]ίναι τόσο άπληστη που δεν μπορεί να ζήσει»⁴⁹⁷. το θέαμα της ναζιστικής νεολαίας μοιάζει πια «αισχρο» και «τρομακτικό»⁴⁹⁸.

Ακόμα και για τον Bataille, για τον οποίο η βιαιότητα είναι συμπληρωματική του ερωτισμού, το σαρωτικό αίσθημα θανάτου του ναζισμού είναι απωθητικό και η καταστροφή που προοιωνίζει δεν προκαλεί τελικά διέγερση, αλλά φόβο. Η απο-γοήτευση (;) του λογοτεχνικού χαρακτήρα ακολουθείται από αυτήν του συγγραφέα του

⁴⁹⁴ Laura Frost, «The surreal swastikas of Georges Bataille and Hans Bellmer», στο: *Sex drives. Fantasies of fascism in literary modernism*, Ithaca, Cornell University Press, 2002, σ. 59-79, σ. 65.

⁴⁹⁵ Bataille, *Το γαλάζιο του ουρανού*, σ. 182.

⁴⁹⁶ Παραθέτουμε το σχετικό απόσπασμα από το κείμενο: «Σκέφτηκα τον μικρό Καρλ Μαξ και τη γενειάδα που απέκτησε αργότερα, στην ενήλικη ζωή του. Σήμερα ήταν κάτω από τη γη, κοντά στο Λονδίνο· ο Μαξ θα είχε τρέξει και κείνος στους έρημους δρόμους της Τρηρ όταν ήταν παιδάκι» Bataille, *Το γαλάζιο του ουρανού*, σ. 183. Ο Stoekl επισημαίνει ότι η αφήγηση ξεκινά στο Λονδίνο, στην πόλη όπου πέθανε ο Marx, και ολοκληρώνεται στην Τρηρ, στο μέρος της γέννησής του· ο ίδιος υποστηρίζει ότι, με αυτόν τον τρόπο, διαγράφεται μια κυκλική διαδρομή μέσα στην οποία ο Troppmann έρχεται αντιμέτωπος με το πρόβλημα της γραφής· Allan Stoekl, «Politics, mutilation, writing», στο: *Politics, Writing, Mutilation. The cases of Bataille, Blanchot, Roussel, Leiris, and Ponge*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1985, σ. 3-21, σ. 18-19 (το κεφάλαιο επικεντρώνεται στο *Γαλάζιο του ουρανού*). Προσθέτουμε ότι ο Surya (Georges Bataille, σ. 213) αποδίδει την ίδια παρατήρηση στον Francis Marrmande (*L'indifférence des ruines*, 1985· η πρόσβαση στο κείμενο δεν ήταν δυνατή), καθώς όμως το κεφάλαιο του Stoekl αποτελεί επαναδημοσίευση του 1984 («The politics of Georges Bataille's *Le Bleu du ciel*», *Raritan*, τ. 3, τχ. 3) είναι πιθανό ο τελευταίος να προηγείται.

⁴⁹⁷ Bataille, *Το γαλάζιο του ουρανού*, σ. 187.

⁴⁹⁸ Bataille, *Το γαλάζιο του ουρανού*, σ. 190.

που, τον Σεπτέμβριο του 1935, δημιουργεί μαζί με τον Breton το Contre-Attaque, μια ομάδα πολέμια του φασισμού. Και εδώ, όμως, τα «φασιστικά μέσα»⁴⁹⁹ αντεπίθεσης του Bataille δεν θα μας επιτρέψουν να “αποφανθούμε” για τη σχέση έλξης-απόθησης που, όπως φαίνεται, αναπτύσσει με τον φασισμό. Ενδεικτικό είναι και το γεγονός ότι, μέχρι και τον Μάιο του 1936, διάστημα κατά το οποίο δημοσιεύεται ομιλία του Bataille («Popular front in the street»), που πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο των συναντήσεων της ομάδας, ο Breton αποποιείται κάθε σχέση με το Contre-Attaque, χαρακτηρίζοντάς το «sur-fasciste». Ο Bataille παραδέχεται αργότερα ότι υπήρχε μια «παράδοξη φασιστική τάση»⁵⁰⁰ στην ομάδα. Το 1936, βέβαια, ο ίδιος ήδη εργάζεται για την προετοιμασία του *Acéphale*, το δεύτερο τεύχος του οποίου αφιερώνεται στην “αποκατάσταση” του Nietzsche. Σε αυτό, ο Bataille δημοσιεύει το κείμενό του, «Nietzsche et les fascistes», και γράφει χαρακτηριστικά για τον αγαπητό του φιλόσοφο⁵⁰¹: «Η ΘΕΩΡΙΑ ΤΟΥ NIETZSCHE ΔΕΝ ΜΠΟΡΕΙ ΝΑ ΣΚΛΑΒΩΘΕΙ»⁵⁰², ο «φασισμός

⁴⁹⁹ Richard Wolin, «Left fascism: Goerges Bataille and the German ideology», *Constellations*, τ. 2, τχ. 3, 1996, σ. 397-428, σ. 399· για τις «φασιστικές μεθόδους» του Contre-Attaque, βλ. και: Wolin, *ό.π.*, σ. 419. Το κείμενο του Wolin, που βλέπει τη σχέση του Bataille με τον φασισμό να βρίσκεται πέρα από τη «γοητεία», παρουσιάζει συνολικά ενδιαφέρον. Στη σελίδα 417, ο ίδιος αναφέρεται στη διάλεξη του Bataille, «Hitler and the Teutonic order» (1939), και χαρακτηρίζει «βολικό» το γεγονός ότι αυτή δεν σώζεται, ενώ στις σελίδες 421-422 “καταλήγει”: «Η γοητεία του Bataille για τον φασισμό ήταν σταθερή, με μια θέση που είχε από καιρό αρθρωθεί και η οποία συνοψίζεται με το προσωνύμιο αριστερός φασισμός. Σαν τους αδερφούς του στη γερμανική δεξιά, ο Bataille είχε πεισθεί για τη χρεοκοπία τόσο της αστικής δημοκρατίας, όσο και της κομμουνιστικής εναλλακτικής – που, κατά την άποψή του, υπό την ηγεμονία του Stalin σταμάτησε να είναι εναλλακτική. Όπως οι νέοι Γερμανοί συντηρητικοί, έτσι και αυτός αναζητούσε μια “τρίτη κατεύθυνση” πέρα από τα απαξιωμένα μονοπάτια του σοσιαλισμού και του φιλελευθερισμού» (το κείμενο του Wolin παρατίθεται, με μικρές διαφορές και στο Richard Wolin, *The seduction of unreason. The intellectual romance with fascism from Nietzsche to postmodernism*, Princeton, Princeton University Press, 2004, σ. 153-186· για το απόσπασμα που παραθέσαμε, βλ. στη σελίδα 182, στην οποία η «γοητεία» γίνεται «έλξη»). Τέλος, κάποια επιπλέον στοιχεία για τη χαμένη διάλεξη του Bataille βρίσκουμε και στο Claudine Frank, «Acéphale/Parsifal: Georges Bataille contra Wagner», στο: Alexander Riley, W.S.F. Pickering, William Watts Miller (επιμ.), *Durkheim. The durkheimians, and the arts*, New York, Berghahn Books, 2013, σ. 258-297, σ. 265.

⁵⁰⁰ Bataille, *Visions of excess*, σ. xviii (για την ομιλία και τη δήλωση του Breton, οι παραπομπές στις πρωτότυπες πηγές είναι: Bataille, *Œuvres Complètes*, τ. I, σ. 640-641 και Georges Bataille, *Oeuvres Complètes*, τ. VII: L'Économie à la mesure de l'univers–La Part maudite–La Limite de l'utile (fragments)–Théorie de la religion–Conférences (1947-1948), Paris, Gallimard, 1976, σ. 461, αντίστοιχα).

⁵⁰¹ «Με λίγες πάνω-κάτω εξαιρέσεις, η επί γης συντροφιά μου είναι αυτή του Νίτσε», γράφει ο Bataille, στο *Για τον Νίτσε*, στη σελίδα 48 και, στη σελίδα 55, προσθέτει: «Η ζωή μου, με τα συντροφιά του Νίτσε, είναι μια κοινότητα, το βιβλίο μου είναι αυτή η κοινότητα».

⁵⁰² Bataille, «Nietzsche and the fascists», στο: *Visions of excess*, σ. 182-106, σ. 184.

και ο νιτσεϊσμός είναι αλληλοαποκλειόμενα»⁵⁰³. Η οξύτατη επίθεση σε όσους, παρά την απόμακρη θέση τους, επιχειρούν να οικειοποιηθούν τη σκέψη του Nietzsche, δηλώνει, από την πλευρά του Bataille, τη σαφή εναντίωσή του στον φασισμό, χωρίς κάτι τέτοιο να σημαίνει ότι, συνολικά, η σχέση του με τον τελευταίο δεν παραμένει σύνθετη, μυστηριώδης. Η ασφαλέστερη διαπίστωση, που μπορούμε πιθανόν να διατυπώσουμε για αυτήν, αφορά μια ιδιοσυγκρασιακή “τάση” προς τα φασιστικά ιδεώδη, η οποία, κατά την αποεξιδανικευτική πραγματάωσή τους, γίνεται επίθεση, ίσως και προς τον ίδιο τον εαυτό που είναι «ένοχος»⁵⁰⁴.

Η περίπτωση της Cavanì και η τοποθέτησή της απέναντι στη ναζιστική αισθητική μοιάζει να είναι, αν όχι εξίσου ιδιόρρυθμη, αρκετά εύφορη για μια διαλεκτική με αβέβαια αποτελέσματα. *Ο θυρωρός της νύχτας*, που εμφανίζεται ως η παράδοση συνέχεια μιας εργασίας, που απασχολεί τη σκηνοθέτρια από την εποχή της ενασχόλησής της με το είδος του ντοκιμαντέρ, φαίνεται να διατηρεί μια εσκεμμένα αμφίσημη πολιτική θέση που πιθανό να προκαλεί αμηχανία. Πριν από τη «γερμανική τριλογία»⁵⁰⁵, η Cavanì ακολουθεί μια πιο “ορθόδοξη” προσέγγιση των ζητημάτων του Β’ Παγκοσμίου Πολέμου: το 1961-62, παρουσιάζει στη δημόσια ιταλική τηλεόραση το, τεσσάρων επεισοδίων, ντοκιμαντέρ, *Storia del Terzo Reich (Ιστορία του Τρίτου Ράιχ)*, στο οποίο επιχειρεί, συνθέτοντας πλήθος αρχειακού υλικού, που επικεντρώνεται στη δίωξη των Εβραίων και στα στρατόπεδα συγκέντρωσης, να διερευνήσει τους (ψυχικούς) μηχανισμούς επιβολής του ναζιστικού καθεστώτος· το 1965, στο *La donna nella resistenza (Η γυναίκα στην αντίσταση)*, η Cavanì μιλά με αντάρτισσες που επιβίωσαν από τα στρατόπεδα συγκέντρωσης, αποκαλύπτοντας τα αισθήματα ντροπής και ενοχής που

⁵⁰³ You Zhuo, «Bataille’s Nietzsche», στο: Ashley Woodward (επιμ.), *Interpreting Nietzsche. Reception and influence*, London, Continuum, 2011, σ. 35-50, σ. 36-40.

⁵⁰⁴ Στο *Guilty*, η συγγραφή του οποίου ξεκινά, όχι τυχαία, τον Σεπτέμβριο του 1939, όπως δηλώνει στην έναρξή του ο Bataille (*Guilty*, σ. 11), ο ίδιος γράφει: «Δεν θα μιλήσω για τον πόλεμο, αλλά για τη μυστική εμπειρία. Δεν είμαι απρόσβλητος από τον πόλεμο. Θα έδινα ευχαρίστως το αίμα μου, εξάντληση, και επιπλέον τις σκληρές στιγμές που υποβάλλονται κατά το πλησίασμα του θανάτου... Αλλά πώς μπορώ να απορρίψω, έστω και για μια στιγμή, αυτή τη μη-γνώση, το αίσθημα απώλειας της διαδρομής μου σε κάποιο υπόγειο τούνελ; Για μένα αυτός ο κόσμος, ο πλανήτης, ο έναςτρος ουρανός, είναι μόνο ένας τάφος (δεν ξέρω αν ασφυκτιώ εδώ, αν κλαίω ή γίνομαι κάποιου είδους ακατανόητος ήλιος). Ακόμα και ο πόλεμος δεν μπορεί να φωτίσει ένα τόσο απόλυτο σκοτάδι»· Bataille, *ό.π.*, σ. 12.

⁵⁰⁵ Στη «γερμανική τριλογία» θα αναφερθούμε αναλυτικότερα στη συνέχεια.

παράγονται από την τραυματική εμπειρία. Τα αποτελέσματα της έρευνας, που υπέδειξαν την ανάγκη των θυμάτων για επιστροφή στα μέρη των βασανιστηρίων τους, συνέτειναν, υποστηρίζει η Marrone, και στην κεντρική ιδέα του *Θυρωρού της νύχτας*⁵⁰⁶.

Συνοπτικά η αφήγηση της ταινίας δομείται στη βάση δύο διαφορετικών χρονικών αξόνων που περιπλέκονται δυναμικά, για να υποδείξουν την άμεση επενέργεια του παρελθόντος στο παρόν. Ο πρωταγωνιστής, Max (Dirk Bogarde), εργάζεται, στη Βιέννη (1957), ως θυρωρός σε ένα ξενοδοχείο γεμάτο παράδοξους θαμώνες που του είναι γνώριμοι από την εποχή που ήταν αξιωματούχος των Ες Ες. Λίγο πριν το τέλος της ταινίας, ο ίδιος εκμυστηρεύεται στους πρώην συνεργάτες του, αποκωδικοποιώντας έτσι και τον τίτλο της ταινίας, ότι προτιμά να δουλεύει τη νύχτα, γιατί το πρωί στο φως έχει «αίσθηση της ντροπής». Στο ίδιο ξενοδοχείο εγκαθίσταται ξαφνικά και η Lucia (Charlotte Rampling) που, στο παρελθόν, ως κρατούμενη σε ένα στρατόπεδο συγκέντρωσης, είχε αναπτύξει μια ιδιόμορφη σχέση με τον Max, στον οποίο οφείλει και την επιβίωσή της. Παντρεμένη πλέον με έναν διάσημο μαέστρο, η Lucia αιφνιδιάζεται από την απροσδόκητη συνάντηση με τον πρώην βασανιστή της, αλλά αποφασίζει να παρατείνει τη διαμονή της στην πόλη, επιδιώκοντας τελικά την αναβίωση του σαδομαζοχιστικού δεσμού που ανέπτυξε μαζί του στα χρόνια του πολέμου. Οι δυο τους απομονώνονται αναγκαστικά στο διαμέρισμα του Max, ο οποίος δέχεται πιέσεις από τους πρώην συνεργάτες του να παραδώσει τη Lucia, στο πλαίσιο της καταστροφής των αποδείξεων που τους συνδέουν με το εγκληματικό παρελθόν.

Ο *Θυρωρός της νύχτας* είναι η πρώτη ταινία της «γερμανικής τριλογίας» στην οποία η Cavani εξετάζει τον ερωτισμό ως δυνατότητα ελευθερίας. Το 1977 ακολουθεί το *Πέρα από το καλό και το κακό* (*Al di là del bene e del male*), που έχει θέμα του το ερωτικό τρίγωνο του Friedrich Nietzsche με τη Louise Salomé και τον Paul Rée: οι πρωταγωνιστές, με συνέπειες την τρέλα και τον θάνατο, διεκδικούν την ελευθερία

⁵⁰⁶ Gaetana Marrone, *The gaze and the labyrinth. The cinema of Liliana Cavani*, Princeton, Princeton University Press, 2000, σ. 91.

τους μέσα από την παραβατική τους σχέση και μια σειρά σεξουαλικών πειραματισμών που αντιτίθενται στις κοινωνικές αξίες της εποχής τους⁵⁰⁷. Σε συγγενικό πλαίσιο, η τελευταία ταινία της τριλογίας, το *Βερολινέζικο τρίγωνο* (*Interno berlinese*, 1985), εξιστορεί την παθιασμένη ομοφυλοφιλική σχέση της Louise με τη Mitsuko, την κόρη ενός Ιάπωνα πρέσβη, στο Βερολίνο του 1938: όταν ο σύζυγος της Louise, Heinz, επίσης γοητεύεται από την εξωτική Mitsuko, οι τρεις τους συμφωνούν, εν μέσω του αυστηρού ηθικού ναζιστικού ελέγχου, σε ένα θανατικό ερωτικό τρίγωνο (την εξέλιξη της ιστορίας αφηγείται, μετά το τέλος της τριγωνικής σχέσης, η Louise σε έναν καθηγητή της που διώκεται από το ναζιστικό καθεστώς για το προκλητικό περιεχόμενο των βιβλίων του)⁵⁰⁸.

Παρά την επαναλαμβανόμενη ενασχόληση της Cavani με θέματα που αφορούν τη σχέση μεταξύ ιδιωτικού και δημόσιου, ερωτισμού και εξουσίας, νόμου και παράβασης, *Ο θυρωρός της νύχτας*, με την αναφορά του στα στρατόπεδα συγκεντρώσεως, καθίσταται το προκλητικότερο μέρος της τριλογίας. Η οικειοθελής, όπως παρουσιάζεται, επιστροφή της Lucia στην απάνθρωπη εμπειρία του πολέμου, η θελκτική της στάση απέναντι στον εξουσιαστή της και η προθυμία της να ξαναγίνει το θύμα της σαδιστικής του μεταχείρισης, είναι τα στοιχεία που κυρίως πυροδότησαν τις ακραία αρνητικές αντιδράσεις. Η McCormick, για παράδειγμα, στην κριτική της διερωτάται αν, μέσα από αυτή την ερωτική συνάντηση, η Cavani υπαινίσσεται ότι «ο δούλος είναι πρόθυμο μέλος της σχέσης κύριος-δούλος ή, μήπως, ότι ο εβραϊκός λαός και τα υπόλοιπα θύματα των Ναζί ήταν πρόθυμα μέλη της ίδιας τους της καταστροφής», καταλήγοντας στο συμπέρασμα ότι η ταινία «δεν φωτίζει πραγματικά ούτε το ζήτημα του φασισμού ούτε το τι σημαίνει να είσαι ένας σαδιστής ή ένας μαζοχιστής»⁵⁰⁹. Η Kael

⁵⁰⁷ Σχετικά με την ταινία, βλ. και: Marrone, «Staging the gaze: *Beyond good and evil*», στο: *The gaze and the labyrinth*, σ. 116-139 και Chantal Nadeau, «The pervert spirit: Cavani's superwoman», στο: Elizabeth Grosz, Elspeth Probyn (επιμ.), *Sexy bodies. The strange carnalities of feminism*, London, Routledge, 1995, σ. 214-219

⁵⁰⁸ Σχετικά με την ταινία, βλ. και: Marrone, «Theatricality and reflexivity in the *Berlin affair*», στο: *The gaze and the labyrinth*, σ. 140-157 και Chantal Nadeau, «Lesbian s/m in *The Berlin affair*: Tattoo, porcelain and sweet madames», στο: Grosz, Probyn, *Sexy bodies*, σ. 219-225.

⁵⁰⁹ Ruth McCormick, «Fascism a la mode or radical chic?», στο: «Two views on *The night porter*», *Cinéaste*, τ. 6, τχ. 4, 1975, σ. 31 και 33-34, σ. 34.

απαξιώνει τον *Θυρωρό της νύχτας*, χαρακτηρίζοντάς τον «γοτθικό πορνό», και δηκτικά προσθέτει ότι η ταινία είναι απόδειξη τής, ίσης με τους άντρες, ικανότητας των γυναικών σκηνοθετριών να δημιουργούν σκουπίδια⁵¹⁰. Ο Giroux ξεκινά το κείμενό του, γράφοντας ότι «*Ο θυρωρός της νύχτας* είναι μια λεπτά μεταμφιεσμένη ταινία προπαγάνδας που δοξάζει τον σαδισμό, τη βαρβαρότητα και την υπερβολική αντρική κυριαρχία»· σύμφωνα με τη McCormick, συμπληρώνει ότι βασικός υπαινιγμός της ταινίας είναι το «ότι εκατομμύρια ανθρώπων που δολοφονήθηκαν από τους Ναζί προκάλεσαν την καταστροφή τους, ανταποκρινόμενοι θετικά στις “αρετές” του σαδισμού και της ψευδο-δύναμης των Ναζί»⁵¹¹. Ακόμα και ο Ebert, που στιγμιαία εξετάζει την περίπτωση η ταινία να διερευνά «τις ψυχολογικές επιπτώσεις της κοινής ενοχής και την ταύτιση του δούλου με τον κύριο»⁵¹², επιμένει στο ότι *Ο θυρωρός της νύχτας* είναι μια «αξιοκαταφρόνητη προσπάθεια που σκοπό έχει να μας ερεθίσει εκμεταλλευόμενη μνήμες δώξης και πόνου»⁵¹³. Τελικά, *Ο θυρωρός της νύχτας* είναι μια ταινία που, «χάριν εντυπωσιασμού», όπως γράφει η Sayre, εκμεταλλεύεται «την οδύνη των κρατουμένων των στρατοπέδων»⁵¹⁴ και, αν είναι έτσι, μήπως κάθε περαιτέρω εξέτασή της είναι ανώφελη; Μάλλον όχι, εφόσον ευθύς προκύπτει ένα ιδιαίτερα ενδιαφέρον ζήτημα: μέχρι ένα σημείο, οι επικρίσεις για μια ταινία που υπονοεί την οικειοθελή συμμετοχή των Εβραίων στο Ολοκαύτωμα είναι επιτρεπτές, δικαιολογημένες,

⁵¹⁰ Βλ. στο: «The night porter», στον συγκεντρωτικό τόμο κριτικών της Pauline Kael, *Five thousand and one nights at the movies* (New York, Henry Holt and Company, 1991, σ. 527). Η κριτική της Kael για την ταινία *Ο θυρωρός της νύχτας*, που δημοσιεύθηκε στην εφημερίδα *The New Yorker*, τον Οκτώβριο του 1974, με τίτλο «The current cinema: Stuck in the Fun», αποτελεί μία από τις πιο συχνές βιβλιογραφικές αναφορές· η ανεύρεσή της δυστυχώς δεν ήταν δυνατή και από τις παραπομπές σε αυτή καταλαβαίνουμε ότι το σύντομο κείμενο τής παραπάνω συλλογής αποτελεί, μάλλον, μέρος μόνο της κριτικής· ο χαρακτηρισμός «porn gothic» πάντως εντοπίζεται και εδώ. Εξίσου σημαντική είναι και η κριτική του Canby, με τίτλο «“The night porter” is romantic pornography», που δημοσιεύτηκε τον Οκτώβριο του 1974, στο *New York Times* (η εύρεσή της επίσης δεν ήταν δυνατή). Για μια προσεγμένη συγκέντρωση των σημαντικότερων κριτικών που αφορούν την ταινία, βλ. και: Marrone, *The gaze and the labyrinth*, σ. 224-225, σημ. 47, όπου σημειώνεται και το κείμενο της Molly Haskell, στη *Village Voice* («Are women directors different?»), ως ένα από τα ελάχιστα υπερασπιστικά.

⁵¹¹ Henry Giroux, «The challenge of neo-fascist culture», στο: «Two views on *The night porter*», σ. 31-32.

⁵¹² Roger Ebert, «The night porter», *RobertEbert.com*, 1975 (ανακλήθηκε 30/08/2015, από <http://www.rogerebert.com/reviews/the-night-porter-1975>).

⁵¹³ Ebert, «The night porter».

⁵¹⁴ Nora Sayre, «“The night Porter”, portrait of abuse, stars Bogarde», *The New York Times*, 1974, (ανακλήθηκε 30/08/2015, από <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9B02E7D71E38EF3ABC4A53DFB667838F669EDE>).

ίσως και επιβεβλημένες, αλλά η Cavanι ανταπαντά λέγοντας ότι η πρωταγωνίστριά της δεν είναι Εβραία. Πώς λοιπόν δημιουργήθηκε τέτοια σύγχυση;

Η πρώτη συνάντηση της Lucia με τον πρώην βασανιστή της γίνεται στον προθάλαμο του ξενοδοχείου. Όταν η γυναίκα εισέρχεται στον χώρο είναι απορροφημένη από τη συζήτησή της με διπλανά πρόσωπα, που τη συγχαίρουν για την παράσταση του συζύγου της. Τη στιγμή που στρέφεται προς τη ρεσεψιόν για να παραλάβει το κλειδί του δωματίου της αντικρίζει τον Max. Ένα κοντινό πλάνο δείχνει το αιφνιδιασμένο πρόσωπό της να ακινητοποιείται, το χαμόγελό της να σβήνει και το βλέμμα της να περιστρέφεται, καθώς αναζητά κάποια μορφή αντίδρασης. Τελικά η Lucia αποχωρεί σιωπηλά και η κάμερα επικεντρώνεται στον Max που, εξαιτίας μιας ανάλογης αναστάτωσης, δυσκολεύεται να εξυπηρετήσει το απλό αίτημα κάποιων πελατών. Μόνος του πια, ο άντρας κάθεται σε μια καρέκλα σκεπτικός. Τα πλάνια που ακολουθούν αποκαλύπτουν το περιεχόμενο της αναπόλησής του και συνθέτουν την πρώτη ανα-



Εικόνα 21. Η έκφραση στο πρόσωπο της Lucia παγώνει όταν αντικρίζει για πρώτη φορά, μετά από χρόνια, τον Max.

δρομή της ταινίας στο παρελθόν: (1) ένα σύντομο υπερφωτισμένο κοντινό πλάνο δείχνει τη Lucia, η οποία καταλαβαίνουμε από το ντύσιμο και το χτένισμα των μαλλιών της (φορά έναν ροζ φιόγκο) ότι είναι εμφανώς νεότερη, να κοιτά τον φακό της κάμερας που την πλησιάζει και να στρέφει το κεφάλι της από αμηχανία ή και απέχθεια. Στο πλάνο, ο σκληρός φωτισμός και η ασταθής κίνηση της κάμερας φαίνεται πως μιμούνται την ποιότητα υλικού από ντοκιμαντέρ ή ερασιτεχνική λήψη. Παρεμβαίνει ένα κοντινό πλάνο του σκεπτικού Max, στο ξενοδοχείο, που υπενθυμίζει ότι όσα παρακολουθούμε αποτελούν αναμνήσεις και υποκειμενικές ανακλήσεις του παρελθόντος, και (2) στο επόμενο, σχετικό με την ανάμνηση, πλάνο, η κάμερα κινείται ανάμεσα σε ένα πλήθος ανθρώπων που είναι ντυμένοι με πολιτικά ρούχα· κάποιοι από αυτούς φέρουν το διακριτικό κίτρινο αστέρι των Εβραίων. Η μουσική σύνθεση του Daniele Paris που ακουγόταν μέχρι προηγουμένως, διακόπτεται τώρα και αντικαθίσταται από τον χαρακτηριστικό ήχο της περιστροφής του φιλμ, επιβεβαιώνοντας την παρουσία κάποιου κινηματογραφιστή. (3) Ένα μεσαίο-γενικό πλάνο εμφανίζει έναν Γερμανό αξιωματούχο⁵¹⁵ που, κρατώντας μια κάμερα στο χέρι, κινηματογραφεί το πλήθος· ανάμεσά του ξεχωρίζει το πρόσωπο της Lucia και το προσεγγίζει εξεταστικά (η κάμερα της Cavanì πλησιάζει εξίσου ηδονοβλεπτικά)⁵¹⁶. Η νεαρή κοπέλα στρέφει το κεφάλι

⁵¹⁵ Ο αξιωματούχος έχει την πλάτη στραμμένη στην κάμερα, προφανώς όμως πρόκειται για τον Max.

⁵¹⁶ Ζωτικό στοιχείο της ταινίας είναι ο τρόπος σύνδεσης των πλάνων –το μοντάζ–, ιδιαίτερα στα σημεία όπου το παρελθόν συμπλέκεται με το παρόν. Σε αρκετές περιπτώσεις, οι σκηνές που αφορούν τις αναμνήσεις των πρωταγωνιστών δεν παρουσιάζονται σύμφωνα με τη χρονική συνέχεια των γεγονότων, αλλά αποσυντίθενται και τα αποκομμένα αποσπάσματά τους ανακατανέμονται άτακτα στον, ούτως ή άλλως, περιπλεγμένο χρονικό άξονα. Η δημιουργική μέθοδος εργασίας του μοντέρ, Franco Arcalli, που προηγουμένως είχε εργαστεί και στις ταινίες του Bertolucci, *Ο κομπορμίστας* και *Το τελευταίο ταγκό στο Παρίσι*, συμβάλλει σημαντικά στην πολυπλοκότητα της ταινίας που προσφέρει πολλαπλά στρώματα ανάγνωσης μέσα από την περίπληξη του υλικού της. Σημαντικό μέρος αυτού που αναγνωρίζεται ως μια ονειρική ποιότητα στον *Θυρωρός της νύχτας*, ικανή να συμφύρει παρελθόν και παρόν, οφείλεται στον τρόπο σύνδεσης των πλάνων. Σε αυτό το πλαίσιο, ενδεικτική είναι και η παρατήρηση της Marrone που εξηγεί ότι ο «Arcalli κατασκευάζει την ένταση [ενν. της ταινίας], επιμηκύνοντας σταδιακά τη διάρκεια των αναδρομών» Marrone, *The gaze and the labyrinth*, σ. 99. Συνολικά, πρόκειται για έναν τρόπο μοντάζ που επιζητά, από την πλευρά του θεατή, την ενεργητική θέαση.

Πιο συγκεκριμένα, όσον αφορά το μοντάζ στη σκηνή που παρακολουθούμε: είναι μια αναδρομή στο παρελθόν, η δράση της οποίας μόνο εκ των υστέρων μπορεί να καταστεί ερμηνεύσιμη. Αρχικά τα πλάνα μοιάζουν αποσπασματικά και ασύνδετα, με τρόπο που αποδίδει τον άναρχο υποκειμενισμό των αναμνήσεων του Max. Καθώς η συνέχεια των πλάνων του στρατοπέδου διασπάται από την εικόνα του σκεπτόμενου Max, υπενθυμίζεται ότι τα γεγονότα που εξελίσσονται είναι αναπολήσεις ενός επίμονου παρόντος· με αυτόν τον τρόπο, το βλέμμα εκκρεμεί συνεχώς ανάμεσα στο τώρα και στο σχεδόν ίσης

της ακριβώς όπως και στο πρώτο πλάνο (1).

Σε αυτά τα παρελθοντικά πλάνα που δομούν την πρώτη παρουσίαση του στρατοπέδου, είναι αλήθεια ότι η Lucia δεν φορά, όπως συμβαίνει με άλλους κρατούμενους,

βαρύτητας τότε, αλλά και αντίστροφα. Το “κλειδί” που επιτρέπει την εισαγωγή μας στη λογική της ταινίας είναι η επανάληψη: η Lucia, στο πρώτο πλάνο της ανάμνησης, στρέφει το κεφάλι της και η κίνησή της αυτή επαναλαμβάνεται στο τρίτο παρελθοντικό πλάνο, αυτή τη φορά από άλλη οπτική γωνία (πρόκειται για την οπτική γωνία της σκηνοθέτριας –ο διαχωρισμός είναι σχηματικός– που με την κάμερά της πλησιάζει τον Max, ενόσω αυτός προσεγγίζει τη Lucia με τη δική του, συνθέτοντας έτσι μια ηδονοβλεπτική αλυσίδα που παρασύρει διπλά τον θεατή). Ξεκινώντας από ένα απόσπασμα που ανήκει στο τέλος της δράσης, το παρελθόν δηλώνεται ως κυκλικό και σε συνεχή κινητικότητα, ενώ η ποικιλοτροπή διάσπαση της γραμμικότητάς του εντάσσει τις εικόνες του σε μια “ασυνείδητη” χαρτογράφηση, με αποσταθεροποιημένη οπτική γωνία.

Η ανασύσταση του λαβυρινθώδους παρελθόντος προϋποθέτει την προσεκτική παρατήρηση των βλεμματικών μετατοπίσεων: η δεύτερη ανάμνηση της ταινίας, η ανάκληση της οποίας γίνεται από τη Lucia, ξεκινά με ένα σύντομο πλάνο, όπου ο Max φαίνεται να κινηματογραφεί, κρατώντας τη μηχανή μπροστά στο πρόσωπό του. Το πλάνο είναι υποκειμενικό της Lucia και, κατά κάποιον τρόπο, συνέχεια των παραπάνω αναπολήσεων του Max: όντας αμετακίνητοι, έχουμε μεταφερθεί σε μια μετατοπισμένη πρόσληψη του παρελθόντος, όπου αποκτούμε πρόσβαση, όχι μόνο στον τρόπο με τον οποίο ο Max συλλαμβάνει τη Lucia, αλλά και στο πώς αυτή συλλαμβάνει τον εαυτό της μέσα από το εξεταστικό του βλέμμα. Και εδώ, όπως και προηγουμένως, το παρελθόν διακόπτουν κοντινά πλάνα της Lucia, ενώ στη συνέχεια ακολουθούν (εξωτερικές) εικόνες της ίδιας να περιστρέφεται πάνω σε ένα καρουζέλ, οι οποίες αντιπαρατίθενται με το (εσωτερικό) πλάνο του Max που κινηματογραφεί. Παράλληλα ακούγονται πυροβολισμοί και κραυγές. Η σύνδεση των χωροχρονικά ετερόκλητων πλάνων λειτουργεί συμβολικά, ανακυκλώνοντας ένα ταραχώδες παρελθόν, που καθίσταται εφιαλτικό μέσα στη βαθιά υποκειμενική ασυνέχειά του. Η Marrone υποστηρίζει ότι το καρουζέλ «αποτυπώνει τη σχέση του ζευγαριού στη γλώσσα της σιωπής και του θανάτου. [...] [A]ποκαλύπτει τον ψυχολογικό φόβο μιας πτώσης: η ταχύτητα, η πτώση και η επιτάχυνση δίνουν στον θεατή την απτική εντύπωση σωμάτων χωρίς στήριξη» Marrone, *The gaze and the labyrinth*, σ. 97. Αυτό που έχει όμως ιδιαίτερο ενδιαφέρον είναι ότι, σε μια ήδη ρευστή πραγματικότητα, ανάλογες εικόνες υπερβαίνουν την υποκειμενική απόδοση των γεγονότων, επιτυγχάνοντας μια ευθεία εισβολή στην εσωτερικότητα του υποκειμένου.

Συνολικά στην ταινία, η ανασυγκρότηση του εαυτού μέσα από το βλέμμα του άλλου συναντάται με διάφορες αφορμές: όταν, για παράδειγμα, ο Bert, ένας από τους ένοικους του ξενοδοχείου, φαίνεται πως έχει ανάγκη το βλέμμα του Max για να χορέψει στο δωμάτιό του (ακούγεται το «Danse des furies» του Christoph Willibald Gluck, από το *Orfeo ed Euridice*), και όταν ο τελευταίος ακολουθεί τη χορευτική κίνηση του Bert με έναν προβολέα που υποκαθιστά τη λειτουργία της ηδονοβλεπτικής κάμερας, τότε επιβεβαιώνεται η αναγκαιότητα του άλλου, ως μάρτυρα του *είμαι*, μέσα από το θεώμαι. Η σκηνή διανοίγει την εξερεύνησή της τη στιγμή που εμπλουτίζεται με μια ανάμνηση, στην οποία ο Bert χορεύει, ημίγυμνος πια, στο στρατόπεδο συγκέντρωσης, μπροστά στα επίμονα βλέμματα πλήθους αξιωματούχων. Εμφανή ηδονοβλεπτικό χαρακτήρα έχει και η σκηνή όπου η Lucia, ξαπλωμένη στο κρεβάτι της, παρακολουθεί τον βιασμό ενός κρατούμενου από έναν γερμανό στρατιώτη. Όταν ο Max μπαίνει στον χώρο, στρέφει με το δάκτυλό του το κεφάλι της Lucia, απαγορεύοντάς της, όπως φαίνεται, την ανάληψη του ηδονοβλεπτικού ρόλου που προφανώς του ανήκει. Όπως συμβαίνει και στην *Αυτοκρατορία των αισθήσεων*, η ταινία της Cavanì, μέσα από τα πολλαπλά βλέμματα θέασης, υπενθυμίζει συνεχώς στον θεατή τον ηδονοβλεπτικό χαρακτήρα της κινηματογραφικής πράξης: σε αντίθεση όμως με τους πρωταγωνιστές του Oshima, η απόλαυση των οποίων γιγαντώνεται μέσα από το βλέμμα του άλλου, οι χαρακτήρες του *Θυρωρού της νύχτας* συχνά εκβιάζονται στην έκθεσή τους και, αν υπάρχει κάποιου είδους απόλαυση σε αυτό, αυτή είναι τραυματική.

το διακριτικό αστέρι. Επιπλέον, σε διάλογο που γίνεται, στη συνέχεια της ταινίας, ανάμεσα στον Max και τον Mario –τον κρατούμενο που επιβίωσε στο στρατόπεδο χάρη στις εξαιρετικές μαγειρικές του ικανότητες και που τώρα είναι ο μοναδικός μάρτυρας, εναντίον του Max, στην ψευδο-δίκη που ετοιμάζουν οι πρώην συνεργάτες του–, ο Mario εξηγεί ότι η Lucia είναι «κόρη ενός σοσιαλιστή»⁵¹⁷. Αυτή είναι η «νύξη» που αιτιολογεί την παρουσία της Lucia στο στρατόπεδο, εξηγεί η Cavanì, συμπληρώνοντας ότι σκοπός της διερεύνησής της ήταν η σχέση «θύματος–δολοφόνου» σε πανανθρώπινο επίπεδο, και όχι ο περιορισμός του θέματος στο εβραϊκό ζήτημα⁵¹⁸. Εφόσον λοιπόν οι απαραίτητες πληροφορίες για την ταυτότητα της Lucia παραχωρούνται, και αυτή καμία στιγμή δεν ορίζεται ως Εβραία, πώς παρασύρθηκαν τόσοι κριτικοί; Ο Friedman προσφέρει μια πιθανή αιτιολόγηση, μιλώντας για αντισημιτισμό και προκατάληψη, τόσο από την πλευρά των κριτικών, όσο και από την πλευρά της σκηνοθέτριας: «υπάρχει ξεκάθαρα στο μυαλό της [ενν. της Cavanì] ένα εβραϊκός τύπος [ενν. χαρακτήρα], αταίριαστος με τη λεπτότητα και την ευθραυστότητα της Rampling» που τελικά αναπαράγει το στερεότυπο της υποτακτικής «όμορφης Εβραίας»⁵¹⁹. Κάτι τέτοιο είναι πιθανό· πριν όμως αποδεχτούμε ως λογική οποιαδήποτε ερμηνεία λαμβάνει υπόψη της παράγοντες εξωτερικούς από το περιεχόμενο της ταινίας, όπως είναι η υπάρχουσα ή μη προκατάληψη των κριτικών, των θεατών ή και της ίδιας της δημιουργού, προτείνουμε μια προσεκτικότερη μελέτη των τριών παραπάνω πλάνων που συνθέτουν την πρώτη ανάμνηση και ειδικότερα του δεύτερου (2) από αυτά, αποσκοπώντας σε μια ίσως αμεσότερη εξήγηση.

⁵¹⁷ Βλ. και Perra, *Conflicts of memory*, σ. 109-110, όπου η συγγραφέας υποστηρίζει ότι αυτά είναι τα δύο σημαντικά στοιχεία, με τα οποία η Cavanì “εξασφαλίζει” τη μη εβραϊκή ταυτότητα της πρωταγωνίστριάς της.

⁵¹⁸ Τα αποσπάσματα, από συνέντευξη της σκηνοθέτριας, παρατίθενται στο: Marrone, *The gaze and the labyrinth*, σ. 95 και 97.

⁵¹⁹ R. M. Friedman, «Exorcising the past. Jewish figures in contemporary films», *Journal of Contemporary History*, τ. 19, τχ. 3, 1984, σ. 511-527, σ. 518. Στο κείμενο το «όμορφη Εβραία» αποτελεί παράθεση από το *Réflexions sur la question Juive* του Jean-Paul Sartre, ο οποίος εξηγεί ότι στις λέξεις αυτές υποκρύπτεται μια «ειδική σεξουαλική σημασία», «μια αύρα βιασμού και σφαγής»: Jean-Paul Sartre, *Anti-Semite and Jew. An exploration of the etiology of hate*, μτφ. G. J. Becker, New York, Schocken Books, 1976, σ. 34-35 (επιπλέον, βλ. κα: Jean-Paul Sartre, «Reflections on the Jewish Question, A Lecture», μτφ. R. Krauss, D. Hollier, *October*, τχ. 87, 1999, σ. 32-46).

Στο μεσαίο πλάνο που καταγράφει το συγκεντρωμένο πλήθος, τρεις από τους πέντε ανθρώπους (δύο στα αριστερά και ένας στα δεξιά), που βρίσκονται στην πρώτη σειρά και καλύπτουν όσους εκτείνονται στο βάθος, φορούν το διακριτικό κίτρινο αστέρι. Για τις δύο φιγούρες που βρίσκονται στο κέντρο δεν μπορούμε να γνωρίζουμε αν φορούν το ίδιο (ο άντρας στα αριστερά έχει το σώμα του στραμμένο με τρόπο που κρύβει το πέτο του, ενώ η γυναίκα στα δεξιά κρατά ένα παιδί στην αγκαλιά της, καλύπτοντας το πάνω μέρος του σώματός της), αλλά τίποτα δεν μας αποτρέπει από το να οδηγηθούμε, έστω και άθελά μας, σε ένα τέτοιο συμπέρασμα. Συνεπώς όλοι όσοι μας επιτρέπουν να διακρίνουμε το πέτο (/την ταυτότητά) τους, είναι Εβραίοι και ο ζωηρός τρόπος με τον οποίο τα τρία κίτρινα αστέρια τους ξεπροβάλλουν, μέσα στα μουντά χρώματα του κάδρου, δημιουργεί την εντύπωση μιας προσεγμένης σύνθεσης που ηθελημένα οδηγεί τη προσοχή μας σε αυτά. Αν κανείς, μάλιστα, λάβει υπόψη του ότι και το κοριτσάκι, που η γυναίκα κρατά στα χέρια της, φορά ένα κίτρινο φουστάνι το οποίο “ηχεί” ένα ακόμα αστέρι, τότε είναι μάλλον δύσκολο να πιστέψει ότι μια τόσο προσεκτική κατανομή των κίτρινων σημείων, σε μια νοητή ευθεία που διατρέχει οριζόντια το κάδρο και τα ανάγει στη σημαντικότερη πληροφορία της σύνθεσης, γίνεται



Εικόνα 22. Στο συγκεντρωμένο πλήθος, στο στρατόπεδο, σχεδόν όλοι, όσων το πέτο μπορούμε να διακρίνουμε, φέρουν το κίτρινο αστέρι.

τυχαία, δημιουργώντας άθελα την εντύπωση ενός πλήθους Εβραίων. Φυσικά, όταν κάποιος παρακολουθεί την ταινία στον φυσιολογικό χρόνο ροής της, και όχι με την προσοχή που δίνεται εδώ για τις ανάγκες του επιχειρήματος, στην ελάχιστη διάρκειά τους, τα παραπάνω στοιχεία επενεργούν ακόμα ισχυρότερα, γιατί, απλώς, το μόνο που ξεπροβάλλει σε αυτό το πλάνο είναι τα αστέρια. Ένας θεατής δικαιολογημένα και με βεβαιότητα σχεδόν θα καταλήξει στο συμπέρασμα ότι όλοι οι κρατούμενοι στο στρατόπεδο συγκέντρωσης που παρακολουθούμε είναι Εβραίοι. Όταν ακολουθεί το πλάνο της Lucia, η οποία είναι και η μόνη που δεν φορά το παλτό της (εδώ αφήνεται και πάλι ένα περιθώριο για σύγχυση: *μήπως είχε και αυτή στο παλτό της ένα αστέρι που απλώς τώρα δεν μπορούμε να δούμε;*), είναι πιθανό, “εκ παραδρομής” και με τη βοήθεια της γυναίκας στα δεξιά του κάδρου που φέρνει ακόμα ένα αστέρι στο πρώτο του επίπεδο, να θεωρηθεί Εβραία. Τι είναι να υποθέσουμε διαφορετικά; Ότι όλοι γύρω από τη Lucia είναι Εβραίοι, εκτός από την ίδια; Οι υπαινιγμοί των εικόνων είναι, και εκ των πραγμάτων αποδεικνύονται, ισχυρότεροι από τα λόγια του Mario που μετέπειτα εξηγεί την αιτία της φυλάκισής της. Η γνώμη μας λοιπόν είναι ότι η Cavanì, για λόγους που δεν μπορούμε να γνωρίζουμε και που πιθανόν να σχετίζονται με την “εκμετάλλευση” για την οποία κατηγορείται, όχι μόνο δεν προστατεύει τον γενικό χαρακτήρα του θέματος, πράγμα που όπως αναφέρει επιθυμεί, αλλά επιπλέον επιτρέπει, διευκολύνει ή και προκαλεί τη σύγχυση που δημιουργήθηκε⁵²⁰.

⁵²⁰ Η αμφισημία, σχετικά με το θρήσκευμα της Lucia, μοιάζει να συντηρείται και σε άλλα επεισόδια της ταινίας: στη σκηνή ανάμνησης που ξεκινά με τη Lucia πάνω στο καρουζέλ, η πρωταγωνίστρια βρίσκεται ξαφνικά γυμνή στο στρατόπεδο, να την εξετάζει μια νοσοκόμα και στη συνέχεια ένας αξιωματούχος να τη ρωτά το θρήσκευμά της. Πριν προλάβει η ίδια να απαντήσει, ακούγεται η φωνή του συζύγου της που φωνάζει το όνομά της και με ένα κατ η δράση μεταφέρεται από το στρατόπεδο στο δωμάτιο του ξενοδοχείου, στο μπάνιο όπου η Lucia βρίσκεται καθισμένη στο πάτωμα και ανακαλεί τις εικόνες από το παρελθόν. Μια λειτουργία της σύνδεσης αυτής, που εισάγει πρόωρα τον ήχο της επόμενης σκηνής, αφορά την ομαλή μετάβαση από το παρελθόν στο παρόν, καταφέροντας την ενδιαφέρουσα σύμπλεξη τους (ρακόρ). Η ξαφνική διακοπή όμως της ανάμνησης, πριν η πρωταγωνίστρια προλάβει να δώσει την απάντησή της, προσδίδει στο ερώτημα του αξιωματούχου αινιγματικό χαρακτήρα. Μας απαγορεύεται να ακούσουμε την απάντηση του ερωτήματος ή το όνομα της Lucia είναι η πληροφορία που αναζητούμε, σε ένα πλαίσιο όπου τονίζεται η προτεραιότητα του υποκείμενου, του ανθρώπου, έναντι και ανεξάρτητα από το θρήσκευμά του; Αν στην ταινία κάποια στοιχεία μοιάζουν αφηρημένα, η Cavanì στις δηλώσεις της είναι συγκεκριμένη: η Lucia είναι καθολική, έτσι τουλάχιστον θα έπρεπε να καταλάβουμε από το όνομα και τα χαρακτηριστικά της· παρατίθεται στο, Friedman, «Exorcising the past», σ. 518.



Εικόνα 23. Στο κάδρο όπου εμφανίζεται η Lucia, η μόνη που δεν φορά το παλτό της, έχει και πάλι στα δεξιά της μια γυναίκα που φορά το κίτρινο αστέρι.

Όμως, ακόμα και αν η ταυτότητα της Lucia ήταν εξαρχής σαφής, η ταινία θα συνέχιζε να σκανδαλίζει με τον ερωτικό χαρακτήρα που προσδίδει στους σαδιστικούς τρόπους του φασισμού. Η πρόκληση βέβαια του *Θυρωρού της νύχτας* δεν έγκειται τόσο στην ίδια την ερωτικοποίηση των ναζί, όσο στην επιθυμητική δύναμη που τους προσδίδεται. Την περίοδο που η Cavani παρουσιάζει το έργο της, *Ο θυρωρός της νύχτας* αποτελεί μία μόνο εκδήλωση του ανανεωμένου κινηματογραφικού ενδιαφέροντος, για τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, στο πλαίσιο του οποίου ένας σημαντικός αριθμός ταινιών σχολιάζει το φαινόμενο του ναζισμού, μέσα από μια ψυχοσεξουαλική προσέγγιση⁵²¹. Η διερεύνηση της ναζιστικής σεξουαλικότητας και του ερωτισμού, εντός του ναζιστικού καθεστώτος, μετατρέπεται σε κινηματογραφικό φαινόμενο, η ισχυρή επίδραση του οποίου τίθεται προς διερεύνηση. Η Sontag, για παράδειγμα, στο γνωστό κείμενο της, «Fascinating fascism», επιχειρεί να ερμηνεύσει τους σχετικούς λόγους και τον τρόπο με τον οποίο η ναζιστική αισθητική εισέβαλε στην ερωτική φαντασίωση,

⁵²¹ Για κάποια σημαντικά παραδείγματα, βλ.: «[Σημείωμα] Διαστροφές, φασισμός και κινηματογράφος», στο τέλος της ενότητας.

συγχέοντας την ελεύθερη σεξουαλικότητα με μια συντηρητική ιδεολογία: «Υπάρχει μια γενική φαντασίωση για τις στολές. [...] [Ο]ι στολές των Ες Ες αποτελούν μονάδες μιας ιδιαίτερα ισχυρής και διαδεδομένης σεξουαλικής φαντασίωσης. Γιατί των Ες Ες; Γιατί οι Ες Ες ήταν η ιδανική ενσάρκωση της απροκάλυπτης δήλωσης του φασισμού όσον αφορά την αρετή της βίας, του δικαιώματος της πλήρους εξουσίας πάνω στους άλλους και της αντιμετώπισής τους ως κατώτερους. [...] Οι Ες Ες σχεδιάστηκαν ως μια ελίτ μιλιταριστική κοινότητα που θα ήταν, όχι μόνο εξαιρετικά βίαιη, αλλά και εξαιρετικά όμορφη»⁵²². Η στολή είναι ένα από τα σύμβολα των “υψηλών” ιδεωδών του ναζισμού και ως τέτοιο έχει τη δυνατότητα να αρπάζει τον φορέα της από την ιδιαιτερότητά του και να τον μετασχηματίζει σε αντικειμενικό εκφραστή της δύναμης, της ανωτερότητας και της απεριόριστης εξουσίας που αυτή συνεπάγεται. «Τα ανθρώπινα όντα», γράφει ο Bataille, «ενσωματωμένα στον στρατό δεν είναι παρά εκμηδενισμένα στοιχεία, εκμηδενισμένα με ένα είδος οργής που εκδηλώνεται σε κάθε εντολή, εκμηδενισμένα από την παρέλαση, από τη στολή, και από τη γεωμετρική τακτικότητα των ρυθμικών κινήσεων»⁵²³. αυτή τους η εκμηδένιση, όμως, μέσα από τη στολή, εμφανίζεται και ως το αντίθετό της, ως «τάξη και μεγαλείο»⁵²⁴.

Όπως ο Bataille μιλά για «δόξα και ευγένεια», στον «ετερογενή» φασισμό, που εκπηγάζει από τη δυνατότητά του να συστήνει «την εξουσία ως άνευ όρων αρχή, πέρα

⁵²² Susan Sontag, «Fascinating fascism», στο: *Under the sign of Saturn*, New York, Vintage Books, 1981, σ. 73-105, σ. 99. Το κείμενο πρωτοδημοσιεύτηκε το 1975 στο *The New York Review of Books* (για την ηλεκτρονική του μορφή, βλ.: <http://www.nybooks.com/articles/archives/1975/feb/06/fascinating-fascism/>). Στο πρώτο του μέρος, η Sontag εξετάζει το φωτογραφικό λεύκωμα της Leni Riefenstahl (σκηνοθέτρια της προπαγανδιστικής ταινίας, *Ο θρίαμβος της θέλησης* [*Triumph des willens*, 1935]), *The last of Nuba*, και, στο δεύτερο, το βιβλίο του Robin Lumsden, *SS Regalia*. Όσον αφορά το πρώτο, η Sontag επικεντρώνεται στα βιογραφικά στοιχεία της Riefenstahl, σχολιάζοντας τον τρόπο με τον οποίο επιχειρείται η αποσιώπηση της συνεργασίας της με το ναζιστικό καθεστώς. Με αφορμή το βιβλίο του Lumsden, η Sontag διερευνά τους λόγους για τους οποίους η αισθητική των Ες Ες εισχώρησε στην περιοχή των σεξουαλικών φαντασιώσεων. Παραθέτουμε ενδεικτικά: «Γιατί η Γερμανία των Ναζί, που ήταν μια σεξουαλικά καταπιεστική κοινωνία, έγινε ερωτική; [...] Ένα στοιχείο βρίσκεται στην τάση των ίδιων των ηγετών του φασισμού για σεξουαλικές μεταφορές. Όπως ο Nietzsche και ο Wagner, έτσι και ο Hitler αντιλαμβάνονταν την ηγετική ικανότητα ως σεξουαλική επιβολή στις “θηλυκές” μάζες, ως βιασμό»· Sontag, «Fascinating fascism», στο: *ό.π.*, σ. 102.

⁵²³ Bataille, «The psychological structure of fascism», στο: *Visions of excess*, σ. 150.

⁵²⁴ Bataille, «The psychological structure of fascism», στο: *Visions of excess*, σ. 151.

από την κρίση κάθε πρακτικής χρησιμότητας»⁵²⁵, έτσι και η Sontag εντοπίζει τη “γοητεία”, ειδικά των Ες Ες, στην παντοδυναμία που υπαινίσσεται η μορφή τους και στις σαδομαζοχιστικές προεκτάσεις που η εικόνα της παράγει⁵²⁶. Η ίδια, μάλιστα, αναφέρει, ανάμεσα σε άλλα κινηματογραφικά παραδείγματα, και τον *Θυρωρό της νύχτας*, ως μια μικρότερου ενδιαφέροντος περίπτωση της ερωτικοποίησης του φασισμού⁵²⁷. Πολλαπλές αναφορές στην ταινία πραγματοποιεί και ο Foucault, σε συνέντευξή του στο *Cahiers du Cinema* (1974). Ο ίδιος, συζητώντας την ταινία του Louis Malle, *Επώνυμο: Λακόμπ, Όνομα: Λυσιέν* (*Lacombe, Lucien*, 1974), παράλληλα με τον *Θυρωρό της νύχτας*, ως δυο περιπτώσεις «επαναπρογραμματισμού της λαϊκής μνήμης»⁵²⁸, αναγνωρίζει εξίσου εμφανικά το ζήτημα που προκύπτει μέσα από αυτό το ρεύμα σύμπλεξης του ναζισμού με τον ερωτισμό: «Υπάρχει ένα ιστορικό πρόβλημα. Πώς κατάφερε ο ναζισμός [...], ώστε σήμερα στη Γαλλία, στη Γερμανία, στις ΗΠΑ, στην πορνογραφική

⁵²⁵ Bataille, «The psychological structure of fascism», στο: *Visions of excess*, σ. 145.

⁵²⁶ Sontag, «Fascinating fascism», σ. 105.

⁵²⁷ Sontag, «Fascinating fascism», σ. 100-101.

⁵²⁸ Michel Foucault, *Κινηματογράφος και λαϊκή μνήμη*, επιμ. Π. Καλαμαράς, Αθήνα, Ελευθεριακή Κουλτούρα, 2006, σ. 8. Η αναφερόμενη ταινία του Louis Malle, που συμπίπτει χρονικά με τον *Θυρωρό της νύχτας*, έχει πρωταγωνιστή τον νεαρό Lacombe Lucien (Pierre Blaise) και διαδραματίζεται στη Γαλλία, το 1944, λίγο πριν τη λήξη της γερμανικής κατοχής. Ο Lucien παρουσιάζεται ήδη από την πρώτη σκηνή της ταινίας, όπου σκοτώνει ανέκφραστος με τη σφεντόνα του ένα πουλί, ως απαθής στη βιαιότητα. Θέλοντας να διοχετεύσει την επιθετικότητα του, ο πρωταγωνιστής επιχειρεί να γίνει μέλος της αντίστασης, αλλά απορρίπτεται εξαιτίας του νεαρού της ηλικίας του και καταλήγει, μην έχοντας καμία ηθική και ιδεολογική θέση, να προσχωρεί στη γερμανική αστυνομία. Τελικά, όντας ερωτευμένος με τη France (Aurore Clément), την κόρη ενός Εβραίου ράφτη, σκοτώνει, για να την προστατέψει (;), έναν γερμανό αξιωματούχο και δραπετεύει μαζί της στην εξοχή. Η ταινία ολοκληρώνεται με την εικόνα του Lucien να ξαπλώνει στο γρασίδι και την πληροφορία ότι τον Οκτώβριο του 1944 συνελήφθη, δικάστηκε και καταδικάστηκε σε θάνατο. Ο πρωταγωνιστής του Malle εκπροσωπεί την παθητική στάση απέναντι στα ιστορικά γεγονότα και το πλήθος εκείνων των πολιτών που έδρασαν μέσα σε αυτά χωρίς ιδιαίτερη σκέψη και με στόχο την, όσο το δυνατόν, πιο ανώδυνη επιβίωσή τους· βλ. και: Roger Ebert, «Lacombe, Lucien», *Chicago Sun-Times*, 1974, (για την ηλεκτρονική μορφή βλ. στο: Roger Ebert, «Lacombe, Lucien», *RobertEbert.com*, 1974, ανακλήθηκε 30/08/2015, από <http://www.rogerebert.com/reviews/lacombe-lucien-1974>) και Vincent Canby, «Lacombe, Lucien», *The New York Times*, 1974, (ηλεκτρονικά στο: Vincent Canby, «Lacombe, Lucien», *The New York Times*, 1974, ανακλήθηκε 30/08/2015, από <http://www.nytimes.com/movie/review?res=EE05E7DF173BBA2CA34B4CC9B679988C6896>). Όπως γράφει και η Kael, το ανέκφραστο πρόσωπο του Lucien είναι η απάντηση στο ερώτημα του «πώς άνθρωποι χωρίς ενδιαφέρον για την πολιτική γίνονται ενεργοί συμμετοχοί σε βάνουσα βασανιστήρια»· Pauline Kael, «Lacombe, Lucien», *The New Yorker*, 1974 (για την ηλεκτρονική μορφή, στο: Pauline Kael, «Lacombe, Lucien», *The Criterion Collection*, 1974, ανακλήθηκε 30/08/2015, από <http://www.criterion.com/current/posts/416-lacombe-lucien>). Επιπλέον, για το θέμα που εξετάζει ο Malle, βλ. και το τετράωρο ντοκιμαντέρ του Marcel Ophüls, *Ο οίκτος και η θλίψη* (*Le chagrin et la pitié*, 1969).

λογοτεχνία σ' ολόκληρο τον κόσμο, να αποτελεί το τελευταίο σύμβολο του ερωτισμού; Κάθε φτηνή ερωτική φαντασίωση αποδίδεται τώρα στον ναζισμό»⁵²⁹. Ακόμα και σε αυτό το πλαίσιο, όμως, ο Foucault διαπιστώνει μια σημαντική διαφορά ανάμεσα στην ταινία του Malle και σε αυτήν της Cavanì, εφόσον στην πρώτη εμφανίζεται «μια στοιχειώδης αντίθεση μεταξύ εξουσίας και έρωτα», ενώ στη δεύτερη ο έρωτας παρουσιάζεται ως «μορφή εξουσίας»⁵³⁰.

Θετικές προσεγγίσεις του *Θυρωρού της νύχτας*, όπως αυτή της Marrone, που υποστηρίζει ότι το «σκάνδαλο» της ταινίας έγκειται στην παρουσίαση της ελευθερίας ως παράγωγου της επιθυμίας, μοιάζουν εξ ολοκλήρου αντίθετες με τη διαπίστωση του Foucault. Μια «ελεύθερη μορφή της επιθυμίας είναι ένα ιστορικό σκάνδαλο»⁵³¹, γράφει η ίδια, εννοώντας, όπως φαίνεται, ότι αυτό που προκαλεί στην ταινία είναι η αντιδραστική δύναμη της ερωτικής σχέσης και η δυνατότητά της να εναντιώνεται στη δεδομένη τάξη πραγμάτων, είτε αυτή ορίζεται από τους κανόνες της (μεταπολεμικής) αστικής ζωής, είτε δομείται στη βάση των νόμων που διέπουν την (κρυφή) κοινότητα των πρώην συνεργατών του ναζιστικού καθεστώτος. Η Marrone αναφέρεται και στον “ορισμό” του Bataille για τον ερωτισμό («μέχρι θανάτου επιδοκιμασία της ζωής»)⁵³², υπαινισσόμενη την παρουσία μιας ανάλογης οριακότητας στον *Θυρωρό της νύχτας*. Σχεδόν κάθε ερωτική σχέση που εμφανίζει στοιχεία βιαιότητας και διανοίγεται στο μιανό και το βέβηλο, προσκαλώντας τον θάνατο, μπορεί να διεκδικήσει τη συγγένειά της με τον *Ερωτισμό* του Bataille· η σύνδεση της Marrone όμως μοιάζει παραπλανητική, εφόσον, στην προσπάθειά της να ενισχύσει την αυτοδυναμία της σχέσης, “πα-ραγράφει” στιγμιαία την επίδραση του ναζισμού που, στην ταινία, λειτουργεί ως κύρια θανατική δύναμη.

Όταν η Marrone γράφει ότι οι πρωταγωνιστές στον *Θυρωρό της νύχτας* «[δ]εν είναι ψυχοπαθείς, αλλά δυο τραγικοί χαρακτήρες που συνεχίζουν να αναπαράγουν τις ιστορικές στιγμές που έκαναν τη σχέση τους νόμιμη»⁵³³, αναγνωρίζει ότι τα πρόσωπα

⁵²⁹ Foucault, *Κινηματογράφος και λαϊκή μνήμη*, σ. 12-13.

⁵³⁰ Foucault, *Κινηματογράφος και λαϊκή μνήμη*, σ. 12.

⁵³¹ Marrone, *The gaze and the labyrinth*, σ. 89

⁵³² Bataille, *Ερωτισμός*, σ. 15.

⁵³³ Marrone, *The gaze and the labyrinth*, σ. 94.

δεν είναι παγιδευμένα στη δίνη της επιθυμίας τους, αλλά στη σαδομαζοχιστική τους εξάρτηση που γεννήθηκε μέσα στις ειδικές συνθήκες του πολέμου· η ανακύκλωση του παρελθόντος τούς καθιστά δέσμιους του, δυσχεραίνοντας μια πιθανή κίνηση προς την ελευθερία. Συνεπώς, αν το νοσηρό περιβάλλον μέσα στο οποίο γεννάται η ερωτική τους σχέση πρέπει οπωσδήποτε να συγγενεύει με κάποιο έργο του Bataille, τότε το *Γαλάζιο του ουρανού* και το κλίμα βιαιότητας μέσα στο οποίο αναπτύσσεται ο νεκροφιλικός ερωτισμός του Troppmann μοιάζει πλησιέστερο· δεσμεύοντας όμως την απόλαυση των πρωταγωνιστών με τον θανατόληπτο φασισμό, η Cavani ξεπερνά, στην πρόκληση, τον Bataille, στον οποίο ο ερωτισμός και η ελκυστική όψη του φασισμού αποσύρονται τη στιγμή που ο κίνδυνος του θανάτου μετατρέπεται σε σαρωτική βεβαιότητα. Και φυσικά, αν *Ο θυρωρός της νύχτας*, με τον θανατηφόρο ερωτισμό του, μοιάζει, εκ πρώτης όψεως, να ανήκει στην ίδια οικογένεια ταινιών με το *Τελευταίο ταγκό στο Παρίσι* και την *Αυτοκρατορία των αισθήσεων*, μια προσεκτικότερη προσέγγιση της πορείας των σχέσεων ίσως αποδείξει ότι η συγγένεια είναι παραπλανητική⁵³⁴. Ανάμεσα στους πρωταγωνιστές του Bertolucci και του Oshima και αυτούς της Cavani υπάρχει μια “λεπτή” διαφορά: για τους πρώτους ο περιβάλλον θάνατος (η νεκρή σύζυγος και η στρατιωτική παρέλαση, αντίστοιχα) γίνεται αφορμή για μια βίαιη σεξουαλική αντίσταση που, ακόμα και αν τους επιστρέφει στο ίδιο τέλμα, περνά μέσα από την πρόταξη μιας προσπάθειας για υπέρβαση· αντίθετα, η σχέση των τελευταίων διαμορφώνεται από τις εξωτερικές συνθήκες και οι ίδιοι, χωρίς να αντιστέκονται, εγκαταλείπονται και επιμένουν στην επανάληψη των θανατικών συνθηκών που την παρήγαγαν. Αν εδώ υπάρχει κάποια αντίσταση, είναι σχεδόν αντίστροφης μορφής, και γίνεται ενάντια σε έναν κόσμο που επιθυμεί να ξεχάσει και να προχωρήσει.

Το γεγονός ότι η Cavani, σε μια φαινομενικά όμοια πορεία, ακολουθεί διαφορετική

⁵³⁴ Για μια, μάλλον απλοϊκή, σύνδεση του *Θυρωρού της νύχτας* με το *Τελευταίο ταγκό στο Παρίσι*, βλ. και: Teresa de Lauretis, «Cavani's Night Porter: A woman's film?», *Film Quarterly*, τ. 30, τχ. 2, σ. 35-38, σ. 38. Η Lauretis, που γράφει ένα από τα πιο υποστηρικτικά κείμενα για τον *Θυρωρό της νύχτας*, υποστηρίζει ότι δύο σκηνοθέτες που συγγενεύουν με την Cavani, εφόσον εμπλέκονται, όπως και αυτή, προσωπικά με τις ταινίες τους, είναι ο Luchino Visconti και ο Bertolucci. Σε αυτό το πλαίσιο, η Lauretis προσθέτει ότι *Ο θυρωρός της νύχτας*, ως «αντρική ταινία», συγκλίνει με *Το τελευταίο ταγκό στο Παρίσι*· Lauretis, *ό.π.*. Για άλλες πιθανές συνδέσεις του *Τελευταίου ταγκό στο Παρίσι*, με τον *Θυρωρό της νύχτας*, βλ. τις συγκεντρωμένες αναφορές της Ravetto, στο: *Gaze and the labyrinth*, σ. 224, σημ. 46.

κατεύθυνση, διαφαίνεται σε χαρακτηριστικές σκηνές όπως αυτή της συνάντησης των πρωταγωνιστών στην όπερα. Πριν από αυτήν, η συμπεριφορά της Lucia μοιάζει αμφίσημη: θέλει να φύγει από το ξενοδοχείο και κάθε τηλεφώνημα του συζύγου της στη ρεσεψιόν, όπως και κάθε χτύπημα στην πόρτα του δωματίου τους της προκαλεί ανησυχία· η ιδέα μιας δεύτερης συνάντησης με τον Max μοιάζει να την τρομάζει. Όμως, όταν τελικά τον συναντά στην όπερα δεν αντιστέκεται στα προκλητικά του βλέμματα· επιπλέον, στην αμέσως επόμενη σελάνς φαίνεται αποφασισμένη να παραμείνει, για δύο ακόμα μέρες, στο ξενοδοχείο, αφήνοντας τον σύζυγό της να συνεχίσει μόνος την περιοδεία του. Η παράταση της διαμονής της σχετίζεται εμφανώς με τη λυρική εμπειρία που προηγουμένως μοιράστηκε με τον πρώην βασανιστή της στην όπερα: υπό τους ήχους του *Μαγικού αυλού* (W. A. Mozart, *Die Zauberflöte*) που διευθύνει ο σύζυγός της, η Lucia αντιλαμβάνεται σχεδόν διαισθητικά την παρουσία του Max και στρέφεται να τον κοιτάξει· εγκαταλείπεται στο επίμονο και προ(σ)κλητικό του βλέμμα και οι δυο τους ανακαλούν τις πρώτες αναμνήσεις με εμφανές πια σεξουαλικό περιεχόμενο. Ενώ ακούγεται το υμνητικό για τον έρωτα «Bei Männern, welche liebe fühlen» (πράξη I, σκηνή 2), όπου η Pamina και ο Papageno τραγουδούν για τη μεγάλη αξία της αγάπης, ανάμεσα σε έναν άντρα και μια γυναίκα, ο Max θυμάται να μπαίνει σε ένα δωμάτιο, φορώντας μια λευκή ποδιά γιατρού⁵³⁵, να σηκώνει από ένα κρεβάτι την ξαπλωμένη Lucia, που παρακολουθεί τον σοδομισμό ενός κρατούμενου από έναν γερμανό στρατιώτη⁵³⁶, και να την οδηγεί σε έναν άλλο χώρο. Σε συνέχεια της ανάμνησης αυτής, η Lucia ανακαλεί την εικόνα του εαυτού της, με τα χέρια δεμένα σε ένα κρεβάτι, και τον Max να βάζει δύο από τα δάχτυλα του χεριού του στο στόμα της· στην όπερα τώρα ακούγεται το «Wie stark ist nicht dein Zauberton» (πράξη I, σκηνή 3), όπου ο Tamino παίζει τη φλογέρα του από χαρά που η Pamina είναι ακόμα ζωντανή⁵³⁷.

⁵³⁵ Βλ. τη σκηνή όπου ο Klaus λέει στον Hans: «Ο Max είχε φαντασία. Διασκέδαζε κάνοντας τον γιατρό».

⁵³⁶ Βλ. και την αναφορά στη σκηνή του βιασμού, σ. 213-214, σημ. 516.

⁵³⁷ Για τη σχετική σκηνή, βλ. και: Marrone, *The gaze and the labyrinth*, σ. 103-105.



Εικόνα 24. Η Lucia θυμάται τον εαυτό της στο στρατόπεδο· δεμένη σε ένα κρεβάτι, αποδέχεται τα σαδιστικά παιχνίδια του Max.

Μέσα στους εμβληματικούς ήχους της «υψηλής γερμανικής κουλτούρας»⁵³⁸ το παρόν και το παρελθόν υπάγονται αμφότερα στην ονειρική ποιότητα ενός ρευστού χωροχρόνου. Η οπερετική μουσική μετατρέπεται στον σύνδεσμο που επιτρέπει τη σύμπλεξη του αστικού θεάματος με τη βαναυσότητα των γεγονότων του στρατοπέδου, ή, όπως γράφει η Ravetto, είναι η «γέφυρα που συνδέει τη θεατρικότητα της όπερας με αυτήν της βιαιότητας»⁵³⁹. Η ισχυρή αντίθεση ανάμεσα στο λεκτικό περιεχόμενο του «Bei Männern, welche liebe fühlen», που επαινεί τις αρετές της γαμήλιας αγάπης, και τον βιασμό στο στρατόπεδο, αλλά και η σύνδεση της αλυσοδεμένης Lucia, με τους μελωδικούς εορτασμούς που μιλούν για την αγαπημένη που είναι ακόμα ζωντανή (λόγια που θα μπορούσαν να ανήκουν και στον Max), συντελούν σε μια στρεβλή απόδοση του ηθικού περιεχομένου της όπερας, σε μια αντίστιξη που αισθητικοποιεί τη βωβή

⁵³⁸ Kriss Ravetto, *The unmaking of fascist aesthetics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001, σ. 154.

⁵³⁹ Ravetto, *The unmaking of fascist aesthetics*, σ. 178.

βία του στρατοπέδου και, με την ειρωνεία της, χαρακτηρίζει “αφελή” τα υψηλά διδάγματα του γερμανικού ιδεώδους. Η Ravetto προχωρά την ανάγνωσή της, υποστηρίζοντας ότι η Cavanì μέσα σε αυτή τη σύνθεση σχολιάζει τον σαδιστικό μοραλισμό, τόσο του φασισμού, όσο και της αστικής τάξης. Υπό το πρίσμα αυτό, ο σύζυγος της Lucia αναγιγνώσκεται ως το υπόδειγμα του Άρειου που συντηρεί τα ναζιστικά ιδανικά, λειτουργώντας παράλληλα ως διευθυντής της ορχήστρας, αλλά και “ενορχηστρωτής” των αναμνήσεων του στρατοπέδου⁵⁴⁰. Πρόκειται για μια ενδιαφέρουσα και όχι απαραίτητα ανώφελη για τον διάλογο, ερμηνεία, παρ’ όλο που γίνεται με παραπομπή σε λανθασμένα αποσπάσματα της όπερας⁵⁴¹. μέρος της μάλιστα βασίζεται στην πρωτότυπη ανάγνωση του *Θυρωρού της νύχτας*, της Waller, στην οποία και γίνεται αναφορά⁵⁴². Αν τα σημεία της όπερας ήταν πράγματι αυτά στα οποία αναφέρεται η Ravetto, τότε η λειτουργία της σχέσης του ήχου με την εικόνα θα ήταν, τουλάχιστον, διαφορετική. Η Cavanì όμως επιλέγει, κατά την εξέλιξη των σκηνών, να ακουστούν λόγια που μιλούν για τη δυνατότητα της αγάπης να δίνει αξία στη ζωή και για την ικανότητά της να γιατρεύει κάθε στεναχώρια. Πριν από κάθε άλλη ανάγνωση θα πρέπει να λάβουμε υπόψη μας και την περίπτωση, μέσα από το απόσπασμα της όπερας,

⁵⁴⁰ Ravetto, *The unmaking of fascist aesthetics*, σ. 179.

⁵⁴¹ Κατά την ανάμνηση του βιασμού, η Ravetto γράφει ότι στην όπερα ακούγεται το ντουέτο του Papageno και της Papagena, στο οποίο οι δυο τους τραγουδούν για τη χαρά του να έχει κανείς παιδιά (Ravetto, *The unmaking of fascist aesthetics*, σ. 179)· μάλλον αναφέρεται στη σκηνή 8, της πράξης II, ενώ στην πραγματικότητα ακούγεται το τραγούδι της Pamina με τον Tamino, από την πράξη I (σκηνή 2). Στη συνέχεια, η ίδια παραθέτει απόσπασμα από το τραγούδι της χορωδίας: «"Dort wollen wir sie überfallen. die Frömmel tilgen von der Erd' mit Feuersglut und mächt'gem Schwert!" ("We will attack them there, eradicate the bigots from the earth with glowing fire and mighty sword")» (Ravetto, *ό.π.*)· πρόκειται για σημείο της σκηνής 9, της πράξης II, στη θέση του οποίου, στην ταινία, υπάρχει μέρος της σκηνής 3, από την πράξη I. Για την ακριβή αντιστοιχία όσων ακούγονται, από την αρχή μέχρι και το τέλος της σεκάνς, βλ.: για τη σκηνή 2 της όπερας, στο Burton D. Fischer (επιμ.), *Mozart's The magic Flute*, Miami, Opera Journeys, 2005, σ. 61-62 (από το «Die süßen Triebe mitzufühlen, ist dann der Weiber erste Pflicht» του Papageno μέχρι και το τέλος της σκηνής), και για τη σκηνή 3, Fischer, *ό.π.*, σ. 66-67 (από το «Wie stark ist nicht dein Zauberton» του Tamino μέχρι και την αποχώρησή του από τη σκηνή). Επιπλέον σημειώνουμε ότι παραπλανητικό είναι και το σχόλιο της Derwin, που γράφει ότι στη σκηνή της όπερας ακούγεται *Ο γάμος του Φίγκαρο*· Susan Derwin, «Unbearable vulnerability. Liliana Cavanì's *The night porter*», στο: *Rage is the subtext. Readings in Holocaust literature and film*, Columbus, The Ohio State University Press, 2012, σ. 48-60, σ. 55.

⁵⁴² Για τη σκηνή στην όπερα βλ.: Marguerite Waller, «Signifying the holocaust. Liliana Cavanì's *Portieri di notte*», στο: Laura Pietropaolo, Ada Testaferri (επιμ.), *Feminisms in the cinema*, Indianapolis, Indiana University Press, 1995, σ. 206-219, σ. 214-216.

η αγάπη να δηλώνεται ως στοιχείο της σαδομαζοχιστικής σχέσης των πρωταγωνιστών, με τον ίδιο τρόπο που η φλογέρα και το τραγούδι του Tamino είναι πιθανό να εκφράζουν τη χαρά του Max που ξαναβρήκε το «μικρό κορίτσι» του.

Άλλωστε μετά τη σκηνή της όπερας, ο Max και η Lucia αποκαλύπτουν πτυχές του ψυχισμού τους που υπαινίσσονται μια βαθύτερη συναισθηματική σύνδεση του ενός με τον άλλον, μια σχέση που, παρά το νοσηρό πλαίσιο γέννησής της, παρουσιάζει χαρακτηριστικά τρυφερότητας και αγάπης. Τα “υψηλά” αισθήματα του άντρα εκδηλώνονται στη σκηνή όπου αυτός, έχοντας επιστρέψει στο σπίτι του, μετά από το ψάρεμα με τον Mario –τον μοναδικό μάρτυρα, που μπορεί να θέσει σε κίνδυνο τη ζωή της Lucia, στην ψευδο-δίκη που οργανώνεται από τους πρώην συνεργάτες του Max⁵⁴³–, φέρνει στο μυαλό του την εξέλιξη της συνάντησής τους. Ξαπλωμένος στο κρεβάτι του δωματίου του, ο Max ανακαλεί τη φωνή του Mario (voice-over) και την κραυγή του, τη στιγμή που τον δολοφονεί. Με εμφανή συμπτώματα ενοχής και ψυχικής ανησυχίας, ο Max παρουσιάζεται, όχι ως απάνθρωπος ναζιστής, αλλά ως ένας άντρας που οδηγείται αναγκαστικά στη βιαιότητα, για να προστατέψει την πολύτιμη, γι’ αυτόν, γυναίκα. Από την άλλη, η Lucia, καθώς περιηγείται μόνη στην πόλη, θυμάται στιγμές από το στρατόπεδο, στις οποίες ο βασανιστής της περιποιούταν τρυφερά ένα τραύμα στο μπράτσο της, το οποίο στη συνέχεια φίλησε ευλαβικά. Αργότερα, μάλιστα, όταν η

⁵⁴³ Η μορφή της “δίκης” που οργανώνεται έχει ψυχαναλυτικό χαρακτήρα, ενώ παράλληλα σκοπεύει στην αντιμετώπιση του παρελθόντος, με τη συλλογή και καταστροφή κάθε πιθανού ενοχοποιητικού στοιχείου· όπως δηλώνει και ο Hans, ο καθηγητής της ομάδας: «Πρέπει να αποφασίσουμε αν είμαστε θύματα συμπλεγμάτων ενοχής. Αν ναι, πρέπει να ελευθερωθούμε από αυτά». Οι υπόλοιποι τρεις χαρακτήρες που οργανώνουν και συμμετέχουν στη δίκη είναι ο Klaus, ο Kurt και ο Bert. Όπως παρατηρεί και η Ravetto, ο καθένας από αυτούς εκπροσωπεί μια μορφή εξουσίας (ο ψυχαναλυτής, ο δικηγόρος, ο επιχειρηματίας και ο καλλιτέχνης/χορευτής που εκφράζει τα ναζιστικά ιδεώδη)· Ravetto, *The unmaking of fascist aesthetics*, σ. 160. Ο Foucault σχολιάζει σχετικά: «Έχει ενδιαφέρον να δούμε στον *Θυρωρό της Νύχτας* πώς κάτω από τον ναζισμό η εξουσία ενός μόνο ατόμου αναλαμβάνεται και ασκείται από καθημερινούς ανθρώπους. Το είδος περιπαικτικής δίκης που στήνεται, είναι αρκετά γοητευτικό. Γιατί ενώ από τη μια πλευρά διαθέτει όλα τα στοιχεία μιας ψυχοθεραπευτικής ομάδας, στην πραγματικότητα έχει την εξουσιαστική δομή μιας μυστικής εταιρείας. Αυτό που φτιάχνεται και πάλι είναι βασικά ένα κελί των SS, εφοδιασμένο με μια δικαστική εξουσία η οποία είναι σε αντίθεση με την κεντρική εξουσία. Πρέπει να θυμόμαστε τον τρόπο με τον οποίο η εξουσία ανατίθεται, κατανέμεται στην ίδια την καρδιά του πληθυσμού, δηλαδή πρέπει να θυμόμαστε αυτή την τεράστια μεταφορά εξουσίας που πραγματοποίησε ο ναζισμός σε μια κοινωνία όπως η Γερμανία»· Foucault, *Κινηματογράφος και λαϊκή μνήμη*, σ. 15.

ίδια βρίσκεται σε ένα παλαιοπωλείο, αγοράζει ένα φόρεμα που της θυμίζει ένα παρόμοιο που της είχε χαρίσει στο στρατόπεδο ο Max. Οι σκηνές αυτές εμπλουτίζουν τη σχέση με συναισθηματικά στοιχεία, αποδεσμεύοντάς την από τη λογική μιας ψυχαναγκαστικής επανάληψης. Διανοίγοντάς την στην περιοχή της ερωτικής επιθυμίας, προοικονομούν την “απροσδόκητη” τροπή της συνάντησης, στην οποία οι δύο πρωταγωνιστές βρίσκονται για πρώτη φορά μόνοι.

Η Lucia βρίσκεται μόνη στο δωμάτιό της και προσπαθεί να κάνει μία τηλεφωνική κλήση (στη Φρανκφούρτη), την οποία ο Max σαμποτάρει. Μέσα στη μυστηριώδη σκοτεινή ατμόσφαιρα του δωματίου, που φωτίζεται ελάχιστα από τη μισάνοιχτη πόρτα, η γυναίκα, διαισθανόμενη κάποια μορφή κινδύνου, ξεκινά να ετοιμάζει τα πράγματά της· σύντομα αλλάζει γνώμη και κάθεται σκεπτική στο κρεβάτι. Οι απότομες εναλλαγές της διάθεσής της προδίδουν τον διχασμό που επικρατεί εντός της, αλλά και την ισχυρή ελκτική επίδραση των όποιων αισθημάτων φόβου τής προκαλεί η επικίνδυνη συνθήκη. Το αγωνιώδες κλίμα εντείνεται όταν ένα κοντινό πλάνο των ποδιών του Max δείχνει πως κατευθύνεται προς το δωμάτιο· η κάμερα, χωρίς να αποκαλύπτει το πρόσωπό του, ανεβαίνει στο ύψος του χεριού του τη στιγμή που αυτός ξεκλειδώνει την πόρτα. Ακούγοντας τον ήχο του κλειδιού, η Lucia βλέπει (υποκειμενικό πλάνο), μέσα από τη χαραμάδα της πόρτας, τον άντρα να μπαίνει στον προθάλαμο του δωματίου και να ξανακλειδώνει την πόρτα πίσω του. «Δεν υπάρχουν γραμμές για Φρανκφούρτη», της λέει, καθώς εισέρχεται στον χώρο, σε ένα κάδρο που καταλήγει να έχει, στο πρώτο του επίπεδο, το σκοτεινό πρόσωπο της Lucia και, στο βάθος, την επιβλητική φιγούρα του Max, να στέκεται πάνω στη φωτεινή λωρίδα της πόρτας, που είναι και η μοναδική πηγή φωτισμού του δωματίου⁵⁴⁴. Ο ίδιος, τη στιγμή που ρωτά τη γυναίκα γιατί ήρθε στο ξενοδοχείο, ανάβει το φως του δωματίου, εμποτίζοντας, με την

⁵⁴⁴ Πρόκειται για εξωτερική, ως προς το δωμάτιο, πηγή φωτισμού που προέρχεται από τον προθάλαμο. Συνολικά στην ταινία, οι πόρτες χρησιμοποιούνται για να εντείνουν τη δραματικότητα των σκηνών. Όπως σωστά επισημαίνει η Marrone (*The gaze and the labyrinth*, σ. 90), βοηθούν την περίτεχνη χειραγώγηση του φωτός δημιουργώντας ένα φωτιστικό μοτίβο, στο οποίο οι σκοτεινοί χώροι αποκαλύπτονται μερικώς από ένα αλλού, ενισχύοντας την εντύπωση μιας κίνησης εντός της περιοχής του ασυνειδήτου. Μια παρόμοια λειτουργία του μοτίβου της πόρτας παρατηρήσαμε και στο *Τελευταίο ταγκό στο Παρίσι* (σ. 169, σημ. 394), στη σκηνή όπου ο πρωταγωνιστής βρίσκεται σε έναν διάδρομο με πόρτες που ανοιγοκλείνουν και στην οποία πραγματοποιείται έντονη εναλλαγή φωτός και σκιάς (μαύρο).



Εικόνα 25. Στο πρώτο επίπεδο του κάδρου, σε χαμηλή εστίαση, βρίσκεται η αδύναμη Lucia, ενώ στο βάθος στέκεται, επιβλητικός, ο Max.

κίνησή του, την ερώτηση με ανακριτικό ύφος. Η γυναίκα παραμένει, στο πρώτο επίπεδο του κάδρου, σιωπηλή, ακίνητη, τυλιγμένη αμήχανα μέσα στη ρόμπα της και σε χαμηλή εστίαση· όλα τα στοιχεία συντελούν σε μια αδύναμη και συγχυσμένη εικόνα. Ο Max την πλησιάζει απειλητικά, καθώς επαναλαμβάνει επίμονα την ερώτησή του· το χαμηλής γωνίας λήψης πλάνο που ακολουθεί και ενισχύει την επιβλητική του εικόνα, τον δείχνει, νευριασμένο πλέον, να σπρώχνει με το πόδι του ένα τραπέζι. «Ήρθες για να με προδώσεις;», ρωτά τη Lucia που δεν έχει αρθρώσει ακόμα καμία λέξη, μπαίνοντας, την ίδια στιγμή, από τα αριστερά του κάδρου σε μια νέα σύνθεση: το πρώτο της επίπεδο είναι καλυμμένο, κατά το ήμισυ (δεξιά), από μια κόκκινη γυάλινη επιφάνεια (μάλλον, κάποιο βάζο), πίσω από την οποία είναι “κρυμμένη” η Lucia και μέσα στην οποία “μπαίνει” ο Max, τη στιγμή που σηκώνει το χέρι του και χτυπά τη γυναίκα. Η γυάλινη επιφάνεια, με τις παραμορφωτικές αλλοιώσεις της, αισθητικοποιεί τη βιαιότητα, μετριάζοντας τη σκληρότητά της, ενώ παράλληλα, αγκαλιάζοντας τους πρωταγωνιστές μέσα στο κόκκινο χρώμα της, οπτικοποιεί την ένταση της οργής, αλλά και του ερωτικού πάθους.

Η Cavani επιθυμεί τη δημιουργία ενός κινηματογραφικού σύμπαντος «πέρα από τον χρόνο, και πέρα από τον ρεαλισμό», «πέρα από τη φαινομενολογική πραγματικότητα» ενός κόσμου «αμφίσημου» που «βρίσκεται κάπου ανάμεσα στη σκέψη, στη φαντασία, και στα μέρη που έχουμε συνηθίσει να βλέπουμε»⁵⁴⁵. Περισσότερο από την καταγραφή της ιστορικής πραγματικότητας, ζητούμενο είναι ο αντικατοπτρισμός των εσωτερικών διεργασιών των χαρακτήρων. Οι ευρηματικές γωνίες λήψης, οι συχνές μεταβολές των σημείων εστίασης, η μετακίνηση στα διάφορα επίπεδα του κάδρου, επιτυγχάνουν μια ρευστή, μια ευμετάβλητη αφήγηση, με αποσταθεροποιημένο κινηματογραφικό βλέμμα. Όπως και στην παραπάνω σκηνή, οι πρωταγωνιστές μεταφέρονται σε έναν αποσπασμένο χωροχρόνο όπου, μόνοι οι δυο τους, μπορούν να αφηθούν στη νοσηρότητα των περιπλεγμένων αισθημάτων τους. Παράλληλα, ο περιορισμένος φωτισμός, τα μυστηριώδη κοντινά πλάνα, τα βλέμματα μέσα από τις χαράμαδες, εργάζονται για τη δόμηση μιας αγωνιώδους ατμόσφαιρας που υπόσχεται μια μεγαλειώδη κορύφωση. Ο άντρας ρίχνει τη γυναίκα στο πάτωμα και την ταρακουνά, καθώς τη ρωτά επίμονα «γιατί;»· την ίδια σχεδόν στιγμή, ακουμπά τρυφερά το κεφάλι του στο μπράτσο της. Η γυναίκα προσπαθεί να ξεφύγει, φωνάζει, «άσε με να φύγω», οι δυο τους παλεύουν μπροστά στην πόρτα και ξαφνικά επικρατεί ηρεμία. Η Lucia πέφτει στα γόνατα, μπροστά στον άντρα, και τον καλεί να ξαπλώσει μαζί της στο πάτωμα· οι δυο τους αγκαλιάζονται άτακτα. Ο άντρας, φωνάζοντας, της ζητά να του πει τι να κάνει, υπονοώντας ίσως μια κάποια μεταλλαγή της εξουσίας (;), από αυτήν που είχε ρυθμιστεί στο στρατόπεδο, και της δηλώνει την αγάπη του. Μέσα στην παραληρηματική ατμόσφαιρα επιθυμίας, το ξαφνικό και απόκοσμο γέλιο της Lucia μοιάζει με άναρχη έκφραση μιας αναπάντεχης ευτυχίας· με απελευθερωτική εκδήλωση όσων, χάριν κάποιας απαγόρευσης, αποκρύπτονταν.

⁵⁴⁵ Αποσπάσματα από συνέντευξη της σκηνοθέτριας (1990)· παρατίθενται στο Marrone, *The gaze and the labyrinth*, σ. 82-83. Η υψηλή οπτική ποιότητα της ταινίας αποτελεί κοινή παραδοχή. Το αποτέλεσμα οφείλεται και στη συνεργασία της Cavani με τον καλλιτεχνικό διευθυντή Nedo Azzini, που προηγουμένως είχε εργαστεί και στον *Κομφορμίστα* του Bertolucci, μια ταινία που είναι, τρόπον τινά, προπάτορας του *Θυρώρου της νύχτας*.

[ΣΗΜΕΙΩΜΑ] ΔΙΑΣΤΡΟΦΕΣ, ΦΑΣΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

«Όλα άρχισαν με το *Καμπαρέ*», γράφει ο Elsaesser, αναζητώντας τις απαρχές της “μόδας” που ανανέωσε το ενδιαφέρον του ευρωπαϊκού κινηματογράφου για το Τρίτο Ράιχ, τη δεκαετία του ‘70⁵⁴⁶. Στο μιούζικαλ του Bob Fosse (*Cabaret*, 1972), η πρωταγωνίστρια, Sally (Liza Minnelli), είναι μια χορεύτρια/τραγουδίστρια καμπαρέ που ονειρεύεται να γίνει ηθοποιός και που επιμένει να αντιμετωπίζει την καθημερινότητά της με θεατρική ελαφρότητα. Μέσα στη νοσηρή ατμόσφαιρα του Βερολίνου του 1930, η παραμελημένη από τον πατέρα της Sally ερωτεύεται έναν ομοφυλόφιλο καθηγητή Αγγλικών (Michael York) και, μαζί με τον πλούσιο βαρόνο που γνωρίζει στη συνέχεια, οι τρεις τους συνθέτουν ένα δύσκαμπτο ερωτικό τρίγωνο. Σε ένα κλίμα ελευθεριότητας, όπου κάθε πιθανή σεξουαλική ανηθικότητα επιτρέπεται και όπου τα ιστορικά γεγονότα εξελίσσονται εν αγνοία των πρωταγωνιστών, το φετίχ, η ομοφυλοφιλία, η πορνεία, το οιδιπόδειο σύμπλεγμα, η τριγωνική σχέση και μια παρηκμασμένα λαμπρή αισθητική επιστρατεύονται για να σχολιάσουν την ανηθικότητα και τη διαστροφή που συμβαδίζει με την άνοδο του ναζιστικού καθεστώτος, προσφέροντας ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα του τρόπου με τον οποίο ο φασισμός συνδέεται συμβολικά με τη σεξουαλική αναρχία.

Το μοτίβο του καμπαρέ, που εκφράζει μουσικοχορευτικά την κατάπτωση της ναζιστικής κυριαρχίας⁵⁴⁷, εμφανίζεται και στο *Αυγό του φιδιού* (*The serpent's egg*, 1977) του Ingmar Bergman: ο Abel (David Carradine), ένας Αμερικανός Εβραίος, βρίσκεται στο Βερολίνο, μετά την πρώτη απόπειρα του Hitler να αναλάβει την εξουσία· εμπλέκεται, ως ύποπτος, σε μια μυστηριώδη καταδίωξη που αφορά μια σειρά θανάτων, συμπεριλαμβανομένης και της αυτοκτονίας του αδερφού του, ενώ συνδέεται με τον διεφθαρμένο κόσμο του καμπαρέ μέσω της κουνιάδας του (Lil Ullmann) που εργάζεται εκεί ως τραγουδίστρια. Σημεία τομής με την εξαθλιωμένη μουσική προσέγγιση του

⁵⁴⁶ Thomas Elsaesser, «Is history and old movie?», στο: *European cinema: Face to face with Hollywood*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005, σ. 373-383, σ. 373.

⁵⁴⁷ Για ένα κωμικό μουσικοχορευτικό σχόλιο πάνω στον ναζισμό, βλ. και τις σκηνές που αφορούν την παράσταση, στην ταινία του Mel Brooks, *Δύο τρελοί παραγωγοί* (*The producers*, 1967).

ναζισμού του Fosse, παρουσιάζει και *Ο θυρωρός της νύχτας*, με σκηνές όπως αυτή, στην οποία η Lucia τραγουδά ημίγυμνη στο στρατόπεδο συγκέντρωσης το «Wenn ich mir was Wünschen Dürfte» της Marlene Dietrich⁵⁴⁸. Άλλες συμπτώσεις των δύο τελευταίων, όπως οι άλυτες οιδιπόδειες σχέσεις των πρωταγωνιστριών (η Sally βρίσκεται σε συνεχή αναμονή και προσπάθεια υποκατάστασης του απόντα πατέρα, ενώ η Lucia είναι το «μικρό κορίτσι» του Max), υποδεικνύουν ότι μια παράλληλη μελέτη τους μπορεί να αποδειχτεί προσοδοφόρα. Η Slane, για παράδειγμα, στο πλαίσιο αυτό, υποστηρίζει ότι η ταινία της Cavanì, μεταθέτοντας το ζήτημα της πατριαρχικής εξουσίας στην ψυχολογία του θύματος, υπερβαίνει την παραδοσιακή πολιτική σχέση της σεξουαλικότητας με την οικογένεια, που υιοθετείται και από το *Καμπαρέ*, καταφέροντας παράλληλα να εισαγάγει στον *Θυρωρό της νύχτας* το ζήτημα του φύλου⁵⁴⁹.

Πριν από το *Καμπαρέ*, μια ταινία που ταυτίζει τις σεξουαλικές αποκλίσεις με την προσχώρηση στο ναζιστικό καθεστώς και πρέπει οπωσδήποτε να αναφερθεί, είναι οι *Καταραμένοι* (*La caduta degli dei*, 1969) του Luchino Visconti. Η ταινία παρακολουθεί τις δολοπλοκίες των μελών μιας αριστοκρατικής γερμανικής οικογένειας μεγαλοβιομηχάνων, κατά την προσπάθειά τους να εξουσιάσουν την οικογενειακή επιχείρηση, από τη στιγμή που το γηραιότερο μέλος της αποσύρεται. Ανάμεσα στις συνεχείς προδοσίες και δολοφονίες, η παράσταση του Martin, ενός εκ των κληρονόμων, που τραγουδά, στην αρχή της ταινίας, ντυμένος γυναίκα (εμφάνιση με αναφορές στη Dietrich), τα υπονοούμενα της παιδεραστίας του, που καταλήγουν να τον εμπλέκουν στον θάνατο ενός κοριτσιού, και η προβληματική (σεξουαλική) σχέση με τη μητέρα του, ξεχωρίζουν για τον τρόπο με τον οποίο συμπορεύονται με την ανάληψη της εξουσίας και, τελικά, τη συνεργασία του Martin με το ναζιστικό καθεστώς⁵⁵⁰. Σε μια σχετικά συγγενική λογική, η καταπιεσμένη ομοφυλοφιλική σεξουαλικότητα του

⁵⁴⁸ Η σκηνή εξετάζεται αναλυτικότερα στην ενότητα «Amour fou: πέρα από τον μαζοχισμό».

⁵⁴⁹ Andrea Slane, «The proliferation of sexualized Nazis: Lola Lola after the 1960s», στο: *A not so foreign affair. Fascism, sexuality, and the cultural rhetoric of American democracy*, Durham, Duke University Press, 2001, σ. 255-264, σ. 262.

⁵⁵⁰ Στην ταινία συμμετέχουν και ο Dirk Bogarde με την Charlotte Rampling, σε ρόλους που τυχαία συγγενεύουν με αυτούς του *Θυρωρού της νύχτας*: ο Bogard, ως Friedrich Bruckmann, είναι ένας φιλόδοξος

Marcello, στον *Κομφορμίστα* (1970) του Bertolucci, σχετίζεται με τους λόγους της συνεργασίας του με τον φασισμό⁵⁵¹.

Σε ένα διακριτικότερο πλαίσιο, το αρχηγείο της γερμανικής αστυνομίας στο *Επώνυμο: Λακόμπ, Όνομα: Λυσιέν* του Malle, που θυμίζει περισσότερο νυχτερινό κλαμπ στο οποίο οι Γάλλοι συνεργάτες του ναζισμού διασκεδάζουν, πίνουν και ερωτοτροπούν, συνδέει και πάλι την προσάρτηση στον ναζισμό με τις παρηκμασμένες καταλήψεις. Πλησίον της ταινίας του Malle, που διερευνά την εγκληματική παθητικότητα, βρίσκεται *Ο Πασκουαλίνο και οι επτά καλλονές* (*Pasqualino settebellezze*, 1975) της Lina Wertmüller, που, συχνά με κωμική διάθεση, αντιπαραθέτει το ένστικτο της επιβίωσης στην ηθική και την ιδεολογία: για να σώσει τη ζωή του, ο Pasqualino φτάνει στο σημείο να προσφέρει σεξουαλικές υπηρεσίες στη γερμανίδα διοικητή, στο στρατόπεδο συγκέντρωσης όπου είναι φυλακισμένος, ενώ στη συνέχεια, υπό τις εντολές της, πυροβολεί και σκοτώνει τον φίλο του⁵⁵². Η ταινία της Wertmüller αντιπαραβάλλεται συχνά με αυτή της Cavanì, ιδιαίτερα στο πλαίσιο αναγνώσεων που διακρίνουν μέσα στον σεξουαλικό χαρακτήρα, που αμφότερες προσδίδουν στον ναζισμό, την αποσταθεροποίηση της σχέσης μεταξύ αφέντη και δούλου: «η Cavanì αποξενώνει την ιδέα του “καθαρού” θύματος, επανακαθιερώνοντας τον μαζοχιστικό ερωτισμό, και η Wertmüller αντικαθιστά την εικόνα του ναζί, ως σαδιστικού θηλυκοποιημένου άντρα, με μια εξίσου σαδιστική αντροποιημένη γυναίκα»⁵⁵³. Η σύνδεση των σεξουαλικών διαστροφών με τον φασισμό μάλλον κορυφώνεται με το *120 μέρες στα Σόδομα* του Pasolini, όπου η διαφθορά της εξουσίας αποκαλύπτεται μέσα από μια σειρά σαδιστικών τελετών.

υποστηρικτής του ναζισμού που επιθυμεί να αναλάβει τη διαχείριση της επιχείρησης και το επιτυγχάνει (βραχυπρόθεσμα) με τη βοήθεια της Sophie, της μητέρας του Martin, με την οποία έχει ερωτική σχέση. Η Rampling, αντίθετα, ως Elisabeth Thallman, βλέπει τον σύζυγό της να κατηγορείται άδικα για τη δολοφονία του βαρόνου Joachim von Essenbeck και τιμωρείται για την αντίσταση του συζύγου της στο καθεστώς, καταλήγοντας μαζί με τα παιδιά της στο στρατόπεδο συγκέντρωσης Νταχάου.

⁵⁵¹ Για τον φασισμό στον Bertolucci, βλ. και τη *Στρατηγική της αράχνης*.

⁵⁵² Σχετικά με τον φασισμό στην Wertmüller, βλ. και την ταινία *Μια ιστορία έρωτα και αναρχίας* (*Film d'amore e d'anarchia*, [...], 1973), στην οποία ο πρωταγωνιστής, Tunin (Giancarlo Giannini), σκοπεύει να δολοφονήσει τον Mussolini· ο ξαφνικός όμως έρωτας του με μια νεαρή γυναίκα, που εργάζεται σε έναν οίκο ανοχής, ανατρέπει τα σχέδιά του.

⁵⁵³ Ravetto, *The unmaking of fascist aesthetics*, σ. 16.

Σχετικά με το θέμα, ενδιαφέρον παρουσιάζει και το παράλληλο ρεύμα (nazisploitation) που αναπτύχθηκε αυτή την περίοδο στις, χαμηλότερου καλλιτεχνικού ενδιαφέροντος, ταινίες που εξαργύρωσαν την επιθυμία του κοινού για έναν επιβλητικό ερωτισμό, η βιαιότητα και η διαστροφή του οποίου νομιμοποιούνταν από τις στολές του ναζισμού που έφεραν οι πρωταγωνιστές του. Παραθέτουμε κάποιους από τους ιδιαίτερα ενδεικτικούς τίτλους: *Άουσβιτς: Γυναικείο στρατόπεδο 119* (*Love camp 7*, 1969) *Ilsa: Η λύκαινα των SS* (*Ilsa: She wolf of the SS*, 1975), *SS experiment camp* (*Lager SSadis kastrat kommandantur*, 1976), *Τα τελευταία όργια της Γκεστάπο* (*L'ultima orgia del III Reich*, 1977), και *Ερωτικές νύχτες της Γκεστάπο* (*Casa private per le SS*, 1977)⁵⁵⁴.

⁵⁵⁴ Επιπλέον, για αυτή την κατηγορία ταινιών, βλ.: Daniel H. Magilow, Kristin T. Vander Lugt, Elizabeth Bridges (επιμ.), *Nazisploitation! The Nazi image in low-brow cinema and culture*, New York, Continuum, 2012 και Aaron Kerner, «Body Genres II: Pornography and exploitation», στο: *Film and the Holocaust: New perspectives on dramas, documentaries and experimental films*, New York, Continuum, 2011, σ. 139-154.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ IV

ΕΙΚΟΝΕΣ ΑΠΟΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΥ, ΜΟΡΦΕΣ ΘΑΝΑΤΟΥ

«Απ' όλες τις πολυτέλειες που μπορούμε να συλλάβουμε, ο θάνατος, στη μοιραία και αμείλικτη μορφή του, είναι ασφαλώς η πιο ακριβή».

G. Bataille, *Το καταραμένο απόθεμα*, σ. 65.

Ο ΧΟΡΟΣ, ΤΟ ΚΑΠΕΛΟ, ΤΟ ΟΠΛΟ

Το τελευταίο μέρος του *Τελευταίου ταγκό στο Παρίσι* ξεκινά με την εικόνα μιας στοίβας μαξιλαριών και διπλωμένων σεντονιών. Η κάμερα κινείται προς τα αριστερά, όπου βρίσκεται η γυναίκα, καθισμένη στα γόνατα, στον φωτεινό πορτοκαλί διάδρομο που σχηματίζεται από το φως του παραθύρου, και εκφέρει κλαίγοντας ένα «όχι». Το “στοιβαγμένο κρεβάτι” και ο θρήνος σημαίνουν την αποχώρηση του άντρα από το διαμέρισμα. Απογοητευμένη, η νεαρή κατευθύνεται προς το *τέρας*, τον μυστηριώδη όγκο του διαμερίσματος, και τραβά το σεντόνι που το σκεπάζει· από κάτω του βρίσκονται μόνο σκουπίδια. Η συμβολική κίνηση που αποκαλύπτει, με την αφαίρεση του καλύμματος, την απουσία ενός πολύτιμου ή, έστω, ενδιαφέροντος περιεχομένου, προοικονομεί την επερχόμενη αποεξιδανίκευση του άντρα.

Η Tonetti ερμηνεύει τη συμβολική λειτουργία του τέρατος, ως εξής: «Η μοναξιά και η απουσία πνευματικής διάστασης εκφράζονται οπτικά από μια παράξενη κατασκευή, καλυμμένη με ένα άσπρο σεντόνι, που φαίνεται δίπλα σε έναν τοίχο. [...] Η κάμερα καδράρει συχνά την άμορφη κατασκευή, η οποία, στον πορτοκαλί φωτισμό του διαμερίσματος, κάποιες φορές θυμίζει βωμό, πάνω στον οποίο μια κλασσική εικόνα, όπως *Η αποκαθήλωση του Εσταυρωμένου* (με το σώμα του Χριστού βασταζόμενο, στη μέση, από φίλους), έχει καλυφθεί με σάβανο. Τελικά ανακαλύπτουμε τι υπάρχει κάτω από το λευκό σεντόνι: τίποτα. Για την ακρίβεια, τίποτα αρκετά σημαντικό ορισμού. Η Jeanne κάνει την αποκάλυψη όταν τραβάει το σεντόνι στην τελευταία της επίσκεψη στο διαμέρισμα. Αυτή η ενότητα είναι επίσης τυπική της θρησκευτικής εικονοποιίας. Η κάμερα πλησιάζει τη Jeanne που κλαίει, ακολουθώντας την καθώς κατευθύνεται προς τη μυστηριώδη κατασκευή· μετά εστιάζει στην πλάτη και τα μαλλιά της Jeanne, καθώς γονατίζει και προσκολλάται στο λευκό ύφασμα. Για πολλούς Αναγεννησιακούς ζωγράφους, αυτή ήταν η τυπική αναπαράσταση των γυναικών που έκλαιγαν στη βάση του Σταυρού. Στο διαμέρισμα η απεικόνιση της *Αποκαθήλωσης του Εσταυρωμένου* εξιστορείται από μια γυναίκα που κλαίει και ένα λευκό σεντόνι. Η σκόνη και τα κομμάτια ξύλου πήραν τη θέση του Χριστού»⁵⁵⁵. Η συσχέτιση του τέρατος με τις παραστάσεις της αποκαθήλωσης είναι μια ελκυστική, αλλά μάλλον αυθαίρετη σύνδεση που αντιτίθεται στη συνολική λογική της ταινίας.

Αν υποθέσουμε ότι ο άμορφος όγκος, εξαιτίας της πυραμίδας που, έστω και αφηρημένα σχηματίζει, και κυρίως εξαιτίας του λευκού σεντονιού, θυμίζει σχετικά έργα με θέμα την αποκαθήλωση, όπως αυτά του Roger van der Weyden ή του Peter Paul Rubens, τότε αυτό σημαίνει ότι (α) οι συναντήσεις των εραστών, διάρκειας περίπου τριών ημερών⁵⁵⁶, γίνονται “παρουσία” του Εσταυρωμένου και ότι (β) η μέρα της διακοπής τους επισφραγίζεται με τη συμβολική κάθοδο του Χριστού από τον Σταυρό.

⁵⁵⁵ Claretta Micheletti Tonetti, *Bernardo Bertolucci. The cinema of ambiguity*, New York, Twayne, 1995, σ. 128-129.

⁵⁵⁶ Για το πλήθος των ημερών, που διαφορετικά δεν έχει ιδιαίτερη σημασία, μας πληροφορεί ο σκηνοθέτης: «Η ιστορία εξελίσσεται σε διάστημα δύο ή τριών ημερών αλλά ο θεατής έχει την εντύπωση ότι πρόκειται για μεγαλύτερο χρονικό διάστημα»· παρατίθεται στο: Thompson, *Last tango in Paris*, σ. 37 (πρωτότυπη πηγή: Don Ranvand, Enzo Ungari, *Bertolucci por Bertolucci*).

Θυμίζουμε ότι το ζευγάρι απομονώνεται στο διαμέρισμα για να απαλλαγεί από κάθε είδους κανονιστικό περιορισμό· η τοποθέτηση ενός τέτοιου θρησκευτικού συμβόλου στον χώρο της διαφυγής του μοιάζει τουλάχιστον αντιφατική. Πριν από την πιθανή περιπλοκή της ανάγνωσής μας με οδηγό την Tonetti, ίσως είναι βοηθητικό να θυμίσουμε κάποιες από τις τοποθετήσεις των χαρακτήρων της ταινίας απέναντι στο θρησκευτικό στοιχείο. Όταν η μητέρα της Rosa μιλά για την προετοιμασία της κηδείας της κόρης της, ο Paul φωνάζει: «δεν θέλω ιερείς εδώ. [...] Όχι ιερείς. [...] Η Rosa δεν πίστευε. Κανένας δεν πιστεύει στον γαμημένο τον Θεό εδώ. [...] Η Εκκλησία δεν θέλει αυτοκτονίες, έτσι δεν είναι;»· κατά τη διάρκεια της σκηνής του σοδομισμού ο Paul αναγκάζει την Jeanne να επαναλάβει φράσεις όπως: «Αγία οικογένεια» και «Εκκλησία των καλών πολιτών»· η Jeanne λέει στην πρόβα του νυφικού της: «Εν συντομία, γάμος. Ο τέλειος, ιδανικός, επιτυχημένος γάμος. Δεν διαφυλάττεται πλέον από την Εκκλησία. Ο άντρας επιβαρυνόταν με ευθύνες και η σύζυγος με γκρίνια. Τώρα, οι γάμοι στις διαφημίσεις χαμογελούν», ενώ νωρίτερα, μιλώντας στον Tom για τη δασκάλα της, λέει ότι ήταν «πολύ αυστηρή και πολύ θρήσκα».

Ο ίδιος ο Bertolucci δηλώνει ότι δεν τρέφει κανένα θρησκευτικό αίσθημα⁵⁵⁷. Η γνώμη μας, συνεπώς, είναι ότι η Tonetti προσφέρει μια αβάσιμα “ανατρεπτική” ανάγνωση. Στην προσπάθειά της, μάλιστα, να εντάξει τη Jeanne στις θρηνούσες γυναίκες (πάντα στη βάση του Σταυρού), φαίνεται πως αποσιωπά το γεγονός ότι η νεαρή γυναίκα, τόσο κατά την αποκάλυψη, όσο και όταν κλαίει, κρατώντας το λευκό σεντόνι, καταφέρνει και μερικές κλωτσιές στη στοίβα των ξύλινων κομματιών (θυμίζουμε ότι «[η] σκόνη και τα κομμάτια ξύλου πήραν τη θέση του Χριστού»). Η “απλούστερη” ερμηνεία του Lev μοιάζει συνεπέστερη με την ταινία: «Η Jeanne είναι ανυπόμονη με τον κανόνα “όχι-ονόματα, όχι-ιστορίες”, που εφαρμόζει ο Paul, αλλά, όταν ο κανόνας παραβιάζεται, χάνει το ενδιαφέρον της για τον μεσήλικα άντρα που δεν διακρίνεται σε κάτι. Η απογοήτευση της Jeanne παρουσιάζεται καλά από τη στάση της απέναντι στο μεγάλο καλυμμένο αντικείμενο μέσα στο διαμέρισμα, που αποκαλεί “τέρας” και συνδέει με τον Paul. Στην αρχή της ταινίας το τέρας είναι μυστηριώδες, θυμίζει γλυπτό,

⁵⁵⁷ Gerard, Kline, Sklarew (επιμ.), *Bernardo Bertolucci*, σ. 85.



Εικόνα 26. Σε μια προηγούμενη σκηνή, η γυναίκα μπαίνει στο διαμέρισμα και χαιρετά το τέρας.

δεν εξετάζεται ποτέ λεπτομερώς. Στο τέλος της ταινίας, στην τελευταία της επίσκεψη στο διαμέρισμα, η Jeanne αφαιρεί το λευκό σεντόνι από το τέρας και ανακαλύπτει κάποια σανίδια, κάποια θραύσματα ξύλου, κτλ.. Το μυστήριο του τέρατος –και του άντρα– έληξε»⁵⁵⁸. Άλλωστε, για τον άντρα, η *φύση του τέρατος* είναι γνωστή από την αρχή της ταινίας, εφόσον στην πρώτη επίσκεψή του στο διαμέρισμα σηκώνει στιγμιαία το σεντόνι· αυτός ξέρει ότι δεν κρύβεται τίποτα από κάτω.

Στη συνέχεια της σεκάνς, η γυναίκα συνομιλεί με τη ρεσεψιονίστ του κτιρίου και προσπαθεί να μάθει το όνομα και τη διεύθυνση της κατοικίας του άντρα. Αποτυγχάνοντας να της αποσπάσει οποιαδήποτε πληροφορία, τηλεφωνεί (κλαίγοντας) στον αρραβωνιαστικό της και του ζητά να έρθει στο διαμέρισμα. Οι δυο τους το εξετάζουν ως πιθανή στέγη της μελλοντικής τους οικογένειας: «Fidel. Είναι ωραίο όνομα για αγόρι. Fidel, όπως ο Fidel Castro», λέει η Jeanne, ψάχνοντας όνομα για τον “γιό” της. «Αλλά θα ήθελα και ένα κορίτσι», της απαντά ο Tom, «Rosa. Όπως η Rosa Luxem-

⁵⁵⁸ Peter Lev, *American films of the 70s. Conflicting visions*, Austin, University of Texas Press, 2000, σ. 82-83

burg». Τα εμβλήματα της Αριστεράς συμμετέχουν στο παιχνίδι της φαντασίας που ονειρεύεται τους απογόνους, και αφομοιώνονται από τον «ποπ γάμο» με τον παιδαριώδη τρόπο που αγνοεί τη βαρύτητά τους⁵⁵⁹, ακριβώς όπως ο Tom αγνοεί τη σύμπτωση του ονόματος που διαλέγει, με το όνομα της νεκρής συζύγου του Paul. Το διαμέρισμα μοιάζει τώρα «τεράστιο» και ανίκανο να ικανοποιήσει τις νέες ανάγκες του ζευγαριού, που «θα πρέπει να εφεύρ[ει] τις χειρονομίες και τις λέξεις» των ενηλίκων. Ο Tom αποχωρεί και η νεαρή μένει πίσω για να κλείσει τα παντζούρια.

Λίγο αργότερα, ένα γενικό πλάνο δείχνει τη γυναίκα να βγαίνει από το κτίριο της οδού Jules Verne και να περνά τη γέφυρα (Quai de Passy), σηματοδοτώντας την έναρξη της τελευταίας ενότητας που επαναφέρει τους δύο πρωταγωνιστές στη “διαλυτική” πραγματικότητα. Η γυναίκα διασχίζει τη γέφυρα Bir-Hakeim και η κάμερα την παρακολουθεί, από σταθερή θέση, να απομακρύνεται. Όταν ο άντρας εισέρχεται ξαφνικά στο κάδρο (από τα δεξιά), γίνεται πλέον φανερό ότι πρόκειται για μια αντιστροφή της εναρκτήριας σκηνής. Τώρα, η νεαρή είναι αυτή που προπορεύεται, χωρίς αυτή να είναι η μοναδική αλλαγή: ο άντρας αντικαθιστά την ομαλή και αέρινη είσοδο της γυναίκας, στην αρχή της ταινίας, με μια βίαιη και αιφνιδιαστική μεταπήδηση μέσα

⁵⁵⁹ Ο Kolker αναφέρεται εν συντομία στη σκηνή: «Μιλάνε για τα παιδιά που θα αποκτήσουν εκεί [ενν. στο διαμέρισμα], επιλέγοντας ονόματα ατόμων, των οποίων το πολιτικό πάθος δεν θα μπορούσε να είναι πολύ διαφορετικό από τη δική τους ρομαντική απειρία»· Kolker, *Bernardo Bertolucci*, σ. 146. Διατηρούμε κάποιες επιφυλάξεις για αυτή την ανάγνωση, θεωρώντας το νεαρό ζευγάρι μοναδικό αποδέκτη των “υπαινιγμών” του Bertolucci. Η σχέση της Jeanne με τον Tom είναι, από την αρχή της ταινίας, μια αναπλάσμενη πραγματικότητα που συμβαίνει με τη διαμεσολάβηση της κινηματογραφικής μηχανής του Tom. Μετά την αναφορά στη Rosa Luxemburg, ο Tom λέει στη Jeanne: «Ξέρεις, ήθελα να σε κινηματογραφώ κάθε μέρα. Το πρωί, όταν ξυπνάς, το βράδυ, όταν κοιμάσαι. Όταν πρωτοχαμογελάς και δεν κινηματογράφησα τίποτα από αυτά. Εδώ. Σήμερα είναι η τελευταία μέρα των γυρισμάτων. Η ταινία τελείωσε. Δεν μου αρέσουν τα πράγματα που τελειώνουν, τα πράγματα που έχουν τέλος. Πρέπει να αρχίσεις αμέσως κάτι άλλο»· το θέαμα είναι ο τρόπος εξέλιξης αυτής της σχέσης. Στη σκηνή όπου η Jeanne δοκιμάζει το νυφικό για τον επικείμενο γάμο της με τον Tom, αυτός βρίσκεται εκεί (πάντα με την κάμερά του) και την ρωτά: «Λοιπόν, πως βλέπεις τον γάμο;». Η Jeanne απαντά: «Τον βλέπω παντού. Συνέχεια. [...] Πάνω σε τοίχους. Πάνω σε κτίρια. [...] Ναι, πάνω σε διαφημιστικούς πίνακες. [...] Πριν τον γάμο, όχι παιδιά. Μετά, το ίδιο ζευγάρι, παντρεμένο με παιδιά. Εν συντομία, γάμος. Ο τέλειος, ιδανικός, επιτυχημένος γάμος. [...] Γάμος, ποπ γάμος. [...] Για την ποπ νεολαία, ποπ γάμος». Ο γάμος περιγράφεται ως εμπόρευμα, κομμάτι της μαζικής κουλτούρας που καταναλώνεται, όπως και κάθε ιδέα, στη μορφή που της προσδίδει η διαφημιστική της εκδοχή· στο ίδιο καταναλωτικό πλαίσιο και με την ίδια (παιδική) αφέλεια, αναμειγνύονται και τα ονόματα του Fidel Castro και της Rosa Luxemburg. «Αλλά τι συμβαίνει αν ο ποπ γάμος δεν δουλεύει;», ρωτά ο Tom και η Jeanne απαντά: «Τότε πρέπει να τον διορθώσεις, όπως διορθώνεις ένα αυτοκίνητο. Οι σύζυγοι είναι δύο εργάτες με φόρμες που σκύβουν πάνω από τη μηχανή για να τη διορθώσουν».



Εικόνα 27. Οι πρωταγωνιστές αναπαράγουν την πρώτη σκηνή της ταινίας, με τον άντρα να ακολουθεί τώρα τη γυναίκα και με τις πλάτες τους στραμμένες, αυτή τη φορά, στην κάμερα.

στο κάδρο, προκαλώντας ανησυχία, ενώ και οι δύο έχουν αλλάξει ενδυματολογικές προτιμήσεις, προδίδοντας έτσι τις μεταλλαγές που προέκυψαν από τη συνύπαρξή τους στο διαμέρισμα: η γυναίκα αντικατέστησε το τρυφερό, λευκό, γούνινο παλτό και το κοντό φόρεμα με το χειραφετημένο, ανδροπρεπές ντύσιμο, και ο άντρας, το μελαγχολικό καφέ παλτό με μια προσεγμένη εμφάνιση⁵⁶⁰.

Επιταχύνοντας τον βηματισμό του, ο άντρας προφταίνει τη νεαρή και τη χτυπά παιχνιδιάρικα στον ώμο· η γωνία λήψης αλλάζει, εμφανίζοντας, για πρώτη φορά, από την αρχή της σκηνής, τα πρόσωπα των πρωταγωνιστών: «Εγώ είμαι πάλι», της λέει. Η γυναίκα τον κοιτά για λίγο διερευνητικά και του απαντά: «Τελείωσε. Τελείωσε».

⁵⁶⁰ Επιπλέον, βλ. και την παρατήρηση του Kolker: «Όταν η Jeanne φεύγει από το διαμέρισμα, ο Paul εμφανίζεται αυτή τη φορά να την ακολουθεί κάτω από τη γέφυρα του μετρό όπου συναντήθηκαν πρώτη φορά. Αλλά αυτός δεν είναι η μελαγχολική φιγούρα που αυτή, εν αγνοία της, προσπέρασε στην αρχή της αφήγησης. Ο Paul είναι καθαρός, ξυρισμένος, φορά ένα σπορ σακάκι. Έχει μετατραπεί στον ρομαντικό μνηστήρα, που επίμονα υποστηρίζει στη Jeanne ότι το ειδύλλιό τους μπορεί να ξεκινήσει εκ νέου» Kolker, *Bernardo Bertolucci*, σ. 146. Βοηθητική είναι και η παρατήρηση της Williams που εξηγεί ότι: «Μόνο τώρα, μετά την κάθαρση της αντιπαράθεσης με το σεξ και τον θάνατο, επιχειρεί ο Paul να συνδεθεί με τη Jeanne, πέρα από την, όμοια με μήτρα, περίφραξη του διαμερίσματος. Αλλά τώρα είναι ένας συνηθισμένος μεσήλικας άντρας, χωρίς ιδιαίτερη γοητεία, που με δυσκολία ενδιαφέρει τη Jeanne» Williams, «Going further», στο: *Screening sex*, σ. 119.

«Τελείωσε και μετά ξεκινά πάλι», της απαντά αυτός και συνεχίζει: «Αφήσαμε το διαμέρισμα. Τώρα αρχίζουμε πάλι με την αγάπη και όλα τα υπόλοιπα. [...] Ναι, άκου. Είμαι 45. Είμαι χήρος. Έχω ένα μικρό ξενοδοχείο, ένα αχούρι [...]». Ο άντρας είναι αποφασισμένος να αποκαλύψει, στην πυκνωμένη εξομολόγησή του, όλες τις πληροφορίες που απέκρυπτε σθεναρά το προηγούμενο διάστημα. Η παράβαση όμως των δικών του κανόνων –η ορφική ανυπακοή, όπως την αναγιγνώσκει ο Kline⁵⁶¹– προδικάζει την πορεία της σχέσης, η (δυσάρεστη) έκβαση της οποίας προδίδεται, ούτως ή άλλως, από τη *mise en scène*, καθώς η προηγούμενη παρατεταμένη προβολή της πλάτης των πρωταγωνιστών, προς τους θεατές, υποκαθιστά την “εγγύτητα” των προσώπων, στην αρχή της ταινίας, με μια εμφανή “άρνηση”.

Η εξομολόγηση του άντρα ενεργοποιεί το οικείο μουσικό μοτίβο του Barbieri που μελοποιεί την εκμυστήρευση με τρόπο εξυψωτικό και ανάλογο της ψυχικής ανακούφισης που αναμένεται να προσφέρει η πολυπόθητη αποκάλυψη. Συγχρόνως, η μελωδία αποσπά μέρος της προσοχής από τις λέξεις, μειώνοντας τη βαρύτητά τους, ίσως, εν είδει “τιμωρίας”, για την αργοπορημένη εκφορά τους: «Είμαι 45. Είμαι χήρος. Έχω ένα μικρό ξενοδοχείο, ένα αχούρι. Αλλά δεν είναι εντελώς φτηνό [*florhouse*]. Και συνήθιζα να ζω όπου με πήγαινε η τύχη, και παντρεύτηκα. Η γυναίκα μου αυτοκτόνησε. [...]». Σε αυτό το σημείο, μεταφερόμαστε από τη γέφυρα, σε μια αίθουσα χορού. Η φωνή του άντρα, που συνεχίζει να ακούγεται (*voice over*), εξασφαλίζει την ομαλή μετάβαση από τον εξωτερικό χώρο, στο τεχνητά φωτισμένο εσωτερικό: «Αλλά ξέρεις, τι στο διάολο. Δεν είμαι κανένα κελεπούρι. Κόλλησα γονόρροια [*picked up a nail*] όταν ήμουν στην Κούβα, το 1948, και τώρα έχω έναν προστάτη σαν πατάτα του Αϊντάχο. Είμαι ακόμα καλός “χειριστής” [*stickman*], παρ’ όλο που δεν μπορώ να κάνω παιδιά». Ο άντρας κατασκευάζει την απομυθοποίησή του, ενισχύοντάς την με τη χρήση της αγοραίας γλώσσας, και παράλληλα συνθέτει μια τελευταία τιμωρία, τόσο για τη γυναίκα, που ήθελε να τα μάθει όλα, όσο και για τον ίδιο, που (ε)αυτό(ς) είναι.

Στην αίθουσα χορού όπου συμβαίνει ένας διαγωνισμός ταγκό, ο τίτλος της ταινίας

⁵⁶¹ Kline, *Bertolucci's Dream Loom*, σ. 112.

ολοκληρώνει τη μεταφορική του διαδρομή και οι πρωταγωνιστές οδηγούνται στη χορευτική απόδοση της ιδιόμορφης σχέσης τους. Το γεγονός “εορτάζεται” με τη λαμπρή ατμόσφαιρα που παράγουν οι δεκάδες φωτεινές σφαίρες, πάνω από την πίστα. Τα φώτα δυναμώνουν, οι χορευτές ζευγαρώνουν και ο χορός ξεκινά, σχηματίζοντας αμέσως έναν αριστερόστροφα κινούμενο κύκλο, ένα οπτικό ρεύμα (πιο στακάτο πια, το μουσικό μοτίβο παραμένει το ίδιο με την προηγούμενη σκηνή). Η κάμερα, κινούμενη σε οριζόντιο τράβελινγκ, από τα αριστερά προς τα δεξιά, συντάσσεται με τη χορογραφία: περνά πίσω από την πλάτη του πρωταγωνιστή και, με σταδιακή ανύψωση, ακολουθεί τη διαδρομή του, ανάμεσα από τους “άκαμπτους” χορευτές⁵⁶².

Όπως σωστά εξηγεί ο Kolker, ο χορός στο έργο του Bertolucci είναι ένα επαναλαμβανόμενο θέμα⁵⁶³: ξεκινώντας από το, κατά κάποιο τρόπο, χορευτικό “κάλεσμα” του Fabrizio, στην αρχή του *Πριν την επανάσταση*, ο Bertolucci σκορπίζει χορευτικά στιγμιότυπα στο σύνολο του έργου. Στον *Σωσία*, στα πρώτα λεπτά της ταινίας, ο Giacobbe εισβάλλει απρόσκλητος στο πάρτι του καθηγητή και, αδιαφορώντας για τους υπόλοιπους καλεσμένους, χορεύει μόνος του ένα αυτοσχέδιο ταγκό, με σκοπό να σαγηνεύσει την αγαπημένη του Clara. Στον *Κονφορμίστα* συμβαίνει, επίσης, ένα από τα πιο ιδιαίτερα κινηματογραφικά ταγκό, ανάμεσα στη σύζυγο του Marcello, Giulia, και την Anna, τη σύζυγο του καθηγητή Quardi, που ο Marcello σχεδιάζει να δολοφονήσει. Ενώ οι δύο γυναίκες αφήνονται στον αισθησιακό τους χορό, οι σύζυγοί τους, που τις παρακολουθούν από απόσταση, πραγματοποιούν ένα σύντομο διάλογο. Ο Marcello ζητά από τον Quardi να τις σταματήσει και αυτός του απαντά: «γιατί, δεν

⁵⁶² Για να περιγράψει τους χορευτές, η Kael χρησιμοποιεί, στην κριτική της, τις χαρακτηριστικές φράσεις: «the bitch-chic mannequin-dancers» και «automaton-dancers do wildly fake head turns»· Kael, «Last tango in Paris». Η παρατήρηση της είναι σημαντική, εφόσον η απο-γοητευτική εικόνα των χορευτών δημιουργεί ένα αφιλόξενο περιβάλλον. Παρόμοιες παρατηρήσεις κάνει και ο Thompson: «Οι χορευτές μοιάζουν με φρεσκογυαλισμένα κέρινα ομοιώματα ή με φυσικού μεγέθους κούκλες, και οι κινήσεις τους είναι άκαμπτες και μηχανικές. Από το ταγκό αποστραγγίζεται η σεξουαλική του φόρτιση, εφόσον, ανεξάρτητα από την ακραία εγγύτητα των παρτενέρ, αυτοί φαίνονται περισσότερο κολλημένοι παρά μαγνητισμένοι, και ο παραλογισμός τους υπογραμμίζεται από τις χαμηλές γωνίες λήψης του Bertolucci. Πόσο στείρα είναι η ζωή έξω από το διαμέρισμα»· Thompson, *Last tango in Paris*, σ. 50.

⁵⁶³ Kolker, *Bernardo Bertolucci*, σ. 146-147.

μπορείς να δεις πόσο όμορφες είναι;»⁵⁶⁴. Στη συνέχεια της σκηνής, ο Marcello γίνεται το επίκεντρο μιας σπειροειδούς χορευτικής αλυσίδας που σχηματίζεται από τους παρειρισκόμενους της αίθουσας· μια συμβολική παράσταση της παράνοιας που εγκλωβίζει τον πρωταγωνιστή⁵⁶⁵. Στη *Στρατηγική της αράχνης*, σε μία από τις αναδρομές στο παρελθόν, ο (πατέρας) Athos “απαντά” στη φασιστική μουσική που ακούγεται, χορεύοντας σαρκαστικά με ένα από τα κορίτσια του χωριού: μόνοι τους στην πίστα (οι υπόλοιποι έχουν αποχωρήσει, εν είδει διαμαρτυρίας), οι δυο τους απαντούν στην πρόκληση με τη θεατρικότητα που χαρακτηρίζει στην ταινία την πολιτική. Στο 1900, ο θάνατος του πατρόνου ανακοινώνεται, σύμφωνα με τις εντολές του, από ένα νεαρό κορίτσι, τη στιγμή που οι αγρότες χορεύουν στην εξοχή· ο Alfredo συστήνει την “τυφλή” αγαπημένη του, Ada, στον Olmo, κατά τη διάρκεια ενός εορτασμού, οι χοροί του οποίου διακόπτονται εξαιτίας της πυρκαγιάς που προκαλούν οι φασίστες. Στο τέλος της ταινίας, ο χορός κάτω από τη γιγαντιαία κόκκινη σημαία ανακοινώνει την πτώση του φασισμού. Τέλος, σε αυτή τη συνεχή σύμπλεξη χορού και πολιτικής, στον *Τελευταίο αυτοκράτορα*, ο Pu Yi χορεύει τσάρλεστον με την ερωμένη του, δηλώνοντας έτσι τη σιωπηλή αποδοχή των υλικών ανέσεων του φασισμού.

Κοινωνία και πολιτική σχολιάζονται και σημεία τους επισημαίνονται εντός της αντίστιξης που επιτρέπει τη συνύπαρξη της ιστορικής βιαιότητας και του εορταστικά κινούμενου σώματος. Η Tonetti καταλαβαίνει ότι στον Bertolucci «η συχνότητα των χορευτικών σκηνών εκλαμβάνεται ως μίμηση της ερωτικής πράξης, εκπεφρασμένη με έναν μετουσιωμένο και δημόσια αποδεκτό τρόπο»⁵⁶⁶. Η σκέψη της είναι, αν και όχι επαρκής για την πολύπλοκη λειτουργία των προαναφερθέντων σκηνών, ακριβής για παραδείγματα μεταγενέστερων ταινιών του. *Το φεγγάρι* ξεκινά με τον “προκλητικό” και παράλληλα νευρικό χορό της πρωταγωνίστριας με τον σύντροφό της. Η χορευτική σκηνή γίνεται συνθετότερη όταν το παιδί του ζευγαριού, που παρακολουθεί, επιχειρεί

⁵⁶⁴ Για μια ανάγνωση από τη σκοπιά της ηδονοβλεψίας, βλ.: Serra, *Emotion and cognition in the films of Bernardo Bertolucci*, σ. 86· για την ομοφυλοφιλία στον Bertolucci: Will Aitken, «Leaving the dance: Bertolucci's gay images», *Jump Cut*, 1977 (ανακλήθηκε 1/09/2015, από <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC16folder/gayBertolucci.html>).

⁵⁶⁵ Kolker, *Bernardo Bertolucci*, σ. 146-147.

⁵⁶⁶ Tonetti, *Bernardo Bertolucci*, σ. xi.

να απομακρυνθεί αλλά δεν τα καταφέρνει εξαιτίας της κλωστής (σύμβολο του ομφάλιου λώρου) που έχει μπλεχτεί πάνω του. Η “χορογράφιση” ενός ακόμα Οιδιπόδειου συμπλέγματος συμβαίνει και στην *Τραγωδία ενός γελοίου ανθρώπου* (*La tragedia di un uomo ridicolo*, 1981), όπου ο “απαχθείς” γιος επανεμφανίζεται στην τελική σκηνή, χορεύοντας βαλς με τη μητέρα του και φορώντας μόνο το ένα του παπούτσι⁵⁶⁷. Ολοκληρώνοντας τη συγκέντρωση των σχετικών σκηνών, αναφέρουμε και τον αισθησιακό χορό/στριπτίζ της Isabelle, στους *Ονειροπόλους*, τον *εκρηκτικό* χορό της Lucy, μετά την πρώτη της συνάντηση με τον παιδικό της έρωτα στην *Κλεμμένη ομορφιά*, και, τέλος, τον χορό των δύο εφήβων, υπό τη μελωδία του «Ragazzo solo, ragazza sola», στο *Εγώ και εσύ* (*Io e te*, 2012). Απομένει η εξέταση της σκηνης του χορού, στο *Τελευταίο ταγκό στο Παρίσι*, για την οποία ο Kolker γράφει ότι «είναι η πιο σύνθετη παρουσίαση αυτού του επαναλαμβανόμενου σημαίνοντος. Μέσα της περικλείει όλες τις άδηλες και τις έκδηλες ειρωνείες του κειμένου και αποκαλύπτει πολύπλευρες υποδηλώσεις για την κοινωνία, την τελετή, τον εορτασμό και τη γελοιοποίηση, την έκφραση [expression] και την καταπίεση [repression]»⁵⁶⁸.

Στην άκρη της πίστας, η γυναίκα κάθεται σε ένα παράμερο τραπέζι. Ο άντρας τη ρωτά αν μπορεί να καθίσει μαζί της: η σχέση προσεγγίζεται εκ νέου ως κοινότοπο φλερτ. «Ξέρεις, το ταγκό είναι τελετή», της λέει ο άντρας, «και πρέπει να παρατηρείς τα πόδια των χορευτών». Τα παρεμβαλλόμενα κοντινά πλάνα όμως των τελευταίων, με τα ανέκφραστα πρόσωπα και τις άκαμπτες κινήσεις, τον διαψεύδουν· έξω από το διαμέρισμα ο αισθησιασμός απουσιάζει. Ο άντρας δηλώνει την αγάπη του και την επιθυμία του να συμβιώσει με τη νεαρή, ενώ αυτή μοιάζει να μη γοητεύεται πλέον από καμία του πρόταση. Μία ηλικιωμένη γυναίκα ανακοινώνει τα δέκα νικητήρια ζευγάρια που θα συνεχίσουν στο τελικό στάδιο του διαγωνισμού και προσθέτει αμφίσημα:

⁵⁶⁷ Στην ανάγνωσή της, η Tonetti αντιλαμβάνεται την απουσία του ενός παπουτσιού ως μια άμεση παραπομπή στην ετυμολογία του ονόματος «Οιδιπόδας» (Tonetti, Bertolucci, σ. 193). Στη συνέχεια του κειμένου της παραθέτει και σχόλια του ίδιου του Bertolucci, όσον αφορά το “χορευτικό” τέλος της ταινίας: «Συνειδητοποίησα ότι η σκηνή στη ντισκοτέκ είναι τόσο έντονη, που οποιαδήποτε περαιτέρω εξέλιξη θα ήταν απογοητευτική· εξαιτίας της συναισθηματικής της φόρτισης, η σκηνή μετατράπηκε στο μοναδικό πιθανό τέλος»· Tonetti, Bertolucci, σ. 193-194 (πρωτότυπη πηγή, όπως αναφέρεται: Enzo Ungari, *Scene madri di Bernardo Bertolucci*, Milan, Ubulibri, 1982, σ. 223).

⁵⁶⁸ Kolker, *Bernardo Bertolucci*, σ. 147.

«Και τώρα, κυρίες και κύριοι, καλή τύχη για το τελευταίο ταγκό».

Η “μεθυσμένη” συζήτηση του ζευγαριού αποκαλύπτει μόνο αντιθέσεις: ο άντρας λατρεύει την εξοχή, η γυναίκα τη μισεί, δεν θέλει να γίνει η «αγελάδα» του. Εγκαταλειμμένη στην απογοήτευσή της, του ζητά να πάνε στο ξενοδοχείο και αυτός αντιπροτείνει έναν χορό. Πριν ακόμα φτάσουν στην πίστα, ο άντρας προσφέρει την πλάτη του και η γυναίκα σκαρφαλώνει επάνω του χαμογελώντας⁵⁶⁹. το δικό τους ταγκό θα είναι σίγουρα διαφορετικό. Η νεαρή γλιστρά στο πάτωμα, ο άντρας την κρατά από τα πόδια και, μορφάζοντας, τη σέρνει μέχρι το κέντρο της πίστας. Στροβιλίζονται, πέφτουν στα γόνατα, ξαπλώνουν στο πάτωμα, είναι δύο “κανίβαλοι”, δύο “καταστροφείς” που διαταράσσουν τη μηχανική ροή των «κέρινων» χορευτών· οι κριτές παρακολουθούν αγανακτισμένοι. Τη στιγμή που ο άντρας αγκαλιάζει τη παρτενέρ του και ετοιμάζεται να τη φιλήσει, η ηλικιωμένη γυναίκα, που νωρίτερα ανακοίνωνε τα αποτελέσματα του διαγωνισμού, τους πλησιάζει για να τους εκδιώξει. «Είναι αγάπη», της λέει ο άντρας και η ηλικιωμένη του απαντά: «Πηγαίνετε στον κινηματογράφο αν θέλετε να δείτε αγάπη».

Κάπου εδώ βρίσκονται οι «πολύπλευρες υποδηλώσεις» στις οποίες αναφέρεται ο Kolker: το ζευγάρι έχει αποχωρήσει από το διαμέρισμα, αλλά ο άτακτος χορός του συνεχίζει να αποτελεί ένδειξη της άρνησής του να ενταχθεί στην (εξωτερική) πραγματικότητα, στην κοινωνία που παίρνει τώρα τη μορφή της μηχανικής και αυστηρά επιτηρούμενης, από τους κριτές, χορογραφίας. Η συμβολική κίνηση της απομόνωσης, στον απαλλαγμένο από τις κοινωνικές επιταγές μικρόκοσμο, μετουσιώνεται σε ένα εξίσου υπαινικτικό χορευτικό επεισόδιο. Το αυτοσχέδιο ταγκό, πάντοτε ως «μίμηση της ερωτικής πράξης», μεταφέρει την αποχαλίνωση της επιθυμίας, από το ιδιωτικό

⁵⁶⁹ Η ξαφνική μεταστροφή της διάθεσης της νεαρής σχετίζεται με την πρόσκληση του άντρα για “παιχνίδι”, αλλά κυρίως, πηγάει από την ανάληψη των ρόλων πατέρα-κόρης. Όπως συμβαίνει και στη σκηνή, στο μπάνιο του διαμερίσματος, όπου ο άντρας τη σηκώνει ψηλά, την στριφογυρίζει και όταν την αφήνει κάτω αυτή φωνάζει, σαν μικρό παιδί, «ξανά, ξανά», έτσι και εδώ, προτείνοντας της να ανέβει στην πλάτη του, ο άντρας αναγνωρίζει τον πατρικό του ρόλο. Στο ίδιο πλαίσιο, λίγο πριν τον χορό τους, της ζητά να πιει το ποτό της, λέγοντάς της: «Μια γουλιά για τον μπαμπάκα. Αν με αγαπάς θα το πιεις όλο».

και προστατευμένο πλαίσιο του διαμερίσματος, στη δημόσια δοκιμασία. Είτε πρόκειται για την ελεύθερη κίνηση των σωμάτων στον αποσπασμένο χώρο, είτε για τη σπασμωδική χορογραφία τους στην αίθουσα χορού, οι πρωταγωνιστές δηλώνουν ενάντιοι στους περιορισμούς που αποστράγγισαν τον ερωτισμό από τα ανυπότακτα στοιχεία του· γιατί «[τ]ο ταγκό είναι τελετή», «[ε]ίναι αγάπη».

«Ο χορός, ουσιαστικά μιμούμενος την αγωνιώδη απόλαυση, θίγει μια πρόκληση που παγώνει την ανάσα. Επικοινωνεί μια έκσταση, ένα είδος ασφυκτικής αποκάλυψης του θανάτου και το αίσθημα του αγγίγματος του αδυνάτου»⁵⁷⁰, γράφει ο Bataille. Καθώς τίποτα από τα παραπάνω δεν μπορεί να αληθεύει για τους άψυχους διαγωνιζόμενους που, με τις άκαμπτες κινήσεις τους, απέκλεισαν κάθε «εκστατική» δυνατότητα του χορού, γίνεται σαφής η διαφοροποίηση των πρωταγωνιστών που, με το εορταστικά πένθιμο ταγκό τους, ανασυνιστούν την οριακή διαλεκτική της ερωτικής τους σχέσης με τον θάνατο. Ο αυθάδης, εντός της ασυναρτησίας του, χορός τους μετατρέπεται σε οργιαστική τελετή ρήξης και κατασπατάλησης των κινήσεων: «[α]ταξία κραυγών, αταξία βίαιων νευμάτων και χορών, αταξία εναγκαλισμών, τέλος αταξία συναισθημάτων, που εμψυχώνει[ι] μια άμετρη σύσπαση»⁵⁷¹. Ο Bataille αναφέρεται εδώ στο όργιο, έχοντάς το προηγουμένως συσχετίσει με τις υπερβολικές εκδηλώσεις του ερωτισμού: «η σεξουαλική φρενίτιδα, καταφάσκοντας στο ιερό, ιδιάζει στο όργιο. [...] Ο οργιώδης ερωτισμός ουσιαστικά είναι επικίνδυνη υπερβολή. Η εκρηκτική του μεταδοτικότητα απειλεί ενστικτωδώς όλες τις δυνατότητες της ζωής»⁵⁷². Αυτή η «μεταδοτική»⁵⁷³ ιδιότητα παρέχει μια επιπλέον αιτιολόγηση για την επιτακτική ανάγκη

⁵⁷⁰ Παρατίθεται στο: Surya, *Georges Bataille*, σ. 42. Στο ίδιο σημείο, ο Surya εξηγεί ότι αυτή είναι η πρώτη, γραπτή, ερωτική αναφορά του Bataille και γίνεται με αφορμή τον χορό μιας χορεύτριας φλαμένγκο, που παρακολούθησε στη Μαδρίτη.

⁵⁷¹ Bataille, *Ο ερωτισμός*, σ. 173.

⁵⁷² Bataille, *Ο ερωτισμός*, σ. 170.

⁵⁷³ Επιπλέον, βλ.: «Ο άνθρωπος μπαίνει στον χορό επειδή ο ίδιος ο χορός τον ωθεί να χορέψει. Μια μεταδοτική πράξη, πραγματική εν προκειμένω, θεωρήθηκε ότι παρέσυρε όχι μόνο τους άλλους ανθρώπους αλλά και την ίδια τη φύση» Bataille, *Ο ερωτισμός*, σ. 175. Αρκετές από τις αναφορές του Bataille, στον χορό, γίνονται στο πλαίσιο διερεύνησης συγκεκριμένων τελετών (για παράδειγμα βλ. στον πρώτο τόμο του *Καταραμένου αποθέματος*, τις αναφορές που αφορούν τις θυσιαστικές τελετές των Αζτέκων: Bataille, *Το καταραμένο απόθεμα*, σ. 80-81, 83, 89, 94 (Georges Bataille, *The accursed share*, τ. I, μτφ. R, Hurley, New York, Zone Books, 2007, σ. 51-52, 54, 60, 66, αντίστοιχα) και μια αναφορά, στη σ. 109, [σ.



Εικόνα 28. Οι πρωταγωνιστές, στην πίστα, χορεύουν το δικό τους ταγκό.

να εκδιωχθεί το ζευγάρι από την χορευτική πίστα: η άναρχη συμπεριφορά του διαταράσσει την ομαλή ροή του διαγωνισμού, όμως, μια, ζωτικότερης σημασίας απειλή, γεννάται από τον κίνδυνο, το “ρεύμα” των χορευτικών του κινήσεων να συμπαρασύρει τους άψυχους διαγωνιζόμενους σε μια ανάλογη «φρενίτιδα» και τελικά στην επίτευξη μιας “(επ)ανάστασης”.

136, αντίστοιχα] που αφορά έθιμα του Θιβέτ. Στον τρίτο τόμο του *Καταραμένου αποθέματος*, ο χορός συνδέεται πλέον με την κυριαρχία, τη «ζωή πέρα από τη χρησιμότητα», πέρα από την «παραγωγική δραστηριότητα» (Bataille, *Accursed share*, τ. II&III, σ. 198). Κυριαρχία για τον Bataille είναι «να απολαμβάνεις τον παρόντα χρόνο χωρίς να έχεις τίποτα άλλο υπόψη παρά αυτόν τον παρόντα χρόνο» (Bataille, *Accursed share*, τ. II&III, σ. 199), γεγονός που επιτυγχάνεται με την εκμηδένιση της λειτουργίας της γνώσης, με τη βίωση «δυνατών αισθημάτων που αποκλείουν, διακόπτουν ή υπερβαίνουν τη ροή της σκέψης»: το γέλιο, το κλάμα, αλλά και «οι βαθιά ρυθμικές κινήσεις της ποίησης, της μουσικής, της αγάπης, του χορού, έχουν τη δύναμη να συλλαμβάνουν και αενάως να ανακτούν τη στιγμή που μετράει, τη στιγμή της ρήξης, της ρωγμής» (Bataille, *Accursed share*, τ. II&III, σ. 203). Στη σελίδα 230, ο Bataille αναφέρεται και πάλι στον χορό, εξηγώντας ότι «[τ]ο γέλιο, τα δάκρυα, η ποίηση και η κωμωδία – και γενικότερα, κάθε μορφή τέχνης που περιλαμβάνει τραγικές, κωμικές ή ποιητικές πτυχές – το παιχνίδι, ο θυμός, η μέθη, η έκσταση, ο χορός, η μουσική, η μάχη, η νεκρική φρίκη, η μαγεία της παιδικής ηλικίας, το ιερό – του οποίου η πιο έντονη όψη είναι η θυσία – το θεϊκό και το διαβολικό, ο ερωτισμός (ατομικός ή όχι, πνευματικός ή αισθησιακός, διεφθαρμένος, εγκεφαλικός ή βίαιος, ή λεπτεπίλεπτος), η ομορφιά (που συχνότατα συνδέεται με όλες τις προαναφερθείσες μορφές και το αντίθετο της κατέχει μια εξίσου έντονη δύναμη), το έγκλημα, η σκληρότητα, ο φόβος, η αποστροφή», θα μπορούσαν να αποτελέσουν, αν κάτι τέτοιο είναι δυνατό, την ενότητα που οδηγεί στην επίτευξη της κυριαρχίας.

Στις επιπλήξεις της ηλικιωμένης γυναίκας, βέβαια, ο άντρας προτείνει τα γυμνά του οπίσθια και αποσύρεται, με τη νεαρή, σε μια σκοτεινή γωνία της αίθουσας. Οι δυο τους επαναλαμβάνουν τον διάλογο που είχαν στη γέφυρα, στην αρχή της ενότητας, έχοντας όμως, αυτή τη φορά, τα πρόσωπα βυθισμένα στο σκοτάδι και, συνεπώς, (οπτικά) πλησιέστερα στη θλιβερή ολοκλήρωση της διαδρομής τους. «Τελείωσε» επιμένει οι γυναίκα, και ο άντρας, που αρνείται να αποδεχθεί την αυστηρή δήλωση, ξαναλέει αφελώς: «όταν κάτι τελειώνει, αρχίζει ξανά». Προστατευμένη από το ημίφως, η γυναίκα τελεί μια τελευταία (;) “θυσία”· φωνάζοντας (πάλι) ότι (η σχέση) «τελείωσε» και ότι παντρεύεται⁵⁷⁴, απλώνει τα χέρια της και οδηγεί τον άντρα σε οργασμό· ο οριστικός θάνατος της σχέσης επικυρώνεται από τον «μικρό θάνατο» του ερωτισμού.

Για αυτό το σχήμα λόγου που εξισώνει τον οργασμό με έναν μικρό θάνατο, ο Bataille γράφει στα *Δάκρυα του Έρωτα*: «Αν ο ερωτισμός ιδωθεί υπό το πρίσμα της επιθυμίας, ανεξάρτητα από την πιθανή γέννηση ενός παιδιού, έχει ως αποτέλεσμα μια απώλεια, εξ ου ο παράδοξα έγκυρος όρος “μικρός θάνατος”»⁵⁷⁵. Ο Bertolucci, γνωρίζοντας, μέχρι κάποιο βαθμό, το έργο του Bataille, και έχοντας υπόψη του τις προεκτάσεις αυτού του ευφημισμού, μας πληροφορεί ότι αρχικά ήθελε να δώσει στην ταινία τον τίτλο, *Ο μικρός θάνατος*⁵⁷⁶: «Ξεκίνησα να σκέφτομαι μια ταινία με τον όνομα *Un giorno, una notte, un giorno, una notte* – Μια μέρα και μια νύχτα, μια μέρα και μια νύχτα – και αυτή ήταν η πρώτη εκδοχή του *Τελευταίου ταγκό στο Παρίσι*. Έγραψα μία ή μιά-

⁵⁷⁴ Ενώ η γυναίκα επαναλαμβάνει για μία ακόμα φορά ότι «τελείωσε» ο άντρας την αποκαλεί: «βρωμιάρη αρουραίε». Σχετικά θυμίζουμε τη σκηνή, προηγουμένως στην ταινία, όπου ο άντρας κυνηγούσε τη γυναίκα με έναν νεκρό αρουραίο, αλλά και τον πίνακα του Bacon, στους τίτλους έναρξης, στον οποίο ήδη σχολιάσαμε ότι φαίνεται μία σκιά στα πόδια της γυναικείας φιγούρας που μοιάζει με αρουραίο (βλ. σ. 91, σημ. 234).

⁵⁷⁵ Bataille, *The tears of Eros*, σ. 45. Βλ. και: «κατά τη στιγμή του σεξουαλικού πυρετού, φερόμαστε με αντίστροφο τρόπο· δαπανούμε τις δυνάμεις μας ασυλλόγιστα και ενίοτε, μέσα στη βία του πάθους, διασπαθίζουμε άνευ κέρδους σημαντικούς πόρους. Η ηδυπάθεια βρίσκεται τόσο κοντά στην καταστροφική διασπάθιση ώστε αποκαλούμε “μικρό θάνατο” τη στιγμή του παροξυσμού της»· Bataille, *Ο ερωτισμός*, σ. 256.

⁵⁷⁶ Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι αυτόν τον τίτλο είχε τελικά η ταινία του Josh Lawson (*The little death* [Μαζί σου κι ως πεθάνω], 2014), που είναι μια κωμικοτραγική εξερεύνηση των διαφορετικών σεξουαλικών προβλημάτων πέντε ζευγαριών.

μιση σελίδα. Στην πραγματικότητα, το πρώτο προσχέδιο διαδραματιζόταν στο Μιλάνο, θα μπορούσε λοιπόν να είναι *Το τελευταίο ταγκό στο Μιλάνο!* Στο δεύτερο προσχέδιο, μετέφερα την ιστορία στο Παρίσι και της έδωσα το όνομα *Ο μικρός θάνατος* [*La Petite morte*], που είναι η ελευθεριάζουσα έκφραση του 18^{ου} αιώνα για τον οργασμό. Διάβαζα πολύ Georges Bataille, συμπεριλαμβανομένου του *Γαλάζιου του Ουρανού* που πραγματικά με εντυπωσίασε»⁵⁷⁷. Η “λυπηρή” λοιπόν σπατάλη που διαπράττεται, παράλληλα με την ανακοίνωση του χωρισμού, μπορούμε με σχετική ασφάλεια να υποθέσουμε ότι δεν αποτελεί μηχανική παράταση της ερωτικής παραφροσύνης του διαμερίσματος, αλλά συμβολική επισφράγιση του τέλους της σχέσης και προμήνυμα του επερχόμενου μεγάλου θανάτου.

Με την ολοκλήρωση της “εργασίας”, η γυναίκα σηκώνεται από το τραπέζι και αποχωρεί από την αίθουσα. Ο άντρας, αφού επανακτά τις αισθήσεις του, αρχίζει να την

⁵⁷⁷ Thompson, *Last tango in Paris*, σ. 11. Στη συνέχεια, ο Bertolucci μάς πληροφορεί και για μια ειδικότερη συγγένεια του *Τελευταίου ταγκό* με το *Γαλάζιο του ουρανού*: «Θυμάμαι μια σκηνή στο σενάριο, που δεν γύρισα, εμπνευσμένη απευθείας από το *Γαλάζιο του ουρανού*: είναι μια στιγμή όπου οι εραστές έχουν τέτοια εμμονή με το κέλυφος της αγάπης τους, ώστε αυτή [ενν. η γυναίκα] λέει ότι θα ήθελε να ανοίξει ένα παράθυρο και αυτός λέει, “Όχι, όχι, όχι, θέλω να αναπνεύσω τον αέρα της αναπνοής μας, όταν κλάνουμε ή όταν τελειώνουμε” – η ιδέα ήταν ότι κρατούσαν κάτι για τον εαυτό τους. Έτσι, ακόμα και αν λέω ότι το *Τελευταίο ταγκό* ήταν η πρώτη από τις ταινίες μου που δεν προερχόταν από μυθιστόρημα ή από κάποια σύντομη ιστορία, υπήρχε και με προστάτευε η καλοπροαίρετη σκιά ενός βιβλίου» Thompson, *ό.π.*. Ο Bertolucci δεν αποκαλύπτει σε ποιο επεισόδιο του βιβλίου αναφέρεται· όμως εφόσον μιλά για μια σκηνή «απευθείας εμπνευσμένη» από το *Γαλάζιο του ουρανού* αξίζει να παραθέσουμε από αυτό τον ακόλουθο διάλογο, ανάμεσα στον Troppman και τη Xenie: «– Δεν θέλω πια να πεθάνω. Θέλω να ζήσω μαζί σου... Όταν κάθισες στο περβάζι του παραθύρου, φοβήθηκα το θάνατο. Σκέφτομαι το άδειο παράθυρο... φοβήθηκα πολύ... Εσύ... κι έπειτα εγώ... δύο νεκροί... και το δωμάτιο άδειο.../ – Περίμενε, θα κλείσω το παράθυρο, αν θέλεις./ – Όχι. Δεν χρειάζεται. Μείνε εδώ, ακόμη πιο κοντά... Να νιώθω την ανάσα σου./ Πλησίασε κι άλλο, αλλά το στόμα της μύριζε κρασί./ Μου είπε:/ – Καις./ – Νιώθω χειρότερα, επανέλαβα, φοβάμαι να πεθάνω... Έζησα με την εμμονή του θανάτου και τώρα... δεν θέλω πια να βλέπω αυτό το ανοιχτό παράθυρο, προκαλεί ίλιγγο... Αυτό είναι!» Bataille, *Το γαλάζιο του ουρανού*, σ. 102. Η αντιπαραβολή των δύο σημείων είναι μάλλον αρκετή για να φανούν κάποιες ομοιότητες. Σημειώνουμε μόνο ότι τόσο ο Troppman, όσο και ο πρωταγωνιστής του *Τελευταίου ταγκό στο Παρίσι*, επιθυμούν το παράθυρο κλειστό για να “αναπνεύσουν” τη γυναίκα που τους “διέσωσε” από τον θάνατο· τηρουμένων των αναλογιών, η “ασθένεια” του πρώτου αντιστοιχεί στην “αγωνία” του δεύτερου (επιπλέον για τη σχέση του ερωτισμού με τον θάνατο, στο *Γαλάζιο του ουρανού*, βλ. σ. 54-56). Κάποιο ενδιαφέρον παρουσιάζει και το γεγονός ότι ένα ανάλογο επεισόδιο εμφανίζεται και στην *Αυτοκρατορία των αισθήσεων* όταν μια καμαριέρα προσφέρεται να καθαρίσει το δωμάτιο των εραστών και ο Kichī της απαντά ότι αγαπούν τη μυρωδιά του που τους ερεθίζει ακόμα περισσότερο. Μάλιστα, σχετικά με την *Αυτοκρατορία των αισθήσεων*, ο Bertolucci λέει: «Όταν αργότερα, το 1976, στις Κάννες είδα την *Αυτοκρατορία των αισθήσεων* του Nagisa Oshima, βρήκα ότι συγγενεύει πολύ, με κάποιους τρόπους, με το *Τελευταίο ταγκό*, και όχι επειδή το *Τελευταίο ταγκό* είχε επηρεάσει τον Oshima αλλά επειδή είχαμε και οι δύο επηρεαστεί από τον Bataille» Thompson, *Last tango in Paris*, σ. 11.

ακολουθεί· οι δυο τους κυνηγιούνται στους δρόμους του Παρισιού σε μια ντελιριακή σκηνή με γρήγορη εναλλαγή πλάνων, με την κάμερα να ακολουθεί “τρέχοντας” και τον ρυθμό να κρατιέται από τον οξύ ήχο του σαξοφώνου⁵⁷⁸. Η γυναίκα, τρομοκρατημένη πλέον από την επιμονή του άντρα, εισέρχεται στο κτίριο όπου μένει η μητέρα της και μπαίνει στο ασανσέρ. Σε μια σκηνή εξίσου παραληρηματική με την προηγούμενη καταγράφεται ένα δεύτερο κυνηγητό με την (“εγκλωβισμένη”) γυναίκα να φωνάζει («βοήθεια») τώρα μέσα από τον ανελκυστήρα, και τον άντρα να την ακολουθεί από τα σκαλιά, διαγράφοντας μια σπειροειδή πορεία γύρω της. Η νεαρή μπαίνει στο διαμέρισμα (ο άντρας εκβιάζει την είσοδό του) και, έχοντας σταματήσει πλέον να φωνάζει, κατευθύνεται αμέσως στο συρτάρι όπου βρίσκεται το όπλο του πατέρα της. Το καπέλο του ίδιου φαίνεται, σε κοντινό πλέον πλάνο, να το φορά ο άντρας στο κεφάλι του, όταν της λέει: «Mademoiselle, πώς θα θέλατε τον ήρωά σας; Ψημένο από τη μία ή και από τις δύο πλευρές;⁵⁷⁹». Στην τελική σκηνή, τα εναπομείναντα αντικείμενα του πατέρα αναδύονται, ως κύρια στοιχεία της δράσης.

Ο Kolker μιλά για δύο «φαντάσματα» που συνυπάρχουν μέσα στην ταινία και σταδιακά επιβάλλουν την καταστροφική τους δύναμη⁵⁸⁰: τη Rosa, με της οποίας το ξυράφι (της αυτοκτονίας) ο άντρας “απειλεί” τη νεαρή⁵⁸¹, και τον πατέρα, με του οποίου το όπλο η κόρη θα σκοτώσει τον –μεγαλύτερο σε ηλικία– εραστή της. Τελικά, η επίμονη επιστροφή της νεαρής, στο διαμέρισμα της οδού Jules Verne, υποκρύπτει, πέρα από την αποφυγή της πραγματικότητας, ένα βαθύτατο κίνητρο, που σχετίζεται με την

⁵⁷⁸ Η ένταση της σκηνής αυξάνεται και από τα παρκαρισμένα αυτοκίνητα που κινηματογραφούνται στο πρώτο επίπεδο των κάδρων: κάθε φορά που η κάμερα περνάει από ένα αυτοκίνητο, η οπτική επαφή με τα πρόσωπα των πρωταγωνιστών, που βρίσκονται στο δεύτερο επίπεδο, χάνεται· αυτό, σε συνδυασμό με τη γρήγορη ταχύτητα της κίνησης της κάμερας, συντελεί στο *αναβόσμημα* των προσώπων, δηλαδή σε ένα οπτικό αποτέλεσμα ανάλογο με αυτό που θα είχε ένα στροβοσκόπιο.

⁵⁷⁹ Οι ακριβείς εκφράσεις που χρησιμοποιούνται και αναφέρονται στον τρόπο ετοιμασίας των αυγών είναι: «over easy» και «sunny side up».

⁵⁸⁰ Kolker, *Bernardo Bertolucci*, σ. 145.

⁵⁸¹ Αναφερόμαστε στη σκηνή που διαδραματίζεται στο μπάνιο του διαμερίσματος, όπου η νεαρή βρίσκεται μέσα στο σακάκι του άντρα το ξυράφι της νεκρής του συζύγου· το πλάνο που ξεκινά με το γυμνό στήθος της γυναίκας, στο πρώτο επίπεδο του κάδρου, και τα χέρια του άντρα να ακονίζουν το ξυράφι, στο δεύτερο, μπορεί να εκληφθεί μόνο ως απειλή για το εκτεθειμένο γυναικείο σώμα.



Εικόνα 29. Ο άντρας φορά το στρατιωτικό καπέλο του πατέρα της νεαρής γυναίκας.

αποκατάσταση της πατρικής σχέσης. Αναλαμβάνοντας όμως τον ανάλογο ρόλο, ο εραστής γίνεται αποδέκτης και της σχετικής τιμωρίας⁵⁸², γιατί, «[α]ν αυτές οι αναρρωτικές κινήσεις επιτρέπονται μέσα στον προνομιούχο χώρο του διαμερίσματος, είναι όπως ο φαντασιώσεις του ίδιου του κινηματογράφου, μη αποδεκτές στο φως της ημέρας»⁵⁸³. Φορώντας το στρατιωτικό καπέλο, ο άντρας ντύνεται σαν τον πατέρα και μεταμορφώνεται στον δυνάστη, εναντίον του οποίου καταφερόταν σε όλη την ταινία. «Η αστική τάξη που και οι δύο χαρακτήρες είχαν προσπαθήσει να απαρνηθούν επαναβεβαιώνεται και αποσβένει το σκάνδαλο της παράβασης»⁵⁸⁴. Η μεταβίβαση της εξουσίας του πατέρα στον γιο που, μετά την αναγκαία “δολοφονία”, αναλαμβάνει κλη-

⁵⁸² Kline, *Bertolucci's dream loom*, σ. 124. Σχετικά με τους λόγους τιμωρίας του πατέρα, θυμίζουμε μια σκηνή: η νεαρή συνομιλεί με τη μητέρα της, φορώντας τη στολή του πατέρα· μέσα στο πορτοφόλι του βρίσκει τη φωτογραφία μιας Βερβέρας, η οποία υπονοείται ότι υπήρξε ερωμένη του (κυρίως από τη δυσανεστική αντίδραση της μητέρας). Ο πατέρας λοιπόν πρέπει να τιμωρηθεί για την απιστία και την προδοσία του.

⁵⁸³ Kline, *Bertolucci's dream loom*, σ. 125.

⁵⁸⁴ Kolker, *Bernardo Bertolucci*, σ. 148.

ρονομικά τον ρόλο του ρυθμιστή/καταπιεστή, εξιστορεί την αέναη ανανέωση και συντήρηση ενός ενοχικού πολιτισμού που προβλέπει και αφομοιώνει την επανάσταση. «Αυτό που άρχισε με τον πατέρα ολοκληρώνεται με τη μάζα»⁵⁸⁵, γράφει ο Freud, επεκτείνοντας τη σύγκρουση αγάπης και ενοχής που γεννάται τη στιγμή της δολοφονίας του προπάτορα από τους εκδιωγμένους γιούς του, στον τρόπο συγκρότησης του πολιτισμού και στην αντιπαράθεση μεταξύ του έρωτα με τον θάνατο: «Ο νεκρός πατέρας έγινε τώρα πιο δυνατός από όταν ήταν ζωντανός· συνέβη αυτό που ακόμα και σήμερα βλέπουμε στη μοίρα των ανθρώπων. Αυτό που πριν εμποδιζόταν εξαιτίας του, το απαγόρευσαν τώρα οι ίδιοι οι γιοί του»⁵⁸⁶. «[η] κοινωνία βασίζεται τώρα στην συνενοχή για ένα από κοινού διαπραγμένο έγκλημα, η θρησκεία στο αίσθημα ενοχής και στη μεταμέλεια για το έγκλημα και η ηθικότητα στις αναγκαιότητες αυτής της κοινωνίας, από το ένα μέρος, και στην εξιλέωση που αποζητά το αίσθημα ενοχής από το άλλο»⁵⁸⁷. Η επαναστατική κίνηση ακολουθεί εκ νέου τη “διδασκαλία” της κυρίαρχης τάξης, περιορίζοντας τώρα (αυστηρότερα) την ηδονή, εξαιτίας της ενοχής.

Στον Bertolucci, ο πατέρας, η οικογένεια, το κράτος, η κοινωνία και η εξουσία είναι εξίσου συνυφασμένα. Όταν ο πρωταγωνιστής αποσπάται από την πραγματικότητα, με σκοπό την απεριόριστη απόλαυση των ηδονών, επαναστατεί ενάντια στους, επιβεβλημένους από την εξουσία, περιορισμούς της απόλαυσης. Όταν ο ίδιος φορά το καπέλο του πατέρα, δηλώνει με τη συμβολική του κίνηση ότι η επανάσταση ενάντια στον απωθητικό πολιτισμό (/η δολοφονία του πατέρα) ολοκληρώθηκε, με φυσικό ακόλουθο την ανανέωση/ανάληψη της εξουσίας. «Η ανατροπή του βασιλιά-πατέρα είναι έγκλημα αλλά το ίδιο είναι κι η παλινόρθωσή του—και τα δύο είναι αναγκαία για την πρόοδο του πολιτισμού»⁵⁸⁸, γράφει ο Marcuse, αναγιγνώσκοντας τον Freud· αυτό είναι και το έγκλημα του άντρα, στο *Τελευταίο ταγκό στο Παρίσι*, που, προδίδοντας

⁵⁸⁵ Freud, *Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας*, σ. 104. Ως μάζα, εννοείται το πλήθος των ανθρώπων που ενώνονται, στο πλαίσιο του πολιτισμού, με βάση το αίσθημα της ενοχής.

⁵⁸⁶ Freud, *Τοτέμ και ταμπού*, σ. 180.

⁵⁸⁷ Freud, *Τοτέμ και ταμπού*, σ. 183-184.

⁵⁸⁸ Marcuse, *Έρως και πολιτισμός*, σ. 75.

τους όρους της δικής του αντίστασης, καταφάσκει σε όσα επιχείρησε να αρνηθεί. «Υ-πάρχει ενοχή για μια πράξη που δεν εκτελέστηκε: Την απελευθέρωση»⁵⁸⁹. «[ο] πα-τριάρχης επιζεί σαν ο θεός που λατρεύοντάς τον οι αμαρτωλοί μετανοούν, ώστε να μπορούν να συνεχίσουν να αμαρτάνουν, ενώ οι καινούργιοι πατέρες εξασφαλίζουν τις απωθήσεις που χρειάζονται για τη διατήρηση της εξουσίας τους και της δικής του διοργάνωσης της ομάδας»⁵⁹⁰.

Όταν πια βγάζει το καπέλο, ο άντρας λέει στη γυναίκα το λυτρωτικό, «θέλω να μάθω το όνομά σου», και αυτή του απαντά: «Jeanne», συνοδεύοντας την πολύτιμη αποκάλυψή της με τον κρότο ενός πυροβολισμού· η παράβαση της κυριότερης απα-γόρευσης επιφέρει την τιμωρία του θανάτου. «Τα παιδιά μας, τα παιδιά μας θα θυ-μούνται», ψιθυρίζει μυστηριακά ο άντρας ενώ, τραυματισμένος, κατευθύνεται προς το μπαλκόνι, κολλά στο κάγκελο την τσίχλα που έχει στο στόμα του και πεθαίνει σε εμβρυακή στάση⁵⁹¹. Η κάμερα οπισθοχωρεί, μπαίνει και πάλι μέσα στο διαμέρισμα και παρακολουθεί τη Jeanne που προετοιμάζει τα λόγια που θα πει στην αστυνομία: «Δεν ξέρω ποιος είναι. [...] Προσπάθησε να με βιάσει. Είναι τρελός. Δεν ξέρω το όνομά του [...]». Η τελευταία φράση είναι η τραγική ειρωνεία που καταδεικνύει την κατα-στροφική λειτουργία της απαγόρευσης (των ονομάτων), εφόσον ο άντρας, όχι μόνο

⁵⁸⁹ Marcuse, *Έρωτας και πολιτισμός*, σ. 75.

⁵⁹⁰ Marcuse, *Έρωτας και πολιτισμός*, σ. 72.

⁵⁹¹ Τα τελευταία λόγια αλλά και οι κινήσεις του πρωταγωνιστή μοιάζουν παράταιρα και επιζητούν κά-ποια μορφή ερμηνείας. Δεδομένου ότι ο ίδιος μας πληροφορεί, στην αίθουσα χορού, για την αδυναμία του να αποκτήσει παιδιά, η φράση, «τα παιδιά μας, τα παιδιά μας θα θυμούνται», σίγουρα δεν αποτελεί μια κυριολεκτική αναφορά στα παιδιά που πιθανό να αποκτούσε με τη νεαρή. Ίσως να αναφέρεται σε μια επόμενη γενιά, όπως προτείνει ο Thompson, η οποία δεν θα χρειαστεί να υπομείνει τα δικά του(ς) πάθη· Thompson, *Last tango in Paris*, σ. 57. Κάτι τέτοιο δεν μοιάζει καθόλου απίθανο, εφόσον είναι πλέον σαφές ότι το *Τελευταίο ταγκό στο Παρίσι* διερευνά ζητήματα πέρα από την ερωτική σχέση και ως μια (αποτυχημένη) πλέον επανάσταση, μπορεί στη σκέψη του σκηνοθέτη να αποτελεί τουλάχιστον ένα εγχείρημα καταγεγραμμένο στη μνήμη (και) των (κινηματογραφικών) απογόνων του. Σχετικά, τώρα, με την τσίχλα που ο άντρας κολλάει στα κάγκελα του μπαλκονιού, παραθέτουμε πρώτα από-σπασμα της Tonetti: «Η τελευταία κίνηση του Paul, πριν καταρρεύσει νεκρός στο πάτωμα, είναι τόσο παράλογη όσο και ο θάνατός του: βγάζει την τσίχλα από το στόμα του και την κολλάει κάτω από το κιγκλίδωμα του μπαλκονιού (Περίεργως, στο *Φεγγάρι* (1979), ο Douglas, ο σύζυγος της Caterina, λίγο πριν πεθάνει βρίσκει ένα κομμάτι τσίχλας κάτω από το κάγκελο του μπαλκονιού)»· Tonetti, *Bernardo Bertolucci*, σ. 137. Η Tonetti γράφει παρακάτω ότι η «ουσία απουσιάζει στο *Τελευταίο ταγκό*» (Tonetti, ό.π.), αλλά ίσως το «πρόβλημα» με σκηνές όπως αυτή, που μοιάζει να επιστρέφει συμβολικά τον πρω-ταγωνιστή στην παιδική ηλικία, ή ακόμα και στη μήτρα, να είναι, όχι κάποια έλλειψη, αλλά μια ανοι-χτότητα που επιτρέπει πολλαπλές αναγνώσεις και πλήθος ερμηνειών της ταινίας συνολικά.

ανακύκλωσε αυτά από τα οποία επιθυμούσε να ελευθερωθεί, αλλά προσέφερε και το απαραίτητο άλλοθι στη γυναίκα. «Αν ωστόσο είμαστε ευλογημένοι με αρκετό θάρρος και τύχη, το αντικείμενο που επιθυμούμε περισσότερο είναι καταρχήν αυτό που πιθανότατα θα μας θέσει σε κίνδυνο ή θα μας καταστρέψει»⁵⁹², γράφει ο Bataille, περιγράφοντας την οικειοθελή πορεία του άντρα προς έναν θάνατο που επιλέγει να προέλθει από τη γυναίκα που τόσο επιθυμεί και δεν μπορεί πλέον να έχει.

Η σχέση με τη νεαρή Jeanne, ακόμα και ως ηχώ της ανεπίλυτης σχέσης με τη νεκρή σύζυγο, μπορεί να υπάρξει μόνο σε ένα παράλληλο αλλού, προστατευμένο από την πραγματικότητα της αστικής ζωής. Τη στιγμή που ο άντρας επιλέγει να εξέλθει από το διαμέρισμα, τη μήτρα του θανάτου που φιλοξενεί το υπαρξιακό του “πείραμα”, γνωρίζει ότι παραιτείται, θέτοντας τέλος στη (σεξουαλική) αντίσταση που θα δομούσε έναν νέο κόσμο και θα αναβάπτιζε τα υποκείμενα. Παραβαίνοντας τους κανόνες που ο ίδιος συνέταξε γνωρίζει ότι οδηγείται προς την τιμωρία του και, υπό αυτή την έννοια, διασχίζοντας τη γέφυρα, κατευθύνεται μόνος προς τον θάνατό του. Ο τελευταίος όμως, αντί για αυτοκτονικό επεισόδιο, μπορεί να αναγνωστεί και ως μια θυσία· μια τελευταία χειρονομία προσφοράς, από έναν άντρα γεμάτο μνήμες, που, αναλαμβάνοντας τον ρόλο του εξουσιαστή πατέρα, δίνει τη δυνατότητα στη νεαρή γυναίκα να απελευθερωθεί από το φάντασμά του και την ελπίδα στα «παιδιά [τους να] θυμούνται» ότι κάποτε κάποιοι προσπάθησαν.

ΠΕΡΑ ΑΠΟ ΤΟ ΔΩΡΟ

Στο προηγούμενο κεφάλαιο προσεγγίστηκε η λειτουργία των τελετών στην *Αυτοκρατορία των αισθήσεων* και επιχειρήθηκε η ανάλυση της σκηνης όπου ο Kichi συναντά τη στρατιωτική παρέλαση. Η αντιθετική πορεία του αναγνώστη ως άρνηση των εθνικών/μilitarιστικών αξιών και, κατ' επέκταση, ως ολοκληρωτική παράδοση στην ερωτική σχέση που –μόνη αυτή– μπορεί να καταστεί ικανό κίνητρο (αυτο-)θυσίας. Η σκηνή αποτελεί κομβικό σημείο της ταινίας, ύστερα από το οποίο ο θάνατος παρίσταται, εμφανώς πλέον, στις ερωτικές συναντήσεις των πρωταγωνιστών οι οποίοι, από

⁵⁹² Bataille, *Accursed share*, τ. II&III, σ. 104.

εδώ και μετά, σε μια μακροσκελή και αθροιστική πορεία καταφέρνουν τη σταδιακή απόσπαση της σχέσης τους από τον φυσικό κόσμο.

Στη σκηνή που ακολουθεί την παρέλαση, η Sada βρίσκεται, καθισμένη στα γόνατα, στο μπαλκόνι του δωματίου, με φόντο τη δύση του ηλίου. Η θεατρική λογική των συνθέσεων πλέον κορυφώνεται: η κάμερα είναι σταθερή, κάθετη στο θέμα, οι δύο ανοιχτές πόρτες (δεξιά και αριστερά), που λειτουργούν ως θεατρικές κουρτίνες, διανέμουν τον χώρο ανάμεσα στους θεατές και τους ηθοποιούς της παράστασης, και το μπαλκόνι μετατρέπεται στη σκηνή όπου η Sada υποδέχεται οργισμένη τον Kichi. Η λογομαχία του ζευγαριού, που ξεκινά με αφορμή την “αδικοιολόγητη” έξοδο του Kichi, το διάστημα που η Sada βρισκόταν με τον πελάτη της (sensei) για να εξασφαλίσει κάποια χρήματα, εξελίσσεται σε ένα ακόμα απειλητικό επεισόδιο, με την πρωταγωνίστρια να κρατά ένα μαχαίρι στο χέρι της. Το χαμόγελο του Kichi, στο επόμενο κοντινό πλάνο, αφηγείται την απουσία φόβου. Ο ίδιος, άλλωστε, δηλώνει ότι, αν πρέπει να πεθάνει, προτιμά τον θάνατο με στραγγαλισμό. «Θέλεις λοιπόν να σε στραγγαλίσω», του λέει η Sada και αυτός την κοιτά υπαινικτικά σιωπηλός. Η ίδια φράση που επαναλαμβάνεται αρκετές φορές, είτε ως δήλωση, είτε ως ερώτηση, είτε ακόμα και ως προσταγή, σκοπεύει στην αποδέσμευση της Sada από την κατηγορία του εγκλήματος και στην “απόδειξη” ενός συγκατατιθέμενου θανάτου. Η κάμερα εγκαταλείπει τα συναισθηματικά φορτισμένα κοντινά πλάνα και επιστρέφει στο αρχικό (θεατρικό) γενικό κάδρο, προσφέροντας στη θαυμαστή χειρονομία που ακολουθεί τον απαιτούμενο χώρο ανάπτυξης: η Sada, με ακίνητο τον κορμό της, με το μαχαίρι ανάμεσα στα χείλη της και το βλέμμα καρφωμένο στον Kichi που βρίσκεται ξαπλωμένος στο πάτωμα, λύνει με ευρείες κινήσεις των χεριών τη ζώνη της, σηκώνεται και, ανοίγοντας το κιμονό της, αποκαλύπτει ένα δεύτερο, βαθύ κόκκινο, επίπεδο ένδυσης (yukata). Η χρωματική της μεταμόρφωση υπαινίσσεται την ακαριαία αύξηση της επικινδυνότητάς της και την αβυσσαλέα επιθυμία που τη συνοδεύει. Η Turim, αναφερόμενη στα κόκκινα (υφάσματα) που συχνά κατακλύζουν τις εικόνες της ταινίας, μιλά για μια προε-

τοιμασία που σταδιακά οδηγεί στην κόκκινη ζώνη του στραγγαλισμού και στην πλημμυρίδα αίματος του ευνουχισμού⁵⁹³.

Καθισμένη πλέον πάνω στον ξαπλωμένο Kichi, η Sada ζητά και πάλι να βεβαιωθεί («Πες: “Θέλω να με στραγγαλίσεις”») και, περνώντας την κόκκινη ζώνη γύρω από τον λαιμό του, ξεκινά το τελετουργικό της. Ρωτά τον Kichi αν φοβάται, αυτός της απαντά ότι είναι τρομοκρατημένος και γελά. Η κάμερα, κοντά στον διάλογο, μεταβαίνει από το ένα πρόσωπο στο άλλο, μέχρι που ένα γενικό πλάνο εμφανίζει την πιο ευδιάκριτη εισχώρηση του αντρικού οργάνου μέσα στον γυναικείο κόλπο. Ο απροκάλυπτος “καταβροχθισμός” του (παθητικού) φαλλού από την (ενεργητική) θηλυκότητα συλλαμβάνει επίκαιρα και σιωπηλά την πλήρη πια μεταμόρφωση της πρωταγωνίστριας που,

⁵⁹³ Turim, *The films of Oshima Nagisa*, σ. 131. Για μια εξίσου ισχυρή (συμβολική) χρήση του κόκκινου χρώματος, βλ. και τη σκηνή όπου η Sada και ο Kichi, λίγο μετά την εγκατάστασή τους στο πανδοχείο, κάνουν έρωτα στην (άχρωμη) αυλή όπου τους παρακολουθεί μια ηλικιωμένη γυναίκα η οποία, εκείνη τη στιγμή, εργάζεται στον κήπο της: η κυριαρχία του πάθους δηλώνεται με ένα κοντινό πλάνο του κόκκινου (/βαθύ πορτοκαλί) κιμονό της Sada: το ύφασμά του, που καταλαμβάνει το σύνολο της εικόνας, αποτραβιέται στιγμιαία, αποκαλύπτοντας το αιδοίο της πρωταγωνίστριας, και ξαναγεμίζει το κάδρο όταν η φωνή της ίδιας ακούγεται να λέει ότι δεν την νοιάζει ποιος τους παρακολουθεί. Καλύπτοντας την επιφάνεια της οθόνης, το κόκκινο ύφασμα καταφέρει έναν ισχυρό οπτικό αντίκτυπο. Όπως γράφει ο Goethe, «[κ]οιτώντας απαρασάλευτα πάνω σε μια επιφάνεια κιτρινοκόκκινου χρώματος, θα αισθανθούμε πράγματι να διατρυπά το όργανο της όρασης. [...] Η παρουσία ενός κιτρινοκόκκινου υφάσματος προκαλεί ανησυχία και οργή στα ζώα»· Johan Wolfgang von Goethe, *Θεωρία των χρωμάτων*, μτφ. Π. Κλιματσάκης, Αθήνα, Printa, 2008, σ. 328. Ο Hunter μιλά για την «κτητικότητα» της Sada και συνδέει ακριβώς το κόκκινο κιμονό με το κόκκινο ύφασμα που κρατά ο ταυρομάχος (λαμβάνοντας προφανώς υπόψη του και τον πρωτότυπο τίτλο της ταινίας: βλ. σ. 122-123) και, φυσικά, με το αίμα· Hunter, *Eros in hell*, σ. 109. Ο ίδιος παρακολουθεί συνολικά τις αλλαγές στα χρώματα των κιμονό της Sada, θεωρώντας τες ενδεικτικές των ψυχικών της μεταβάσεων: το αρχικό μωβ, για παράδειγμα, αναγινώσκεται ως χρώμα «πάθους και ευγένειας» (Hunter, *ό.π.*, σ. 107), το κίτρινο της γαμήλιας τελετής ως «ελευθερία και ευτυχία» (Hunter, *ό.π.*, σ. 108), κ.ο.κ.. Πάντως, κόκκινο είναι και το ένδυμα της Sada στη σκηνή (του αυγού) όπου οι δύο εραστές εντάσσουν τα τρόφιμα στην τελετουργία του ερωτισμού, ενώ δεν είναι λίγες και οι φορές που οι ερωτικές συναντήσεις εντείνονται οπτικά από την παρουσία κόκκινων υφασμάτων στο φόντο. Η Mellen γράφει ότι η Sada και ο Kichi «περιστοιχίζονται από κόκκινο, το οποίο φτάνει να εκπροσωπεί τη βία που πηγάζει από τη δική τους συνείδηση και που θα τους χωρίσει για πάντα»· Mellen, *In the realms of the senses*, σ. 16. Ίσως είναι βοηθητικό να παραθέσουμε και όσα γράφει ο Kandinsky για το κόκκινο χρώμα: «*Το κόκκινο, όπως το φαντάζεται κανείς, σαν ένα δίχως όρια, χαρακτηριστικά ζεστό χρώμα, επενεργεί εσωτερικά σαν ένα πολύ ζωντανό, ζωηρό, ανήσυχο χρώμα, που δεν κατέχει όμως τον επιπόλαιο χαρακτήρα του καταναλισκόμενου προς όλες τις κατευθύνσεις κίτρινου, αλλά παρ' όλη την ενεργητικότητα και ένταση μαρτυρεί μια έντονη νότα σχεδόν ενσυνείδητης τεράστιας δύναμης. Υπάρχει σ' αυτόν τον κοχλασμό και το πυράκτωμα, εντός του κύρια και πολύ λίγο προς τα έξω, μια, για να το πω έτσι, ανδρική ωριμότητα*» (Wassily Kandinsky, *Για το πνευματικό στην τέχνη*, μτφ. Μ. Παράσχης, Αθήνα, Νεφέλη, 1981, σ. 112)· θυμίζουμε, σ' αυτό το σημείο, τη φαλλική δύναμη της Sada, για την οποία τόσες φορές έγινε λόγος.



Εικόνα 30. Η Sada λύνει το κιμονό της και αποκαλύπτει ένα κατακόκκινο, δεύτερο επίπεδο ένδυσης.

στην πορεία της ταινίας, εξελίχθηκε σε ανεξέλεγκτη κατακτητική δύναμη· την ολοκλήρωση, άλλωστε, αυτής της διαδρομής (αλλά και συνολικότερα της ερωτικής σχέσης) υπαινίσσεται και το θερμό φως του δύοντος ηλίου που αντανακλάται στην επιφάνεια πίσω από τους πρωταγωνιστές. Ο ερωτισμός συμπορεύεται με τον θάνατο και η σεξουαλική απόλαυση της Sada διογκώνεται, καθώς στο παραμορφωμένο πρόσωπο του Kichi μαρτυρείται το ξεγλίστρημα της ζωτικότητας. Το (αρχικά) φαλλοκεντρικό σύμπαν υποτάσσεται στην επιθυμία μιας γυναίκας ή διαφορετικά, όπως τοποθετεί το ζήτημα ο Μπακογιαννόπουλος, «[α]πέναντι στην παλιά ανδροκρατική αντίληψη της επιβολής του άντρα πάνω στην γυναίκα με τη “διαπέρασή” της, ο Όσιμα μας δείχνει τη βαθμιαία ανάπτυξη του φυσικού μηχανισμού της θηλυκότητας, που με τεράστια δύναμη κατέχει τον άντρα και, στα ακρότατα όρια, τον εξουθενώνει»⁵⁹⁴.

⁵⁹⁴ Γιάννης Μπακογιαννόπουλος, «Τελετές των αισθήσεων», στο: Δημόπουλος, Κυριακίδης, Σαββάτης (επιμ.), *Nagisa Oshima*, σ. 25.

Τη μετατόπιση της (ερωτικής) εξουσίας, στην *Αυτοκρατορία των αισθήσεων*, εξετάζει και η Williams. Η ίδια εξηγεί ότι, παρά την αρχική σύμπτωση της ταινίας με τα πρότυπα της ανδροκρατούμενης ετεροσεξουαλικής Δυτικής πορνογραφίας και, συνεπώς, την προσαρμογή της γυναικείας απόλαυσης στις αντρικές ανάγκες, επιτυγχάνεται τελικά μια αντιστροφή: διατηρώντας το αντρικό όργανο στο επίκεντρο, ο Oshima προσαρμόζει σταδιακά τον (ερωτικό) ρυθμό στην απεριόριστη επιθυμία της πρωταγωνίστριάς του⁵⁹⁵. Τόσο οι αναφορές του τελευταίου στα έργα shunga, όσο και ο ρόλος της “μαθητευόμενης” που αναλαμβάνει, στην αρχή της ταινίας, η Sada, διδασκόμενη από τον ωριμότερο εραστή της να μην βιάζεται⁵⁹⁶, θα μπορούσαν να χαρακτηρίσουν την ταινία, «συνέχιση της παράδοσης της *ars erotica*»⁵⁹⁷. Η Williams βέβαια προσθέτει ότι πρόκειται για συνθετότερη περίπτωση. Η Sada εντάσσεται για πολύ λίγο στο πλαίσιο της «*ars erotica*», όπως την περιγράφει ο Foucault. Ο τελευταίος γράφει ότι στην «ερωτική τέχνη, η αλήθεια βγαίνει μέσα από την ίδια την ηδονή, που νοείται ως πρακτική και μελετάται ως εμπειρία [...]». Ακόμα καλύτερα: αυτή η γνώση πρέπει να μεταβιβάζεται [...]. Η σχέση επομένως με τον δάσκαλο κάτοχο των μυστικών είναι θεμελιώδης· μόνο αυτός μπορεί να τη μεταδώσει, με τον εσωτεριστικό τρόπο και ύστερα από μια μύηση όπου οδηγεί, με μιαν αλάθευτη γνώση κι αυστηρότητα, την πορεία του μαθητή»⁵⁹⁸. Η Sada σύντομα ελευθερώνεται από την αναγκαιότητα ενός δασκάλου, ανακαλύπτοντας έναν δικό της αδηφάγο τρόπο απόλαυσης. Το γεγονός ότι η ίδια τελικά επιβιώνει και δεν ακολουθεί τον Kichi στον θάνατο, τη μετατρέπει σε μοναδικό μάρτυρα της σχέσης και αντικείμενο ενδιαφέροντος της επιστήμης που επιθυμεί να εξετάσει την ιδιόρρυθμη σεξουαλικότητά της· βρίσκεται λοιπόν εξίσου κοντά στη «*scientia sexualis*»⁵⁹⁹. Τελικά η Williams, για να περιγράψει την περίπτωση του

⁵⁹⁵ Williams, *Screening sex*, σ. 200.

⁵⁹⁶ Για τη σχετική σκηνή, βλ. «Η αρχή μιας επιθυμίας μέχρι θανάτου».

⁵⁹⁷ Williams, *Screening sex*, σ. 196-198.

⁵⁹⁸ Michel Foucault, *Ιστορία της σεξουαλικότητας. Η δίψα της γνώσης*, τ. Ι, μτφ. Γ. Ροζάκη, Αθήνα, Κέδρος, 1978, σ. 74-75.

⁵⁹⁹ Williams, *Screening sex*, σ. 198. Για τη «*scientia sexualis*» παραθέτουμε ενδεικτικά από τον Foucault: «Τα θεμελιώδη χαρακτηριστικά αυτής της σεξουαλικότητας δεν εκφράζουν μιαν παράσταση λίγο πολύ μπερδεμένη από την ιδεολογία, ή μια στραβή γνώση συνέπεια των απαγορεύσεων· ανταποκρίνονται

Oshima, που κοιτά με νοσταλγία την παράδοση της Ανατολής, απορρίπτοντας την αναγκαιότητα ενός δασκάλου, και γοητεύεται από την ελευθερία (της πορνογραφίας) της Δύσης, αρνούμενος να εμφανίσει την απόλαυση μέσα από την αντρική ικανοποίηση, “εφευρίσκει” μια «ars sexualis»⁶⁰⁰.

Ο Kichi έχει δηλώσει, πολλές φορές, ότι η απόλαυσή του συνδέεται με την ικανοποίηση της ερωμένης του, γι’ αυτό και την προτρέπει να σφίξει δυνατώτερα τη ζώνη γύρω από τον λαιμό του. Μόνο όταν νιώθει ότι κινδυνεύει, ενστικτωδώς χρησιμοποιεί τα χέρια του για να ελευθερωθεί. Η Sada του προτείνει, αμέσως, να τα δέσουνε και αυτός, ακόμη και τότε, της απαντά ότι το σώμα του της ανήκει. Φυσικά, αυτή η μακάβρια όψη του ερωτισμού, όπου η απόλαυση πολλαπλασιάζεται ενόσω ο κίνδυνος του θανάτου αυξάνεται, αποτελεί, για το ζευγάρι, μια προδηλωμένη πορεία. Ο επικίνδυνος χαρακτήρας της άμετρης επιθυμίας έχει ήδη εκφραστεί σε ένα προηγούμενο παιχνίδι ασφυξίας, όπου η Sada εξηγεί στον Kichi το εξής: «Για να αγγίξεις την ολοκληρωτική απόλαυση πρέπει να φτάσεις σχεδόν μέχρι το τέλος»· ένα διφορούμενο «τέλος» που υπονοεί τόσο το όριο της πράξης (το σφίξιμο του λαιμού), όσο και το όριο της ζωής. Όπως κι αν έχει, η Sada μοιάζει, σχεδόν εν γνώσει της, να αναδιατυπώνει τον γνωστό “ορισμό” του ερωτισμού του Bataille: «Μπορούμε να πούμε για τον ερωτισμό ότι είναι η μέχρι θανάτου επιδοκιμασία της ζωής»⁶⁰¹.

Στην *Αυτοκρατορία των αισθήσεων*, οι συναντήσεις με τον θάνατο έχουν πολλές μορφές. Όταν η Sada προτείνει στον Kichi να έρθει σε σεξουαλική επαφή με την ηλικιωμένη γκέισα, που συνοδεύει με τη μουσική της τις ερωτοτροπίες τους, τον προτρέ-

στις λειτουργικές απαιτήσεις του Λόγου που οφείλει να αναδείξει την αλήθεια της. Στο σημείο διασταύρωσης μιας τεχνικής της ομολογίας και μιας επιστημονικής διασκεπτικότητας, εκεί όπου χρειάστηκε να βρεθούν ανάμεσά τους κάποιοι μεγάλοι μηχανισμοί προσαρμογής [...], η σεξουαλικότητα ορίστηκε πως είναι “φύσει”: ένας χώρος ευάλωτος σε παθολογικές διαδικασίες, και που κατά συνέπεια απαιτεί παρεμβάσεις θεραπευτικές ή ομαλοποιητικές· ένα πεδίο σημασιοδοτήσεων για αποκρυπτογράφηση· ένας τόπος διαδικασιών κρυμμένων από ειδικούς μηχανισμούς· μια εστία απροσδιόριστων αιτιακών σχέσεων, ένας Λόγος σκοτεινός που πρέπει να τον ξετρυνώσεις και συνάμα να τον ακούσεις»· Foucault, *Ιστορία της σεξουαλικότητας*, τ. Ι, σ. 88.

⁶⁰⁰ Williams, *Screening sex*, σ. 199.

⁶⁰¹ Bataille, *Ερωτισμός*, σ. 15.

πει να ζευγαρώσει με τη φθορά που προμηνύει τον θάνατο. Η ένταση της πράξης αφήνει την αδύναμη γυναίκα νεκρικά ξαπλωμένη στο πάτωμα και τον Kichi χλωμό, να εξηγεί στη Sada ότι ένιωσε σαν να κρατούσε το νεκρό σώμα της μητέρας του. Με αφορμή αυτή τη σκηνή, η Turim γράφει: «Το σεξ και ο θάνατος δεν αναμιγνύονται στην *Αυτοκρατορία* όπως συμβαίνει στον Bataille. Σε αντίθεση με τους εφήβους του [ενν. στην *Ιστορία του ματιού*], που διεγείρονται από τα πτώματα και μπορούν να δολοφονήσουν χωρίς έλεος, σχεδόν αθώα, για τη σεξουαλική τους ικανοποίηση, εδώ η Sada λέει για την ηλικιωμένη γυναίκα: “Ελπίζω να μην είναι νεκρή”»⁶⁰². Δεν είμαστε βέβαιοι για το αν η διαφορά ανάμεσα στην *Ιστορία τους ματιού* και την *Αυτοκρατορία των αισθήσεων* είναι τόσο σαφής (/απλή). Η Turim υποστηρίζει ότι οι πρωταγωνιστές του Oshima δεν εμφανίζουν, τουλάχιστον όχι σε τρίτους, τη σκληρότητα των έφηβων του Bataille· δεν είναι όμως λίγες οι φορές που και αυτοί εμπλουτίζουν το ερωτικό τους παιχνίδι εις βάρος άλλων⁶⁰³. Η δε ομοιότητα ανάμεσα στον θάνατο του Kichi, στον οποίο θα φτάσουμε στη συνέχεια, και τον τρόπο που πεθαίνει ο ιερέας, στην *Ιστορία του ματιού*, είναι σημαντική⁶⁰⁴. λαμβάνουμε φυσικά υπόψη ότι στη δεύτερη περίπτωση πρόκειται για ένα άγνωστο, στη Σιμόν, πρόσωπο που λειτουργεί και (/κυρίως) ως θρησκευτικό σύμβολο. Ίσως, τελικά, η σεξουαλική εμπειρία του Kichi με τη «νεκρή μητέρα» να θυμίζει περισσότερο το *Γαλάζιο του ουρανού*⁶⁰⁵, αλλά αυτό έχει τώρα λίγη σημασία. Όταν η Sada προσφέρει τον Kichi στην ηλικιωμένη γκέισα, γνωρίζει πολύ καλά ότι τον φέρνει αντιμέτωπο με την αποκρουστική εικόνα του θανάτου και όταν,

⁶⁰² Turim, *The films of Oshima Nagisa*, σ. 142.

⁶⁰³ Για παράδειγμα, βλ. τη σκηνή όπου το ζευγάρι περπατά στη βροχή και η Sada ζητά από τον Kichi να τρομάξουν μια διερχόμενη νεαρή και, στη συνέχεια, του προτείνει να έρθει σε σεξουαλική επαφή μαζί της (ο άντρας αρνείται, με την εξής δικαιολογία: «δεν είναι ο τύπος μου»). Επίσης, βλ. και, αμέσως μετά: τη σκηνή στο εστιατόριο, όπου το ζευγάρι διασκεδάζει με την αδυναμία ενός ηλικιωμένου άντρα να ανταποκριθεί στην ερωτική πρόκληση της Sada, που προτείνει το αιδού της, με αντάλλαγμα ένα ποτό. Τέλος, παραπέμπουμε και στη σκηνή όπου η Sada προτρέπει τον Kichi να βιάσει μια γκέισα, γιατί νιώθει προσβεβλημένη από όσα της είπε (θέμα της συζήτησης είναι η κακή φήμη του ζευγαριού).

⁶⁰⁴ Σχετικά, παραθέτουμε: «—Τώρα, συνέχισε ο σερ Έντμοντ, μιλώντας [ενν. στη Σιμόν] κάτω απ’ το σώμα του θύματος, σφιξ’ του το λαιμό, πίσω ακριβώς απ’ το καρύδι. Σφίξε δυνατά αλλά δυνάμωνα σιγά σιγά το σφίξιμο»· Bataille, *Ιστορία του ματιού*, σ. 132.

⁶⁰⁵ Βλ. σ. 55-56, την εκμυστήρευση του Bataille, αλλά και του ήρωα του *Γαλάζιου του ουρανού*, που αφορούν την επιθυμία της νεκρής μητέρας.



Εικόνα 31. Η Sada και ο Kichi μπροστά στο νεκρικά ξαπλωμένο σώμα της ηλικιωμένης γυναίκας.

μετά το τέλος του επεισοδίου, η ίδια του λέει ότι «[ό]λα πρέπει να έχουν ένα τέλος» και αυτός της απαντά: «Ας μείνουμε ευτυχισμένοι για πάντα», ο θάνατος εμφανίζεται στους εραστές, τόσο ως καταστροφική δύναμη, όσο και ως μοναδική διέξοδος από τη βέβαιη φθορά. «Τα όμορφα σατινέ σώματα δεν θα καταδικαστούν στην αποσύνθεση του γήρατος [...], εφόσον η επιθυμία τους για αιώνια, διαρκή απόλαυση είναι μια επιθυμία που είναι πέρα από τη θνητότητα»⁶⁰⁶.

«Δεν ένιωσα ποτέ μου τόσο δυνατά –φτάνω μετά από τόση υπερβολή πραγματικά στο έπακρο του δυνατού– πως πρέπει να αγαπώ αυτό που κατ' ουσίαν είναι φθαρτό και να ζω στο έλεος της απώλειάς του»⁶⁰⁷, γράφει ο Bataille, περιγράφοντας παράλληλα και την αγωνία των εραστών της *Αυτοκρατορίας των αισθήσεων*, οι οποίοι αισθάνονται να τους περιστοιχίζει η απειλή της φθοράς. Η θνητότητα, ο φόβος μιας

⁶⁰⁶ Turim, *The films of Oshima Nagisa*, σ. 143.

⁶⁰⁷ Georges Bataille, *Για τον Νίτσε*, σ. 169.

φθίνουσας σεξουαλικής ικανότητας και μιας απόλαυσης που είναι αδύνατο να παραταθεί για πάντα, είναι που οδηγούν τον Kichi στην αποδοχή του θανάτου. Και όπως πολύ σωστά παρατηρεί η Williams, στην *Αυτοκρατορία των αισθήσεων*, ο άντρας είναι αυτός που κυρίως κινδυνεύει από τον χρόνο: από τον ηλικιωμένο που, στην αρχή της ταινίας, δυσκολεύεται να ανταποκριθεί ερωτικά εξαιτίας του κρύου, έως τον ιδιοκτήτη του εστιατορίου που ενημερώνει τη Sada για τη λιγοστή χρησιμότητα του πέους του, η αναμέτρηση με τη γυναικεία σεξουαλικότητα που, ακόμα και με ρυτιδιασμένο το σώμα, παραμένει ερωτικά ικανή, είναι άνιση⁶⁰⁸. Ως μάρτυρας αυτής της δυσσοίωσης “προφητείας” των ηλικιωμένων, «το ζευγάρι αναζητά τη δική του λύση στην περατότητα του πάθους»⁶⁰⁹. Με δεμένα λοιπόν τα χέρια, ο Kichi εγκαταλείπεται στη Sada, που εντείνει το σφίξιμο της ζώνης, ενόσω βυθίζεται στην απόλαυση· ανέτοιμη, όμως, ακόμα να υπερβεί το όριο που πιθανό να διακινδυνεύσει τη ζωή του εραστή της, σταματά και τον ρωτά πώς νιώθει. Ο Kichi της απαντά: «Σαν να είμαι μέρος σου. Τα σώματά μας έλιωσαν σε ένα και κολυμπούν σε μια κατακόκκινη πισίνα».

Τι διαφορετικό μπορεί να σημαίνουν τα λόγια του Kichi, πέρα από την (ποιητική) έκφραση μιας εμπειρίας που υπαινίσσεται την άρση των ορίων της σωματικότητας και που επιτρέπει στα δύο (ξεχωριστά) όντα την, έστω και βραχύβια, βίωση μιας αναπάντεχης ενότητας; Η διατύπωση ενός τέτοιου γεγονότος ανακαλεί τον Bataille: «Η συνάντηση αφορά δύο όντα που, βραδέως στο θηλυκό, αλλά ενίοτε κεραυνοβόλα στο αρρεν, η σεξουαλική πληθώρα τα βγάζει από τον εαυτό τους. [...] δύο άτομα υπό το κράτος της βίας, συνδεδεμένα από τα εξαρτημένα αντανεκλαστικά της αφροδίσιας συνάφειας, μοιράζονται μια κρίση όπου το καθένα είναι εκτός εαυτού. Αμφότερα τα όντα είναι συνάμα ανοιχτά στην αλληλουχία»⁶¹⁰. Φυσικά, όπως ήδη σχολιάσαμε με διάφορες αφορμές, δεν υπάρχει τίποτα το «βραδύ» στον ερωτισμό της Sada· ο Oshima

⁶⁰⁸ Williams, *Screening sex*, σ. 202.

⁶⁰⁹ Williams, *Screening sex*, σ. 204.

⁶¹⁰ Bataille, *Ερωτισμός*, σ. 154. Επιπλέον βλ.: «Στον έρωτα η τύχη είναι καταρχήν αυτό που ο εραστής αναζητάει στο ερώμενο ον. Όμως η τύχη είναι εξίσου δεδομένη στη συνάντηση των δύο. Ο έρωτας που τους ενώνει είναι κατά μία έννοια μια γιορτή της επιστροφής στο να είμαστε ένα. Διαθέτει την ίδια στιγμή αλλά στον ύψιστο βαθμό τον αντιφατικό χαρακτήρα του να είμαστε μετέωροι, μες στην αυτονομία, μες στο ξεπέρασμα του παιχνιδιού»· Bataille, *Για τον Νίτσε*, σ. 124.

θα διαφωνούσε με τη “μετριότητα” της έντασης που αποδίδεται στο «θηλυκό»: οι εραστές του όμως βρέθηκαν πράγματι, «υπό το κράτος της βίας» –που περιγράφεται ως «κατακόκκινη πισίνα»–, εκτός εαυτού, βιώνοντας μια σύμφυση, μια συνέχεια που τους διάνοιξε στην «αλληλουχία».

Η Sada είναι αποφασισμένη, έχοντας πάντοτε τη συναίνεση του Kichi, να επιτύχει μια κυριολεκτική συνάντηση της ερωτικής ικανοποίησης με τον θάνατο: «θα σε σκοτώσω», του λέει, εφόσον η κορύφωση της απόλαυσής της συνδέεται με το σφίξιμο της ζώνης στον λαιμό του (/την αύξηση της στυτικής του ικανότητας) και την πρό(σ)κληση του θανάτου. Μέσα στη παραληρηματική ατμόσφαιρα, η Sada βυθίζεται σε μια εκστατική κατάσταση, όπου η εμμονική επανάληψη της απειλής («θα σε σκοτώσω») γίνεται η “ψαλμωδία” της θυσιαστικής τελετής και το κοντινό πλάνο του αντεστραμμένου προσώπου του Kichi, η επιβεβαίωση της διάρρηξης της σχέσης του με τον κόσμο αυτόν. Στο γενικό πλάνο που ακολουθεί, η Sada, επικεντρωμένη στην εικόνα των ενοποιημένων σεξουαλικών οργάνων, αγνοεί την κατάσταση του εραστή της που έχει χάσει τις αισθήσεις του· ένα δυναμικό σφίξιμο της ζώνης τον επαναφέρει. Η Williams που, στο δεύτερο μισό του κειμένου της, πραγματοποιεί αρκετές συνδέσεις ανάμεσα στον βίαιο ερωτισμό της *Αυτοκρατορίας των αισθήσεων* και τα κείμενα του Bataille, με αφορμή αυτό το στιγμιότυπο παραπέμπει στο εξής απόσπασμα του *Ερωτισμού*: «η σύσπαση της σάρκας είναι καταβυθιστική στον βαθμό που βρίσκεται στα πρόθυρα της λιποθυμίας, και από την άλλη η λιποθυμία, υπό την προϋπόθεση ότι δίνει τα χρονικά περιθώρια, ευνοεί την ηδονή. Η θανατόληπτη αγωνία δεν κλίνει αραιήτως προς την ηδονή, αλλά η ηδονή, μέσα στη θανατόληπτη αγωνία, είναι πιο βαθειά»⁶¹¹. Η συγγένεια είναι εμφανής, εφόσον στους εραστές, παρουσία του θανατικού κινδύνου, διακρίνεται η ποιοτική άνοδος της απόλαυσης.

Ένα κατ διακόπτει την εικόνα των αγκαλιασμένων εραστών και, υπαινισσόμενο μια (μάλλον ελάχιστη) χρονική έλλειψη, ανακοινώνει το δεύτερο και τελικό στάδιο της θανατικής τελετουργίας. Ένα κοντινό πλάνο δείχνει το χέρι της Sada να παίζει με

⁶¹¹ Bataille, *Ο ερωτισμός*, σ. 156 και Williams, *Screening sex*, σ. 206-207.

ένα άδειο μπουκάλι σάκε. Το ακόλουθο κοντινό πλάνο του προσώπου της, με την απόκοσμη έκφραση που μέρος της κρύβεται πίσω από τα ατάκτως ελεύθερα μαλλιά της, “μιλά” για μια τελευταία μεταμόρφωση· κοντύτερα, αυτή τη φορά, στην τρέλα. Ο Kichi της προτείνει να επιχειρήσουν μια ακόμα σεξουαλική επαφή, εξουθενωμένος όμως αδυνατεί πλέον να ανταποκριθεί στην επιθυμία της ερωμένης του και βυθίζεται σε βραχύβιους ύπνους. Η Sada αποτυγχάνει στην προσπάθειά της να τον αφυπνίσει. «Αν κοιμηθώ, θα με στραγγαλίσεις;», την ρωτάει ο Kichi και συνεχίζει λέγοντας: «Αν αρχίσεις, μη σταματήσεις στη μέση. Μετά πονάει πολύ». Οι πολλαπλές επαναλήψεις και παραλλαγές της στιχομυθίας με θέμα τον στραγγαλισμό έχουν φτάσει στο αποκορύφωμά τους, στο βαθμό που έχουν εξουθενώσει τους πρωταγωνιστές (ίσως και τους θεατές), οι οποίοι, μέσα στη νοσηρή παράταση των παθών τους, αναζητούν πλέον τη λύση της αγωνίας τους. Γι’ αυτό και η Sada, τώρα πια, δηλώνει απλώς στον Kichi ότι θα τον στραγγαλίσει και σφίγγει την κόκκινη ζώνη γύρω από τον λαιμό του. Ο στραγγαλισμός δεν σχετίζεται πλέον με την ηδονή, με την αύξηση της σεξουαλικής απόλαυσης· διαχωρισμένος από την ερωτική πράξη, μπορεί πια να φτάσει μέχρι τον θάνατο.

Για μια ταινία που, βαθμιαία, συνέδεσε τη βιαιότητα με τον ερωτισμό και μετέτρεψε τον κίνδυνο του θανάτου σε δήλωση θαρραλέας παράδοσης στον εραστή, ο ξαφνικός αποκλεισμός της ερωτικής πράξης από την τερματική συνάντηση των εραστών μοιάζει μια ανοίκεια, αν όχι παράδοξη, εξέλιξη. Η Sada, στο γενικό πλάνο που ορίζει τη θέση των σωμάτων, λίγο πριν τον στραγγαλισμό, βρίσκεται (στα δεξιά του κάδρου) καθισμένη δίπλα στο ξαπλωμένο σώμα του Kichi· στο κοντινό πλάνο που ακολουθεί, τη στιγμή που σφίγγει τη ζώνη, διατηρεί αυτή τη θέση· τίποτα δεν υπαινίσσεται μια παράλληλη σεξουαλική δραστηριότητα. Παρ’ όλα αυτά, υπάρχει η “αφηρημένη” εντύπωση ότι ο θάνατος του Kichi συνέβη εντός της ερωτικής συνεύρεσης. Η Mellen, για παράδειγμα, γράφει: «Η Sada στραγγάλισε τον Kichizo, κατά τη διάρκεια του πειραματισμού με την ερωτική ασφυξία. Αυτή τη φορά τα χέρια του δεν ήταν δεμένα, καθώς ο Oshima επιμένει ότι ο Kichi ήταν πρόθυμος συμμετέχων στον θάνατό



Εικόνα 32. Στο γενικό πλάνο, πριν τον στραγγαλισμό, οι εραστές δεν φαίνονται να είναι σε σεξουαλική επαφή.

του»⁶¹². Η Marran, μιλώντας για την πραγματική Abe Sada, γράφει κι αυτή ότι η ασφυξία του Kichi επήλθε κατά τη διάρκεια σεξουαλικού παιχνιδιού⁶¹³. Ο Hunter, μάλλον από άθελη ασάφεια, δημιουργεί την εντύπωση ότι ο θάνατος του Kichi συμβαίνει στην ακριβώς προηγούμενη σκηνή, όπου ο τελευταίος έχει τα χέρια του δεμένα. Ο Burch αναφέρεται, γενικά, στον συγκατατιθέμενο στραγγαλισμό και ευνουχισμό που συνέβη κατά τη διάρκεια των «ερωτικών τελετουργιών»⁶¹⁴, ενώ και η Williams γράφει για τον στραγγαλισμό του Kichi, κατά τη διάρκεια κάποιας ερωτικής συνεύρεσης⁶¹⁵. Η πιθανή σύγχυση είναι απολύτως δικαιολογημένη, εφόσον η παρατεταμένη προετοιμασία, με σκοπό τη συνένωση του ερωτισμού με τον θάνατο, καθιστά τελικά

⁶¹² Mellen, *In the realm of the senses*, σ. 70.

⁶¹³ Marran, *Poison woman*, σ. 106

⁶¹⁴ Burch, *To the distant observer*, σ. 343.

⁶¹⁵ Linda Williams, *Hard core. Power, pleasure, and the "frenzy of the visible"*, Berkeley, University of California Press, 1989, σ. 221-222.

το “παιχνίδι” της ασφυξίας ανάκλαση της σεξουαλικής ενεργητικότητας· ίσως, μάλιστα, στη μνήμη μεγάλης μερίδας των θεατών η σκηνή του στραγγαλισμού να έχει εγγραφεί κάπως έτσι.

Η “λεπτομέρεια” όμως της συνθήκης του θανάτου είναι σημαντική. Η Williams διακρίνει και υποδεικνύει τη διαφορά με τις προηγούμενες σκηνές: «Αυτή τη φορά δεν βλέπουμε αν το πέος του Kichi ανταποκρίνεται. Πράγματι, δεν βλέπουμε τίποτα περισσότερο για το ζευγάρωμά τους [ενν. του ζευγαριού] ή για τον θάνατο του Kichi»⁶¹⁶. Ο Lehman είναι πιο συγκεκριμένος: «Ο τελικός στραγγαλισμός του [ενν. του Kichi] συμβαίνει όχι επειδή επιθυμεί, καθώς πεθαίνει, την εμπειρία ενός έντονου οργασμού, αλλά επειδή αυτή [ενν. η Sada] θέλει να τον σκοτώσει, όπως προηγουμένως ήθελε να τον νιώσει μέσα της, ενώ τον στραγγάλιζε αργά»⁶¹⁷. Αυτή η εμφαντική αντίθεση της πρότασης του Lehman προδίδει μια σκέψη λογική, εφόσον η πορεία της ταινίας υποδείκνυε μια “οργασμική” κορύφωση, όπου ο θάνατος θα συμπλεκόταν άρρηκτα με τον ερωτισμό· πώς προέκυψε αυτός ο ξαφνικός διαχωρισμός; Η σωματική εξουθένωση του άντρα είναι μια πιθανή εξήγηση: ο θάνατος, που εξ αρχής προτάθηκε ως ενεργητική λύση στην αναπόφευκτη φθορά, καλείται να προλάβει την “απώλεια” του εραστή και να θέσει ένα ριζικό τέλος στα συμπτώματα της (στυτικής) αδυναμίας του. Μια άλλη ερμηνεία μπορεί να προέλθει από τα ιστορικά γεγονότα: σύμφωνα με τη μαρτυρία της πραγματικής Abe Sada, ο στραγγαλισμός του Kichi έγινε ενώ αυτός κοιμόταν, υπό την επήρεια ηρεμιστικών, και όχι κατά τη διάρκεια κάποιας σεξουαλικής συνεύρεσης⁶¹⁸. Βέβαια, ο Oshima δεν μοιάζει να έχει τέτοιου είδους προσκολλήσεις στην “αλήθεια”, όταν επιλέγει ο δικός του Kichi να επιζητά τον θάνατο, όντας δι-
 αυγής και όχι ναρκωμένος. Ίσως, μια ερωτική σκηνή που, έστω και στιγμιαία, θα επέ-

⁶¹⁶ Williams, *Screening sex*, σ. 208.

⁶¹⁷ Lehman, *Running scared*, σ. 189.

⁶¹⁸ Τα ηρεμιστικά χορηγήθηκαν στον Kichi από τη Sada, για να καταπραΰνουν το πρήξιμο του προσώπου του, που προέκυψε από το δυνατό σφίξιμο του λαιμού του σε προηγούμενη ερωτική συνεύρεση. Απόσπασμα της περιγραφής της (πραγματικής) Sada, για τον τρόπο δολοφονίας του Kichi, παρατίθεται στο: William Johnston, *Geisha, harlot, strangler, star: A woman, sex, & morality in modern Japan*, New York, Columbia University Press, 2005, σ. 101-102.

τρεπε την εισαγωγή του όρου «νεκροφιλία», να μην έβρισκε χώρο στη σκέψη του δημιουργού της, αν και η σκηνή με την ηλικιωμένη γκέισα ήδη εισήγαγε κάτι ανάλογο. Το ερώτημα παραμένει αναπάντητο: αν ο θάνατος του Kichi δεν αποτελεί θυσίασμα στην ερωτική απόλαυση της Sada, που τόσες φορές ορίστηκε ως προτεραιότητα, τότε συμβαίνει απλώς «επειδή αυτή θέλει να τον σκοτώσει», όπως γράφει ο Lehman, ή επειδή ο Kichi είναι ακραίος μαζοχιστής, όπως επίμονα τον χαρακτηρίζει η Marran;

Την εικόνα του στραγγαλισμού ακολουθούν δύο “παράδοξες” όψεις του κεφαλιού της Sada. Ενώ το ακίνητο πρόσωπό της ηρεμεί στο στήρνο του Kichi⁶¹⁹, ακούγεται μια γυναίκα (πρόκειται πιθανότητα για τη φωνή της ίδιας) να φωνάζει: «Πού είσαι τώρα;» και ευθύς ένας άντρας της απαντά: «Δεν είμαι ακόμα εκεί»⁶²⁰. Η σύντομη στιχομυθία, που θα επαναληφθεί συνολικά επτά φορές, γίνεται ο μεταβατικός σύνδεσμος ανάμεσα στο σκοτεινό δωμάτιο των εραστών και στον γκρίζο εξωτερικό χώρο, τον τόπο της δεύτερης ονειρικής σκηνής της ταινίας. Ένα γενικό πλάνο, με οριζόντιο τράβελινγκ της κάμερας, παρουσιάζει το νέο περιβάλλον που μοιάζει με θέατρο/στάδιο· στο βάθος, ένα κοριτσάκι κυνηγάει έναν άντρα, γύρω από ένα βάθρο. Εκεί, όπως αποκαλύπτει το επόμενο μεσαίο γενικό πλάνο, βρίσκεται ξαπλωμένη η ημίγυμνη Sada. Όταν η κάμερα πλησιάζει το πρόσωπό της, που μοιάζει βυθισμένο σε ένα ονειρικό/εφιαλτικό παραλήρημα, ο ήχος των βημάτων διακόπτεται και απομένει μόνο η γυναικεία φωνή να ρωτά, τρεις φορές: «Πού είσαι τώρα;». Το μικρό κορίτσι στέκεται τώρα πάνω από τη Sada και επαναλαμβάνει, δύο φορές ακόμα, την ερώτηση. Σε ένα γενικό πλάνο, μόνη της πια, η Sada φωνάζει, στο άδειο στάδιο, το όνομα του Kichi. Οι ασυνέχειες στις συνδέσεις των πλάνων, που ξαφνικά εξαφανίζουν τον άντρα ή, αργότερα, το κορίτσι, από τη σκηνή, εξηγούν την απομάκρυνση από τον χώρο του πραγματικού. Το τελευταίο πλάνο της σκηνής, όπου η Sada, μέσα στο άχρωμο τοπίο, δεν λαμβάνει καμία απάντηση στο σπαραχτικό κάλεσμά της, μπορεί, με σχετική ασφάλεια, να αναγνωσθεί ως η συμβολική απεικόνιση της μοναξιάς της, σε έναν κόσμο από όπου ο εραστής είναι πλέον απών. Παράλληλες ερμηνείες αντιλαμβάνονται τη σκηνή ως την

⁶¹⁹ Για τη θέση της Sada μπορούμε μόνο να εικάσουμε, καθώς το πλάνο είναι ένα κοντινό του προσώπου. Στα δεξιά του κάδρου διακρίνεται, μάλλον, μέρος του χεριού του Kichi.

⁶²⁰ Στους ελληνικούς υπότιτλους αναγράφεται: «Είσαι έτοιμος;», «Όχι ακόμα».



Εικόνα 33. Η Sada, μόνη πια στο στάδιο, φωνάζει το όνομα του Kichi.

τελετουργική αποχώρηση του Kichi από τον κόσμο των ζωντανών, και τη διακοπή της απάντησης, «δεν είμαι ακόμα εκεί», ως την άφιξη της ψυχής του στον προορισμό της· ο Hunter, μάλιστα, παρομοιάζει το στιγμιότυπο με σαμανική τελετή⁶²¹.

Επιστρέφοντας στο δωμάτιο, η Sada –με λυμένο το κόκκινο γιουκάτα– στέκεται επιβλητικά πάνω από τον σκεπασμένο (νεκρό) Kichi· σκύβει, βρίσκει το μαχαίρι της, ξεσκεπάζει το γυμνό του σώμα, πιάνει με το αριστερό της χέρι σφιχτά το πέος του και τοποθετεί το μαχαίρι που κρατά με το δεξί της, προσεκτικά στη βάση του οργάνου. Ακολουθεί (α) ένα κοντινό πλάνο του προσώπου της και μετά (β) ένα κοντινό πλάνο της αργής τομής που ελευθερώνει το πρώτο αίμα. Η σκηνή του ευνουχισμού⁶²² δομείται εξολοκλήρου με τη λιτή εναλλαγή παραλλαγών, αυτών των δύο κοντινών πλάνων:

⁶²¹ Hunter, *Eros in hell*, σ. 114 (ο συγγραφέας αναφέρεται σε «[έ]ναν ηχηρό τυμπανισμό που σηματοδοτεί τον θάνατο»· η σκηνή συντίθεται μόνο από φυσικούς ήχους –δεν ακούγονται τύμπανα. Ίσως, ο Hunter αναφέρεται στον ήχο των βηματισμών). Η Mellen πραγματοποιεί μια παρόμοια προσέγγιση της σκηνής, γράφοντας: «το αγόρι σταματά να απαντά, καθώς ο Kichizo πλησιάζει τον θάνατο»· Mellen, *In the realm of the senses*, σ. 69.

⁶²² Επιπλέον βλ. και: «[Σημείωμα] Κινηματογραφικοί ευνουχισμοί», στο τέλος της ενότητας.

(α₁) ένα κοντινό πλάνο δείχνει τη Sada να πασχίζει, (β₁) το πέος αποσπάται από το σώμα, (α₂) φαίνεται το πρόσωπο της ικανοποιημένης Sada, (β₂) το πέος τοποθετείται παραπλεύρως, (α₃) ένα παρατεταμένο κοντινό πλάνο δείχνει τη Sada, ενώ προσπαθεί εκ νέου για τον διαμελισμό των όρχεων, (β₃) το πέος και οι όρχεις φαίνονται μέσα στα χέρια της Sada⁶²³. Η σκηνή, αλλά και η ταινία, ολοκληρώνονται με την εικόνα της Sada, που πλέον φορά ένα ροζ γιουκάτα και κρατά στο χέρι της τα αντρικά μέλη, να ξαπλώνει ήρεμη δίπλα στον αιμόφυρτο Kichi, στο στήθος του οποίου γράφει με αίμα: «Sada και Kichi, μαζί για πάντα»· η φωνή του Oshima ακούγεται να λέει: «Η Σάντα πλανιόταν για τέσσερις μέρες στο Τόκιο, με το μέλος που είχε κόψει. Όταν τη συνέλαβαν, έλαμπε από ευτυχία. Η υπόθεση συγκλόνισε την Ιαπωνία. Ο κόσμος έδειξε μεγάλη συμπόνια στη Σάντα. Αυτά συνέβησαν το 1936». Με αυτά τα τελευταία λόγια, που μας επανατοποθετούν στην ιστορική πραγματικότητα, και μας θυμίζουν τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες που οι εραστές αψήφησαν, για να εξετάσουν τα όρια της επιθυμίας αλλά και της σωματικότητάς τους, φτάνοντας μέχρι τον θάνατο, ο Oshima προσφέρει ένα τελικό κλειδί για την πρόσληψη της αφήγησης που ολοκληρώνεται με την εικόνα των νεκρικά ακίνητων σωμάτων. Το έγκλημα της Sada δεν είναι μια δολοφονική πράξη που μπορεί να υπαχθεί στους ανθρώπινους νόμους, αλλά η παράβαση που μετέφερε αυτήν και τον Kichi στον χώρο του μύθου, μετατρέποντάς τους σε σύμβολα ενός διαφορετικού τρόπου βίωσης και ενός ερωτισμού που κατακλύστηκε από την επιθυμία για ένωση. Έτσι, ο ευνουχισμός του αγαπημένου που θυσιάζεται, δεχόμενος να αποχωρήσει από έναν φθαρτό κόσμο, που θα θέσει την ικανοποίηση της ερωμένης σε κίνδυνο, εξασφαλίζει την αιώνια συνύπαρξη των εραστών και τη «λάμψη» της Sada.

⁶²³ Ο Oshima αναφέρει σχετικά με την ατμόσφαιρα που επικράτησε κατά το γύρισμα αυτής της σκηνής: «Στο πλατό, κανείς δε μίλησε για την εξαιρετική σημασία της σκηνής, αλλά η ατμόσφαιρα ήταν επίσημη, λες και την είχαν συνειδητοποιήσει όλοι. Η βαρύτητα που έρχεται απ' την απελευθέρωση, κι όχι απ' την ένταση, κυριαρχούσε. Όλοι οι συνεργάτες έδωσαν περισσότερο από 100%. Κι αυτό οφείλεται στην ατμόσφαιρα της απελευθερωμένης επιστημότητας. Όσο για μένα, είμαι ευγνώμων στην μοίρα, στους ηθοποιούς και στο συνεργείο, που μου επέτρεψαν να ζήσω αυτή την επιστημότητα»· Δημόπουλος, Κυριακίδης, Σαββάτης (επιμ.), *Nagisa Oshima*, σ. 174.

[ΣΗΜΕΙΩΜΑ] ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟΙ ΕΥΝΟΥΧΙΣΜΟΙ

Η σκηνή του ευνουχισμού αποτελεί ισχυρή στιγμή της ταινίας που ίσως να κλονίζει και τον σημερινό θεατή· η αποστροφή που πιθανότατα γεννάται, ακόμα και, στην ιδέα του διαμελισμού (των σεξουαλικών οργάνων), πολλαπλασιάζεται όταν αυτός παρουσιάζεται με τον απροκάλυπτο τρόπο που συμβαίνει στην *Αυτοκρατορία των αισθήσεων*. Ο Tanaka, στη δική του κινηματογραφική μεταφορά της ιστορίας, λαμβάνοντας προφανώς υπόψη (και) τους αυστηρούς περιορισμούς της λογοκρισίας στην Ιαπωνία, αποδίδει τον ευνουχισμό μέσα από τα υπονοούμενα των σχετικών κινήσεων της Sada και χωρίς καμία στιγμή να εμφανίζει το πέος του άντρα. Παρ' όλα αυτά, ο Oshima δεν είναι ο πρώτος που ήρθε αντιμέτωπος με την πράξη του ευνουχισμού και σίγουρα δεν είναι ο τελευταίος. Θα αναφερθούμε σε ανάλογα παραδείγματα, πριν και μετά την *Αυτοκρατορία των αισθήσεων*, ακολουθώντας δύο βασικά κριτήρια επιλογής: το πρώτο μας περιορίζει κυρίως στους κινηματογραφικούς ευνουχισμούς που διαπράττονται από γυναίκες και το δεύτερο αφορά τον τρόπο απεικόνισης, τον βαθμό οπτικής έκθεσης του θεατή στο γεγονός.

Πριν από την ταινία του Oshima, δύο (τουλάχιστον) γυναίκες καταφεύγουν στον ευνουχισμό. Πρώτα, στην ταινία του Wes Craven, *Βιασμός στο τελευταίο σπίτι αριστερά* (*The last house on the left*, 1972), η μητέρα της Mari, θέλοντας να εκδικηθεί τον βίαιο θάνατο της κόρης της, αποπλανά έναν από τους δολοφόνους της και, κατά τη διάρκεια μιας πεολειχίας, κόβει το πέος του άντρα με τα δόντια της. Μετά, στο *Ilsa: Η λύκαινα των SS* (*Ilsa: She wolf of the SS*, 1975), του Don Edmonds, η πρωταγωνίστρια –μια σαδίστρια γιατρός, η οποία κάνει πειράματα στους κρατούμενους ενός στρατοπέδου συγκέντρωσης– ευνουχίζει, στις πρώτες σκηνές της ταινίας, έναν άντρα/κρατούμενο, με τον οποίο είχε προηγουμένως σεξουαλική επαφή. Οι δύο ταινίες εντάσσονται στο είδος του τρόμου ([s]exploitation) και, παρά τη “ζωηρή” και “νοσηρή” τους φαντασία, αμφότερες επαφίενται σε υπαινιγμούς, που υποβοηθούνται από το μοντάζ, χωρίς ποτέ να εμφανίζουν τον ευνουχισμό ή τα γεννητικά όργανα. Στην *Ilsa*, για παράδειγμα, η γιατρός στέκεται μπροστά από τον ξαπλωμένο και γυμνό άντρα, καλύ-

πτοντας, με αυτόν τον τρόπο, την “κρίσιμη” στιγμή, την περιοχή των γεννητικών οργάνων.

Από μια άλλη, πιο θαρραλέα και πιο σύνθετη πλευρά του κινηματογράφου, ξεχωρίζουμε δύο ταινίες, αυτή τη φορά γιατί πλησιάζουν την “ωμή” απεικόνιση του Oshima. Κατ’ αρχάς, το *Ιερό βουνό* (*The holy mountain*, 1973) του Alejandro Jodorowsky: στη δαιδαλώδη από συμβολισμούς, πολυσύνθετη ταινία του Jodorowsky, ο Αλχημιστής, τον οποίο υποδύεται ο ίδιος ο σκηνοθέτης, καθοδηγεί τον Ληστή –μια μορφή που ανακαλεί τον Χριστό– και άλλους επτά συντρόφους, σε ένα ταξίδι με στόχο την κορυφή του ιερού βουνού και την επίτευξη της αθανασίας. Ένα εκτενές κομμάτι της ταινίας, πριν από την εκκίνηση του ταξιδιού, αφιερώνεται στην ιδιότυπη παρουσίαση των επτά αυτών χαρακτήρων που είναι, όπως λέγεται, «οι πιο δυνατοί άνθρωποι στη γη. Βιομήχανοι και πολιτικοί». Ο έκτος κατά σειρά, ο Axon, είναι ο αρχηγός της αστυνομίας και η γνωριμία μας μαζί του ξεκινά σε μια τελετή μύησης, όπου ο ίδιος κόβει, με ένα υπερμεγέθες ψαλίδι, τους όρχεις ενός νεαρού, συμπληρώνοντας έτσι, στη συλλογή του, τον αριθμό των χιλίων (όρχεων). Ο Jodorowsky επιτρέπει στους θεατές να παρακολουθήσουν την τοποθέτηση του ψαλιδιού πάνω στους όρχεις (χωρίς ποτέ να φαίνεται και ο διαμελισμός τους), σε μια συμβολική κίνηση που μετατρέπει σε κυριολεξία την ευνουχιστική δύναμη της εξουσίας. Συμπληρώνουμε ότι η ταινία περιέχει και δεύτερη σκηνή ευνουχισμού: κατά την ανάβαση στο βουνό οι χαρακτήρες έρχονται, ο καθένας ξεχωριστά, αντιμέτωποι με τους ισχυρότερους φόβους τους και, σε αυτό το πλαίσιο, ο Lut, ο αρχιτέκτονας, ευνουχίζεται από το σπαθί μιας ηλικιωμένης γυναίκας, που είναι σκαρφαλωμένη πάνω σε ένα δέντρο γεμάτο κρεμασμένες κότες.

Η δεύτερη ταινία που αξίζει να αναφέρουμε είναι *Η τελευταία γυναίκα* (*La dernière femme*, 1976) του Marco Ferreri. Με πρωταγωνιστές τον Gérard (Gérard Depardieu), έναν πρόσφατα διαζευγμένο άντρα που έχει αναλάβει τη φροντίδα του παιδιού του, και τη Valérie (Ornella Muti), μια νηπιαγωγό που φτάνει, κάπως άξαφνα, να συγκατοικεί μαζί του, στο πλαίσιο της ερωτικής τους σχέσης, η ταινία πραγματεύεται το

ζήτημα της αντρικής κυριαρχίας (φαλλοκρατίας), την οποία υποσκάπτει ολοκληρωτικά, όταν στην τελευταία σκηνή ο Gérard αυτοευνουχίζεται με ένα ηλεκτρικό μαχαίρι. Η *τελευταία γυναίκα* παρουσιάζει επιπλέον ενδιαφέρον, επειδή συμπίπτει χρονικά με την *Αυτοκρατορία των αισθήσεων*. Η Turim μας πληροφορεί ότι οι δύο ταινίες, με αφορμή τις σκηνές ευνουχισμού που αμφότερες περιέχουν (υποθέτουμε και με βάση τη σχετική θεματική γειτνίαση), προβλήθηκαν σε αντιπαραβολή, στο φεστιβάλ των Καννών⁶²⁴. Οι δύο σκηνοθέτες συναντιούνται σίγουρα στο φεστιβάλ (και) το 1986 και διαγωνίζονται με διαδοχικές προβολές των ταινιών τους (*Σ' αγαπώ* [*I love you*, 1986] και *Μαξ, αγάπη μου* [*Max, mon amour*, 1986], του Ferreri και του Oshima, αντίστοιχα), που πραγματεύονται, αμφότερες με κωμικό τρόπο, δύο διαφορετικές ερωτικές “ψυχώσεις”. Το θέμα, μάλιστα, του Oshima, που αφορά την εξωσυζυγική σχέση μιας γυναίκας με έναν χιμπατζή, συγγενεύει και με παλαιότερα “ενδιαφέροντα” του Ferreri⁶²⁵.

Κλείνοντας αυτήν την παρένθεση, που σκοπό είχε να υπαινιχτεί και μια πλουσιότερη, από τη “σύμπτωση του ευνουχισμού”, σχέση του Ferreri με τον Oshima, προχωρούμε σε ταινίες που έπονται της *Αυτοκρατορίας των αισθήσεων*, ξεκινώντας και πάλι με δύο παραδείγματα από το είδος του τρόμου. Στην ταινία, *Θα φτύσω στον τάφο σας* (*I spit on your grave*, 1978) του Meir Zarchi, η Jennifer εκδικείται τους βιαστές της και σχεδιάζει έναν ξεχωριστό θάνατο για καθέναν από αυτούς: αποπλανά τον Johnny στο σπίτι της και, κατά τη διάρκεια των ερωτροπιών τους μέσα στη μπανιέρα, τον ευνουχίζει με ένα μαχαίρι (το γεγονός, όντας πλούσιο σε αίμα και κραυγές, κινηματογραφείται υπό την “προστασία” των αφρών). Αρκετά μεταγενέστερη, η ταινία του Mitchell Lichtenstein, *Δάγκωσέ με* (*Teeth*, 2007), εξερευνά τις περιπέτειες μιας συντηρητικής νεαρής που ανακαλύπτει ότι έχει δόντια στον κόλπο της· η πορεία της δράσης βασίζεται, προφανώς, σε μια σειρά ευνουχισμών (μετράμε τρεις, χωρίς να υπολογίζουμε τα δάχτυλα του γυναικολόγου), με πιο “ευφάνταστο” τον τελευταίο, όπου η

⁶²⁴ Turim, *The films of Oshima Nagisa*, σ. 210· η πληροφορία αναφέρεται με κάποια επιφύλαξη, εφόσον δεν καταφέραμε να την επιβεβαιώσουμε: αντίθετα με την *Αυτοκρατορία των αισθήσεων*, η *τελευταία γυναίκα* δεν εμφανίζεται στην αντίστοιχη λίστα των ταινιών του Ferreri που προβλήθηκαν στο φεστιβάλ (<http://www.festival-cannes.fr/en/archives/artist/id/1434.html>).

⁶²⁵ Βλ.: *Γυναίκα πίθηκος* (*La donna scimmia*, 1964) και *Γεια σου πίθηκε* (*Ciao maschio*, 1978).

πρωταγωνίστρια, μετά τη σεξουαλική επαφή της με τον ετεροθαλή αδερφό της, “ελευθερώνει” το πέος του από τον κόλπο της, για να το καταπιεί τελικά ο σκύλος του (και πάλι οι ευνουχισμοί δεν είναι εμφανείς, δεν ισχύει το ίδιο και για τα αποκομμένα μέλη).

Σε ένα εντελώς διαφορετικό πλαίσιο, το *Ολοκαύτωμα των κανίβαλων* (*Cannibal holocaust*, 1980) του Ruggero Deodato, ίσως περιέχει την πιο ρεαλιστική απεικόνιση ευνουχισμού (συνεπής προφανώς και στη λογική του ντοκιμαντέρ, που επιχειρεί να μιμηθεί): ένας ανθρωπολόγος ταξιδεύει στον Αμαζόνιο για να διερευνήσει την εξαφάνιση μιας ομάδας κινηματογραφιστών· μαζί με τα νεκρά σώματά τους, ανακαλύπτει και το ([υπερ]βίαιο) υλικό που είχαν τραβήξει, το οποίο και μεταφέρει στη Νέα Υόρκη. Στις ιδιωτικές προβολές που γίνονται, με σκοπό να αποφασιστεί αν είναι δυνατή η δημόσια προβολή αυτών των φιλμ (ένα από τα στελέχη του τηλεοπτικού καναλιού λέει χαρακτηριστικά: «Σήμερα οι άνθρωποι θέλουν εντυπωσιασμό. Όσο περισσότερο βιάζεις τις αισθήσεις τους τόσο πιο χαρούμενοι είναι»), φαίνεται ο ευνουχισμός και, στη συνέχεια, ο ολοσχερής ακρωτηριασμός ενός εκ των μελών της ομάδας (Jack). Ολοκληρώνοντας, αναφέρουμε και την πρόσφατη ταινία του Kim Ki-Duk, *Moebius* (2013), στα πρώτα λεπτά της οποίας, μία γυναίκα, θέλοντας να εκδικηθεί τον σύζυγό της για την απιστία του, επιχειρεί να τον ευνουχίσει· αποτυγχάνοντας στρέφεται στον γιο της, τον οποίο καταφέρνει να ευνουχίσει, ενώ κοιμάται. Το στιγμιότυπο δεν είναι εμφανές, αλλά η ταινία συνολικά, αναλαμβάνοντας το ζήτημα της οικογένειας, του οιδιπόδειου συμπλέγματος και του σαδομαζοχισμού, παρουσιάζει κάποιο ενδιαφέρον, ιδιαίτερα εφόσον η αφήγηση μοιάζει να εξελίσσεται σε ένα πρώιμο στάδιο, στο οποίο οι λέξεις απουσιάζουν.

Συνολικά, φαίνεται πως αυτό που συμβαίνει στην *Αυτοκρατορία των αισθήσεων* είναι ιδιότυπο. Οι αναφερόμενες ταινίες, που με ενδιαφέρον παρατηρούμε ότι, κατά κύριο λόγο, ανήκουν στο είδος του τρόμου, χρησιμοποιούν τον ευνουχισμό ως “ύστατη” γυναικεία εκδίκηση, ενάντια στον (σεξουαλικά) κακοποιό άντρα· ακόμα και η σαδιστική Isla, ευνουχίζει τους εραστές της επειδή δεν μπορούν να την ικανοποιή-

σουν. Ο ευνουχισμός, λοιπόν, ανασύρεται ως εφιαλτική τιμωρία του “απείθαρχου” πέους. Στα παραδείγματα όπου ένας άντρας πραγματοποιεί τον ευνουχισμό (αυτά αποτελούν και τις πιο “θαρραλέες” οπτικές απεικονίσεις), ο ευνουχισμός σημαίνει τη συμβολική υποταγή του υποκειμένου στον εξουσιαστή· την παραχώρηση της φαλλικής δύναμης. Η Sada όμως δεν αναζητά την τιμωρία του Kichi, αλλά την ολοκληρωτική του κατάκτησή του· στοχεύοντας συνεπώς, με τη βιαιότητα του ευνουχισμού, στην κορυφαία έκφραση της επιθυμίας της, γίνεται μία εξαίρεση.

AMOUR FOU· ΠΕΡΑ ΑΠΟ ΤΟΝ ΜΑΖΟΧΙΣΜΟ;

Σε μια οικονομία του ερωτισμού που ωθεί τα υποκείμενά της στην απολαυστική εξουθένωση, στη θανατική κατάκτηση του άλλου, *Ο Θυρωρός της νύχτας* περιπλέκει σημαντικά τον τρόπο ανάπτυξης της ερωτικής σχέσης. Η γέννηση της ερωτικής επιθυμίας μέσα στο θανατόληπτο σκηνικό του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, συγχέει την ορμητική κίνηση των εραστών με τη βιαιότητα των εγκλημάτων του πολέμου, αυξάνοντας την προκλητικότητα του θέματος. Ο παραληρηματικός ερωτισμός του *Θυρωρού της νύχτας* κινδυνεύει –σε αντίθεση με τις σχέσεις στο *Τελευταίο ταγκό στο Παρίσι* και την *Αυτοκρατορία των αισθήσεων*, στις οποίες τα ανυπότακτα όντα, μέσα από τη σεξουαλική τους κατασπατάληση, διακρίνουν μια πιθανή διέξοδο από την κοινωνική πραγματικότητα– να καταστήσει τους πρωταγωνιστές του απόβλητους, ακριβώς εξαιτίας της προσκόλλησής τους στην Ιστορία.

Ύστερα από την παράφορη ερωτική σκηνή της Lucia με τον πρώην βασανιστή της, η γυναίκα τηλεγραφεί στον σύζυγό της, για να τον ενημερώσει για την παράταση της συνάντησής τους, και εγκαταλείπει το δωμάτιό της στο ξενοδοχείο. Σε μια ακόλουθη σκηνή, η ίδια φαίνεται να ξεκλειδώνει την πόρτα ενός διαμερίσματος, να περνά μέσα από ένα σκοτεινό διάδρομο και να μπαίνει διστακτικά σε ένα δωμάτιο, στο οποίο κοιμάται ο Max⁶²⁶. Η γυναίκα βγάζει αποφασιστικά το παλτό της και κάθεται δίπλα

⁶²⁶ Η Marrone πληροφορεί ότι το διαμέρισμα του Max αποτελεί ακριβές αντίγραφο των εργατικών κατοικιών που χτίστηκαν στα προάστια της Βιέννης, τη δεκαετία του '20 (Karl Marx Hof), και ότι με αυτό η Cavanì σκόπευε στη μεταφορά του κλειστοφοβικού αισθήματος που κανείς βιώνει, κατοικώντας σε αυτούς τους περιορισμένους χώρους· Marrone, *The gaze and the labyrinth*, σ. 87.

του στο κρεβάτι. Αυτός σηκώνεται, αφαιρεί από τα αυτιά της τα σκουλαρίκια που φορά και τα πετά στο πάτωμα. Η επιδεικτική κίνηση είναι συμβολική της “μεταμόρφωσης”, που δέχεται να υποστεί η Lucia, τη στιγμή που εισέρχεται στο διαμέρισμα, επισφραγίζοντας, με αυτόν τον τρόπο, την επιθυμία της να μεταφερθεί στον αποσπασμένο κόσμο της απόλαυσης. Η αφαίρεση των κοσμημάτων και η υποτιμητική τους ρίψη σημαίνουν μια αναγκαία παραίτηση: την απομάκρυνση των αστικών διακριτικών, την “καταστροφή” της συζύγου του επιτυχημένου μαέστρου, την επιστροφή σε μια θεμελιωδέστερη κατάσταση, πλησιέστερη σε αυτήν του «μικρού κοριτσιού» του στρατοπέδου, και την υποταγή στην παράδοξη έλξη για τον Max. Η ασαφής γεωγραφία του σκοτεινού διαμερίσματος, κατά την είσοδο της Lucia σε αυτό, και η συμβολική χειρονομία του Max έχουν, μάλιστα, κάποια συγγένεια με την πρώτη “λαβυρινθώδη” είσοδο της Jeanne στον προνομιακό χώρο του *Τελευταίου ταγκό στο Παρίσι* και τον τρόπο λειτουργίας του καπέλου της, που ο Paul πετά στο πάτωμα λίγο πριν την πρώτη τους ερωτική επαφή⁶²⁷. Οι κινήσεις αυτές αποτελούν μέρος του τελετουργικού που σταδιακά μεταφέρει τους εραστές από την οικεία πραγματικότητα, στην ερωτική απομόνωση, με απαραίτητη, όπως φαίνεται, μια δήλωση παραίτησης/εγκατάλειψης της γυναίκας, στην αντρική εξουσία⁶²⁸. Στην *Αυτοκρατορία των αισθήσεων*, οι στιγμές αυτές βρίσκουν την αντιστοιχία τους στη μεταβατική διαδρομή των εραστών, από την οικία του Kichi, στο πανδοχείο, μέσα στην άμαξα και στην, αμέσως ακόλουθη, πρώτη ολόγυμνη εμφάνιση της Sada, μπροστά στον εραστή της.

Η παραπάνω σκηνή του *Θυρωρού της νύχτας* ολοκληρώνεται με το ζευγάρι να ξαπλώνει σιωπηλά στο κρεβάτι. Ένα κατ οδηγεί σε ένα κοντινό πλάνο, στο οποίο φαίνεται το χέρι του Max να βάζει μουσική σε ένα πικάπ (D. Paris, *Sonata* 1950). Η κάμερα ανυψώνεται και συλλαμβάνει το πρόσωπο του άντρα. Ο ίδιος, στη συνέχεια, κάθεται στο κρεβάτι και παρακολουθεί προσηλωμένος τη Lucia, που φορά μόνο το κομπινεζόν

⁶²⁷ Βλ. «Προς μια αναπότρεπτη συνάντηση».

⁶²⁸ Η απελευθερωτική επίδραση των ερωτικών σχέσεων στις πρωταγωνίστριες, τόσο του *Θυρωρού της νύχτας*, όσο και του *Τελευταίου ταγκό στο Παρίσι*, εκφράζεται συμβολικά και μέσα από τα μαλλιά τους: από τη στιγμή της συγκατοίκης της με τον Max, η Lucia εγκαταλείπει τα αυστηρά χτενίσματα και αφήνει τα μαλλιά της λυτά, ενώ η σεξουαλική συνάντηση της Jeanne με τον άγνωστο άντρα, έχοντας καταλυτικότερη επίδραση, μετατρέπει τα ίσια της μαλλιά σε μπούκλες.

της, να μεταφέρει τα ρούχα της από τη βαλίτσα στη ντουλάπα του διαμερίσματος: μια κίνηση που υποδηλώνει τη μονιμότερη παραμονή της. Ξαφνικά, η γυναίκα αντικρίζει μέσα στη ντουλάπα την παλιά στρατιωτική στολή του άντρα και, σε αυτήν την αιφνίδια ανάδυση του παρελθόντος, η “απάντησή” της είναι να βγάλει από τη βαλίτσα της το φόρεμα που αγόρασε στο παλαιοπωλείο, να το τοποθετήσει πάνω στο σώμα της και να στραφεί επιδεικτικά προς το μέρος του. Το στιγμιότυπο επιβεβαιώνει την υποδόρια λειτουργία του παρελθόντος, την οποία οι πρωταγωνιστές, όχι μόνο αναγνωρίζουν και αποδέχονται, αλλά καλούν να καταλάβει το παρόν. Η συμβολική κίνηση της Lucia επαληθεύει την άμεση και αδιάρρηκτη σχέση των ερωτικών αισθημάτων τους, με το παρελθοντικό πλαίσιο ανάπτυξής τους, που θεμελιώνεται στους ρόλους του εξουσιαστή και του εξουσιαζόμενου. Ανασύροντας από τη βαλίτσα το φορτισμένο φόρεμα, η Lucia μεταμορφώνεται στο «μικρό κορίτσι», στον απαραίτητο άλλον του αξιωματούχου των Ναζί, καλώντας τον Max στην ανασύσταση της σαδομαζοχιστικής τους σχέσης και στη σύναψη ενός «συμβολαίου», την ενθουσιώδη αποδοχή του οποίου ο Max δηλώνει, γονατίζοντας μπροστά της και αγκαλιάζοντάς την.

Σε αυτό το σημείο, η Lucia μετακινείται στον καθρέφτη, μπροστά στον οποίο παρατηρεί χαμογελαστή τον εαυτό της (πάντα με το φόρεμα επάνω της): ο Max, εξίσου ενθουσιασμένος, στέκεται δίπλα της και την κοιτά. Το παρελθόν, εμφανώς πλέον, δεν αποτελεί για τους πρωταγωνιστές μια τραυματική εμπειρία, η απώθηση της οποίας πιθανό να επιθυμείται, αλλά μια ικανοποιητική ανάμνηση που ενεργοποιεί θετικά την παρούσα ζωή τους. Καθώς η Lucia παρατηρεί την εικόνα της να καθρεφτίζεται, ανακαλεί τη στιγμή στο στρατόπεδο, στην οποία ο Max τής φορά το δώρο του, όπως αν έντυνε μια κούκλα⁶²⁹. Αυτή δεν είναι η πρώτη φορά που (μόνο) η γυναίκα μεταβαίνει στο παρελθόν μέσα από έναν καθρέφτη⁶³⁰, μέσα από μια διαδικασία αυτοπροσδιορισμού και αυτοσυνείδησης. Στον *θυρωρό της νύχτας* οι καθρέφτες δεν εμφανίζουν το

⁶²⁹ Τα λεπτεπίλεπτα χαρακτηριστικά και το σκελετωμένο σώμα της Rampling, σε συνδυασμό με την κοντοκουρεμένη περούκα που φορά στις σκηνές του στρατοπέδου, ενισχύουν την εικόνα μιας ανίσχυρης και εύθραυστης κούκλας.

⁶³⁰ Βλ. τη σκηνή στο μπάνιο, στην ενότητα «Το αμάρτημα του *θυρωρού* (είναι ο φασισμός ερωτικός;)».

αποδομητικό, για τον χώρο, αποτέλεσμα που έχουν στο *Τελευταίο ταγκό στο Παρίσι*, συνεχίζουν όμως, μέσα από τον συμφυρμό με τις “ψυχρές” εικόνες του στρατοπέδου⁶³¹, να διατηρούν κάτι από τη λειτουργία, ως «πόρτες» του θανάτου⁶³². Σε αυτήν την αντιπαράθεση με τον εαυτό και τον θάνατο, η Lucia είναι το «μικρό κορίτσι» που ο Max βλέπει όταν την κοιτά· όπως γράφει και η Marrone, η Lucia «βλέπει εσωτερικά του εαυτού της μέσα από τα μάτια του Max»⁶³³.

Το κυριότερο όμως ζήτημα της σκηνής αφορά τη *συμφωνία* που επιτυγχάνεται ανάμεσα στους εραστές και η οποία διατυπώνεται αμιγώς κινηματογραφικά, χωρίς κανένας τους να μιλήσει, και με τους μελωδικούς ήχους του πιάνου να εξωραΐζουν τη σιωπή τους. Οι διάλογοι ανάμεσά τους είναι, συνολικά στην ταινία, περιορισμένοι· η Cavanì εξηγεί ότι «οι κοινές τους εμπειρίες στο παρελθόν έχουν ήδη μιλήσει γι’ αυτούς»⁶³⁴. Οι ελάχιστες στιγμές λεκτικής επικοινωνίας τους εντείνουν την ονειρική (/απόκοσμη) ποιότητα της σχέσης, ενώ παράλληλα εξηγούν τη δυνατότητά τους να συνδιαλέγονται βωβά. Σε αυτό το πλαίσιο, η άρνηση των λέξεων μπορεί να θεωρηθεί, όπως και η απαγόρευση των ονομάτων στο *Τελευταίο ταγκό στο Παρίσι*, απόρριψη της

⁶³¹ Για τη χρωματική διαφοροποίηση των αναμνήσεων, βλ και: Ravetto, *The unmaking of fascist aesthetics*, σ. 155, που γράφει ότι οι «μπλε και γκρι αποχρώσεις της μνήμης του Max και της Lucia εγκαθιδρύουν μια [ειδική] διάθεση, μια νοσταλγική, ξεθωριασμένη εικόνα. Αυτή η προσπάθεια αναπαράστασης της διάθεσης ή του αισθήματος υπονοεί την αίσθηση μιας προσωπικής μνήμης, έναντι μιας κοινής, μαζικής ή ιστορικής». Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι η υποκατάσταση των χρωμάτων της εικόνας από αποχρώσεις του μπλε, συναντάται, δύο χρόνια πριν από τον *Θυρωρό της νύχτας*, και στο *Σολάρις* (*Solaris*, 1972) του Andrei Tarkovsky, με έναν τρόπο συνθετότερο, που διαφοροποιεί όχι μόνο τις στιγμές και τα πρόσωπα του παρελθόντος, αλλά και στιγμιότυπα που σχετίζονται με τη μνήμη. Στο *Μάτια ερμητικά κλειστά* (*Eyes wide shut*, 1999) του Stanley Kubrick, οι σύντομες διάρκειας φαντασιώσεις της ερωτικής συνεύρεσης της Alice με τον αξιωματικό του ναυτικού χρωματίζονται μπλε, σε μια ταινία όπου η έντονη παρουσία του μπλε συνολικά ενισχύει την ονειρική της ατμόσφαιρα. Πιο κοντά στη λογική της Cavanì, ο Bertolucci στον *Μικρό Βούδα*, διαχωρίζει τη σύγχρονη πραγματικότητα από τις αφηγήσεις που αφορούν τη ζωή του Βούδα, χρωματίζοντας τις πρώτες με μπλε και τις τελευταίες με τα ζωηρά χρώματα ενός παραμυθιού. Τηρουμένων των αναλογιών, μια σχετική χρήση του χρώματος, για να διαχωριστούν τα δύο παράλληλα σύμπαντα, γίνεται και στο *Μάτριξ* (*Matrix*, 1999) των αδερφών Wachowski, όπου η κυριαρχία του πράσινου δηλώνει την εικονικό κόσμο, ενώ το μπλε, την πραγματικότητα.

⁶³² Θυμίζουμε τη συσχέτιση που πραγματοποιήθηκε στην ενότητα «Επιστροφή στη μήτρα» οι κανόνες», ανάμεσα στο *Τελευταίο ταγκό στο Παρίσι* και τον *Ορφέα* του Cocteau, και ειδικά τη φράση: «οι καθρέφτες είναι οι πόρτες μέσα από τις οποίες ο Θάνατος έρχεται και φεύγει».

⁶³³ Marrone, *The gaze and the labyrinth*, σ. 105.

⁶³⁴ Παρατίθεται στο: Marrone, *The gaze and the labyrinth*, σ. 95 (από το *Il portiere di notte*, της Cavanì).



Εικόνα 33. Η Lucia ακουμπά το φόρεμα στο σώμα της και κοιτάζεται στον καθρέφτη, ενώ ο Max την παρατηρεί,

κοινωνικής ζωής και απόσυρση των εραστών σε ένα ενστιγματικό επίπεδο, στο οποίο τα σώματα μιλούν και οι επιθυμίες συναντιούνται παρορμητικά και άκοπα· οι δυο τους είναι σε θέση να συλλαμβάνουν, πριν από κάθε έκφραση, την εσωτερική κίνηση του άλλου⁶³⁵. Αρκεί η ελάχιστη χειρονομία του φορέματος, για να ενεργοποιηθεί το παρελθόν και να οδηγηθεί η σχέση σε μια “ανάσταση” του σαδομαζοχιστικού δεσμού. Στην προσκλητική κίνηση της Lucia φαίνεται πως εννοείται η μηχανική επανάληψη της προγενέστερης εμπειρίας και η ακριβής ανασύσταση των ρόλων αφέντη και σκλάβου, που μοιράστηκε με τον Max. Το ζήτημα τώρα επικεντρώνεται στο αν η πρωτοβουλία της γυναίκας, να ρυθμίσει το πλαίσιο της σχέσης, σημαίνει την ανακατανομή της εξουσίας ή ακόμα και την ανατροπή των παρελθοντικών ρόλων.

⁶³⁵ Βλ. και: Marguerite Valentine, «“Those that the gods wish to destroy, the first make mad”: An analytic discussion of the depiction of sado-masochism in the film *The night porter*», *British Journal of Psychotherapy*, τ. 23, τχ. 3, 2007, σ. 445-457, σ. 449-450, όπου η απουσία διαλόγου αναγιγνώσκεται ως μια μορφή αναπαράστασης του προ-λεκτικού σταδίου ανάπτυξης, στο οποίο μπορεί να βρίσκεται το τραύμα που οδήγησε στη σαδιστική ή μαζοχιστική συμπεριφορά και το οποίο εκδηλώνεται μόνο σωματικά.

Αναγκαστικά, οι διαφοροποιημένες συνθήκες του παρόντος τροποποιούν (;) τη δυναμική της συνάντησης των δύο προσώπων: στο στρατόπεδο, ο αξιωματούχος Max μπορεί, ακριβώς εξαιτίας της εξουσιαστικής του θέσης, να επιβάλει, υπό την απειλή του θανάτου, τα σαδιστικά του παιχνίδια και τις ερωτικές του φαντασιώσεις στη νεαρή Lucia· ως θυρωρός, ο Max είναι κοινωνικά υποβιβασμένος, αδύναμος και στο έλεος της αξιοσέβαστης και ωριμότερης πλέον Lucia, που μπορεί, οποιαδήποτε στιγμή το θελήσει, να τον καταδώσει στην αστυνομία. Σημαίνει κάτι τέτοιο, όμως, όπως υποστηρίζει η Derwin, ότι στο μεταπολεμικό παρόν πραγματοποιείται μια αντιστροφή του παρελθόντος, στην οποία ο Max είναι αυτός που αναλαμβάνει, πλέον, τον ρόλο του παθητικού αντικείμενου της επιθετικότητας⁶³⁶; Φυσικά, η συζήτηση για μια ανατροπή των σαδομαζοχιστικών ρόλων θα ήταν αβάσιμη, αν η Cavanì δεν παρουσίαζε βαθμιαία την πρωταγωνίστριά της να απολαμβάνει τη συμμετοχή της στη σχέση που αναπτύσσεται στο στρατόπεδο και συνεπώς να αποδέχεται τον παθητικό της ρόλο. Στο παρόν, σκηνές όπως αυτή στην οποία η Lucia βρίσκεται καθισμένη στο κρεβάτι και ο Max, γονατισμένος μπροστά της, προσπαθεί να της φορέσει ένα (παιδικό) παπούτσι, μπορούν πράγματι να περιπλέξουν την προσέγγιση της σχέσης των δύο προσώπων: η Lucia σπρώχνει ξαφνικά τον Max με το πόδι της, τρέχει στο μπάνιο και κλειδώνεται· ο Max χτυπά την πόρτα, για να του ανοίξει, και αυτή, πριν ξεκλειδώσει, σπάει ένα μπουκάλι στο πάτωμα· μόλις ο άντρας μπαίνει στον χώρο, ένα κοντινό πλάνο του

⁶³⁶ Derwin, «Unbearable vulnerability», σ. 54-55. Στο ίδιο σημείο, η Derwin υποστηρίζει ότι οι σκηνές του παρόντος αποτελούν αντεστραμμένες παραλλαγές τους παρελθόντος: για παράδειγμα, η σκηνή όπου ο Max τραυματίζεται στο χέρι από έναν σκοπευτή, αντιστρέφει το στιγμιότυπο στο στρατόπεδο όπου ο ίδιος πυροβολεί τη Lucia για να την τρομοκρατήσει. Ομοίως, η σκηνή στο μπάνιο, όπου η Lucia σπάει το μπουκάλι και ύστερα φροντίζει το τραύμα του Max, είναι μια αντιστροφή της σκηνής όπου ο Max φροντίζει το δικό της τραύμα. Η παρατήρηση της Derwin μοιάζει λογική, αν και στην ταινία φαίνεται να συνδιαλέγονται αμεσότερα οι σκηνές του παρελθόντος, με τις σκηνές του παρόντος, ανάμεσα ή ύστερα από τις οποίες μοντάρονται (και όχι τόσο αυτές με μεγάλη χρονική απόσταση): ο χορός του Bert στο ξενοδοχείο *ανακαλεί* τον χορό του στο στρατόπεδο και το φόρεμα που αγοράζει η Lucia στο παλαιοπωλείο *υπενθυμίζει* αυτό που της χάρισε ο Max. Μια πιο σύνθετη ανάγνωση δεν αποκλείεται, αλλά παραδείγματα όπως αυτό του πυροβολισμού του Max από τον σκοπευτή, δεν μπορούν να αναγνωστούν ως αποδείξεις της αντιστροφής της σχέσης.

προσώπου του καταγράφει τον πόνο, τη στιγμή που πατά ξυπόλητος πάνω στα σπασμένα γυαλιά⁶³⁷. Η Lucia, μαζεμένη σε μια άκρη, όπως ένα παιδί που γνωρίζει ότι έκανε σκανδαλιά, αδημονεί για μια αντίδραση· ο Max την κοιτά χαμογελώντας και σκύβει για να αφαιρέσει τα γυαλιά από το πόδι του. Ικανοποιημένη με τη θετική πρόσληψη του σαδιστικού (;) της παιχνιδιού, η Lucia τον πλησιάζει για να περιθάλψει το τραύμα του. Η κάμερα επικεντρώνεται σταδιακά στο χέρι της, ενώ αυτό προσεγγίζει το τραυματισμένο πόδι του άντρα· με μια απότομη κίνηση, ο Max πιέζει, με το πόδι του, το χέρι της στα γυαλιά. Η ξαφνική εισαγωγή του μουσικού μοτίβου και η ανύψωση της κάμερας στα ικανοποιημένα και γεμάτα επιθυμία πρόσωπα των πρωταγωνιστών είναι εκδηλώσεις της ψυχικής ανάτασης που παράγεται από την αλληλέγγυα διοχέτευση πόνου, ενώ το κοντινό πλάνο, που ακολουθεί, στο στρατόπεδο, στο οποίο φαίνεται η Lucia να φιλά τρυφερά το στήθος του Max, είναι μια ακόμα επιβεβαίωση της συμμετοχής της στην παρελθούσα σχέση.

Αναφερόμενη στην ίδια σκηνή, η Marrone διακρίνει στον Max «αντιφατικά σημάδια υποταγής και αποστροφής», ενώ και αυτή μιλά για ένα «παιχνίδι αντιστροφής»⁶³⁸. Η σημασία τέτοιων προσεγγίσεων της ταινίας, που αναγνωρίζουν σε αυτήν την πρόθεση μιας ανατροπής των σαδομαζοχιστικών ρόλων, διαφαίνεται καθαρότερα στη Ravetto, η οποία, εξετάζοντας το ζήτημα, μιλά για συνεχή μετατόπιση της εξουσίας: «Αντίθετα με τον ορισμό του Deleuze για τη θεατρικότητα του μαζοχισμού, στον οποίο οι θέσεις υποκειμένου/αντικειμένου και φύλου καταγράφονται στο συμβόλαιο, οι θέσεις ισχύος του Max και της Lucia συνεχώς μετατοπίζονται»⁶³⁹. Με αυτόν τον τρόπο, υποστηρίζει η ίδια, ο *Θυρωρός της νύχτας* «υποσκάπτει τις παραδοσιακές αντιλήψεις για το μαζοχιστικό συμβόλαιο, στο οποίο ο άντρας δημιουργεί τους κανόνες του παιχνιδιού, τοποθετώντας τη γυναίκα στον ρόλο του υπερεγώ, έτσι ώστε να

⁶³⁷ Ο Bogarde αποδίδει εκπληκτικά το επώδυνο αίσθημα με το σπασμωδικό/αντανακλαστικό κλείσιμο του ενός μόνο ματιού. Σε αυτή την ελάχιστη κίνηση καταγράφεται τόσο η έκταση του πόνου, που διατρέχει όλο το σώμα –από το χαμηλότερο, στο υψηλότερο σημείο του–, όσο και η έντονη προσπάθεια του πρωταγωνιστή να απορροφήσει βωβά κάθε εκδήλωσή του.

⁶³⁸ Marrone, *The gaze and the labyrinth*, σ. 101.

⁶³⁹ Ravetto, *The unmaking of fascist aesthetics*, σ. 181.

υπονομεύσει τη συμβολική αξία του νεκρού πατέρα»· αποφεύγοντας τον κίνδυνο ενός συμβολικού ευνουχισμού, οι πρωταγωνιστές χλευάζουν τις κοινές αντιλήψεις περί του καλού, επιτυγχάνοντας την υπέρβαση του νόμου⁶⁴⁰. Η Ravetto συμπληρώνει ότι η Cavanì, διαλύοντας το όριο διάκρισης ανάμεσα στο καλό και το κακό και απορρίπτοντας μισογυνιστικές θεωρίες, όπως αυτή του Freud, συνδέει την αισθητική «της κυριαρχίας, του ναζισμού, της θυματοποίησης και της υποταγής», ενώ παράλληλα φέρνει τους θεατές αντιμέτωπους με μια «"αδύνατη" επιλογή»: να ταυτιστούν με «ένα θύμα που δεν είναι πια ένα "καθαρό" θύμα, έναν θύτη που δεν είναι απόλυτα κακός, ούτε είναι σε πλήρη έλεγχο, και μια ομάδα πρώην ναζί που θέλουν να επιστρέψουν σε μια τάξη, όπου διαχωρίζεται ο ναζί από το θύμα»⁶⁴¹.

Φτάνουμε λοιπόν στο σημείο όπου η ανασύσταση της σχέσης στο μεταπολεμικό παρόν, όχι μόνο δεν εκλαμβάνεται ως παθητική επανάληψη του παρελθόντος που επιμένει να θυματοποιεί τη γυναίκα, αλλά αναγιγνώσκεται ως μια αντεστραμμένη συνθήκη, που ανατρέπει όσα είναι γνωστά για τις σχέσεις εξουσίας, επιτρέποντας στους πρωταγωνιστές την απόρριψη του πατρικού νόμου. Σημαντικός παράγοντας αποσταθεροποίησης της ορισμένης σχέσης του μαζοχιστικού συμβολαίου, στον *θυρωρό της νύχτας*, σύμφωνα και πάλι με τη Ravetto, είναι η αγάπη, την οποία ο Deleuze «παρалаίπει»⁶⁴². Ακόμα όμως και αν ο Deleuze δεν έγραφε ότι «το συμβόλαιο αντιπροσωπεύει την ιδανική μορφή της αγαπητικής σχέσης και την απαραίτητη προϋπόθεσή της»⁶⁴³, το κατά πόσο η ταινία προτίθεται να επιτύχει μια τόσο ισχυρή ανατροπή, συγχέοντας μεταξύ τους τους ρόλους υποκείμενου/αντικείμενου και εξουσιαστή/εξουσιαζόμενου, παραμένει προς συζήτηση. Βγάζοντας από τη βαλίτσα της το φόρεμα, η Lucia, οπωσδήποτε συνάπτει μια συμφωνία με τον Max, με σχετικά απλό περιεχόμενο: αυτός θα *φορά* τη ναζιστική στολή, επανακτώντας τα χαρακτηριστικά που του προσδίδει, και αυτή θα *ξαναγίνει* το «μικρό κορίτσι»· σε ένα θεατρικό πλαίσιο, οι δυο τους

⁶⁴⁰ Ravetto, *The unmaking of fascist aesthetics*, σ. 184-185.

⁶⁴¹ Ravetto, *The unmaking of fascist aesthetics*, σ. 183.

⁶⁴² Ravetto, *The unmaking of fascist aesthetics*, σ. 181.

⁶⁴³ Deleuze, Masoch, *Masochism*, σ. 75.

ξαναντύνονται με τους παλαιούς τους ρόλους. Τη στιγμή που η Lucia σπάει το μπουκάλι και τραυματίζει τον Max, δεν απαρνείται απαραίτητα τη συμφωνημένη διανομή της εξουσίας, ούτε διεκδικεί οπωσδήποτε τον σαδιστικό ρόλο. Ο Freud εξηγεί ότι ο «μαζοχιστής θέλει να τον μεταχειρίζονται σαν μικρό, αβοήθητο και εξαρτημένο παιδί, ιδιαίτερα όμως σαν κακό παιδί»⁶⁴⁴, και ο Deleuze, παρά τις όποιες διαφωνίες του με τον πρώτο, αναπτύσσει μια σκέψη με ανάλογο πυρήνα: «Ο μαζοχιστής θεωρεί τον νόμο μια τιμωρητική διαδικασία και συνεπώς ξεκινά επιβάλλοντας την τιμωρία στον εαυτό του· μόλις υποστεί την τιμωρία νιώθει ότι του επιτρέπεται ή του επιβάλλεται να βιώσει την απόλαυση που υποτίθεται ότι ο νόμος απαγόρευε»⁶⁴⁵.

Όταν η Lucia κάθεται στο κρεβάτι και ο Max τής φορά τα κοριτσίστικα παπούτσια, είναι ένα ανήμπορο παιδί που χρειάζεται την επιμέλεια του πατέρα, και όταν σπάει το μπουκάλι και περιμένει, κουλουριασμένη σε μια άκρη, για μια αντίδρασή του, είναι ένα «κακό παιδί» που οργανώνει την πορεία προς την τιμωρία του. Η πρόκληση των ορίων της νομοθετημένης σχέσης, για τη μαζοχιστική προσωπικότητα, δεν αποτελεί απαραίτητα ανατροπή της εξουσίας του σαδιστή, αλλά παράβαση που στοχεύει στην απόλαυση των προκαθορισμένων συνεπειών της. Η γνώμη μας λοιπόν είναι ότι η Ravetto, επιθυμώντας να αναδείξει ριζοσπαστικά στοιχεία στον *Θυρωρό της νύχτας*, προτρέπει σε μια μάλλον βεβιασμένη ανατροπή του «συμβολαίου» του Deleuze⁶⁴⁶. Η εξουσία της Lucia οφείλεται ακριβώς στη δύναμη που της προσφέρει η οικειοθελής προσχώρησή της στη σχέση και η, ανά πάσα στιγμή, πιθανή αποχώρησή της από αυτήν. «Ο μαζοχιστής φαίνεται να κρατείται από πραγματικές αλυσίδες, αλλά στην πραγματικότητα δεσμεύεται μόνο από τον λόγο του. Το μαζοχιστικό συμβόλαιο υπονοεί, όχι μόνο την αναγκαιότητα της συγκατάθεσης του θύματος, αλλά και την ικανότητά του να πείθει, τις παιδαγωγικές και νομικές προσπάθειές του να εκπαιδεύσει τον

⁶⁴⁴ Freud, *Ναρκισσισμός, μαζοχισμός, φετιχισμός*, σ. 46-47.

⁶⁴⁵ Deleuze, Masoch, *Masochism*, σ. 88.

⁶⁴⁶ Διαφωνία με τη Ravetto, για την ανατροπή των δυνάμεων στη σχέση, έχει και ο Krautheim που υποστηρίζει ότι η Lucia διατηρεί τον μαζοχιστικό της ρόλο· Graeme Krautheim, *Masquerades of self-erasure: Pornography and corporeal memory in Liliana Cavani's The night porter*, μεταπτυχιακή εργασία, The University of British Columbia, 2009, σ. 22 και 35 (<https://open.library.ubc.ca/cIRcle/collections/ubctheses/24/items/1.0070929>).

βασανιστή του»⁶⁴⁷· όταν ο Max δένει το χέρι της Lucia στο διαμέρισμα, με μια μακριά αλυσίδα, και εκείνη τον ρωτά χαμογελώντας, «γιατί», εφόσον καμία στιγμή δεν προτίθετο να αποδράσει, οι δυο τους οπτικοποιούν την ισχυρή ισχύ του άτυπου «συμβολαίου» που σύναψαν όταν η Lucia έβγαλε από τη βαλίτσα της το φόρεμα και ο Max την αγκάλιασε με ενθουσιασμό.

Αν, βέβαια, κατά την επανάληψη της σχέσης η Lucia συνεχίζει να διατηρεί τον ρόλο της μαζοχίστριας⁶⁴⁸, αυτό σημαίνει ότι δεν έχει συμβεί καμία αλλαγή, πολύ περισσότερο μια αντιστροφή των ρόλων του παρελθόντος· όμως, η ποιοτική διαφοροποίηση ανάμεσα στη σχέση του στρατοπέδου και αυτή που αναπτύσσεται στο παρόν είναι σχεδόν αδιαμφισβήτητη. Ο Max δεν παρουσιάζει πλέον την ίδια σκληρότητα, ούτε διασκεδάζει με τα νοσηρά παιχνίδια των αναμνήσεων, σε ένα από τα οποία πυροβολεί γύρω από τη γυμνή Lucia που τρομοκρατημένη προσπαθεί να σώσει τη ζωή της. Στο παρόν διατηρεί τη σαδιστική του συμπεριφορά, αναγκάζοντάς την να φάει μέσα από ένα σπασμένο βάζο μαρμελάδας, γεγονός που, αυτή τη φορά, εγείρει τη γυναίκα ερωτικά. Μέρος της “διακριτικότερης” επιθετικότητάς του μπορεί να οφείλεται στη μεταμέλειά του, για τα εγκλήματα του παρελθόντος, ή και στην ενεργητικότερη στάση της Lucia· και πάλι όμως, η αιτιολόγηση δεν μοιάζει επαρκής, εφόσον μια ειλικρινής μετάνοια θα οδηγούσε πιθανότητα στην απόρριψη κάθε βιαιότητας και όχι σε μια ποιοτικά διαφοροποιημένη μορφή της.

«Μόλις διαβάζουμε τον Masoch καταλαβαίνουμε ότι το σύμπαν του δεν σχετίζεται με αυτό του Sade»⁶⁴⁹, εξηγεί ο Deleuze, και η, αρχικά προφανής, διαπίστωση μας βοηθά να αναπτύξουμε την παρακάτω υπόθεση: ίσως αυτό που συμβαίνει στον *θυρωρό της νύχτας* να μην είναι μια αντιστροφή των ρόλων εξουσίας, από τον άντρα στη γυναίκα, αλλά μια μετατόπιση του βλέμματος μέσα από το οποίο αναπτύσσεται η

⁶⁴⁷ Deleuze, Masoch, *Masochism*, σ. 75. Η πρόσφατη ταινία του Peter Strickland, *Ο δούκας της Βουργουνδίας* (*The Duke of Burgundy*, 2014), έχοντας ως κεντρικό της θέμα τη σαδομαζοχιστική σχέση δύο γυναικών, ακριβώς εξετάζει τη δύναμη του μαζοχιστή να «εκπαιδεύει» τον σαδιστή του, με στόχο την ικανοποίηση των επιθυμιών του.

⁶⁴⁸ Σχετικά βλ. και: «[Σημείωμα] Γυναικείου Μαζοχισμού», στο τέλος της ενότητας.

⁶⁴⁹ Deleuze, Masoch, *Masochism*, σ. 13.

σχέση. Ο Deleuze εξηγεί ότι, παρά τη φαινομενική συμπληρωματικότητα του σαδιστή με τον μαζοχιστή, μια πιθανή συνάντησή τους θα ήταν μάλλον απογοητευτική: «ένας αυθεντικός σαδιστής δεν θα μπορούσε να ανεχτεί ένα μαζοχιστικό θύμα [...]. Ούτε ο μαζοχιστής θα ανεχόταν έναν πραγματικά σαδιστικό θύτη»⁶⁵⁰. Η σαδιστική γυναίκα του Masoch, όπως και το θύμα του Sade, ανήκουν στον ξεχωριστό κόσμο του δημιουργού τους, αντανakλώντας ποιότητες της μαζοχιστικής και της σαδιστικής επιθυμίας, αντίστοιχα⁶⁵¹. Στον *Θυρωρό της νύχτας* η επανάληψη της σαδομαζοχιστικής σχέσης γίνεται στο πλαίσιο ενός «συμβολαίου», τη σύναψη του οποίου φαίνεται να δρομολογεί η Lucia: επιπλέον στοιχεία του τρόπου ανάπτυξης της σχέσης, στο παρόν, ενισχύουν την υπόθεση ότι πρόκειται για μια εξιστόρηση μέσα από τη μαζοχιστική σκοπιά της επιθυμίας. Τα τέσσερα βασικά χαρακτηριστικά του μαζοχισμού⁶⁵² είναι παρόντα: (1) η «ιδιαιτέρη σημασία της φαντασίωσης», στην ονειρική, στη θεατρική ή και στην τελετουργική της μορφή, υπάρχει στην ερεθιστική λειτουργία των αναμνήσεων και στη θεατρικότητα που προσδίδεται στη σχέση, μέσα από την επανεμφάνιση των στολών· (2) ο «παράγοντας της αγωνίας», της αναμονής, της αναβολής, παρουσιάζεται ως κύρια κατάσταση των πρωταγωνιστών –από τη στιγμή που οι δυο τους απομονώνονται στο διαμέρισμα–, και ειδικότερα της Lucia που συχνά περιμένει τον Max να επιστρέψει κοντά της· (3) το στοιχείο της «εκφραστικότητας», ο ισχυρός τρόπος με τον οποίο ο μαζοχιστής εκφράζει τα βάσανά του, εκδηλώνεται κάθε φορά που η, εξουθενωμένη από την πείνα, Lucia, προβάλλει την εξαθλίωση στην οποία έχει περιέλθει για χάρη του Max· (4) τέλος, με τη σκηνή στο μπάνιο, εξετάσαμε ήδη τον «προκλητικό φόβο», τον επιθετικό τρόπο με τον οποίο ο μαζοχιστής διεκδικεί την τιμωρία του.

Από την άλλη πλευρά, στο σύμπαν των αναμνήσεων η σχέση βασίζεται, όχι σε μια άτυπη συμφωνία, αλλά στη βίαιη κατάκτηση και στην επιβολή του Max πάνω στην άβουλη Lucia. Οι πρώτες αναδρομές στο παρελθόν μοιάζουν να καταγράφονται μέσα από το διαμεσολαβημένο βλέμμα του άντρα που παρεμβαίνει στην εξέλιξη των γεγο-

⁶⁵⁰ Deleuze, Masoch, *Masochism*, σ. 40-41.

⁶⁵¹ Deleuze, Masoch, *Masochism*, σ. 41-42.

⁶⁵² Παρατίθενται, από το έργο του Theodore Reik, στο: Deleuze, Masoch, *Masochism*, σ. 75.

νότων με την πρόταξη της κινηματογραφικής του μηχανής· οι εκδηλώσεις της επιθυμίας γίνονται στο πλαίσιο μιας αποστασιοποιημένης κλινικής παρατήρησης. Οι στρατιωτικές στολές, η λευκή ποδιά του γιατρού, τα παραταγμένα και εξαθλιωμένα γυμνά σώματα, τα άδεια δωμάτια, η ταλαιπωρημένη μορφή της Lucia, παρέχουν τα συνθετικά ενός κόσμου που περιστρέφεται γύρω από τη σαδιστική απόλαυση, κυριότερα όμως πλαισιώνουν μια σχέση που, αρχικά τουλάχιστον, δεν είναι αποτέλεσμα αμφίδρομης κίνησης. Στις αναγνώσεις που εντοπίζουν στον *Θυρωρό της νύχτας* μια μετατόπιση της εξουσίας, από τον άντρα στη γυναίκα, αντιπροτείνουμε λοιπόν μια σκέψη που βασίζεται, όχι στην αντιστροφή των ρόλων, αλλά στην ολίσθηση της αφήγησης από το σαδιστικό σύμπαν, στο μαζοχιστικό· από τον «θεσμό», στο «συμβόλαιο».

Ο Deleuze πραγματοποιεί αυτή τη διάκριση ανάμεσα στον Sade και τον Masoch, εξηγώντας: «Η δικανική διάφορα ανάμεσα στον θεσμό και το συμβόλαιο είναι γνωστή: το συμβόλαιο προϋποθέτει την ελεύθερη συγκατάθεση των συμβαλλόμενων μελών του και ορίζει ανάμεσά τους ένα σύστημα αμοιβαίων δικαιωμάτων και υποχρεώσεων· δεν επηρεάζει τρίτους και ισχύει για περιορισμένο διάστημα»⁶⁵³. Τα δύο πρόσωπα του *Θυρωρού της νύχτας* αναβιώνουν εκούσια τη σχέση τους, εντάσσοντας, αυτή τη φορά, την πρόκληση του πόνου στους όρους της συμφωνηθείσας σχέσης, της οποίας, απομονωμένοι στο διαμέρισμα, αποτελούν μοναδικούς συμμετοχούς. Σε αντίθεση με το συμβόλαιο, «οι θεσμοί, ορίζουν μια μακροπρόθεσμη κατάσταση σχέσεων που είναι ακούσια και αναπαλλοτρίωτη· επιβάλλει δύναμη και εξουσία που λειτουργεί εις βάρος τρίτων»⁶⁵⁴· το ναζιστικό καθεστώς αποτελεί την ιδανική συνθήκη αυτής της θεσμοθετημένης βίας, της ολοκληρωτικής δύναμης της εξουσίας, η επιβολή της οποίας δεν περιορίζεται στο πρόσωπο της Lucia, αλλά εκτείνεται έως τον εξευτελισμό των κρατουμένων, τον βιασμό του άγνωστου άντρα, και τον, ενεργοποιημένο από τον κίνδυνο του θανάτου, χορό του Bert.

Επειδή υπάρχει πράγματι μια σχετική αντιστοιχία, ανάμεσα στις αναμνήσεις του

⁶⁵³ Deleuze, Masoch, *Masochism*, σ. 77.

⁶⁵⁴ Deleuze, Masoch, *Masochism*, σ. 77. Βλ. σχετικά και: «Ο Σαντ προτείνει τη μοναδικότητα των ηρώων του. Η άρνηση των ερωμένων προσώπων συνιστά, κατ' αυτόν, τη θεμελιώδη ρήτρα του συστήματος. Κατά τη γνώμη του, αν ο ερωτισμός οδηγεί σε συμφωνία, είναι συμβιβασμός, ημίμετρο μεταξύ ζωής και θανάτου»· Bataille, *Ο ερωτισμός*, σ. 252.

παρελθόντος και τα γεγονότα του παρόντος, δύο (ανάλογα) στιγμιότυπα, στο μέσο της ταινίας, μας βοηθούν να καταδείξουμε επαρκώς αυτήν ακριβώς τη μετατόπιση της ερωτικής σχέσης από τη σαδιστική, στη μαζοχιστική σκοπιά: ο Max ταΐζει τη Lucia, που είναι ξαπλωμένη στο κρεβάτι, με ένα κουτάλι και, στην προσπάθειά του να της καθαρίσει το πρόσωπο, η γυναίκα αρπάζει το δάχτυλό του με το στόμα της⁶⁵⁵. τραβώντας το χέρι του, που η Lucia αρνείται να εγκαταλείψει, ο άντρας κατευθύνει το κεφάλι της γυναίκας στην περιοχή των γεννητικών του οργάνων. Η σκηνή αντιπαράκειται με ένα σχετικό επεισόδιο στο στρατόπεδο: ο Max στέκεται επιβλητικά όρθιος και, με στραμμένη την πλάτη του στην κάμερα, πιέζει την άκαμπτη Lucia να πέσει στα γόνατα· ξεκουμπώνει τη ζώνη του και, στη συνέχεια, πιέζει το κεφάλι της έκπληκτης γυναίκας προς το μέσο του σώματός του. Στη μαζοχιστική εκδοχή των γεγονότων, ο άντρας είναι επιβλητικός με την συγκατάθεση/προτροπή της γυναίκας, εμφανίζοντας παράλληλα στοιχεία τρυφερότητας, καθώς της χαϊδεύει το κεφάλι και την αγκαλιάζει. Στο σαδιστικό σύμπαν, η εξουσία του Max είναι αδιαπραγμάτευτη (γεγονός που εκφράζεται και στην υψομετρική διαφορά της θέσης των δύο σωμάτων) και η απόλαυση της Lucia, όχι μόνο δεν προβλέπεται, αλλά αντικαθίσταται από μια παγωμένη αμηχανία. Επειδή ο σαδισμός που φαντασιώνεται ο μαζοχιστής, δεν είναι αυτός του Sade, και, αντίστροφα, ο μαζοχιστής του σαδιστικού κόσμου, δεν είναι αυτός του Masoch⁶⁵⁶, θα πρέπει να επιμείνουμε στο ότι στον *Θυρωρό της νύχτας* δεν πραγματοποιείται, από το παρελθόν στο παρόν, μια ριζοσπαστική αντιστροφή της εξουσίας, στην οποία η Lucia αναλαμβάνει τον σαδιστικό ρόλο, αλλά μια ποιοτική μεταμόρφωση των χαρακτήρων, καθώς αυτοί μετακινούνται, πάντοτε με την ίδια ιδιότητα, από το σύμπαν του σαδιστή, σε αυτό του μαζοχιστή.

⁶⁵⁵ Η κίνηση του Max, να προσφέρει στη Lucia την κούπα καφέ, στο στόμα με το κουτάλι, μπορεί να εκληφθεί ως δείγμα τρυφερότητας, αλλά κυρίως παραμένει μια κίνηση συνεπής στον πατρικό του ρόλο που επιδεικνύει την εξουσία του και τον βαθμό στον οποίο ελέγχει κάθε λειτουργία της υποταγμένης γυναίκας· για ένα ανάλογο, σύντομο, σχόλιο πάνω στο στιγμιότυπο, βλ. και: Kerner, «Body Genres II», στο: *Film and the Holocaust*, σ. 110.

⁶⁵⁶ Deleuze, Masoch, *Masochism*, σ. 40.

Ίσως η μοναδική (και πιο πολυσυζητημένη) σκηνή, από τις αναμνήσεις του στρατοπέδου, που ξεπερνά τα τυπικά χαρακτηριστικά του σαδιστικού κόσμου, είναι αυτή όπου η Lucia τραγουδά το «Wenn ich mir was Wünschen Dürfte»⁶⁵⁷. Η μουσική της παράσταση ενεργοποιείται από τον εκμυστήρευση του Max στην κοντέσα⁶⁵⁸. Ο άντρας εκφράζει την αγάπη του και τον ενθουσιασμό του για την επανασύνδεσή του με το μικρό του κορίτσι και αντιστέκεται στην προτροπή της κοντέσας, να «αρχαιοθετήσει»⁶⁵⁹ τη Lucia, πριν αυτή τον προδώσει. «Δεν σε έχω δει ποτέ τόσο ερωτευμένο», παρατηρεί η ηλικιωμένη γυναίκα και προσθέτει με θαυμασμό: «Τι ρομαντική ιστορία». Ο άντρας διαφωνεί: «Είναι μια βιβλική ιστορία», «είναι μια ιστορία από τη Βίβλο», της λέει και υπόσχεται να της εξηγήσει, ενώ την ίδια στιγμή εισβάλλουν εικόνες από το στρατόπεδο. Μεσαία πλάνο, στην αρχή ενός καθισμένου αξιωματούχου που φορά μια αποκριάτικη μάσκα, μετά ενός βιολιστή, ενός (μασκοφορεμένου) στρατιώτη που παίζει ακορντεόν, δύο αξιωματούχων που συνομιλούν με μια γυναίκα (με πτυχωτό κολάρο κλόουν), εγκαθιδρύουν την ατμόσφαιρα ενός παρακμιακού καμπαρέ ή μιας θεατρικής παράστασης· ενός ονείρου εντός της, ούτως ή άλλως, εξωπραγματικής αφήγησης των αναμνήσεων. Σύντομα εμφανίζεται η Lucia: φορώντας ένα εμφανώς μεγάλο, για το χλωμό και σκελετωμένο σώμα της, παντελόνι, τιράντες, δερμάτινα γάντια, στρατιωτικό καπέλο και με την πλάτη κολλημένη σε έναν τοίχο, ξεκινά να τραγουδά γυμνόστηθη μπροστά στους αξιωματούχους (στο δεύτερο επίπεδο του πλάνου φαίνεται η “αξιοθρήνητη” ορχήστρα). Κατά την αργόσυρτη εκδοχή

⁶⁵⁷ Τραγούδι που ηχογράφησε, το 1930, η Marlene Dietrich. Για τη δυναμική επίδραση της εμφάνισης της Lucia, σε αυτή τη σκηνή, αρκεί να αναφέρουμε ότι δυο τουλάχιστον εργασίες που πραγματεύονται, με τον έναν ή το άλλον τρόπο, το θέμα του φασισμού, έχουν την εικόνα της στο εξώφυλλό τους (βλ. Ravetto, *The unmaking of fascist aesthetics*, Frost, *Sex drives. Fantasies of fascism in literary modernism*), ενώ και για το dvd (The Criterion Collection) της ταινίας γίνεται η ίδια επιλογή.

⁶⁵⁸ Αυτή είναι ακόμα ένα από τα πρόσωπα που κατοικούν/κρύβονται στο ξενοδοχείο, τα οποία στο παρελθόν συνεργάστηκαν με το ναζιστικό καθεστώς. Στην αρχή της ταινίας παρουσιάζεται ως μια απαιτητική γυναίκα, προσκολλημένη στις ανέσεις μιας περασμένης προνομιάς ζωής· όπως και ο Bert, το ναζιστικό παρελθόν του οποίου συγχύζεται με τα υπονοούμενα της ομοφυλοφιλίας του, έτσι και η κοντέσα, παρουσιάζεται με “νοσηρή” σεξουαλικότητα (παραγγέλνει στον Max να της στείλει έναν άντρα για να την ικανοποιήσει ερωτικά), αποκύημα της εγκληματικής συμμετοχής της στον ναζισμό.

⁶⁵⁹ Η ακριβής φράση της κοντέσας είναι: «you should file her away»· μια ενδιαφέρουσα επιλογή λέξεων που σχετίζεται με την επίμονη προσπάθεια των πρώην συνεργατών του Max, να συλλέξουν και να καταστρέψουν όλα τα ενοχοποιητικά στοιχεία, όπως και να εξαφανίσουν κάθε πιθανό μάρτυρα.

του τραγουδιού, η έφηβη Lucia καλύπτει τα γυμνά στήθη της, για να τα αποκαλύψει ξανά, ακόμα προκλητικότερα, τις στιγμές που λικνίζεται πάνω στους ένστολους άντρες. Μέσα στην αντιφατική συνύπαρξη των αποκριάτικων στοιχείων και των μαυροφορεμένων εξουσιαστών, η Lucia χαμογελά προκλητικά στους παριστάμενους, προσκαλώντας τους σε ένα παιχνίδι ανδρόγυνης σεξουαλικότητας, ηδονοβλεψίας και θανατικής σαγήνης⁶⁶⁰.

Ολοκληρώνοντας το τραγούδι της η γυναίκα μένει παρατεταμένα ακίνητη, καθισμένη σε μια καρέκλα, θυμίζοντας και πάλι νεκρή κούκλα· ένας άντρας ακουμπά μπροστά της ένα χάρτινο κουτί, δώρο του Max, ο οποίος, καθισμένος τώρα απέναντί της, σφίγγει τα χέρια του και χαμογελά, όπως ένα παιδί που αδημονεί για την αποκάλυψη της έκπληξής του. Το κουτί περιέχει ένα κομμένο κεφάλι, η θέα του οποίου σοκάρει τη Lucia που προσπαθεί, δαγκώνοντας το χέρι της, να συγκρατήσει την αντίδρασή της. Ο Max αποκαλύπτει, στη συνέχεια, στην κοντέσα (επιστροφή στη συνομιλία τους στο παρόν) ότι αυτό ήταν το κεφάλι ενός κρατούμενου που παρενοχλούσε



Εικόνα 35. Η Lucia τραγουδά μέσα στην παρακμιακά εορταστική ατμόσφαιρα του στρατοπέδου.

⁶⁶⁰ Η Marrone εξηγεί σωστά ότι, η ηδονοβλεψία του Max, που συνολικά στην ταινία συνδέεται με τον σαδισμό του, σε αυτή τη σκηνή περιορίζεται στην απόλαυση του βλέμματος· Marrone, *The gaze and the labyrinth*, σ. 113.

τη Lucia, η οποία του είχε ζητήσει να μεταφερθεί· «δεν ξέρω γιατί, αλλά ξαφνικά ήρθε στο μυαλό μου η ιστορία της Σαλώμης», λέει ο ίδιος. Στη βιβλική διάσταση της σχέσης, η γυναίκα/θύμα, προκαλώντας με το τραγούδι της, όπως και η Σαλώμη με τον σαγηνευτικό της χορό, γίνεται συνυπεύθυνη του θανάτου και συνένοχη του ναζιστικού καθεστώτος⁶⁶¹. Επιθυμώντας την επιβίωσή της, “εκπορνεύεται” και επιβεβαιώνει τον μύθο της επικίνδυνης θηλυκότητας, της μοιραίας γυναίκας που οπλίζει τον ανυπεράσπιστο, μπροστά στη γοητεία της, άντρα.

Η Lucia, βέβαια, με τα κοντά της μαλλιά και την αντρική της στολή δεν είναι μια κλασική *femme fatale*· τα φετιχιστικά δερμάτινα γάντια της διακωμωδούν τα στερεότυπα αξεσουάρ της σαδομαζοχιστικής κουλτούρας, ενώ η αγορίστικη όψη της προκαλεί τα όρια ενός ερωτισμού με σαφώς καθορισμένους ρόλους των φύλων. Παράλληλα, με την αντιφατική της εμφάνιση η Lucia προκαλεί, όπως και ο θηλυπρεπής Bert, τις αντιλήψεις που σχετίζονται με την «αγνότητα και την αρρενοπώτητα»⁶⁶². Είναι πιθανό η Lucia, με τον χορό-παρωδία, να επιθυμεί την ανατροπή της εικόνας της φετιχοποιημένης γυναίκας, όπως αυτή ανασύρεται με τη μίμηση της Marlene Dietrich, ή να διαταράσσει τον τρόπο πρόσληψης της προκλητικής Σαλώμης, πραγματοποιώντας μια επίθεση στην ιεραρχική τάξη και στην πατριαρχική εξουσία⁶⁶³· η ελκυστική της παράσταση, όμως, ακόμα και αν βρίσκεται στο όριο του αποκρουστικού, την καθιστά πρώτα απ’ όλα συνένοχη, γεγονός που καταδεικνύει και η τελική σκηνή της ταινίας.

Εγκλωβισμένοι στο διαμέρισμα, οι δύο εραστές έχουν παρανοήσει από το παιχνίδι κυνηγητού και απομόνωσης· εξουθενωμένοι από την πείνα, δίχως ίχνος φαγητού, και με όλους τους γνωστούς του Max να αρνούνται οποιαδήποτε βοήθεια, φτάνουν στα όριά τους όταν τους κόβουν το ρεύμα, ως ένα ακόμα μέτρο πίεσης για να παραδοθούν. Ο Max ανοίγει τη ντουλάπα, βγάζει από μέσα το (παιδικό) φόρεμα της Lucia και αρχίζει να τη ντύνει, ενώ ακούγεται η μελωδία του «Wenn ich mir was Wünschen Dürfte»·

⁶⁶¹ Βλ. και: Millicent Marcus, *Italian film in the shadow of Auschwitz*, Toronto, University of Toronto Press, 2007, σ. 54, όπου η πολυεπίπεδη λειτουργία της αναφοράς στη Σαλώμη αντιστοιχεί στις αλληγορικές αναγνώσεις των Γραφών που «εξουδετέρωναν» τον εμφανή ερωτισμό των επεισοδίων.

⁶⁶² Βλ. και: Ravetto, *The unmaking of fascist aesthetics*, σ. 176-177.

⁶⁶³ Marrone, *The gaze and the labyrinth*, σ. 111 και 114.

έχοντας συλλάβει τον σκοπό της τελετουργίας, η Lucia εξέρχεται από τον λήθαργό της και γελά. Οι δυο τους βγαίνουν από το διαμέρισμα και, μέσα στους ερημωμένους δρόμους της νυχτερινής ατμόσφαιρας, μπαίνουν σε ένα αμάξι και κατευθύνονται σε μια γέφυρα. Η Lucia, με το εμφανώς μικροσκοπικό για το σώμα της φόρεμα, και ο Max, φορώντας τη στρατιωτική του στολή, διασχίζουν τα νερά του Δούναβη, και, με την πλάτη στραμμένη στους θεατές, απομακρύνονται στο βάθος του κάδρου, όπου φαίνεται ο φωτισμένος, από την ανατολή, ουρανός. Ακούγονται δύο πυροβολισμοί και οι πρωταγωνιστές σωριάζονται στο έδαφος· η ταινία ολοκληρώνεται καθώς η κάμερα πλησιάζει τα νεκρά τους σώματα. Οι εραστές επιλέγουν, με θεατρικό τρόπο, να οδηγηθούν στον βέβαιο θάνατό τους, επιμένοντας πάντοτε στη συντήρηση μιας σχέσης που γεννήθηκε στο τραυματικό παρελθόν. Από αυτή την άποψη, είναι αμφότεροι τα ιστορικά θύματα μιας σκοτεινής περιόδου, την υπενθύμιση της οποίας κανείς δεν μπορεί να ανεχθεί· γι' αυτό και η σχέση τους πρέπει να «αρχειοθετηθεί», όπως κάθε επικίνδυνη μαρτυρία που διακυβεύει την τάξη ενός ληθαργικού παρόντος.

Η αντιμετώπιση των εραστών ως μοναδικών αθώων, που “εξαγνίστηκαν” από τα πάθη της επιθυμίας, ενώ γίνονται θύματα μιας πραγματικότητας που αρνείται να τους αποδεχθεί, είναι ίσως η θετικότερη ανάγνωση που μπορούμε να κάνουμε για την ταινία της Cavanì. Θέτοντας εξ αρχής νέα ζητήματα, με τη σύμπλεξη του ναζισμού με τον ερωτισμό, *Ο θυρωρός της νύχτας*, μέχρι ένα σημείο, εμφανίζει αρκετά από εκείνα τα στοιχεία που φέρνουν το *Τελευταίο ταγκό στο Παρίσι* και την *Αυτοκρατορία των αισθήσεων* κοντά στον Bataille· είναι άλλωστε, όπως τον χαρακτηρίζει ο Thompson, ο πιο προφανής απόγονος της ταινίας του Bertolucci⁶⁶⁴. Κάποια αγωνιώδης επιθυμία οδηγεί τους εραστές του σε βίαιες συναντήσεις που υποκρύπτουν την ανάγκη μιας ένωσης, η πραγμάτωση της οποίας γίνεται εγγύτερη μαζί με τον θάνατο. Παράλληλα, οι δυο τους, παράγωγα μιας ιστορικής πραγματικότητας που πλέον αρνείται να τους περιθάψει, δομούν τον δικό τους αποσπασμένο κόσμο, εντασσόμενοι ίσως σε εκείνη την κοινότητα των εραστών του Bataille, που “σπαταλιέται”, αντιστεκόμενη στην κοι-

⁶⁶⁴ Thompson, *Last tango in Paris*, σ. 89.

νωνία, αν όχι της συσσώρευσης –εφόσον εδώ οι συνεργάτες του Max δεν έχουν κανένα πρόβλημα να καταστρέψουν και να θυσιάσουν–, της “έλλογης” τάξης. Το μεγάλο ερώτημα όμως με την ταινία της Cavanì αφορούσε, σε όλη τη διάρκεια της προσέγγισής μας, τη θέση της απέναντι στον ναζισμό: υπάρχει πράγματι, στον *Θυρωρό της νύχτας*, μια φιλική στάση απέναντι στα εγκλήματα του ναζισμού, που εξυμνεί τη σχέση μεταξύ θύτη και θύματος, ή πρόκειται για μια ταινία που ανατρέπει, όπως είδαμε να υποστηρίζεται, τις σχέσεις εξουσίας; Ήδη από τη μελέτη των πρώτων πλάνων που παρουσίαζαν τη Lucia στο στρατόπεδο, υποστηρίξαμε ότι οι οπτικές δηλώσεις της Cavanì διαφοροποιούνται από τις λεκτικές, ενώ, σ’ αυτό το δεύτερο κομμάτι της ανάλυσής μας, αφιερώσαμε εκτενές μέρος για να “αποδείξουμε” ότι αναγνώσεις, που βλέπουν στην ταινία σπουδαίες μετατοπίσεις της εξουσίας, είναι μάλλον υπερβολικές. Αν πρέπει να συμπεράνουμε τελικά κάτι, είναι ότι η Cavanì γοητεύεται από τον ναζισμό· ίσως όσο και ο Bataille.

[ΣΗΜΕΙΩΜΑ] ΓΥΝΑΙΚΕΙΟΣ ΜΑΖΟΧΙΣΜΟΣ

Η πιο διάσημη κινηματογραφική μαζοχίστρια είναι μάλλον *Η ωραία της ημέρας* (*Belle de jour*, 1967) του Buñuel. Η ταινία ξεκινά με την πρωταγωνίστρια, Séverine (Catherine Deneuve), να διασχίζει με τον σύζυγό της, μέσα σε μια άμαξα, ένα δάσος, όταν ξαφνικά αυτός την αναγκάζει να κατέβει από το όχημα, δίνοντας εντολή στους οδηγούς να τη δέσουν σε ένα δέντρο και να τη μαστιγώσουν. Αυτή είναι η πρώτη από μια σειρά φαντασιώσεων που συμπλέκονται με την πραγματικότητα της ψυχρής και απόμακρης Séverine, η οποία, όντας σεξουαλικά ανικανοποίητη μέσα στην αποστειρωμένη αστική ζωή της και στον αποστερημένο από ερωτισμό γάμο της, καταφεύγει στη φαντασία. Θέλοντας να εκπληρώσει μέρος τον καταπιεσμένων επιθυμιών της, η γυναίκα ξεκινά να εργάζεται κρυφά σε έναν οίκο ανοχής, όπου γνωρίζει τον Marcel, έναν παράδοξης εμφάνισης κακοποιό, που θα της προσφέρει την ασεβή και βίαιη συμπεριφορά που αναζητά. Με διφορούμενο τέλος και με σκηνές όπως αυτή όπου η αγαλμάτινη ομορφιά της πρωταγωνίστριας βεβηλώνεται από τη μαύρη λάσπη που της πετά, βρίζοντάς την, ο Henri (φίλος του συζύγου της), η *Ωραία της ημέρας* είναι μια

διακριτική και παρ' όλα αυτά προκλητική μελέτη πάνω στην κρυφή φύση της σεξουαλικότητας.

Μια εξίσου διάσημη, λογοτεχνική αυτή τη φορά, μαζοχιστική ηρωίδα, είναι αυτή από την *Ιστορία της Ο* της Dominique Augy, η ενσάρκωση της οποίας επιχειρήθηκε αρκετές φορές στον κινηματογράφο. Η πιο γνωστή μεταφορά του μυθιστορήματος είναι μάλλον του σκηνοθέτη της *Εμμανουέλας* (*Emmanouelle*, 1974), Just Jaeckin (*Η ιστορία της Ο* [*Histoire d'O*, 1975]), που, μέσα σε μια εικονογραφία θερμών χρωμάτων, πλούσιων σκηνικών και όμορφων γυναικών, περιορίζεται στην ελκυστική παρουσία των σαδομαζοχιστικών τελετών μύησης της πρωταγωνίστριας, η οποία υπομένει κάθε σεξουαλικό βασανισμό για να αποδείξει την αφοσίωσή της στον αγαπημένο της René⁶⁶⁵. Ενδιαφέρουσα μνεία στην *Ιστορία της Ο* πραγματοποιεί και ο Trier, με τη μικρού μήκους ασπρόμαυρη ταινία του, *Menthe – la lienheureuse* (1979), όπου η σιωπηλή πρωταγωνίστρια ανακαλεί, με την παρότρυνση της ερωμένης της, μια σειρά βασανιστικών αναμνήσεων· σκηνές όπως αυτή, στην οποία η Menthe είναι με τα χέρια δεμένα σε αλυσίδες, θυμίζουν εικόνες από το *Πάθος της Ζαν ντ'Αρκ*, του, ιδιαίτερα αγαπητού στον Trier, Dreyer. Ο σκηνοθέτης θα επανέλθει και αργότερα στη μαζοχιστική απόλαυση της Ο, με το *Manderlay* (2005).

Με αφορμή τις αναφορές, τόσο στην ταινία του Jaeckin, όσο και σε αυτές του Trier, θα πρέπει να σημειώσουμε ότι η λειτουργία του γυναικείου μαζοχισμού δεν είναι σε κάθε περίπτωση η ίδια και, φυσικά, ο ρόλος της διαφοροποιείται ανάλογα με τις προθέσεις του κινηματογραφικού έργου. Περιπτώσεις όπου στοιχεία των σαδομαζοχιστικών τελετών χρησιμοποιούνται για να εμπλουτίσουν τον ερωτικό ερεθισμό του θεατή, έχοντας αυτό ως κύρια πρόθεση, διαφέρουν σημαντικά από όσες εμβαθύνουν στην ψυχοσεξουαλική ανάπτυξη των χαρακτήρων, παρέχοντας συχνά μια πιο

⁶⁶⁵ Μέσα από το πλήθος ταινιών που αφορμώνται από το βιβλίο, αναφέρουμε ενδεικτικά και την “εκσυγχρονισμένη” κινηματογραφική μεταφορά του Phil Leirness, *The story of O: Untold pleasures* (2002), όπως και την τηλεοπτική σειρά, δέκα επεισοδίων, με τίτλο, *The story of O: The series* (1992). Μια σχετικά χαλαρή μεταφορά του μυθιστορήματος *Επιστροφή στο Ρουασί* της Augy, είναι και η σουρεαλιστική ταινία του Terayama, *Τα φρούτα του πάθους*, της οποίας το θέμα είναι και πάλι η υποταγή μιας γυναίκας με σκοπό την απόδειξη της αγάπης της.

διευρυμένη προβληματική, που εκτείνεται, για παράδειγμα, στον τρόπο ανάπτυξης των σχέσεων εξουσίας⁶⁶⁶. Υπάρχουν βέβαια και περιπτώσεις, όπως αυτή των 9 ½ εβδομάδων και της *Γραμματέως* (Steven Shainberg, *Secretary*, 2002), οι οποίες, στοχεύοντας σε ένα ευρύτερο κοινό, παραμένουν προκλητικές μέσα στα αποδεκτά όρια της λογοκρισίας, ενώ εμφανίζουν τη γυναικεία σεξουαλική υποταγή στο πλαίσιο μιας ρομαντικής ερωτικής σχέσης, οι “εκκεντρικότητες” της οποίας συχνά εξισορροπούνται με την εισαγωγή χιουμοριστικών στοιχείων.

Στις 9 ½ εβδομάδες, τα παιχνίδια εξουσίας ανάμεσα στην Elizabeth και τον John ανήκουν σε έναν μυστικό κόσμο, αποσπασμένο από την καθημερινότητα, όπου οι διάλογοι πραγματοποιούνται ψιθυριστά. Η υποταγή της πρωταγωνίστριας γίνεται στο πλαίσιο ενός απελευθερωτικού, για την ερωτική φαντασίωση, παιχνιδιού, τα όρια του οποίου βρίσκονται σε συνεχή επαναδιαπραγμάτευση· όταν η ίδια αισθάνεται ότι οι ερωτικοί πειραματισμοί εξελίσσονται σε μια σαδιστική μεταχείριση που την υποβιβάζει και τη θίγει, αποχωρεί από τη σχέση. Από την άλλη πλευρά, στη *Γραμματέα*, η πρωταγωνίστρια, Lee (Maggie Gyllenhaal), είναι μια νεαρή γυναίκα που εξ αρχής παρουσιάζεται ως μια ψυχικά διαταραγμένη προσωπικότητα, η οποία βρίσκει διέξοδο και απόλαυση στον αυτοτραυματισμό· η σαδομαζοχιστική λοιπόν σχέση που αναπτύσσει με το αφεντικό της, Mr. Grey (James Spader), εκλαμβάνεται ως θετική διοχέτευση των αυτοκαταστροφικών της τάσεων. Η ταινία, με μεγαλύτερο ενδιαφέρον για τις ψυχικές συγκρούσεις, τόσο της σαδιστικής, όσο και της μαζοχιστικής προσωπικότητας, παρουσιάζει μια απενοχοποιημένη εκδοχή της γυναικείας υποταγής που τελικά, μέσα από τη μαρτυρική αποδοχή του πόνου, μετατρέπεται σε μεγαλεπήβολη δήλωση αγάπης⁶⁶⁷.

⁶⁶⁶ Για έναν διαχωρισμό των ταινιών που εμπεριέχουν σαδομαζοχιστικές πρακτικές, σε επτά κατηγορίες και ανάλογα με το θέμα, την κινηματογραφική τους ποιότητα και την πολυπλοκότητα των προθέσεων τους, βλ.: Tanya Krzywinska, «Bondage, domination and sado-masochism», στο: *Sex and the cinema*, London, Wallflower Press, 2006, σ. 186-216, σ. 196.

⁶⁶⁷ Το πρόσφατο και πολυσυζητημένο *50 αποχρώσεις του γκρι* (*50 shades of Grey*, 2015), της Sam Taylor-Johnson, φαίνεται πως είναι μάλλον απόγονος αυτών των δύο ταινιών. Η ταινία εξετάζει τη διαπραγματευτική διαδικασία, ανάμεσα στη νεαρή Anastasia (Dakota Johnson) και τον επιχειρηματία Grey (Jamie Dornan), που προσπαθεί να την πείσει να αναλάβει ρόλο υποταγής στην ερωτική τους σχέση. Όπως και στις 9 ½ εβδομάδες, ο πρωταγωνιστής είναι λιγομίλητος και μυστηριώδης, η γυναίκα

Δύο διαφορετικές προσεγγίσεις της σαδομαζοχιστικής σχέσης αποτελούν *Τα μαύρα φεγγάρια του έρωτα* (*Bitter moon*, 1992) του Roman Polanski, και *Η κυρία και ο ναύτης* (*Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'Agosto*, 1974)⁶⁶⁸ της Lina Wertmüller, εφόσον αμφότερες εξετάζουν τη δυνατότητα μιας ανατροπής, ανάμεσα στους ρόλους του εξουσιαστή και του εξουσιαζόμενου. Στα *Μαύρα φεγγάρια του έρωτα*, κατά τη διάρκεια ενός θαλάσσιου ταξιδιού, ο ανάπηρος Oscar (Peter Coyote) αφηγείται σε έναν συνεπιβάτη του την ιστορία της ταραχώδους σχέσης του με τη σύζυγό του, Mimi (Emmanuelle Seigner): ξεκίνησε όπως κάθε ρομαντική γνωριμία και εξελίχθηκε σε μια έντονα σεξουαλική σχέση, η οποία σύντομα εμπλουτίστηκε με πλήθος σαδομαζοχιστικών παιχνιδιών. Ο Oscar επέτρεψε, με ενθουσιασμό, στη Mimi να διευρύνει τους σεξουαλικούς του ορίζοντες, αναγνωρίζοντάς της την εξουσία της επιβλητικής ερωμένης που αντλούσε απόλαυση από τον εξευτελισμό του. Όταν όμως το ερωτικό του ενδιαφέρον μειώθηκε, η δυναμική της σχέσης επαναπροσδιορίστηκε, υποβάλλοντας πια τη γυναίκα σε μια σειρά προσβλητικών δοκιμασιών. Η αυταπάτηση με την οποία η πρωταγωνίστρια ανέχεται τις σαδιστικές συμπεριφορές αποτελεί και εδώ δήλωση της υπέρμετρης αφοσίωσής της στον άντρα. Η Mimi επανακτά την εξουσιαστική της θέση όταν, καιρό μετά τον χωρισμό τους, ένα ατύχημα θα καταστήσει τον Oscar παράλυτο και εκτεθειμένο στο έλεός της. Οι δυο τους θα πεθάνουν βίαια μαζί, γιατί οι καταστροφικές δυνάμεις που συγκροτούν τη σχέση τους είναι πλέον ο μόνος τρόπος ύπαρξης.

Στην *Κυρία και τον ναύτη* της Wertmüller, η μεταβίβαση της εξουσίας στον senior Carunchio, όπως αναγκάζεται τελικά να τον αποκαλεί η πλούσια και απαιτητική Raffaella, γίνεται στο πλαίσιο ενός πολιτικού σχολίου: ο άντρας είναι ένας ναύτης που

δεν είναι εξοικειωμένη με τον κόσμο του σαδομαζοχισμού, η σαγήνευσή της στο εξουσιαστικό παιχνίδι και η εξομάλυνσή του γίνεται με την προσφορά πλούσιων δώρων, ενώ η εγκατάλειψη τελικά του σαδιστικού εραστή αποτελεί ένα επικριτικό σχόλιο έναντι των σαδομαζοχιστικών πρακτικών που αντιμετωπίζονται ως διαστροφές. Με τη *Γραμματέα*, η ταινία βρίσκει σημεία τομής στην κοινωνική ανισότητα του ζευγαριού, στην εμφανή εξωτερική μεταμόρφωση της συνεσταλμένης πρωταγωνίστριας από τη στιγμή της εκκίνησης της ερωτικής σχέσης, και σε κάποια από τα σαδομαζοχιστικά παιχνίδια που συμβαίνουν, αν και, σε γενικές γραμμές, οι *50 αποχρώσεις του γκρι* παρουσιάζουν ένα ζευγάρι που περισσότερο συζητά για τον σαδομαζοχισμό, παρά βιώνει μια τέτοιου είδους σεξουαλική σχέση.

⁶⁶⁸ Μια αγγλόφωνη μεταφορά της ταινίας, παρουσίασε ο Guy Richie το 2002, διατηρώντας τον αγγλικό τίτλο (*Swept away*).

εργάζεται στο πολυτελές γιοτ της κακομαθημένης γυναίκας, και ως κομμουνιστής απεχθάνεται τον τρόπο ζωής που της επιτρέπει το καπιταλιστικό σύστημα. Όταν οι δυο τους ναυαγούν σε ένα ερημικό νησί, στο οποίο η Raffaella δεν μπορεί να επιβιώσει χωρίς τη βοήθεια του άντρα που προηγουμένως διέτασσε υποτιμητικά, τότε αυτός γίνεται ο ισχυρός που της “διδάσκει” τη δυσκολία της εργασίας και τη σκληρότητα των αφεντικών. Παράλληλα και εφόσον η ερωτική επιθυμία της γυναίκας αυξάνεται, καθώς η σαδιστική συμπεριφορά του άντρα εντείνεται, η υποταγή εννοείται ως φυσική συνθήκη και ενστικτώδης αναγκαιότητα της θηλυκής σεξουαλικότητας.

Μια παρόμοια θέση, τηρουμένων των αναλογιών και χωρίς ίχνος από την κωμική διάθεση της Wertmüller, αναπτύσσει και η Breillat στο *Romance*, όπου ο μαζοχισμός μοιάζει να αποτελεί στοιχείο του πολύπλοκου και μυστηριώδους γυναικείου ψυχισμού. Στην ταινία, η πρωταγωνίστρια, Marie (Caroline Ducey), επιμένει να υποβάλει τον εαυτό της στον εξευτελισμό μιας ασεξουαλικής σχέσης που κλονίζει την ψυχική και τη σωματική της ισορροπία. Στην προσπάθειά της να “αντισταθμίσει” τα αισθήματα απόρριψης που της προκαλεί ο ερωτικά απόμακρος σύντροφός της, η γυναίκα ξεκινά μια διαδρομή σεξουαλικής εξερεύνησης, στην οποία, εκούσια αυτή τη φορά, εκτίθεται στη σαδιστική μεταχείριση άλλων, κυρίως άγνωστων, αντρών. Μια ευθεία αναφορά στις φαντασιώσεις της *Ωραίας της ημέρας* φαίνεται πως πραγματοποιεί η ταινία με την τελευταία της σκηνή, στην οποία μια άμαξα μεταφέρει, μέσα σε ένα φέρετρο, τον νεκρό σύντροφο της Marie, ενώ η ίδια ακολουθεί ξυπόλυτη και με το παιδί τους στην αγκαλιά της: ο απελευθερωτικός θάνατος και η ελπιδοφόρα γέννηση φαίνεται πως εδώ αντισταθμίζουν τη δύναμη των μαζοχιστικών επιθυμιών.

Δύο χρόνια μετά, με τη *Δασκάλα του πιάνου* (*La pianiste*, 2001), ο Michael Haneke εισέρχεται στην ψυχοπαθολογία της ανέκφραστης Erika (Isabelle Huppert), η οποία, κάτω από την απόκοσμα συγκρατημένη συμπεριφορά της, υποκρύπτει μια βαθιά καταπιεσμένη σεξουαλικότητα. Η παράδοξη σχέση της με τη μητέρα της, με την οποία ακόμα κοιμάται στο ίδιο κρεβάτι, οι κρυφές της επισκέψεις σε ερωτικά καταστήματα και οι σκηνές αυτοτραυματισμού και ηδονοβλεψίας, είναι κάποια μόνο από τα στοι-

χεία που προοικονομούν την τροπή της σχέσης της με τον νεαρότερο Walter. Η γνωριμία τους βασίζεται στην κοινή τους αγάπη για τον Schubert και σύντομα εξελίσσεται σε μια επίμονη ερωτική διεκδίκηση, από την πλευρά του άντρα, η οποία αντικρούεται από τη γυναίκα ή γίνεται αποδεκτή σε ένα αποστειρωμένο πλαίσιο μηχανικού ελέγχου της επιθυμίας, μέχρι που η ίδια του αποκαλύπτει, με ένα γράμμα που περιέχει λεπτομερείς οδηγίες, τις μαζοχιστικές της φαντασιώσεις.

Το διμερές *Nymphomaniac* του Trier, που εξετάζει σχεδόν κλινικά την αδηφάγα σεξουαλικότητα της Joe, φαίνεται πως κάνει μνεία στο έργο του Haneke, όταν, στο δεύτερο μέρος, η πρωταγωνίστρια, για να διασώσει τη σχέση της με τον Jerome, γίνεται η «δασκάλα του πιάνου»: μιμούμενη το αυστηρό ντύσιμο της Erika και υπό τους ήχους του *Für Elise*, του Beethoven, η Joe μεταμφιέζεται στη σεξουαλικά φορτισμένη “πρόγονό” της και γίνεται το αντικείμενο της επιθυμίας πλήθους άγνωστων αντρών. Αργότερα, παραμένοντας πιστή στον νέο της ρόλο και διατηρώντας το ενδιαφέρον της για σεξουαλικούς πειραματισμούς, η Joe επισκέπτεται τον μυστηριώδη K, έναν επαγγελματία σαδιστή, ο οποίος, επιβάλλοντας μια σειρά αυστηρών κανόνων, δέχεται να ικανοποιήσει τις μαζοχιστικές της φαντασιώσεις. Ανάμεσα στις επισκέψεις της πρωταγωνίστριας στον K παρεμβαίνουν συζητήσεις της με τον Seligman, στον οποίο εξιστορεί τα γεγονότα. Σε μία από αυτές, οι δυο τους, αναφερόμενοι και στον Freud, ερευνούν την πιθανή προέλευση τέτοιων διαστροφών που για την πρωταγωνίστρια αποτελούν μια παροδική φάση, βοηθητική για την επανάκτηση του οργασμού της.

Ταινίας όπως αυτές, για παράδειγμα, του Buñuel, της Breillat, του Haneke ή του Trier, αναλαμβάνοντας να διερευνήσουν τη συνθετότητα του γυναικείου ψυχισμού που αντιλαμβάνεται την απόλαυση μαζοχιστικά, διαφοροποιούνται σημαντικά από όσες παρουσιάζουν τον γυναικείο μαζοχισμό ως ένδειξη ακραίας προσφοράς και υποταγής στον άντρα. Κάποιες φορές τα σαδομαζοχιστικό στοιχεία μοιάζουν να εισάγονται σε μια ταινία, για να αυξηθεί ο ερεθιστικός χαρακτήρας του ερωτικού παιχνιδιού, ενώ άλλοτε επεκτείνονται σε ζητήματα που αφορούν τη διανομή της εξουσίας, αντιμετωπίζοντας τη σχέση ως μικρογραφία της κοινωνίας. Όταν ο μαζοχισμός δεν γίνε-

ται αντιληπτός ως φυσική στάση της γυναίκας, τότε σπάνια ξεφεύγει από την κατηγορία της ασθένειας, από την οποία το διαταραγμένο υποκείμενο προσπαθεί να απαλλαγθεί. Το ίδιο ισχύει, με κάποιες φυσικά εξαιρέσεις, και για τις σαδομαζοχιστικές σχέσεις εν γένει, που, όσο ελκυστικές κι αν παρουσιάζονται, καταλήγουν να αντιμετωπίζονται τελικά ως αποκλίσεις από την υγιή σεξουαλική ζωή, και ως εκ τούτου αδύναμες να επιβιώσουν.

Το ΘΕΪΚΟ ΠΑΘΟΣ (ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΗ ΕΞΟΥΣΙΑ ΚΑΙ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ)

Το *Δαμάζοντας τα κύματα* (*Breaking the waves*, 1996) του Lars von Trier είναι μια κινηματογραφική περίπτωση που, εισάγοντας πλέον εμφανώς το ζήτημα της θρησκείας, του ιερού και της θυσίας, μπορεί να αποδειχτεί βοηθητική στην περαιτέρω διερεύνηση της συμπληρωματικής σχέσης του ερωτισμού με τον θάνατο. Στο *Τελευταίο ταγκό στο Παρίσι* η ερωτική κατασπατάληση των εραστών αντιτασσόταν στους περιοριστικούς κανόνες της αστικής ζωής, στην *Αυτοκρατορία των αισθήσεων* στις κοινωνικές αλλαγές που προωθούσαν μια συντηρητική (/μιλιταριστική) πραγματικότητα, και στον *Θυρωρό της νύχτας* αντιστέκονταν στην απάλειψη του ναζιστικού παρελθόντος· στο *Δαμάζοντας τα κύματα* οι δυνάμεις της κοινωνικής καταστολής παίρνουν τη μορφή μιας αυστηρής θρησκευτικής εξουσίας που επιθυμεί να χαλιναγωγήσει τις εκδηλώσεις κάθε συναισθήματος, αρνητικού ή θετικού. Η Bess (Emily Watson), που είναι παράλληλα ενεργό αλλά και διαφοροποιημένο μέλος αυτής της βαθιά συντηρητικής κοινότητας (στα ορεινά της Σκωτίας, όπου μοναδική αρχή φαίνεται πως είναι οι ιερείς και οι πρεσβύτεροι της τοπικής Πρεσβυτεριανής Εκκλησίας), βιώνει μια (ηθική) σύγκρουση, από τη στιγμή που ο ξενόφερτος Jan (Stellan Skarsgard) αφυπνίζει την ερωτική της επιθυμία. Ζητούμενο της διερεύνησής μας είναι τώρα οι τρόποι με τους οποίους αποτυπώνεται οπτικά τόσο η ερωτική σχέση, όσο και το θρησκευτικό πλαίσιο μέσα στο οποίο αναπτύσσεται και με το οποίο συγκρούεται, και να οδηγηθούμε μέχρι τη λύση της αφήγησης.

Η πρώτη σύντομη σεκάνς του *Δαμάζοντας τα κύματα*⁶⁶⁹, παρά τη φαινομενική απλότητά της, αποτελεί μια εισαγωγή και παρουσίαση της οπτικής γλώσσας της ταινίας και των κεντρικών θεμάτων που αυτή αναλαμβάνει να διερευνήσει. Το κινητήριο πλάνο της είναι ένα κοντινό του σκυμμένου προσώπου της πρωταγωνίστριας, που μετά από ένα παιχνιδιάρικο χαμόγελο λέει: «Το όνομά του είναι Jan». Η *τρεμάμενη* κάμερα (steadicam) συνεχίζει να την παρακολουθεί, όταν ακούγεται μια αντρική φωνή: «Δεν τον γνωρίζω»· η γυναίκα απαντά ότι «είναι από την πλατφόρμα (ενν. εξορύξεως πετρελαίου)», ενώ το πρόσωπο του συνομιλητή της, που δεν έχει φανεί ακόμα, αποκαλύπτεται στο δεύτερο κοντινό πλάνο της ενότητας· είναι ένας μαυροντυμένος γενειοφόρος ηλικιωμένος άντρας, που της εξηγεί ότι δεν ενθαρρύνουν τους γάμους με ξένους. Σε αυτές τις αρχικές εικόνες εμφανίζονται ήδη δύο σημαντικά στοιχεία: στην εκκίνηση της αφήγησης η γυναίκα δεν συστήνει τον εαυτό της (το πρόσωπό της, βέβαια, είναι μια ικανοποιητική γνωριμία), αλλά τον άλλον· τον άντρα που η φυσική του απουσία υποκαθίσταται από την απολαυστική άρθρωση του ονόματός του⁶⁷⁰. Η απλή φράση, «το όνομά του είναι Jan», αποκτά απροσμέτρητη βαρύτητα καθώς περιγράφει ένα όλο, ανίκανο να εκπληρωθεί χωρίς το υποκείμενο που ενεργοποιεί την είσοδο στη σχέση, αλλά και στην αφήγηση, γιατί «[σ]την πρώτη του κίνηση, ο ερωτισμός δηλώνεται με την εμφάνιση ενός *αντικειμένου της επιθυμίας*»⁶⁷¹. Το δεύτερο στοιχείο προκύπτει μαζί με ένα λογικό ερώτημα: ποιοι είναι αυτοί στους οποίους οφείλει η Bess να λογοδοτήσει για τον επικείμενο γάμο της; Η αρχική απόκρυψη του συνομιλητή –η διατήρησή του, εκτός του πεδίου του κάδρου– προσδίδει στη φωνή του μυστηριακό χαρακτήρα, ο οποίος συντηρείται και από το επιβλητικό, χαμηλής γωνίας, κοντινό πλάνο που τον εμφανίζει στη συνέχεια.

⁶⁶⁹ Μια πρώτη προσέγγιση της σεκάνς αυτής έχουμε ήδη επιχειρήσει και στο: Δέσποινα Πούλου, «Η “αδειοδότηση” του ερωτικού», στο: *Επιθυμία και απώθηση. Georges Bataille και Lars von Trier*, αδημοσίευτη πτυχιακή εργασία, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, 2013, σ. 31-34.

⁶⁷⁰ Επιπλέον, βλ. και: Παναγιώτης Δόικος, «Το πρωταρχικό υποκείμενο και η εμπειρία του μηδενός», *Ένεκεν*, τχ. 21, 2011, σ. 55-71, όπου εξετάζεται η εμπειρία του μηδενός, ως «παύση της ύπαρξης του εξαλειφθέντος (μορφικού) όντος», η οποία όμως «δεν είναι ακριβώς ανυπαρξία, αλλά μια δυνητική — σε άλλο επίπεδο — ύπαρξη»· Δόικος, *ό.π.*, σ. 60.

⁶⁷¹ Bataille, *Ο ερωτισμός*, σ. 197.

Υπάρχει μια ειδική δυναμική που υποκρύπτεται εντός της σκηνης η οποία, εν μέρει, οφείλεται και στην επιθυμία του Trier να εμποτίσει το περιεχόμενό της με στοιχεία του κινηματογραφικού ύφους του Carl Th. Dreyer⁶⁷². Ακόμα και αν κανείς αγνοεί

⁶⁷² Ο Trier διατηρεί μια ιδιότυπη σχέση με τον Dreyer, στον οποίο αναφέρεται με κάθε ευκαιρία· η παρακάτω δήλωσή του είναι ενδεικτική, τόσο της εμμονής του με τον αδιαμφισβήτητο σημαντικό σκηνοθέτη, όσο και της ιδιοσυγκρασιακής του ιδιαιτερότητας: «Έχουν υπάρξει δύο Δανοί σκηνοθέτες—ο Carl Th. Dreyer και εγώ»· Jan Lumholdt (επιμ.), *Lars von Trier: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2003, σ. xii, (για την πρωτότυπη πηγή, βλ. Jan Lumholdt (επιμ.), *ό.π.*, σ. xix, σημ. 1: «Nigel Matheson, “The Lars Frontier”, *New Musical Express*, 22 June 1985»). Όσον αφορά τα αίτια της έλξης που αισθάνεται για τον Dreyer, σε σχετική ερώτηση, ο Trier απαντά ότι γοητεύεται από την ειλικρίνεια των ταινιών του (Lumholdt (επιμ.), *ό.π.*, σ. 57), ότι εκτιμά το καθαρό και απόλυτο ύφος του, αλλά και το γεγονός ότι πάντοτε υπήρξε αντίθετος στο ρεύμα της εποχής—ότι ήταν ένας επαναστάτης (Lumholdt (επιμ.), *ό.π.*, σ. 111). Με αφορμή την *Επιδημία* (*Epidemic*, 1987), ο Trier μιλά για τον διευθυντή φωτογραφίας της ταινίας, Henning Bendtsen, με τον οποίο, στη συνέχεια, συνεργάστηκε και στο *Europa* [1991]), και ο οποίος υπήρξε διευθυντής φωτογραφίας και στις ταινίες του Dreyer, *Ο λόγος* (*Ordet*, 1955) και *Γερτρούδη* (*Gertrud*, 1964). Ο Trier αναφέρεται στις συνεχείς συζητήσεις τους, κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων, με θέμα τον Dreyer, αλλά και στη συγκίνηση που αισθάνθηκε, εφόσον ο Bendtsen χρησιμοποίησε την ίδια κάμερα και τον ίδιο φωτιστικό εξοπλισμό που είχε χρησιμοποιήσει και στη *Γερτρούδη*· Lumholdt (επιμ.), *ό.π.*, σ. 62. Ο τελευταίος, μάλιστα, αργότερα του προσέφερε το σμόκιν που του είχε κάποτε δωρίσει ο Dreyer (Lumholdt (επιμ.), *ό.π.*, σ. 70)· ο Trier λέει ότι του «ταίριαζε γάντι» (Lumholdt (επιμ.), *ό.π.*) και, φορώντας το, χαιρετά το κοινό στην τηλεοπτική σειρά, *The kingdom* (1994)· Peter Schepelern, «From Dreyer to von Trier», *Carl Th. Dreyer-Danish Film Institute* (ανακλήθηκε 4/09/2015, από <http://english.carlthdreyer.dk/AboutDreyer/Themes/From-Dreyer-to-Trier.aspx>). Σημαντικός δεσμός, ανάμεσα στους δύο σκηνοθέτες, είναι η (τηλεοπτική) *Μήδεια* (*Medea*, 1988) του Trier· βασισμένη σε ένα εκ των ανυλοποίητων σχεδίων του Dreyer (βλ. David Bordwell, *The films of Carl-Theodor Dreyer*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1981, σ. 9, όπου αναφέρονται και τα *Mary Stuart* και *Jesus*· στη σ. 17, με βάση τον Preben Thomsen [συνεργάστηκε με τον Dreyer για το σενάριο της *Μήδειας*], μαρτυρείται το ότι ο Dreyer συνέλεγε υλικό για τη *Μήδεια* «σαν να επρόκειτο για προετοιμασία διατριβής»), η ταινία αποτελεί τη μοναδική φορά που ο Trier εργάστηκε πάνω σε σενάριο που δεν είχε γράψει ο ίδιος (για το σενάριο του Dreyer, βλ.: Henrik Fuglsang, «Dreyer’s Medea script online», *Carl Th. Dreyer-Danish Film Institute*, [ανακλήθηκε 4/09/2015, από http://english.carlthdreyer.dk/Service/Dreyer_News/2011/Dreyers-Medea-script-online.aspx]). Η ταινία είναι μια πειραματική μεταφορά της τραγωδίας του Ευριπίδη και ανήκει στη δημιουργική περίοδο του Trier, πριν από τις διακηρύξεις του Δόγματος 95 (για το Δόγμα ’95, βλ. σ. 302): η καστανόχρωμη *mise en scène* της είναι γεμάτη από υφάνσεις, άνεμο, νερό και λάσπη, που προσφέρουν στους συναισθηματικά φορτισμένους διαλόγους μια αποσυντιθέμενη λυρικήτητα. Ενδεικτικό της ιδιαίτερης βαρύτητας που δόθηκε στην ποιότητα της εικόνας είναι και το γεγονός ότι ο Trier μετέφερε την ταινία από το βίντεο, σε φιλμ, και ξανά σε βίντεο, στοχεύοντας σε μια ειδική (χρωματική) υφή, «σε ένα σχεδόν αρχαϊκό χαρακτήρα, όπως αυτό των βωβών ταινιών»· Michael Tapper, «A romance in decomposition», στο: Lumholdt (επιμ.), *ό.π.*, σ. 78. Παρενθετικά αναφέρουμε ότι αυτού του είδους ο χειρισμός της εικόνας είναι, για τον Trier, μια οικεία τεχνική και εφαρμόζεται (αντίστροφα: από φιλμ, σε βίντεο και ξανά σε φιλμ), πολύ πιο βελτιωμένα, όπως λέει ο ίδιος, και στο *Δαμάζοντας τα κύματα*· Stig Björkman, «Lars von Trier on *Breaking the waves*», *The Criterion Collection*, 1999 (ανακλήθηκε 4/09/2015, από <http://www.criterion.com/current/posts/3135-lars-von-trier-on-breaking-the-waves>). Επιστρέφοντας στη *Μήδεια*, που κέρδισε το βραβείο «Jean d’Arcy» (τηλεοπτικής ταινίας), ο Trier δηλώνει ότι, κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων της, ήταν σε συνεχή τηλεπαθητική επικοινωνία με τον Dreyer (Jack Stevenson, *Lars von Trier*, London, BFI, 2002, σ. 23) και “επιπλήττει” τον Pier Paolo Pasolini, επειδή χρησιμοποίησε στη δικιά του *Μήδεια* (*Medea*, 1969) τη Maria Callas, χωρίς να αναφέρει ότι επρόκειτο

τις δηλώσεις του Trier, στις οποίες αναφέρει τόσο το *Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ* (*La passion de Jeanne d'Arc*, 1928), όσο και τη *Γερτρούδη*⁶⁷³, ως πρότυπα για τη δημιουργία του *Δαμάζοντας τα κύματα*⁶⁷⁴, το αποτέλεσμα παραμένει το ίδιο: η ειδική διαχείριση των πλάνων συντελεί στον ισχυρό τους αντίκτυπο. Για να γίνουν σαφέστερα, όσα εδώ αναφέρουμε, θα επιχειρήσουμε να προσεγγίσουμε τον τρόπο εργασίας του Dreyer, ιδιαίτερα στο *Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ*, ελπίζοντας να εμφανίσουμε τα στοιχεία της ιδιοτυπίας του, που οικειοποιείται ο Trier. Προηγουμένως όμως παραπέμπουμε στην Bainbridge που, σε μια γενική προσέγγιση της σχέσης μεταξύ των δύο σκηνοθετών παρατηρεί ότι γενικά ο Trier αναλαμβάνει πολλά από τα χαρακτηριστικά θέματα του Dreyer (σχέση μεταξύ καλού και κακού, πίστη, φιληδονία, μαρτύριο, αυτοθυσία)· η θεματική σύμπτωση κορυφώνεται στις δύο ταινίες της τριλογίας «Golden Heart», *Χορεύοντας στο σκοτάδι* (*Dancer in the dark*, 2000) και *Δαμάζοντας τα κύματα*, όπου η αντιπαράθεση πλέον με την θρησκευτική πίστη, αλλά και την ιδέα του «αξιόπιστου θαύματος», είναι άμεση⁶⁷⁵.

για ιδέα του Dreyer· Marie Berthelius, Roger Narbonne, «A conversation with Lars von Trier», στο: Lumholdt (επιμ.), *ό.π.*, σ. 47. Όταν μάλιστα ερωτάται για το πώς του φάνηκε η ταινία του Pasolini, απαντά: «κάπως συγκεχυμένη»· Lumholdt (επιμ.), *ό.π.*. Χωρίς να σχολιάζουμε την τοποθέτηση του Trier, βεβαιώνουμε ότι, πέρα από τα αναγκαστικά κοινά στοιχεία, οι δυο *Μήδειες* αποτελούν έργα παντελώς διαφορετικής λογικής, με προφανέστερη διαφορά (πέραν του οπτικού αποτελέσματος) το γεγονός ότι ο Pasolini αφιερώνει μεγάλο μέρος της ταινίας στις καταβολές της ηρωίδας του.

⁶⁷³ Η Gertrud είναι μια παντρεμένη γυναίκα, έτοιμη να εγκαταλείψει τον, απορροφημένο από την καριέρα του, σύζυγό της (Gustav), για έναν νεαρότερο μουσικό συνθέτη (Erland), που όμως δεν ανταποδίδει τα συναισθήματά της. Στη διαδρομή της, που επικεντρώνεται στην αναζήτηση μιας ιδανικής αγάπης (χαρακτηριστική είναι η σκηνή όπου η ίδια περιγράφει στον εραστή της ένα όνειρο: ενώ τρέχει γυμνή στον δρόμο, την κυνηγούν σκυλιά και όταν την πιάνουν, ξυπνά και οι δυο τους είναι μόνοι τους στον κόσμο), σημαντικά πρόσωπα αποτελούν και ο πρώην εραστής της (Gabriel), αλλά και ο ψυχολόγος φίλος της (Axel). Στην τελευταία σκηνή της ταινίας η Gertrud βρίσκεται σε διάλογο με τον τελευταίο, χρόνια μετά το διάστημα της κεντρικής πλοκής, και του εκμυστηρεύεται ότι στον τάφο της θα ήθελε να γράφει «Amor Omnia»· αυτός είναι και ο αρχικός τίτλος που ο Trier σχεδίαζε για το *Δαμάζοντας τα κύματα*, αλλά όπως φαίνεται ο παραγωγός του τον θεώρησε ακατάλληλο για την προσέλκυση των θεατών· Björkman, «Lars von Trier on *Breaking the waves*» (μάλλον από λάθος εκ παραδρομής, στο κείμενο, τις δύο φορές που αναφέρεται η φράση, γράφεται «Amor omnie»). Επισημαίνουμε, επίσης, ότι οι τελευταίες στιγμές της *Γερτρούδης* είναι η εικόνα μιας κλεισμένης πόρτας, που συνοδεύεται από τον ήχο καμπανών· των «ίδιων» που ακούγονται και στο τελικό πλάνο του *Δαμάζοντας τα κύματα* (τη σκηνή εξετάζουμε παρακάτω).

⁶⁷⁴ Björkman, «Lars von Trier on *Breaking the waves*».

⁶⁷⁵ Caroline Bainbridge, *The cinema of Lars von Trier: Authenticity and artifice*, London-New York, Wallflower Press, 2007, σ. 14.

Ο Schepelern συνοψίζει τη μία εκ των θεματικών συμπτώσεων των δύο σκηνοθετών, με τον γενικό τίτλο «πάσχουσα γυναίκα»⁶⁷⁶, κατάσταση που υποκρύπτεται και στο όνομα που αποδόθηκε στην τριλογία: ο Trier εξηγεί σε συνέντευξή του ότι αυτός προκύπτει από ένα δανέζικο βιβλίο της παιδικής του ηλικίας (*Guld Hjerte*), όπου εξιστορείται η δοτικότητα ενός μικρού κοριτσιού, το οποίο περνώντας μέσα από το δάσος μοίρασε τόσο τα ψίχουλα που είχε στην ποδιά του, όσο και τα ρούχα του, λέγοντας μέχρι το τέλος ότι «όλα θα πάνε καλά»⁶⁷⁷. Ο ίδιος αναφέρει ότι στο *Δαμάζοντας τα κύματα* στόχευε στη σύνθεση ενός μελοδράματος, που θα είχε ως πρωταγωνίστριά του μια γυναίκα, όπως συμβαίνει (πάντα) στις ταινίες του Dreyer, και επίσης, θα περιείχε ένα αξιόπιστο θαύμα· προκαλούμενος, μάλιστα, από τον συνομιλητή του να χαρακτηρίσει το θαύμα στον *Λόγο* (*Ordet*, 1995) του Dreyer αναξιόπιστο, διαφωνεί (στο τέλος της ταινίας, η πρωταγωνίστρια, Inger, που πεθαίνει από επιπλοκές στη γέννα, ανασταίνεται από τις προσευχές του κουνιάδου της, ο οποίος έχει μόλις επανέλθει από την τρέλα που του προκάλεσε η μελέτη του Kierkegaard)⁶⁷⁸.

Ο μαρτυρικός⁶⁷⁹ χαρακτήρας της Bess είναι διαδοχικός της Ιωάννας της Λωραίνης του Dreyer, και η πρώτη “δικαστική” σκηνή του *Δαμάζοντας τα κύματα* μαρτυρεί τη συγγένεια. Στο *Πάθος της Ζαν ντ’ Αρκ*, ο Dreyer θυσιάζει τη χωρική συνοχή, προς όφελος μιας άλλης ποιότητας: ο Bordwell εξηγεί ότι η κίνηση επαφίεται ολοκληρωτικά

⁶⁷⁶ Schepelern, «From Dreyer to von Trier».

⁶⁷⁷ Thomsen, «Control and Chaos», στο: Lumholdt (επιμ.), *Lars von Trier*, σ. 109-110.

⁶⁷⁸ Ως περίπτωση αναξιόπιστου θαύματος ο Trier αναφέρει την ταινία του Vittorio De Sica, *Θαύμα στο Μιλάνο* (*Miracolo en Milan*, 1951). Thomsen, «Control and Chaos», στο: Lumholdt (επιμ.), *Lars von Trier*, σ. 110.

⁶⁷⁹ Η Makarushka υποστηρίζει ότι με βάση τα τρία κριτήρια που θέτει ο Parveen Adams («Of female bondage») για το μαρτύριο («[1] ταύτιση με το θεϊκό πρόσωπο· [2] πόθος για πόνο στο όνομά του· και [3] αναβολή της απόλαυσης μέχρι τον επόμενο κόσμο»), η Bess δεν αποτελεί μαρτυρικό χαρακτήρα· Irena S. M. Makarushka, «Trangressing goodness in *Breaking the waves*», στο: Brent Plate, David Jasper (επιμ.), *Imag(in)ing otherness. Filmic visions of living together*, Atlanta, Scholars, 1999, σ. 61-80, σ. 78. Αν και, όπως σωστά αναφέρει η ίδια, οι (σεξουαλικές) επιθυμίες της Bess είναι έντονα συνδεδεμένες με την υλικότητα αυτού του κόσμου, στοιχεία που θα δούμε στη συνέχεια, όπως οι συνομιλίες της με τον Θεό, που την «ταυτίζουν με το θεϊκό πρόσωπο», και οι επίπονες σεξουαλικές συναντήσεις της με τους άγνωστους άντρες, που εμφανίζουν έναν «πόθο για πόνο» (αν όχι στο όνομα του Θεού, τότε του Jan, που όμως αποτελεί μια άλλη όψη του θεϊκού), δεν αποκλείουν, και με αυτά τα κριτήρια, τη δυνατότητα η πρωταγωνίστρια του Trier να προσεγγιστεί ως μάρτυρας. Ακόμα και η «αναβολή της απόλαυσης μέχρι τον επόμενο κόσμο» μοιάζει να συμβαίνει, όταν η Bess θέτει ως προτεραιότητα, μπροστά από τη σεξουαλική της ικανοποίηση ή τη σωματική της ακεραιότητα, τη ζωή και την υγεία του Jan.

στα κοντινά πλάνα και η καταληπτότητα της ταινίας εγκαταλείπεται στις συνδέσεις του ενός προσώπου με το επόμενο⁶⁸⁰. Ο Deleuze γράφει σχετικά: «ο Ντράγιερ επινόησε ένα είδος μοντάζ καθώς και καδραρίσματος, το συναισθηματικό, με διαφορετικούς νόμους, στο μέτρο που το *Πάθος της Ιωάννας της Λωραίνης* είναι μια περίπτωση σχεδόν αποκλειστικά συναισθηματικής ταινίας»⁶⁸¹. «Καταργώντας την “ατμοσφαιρική” προοπτική, ο Ντράγιερ αποθεώνει μια προοπτική καθαρά χρονική ή ακόμα και πνευματική: συνθλίβοντας την τρίτη διάσταση, συσχετίζει άμεσα τον διδιάστατο χώρο με το αίσθημα, με μια τέταρτη και μια πέμπτη διάσταση, το Χρόνο και το Πνεύμα»⁶⁸². Η κατάργηση της προοπτικής επιτυγχάνεται με την τοποθέτηση των χαρακτήρων στο κενό λευκό φόντο· εντός της ασάφειας του απροσδιόριστου περιβάλλοντος, οι φιγούρες μοιάζουν επιπλέουσες σε ένα μοναδικό επίπεδο, χωρίς μετρήσιμο βάθος· το αίσθημα εντείνεται από τον ακραίο χειρισμό της κάμερας και τις αλλεπάλληλες χαμηλές γωνίες λήψης⁶⁸³. Τα πρόσωπα, εντός του υποτυπωδώς υπαρκτού χώρου, μετατρέπονται στην κύρια σύσταση των συνθέσεων· ο Bordwell παρατηρεί ότι, ακόμα και όταν πρόκειται για μεγαλύτερου μεγέθους πλάνα, τα άνισα καδραρίσματα των ανθρώπινων μορφών, που απομονώνουν τα κεφάλια, συντηρούν την εντύπωση μιας ακατάπαυστης αλληλουχίας κοντινών πλάνων⁶⁸⁴.

Η επικέντρωση στην προνομιούχα επιφάνεια του σώματος επιζητά την προσήλωση της προσοχής στις λεπτές εκφραστικές διακυμάνσεις και στην αφομοίωση αυτών, ως κυρίαρχων στοιχείων της αφήγησης· γι' αυτό και μιλούμε για ένα «συναισθηματικό» μοντάζ⁶⁸⁵. Ο Trier είναι συνεπής “μαθητής”: το πρώτο κοντινό πλάνο της ταινίας επικεντρώνεται στο πρόσωπο της Bess, αφήνοντας μόνο υπονοούμενα για το περιβάλλον, που βρίσκεται σε χαμηλή εστίαση. Όλοι οι χαρακτήρες της σεκάνς παρουσιάζονται με κοντινά πλάνα, αποκλείοντας τη σύνθεση μιας σαφούς γεωγραφίας της σκηνής, ενώ, σε στιγμές, ακολουθείται μια εξίσου ακραία λογική σύνθεσης, μ' αυτή

⁶⁸⁰ Bordwell, *The films of Carl-Theodor Dreyer*, σ. 66.

⁶⁸¹ Deleuze, *Κινηματογράφος I*, σ. 92.

⁶⁸² Deleuze, *Κινηματογράφος I*, σ. 136.

⁶⁸³ Επιπλέον, βλ.: Bordwell, *The films of Carl-Theodor Dreyer*, σ. 67-68.

⁶⁸⁴ Bordwell, *The films of Carl-Theodor Dreyer*, σ. 71.

⁶⁸⁵ Σχετικά με το κοντινό πλάνο, βλ. και σ. 123-124.



Εικόνα 36. Το πρώτο (κοντινό) πλάνο της σεκάνς προσφέρει ελάχιστες πληροφορίες για τον χώρο που βρίσκεται σε χαμηλή εστίαση.

του Dreyer (ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί το τρίτο πλάνο της ενότητας, που εμφανίζει έξι επιπλέον παριστάμενους: τρεις φιγούρες, στο δεύτερο επίπεδο “κόβονται”, από το κάτω άκρο του κάδρου, λίγο πιο χαμηλά από τον λαιμό). Το τέταρτο πλάνο είναι μια άξαφνη κίνηση της μηχανής, από τα δεξιά προς τα αριστερά, που καταλήγει σε ένα ακόμα κοντινό του προσώπου ενός εκ των πρεσβυτέρων· ένα γρήγορο πανοραμίκ, ένα “μαύρο νέφος”, αποτέλεσμα της ταχείας προσπέλασης του σκοτεινού περιβάλλοντος, που καταλήγει περισσότερο να συγχύζει, παρά να πληροφορεί. Ο Trier είναι αποφασισμένος να διατηρήσει την ανήσυχη θέαση, που στην περίπτωση του επιδεινώνεται από τη συνεχή κινητικότητα της κάμερας.

Σε μια πιο προσεκτική παρατήρηση της σκηνής, η “παρουσία” του Dreyer γίνεται εντονότερη: ο Bordwell αναφέρεται σε ένα παράδειγμα του *Πάθους της Ζαν ντ’ Αρκ*, όπου, στην οριζόντια κίνηση της κάμερας που διατρέχει τους δικαστές, ο δραματικός χώρος διασπάται (ριζοσπαστικά), καθώς ο πρώτος δικαστής κοιτά προς τα αριστερά του κάδρου, ενώ ο τελευταίος κοιτά αντίθετα (εννοείται πως όλοι τους είναι στραμμένοι προς την Ιωάννα)⁶⁸⁶. Την ίδια αδιαφορία για συνεπείς συνδέσεις δείχνει και ο

⁶⁸⁶ Bordwell, *The films of Carl-Theodor Dreyer*, σ. 77.



Εικόνα 37. Το παράδοξο κάδρο που κόβει τις τρεις φιγούρες, στο δεύτερο επίπεδο, λίγο κάτω από το λαιμό, θυμίζει τα κάδρα του Dreyer, στο *Πάθος της Ζαν ντ' Άρκ*.

Trier: στο πρώτο πλάνο, η Bess έχει στραμμένο το βλέμμα της προς τα αριστερά, μοιάζοντας να συνομιλεί με κάποιον απέναντί της· όταν ο συνομιλητής της εμφανίζεται, έχει και αυτός στραμμένο το βλέμμα του αριστερά, που (σύμφωνα με το μοντάζ συνέχειας) σημαίνει ότι βρίσκεται δίπλα της και όχι απέναντί της. Ο νοητός άξονας που (τελικά ποτέ δεν) συντίθεται, ανάμεσα στη Bess και τους συνομιλητές της, παραβιάζεται και αργότερα με τη σύνδεση δύο κοντινών της πλάνων (αριστερό και δεξί προφίλ) που υπονοούν παράλληλα και μια αδικαιολόγητη χρονική έλλειψη.

Οι τεχνικές λεπτομέρειες καθοδηγούν τον τρόπο πρόσληψης του περιεχομένου· μέσα στις ταραχώδεις συνδέσεις, που καμία στιγμή δεν προσφέρουν στον θεατή ένα ασφαλές σημείο ένταξης στη δράση, ο χώρος του διαλόγου εκλαμβάνεται ως ένα διασαλευμένο αλλού. Η Bess είναι ο αγνός πόλος της συνομιλίας, γι' αυτό και το πρόσωπό της συλλαμβάνεται με φόντο φωτεινές επιφάνειες (γκριζόλευκος τοίχος, παράθυρα)· η “επικριτική” στάση απέναντι στη θρησκευτική εξουσία λανθάνει στο σκοτεινό κομμάτι του χώρου που παραχωρείται στους εκπροσώπους της. Η σκηνοθετική γειτνίαση με το *Πάθος της Ζαν ντ' Άρκ* υπονοεί παράλληλα και τη συγγενή αντιμετώπιση των χαρακτήρων: παροτρυνόμαστε λοιπόν να εκλάβουμε τη Bess ως μια διαφοροποιη-

μένη προσωποποίηση του θρησκευτικού αισθήματος, απομακρυσμένη από την αυστηρή τυποποίηση της θρησκευτικής αρχής. Η πίστη της Bess, όπως και της Ιωάννας της Λωραίνης, είναι γεμάτη αχαλίνωτο συναισθηματικό παραλογισμό. Όταν την ρωτούν αν, έστω, γνωρίζει τι είναι ο γάμος, αυτή απαντά περήφανα (η ανορθωμένη στάση του κεφαλιού τονίζεται από τη χαμηλή γωνία λήψης) ότι «είναι η ένωση δύο ανθρώπων στο όνομα του Θεού»· μια αφελής απάντηση, που θυμίζει αναπαραγωγή της κατήχησής της, και συγχρόνως μια αποκαλυπτική απόκριση, εντός της παιδιάστικής απλότητας και της ταυτολογικής λογικής της.

Ο Κωβαίος γράφει: «Η χτυπητή διαφορά ανάμεσα στον *Λόγο* και στο *Δαμάζοντας τα κύματα* βρίσκεται στη *μορφή* της χριστιανικής αγάπης. Η αγάπη που εκφράζει η Μάρεν είναι η άδολη, αγνή αγάπη ενός παιδιού. Η πίστη που εκφράζει ο Γιοχάνες έχει το τυπικό ρούχο της επίσημης θρησκείας, έστω κι αν εκδηλώνεται μέσα από μια μορφή συμπεριφοράς που μοιάζει πολύ με παραφροσύνη. Η αγάπη που εκφράζει η Μπες δεν υπολείπεται σε αγνότητα, αλλά έχει μια κραυγαλέα σεξουαλική διάσταση που έρχεται σε δυσαρμονία με το χριστιανικό δόγμα, πολλώ μάλλον με την αποξηραμένη παραλλαγή που υποστηρίζουν οι κάτοικοι της σκωτικής κωμόπολης. Η μεγάλη και σπουδαία καινοτομία του Λαρς φον Τρηρ είναι ότι παρουσιάζει τον πνευματικό και σαρκικό έρωτα ως ένα άρρηκτο όλον»⁶⁸⁷. Αρκετά σημεία αυτού του αποσπάσματος προσφέρουν, κατά την άποψή μας, ενδιαφέρουσες αφορμές για συζήτηση: η απουσία, για παράδειγμα, κάποιου αισθησιασμού στην («αγνή») αγάπη της πρωταγωνίστριας του Dreyer, δεν είναι δεδομένη⁶⁸⁸, ενώ ο “τρελός” Johannes που πιστεύει ότι είναι ο Χριστός, μάλλον, με δυσκολία αποτελεί εκπρόσωπο της «επίσημης θρησκείας»⁶⁸⁹. Επιπλέον, το αν η διαφορά της αγάπης, αλλά και της πίστης, της Bess ο-

⁶⁸⁷ Κωστής Μ. Κωβαίος, *Φιλοσοφία και κινηματογράφος*, Αθήνα, Καρδαμίτσα, 2002, σ. 160.

⁶⁸⁸ Παραπέμπουμε στις συζητήσεις της *θρησκευόμενης* Inger με τον σύζυγό της στην κρεβατοκάμαρα, στο παθιασμένο τους φιλί στην κουζίνα του σπιτιού, όπου αυτή του λέει: «θα νομίζει κανείς ότι μόλις ερωτεύτηκαμε», και στο γεμάτο αισθησιασμό φιλί τους, μετά την ανάστασή της και την παραδοχή του συζύγου της ότι ανακάλυψε τον Θεό.

⁶⁸⁹ Επιπλέον, βλ. και την κατανομή του Bordwell: «Η θεματοποίηση του θρησκευτικού μοτίβου (ενν. στον *Λόγο*) προχωρά περαιτέρω, εφόσον κάθε χαρακτήρας ενσαρκώνει έναν ξεχωριστό τρόπο πίστης:

φείλεται (μόνο) στην «κραυγαλέα σεξουαλική διάστασή» της, και όχι στην υπερβολική ή αφελή καλοσύνη της, που βέβαια σχολιάζεται και από τον Κωβαίο, ο οποίος σημειώνει ότι «δεν υπολείπεται σε αγνότητα», είναι ένα από τα αινίγματα που θέτει ο Trier. Αυτό που πάντως αποκαλύπτει η πρώτη σκηνή είναι ότι η σύγκρουση της Bess με τη συντηρητική κοινωνία υπάρχει και πριν από την αφύπνιση των σεξουαλικών της ενστίκτων που καταφέρνει ο Jan. Η Bess συνολικά επιχειρεί, εξαιτίας της αφέλειας και του ιδεαλισμού της, να “επιβάλλει” στο θρησκευτικό σύστημα της κοινότητας τις χριστιανικές αξίες του δικού της θεού και αυτό είναι που επιφέρει τη (θανατική) απομόνωσή της⁶⁹⁰. Η ακραία σεξουαλική της δραστηριότητα δεν καθοδηγείται από μια βουλιμική επιθυμία, αλλά από την ανιδιοτελή της αγάπη· η ίδια θα μπορούσε να κάνει οτιδήποτε της ζητήσει ο Jan, και αυτός την προτρέπει να βρει έναν εραστή. Ίσως λοιπόν η πίστη της να φέρει μέσα της τόσο την αγνότητα της Marren, όσο και τον παραλογισμό του Johannes. Τελικά, ο Κωβαίος έχει απόλυτο δίκιο όταν γράφει ότι ο Trier, μέσα σε αυτή τη διαδρομή, συνταιριάζει τον πνευματικό έρωτα με τον σαρκικό, αλλά και το θρησκευτικό αίσθημα με το ερωτικό.

Η πρώτη σεκάνς ολοκληρώνεται με την Bess να εξέρχεται από τον χώρο, που μετά βίας αναγνωρίζεται ως ναός, να χαμογελά και να στρέφει το βλέμμα της προς την κάμερα. Μία από τις πιο διάσημες φράσεις της Watson αφορά ακριβώς αυτό το κοίταγμα: «Είναι καταπληκτικό προνόμιο για τον ηθοποιό να κοιτά μέσα στην κάμερα. Είναι σαν να κοιτά μέσα στην καρδιά του φιλμ, και αυτό δεν μπορείς να το πάρεις απήφιστα»⁶⁹¹. Η «προνομιακή» στιγμή της ηθοποιού, η απροκάλυπτη αντιπαράθεσή της με την αδιαμφισβήτητα πλέον παρούσα μηχανή, και κατ’ επέκταση με τον (αιφνι-

ο εφημέριος (θεσμική θρησκεία), ο Johannes (τρελή πίστη), ο γιατρός (θετικιστικός σκεπτικισμός), ο Mikkel (αγνωστικισμός), και η Marren (φυσική πίστη)»· Bordwell, *The films of Carl-Theodor Dreyer*, σ. 146.

⁶⁹⁰ Jan Simons, *Playing the waves. Lars von Trier's game cinema*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2007, σ. 120-121.

⁶⁹¹ Linda Badley, *Lars von Trier*, Urbana, University of Illinois Press, 2009, σ. 77. Για τη στροφή του βλέμματος του ηθοποιού προς την κάμερα, βλ. «Το πένθιμο μάτι του ερωτισμού» και «Η αρχή μιας επιθυμίας μέχρι θανάτου».

διασμένο) θεατή, αποτελεί μια παράβαση, που επιτρέπει στον μυθοπλαστικό χαρακτήρα να εξέλθει από την αφήγηση και να εισέλθει στον πραγματικό κόσμο: «το βλέμμα της Bess στην κάμερα μας ενθαρρύνει να ταυτιστούμε με την κάμερα, αναλαμβάνοντας ως εκ τούτου τη φανταστική θέση ενός υποκειμένου που βλέπει τα πάντα – που επίσης γνωρίζει τα πάντα, στον βαθμό που η πραγματικότητα της ταινίας υπάρχει μόνο όπως αυτή συλλαμβάνεται από τον θεατή»⁶⁹². Ο Trier εξηγεί ότι η μίμηση της τεχνοτροπίας του ντοκιμαντέρ επιλέγεται προς όφελος της αντίφασης που γεννάται: η “ωμή” παρουσίαση του θέματος μετριάζει τα μελοδραματικά στοιχεία της πλοκής, επιδιώκοντας παράλληλα την εντύπωση μιας ρεαλιστικής αφήγησης⁶⁹³. Το *Δαμάζοντας τα κύματα*, άλλωστε, αποτελεί την πρώτη ταινία του σκηνοθέτη, μετά το μανιφέστο του Δόγματος 95, τον «όρκο αγνότητας» που υπογράφει μαζί με τον Thomas Vinterberg. Αρκετές από τις σκηνοθετικές επιλογές της ταινίας είναι συνεπείς στις αρχές του («ο ήχος δεν πρέπει ποτέ να παράγεται ξεχωριστά από την εικόνα, και αντίστροφα», «η κάμερα πρέπει να είναι στο χέρι», «η ταινία πρέπει να είναι έγχρωμη»), ενώ άλλες καταπατούνται («το γύρισμα πρέπει να γίνεται στον φυσικό χώρο», «η οπτική επεξεργασία και τα φίλτρα απαγορεύονται», «οι ταινίες ειδών δεν γίνονται αποδεκτές»)⁶⁹⁴. Η Bainbridge συνοψίζει αποτελεσματικά την επίδραση της πρόσμιξης μυθοπλασίας και (ψευδο)ντοκιμαντέρ, που για τον Trier αποτελεί μια “περιφρονητική” δήλωση, έναντι των συμβάσεων της κινηματογραφικής γλώσσας, αλλά και μια δυνατότητα ανανέωσης του είδους του μελοδράματος⁶⁹⁵: το “ρεαλιστικό”

⁶⁹² Simons, *Playing the waves*, σ. 134.

⁶⁹³ Björkman, «Lars von Trier on *Breaking the waves*».

⁶⁹⁴ Για το πλήρες κείμενο, βλ. Bainbridge, *The cinema of Lars von Trier*, σ. 170-172, Angelos Koutsourakis, *Politics as form in Lars von Trier: A post-Brechtian reading*, New York-London, Bloomsbury, 2013, σ. 211-212, Jack Stevenson, *Dogme uncut. Lars von Trier, Thomas Vinterberg, and the gang that took on Hollywood*, Santa Monica, Santa Monica Press, 2003, σ. 21-23 (το τελευταίο προτείνεται και για μια ολοκληρωμένη μελέτη του Δόγματος: για μια εισαγωγή, βλ. και: «Το Δόγμα '95», στο: Στάθης Βαλούκος, *Ιστορία του κινηματογράφου*, Αθήνα, Αιγόκερως, 2003, σ. 628-631, και, επιπλέον, Ελευθερία Αστρινάκη, «Δόγμα95: Απογυμνώνοντας τον κινηματογράφο», *Cogito*, τχ. 9 [Φιλοσοφία και κινηματογράφος], 2009, σ. 40-45).

⁶⁹⁵ Για μια εισαγωγή στο είδος του μελοδράματος, βλ.: «Το οικογενειακό μελόδραμα», στο: Thomas G. Schatz, *Τα είδη ταινιών του Χόλιγουντ. Φόρμουλες, κινηματογραφία και συστήματα παραγωγής των στούντιο*, επιμ. Μ. Κοκκώνης, μτφ. Μ. Τσούμαρη, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2013, σ. 317-369. Ενδεικτικά παραθέτουμε δύο εισαγωγικά αποσπάσματα/ορισμούς του ίδιου, για το είδος: «Με

βλέμμα ενισχύει την αυθεντικότητα των συναισθηματικών και των ψυχολογικών καταστάσεων που αποτυπώνονται στην οθόνη, αναγκάζοντας παράλληλα τον θεατή σε μια «αβάσταχτη» εμπλοκή με τους χαρακτήρες⁶⁹⁶.

Το τέλος της πρώτης σεκάνς ανακοινώνεται με την εμφάνιση ενός μεσότιτλου που αναγράφει: «Bess gets married»⁶⁹⁷. Σύμφωνα με την προσφιλή συνήθεια του Trier, η ταινία χωρίζεται σε κεφάλαια (/ενότητες), κάθε ένα από τα οποία εκκινεί με την προβολή μιας, σχεδόν στατικής, εικόνας φυσικού τοπίου, που εμφανίζει τον σχετικό τίτλο. Την υλοποίηση των (ψηφιακά επεξεργασμένων) έργων ανέλαβε ο Per Kirkeby, που αναφέρει ως βασική πηγή έμπνευσής του τους πίνακες του ζωγράφου του Ρομαντισμού, J. M. W. Turner⁶⁹⁸. Οι εικόνες συνοδεύονται από διάσημα ροκ μουσικά κομμάτια (για παραδείγμα, «Life on Mars» [David Bowie], «Goodbye yellow brick road» [Elton John], «Child in time» [Deep Purple], κ.ά.), που εντείνουν τα μελοδραματικά στοιχεία της ταινίας. Τα επιβλητικά τοπία, σε συνδυασμό με την επαναστατική

την πιο στενή έννοια του όρου, το μελόδραμα αναφέρεται σε εκείνες τις αφηγηματικές μορφές που συνδυάζουν μουσική (μέλος) με δράμα» (Schatz, *ό.π.*, σ. 317)· «[γ]ενικά, το “μελόδραμα” αφορούσε λαϊκές αισθηματικές ιστορίες που παρουσίαζαν ένα ενάρετο άτομο (συνήθως μια γυναίκα) ή ένα ζευγάρι (συνήθως εραστές) που θυματοποιούνταν από καταπιεστικές και άνιστες κοινωνικές συνθήκες, συνήθως εκείνες τις συνθήκες που αφορούσαν τον γάμο, την επαγγελματική απασχόληση και την πυρηνική οικογένεια» (Schatz, *ό.π.*, σ. 318). Ως μελόδραμα, η ταινία του Trier, υπολείπεται σε ένα εκ των βασικών στοιχείων του είδους: πρωταγωνιστές του είναι πράγματι μια «ενάρετη γυναίκα», ένα ζευγάρι που «θυματοποιείται από τις καταπιεστικές και άδικες κοινωνικές συνθήκες», ιδιαίτερα αυτές που αφορούν τον γάμο, αλλά η μουσική, σε όλη τη διάρκεια της ταινίας και πέρα από τον πολύ ειδικό ρόλο που αναλαμβάνει στους μεσότιτλους, αποφεύγεται συστηματικά, ως συναισθηματικός μηχανισμός (για τη μουσική στην ταινία, θα μιλήσουμε στη συνέχεια).

⁶⁹⁶ Bainbridge, *The cinema of Lars von Trier*, σ. 110.

⁶⁹⁷ Τα υπόλοιπα κεφάλαια της ταινίας: «Life with Jan», «Life alone», «Jan's illness», «Doubt», «Faith», «Bess's sacrifice». Η ίδια αφηγηματική μέθοδος εφαρμόζεται και στο πρόσφατο *Nymphomaniac* (2013), που χωρίζεται σε οκτώ κεφάλαια, στη *Μελαγχολία* (*Melancholia*, 2011), που διαιρείται σε δύο βασικές ενότητες, αντίστοιχες των δύο πρωταγωνιστριών, στον *Αντίχριστο* (*Antichrist*, 2009), που έχει συνολικά έξι ενότητες (συμπεριλαμβανομένου του προλόγου και του epilόγου), στο *Dogville* (2003), που διαιρείται σε εννέα κεφάλαια και πρόλογο, όπως και στο συγγενικό του *Manderley* (2005), που διαιρείται σε οκτώ.

⁶⁹⁸ Badley, *Lars von Trier*, σ. 80 (επιπλέον, βλ. και την πρόσφατη ταινία του Mike Leigh, *Mr. Turner* [2014], για τα τελευταία χρόνια της ζωής του ζωγράφου). Το σχόλιο της Badley, ότι τα έργα του Kirkeby, συνδυάζοντας «την κίνηση με την ακινησία, το μεγαλειώδες με το κοινότοπο, και την “ψυχή” της τέχνης με την κιτς “μηχανική αναπαραγωγή”, είναι μια διαλεκτική κατασκευή όμοια με το σύνολο της ταινίας», είναι οξυδερκές· Badley, *ό.π.* Επιπλέον βλ. και όσα γράφει γι' αυτές τις εικόνες ο ίδιος ο Per Kirkeby, στο «The pictures between the chapters in *Breaking the waves*», στο: Lars von Trier, *Breaking the waves*, London, Faber and faber, 1996, σ. 12-14.

μουσική, μοιάζουν με παρεμβολές που συλλαμβάνουν τις συναισθηματικές εντάσεις της πρωταγωνίστριας, καταφέροντας την οπτικοποίηση της καλπάζουσας επιθυμίας της για τον Jan⁶⁹⁹. Ο ίδιος ο σκηνοθέτης εξηγεί ότι οι εικόνες αποτελούν μια σύλληψη του τοπίου της αφήγησης, μέσα από το βλέμμα του Θεού, που μοιάζει να παρακολουθεί τους χαρακτήρες⁷⁰⁰. Η Badley κάνει μια σχεδόν αντίθετη ανάγνωση, υποστηρίζοντας ότι οι μεσότιτλοι, τόσο οπτικά όσο και ηχητικά, αποτελούν μια αισθησιακή αισθητική, απρόσιτη στη Bess⁷⁰¹. Η σκέψη μοιάζει απολύτως λογική, δεδομένου ότι τα υπόλοιπα μουσικά ερεθίσματα, στην ταινία, είναι ελάχιστα⁷⁰². η εμφανής τους απουσία όμως γιγαντώνει τη συμβολική τους λειτουργία στην αφήγηση: στην πρώτη σκηνή, όταν ζητείται από τη Bess να αναφέρει κάτι αξιόλογο που έφεραν οι ξένοι, αυτή απαντά «τη μουσική τους», ενώ στο τέλος της γαμήλιας τελετής, όταν ένας από τους φίλους του Jan προτρέπει τον ιερέα να χτυπήσει τις καμπάνες, αυτός του εξηγεί ότι η εκκλησία τους δεν έχει⁷⁰³. Με αυτόν τον τρόπο, τα “μελωδικά” στοιχεία γίνονται το σύμβολο του ελεύθερου και αισθησιακού τρόπου βίωσης, που αντιπαραβάλλεται στον άκαμπτο και άμουσο συντηρητισμό της εκκλησίας. Η Bess επιλέγει να “παντρευτεί” τη μουσική και, υπό αυτό το πρίσμα, οι μεσότιτλοι μοιάζουν μάλλον να εμφανίζουν αυτό που είναι ήδη εγγεγραμμένο μέσα της και επιθυμεί να εξέλθει.

Το κεφάλαιο του γάμου περιλαμβάνει τη γαμήλια τελετή και το ακόλουθο εορταστικό τραπέζι, όπου η Dodo, στην ευχητήρια ομιλία της, αναφερόμενη σε ένα επεισόδιο όπου η Bess πήρε το ποδήλατό της για να το δανείσει στον Sam (τον [νεκρό] αδερφό της τελευταίας και σύζυγο της πρώτης), επιχειρεί να περιγράψει την άμετρη γενναιοδωρία της. Λίγο νωρίτερα, ο Terry (φίλος του Jan) διαγωνίζεται με έναν ιερέα:

⁶⁹⁹ Βλ. και: Bainbridge, *The cinema of Lars von Trier*, σ. 108.

⁷⁰⁰ «A story about people and emotions», στο: Lars von Trier, *Breaking the waves*, σ. 15-19, σ. 18.

⁷⁰¹ Badley, *Lars von Trier*, σ. 80.

⁷⁰² Πλην ελαχίστων εξαιρέσεων, όπως η σκηνή του γαμήλιου εορτασμού, η στιγμή όπου η Bess ακούει μουσική από ένα μικρό τρανζίστορ και μια σύντομη ενότητα που μοντάρεται, εν είδει μουσικού βίντεο κλιπ, με στιγμές της περιθάλψης του Jan, δεν ακούγεται καμία μουσική σύνθεση, κατά την εξέλιξη των σκηνών.

⁷⁰³ Μια παρόμοια σκηνή επαναλαμβάνεται και στο δεύτερο κεφάλαιο, «Life with Jan», όταν ο Jan και η Bess συναντούν στον δρόμο τον ιερέα. Ο Jan τον ρωτά γιατί δεν έχουν καμπάνες και εκείνος του απαντά ότι δεν χρειάζονται καμπάνες στην Εκκλησία τους για να λατρέψουν τον Θεό. Η Bess στρέφεται στον Jan και, σχεδόν προοιωνίζοντας το τέλος της ταινίας, του λέει ότι της αρέσουν οι καμπάνες και ότι θα έπρεπε να τις ξαναβάλουν στη θέση τους.

τσαλακώνει ένα κουτί μπύρας και ο ιερέας του απαντά, σπάζοντας μέσα στο χέρι του ένα γυάλινο ποτήρι, που εμφανίζει τον (μαζοχιστικά) σκληρό χαρακτήρα της θρησκείας. Το πιο σημαντικό στιγμιότυπο όμως αφορά την πρώτη ερωτική συνεύρεση της Bess με τον Jan: οι δυο τους απομονώνονται στην τουαλέτα, όπου η Bess, κάπως αμήχανη, αλλά ενεργοποιημένη από την επιθυμία της, αφαιρεί το εσώρουχό της, σηκώνει το φόρεμά της και του ζητά να έρθουν σε σεξουαλική επαφή. Ο Jan τη ρωτά αν είναι βέβαιη ότι δεν θέλει κάτι πιο ρομαντικό και αυτή επιμένει: ο χώρος δεν έχει σημασία γιατί “αναμορφώνεται”, συνταιριάζεται και συμφύρεται με τον αγαπημένο που «είναι πάντα το ίδιο το σύμπαν»⁷⁰⁴. Η ερωτική συνεύρεση συλλαμβάνεται εξολοκλήρου με (τέσσερα) κοντινά πλάνα που επικεντρώνονται στο εκφραστικό πρόσωπο της Watson⁷⁰⁵. Η κάμερα, πάντοτε εμφατικά παρούσα με την αδιάκριτη κινησιολογία της, πλησιάζει σχεδόν *αφύσικα* την ιδιωτική στιγμή, που κατακλύζεται από τις ανήσυχες αναπνοές των εραστών, αποδεικνύοντας τη δύναμη του κινηματογράφου να συλλαμβάνει την ένταση του ερωτικού γεγονότος, ακόμα και χωρίς αποκαλύψεις⁷⁰⁶.

Το δεύτερο κεφάλαιο, «Life with Jan», ξεκινά με τη γαμήλια νύχτα, όπου σε μια παιχνιδιάρικη ατμόσφαιρα, η Bess ανακαλύπτει το ανδρικό σώμα, χωρίς να «βιώνει το πέος ως τον Φαλλό, το έμβλημα του πατριαρχικού νόμου/λόγου, αλλά ως μια υπέρβαση της Πουριτανικής του δύναμης, ή, απλώς, ως το σώμα του Jan, ως ζωντανή έκφραση της σχέσης τους»⁷⁰⁷. Το ζευγάρι συζητά γυμνό στο κρεβάτι και ο Jan ρωτά τη Bess πώς κατάφερε να μείνει μακριά από τα αγόρια: αυτή του απαντά ότι περίμενε αυτόν, εκδηλώνοντας την απόλυτη μορφή της αγάπης στην οποία πιστεύει. Ο άντρας της λέει ότι θα πρέπει να ένιωθε μόνη και τη ρωτά με ποιον συνομιλούσε: η απάντηση έρχεται από το απότομο κατ που μεταφέρει τη σεκάνς στο εσωτερικό του ναού, όπου η Bess προσεύχεται γονατισμένη: «Σε ευχαριστώ για το μεγαλύτερο δώρο όλων: το

⁷⁰⁴ Bataille, *Accursed Share*, τ. II&III, σ. 161.

⁷⁰⁵ Η Watson μελέτησε για τον ρόλο της, με προτροπή του Trier, τις ερμηνείες της Renee Falconetti (*Το πάθος της Ζαν Ντ'Αρκ*) και της Giulietta Masina (*La strada* [1954] του Federico Fellini): Jonathan Rosenbaum, «Mixed emotions. *Breaking the waves*», στο: *Essential cinema. On the necessity of film canons*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2004, σ. 95-100, σ. 96.

⁷⁰⁶ Βλ. το «[Σημείωμα] Ζητήματα αποκάλυψης και, κυρίως, απόκρυψης».

⁷⁰⁷ Badley, *Lars von Trier*, σ. 78.

δώρο της αγάπης. Σ' ευχαριστώ για τον Jan». Το μεσαίο πλάνο, που δείχνει τη γυναίκα με τα χέρια σταυρωμένα και το βλέμμα στραμμένο ψηλά (όπου βρίσκεται ο Θεός), μεταβάλλεται σε κοντινό του προσώπου της· τα μάτια της κλείνουν και, με τη φωνή ελαφρώς αλλοιωμένη, λέει: «Να θυμάσαι να είσαι καλό κορίτσι, Bess. Γιατί το ξέρεις ότι Εγώ δίνω και Εγώ αφαιρώ» («ὁ Κύριος ἔδωκεν, ὁ Κύριος ἀφείλατο»). Αυτός είναι ο πρώτος από μία σειρά (εννιά) διαλόγων, όπου η Bess συνομιλεί με τον Θεό, αναλαμβάνοντας την έκφραση τόσο των δικών της, όσο και των δικών Του σκέψεων.

Το γεγονός εκτείνει τη σύγκρουση από την εξωτερικότητα, όπου επικρατεί ο Νόμος των γερόντων, βαθιά στην εσωτερικότητα της Bess, που τώρα οφείλει να ικανοποιήσει και τον Θεό που η ίδια έπλασε⁷⁰⁸. Στοιχεία της συγκρουσιακής συνύπαρξης



Εικόνα 38. Η Bess στρέφει το βλέμμα της ψηλά, ενώ συνομιλεί με τον Θεό.

⁷⁰⁸ Σχετικά βλ. και το κείμενο του James Martel, «Broken by God: Fate and divine intervention in *Breaking the waves*», *Theory & Event*, τ. 18, τχ. 2, 2015, χωρίς σελιδαρίθμηση. Ο Martel καταδεικνύει τη διαφορά ανάμεσα στον ιερέα της κοινότητας που πιστεύει ότι γνωρίζει το λόγο Θεού, και στη Bess που μιλά ως Αυτός. Παράλληλα, υποστηρίζει ότι αυτού του είδους η επικοινωνία με τον Θεό δίνει τη δυνατότητα στη Bess να υπερβεί τον εαυτό της, αλλά και τον Θεό της κοινότητας: «Χρησιμοποιώντας, κατά κάποιον τρόπο, τον Θεό εναντίον του Θεού, η Bess παρακάμπτει ή “σπάζει” [“breaks”] τη δέσμευσή της σε μια απόλυτη ηθική, την οποία απλώς δεν μπορεί να ακολουθήσει και η οποία διαφορετικά θα την έχει διαλύσει, όπως έχει διαλύσει σχεδόν όλους γύρω της».

των *μυστικών* θρησκευτικών στιγμών της πρωταγωνίστριας, με την εξέλιξη της ερωτικής σχέσης αποκαλύπτονται από την ίδια τη συναρμολόγηση των εικόνων, που επιχειρεί να ενοποιήσει το ιερό με το βέβηλο⁷⁰⁹. Η προσευχή κυριολεκτικά εισβάλλει στο μέσο της σεκάνς της γαμήλιας νύχτας και τα θερμά χρώματα των γυμνών σωμάτων αντιπαραβάλλονται με τον ψυχρό φωτισμό του ναού και το μαύρο που επικρατεί: «το πέρασμα από τον ερωτισμό στην αγιοσύνη είναι μεστό νοήματος. Είναι το πέρασμα του καταραμένου και του αποριγμένου, προς εκείνο που είναι ανάλαφρο και ευλογημένο»⁷¹⁰. Όσον αφορά τους καθοδηγητικούς “διαλόγους” του Θεού με τη Bess, ο Simons αναφέρει ότι, με δεδομένη την έντονη παρουσία της κινηματογραφικής μηχανής και την αναγνώρισή της από την πρωταγωνίστρια, αυτοί αποτελούν ένδειξη της χειραγώγησής της από την *camera monstateur*, που στο τέλος είναι «το μάτι του Θεού»⁷¹¹.

Η ενότητα ολοκληρώνεται με τη Bess να αποχαιρετά τον Jan, που πρέπει να επιστρέψει στην πλατφόρμα για να εργαστεί. Μέσα στο βιομηχανικό τοπίο που καλύπτει το μεγαλύτερο μέρος της οθόνης με χώμα και λάσπη, τοποθετώντας τους εραστές σε

⁷⁰⁹ Βλ. και: «Με μια οχληρότητα, μια επιμονή μύγας, λέω επιμένοντας: κανένας τοίχος ανάμεσα στον ερωτισμό και στο μυστικισμό!» Bataille, *Για τον Νίτσε*, σ. 196.

⁷¹⁰ Bataille, *Ο ερωτισμός*, σ. 374. Σχετικά βλ. και την ανάγνωση της Makarushka που επικεντρώνει την απώλεια της Bess στον φαλλό, προσθέτοντας ότι, όταν η ίδια αναλαμβάνει την ευθύνη για την (ερωτική) αναπηρία του Jan, οικειοποιείται την φαλλική του εξουσία για να τον σώσει. Στο ίδιο πλαίσιο, η Makarushka υποστηρίζει ότι στο τελευταίο πλάνο της ταινίας οι ουράνιες καμπάνες, οι οποίες έχουν το σχήμα ενός δοχείου που θυμίζει και μήτρα, αποτελούν, μαζί με τον φαλλικό κωδωνοκρούστη, μια συμβολική απεικόνιση του γυναικείου σώματος της Bess, αλλά και του άντρα που αφύπνισε την επιθυμία της: Makarushka, «Trangressing goodness in *Breaking the waves*», στο: Plate, Jasper (επιμ.), *Imag(in)ing otherness*, σ. 77.

⁷¹¹ Simons, *Playing the waves*, σ. 118-119. Βλ. και: «The *monstateur* God in *BREAKING THE WAVES* is – for Bess, anyway – both in the world and outside it» Simons, *ό.π.*, σ. 120. Έχουμε δυσκολία να αποδώσουμε τον όρο «monstateur», αλλά όπως εξηγεί ο Simons, παραπέμποντας στον Gaudreault, αυτός περιγράφει την κάμερα που «εντοπίζεται στο εδώ και το τώρα της αναπαράστασης» Simons, *ό.π.*, σ. 72 («the monstrator, any monstrator, has its nose glued to the here and now of ‘representation’ and is incapable of opening a breach in temporal continuity. Although what it shows me in the present may well have taken place before it shows it to me, the process of monstration is still a strictly synchronic simultaneous ‘narration’») André Gaudreault, *From Plato to Lumière. Narration and monstration in literature and cinema*, μτφ. T. Barnard, Toronto, University of Toronto Press, 2009, σ. 85-86).

έναν μεταβατικό (κενό) χώρο, η Bess εκρήγνυται⁷¹². Η πιθανή απώλεια του αγαπημένου ενεργοποιεί την οδυνηρή διάσταση του ερωτισμού, θυμίζοντας τα λόγια του Bataille: «Ακόμα και το ευτυχές πάθος επιφέρει μια τόσο σφοδρή αταξία ώστε η ευτυχία που χαρίζει, προτού γίνει ευτυχία την οποία μπορούμε να απολαύσουμε, είναι τόσο μεγάλη ώστε συγκρίνεται με το αντίθετό της, δηλαδή την οδύνη. Ουσία της είναι η υποκατάσταση της εμμένουσας ασυνέχειας ανάμεσα σε δύο όντα με μια υπέροχη αλληλουχία. Αλλά ετούτη η αλληλουχία κατά κύριο λόγο βιώνεται με αγωνία, καθόσον είναι ανέφικτη, καθόσον είναι αναζήτηση εν μέσω ανημπόριας και τρόμου»⁷¹³. Η επόμενη προσευχή της Bess παλινδρομεί ανάμεσα στην ενοχή, που της προκαλούν τα *εγωιστικά* αισθήματά της, και την επιτακτική της ανάγκη να βρεθεί και πάλι κοντά στον σύζυγό της: «τίποτα άλλο δεν έχει σημασία. Θέλω μόνο ο Jan να επιστρέψει στο σπίτι. Προσεύχομαι σε Εσένα να τον στείλεις σπίτι». Η αμέσως ακόλουθη σκηνή δείχνει το ατύχημα, που προκαλεί την αναπηρία του Jan. Αυτή η σύνδεση, που υπαινίσσεται μια σχέση των εικόνων, της μορφής αιτίου-αιτιατού, είναι που, στο σύνολο της ταινίας, αποτρέπει οποιοδήποτε βέβαιο συμπέρασμα, όσον αφορά τη *λογική* της Bess. Η βεβαιότητά της, ότι το ατύχημα προκλήθηκε εξαιτίας του “αιτήματός” της, όπως και η εντύπωση ότι βοηθά στη βελτίωση της υγείας του Jan, ακολουθώντας τις οδηγίες του, μοιάζουν απολύτως παράλογες, αλλά και συνεχώς υποστηριζόμενες από το *μάτι* της κινηματογραφικής μηχανής.

Η Bess ταλαντεύεται ανάμεσα στη σχιζοφρένεια και την αγιοσύνη, αλλά και ο Jan, ζητώντας της να κοιμάται με άλλους άντρες και στη συνέχεια να του περιγράφει τις εμπειρίες της, είναι αμφίβολο αν είναι ένας ανήμπορος εραστής, που θυσιάζεται για την απόλαυση της αγαπημένης του, ή ένα αρρωστημένο μυαλό που τρέφει τις φαντασιώσεις του, εις βάρος της αφελούς συζύγου του⁷¹⁴. Οι σημειώσεις του Trier, βέβαια,

⁷¹² Επιπλέον για αυτή τη σεκάνς, βλ.: «Εν τη απουσία, βία», στο: Πούλου, *Επιθυμία και απώθηση*, σ. 17-21).

⁷¹³ Bataille, *Ο ερωτισμός*, σ. 28.

⁷¹⁴ Όταν η Dodo αντιλαμβάνεται τη “συμφωνία” του ζευγαριού, υπενθυμίζει στη Bess ότι το κεφάλι του Jan είναι γεμάτο ουλές (ενν. από τις επεμβάσεις), ότι του παρέχονται συνεχώς φάρμακα και ότι προφανώς η φυσική του κατάσταση δεν του επιτρέπει να έχει συνείδηση αυτών που λέει.

δεν αφήνουν καμία αμφιβολία: ο Jan είναι ειλικρινής και θέλει να κάνει το «καλό»⁷¹⁵. Όπως παρατηρεί και ο Žizek, σε μια δεύτερη ανάγνωση ο Jan μοιάζει να καθοδηγείται από ανιδιοτέλεια και, απευχόμενος την επιστροφή της Bess σε μια ζωή στερημένη από σεξουαλική απόλαυση, της παρέχει ένα ισχυρό κίνητρο, ώστε να εξασφαλίσει την ικανοποίησή της⁷¹⁶. Αυτό που δεν γνωρίζει είναι ότι η Bess “μεταμορφώνεται” (σε ιεροδουλη) μόνο για χάρη του και εκπίπτει στην “αμαρτία”, χωρίς καμία στιγμή να απολαμβάνει τις σεξουαλικές της περιπτώξεις με τους αγνώστους. Παράλληλα, εκθέτει τον εαυτό της σε μια πιθανή και αβάσταχτη τιμωρία· στην αποβολή της από την κοινότητα, οι αυστηροί νόμοι της οποίας αδυνατούν να αποδεχθούν την ελευθέρια συμπεριφορά της, πόσο μάλλον να συναισθανθούν τα κίνητρά της⁷¹⁷.

Αρνούμενη την αρχική πρόταση του Jan –να βρει έναν εραστή–, η Bess προκαλεί πολλαπλάσια πάθη στον εαυτό της και αυτό είναι που την καθιστά πράγματι συγγενή με την *Justine* του de Sade, η οποία, επίσης, υπήρξε πηγή έμπνευσης για τον Trier⁷¹⁸. Η πολυπαθής Justine λέει: «Αχ, Θεέ μου, [...] φαίνεται καθαρά πλέον πως είναι αδύνατον να προβώ σε μια ενάρετη πράξη δίχως να υποστώ την ίδια στιγμή κάποιο πλήγμα!»⁷¹⁹. «έγινα πόρνη από την αγαθοεργία μου και ελευθέρια από την αρετή μου»⁷²⁰. Τα λόγια της θα μπορούσαν να συναντήσουν την εμπειρία της Bess, που όμως διαφοροποιείται σημαντικά από την ηρωίδα του Sade, εφόσον επιλέγει με επιμονή τη θυσία της· σε αντίθεση με τη Justine, που εν αγνοία της συναντά τους βασανιστές της, η Bess τους αναζητά, γιατί όσο υψηλότερα τα πάθη της, τόσο μεγαλύτερη γίνεται η

⁷¹⁵ Lars von Trier, «Director's note - This film is about "good"», στο: *Breaking the waves*, σ. 20-22, σ. 21.

⁷¹⁶ Slavoj Žizek, «Death and the maiden», στο: *The Žizek reader*, E. Wright, E. Wright (επιμ.), Oxford, Blackwell. 1999, σ. 215.

⁷¹⁷ «Έχεις ιδέα τι σημαίνει να είσαι αφορισμένη; Δεν θα έχεις τίποτα Bess. Έχω δει δυνατούς άντρες και γυναίκες να μαραίνονται, όταν τους αφόρισαν και εσύ δεν είσαι δυνατή», εξηγεί στη Bess η μητέρα της.

⁷¹⁸ Βλ.: «Από την άλλη, η ταινία εμπνέεται, όχι μόνο από το παιδικό βιβλίο, αλλά επίσης από τη *Justine* του De Sade, την οποία είχα για χρόνια σχέδια να μεταφέρω σε ταινία»· Thomsen, «Control and Chaos», στο: Jan Lumholdt (επιμ.), *Lars von Trier*, σ. 110. Για κινηματογραφικές μεταφορές του βιβλίου, βλ.: Jesús Franco, *Marquis de Sade: Justine*, 1969 (από τον ίδιο, βλ. και το *Eugenie*, 1970, μια μεταφορά της *Φιλοσοφίας στο μπουντουάρ*), Claude Pierson, *Justine de Sade*, 1972 και Chris Boger, *Cruel passion*, 1977.

⁷¹⁹ Marquis de Sade, *Ζυστίν ή οι δυστυχίες της αρετής*, μτφ. Δ. Γκιντσάκης, Αθήνα, Νεφέλη, 2011, σ. 222.

⁷²⁰ Sade, *Ζυστίν*, σ. 333.

εκδήλωση της αγάπης της και τόσο δυνατότερη η “θεραπευτική” της δύναμη. Ωθώ-ντας τα όρια της ψυχικής και (κυρίως) της σωματικής της αντοχής, η Bess φαίνεται να γνωρίζει ότι «το πεδίο του ερωτισμού είναι το πεδίο της βίας, το πεδίο της βιαιο-πραγίας»⁷²¹.

Φτάνοντας πλέον στο έβδομο κεφάλαιο, προετοιμαζόμαστε ήδη από τον τίτλο («Η θυσία της Bess») για την κορύφωση της αυτοδιαλυτικής πορείας της πρωταγωνίστριας. Η επιδείνωση της υγείας του Jan επιτάσσει δυναμικότερες ενέργειες από την πλευρά της Bess, η οποία αποφασίζει να επισκεφτεί το καράβι που όλες οι ιερόδουλες αποφεύγουν· τρομοκρατημένη από τη βιαιότητα των ναυτών, καταφέρνει να διαφύγει και, ταλαιπωρημένη και με τα ρούχα της σκισμένα, να αποταθεί στο μοναδικό καταφύγιο που γνωρίζει· στον ναό της κοινότητας. Σε ένα γενικό πλάνο του αχανούς τοπίου, που γιγαντώνει τη μοναξιά της⁷²², η ίδια φαίνεται να κρατά στα χέρια της το χαρακτηριστικό μοτοποδήλατό της και με δυσκολία να ανεβαίνει τον λοφίσκο, που στην κορυφή του βρίσκεται το ιερό κτίριο. Ακολουθεί ένα κοντινό πλάνο, που μας μεταφέρει, από το εξωτερικό του ναού, στο εσωτερικό· η Bess μπαίνει στον χώρο και η κάμερα την ακολουθεί, καθώς περπατά προς τη σύναξη. Σε όλη τη διάρκεια της πορείας της ακούγεται μια αντρική φωνή που λέει: «Γιατί υπάρχει μόνο ένας τρόπος για εμάς τους αμαρτωλούς να επιτύχουμε την τελειότητα στα μάτια του Θεού. Μέσα από την άνευ όρων αγάπη...». Η ολοκλήρωση της φράσης πραγματοποιείται σε ένα νέο πλάνο, που στο πρώτο επίπεδο έχει το πρόσωπο ενός μαυροντυμένου άντρα, ενώ στο δεύτερο, τη Bess να στέκεται όρθια, ξεμαλλιασμένη, με το διχτυωτό καλσόν της και το κόκκινο σορτσάκι της, ανάμεσα στους υπόλοιπους μαυροντυμένους πιστούς. Η αλλαγή της γωνίας λήψης και η αποκάλυψη του ομιλητή απαιτούν την προσήλωσή μας στην επόμενη φράση· η τελειότητα θα επιτευχθεί μέσα από την άνευ όρων αγάπη, «για τον Λόγο που έχει γραφτεί, μέσα από την άνευ όρων αγάπη για τον Νόμο». Ο άντρας ολοκληρώνει την ομιλία του και κάθεται· στο βάθος της εικόνας η παράταιρη

⁷²¹ Bataille, *Ο ερωτισμός*, σ. 22.

⁷²² Για τη λειτουργία των ερημικών τοπίων, σε όλη τη διάρκεια της ταινίας, και για μια σύνδεσή τους με τη σεξουαλικότητα της Bess, βλ. Bainbridge, *The cinema of Lars von Trier*, σ. 105.



Εικόνα 39. Στο πρώτο επίπεδο του πλάνου φαίνεται το πρόσωπο του μαυροντυμένου άντρα που μιλά και, στο βάθος, σε χαμηλή εστίαση, η Bess με την παράταιρη εμφάνισή της.

Bess, διπλά αποξενωμένη –τόσο από την αλλοπρόσαλλη αμφίεσή της, όσο και από τη χαμηλή εστίαση της κάμερας–, παραβαίνει έναν από τους σημαντικότερους νόμους της θρησκευτικής της κοινότητας και μιλά⁷²³: «Δεν καταλαβαίνω τι λες». Η μηχανή μεταπηδά στο αλλοιωμένο πρόσωπό της: «Πώς είναι δυνατόν να αγαπήσεις τον Λόγο. Δεν μπορείς να αγαπήσεις τις λέξεις. Δεν μπορείς να ερωτευτείς μια λέξη. Μπορείς να αγαπήσεις ένα άλλο ανθρώπινο πλάσμα. Αυτό είναι τελειότητα»· ύστερα στρέφει ηδονικά τα μάτια της προς τον ουρανό, γιατί αυτή η εμπειρία της προσφέρθηκε ως δώρο από τον Θεό της.

Εξαιτίας της αφέλειάς της, όπως φαίνεται, η Bess μπορεί να αναγνώσει όσα λέει ο άντρας μόνο κυριολεκτικά. Παράλληλα όμως χάρη στην απλοϊκότητα της σκέψης της και στην εμπιστοσύνη που δείχνει στα γεγονότα της εμπειρίας, οδηγείται στη συγκρότηση μιας κρίσης, η οποία, εξαιτίας της αμεσότητάς της, θέτει σε κίνδυνο την προτε-

⁷²³ Η συντηρητική κοινότητα είναι ιδιαίτερα αυστηρή, ως προς τη θέση της γυναίκας, μέσα σε αυτήν. Στην πρώτη μισή ώρα της ταινίας, σε μία σκηνή όπου η Bess παρακολουθεί τη λειτουργία και κατά την έξοδό της από τον ναό, η ίδια λέει σε έναν ιερέα: «είναι χαζό που μόνο οι άντρες μπορούν να μιλούν στη λειτουργία»· αυτός την προτρέπει να συγκρατήσει τη γλώσσα της. Σε μια ακόλουθη σκηνή όπου ο Jan, η Dodo και η Bess συζητούν, καθισμένοι στο πορτ-μπαγκάζ ενός αυτοκινήτου, μαθαίνουμε ότι επιπλέον απαγορεύεται στις γυναίκες να παρίστανται στις κηδείες.

ραιότητα των “αφηρημένων” αξιών της κοινότητας, υποκαθιστώντας τες με την “υλικότητα” της επιθυμίας. Όπως γράφει ο Bataille: *«Συχνότερα απ’ ό,τι το ιερό αντικείμενο, η επιθυμία έχει ως αντικείμενό της τη σάρκα και μέσα στην επιθυμία της σάρκας το παιχνίδι της “επικοινωνίας” εμφανίζεται αταλάντευτα μες στην πολυπλοκότητά του. Ο άνθρωπος, κατά τη σαρκική πράξη, διαβαίνει μαιίνοντας –και μαινόμενος– το όριο των όντων»*⁷²⁴. Για τη συντηρητική κοινότητα όμως μια συσχέτιση του ιερού με τη σαρκικότητα του έρωτα είναι βέβηλη και η ιδέα μιας πιθανής υπέρβασης μέσω της τελευταίας, σκανδαλώδης. Γι’ αυτό και ο ιερέας αφορίζει τη Bess από την επιβλητικά υπερυψωμένη θέση του, αποδιώχνοντάς την από τον «οίκο του Θεού». Η απομάκρυνσή της από τον χώρο γίνεται ταχύτατα, τονίζοντας την ανησυχία που προκλήθηκε από όσα ειπώθηκαν και τη μετέτρεψαν ακαριαία σε απόκληρη και άγνωστη για όλους τη γνωρίζουν. Τελικά, η σκηνή αποκαλύπτει αυτό που εξ αρχής υπαινίσσεται η ταινία: η θρησκεία της Bess έχει στον πυρήνα της τον άλλον, ο έρωτας για τον οποίο γεννά τη μεγαλειωδέστερη πίστη. Όμως, η ανιδιοτελής της αγάπη και προσφορά, σε έναν κόσμο όπου τα αισθήματα καταπιέζονται μέχρι να αποσυρθούν και η μουσική δεν έχει θέση, εκλαμβάνονται ως συμπτώματα κάποιας ψυχικής νόσου που οδηγεί στην τρέλα. Η ταινία θα συνεχίσει να ταλαντεύεται ανάμεσα στην περίπτωση η πρωταγωνίστρια να είναι μια παρανοϊκή γυναίκα που πιστεύει ότι συνομιλεί με τον Θεό και σε εκείνη να είναι μια αγία το μήνυμα της οποίας δεν εισακούεται.

Από τη στιγμή της αποπομπής της Bess από τον ναό, στοιχεία της αφήγησης συνθέτουν σταδιακά ένα “βιβλικό” πορτρέτο για την ίδια: μια ομάδα παιδιών την περιμένει έξω και της πετά πέτρες, θυμίζοντας τον λιθοβολισμό της πόρνης που διέσωσε ο Χριστός· όταν η κουνιάδα της, Dodo, η μοναδική που παραβαίνει την εντολή της εκκλησίας, την πλησιάζει για να τη βοηθήσει, η Bess της ζητά να πάει στον Jan και να προσευχηθεί για να θεραπευτεί, να σηκωθεί από το κρεβάτι του και να περπατήσει,

⁷²⁴ Bataille, *Για τον Νίτσε*, σ. 68

ανακαλώντας την εντολή του Χριστού στον παράλυτο: «Ἐγειρε καὶ ἄρνον τὸν κράβαττόν σου καὶ περιπάτει»⁷²⁵, αποφασισμένη πια να διασώσει τον Jan, η Bess επιστρέφει στο καράβι που παρά λίγο να θέσει τη ζωή της σε κίνδυνο και, κατά τη μεταφορά της, έχει μια τελευταία συνομιλία με τον Θεό: «Πατέρα γιατί δεν είσαι μαζί μου;», ρωτά, παραπέμποντάς μας ίσως στην αγωνία του Χριστού, στον κήπο στη Γεσθημανή, και στο «Θεέ μου θεέ μου, ἵνατί μέ ἐγκατέλιπες;», της Σταύρωσης. Η Bess γνωρίζει ότι αυτή θα είναι η τελευταία πράξη προσφοράς της στον Jan και στην καλυτέρευση της υγείας του. Όταν όμως θα μεταφερθεί στο νοσοκομείο αιμόφυρτη και θα ζητήσει να δει τον σύζυγό της⁷²⁶, αλλά και να μάθει αν παρουσίασε κάποια βελτίωση, ελπίζοντας στα άμεσα αποτελέσματα της θυσίας της, θα σκεφτεί για πρώτη φορά ότι μπορεί να έκανε λάθος. Βαριά τραυματισμένη, η Bess πεθαίνει στο νοσοκομείο, φωνάζοντας το όνομα του Jan και έχοντας μόνο αγάπη για όσους δεν την πίστεψαν.

Το τελευταίο μέρος του *Δαμάζοντας τα κύματα*, που έχει τον τίτλο «Η κηδεία», ξεκινά με την κατάθεση του γιατρού σε μια δικαστική επιτροπή που προσπαθεί να αποφανθεί για τα αίτια του θανάτου της Bess. Από την ιατρική γνωμάτευση προκύπτει ότι η Bess ήταν «ανώριμο και ασταθές άτομο», το οποίο, εξαιτίας της τραυματικής ασθένειας του συζύγου της, οδηγήθηκε σε μια «υπερβολική και διεστραμμένη μορφή σεξουαλικότητας». Ο γιατρός εξηγεί ότι αν ήταν σε θέση να ανασκευάσει το πόρισμά του, θα έγραφε απλώς ότι η αποθανούσα ήταν «καλή», και φυσικά χλευάζεται από τη δικαστική αρχή που τον ρωτά ειρωνικά αν επιθυμεί να καταγράψουν ότι, σύμφωνα με την ιατρική του άποψη, η γυναίκα έπασχε από καλοσύνη. Απαντώντας «φυσικά όχι», ο γιατρός προδίδει την αλήθεια που γνωρίζει και υποκύπτει στις πιέσεις ενός

⁷²⁵ Τη σύνδεση με τα λόγια του Χριστού, ειδικά σε αυτό το στιγμιότυπο, πραγματοποιεί και ο Stephen S. Bush, «Sharing in what death reveals: *Breaking the waves with Bataille*», *Theory & Event*, τ. 18, τχ. 2, 2015, χωρίς σελιδαρίθμηση.

⁷²⁶ Τα γεγονότα που συμβαίνουν στο καράβι αποκρύπτονται, πράγμα που προκαλεί κάποια εντύπωση, εφόσον ο Trier δεν έχει συνήθως κανένα ενδοιασμό να αντιπαρατεθεί με τη βία. Οι Keefer και Linafelt, που πραγματοποιούν μια παράλληλη ανάγνωση του *Δαμάζοντας τα κύματα* με το «Άσμα ασμάτων» και την ιδέα της θυσίας στον Bataille (θυμίζουμε όσα αναφέραμε στο πρώτο κεφάλαιο για τη θυσία του θύματος και την ιερή αποκάλυψη της αλληλουχίας του είναι, σε όσους γίνονται μάρτυρες), υποστηρίζουν ότι αυτή η απόκρυψη είναι μια αντίσταση, από την πλευρά του Trier, στην ηδονοβλεψία του θεατή, αλλά και στην ιδέα του Bataille ότι η θυσία μπορεί να έχει κάποιο νόημα για όσους την παρακολουθούν· Kyle Keefer, Tod Linafelt, «The end of desire: Theologies of Eros in the Song of songs and *Breaking the waves*», στο: Plate, Jasper (επιμ.), *Imag(in)ing otherness*, σ. 49-60, σ. 59.

κόσμου, ο οποίος αρνείται να πιστέψει στην ειλικρινή προσφορά της Bess. Ενώ ακούγεται η απόκρισή του, ένα πλάνο δείχνει τη δακρυσμένη Dodo να απλώνει το χέρι της και να ακουμπά ένα άλλο. Καθώς η κάμερα ανυψώνεται στα δεξιά της, αποκαλύπτει ότι δίπλα της κάθεται ο Jan, σε ένα αναπηρικό καροτσάκι· μια ακόμα “απόδειξη” ότι η Bess δεν ήταν ψυχικά ασθενής και ότι οι θυσίες της δεν ήταν άσκοπες.

Στην επόμενη σκηνή οι ιερείς αποφασίζουν ότι η Bess θα ταφεί, χωρίς όμως τη σχετική λειτουργία, και ενημερώνουν τη Dodo και το Jan που περιμένουν έξω από τον ναό. Στη συνέχεια, σε ένα ταχύρρυθμο μοντάζ εικόνων, ο Jan με τους φίλους τους φαίνονται να σκάβουν χώμα δίπλα σε έναν λάκκο/τάφο, ενώ αργότερα αποκαλύπτεται ότι έχουν μεταφέρει το σώμα της Bess σε ένα καράβι. Παράλληλα η Dodo βρίσκεται στην κηδεία, όπου οι ιερείς καταδικάζουν τη Bess, για τις αμαρτίες της, στην κόλαση· η γυναίκα τούς φωνάζει οργισμένη ότι κανένας τους δεν έχει τέτοιο δικαίωμα, αλλά, καθώς το φέρετρο τοποθετείται στον τάφο και από τη μια άκρη του τρέχει άμμος, καταλαβαίνει αμέσως ότι το σώμα της αγαπημένης της κουνιάδας βρίσκεται προστατευμένο. Θυμίζοντας την *Αντιγόνη*⁷²⁷, ο Jan παρακούει τους ανθρώπινους νόμους και προσφέρει στη σύζυγό του τον αποχαιρετισμό που της αναλογεί: τη νύχτα, στο μέσο της θάλασσας, την αποχαιρετά φιλώντας την και, με τη βοήθεια των φίλων του, ρίχνει

⁷²⁷ Για μια σύνδεση του *Δαμάζοντας τα κύματα* με την τραγωδία του Σοφοκλή, βλ.: Becky McLaughlin, «Playing ball with God: Breaking the law in *Breaking the waves*», στο: Anna Fahraeus, AnnKatrin Jons-son (επιμ.), *Textual ethos studies of locating ethics*, New York, Rodopi, 2005, σ. 85-100 και Ruth McPhee, «Bess and Jackie with Antigone», στο: *Female masochism in film. Sexuality, ethics and aesthetics*, Burlington, Ashgate, 2014, σ. 65-70. Στο κείμενό της, η McLaughlin, βρίσκει ομοιότητες ανάμεσα στη Bess και την Αντιγόνη· σ’ αυτό το πλαίσιο γράφει ότι και οι δύο γυναίκες δρουν, γνωρίζοντας τις οδυνηρές συνέπειες των πράξεών τους, και αμφότερες πεθαίνουν για να τιμήσουν τους άντρες που αγαπούν· McLaughlin, «Playing ball with God», στο: *ό.π.*, σ. 92. Η ίδια οξυδερκώς παρατηρεί ότι το ημερολόγιο, στο οποίο η Bess σημειώνει τις μέρες της απουσίας του Jan, μοιάζει, με τους παράταιρους σταυρούς του, με νεκροταφείο, συμβολίζοντας έτσι, κατά κάποιον τρόπο, τον θάνατο που σημαίνει η απουσία του άντρα· McLaughlin, «Playing ball with God», στο: *ό.π.*, σ. 93. Η ίδια εξηγεί ότι, όπως δεν επιτρέπεται στη Bess να εκδηλώσει τη λύπη της για την απουσία του αγαπημένου, έτσι δεν της επιτρέπεται να θρηνήσει τον θάνατο του αδερφού της· υπ’ αυτή την έννοια, αδερφός και σύζυγος συνδέονται μεταξύ τους, αλλά και με τον άταφο αδερφό της Αντιγόνης· McLaughlin, «Playing ball with God», στο: *ό.π.*. Εντύπωση κάνει όμως το γεγονός ότι η McLaughlin αναφέρεται στην ταφή της Bess, γράφοντας μόνο ότι ο Jan τη θάβει στη θάλασσα που είναι ένας καταλληλότερος τόπος ανάπαυσης γι’ αυτήν, χωρίς να αναφέρει τίποτα περισσότερο· McLaughlin, «Playing ball with God», στο: *ό.π.*, σ. 98. Η γνώμη μας είναι ότι, σ’ αυτό το σημείο, κλέβοντας το σώμα της Bess και προσφέροντας του την *ταφή* που πιστεύει ότι του αναλογεί, ο Jan θυμίζει περισσότερο την Αντιγόνη.

το σώμα της στο νερό. Το πρωί, ο Terry τον ξυπνά και αφού πρώτα τον οδηγήσει στο ραντάρ, για να του (απο)δείξει ότι δεν εντοπίζεται κανένα αντικείμενο στην ακτίνα του, τον οδηγεί στην προκυμαία, για να γίνει και αυτός μάρτυρας του θαύματος· έξω ακούγονται ήχοι από καμπάνες, ενώ στο τελευταίο πλάνο της ταινίας δύο ουράνιες καμπάνες χτυπούν πάνω από την αποβάθρα. Κάπως τεχνητή, η εικόνα οδηγεί τη Nelson να γράψει: «Καμπάνες που χτυπούν στον ουρανό, πόσο απερίγραπτα γλυκανάλατο!»⁷²⁸. Η ίδια, στην πραγματικότητα, υποστηρίζει ότι πρόκειται για μια οπισθοδρόμηση στις συμβάσεις και τα κινηματογραφικά κλισέ, με σκοπό την ανακάλυψη ενός «πλουσιότερου αισθητικού λεξιλογίου»⁷²⁹, όπως κι αν έχει, ο Trier συνθέτει το δικό του θαύμα, μέσα από μια μελοδραματική γλώσσα που συνεχώς υποσκάπτεται από την “άτακτη” κίνηση της κάμερας, αναγκάζοντας τους θεατές σε μια συνειδητή πρόσληψη του θαύματος. Είτε πρόκειται για το υποκειμενικό βλέμμα της Bess και μια πραγμάτωση των εσωτερικών της δυνάμεων⁷³⁰, όπως την ονομάζει η Nelson, είτε για το *θεϊκό* μάτι της κινηματογραφικής μηχανής, οι καμπάνες γίνονται απόδειξη της δύναμης της αγάπης.

Η μουσική (/καμπάνες) και ο ερωτισμός συνδέονται στο *Δαμάζοντας τα κύματα*, όπως συνδέονται στον άναρχο χορό του Paul και της Jeanne στο *Τελευταίο ταγκό στο Παρίσι*, στις συναντήσεις των εραστών που συνοδεύονται από τη μουσική των γκεϊσών στην *Αυτοκρατορία των αισθήσεων*, στον θανατηφόρο χορό της Lucia στον *Θυρωρό της νύχτας*, αλλά και στο έργο του Bataille, που πιστεύει ότι αυτοί είναι μόνο κάποιοι από τους δρόμους προς την «κυριαρχία»⁷³¹. Για τη Bess που προτείνει στον Jan να ξαναβάλουν τις καμπάνες στα άδεια καμπαναριά της τοπικής εκκλησίας, η μουσική είναι, όπως και ο ερωτισμός, παράβαση που ξεπερνά τον ασφυκτικό τρόπο ύπαρξης της συντηρητικής κοινότητας και φέρνει κοντύτερα τον αγαπημένο. Όπως και για τους άλλους χαρακτήρες που εξετάσαμε, για την πρωταγωνίστρια του Trier ο ερωτισμός γίνεται μια μορφή αντίστασης, απέναντι σε μια συσσωρευτική κοινωνία

⁷²⁸ Victoria Nelson, «The new expressionism: Why the bells ring in *Breaking the waves*», *Salmagundi*, τχ. 116/117, 1997, σ. 228-237, σ. 231.

⁷²⁹ Nelson, «The new expressionism», σ. 232.

⁷³⁰ Nelson, «The new expressionism», σ. 232.

⁷³¹ Βλ. σ. 242-243, σημ. 573.

που απαγορεύει την έκφραση των αισθημάτων, η οποία τελικά οδηγεί στην απομόνωση και στον θάνατο, αλλά και σε μια αδιαμφισβήτητη υπέρβαση. Στο τέλος, ο Trier συνδέεται με τον Bataille μέσα από τη σεξουαλική υπερβολή, τη βιαιότητα που συμπορεύεται με τον ερώμενο, την παράβαση των απαγορεύσεων, αλλά και την ιερότητα που αποδίδει στον ερωτισμό. Κοιτώντας από τα πρώτα λεπτά της ταινίας τους θεατές κατάματα, ο Trier μετατρέπει τους παριστάμενους στην κινηματογραφική αίθουσα σε μάρτυρες μιας θυσίας όπως και ο Bataille τους αναγνώστες του⁷³². Δεν είναι απίθανο, όπως γράφει ο Bush, ο Trier, σαν τον Bataille, να οδηγεί τους (ηδονοβλεψίες) θεατές σε μια ταύτιση, τόσο με το θύμα, όσο και με τον θύτη⁷³³, στο σύμπαν του άλλωστε είναι (σχεδόν) όλοι ένοχοι.



Εικόνα 40. Στον ουρανό, πάνω από την πλατφόρμα, φαίνονται δύο καμπάνες να χτυπούν.

⁷³² Βλ. «Ο παραβατικός ερωτισμός της μητέρας».

⁷³³ Bush, «Sharing in what death reveals».

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Συνηθίζεται πλέον, στο πλαίσιο των κινηματογραφικών μελετών, η ερμηνευτική προσέγγιση των συναρμοσμένων εικόνων να πραγματοποιείται με τη σύμπραξη θεωρητικών συστημάτων, διαφορετικών τομέων, όπως της φιλοσοφίας, της ψυχανάλυσης, της κοινωνιολογίας, με στόχο μια εμπλουτισμένη ανάγνωση του κινηματογραφικού γεγονότος που, με αυτόν τον τρόπο, διανοίγεται και αποκαλύπτει τις πιθανές –καμιά φορά, ίσως, και απίθανες– προεκτάσεις του. Καθώς αναζητείται αυτό το πολυπαθές «τι θέλει να πει ο δημιουργός;», συγκεντρώνονται πληροφορίες, γίνονται λεπτομερείς παρατηρήσεις, ενώ κομμάτια της αφήγησης συσχετίζονται με εκείνο ή το άλλο νόημα, με την ελπίδα να αποκωδικοποιηθεί το πολύπλοκο, πιθανόν, περιεχόμενο ενός έργου και να μπορέσει κανείς, τελικά, να βρεθεί εγγύτερα σε αυτό. Ιδανικά, μάλλον, μια τέτοια εργασία, προπάντων όταν είναι φιλοσοφική, δεν θα πρέπει να αμελεί την προτεραιότητα των εικόνων, στη βάση των οποίων οφείλει να γίνεται κάθε συζήτηση για τον κινηματογράφο· διαφορετικά ο τελευταίος γίνεται απλή αφορμή για να αναπτυχθούν ζητήματα που δεν απαιτούν απαραίτητα τη συμβολή του.

Αυτή η εργασία είχε, εξ αρχής, στόχο να μελετήσει, στο πλαίσιο μιας φιλοσοφικής προοπτικής, μία ομάδα ταινιών που συνδέονται από τους μελετητές τους με τη σκέψη του Bataille και να ερευνήσει τους οπτικούς τρόπους με τους οποίους η τελευταία εμφανίζεται στον ερωτισμό τους. Από *Το τελευταίο ταγκό στο Παρίσι*, του οποίου ο σκηνοθέτης δηλώνει ότι διάβαζε *Το Γαλάζιο του ουρανού* όταν έγραφε το σενάριο του, και την *Αυτοκρατορία των αισθήσεων*, που σχεδόν πάντοτε συμπορεύεται, έστω και με μια σύντομη αναφορά, με την *Ιστορία του ματιού*, μέχρι και τον *Θυρωρό της νύχτας* και το *Δαμάζοντας τα κύματα*, που μοιάζουν να σχετίζονται όλο και συχνότερα με τον Bataille, κύριο ζητούμενο ήταν η φιλοσοφική ανάλυση της οπτικής γλώσσας των ταινιών. Σε ένα πρώτο στάδιο, όταν η αφήγηση μιας ταινίας περιλαμβάνει ένα ζευγάρι με έντονη σεξουαλική δραστηριότητα, η οποία παρουσιάζει σαδιστικά ή/και μαζοχιστικά στοιχεία, ενώ στο τέλος της κάποιος οπωσδήποτε πεθαίνει, μπορεί “εύκολα” να συσχετιστεί με τον βίαιο ερωτισμό του Bataille και τον τρόπο που αυτός συνδιαλέγε-

ται με τον θάνατο. Τι συμβαίνει όμως στον πυρήνα αυτών των εικόνων που τις καθιστά τόσο εμφανώς συγγενικές με αυτή την τροπή του ερωτισμού; Μπορούμε να μιλήσουμε πράγματι για μια ουσιαστική σχέση ανάμεσα στις ταινίες αυτές και το ερωτικό “σύστημα” του Bataille; Και αν ναι, υπάρχει τελικά κάτι ριζικά κοινό ανάμεσά τους;

Η ίδια η δομή της εργασίας αποτελεί μια πρώτη “απόδειξη” της σύμπλευσης, αρχικά του Bertolucci και του Oshima, αλλά και τελικά της Cavanì και του Trier. Παρόλο που οι τέσσερις ταινίες επιλέχθηκαν και με βάση τη δυνατότητά τους να εισάγουν νέα ζητήματα στη μελέτη μας, διατηρούν έναν κοινό άξονα πάνω στον οποίο εργαστήκαμε: σε κάθε περίπτωση, ο ερωτισμός που φέρει τα χαρακτηριστικά μιας αλόγιστης δαπάνης, βρίσκεται αντιπαρατιθέμενος στην όποια εξωτερική (κοινωνική) πραγματικότητα, ενώ η σύγκρουση μεταξύ των δύο οδηγεί σε μια αναπόφευκτη, όπως φαίνεται, ολοκληρωτική θυσία. Επιμέρους παρατηρήσεις στοιχειοθέτησαν τον τρόπο με τον οποίο η πορεία αυτή μετατρέπεται σταδιακά σε μοναδική πιθανή διαδρομή που συνδέεται πολλαπλά με τη φιλοσοφία του Bataille. Πτυχές της τελευταίας που μας αφορούν, επιχειρήσαμε να παρουσιάσουμε στο πρώτο κεφάλαιο, παράλληλα με μια σειρά κινηματογραφικών έργων που (άμεσα ή έμμεσα) συνδέονταν με αυτήν. Ίσως το πιο ενδιαφέρον “συμπέρασμα” που προέκυψε από τούτη τη διαλεκτική να αφορούσε την ίδια την κινηματογραφική γλώσσα, εφόσον ο θανατόληπτος ερωτισμός του Bataille έγινε δίοδος για μια παράβαση που, με διαφορετική ίσως ένταση, σε όλες όμως τις περιπτώσεις, ξεπερνούσε το ζήτημα της ερωτικής πρόκλησης και διανοιγόταν σε μια θυσία και μια υπέρβαση που αφορούσε πλέον τις εικόνες και τα νοήματα. Όπως και ο αναγνώστης στα λογοτεχνικά έργα του Bataille, ο θεατής έμοιαζε να προσκαλείται, ως μάρτυρας πια μιας τελετουργίας, να επαναπροσδιορίσει τη θέση του μέσα στο κινηματογραφικό γεγονός.

Το δεύτερο κεφάλαιο υπέδειξε τους τρόπους με τους οποίους η σχέση του ερωτισμού με τον θάνατο δομείται, από την αρχή των ταινιών, μέσα στα διακριτικά υπονοούμενα των εικόνων. Τόσο ο Bertolucci με την κραυγή του, όσο και ο Oshima με το παγωμένο βλέμμα του προς τους θεατές, έθεσαν το πλαίσιο ενός ερωτισμού που

πρώτα απ' όλα ενείχε τη βιαιότητα μιας υπαρξιακής αγωνίας και τον κίνδυνο μιας πιθανής «παραβίαση[ς] του συγκροτημένου είναι». Στο *Τελευταίο ταγκό στο Παρίσι*, η οπτική γειτνίαση με το έργο του Bacon ενέτεινε τον ταραχώδη αντίκτυπο των εικόνων και η νοητή διαίρεση των κάδρων προετοίμασε τη σχάση του κόσμου. Στην *Αυτοκρατορία των αισθήσεων*, η θεατρικότητα των συνθέσεων, η συμβολική παρουσία του φαλλικού μαχαιριού και το άλμα στην πορνογραφία στοιχειοθέτησαν το σύμπαν ενός αδηφάγου ερωτισμού. Τα κοντινά πλάνα, και στις δύο περιπτώσεις, έγιναν εκφραστές του συναισθήματος, ενώ οι καθρέφτες, οι σκοτεινοί διάδρομοι, οι πόρτες, έγιναν (όπως και στην Cavanì, αργότερα) η οπτική εκδήλωση μιας λαβυρινθώδους γεωγραφίας, έτοιμης να φιλοξενήσει τη μυστική εμπειρία των εραστών. Ο θάνατος εισήχθη εξ αρχής μέσα από την αντιπαράθεση της νεότητας με τη φθορά και η βία του εμφανίστηκε στις πρώτες ερωτικές συναντήσεις με τη μορφή μιας “μεταμόρφωσης” των υποκειμένων.

Σε ένα επόμενο στάδιο αναρωτηθήκαμε αν και πώς η «κοινωνία των εραστών» του Bataille έβρισκε, με συνέπεια, μια ανάλογη θέση στα κινηματογραφικά συμβάντα. Ο αποκλεισμός των ονομάτων στον Bertolucci έγινε η άρνηση της (αστικής) πραγματικότητας, το διαμέρισμα, που θύμιζε μήτρα με τις καμπύλες και πορτοκαλί επιφάνειες του, ο χώρος της απομόνωσης των εραστών, και ο σοδομισμός, το σύμβολο ενός δαπανηρού ερωτισμού που αντιτασσόταν στην κοινωνία της παραγωγής και της συσσώρευσης· στην οικογένεια. Στον Oshima ο σπάταλος χαρακτήρας μιας ένωσης που απέκτησε τη δική της τελετουργία, εξυψώνοντας τον εραστή στην ιερότητα, αποκαλύφθηκε μέσα από τη θυσία των αντικειμένων και τη γέννηση (μόνο) ενός αυγού, ενώ η αντίσταση στη μιλιταριστική πραγματικότητα έγινε με την οπτική αναβίωση ενός άλλου κόσμου (shunga) και τη σύλληψη μιας κυριολεκτικά αντίθετης πορείας. Ο ερωτισμός άρχισε να προτείνεται ως μια πιθανή διέξοδος από τον κόσμο της εργασίας (/το κράτος) και ο αχαλίνωτος χαρακτήρας του ως μια δυνατότητα παράβασης των νόμων που ήθελαν τον περιορισμό του. Η ταινία της Cavanì, τοποθετώντας τον ερωτισμό στο ειδικό ιστορικό πλαίσιο του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, προσέφερε την αφορμή για να διερευνήσουμε την ιδιόμορφη σχέση της φιλοσοφίας του Bataille με τον

φασισμό και να αποφανθούμε για μια πιθανώς ανάλογη στάση του *Θυρωρού της νύχτας*. Στο ίδιο πλαίσιο, οδηγηθήκαμε σε νέες παρατηρήσεις που αφορούσαν τα οπτικά δεδομένα της ταινίας και τον τρόπο που αυτά πρόδιδαν, κατά την άποψή μας, μια διαφορετική θέση από εκείνη που δήλωνε η δημιουργός τους.

Το τελευταίο κεφάλαιο της εργασίας ακολουθούσε τις ταινίες μέχρι το θανατικό τους τέλος. Στο *Τελευταίο ταγκό στο Παρίσι*, η διαδρομή στη γέφυρα ολοκλήρωσε μια κυκλική πορεία, ενώ ο χορός, πολύτιμο γεγονός και για τον Bataille, με τις άναρχες κινήσεις του έγινε μια τελευταία μορφή αντίστασης των εραστών οι οποίοι, αντιμέτωποι πλέον με την εξωτερική πραγματικότητα, εγκατέλειψαν το επαναστατικό τους εγχείρημα που εξαρχής υπονομεύτηκε. Στην *Αυτοκρατορία των αισθήσεων*, πάντοτε τελετουργικά, η ένωση με τον άλλον έλαβε την ακραία της μορφή μέσα από μια ολοκληρωτική προσφορά, ενώ στον *Θυρωρό της νύχτας* η επιμονή ενός αφιλόξενου κόσμου οδήγησε σε μια διπλή αυτοκτονία· στον τελευταίο επιπλέον προτάθηκε μια διαφορετική ανάγνωση, όσον αφορά την ανάληψη των ρόλων του σαδιστή ή του μαζοχιστή στην ερωτική σχέση και τις προεκτάσεις αυτών στο επίπεδο της (ναζιστικής) εξουσίας. Το *Δαμάζοντας τα κύματα*, εμπεριέχοντας εκείνα τα χαρακτηριστικά ενός “επικίνδυνου” ερωτισμού, ικανού να κλονίσει τη συγκρότηση του υποκειμένου που επιθυμεί την ένωση με τον άλλον, αλλά και ενός (κοινωνικού) περιβάλλοντος που εναντιώνεται στην ανυπότακτη σχέση των εραστών, συνέδεε εμφανώς πλέον το ερωτικό με το ιερό, μέσα από μια σύγκρουση με τη θρησκεία, αλλά και μια συμμαχία με τον Θεό. Τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της σκηνοθεσίας του Trier, οι αναφορές του στον Dreyer, αλλά και μια σειρά συμβόλων, που περιστρέφονταν κυρίως γύρω από τη μουσική και τις καμπάνες, οδήγησαν σταδιακά σε μια θυσία, ανάλογη με αυτήν στην οποία συνεχώς επιστρέφει ο Bataille.

Τελικά αυτό που έδειξε η έρευνα είναι ότι υπάρχει ένα στοχαστικά και αισθησιακά έντονο κομμάτι του κινηματογραφικού κόσμου που συλλαμβάνει τον ερωτισμό με έναν τρόπο σημαντικά συγγενικό της σκέψης του Bataille, είτε γνωρίζει τη φιλοσοφία του, είτε όχι. Ζητήματα που αφορούν την ύπαρξη, τη σχέση του υποκειμένου με τον άλλον, την αγωνιώδη επιθυμία του για μια ένωση, όπως και άλλα που αφορούν τη

θέση του στην κοινωνία και τη στάση του απέναντι στον νόμο και την εξουσία, αρθρώνονται μέσα από την κινηματογραφική τέχνη δομώντας μια δική τους αισθητική. Οι ιδέες παίρνουν μορφή μέσα από εικόνες που μοιάζουν να συμφωνούν στο ότι υπάρχει κάποιος “κοινός” τρόπος άρθρωσης ενός θέματος που έχει στο επίκεντρό του την ανάλυση. Η σημασία, για παράδειγμα, που προσδίδεται στη μουσική και στις τέσσερις ταινίες (στο *Τελευταίο ταγκό στο Παρίσι*, στη σκηνή του χορού, στην *Αυτοκρατορία των αισθήσεων*, με τις γκέισες που συνεχώς συνοδεύουν μουσικά τους εραστές, στον *Θυρωρό της νύχτας* με το επεισόδιο στην όπερα, αλλά και τον χορό της πρωταγωνίστριας, και στο *Δαμάζοντας τα κύματα* με την απουσία των καμπανών) σημαίνει μια συνάντηση με τον στοχασμό του Bataille, που ακριβώς συλλαμβάνει τον ερωτισμό ως εορταστική σπατάλη της ενέργειας και των σωμάτων, με μεγαλειωδέστερη προσφορά τον ίδιο τον εαυτό. Επιπλέον κοινά στοιχεία, όπως η σύνδεση της κρατικής εξουσίας με τη φαλλική δύναμη, οδηγούν συνολικά την αντιπαράθεση με την κοινωνία στο πεδίο του ερωτισμού, ο οποίος, μέσα από πατρικά μοντέλα σχέσεων, σαδομαζοχιστικές συναντήσεις και προσευχές, επαναδιαπραγματεύεται τα όρια που του έχουν τεθεί.

Παρατηρώντας κάπως προσεκτικότερα το υλικό μας, φαίνεται ότι η σημαντικότερη ίσως σύγκλιση των ταινιών μας με τον “παραβατικό” Bataille συμβαίνει στον τρόπο που αυτές αντιλαμβάνονται την ίδια την κινηματογραφική εμπειρία. Στον Bertolucci, μιλήσαμε για τη σημασία των μονοπλάνων και τον τρόπο που αυτά ταυτίζουν τον κινηματογραφικό με τον πραγματικό χρόνο, φέρνοντας, παράλληλα με τις κινήσεις της παρεμβατικής κάμερας, τον αμήχανο θεατή εγγύτερα στις ερωτικές συναντήσεις. Στον Oshima, αναφερθήκαμε στη σημασία των θεατρικών συνθέσεων και των παριστάμενων προσώπων που λειτουργούν ως παρατηρητές του ερωτικού γεγονότος. Στην Cavanì, αναδείξαμε τη σημασία της ηδονοβλεψίας και τον τρόπο με τον οποίο το πολύτιμο βλέμμα του άλλου προσδιορίζει την εικόνα του εαυτού, ενώ στον Trier σταθήκαμε στις προεκτάσεις μιας σκηνοθετικής προσέγγισης που μιμούνταν τον ρεαλισμό ενός ντοκιμαντέρ και μιας κάμερας που, με την έντονη παρουσία της,

υπενθύμιζε συνεχώς την ύπαρξη ενός παρατηρητή. Σε κάθε περίπτωση, τα σκοποφιλικά σχόλια μοιάζουν να συμπορεύονται με τον κινηματογράφο που αναλαμβάνει να διερευνήσει αυτή τη μορφή ερωτισμού, σε μια προσπάθεια που, αρχικά τουλάχιστον, φαίνεται να επιθυμεί τον θεατή πλησιέστερα ή και εντός της βιαιότητας της ερωτικής ένωσης. Όμως, είτε επειδή η τελευταία παραμένει μυστική, αποκαλυπτόμενη μόνο στους εραστές, είτε επειδή η σχέση του θεατή με την αφήγηση οφείλει να αναδιαμορφωθεί, το “μοτίβο” της ηδονοβλεψίας προσφέρει τελικά τη δυνατότητα μιας διάνοιξης των δημιουργών, οι οποίοι θέτουν τώρα, επιπλέον, οντολογικά ερωτήματα για τη φύση του κινηματογράφου. Όπως και στον Bataille, η παράβαση συνεχίζεται στο επίπεδο της γλώσσας και η θυσία, με τις σχετικές απώλειες στο επίπεδο της αφήγησης, γίνεται τελικά κέρδος για τον κινηματογραφικό θεατή που παρίστατο στην αποκαλυπτική της δύναμη.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Ades Dawn, Simon Baker (επιμ.), *Undercover surrealism. Georges Bataille and Documents*, London, Hayward Gallery, Cambridge, MIT Press, 2006.
- Aitken Will, «Leaving the dance: Bertolucci's gay images», *Jump Cut*, 1977 (ανακλήθηκε 1/09/2015, από <http://www.ejumpcut.org/archive/online-essays/JC16folder/gayBertolucci.html>).
- Ακτσόγλου Μπάμπης, Μιχάλης Δημόπουλος, Αχιλλέας Κυριακίδης (επιμ.), *Luis Buñuel. Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης*, Αθήνα, Καστανιώτη, 2000.
- Alphen Ernst van, *Francis Bacon and the loss of self*, London, Reaktion Books, 1992.
- Anderst Leah, «Cinematic Free Indirect Style: Represented memory in Hiroshima mon amour», *Narrative*, τ. 19, τχ. 3, 2011, σ. 358-382.
- Aragon Louis, *Το μουνάκι της Ειρήνης*, μτφ. Α. Νεοφυτίδης, Αθήνα, Γαβριηλίδης, 1989.
- Archimbaud Michel, Francis Bacon, *Francis Bacon. In conversation with Michel Archimbaud*, London, Phaidon, 1993.
- Argan Giulio Carlo, *Η μοντέρνα τέχνη*, μτφ. Α. Παπαδημήτρη, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 32002.
- Arnheim Rudolf, *Τέχνη και οπτική αντίληψη. Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης*, μτφ. Ι. Ποταμιανός, Αθήνα, Θεμέλιο, 32005.
- Arnheim Rudolf, *Το φιλμ ως τέχνη. Οι θεμελιώδεις αρχές της τέχνης του κινηματογράφου*, μτφ. Μ. Μωραΐτης, Αθήνα, Καθρέφτης, 2008.
- Αστρινάκη Ελευθερία, «Δόγμα95: Απογυμνώνοντας τον κινηματογράφο», *Cogito*, τχ. 9 (Φιλοσοφία και κινηματογράφος), 2009, σ. 40-45.
- Badley Linda, *Lars von Trier*, Urbana, University of Illinois Press, 2009.
- Bailey Gill Carolyn (επιμ.), *Bataille. Writing the Sacred*, London-New York, Routledge, 1995.
- Bainbridge Caroline, *The cinema of Lars von Trier. Authenticity and artifice*, London-New York, Wallflower Press, 2007.
- Balázs Béla, *Η θεωρία του φιλμ. Η δημιουργική κάμερα-το σενάριο-ο ήχος-το μοντάζ*, μτφ. Μ. Μωραΐτης, Αθήνα, Αιγόκερως, 1992.
- Βαλούκος Στάθης, *Ιστορία του κινηματογράφου*, Αθήνα, Αιγόκερως, 2003.
- Barthes Roland, *Αποσπάσματα του ερωτικού λόγου*, μτφ. Β. Παπαβασιλείου, Αθήνα, Κέδρος, 1977.
- Barthes Roland, *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*, μτφ. Γ. Σπανός, Αθήνα, Πλέθρον, 31997.
- Barthes Roland, *Η επικράτεια των σημείων*, μτφ. Κ. Παπαϊακώβου, Αθήνα, Κέδρος-Ράππα, 2001.

- Bataille Georges, *Για τον Νίτσε. Θέληση για τύχη*, μτφ. Χ. Ε. Ράπτης, Ν. Ηλιάδης, Αθήνα, Ψυχογιός, 2002.
- Bataille Georges, *Essential writings*, επιμ. Μ. Richardson, London, Sage, 1998.
- Bataille Georges, *Guilty*, μτφ. Β. Boome, Los Angeles, The Lapis Press, 1988.
- Bataille Georges, *Η εσωτερική εμπειρία*, μτφ. Ξ. Κομνηνός, Αθήνα, Ίνδικτος, 2013.
- Bataille Georges, *Η ιστορία του ματιού*, μτφ. Δ. Δημητριάδης, Αθήνα, Άγρα, 2009.
- Bataille Georges, *Η μητέρα μου*, μτφ. Α. Πέτρα-Συρινιώτη, Αθήνα, Άγρα, 1996.
- Bataille Georges, *Inner experience*, μτφ. L. A. Boldt, Albany, State University of New York Press, 1988.
- Bataille Georges, *L'Abbe C*, μτφ. P. A. Facey, London, Marion Boyars, 2001.
- Bataille Georges, *Manet*, μτφ. Α. Wainhouse, J. Emmons, Geneva, Skira, 1983.
- Bataille Georges, Michel Leiris, *Correspondence*, μτφ. L. Heron, London, Seagull Books, 2008.
- Bataille Georges, *Μαντάμ Εντουαρντά*, μτφ. Δ. Δημητριάδης, Αθήνα, Άγρα, 1992.
- Bataille Georges, *Ο ερωτισμός*, μτφ. Κ. Παπαγιώργης, Αθήνα, Ίνδικτος, 2001.
- Bataille Georges, *Œuvres Complètes*, τ. I, *Premiers Écrits 1922-1940: Histoire de L'oeil–L'Anus Solaire–Sacrifices–Articles*, Paris, Gallimard, 1970.
- Bataille Georges, *Œuvres Complètes*, τ. II, *Écrits posthumes 1922-1940*, Paris, Gallimard, 1970.
- Bataille Georges, *Œuvres Complètes*, τ. III, *Œuvres littéraires: Madame Edwarda–Le Petit–L'Archangélique–L'Impossible–La Scissiparité–L'Abbé C. –L'être indifférencié n'est rien–Le Bleu du ciel*, Paris, Gallimard, 1971.
- Bataille Georges, *Œuvres Complètes*, τ. V, *Le somme athéologique*, τ. I: *L'expérience intérieure–Méthode de meditation–Post-scriptum 1953–Le coupable– L'alleluia*, Paris, Gallimard, 1973.
- Bataille Georges, *Œuvres Complètes*, τ. VII: *L'Économie à la mesure de l'univers–La Part maudite–La Limite de l'utile (fragments)–Théorie de la religion–Conférences (1947-1948)*, Paris, Gallimard, 1976.
- Bataille Georges, *Œuvres Complètes*, τ. X: *L'érotisme–Le process de Gilles de Rais–Les larmes d'Éros*, Paris, Gallimard, 1987.
- Bataille Georges, *Story of the eye*, London, Penguin Books, 2001.
- Bataille Georges, *The absence of myth. Writings on Surrealism*, επιμ. και μτφ. Μ. Richardson, London-New York, Verso, 2006.
- Bataille Georges, *The accursed share*, τ. I, μτφ. R. Hurley, New York, Zone Books, 2007.
- Bataille Georges, *The accursed share*, τ. II & III (The history of eroticism & Sovereignty),

- μτφ. R. Hurley, New York, Zone Books, ⁵2007.
- Bataille Georges, *The Bataille reader*, επιμ. F. Botting, S. Wilson, Oxford, Blackwell, 1997.
- Bataille Georges, *The cradle of humanity. Prehistoric art and culture*, επιμ. S. Kendall, New York, Zone Books, 2005.
- Bataille Georges, *The tears of Eros*, μτφ. P. Connor, San Francisco, City Lights Books, 1989.
- Bataille Georges, *The unfinished system of nonknowledge*, μτφ. M. Kendall, S. Kendall, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001.
- Bataille Georges, *Το γαλάζιο του ουρανού*, μτφ. Ε. Τσολακέλλη, Αθήνα, Άγρα, 2010.
- Bataille Georges, *Το καταραμένο απόθεμα*, μτφ. Λ. Λυμπεροπούλου, Αθήνα, Futura, ²2010.
- Bataille Georges, *Visions of excess. Selected writings, 1927-1939*, επιμ. και μτφ. A. Stoekl, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1985.
- Bazin André, *Ο ερωτισμός*, μτφ. Σ. Τριανταφύλλου, Αθήνα, Αιγόκερως, 1993.
- Bazin André, *Τι είναι ο κινηματογράφος. Μια αισθητική του ρεαλισμού και του νεορεαλισμού*, τ. II, μτφ. Κ. Σφήκας, Αθήνα, Αιγόκερως, 1989.
- Bazin André, *Τι είναι ο κινηματογράφος. Οντολογία και γλώσσα*, τ. I, μτφ. Κ. Σφήκας, Αθήνα, Αιγόκερως, 1988.
- Benjamin Walter, *Δοκίμια για την τέχνη*, μτφ. Δ. Κούρτοβικ, Αθήνα, Κάλβος, 1978.
- Bergson Henri, *Η δημιουργική εξέλιξη*, μτφ. Κ. Παπαγιώργης, Γ. Πρελορέντζος, Αθήνα, Πόλις, 2005.
- Biles Jeremy, *Ecce monstrum. Georges Bataille and the sacrifice of form*, New York, Fordham University Press, 2007.
- Björkman Stig, «Lars von Trier on *Breaking the waves*», *The Criterion Collection*, 1999 (ανακλήθηκε 4/09/2015, από <http://www.criterion.com/current/posts/3135-lars-von-trier-on-breaking-the-waves>).
- Blanchot Maurice, *The unavowable community*, μτφ. P. Joris, New York, Station Hill Press, 1988.
- Bordwell David, Kristin Thompson, *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*, μτφ. Κ. Κοκκινίδη, Αθήνα, MIET, 2004.
- Bordwell David, *Making meaning. Inference and rhetoric in the interpretation of cinema*, Cambridge, Harvard University Press, 1991.
- Bordwell David, *The films of Carl-Theodor Dreyer*, Berkeley, University of California Press, 1981.
- Botting Fred, Scott Wilson (επιμ.), *Bataille. A critical reader*, Oxford, Blackwell, 1998.

- Boulter Jonathan, «The negative way of trauma. Georges Bataille's *Story of the eye*», *Cultural Critique*, τχ. 46 (Trauma and its cultural aftereffects), 2000, σ. 153-178.
- Breton André, *Μανιφέστα του σουρεαλισμού*, μτφ. Ε. Μοσχονά, Αθήνα, Δωδώνη, 1983.
- Brower Brady, «*Story of the eye: Fantasy of the orgy and its limit*», *American imago*, τ. 59, τχ. 1, 2002, σ. 73-89.
- Buñuel Luis, *Η τελευταία πνοή*, μτφ. Μ. Μπαλάσκα, Αθήνα, Οδυσσέας, 2005.
- Burch Noël, *Theory of film practice*, μτφ. Η. R. Lane, Princeton, Princeton University Press, 1981.
- Burch Noël, *To the distant observer. Form and meaning in the Japanese cinema*, London, Scolar Press, 1979.
- Burch Noël, *Ναγκίσα Οσίμα*, μτφ. Δ. Κολιοδήμος, Αθήνα, Αιγόκερως, 1986.
- Bush Stephen S., «Sharing in what death reveals: *Breaking the waves* with Bataille», *Theory & Event*, τ. 18, τχ. 2, 2015, χωρίς σελιδαρίθμηση.
- Canby Vincent, «Lacombe, Lucien», *The New York Times*, 1974 (ανακλήθηκε 30/08/2015, από <http://www.nytimes.com/movie/review?res=EE05E7DF173BBA2CA34B4CC9B679988C6896>).
- Carroll Noël, Jinhee Choi (επιμ.), *Philosophy of film and motion pictures*, Malden, Blackwell, 2006.
- Caruth Cathy, *Trauma. Explorations in Memory*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1995.
- Cavell Stanley, *Pursuits of happiness. The Hollywood comedy of remarriage*, Cambridge, Harvard University Press, 1981.
- Cavell Stanley, *The world viewed. Reflection on the ontology of film*, Cambridge, Harvard University Press, 1979.
- Γκιτάκου Κωνσταντίνα, *Νόμος και επιθυμία στο έργο του Georges Bataille*, αδημοσίευτη μεταπτυχιακή εργασία, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2011.
- Colman Felicity (επιμ.), *Film theory and philosophy. The key thinkers*, Ithaca, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2009.
- Connor Peter Tracey, *Georges Bataille and the mysticism of sin*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2000.
- Crowley Martin, *Duras, writing and the ethical. Making the broken whole*, New York, Oxford University Press, 2000.
- Curnutte Rick, «Gender-Bender. An interview with Andrew Repasky McElhinney», *The Film Journal*, 2005 (ανακλήθηκε 30/05/2015, από http://www.armcinema25.com/pdf/Film_Journal_GBSOTE_Curnutte_ARM_Interview_Jan-2005.pdf).

- Dällenbach Lucien, *The Mirror in the Text*, μτφ. J. Whiteley, E. Hughes, Cambridge, Polity Press, 1989.
- Deleuze Gilles, Félix Guattari, *Καπιταλισμός και σχιζοφρένεια. Ο Αντι-Οιδίπους*, μτφ. Ι. Ράλλη, Κ. Χατζηδήμου, Αθήνα, Ράππα, 1981.
- Deleuze Gilles, Francis Bacon. *The logic of sensation*, μτφ. D. W. Smith, London-New York, Bloomsbury, 2013.
- Deleuze Gilles, Leopold von Sacher-Masoch, *Masochism. Coldness and Cruelty & Venus in Furs*, New York, Zone Books, 1991.
- Deleuze Gilles, *Κινηματογράφος Ι. Η εικόνα-κίνηση*, μτφ. Μ. Μάτσας, Αθήνα, Νήσος, 2009.
- Deleuze Gilles, *Κινηματογράφος ΙΙ. Η χρονοεικόνα*, μτφ. Μ. Μάτσας, Αθήνα, Νήσος, 2010.
- Derwin Susan, *Rage is the subtext. Readings in Holocaust literature and film*, Columbus, The Ohio State University Press, 2012.
- Desser David, *Eros plus massacre. An introduction to the Japanese new wave cinema*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1988.
- Δημόπουλος Μιχάλης, Αχιλλέας Κυριακίδης, Νίκος Σαββάτης, (επιμ.), *Nagisa Oshima, 35ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, 1994.
- Δημόπουλος Μιχάλης, Μπάμπης Κολώνιας, Αχιλλέας Κυριακίδης (επιμ.), *Bernardo Bertolucci, 37ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1996.
- Δόικος Παναγιώτης, *Η ζωή του ιδανικού στον κινηματογράφο. Μια τρελλή, τρελλή οικογένεια του Ντίνου Δημόπουλου*, Αθήνα, Παπαζήση, 2012.
- Δόικος Παναγιώτης, *Η λογική των μορφών στον κινηματογράφο του Orson Welles*, Αθήνα, Ίνδικτος, 2006.
- Δόικος Παναγιώτης, *Principia formarum. Οντολογία της στοχαστικής φαντασίας*, Θεσσαλονίκη, Ρώμη, 2014.
- Δόικος Παναγιώτης, «Το πρωταρχικό υποκείμενο και η εμπειρία του μηδενός», *Ένεκεν*, τχ. 21, 2011, σ. 55-71.
- Duras Marguerite, *Hiroshima mon amour. Text by Marguerite Duras for the film by Alain Resnais*, μτφ. R. Seaver, New York, Grove Press, 1961.
- Duras Marguerite, *Outside: Selected writings*, μτφ. A. Goldhammer, London, Flamingo, 1987.
- Dworkin Andrea, *Pornography. Men possessing women*, New York, Penguin Books, 1989.

- Ebert Roger, «Lacombe, Lucien», *RobertEbert.com*, 1974 (ανακλήθηκε 30/08/2015, από <http://www.rogerebert.com/reviews/lacombe-lucien-1974>).
- Ebert Roger, «The night porter», *RobertEbert.com*, 1975 (ανακλήθηκε 30/08/2015, από <http://www.rogerebert.com/reviews/the-night-porter-1975>).
- Eisenstein Sergei, *Η μορφή του φιλμ*, μτφ. Ν. Ε. Παναγιωτόπουλος, Κ. Σφήκας, Αθήνα, Αιγόκερως, 2003.
- Eisenstein, κ.α., *Το μοντάζ*, Αθήνα, Αιγόκερως, 2003.
- Elsaesser Thomas, *European cinema: Face to face with Hollywood*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005.
- Epstein Jean, *Η νόηση μια μηχανής (Μια φιλοσοφική θεώρηση του κινηματογράφου)*, μτφ. Μ. Κούταλου, επιμ. Μ. Μωραΐτης, Αθήνα, Αιγόκερως, 1986.
- Fahraeus Anna, AnnKatrin Jonsson (επιμ.), *Textual ethos studies of locating ethics*, New York, Rodopi, 2005.
- French Patrick, *After Bataille. Sacrifice, exposure, community*, London, Legenda, 2007.
- Field Syd, *Το Σενάριο. Η τέχνη και η τεχνική (Οι βάσεις της σεναριογραφίας)*, μτφ. Π. Πολυκάρπου, Αθήνα, Κάλβος, 1986.
- Fischer Burton D. (επιμ.), *Mozart's The magic flute*, Miami, Opera Journeys, 2005.
- Foucault Michel, *Ιστορία της σεξουαλικότητας. Η δίψα της γνώσης*, τ. Ι, μτφ. Γ. Ροζάκη, Αθήνα, Κέδρος, 1978.
- Foucault Michel, *Κινηματογράφος και λαϊκή μνήμη*, επιμ. Π. Καλαμαράς, Αθήνα, Ελευθεριακή Κουλτούρα, 2006.
- French Philip (επιμ.), *Malle on Malle*, London, Faber and Faber, 1993.
- French Philip, «Intimacy», *The Guardian*, 2001 (ανακλήθηκε 10/08/2015, από <http://www.guardian.co.uk/film/2001/jul/29/philipfrench>).
- Freud Sigmund, *Η ερμηνεία των ονείρων*, μτφ. Λ. Αναγνώστου, Αθήνα, Επίκουρος, ²1995.
- Freud Sigmund, *Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας*, μτφ. Γ. Βαμβάλης, Αθήνα, Επίκουρος. ³2005.
- Freud Sigmund, *Τοτέμ και ταμπού. Μερικές συμφωνίες στην ψυχική ζωή των άγριων και των νευρωτικών*, μτφ. Χ. Αντωνίου, Αθήνα, Επίκουρος, 1978.
- Freud Sigmund, *Τρεις μελέτες για τη θεωρία της σεξουαλικότητας*, μτφ. Λ. Αναγνώστου, Αθήνα, Επίκουρος, 1991.
- Friedman R. M., «Exorcising the past: Jewish figures in contemporary films», *Journal of Contemporary History*, τ. 19, τχ. 3, 1984, σ. 511-527.
- Frost Laura, *Sex drives. Fantasies of fascism in literary modernism*, Ithaca, Cornell University Press, 2002.

- Fuglsang Henrik, «Dreyer's Medea script online», *Carl Th. Dreyer-Danish Film Institute*, (ανακλήθηκε 4/09/2015, από http://english.carlthdreyer.dk/Service/Dreyer_News/2011/Dreyers-Medea-script-online.aspx).
- Gallop Jane, *Intersections: a reading of Sade with Bataille, Blanchot, and Klossowski*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1981.
- Gaudreault André, *From Plato to Lumière. Narration and monstration in literature and cinema*, μτφ. T. Barnard, Toronto, University of Toronto Press, 2009.
- Gemerchak Christopher M., *The Sunday of the negative. Reading Bataille Reading Hegel*, New York, State University of New York Press, 2003.
- Gerard Fabien, Thomas Jefferson Kline, Bruce Sklarew (επιμ.), *Bernardo Bertolucci: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2000.
- Goethe Johan Wolfgang von, *Θεωρία των χρωμάτων*, μτφ. Π. Κλιματσάκης, Αθήνα, Printa, 2008.
- Gombrich Ernst Hans, *Το χρονικό της τέχνης*, μτφ. Α. Κασδαγλή, Αθήνα, MIET, 1998.
- Goodin Robert E., Philip Pettit, Thomas Pogge (επιμ.), *A companion to contemporary political philosophy*, τ. 2, Oxford, Blackwell, 2007.
- Gordienko Andrey, *The politics of Eros: The philosophy of Georges Bataille in Japanese New Wave Cinema*, διδακτορική διατριβή, University of California, 2012, <http://escholarship.org/uc/item/48f92067>.
- Graeme Krautheim, *Masquerades of self-erasure. Pornography and corporeal memory in Liliana Cavani's The night porter*, μεταπτυχιακή εργασία, The University of British Columbia, 2009, <https://open.library.ubc.ca/cIRcle/collections/ubctheses/24/items/1.0070929>.
- Graig Siobhan S., «Tu n'as rien vu à Hiroshima: Desire, spectatorship and the vaporized subject in Hiroshima mon amour», *Quarterly Review of Film and Video*, τ. 22, τχ. 1, 2005, σ. 25-35.
- Graig Siobhan S., *Cinema after fascism. The shattered screen*, New York, Palgrave Macmillan, 2010.
- Greven David, *Representations of femininity in American genre cinema. The woman's film, film noir and modern horror*, New York, Palgrave Macmillan, 2011.
- Grosz Elizabeth, Elspeth Probyn (επιμ.), *Sexy bodies. The strange carnalities of feminism*, London, Routledge, 1995.
- Guattari Félix, *The anti-Œdipus papers*, επιμ. S. Nadaud, μτφ. K. Gotman, New York, Semiotext(e), 2006.
- Hall Phil, *Independent film distribution. How to make a successful end run around the big guys*, Studio City, Michael Wiese Productions, 2006.

- Haskell Molly, *From reverence to rape. The treatment of women in the movies*, Chicago-London, The University of Chicago, 1987.
- Heidegger Martin, *Η προέλευση του έργου τέχνης*, μτφ. Γ. Τζαβάρας, Αθήνα-Γιάννινα, Δωδώνη, 1986.
- Hill Leslie, *Marguerite Duras. Apocalyptic desires*, New York, Routledge, 1993.
- Holden Stephen, «A young man's education in mom's hedonistic ways», *The New York Times*, 2005 (ανακλήθηκε 15/06/2015, από <http://www.nytimes.com/2005/05/13/movies/13mere.html>).
- Honorato Dalila (επιμ.), *Μεταμορφώσεις της σωματικότητας. Τέχνη – Σώμα – Τεχνολογία*, Πρακτικά Δημερίδας (Κέρκυρα 16-17 Μαΐου 2014), Ιόνιο Πανεπιστήμιο-Fagotto Books, 2015, <http://www.fagottobooks.gr/details.php?isbn=978-960-7260-54-3>.
- Honorato Dalila (επιμ.), *Τέχνη και διαπολιτισμικότητα στη Μεσόγειο. Εκκινώντας από την αρχαιότητα – κοιτάζοντας προς το μέλλον*, Πρακτικά Δημερίδας (Κέρκυρα 21-22 Ιουνίου 2013), Ιόνιο Πανεπιστήμιο-Fagotto Books, 2013, http://www.fagottobooks.gr/eng/categories_details.php?cat_id=16&met=16.
- Horeck Tanya, Tina Kendall (επιμ.), *The New Extremism in cinema. From France to Europe*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004.
- Hunter Jack, *Eros in hell. Sex, blood and madness in Japanese cinema*, London, Creation Books, 1999.
- Hussey Andrew (επιμ.), *The beast at heaven's gate. Georges Bataille and the art of transgression*, Amsterdam, Rodopi, 2006.
- Iampolski Mikhail, *The memory of Tiresias. Intertextuality and film*, Berkeley, University of California Press, 1998, <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft4779n9q5/>.
- Insdorf Annette, *Philip Kaufman*, Urbana, University of Illinois Press, 2012.
- Irwin Alexander, *Saints of the impossible. Bataille, Weil and the politics of the sacred*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002.
- Isaak Jo Anna, *Feminism and contemporary art. The revolutionary power of women's laughter*, New York, Routledge, 2002.
- Jarvie Ian, *Philosophy of the film. Epistemology, ontology, aesthetics*, New York, Routledge & Kegan Paul, 1987.
- Jay Martin, *Downcast Eyes. The denigration of vision in twentieth-century French thought*, Berkeley, University California Press, 1993.
- Johnston William, *Geisha, harlot, strangler, star: A woman, sex, & morality in modern Japan*, New York, Columbia University Press, 2005.
- Jones Derek (επιμ.), *Censorship. A world encyclopedia. Volume 1-4*, London-New York, Routledge, 2001.

- Kael Pauline, «Lacombe, Lucien», *The Criterion Collection*, 1974 (ανακλήθηκε 30/08/2015, από <http://www.criterion.com/current/posts/416-lacombe-lucien>).
- Kael Pauline, «Last tango in Paris», *The Criterion Collection*, 1991 (ανακλήθηκε 7/7/2015, από <http://www.criterion.com/current/posts/834>).
- Kael Pauline, *Five thousand and one nights at the movies*, New York, Henry Holt and Company, 1991.
- Kafka Franz, *Ο πύργος*, μτφ. Α. Κοτζιάς, Αθήνα, Κέδρος, 1995.
- Kandinsky Wassily, *Για το πνευματικό στην τέχνη*, μτφ. Μ. Παράσχης, Αθήνα, Νεφέλη, 1981.
- Kaplan E. Ann, «Importance and ultimate failure of *Last Tango in Paris*», *Jump Cut*, τχ. 4, 1974, σ. 1, 9-10, (ανακλήθηκε 8/07/2015, από <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC04folder/LastTango.html>).
- Καραγιαννίδου Αννέτα, *Getting away with it: The erotic thriller and its fantasies*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2006, <http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/14141#page/1/mode/2up>.
- Kaufman Eleanor, *The delirium of praise: Bataille, Blanchot, Deleuze, Foucault, Klossowski*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2001.
- Kehr Dave, «Exploring the temptation to look (and to look away)», *The New York Times*, 2004 (ανακλήθηκε 30/05/2015, από http://www.nytimes.com/2004/09/22/movies/22eye.html?_r=2&oref=slogin&).
- Kendall Stuart, *Georges Bataille*, London, Reaktion Books, 2007.
- King Claire Sisco, *Washed in blood. Sacrifice, subjectivity, and the cinema*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Indiana University, 2006.
- King Claire Sisco, *Washed in blood. Male Sacrifice, trauma, and the cinema*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2012.
- Kipp Jeremiah, «Blue movie. Georges Bataille's story of the eye», *Filmmaker*, 2004 (ανακλήθηκε 30/05/2015, από <http://www.armcinema25.com/GBSOTEFilmmakerVol12No2.html>).
- Kline Jefferson T., *Bertolucci's Dream Loom*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1987.
- Kolker Robert Phillip, *Bernardo Bertolucci*, London, BFI, 1985.
- Κοσσυφολόγου Αλίκη, *Η ιδεολογία της γυναικείας σεξουαλικότητας: Αναπαραστάσεις και συγκρότηση προτύπων στον ελληνικό ερωτικό κινηματογράφο της δεκαετίας του εξήντα*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2012, <http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/28277#page/1/mode/2up>.
- Koutsourakis Angelos, *Politics as form in Lars von Trier: A post-Brechtian reading*, New York-London, Bloomsbury, 2013.

- Kracauer Siegfried, *Θεωρία του κινηματογράφου. Η απελευθέρωση της φυσικής πραγματικότητας*, μτφ. Δ. Κούρτοβικ, Αθήνα, Κάλβος, 1983.
- Krzywinska Tanya, *Sex and the cinema*, London, Wallflower Press, 2006.
- Κωβαίος Κωστής Μ., *Φιλοσοφία και κινηματογράφος*, Αθήνα, Καρδαμίτσα, 2002.
- Lauretis Teresa de, «Cavani's Night Porter: A woman's film?», *Film Quarterly*, τ. 30, τχ. 2, σ. 35-38.
- Lehman Peter (επιμ.), *Close viewings. An anthology of new film*, Talahassee, University Press of Florida, 1990.
- Lehman Peter, *Running scared. Masculinity and the representation of the male body*, Detroit, Wayne State University Press, 2007.
- Leiter Samuel L., *Historical dictionary of Japanese traditional theatre*, Lanham, The Scarecrow Press, 2006.
- Lev Peter, *American films of the 70s. Conflicting visions*, Austin, University of Texas Press, 2000.
- Libertson Joseph, *Proximity: Levinas, Blanchot, Bataille and communication*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1982.
- Livingston Paisley, Carl Plantinga, *The Routledge companion to philosophy and film*, London, Routledge, 2009.
- Loshitzky Yosefa, *The radical faces of Godard and Bertolucci*, Detroit, Wayne State University Press, 1995.
- Lukacher Maryline, *Maternal fictions. Stendhal, Sand, Rachilde, and Bataille*, Durham, Duke University Press, 1994.
- Lumholdt Jan (επιμ.), *Lars von Trier: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2003.
- Maes Hans, Jerrold Levinson (επιμ.), *Art & pornography. Philosophical essays*, Oxford, Oxford University Press, 2012.
- Marcus Millicent, *Italian film in the shadow of Auschwitz*, Toronto, University of Toronto Press, 2007.
- Marion Jean Luc, *Το ερωτικό φαινόμενο*, μτφ. Χ. Μαρσέλλος, Αθήνα, Πόλις, 32010.
- Μαρίνος Χριστόφορος, *Το όργιο ως κινηματογραφική εμπειρία. Έρευνα πάνω στην απεικόνιση μιας ερωτικής κιβωτού*, Αθήνα, Futura, 2002.
- Marran Christine L., *Poison woman. Figuring female transgression in modern Japanese culture*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 2007.
- Marrone Gaetana, *The gaze and the labyrinth. The cinema of Liliana Cavani*, Princeton, Princeton University Press, 2000.

- Martel James, «Broken by God: Fate and divine intervention in *Breaking the waves*», *Theory & Event*, τ. 18, τχ. 2, 2015, χωρίς σελιδαρίθμηση.
- McCormick Ruth, «Fascism a la mode or radical chic?», στο: «Two views on *The night porter*», *Cinéaste*, τ. 6, τχ. 4, 1975, σ. 31 και 33-34.
- McCormick Ruth, «In the realm of the senses», *Cinéaste*, τ. 7, τχ. 4, 1976-77, σ. 32-34.
- McLaughlin John Carten, *Ultimo tango a Vienna: A Freudian view of Last tango in Paris*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, The Wright Institute, 2003.
- McPhee Ruth, *Female masochism in film. Sexuality, ethics and aesthetics*, Burlington, Ashgate, 2014.
- Mellen Joan, *In the realm of the senses*, London, BFI, 2004.
- Merleau-Ponty Maurice, *Sense and non-sense*, μτφ. H. L. Dreyfus, P. A. Dreyfus, Evanston, Northwestern University Press, 1964.
- Metz Christian, *Ψυχανάλυση και κινηματογράφος. Το φανταστικό σημαίνον*, μτφ. Β. Πατσογιάννης, Φ. Σιατίτσας, Αθήνα, Πλέθρον, 2007.
- Michelson Annette, «Heterology and the critique of instrumental reason», *October*, τχ. 36 (Georges Bataille: Writing on Laughter, Sacrifice, Nietzsche, Un-Knowing), 1986, σ. 111-128.
- Miller Nancy K. (επιμ.), *The poetics of gender*, New York, Columbia University Press, 1986.
- Μποντίνας Θωμάς, *Η κρυφή γοητεία του κινηματογράφου*, Αθήνα, Παρασκήνιο, 1993.
- Mulvey Laura, *Οπτικές και άλλες απολαύσεις*, μτφ. Μ. Κουλεντιανού, Αθήνα, Παπαζήσης, 2004.
- Münsterberg Hugo, *Η ψυχολογία στον κινηματογράφο*, μτφ. Μ. Μωραΐτης, Αθήνα, Καφρέφτης, 2006.
- Nagib Lúcia, Cecilia Mello (επιμ.), *Realism and the audiovisual media*, New York, Palgrave Macmillan, 2009.
- Nagib Lúcia, *World cinema and the ethics of realism*, New York-London, Continuum, 2011.
- Nagisa Oshima, *Cinema, censorship, and the state. The writings of Nagisa Oshima, 1956-1978*, επιμ. A. Michelson, Cambridge, The MIT Press, 1992.
- Nancy Jean-Luc, *The inoperative community*, μτφ. P. Connor, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.
- Nelson Victoria, «The new expressionism: Why the bells ring in *Breaking the waves*», *Salmagundi*, τχ. 116/117, 1997, σ. 228-237.
- Newman Robert D., *Transgression of reading. Narrative engagement as exile and return*, Durham-London, Duke University Press, 1993.

- Nishioka Joyce, «Lyrical, disturbing, beautiful, and brutal. Where art, pornography, film and philosophy meet», *National Sexuality Resource Center*, 2004 (ανακλήθηκε 30/05/2015, από http://www.armcinema25.com/GBSOTE_NSRC_12_04.html).
- Νούλας Κωνσταντίνος Δ., *Το ερωτικό στον κινηματογράφο*, Αθήνα, Αιγόκερως, 1998.
- Noys Benjamin, *Georges Bataille. A critical introduction*, London, Pluto Press, 2000.
- O'Sullivan Michael, «"Ma mere": mommy weirdest», *The Washington Post*, 2005 (ανακλήθηκε 15/06/2015, από <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2005/07/07/AR2005070701006.html>).
- Oshima Nagisa, Katsue Tomiyama, «Nagisa Oshima on *In the Realm of the senses*», μτφ. Ted Goosen, *The Criterion Collection*, 2009 (ανακλήθηκε 21/07/2015, από <http://www.criterion.com/current/posts/1109-nagisa-oshima-on-in-the-realm-of-the-senses>).
- Παπανικολάου Ανδρέας, *Érotisme, imaginaire politique et hétérologie*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2008, <http://ikee.lib.auth.gr/record/107051/files/Papanikolaou.pdf>.
- Pefanis Julian, *Heterology and the postmodern. Bataille, Baudrillard, and Lyotard*, Durham, Duke University Press, 1991.
- Perra Emiliano, *Conflicts of memory. The reception of Holocaust films and tv programmes in Italy, 1945 to the present*, επιμ. P. Antonello, R. Gordon, Bern, Peter Lang, 2010.
- Phillips Alastair, Julian Stringer (επιμ.), *Japanese cinema. Texts and contexts*, London-New York, Routledge, 2007.
- Phillips John, *Forbidden fictions. Pornography and censorship in twentieth-century French literature*, London, Pluto Press, 1999.
- Pietropaolo Laura, Ada Testaferri (επιμ.), *Feminisms in the cinema*, Indianapolis, Indiana University Press, 1995.
- Plate Brent, David Jasper (επιμ.), *Imag(in)ing otherness. Filmic visions of living together*, Atlanta, Scholars, 1999.
- Πούλου Δέσποινα, «Δύο πρόσωπα-έρωτες. Ο κινηματογράφος της σαρκικής εξάρτησης και της πορνογραφικής σχέσης», *Πόρφυρας*, τχ. 147-148, 2013, σ. 93-103.
- Πούλου Δέσποινα, *Επιθυμία και απώθηση. Georges Bataille και Lars von Trier*, αδημοσίευτη πτυχιακή εργασία, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, 2013.
- Πούλου Δέσποινα, «Louis Malle: η απενοχοποίηση της πρόκλησης και η κινηματογραφική λογική: *Le Souffle au Coeur*», *Φιλοσοφείν*, τχ. 5, 2012, σ. 170-187, <https://onedrive.live.com/view.aspx?resid=D60DF1AF710FC282!141&app=WordPdf&authkey=!ACFToFiGCzg9DO0>.

- Πούλου Δέσποινα, «Ο ερωτισμός της πτώσης. Από τον Αντίχριστο στον Bataille», *Substantia Philosophica*, τχ. 1, 2015, σ. 168-179.
- Preparata Guido Giacomo, *The ideology of tyranny: Bataille, Foucault, and the postmodern corruption of political dissent*, New York, Palgrave Macmillan, 2007.
- Rashkin Esther, *Unspeakable secrets and the psychoanalysis of culture*, New York, State University of New York Press, 2008.
- Ravetto Kriss, *The unmaking of fascist aesthetics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001.
- Reich Wilhelm, *Διαλεκτικός υλισμός και ψυχανάλυση*, μτφ. Α. Ιωάννου, Αθήνα, Ελεύθερος Τύπος, 1986.
- Reynolds Anthony, «Toward a sovereign cinema: Georges Bataille's Hiroshima mon amour», *Film Quarterly*, τ. 38, τχ. 4, 2010, σ. 311-322.
- Ρηγοπούλου Πέπη, *Το σώμα. Από την ικεσία στην απειλή*, Αθήνα, Πλέθρον, 2003.
- Richardson Michael, *Georges Bataille*, London, Routledge, 1994.
- Richman Michèle, «Fascism Reviewed: Georges Bataille in *La Critique Sociale*», *South Central Review*, τ. 14, τχ. 3/4, 1997, σ. 14-30.
- Riley Alexander, W.S.F. Pickering, William Watts Miller (επιμ.), *Durkheim. The durkheimians, and the arts*, New York, Berghahn Books, 2013.
- Rosenbaum Jonathan, *Essential cinema. On the necessity of film canons*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2004.
- Russel John, *Francis Bacon*, London, Thames & Hudson, 1993.
- Russell Catherine, *Narrative mortality. Death, closure, and New Wave cinemas*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995.
- Sade Marquis de, *Ζυστίν ή οι δυστυχίες της αρετής*, μτφ. Δ. Γκινοσάτης, Αθήνα, Νεφέλη, 2011.
- Σάμιτα Ειρήνη-Ιωάννα, *Μορφές της βίας και σωματικές εν-γραφές. Λοιμός, Αντρ. Φραγκιά (1972) και Δημ. Δημητριάδη, Πεθαίνω σαν χώρα (1979)*, μεταπτυχιακή εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2012, <http://ikee.lib.auth.gr/record/129687/files/GRI-2012-9068.pdf>.
- Sartre Jean-Paul, «Reflections on the Jewish Question, A Lecture», μτφ. R. Krauss, D. Hollier, *October*, τχ. 87, 1999, σ. 32-46.
- Sartre Jean-Paul, *Anti-Semite and Jew. An exploration of the etiology of hate*, μτφ. G. J. Becker, New York, Schocken Books, 1976.
- Sartre Jean-Paul, *Το είναι και το μηδέν. Δοκίμιο φαινομενολογικής οντολογίας*, μτφ. Κ. Παπαγιώργης, Αθήνα, Παπαζήσης, 2007.
- Sayre Nora, «“The night Porter”, portrait of abuse, stars Bogarde», *The New York Times*,

- 1974, (ανακλήθηκε 30/08/2015, από <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9B02E7D71E38EF3ABC4A53DFB667838F669EDE>).
- Schaefer Dennis, Larry Salvato, *Masters of Light. Conversations with contemporary cinematographers*, Berkeley, University of California Press, 1984.
- Thomas G. Schatz, *Τα είδη ταινιών του Χόλιγουντ. Φόρμουλες, κινηματογραφία και συστήματα παραγωγής των στούντιο*, επιμ. Μ. Κοκκώνης, μτφ. Μ. Τσούμαρη, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2013.
- Schepelern Peter, «From Dreyer to von Trier», *Carl Th. Dreyer-Danish Film Institute* (ανακλήθηκε 4/09/2015, από <http://english.carlthdreyer.dk/AboutDreyer/Themes/From-Dreyer-to-Trier.aspx>).
- Sémolué Jean, *Καρλ Θ. Ντράγιερ*, μτφ. Χ. Παπαλά, επιμ. Μ. Ακτσόγλου, Αθήνα, Αιγόκερως, 1986.
- Serra Silvana, *Emotion and cognition in the films of Bernardo Bertolucci*, Kibworth, Troubador, 2013.
- Shaviro Steven, *The cinematic body*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993.
- Simons Jan, *Playing the waves. Lars von Trier's game cinema*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2007.
- Slane Andrea, *A not so foreign affair. Fascism, sexuality, and the cultural rhetoric of American democracy*, Durham, Duke University Press, 2001.
- Sontag Susan, *Under the sign of Saturn*, New York, Vintage Books, 1981.
- Σούμας Θόδωρος, *Κινηματογράφος και έρωτας*, Αθήνα, Αιγόκερως, 2005.
- Σούμας Θόδωρος, *Κινηματογράφος και σεξουαλικότητα/ερωτισμός*, Αθήνα, Αιγόκερως, 1983.
- Spicer Andrew, Helen Hanson, *A companion to film noir*, Oxford, Blackwell, 2013.
- Stevenson Jack, *Dogme uncut. Lars von Trier, Thomas Vinterberg, and the gang that took on Hollywood*, Santa Monica, Santa Monica Press, 2003.
- Stevenson Jack, *Lars von Trier*, London, BFI, 2002.
- Stoeckl Allan (επιμ.), *Yale French Studies, No. 78. On Bataille*, New Haven, Yale University Press, 1990.
- Stoeckl Allan, *Politics, Writing, Mutilation. The cases of Bataille, Blanchot, Roussel, Leiris, and Ponge*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1985.
- Stone Rob, Juliá Daniel Gutiérrez-Albilla (επιμ.), *A companion to Luis Buñuel*, Malden, Wiley-Blackwell, 2013.
- Surya Michel, *Georges Bataille. An intellectual biography*, μτφ. Κ. Fijalkowski, Μ. Richardson, London, Verso, 2002.

- Sylvester David, *Η ωμότητα των πραγμάτων: Συζητήσεις με τον Francis Bacon*, μτφ. Σ. Παντελάκης, Αθήνα, Άγρα, 1988.
- Thompson Valerie Terese, *Representing figure in Georges Bataille's Informe: An exploration on the paintings of Francis Bacon*, αδημοσίευτη μεταπτυχιακή εργασία, University of Missouri, 2008.
- Tirard Laurent, *Moviemakers' master class. Private lessons from the world's foremost directors*, London, Faber and Faber, 2002.
- Tonetti Claretta Micheletti, *Bernardo Bertolucci. The cinema of ambiguity*, New York, Twayne, 1995.
- Trier Lars von, *Breaking the waves*, London, Faber and Faber, 1996.
- Trout Jonathan, «Ma mère (My mother), 2005», *BBC*, 2005 (ανακλήθηκε 15/06/2015, από http://www.bbc.co.uk/films/2005/02/22/ma_mere_2005_review.shtml).
- Turim Maureen, *The films of Oshima Nagisa. Images of a Japanese iconoclast*, Berkeley, University of California Press, 1998.
- Uhlenbeck Chris, Margarita Winkel, *Japanese erotic fantasies. Sexual imagery of the Edo period*, επιμ. A. Reigle Newland, Amsterdam, Hotei Publishing, 2005.
- Valentine Marguerite, «"Those that the gods wish to destroy, the first make mad": An analytic discussion of the depiction of sado-masochism in the film *The night porter*», *British Journal of Psychotherapy*, τ. 23, τχ. 3, 2007, σ. 445-457.
- Vaughan Hunter, *Where film meets philosophy. Godard, Resnais, and experiments in cinematic thinking*, New York, Columbia University Press, 2013.
- Verrone William, *Adaptation and the avant-garde. Alternative perspectives on adaptation theory and practice*, New York, Continuum, 2011.
- Vighi Fabio, *Sexual difference in European cinema. The curse of enjoyment*, New York, Palgrave Macmillan, 2009.
- Virilio Paul, *Πόλεμος και κινηματογράφος*, μτφ. Τ. Δημητρούλια, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2003.
- Wartenberg Thomas E., *Thinking on screen. Film as philosophy*, London, Routledge, 2007.
- Washburn Dennis, Carole Cavanaugh (επιμ.), *Word and image in Japanese Cinema*, New York, Cambridge University Press, 2001.
- Weisser Thomas, Yuko Mihara Weisser, *Japanese cinema encyclopedia. The sex films*, Miami, Vital Books-Asian Cult Cinema Publications, 1998.
- Williams Linda, «The prologue to *Un chien andalou*: a surrealist film metaphor», *Screen*, τ. 17, τχ. 4, 1976-77, σ. 24-33.

- Williams Linda, *Hard core. Power, pleasure, and the "frenzy of the visible"*, Berkeley, University of California Press, 1989.
- Williams Linda, *Screening sex*, Durham, Duke University Press, 2008.
- Wolin Richard, «Left fascism: Georges Bataille and the German ideology», *Constellations*, τ. 2, τχ. 3, 1996, σ. 397-428.
- Wolin Richard, *The seduction of unreason. The intellectual romance with fascism from Nietzsche to postmodernism*, Princeton, Princeton University Press, 2004.
- Woodward Ashley (επιμ.), *Interpreting Nietzsche. Reception and influence*, London, Continuum, 2011.
- Zettl Herbert, *Παραγωγή βίντεο. Βασικές αρχές & τεχνικές*, μτφ. Α. Οικονομίδης, Αθήνα, Έλλην, 1999.
- Zettl Herbert, *Sight, Sound, Motion. Applied media aesthetics*, Belmont, Wadsworth, ²1990.
- Zettl Herbert, *Τηλεοπτική παραγωγή*, μτφ. Α. Οικονομίδης, Αθήνα, Ίων, ²2004.
- Zizek Slavoj, *The Žižek reader*, επιμ. E. Wright, Oxford, Blackwell. 1999.

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Δαμάζοντας τα κύματα (*Breaking the waves*, 1996), [παραγωγή] Peter Aalbæk Jensen και Vibeke Windeløv [διεύθυνση παραγωγής] Leif Mohlin, [σκηνοθεσία] Lars von Trier, [βοηθός σκηνοθέτη] Morten Arnfred, [σενάριο] Lars von Trier και Peter Asmussen, [διεύθυνση φωτογραφίας] Robby Müller, [μοντάζ] Anders Refn, [σχεδιασμός ενδυμάτων] Manon Rasmussen, [σχεδιασμός ήχου] Per Streit, [χώρα] Δανία, Σουηδία, Γαλλία, Ολλανδία, Νορβηγία, Ισλανδία και Ισπανία [εταιρεία παραγωγής] Zentropa Entertainments, Argus Films, Arte, Canal+, CoBO Funds, Eurimages, Det Danske Filminstitut, European Script Cinéma, Memphis Film, Lucky Red, Liberator Productions, Media Investment Group, Nederlands Fonds voor de Film, Nordisk Film & TV Fonds, YLE, Northern Lights, Norwegian Films, October Films, Trust Film Svenska, Svenska Filminstitute, STV Drama, Philippe Bober, ZDF, [διάρκεια] 159 λεπτά, [διανομή ρόλων] Emily Watson (Bess McNeil), Stellan Skarsgård (Jan Nyman), Katrin Cartlidge (Dodo McNeil), Jean-Marc Barr (Terry), Adrian Rawlins (Dr. Richardson), Jonathan Hackett (ιερέας), Sandra Voe (μητέρα της Bess), Phil MacCall (παππούς της Bess), Udo Kier (σαδιστικός ναύτης).

Η αυτοκρατορία των αισθήσεων (*Ai no korida*, 1976), [παραγωγή] Anatole Dauman, [διεύθυνση παραγωγής] Koji Wakamatsu, [σκηνοθεσία] Nagisa Oshima, [βοηθός σκηνοθέτη] Yoichi Sai, Masayuki Motomochi, Shizuo Sato και Saburo Li, [σενάριο] Nagisa Oshima, [διεύθυνση φωτογραφίας] Hideo Ito, [μοντάζ] Uraoka Keiichi, [σχεδιασμός σκηνικών] Osvaldo Desideri, [σχεδιασμός ενδυμάτων] Jusho Toda, [μουσική] Minoru Miki, [χώρα] Ιαπωνία, Γαλλία, [εταιρεία παραγωγής] Argos Films, Oshima Productions, Shibata Organisation, [διάρκεια] 102 λεπτά, [διανομή ρόλων] Tatsuya Fuji (Kichizo Ishida), Eiko Matsuda (Sada Abe), Aoi Nakajima (σύζυγος του Kichi), Taiji Tonoyama (ζητιάνος), Kanae Kobayashi (ηλικιωμένη γκέισα), Kokonoe Kyoji (δάσκαλος).

Ο θυρωρός της νύχτας (*Il portiere di notte*, 1974), [παραγωγή] Alberto Grimaldi, [διεύθυνση παραγωγής] Umberto Sambuco, [σκηνοθεσία] Liliana Cavani, [βοηθός σκηνοθέτριας] Franco Cirino και Paola Tallrigo, [σενάριο] Liliana Cavani και Italo Moscati, [διεύθυνση φωτογραφίας] Alfio Contini, [μοντάζ] Franco Arcalli, [σχεδιασμός σκηνικών] Osvaldo Desideri, [σχεδιασμός ενδυμάτων] Piero Tosi, [μουσική] Daniele Paris, [χώρα] Ιταλία, [εταιρεία παραγωγής] Ital-Noleggio Cinematografico, Lotar Film Productions, [διάρκεια] 113 λεπτά, [διανομή ρόλων] Dirk Bogarde (Max), Charlotte Rampling (Lucia), Philippe Leroy (Klaus), Gabriele Ferzetti (Hans), Giuseppe Addobbati (Stumm), Isa Miranda (Κοντέσσα Stein), Nino Bignamini (Adolf), Marino Masè (Atheron), Amedeo Amodio (Bert), Goeffrey Coplestone (Kurt), Ugo Carde (Mario).

Το τελευταίο ταγκό στο Παρίσι (*Ultimo tango a Parigi*, 1972), [παραγωγή] Alberto Grimaldi, [διεύθυνση παραγωγής] Mario Di Biase, [σκηνοθεσία] Bernardo Bertolucci, [βοηθός σκηνοθέτη] Fernand Moszkowics, [σενάριο] Bernardo Bertolucci και Franco Arcalli, [διεύθυνση φωτογραφίας] Vittorio Storaro, [μοντάζ] Franco Arcalli, [μουσική] Gato Barbieri, [σχεδιασμός ενδυμάτων] Gitt Magrini, [σχεδιασμός σκηνικών] Philippe

Turlure, [χώρα] Ιταλία, Γαλλία, [εταιρεία παραγωγής] Produzioni Europee Associati (PEA) και Les Artistes Associés, [διάρκεια] 129 λεπτά, [διανομή ρόλων] Marlon Brando (Paul), Maria Schneider (Jeanne), Jean-Pierre Léaud (Tom), Maria Michi (η μητέρα της Rosa), Massimo Girotti (Marcel), Gitt Margini (η μητέρα της Jeanne), Veronica Lazare (Rosa).

1900 (Novecento), [σκηνοθεσία] Bernardo Bertolucci, Ιταλία-Γαλλία-Δ. Γερμανία, Produzioni Europee Associati-Les Productions Artistes Associés-Artemis Film, 1976.

50 αποχρώσεις του γκρι (50 shades of Grey), [σκηνοθεσία] Sam Taylor-Johnson, ΗΠΑ, Focus Features-Michael De Luca Productions-Trigger Street Productions, 2015.

9 ½ εβδομάδες (9 ½ weeks), [σκηνοθεσία] Adrian Lyne, ΗΠΑ, Producers Sales Organization, 1986.

9 τραγούδια (9 Songs), [σκηνοθεσία] Michael Winterbottom, Ην. Βασίλειο, Revolution Films, 2004.

Ανατομία της κόλασης (Anatomy of hell), [σκηνοθεσία] Catherine Breillat, Γαλλία, Canal+-CB Films-CNC-Flach Film-Flach Pyramide International, 2004.

An encounter with Simone Weil, [σκηνοθεσία] Julia Haslett, ΗΠΑ-Ιταλία-Σουηδία, Line Street Productions, 2010.

Antares: Μια σπουδή για τον έρωτα (Antares), [σκηνοθεσία] Götz Spielman, Αυστρία, Lotus Film-TeamFilm Produktion, 2004.

Αουσβιτς: Γυναικείο στρατόπεδο 119 (Love camp 7), [σκηνοθεσία] Lee Frost, ΗΠΑ, 1969.

Αποκάλυψη τώρα (Apocalypse now), [σκηνοθεσία] Francis Ford Coppola, ΗΠΑ, Omni Zoetrope, 1979.

A Serbian film, [σκηνοθεσία] Srdjan Spasojevic, Σερβία, Contra Film, 2010.

Αυστηρώς ακατάλληλο (Destricted), [σκηνοθεσία] Marina Abramovic, Matthew Barney, κ.ά., Ην. Βασίλειο-ΗΠΑ, Offhollywood Digital, 2006.

Αυτή η ταινία είναι ακατάλληλη (This film is not yet rated), [σκηνοθεσία] Kirby Dick, Ην. Βασίλειο-ΗΠΑ, IFC-Netflix-BBC, 2006.

A woman called Abe Sada (Jitsuroku Abe Sada), [σκηνοθεσία] Noboru Tanaka, Ιαπωνία, Nikkatsu, 1975.

Baise-Moi, [σκηνοθεσία] Coralie Trinh Thi-Virginie Despentes, Γαλλία, Canal+-Pan Européenne Production-Take One-Toute Premiere Fois, 2000.

Βιασμός στο τελευταίο σπίτι αριστερά (The last house on the left), [σκηνοθεσία] Wes Craven, ΗΠΑ, Lobster Enterprises-Sean S. Cunningham Films-The Night Co., 1972.

Blade: Σκοτεινή δύναμη (Blade), [σκηνοθεσία] Stephen Norrington, ΗΠΑ, Marvel Enterprises-Amen Ra Films-Imaginary Forces, 1998.

Γεια σου πίθηκε (Ciao maschio), [σκηνοθεσία] Marco Ferreri, Ιταλία-Γαλλία, 18 Dicembre-Prospectacle, 1978.

Γερτρούδη (Gertrud), [σκηνοθεσία] Carl Theodor Dreyer, Δανία, Palladium Film, 1964.

Γκόγια (Goya en Burdeos), [σκηνοθεσία] Carlos Saura, Ισπανία-Ιταλία, Lolafilms-Italian International Film, 1999.

Cruel passion, [σκηνοθεσία] Chris Boger, Ην. Βασίλειο-Δ. Γερμανία-Ιταλία, 1977.

Γυμνή Αφροδίτη (Le malizie di Venere), [σκηνοθεσία] Dallamano Massimo, Δ. Γερμανία-Σουηδία-Ιταλία, VIP Production-Roxy Films, 1969.

Γυναίκα από πάνω (Woman on top), [σκηνοθεσία] Fina Torres, ΗΠΑ, Fox Searchlight Pictures, 2000.

Δάγκωσέ με (Teeth), [σκηνοθεσία] Mitchell Lichtenstein, ΗΠΑ, Pierpoline Films-Teeth, 2007.

Dogville, [σκηνοθεσία] Lars von Trier, Δανία-Σουηδία-Ην. Βασίλειο-Γαλλία-Γερμανία-Ολλανδία-Norβηγία-Φινλανδία-Ιταλία, Zentropa Entertainments-Film i Väst-Trollhättan Film AB-Sigma Films-Pain Unlimited GmbH-Slot Machine Liberator Productions-4 1/2 Film-France 3 Cinéma-Arte France Cinéma-Memfis Film-Danmarks Radio-Sveriges Television-Nederlandse Programma Stichting-YLE, 2003.

Δύο ή τρία πράγματα που ξέρω γι' αυτήν (Deux ou trois choses que je sais d'elle), [σκηνοθεσία] Jean-Luc Godard, Γαλλία, Argos Films-Anouchka Films-Les Films du Carrosse-Parc Film, 1967.

Εγώ και εσύ (Io e te), [σκηνοθεσία] Bernardo Bertolucci, Ιταλία, Fiction Films-Wildside, 2012.

Είμαι ο έρωτας (Io sono l'amore), [σκηνοθεσία] Luca Guadagnino, Ιταλία, First Sun, 2009.

Εκδρομή στην εξοχή (Partie de campagne), [σκηνοθεσία] Jean Renoir, Γαλλία, Panthéon Productions, 1936.

Εμμανουέλα (Emmanouelle), [σκηνοθεσία] Just Jaeckin, Γαλλία, Trinacra Films-Orphée Productions, 1974.

Επιδημία (Epidemic), [σκηνοθεσία] Lars von Trier, Δανία, Elementfilm, 1987.

Επώνυμο: Λακόμπ, Όνομα: Λυσιέν (Lacombe, Lucien), [σκηνοθεσία] Louis Malle, Γαλλία-Δ. Γερμανία-Ιταλία, Nouvelles Éditions de Films-Universal Pictures France, 1974.

Ερωτικές νύχτες της Γκεστάπο (Casa private per le SS), [σκηνοθεσία] Bruno Mattei, Ιταλία, Distribuzione Associate Regionali, 1977.

Eugenie, [σκηνοθεσία] Jesús Franco, Ισπανία-Δ. Γερμανία, Hape Film Company GmbH-Producciones Cinematográficas Balcazar-Video Tel International Productions, 1970.

Europa, [σκηνοθεσία] Lars von Trier, Ισπανία-Δανία-Σουηδία-Γαλλία-Γερμανία-Ολλανδία, Alicéleo-Det Danske Filminstitut-Eurimages Fund of the Council of Europe-Gérard Mital Productions-Institut suisse du film-Nordisk Film-Svenska Filminstitutet-Union Générale Cinématographique-WMG Film, 1991.

Έχετε κάνει κράτηση; (No reservations), [σκηνοθεσία] Scott Hicks, ΗΠΑ-Αυστραλία, Castle Rock Entertainment-Village Roadshow-Warner Bros. Pictures, 2007.

Fight club, [σκηνοθεσία] David Fincher, ΗΠΑ-Γερμανία, 20th Century Fox, 1999.

Georges Bataille's Story of the eye, [σκηνοθεσία] Andrew Repasky McElhinney, ΗΠΑ, ARMCinema25, 2004.

Guardami, [σκηνοθεσία] Davide Ferrario, Ιταλία, Trio Film, 1999.

Η αβάσταχτη ελαφρότητα του είναι (The unbearable lightness of being), [σκηνοθεσία] Philip Kaufman, ΗΠΑ, The Saul Zaentz Company, 1988.

Η ανατομία της κόλασης (Anatomie de l'enfer), [σκηνοθεσία] Catherine Breillat, Γαλλία, CB Films-Canal+-CNC-Flach Film, 2004.

Η απώλεια του έρωτα (Brown Bunny), [σκηνοθεσία] Vincent Gallo, ΗΠΑ-Ιαπωνία, Gray Daisy Films-Kinetique-Vincent Gallo, 2003.

Η Αφροδίτη με τη γούνα (La Vénus à la fourrure), [σκηνοθεσία] Roman Polanski, Γαλλία-Πολωνία, R.P. Productions-A.S. Films, 2013.

Η αυτοκρατορία του πάθους (Ai no borei), [σκηνοθεσία] Nagisa Oshima, Ιαπωνία-Γαλλία, Argos Films-Oshima Productions, 1978.

Η γιορτή της Μπαμπέτ (Babettes gæstebud), [σκηνοθεσία] Gabriel Axel, Δανία, Nordisk Film, 1987.

Η γραμματέας (Secretary), [σκηνοθεσία] Steven Shainberg, ΗΠΑ, Slough Pond-Two-PoundBag Productions-Double A Films, 2002.

Η γυναίκα πίθηκος (La donna scimmia), [σκηνοθεσία] Marco Ferreri, Ιταλία-Γαλλία, Compagnia Cinematografica Champion, 1964.

Η δασκάλα του πιάνου (La pianiste), [σκηνοθεσία] Michael Haneke, Αυστραλία-Γαλλία-Γερμανία, Arte France Cinéma-Bayerischer Rundfunk-Canal+-Centre National de la Cinématographie-Eurimages-Les Films Alain Sarde-MK2 Productions-P.P. Film Polski-Wega Film-Österreichischer Rundfunk, 2001.

Η ιστορία της Ο (Histoire d'O), [σκηνοθεσία] Just Jaeckin, Γαλλία-Δ. Γερμανία-Καναδά, A.D. Creation-Somerville House-Terra Filmkunst-Yang Films, 1975.

Η κυρία και ο ναύτης (Swept away), [σκηνοθεσία] Guy Richie, Ην. Βασίλειο-Ιταλία, Screen Gems, 2002.

Η κυρία και ο ναύτης (Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'Agosto), [σκηνοθεσία] Lina Wertmüller, Ιταλία, Medusa Distribuzione, 1974.

Η μητέρα μου (Ma mère), [σκηνοθεσία] Christophe Honoré, Γαλλία-Πορτογαλία-Αυστρία-Ισπανία, Gemini Films-Madragoa Filmes-Amour Fou Filmproduktion, 2004.

Η σιωπή (Tystnaden), [σκηνοθεσία] Ingmar Bergman, Σουηδία, Svensk Filmindustri, 1963.

Η στρατηγική της αράχνης (Strategia del ragno), [σκηνοθεσία] Bernardo Bertolucci, Ιταλία, RAI-Red Film, 1970.

Η ταφή του ήλιου (Taiyo no hakaba), [σκηνοθεσία] Nagisa Oshima, Ιαπωνία, Shochiku Eiga, 1960.

Η τελετή (Gishiki), [σκηνοθεσία] Nagisa Oshima, Ιαπωνία, Art Theatre Guild-Daiei Studios-Sozousha, 1971.

Η τελευταία γυναίκα (La dernière femme), [σκηνοθεσία] Marco Ferreri, Γαλλία-Ιταλία, Flaminia Produzioni Cinematografiche, 1976.

Η τραγωδία ενός γελοίου ανθρώπου (La tragedia di un uomo ridicolo), [σκηνοθεσία] Bernardo Bertolucci, Ιταλία, Fiction Cinematografica, 1981.

Η χρυσή εποχή (L'âge d'or), [σκηνοθεσία] Luis Buñuel, Γαλλία, Vicomte de Noailles, 1930.

Η ωραία της ημέρας (Belle de jour), [σκηνοθεσία] Louis Buñuel, Γαλλία-Ιταλία, Robert et Raymond Hakim, 1967.

How to get the man's foot outta your ass, [σκηνοθεσία] Mario Van Peebles, ΗΠΑ, Bad Aas Cinema-MVP Films-Showtime Networks, 2003.

Θα φτύσω στον τάφο σας (I spit on your grave), [σκηνοθεσία] Meir Zarchi, ΗΠΑ, Cinemagic Pictures, 1978.

Θαύμα στο Μιλάνο (Miracolo en Milan), [σκηνοθεσία] Vittorio De Sica, Ιταλία, Produzioni De Sica-Ente Nazionale Industrie Cinematografiche, 1951.

Θωρηκτό Ποτέμκιν (Bronenosets Potyomkin), [σκηνοθέτης] Sergei M. Eisenstein, Σοβιετική Ένωση, Goskino, 1925.

Ilsa: Η λύκαινα των SS (Ilsa: She wolf of the SS), [σκηνοθεσία] Don Edmonds, Καναδάς, Aeteas Filmproduktions, 1975.

Justine de Sade, [σκηνοθεσία] Claude Pierson, Γαλλία-Ιταλία-Καναδά, Citel Films-Industrie Cinematografiche Artistiche Romane-Pierson Productions, 1972.

Καλιγούλας (Caligula), [σκηνοθεσία] Tinto Brass, Ιταλία-ΗΠΑ, Penthouse Films International-Felix Cinematografica, 1979.

Καμπαρέ (Cabaret), Bob Fosse, ΗΠΑ, Allied Artists Pictures-ABC Pictures, 1972.

Κάρι, έκρηξη οργής (Carrie), [σκηνοθεσία] Brian de Palma, ΗΠΑ, Red Bank Films, 1976.

Ken Park, [σκηνοθεσία] Larry Clark-Edward Lachman, ΗΠΑ-Ολλανδία-Γαλλία, Busy Bee Productions-Cinéa-Kasander Film Company-Lou Yi Inc.-Marathon International, 2002.

Κλεμμένη ομορφιά (Stealing beauty), [σκηνοθεσία] Bernardo Bertolucci, Ιταλία-Γαλλία-Ην. Βασίλειο, Fox Searchlight-Recorded Picture Company, 1996.

La donna lupo, [σκηνοθεσία] Aurelio Grimaldi, Ιταλία, Aranciafilm, 1999.

La donna nella resistenza, [σκηνοθεσία] Liliana Cavani, Ιταλία, RAI Radiotelevisione Italiana, 1965.

La strada, [σκηνοθεσία] Federico Fellini, Ιταλία, Ponti De Laurentiis Cinematografica, 1954.

Μαζί σου κι εγώ πεθάνω (The little death), [σκηνοθεσία] Josh Lawson, Αυστραλία, Head Gear Films-Metrol Technology-See Films, 2014.

Manderlay, [σκηνοθεσία] Lars von Trier, Δανία-Σουηδία-Ολλανδία-Γαλλία-Γερμανία-Ην. Βασίλειο-Ιταλία, Zentropa Entertainments, Isabella Films B.V.-Manderlay-Film i Väst-Ognon Pictures-Sigma Films-Pain Unlimited GmbH Filmproduktion-Arte France Cinéma-Arte-Memfis Film-Danmarks Radio-Sveriges Television-Nederlandse Programma Stichting-YLE Co-Productions, 2005.

Μαξ, αγάπη μου (Max, mon amour), [σκηνοθεσία] Nagisa Oshima, Γαλλία-ΗΠΑ, Serge Silberman, 1986.

Marquis de Sade: Justine, [σκηνοθεσία] Jesús Franco, Ιταλία-ΗΠΑ-Δ. Γερμανία-Λιχτενστάιν, Aica Cinematografica S.R.L.-American International Pictures-Corona Filmproduktion-Etablissement Sargon, 1969.

Μάτια ερμητικά κλειστά (Eyes wide shut), [σκηνοθεσία] Stanley Kubrick, Ην. Βασίλειο-ΗΠΑ, Warner Bros.-Stanley Kubrick Productions, 1999.

Μάτριξ (Matrix), [σκηνοθεσία] Andrew και Laurence Wachowski, ΗΠΑ-Αυστραλία, Warner Bros., 1999.

Μελαγχολία (Melancholia), [σκηνοθεσία] Lars von Trier, Δανία-Σουηδία-Γαλλία-Γερμανία, Zentropa Entertainments-Memfis Film-Slot Machine-Liberator Productions-Zentropa International Köln-Arte France Cinéma-Danmarks Radio, 2011.

Menthe – la lienheureuse, [σκηνοθεσία] Lars von Trier, Δανία, 1979.

Μήδεια (Medea), [σκηνοθεσία] Lars von Trier, Δανία, Danmarks Radio, 1988.

Μήδεια (Medea), [σκηνοθεσία] Pier Paolo Pasolini, Ιταλία-Γαλλία-Δ. Γερμανία, San Marco-Les Films Number One-Janus Film und Fernsehen, 1969.

Μια ιστορία έρωτα και αναρχίας (Film d'amore e d'anarchia, [...]), [σκηνοθεσία] Lina Wertmüller, Ιταλία, Euro International Film, 1973.

Μια πορνογραφική σχέση (Une liaison pornographique), [σκηνοθεσία] Frédéric Fonteyne, Γαλλία, ARP Sélection-Artémis Productions-Canal+, 1999.

Mr. Turner, [σκηνοθεσία] Mike Leigh, Ην. Βασίλειο-Γαλλία-Γερμανία, Film4-Focus Features International-France 3 Cinéma-Lipsync Productions-Thin Man Films-Xofa Productions, 2014.

Νύχτα και καταχνιά (Nuit et brouillard), [σκηνοθεσία] Alain Resnais, Γαλλία, Argos Films, 1955.

Νύχτα και καταχνιά στην Ιαπωνία (Nihon no yoru to kiri), [σκηνοθεσία] Nagisa Oshima, Ιαπωνία, Shockiku Eiga, 1960.

Nymphomaniac, Μέρος Α' και Β', [σκηνοθεσία] Lars von Trier, Δανία-Γερμανία-Βέλγιο-Ην. Βασίλειο-Γαλλία, Zentropa Entertainments, 2013.

Ο Ανδαλουσιανός σκύλος (Un chien Andalou), [σκηνοθεσία] Luis Buñuel, Γαλλία, 1929.

Ο Αντίχριστος (Antichrist), [σκηνοθεσία] Lars von Trier, Δανία-Γερμανία-Γαλλία-Σουηδία-Ιταλία-Πολωνία, Zentropa Entertainments-Memfis Film-Slot Machine-Liberator Productions-Zentropa International Köln-Arte France Cinéma-Danmarks Radio-ZDF/Arte-Film i Väst-Sveriges Television-Nordisk Film & TV Fond-Trollhättan Film AB-Lucky Red, 2009.

Ο απαγχονισμός (Koshikei), [σκηνοθεσία] Nagisa Oshima, Ιαπωνία, Art Theatre Guild-Sozsha, 1968.

Ο διάβολος στο κορμί της (Diavolo in corpo), [σκηνοθεσία] Marco Bellocchio, Ιταλία-Γαλλία, L.P. Film-Film Sextile-Istituto Luce-Italnoleggio Cinematografico, 1986.

Ο δούκας της Βουργουνδίας, (The Duke of Burgundy), [σκηνοθεσία] Peter Strickland, Ην. Βασίλειο, Rook Films-Pioneer Pictures, 2014.

Ο εξορκιστής (The Exorcist), [σκηνοθεσία] Friedkin William, ΗΠΑ, Hoya Productions, 1973.

Ο θρίαμβος της θέλησης (Triumph des willens), [σκηνοθεσία] Leni Riefenstahl, Γερμανία, Leni Riefenstahl Produktion-Reichspropagandaleitung der NSDAP, 1935.

Ο κομφορμίστας (Il conformista), [σκηνοθεσία] Bernardo Bertolucci, Ιταλία-Γαλλία-Δ. Γερμανία, Mars Film-Marianne Productions, 1970.

Ο λόγος (Ordet), [σκηνοθεσία] Carl Theodor Dreyer, Δανία, Palladium Film, 1955.

Ο μάγειρας, ο κλέφτης, η γυναίκα τους και ο εραστής της (The cook, the thief, his wife & her lover), [σκηνοθεσία] Peter Greenaway, Ην. Βασίλειο-Γαλλία, Erato Films, 1989.

Ο μικρός Βούδας (Little Buddha), [σκηνοθεσία] Bernardo Bertolucci, Γαλλία-Ιταλία-Ην. Βασίλειο, RPC-Ciby 2000, 1993.

Ο οίκτος και η θλίψη (Le chagrin et la pitié), [σκηνοθεσία] Marcel Ophüls, Γαλλία-Σουηδία-Δ. Γερμανία, Télévision Rencontre-Norddeutscher Rundfunk-Télévision Suisse Romande, 1969.

Ο Πασκουαλίνο και οι επτά καλλονές (Pasqualino settebellezze), [σκηνοθεσία] Lina Wertmüller, Ιταλία, Medusa Distribuzione, 1975.

Ο πορνογράφος (Erogotoshitachi yori: Jinruigaku nyumon), [σκηνοθεσία] Shohei Imamura, Ιαπωνία, Imamura Productions-Nikkatsu, 1966.

Ο σωσίας (Partner), [σκηνοθεσία] Bernardo Bertolucci, Ιταλία, Red Film, 1968.

Ο τελευταίος αυτοκράτορας (The last emperor), [σκηνοθεσία] Bernardo Bertolucci, Κίνα-Ην. Βασίλειο-Ιταλία, Columbia Pictures, 1987.

Οι ανώμαλοι (Thriller: En grym film), Bo Arne Vibenius, Σουηδία, BAV Film-United Producers, 1973.

Οι ηλίθιοι (Idioterne), [σκηνοθεσία] Lars von Trier, Δανία-Ισπανία-Σουηδία-Ολλανδία-Ιταλία, Zentropa Entertainments, Danmarks Radio, 1998.

Οι καταραμένοι (La caduta degli dei), [σκηνοθεσία] Luchino Visconti, ΗΠΑ-Δ. Γερμανία, Eichberg-Italnoleggio-Pegaso, 1969.

Οι κόκκινοι (Reds), [σκηνοθεσία] Warren Beatty, ΗΠΑ, Barclays Mercantile Industrial Finance-JRS Productions, 1981.

Οι κυρίες του δάσους της Βουλώνης (Les dames du Boisde Boulogne), [σκηνοθεσία] Robert Bresson, Γαλλία, Les Films Raoul Ploquin, 1945.

Οι ονειροπόλοι (The dreamers), [σκηνοθεσία] Bernardo Bertolucci, Ην. Βασίλειο-Γαλλία-Ιταλία, Recorded Picture Company-Peninsula Film, 2003.

Παρίσι, Τέξας (Paris, Texas), [σκηνοθεσία] Wim Wenders, Δ. Γερμανία-Γαλλία-Ην. Βασίλειο-ΗΠΑ, Road Movies Filmproduktion-Argos Films-WDR, 1984.

Πέρα από το καλό και το κακό (Al di là del bene e del male), [σκηνοθεσία] Liliana Cavani, Ιταλία-Γαλλία-Δ. Γερμανία, Clesi Cinematografica-Lotar Film Productions, 1977.

Pink flamingos, [σκηνοθεσία] John Waters, ΗΠΑ, Dreamland, 1972.

Pola X, [σκηνοθεσία] Leos Carax, Γαλλία-Σουηδία-Γερμανία-Ιαπωνία, Arena Films-Canal+-Degeto Film, 1999.

Πριν την επανάσταση (Prima della rivoluzione), [σκηνοθεσία] Bernardo Bertolucci, Ιταλία, Cineriz-Iride Cinematografica, 1964.

Romance, [σκηνοθεσία] Catherine Breillat, Γαλλία, Flach Film-CB Films-Arte France Cinéma, 1999.

Ρώσικη κιβωτός (Russkiy Koncheg), [σκηνοθεσία] Alexandr Sokurov, Ρωσία-Γερμανία-Καναδάς-Φινλανδία, Seville Pictures, 2002.

Σ' αγαπώ (I love you) [σκηνοθεσία] Marco Ferreri, Ιταλία-Γαλλία, AFC-Union Générale Cinématographique, 1986.

Σαλό ή 120 Μέρες στα Σόδομα (Salò o le 120 giornate di Sodoma), [σκηνοθεσία] Pier Paolo Pasolini, Ιταλία-Γαλλία, PEA-Les Productions Artistes Associés-United Artists, 1975.

Σαν νερό για ζεστή σοκολάτα (Como agua para chocolate), [σκηνοθεσία] Alfonso Arau, Μεξικό, Aura Films, 1992.

Σαρκική εξάρτηση (Intimacy), [σκηνοθεσία] Patrice Chéreau, Γαλλία-Ην. Βασίλειο-Γερμανία-Ισπανία, Télèma-StudioCanal, 2001.

Seduction: The cruel woman (Verführung: Die grausame frau), [σκηνοθεσία] Elfi Mikesch-Monika Treut, Δ. Γερμανία, Heyna Films, 1985.

Shortbus, [σκηνοθεσία] John Cameron Mitchell, ΗΠΑ, THINKFilm, Fortissimo Films, Q Television, 2006.

Σκληρή ιστορία της νιότης (Seishun zankoku monogatari), [σκηνοθεσία] Nagisa Oshima, Ιαπωνία, Shochiku Ofuna, 1960.

Σολάρις (Solaris), [σκηνοθεσία] Andrei Tarkovsky, Σοβιετική Ένωση, Creative Unit of Writers & Cinema Workers-Mosfilm-Unit Four, 1972.

Spanking the monkey, [σκηνοθεσία] David O. Russell, ΗΠΑ, Buckeye Films-Swelter Films, 1994.

SS experiment camp (Lager SSadis kastrat kommandantur), [σκηνοθεσία] Sergio Garrone, Ιταλία, Società Europea Films Internazionali Cinematografica, 1976.

Storia del Terzo Reich, [σκηνοθεσία] Liliana Cavani, Ιταλία, RAI Radiotelevisione Italiana, 1961-62.

Sweet Sweetback's Baadasssss Song, [σκηνοθεσία] Melvin Van Peebles, ΗΠΑ, Yeah, 1971.

Τα μάτια της Λόρα Μαρς (The eyes of Laura Mars), [σκηνοθεσία] Irvin Kershner, ΗΠΑ, Columbia Pictures, 1978.

Tamropo, [σκηνοθεσία] Juzo Itami, Ιαπωνία, Itami Productions, 1985.

Τα μαύρα φεγγάρια του έρωτα (Bitter moon), [σκηνοθεσία] Roman Polanski, Γαλλία-Ην. Βασίλειο-ΗΠΑ, Canal+-Les Films Alain Sarde, 1992.

Τα μυστήρια του οργανισμού (W.R.: Misterije organizma), [σκηνοθεσία] Dusan Makavejev, Γιουγκοσλαβία-Δ. Γερμανία, Neoplanta Film-Telepool, 1971.

Τανγκό (Tango), [σκηνοθεσία] Carlos Saura, Ισπανία-Αργεντινή, Adela Pictures- Alma Ata International Pictures-Argentina Sono Film, 1998.

Τα τελευταία όργια της Γκεστάπο (L'ultima orgia del III Reich), [σκηνοθεσία] Cesare Canevari, Ιταλία, Cine Lu.Ce., 1977.

Τα φρούτα του πάθους (Les fruits de la passion), [σκηνοθεσία] Shuji Terayama, Γαλλία-Ιαπωνία, Argos Films-Jinriki Hikoki Sha, 1981.

Τα φτερά του έρωτα (Der Himmel über Berlin), [σκηνοθεσία] Wim Wenders, Δ. Γερμανία-Γαλλία, Road Movies Filmproduktion-Argos Films-WDR, 1987.

The brood, [σκηνοθεσία] David Cronenberg, Καναδάς, Canadian Film Development Corporation, 1979.

The image, [σκηνοθέτης] Radley Metzger, ΗΠΑ, Catalyst Films-Les Films du Griffon, 1975.

The kingdom, [σκηνοθεσία] Lars von Trier, Δανία-Ιταλία-Γερμανία-Γαλλία-Νορβηγία-Σουηδία, Zentropa Entertainments-Arte-Coproduction Office-Greco-Danmarks Radio-Sveriges Television-Nederlandse Omroepstichting, 1994.

The pornographer, [σκηνοθεσία] Bertrand Bonello, Γαλλία-Καναδάς, Haut et Court-In Extremis Images, 2001.

The story of O: The series, [σκηνοθεσία] Éric Rochat, Βραζιλία, 1992.

The story of O: Untold pleasures, [σκηνοθεσία] Phil Leirness, ΗΠΑ, CAE Productions, 2002.

Το αγόρι (Shonen), [σκηνοθεσία] Nagisa Oshima, Ιαπωνία, Art Theatre Guild-Sozoshia, 1969.

Το αίμα του ποιητή (Le sang d'un poète), [σκηνοθεσία] Jean Cocteau, Γαλλία, Vicomte de Noailles, 1930.

Το αυγό του φιδιού (The serpent's egg) [σκηνοθεσία] Ingmar Bergman, ΗΠΑ-Δ. Γερμανία, Dino De Laurentiis Company-Rialto Film, 1977.

Το βαθύ λαρύγγι (Deep throat), [σκηνοθεσία] Jerry Gerard, ΗΠΑ, GDFP, 1972.

Το βερολινέζικο τρίγωνο (Interno berlinese), [σκηνοθεσία] Liliana Cavani, Ιταλία-Δ. Γερμανία, Italian International Film-Cannon Productions, 1985.

Το ημερολόγιο ενός κλέφτη της Σιντζούκου (Shinjuku dorobo nikki), [σκηνοθεσία] Nagisa Oshima, Ιαπωνία, Sozoshia-Kinokuniya, 1969.

Το ιερό βουνό (The holy mountain) [σκηνοθεσία] Alejandro Jodorowsky, ΗΠΑ, ABKCO Films, 1973.

Το μεγάλο φαγοπότι (La grande bouffe), [σκηνοθεσία] Marco Ferreri, Γαλλία-Ιταλία, Films 66-Mara Films-Capitolina Produzioni, 1973.

Το ολοκαύτωμα των κανίβαλων (Cannibal holocaust), [σκηνοθεσία] Ruggero Deodato, Ιταλία, F.D. Cinematografica, 1980.

Το πάθος της Ζαν ντ' Αρκ (La passion de Jeanne d'Arc), [σκηνοθεσία] Carl Theodor Dreyer, Γαλλία, Société générale des films, 1928.

Το φεγγάρι (La luna), [σκηνοθεσία] Bernardo Bertolucci, Ιταλία, Fiction Cinematografica S.p.a.-20th Century Fox, 1979.

Το φύσημα της καρδιάς (Le souffle au Coeur), [σκηνοθεσία] Louis Malle, Γαλλία-Ιταλία-Δ. Γερμανία, NEF-Marianne Productions-Vides Cinematografica-Fanz Seitz Filmproduktion, 1971.

Τσάι στη Σαχάρα (The Sheltering Sky), [σκηνοθεσία] Bernardo Bertolucci, Ιταλία-Ην. Βασίλειο, Recorded Picture Company, 1990.

Τυφλό κτήνος (Moju), [σκηνοθεσία] Yasuzo Masumura, Ιαπωνία, Daiei Motion Picture Company, 1969.

Φλαμένκο (Flamenco), [σκηνοθεσία] Carlos Saura, Ισπανία, Canal+ España, 1995.

Χιροσίμα, αγάπη μου (Hiroshima mon amour), [σκηνοθεσία] Alain Resnais, Γαλλία-Ιαπωνία, Argos Films-Como Films-Daiei Studios-Pathé Entertainment, 1959.

Venus in Furs, [σκηνοθεσία] Victor Nieuwenhuijs και Maartje Seyferth, Ολλανδία, Moskito Film, 1995.

Venus in Furs, [σκηνοθεσία] Joseph Marzano, ΗΠΑ, Cam Scope Pictures, 1967.

Writing with light: Vittorio Storaro, [σκηνοθεσία] David Thompson, ΗΠΑ, 1992.

Χορεύοντας στο σκοτάδι (Dancer in the dark), [σκηνοθεσία] Lars von Trier, Δανία-Αργεντινή-Ισπανία-Γερμανία-Ολλανδία-Ιταλία-ΗΠΑ-Ην. Βασίλειο-Γαλλία-Σουηδία-Ισλανδία-Νορβηγία, Zentropa Entertainments-Trust Film Svenska-Film i Väst-Liberator Productions, 2000.

Ψυχώ (Psycho), [σκηνοθεσία] Alfred Hitchcock, ΗΠΑ, Shamley Productions, 1960.