



**ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
«ΦΥΛΟ, ΚΟΙΝΩΝΙΑ, ΠΟΛΙΤΙΚΗ»**

Η αναπαράσταση του μαύρου και του λευκού γυναικείου σώματος στον
κινηματογράφο:
Πραγματικότητα και μύθος στα *Vénus noire* (2010) και *Blancanieves* (2013).

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΠΡΑΜΑΤΕΥΤΑΚΗΣ (ΑΜ:5315Μ021)

Αθήνα, 2017

Τριμελής Επιτροπή

Μαρία Παραδείση, Επίκουρη Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου (Επιβλέπουσα)

Ελένη Παπαγαρουφάλη, Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου

Αθηνά Αθανασίου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου



Copyright © Γεώργιος Πραματευτάκης, 2017

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας διπλωματικής εργασίας εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της διπλωματικής εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς τον συγγραφέα.

Η έγκριση της διπλωματικής εργασίας από το Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών δεν δηλώνει αποδοχή των γνώμων του συγγραφέα.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Περίληψη.....	4
Abstract.....	6
1. Εισαγωγή	8
2. Μεθοδολογία.....	10
3. Βιογραφικά των σκηνοθετών και περίληψη των ταινιών που θα αναλύσουμε και θα συγκρίνουμε.....	11
3.1. <i>Vénus noire</i> (2010) του Abdellatif Kechiche	11
3.2. <i>Blancanieves</i> (2013) του Pablo Berger	13
4. Ανασκόπηση βιβλιογραφίας-αρθογραφίας.....	15
4.1. Οι φεμινιστικές θεωρίες για τον κινηματογράφο και το ανδρικό βλέμμα.....	15
4.2. Η queer θεωρία του κινηματογράφου	18
4.3. Η διαπολιτισμική θεωρία του κινηματογράφου και το ανθρωπολογικό και αποικιοκρατικό βλέμμα.....	19
4.4. Το αγοροκόριτσο: προνόμια και περιορισμοί	24
4.5. Η αναπαράσταση του γυναικείου μαύρου σώματος	28
5. Πλοκή και αισθητική ανάλυση των ταινιών	31
5.1. <i>Blancanieves</i> (2013)	31
5.2. <i>Vénus noire</i> (2010)	57
6. Το σώμα μας δεν μας ανήκει	72
7. Συμπεράσματα	77
8. Βιβλιογραφία	83

Περίληψη

Στην παρούσα διπλωματική εργασία μελετούμε την αναπαράσταση του μαύρου και του λευκού γυναικείου σώματος σε δύο ταινίες της πρόσφατης κινηματογραφικής παραγωγής. Η μία ταινία βασίζεται στην πραγματική ιστορία της μαύρης Saartjie Baartman -*Vénus noire* (2010)- και η άλλη βασίζεται στο μύθο της Χιονάτης -*Blancanieves* (2013). Και στις δύο ταινίες παρ'όλες τις διαφορές τους έχουμε μία σκιαγράφηση του γυναικείου μαύρου και λευκού σώματος, των δυνατοτήτων και «αδυνατοτήτων» του. Και στις δύο ταινίες οι ηρωίδες λειτουργούν σαν μία «εξ-αίρεση» και παρ'όλη τη διαφορετική τους πορεία, έχουν παρόμοια κατάληξη: μετά το φυσικό τους θάνατο ακολουθεί άλλος ένας συμβολικός θάνατος με το βαθύτερο μήνυμα ότι «το σώμα σας δεν σας ανήκει». Αυτή η ομοιότητα ήταν και η αφορμή για να επιλέξουμε τις συγκεκριμένες ταινίες ως μελέτη για την αναπαράσταση του γυναικείου μαύρου και λευκού σώματος. Προκειμένου να στηρίξουμε τη θέση μας «το σώμα σας δεν σας ανήκει» αναλύουμε τα μοτίβα που επαναλαμβάνονται στην κάθε ταινία ξεχωριστά και κατόπιν τα κοινά μοτίβα στις δύο ταινίες. Με ευρύτερη θεωρητική αφετηρία τη φεμινιστική, queer και διαπολιτισμική θεωρία του κινηματογράφου, εστιάζουμε στο ανδρικό, αποικιοκρατικό και ανθρωπολογικό βλέμμα. Ειδικότερα όσον αφορά το *Blancanieves*, χρησιμοποιούμε τις έννοιες της femme fatale και του αγοροκόριτσου ενώ όσον αφορά το *Vénus noire*, επικεντρωνόμαστε στην αναπαράσταση του γυναικείου μαύρου σώματος στη Δύση και τη σημασία μαρτυριών όπως της Sarah Baartman. Αναλύουμε τα μοτίβα που επαναλαμβάνονται στις δύο ταινίες εστιάζοντας στο βλέμμα και στον «πανοπτικό» (κατά Foucault) χαρακτήρα, στην επιθυμία αλλά και τις αντιστάσεις των ηρωίδων, στο μύθο (κατά Barthes) και πώς εξυπηρετεί την ιδεολογία· εν τέλει η θέση μας επιβεβαιώνεται στην ίδια την εξαγορά του σώματος των ηρωίδων και το συμβολικό θάνατο/σιωπή που τις ακολουθεί. Καταλήγουμε πως παρ'όλες τις διαφορές των δύο ταινιών και των ηρωίδων τους, το μήνυμα ότι «το σώμα σας δεν σας ανήκει» είναι μία αφορμή για σκέψη πάνω στο δικό μας βλέμμα, σώμα και την επιθυμία του. Περαιτέρω έρευνα θα μπορούσε να γίνει και σε ταινίες με άλλες συνιστώσες από αυτές των ηρωίδων που μελετούμε στην παρούσα διπλωματική εργασία καθώς και σε άλλα οπτικοακουστικά μέσα προκειμένου να επιβεβαιωθούν τα

όρια του κάθε μέσου αλλά και τα περιθώρια ανατροπής και αντίστασης μας στη θέση που υποστηρίζουμε σε αυτήν την εργασία.

Λέξεις-κλειδιά: *Vénus noire*, *Blancanieves*, αγοροκόριτσο, Sarah Baartman, φεμινιστική θεωρία κινηματογράφου, διαπολιτισμική θεωρία κινηματογράφου

Abstract

In the present thesis we study the representation of black and white female body in two recently produced movies. The former movie is based on the real story of black woman Saartjie Baartman -*Vénus noire* (2010) and the latter is based on the myth of Snow White -*Blancanieves* (2013). Despite their differences, both movies represent female black and white body, its possibilities and impossibilities. In both movies the heroines function as an “exception” and, despite their different course, they have a similar ending: their physical death paves the way for a symbolic death giving the deeper message that “your body does not belong to you”. This similarity was the reason for choosing these specific films in order to study the representation of female black and white female body. In order to support our thesis that “your body does not belong to you” we analyze repeating patterns in each film separately and then the common patterns in both movies. Starting from a wider theoretic point in feminist, queer and intercultural film theory, we focus on male, colonial and anthropological gaze. More specifically, when it comes to *Blancanieves*, we use the concept of femme fatale and that of tomboy. When it comes to *Vénus noire*, we focus on the representation of female black body in the West and the significance of testimonies such as that of Sarah Baartman. We analyze the repeating patterns in both movies focusing on the gaze and the “panopticon” (according to Foucault), on the desire and also the resistances of the heroines, on the myth (according to Barthes) and the way it serves ideology. Eventually, our thesis is confirmed through the very purchase of the heroines’ body and the symbolic death/silence that follows. We conclude that despite the differences of the movies and their heroines, the message “your body does not belong to you” is an opportunity to contemplate on our own gaze, body and desire. Further research could be conducted in relation to other movies and other characteristics of the heroines beside the ones that we study in this thesis as well as in other audiovisual media in order to confirm the limits of each medium and also the extent to which we can resist at the thesis that we support.

Keywords: Vénus noire, Blancanieves, tomboy, Sarah Baartman, feminist film theory, transcultural film theory

1. Εισαγωγή

Στην παρούσα διπλωματική εργασία μελετούμε την αναπαράσταση του μαύρου και του λευκού γυναικείου σώματος σε δύο ταινίες της πρόσφατης κινηματογραφικής παραγωγής. Η μία ταινία βασίζεται στην πραγματική ιστορία της μαύρης Saartjie Baartman -*Vénus noire* (2010)- και η άλλη βασίζεται στο μύθο της Χιονάτης -*Blancanieves* (2013). Και στις δύο ταινίες παρ'όλες τις διαφορές τους έχουμε μία σκιαγράφιση του γυναικείου μαύρου και λευκού σώματος, των δυνατοτήτων και «αδυνατοτήτων» του. Και στις δύο ταινίες οι ηρωίδες λειτουργούν σαν μία «εξ-αίρεση» και παρ'όλη τη διαφορετική τους πορεία, έχουν παρόμοια κατάληξη: μετά το φυσικό τους θάνατο ακολουθεί άλλος ένας συμβολικός θάνατος με το βαθύτερο μήνυμα ότι «το σώμα σας δεν σας ανήκει». Αυτή η ομοιότητα ήταν και η αφορμή για να επιλέξουμε τις συγκεκριμένες ταινίες ως μελέτη για την αναπαράσταση του γυναικείου μαύρου και λευκού σώματος.

Προκειμένου να στηρίξουμε τη θέση μας «το σώμα σας δεν σας ανήκει» αναλύουμε τα μοτίβα που επαναλαμβάνονται στην κάθε ταινία ξεχωριστά και κατόπιν τα κοινά μοτίβα στις δύο ταινίες. Με ευρύτερη θεωρητική αφετηρία τη φεμινιστική, queer και διαπολιτισμική θεωρία του κινηματογράφου, εστιάζουμε στο ανδρικό, αποικιοκρατικό και ανθρωπολογικό βλέμμα και πώς αυτά διαμορφώνουν τις αναπαραστάσεις των ηρωίδων μας και του σώματός τους επί της οθόνης. Ειδικότερα όσον αφορά το *Blancanieves*, προκειμένου να υποστηρίξουμε τη θεωρητική μας ανάλυση, χρησιμοποιούμε τις έννοιες της femme fatale και του αγοροκόριτσου για να συγκρίνουμε πώς οι δύο πρωταγωνίστριες αντιμετωπίζουν την πατριαρχική ιδεολογία. Ενώ όσον αφορά το *Vénus noire*, επικεντρωνόμαστε στην αναπαράσταση του γυναικείου μαύρου σώματος, πώς διαμόρφωσε το έμφυλο και φυλετικό ιδεώδες της δυτικής, νεωτερικής ανθρώπινης ιδιότητας και πόσο σημαντικές είναι οι μαρτυρίες όπως της Sarah Baartman.

Αναλύουμε τα μοτίβα που επαναλαμβάνονται στις δύο ταινίες εστιάζοντας στο βλέμμα και στον «πανοπτικό» (κατά Foucault) χαρακτήρα, στην επιθυμία αλλά και τις αντιστάσεις των ηρωίδων, στον μύθο (κατά Barthes) και πώς διαμορφώνει την πραγματικότητα· εν τέλει η θέση μας επιβεβαιώνεται στην ίδια την εξαγορά του σώματος των ηρωίδων και το συμβολικό θάνατο/σιωπή που τις ακολουθεί. Καταλήγουμε πως παρ'όλες τις διαφορές των δύο ταινιών και των ηρωίδων τους, το

μήνυμα ότι «το σώμα σας δεν σας ανήκει» είναι μία αφορμή για σκέψη πάνω στο δικό μας βλέμμα, σώμα και την επιθυμία του - ακόμη κι αν ανήκουμε σε ένα Δυτικό μεταμοντέρνο ή νεοφιλελεύθερο κόσμο όπως ο συγγραφέας της παρούσας διπλωματικής εργασίας.

Πιστεύουμε ότι στην αρχή της νέας χιλιετίας, ύστερα από έναν και παραπάνω αιώνα αγώνων ενάντια στην αποικιοκρατία, τις φυλετικές διακρίσεις και την πατριαρχία, είναι καίριο το ερώτημα πώς αυτές οι αναπαραστάσεις έχουν περάσει και εξελιχθεί στον κινηματογράφο, που ως δημοφιλές οπτικοακουστικό μέσο έχει επίσης κάτι περισσότερο από έναν αιώνα ζωής. Περαιτέρω έρευνα θα μπορούσε να γίνει και σε ταινίες με άλλες συνιστώσες (φύλο βιολογικό ή κοινωνικό, φυλή, τάξη, σεξουαλικότητα, εθνικότητα κτλ.) από αυτές των ηρωίδων που μελετούμε στην παρούσα διπλωματική εργασία. Θεωρούμε εξαιρετικά σημαντική την μελέτη της αναπαράστασης του σώματος στον κινηματογράφο αλλά και στα υπόλοιπα οπτικοακουστικά μέσα καθώς η κάμερα, το στήσιμο, η εστίαση (αναφέρουμε ενδεικτικά) ουσιαστικά διαμορφώνουν τον τρόπο που βλέπουμε τον κόσμο και το σώμα μας, σε έναν κόσμο που το σώμα μας και η εικόνα του αξίζει όσο τα likes και οι followers.

2. Μεθοδολογία

Οι Bordwell και Thompson (1997/2012) προτείνουν στην κινηματογραφική ανάλυση τη διατύπωση της θέσης και τις προκαταρκτικές πληροφορίες στην εισαγωγή, τις αποδείξεις και τα παραδείγματα που καθιστούν τη θέση πειστική στον κορμό και την επαναδιατύπωση της θέσης και την εξέταση των ευρύτερων συνεπαγωγών της στο συμπέρασμα (σ.479). Η ανάλυση μπορεί να ακολουθεί τη χρονολογική σειρά που εμφανίζονται τα γεγονότα ή να υπάρχει και σύγκριση με άλλη ταινία για ισχυροποίηση της θέσης (ο.π.:480).

Συμπληρωματικά ο Stam (2000/2011) προτείνει να μην προκρίνουμε την κοινωνική απεικόνιση, την πλοκή και το χαρακτήρα υποτιμώντας τις ειδικά κινηματογραφικές πτυχές των ταινιών όπως τη δομή της αφήγησης, τις συμβάσεις του είδους, το κινηματογραφικό στυλ, το φωτισμό, το καδράρισμα, το στήσιμο του πλάνου, το πρώτο και δεύτερο πλάνο, τι είναι εντός και εκτός κάδρου. Επίσης προτείνει να δίνουμε σημασία στο χώρο που καταλαμβάνουν οι κοινωνικές ομάδες στο κάδρο, τα κοντινά ή μακρινά πλάνα, πόσο συχνά εμφανίζονται οι κοινωνικές ομάδες και για πόσο χρόνο, αν αλληλεπιδρούν ενεργά ή είναι αντικείμενα του ντεκόρ. Επιπλέον προτείνει να εστιάσουμε στο με ποια βλέμμα ταυτιζόμαστε, ποια (βλέμματα) ανταποδίδονται και ποια αγνοούνται, στις τοποθετήσεις των χαρακτήρων και πώς μεταδίδουν την κοινωνική ανισότητα ή τη διαφορά κύρους. Ειδικά για την υποκριτική προτείνει να μελετήσουμε πώς (η υποκριτική) σωματικά, λεκτικά και εκφραστικά μεταδίδει την κοινωνική ιεραρχία, την αλαζονεία, τη δουλοπρέπεια, την περιφρόνηση ή την υπερηφάνεια. Τέλος προτείνει να εξετάσουμε αν δαιμονοποιείται ή αγιοποιείται κάποια ομάδα, και από ποιες αναλογίες διαπνέεται η καλλιτεχνική και εθνικοπολιτική απεικόνιση (σ.349-350).

Στη συγκεκριμένη εργασία πρώτα θα ακολουθήσουμε την ανάλυση της κάθε ταινίας ξεχωριστά με χρονολογική σειρά και κατόπιν θα στηρίξουμε τη θέση μας συγκρίνοντας τις ταινίες βάσει των αναλύσεων που θα έχουν προηγηθεί.

3. Βιογραφικά των σκηνοθετών και περίληψη των ταινιών που θα αναλύσουμε και θα συγκρίνουμε

3.1. *Vénus noire* (2010) του Abdellatif Kechiche

Ο ηθοποιός, σεναριογράφος και σκηνοθέτης Abdellatif Kechiche γεννήθηκε στην Τυνησία στις 7 Δεκεμβρίου του 1960 και από 6 ετών ζει στην Γαλλία¹. Τη δεκαετία του '90 άρχισε να γράφει τα δικά του σενάρια ως αντίδραση στους στερεοτυπικούς ρόλους του εγκληματία, παραβάτη και μετανάστη που αποδίδονταν στους Γάλλους αφρικανικής καταγωγής (Kechiche στο Morice 2007, όπ.αναφ. Higbee, 2013:96). Ενδεικτικά αναφέρουμε κάποια χαρακτηριστικά της φιλομογραφίας του: συχνά προσλαμβάνει ερασιτέχνες ηθοποιούς, κάνει μεγάλης διάρκειας ταινίες, έχει μεγάλες σεκάνς στις ταινίες του, χρησιμοποιεί πολλά close-ups σε συνδυασμό με στατική κάμερα, αποφεύγει τα σαφή και happy endings, παρουσιάζει δυναμικές ηρωίδες και αποφεύγει να κηρύξει μία απόλυτη γνώση ή αλήθεια πάνω στους πρωταγωνιστές του (Higbee, ο.π.:96-128).

Το *Vénus noire* (2010), η τέταρτη ταινία του Kechiche, είναι ιστορική και βασίζεται σε πραγματικά γεγονότα. Πιο συγκεκριμένα εκτυλίσσεται μεταξύ 1810 και 1815, και είναι ένα έγχρωμο μελόδραμα που απεικονίζει τα 5 τελευταία χρόνια από τη ζωή της Sarah Baartman. Η Baartman ήταν μέλος της φυλής των Κόι-Κόι και πρωταγωνίστησε σε σόου στην Αγγλία και κατόπιν στη Γαλλία ως υπηρέτρια του Hendrick Caesar. Εκτός του ότι ήταν μαύρη και γυναίκα, είχε στεατοπυγία (δηλαδή διογκωμένους γλουτούς) και μακρονυμφία (μεγάλα χείλη αιδοίου) που ήταν χαρακτηριστικά της φυλής της (Higbee, ο.π.:120). Ο σκηνοθέτης φροντίζει από την αρχή της ταινίας να μας ενημερώσει για αυτά τα χαρακτηριστικά που προκάλεσαν το ενδιαφέρον όχι μόνο του ευρωπαϊκού κοινού αλλά και της επιστημονικής κοινότητας.

Η ταινία ξεκινάει ουσιαστικά από το τέλος της ζωής της Baartman, όπου εκτίθεται το ομοίωμά της, τα γεννητικά της όργανα και ο εγκέφαλός της από τον Georges Cuvier (που ήταν καθηγητής φυσικής ιστορίας στο πανεπιστήμιο της Γαλλίας,

¹ Πηγή: https://en.wikipedia.org/wiki/Abdellatif_Kechiche

Higbee, ο.π.:120) σε ένα αμφιθέατρο προκειμένου να αποδείξει την κατωτερότητα της αφρικανικής φυλής. Κατόπιν ακολουθεί αναδρομή στο παρελθόν που τη δείχνει να συμμετάσχει σε freak show στην Αγγλία υπό τις οδηγίες του Caezar παίζοντας ουσιαστικά το άγριο ζώο και αποκτώντας φήμη ως η «αυθεντική Αφροδίτη των Οττεντότων», αντικείμενο περιέργειας, φόβου και απαγορευμένης σεξουαλικής επιθυμίας για το κοινό – παρ’όλες τις αντιρρήσεις της.

Στη συνέχεια η Αφρικανική ένωση αντιδρά με το σόου και τον ρόλο της Baartman σε αυτό και ο Caezar και η Baartman καταλήγουν στο δικαστήριο. Εκεί η Baartman υπερασπίζεται τον εαυτό της (και τον Caezar) υποστηρίζοντας ότι η ίδια υποκρίνεται, ότι είναι καλλιτέχνης/ηθοποιός και ότι δεν είναι σκλάβα του Caezar. Κατόπιν αυτού του περιστατικού, το σόου και οι συντελεστές του μεταφέρονται στη Γαλλία. Εκεί είναι που ο Cuvier ανακαλύπτει την Baartman και ζητάει από τον Caezar να μελετήσει τα σωματικά της χαρακτηριστικά. Ο Caezar συμφωνεί αλλά στη διάρκεια της εξέτασης η Baartman αρνείται να δείξει τα γεννητικά της όργανα στους επιστήμονες προκαλώντας την οργή του Cuvier και κατόπιν του Caezar.

Στα ελευθεριακά σαλόνια της Γαλλίας συμμετέχει και οργανώνει τις παραστάσεις ο Réaux, ο νέος συνεργάτης του Caezar, που δίνει πολύ πιο σκληρό και σεξουαλικό χαρακτήρα στο σόου οδηγώντας τον Caezar στο να φοβηθεί μήπως επαναληφθούν τα δικαστήρια. Οπότε ο Caezar πουλάει την Baartman στον Réaux και φεύγει από το προσκήνιο. Οι αντιδράσεις της Baartman στο νέο χαρακτήρα του σόου εξοργίζουν τον Réaux και προς το τέλος της ταινίας βλέπουμε να έχει γίνει η Baartman πόρνη και εκείνος ο προαγωγός της. Επειδή είναι άρρωστη και συνεπώς επικίνδυνη για τους πελάτες τη διώχνουν και πεθαίνει μόνη και εγκαταλελειμμένη. Η σορός της παραδίδεται έναντι χρημάτων από τον Réaux στον Cuvier που έχει πλέον το σώμα της για να εξυπηρετήσει τους σκοπούς που βλέπουμε στην αρχή της ταινίας. Στους τίτλους του τέλους βλέπουμε και τον επαναπατρισμό των μελών της στην Αφρική το 2002 εν μέσω πανηγυρισμών.

3.2. *Blancanieves* (2013) του Pablo Berger

Ο Pablo Berger γεννήθηκε στο Μπιλμπάο της Ισπανίας το 1963 και το *Blancanieves* είναι η δεύτερη μεγάλου μήκους ταινία του². Όπως αναφέρει ο ίδιος, αφορμή για την ταινία ήταν φωτογραφίες που είδε με νάνους ταυρομάχους, η ταινία *Freaks* (1932) του Tod Browning, οι ασπρόμαυρες ταινίες γενικά και η αγάπη του για το μύθο της Χιονάτης και της Κάρμεν ειδικότερα³.

Η ταινία είναι ένα ασπρόμαυρο βωβό μελόδραμα που βασίζεται στο μύθο της Χιονάτης και της Κάρμεν. Ακολουθεί τη γραμμική-αιτιακή αφήγηση με ελάχιστα flash back σε όλη τη διάρκεια της ταινίας, ενώ η πλοκή ακολουθεί το σχήμα άνοδος και πτώση. Διαδραματίζεται στην Σεβίλλη της Ισπανίας ξεκινώντας το 1920.

Ένα ζευγάρι ετοιμάζεται να έχει το πρώτο του παιδί: εκείνος είναι διάσημος ταυρομάχος και εκείνη διάσημη τραγουδίστρια φλαμένγκο. Στην ταυρομαχία όμως εκείνος τραυματίζεται και εκείνη που είναι θεατής γεννάει πρόωρα χάνοντας τη ζωή της. Ο ταυρομάχος μένει ανάπηρος και αρνείται την ανατροφή της κόρης του Κάρμεν που την αναλαμβάνει η γιαγιά της. Επίσης παντρεύεται την αδίστακτη νοσοκόμα του. Η Κάρμεν ζει ευτυχισμένη με τη γιαγιά της παρόλο που της λείπει ο πατέρας της που δεν τον βλέπει. Κατόπιν η γιαγιά της πεθαίνει και η Κάρμεν πηγαίνει στην έπαυλη του πατέρα της όπου η μητριά της την καταπιέζει και δεν την αφήνει να δει τον πατέρα της. Επίσης μαθαίνουμε ότι η μητριά βασανίζει τον πατέρα της και ότι έχει σαδιστική σεξουαλική σχέση με τον σοφέρ της.

Η μικρή Κάρμεν καταφέρνει παρ'όλα αυτά να έρθει σε επαφή με τον πατέρα της που της μαθαίνει την τέχνη της ταυρομαχίας. Η μητριά της όμως μαθαίνει για τις συναντήσεις της Κάρμεν με τον πατέρα της και γίνεται ακόμη πιο σκληρή: της σκοτώνει τον αγαπημένο της κόκκορα τον Πέπε και της τον δίνει για φαγητό. Κατόπιν βλέπουμε τη Κάρμεν ενήλικη να μαθαίνει ότι ο πατέρας της πέθανε και καταλαβαίνουμε ότι τον σκότωσε η μητριά της. Η μητριά της κατόπιν δίνει εντολή στον σοφέρ να σκοτώσει και την Κάρμεν. Εκείνος όμως δεν καταφέρνει τον σκοπό του καθώς εγκαταλείπει μεν την Κάρμεν σε ένα ποτάμι, αλλά αναίσθητη και όχι νεκρή όπως νομίζει.

² Πηγή: http://www.spainisculture.com/en/artistas_creadores/pablo-berger.html

³ Πηγή: http://www.interviewmagazine.com/film/pablo-berger-blancanieves#_

Την Κάρμεν σώζει ένας νάνος που μαζί με άλλους 5 νάνους κάνουν ταυρομαχίες. Η Κάρμεν έχει πάθει αμνησία και δε θυμάται ποια είναι και εκείνοι την ονομάζουν Χιονάτη. Σε έναν αγώνα ταυρομαχίας που κάνουν οι νάνοι, η Χιονάτη προσπαθεί να σώσει έναν νάνο και ανακαλύπτει ότι ξέρει να ταυρομαχεί. Κατόπιν αυτού γίνεται μέλος της ομάδας των νάνων και γρήγορα το πρώτο όνομα. Τραβάει την προσοχή ενός μάνατζερ αγώνων που την βάζει να υπογράψει, χωρίς εκείνη να ξέρει να διαβάσει, ότι του παρέχει όλα τα δικαιώματα στις παραστάσεις της εφ'όρου ζωής. Ενώ η Χιονάτη ετοιμάζεται να δώσει τον μεγάλο αγώνα στο ίδιο στάδιο που ο πατέρας της έχασε τη ζωή του, η μητριά της το μαθαίνει και απ'το θυμό της σκοτώνει τον σοφέρ. Στον αγωνιστικό χώρο εν τω μεταξύ, ένας από τους νάνους που τη ζηλεύει αλλάζει τον ταύρο και βάζει έναν πιο μεγάλο και επικίνδυνο για την Χιονάτη. Καθώς η Χιονάτη μπαίνει στον αγωνιστικό χώρο την αναγνωρίζει ο μάνατζερ του πατέρα της και την αποκαλεί με το όνομά της, δηλαδή Κάρμεν. Σε αυτό το σημείο η Χιονάτη αρχίζει να θυμάται ποια είναι ενώ ταυτόχρονα είναι αντιμέτωπη με μεγαλύτερο ταύρο από εκείνον που θα έπρεπε κανονικά να αγωνιστεί. Δεν εγκαταλείπει παρ'όλα αυτά τον αγώνα και συνεχίζει θριαμβευτικά, ενώ το κοινό δίνει χάρη στον ταύρο. Ενώ η Κάρμεν πανηγυρίζει δεν φαίνεται να αναγνωρίζει τη μητριά της που της δίνει ένα φαρμακωμένο μήλο. Η Κάρμεν το δαγκώνει και πέφτει νεκρή (;).

Στην τελευταία σεκάνς μεταφερόμαστε σε ένα freak show όπου ο μάνατζερ της Κάρμεν την παρουσιάζει μέσα σε ένα γυάλινο φέρετρο και προκαλεί το κοινό να την φιλήσει και να την αναστήσει αντί αντιτίμου. Στο φιλί ενός άνδρα φαίνεται να σηκώνεται η Κάρμεν αλλά αποκαλύπτεται ότι από πίσω κρύβεται ένας μηχανισμός και ότι δεν έχει η ίδια έλεγχο του σώματός της. Στην τελευταία σκηνή ο νάνος που την έσωσε από πνιγμό και ήταν ερωτευμένος μαζί της χωρίς ανταπόκριση φαίνεται να κοιμάται μαζί της στο φέρετρο ενώ ένα δάκρυ κυλάει από τα μάτια της.

4. Ανασκόπηση βιβλιογραφίας-αρθογραφίας

4.1. Οι φεμινιστικές θεωρίες για τον κινηματογράφο και το ανδρικό βλέμμα

Η Hayward (2006) αναφέρει πως η φεμινιστική θεωρία για τον κινηματογράφο ξεκινάει το 1968 ως αποτέλεσμα του δεύτερου φεμινιστικού κύματος. Αρχικό αντικείμενο της φεμινιστικής θεωρίας για τον κινηματογράφο ήταν η αναπαράσταση της γυναίκας, κυρίως στον Χολιγουντιανό κινηματογράφο, και είχε κοινωνιολογική και εμπειρική βάση. Ενδεικτικό αυτής της περιόδου είναι το βιβλίο της Molly Haskell *Από το σεβασμό στο βιασμό: Η μεταχείριση των γυναικών στις ταινίες* (1974) (όπ.αναφ. Hayward, ο.π.:134-135). Σε αυτό το βιβλίο η Haskell υποστηρίζει ότι η γυναίκα απεικονιζόταν καλύτερα στις αρχές του κινηματογράφου, με το ζενίθ στις screwball κωμωδίες του 1930, και ότι αυτή η απεικόνιση χειροτέρευσε καταλήγοντας στο «βιασμό» με τις ταινίες του Χόλυγουντ του 1970 (όπ.αναφ. Stam, ο.π.:222). Επίσης η Haskell υποστήριξε ότι το φιλμ είναι προϊόν και παράγωγο ιδεολογίας και ότι παρουσιάζει τη γυναίκα είτε ως εξιδανικευμένη Παρθένα είτε ως εξευτελισμένη Πόρνη (όπ.αναφ. Hayward, ο.π.:135). Σημαντικό κατά την Hayward είναι ότι η Haskell διαφοροποιεί τα μελοδράματα από τις «γυναικείες ταινίες» που απευθύνονται ειδικά σε γυναίκες (ο.π.:135-136)⁴. Η Haskell είπε ότι η «γυναικεία ταινία» έδωσε ένα είδος φωνής στις γυναίκες που δυστυχούν κάτω από την πατριαρχία (όπ.αναφ.:Stam:222). Ουσιαστικά, η έμφαση που έδωσε η Haskell στην πρωταγωνίστρια και τη γυναίκα θεατή κατά την Hayward έθεσε τον προσανατολισμό προς τα είδη του κινηματογράφου και τις πιθανές αισθητικές και πολιτικές διαστάσεις της διαφοράς των φύλων (ο.π.:136). Πιο συγκεκριμένα, η φεμινιστική θεωρία κατέκρινε τον ανδροκεντρισμό της θεωρίας του δημιουργού και επανέφερε στο προσκήνιο ξεχασμένες γυναίκες δημιουργούς: επίσης εστίασε στην ανεύρεση μιας καινούργιας κινηματογραφικής γλώσσας που θα είναι ικανή να δώσει λόγο στη γυναικεία επιθυμία (Flitterman-Lewis, 1990, όπ.αναφ. Stam, ο.π.:223) με εκπροσώπους όπως η Germaine Dulac και η Agnes Varda. Τέλος δημιούργησε ερωτήματα σχετικά με το ύφος (*écriture feminine*), την

⁴ Όπως επισημαίνει η Hayward οι όροι «μελόδραμα» και «γυναικείες ταινίες» αλληλοεπικαλύπτονται και διαχωρίστηκαν σε διάφορες κατηγορίες από διαφορετικές φεμινίστριες θεωρητικούς (2006:243).

ιεραρχία στη βιομηχανία του κινηματογράφου και τη διαδικασία παραγωγής (και τη θέση των γυναικών σε αυτή) και γύρω από το θέμα της θέασης (το γυναικείο βλέμμα) όπως θα δούμε παρακάτω πιο αναλυτικά (Stam, ο.π.:223).

Εν τω μεταξύ στην Αγγλία, όπου οι φεμινίστριες είχαν μία πιο επιστημονική, αντιεμπειρική βάση και είχαν επηρεαστεί από τη σημειολογία, τον στρουκτουραλισμό και την ψυχανάλυση κατέκριναν τον ουσιοκρατικό χαρακτήρα των παραπάνω αντιλήψεων και σημείωσαν ότι ο θεατής επίσης είναι παραγωγός νοήματος (Hayward:136). Αυτήν την περίοδο έχουμε και τη στροφή στην έννοια του κοινωνικού φύλου. Ενδεικτικό και εμβληματικό άρθρο από αυτήν την πλευρά του Ατλαντικού είναι το δοκίμιο *Women's Cinema as Counter-Cinema* (1973) της Claire Johnston όπου υποστήριζε ότι για να κάνουμε σινεμά βασισμένο στη γυναικεία φαντασία και επιθυμία πρέπει πρώτα να αποδομήσουμε το κυρίαρχο σινεμά, αναλύοντας την εικόνα της γυναίκας σαν σημείο και τον δευτερεύοντα ρόλο της στην οιδιπόδεια προβληματική του αρσενικού ήρωα (όπ. αναφ. Hayward:137-8).

Το εναρκτήριο ψυχαναλυτικό κείμενο της φεμινιστικής θεωρίας του κινηματογράφου ήταν το *Visual Pleasure and Narrative Cinema* που εκδόθηκε το 1975 της Laura Mulvey που εστίαζε περισσότερο στη σχέση του θεατή με το αντικείμενο της θέασης. Σε αυτό η Mulvey υποστηρίζει ότι υπάρχουν τρία είδη βλέματος στον κινηματογράφο: της κάμερας (και ως εκ τούτου του συνήθως άνδρα σκηνοθέτη), των πρωταγωνιστών μεταξύ τους (και συνήθως του άνδρα ήρωα πάνω στο θηλυκό) και του θεατή (θηλυκού ή αρσενικού), που ωθείται να ταυτιστεί ηδονοβλεπτικά με ένα ανδροκεντρικό/ενεργητικό βλέμμα πάνω στο θηλυκό/παθητικό αντικείμενο (όπ. αναφ.:Stam:225). Το μοντέλο της Mulvey δέχτηκε πολλές επικρίσεις και απαντήσεις – ενδεικτικά αναφέρουμε ότι η γυναίκα θεατής χαρακτηρίστηκε μαζοχίστρια (Silberman, 1981), ή ως είτε μαζοχίστρια ή τραβεστί (Doane, 1984) ή bisexual (De Lauretis, 1984) (όπ. αναφ.:Hayward:141-142)- και ο Stam καταλήγει ότι τελικά αντιμετωπίστηκε ως εξαιρετικά αιτιοκρατικό και αναπόφευκτο, κενό ως προς τους ποικίλους τρόπους με τους οποίους οι γυναίκες είναι ικανές να αντισταθούν στο αρσενικό βλέμμα (ο.π.:226).

Η Columpar (2002) συγκεκριμένα στο άρθρο της υποστηρίζει ότι εκτός από το αρσενικό βλέμμα στον κινηματογράφο υπάρχει και το εθνογραφικό βλέμμα και το αποικιακό: και τα τρία είναι παρόμοια ως προς το ότι εγκαθιστούν μία σχέση ανάμεσα στη δύναμη/εξουσία και την ορατότητα αλλά διακριτά εφόσον το καθένα έχει τις δικές του ιδεολογικές και θεσμικές καταγωγές. Πιο συγκεκριμένα σχολιάζει ότι όταν

γεννήθηκε το σινεμά στα τέλη του 19^{ου} αιώνα συνδέθηκε με άλλα θεωρητικά πεδία όπως η ανθρωπολογία και η ψυχανάλυση, πολιτικούς θεσμούς όπως η αποικιοκρατία, και κοινωνικές αντιλήψεις όπως ο ρατσισμός της βιολογίας και η μυθοποίηση της οικογενειακής ζωής. Η Columpar αναφέρει φυσικά ότι το σινεμά ενέτεινε την ορατότητα της διαφοράς και την υπερταυτοποίηση (overidentification) συγκεκριμένων ανθρώπων με τα σώματά τους δημιουργώντας μία οπτική οικονομία που προάγει τη λευκή κυρίαρχη δυτική αρσενική ματιά και προφανώς εμπλέκεται με σεξιστικές και ρατσιστικές πρακτικές (σ.27). Σχετικά με το ανθρωπολογικό και το αποικιοκρατικό βλέμμα θα αναφερθούμε σε επόμενη ενότητα.

Ειδικά για τη θεωρία της Mulvey που μας ενδιαφέρει στην παρούσα ενότητα η Columpar αναρωτιέται αν η Mulvey χρησιμοποιεί την ψυχανάλυση σαν όπλο του φεμινισμού στην ανάλυση των ταινιών γιατί περιέχει κάποια υπέρ-ιστορική αλήθεια ή επειδή είναι καθεστώς λόγου (discourse) που ιστορικά υπερέχει και προκρίνεται στην ανάλυση της φιλικής φόρμας εφόσον (συνειδητά ή ασυνειδητά) επηρέασε την κουλτούρα του 20^{ου} αιώνα και τον κινηματογράφο ειδικότερα; Επίσης αναρωτιέται πόση κριτική απόσταση έχει πάρει η Mulvey από την ψυχαναλυτική θεωρία καθώς ακόμη και στις αναθεωρήσεις του έργου της αναπαράγει τις έννοιες της ενεργητικής, φαλλικής αρρενωπότητας και της παθητικής, αντιδραστικής θηλυκότητας παρόλο που τις θέτει σε αμφισβήτηση. Η Columpar συνεχίζει την κριτική της ακόμη και στην Doane επειδή (η Doane) στο *Masquerade Reconsidered* υποστηρίζει ότι το σινεμά και η ψυχανάλυση είναι συντρέχοντα/παράλληλα παραδείγματα της ίδιας δυτικής επιστήμης. Πιο συγκεκριμένα η Columpar υποστηρίζει ότι υπάρχει πιο περίπλοκη σύνδεση ανάμεσα στα δύο αφού η ψυχανάλυση εμπλέκεται αλλά και είναι βάση του σινεμά (πχ. ο φροϋδικός συμβολισμός στο σινεμά των σουρεαλιστών και η ψυχοθεραπεία στα Χολυγουντιανά μελοδράματα του 1940). Παρόλα αυτά η Columpar καταλήγει ότι η επιρροή και τα όρια της ψυχανάλυσης τίθενται πάλι από την Doane στο *Dark Continents: Epistemologies of Racial and Sexual Difference in Psychoanalysis and Cinema* όπου η ψυχανάλυση ορίζεται ως ένα φυλετικά συγκεκριμένο καθεστώς λόγου (discourse) που χρησιμοποιεί μεταφορικά τη γυναικεία σεξουαλικότητα σαν τη μαύρη ήπειρο ενώ ταυτόχρονα νομιμοποιεί τη λευκότητα και την Ευρωπαϊκή και Αμερικανική πυρηνική οικογένεια σαν το σκηνικό του Οιδιπόδειου. Για κάποιους ακαδημαϊκούς όπως η Jane Gaines αυτή η δήλωση δείχνει την αδυναμία των ψυχαναλυτικών μεθόδων ενώ για άλλους όπως ο Franz Fanon και

Homi Bhabha η φυλετική διαφορά είναι ένας μηχανισμός άμυνας και δημιουργίας ταυτότητας, «ένα είδος δομικού κενού στην καρδιά του ψυχαναλυτικού καθεστώτος λόγου» (οπ.αναφ. Columpar, ο.π.:28-31).

Λόγω των παραπάνω περιορισμών της ψυχανάλυσης στην αναπαράσταση της γυναίκας και υπό την επιρροή της φουκωικής θεωρίας και των πολιτιστικών σπουδών αλλά και την κριτική από τις μαύρες φεμινίστριες, η Hayward αναφέρει πως οι φεμινίστριες θεωρητικοί του κινηματογράφου διεύρυναν την κατηγορία γυναίκα εισάγοντας και άλλους παράγοντες όπως την ηλικία, το κοινωνικό φύλο, τη φυλή, την τάξη, τη σεξουαλικότητα – πλέον δεν υπάρχει η γυναίκα αλλά οι γυναίκες (ο.π.:143-148). Όπως επισημαίνει ο Stam η φεμινιστική κινηματογραφική θεωρία αποκάλυψε αναδρομικά το ανδροκεντρικό θεμέλιο της ίδιας της θεωρίας: τον κρυφό μισογυνισμό πίσω από τα ερωτικά σύμβολα των σουρεαλιστών, τον οιδιπόδειο χαρακτήρα της θεωρίας του δημιουργού, τη δεδομένη άφυλη αμεροληψία της σημειωτικής (ο.π.:231).

4.2. Η queer θεωρία του κινηματογράφου

Ο Robert Stam επισημαίνει ότι τη δεκαετία του 1980 αποκαλύφθηκε πως η θεωρία του κινηματογράφου ήταν κατά βάση ετεροφυλοφιλική, εκτός από λευκή και Ευρωπαϊκή. Τόσο ο μαρξισμός όσο και η ψυχανάλυση είχαν αγνοήσει τη σεξουαλικότητα. Οι γκέι και λεσβίες θεωρητικοί οικειοποιήθηκαν τον παλιότερα υποτιμητικό όρο queer βάζοντάς του θετικό πρόσημο και διακηρύττοντας έτσι υπερήφανα τη διαφορετικότητά τους. Οι queer θεωρητικοί τάχθηκαν υπέρ της αντι-ουσιοκρατίας επικρίνοντας το καταναγκαστικό δίπολο της σεξουαλικότητας προτιμώντας σύνθετες αυτό-απεικόνισεις από γκέι και ετεροφυλοφιλικά, λεσβιακά και αμφιφυλοφιλικά στοιχεία (ο.π.:332). Η Judith Butler υποστήριξε ότι το φύλο είναι μία ατελής μίμηση που παράγει εκ του αποτελέσματος την ίδια την έννοια του προτύπου (Butler, 1990/2009) ενώ η Adrienne Rich επέκρινε την «υποχρεωτική ετεροφυλοφιλία» της ψυχαναλυτικής κινηματογραφικής θεωρίας (οπ.αναφ. Stam, ο.π.:334). Ο Stam συμπληρώνει ότι η Teresa de Lauretis διορθώνει τη Laura Mulvey υποστηρίζοντας ότι η αφήγηση στον κινηματογράφο δεν είναι μόνο δομημένη πάνω στο φύλο, αλλά πάνω στην ετεροφυλοφιλία, καθώς (η αφήγηση) αφορά ως επί το πλείστον έναν (αρσενικό) ήρωα που κινείται σε ένα γυναικείο χώρο (ο.π.:334).

Οι queer θεωρητικοί επισήμαναν τις ομοφοβικές αναπαραστάσεις του εμπορικού κινηματογράφου όπως την πλαδαρή αδερφή, τον ψυχοπαθή gay και την vampir λεσβία. Ο Stam επισημαίνει ότι κριτικοί όπως ο Richard Dyer πέρασαν από τη διόρθωση των στερεότυπων στους τρόπους που αυτά περιθωριοποιούν ή καθιστούν άορατες τις εναλλακτικές μορφές σεξουαλικότητας και σχολιάζει ότι στόχος για τον Dyer ήταν η επίτευξη μιας υβριδικής αυτό-απεικόνισης, με ποικίλες μορφές και αποχρώσεις (ο.π.:335). Η κατά Mulvey φεμινιστική θεωρία του κινηματογράφου επεκτάθηκε και εξετάστηκε από την queer θεωρία. Χαρακτηριστικά ο Stam αναφέρει πως η Chris Straayer επισήμανε τους τρόπους με τους οποίους μορφές που έχουν χαρακτηριστικά και των δύο φύλων αποσταθεροποιούν το διπολικό στατικό σύστημα του φύλου και πως η «σεξουαλική περφόρμανς εξουδετερώνει τις αντιστάσεις της σεξουαλικής ταυτότητας» (ό.π.:335). Η queer θεωρία ενδιαφερόταν επίσης για τις απεικονίσεις του ανδρικού σώματος και του ανδρισμού και σε ποιες περιπτώσεις οι άντρες, ακόμη και σε ετεροφυλόφιλης θεματικής ταινίες, μπορούν να γίνουν αντικείμενα του βλέμματος ή ερωτικά αντικείμενα όταν η εστίαση γίνεται στο σώμα τους – όπως σχολιάζει ο Stam ότι απέδειξε ο Richard Dyer (ό.π.:336).

4.3. Η διαπολιτισμική θεωρία του κινηματογράφου και το ανθρωπολογικό και αποικιοκρατικό βλέμμα

Η Columpar υποστηρίζει ότι το σινεμά από τη γέννησή του υπηρέτησε την ηγεμονική τάξη πραγμάτων και τα καθεστάτα λόγου (discourses) του βιολογικού ρατσισμού, της (κλασικής) ανθρωπολογίας και της αποικιοκρατίας που στήριζε τότε την οικονομία. Όπως το ανδρικό βλέμμα της Mulvey πρόβαλε τις φαντασιώσεις του πάνω στη γυναικεία φιγούρα το ίδιο συνέβη και με το εθνογραφικό και αποικιοκρατικό βλέμμα πάνω στον (φυλετικά) Άλλο. Το εθνογραφικό και αποικιοκρατικό βλέμμα προώθησε την έννοια της ανωτερότητας του λευκού άνδρα (ότι είναι μοντέρνος, δηλαδή το τελικό στάδιο στην εξέλιξη και φορέας πολιτισμού), δημιούργησε αγεφύρωτο χάσμα ανάμεσα σε αυτόν και τον «πρωτόγονο» και «στατικό» Άλλο και δικαίωσε τη βίαιη συμπεριφορά ή εκμετάλλευση του Άλλου από τον λευκό αποικιοκράτη (ο.π.:34).

Οι απαρχές αυτής της διαδικασίας εντοπίζονται στο έργο του Felix-Louis Regnault που το 1895 έκανε τις χρονοφωτογραφικές μελέτες Δυτικοαφρικανών για να συγκριθούν οι κινήσεις τους με τους Ευρωπαίους· κατόπιν χρησιμοποίησε και

τεχνολογία κινούμενης εικόνας. Σε αυτό το σημείο βλέπει η Fatimah Tobing Rony την απαρχή του επιστημονικού ερευνητικού φιλμ/ντοκουμέντου και επεκτείνει τον ορισμό του εθνογραφικού σινεμά όχι μόνο στις επιστημονικές και εκπαιδευτικές ταινίες αλλά και περιπέτειες φαντασίας όπως ο King Kong και ο Nanook of the North (οπ.ανάφ. Columpar, ο.π.:36). Η Columpar επισημαίνει ότι η (κλασική) ανθρωπολογία εμπλέκεται με την αποικιοκρατία καθώς η (κλασική) ανθρωπολογία παρείχε τη λογική και η αποικιοκρατία παρείχε τον τρόπο λειτουργίας (modus operandi). συμπληρώνει ότι το αποικιοκρατικό βλέμμα δημιούργησε επιπλέον και την εικόνα του έθνους (εκτός από της φυλής) καθώς οι ταινίες πήγαιναν από τις χώρες δημιουργίας στις αποικιοκρατούμενες όπου τις έβλεπαν οι αποσπασμένοι πολίτες/αποικιοκράτες. Στο *Black Skin, White Masks* ο Franz Fanon αναφέρει χαρακτηριστικά πως ο αποικιοκρατούμενος μαύρος όταν έβλεπε την ταινία έπρεπε ή να ταυτιστεί με τους καταπιεστές του ή να νιώσει απέχθεια για τον εαυτό του (όπ.αναφ. Columpar, ό.π.:38). Σε αυτό το σημείο η Columpar τονίζει ότι το αποικιοκρατικό βλέμμα είχε πιο πειθαρχικό (disciplinary) χαρακτήρα καθώς ουσιαστικά προέτρεπε τους αποικιοκρατούμενους να μιμηθούν τον «πολιτισμένο» αποικιοκράτη· ενώ το εθνογραφικό βλέμμα «κατασκεύαζε» τον αποικιοκρατούμενο ως ένα «αγνό και άγριο» πρωτόγονο αντικείμενο για μελέτη που αποθαρρυνόταν να αλλάξει ή να μιμηθεί τον Ευρωπαίο. Φυσικά η Columpar καταλήγει ότι παρόλο που ανήκουμε σε έναν μετά-αποικιακό κόσμο το εθνογραφικό και το αποικιοκρατικό βλέμμα συνεχίζουν σε μεγάλο βαθμό να επηρεάζουν τις περισσότερες mainstream ταινίες αλλά και δημοφιλή μέσα ενημέρωσης. Αναφέρει η συγγραφέας ενδεικτικά τις ταινίες *Out of Africa* (Sydney Pollack, 1985), *The Piano* (Jane Campion, 1993) και το *The English Patient* (Anthony Minghella, 1996) που παρ'όλη την απόσταση που τηρούν (από την αποικιοκρατία) έχουν ίχνη της αποικιοκρατίας και φυλετικών φαντασιώσεων (ό.π.:39-40).

Τη δεκαετία του 1980 οι θεωρητικοί του κινηματογράφου άρχισαν να ενδιαφέρονται και για φυλετικά ζητήματα, πράγμα που προέρχεται από 4 διαφορετικά ρητορικά κινήματα: το αντι-αποικιοκρατικό και αντι-ρατσιστικό, τις προσπάθειες να αναλυθεί (μεταπολεμικά) το αντι-σημιτικό και ναζιστικό φαινόμενο, την υπαρξιακή θεωρία του Sartre και τη γλώσσα της αυθεντικότητας, και το φεμινιστικό κίνημα (Young-Bruehl, 1996: 23-25, όπ. ανάφ Stam:338). Ο Stam τονίζει ότι η πολυπολιτισμικότητα δεν είναι επίθεση στην Ευρώπη αλλά στον Ευρωκεντρισμό – στη

μονόπλευρη οντολογική θέαση του κόσμου υπό το Ευρωπαϊκό πρίσμα παρά την εξάλειψη του αποικιοκρατισμού. Αυτή η οπτική δημιούργησε ιεραρχικά αντιθετικά δίπολα που λειτουργούν υπέρ της Ευρώπης όπως: τα έθνη «μας» και οι φυλές «τους», οι θρησκείες «μας» και οι προλήψεις «τους», ο πολιτισμός «μας» και το φολκλόρ «τους». Η πολυπολιτισμική ιδέα αναφέρεται στους διάφορους πολιτισμούς, τις ιστορικές μεταξύ τους σχέσεις όσο και τις σχέσεις υποταγής και εξουσίας. Η παγκόσμια ιστορία και η σύγχρονη κοινωνική ζωή γίνονται αντιληπτές από το πρίσμα της ρηξικέλευθης ισότητας των λαών ως προς την αξία, τη διάνοια, τα δικαιώματα όπως και σε ένα πλαίσιο πυκνού συσχετισμού: δεν υπάρχει αυτονομία ούτε για κοινότητες, ούτε για έθνη, ούτε για ηπείρους (ο.π.:339-342).

Όπως αναφέρει ο Stam η πολυκεντρική πολυπολιτισμικότητα σε αντίθεση με τον φιλελεύθερο πλουραλισμό α) έχει να κάνει με την ισχυροποίηση των ανίσχυρων τόσο σε εικόνες όσο και στις σχέσεις εξουσίας β) συμμαχεί με όσους είναι στο περιθώριο ή δεν εκπροσωπούνται γ) αντιμετωπίζει τις μειονοτικές κοινότητες θετικά ως ενεργούς και παραγωγικούς συμμετόχους σε μία κοινή και συγκρουσιακή ιστορία δ) αντιλαμβάνεται τις ταυτότητες ή κοινότητες ως πολύμορφες και ασταθείς, μέσα στα ιστορικά τους πλαίσια, ως αποτελέσματα συνεχών διαφοροποιήσεων και ποικίλων ταυτίσεων ε) είναι διαλογική και ανατροφοδοτούμενη καθώς δέχεται ότι η λεκτική ή πολιτισμική ανταλλαγή συμβαίνει ανάμεσα σε ανοικτές μεταβαλλόμενες κοινωνίες κι άτομα (Shohat & Stam, 1994, όπ. ανάφ Stam: 343).

Ειδικά για τα υπο-ρεύματα της διαπολιτισμικής θεωρίας για την απεικόνιση των μειονοτήτων, του οριενταλισμού, του αποικιοκρατικού και μετα-αποικιοκρατικού λόγου και τις μελέτες της λευκότητας που θα μας απασχολήσουν στην παρούσα εργασία ο Stam αναφέρει πως είναι εντυπωσιακή η σιωπή της «επίσημης» θεωρίας για τα θέματα αυτά καθώς η βορειοαμερικανική και Ευρωπαϊκή θεωρία πίστευε πως είναι α-φυλετική: ο Michael Rogin (1996) επισήμανε ότι οι τέσσερις κομβικές στιγμές στην αμερικανική κινηματογραφική ιστορία⁵ βασίστηκαν στη συμβολική υπεραξία των Αφροαμερικανών, την εξουσία να κάνουν τους μαύρους να παριστάνουν κάτι που δεν είναι (όπ.αναφ. Stam, ό.π.:344). Το μεγαλύτερο μέρος του έργου των διαπολιτισμικών σπουδών αφορά τις απεικονίσεις των έγχρωμων κοινοτήτων στις περισσότερες

⁵ Είναι τα: *Uncle Tom's Cabin* (1903), *Η γέννηση ενός έθνους* (1915), *The Jazz Singer* (1927), *Όσα παίρνει ο άνεμος* (1939) (Stam:344)

Χολυγουντιανές ταινίες καθώς λόγω των επίσημων (ρατσιστικών) κανονισμών και ανεπίσημων (επίσης ρατσιστικών) πρακτικών οι Αφροαμερικανοί ή οι αυτόχθονες Αμερικανοί ήταν αδύνατον να εκπροσωπήσουν τους εαυτούς τους. Οι θεωρητικοί μέσα σε αυτά τα πλαίσια μελέτησαν πως απεικονίζονταν οι αυτόχθονες ως αιμοδιψή τέρατα ή ανήθικοι αγριάνθρωποι, καθώς και τα στερεότυπα για άλλες μειονοτικές ομάδες όπως οι ισπανόφωνοι (όσο πιο σκουρόχρωμος, τόσο πιο κακός ο χαρακτήρας, Petit, 1980:24, όπ. αναφ. Stam 346).

Ειδικά για τις απεικονίσεις των μαύρων ο Stam αναφέρει την μελέτη του Bogle (1989) που τονίζει τον άνισο χαρακτήρα της πάλης των μαύρων ηθοποιών με τους στερεοτυπικούς ρόλους του Χόλυγουντ: σε κάποιες ξεχωριστές περιπτώσεις οι μαύροι ηθοποιοί ταράσσουν τα στερεότυπα εξατομικεύοντας τον τύπο ή ξεπερνώντας τον επιδέξια παίζοντας ενάντια στις προθέσεις του σεναρίου ή του στούντιο· μετέτρεπαν τους ρόλους που τους υποτιμούσαν σε ερμηνείες αντίστασης φανερώνοντας κάποια ξεχωριστή ποιότητα στις φωνές ή τις προσωπικότητές τους. Ενδεικτικά των παραπάνω είναι το «αστικό ύφος» του Bojangle, η «σκληρή» φωνή του Rochester, η «καλή διάθεση» της Louise Beaver ή το «υπεροπτικό ύφος» της Hattie McDaniel (Bogle:36, όπ.αναφ. Stam, ο.π.:346).

Στα θετικά της ανάλυσης των στερεοτύπων ο Stam αναφέρει α) ότι αποκάλυψαν -σε εκ πρώτης όψης τυχαία και ασύνδετα φαινόμενα- καταπιεστικά μοτίβα β) ότι επεσήμαναν το ψυχικό αδιέξοδο που επιφέρουν οι συστηματικά αρνητικές απεικονίσεις σε εκείνους που προσβάλλουν μέσω της εσωτερίκευσης ή διάδοσης των στερεοτύπων γ) ότι κατέδειξαν την κοινωνική λειτουργία των στερεοτύπων ως μια μορφή κοινωνικού ελέγχου δ) εν τέλει ότι προέβαλαν το δίκαιο αίτημα των μειονοτήτων για αντιπροσωπευτική ισοτιμία σε έναν εμπορικό κινηματογράφο που λειτουργεί με ήρωες και ηρωίδες. Στα αρνητικά της θεωρίας των στερεοτύπων ήταν η σε μεγάλο βαθμό εστίαση στους χαρακτήρες, η πίστη σε βαθμό αφέλειας στην «πραγματικότητα» και η ανικανότητα να αποκαλύψει το κοινωνικό υπόβαθρο του ρατσισμού (Steve Neale 1979-1980, όπ.αναφ. Stam:347). Πιο συγκεκριμένα ο Stam αναφέρει πως η εστίαση στις απεικονίσεις α) ενέχει τον κίνδυνο της ουσιοκρατίας μέσω της απλούστευσης μίας σύνθετης ποικιλίας απεικονίσεων σε ένα περιορισμένο σύνολο πραγματοποιημένων μορφών παράγοντας έναν εκ νέου ρατσισμό β) η ουσιοκρατία με τη σειρά της παράγει μίαν ανιστορικότητα που αγνοεί

τις ιστορικές αλλαγές και αστάθειες των στερεοτύπων και της γλώσσας γ) η ανάλυση των στερεοτύπων είναι συγκεκαλυμμένη ατομοκρατία με σημείο αναφοράς τους μεμονωμένους χαρακτήρες και όχι τις μεγαλύτερες κοινωνικές κατηγορίες δ) η ανάλυση χαρακτήρων αγνοεί τους τρόπους με τους οποίους εμφανίζονται ολόκληρες ομάδες ή πολιτισμοί εσφαλμένα ή ως καρικατούρες χωρίς να γίνει στερεότυπο ένας μεμονωμένος χαρακτήρας ε) μία ηθικολογική ατομιστική προσέγγιση αγνοεί την αντιφατική φύση των στερεοτύπων και το ζήτημα της σχετικής φύσης της ηθικότητας και στ) ένας κινηματογράφος που απεικονίζει σε αφύσικο βαθμό θετικά αποκαλύπτει μία έλλειψη πίστης στην απεικονιζόμενη ομάδα, η οποία ως επί το πλείστον δεν πιστεύει ότι είναι τέλεια (ο.π.:348-349).

Εκτός από τη θετική ρεαλιστική απεικόνιση άλλοι τρόποι που αναφέρει ο Stam για την καταπολέμηση του ρατσισμού είναι το μπρεχτικό θέατρο όπου οι χαρακτήρες είναι τόποι αντιπαράθεσης και όχι πρότυπα και οι παρωδίες τύπου Bakhtin που υπονομεύουν τις κοινωνικές δομές και τα στερεότυπα. Ο Stam καταλήγει ότι το ποθούμενο δεν είναι ένας απλός πλουραλισμός, αλλά μία πολυφωνία και μία αντιμετώπιση που θα μπορούσε να θρέψει ακόμη και να οξύνει τις πολιτισμικές διαφορές, εξαφανίζοντας παράλληλα τις ανισότητες που παράγονται από την κοινωνία (ο.π.:352).

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο στις δεκαετίες του 1980 και 1990 αναπτύχθηκαν και οι μελέτες της λευκότητας ως ένας τρόπος ανάλυσης της επίδρασης του ρατσισμού στους δράστες και ως αντίδραση στην κανονικότητα της άφυλης ιδιότητας του λευκού που χαρακτηριζόταν άρρητα ως νόρμα. Ο Stam αναφέρει πως διάφορες μελέτες απέδειξαν πως και «η ιδιότητα του λευκού» είναι μία πολιτισμική επινόηση χωρίς επιστημονική βάση και κοινωνικά δεδομένα, ενώ άλλες μελέτες την είδαν ως μία εθνότητα· όλες συμφωνούν όμως ότι η ιδιότητα του λευκού ιστορικά φορτώθηκε με πολλά προνόμια που δημιούργησε το ιεραρχικό δίπολο: «εμείς» είμαστε άνθρωποι, «εσείς» έχετε φυλή (Dyer, 1997:1 όπ.αναφ. Stam:352). Οι μελέτες της λευκότητας από-φυσικοποιούν τη λευκότητα ως αχαρακτήριστη νόρμα και στρέφουν την προσοχή στα προνόμια της ιδιότητας του λευκού που θεωρούνται δεδομένα, διατρέχοντας όμως τον κίνδυνο να επαναφέρουν στο επίκεντρο τον λευκό ναρκισσισμό. Οι μελέτες της λευκότητας εντάσσονται στο πλαίσιο του παγκόσμιου περιβάλλοντος· δεν πρέπει να εστιάζουμε μόνο στους λευκούς και τους μαύρους, αλλά και στην κοινωνική τάξη ή τη

θηρσκειά. Αυτό που έχει σημασία είναι η διατήρηση της αίσθησης της πολυσύνθετης σχετικότητας και του συν-καθορισμού των κοινοτήτων μέσα στην κοινωνία· να διακρίνουμε τις μαύρες ιδιότητες των λευκών και τις λευκές ιδιότητες των μαύρων, χωρίς να εμπιστευόμαστε μία αυθόρμητη ρητορική της αβίαστης σύνθεσης (Stam, ο.π.:353).

4.4. Το αγοροκόριτσο: προνόμια και περιορισμοί

Στην παρούσα ενότητα θα επικεντρωθούμε στην έννοια του αγοροκόριττου για να βασίσουμε την ανάλυσή μας για την ταινία *Blancanieves*. Στο άρθρο τους για την αναπαράσταση του αγοροκόριττου στις ΗΠΑ και άλλες χώρες οι Craig και LaCroix (2011) υποστηρίζουν ότι η ιδιότητα του αγοροκόριττου προσφέρει «πρόσκαιρη προστασία» και πλεονεκτήματα σε κορίτσια και γυναίκες με τρεις τρόπους: πρώτον συγχωρεί την αρρενωπότητα σε (ετεροφυλόφιλα) κορίτσια και γυναίκες και ως εκ τούτου προστατεύει τις γυναίκες από εικασίες για την σεξουαλική τους υπόληψη και προσανατολισμό. Πιο συγκεκριμένα επιτρέπεται στα αγοροκόριτσα να κάνουν παρέα με αγόρια χωρίς να χαρακτηριστούν αρνητικά εφόσον το ενδιαφέρον δεν είναι σεξουαλικό αλλά έχουν κοινά ενδιαφέροντα. Δεύτερον παρέχει κάποια προστασία για ομοφυλόφιλα κορίτσια και γυναίκες που προτιμούν να μην κοινοποιούν τον σεξουαλικό τους προσανατολισμό. Σημειώνουμε «κάποια» προστασία γιατί τελικά θα πρέπει κάποτε να ξεπεράσουν αυτό το στάδιο και να εκδηλώσουν θηλυκότητα και ετεροσεξουαλικότητα (Abate, 2008:223 όπ.αναφ. Craig & LaCroix:451). Και τρίτον μπορεί να δώσει περιορισμένα προνόμια σε χώρους όπου η αρρενωπότητα είναι σιωπηρό προαπαιτούμενο. Το κόστος στην τελευταία περίπτωση είναι το αγοροκόριτσο να θεωρηθεί σαν «ένας από την παρέα» και να γίνει (συμ)μέτοχος μισογύνικων σχολίων, σεξισμού και αντικειμενοποίησης για άλλες γυναίκες (Craig & LaCroix, ό.π.:456). Φυσικά οι Craig και LaCroix τονίζουν ότι λόγω ακριβώς του πρόσκαιρου χαρακτήρα των προνομίων και της προστασίας (που παρέχονται στα αγοροκόριτσα) υπονομεύεται η ικανότητα των αγοροκόριττων πραγματικά να υπερβούν το διπολικό στατικό σύστημα του φύλου (ό.π.:450).

Η Harris (2005) υποστηρίζει ότι η ιδιότητα του αγοροκόριττου προστατεύει από τις αρνητικές πτυχές της θηλυκότητας στην κοινωνία μας (σ.143, όπ.αναφ. Craig & LaCroix, ό.π.:451) ενώ η Carr (1998) υποστηρίζει ότι η ιδιότητα του αγοροκόριττου

λειτουργεί σαν μία αντιστασιακή ταυτότητα· επιτρέπει σε κορίτσια και γυναίκες συμπεριφορές και πρόσβαση σε ανδροκρατούμενους χώρους (σ.143, όπ.αναφ. Craig & LaCroix, ό.π.:451). Η Hall (2008) από την πλευρά της τονίζει ότι δεν πρέπει να κατανοούμε το αγοροκόριτσο ως μία απλή ιδιότητα του κοινωνικού φύλου αλλά ως πολύπλευρη ιδιότητα που ο ορισμός της αλλάζει ανάλογα με το κοινωνικό, πολιτιστικό και πολιτικό περιβάλλον που μορφοποιείται (ο ορισμός) (σ.563, όπ.αναφ. Craig & LaCroix, ό.π.:451).

Η πολυπλοκότητα του όρου αγοροκόριτσο φαίνεται απ'το γεγονός ότι κορίτσια και γυναίκες μπορούν να χρησιμοποιήσουν την ιδιότητα του αγοροκόριττου για να οικειοποιηθούν την αρρενωπότητα ή/και να απομακρυνθούν από τη θηλυκότητα (Craig & LaCroix, ό.π.:451). Ειδικά όσον αφορά την ενδυμασία δεν είναι αυτονόητο ότι η απόρριψη των γυναικείων ρούχων θα συνδέεται με αρρενωπή συμπεριφορά, αλλά οι Craig και LaCroix τονίζουν ότι τα αγοροκόριτσα απορρίπτοντας τα γυναικεία ρούχα μπορεί να προσπαθούν να ανατρέψουν τα αρνητικά στερεότυπα περί αδυναμίας των γυναικών ή και όντως να ενστερνίζονται την άποψη περί αδυναμίας του γυναικείου φύλου και να θέλουν να πάρουν τις αποστάσεις τους από τη θηλυκότητα. Επίσης ενώ για κάποιες γυναίκες η ιδιότητα του αγοροκόριττου είναι κεντρικής σημασίας για την έννοια του εαυτού από όταν ήταν κορίτσια, από άλλες έρευνες φαίνεται ότι έχει ρευστό χαρακτήρα και δεν αποκλείει την ύπαρξη και πτυχών θηλυκότητας (Paechter and Clark 2007:345, όπ.αναφ. Craig & LaCroix, ό.π.:452).

Ειδικά για τα αθλήματα όπου υπάρχει υπερβολική επίδειξη αρρενωπότητας και ως εκ τούτου αμφισβητείται πιο έντονα ο ετεροφυλόφιλος προσανατολισμός των κοριτσιών, οι Craig και LaCroix αναφέρουν ότι οι αθλήτριες (ετεροφυλόφιλες και λεσβίες) αντιμετωπίζουν δύο διακριτές πιέσεις. Πρώτον πρέπει να επιβεβαιώνουν ότι δεν είναι στην πραγματικότητα άνδρες, που πηγάζει από την αντίληψη της πατριαρχίας ότι «τα αγοροκόριτσα δεν είναι πραγματικοί άνδρες». Δεύτερον πρέπει να αποδείξουν ότι όντως είναι γυναίκες, πράγμα που τονίζει τον κατώτερο ρόλο τους στην πατριαρχία όπως και τον κατώτερο αθλητισμό τους σε σχέση με των ανδρών (σύμφωνα με τις συγγραφείς). Παρόλο που σε αυτό το πλαίσιο δεν υπάρχει χώρος για να είναι κάποιος ταυτόχρονα «αρσενικός και θηλυκός», οι συγγραφείς υποστηρίζουν ότι η ιδιότητα του αγοροκόριττου «στιγμαία αποφορτίζει την ένταση» (ό.π.:454).

Γενικότερα όμως ο όρος του αγοροκόριτσο δεν συνεπάγεται απαραίτητα ομοφυλόφιλο προσανατολισμό (Carr, 2005:119 όπ.αναφ. Craig & LaCroix, ό.π.:454) εκτός από ορισμένες κουλτούρες. Για ορισμένες butch λεσβίες ο όρος αγοροκόριτσο μπορεί εν μέρει να εξηγήσει την αρρενωπή συμπεριφορά τους όταν δεν θέλουν να αποκαλύψουν τον σεξουαλικό τους προσανατολισμό και/ή προσφέρει μία ταυτοτική συνέχεια από την παιδική ηλικία μέχρι την ενηλικίωση – δηλαδή ότι πάντοτε είχαν «τάσεις» (κόντρα στην ηγεμονική αντίληψη του κοινωνικού φύλου και της σεξουαλικότητας ως επιλογή) (Craig & LaCroix, ό.π.:456).

Γενικότερα τα κορίτσια μπορούν να δρουν αρρενωπά πιο εύκολα στην παιδική ηλικία και να έχουν χώρο στις δραστηριότητες των αγοριών, όσο όμως είναι σαφές ότι «παίζουν» το ρόλο των αγοριών, ότι δεν είναι «αληθινά» αγόρια και ότι είναι μεν «αγοροκόριτσα» με κάποια προνόμια (σε σχέση με τα υπόλοιπα κορίτσια) αλλά όχι όλα τα προνόμια των αγοριών. Η Elise αναφέρει ότι ίσα ίσα αυτός ακριβώς ο χαρακτηρισμός του «αγοροκόριτσο», με τον πρόσκαιρο χαρακτήρα που διαθέτει, είναι που αρνείται στα κορίτσια οποιαδήποτε «μόνιμη διεκδίκηση» (1999:143, όπ.αναφ. Craig & LaCroix, ό.π.:457). Τα ενήλικα αγοροκόριτσα συνακόλουθα έχουν τα προνόμια μίας κατώτερης αρρενωπότητας, του «αγοριού» και όχι του άνδρα (Craig & LaCroix, ό.π.:457).

Στην καρδιά της ένταξης των αγοροκόριτσων στην παρέα των αγοριών όμως είναι το μισογύνικο μήνυμα ότι οι γυναίκες αποκλείονται, εκτός από εκείνες που είναι αρρενωπές. Πιο αναλυτικά, νωρίτερα αναφερθήκαμε στον πρόσκαιρα απορρυθμιστικό χαρακτήρα που έχει το αγοροκόριτσο για το διπολικό στατικό σύστημα του φύλου. Και είναι πρόσκαιρος γιατί συναντά πρώτα την αντίληψη ότι το συγκεκριμένο αγοροκόριτσο είναι μία εξαίρεση σε μία κατά τα άλλα λογική και σταθερή κατάσταση πραγμάτων. Επίσης το αγοροκόριτσο αναμένεται να λειτουργήσει όπως τα υπόλοιπα αγόρια και να υπακούσει στους κανόνες και όχι να τους ανατρέψει – άλλωστε δεν υπάρχει και ο απαραίτητος χρόνος αφού κάποτε θα ενηλικιωθεί. Η αντίληψη του αγοροκόριτσο ως μία εξαίρεση (και όχι ως αντιπρόσωπο άλλων κοριτσιών και γυναικών εξίσου ταλαντούχων) και δεύτερον η ενσωμάτωση της σαν «ένας από την παρέα» εμποδίζει τα αγοροκόριτσα από το να αναταράξουν πραγματικά το διπολικό στατικό σύστημα του φύλου (Craig & LaCroix, ό.π.:458).

Επίσης η προστασία που παρέχει η ιδιότητα του αγοροκόριτσο όπως αναφέραμε προηγουμένως έχει περιορισμούς και κόστη. Με την εφηβεία τα

αγοροκόριτσα ενθαρρύνονται να θηλυκοποιήσουν την εμφάνισή τους ή να αποσυνδεθούν από αρρενωπές δραστηριότητες (Halberstam, 1998:6, όπ.αναφ. Craig & LaCroix, ό.π.:457). Επίσης τα αγοροκόριτσα πολλές φορές ενθαρρύνονται να επιτελούν τη θηλυκότητα σε ορισμένα πλαίσια για να έχουν τα προνόμια του αγοροκόριτσου σε άλλα, π.χ. στον αθλητισμό. Παρόλα αυτά η κανονικοποιημένη θηλυκότητα προς την οποία αναμένεται να κινηθεί η επιτέλεση είναι εκείνη του λευκού θηλυκού ιδεώδους (Greene 2000:243. όπ.αναφ. Craig & LaCroix, ό.π.:459), ιδεώδες που δεν μπορεί να επιτελεσθεί από κορίτσια και γυναίκες της μαύρης φυλής (όπως θα δούμε αναλυτικότερα στο επόμενο άρθρο που θα παρουσιάσουμε) καθώς σε αυτές τις περιπτώσεις υπερισχύει η φυλετική ταυτότητα (Glen 2002:13, όπ.αναφ. Craig & LaCroix, ό.π.:460). Οι Craig και LaCroix για το συγκεκριμένο θέμα καταλήγουν ότι η ιδιότητα του αγοροκόριτσου επιτρέπει στα κορίτσια και τις γυναίκες να παρεκκλίνουν από τον γυναικείο ρόλο όσο δεν διαφέρουν πολύ από το λευκό θηλυκό ιδεώδες (ό.π.:460).

4.5. Η αναπαράσταση του γυναικείου μαύρου σώματος

Στην παρούσα ενότητα θα επικεντρωθούμε στην έννοια του γυναικείου μαύρου σώματος για να βασίσουμε την ανάλυσή μας για την ταινία *Vénus noire*. Όπως αναφέρει η Αθανασίου (2008) στο επίμετρο του *Γεννήθηκα Σκλάβο* της Harriet Jacobs, όσον αφορά το μαύρο σώμα πρόκειται για την κύρια αναπαράσταση του πλήρως μη αναπαραστάσιμου σώματος: το σώμα του Άλλου αναπαρίσταται τη στιγμή της εξαφάνισής του ως σώμα ξένο, εκτοπισμένο, επικίνδυνα αταίριαστο προς το πολιτικό σώμα, «καταστατικά αντινομικό προς την περιβόητη οικουμενική ενότητα του ανθρωπίνου γένους» (σ.301). Ειδικά για τη μνήμη των Αφρικανών σκλάβων στη Δύση η Αθανασίου αναφέρει ότι είναι μία τραυματική εμπειρία αλλά και μνήμη επιβίωσης και στρατηγικών αντίστασης. Τέτοιου είδους μαρτυρίες όπως της Sarah Baartman αμφισβητούν το μονόπλευρο αφήγημα της Δύσης ως μίας φιλικής και μεγαλειώδους διήγησης ανακαλύψεων, διαφωτισμού, ρασιοναλισμού και οικουμενικότητας, και όχι ρατσιστικού λόγου, υποτίμησης και εξολόθρευσης των άλλων, αποικιοκρατικής, δουλοκτητικής και ολοκληρωτικής υποταγής (ό.π.:302).

Η Αθανασίου συμπληρώνει ότι η κυρίαρχη και κυριαρχικά λευκή, ανδρική ορθολογικότητα επινοεί την Αφρική με όρους μυθικής αντίστιξης στη δυτικοκεντρική

θεώρηση της νεωτερικότητας: οι μαύροι και οι γυναίκες, και ιδιαίτερα οι μαύρες γυναίκες είναι τα κατεξοχήν πεδία εκτροπής και αποκλεισμού από τις «κανονιστικές αναπαραστάσεις των δυτικών αφηγήσεων της ιστορίας, της πολιτικής και του πολιτισμού» (ό.π.:303). Πιο συγκεκριμένα, ο παθολογικός και μιαρός αντίποδας της αγνής και απαθούς, της χλωμής και εύθραυστης γυναίκας, του αγγέλου του σπιτιού του βικτωριανού ιδεώδους ήταν η Αφρικανή γυναίκα που περιγραφόταν στερεοτυπικά με όρους σεξουαλικής διαστροφής και ηθικής σήψης. Στην ιστορία της δουλείας η μετατροπή των μαύρων γυναικών σε παραγωγικά και αναπαραγωγικά σώματα είχε κρίσιμη θέση: τις προσιδίαζαν με ζώα που ενσάρκωναν ταυτόχρονα τη θηλυκή σεξουαλική λαγνεία και την αρρενωπή σωματική ρώμη: «ανδροποιημένα υπανθρώπινα πλάσματα» (ό.π.:304). Ταυτόχρονα επισημαίνει η Αθανασίου ότι κατά την Audre Lorde, οι μαύρες γυναίκες χαρακτηρίζονται αντιφατικά από την ιδιαίτερη ορατότητά τους και αφετέρου από την αφάνεια και την αποπροσωποποίηση εξαιτίας του ρατσισμού (ό.π.:304).

Η Αθανασίου επισημαίνει ότι τα σώματα των υπόδουλων μαύρων σημαδεύονται ως εγγενώς μη-ανθρώπινα στα πλαίσια της γνώσης και εξουσίας της αποικιοκρατίας και της δουλείας: στις θεωρίες της φυλής του 18ου αιώνα ο φυλετικός ρατσισμός, ο αντισημιτισμός και ο επιστημονικός σεξισμός συνδέονται στενά – όλες οι κοινωνικές ιεραρχίες πηγάζουν από φυσικές ιεραρχίες. Το λευκό ανδρικό σώμα ήταν το υπόδειγμα της ανατομίας, ενώ οι γυναίκες θεωρούνται έμφυλη υποκατηγορία της φυλής τους με τα ιδιαίτερα γυναικεία χαρακτηριστικά να επιβεβαιώνουν τη φυλετική τυπολογία. Στην εικονογραφία της εξελικτικής ανθρώπινης ανατομίας του 19ου αιώνα, όπου η πόρνη συγχέεται με την μαύρη, χαρακτηριστική θέση έχει και η «Αφροδίτη των Οττεντότων» Sarah Baartman που εκτέθηκε και αντικειμενοποιήθηκε βάνανουσα από Ευρωπαίους επιστήμονες καθώς θεώρησαν ασυνήθη τη θηλυκή της ανατομία: τα γεννητικά της όργανα πήραν τις τερατώδεις διαστάσεις μιας «πρωτόγονης», κτηνώδους, ασυγκράτητης και μιαρής σεξουαλικότητας (Αθανασίου, ό.π.:305).

Η αιχμαλωσία και η περιφορά «πρωτόγονων δειγμάτων» από Ευρωπαίους αποίκους στις Ευρωπαϊκές μητροπόλεις ήταν συνήθης πρακτική τον 18ο και 19ο αιώνα. Η Αθανασίου επισημαίνει ότι η Οττεντότισσα υπήρξε η κατεξοχήν αναπαράσταση της μαύρης γυναίκας στην Ευρώπη του 19ου αιώνα: «νοσηρή, υπανθρώπινη, ζωόμορφη, ο σωματότυπός της συνόψιζε τη διαφθορά και τη ρυπαρότητα, [...με αυτήν] εμπεδώνεται η συναίρεση του θηλυκού με το τερατώδες»

(ό.π.:305). Καθώς αυτή η τερατώδης αχαλίνωτη σεξουαλικότητα «ρυθμίζεται και υποτάσσεται», καθώς η μαύρη γυναίκα τοποθετείται στην κατώτατη βαθμίδα της ανθρώπινης εξέλιξης ρυθμίζεται η Ευρωπαϊκή έμφυλη ομορφιά και το λευκό ανδρικό υπόδειγμα της ανθρώπινης υποκειμενικότητας: η αποικιοκρατική τερατολογία συγκροτεί το έμφυλο και φυλετικό ιδεώδες της δυτικής, νεωτερικής ανθρώπινης ιδιότητας. Εκτός του ότι η απόδοση «υπάνθρωπων» χαρακτηριστικών στους σκλάβους/ες τους αναιρούσε τα δικαιώματα ισοπολιτείας, συντέλεσε και στην ηθική και ιδεολογική νομιμοποίηση του θεσμού της δουλείας στις ΗΠΑ. Πέραν όμως αυτού η Αθανασίου τονίζει ότι η ιστορία της αποικιακής ολοκληρωτικής στέρησης της ελευθερίας και αφανισμού βρίσκεται στο κέντρο του πολιτικού και πολιτισμικού εγχειρήματος της νεωτερικότητας στη Δύση. Ο δυτικός πολιτικός πολιτισμός ιδρύθηκε πάνω στην εικόνα του πρωτόγονου και απολίτιστου μαύρου σώματος. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο οι μαρτυρίες της Harriet Jacobs όπως και της Sarah Baartman αποτελούν όχι μεμονωμένα επεισόδια κάποιας μειονότητας, αλλά οριοθετούν το μονοδιάστατο κυρίαρχο αφήγημα και αποτελούν αναπόσπαστο τμήμα της πολιτικής και ηθικής ιστορίας της Δύσης αποκαλύπτοντας τους μηχανισμούς κυριαρχίας που εγκαθιδρύουν και εμπεδώνουν τον εκτοπισμό κοινωνικών κατηγοριών (ο.π.:306-307).

5. Πλοκή και αισθητική ανάλυση των ταινιών

5.1. *Blancanieves* (2013)

Η ταινία είναι ένα ασπρόμαυρο βωβό μελόδραμα που βασίζεται στο μύθο της Χιονάτης και της Κάρμεν. Ακολουθεί την γραμμική-αιτιακή αφήγηση με ελάχιστα flash back σε όλη τη διάρκεια της ταινίας, ενώ η πλοκή ακολουθεί το σχήμα άνοδος και πτώση. Διαδραματίζεται στη Σεβίλλη της Ισπανίας ξεκινώντας το 1920.

Η πλοκή ξεκινά με στατικά πλάνα της άδειας πόλης για να καταλήξει προς το στάδιο που κατευθύνεται ο κόσμος. Σε αυτό το στάδιο που προσομοιάζει το πανοπτικό του Foucault (στο *Επιτήρηση και τιμωρία. Η γέννηση της φυλακής*, 2011) και την κεντρική σημασία που του αποδίδεται από την αρχή της ταινίας θα βασιστεί η προβληματική της θεματικής/θέσης μας ότι «το σώμα μας δεν μας ανήκει». Πιο συγκεκριμένα ότι τα βλέμματα των πολλών καθορίζουν τη δράση εκείνου που βλέπουν (από όλες τις γωνίες) και εν προκειμένω του ταυρομάχου στην αρένα όπως θα υποστηρίξουμε παρακάτω.

Κατόπιν βλέπουμε πλάνα της προετοιμασίας ενός ταυρομάχου ξεκινώντας από κοντινά πλάνα στα πόδια και άλλα μέρη του σώματος. Το γεγονός ότι το σώμα του ταυρομάχου διασπάται από τα επιμέρους πλάνα σε συνδυασμό με την έμφαση που αποδίδεται στο σώμα του θεωρούμε ότι δείχνει τη θηλυκοποίηση του σώματός του. Τα εφαρμοστά ρούχα επίσης θεωρούμε ότι δείχνουν μία έμφαση στη σεξουαλικότητα του με αποτέλεσμα να αντικειμενοποιείται όπως γίνεται συνήθως και με το σώμα των γυναικών στον κινηματογράφο - όπως έδειξε ο Richard Dyer (όπ.αναφ. Stam:336, βλ. queer θεωρία στο παρόν κείμενο). Αυτό το στηρίζουμε και σε μελέτες που έχουν γίνει πάνω στην ενδυμασία των ροκ σταρ και πώς αυτή εστιάζει πάνω στο σώμα και τη σεξουαλικότητά τους είτε με τις κινήσεις είτε με τα εφαρμοστά ή αποκαλυπτικά ενδύματα⁶.

⁶ Ενδεικτικά, η Rudmin (2003) αναφέρει ότι το να σπάζ τους κανόνες του φύλου στη μουσική είχε πρωτοεμφανιστεί στην περίπτωση του Elvis, που ήταν «ο πρώτος άνδρας star που επιδείκνυε το σώμα του σαν σεξουαλικό αντικείμενο» (σ.800) όσο και στην περίπτωση του Jagger. Επίσης αναφέρει την άποψη του Shumway ότι αυτό τους θηλυκοποιούσε επειδή «πριν από αυτούς μόνο οι γυναίκες αναπαριστούνταν σαν σεξουαλικά αντικείμενα» (σ.131, όπ. αναφ. Rudmin:800).

Η προσευχή του ταυρομάχου στο άγαλμα της Παναγίας και το δραματικό ύφος της μουσικής και του υπόλοιπου περιγύρου μας κάνει να καταλάβουμε τη σοβαρότητα της στιγμής και ότι θα επακολουθήσει κάτι το σημαντικό. Κατόπιν μεταφερόμαστε στο πρόσωπο της γυναίκας του που είναι στο στάδιο και αναμένει να δει τον ταυρομάχο άντρα της. Ταυτόχρονα η μουσική αλλάζει και αποκτά έναν χαρούμενο, ζωηρό και παιχνιδιάρικο χαρακτήρα που ταιριάζει με το εύθυμο κλίμα των θεατών του σταδίου και έρχεται σε πλήρη αντίθεση και αντιδιαστολή με τις προηγούμενες σεκάνς. Η μουσική όμως πάλι αλλάζει καθώς εμφανίζεται ο φωτογράφος που τον εμποδίζουν να φωτογραφίσει τον ταυρομάχο και γίνεται πιο αργή και σοβαρή, δείχνοντάς μας έτσι τον ρόλο του φωτογράφου ως κάτι που αντιτίθεται σε αυτό το κλίμα της γενικότερης χαράς και προεικονίζοντας τον ρόλο που θα διαδραματίσει στο πεπρωμένο του ταυρομάχου.

Σε αυτό το σημείο θεωρούμε ότι γίνεται εμφανής η αντίφαση ανάμεσα στο βλέμμα των πολλών και εκείνου που δέχεται το βλέμμα. Πιο συγκεκριμένα υπάρχει η ευθυμία του κοινού που έχει έρθει να διασκεδάσει και να δει ένα θέαμα και η σοβαρότητα-αγωνία του ίδιου του ταυρομάχου (πράγμα που πάντα τονίζεται και από την ανάλογη μουσική συνοδεία όπως δείξαμε). Συμπληρώνουμε ότι υπάρχει ένα επιπλέον βλέμμα, του φωτογράφου, που επίσης θεωρεί ότι πρέπει να ικανοποιηθεί και δυσανασχετεί. Υποτίθεται ότι ο φακός είναι αντικειμενικός και ότι δείχνει τα πράγματα ως έχουν αλλά σε αυτό το σημείο θεωρούμε πως ο ίδιος ο σκηνοθέτης κάνει ένα σχόλιο έμμεσα πάνω στον ίδιο τον ρόλο της κάμερας και στο πώς μπορεί να επηρεάσει την τροπή των πραγμάτων (όπως θα δούμε παρακάτω) όπως ουσιαστικά κάνει και το βλέμμα.

Κατόπιν εμφανίζεται ο τίτλος «6 ταύροι και μόνο ένας ταυρομάχος, ο Βιλάλτα». Η ταυρομαχία αρχίζει, με το επόμενο πλάνο να δείχνει την ταμπέλα με το νούμερο, το όνομα και τα κιλά του ταύρου. Το τύμπανο χτυπάει ρυθμικά για να τονίσει τον δραματικό χαρακτήρα της στιγμής, πράγμα που συνοδεύεται με κοντινά πλάνα της γυναίκας του να κάνει τον σταυρό της και του ατζέντη να χτυπάει τα χέρια του με ανυπομονησία. Φαίνεται λοιπόν ότι εκτός από τα βλέμματα του κοινού και του φωτογράφου υπάρχουν και άλλα βλέμματα που καθορίζουν τη δράση του ταυρομάχου:

της γυναίκας του που θέλει ο άνδρας της να βγει ζωντανός και επίσης να αποδείξει την αξία του ως άνδρας και ως ταυρομάχος, και αφετέρου του ατζέντη του που έχει τα οικονομικά συμφέροντα.

Στον έκτο ταύρο που ονομάζεται Lucifer ο ταυρομάχος κάνει ένα διάλειμμα και απευθύνεται στη γυναίκα του που καταλαβαίνουμε ότι είναι έγκυος και η μουσική αποκτά έναν τρυφερό χαρακτήρα με το βιολί και τα φλάουτα. Καθώς της πετάει το καπέλο του η μουσική με την άρπα αποκτά έναν μυστηριακό χαρακτήρα, πράγμα που εντείνεται απ' το γεγονός ότι εκείνη δεν καταφέρνει να το πιάσει και δείχνει ανήσυχη για αυτό όσο η μητέρα της την καθησυχάζει. Μαζί δηλαδή με το περιστατικό του φωτογράφου έχουμε άλλο ένα σημάδι ότι κάτι δεν θα πάει καλά· παράλληλα ο προσωπικός χαρακτήρας της χειρονομίας του ταυρομάχου μας κάνει να καταλάβουμε πόση αγάπη έχει ο ίδιος για τη σύζυγό του αφού της απευθύνεται προσωπικά εν μέσω του σταδίου και της ταυρομαχίας.

Σε αυτό το σημείο θα αναφερθούμε στον διπλό ρόλο που παίρνει ο ταυρομάχος μέσα στην αγωνιστική αρένα, που θα μας απασχολήσει και αργότερα. Πιο συγκεκριμένα είναι ανδρικό επάγγελμα και θεωρείται κατεξοχήν επίδειξη αρρενωπότητας. Αναφερθήκαμε όμως προηγουμένως στο πώς το σώμα του ταυρομάχου αντικειμενοποιείται και σεξουαλικοποιείται και ως εκ τούτου θηλυκοποιείται. Η προσωπική μας θέση είναι πως υπάρχουν δύο αρρενωπότητες που κόντραρονται στην αρένα: ο ταύρος και ο ταυρομάχος. Η θηλυκοποίηση του ταυρομάχου συνίσταται καταρχάς στην ενδυμασία, την έμφαση στο σώμα και την σεξουαλικότητά του αλλά και στο παιχνίδι που παίζει με τον ταύρο με το πανί που κρατάει: είναι σαν ο ταυρομάχος να υποκρίνεται ή να παίρνει έναν θηλυκό ρόλο και να κάνει μία χορογραφία με το κόκκινο πανί που προκαλεί μία άλλη πρωταρχική αρρενωπότητα – τον ταύρο. Με λίγα λόγια ο ταυρομάχος «παίζει το θηλυκό» για να προκαλέσει τον ταύρο και εάν καταφέρει να τον νικήσει αποδεικνύεται ότι είναι όχι μόνο άνδρας αλλά και μία ανώτερη αρρενωπότητα. Βασική μας δηλαδή θέση είναι ότι ο ταυρομάχος επιτελεί και τον ανδρικό αλλά και τον θηλυκό ρόλο επι του σταδίου. Στην συγκεκριμένη σκηνή της ταινίας φαίνεται πως ο ταυρομάχος στον έκτο ταύρο θα αντιμετωπίσει την πιο ακραία και «διαβολική» αρρενωπότητα, αν κρίνουμε τις συμπαραδηλώσεις της ονομασίας Lucifer που αποδίδεται στον συγκεκριμένο ταύρο (είδαμε προηγουμένως πόσο θρησκευόμενος είναι ο ταυρομάχος).

Φτάνουμε λοιπόν στο σημείο που πρέπει να αντιμετωπίσει τον τελευταίο ταύρο όπου η μουσική γίνεται πιο δραματική και αργόσυρτη συνοδευόμενη από το τύμπανο και τα πλάνα εναλλάσσονται ανάμεσα στον ταυρομάχο, τη σύζυγο, τον ατζέντη και τον φωτογράφο που θέλει να αποθανατίσει τη στιγμή κρυφά. Καθώς η στιγμή της σύγκρουσης έρχεται, το φλάς του φωτογράφου ανάβει αποπροσανατολίζοντας τον ταυρομάχο που δέχεται την επίθεση του ταύρου. Σε αυτό το σημείο γίνεται ανάγλυφο το πώς η κάμερα (και το βλέμμα κατ'επέκταση) δεν είναι καθόλου αθώα αλλά παίζει καθοριστικό ρόλο στα τεκταινόμενα επί της αρένας. Αναφερθήκαμε προηγουμένως στα πολλαπλά απρόσωπα και προσωπικά βλέμματα που είχε να ικανοποιήσει ο ταυρομάχος. Η κάμερα του φωτογράφου αφήνεται να εννοηθεί ότι είναι η βασική υπαίτιος για την αποτυχία του ταυρομάχου και, κατά αυτήν την έννοια, η κάμερα λειτουργεί σαν ένα όπλο εναντίον του. Ο τραυματισμός του ταυρομάχου όμως μπορεί να αποδοθεί και στην δίψα του κοινού για όλο και περισσότερο θέαμα (γιατί έξι ταύρους;) αλλά και στον ίδιο το ναρκισσισμό του ταυρομάχου και την υπερτίμηση των ικανοτήτων του, την ανάγκη του να αποδείξει ότι είναι μία ανώτερη αρρενωπότητα που αντιμετωπίζει επιτυχώς έξι ταύρους (ακόμη και τον ίδιο τον διάβολο). Όπως μπορεί να φταίει και ο ατζέντης του που οργάνωσε τον συγκεκριμένο αγώνα. Σε αυτό το σημείο υποστηρίζουμε πως ό,τι εκτυλίχθηκε στην αρένα είναι απόρροια πολλών βλεμμάτων και της συμμετοχής φυσικά του ίδιου του ταυρομάχου – η κάμερα είναι ένα από τα πολλά βλέμματα που ανάγλυφα έχει τον πιο διττό ρόλο: μπορεί να αποθεώσει αλλά και να σκοτώσει.

Καθώς παίρνουν τον πληγωμένο ταυρομάχο καταλαβαίνουμε ότι η σύζυγος φορτισμένη από το σοκ θα γεννήσει. Το τελευταίο πλάνο εστιάζει στο μαύρο μάτι του ταύρου και το αμέσως επόμενο πλάνο εστιάζει στο μάτι του ταυρομάχου καθώς είναι ξαπλωμένος στο τραπέζι του χειρουργείου. Με αυτό το μοντάζ φαίνεται αφενός ότι ο ταύρος και ο ταυρομάχος έχουν μία κοινή ιδιότητα (κατά την άποψή μας την αρρενωπότητα) και αφετέρου τονίζεται η αντίθεση ανάμεσα στο μάτι του ζώου και του ανθρώπου και ανάμεσα στον νικητή και τον χαμένο/πληγωμένο. Εν τέλει τονίζεται και πόση σημασία έχει το μάτι και το βλέμμα – ένα μοτίβο που επαναλαμβάνεται στην ταινία, που εστιάζει άλλοτε στο μάτι του φακού, ή του ανθρώπου, ή του ζώου.

Σε αυτή τη σεκάνς ο ταυρομάχος έχει παραίτηση ότι η σύζυγός του τον ναρκώνει. Σταδιακά η μορφή της αλλάζει (συνοδευόμενη από τον ήχο του φέρεμιν που δίνει μία αλλόκοτη/εξωπραγματική αίσθηση) στην εικόνα μίας νοσοκόμας που ακούει

μία άλλη νοσοκόμα να της λείπει πόσο τυχερή είναι η Κάρμεν που έχει τόσο πλούσιο και όμορφο άνδρα (εμφανίζεται τίτλος στην οθόνη). Στο επόμενο πλάνο βλέπουμε την ίδια την Κάρμεν να γεννάει και κατόπιν να πεθαίνει. Καθώς το ανακοινώνουν στη νοσοκόμα που είδαμε προηγουμένως εκείνη πιάνει τη βέρα του αναισθητού ταυρομάχου και φαίνεται αμυδρά να χαμογελά και να αποκτά ένα αποφασιστικό βλέμμα καθώς κοιτάει μακριά. Η μουσική του φέρεμιν ακολουθεί τη νοσοκόμα και έπειτα, όποτε εμφανίζεται στην ταινία, και θεωρούμε πως το αλλόκοτο και εξωπραγματικό ηχόχρωμα του συγκεκριμένου οργάνου ταιριάζει με τον ρόλο της συγκεκριμένης ηθοποιού στην ταινία. Πιο συγκεκριμένα, όπως φάνηκε αχνά προηγουμένως και όπως θα υποστηρίξουμε παρακάτω, είναι μία παρωδία της *femme fatale* ή της γυναίκας αράχνης: είναι δηλαδή μία γυναίκα που έχει πλήρη επίγνωση της θηλυκότητας και της σεξουαλικότητάς της και τη χρησιμοποιεί προκειμένου να ελέγχει τους άνδρες και να πετυχαίνει τους σκοπούς της. Επιτελεί όμως με επιτυχία και ανδρικούς ρόλους, έχει και ανδρικά χαρακτηριστικά προσωπικότητας και πολλές φορές αποδεικνύεται ανώτερη από τους άνδρες όπως θα δούμε παρακάτω⁷.

Ο ταυρομάχος ξυπνάει και ο πρώτος που βλέπει είναι ο ατζέντης του. Τον ρωτάει για τη σύζυγό του την Κάρμεν και εκείνος δεν του απαντά, οπότε καταλαβαίνει την αλήθεια. Επίσης καταλαβαίνει ότι είναι ανάπηρος. Σε αυτό το σημείο βλέπουμε μία πρώτη ανεπανόρθωτα πληγωμένη αρρενωπότητα και κατά μία έννοια μία κατώτερη αρρενωπότητα. Στη συγκεκριμένη ταινία, όπως θα δούμε, θα ακολουθήσουν και άλλες τέτοιες πληγωμένες ή «απομυθοποιημένες» αρρενωπότητες (Molinaro, 2016:113-123).

Όλη αυτή η σεκάνς συνοδεύεται από την ίδια αργή και θλιβερή ορχηστρική μουσική όπως πριν αλλάζοντας μόνο για λίγο όταν του φέρνουν την κόρη του· εκείνος όμως αποστρέφει το βλέμμα του και η μουσική αποκτά πάλι τον μελαγχολικό της χαρακτήρα. Σε αυτό το σημείο υπάρχει ένα κενό στην ταινία: δεν μας απαντά ο σκηνοθέτης γιατί δεν θέλει ο ταυρομάχος την κόρη του. Μόνο υποθέσεις μπορούμε να κάνουμε: δεν τη θέλει επειδή είναι κορίτσι και όχι αγόρι; Δεν τη θέλει επειδή του θυμίζει τη χαμένη γυναίκα του; Δεν τη θέλει λόγω του έντονου πόνου που βιώνει λόγω

⁷ Η Tasker (2013) επισημαίνει πως η έννοια της *femme fatale* πολλές φορές χρησιμοποιείται στερεοτυπικά και χωρίς περιεχόμενο (σ.261), οπότε στην παρούσα εργασία επιλέξαμε να αναλύσουμε γιατί και πώς χρησιμοποιούμε την συγκεκριμένη έννοια.

της απώλειας της γυναίκας του και της αναπηρίας του; δεν τη θέλει επειδή νιώθει πλέον ανίκανος ο ίδιος να επιτελέσει οποιονδήποτε ρόλο (ακόμη και τον πατρικό); Ο σκηνοθέτης σε αυτό το σημείο δεν φροντίζει να μας απαντήσει και μόνο υποθέσεις μπορούμε να κάνουμε.

Κατόπιν καταλαβαίνουμε ότι θα βγει απ'τό νοσοκομείο καθώς είναι στο αναπηρικό καροτσάκι με τη νοσοκόμα από πάνω του ντυμένη με πολιτικά ρούχα αυτή τη φορά. Μόλις τελειώνει η σύντομη συνέντευξη με εκείνη να απαντά αντί για εκείνον στους δημοσιογράφους καταλαβαίνουμε ότι η θέση της και η εξουσία που ασκεί στον ταυρομάχο έχει ανέβει (δεν είναι πια απλά η νοσοκόμα του) ενώ η μουσική αλλάζει σε δραματικό χαρακτήρα καθώς βλέπουμε από μακρινό πλάνο και ύστερα κοντινό τη μητέρα της πεθαμένης συζύγου να κρατάει την εγγονή της. Με αυτό το μακρινό πλάνο αποδίδεται ανάγλυφα πόση μεγάλη απόσταση υπάρχει ανάμεσα στον πατέρα και την κόρη του. Επίσης αρχίζει να φαίνεται η φιλοδοξία, ο καιροσκοπισμός και ο δυναμισμός της νοσοκόμας και η αγάπη της για την εξουσία και τη δημοσιότητα. Αρχίζει τέλος να διαφαίνεται η αντιστροφή των ρόλων: εκείνη ομιλεί εκ μέρους του και εκείνος σιωπά, εκείνη έχει αναλάβει έναν ενεργητικό ρόλο και εκείνος έναν παθητικό, οι κλασικοί ρόλοι του ζευγαριού της πατριαρχίας έχει ανατραπεί.

Στην επόμενη σεκάνς βλέπουμε την ηρωίδα της ταινίας σε μικρή ηλικία, να τη ράβει η γιαγιά της ενώ εκείνη κάνει ταυτόχρονα φηγούρες φλαμένγκο με τη συνοδεία ανάλογης μουσικής – μαθαίνουμε και το όνομά της: Κάρμεν (όπως και τη μητέρα της). Επίσης βλέπουμε το αγαπημένο της κατοικίδιο, τον κόκκορα Πέπε. Η μουσική συνεχίζεται καθώς βλέπουμε σκηνές καθημερινότητας που δείχνουν την αγάπη που έχει η μικρή για τη γιαγιά της, το πόσο της λείπει ο πατέρας της όπως και το ότι αναρωτιέται αν θα τον δει στη πρώτη της κοινωνία. Καθώς ξεφυλλίζει το οικογενειακό άλμπουμ μαθαίνουμε για το γάμο του πατέρα της με τη νοσοκόμα. Σε αυτό το σημείο φαίνεται ο αδίστακτος και δυναμικός χαρακτήρας της νοσοκόμας που ό,τι στόχο είχε βάλει στο νοσοκομείο τον κατάφερε. Επίσης μας δημιουργεί ερωτηματικά για τον πατέρα της Κάρμεν: ενώ αρνείται να επιτελέσει τον ρόλο του πατέρα, δέχεται να επιτελέσει το ρόλο του συζύγου για δεύτερη φορά. Ο σκηνοθέτης για άλλη μία φορά δεν μας διαφωτίζει για τα κίνητρα του πατέρα: την ερωτεύτηκε; Ήταν τόσο εξαρτημένος από εκείνη που δεν μπορούσε χωρίς αυτήν; Ήταν τόσο αφελής και εκείνη τον ξεγέλασε; Είχε τόσο πολύ πληγωθεί ο ναρκισσισμός του που θεωρούσε ότι το να έχει μία όμορφη γυναίκα δίπλα του θα τον θεράπευε; Ή είχε απλά παραδώσει τα όπλα

και έκανε ό,τι εκείνη του έλεγε; Για άλλη μία φορά ο σκηνοθέτης μας αφήνει με υποθέσεις όσον αφορά τα κίνητρα του πατέρα.

Στην εκκλησία η μικρή Κάρμεν εύχεται να δει τον πατέρα της. Κατόπιν της παρουσιάζουν το δώρο του και εκείνη νομίζει ότι ο πατέρας της είναι σε ένα αμάξι απέξω αλλά δεν τον προλαβαίνει. Στην επόμενη σεκάνς η Κάρμεν φαντάζεται ότι βλέπει στο τραπεζομάντιλο τη μητέρα της να την καλεί να χορέψει. Βγαίνει έξω όπου είναι συγκεντρωμένο πλήθος για τη γιορτή και φαίνεται να είναι διστακτική αλλά η γιαγιά της που χορεύει φλαμένγκο την ενθαρρύνει και την πείθει να χορέψει μαζί της. Σε αυτό το σημείο έχουμε ένα σχήμα που το έχουμε δει και προηγουμένως: τα βλέμματα όλων είναι πάνω στην Κάρμεν και ενώ εκείνη αρχικά δεν θέλει, η γιαγιά της την ενθαρρύνει να χορέψει. Εννοούμε ότι έχουμε μία μικρογραφία της σκηνης της αρένας που είδαμε στην αρχή της ταινίας με τα βλέμματα όλων καρφωμένα στον ταυρομάχο. Σε αυτήν τη σεκάνς βλέπουμε πως η μικρή Κάρμεν καλείται να επιτελέσει το φύλο της όπως η πατριαρχία ορίζει για εκείνη. Δεν είναι μόνο που έχει το ίδιο όνομα με τη μητέρα της, δεν είναι μόνο που η μητέρα της χόρευε και επομένως σαν κόρη της μητέρας της οφείλει επίσης να χορεύει, πρέπει επίσης σε κοινωνικές περιστάσεις να επιτελεί το φύλο της και να ανταποκριθεί στις προσδοκίες των βλεμμάτων των πολλών αλλά προπάντων της γιαγιάς της που την αγαπάει: πρέπει να χορέψει μαζί της για όλους τους παραπάνω λόγους και εκείνη τελικά δέχεται και χορεύει. Όπως κατά μία έννοια το σώμα του ταυρομάχου δεν ανήκει σε εκείνον αλλά σε όλους τους θεατές (και τους όρους του θεάματος και του αθλήματος φυσικά), έτσι και στη συγκεκριμένη σεκάνς βλέπουμε σε μικρογραφία ένα σκηνικό από τη νεαρή ηλικία της ηρωίδας που υποστηρίζει αυτό που θα φανεί εναργέστερα παρακάτω: ότι το σώμα μας δεν μας ανήκει.

Χορεύει με την γιαγιά της σε όλο και πιο γρήγορους ρυθμούς και με όλο και πιο γρήγορο μοντάζ μέχρι που η γιαγιά της χάνει τις αισθήσεις της και πεθαίνει. Σε αυτό το σημείο ξεκινάει το δεύτερο μέρος της ταινίας δείχνοντας τη μικρή Κάρμεν σε ένα αμάξι υπο έναν συννεφιασμένο ουρανό και μέσα στο σκοτεινό αμάξι με τον σοφέρ να την κοιτάζει καχύποπτα και μία δραματική μουσική να το συνοδεύει – ιδίως καθώς κλείνει η καγκελόπορτα της εισόδου εκεί που πάει και δίνοντας μας την εντύπωση ότι θα είναι πλέον φυλακισμένη. Σε αυτό το σημείο πάλι έχουμε ένα κενό σχετικά με την αλλαγή της στάσης του πατέρα απέναντι στην κόρη του. Εννοούμε ότι δεν γίνεται σαφές γιατί μετά το θάνατο της γιαγιάς της η μικρή θα πάει στον πατέρα της: δεν μπορεί

ή δεν υπάρχει κάποιος άλλος συγγενής να την κρατήσει; Ο πατέρας της αισθάνεται πλέον έτοιμος να αναλάβει τις ευθύνες του; πιέζει ο κοινωνικός περίγυρος κάποιος να αναλάβει τη μικρή και πιο συγκεκριμένα επιτέλους ο πατέρας της; Και όντως ήταν απόφαση του πατέρα της ή τον βασικό ρόλο τον έπαιξε η σύζυγός του; Πάλι ο σκηνοθέτης μας αφήνει με αναπάντητα ερωτηματικά.

Φτάνοντας στην έπαυλη του πατέρα της ο σοφέρ της φωνάζει να βγει έξω και η μουσική του φέρεμιν συνοδεύει πάλι την εμφάνιση της μητριάς της στην υποδοχή. Η άσχημη συμπεριφορά απέναντί της συνεχίζεται καθώς και η μητριά αφού την καλωσορίζει της δίνει διαταγή να μην πάει ποτέ πάνω στον δεύτερο όροφο. Εκείνη τη στιγμή ανοίγει η τσάντα της και βγαίνει έξω το ζώακι της ο Πέπε ο κόκκορας και η μητριά της δίνει διαταγή να τον βάλουν στο κοτέτσι ενώ την μικρή την πάει σε ένα υπόγειο για να μείνει και μετά την κουρεύει, ενώ οι τίτλοι μας πληροφορούν ότι της έδωσαν τις πιο σκληρές δουλειές στο κτήμα. Από όλα τα παραπάνω έχει φανεί ότι η μικρή Κάρμεν είναι ένα εύπλαστο σώμα στα χέρια των μεγάλων: πρώτα στα χέρια της γιαγιάς της και ύστερα στα χέρια της μητριάς της. Υπάρχει όμως και η αντίθεση ανάμεσα στη γιαγιά της που την αγαπούσε και που την ενθάρρυνε σε μία επιτέλεση θηλυκότητας και στην μητριά της που φαίνεται να την αντιπαθεί και της αρνείται κατά κάποιον τρόπο αυτή τη θηλυκότητα κουρεύοντάς την σαν αγόρι και δίνοντάς της τις πιο σκληρές δουλειές. Για τη συμπεριφορά της μητριάς πάλι ο σκηνοθέτης μας αφήνει με υποθέσεις: δεν αγαπάει τη μικρή επειδή δεν είναι δικό της παιδί; Δεν την αγαπάει επειδή είναι κορίτσι; την βλέπει ανταγωνιστικά ως προς τα δικαιώματα που έχει σε σχέση με τον σύζυγό της; Θέλει να είναι η μοναδική γυναίκα στη ζωή του άντρα της; Το σίγουρο είναι πως η μητριά θέλει να ταπεινώσει την Κάρμεν και της στερεί αυτό με το οποίο είχε κερδίσει επιβράβευση ή/και ταυτότητα μέχρι τώρα – ήταν ένα χαριτωμένο μικρό κορίτσι που της άρεσε να χορεύει και την κάνει ένα αγοροκόριτσο που θα κάνει όλες τις σκληρές δουλειές.

Στην επόμενη σκηνή η Κάρμεν κυνηγάει τον Πέπε (που έχει δραπετεύσει) στον τελευταίο όροφο (πριν ανέβει τις σκάλες βλέπουμε ένα πλάνο της μητριάς της να της επαναλαμβάνει να μην πάει εκεί). Η Κάρμεν κρυφοκοιτάζει πρώτα τη μητριά της να δοκιμάζει κάποια εξεζητημένα καπέλα και μετά βρίσκει το δωμάτιο του πατέρα της. Εκείνος αρχικά τρομάζει και με το καμπανάκι ειδοποιεί την μητριά της. Η μικρή κρύβεται και βλέπουμε ότι ενώ ο πατέρας της λέει στη μητριά της ότι διψά εκείνη του πετάει το νερό στο πρόσωπο και τον κοιτάει ειρωνικά. Βγάζουμε έτσι το συμπέρασμα

ότι η μητριά της τον ήθελε μόνο για οικονομικούς λόγους και ότι (όπως και τη μικρή) τον κρατάει φυλακισμένο εκεί. Από τη σκηνή με τα καπέλα καταλαβαίνουμε ότι ενώ η μητριά της Κάρμεν έχει αναλάβει έναν ανδρικό ρόλο στη συγκεκριμένη έπαυλη, και ενώ αρνείται τη θηλυκότητα της μικρής Κάρμεν, παρόλα αυτά η ίδια ενδίδει και στις απολαύσεις του κοινωνικού της φύλου και τις επιταγές της μόδας για τις γυναίκες.

Σε αυτό το σημείο σημειώνουμε ότι πάλι ο σκηνοθέτης μας αφήνει με κενά ως προς τη στάση της μητριάς απέναντι στον άνδρα της: για ποιο λόγο τον απεχθάνεται τόσο; Η προσωπική μας υπόθεση είναι πως η μητριά έχει φετίχ με την εξουσία όπως θα φανεί και από τη στάση της απέναντι στο σοφέρ παρακάτω. Λατρεύει τη δύναμη και τα ανδρικά προνόμια και δεν διστάζει να κάνει ο,τιδήποτε για να τα αποκτήσει. Κατ' αναλογία απεχθάνεται τον άνδρα της που είναι σύμβολο αδυναμίας και παθητικότητας αφενός και αφετέρου σύμβολο της δικής της αδυναμίας και εξάρτησης από εκείνον εφόσον εκείνος έχει τα χρήματα και αναγκάζεται να τον συντηρεί. Σε αυτό το σημείο βέβαια πάλι έχουμε ένα κενό: γιατί ο πατέρας της Κάρμεν δεν χωρίζει από τη μητριά της εφόσον εκείνη του συμπεριφέρεται έτσι; Αντί να κάνουμε άλλες υποθέσεις τονίζουμε ότι αυτό είναι ένα μοτίβο που επαναλαμβάνεται στην ταινία: ο πατέρας της Κάρμεν φαίνεται ότι από τη στιγμή που έπαθε το ατύχημα έχει αποποιηθεί όλες τις ευθύνες του – είναι σαν η σωματική αναπηρία να έχει επεκταθεί και να έχει γίνει και ψυχολογική ή αλλιώς κύριο χαρακτηριστικό της προσωπικότητάς του. Φαίνεται δηλαδή πως ούτε και εκείνου το σώμα του τού ανήκει όπως θα υποστηρίξουμε και για την ηρωίδα μας παρακάτω.

Την επόμενη μέρα η μικρή ξαναπάει στον τελευταίο όροφο και κρυφοκοιτάζει τη μητριά της να έχει εμπλακεί σε ένα σαδομαζοχιστικό παιχνίδι με τον σοφέρ της με εκείνη στο ρόλο του κυρίαρχου. Κατά τη γνώμη μας αυτή η σκηνή επιβεβαιώνει τον όρο *femme-fatale* που δώσαμε προηγουμένως στη μητριά. Όχι απλά μεταχειρίζεται τη σεξουαλικότητα και τη θηλυκότητά της για να χειρίζεται τους άνδρες, αλλά αποδεικνύεται πιο άνδρας από τους άνδρες: ανατρέπει τα κανονιστικά πρότυπα για το ρόλο της γυναίκας και αποδεικνύεται δυνατότερη από τους άνδρες ασκώντας τους εξουσία και εξευτελίζοντας τον ανδρισμό τους· δεν διστάζει να εξευτελίσει τον ανάπηρο άνδρα της (ο οποίος μάλιστα είναι και *macho* χαρακτήρας της ταυρομαχίας), αλλά ούτε και τον σοφέρ που είναι ο αφοσιωμένος εραστής της όπως θα δούμε παρακάτω. Αν δηλαδή θέλουμε να εφαρμόσουμε τη φουκωική θεωρία για τις

αντιστάσεις θα λέγαμε πως η μητριά αφενός αντιστέκεται στο πώς πρέπει να συμπεριφέρεται η γυναίκα στην πατριαρχία αλλά αφετέρου την αναπαράγει καθώς επιλέγει να επιτελέσει τα κανονιστικά ανδρικά πρότυπα πάλι της πατριαρχίας. Κατά αυτήν την έννοια ούτε εκείνη είναι έξω από το πλέγμα της εξουσίας αφού το αναπαράγει. Κατά συνέπεια και εκείνης το σώμα της δεν της ανήκει.

Κατόπιν η μουσική από παιχνιδιάρικη γίνεται μελαγχολική καθώς πάει στον πατέρα της και εκείνος για άλλη μία φορά έχει παραίτηση: στο πρόσωπο της μικρής βλέπει τη χαμένη γυναίκα του. Εκείνος βάζει τα κλάματα, η μικρή του λέει να μην κλαίει και εκείνος της λέει ότι κλαίει από ευτυχία. Σε αυτό το σημείο είναι σημαντικό να τονίσουμε ότι ενώ στο νοσοκομείο δεν ήθελε να δει την κόρη του, τώρα βλέπουμε μία μεταστροφή, ίσως επειδή και οι δύο είναι στο ίδιο καθεστώς καταπίεσης από την μητριά. Η μικρή τον αγκαλιάζει και εκείνος της ζητά να τον συγχωρέσει. Είναι επίσης σημαντικό να τονίσουμε υπο ποιούς όρους γίνεται δεκτή η μικρή Κάρμεν από τον πατέρα της: γίνεται δεκτή επειδή του θυμίζει τη μητέρα της, όχι επειδή είναι η κόρη του. Τώρα που ο πατέρας έχει βιώσει τη σκληρότητα της τωρινής συζύγου αναπολεί την αγάπη που είχε από την πρώην του σύζυγο και την προβάλλει στη μικρή Κάρμεν. Όπως θα δούμε παρακάτω προβάλλει στην Κάρμεν τη μητέρα της και εκείνη ανταποκρίνεται για να τον ευχαριστήσει. Οι προβολές του όμως δεν φτάνουν μόνο εκεί και η μικρή Κάρμεν δέχεται ακόμη περισσότερα προκειμένου να ικανοποιήσει το βλέμμα του πατέρα της επιβεβαιώνοντας τη θέση μας πως το σώμα μας δεν μας ανήκει.

Στην επόμενη σκηνή βλέπουμε τη μητριά να ποζάρει με το σκύλο της για έναν πίνακα και κάνει νόημα στον σοφέρ να ποζάρει στη θέση του σκύλου. Η μικρή αφού κρυφοκοιτάζει πάει πάλι στον πατέρα της που αρχίζει να την εκπαιδεύει σαν ταυρομάχο (μάλιστα στο ίδιο δωμάτιο έχει και έναν βαλσαμωμένο ταύρο). Ενώ στο επόμενο πλάνο χιουμοριστικά φαίνεται παράλληλα ο ζωγράφος στο διπλανό δωμάτιο να προσπαθεί να ζωγραφίσει έναν σκύλο ενώ τη θέση του έχει πάρει ο σοφέρ. Σε αυτό το σημείο έχουμε να κάνουμε δύο πολύ σημαντικές παρατηρήσεις: πρώτον ότι η επιθυμία της μητριάς για εξουσία φαίνεται σαν να μην έχει όρια αφού όχι μόνο ταπεινώνει τους άνδρες αλλά αμφισβητεί ακόμη και την «ανθρωπινότητά» τους. Η μητριά διαγράφεται σαν ένα πλάσμα εξωπραγματικό που στερεί από άλλους ανθρώπους βασικές ιδιότητες: την ικανότητα να μιλούν για τον εαυτό τους, την ιδιότητα και τα πλεονεκτήματα του φύλου τους, ακόμη και την ανθρωπινή τους ιδιότητα. Δεύτερον ότι ο πατέρας της Κάρμεν όχι μόνο της προβάλλει τη μητέρα της

αλλά και τη δική του επιθυμία και αγάπη για την ταυρομαχία – για άλλη μία φορά όπως και με τη γιαγιά της η μικρή θα ανταποκριθεί στο βλέμμα του πραγματοποιώντας την επιθυμία του. Αν δηλαδή το πρώτο βήμα για να γίνει αγοροκόριτσο η Κάρμεν είχε τεθεί από τη μητριά της όταν την κούρευε σαν αγόρι, το τελικό βήμα έγινε από τον πατέρα της όταν την έμαθε να ταυρομαχεί. Σε αυτό το σημείο για άλλη μία φορά θεωρούμε ότι επιβεβαιώνεται η θέση μας ότι το σώμα μας δεν μας ανήκει καθώς η ταυτότητα της μικρής Κάρμεν αποκτά πλέον ρευστές διαστάσεις: θηλυκές δεξιότητες όταν είναι με τη γιαγιά της και ανδρικές ιδιότητες υπο την επιρροή της μητριάς της και του πατέρα της. Σε αυτό το σημείο βέβαια πρέπει να τονίσουμε ότι οι ανδρικές ιδιότητες μπορεί να ήταν και ένας μηχανισμός άμυνας ή αντίστασης (κατά την φουκωική έννοια) για τη μικρή Κάρμεν σε ένα περιβάλλον όπου η θηλυκότητα θεωρούνταν αδυναμία.

Στο επόμενο πλάνο βλέπουμε πάλι τον πατέρα σε ένα εξαιρετικά κοντινό πλάνο να λείπει στην μικρή ποτέ να μην παίρνει τα μάτια της από τον ταύρο. Για άλλη μία φορά επαναλαμβάνεται με το πλάνο αλλά και ρητά πόση σημασία έχει το βλέμμα. Στην κατοπινή σεκάνς βλέπουμε τη μητριά να έχει βγει για κυνήγι με τα σκυλιά της ενώ η μικρή ντυμένη χορεύτρια του φλαμένγκο χορεύει για τον πατέρα της υπό τους ήχους των τραγουδιών της μητέρας της, κάτι που τονίζει ακόμη περισσότερο την αντίθεση μεταξύ της μητριάς και της μικρής. Ο πατέρας της πάλι φαντάζεται ότι βλέπει τη γυναίκα του. Η μητριά της όμως επιστρέφει και καταλαβαίνει ότι η μικρή τον επισκέφθηκε αφού βλέπει τον Πέπε. Εκείνο το βράδυ καλεί τη μικρή Κάρμεν για πρώτη φορά για δείπνο και για να την εκδικηθεί μαγειρεύει τον Πέπε και της τον δίνει να τον φάει με το ζόρι ενώ την απειλεί ότι αν την παρακούσει ξανά, «ξέρει ποιος θα είναι ο επόμενος». Κατόπιν κλειδώνει το δωμάτιο του πατέρα της.

Σε αυτό το σημείο είναι σημαντικό να καταλάβουμε ότι η μικρή Κάρμεν δεν αποποιείται το θηλυκό της ρόλο επειδή ο πατέρας της την εκπαιδεύει στην ταυρομαχία. Χρησιμοποιήσαμε προηγουμένως τον όρο αγοροκόριτσο επειδή θεωρούμε ακριβώς ότι περιγράφει πως επιτελεί και τα δύο φύλα αφενός σαν προνόμιο της ηλικίας της αφετέρου για να ικανοποιήσει τη διπλή επιθυμία του πατέρα της: η Κάρμεν επιτελεί και τη μητέρα της και τη θηλυκότητα χορεύοντας και επίσης επιτελεί και τον πατέρα της και την αρρενωπότητα κάνοντας την ταυρομάχο. Χρησιμοποιούμε όμως τον όρο αγοροκόριτσο λόγω της ηλικίας της και δεύτερον λόγω του ότι όπως θα δούμε παρακάτω υπάρχουν κάποια όρια στα προνόμια των αγοροκόριτσων – όρια τα οποία όπως έχει ήδη φανεί η (femme fatale) μητριά δεν πρόκειται να σεβαστεί. Κατά αυτήν

την οπτική φαίνεται πως αν και η μικρή Κάρμεν (ή Χιονάτη όπως θα δούμε αργότερα) παρουσιάζεται (και στον μύθο και στην συγκεκριμένη ταινία) σαν αντίποδας της μητριάς της, βλέπουμε ότι στη συγκεκριμένη ταινία υπάρχουν υπόγειες συνδέσεις μεταξύ τους σαν να είναι δύο πλευρές του ίδιου νομίσματος.

Η συγκεκριμένη σκηνή με τον κόκκορα είναι ενδεικτική της προβληματικής μας: η μικρή έχει κατοικίδιο της τον Πέπε τον κόκκορα που είναι ένα σύμβολο αρρενωπότητας και η μητριά της τον μαγειρεύει – ενώ η μικρή αρνείται να τον φάει η μητριά της πρώτα τρώει μια μπουκιά και μετά τη φτύνει με αηδία μπροστά στη μικρή. Ο παραπάνω συμβολισμός (ψυχαναλυτικά) είναι πολύ έντονος βάσει της οπτικής που αναπτύσσουμε για τη μικρή Κάρμεν ως αγοροκόριτσο και της μητριάς της ως *femme fatale*: τρώγοντας τον κόκκορα η μικρή Κάρμεν θα γινόταν γυναίκα κάτι που δεν της επιτρέπεται ακόμη – αντίθετα η μητριά της όχι μόνο τον σκοτώνει και τον τρώει αλλά και τον φτύνει κιόλας (συνοψίζοντας και την σχέση της με τους άνδρες).

Στην επόμενη σκηνή βλέπουμε τη μικρή Κάρμεν να κάνει φιγούρες ταυρομαχίας με τα ρούχα της μπουγάδας και ενώ είναι πίσω από ένα σεντόνι τη βλέπουμε να ξαναεμφανίζεται σε μεγαλύτερη όμως ηλικία (πάλι κάνοντας φιγούρες ταυρομαχίας). Από αυτή τη σκηνή όπου εμπλέκεται η μπουγάδα (που είναι μία κατεξοχήν γυναικεία δουλειά) με την ταυρομαχία (που είναι κατεξοχήν ανδρική) διαφαίνεται αυτό που θα υποστηρίξουμε παρακάτω: πως η ταυρομαχία που επιλέγει η Κάρμεν δεν είναι απλά μία αντίσταση στην κανονιστική θηλυκότητα ή μία επιτέλεση αρρενωπότητας – η Κάρμεν εισέρχεται στην αρένα επιτελώντας και τον ρόλο του θηλυκού και του αρσενικού μέσω της ταυρομαχίας. Το αναφέραμε στην ανάλυση της σκηνής της ταυρομαχίας στην αρχή της ανάλυσης αλλά θα φανεί ακόμη εντονότερα παρακάτω: κατά την προσωπική μας άποψη η Κάρμεν εισέρχεται στην αρένα όχι απλά ως ένα κορίτσι που έχει πάρει έναν ανδρικό ρόλο (αρνούμενη τη θηλυκή της ιδιότητα) αλλά ως ένα «προνομιούχο» αγοροκόριτσο που επιτελεί και τους δύο ρόλους.

Μία υπηρέτρια την φωνάζει και μαθαίνουμε ότι ο πατέρας της πέθανε. Το επόμενο πλάνο δείχνει ένα φλας να ανάβει όπως στην σκηνή του σταδίου και ο κινηματογραφικός φακός εστιάζει στην κόρη του ματιού της Κάρμεν· καθώς διαστέλλεται βλέπουμε τη σκηνή που προηγήθηκε: τη μητριά της να σκοτώνει τον πατέρα της υπό τους ήχους του φέρεμιν πάλι. Η εικόνα καταλήγει πάλι στο μάτι της Κάρμεν που υποδηλώνει ότι εκείνη ξέρει την αλήθεια. Σε αυτό το σημείο έχουμε μία

επανάληψη του φωτογραφικού φλας όπως και στον αγώνα αλλά αυτήν τη φορά ως όπλο της αλήθειας: η Κάρμεν γνωρίζει την αλήθεια για το πώς πέθανε ο πατέρας της. Για άλλη όμως μία φορά παρουσιάζει παρόμοιες ιδιότητες με τον πατέρα της: δεν φαίνεται να έχει επιθυμία εκδίκησης αλλά δέχεται αγόγγυστα τη μοίρα της και τη θλίψη της. Σε αυτό το σημείο θεωρούμε πως φαίνεται ότι αν η μητριά της είναι μία παραλλαγή της femme-fatale (με κάποια κωμικά στοιχεία που την παρωδούν) ή Κάρμεν είναι μία παραλλαγή της παρθένας: αθώα και χωρίς κάποια εκδικητική σκέψη για κάποιον. Το γεγονός βέβαια ότι η Κάρμεν είναι ένα αγοροκόριτσο που καταλήγει να γίνει ταυρομάχος μπορούμε να πούμε ότι την κάνει και μία παρωδία της παρθένας, εφόσον δεν είναι απλά μία παθητική θηλυκή φιγούρα που περιμένει τον άνδρα να την σώσει αλλά έχει πολλά ανδρικά στοιχεία και υιοθετεί έναν κατεξοχήν ανδρικό ρόλο, αυτόν του ταυρομάχου.

Στο επόμενο πλάνο έχουμε πάλι το μάτι του φωτογραφικού φακού που φωτογραφίζει τη μητριά της με τον πεθαμένο ντυμένο ως ταυρομάχο. Ενώ η μητριά φαίνεται αρχικά θλιμμένη έχουμε μία χιουμοριστική στιγμή με τον φωτογράφο να της λέει «χαμογέλα» και αυτή ακολουθεί κατά γράμμα τις οδηγίες του. Βλέπουμε με αντίστοιχα χιουμοριστικό τρόπο και την αλληλεπίδραση των υπολοίπων που ακολουθούν τη φωτογράφιση με τον αποθανόντα με την παιχνιδιάρικη μουσική να τονίζει το χιουμοριστικό της στιγμής. Τελευταία από όλους πάει η Κάρμεν που προσπαθεί να γελάσει ενώ κλαίει αποδίδοντας την τραγικότητα της στιγμής και συνοδευόμενη από τον λυπητερό ήχο του βιολιού. Σε αυτό το σημείο φαίνεται πάλι η αντίθεση των δύο ηρωίδων: η μητριά έχει πλήρη έλεγχο των συναισθημάτων και της εικόνας της και χειρίζεται την κάμερα – αντίθετα η Κάρμεν δεν τα καταφέρνει αφού γελάει και κλαίει ταυτόχρονα. Και οι δύο πάντως φαίνονται να προσαρμόζονται στις απαιτήσεις του φωτογράφου για να γελάσουν σε (αυτό που θεωρείται από τον κόσμο) μία δραματική για εκείνες στιγμή.

Για άλλη μία φορά γίνεται εμφανής η δύναμη της κάμερας και η δύναμη του βλέμματος που αυτή ασκεί: ακόμη και τα πιο θεμελιώδη μας συναισθήματα προσαρμόζονται ακόμη και στα πιο παράλογα βλέμματα/αιτήματα. Η κάμερα και το βλέμμα δεν είναι καθόλου αθώα: μπορεί να καταγράψουν την αλήθεια αλλά και το μεγαλύτερο ψέμα. Επίσης μπορεί κάποιος να τα χειριστεί και να έχει το αποτέλεσμα που εκείνος θέλει: είτε μπρός είτε πίσω από την κάμερα.

Στην επόμενη σεκάνς η κάμερα πάει στο δωμάτιο της μητριάς που κοιτάζει την

φωτιά ενώ εμφανίζονται οι τίτλοι ότι την επόμενη μέρα έστειλε την Κάρμεν να πάει λουλούδια στον τάφο του πατέρα της «μακριά, πολύ μακριά...». Η Κάρμεν πηγαίνει με τον σοφέρ σε ένα δάσος για να μαζέψει λουλούδια κάτω από τη σκιά των κλαδιών του δάσους κάτι που επιτείνει τον δραματικό χαρακτήρα της μοίρας που την περιμένει. Στο μεταξύ ο σοφέρ πάει απειλητικά από πίσω της φορώντας τα γάντια του για να την πνίξει. Νομίζοντας ότι τα έχει καταφέρει πάει να τη φιλήσει και εκείνη του ξεφεύγει. Τελικά η Κάρμεν φτάνει στο ποτάμι όπου την προλαβαίνει ο σοφέρ και την πνίγει.

Φυσικά ποτέ δεν μαθαίνουμε γιατί η μητριά αποφάσισε τώρα να σκοτώσει τον άνδρα της –ενώ θα μπορούσε να το κάνει πολύ νωρίτερα– και γιατί αποφάσισε αμέσως μετά να σκοτώσει και την Κάρμεν. Από τα παραπάνω φαίνεται πως ο σοφέρ είναι επίσης ένα πειθήνιο όργανο –σαν το σκυλί του οποίου πήρε την θέση προηγουμένως στον πίνακα– στα χέρια της μητριάς της Κάρμεν. Ένα μοτίβο δηλαδή που επαναλαμβάνεται στην ταινία είναι εκείνο του αδύναμου άνδρα –της τραυματισμένης αρρενωπότητας– είτε μιλάμε για τον ανάπηρο πατέρα της Κάρμεν είτε για τον σοφέρ. Παρ'όλα αυτά τονίζουμε ότι ο σοφέρ δεν έχει απαρνηθεί πλήρως τα προνόμια του φύλου του αφού όταν του δίνεται η ευκαιρία, προσπαθεί να βιάσει μία γυναίκα ουσιαστικά πιο αδύναμη από εκείνον.

Σε αυτό το σημείο ξεκινά το τρίτο μέρος της ταινίας καθώς φαίνεται ότι ένας νάνος βρίσκει την Κάρμεν και της κάνει το φιλί της ζωής και εκείνη βρίσκει τις αισθήσεις της. Στην επόμενη σεκάνς η Κάρμεν ξυπνάει και βρίσκει απέναντί της 6 νάνους, ένας εκ των οποίων είναι ο σωτήρας της και ένας εκ των οποίων είναι ντυμένος γυναίκα. Τη ρωτάνε το όνομά της και τι έπαθε αλλά εκείνη δεν μπορεί να απαντήσει και καταλαβαίνουμε ότι έχει πάθει αμνησία. Αφού ο κάθε νάνος της συστήνεται μαθαίνουμε ότι οι νάνοι είναι ταυρομάχοι. Μόνο ο μεγαλύτερος νάνος δεν φαίνεται να τη συμπαθεί. Σε αυτό το σημείο αντιλαμβανόμαστε ότι η Κάρμεν ως θηλυκή λευκή και κανονικού αναστήματος δεν γίνεται εύκολα δεκτή από όλους τους νάνους. Κατά αυτήν την έννοια ο σκηνοθέτης αποφεύγει τα στερεότυπα και δεν τους αγιοποιεί ούτε τους παρουσιάζει ως μία ομοιόμορφη ομάδα –υπενθυμίζουμε ότι ένας από αυτούς είναι ντυμένος γυναίκα.

Στην επόμενη σεκάνς έχουμε πάλι μία επανάληψη/παρωδία της αρχικής ταυρομαχίας αυτή τη φορά με έναν μικρό ταύρο και τους νάνους. Ο μεγαλύτερος νάνος παίρνει τη θέση που θα είχε αρχικά ο πατέρας της καθώς χαιρετά τους επισήμους και είναι εκείνος που θα σκοτώσει τον ταύρο. Ο ταύρος όμως του επιτίθεται και όλοι

γελούν με μόνη την Κάρμεν να ανησυχεί: ρωτάει έναν νάνο γιατί δεν κάνουν κάτι κι εκείνος της απαντά ότι ο κόσμος το λατρεύει. Για άλλη μία φορά βλέπουμε πως ο ταυρομάχος προσαρμόζεται στην επιθυμία του κοινού: ως νάνος ταυρομάχος είναι μία παρωδία του «κανονικού» ταυρομάχου και σκοπός του είναι να κάνει το κοινό να γελάσει με τίμημα ακόμη και τον τραυματισμό του. Για άλλη μία φορά φαίνεται ότι υπο το βλέμμα του κοινού το σώμα μας δεν μας ανήκει.

Η Κάρμεν μπαίνει στην αρένα και φαίνεται πως θυμάται όσα της είχε μάθει ο πατέρας της: ο κόσμος την χειροκροτά ενώ εκείνος φαίνεται να νευριάζει που εκείνη αποδείχτηκε καλύτερη από εκείνον (αντι δηλαδή να την ευγνωμονεί που του έσωσε τη ζωή). Φαίνεται δηλαδή πως νευριάζει γιατί εκείνη αποδείχτηκε περισσότερο «άνδρας» και ικανή ταυρομάχος από εκείνον. Η μουσική στην επόμενη σεκάνς ξεκινά με την Κάρμεν να έχει πάρει τη θέση του γηραιότερου στην άμαξα ενώ εκείνος είναι τραυματισμένος· μετά από ερώτησή τους τούς λέει ότι θα παραμείνει μαζί τους ως ταυρομάχος αν και ακόμη δε θυμάται ούτε που έμαθε να ταυρομαχεί ούτε ποιο είναι το πραγματικό της όνομα. Σε εκείνο το σημείο τη βαφτίζουν Χιονάτη όπως στο παραμύθι και εκείνη το δέχεται.

Για άλλη μία φορά φαίνεται αυτό που αναφέραμε προηγουμένως: η ρευστότητα της Κάρμεν ως προς την ταυτότητά της. Δέχεται τον επαναβαπτισμό της και όλες τις συμπαραδηλώσεις που αυτός εμπεριέχει. Είναι μία λευκή Ευρωπαία γυναίκα κανονικού ύψους και εκείνοι είναι νάνοι. Βέβαια ο σκηνοθέτης-συγγραφέας κάνει άλλη μία ανατροπή του μύθου καθώς οι νάνοι είναι έξι και όχι επτά όπως στον κλασσικό μύθο. Είναι δηλαδή σαν η επαναβαπτισμένη Κάρμεν να έχει το διττό ρόλο και της Χιονάτης αλλά και του έβδομου νάνου. Σε αυτό το σημείο φαίνεται για ακόμη μία φορά πως το σώμα μας δεν μας ανήκει: οι έξι νάνοι έχουν το δικαίωμα να επαναβαπτίσουν την Κάρμεν και να της δώσουν μία νέα ταυτότητα. Επίσης το γεγονός ότι είναι μέλος μίας ομάδας της δίνει εν μέρει και τα χαρακτηριστικά της: είναι και ο έβδομος νάνος του μύθου και κατά μία έννοια πάλι το σώμα της δεν της ανήκει. Το σώμα της αντίθετα ανήκει στον μύθο στον οποίο δέχτηκε να εμπλακεί με τις συμπαραδηλώσεις που αυτός εμπεριέχει και τις συνέπειες που θα δούμε παρακάτω. Αυτό το σχήμα, όπως έχουμε δει, έχει επαναληφθεί και προηγουμένως στην ταινία: Κάρμεν έλεγαν και τη μητέρα της· οπότε έχει ένα πολλαπλό βάρος αφού οφείλει να τιμήσει το όνομα της μητέρας της και επίσης τις μυθικές διαστάσεις που αυτό

εμπεριέχει.

Τα επόμενα πλάνα δείχνουν πως ταξίδεψαν πάνω στο χάρτη και ότι η Χιονάτη έγινε το πρώτο όνομα καταλαμβάνοντας σταδιακά εξέχουσα θέση στην αφίσα και στην ζωγραφιά του τροχόσπιτου, προς θυμό του γηραιότερου νάνου. Σε αυτό το σημείο είναι που τους συστήνεται ένας ατζέντης και καταλαβαίνουμε ότι η Χιονάτη δεν μπορεί να διαβάσει αφού γυρνάει ανάποδα την κάρτα του. Εκείνος ρωτάει εκείνη αρχικά και μετά όλους αν θέλουν να συνεργαστούν μαζί του. Της δίνει το συμβόλαιο (που μόνο εμείς μπορούμε να διαβάσουμε) που ουσιαστικά λέει ότι μπορεί να εκμεταλλεύεται τη Χιονάτη για πάντα: την καθησυχάζει ότι είναι απλά τυπικό, της δίνει μία πένα που βγαίνει από τη βάση της σαν φαλλικό σύμβολο και εκείνη υπογράφει χαρούμενη. Μόνος δυσαρεστημένος ο μεγαλύτερος νάνος που φαίνεται να ζηλεύει, ενώ ο ατζέντης γελάει μοχθηρά. Σε αυτό το σημείο φαίνεται ένα καίριο σημείο της προβληματικής αυτής της εργασίας: ένας άνδρας με θέση κύρους και κάτοχος του φαλλού εκμεταλλεύεται τη Χιονάτη και εκείνη –μία γυναίκα– εν άγνοιά της δέχεται να υπογράψει όρους επί των έργων και των πράξεών της ασύμφορους και καταστροφικούς όπως θα δούμε παρακάτω για εκείνη –κάτι που επιβεβαιώνει τη θέση μας ότι το σώμα μας δεν μας ανήκει. Πόσο μάλλον στον κόσμο του θεάματος με τους όρους και τα συμβόλαια (ρητά και άρητα) που αυτός θέτει.

Στην επόμενη σεκάνς βλέπουμε τη μητριά της Χιονάτης στο νέο της σπίτι ενώ έχει δημοσιογράφους και φωτογραφίζεται με διάφορα ρούχα. Η σκηνή αποκτά έναν εξαιρετικά χιουμοριστικό χαρακτήρα αφενός από τη μουσική και το στυλ των ρούχων αφετέρου και από τις ερωτήσεις των δημοσιογράφων αν είναι λυπημένη από την πρώτη επέτειο του χαμού του άνδρα της και εκείνη απαντά ότι ο πόνος μεγαλώνει εσωτερικά(!). Μετά μάλιστα τους ρωτάει αν θα μπει στο εξώφυλλο του περιοδικού. Για άλλη μία φορά φαίνεται πως χειρίζεται αλλά και προσαρμόζεται στο βλέμμα του φακού και πόση σημασία έχει η εικόνα για εκείνη. Φαίνεται πως τον ρόλο του καθρέπτη του παραμυθιού για εκείνη τον έχει πάρει ο φακός και πιο συγκεκριμένα το περιοδικό. Επίσης φαίνεται πόσο απολαμβάνει την επίδειξη θηλυκότητας και τα γυναικεία ρούχα που είναι της μόδας. Κατά αυτήν την έννοια, όσο και αν υποκρίνεται, φαίνεται πως ούτε και εκείνης το σώμα της τής ανήκει καθώς είναι θύμα του καθρέπτη/φακού και της εικόνας –πράγμα που φαίνεται σαν σχόλιο για τη σημερινή εποχή και την εξάρτησή μας από τα διάφορα μέσα κοινωνικής δικτύωσης.

Στην επόμενη σεκάνς βλέπουμε τους νάνους να τρώνε κοτόπουλο και ένας

σερβίρει τη Χιονάτη η οποία ξαφνικά φαντάζεται ότι βλέπει τον Πέπε στο πιάτο της και αρνείται να φάει αρρωστημένα. Ψυχαναλυτικά θεωρούμε ότι αυτό πιστοποιεί την παραμονή της στο στάδιο του αγοροκόριτσου όπως αναφέραμε και προηγουμένως. Δηλαδή δεν μπορεί να φάει τον κόκκορα όπως έκανε η μητριά της. Στην επόμενη σεκάνς ενώ οι νάνοι και η Χιονάτη γιορτάζουν, ο μεγαλύτερος νάνος φαίνεται δυσαρεστημένος να ακονίζει το μαχαίρι του. Για δεύτερη φορά φαίνεται άλλο ένα φαλλικό σύμβολο (όπως η πένα προηγουμένως του μάνατζερ) που το κρατάει ένας άνδρας και φαίνεται διατεθειμένος να «τιμωρήσει/πειθαρχήσει» με αυτό εκείνη που δεν επιτελεί τα θηλυκά πρότυπα της πατριαρχίας. Πυροτεχνήματα στο βάθος διακόπτουν τη γιορτή και η Χιονάτη πηγαίνει με τον νάνο που την έσωσε πιο ψηλά στο τροχόσπιτο για να βλέπουν καλύτερα. Η Χιονάτη βλέπει τα πυροτεχνήματα χαρούμενη και ο νάνος κοιτάζει έντονα εκείνη και καταλαβαίνουμε ότι είναι ερωτευμένος μαζί της ενώ εκείνη δεν δείχνει να το καταλαβαίνει ή να ανταποκρίνεται. Ο μεγαλύτερος νάνος φαίνεται να ζηλεύει και πετάει το μαχαίρι που ακονίζει στη ζωγραφιά της Χιονάτης στο τροχόσπιτο. Σε αυτό το σημείο φαίνεται για ακόμη μία φορά η αθωότητα της Χιονάτης και ότι έχει παραμείνει στο στάδιο του αγοροκόριτσου παρόλο που είναι στην εφηβεία. Είναι στην «παρέα των αγοριών» και δεν αντιλαμβάνεται πόσο όμορφη και ελκυστική είναι για τον νάνο που την έσωσε. Είναι σαν να μην έχει επίγνωση του φύλου της και του αντίκτυπου που αυτό έχει στους άνδρες. Σύμφωνα με τη Molinaro, που δίνει στον ερωτευμένο νάνο το ρόλο του βασιλόπουλου του παραμυθιού, κανείς άνδρας δεν είναι ισάξιος για εκείνη ή με τον εξιδανικευμένο πατέρα της (2016:113-123). Όσον αφορά τον μεγαλύτερο νάνο υποψιαζόμαστε ότι η επιθετικότητά του απέναντί της δεν είναι τόσο επειδή τον απορρίπτει η Χιονάτη όσο επειδή είναι ερωτευμένος με τον νάνο που τη φλερτάρει.

Στην επόμενη σεκάνς βλέπουμε τη μητριά της Χιονάτης να αναγνωρίζει την Χιονάτη στο εξώφυλλο του περιοδικού, ενώ εκείνη έχει ένα πολύ μικρό ρεπορτάζ για το σπίτι της. Πηγαίνει κατευθείαν στην πισίνα, βρίσκει τον σοφέρ της και αφού του δείχνει το περιοδικό τον σκοτώνει. Καθώς κοιτάζει την κυματιστή αντανάκλασή της στην πισίνα και φαίνεται να έχει τύψεις ξεκινάει πάλι ο παραισθησιογόνος ήχος του φέρεμιν. Σε αυτό το σημείο θεωρούμε πως επιβεβαιώνεται πόση σημασία έχει ο καθρέπτης/εικόνα για τη μητριά της Χιονάτης και πως στην απώλεια της δύναμης που αυτός παρέχει για εκείνη θα κάνει (για δεύτερη φορά) μία πράξη που θα επιβεβαιώσει τη δύναμή της: θα σκοτώσει τον πιο αφοσιωμένο της υπηρέτη. Αναφερθήκαμε

προηγουμένως στη μητριά της Κάρμεν ως femme fatale που επιτελεί στα άκρα και τις δύο ταυτότητες και τη θηλυκή και την αρσενική. Το γεγονός ότι σκοτώνει πρώτα τον άνδρα της και μετά τον υπηρέτη και εραστή της δείχνει πως δεν έχει όρια προκειμένου να φτάσει στους σκοπούς της ή προκειμένου να εκδικηθεί. Είναι τόσο θύμα της εικόνας/καθρέπτη που τον βάζει πάνω και από τα συναισθήματά της: ούτε εκείνης το σώμα της ανήκει.

Καταλήγουμε λοιπόν στο επόμενο μέρος όπου θα γίνει η λύση του δράματος, το στάδιο της Σεβίλλης όπου ξεκίνησε η ιστορία μας. Πάλι η Χιονάτη προσεύχεται στην Παναγία και πάλι ο ατζέντης της κοιτάει το ρολόι του. Στα χέρια της Παναγίας βλέπει το μενταγιόν της μητέρας της που είχε αφήσει στην αρχή της ταινίας ο πατέρας της και καθώς κλείνει τα μάτια της καταλαβαίνουμε ότι λίγο λίγο αρχίζει και θυμάται κάποια πράγματα. Αυτό το μοτίβο (με τις ίδιες κινήσεις που είχε κάνει και ο πατέρας της) που επαναλαμβάνεται μας θυμίζει (ψυχαναλυτικά) πως τείνουμε να επαναλάβουμε τα μαθήματα/λάθη των γονιών μας και κατά αυτήν την έννοια πάλι το σώμα μας δεν μας ανήκει.

Η μουσική αλλάζει και γίνεται πάλι απειλητική καθώς αλλάζουμε χώρο: μεταφερόμαστε στο σκοτεινό υπόγειο όπου φυλάσσουν τους ταύρους και ο μεγαλύτερος νάνος πάει εκεί για να αλλάξει τις ταμπέλες στους ταύρους: βάζει στην Χιονάτη να της επιτεθεί ο (μεγαλύτερος) ταύρος Satanas, (όπως αρχικά είχε επιτεθεί ο Lucifer στον πατέρα της). Σε αυτό το σημείο θεωρούμε πως επιβεβαιώνεται η θέση μας ότι το σώμα μας δεν μας ανήκει: η Χιονάτη/Κάρμεν είναι καταδικασμένη να βρεθεί στην ίδια θέση με τον πατέρα της αλλά και με τη Χιονάτη του μύθου όπως θα δούμε παρακάτω.

Στο επόμενο πλάνο η Χιονάτη ευχαριστεί τους νάνους και πάει να φιλήσει εκείνον που την αγαπάει (εκείνος κλείνει τα μάτια περιμένοντας ότι θα τον φιλήσει στο στόμα) και τους διακόπτει ο μεγαλύτερος κάνοντας μία δήθεν σκηνή ζήλεια. Κατόπιν βλέπουμε τη μητριά μέσα από το μαύρο τούλι που φορά, καθώς έχει πάει να παρακολουθήσει την ταυρομαχία. Η Χιονάτη συναντάει πριν βγει στην αρένα τον ατζέντη του πατέρα της που την αναγνωρίζει και της απευθύνεται με το πραγματικό της όνομα «Κάρμεν» και της λέει ότι ο πατέρας της ο Βιλάλτα θα ήταν περήφανος για εκείνη. Η Κάρμεν φαίνεται να ξανακερδίζει σταδιακά τη μνήμη της ενώ βγαίνει μόνη στο στάδιο και βάζει τα κλάματα. Θυμάται τον ταύρο στο δωμάτιο του πατέρα της που αντιπαραβάλλεται με πλάνο από τον πραγματικό ταύρο που έχει βγει στην αρένα. Οι

αναμνήσεις έρχονται πιο γρήγορα και τα πλάνα εναλλάσσονται στους ρυθμούς από τα παλαμάκια του φλαμένγκο που ακούγεται καθώς καταλήγουν στην εικόνα του πατέρα της. Φαίνεται πως έχει ανακτήσει τη μνήμη της πλήρως και καθώς γυρνάει την πλάτη της στον ταύρο θυμάται τα λόγια του πατέρα της: «μην χάνεις ποτέ τον ταύρο από τα μάτια σου». Γυρνάει και τον αντιμετωπίζει με τις επευφημίες του πλήθους υπό τους ήχους και τα παλαμάκια του φλαμένγκο που παρομοιάζονται με τα παλαμάκια των ακροατών. Σε αυτό το σημείο φαίνεται εναργέστερα αυτό που υποστηρίξαμε προηγουμένως ενώ η Κάρμεν άπλωνε τα ρούχα και ταυτόχρονα έκανε πως ταυρομαχούσε. Η συνοδεία της μουσικής φλαμένγκο ενώ είναι στην αρένα ως ταυρομάχος δείχνει πως για την Κάρμεν/Χιονάτη το να ταυρομαχεί είναι ταυτόχρονα και θηλυκή και αρσενική επιτέλεση: είναι σαν ένα θηλυκό που κάνει μία χορογραφία φλαμένγκο με τον ταύρο αλλά απ'την άλλη είναι και μία αρρενωπότητα που μπορεί να αποδειχθεί ισχυρότερη από εκείνον. Όντας στην αρένα και κάνοντας τη χορογραφία της ταυρομαχίας είναι ταυτόχρονα και η μητέρα της και ο πατέρα της, κορίτσι και αγόρι.

Στο διάλειμμα λέει στους νάνους ότι δεν θα παρατήσει τον αγώνα -παρόλο που κάποιος άλλαξε τους ταύρους- για χάρη του πατέρα της. Καθώς ετοιμάζεται να κάνει την τελευταία επίθεση στον ταύρο και υψώνει το σπαθί (όπως ο πατέρας της στην αρχή της ταινίας) έχουμε ένα πλάνο με την ίδια ως παιδί να κάνει την ίδια προσπάθεια με ένα ξύλινο σπαθί και κατόπιν σηκώνει τα μάτια της ψηλά και βλέπει τον πατέρα της μέσα από τα σύννεφα να την επικροτεί. Είναι σαν ο σκηνοθέτης να μας επιβεβαιώνει ότι έχει παραμείνει ένα κορίτσι μέσα σε ένα σώμα γυναίκας που έχει την ανάγκη από την έγκριση του γονιού της. Σε αυτό το σημείο το κοινό ζητά να δοθεί χάρη στον ταύρο: η Κάρμεν έχει ουσιαστικά νικήσει. Σε αυτή τη σεκάνς φαίνονται δύο πολύ σημαντικά ζητήματα της προβληματικής μας. Πρώτο από όλα φαίνεται πόσο ανάγκη έχει η Κάρμεν το βλέμμα του άλλου και αν θέλουμε να το δούμε ψυχαναλυτικά, του σημαντικού Άλλου, του πατέρα της. Για άλλη μία φορά φαίνεται πως το σώμα της δεν της ανήκει αφού κάποιος άλλος πρέπει να καθορίσει πώς αυτή θα κινηθεί με το βλέμμα του και την έγκρισή του. Αυτό γίνεται ακόμη πιο σαφές όταν το κοινό ζητάει να δωθεί χάρη στον ταύρο –κάτι που δεν συνέβαινε σχεδόν ποτέ⁸- και εκείνη πάλι πειθαρχεί

⁸ Πηγή: <http://sensesofcinema.com/2014/feature-articles/pablo-bergers-blancanieves-and-modern-spain/>

στην επιθυμία/βλέμμα του κοινού.

Το δεύτερο σημείο που θέλουμε να σχολιάσουμε είναι αυτό ακριβώς που ζητάει το κοινό: να δοθεί χάρη στον ταύρο. Η προσωπική μας άποψη είναι ότι φυσικά δεν ανησυχούν για τον ταύρο ή για την ασφάλεια της Κάρμεν. Η προσωπική μας άποψη είναι ότι υπό το πρίσμα της πατριαρχίας και υπό την ανάλυση που κάναμε προηγουμένως για το παιχνίδι αρρενωποτήτων που επιτελείται στην ταυρομαχία, το να σκοτώσει η Κάρμεν τον ταύρο θα ήταν στα πλαίσια του «αδιανόητου». Δηλαδή, όπως αναφέραμε και στο άρθρο για τα αγοροκόριτσα προηγουμένως, υπάρχουν ακόμη και στα παιχνίδια που συμμετέχουν τα αγοροκόριτσα κάποια όρια: ποτέ δεν θα κάνουν όλα όσα κάνουν τα αγόρια. Με αυτό θέλουμε να πούμε ότι είναι θεμελιώδες για την ταυρομαχία ως επίδειξη αρρενωποτήτων και ως αρένα της πατριαρχίας μία γυναίκα να μην επιτελέσει μία πράξη που να δείξει ότι είναι ανώτερη αρρενωπότητα από τον ταύρο – αλλιώς καταρρέει όλο το οικοδόμημα της πατριαρχίας κοινή τη θεά. Σε καμία περίπτωση το κοινό δε θα μπορούσε να συμφωνήσει σε αυτήν την ανατροπή των κανόνων. Η μηριά από την άλλη που παραβιάζει αυτόν τον κανόνα συνεχώς λειτουργεί πιο υπόγεια αλλά εν γνώσει πάλι των θεατών (δηλαδή ημών) που περιμένουμε πάλι την τιμωρία της όπως στον αντίστοιχο μύθο.

Καθώς η Κάρμεν γυρνά γύρω στο στάδιο και χαιρετά το πλήθος η μηριά πάει να της δώσει ένα μήλο που καταλαβαίνουμε ότι είναι δηλητηριασμένο. Σκουντάει το μεγαλύτερο νανό και του λέει πολύ υποτιμητικά: «πρόσεχε στούμπο». Το προσφέρει στην Κάρμεν που δεν φαίνεται να την αναγνωρίζει και ενώ εκείνη ετοιμάζεται να το δαγκώσει το αφήνει για να πιάσει το καπέλο του πατέρα της που της το πετά ο παλιός του ατζέντης. Η μηριά παρακολουθεί από μακριά με τα κυάλια της και βλέπουμε ότι η Κάρμεν παίρνει από τον νάνο που την έσωσε το μήλο, το δαγκώνει και πεθαίνει. Ο μεγαλύτερος νάνος καταλαβαίνει τι έγινε βλέποντας το δαγκωμένο μήλο και αρχίζει με τους υπόλοιπους νάνους να κυνηγάει τη μαυροφορεμένη μηριά της Κάρμεν στο υπόγειο όπου φυλάσσονται οι ταύροι. Εκεί θα λάβει η μηριά την τιμωρία της καθώς ένας ταύρος θα σηκώσει απειλητικά τη σκιά του πάνω της. Κατόπιν βλέπουμε την Κάρμεν να βγαίνει από το χώρο στα χέρια των ανδρών υπό τους ήχους ενός μοιρολογιού.

Σε αυτό το σημείο βλέπουμε την τιμωρία που εμείς ως θεατές περιμένουμε για τη μηριά σύμφωνα με το μύθο και την ηθική. Δεύτερον βλέπουμε πως μία γυναίκα τιμωρεί μία άλλη γυναίκα επειδή «της έκλεψε τη δόξα». Δεν θεωρούμε πως η

δηλητηρίαση της Κάρμεν είναι επειδή έσπασε τα κανονιστικά πρότυπα θηλυκότητας όντας ταυρομάχος από μία άλλη γυναίκα που τα συμερίζεται, αφού και η μητριά της τα είχε σπάσει αυτά τα πρότυπα προ πολλού. Θεωρούμε αντίθετα πως η μητριά δηλητηρίασε την Κάρμεν καθώς της έκλεψε τον καθρέπτη/βλέμμα: ενώ στην αρχή ήταν ένα παιχνίδι για τη μητριά τελικά κατέληξε βασικό για εκείνη και εξαρτιόταν από αυτό όπως και στο μύθο. Φαίνεται δηλαδή σαν το σώμα μας να μην υπάρχει χωρίς το βλέμμα και την εικόνα και κατά αυτήν την έννοια πάλι δεν μας ανήκει.

Στο επόμενο πλάνο φεύγουμε από την ηλιόλουστη σκηνογραφία και τα εξωτερικά γυρίσματα καθώς είμαστε σε ένα βροχερό μέρος, σε ένα τσίρκο, υπό τους ήχους ανάλογης μουσικής και την κάμερα να καταλήγει σε μία αφίσα με την κοιμώμενη Χιονάτη. Στο επόμενο πλάνο βλέπουμε μία εύσωμη γυναίκα να στέλνει φιλιά από τη σκηνή και να αποκαλύπτει τα κάλλη της ενώ το πλήθος επευφημεί και δίπλα της είναι ο ατζέντης της Χιονάτης. Η «επουράνια νύφη» φεύγει από τη σκηνή και ο ατζέντης καλεί το επόμενο θέαμα με τα λόγια: είναι κατάρα ή θαύμα; Το επόμενο πλάνο δείχνει το νάνο που ήταν ερωτευμένος με τη Χιονάτη να είναι θλιμμένος πάνω από ένα κουτί στα παρασκήνια. Εκεί βλέπουμε τον τριχωτό άνδρα και τις σιαμαίες αδερφές και καταλαβαίνουμε ότι είναι ένα freak show.

Ο ατζέντης ρωτάει το κοινό αν η Χιονάτη θα ξυπνήσει από τον αιώνιο της ύπνο και τους προσκαλεί να τη φιλήσουν όπως στον αντίστοιχο μύθο βγάζοντας το κάλυμμα και αποκαλύπτοντας ένα γυάλινο φέρετρο. Μέσα είναι η Χιονάτη αναίσθητη με μακριά μαλλιά και δαντελωτό φόρεμα – δηλαδή σε μία θηλυκή εμφάνιση που δεν θυμίζει την αγορίστικη εμφάνιση που είχε όσο ζούσε. Το κοινό περνάει πειθήνια για να τη φιλήσει αφού πληρώσει το αντίτιμο – ακόμη και μία γυναίκα προς έκπληξη του μάνατζερ. Καθώς ένας άνδρας τη φιλάει εκείνη φαίνεται να ξυπνάει, να σηκώνεται και να ανοίγει τα μάτια της. Ο άνδρας που τη φίλησε φεύγει τρομοκρατημένος μέσα στη βροχή και στο επόμενο πλάνο φαίνεται ο χώρος της παράστασης να έχει αδειάσει: μόνος του ο νάνος που την αγαπούσε έχει μείνει να την περιποιηθεί, να της χτενίσει τα μαλλιά, να της βάλει κραγιόν, να την ψεκάσει με άρωμα, να της κλείσει τα μάτια και να αντιστρέψει το μυστικό μηχανισμό που τη σηκώνει. Στην τελευταία σεκάνς βλέπουμε το φέρετρο από μακριά και σταδιακά η κάμερα κάνει close up και βλέπουμε τον νάνο να κοιμάται δίπλα της και να τη φιλάει ενώ στο τελευταίο πλάνο ο φακός εστιάζει στο μάτι της που δακρύζει εκείνη τη στιγμή.

Σε αυτήν την τελευταία σεκάνς που τη θεωρούμε σαν ένα επιμύθιο όλης της

ιστορίας βλέπουμε έναν δεύτερο συμβολικό θάνατο της Χιονάτης. Αρκετές φορές υποστηρίξαμε ότι το σώμα μας δεν μας ανήκει στην παρούσα ανάλυση. Αυτό φαίνεται ακόμη και όταν το κοινό σπεύδει να φιλήσει ένα πτώμα για να το αναστήσει ή όταν οι άνθρωποι με σωματικές ιδιαιτερότητες δέχονται το σώμα τους να γίνει θέαμα στο κοινό. Εμείς όμως θα σταθούμε στην κεντρική ηρωίδα και στη μοίρα της μετά το θάνατο στην αρένα. Φαίνεται πως τον φυσικό/σωματικό της θάνατο από τη δηλητηρίαση τον ακολουθεί και ένας συμβολικός. Πιο συγκεκριμένα η σορός της γίνεται θέαμα σε ένα freak show χωρίς εκείνη να φαίνεται να έχει οποιαδήποτε ενεργή συμμετοχή σε αυτό και φυσικά χωρίς ο σκηνοθέτης/συγγραφέας να μας δίνει εξηγήσεις πώς αυτό έγινε (είναι παράλυτη ή νεκρή η Κάρμεν/Χιονάτη; πώς επετράπη και πώς έφτασε ως εκεί;) . Και σε αυτό το σημείο θυμόμαστε το συμβόλαιο που υπέγραψε με τον μάνατζερ και ότι ο ίδιος μάνατζερ διοργανώνει το freak show.

Σε μία πρώτη ανάγνωση βρίσκουμε μία παραλληλία με την μοίρα της μητριάς της: ότι τιμωρείται που ξεπέρασε τα κανονιστικά πρότυπα του βιολογικού/κοινωνικού της φύλου. Η προσωπική μας άποψη είναι ότι η τιμωρία που δέχεται η Χιονάτη στο επιμύθιο της ταινίας είναι διαφορετικής τάξεως. Στο άρθρο για τα αγοροκόριτσα αναφέραμε προηγουμένως ότι έρχεται ένα σημείο που το αγοροκόριτσο πρέπει να επιτελέσει το φύλο του. Και θεωρούμε πως στο επιμύθιο της συγκεκριμένης ταινίας αυτό ακριβώς γίνεται: σε όλη την ταινία αλλά και επί της αρένας η Κάρμεν ήταν ένα αγοροκόριτσο – το κούρεμά της, η ταυρομαχία, η άρνηση της απέναντι στα βλέμματα των ανδρών, ψυχαναλυτικά η άρνησή της να φάει τον κόκορα ή να σκοτώσει τον ταύρο. Θεωρούμε πως φτάνοντας στην αρένα και μόλις είναι έτοιμη να σκοτώσει τον ταύρο έφτασε στο σημείο μηδέν. Από εκεί και πέρα πρέπει να επιτελέσει το φύλο της και να αποδείξει ότι είναι γυναίκα. Και αν δεν θέλει η ίδια να το κάνει, θα το κάνει η πατριαρχία με τις δικλίδες ασφαλείας που έχει.

Πιο συγκεκριμένα ο μάνατζερ που έχει αγοράσει τα δικαιώματα επί του σώματός της με το συμβόλαιο, ο μάνατζερ με την πένα που μοιάζει με φαλλό, είναι ο ίδιος σύμβολο της πατριαρχίας (και φυσικά άνδρας) και μας θυμίζει ότι το σώμα μας δεν μας ανήκει. Πρώτον είναι «αδιανόητο» να πεθάνει η Χιονάτη χωρίς να έχει φύλο⁹: πρέπει το σώμα της να γίνει θέαμα για να αποδειχτεί η ισχύς της πατριαρχίας. Δεύτερον

⁹ Για το πόσο αδιανόητο είναι κάποιος να μην έχει φύλο βλέπε σχετικά το *απειθαρχη υλικότητα* της Χαλκιά για τη μεταχείριση των παιδιών που γεννιούνται διαφυλικά (2011).

πρέπει να επιβεβαιωθεί ο (πατριαρχικός) μύθος της Χιονάτης: ένας πρίγκηπας θα κάνει την (αναίσθητη) Χιονάτη γυναίκα, εν προκειμένω ένας άνδρας το αγοροκόριτσο γυναίκα. Τρίτον η Κάρμεν ως αγοροκόριτσο και ως Χιονάτη πήρε κάποια προνόμια και τώρα πρέπει να πληρώσει το τίμημα: πήρε μία θέση στην ανδρική αρένα της ταυρομαχίας, τώρα πρέπει να αποδείξει ότι είναι γυναίκα, πήρε μία θέση ως Χιονάτη και τώρα πρέπει να ξυπνήσει από τον (λευκό) πρίγκηπα.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο ακόμη και ο ίδιος μας ο θάνατος μπορεί να γίνει θέαμα φαίνεται να σχολιάζει ο σκηνοθέτης. Όπως νωρίτερα στην ταινία είχε γίνει θέαμα και ο θάνατος του πατέρα της. Ούτε ο θάνατος δεν μας γλυτώνει από την λεηλάτηση του σώματός μας. Και φαίνεται πως όσοι ακολουθούν την πορεία και τη θέληση άλλων θα έχουν την ίδια κατάληξη με εκείνους. Δηλαδή για την Κάρμεν αρχικά κεντρική σημασίας ήταν η ταύτιση με τη μητέρα της, ως εκ τούτου κατόπιν η ικανοποίηση του πατέρα της και ουσιαστικά κατέληξε όπως εκείνος επαναλαμβάνοντας τα ίδια μοτίβα. Κατόπιν κεντρικής σημασίας για εκείνη ήταν η ταυτοποίηση με τη Χιονάτη, και κατέληξε πάλι όπως εκείνη. Όπως έδειξε ο Barthes (1973) οι μύθοι δεν είναι καθόλου αθώοι και αναπαράγουν την ιδεολογία.

Επίσης σχολιάσαμε προηγουμένως πως η μητριά της λειτουργεί σαν alter ego της Κάρμεν και έχουν και οι δύο κατά μία έννοια παράλληλους βίους και καταλήξεις: φαίνεται πως και οι δύο σαγηνεύτηκαν από τις υποσχέσεις της αρρενωπότητας και της πατριαρχίας για δύναμη και εξουσία (δηλαδή από τα προνόμια των ανδρών) πληρώνοντας το τίμημα και οι δύο (καθώς όπως είπαμε προηγουμένως στην ανάλυση για τα αγοροκόριτσα, η πατριαρχία έχει δικλίδες ασφαλείας για αυτές τις περιπτώσεις). Πιο συγκεκριμένα, η femme-fatale μητριά χρησιμοποιεί τη θηλυκότητά της για να χειριστεί τους άνδρες και έχει αρκετά ανδρικά χαρακτηριστικά και επιθετικότητα που την κάνουν «ανώτερη» από εκείνους, και στο τέλος πεθαίνει από μία ακόμη ανώτερη αρρενωπότητα, τον ταύρο. Ενώ το αγοροκόριτσο Κάρμεν, υιοθετεί τον κατεξοχήν ανδρικό ρόλο του ταυρομάχου και στο τέλος καταλήγει να πρέπει να αποδείξει τη γυναικεία της φύση. Ο σκηνοθέτης βέβαια κάνει παρεκτροπές από το μύθο: δείχνει ακόμη και μία γυναίκα να φιλάει τη Χιονάτη για να την ξυπνήσει, σαν να θέλει να μας πει ότι μπορεί και μία γυναίκα να είναι ο πρίγκηπας ή ότι δεν μας νοιάζει τόσο η Χιονάτη να ξυπνήσει ως γυναίκα όσο το να έχει φύλο. Στην τελευταία σκηνή που βλέπουμε τον νάνο που ήταν ερωτευμένος μαζί της να τη φιλάει, η σκηνή αποκτάει έναν μακάβριο νεκροφιλικό χαρακτήρα: είναι σαν να μην υπάρχουν όρια για τον άνδρα

που θέλει να κάνει τη γυναίκα δική του σύμφωνα με τις υποσχέσεις της πατριαρχίας. Το τελευταίο πλάνο εστιάζει σε ένα δάκρυ από το μάτι της Χιονάτης και αρχίζουμε να αναρωτιόμαστε αν είναι όντως πεθαμένη ή μήπως είναι αναισθητή ή παράλυτη από το δηλητήριο. Ο σκηνοθέτης αφήνει ανοιχτά όλα τα ενδεχόμενα και δεν μας διευκρινίζει τι από όλα αυτά ισχύει ή για ποιον ακριβώς λόγο κυλάει το δάκρυ. Ενδεικτικά αναφέρουμε κάποιες ερμηνείες που δόθηκαν όπως ότι κλαίει για εκείνη, για τον νάνο που είναι ερωτευμένος μαζί της, για την οριστική απώλεια της αγάπης και της ελευθερίας της (Molinaro, ο.π.:113-123), ότι κλαίει για το αναπόφευκτο τέλος της ομορφιάς και της αθωότητας, ή ότι το δάκρυ συμβολίζει το νερό ως πηγή της ζωής και προοιωνίζει την επιστροφή της¹⁰.

Το σίγουρο είναι ότι άλλο ένα μοτίβο επαναλαμβάνεται: στην αρχή της ταινίας έχουμε τον παράλυτο πατέρα στην αναπηρική του καρέκλα που τον χειρίζεται μία γυναίκα, ενώ στο τέλος έχουμε την επαναφορά στην (πατριαρχική) τάξη: η γυναίκα αυτή τη φορά είναι παράλυτη σε ένα γυάλινο φέρετρο για να είναι εκτεθειμένη στα βλέμματα, στα φιλιά και στα αγγίγματα όλων (κυρίως ανδρών) ενώ όλα ενορχηστρώνονται από έναν μηχανισμό που τον χειρίζεται (επίσης) ένας άνδρας. Ο μηχανισμός αυτός δεν είναι άλλος από την ίδια την ιδεολογία της πατριαρχίας και το εφέ που παράγει ο μηχανισμός είναι οι κίβδηλες υποσχέσεις που αυτή δίνει. Μιλάμε για κίβδηλες υποσχέσεις γιατί όλες οι αρρενωπότητες που ο συγγραφέας/σκηνοθέτης παρουσιάζει είναι τραυματισμένες/απομυθοποιημένες: ο ανάπηρος πατέρας, οι νάνοι, ο κόκορας, ο ταπεινωμένος σοφέρ, ο άγνωστος που τη φιλάει και εξαφανίζεται τρομαγμένος όταν νομίζει ότι εκείνη ξυπνάει... Η Κάρμεν/Χιονάτη το ξέρει πλέον αλλά δεν μπορεί να πει σε κανέναν πλέον τίποτα. Μόνο ένα δάκρυ κυλάει στο μάγουλο και μόνο αυτό της ανήκει.

Βάσει της συλλογιστικής που αναπτύξαμε παραπάνω θεωρούμε ότι κριτικές που θεωρούν ότι η συγκεκριμένη ταινία αναπαράγει ουσιαστικά την πατριαρχία και ότι δεν αλλάζει τις αντιλήψεις των ανθρώπων (και επομένως δεν είναι φεμινιστική)¹¹ δεν είναι έγκυρες εφόσον ο σκηνοθέτης παρουσιάζει τις απομυθοποιημένες αρρενωπότητες όπως αναφέραμε προηγουμένως. Η ταινία είναι κατά τη γνώμη μας περισσότερο μία

¹⁰ Πηγή: <https://newtopiamagazine.wordpress.com/2013/04/16/cinemasrink-blancanieves-2013/>

¹¹ Πηγή: <http://www.nyfcc.com/2013/04/blancanieves-reviewed-by-armond-white-for-cityarts/>

ανάλυση του πώς λειτουργεί η πατριαρχία είτε είσαι άνδρας, είτε αγοροκόριτσο, είτε γυναίκα, είτε *femme fatale*, είτε νάνος, είτε ζώο κ.ο.κ..

Για να συνοψίσουμε τα όσα αναφέραμε στην παρούσα ανάλυση, πιστεύουμε ότι τα μοτίβα που επαναλαμβάνονται στη συγκεκριμένη ταινία και υποστηρίζουν τη θέση μας ότι «το σώμα μας δεν μας ανήκει» είναι τα εξής: Πρώτο απ'όλα η έμφαση που δίνεται στο πανοπτικό μοντέλο μέσω της αμφιθεατρικής διάταξης του σταδίου. Το μοντέλο αυτό εμφανίζεται στην αρχή με τον πατέρα της Κάρμεν, στις σκηνές με τους ταυρομάχους νάνους και στο τέλος με την ίδια την Κάρμεν. Επίσης θεωρούμε ότι επαναλαμβάνεται και στο *freak show* στο επιμύθιο. Ουσιαστικά το σώμα που δέχεται τα βλέμματα από παντού πειθαρχεί και αυτοπειθαρχείται, δεν είναι ένα ελεύθερο σώμα.

Η θέση μας πιστεύουμε ότι επιβεβαιώνεται και από την έμφαση στο βλέμμα που υπάρχει στην ταινία σε πολλαπλά σημεία. Έχουμε την έμφαση στο βλέμμα του κοινού στις ταυρομαχίες, την έμφαση στο φακό του φωτογράφου (στον αγώνα του πατέρα της Κάρμεν, στη φωτογράφιση της κηδείας του πατέρα της Κάρμεν, στη φωτογράφιση της μητριάς για το περιοδικό), αλλά και την έμφαση στα μάτια μέσω εξαιρετικά κοντινών πλάνων και του μοντάζ (ενδεικτικά αναφέρουμε το πλάνο που εναλλάσσει το μάτι του ταύρου Lucifer και του πατέρα της Χιονάτης και άλλο ένα πλάνο που εναλλάσσει το μάτι της Χιονάτης με του φωτογραφικού φακού). Αυτή η έμφαση στο βλέμμα τονίζει τα πολλά είδη του βλέμματος· αναφέρουμε ενδεικτικά ότι υπάρχει το απρόσωπο βλέμμα του κοινού αλλά και το πιο προσωπικό, υπάρχει το ανθρώπινο και της μηχανής, υπάρχει του ζώου και του ανθρώπου. Σε όλες όμως τις περιπτώσεις το βλέμμα καθορίζει εκείνον που αντικρύζει πάλι με πολλαπλούς τρόπους· αναφέρουμε ενδεικτικά πώς ο φακός του δημοσιογράφου καταστρέφει τον πατέρα της Κάρμεν στην ταυρομαχία με τον Lucifer, το πώς πειθαρχούν στις οδηγίες του φωτογράφου η Κάρμεν και οι υπόλοιποι στην κηδεία του πατέρα της, το πώς η μικρή Κάρμεν πειθαρχεί στο βλέμμα της γιαγιάς της να χορέψει ενώ διστάζει, ή την έγκριση που (φαντάζεται ότι) βλέπει η Κάρμεν από τον πατέρα της για να συνεχίσει την ταυρομαχία στο τέλος της ταινίας. Το βλέμμα δεν είναι καθόλου αθώο και καθορίζει αυτόν που βλέπει, κατά αυτήν την έννοια το σώμα που είναι ορατό δεν είναι αυτοκαθοριζόμενο και δεν μας ανήκει.

Επισημάνσαμε στην ανάλυσή μας προηγουμένως ότι η θέση του ταυρομάχου δεν είναι μία αμιγώς ανδρική θέση αλλά έχει και πολλά θηλυκά στοιχεία, πράγμα που

τονίζεται σε πολλά σημεία στην ταινία. Αναφέρουμε ενδεικτικά την έμφαση που δίνεται στο σώμα του ταυρομάχου στην αρχή της ταινίας ή την τελική ταυρομαχία της ίδιας της Χιονάτης που παρομοιάζεται με μία παράσταση φλαμένγκο μέσω της αντίστοιχης μουσικής. Βάσει της ανάλυσής μας προκύπτει ότι η Κάρμεν ενεργεί σαν ένα αγοροκόριτσο στην αρένα που απ'τη μία ανατρέπει τα κανονιστικά πρότυπα του βιολογικού φύλου της αλλά απ'την άλλη αναπαράγει τα βλέμματα και την επιθυμία αυτών που τη μεγάλωσαν. Πιο συγκεκριμένα όντας στην αρένα πραγματοποιεί την επιθυμία του πατέρα της και της γιαγιάς της να είναι η μητέρα της (το θηλυκό στοιχείο που τονίζεται από τους ήχους του φλαμένγκο), πραγματοποιεί την επιθυμία του πατέρα της να γίνει ταυρομάχος στη θέση του (αφού εκείνος πλέον δεν μπορούσε) και τέλος πραγματοποιεί και την επιθυμία της μητριάς της να είναι αγοροκόριτσο (αφού η μητριά της αρνείται να την δει και να της συμπεριφερθεί ως κορίτσι). Βάσει της ανάλυσής μας φαίνεται πως ούτε η ίδια η επιθυμία που κινεί το σώμα δεν είναι δική μας. Στο πρόσωπο της ηρωίδας μας ενσαρκώνονται τόσο η μητέρα της, η γιαγιά της, ο πατέρας της αλλά και η μητριά της. Κατά αυτήν την έννοια το σώμα της Κάρμεν δεν της ανήκει αφού δεν το κινεί η ίδια της η επιθυμία αλλά είναι ένα συνοθύλευμα των προσώπων που την καθόρισαν. Η Molinero μάλιστα σχολιάζει πως η Κάρμεν νομίζει ότι πραγματοποιεί τη δική της επιθυμία όντας στην αρένα αλλά ουσιαστικά μεταμορφώνεται στον γιο του πατέρα της (ο.π.).

Στην ανάλυσή μας σχολιάσαμε τις υπόγειες συνδέσεις ανάμεσα στην Κάρμεν και τη μητριά της παρ'όλες τις αντιθέσεις τους: και οι δύο ανατρέπουν τα κανονιστικά πρότυπα του φύλου τους παίρνοντας μία ανδρική θέση (με διαφορετικό τρόπο η καθεμία). Παρόλο όμως που ο σκηνοθέτης αναπαράγει τα πρότυπα της *femme fatale* και της παρθένας μέσω αυτών των δύο ηρωίδων και τα παρωδεί (χιουμοριστικά τη *femme fatale*) θεωρούμε ότι ταυτόχρονα ανατρέπει το πατριαρχικό μύθο για την κυριαρχία του άνδρα αφού σε όλη την ταινία τους απομυθοποιεί, είτε δούμε τον ανάπηρο πατέρα της Κάρμεν, είτε τους νάνους, είτε τον σοφέρ της μητριάς. Κατά αυτήν την έννοια αν η πατριαρχική ιδεολογία είναι ένα φίλτρο για να βλέπουμε τον κόσμο, αυτό το φίλτρο καθορίζει και το πώς βλέπουμε το ίδιο μας το σώμα. Ένα σώμα που δεν μας ανήκει αφού το βλέμμα μας πάνω του είναι διαμεσολαβημένο από την ιδεολογία. Μία ιδεολογία που έχει καταστροφικές συνέπειες πάνω στο σώμα μας, σύμφωνα με τον σκηνοθέτη, είτε είμαστε άνδρες είτε γυναίκες.

Ο μύθος όμως αναπαράγει την ιδεολογία υποστηρίξαμε προηγουμένως στην

ανάλυσή μας. Κατά αυτήν την έννοια ούτε το όνομα Κάρμεν, αλλά ούτε και η αποδοχή του ονόματος Χιονάτη θα είναι αθώα για την ηρωίδα μας καθώς το μέγεθος και το βάρος του μύθου θα αποδειχτεί καταστροφικό για εκείνη στο επιμύθιο της ταινίας. Ούτε τα βλέμματα αλλά ούτε και οι λέξεις με το συμβολικό βάρος που φέρουν είναι αθώες. Ένα κοινό μοτίβο στα θρίλερ για τους εξορκισμούς είναι ο εξορκιστής να ξέρει το όνομα του δαίμονα για να τον ελέγξει. Κατά αυτήν την έννοια από τη στιγμή που η Κάρμεν υιοθετεί το όνομα Χιονάτη είναι πλέον ένα σώμα ελεγχόμενο από το μύθο και την ιδεολογία, κάτι που ο ατζέντης με την υπογραφή της έρχεται απλά να επικυρώσει. Αν η ίδια δεν εκπληρώσει τον «προγραμματισμένο» προορισμό της εν ζωή, τότε αυτό θα γίνει μετά θάνατον όπως φαίνεται στο επιμύθιο της ταινίας.

5.2. *Vénus noire* (2010)

Η ταινία είναι ένα έγχρωμο μελόδραμα που βασίζεται στην πραγματική ιστορία της μαύρης Saartjie Baartman. Ακολουθεί τη γραμμική-αιτιακή αφήγηση, και διαδραματίζεται σε διάφορες χώρες στο χρονικό διάστημα 1810-1815.

Στο πρώτο πλάνο είμαστε σε ένα αμφιθέατρο και στο επίκεντρο είναι μία φιγούρα σκεπασμένη με ένα λευκό σεντόνι και δίπλα πίνακες με αιδοία. Καθώς μπαίνει στο αμφιθέατρο ένας ηλικιωμένος κύριος όλο το αμφιθέατρο χειροκροτά δείχνοντάς μας πως είναι ο ομιλητής, ο Georges Cuvier. Η κάμερα εστιάζει στα πρόσωπα του ομιλητή και του ακροατηρίου. Από τα πρώτα του λόγια ο Cuvier σε πρώτο επίπεδο μας εισάγει στο θέμα του μαύρου γυναικείου σώματος και της τερατώδους αναπαράστασής του: η φυλή των σεντότων και τα μακριά χείλη του αιδοίου για τα οποία φημίζονται, ενώ στο φόντο φαίνονται οι πίνακες με τα αιδοία. Ενώ ο Cuvier συνεχίζει να μιλάει για την επιστημονική διαμάχη που έχει προκαλέσει το συγκεκριμένο σωματικό χαρακτηριστικό καταλήγει ότι “δεν είμαστε σίγουροι” (εμείς ως επιστήμονες-ειδικοί), και εκείνη τη στιγμή βγαίνει το σεντόνι αποκαλύπτοντάς μας το άγαλμα από πίσω. Ο σκηνοθέτης όμως ακόμη δεν δείχνει την μπροστινή πλευρά αλλά ακολουθεί το βλέμμα του Cuvier: λέει πως εξοικειωθήκαμε με τα γεννητικά όργανα αυτής της γυναίκας και ξαφνικά η κάμερα εστιάζει αρχικά στο πρόσωπο του αγάλματος και κατεβαίνει προς τα κάτω όπου σταματά στα γεννητικά όργανα. Από εκεί η κάμερα συνεχίζει καδράροντας σε ένα βάζο που καταλαβαίνουμε ότι περιέχει σε φορμόλη τα πρωτότυπα γεννητικά όργανα και περιφέρεται από χέρι σε χέρι εστιάζοντας παράλληλα στις αντιδράσεις των ακροατών. Αφού συγκρίνει το αιδοίο της με των Ευρωπαίων γυναικών μετά συγκρίνει τους βουσμάνους με τους πιθήκους εστιάζοντας και σε άλλα σημεία του σώματος: στα οπίσθια, στο κρανίο. Σε όλη αυτήν την παρουσίαση η κάμερα εστιάζει και στο πρόσωπο του Cuvier, τις αντιδράσεις του ακροατηρίου αλλά και στο εκάστοτε αντικείμενο της παρουσίασης, είτε πρόκειται για κάποιο πίνακα είτε για κάποιο κρανίο μούμιας. Στο τέλος της ομιλίας του καταλήγει στον «σκληρό κανόνα για την κατωτερότητα κάποιων ανθρώπων» δεχόμενος το χειροκρότημα του κοινού, ενώ το τελευταίο πλάνο είναι ένα κοντινό στο πρόσωπο του αγάλματος που έχει κλειστά τα μάτια.

Σε αυτήν την πρώτη σκηνή που αναφερθήκαμε ο σκηνοθέτης φροντίζει από την αρχή να μας βάλει στην καρδιά της προβληματικής που μας απασχολεί στην παρούσα

εργασία. Πρώτο από όλα έχουμε το περίφημο φουκωικό σχήμα του πανοπτικού με την αμφιθεατρική διάταξη των λευκών επιστημόνων γύρω από το (μαύρο) ομοίωμα και τα μέλη της Sarah Baartman¹². Δεύτερον έχουμε τον επιστήμονα που μιλάει εκ μέρους της Sarah Baartman αφού εκείνης της έχει πλέον αφαιρεθεί ο λόγος. Ο επιστημονικός λόγος τέμνει κυριολεκτικά και μεταφορικά το σώμα της προκειμένου να αναδειχθεί η ανωτερότητα της λευκής φυλής – όπως και οι λήψεις της κάμερας. Τρίτον έχουμε την έμφαση στο βλέμμα μέσω της κάμερας που εστιάζει ή στον ομιλητή ή στις αντιδράσεις των ακροατών: το βλέμμα δεν είναι καθόλου αθώο και καθορίζει το αντικείμενο της εστίασης. Μέσα από όλα τα παραπάνω δημιουργείται ο τερατώδης και πρωτόγονος χαρακτήρας του αντικειμένου της θέασης και αναδεικνύεται η ανωτερότητα της λευκής πολιτισμένης και εξελιγμένης φυλής με την εγκυρότητα και αντικειμενικότητα του επιστημονικού λόγου. Το σώμα της Baartman ακόμη και μετά το θάνατό της βεβηλώνεται και δεν της ανήκει – τον φυσικό της θάνατο ακολουθεί και ένας συμβολικός. Είναι ένα σώμα που πλέον δεν μπορεί να αντισταθεί παρα μόνον να υπομείνει το λόγο και το βλέμμα των άλλων.

Στην επόμενη σεκάνς φεύγουμε απ'το σοβαρό και επιστημονικό κλίμα και τα ψυχρά χρώματα της ιατρικής σχολής για να πάμε σε ένα πανηγύρι στο Λονδίνο το 1810, όπου ένας «πωλητής», ο Caesar, διαλαλεί τηνπραμάτεια του: «ελάτε να δείτε την Αφροδίτη των οτεντότων» και η κάμερα ταυτόχρονα εστιάζει στα πρόσωπα του κοινού. Με διαδοχικά πλάνα καταλαβαίνουμε ότι πρόκειται για ένα είδος freak show καθώς η κάμερα δείχνει διαδοχικά κάποιον να βγάζει φωτιά απ'το στόμα του, έναν άνδρα να προσπαθεί να σπάσει αλυσίδες και έναν άλλο, τον Réaux, με μία αρκούδα. Ο Caesar όμως ισχυρίζεται ότι το δικό του σόου είναι καλύτερο από αυτά γιατί παρουσιάζει «ένα ανθρώπινο πλάσμα τόσο όμοιο και τόσο διαφορετικό από εμάς». Η κάμερα ακολουθεί το χέρι του που δείχνει τη ζωγραφιά της Αφροδίτης και κατόπιν έχουμε ένα κοντινό πλάνο στο πρόσωπο της ηρωίδας μας μακιγιαρισμένης με χοντρές μαύρες γραμμές. Ο Caesar παίρνει έναν ρόλο «θηριοδαμαστή» και παρουσιάζει στο σόου ένα κελί καλυμμένο με δέρμα ζώου προλογίζοντας πως πρόκειται για ένα «άγριο θηλυκό της σκοτεινής αφρικανικής ηπείρου». Η κάμερα όπως και στην αρχή της ταινίας εστιάζει συνεχώς στο δικό του πρόσωπο και στις αντιδράσεις του κοινού, ενώ στο επίκεντρο

¹² Πηγή: <https://dspace.library.uu.nl/handle/1874/254441>

είναι η ηρωίδα της ταινίας: πάλι τη βλέπουμε αρχικά από πίσω και μετά τη βλέπουμε από μπροστά. Της συμπεριφέρεται σαν να είναι ένα ζώο και εκτός από τη γλώσσα της «τα αφρικάανς», χρησιμοποιεί και ένα μαστίγιο για να εκτελεί τις εντολές του. Εκείνη είναι ντυμένη με ένα κολλητό ένδυμα που τονίζει το σώμα της και τις καμπύλες του ενώ βγάζει άναρθρες κραυγές. Τη βγάζει έξω ενώ την έχει δεμένη από ένα λουρί στο λαιμό και εκείνη επιτίθεται εναλλάξ μία σε εκείνον και μία στο κοινό. Μετά μιμείται μία Ευρωπαϊά κυρία ή χοροπηδάει στρέφοντας ανα τακτά διαστήματα τα οπίσθιά της στο κοινό για να το κάνει να γελάσει. Μετά κάνει πως παίζει ένα όργανο και κάνει και έναν αφρικανικό χορό κουνώντας ρυθμικά τα οπίσθιά της προς το κοινό. Κατόπιν ο Caesar βάζει το κοινό να αγγίξει τα οπίσθιά της για να «δει αν είναι αληθινά» και κατόπιν κηρύσσει το τέλος της παράστασης. Αναφέρουμε χαρακτηριστικά πως σε όλη την παράσταση μόνο μία γυναίκα διαμαρτύρεται στον άνδρα της για τι πράγμα την έφερε να παρακολουθήσει.

Βλέπουμε ότι επαναλαμβάνεται το αμφιθεατρικό σχήμα που είδαμε προηγουμένως και η έμφαση στα βλέμματα του κοινού με τη διαφορά ότι κάποια από το κοινό διαμαρτύρεται και δεν απολαμβάνει το θέαμα που είδε. Επίσης αυτή τη φορά η Sarah είναι ζωντανή και φαίνεται πάλι να αναπαράγει το ρόλο της άγριας πρωτόγονης και απολίτιστης μαύρης γυναίκας όπως την παρουσιάζει ο Caesar. Το σώμα της για άλλη μία φορά τεμαχίζεται από τα βλέμματα του κοινού και της κάμερας και η ενδυμασία της τονίζει τα χαρακτηριστικά της φυλής της αλλά επίσης δίνει έναν έντονο σεξουαλικό χαρακτήρα στο σόου – ιδίως όταν το κοινό καλείται να την αγγίξει. Φαίνεται πως ούτε όταν ήταν ζωντανή το σώμα της δεν της ανήκε.

Καθώς φεύγει το κοινό πηγαίνει και εκείνη κουρασμένη στο καμαρίνι της να πιεί το ποτό της και ο Caesar έρχεται να τη συγχαρεί για την παράσταση που έδωσε και να ετοιμαστεί για την επόμενη. Στο καμαρίνι μάλιστα η Saartjie έχει και πόστερ από τα σόου που δείχνει ότι κατά κάποιο τρόπο ενώ αντιδρά στον χαρακτήρα του σόου (όπως θα δούμε) λαμβάνει ταυτόχρονα και κάποια ικανοποίηση από την προβολή/διασημότητα. Το βράδυ στο φαγητό ο Caesar της λέει μάλιστα πως πρέπει να τρώει περισσότερο γιατί έχει αδυνατίσει ενώ φτιάχνει μικρά γλυπτά της από πηλό. Το επόμενο πρωί εκείνη διαμαρτύρεται για την κούραση, ότι το σόου δεν είναι αυτό που της υποσχέθηκε, ότι δεν θέλει να την αγγίζουν γιατί «δεν είναι πόρνη» και στις αντιρρήσεις και υποσχέσεις του Caesar εκείνη απαντά ότι «δεν είναι έξυπνη».

Γενικότερα η ηθοποιός έχει μία χαμηλών τόνων και συγκρατημένη ερμηνεία

που τονίζει τον παθητικό χαρακτήρα της ηρωίδας απέναντι στο περιβάλλον: λιγοστές αντιρρήσεις απέναντι στο αφεντικό της, κάποια δάκρυα που κυλούν και πολύ ποτό και τσιγάρο. Στη σεκάνς που προηγήθηκε βλέπουμε ότι η Sarah έχει ενσωματώσει την αντίληψη του αφεντικού της και των λευκών για εκείνη εφόσον δεν θεωρεί τον εαυτό της έξυπνο. Επίσης φαίνεται να αντιστέκεται στον χαρακτήρα της παράστασης που δίνει. Παρόλο που είναι σημαντικό το ότι ο σκηνοθέτης δεν την παρουσιάζει μονόπλευρα ως έναν παθητικό χαρακτήρα χωρίς αντιστάσεις θεωρούμε ότι αυτή είναι μία από τις αντιστάσεις που θα εντείνουν την καταπίεση που θα υποστεί σύμφωνα με τη φουκωική θεωρία.

Ο Caesar της φέρνει (για να την παρηγορήσει; για να την χειριστεί;) δύο μαύρους υπηρέτες και κάποια ρούχα: πηγαίνοντας μαζί τους βόλτα μετά αλλάζει μάλιστα το καπέλο που της πήρε το οποίο ενδεχομένως να το θεωρήσουμε άλλη μία αντίσταση από την πλευρά της – “θα ντύνομαι όπως θέλω εγώ”. Στην κατοπινή σεκάνς οι διάφοροι παράγοντες του πανηγυριού γιορτάζουν και μία γυναίκα, η Jeanne, συναγωνίζεται στο ποτό έναν άνδρα: στο τέλος τον νικάει. Σε αυτό το σημείο βλέπουμε πως μία λευκή γυναίκα, η Jeanne, νικάει έναν άνδρα στο ποτό και έχουμε μία ανατροπή στην καθιερωμένη ιεραρχία των φύλων. Ο Réaux, ο θηριοδαμαστής της αρκούδας, που είχαμε δει νωρίτερα, προσεγγίζει τον Caesar και τον ρωτάει αν επιθυμεί να περάσει κάποια βραδιά μαζί με τη Jeanne εννοώντας ότι είναι πόρνη. Φαίνεται πως μπορεί το σώμα της Sarah ως μαύρης να μην της ανήκει αλλά και η μοίρα της Jeanne ως λευκής δεν είναι καλύτερη.

Σε μία επόμενη παράσταση πάλι μία γυναίκα που παρακολούθησε την παράσταση βγαίνοντας έξω λέει πως η παράσταση δεν είναι αξιοπρεπής και σίγουρα όχι για παιδιά. Στην επόμενη σεκάνς βλέπουμε τον Caesar και την Saartjie να διαβάζουν μία εφημερίδα όπου «κάποιος Άγγλος» διαμαρτύρεται επίσης για την παράσταση και «τη συμπεριφορά του κοινού» και του Caesar απέναντι «στη σκλάβά του». Κατόπιν πάλι από μία παράσταση μέλη του αφρικανικού ινστιτούτου τον ανακρίνουν για τα παραπάνω, εκείνος λέει ότι η Saartjie είναι ελεύθερη και ότι απλά πραγματοποιεί μία περφόρμανς επι σκηνής. Σε αυτό το σημείο βλέπουμε τις πολλαπλές αντιδράσεις του κοινού εντονότερα από τον σκηνοθέτη. Το βλέμμα του σκηνοθέτη είναι σύνθετο και δεν παρουσιάζει ούτε τη Sarah ως ένα απλό θύμα (υποκρίνεται) ούτε το κοινό ομογενοποιημένο ως θύτες και ευχαριστημένους από το θέαμα.

Στην επόμενη παράσταση εκείνη παίζει κανονικά με το μουσικό όργανο ένα

νανούρισμα και ο Caesar της διαμαρτύρεται ότι χαλάει την παράσταση και την απειλεί ενώ αργότερα τη βρίζει και τη χτυπά: της λέει χαρακτηριστικά ότι ο κόσμος είναι εκεί για να θαυμάσει τον κόλο της και όχι τις μουσικές της ικανότητες. Τα τελευταία του λόγια πριν από τη δίκη που θα επακολουθήσει είναι αν μπορεί να βασιστεί απάνω της. Σε αυτό το σημείο βλέπουμε εναργέστερα αυτό που αναφέραμε προηγουμένως: ότι κάθε αντίσταση της Sarah συνοδεύεται από ακόμη μεγαλύτερη καταπίεση εκ μέρους της εξουσίας. Επίσης φαίνεται πως ο Caesar τη χειρίζεται, την αντικειμενοποιεί και δεν τη βλέπει σαν έναν ολοκληρωμένο άνθρωπο – είναι σαν να της λέει ότι είσαι μόνον ένας γιγαντιαίος κόλος και τίποτα παραπάνω. Σαν όλα αυτά να μην είναι αρκετά της δημιουργεί και ενοχές ότι καταστρέφει την παράσταση εφόσον ανατρέπει την εικόνα που το κοινό έχει για εκείνη και που αυτός καλλιεργεί.

Όπως και στις προηγούμενες σεκάνς, έτσι και στη δίκη το επίκεντρο είναι η Saartjie και τα βλέμματα των υπολοίπων: των δικαστών και του ακροατηρίου. Το βασικό επιχείρημα του αφεντικού της στο δικαστήριο είναι ότι η Saartjie είναι ελεύθερη και καλλιτέχνης και η ίδια το υποστηρίζει επίσης ακολουθούμενη σε όλη τη διάρκεια από τις αντιδράσεις και ενστάσεις του κοινού και των δικαστών. Στο τέλος το δικαστήριο αποφαινεται ότι η Saartjie λειτουργεί με τη δική της θέληση και πως ήταν καλό για την Αγγλία που πραγματοποιήθηκε το δικαστήριο αφού αποδείχθηκε «πως οι στεντότοι έχουν φίλους». Σε αυτό το σημείο έχουμε πάλι μία αντίσταση της ηρωίδας απέναντι στην αντίληψη του κοινού ότι είναι μία απλή σκλάβα εφόσον θεωρεί τον εαυτό της καλλιτέχνη. Μία λευκή γυναίκα μάλιστα από το ακροατήριο την αμφισβητεί λέγοντας ότι εκείνη είναι ηθοποιός και όχι η Sarah. Βέβαια αυτή η αντίσταση όπως και οι προηγούμενες θα έχουν αρνητικό αντίκτυπο στη ζωή της Sarah και στο χαρακτήρα του σόου όπως θα δούμε παρακάτω. Σε αυτό το σημείο θα σταθούμε στο ότι απ' τη μία πλευρά αντιστέκεται στην αντίληψη των πολλών ότι είναι ένα παθητικό θύμα αλλά ουσιαστικά υποστηρίζει και τον Caesar ώστε να συνεχίσει ανενόχλητος την παράσταση με τον ταπεινωτικό χαρακτήρα που αυτή έχει για εκείνη. Επίσης θεωρεί ότι φοράει ένα προσωπείο αλλά όπως θα φανεί και παρακάτω, το προσωπείο αυτό μπορεί να γίνει/επηρεάσει όλη την ίδια της τη ζωή τελικά.

Στην επόμενη σεκάνς έχουμε πάλι μία γιορτή των παραγόντων του πανηγυριού για την επιτυχημένη δίκη, όπου φαίνεται ότι το αφεντικό της πόρνης και θηριοδαμαστής της αρκούδας, ο Réaux, έχει γίνει φίλος με τον Caesar και η Saartjie φίλη με την Jeanne: τα αφεντικά μάλιστα αντιδιαστέλλουν τη διαφορετική ηθική των

«συνεργατριών» τους – «η Jeanne δεν είναι να την εμπιστευτείς ενώ η Saartjie είναι τελείως άκακη». Μετά μάλιστα ο Réaux τον ρωτάει αν μπορεί να δει το αιδού της Saartjie και ο Caesar συμφωνεί. Μετά από ένα σατυρικό τραγούδι για τη Saartjie και τη δίκη ακολουθεί ένας καβγάς από τον Caesar που θεωρεί ότι οι άλλοι ζηλεύουν την επιτυχία του σόου του. Στο τέλος της γιορτής ο Caesar ανακοινώνει ότι θα συνεχίσουν μαζί με τον Réaux την περιοδεία τους και να είναι καλή μαζί του: έπειτα δείχνει τα γεννητικά της όργανα στον Réaux και την Jeanne που τα κοιτάζουν με θαυμασμό. Ο Réaux τον ρωτάει αν είναι βαπτισμένη, ο Caesar απαντάει πως όχι και στην επόμενη σεκάνς ακολουθεί η βάπτιση της ως Sarah. Σε αυτές τις σεκάνς βλέπουμε για άλλη μία φορά πώς η Saartjie αντικειμενοποιείται και τεμαχίζεται: είναι μόνον ένα τεράστιο αιδού που ανήκει στο βλέμμα των αφεντικών της. Επίσης αντιδιαστέλλεται με μία λευκή γυναίκα ως μία αγαθή άγρια αναπαράγοντας το ανθρωπολογικό βλέμμα για τους πρωτόγονους ως αγαθά πλάσματα (και φυσικά ως σεξουαλικά).

Οι επόμενοι τίτλοι μας ενημερώνουν ότι βρισκόμαστε στη Γαλλία, τον Απρίλιο του 1815, όπου ακολουθεί άλλη μία φορά η ίδια παράσταση. Ενώ γδύνεται μετά την παράσταση η Sarah το δεύτερο της αφεντικό της, ο Réaux, της λέει «μην ντρέπεσαι, ο Θεός σου έδωσε αυτό το σώμα για να διδάξει κάτι σε εμάς τους άνδρες» και «είσαι πιο κοντά στην αλήθεια όταν είσαι γυμνή» και καταφέρνει να συννευρεθεί ερωτικά μαζί της. Βλέπουμε ότι οι αντιστάσεις της Sarah πέφτουν και γίνεται θύμα της κολακείας και της λαγνείας του νέου της αφεντικού. Για άλλη μία φορά το σώμα της δεν της ανήκει. Βλέπουμε επίσης ότι ο Réaux έχει πολύ λιγότερες αναστολές από τον Caesar όπως θα δούμε και παρακάτω. Σε αυτό το σημείο επίσης θέλουμε να σχολιάσουμε και την βάπτιση της Sarah. Αφενός θεωρούμε ότι και αυτή είναι άλλη μία επέμβαση πάνω στο σώμα της αφού συνοδεύεται και από αλλαγή ονόματος. Το ενδιαφέρον όμως είναι πως το γεγονός ότι έχει κάτι κοινό με τους «πολιτισμένους» – ότι είναι βαπτισμένη – δεν φαίνεται να δημιουργεί αναστολές στη συμπεριφορά τους αλλά μάλλον την ενισχύει, όπως θα δούμε παρακάτω. Ακόμη κι ο Réaux φαίνεται σαν να περιμένει να βαπτιστεί για να συννευρεθεί ερωτικά μαζί της.

Ακολουθεί η επόμενη σεκάνς σε κάποιο γαλλικό σαλόνι που ξεκινά με μουσική δωματίου που παίζει ζωντανά. Αυτήν τη φορά μπαίνει με το νέο της αφεντικό τον Réaux, τον «γνωστό θηριοδαμαστή», και δεν υπάρχει κλουβί. Αντίθετα είναι πεσμένη στα τέσσερα και την καβαλάει αρχικά ο Réaux και κατόπιν ένας από το κοινό με την ενθάρρυνσή του. Η κάμερα πάλι εστιάζει στο κοινό, στον Réaux και στην Sarah, η

οποία φαίνεται πάλι να παίζει το ρόλο του αγριμιού, που όμως έχει «εξαιρετικό αυτί»: λένε σε κάποιο βιολιστή να παίζει κάποιες νότες και κατόπιν εκείνη τον ακολουθεί αποδεικνύοντας ότι όντως έχει εξαιρετικό αυτί. Η παράσταση αυτή έχει επιπλέον ξεκάθαρα όμως πιο σεξουαλικό χαρακτήρα από τις προηγούμενες: ο τρόπος που πέφτει πάνω της το μαστίγιο, η κόκκινη κολλητή φόρμα που φοράει, τα φρούτα που της δίνει από το στόμα του ο Réaux και τελικά το μήλο που αντί να το δώσει στην πιο όμορφη το δαγκώνει με απόλαυση η ίδια, ή στο χορό που δίνει για το κοινό και πάλι τονίζει τα οπίσθιά της φτάνοντας σε ένα ορχηστρικό κρεσέντο που προσομοιάζει ενός οργανισμού. Όλα αυτά τα παραπάνω προκαλούν τη δυσαρέσκεια του Caesar που πιάνει τον Réaux και του λέει ότι φοβάται μη γίνουν τα ίδια που έγιναν και στην Αγγλία: χαρακτηριστική είναι η απάντηση του Réaux ότι «εκεί είναι Γαλλία και να μη φοβάται για αυτά». Σε αυτό το σημείο έχουμε το έμμεσο ειρωνικό σχόλιο του σκηνοθέτη για την Γαλλία όπου έχει μεγαλώσει και ο ίδιος: οι Γάλλοι είναι πιο απελευθερωμένοι αλλά και με λιγότερους ηθικούς φραγμούς. Έτσι εξηγείται και ο ξεκάθαρα πλέον σεξουαλικός χαρακτήρας του σόου. Οι λιγοστές αντιστάσεις της Sarah έχουν πλέον πέσει. Είναι ένα θύμα και των σεξουαλικών ορέξεων του αφεντικού της αλλά και του κοινού. Μόνη της παρηγοριά/εκτόνωση και ενδεχομένως αντίσταση η μουσική που την αφήνουν να παίζει.

Σε αυτό το σημείο είναι που εμφανίζεται και ένας δημοσιογράφος που θέλει να γράψει την ιστορία της. Μετά από το τέλος του σόου το κοινό τη ρωτάει διάφορες ερωτήσεις όπως αν μπορεί να αγγίξει τα μαλλιά της, αν είναι βαπτισμένη και αν προτιμά το Παρίσι απ' το Λονδίνο και εκείνη απαντάει καταφατικά ικανοποιώντας την περιέργεια, τις επιθυμίες και την ευαρέσκειά τους. Στην επόμενη σεκάνς ακολουθεί η συνέντευξη στην άμαξα με τον δημοσιογράφο να της κάνει κάποιες κλισέ ερωτήσεις όπως αν είναι πριγκίπισσα ή αν η οικογένειά της δολοφονήθηκε από τους λευκούς. Εκείνη απαντά ότι φρόντιζε τα παιδιά του Caesar ως υπηρέτρια, ότι οι γονείς και το παιδί της έχουν πεθάνει και συνεχώς επαναλαμβάνει τη λέξη «νεκρό» στη μία ερώτηση μετά την άλλη ώσπου ξεσπάει σε κλάματα. Όπως της λέει χαρακτηριστικά ο ρεπόρτερ όταν εκείνη του λέει την θλιβερή αλήθεια στις ερωτήσεις του: «αυτά δεν πουλάνε στο επάγγελμά μου», οπότε στο τέλος της λέει ότι θα γράψει ότι είναι πριγκίπισσα και εκείνη συμφωνεί. Από τις ερωτήσεις και τη συμπεριφορά του κοινού αλλά και του δημοσιογράφου βλέπουμε το πόσα ρατσιστικά στερεότυπα αναπαράγουν με τη Sarah. Και αν στις ερωτήσεις του κοινού ανταποκρίνεται θετικά κολακεύοντάς τους, στον

δημοσιογράφο αντίθετα φαίνεται να λέει την αλήθεια. Επειδή όμως η αλήθεια αυτή δεν συνάδει με αυτό που έχει εκείνος στο μυαλό του και με εκείνο που θα πουλήσει ή θέλει να ακούσει ο κόσμος εκείνος ουσιαστικά της αρνείται το παρελθόν και τον λόγο της. Πάλι έχουμε το ειρωνικό σχόλιο του σκηνοθέτη πάνω στο δημοσιογράφο ως κάποιον που καταγράφει ή αναζητά την αλήθεια. Επίσης είναι μία από τις λίγες φορές που η Sarah μιλάει για τον εαυτό της και μας κάνει ο σκηνοθέτης εμάς ως θεατές να την δούμε όπως πραγματικά είναι.

Στην επόμενη σεκάνς εμφανίζεται ύστερα από ένα σόου ο Cuvier (ο επιστήμονας που είδαμε στην αρχή της ταινίας) και ζητά την άδεια για να μελετήσει την Sarah από μία «καταρτισμένη επιστημονική επιτροπή», αν έχει όντως τα «εκτεταμένα χείλη» και τα υπόλοιπα χαρακτηριστικά της φυλής των σεντότων όπως τον διαβεβαιώνει ο Réaux. Κατόπιν η Sarah πηγαίνει στην επιστημονική επιτροπή συνοδευόμενη από το Caesar που νομίζει ότι θα δώσουν πάλι παράσταση αλλά η επιτροπή τον ενημερώνει ότι αυτό δεν είναι απαραίτητο. Την πηγαίνουν στο γραφείο του Cuvier για να γδυθεί αλλά εκείνη κατεβαίνει με μία ζώνη στη μέση της που καλύπτει τα γεννητικά της όργανα προς μεγάλη δυσαρέσκεια του Cuvier που θέλει να τα εξετάσει. Της λέει μάλιστα ένας επιστήμονας δείχνοντας της μία νατουραλιστική ζωγραφία που δείχνει μία γυμνή μαύρη γυναίκα «βλέπετε, αυτή είστε εσείς» για να την πείσει. Κατόπιν προσπαθούν άκαρπα να της βγάλουν τη ζώνη και μόνο ένας από τους ζωγράφους που την σχεδιάζουν φαίνεται να την υπερασπίζεται και να μην επιμένει. Κατόπιν της κάνουν διάφορες μετρήσεις στο κρανίο και τις θήλες και άλλα σημεία του σώματος αλλά δεν καταφέρνουν να κερδίσουν την εμπιστοσύνη της ώστε να βγάλει τη ζώνη της. Επιπλέον της δίνουν να φάει αλλά εκείνη δεν αντέχει να την παρακολουθούν άλλο και βγαίνει έξω να φάει. Εκεί είναι και ο ζωγράφος που την υπερασπίστηκε πριν και της δείχνει τις ζωγραφιές της. Σε μία μάλιστα την έχει ζωγραφίσει και με ένα μωρό και της την κάνει δώρο. Αφού τρώει ποζάρει άλλη μία φορά πριν την εξετάσουν ξανά μέσα. Μάλιστα ο Cuvier την παρομοιάζει με ουρακοτάγκο, ενώ ένας άλλος λέει ότι και οι θηλυκοί πίθηκοι έχουν μεγάλα οπίσθια για να προκαλούν τα αρσενικά. Ο Cuvier ξαναπροσπαθεί να της βγάλει τη ζώνη και μάλιστα κουδουνίζει κέρματα μπροστά της για να την πείσει. Της λέει «θέλουμε να σας δούμε» και εκείνη του απαντάει πιάνοντας τα γεννητικά του όργανα «εσένα θα δούμε». Κατόπιν φεύγει και ένας από τους επιστήμονες την ακολουθεί κρυφά για να την δει ενώ ντύνεται και εκείνη του φωνάζει.

Αν και φαίνεται να γυρνάει πίσω άρρωστη, το αφεντικό της είναι νευριασμένο

που χάλασε η συμφωνία και δεν πήρε τα χρήματα που έπρεπε: «έπρεπε να ανοίξεις τα πόδια σου για αυτούς τους έξυπνους ανθρώπους». Επειδή εκείνη επιμένει πως δεν θα το κάνει τη χτυπάει και τη βρίζει και προσπαθεί να της δημιουργήσει ενοχές για όλες «τις θυσίες που έχει κάνει για εκείνη». Στις παραπάνω σκηνές βλέπουμε πάλι το ειρωνικό σχόλιο του σκηνοθέτη πάνω στους επιστήμονες και τα στερεότυπα που αναπαράγουν για την Sarah ως κάποια που στη χώρα της περιφέρεται γυμνή. Βλέπουμε επίσης πως την ανάγουν στο επίπεδο του ζώδους, πως την αντικειμενοποιούν και τη σεξουαλικοποιούν και πως θεωρούν αυτονόητα ότι έχουν δικαιώματα πάνω στο σώμα της. Βλέπουμε για άλλη μία φορά τη Sarah να αντιστέκεται και να αντιμετωπίζει πάλι τις συνέπειες αυτής της αντίστασης από τον Caesar όταν γυρνάει.

Στην επόμενη σκηνή βλέπουμε τον Caesar να παίρνει χρήματα από το Réaux, να υπογράφει συμφωνητικό και να μπαίνει σε μία άμαξα οπότε καταλαβαίνουμε ότι η Sarah έχει αλλάξει πλέον χέρια. Το νέο της αφεντικό ο Réaux φαίνεται να φροντίζει την άρρωστη Sarah και της δίνει ταυτόχρονα υποσχέσεις ότι θα γίνουν πολύ πλούσιοι. Στην επόμενη σκηνή καταλαβαίνουμε ότι η Sarah είναι σε κάποιον οίκο ανοχής δεμένη με αλυσίδα από τον Réaux ο οποίος την βάζει να πέσει στα τέσσερα ενώ προσομοιάζει την ερωτική πράξη μαζί της καβαλώντας την. Προσκαλούν μάλιστα και μία γριά γυναίκα από το κοινό να κάνει το ίδιο. Ο Réaux ζητά να φέρουν το δίσκο με τα φρούτα και μέσα έχει και έναν φαλλό. Αφού τον περιφέρει στο κοινό βάζει απάνω ένα μούρο και βάζει την Sarah να το φάει από εκεί. Κατόπιν τη βάζει πάλι στα τέσσερα και γυμνώνει τα οπίσθιά της για να τα βλέπει το κοινό. Κατόπιν την βάζει να ξαπλώσει ανάσκελα και ο Réaux εμφανίζει τα γεννητικά της όργανα στο κοινό – το προσκαλεί μάλιστα να έρθει κοντά και να τα αγγίξει. Οι αντιδράσεις είναι αντιφατικές: άλλοι λένε απίστευτο, άλλοι λένε απαίσιο, άλλοι γελάνε, άλλοι είναι περίεργοι, άλλοι διεγείρονται και φιλιούνται. Η κάμερα άλλοτε εστιάζει στα χέρια που την αγγίζουν σε διάφορα σημεία του σώματος, άλλοτε στα πρόσωπα του κοινού και άλλοτε στο πρόσωπο της ίδιας της Sarah που τελικά βάζει τα κλάματα. Ο Réaux νευριάζει και αρχικά προσπαθεί να πείσει το κοινό ότι είναι κλάματα χαράς ενώ κατόπιν της φωνάζει να ανοίξει τα πόδια της. Το κοινό αντιδράει λέγοντας ότι δεν είναι πλέον διασκεδαστικό, απομακρύνονται και δεν την αγγίζουν πλέον ενώ ο Réaux της φωνάζει να φύγει έξω και το κοινό λέει ότι είναι αμείλικτος. Στο επόμενο πλάνο ο Réaux της φωνάζει ότι «τον ξευτέλισε», «ότι είναι ένα μηδενικό και ότι «δεν είναι καλλιτέχνης». Σύμφωνα με τα όσα προηγήθηκαν βλέπουμε ότι το σόου απέκτησε ξεκάθαρα σεξουαλικό

χαρακτήρα και η μόνη αντίδραση πλέον της Sarah είναι τα δάκρυά της πράγμα που θα προκαλέσει ακόμη μεγαλύτερη αντίδραση εκ μέρους του αφεντικού της. Επίσης βλέπουμε πόσο επικίνδυνο αποδείχτηκε ότι είναι το προσωπίο που είχε φορέσει η Sarah. Επίσης για άλλη μία φορά ο σκηνοθέτης μας παρουσιάζει το κοινό να αντιδρά και δεν τους παρουσιάζει μονόπλευρα ως σαδιστές.

Στην επόμενη σεκάνς είμαστε σε ένα πορνείο και βλέπουμε μία γυναίκα που κάνει αποτρίχωση ανάμεσα στις υπόλοιπες που γελάνε καθώς περιμένουν έναν πελάτη: η Sarah είναι σοβαρή αντίθετα με τις υπόλοιπες. Καθώς μπαίνει ο πελάτης υπό τη συνοδεία του Réaux οι πόρνες σοβαρεύουν καθώς η μαντάμ τις παρουσιάζει: μία κινέζα, μία ανατολίτισσα, η Sarah κτλ.. Ο πελάτης επιλέγει την Jeanne και ενώ συνευρίσκεται μαζί της θέλει να αντικρύξει τα χείλη και τα οπίσθια της Sarah. Η Sarah φαίνεται σοβαρή και ανέκφραστη. Κατόπιν ο πελάτης ρωτάει αν θα συνεχίσουν την παράσταση και πόσο του άρεσε. Και καταλήγει ότι ο ίδιος «δεν θα το έκανε γιατί τη μία στιγμή είσαι στην κορυφή και την άλλη σε έχουν ξεχάσει». Αφού μένουν μόνες τους η Jeanne λέει στη Sarah αφού της δίνει το μερίδιο της πάλι ότι «αν κάνει ό,τι της λέει θα βγάλουν πολλά λεφτά από τις βίζιτες».

Στην επόμενη σκηνή η ίδια η Sarah είναι που συνευρίσκεται με έναν πελάτη αυτή τη φορά και η κάμερα εστιάζει στο ανέκφραστο πρόσωπό της: με το ίδιο ανέκφραστο βλέμμα τον χαϊδεύει στο κεφάλι όταν εκείνος τελειώνει. Στην κινέζα πόρνη που λέει ότι στέλνει λεφτά στους δικούς της η Sarah λέει ότι τα είχε με έναν λευκό φτωχό ναυτικό για δύο χρόνια και ότι αφού εκείνος την παράτησε «εκείνη ονειρευόταν ταξίδια». Η Sarah σε όλες τις τελευταίες σκηνές φαίνεται να είναι άρρωστη και να βήχει συνέχεια. Κατόπιν φαίνεται να έχει έρθει γιατρός να εξετάσει τις πόρνες και βλέπει ότι η Sarah είναι μολυσμένη και ότι πρέπει να πάει σε νοσοκομείο. Η Jeanne στενοχωρημένη της λέει να πάει στο νοσοκομείο αλλά από ό,τι φαίνεται η Sarah δεν ακολουθεί τις συμβουλές της: βγαίνει έξω και ψαρεύει πάλι πελάτες ενώ η αρρώστια της γίνεται χειρότερη και πεθαίνει μόνη της στο διαμέρισμά της. Ο σκηνοθέτης παραπάνω σχολιάζει την αναπαράσταση της Άλλης γυναίκας ως ένα σεξουαλικό πλάσμα για την ικανοποίηση των λευκών. Το όνειρο της τέχνης είναι πια μακρινό – αν υπήρξε ποτέ – και η μόνη υπόσχεση που δίνεται πλέον στη Sarah είναι να βγάλει πολλά λεφτά. Η ίδια εξομολογείται όμως ότι το όνειρό της ήταν τα ταξίδια. Επίσης φαίνεται πόσο πολύ έχει εγκαταλειφθεί πλέον στη μοίρα της: ακόμη και όταν φεύγει από τον οίκο ανοχής κάνει το ίδιο επάγγελμα.

Στην επόμενη σκάνς ο Réaux φαίνεται να παραδίδει το πτώμα της στον Cuvier και να παίρνει λεφτά. Στην επόμενη σκηνή φαίνεται να κάνουν το ομοίωμά της σε πηλό ενώ ο Cuvier είναι πλέον ελεύθερος να κοιτάξει ανάμεσα στα πόδια της. Ο ζωγράφος που την είχε υπερασπιστεί αναλαμβάνει να χρωματίσει το άγαλμα της Αφροδίτης ενώ παράλληλα ο Cuvier διαμελίζει το πτώμα της. Βλέπουμε πάλι λοιπόν ένα μοτίβο που επαναλαμβάνεται στην ταινία: η δημιουργία ενός ομοιώματος της Sarah είτε τρισδιάστατο είτε δισδιάστατο. Με αυτό το μοτίβο φαίνεται ανάγλυφα η προσπάθεια του (Δυτικού) περιβάλλοντος να βάλει τη Sarah σε ένα καλούπι, να την ορίσει και να την περιορίσει και εν τέλει να τη φετιχοποιήσει. Κριτικές ότι η ταινία του Kechiche κάνει το ίδιο θα δούμε παρακάτω.

Στην τελευταία σκηνή φαίνεται το βάζο που περιέχει τα γεννητικά της όργανα, κατόπιν ο ζωγράφος να σκεπάζει το άγαλμά της και οι ζωγραφιές με τα αιδοία στο βάθος: είμαστε στον αρχικό χώρο του αμφιθεάτρου που ξεκίνησε η ταινία. Σε αυτό το σημείο βλέπουμε ξεκάθαρα ότι το σώμα της Sarah δεν της ανήκει: επαναλαμβάνεται το μοτίβο και αλλάζει πάλι χέρια και πάντα ανδρικά. Το σιωπηλό και ακίνητο πλέον σώμα είναι δεκτικό σε οποιαδήποτε επέμβαση, λόγο και βλέμμα. Η μόνη του πλέον αντίσταση είναι η ίδια η σιωπή του. Σε αυτό το σημείο οι Gjerden, Jegerstedt και Švrližuga (2016) σχολιάζουν πως ουσιαστικά η ταινία κάνει έναν κύκλο και είναι σαν να μας λέει ο σκηνοθέτης πως δεν ξέρουμε τίποτα για τη Sarah: στην αρχή αλλά και στο τέλος της ταινίας είναι ένα άδειο κέλυφος, ένα ομοίωμα· είτε αποκαλύπτεται στην αρχή της ταινίας είτε σκεπάζεται με το λευκό σεντόνι στο τέλος της ταινίας δεν έχουμε μάθει τίποτα περισσότερο για εκείνη. Κατά τους συγγραφείς είναι σαν οι δύο πράξεις να έχουν το ίδιο βάρος (παρόλο που η μία ανατρέπει την άλλη) και αυτό το σχήμα το επαναλαμβάνει ο σκηνοθέτης καθ'όλη τη διάρκεια της ταινίας (σ.287). Θα το δούμε εκτενέστερα παρακάτω όπου συνοψίζουμε τα μοτίβα που επαναλαμβάνονται στη συγκεκριμένη ταινία.

Οι τίτλοι τέλους μας ενημερώνουν ότι τα λείψανα της Sarah ήταν στην έκθεση του μουσείου μέχρι το 1974 και η Νότιος Αφρική το 1994 τα ζήτησε πίσω και ότι επέστρεψαν το 2002. Μετά με τους τίτλους προβάλλεται η απόφαση να γυρίσουν πίσω τα λείψανα στη Γαλλική βουλή και η υποδοχή της σορού με πανηγυρισμούς στην Αφρική. Χαρακτηριστικά είναι τα λόγια του τελευταίου ομιλητή στην Αφρική: «δεν μπορούμε να πάρουμε πίσω τη ζημιά που της έγινε αλλά μπορούμε να πούμε τη γυμνή

και σκληρή αλήθεια [...]». Μέσα και σε αυτό το πλαίσιο διαγράφεται και η προσπάθεια του σκηνοθέτη να εξιστορήσει την ιστορία της Sarah στον Ευρωπαϊκό χώρο τα τελευταία χρόνια της ζωής της.

Η προσπάθεια του όμως είχε αμφιλεγόμενα αποτελέσματα. Επικρίθηκε για παράδειγμα ότι αναπαράγει το μαρτύριο και τη φεχιγοποίηση της Baartman αυτή τη φορά με εμάς ως θεατές που δεν μπορούμε να αντιδράσουμε· επικρίθηκε επίσης για τη μεγάλη διάρκεια των σκηνών με τα βασανιστήρια που υπόκειται η Sarah· επιπλέον κατηγορήθηκε ότι η «παθητική ερμηνεία» της πρωταγωνίστριας και η σκηνοθεσία μας εμποδίζουν να γίνουμε κοινωνοί στο δράμα της¹³. Επίσης ενώ στις προηγούμενες του ταινίες παρουσίαζε δυναμικές ηρωίδες σε αυτήν την ταινία η Baartman παρουσιάζεται περισσότερο παθητική και με ελάχιστες αντιστάσεις απέναντι στη βάνουση συμπεριφορά του περιβάλλοντός της (Higbee:120-125). Ο ίδιος ο σκηνοθέτης απαντώντας (εν μέρει) στα παραπάνω αναφέρει πως δεν ήθελε να κάνει μία ευχάριστη ταινία που να σαγηνεύσει τον θεατή ή να καταφύγει στην εύκολη λύση του μελοδράματος και την ψυχολογική ταύτιση του θεατή με την ηρωίδα¹⁴.

Οι Gjerden et al. (2016) απαντούν στα παραπάνω: ο σκηνοθέτης εστιάζοντας το βλέμμα στο σώμα της πρωταγωνίστριας αποκαλύπτει τον ηδονοβλεπτικό χαρακτήρα του ίδιου του σινεμά και τους μηχανισμούς που κρύβονται από πίσω. Ουσιαστικά από την αρχή της ταινίας βλέπουμε ομοιώματα της Sarah, κατόπιν τις (ανά)παραστάσεις της στο θέατρο, ακόμη και μία ηθοποιό που την υποκρίνεται. Σχολιάζουν ότι εν τέλει ακόμη και τα κοντινά πλάνα στο συχνά ανέκφραστο πρόσωπο της πρωταγωνίστριας μας βάζουν στη διαδικασία να συμπάσχουμε μαζί της εμποδίζοντας μας όμως από την εύκολη λύση να την ψυχολογιοποιήσουμε ή να τη θυματοποιήσουμε. Αυτό σε συνδυασμό με τα σημεία που η ηρωίδα αντιστέκεται και τον αντίκτυπο που έχει στους θεατές (το κοινό των παραστάσεων ή εμάς που βλέπουμε την ταινία) αποσταθεροποιούν τον τρόπο με τον οποίο αντικειμενοποιούμε τον «άλλο»

¹³ Πηγή: <https://www.timeout.com/us/film/black-venus-venus-noire>

<http://www.rogerebert.com/festivals-and-awards/black-venus-a-study-in-exploitation>

<http://www.indiewire.com/2012/01/venus-noire-black-venus-controversial-hottentot-venus-film-will-screen-at-pan-african-film-fest-148065/>

<http://www.globalcinema.eu/single.php?sl=dominant-gaze-colonialism-representation>

¹⁴ Πηγή: <http://africanwomenincinema.blogspot.gr/2010/10/venus-noire-by-abdellatif-kechiche.html>

και δημιουργούν εναλλακτικούς τρόπους συσχετισμού μαζί του. Ενδεικτικά αναφέρουν τη σκηνή όπου η Sarah λέει το νανούρισμα στο κοινό και πώς αυτή της η κίνηση ανατρέπει έστω και για λίγο τη σχέση του μαζί της (σ.285-290). Φυσικά οι Gjerden et al. με αφορμή την ευρεία καλλιτεχνική παραγωγή για την Baartman σχολιάζουν ότι δεν υπάρχει μία «τελική» αναπαράσταση ή αλήθεια για το φαινόμενο «Baartman» και την ανάγκη για καινούργιες ανατρεπτικές αισθητικά αναπαραστάσεις· αλλιώς υπάρχει ο κίνδυνος να επαναλαμβάνουμε αυτό που θέλουμε να κριτικάρουμε (ο.π.:300-301).

Ο ίδιος ο σκηνοθέτης όπως αναφέραμε νωρίτερα δεν θεωρεί ότι κατέχει την απόλυτη αλήθεια πάνω στις ηρωίδες του και από αυτήν την άποψη έμεινε πιστός στις αρχές του: δεν μαθαίνουμε τα πάντα για την Baartman ούτε τα αίτια για όλες της τις αποφάσεις. Συνακόλουθα στην ταινία έχουμε ελάχιστα υποκειμενικά βλέμματα της ίδιας. Κατά αυτήν την έννοια, αυτό που έκανε ο σκηνοθέτης είναι να αναπαράγει τα βλέμματα των πολλών απέναντί της και πώς αυτά την καθόρισαν. Ως εκ τούτου η προσωπική μας άποψη είναι ότι βάζει κι εμάς ως θεατές να μπούμε στη διαδικασία να κριτικάρουμε αυτά τα βλέμματα αλλά και να ασκήσουμε κριτική πάνω στο ίδιο μας το βλέμμα. Φαίνεται πως κανένα βλέμμα δεν είναι αθώο, ούτε καν το επιστημονικό ή το δημοσιογραφικό. Αν για τους μαύρους η ταινία λειτουργεί ως μία μαρτυρία ή καταγγελία του Δυτικοευρωπαϊκού μοντέλου σκέψης και του πώς αυτό δομήθηκε με την αποικιοκρατία, για τους λευκούς τούς φέρνει αντιμέτωπους με τις ενοχές τους. Επίσης δείχνει πόσο επικίνδυνοι είναι οι διάφοροι μύθοι και ιδεολογίες και πώς υποκινούν ακόμη και την επιστήμη που θεωρείται αντικειμενική. Τέλος δείχνει πόσο επικίνδυνα μπορεί να αποδειχτούν τα προσώπια που υιοθετούμε και πως από κάποιο σημείο και πέρα ο ρόλος μπορεί να γίνει ο άνθρωπος. Επαναλαμβάνουμε επίσης ότι η μεγαλύτερη αντίσταση είναι η ίδια η σιωπή της Baartman –ποτέ δεν θα μάθουμε πώς βίωσε τα γεγονότα και τις προθέσεις πίσω από τις πράξεις της. Κατά αυτήν την έννοια όλες οι προσπάθειες που θα εστιάσουν εκεί είναι καταδικασμένες.

Η προσωπική μας άποψη είναι ότι η συγκεκριμένη ταινία είναι συνεπής με τις αρχές και τις προθέσεις του σκηνοθέτη και οι αμφιλεγόμενες αντιδράσεις οφείλονται στον ίδιο τον χαρακτήρα της και τη θεματική της: στη σημερινή εποχή που θεωρούμε ότι είμαστε κύριοι του σώματος και των πράξεών μας είναι μεγάλο πλήγμα για το ναρκισσισμό μας μία ταινία να μας δείχνει το αντίθετο. Για όσους είναι μαύροι και

αναζητούν ήρωες και ηρωίδες από το παρελθόν είναι επίσης ένα ναρκισσιστικό πλήγμα να βλέπουν μία μαύρη ηρωίδα να υπόκειται σχεδόν αμαχητί σε όσα έγιναν στην ταινία – αναφερόμαστε σε κριτικές ότι η ταινία δεν τιμά τη μνήμη της Sarah Baartman¹⁵. Και εν τέλει η ταινία είναι ένα ναρκισσιστικό πλήγμα στο ίδιο το Δυτικοευρωπαϊκό μοντέλο σκέψης και στο πως αυτό οικοδομήθηκε από το αποικιοκρατικό και το ανθρωπολογικό βλέμμα.

Συνοψίζοντας τα όσα αναφέραμε στην παρούσα ανάλυση για τη συγκεκριμένη ταινία, θεωρούμε ότι τα μοτίβα που επαναλαμβάνονται και επιβεβαιώνουν τη θέση μας ότι «το σώμα μας δεν μας ανήκει» είναι τα εξής: καταρχάς το επαναλαμβανόμενο μοτίβο του πανοπτικού στις παραστάσεις της Σάρα όπου πειθαρχεί στις απαιτήσεις του κοινού και του αφεντικού της. Αναπαράγει με την εμφάνιση και με τις κινήσεις της το στερεότυπο της άγριας, ζώδους και σεξουαλικής μαύρης γυναίκας επιβεβαιώνοντας αυτό που στο θεωρητικό μέρος της εργασίας μας αναφέραμε ως ανθρωπολογικό βλέμμα. Αυτό το βλέμμα βέβαια ανατρέπεται από τον σκηνοθέτη στις σκηνές που είναι μόνη της ή που αντιστέκεται στις οδηγίες του αφεντικού της.

Ακόμη και εκεί όμως φαίνεται ότι το σώμα της δεν της ανήκει καθώς φαίνεται να έχει πέσει και η ίδια στην παγίδα της εικόνας της (π.χ. όταν ισχυρίζεται ότι δεν είναι έξυπνη και άρα κατώτερη από τους λευκούς ή όταν ικανοποιεί τις σεξουαλικές ορέξεις του Réaux που της λέει ότι πρέπει να ικανοποιεί τους άνδρες). Αυτό τονίζεται ακόμη περισσότερο από την ικανοποίηση που φαίνεται να λαμβάνει από τη διασημότητα με τα πόστερ που έχει στο δωμάτιο της ή με την αίσθηση ότι είναι μία ελεύθερη ηθοποιός που υποκρίνεται επί σκηνής. Χαρακτηριστική είναι η στάση της στο δικαστήριο όπου αντιστέκεται στο ρόλο και το στερεότυπο του θύματος του λευκού αφέντη, επιτρέποντας όμως με αυτόν τον τρόπο στο αφεντικό της να συνεχίσει το show. Κατά αυτήν την έννοια το μοτίβο που επαναλαμβάνεται είναι ενός σώματος που όλο και πιο πολύ χάνει τον έλεγχό του.

Ο σκηνοθέτης σε όλες τις σκηνές εστιάζει στο βλέμμα του ακροατηρίου, είτε μιλάμε για το κοινό των παραστάσεων είτε για τους γιατρούς. Άλλοτε τα βλέμματα είναι θαυμασμού, άλλοτε αποστροφής, άλλοτε περιέργειας. Σε αυτήν την ταινία ο σκηνοθέτης κατα μία έννοια αντανακλά συνεχώς το δικό μας βλέμμα πάνω στον Άλλο

¹⁵ Πηγή: <https://ushypocrisy.com/2013/09/14/reassessing-the-hottentot-venus/>

και τον τρόπο με τον οποίο τον αντικειμενοποιούμε φετιχιστικά. Αυτό φυσικά είναι ένα σχόλιο πάνω στην ίδια τη φύση του κινηματογράφου που γίνεται ακόμη εντονότερο με τις κινήσεις και τα close up της κάμερας πάνω στο σώμα της Sarah. Και φυσικά επιβεβαιώνεται ακόμη περισσότερο από την εξέταση των γιατρών στο σώμα της και τον τελικό της διαμελισμό στο τέλος. Το σώμα που είναι αντικείμενο των βλεμμάτων, της κάμερας ή της επιστήμης «δεν μας ανήκει». Σε αυτό το σημείο κατά τη γνώμη μας μία αντίσταση της ηρωίδας είναι τα κλειστά της μάτια, είτε στις αρχές των παραστάσεων, είτε στις αρχές και στο τέλος της ταινίας ως γλυπτό: είναι σαν κλείνοντας τα μάτια να αρνείται το βλέμμα του άλλου πάνω της και την επίδρασή του.

Εν τέλει με πολλαπλούς τρόπους το σώμα της Sarah γίνεται μία προσπάθεια να οριοθετηθεί στη συγκεκριμένη ταινία. Είτε παρομοιάζεται με ζώο που συμμετέχει σε freak show κλεισμένη σε κλουβί στην αρχή της ταινίας, είτε παρομοιάζεται με ζώο από τους επιστήμονες, είτε της κάνουν καλούπι οι επιστήμονες, είτε της κάνει ομοιώματα το αφεντικό της, είτε της κάνει ζωγραφιές ο ζωγράφος, είτε την παρομοιάζουν με πριγκίπισσα όπως κάνει ο δημοσιογράφος, είτε με Αφροδίτη, έχουμε ένα επαναλαμβανόμενο σχήμα μύθου/αναπαράστασης και πραγματικότητας που συνεχώς εναλλάσσεται και ανατρέπεται στην ταινία. Ουσιαστικά ο σκηνοθέτης μας παρουσιάζει όλη την προσπάθεια της Δύσης, οριοθετώντας και θέτοντας εκτός ελέγχου το σώμα της Sarah, να οριοθετήσει τον δικό της εαυτό και το δικό της σώμα υπό έλεγχο. Παρά τον απαισιόδοξο χαρακτήρα και τέλος της ταινίας, θεωρούμε πως η έμφαση που δίνει στις αντιστάσεις της ηρωίδας, την ανατροπή του βλέμματος (τα κλειστά μάτια της ηρωίδας) ή την τελική σιωπή της (άλλοι μιλούν για εκείνη, επιστήμονες ή ο σκηνοθέτης, όχι η ίδια) μας δείχνουν πως τελειωτικός κι ολοκληρωτικός έλεγχος πάνω στο σώμα μας δεν υπάρχει. Πάντα κάτι θα διαφεύγει και πάντα κάτι δεν θα μπορούμε να ελέγξουμε ούτε στο δικό μας σώμα, ούτε στο σώμα του άλλου.

6. Το σώμα μας δεν μας ανήκει

Βασική μας θέση στην παρούσα εργασία είναι ότι «το σώμα μας δεν μας ανήκει» και πάνω σε αυτήν την προβληματική αναλύσαμε προηγουμένως την κάθε ταινία ξεχωριστά. Στην παρούσα ενότητα θα συγκρίνουμε τις δύο ταινίες βάσει των όσων προαναφέρθηκαν προκειμένου να ισχυροποιήσουμε τη θέση μας.

Καταρχάς το μοτίβο που επαναλαμβάνεται και στις δύο ταινίες είναι αυτό μίας γυναίκας που το σώμα της εξαγοράζεται από έναν άνδρα και όταν αυτή πεθαίνει ακολουθεί ένας δεύτερος συμβολικός θάνατος επί της σορού της. Πιο συγκεκριμένα στο *Blancanieves* (χωρίς να καταλαβαίνει τους όρους) η Κάρμεν/Χιονάτη υπογράφει ένα συμβόλαιο με τον μάνατζερ που του δίνει δικαιώματα εφ'όρου ζωής επί των παραστάσεών της. Στη δε περίπτωση της Saartjie/Sarah το συμβόλαιο με τον Caesar και τον Réaux είναι «άγραφο» και επιπλέον αλλάζει τρία (ανδρικά πάντα) χέρια: πρώτα είναι κάτοχος του σώματος της ο Caesar, κατόπιν ο Réaux και τελικά ο Cuvier.

Στο τέλος των δύο ταινιών το σώμα των πρωταγωνιστριών υπόκειται σε έναν δεύτερο συμβολικό θάνατο μετά τον φυσικό. Μιλάμε για συμβολικό γιατί στην περίπτωση της Χιονάτης/Κάρμεν, η ηρωίδα καλείται να πληρώσει το τίμημα για τα προνόμια που δέχτηκε ως αγοροκόριτσο και να αποδείξει ότι είναι γυναίκα. Όσον αφορά τη Saartjie/Sarah δεν αρκούσαν οι ταπεινώσεις που δέχτηκε στη ζωή της και ο ρόλος που έπαιξε ως θύμα του αποικιοκρατικού και ανθρωπολογικού βλέμματος αναπαριστώντας το σεξουαλικό ζώδες αντικείμενο αλλά μετά το φυσικό της θάνατο, όταν όλες οι αντιστάσεις έχουν πλέον πέσει, ακολούθησε ο τεμαχισμός της και η επίδειξή της ως απόδειξη της βιολογικής κατωτερότητας της αφρικανικής φυλής στα χέρια των επιστημόνων και κατόπιν ως έκθεμα σε μουσείο.

Αναφερόμαστε και στις δύο ηρωίδες με τα δύο τους ονόματα και θεωρούμε πως αυτό είναι άλλο ένα κοινό μοτίβο στις δύο ταινίες που επιβεβαιώνει τη θέση μας. Από ό,τι φαίνεται ούτε το ίδιο τους το όνομα δεν τους ανήκει αφού και στις δύο περιπτώσεις έχουμε έναν επαναβαπτισμό της ηρωίδας ο οποίος δεν είναι καθόλου αθώος και στιγματίζει το σώμα τους. Και στις δύο περιπτώσεις ο επαναβαπτισμός έρχεται από το περιβάλλον και οι δύο ηρωίδες τον δέχονται αδιαμαρτύρητα: η Κάρμεν δέχεται οι νάνοι να την ονομάσουν Χιονάτη (με τις συνέπειες που είδαμε προηγουμένως) και η Saartjie δέχεται να τη βαφτίσουν Sarah (όπως είδαμε στην ανάλυση προηγουμένως).

Φτάνοντας λοιπόν στην καρδιά του ζητήματος, βλέπουμε ότι το κυρίαρχο μοτίβο που επαναλαμβάνεται και στις δύο ταινίες είναι του πανοπτικού του Foucault και της κυριαρχίας του βλέμματος επί του αντικειμένου της θέασης. Όπως αναφέραμε προηγουμένως, το βλέμμα των άλλων επί των πρωταγωνιστριών μας δεν είναι καθόλου αθώο και τις καθορίζει με καταστρεπτικό για εκείνες τρόπο. Και οι δύο πρωταγωνίστριες υιοθετούν το ρόλο που τους αποδίδεται από το περιβάλλον και τον εκτελούν σε κάποιο αμφιθεατρικό σχήμα: είτε στην αρένα της ταυρομαχίας, είτε σε κάποιο αμφιθέατρο, είτε σε κάποια παράσταση ή δικαστήριο ή εξέταση. Η Κάρμεν ακολουθώντας τις επιταγές των γονιών της γίνεται ένα αγοροκόριτσο και κατόπιν ακολουθώντας τις επιταγές των νάνων γίνεται η Χιονάτη. Ακόμη όμως και όταν είναι στην αρένα στην τελική σκηνή ακολουθεί τις υποδείξεις του κοινού και δεν σκοτώνει τον ταύρο. Στο δε επιμύθιο της ταινίας πάλι παίζει τον ρόλο της Χιονάτης επί του κοινού χωρίς να μπορεί να αντιδράσει. Όσον αφορά τη Sarah παρ'όλες τις αντιστάσεις της σε όλη την ταινία το επαναλαμβανόμενο αμφιθεατρικό σχήμα κλιμακώνει την αντικειμενοποίησή και την ταπείνωσή της.

Στην αρθογραφία που παρουσιάσαμε μιλήσαμε για το ανδρικό βλέμμα που αναπαράγει την πατριαρχία, το ανθρωπολογικό και το αποικιοκρατικό. Στις δύο ταινίες που συγκρίνουμε δεν είναι βέβαια μόνο αυτά τα βλέμματα από τα οποία πηγάζει η εξουσία και καθορίζουν το αντικείμενο του βλέμματος: αναφέρουμε ενδεικτικά το ταξικό, όπως της μητριάς απέναντι στον υπηρέτη της, το γονεϊκό, όπως του πατέρα απέναντι στη μικρή Κάρμεν, το βλέμμα του αρτιμελή απέναντι στον ανάπηρο, όπως της μητριάς απέναντι στον νάνο και άλλα πολλά. Μέσα σε αυτό το πλέγμα σχέσεων εξουσίας και βλεμμάτων που διαγράφεται στις δύο ταινίες οι δύο ηρωίδες αναπόφευκτα και τελεολογικά χάνουν το σώμα τους. Σε αυτό το σημείο δεν θεωρούμε ότι δεν αντιστέκονται αλλά ότι ακόμη και οι αντιστάσεις τους θα χρησιμεύσουν στην εξουσία για ακόμη περισσότερο έλεγχο πάνω στο σώμα τους. Αυτό φάνηκε περισσότερο στο *Vénus noire* αλλά και στο *Blancanieves*, αν αναλογιστούμε ότι ακόμη και εκεί που φαινόταν ότι η ηρωίδα αντιστεκόταν, ουσιαστικά υπάκουε σε υπόρρητες εντολές και πρότυπα· παίρνοντας τον ανδρόγυνο ρόλο του ταυρομάχου ουσιαστικά πραγματοποιούσε τη μητρική και την πατρική επιθυμία: έκανε ουσιαστικά μία περίτεχνη χορογραφία επί της αρένας κατ'αναλογία με το φλαμένγκο που χόρευε η γιαγιά και η μητέρα της (πράγμα που το τονίζει και ο σκηνοθέτης βάζοντας τη συνοδεία

του φλαμένγκο ενώ ταυρομαχεί) και ταυρομαχούσε όπως της έμαθε ο πατέρας της (συνεχίζοντας κατά κάποιον τρόπο το δικό του έργο αφού ο ίδιος δεν μπορούσε λόγω της αναπηρίας του).

Συνεχίζοντας την προβληματική που αναφέραμε φαίνεται πως κάθε ηρωίδα θα συναντήσει στο τέλος της διαδρομής της έναν αδιαπέραστο και παντοδύναμο τοίχο. Ακόμη και το alter ego της Κάρμεν/Χιονάτης, η μητριά της στο τέλος θα τιμωρηθεί από τον ταύρο Satana, τον ίδιο ουσιαστικά που σκότωσε και τον άντρα της. Σε αυτά τα πλαίσια θεωρούμε πως η Κάρμεν/Χιονάτη αλλά και η μητριά της ουσιαστικά στο τέλος συναντούν το φάντασμα της πατριαρχίας το οποίο στην ταινία *Blancanieves* παίρνει διαβολικές και ζωώδεις διαστάσεις (τα ονόματα των ταύρων, ο μοχθηρός χαρακτήρας του ατζέντη της Κάρμεν/Χιονάτης) και ως εκ τούτου διαστάσεις θρησκευτικές και φυσικές. Με αυτό εννοούμε ότι είναι σαν ο σκηνοθέτης/συγγραφέας να θεωρεί ότι η φύση ή η θρησκεία είναι το απόλυτο εμπόδιο που δεν μπορούμε να ξεπεράσουμε. Ή εναλλακτικά μπορούμε να πούμε ότι η φύση αποκτά θρησκευτικές διαστάσεις ως το τελικό αίτιο των πάντων. Στην περίπτωση δε της Saartjie/Sarah ο τελικός τοίχος που συναντά είναι ο λόγος της επιστήμης, ο λόγος που είναι αντικείμενικός και ανατέμνει, ο λόγος που είναι συνώνυμο της αλήθειας. Πάλι ένας λόγος που αποκτά θρησκευτικές διαστάσεις. Σε κάθε περίπτωση ο τοίχος που συναντούν οι πρωταγωνίστριες θα τις ενσωματώσει προκειμένου να αποδείξει την παντοδυναμία του. Κατά αυτήν την έννοια στη σύγκρουση θα χάσουν το σώμα τους, την αντίσταση και τη φωνή τους. Αλλά όπως αναφέραμε και προηγουμένως, η σιωπή τους στο τέλος της ταινίας είναι και η μεγαλύτερη τους αντίσταση.

Το τελευταίο κοινό μοτίβο που θέλουμε να θέσουμε προκειμένου να ισχυροποιήσουμε τη θέση μας είναι αυτό του μύθου και της ιδεολογίας όπως την ανέπτυξε ο Roland Barthes. Πιο συγκεκριμένα η ταινία *Blancanieves* βασίζεται σε έναν μύθο και η *Vénus noire* σε πραγματική ιστορία. Στην πρώτη το ασπρόμαυρο του φιλμ τονίζει αφενός τις αντιθέσεις και τα δίπολα και αφετέρου του δίνει έναν εξωπραγματικό χαρακτήρα με τα διάφορα εφέ σε αντίθεση με το έγχρωμο και ρεαλιστικό στυλ του *Vénus noire*. Κοινό όμως μοτίβο είναι ότι και οι δύο πρωταγωνίστριες υιοθετούν έναν μυθικό ρόλο: η Κάρμεν της Χιονάτης και η Saartjie της βασίλισσας των Οτεντόττων. Όπως όμως έδειξε ο Barthes κάθε (μυθικός) ρόλος αναπαράγει μία ιδεολογία, και τελικά αυτής της ιδεολογίας πέφτουν θύμα οι πρωταγωνίστριες στο τέλος: η Κάρμεν πρέπει να ξυπνήσει από τον πρίγκηπα για να αποδείξει ότι είναι η Χιονάτη (και να γίνει

γυναίκα επιβεβαιώνοντας τον πατριαρχικό μύθο) και η Saartjie πρέπει να δείξει τα γεννητικά της όργανα κοινή τη θέα για να αποδείξει ότι είναι η πραγματική βασίλισσα των Οτεντόττων (και επίσης την κατωτερότητα της αφρικανικής και την ανωτερότητα της λευκής φυλής). Οι μύθοι (όπως και το βλέμμα) δεν είναι καθόλου αθώοι, και επίσης καθορίζουν ακόμη και αυτό το δήθεν αντικειμενικό βλέμμα της επιστήμης, όπως βλέπουμε στην περίπτωση του *Vénus noire*.

Ειδικά για τις αντιστάσεις των ηρωίδων βλέπουμε ότι μέσα σε αυτό το πλαίσιο των σχέσεων εξουσίας που εντάσσονται είναι καταδικασμένες να χάσουν. Αν μιλάμε για τη μητριά που σπάει τους καθιερωμένους ρόλους των φύλων, τελικά θα λάβει την τιμωρία της. Αν μιλάμε για την Κάρμεν/Χιονάτη παρόλο που θα καταφέρει να γίνει ταυρομάχος, στον τελικό αγώνα δεν θα την αφήσουν να σκοτώσει τον ταύρο: η εξουσία έχει τις δικλείδες ασφαλείας της· στο επιμύθιο επίσης θα πρέπει να πληρώσει το τίμημα για τα προνόμια που είχε ως ταυρομάχος. Όσον αφορά δε τη Saartjie/Sarah κάθε της αντίσταση θα ακολουθηθεί από ακόμη μεγαλύτερη καταστολή μέχρι και τη στέρηση της φωνής της προκειμένου να υπηρετήσει την αποικιοκρατική/ανθρωπολογική ιδεολογία. Κατά αυτήν την έννοια οι δύο άνδρες σκηνοθέτες δίνουν στις πρωταγωνίστριες (στο τέλος) έναν αντιηρωικό χαρακτήρα και είναι και οι δύο απαισιόδοξοι για τις δυνατότητές μας να αντισταθούμε ή να ανατρέψουμε την ιδεολογία και την εξουσία: η τράπουλα είναι από πριν μοιρασμένη, σαν μια παρτίδα σκάκι όλες οι πιθανές κινήσεις έχουν προβλεφθεί και ακόμη και όταν φαινομενικά αντιστεκόμαστε, η αντίσταση αυτή είναι πάλι μέρος του πλέγματος σχέσεων εξουσίας – κάτι σαν φαινομενική διέξοδος ή βαλβίδα εκτόνωσης όπως αυτή διαγράφεται στην αντίσταση του ήρωα στο *1984* του Όργουελ. Κατά αυτήν την έννοια και οι δύο συγγραφείς/σκηνοθέτες που μελετούμε στην παρούσα εργασία είναι απαισιόδοξοι και ντετερμινιστές ως προς τις αντιστάσεις μας ή τον χαρακτήρα των ιδεολογιών που μας διέπουν. Και οι δύο ασχολούνται με το παρελθόν, ο ένας με ένα παραμύθι και ο άλλος με μία ιστορία που έγινε το 1810, αλλά μεταφέροντας την κουβέντα στο παρόν αναρωτιόμαστε πόσα πράγματα έχουν αλλάξει. Η πατριαρχία και το αποικιοκρατικό/ανθρωπιστικό βλέμμα ακόμη καλά κρατούν αν κρίνουμε από τους αγώνες που γίνονται από το φεμινιστικό κίνημα ή το σάλο με την τρομοκρατία και τους πρόσφυγες. Για να μην αναφέρουμε τις απάνθρωπες συνθήκες εργασίας σε χώρες όπως το Πακιστάν ή την Κίνα ή το ολοκαύτωμα που συνέβη τον 20^ο αιώνα στην καρδιά της

πολιτισμένης Ευρώπης. Φυσικά και οι δύο σκηνοθέτες στέκονται κριτικά απέναντι στο αντικείμενό του ο καθένας: ο Pablo Berger παρουσιάζοντας τις απομυθοποιημένες αρρενωπότητες των ανδρών ηρώων του και την πτώση των ηρωίδων που κυνηγούν τα ανδρικά προνόμια καταδεικνύει και τα όρια της ιδεολογίας της πατριαρχίας και των υποσχέσεων που αυτή δίνει· ενώ ο Abdellatif Kechiche εστιάζοντας στα βλέμματα του κοινού, μας κάνει ουσιαστικά να αποκτήσουμε συνείδηση και να γίνουμε κριτικοί απέναντι στο δικό μας βλέμμα - παράλληλα με την καταγγελία του πού μπορεί να φτάσει η ιδεολογία της αποικιοκρατίας και του ρατσισμού της επιστήμης.

7. Συμπεράσματα

Στην παρούσα εργασία επικεντρωθήκαμε στις ομοιότητες και τα μοτίβα που επαναλαμβάνονται στο *Blancanieves* και στο *Vénus noire* σχετικά με την αναπαράσταση του μαύρου και του λευκού γυναικείου σώματος προκειμένου να στηρίξουμε τη θέση μας ότι το σώμα μας δεν μας ανήκει. Παρ'όλα αυτά υπάρχουν και πολύ σημαντικές διαφορές ανάμεσα στις ταινίες: η λευκή Κάρμεν/Χιονάτη υποχρεώνεται να αποδείξει τη γυναικεία της φύση προκειμένου να αναπαράγει το ιεραρχικό δίπολο “άνδρας/γυναίκα” και ως εκ τούτου να επικυρώσει την ισχύ της πατριαρχίας· ενώ η μαύρη Saartjie/Sarah αντικειμενοποιείται στο επίπεδο του σεξουαλικού και του ζώδους προκειμένου να αποδείξει την ανωτερότητα των λευκών και να επικυρώσει την ισχύ της αποικιοκρατίας – με τη συνδρομή της ρατσιστικής επιστήμης. Μέσα σε αυτά τα πλαίσια η Κάρμεν/Χιονάτη φαίνεται να εκμεταλλεύεται τη λευκότητά της προκειμένου να ταράξει τα κανονιστικά γυναικεία πρότυπα αλλά όπως φάνηκε από την ανάλυση μας η αντίστασή της αποκτά πρόσκαιρο χαρακτήρα και στο τέλος πληρώνει το τίμημα. Αντίθετα η Saartjie/Sarah έχει λιγότερες ευκαιρίες και οι όποιες αντιστάσεις της συνοδεύονται από ακόμη μεγαλύτερη καταστολή.

Επίσης πρέπει στις διαφορές να αναφέρουμε ότι ενώ ο σκηνοθέτης του *Blancanieves* χρησιμοποιεί θρησκευτικά και εθνικά μοτίβα για την ταινία του όπως ο καθολικισμός, το φλαμένγκο και τις ταυρομαχίες¹⁶ κολακεύοντας το ναρκισσισμό των Ισπανών και ουσιαστικά αναπαράγοντας την εικόνα/στερεότυπα που έχουν για τον Ισπανικό πολιτισμό στο κοινό του εξωτερικού, ο σκηνοθέτης του *Vénus noire* αντίθετα είναι πολύ πιο επικριτικός με τη Γαλλία όπου έχει μεγαλώσει: ουσιαστικά κατηγορεί τους Γάλλους που δεν αντέδρασαν στο σόου της Saartjie/Sarah αντιπαραβάλλοντάς τους με τους Άγγλους, κατηγορεί τους επιστήμονες που χρησιμοποίησαν το σώμα της για τους ρατσιστικούς τους σκοπούς και εν τέλει όλο εκείνο το ρατσιστικό εποικοδόμημα που επέτρεψε ένα ανθρώπινο σώμα να τεμαχιστεί και να γίνει κοινή θέα σε ένα μουσείο. Συμπληρώνουμε πάντως ότι αν ο σκηνοθέτης του *Blancanieves* κολακεύει τον ισπανικό εθνικισμό αναπαράγοντας κάποια στερεότυπα, από την άλλη κάνει μία σημαντική επίθεση στην έννοια του *machismo* με τον τρόπο που αναπαριστά

¹⁶ <http://sensesofcinema.com/2014/feature-articles/pablo-bergers-blancanieves-and-modern-spain/>

τους άνδρες και τις γυναίκες στην ταινία του.

Μία κατηγορία που κάποιος θα μπορούσε να προσάψει στους άνδρες σκηνοθέτες και των δύο ταινιών είναι ότι μεταχειρίζονται με σαδισμό τις πρωταγωνίστριές τους χωρίς να τους δίνουν την ευκαιρία να αντισταθούν επαρκώς – ιδίως αν κρίνουμε από το τέλος των δύο ταινιών. Η προσωπική μας άποψη είναι ότι αυτή η κατηγορία είναι ακραία πρώτον γιατί και οι δύο σκηνοθέτες βλέπουν με συμπάθεια τις ηρωίδες και δεύτερον γιατί κάνουν τις πρωταγωνίστριες να πάσχουν βάζουν εμάς ως κοινό να συμπάσχουμε και να ταυτιζόμαστε μαζί τους. Δεύτερον και οι δύο άνδρες σκηνοθέτες κριτικάρουν το πλαίσιο και την ιδεολογία μέσα στην οποία εντάσσονται οι ηρωίδες. Πιο συγκεκριμένα στο *Blancanieves* ο σκηνοθέτης φαίνεται να μας λέει πως κατά κάποιον τρόπο όλοι έχουμε υπογράψει ένα «ακατανόητο» συμβόλαιο πουλώντας το σώμα μας σε μία ιδεολογία – παραφράζοντας το μύθο του Φάουστ που πουλάει την ψυχή του στο Μεφιστοφελή (βλέπε τον ατζέντη της Χιονάτης/Κάρμεν)- αλλά όλοι μας στο τέλος θα συναντήσουμε έναν ταύρο ή εναλλακτικά ένα όριο μέσα στο οποίο επιτρέπεται το σώμα μας να κινηθεί και να νικηθεί από την ιδεολογία (άνδρες και γυναίκες στην συγκεκριμένη ταινία). Στη δε περίπτωση της Saartjie/Sarah ο σκηνοθέτης εκτός του ότι κρίνει τις πρακτικές των ανθρώπων και της ιδεολογίας που τους κινεί μας παρουσιάζει ένα πλήρες πορτραίτο της Saartjie/Sarah με τα μουσικά, χορευτικά και υποκριτικά της ταλέντα, την ικανότητά της στις ξένες γλώσσες και τα λοιπά.

Κατά αυτήν την έννοια θα ήταν πολύ ενδιαφέρον η προβληματική που παρουσιάσαμε σε αυτήν την εργασία να επεκταθεί και σε άλλα σώματα, ανδρικά, λευκά και μη λευκά, transgender και τα λοιπά όπως και να αποκτήσει και ταξικό χαρακτήρα. Επίσης στη σημερινή εποχή που για τον δυτικό κόσμο χαρακτηρίζεται νεοφιλελεύθερη είναι πολύ ενδιαφέρον πως ταινίες σαν αυτές που συγκρίναμε αντιστέκονται σε κυρίαρχα προτάγματα και αξιώσεις (με τη συνδρομή της ψυχολογίας φυσικά) όπως: πίστεψέ το και θα το καταφέρεις, η αλήθεια είναι μέσα σου, βρες τον εαυτό σου ή στα βιβλία επιτυχίας και αυτοβοήθειας με συνταγές για να ζούμε, για να αγαπάμε και να μαθαίνουμε. Εννοούμε ότι ο νεοφιλελευθερισμός εστιάζοντας στο άτομο με τη βοήθεια της ψυχολογίας είναι σαν να διαγράφει όλο αυτό το πλαίσιο μέσα στο οποίο εντασσόμαστε και το οποίο πολύ γλαφυρά αναπαρέστησαν οι δύο σκηνοθέτες στις δύο ταινίες που συγκρίναμε. Επίσης το γεγονός ότι και οι δύο ταινίες ασχολούνται με το βλέμμα και πώς αυτό μας διαμορφώνει, επεκτείνεται από το χώρο και τα πρόσωπα του

θεάματος και σε εμάς τους ίδιους με τα ποικίλα μέσα δικτύωσης όπου εκθέτουμε τον εαυτό μας και συναρτούμε την αξία μας από την ανταπόκριση γνωστών και αγνώστων.

Κλείνοντας την εργασία μας θα θέλαμε να αναφέρουμε και άλλο ένα κοινό στοιχείο των δύο ταινιών που το θεωρούμε αισιόδοξο. Αναφερθήκαμε προηγουμένως στη θεωρία του Barthes για τον μύθο και πως υπηρετεί την ιδεολογία. Θεωρούμε πολύ σημαντικό πως και στις δύο ταινίες έχουμε μία μετάθεση/παρωδία του «μύθου» και φυσικά την κριτική της ιδεολογίας που αναφέραμε προηγουμένως. Πιο συγκεκριμένα θεωρούμε πολύ σημαντικό ότι ο σκηνοθέτης του *Blancanieves* απομυθοποιεί τους άνδρες και επίσης παρουσιάζει την Κάρμεν/Χιονάτη σαν ένα αγοροκόριτσο που ανατρέπει πρόσκαιρα τα κανονιστικά πρότυπα του φύλου και επίσης φυσικά ανατρέπει τον κλασικό μύθο της παθητικής γυναίκας που περιμένει να σωθεί από το πριγκηπόπουλο. Όσον αφορά δε το *Vénus noire* –εκτός του ότι ανατρέπει τα στερεότυπα όπως είδαμε προηγουμένως εφόσον παρουσιάζει την ηρωίδα να αντιστέκεται και να είναι ταλαντούχα κτλ.- υπάρχει μία μετάθεση στο ίδιο το βλέμμα: εκτός του ότι ταυτιζόμαστε με την ηρωίδα, επίσης ταυτιζόμαστε και με το βλέμμα του κοινού που βλέπει την ηρωίδα και κατά κάποιον τρόπο κριτικάρουμε τον ίδιο μας τον εαυτό, το δικό μας βλέμμα, τα κίνητρά μας και την ίδια την ιδεολογία που μας καθοδηγεί. Μέσα από αυτήν την οπτική και οι δύο ταινίες αποτελούν μια αντίσταση στο πώς βλέπουμε τους μύθους (απομυθοποίηση) και εν τέλει στο ίδιο μας το βλέμμα. Ακόμη και αν οι δύο ηρωίδες στο τέλος χάνουν, μέσα από το βλέμμα των δύο σκηνοθετών και κατ'επέκταση και το δικό μας έχει γίνει μία μετακίνηση, μία μετατόπιση, μία κριτική απόσταση απέναντι στο βλέμμα και την ιδεολογία που το κινεί όπως και μία αμφιβολία για το δικό μας σώμα εν τέλει και πόσο δικό μας είναι.

Ο Freud είχε πει πως η ανθρωπότητα δέχτηκε τρία πλήγματα στον ναρκισσισμό της, το πρώτο από τον Κοπέρνικο με την ηλιοκεντρική θεωρία, το δεύτερο με τον Δαρβίνο και τη θεωρία για την εξέλιξη των ειδών, και το τρίτο από τον ίδιο τον Freud με την θεωρία του για το ασυνείδητο (1969/1996:275-276). Η προσωπική μας άποψη είναι πως με την παρούσα εργασία και τις ταινίες που αναλύσαμε χρησιμοποιήσαμε τις έννοιες του βλέμματος και της ιδεολογίας για να δείξουμε πώς διαμεσολαβούν ανάμεσα σε εμάς και το σώμα μας. Κατά αναλογία με τη φροϋδική σκέψη πιστεύουμε πως στις συγκεκριμένες ταινίες αναπαρίσταται κι άλλο ένα ναρκισσιστικό πλήγμα. Αν ο Freud είχε υποστηρίξει ότι οι σκέψεις μας πηγάζουν από το ασυνείδητο, στην παρούσα εργασία ακολουθώντας τη συλλογιστική σκέψη του Foucault και της Butler,

υποστηρίζουμε ότι το σώμα μας κινείται από την ιδεολογία, είτε την πατριαρχική είτε την αποικιοκρατική. Κατά αυτήν την έννοια θεωρούμε τις συγκεκριμένες ταινίες το ιδανικό παράδειγμα για την λειτουργία της ιδεολογίας και του βλέμματος πάνω στο σώμα.

Γενικότερα ο κινηματογράφος ως οπτικοακουστικό μέσο έχει άπειρες δυνατότητες για να προβάλλει, να τέμνει, ακόμη και να διεισδύει στο σώμα των πρωταγωνιστών. Οι σκέψεις και τα συναισθήματά τους μας γίνονται γνωστά, το παρελθόν τους ή και το μέλλον τους. Πολλές φορές ξέρουμε περισσότερα ακόμη και από τους ήρωες. Ο σύγχρονος τρισδιάστατος κινηματογράφος μας δίνει ακόμη και την ψευδαίσθηση του όγκου: σώματα από την οθόνη έρχονται κατά πάνω μας. Από τη μία πλευρά φαίνεται πως ο/η σκηνοθέτης/ρια με τα νέα μέσα δεν έχει όρια πάνω στα σώματα που κινηματογραφεί, από την άλλη πλευρά δεν φαίνεται να υπάρχει όριο πάνω στο δικό μας βλέμμα επι των σωμάτων της οθόνης. Με τα τρισδιάστατα εφέ φαίνεται ακόμη και να καταργείται το τελευταίο όριο, η επιφάνεια της οθόνης. Επειδή είμαστε εξοικειωμένοι με τη μαγεία του κινηματογράφου και αυτό το σπάσιμο των ορίων, ενδεχομένως ακόμη επειδή είμαστε ασφαλείς στις θέσεις μας ως θεατές και ξέρουμε πως τίποτε από αυτά που βλέπουμε δεν συμβαίνει πραγματικά την ίδια ώρα, θεωρούμε πολύ σημαντικό να υπάρχουν ταινίες που να σχολιάζουν αυτό το σπάσιμο των ορίων και να καθρεπτίζουν το δικό μας βλέμμα. Αν δηλαδή σε πρώτο επίπεδο οι δύο ταινίες που επιλέξαμε λειτουργούν ως προς το πώς η ιδεολογία και το βλέμμα μας διαμορφώνει το σώμα, σε ένα δεύτερο επίπεδο είναι ένα σχόλιο πάνω στην ίδια τη φύση του κινηματογράφου, του σκηνοθέτη και της κάμερας: το σώμα του ηθοποιού δεν του ανήκει αφού αφενός είναι ο ρόλος του και θα κινηθεί σύμφωνα με οδηγίες και αφετέρου η παντοδύναμη κάμερα τον ακολουθεί παντού και από όλες τις γωνίες, είναι αδύνατον να κρυφτεί από το βλέμμα της.

Τονίζουμε πάντως πως αν βάσει της ανάλυσής μας ο κινηματογράφος (και συνακόλουθα η ιδεολογία) παρουσιάζονται παντοδύναμα, στις δύο ταινίες που αναλύσαμε φαίνεται πως υπάρχουν πάντα κάποια όρια ή κάτι που δεν έχει ειπωθεί. Αναφέρουμε ενδεικτικά (εκτός από την τελική σιωπή των ηρωίδων) τα αφηγηματικά κενά που υπάρχουν στο *Blancanieves*, δηλαδή ότι δεν έχουμε πλήρη επίγνωση των κινήτρων ή των αποφάσεων των ηρώων ή του τί μεσολάβησε ανάμεσα σε κάποιες σκηνές. Όσον αφορά δε το *Vénus noire*, ο σκηνοθέτης δίνοντας το ίδιο βάρος σε κάποιες σκηνές (αναφέρουμε ενδεικτικά την αρχή και το τέλος με το κάλυμμα, το

γεγονός πως αλλού η ηρωίδα φαίνεται να απολαμβάνει τη διασημότητα ή κάποια σημεία των παραστάσεων και αλλού να υποφέρει) ή χρησιμοποιώντας την τεχνική των εξαιρετικά κοντινών πλάνων χωρίς όμως να μπορούμε να καταλάβουμε τί αισθάνεται ή σκέφτεται η ηρωίδα, φαίνεται να αμφισβητεί το παντοδύναμο βλέμμα της κάμερας ή τις εύκολες λύσεις όσον αφορά την πραγματικότητα που παρουσιάζει. Βάσει αυτών των τελευταίων παρατηρήσεων πιστεύουμε ότι οι δύο σκηνοθέτες τονίζουν τον ψευδαισθητικό χαρακτήρα του κινηματογράφου· ενώ όσον αφορά την ιδεολογία είναι σαν να μας λένε πως αν εμείς έχουμε την ψευδαίσθηση του ελέγχου πάνω στο σώμα μας, από την άλλη πλευρά και οι άλλοι (οι εκάστοτε προνομιούχοι) δεν μπορούν να έχουν πλήρη έλεγχο πάνω του.

Σε ένα τρίτο επίπεδο θα μπορούσαμε να πούμε πως οι δύο ταινίες λειτουργούν επίσης σαν ένα σχόλιο για τον κόσμο του θεάματος, πράγμα που φαινομενικά αφορά περισσότερο δημόσια πρόσωπα και τα όρια μεταξύ αυτού που θέλουν να παρουσιάζουν στον κόσμο και αυτού που είναι στην ιδιωτική ζωή ή τη σύγκρουση ανάμεσα στο τι θέλει ο κόσμος, τις οδηγίες του star system και το τι θέλουν οι ίδιοι. Πιστεύουμε όμως πως είναι και ένα σχόλιο πάνω στη δική μας πλέον καθημερινή ζωή και τον ρόλο της εικόνας στη ζωή μας, αν αναλογιστούμε τη δύναμη που έχουν τα likes ή οι followers σε μία φωτογραφία. Σε όποιο και από τα τρία επίπεδα και αν εστιάσουμε φαίνεται πως και οι δύο σκηνοθέτες μας προειδοποιούν για τους κινδύνους που ελλοχεύουν μέσα από την τραγική κατάληξη των ηρωίδων.

Πιστεύουμε ότι η μελλοντική έρευνα θα πρέπει να ξεκινήσει και με άλλες ταινίες που εστιάζουν στην ιδεολογία και πώς αυτή καθορίζει το σώμα άλλων ομάδων, πέραν από αυτές που ασχοληθήκαμε στη συγκεκριμένη εργασία. Ενδιαφέρον επίσης θα ήταν η έρευνα να διευρυνθεί και σε άλλα μέσα προκειμένου να ερευνηθούν και τα όρια του κάθε μέσου. Σημαντικό βέβαια είναι να μην παραλείψουμε ότι έμφαση θα πρέπει να δοθεί και στις αντιστάσεις που παρουσιάζονται/είναι πιθανές ανάλογα με το μέσο και τη θέση εκείνου που το χρησιμοποιεί. Οι συγκεκριμένοι σκηνοθέτες που αναλύσαμε φαίνεται να μας προειδοποιούν, σχολιάζοντας το παντοδύναμο μέσο που είναι ο κινηματογράφος και την παντοδυναμία που επίσης μας δίνουν ως θεατές, να σταθούμε σκεπτικά απέναντι στην ιδεολογία και το βλέμμα και να επαναοικειωθούμε το σώμα μας με νέους όρους. Επίσης αποδεικνύουν ότι η ιδεολογία μας επηρεάζει όλους, προνομιούχους και μη, όποιο κι αν είναι το φύλο ή η

φυλή μας.

8. Πηγές-Βιβλιογραφία

Πηγές

Ιστοσελίδες (πρόσβαση στις 26/10/2016)

Βιογραφικό του Pablo Berger:

http://www.spainisculture.com/en/artistas_creadores/pablo-berger.html

Βιογραφικό του Abdellatif Kechiche:

https://en.wikipedia.org/wiki/Abdellatif_Kechiche

Κριτικές για το *Vénus noire*:

<https://ushypocrisy.com/2013/09/14/reassessing-the-hottentot-venus/>

<https://www.timeout.com/us/film/black-venus-venus-noire>

<http://www.rogerebert.com/festivals-and-awards/black-venus-a-study-in-exploitation>

<http://www.indiewire.com/2012/01/venus-noire-black-venus-controversial-hottentot-venus-film-will-screen-at-pan-african-film-fest-148065/>

<http://www.globalcinema.eu/single.php?sl=dominant-gaze-colonialism-representation>

<https://dspace.library.uu.nl/handle/1874/254441>

Κριτικές για το *Blancanieves*:

<https://newtopiamagazine.wordpress.com/2013/04/16/cinemasrink-blancanieves-2013/>

<http://www.nyfcc.com/2013/04/blancanieves-reviewed-by-armond-white-for-cityarts/>

<http://sensesofcinema.com/2014/feature-articles/pablo-bergers-blancanieves-and-modern-spain/>

Συνέντευξη του Pablo Berger:

http://www.interviewmagazine.com/film/pablo-berger-blancanieves#_

Συνέντευξη του Abdellatif Kechiche:

<http://africanwomenincinema.blogspot.gr/2010/10/venus-noire-by-abdellatif-kechiche.html>

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

Αθανασίου, Α. (2008), Η ετεροδοξία της μαρτυρίας: Ανακαλώντας την κοινωνική

μνήμη της δουλείας. Επίμετρο στο H. Jacobs (συγγρ.) *Γεννήθηκα σκλάβο. Επεισόδια από τη ζωή μίας νεαρής σκλάβας γραμμένα από την ίδια* (σ.301-315). Αθήνα: Αιώρα.

Butler, J. (2009), *Αναταραχή φύλου. Ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας* (μτφρ. Γ. Καραμπέλας, επιμ. κειμ. Χ. Σπυροπούλου, επιμ. επιστ. Β. Κάντσα, επίμετρο Α. Αθανασίου). Αθήνα: Αλεξάνδρεια. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1990)

Bordwell, D., & Thompson, K. (2012), *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου* (μτφρ. Κ. Κοκκινίδη). Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1997)

Foucault, M. (2011), *Επιτήρηση και τιμωρία. Η γέννηση της φυλακής* (μτφρ. Τ. Μπετζέλος). Αθήνα: Πλέθρον

Όργουελ, Τ., (1999), *1984* (μτφρ. Ν. Μπάρτη), Αθήνα: Κάκτος (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1949)

Stam, R. (2011), *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου* (μτφρ. Κ. Κακλαμάνη, επιμ. Ε. Στεφάνη). Αθήνα: Πατάκης. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 2000)

Freud, S. (1996), *Εισαγωγή στην Ψυχανάλυση* (μτφρ. Λ. Αναγνώστου). Αθήνα: Επίκουρος (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1969)

Χαλκιά, Α. (2011), *Απείθαρχη υλικότητα. Στο Έμφυλες Βιαιότητες. Εξουσία, λόγος, υποκειμενικότητες* (σ.23-52). Αθήνα: Αλεξάνδρεια και Αλεξάνδρα Χαλκιά.

Ξενόγλωσση

Barthes, R., (2008). *Η απόλαυση του κειμένου*, (μτφρ. Φ. Χατζιδάκη, Γ. Κρητικός). Αθήνα : Κέδρος

Berger, P., Cormenzana, I., & Vidal, J. (παραγωγοί), Berger, P. (σκηνοθέτης), (2012). *Blancanieves* (ταινία). Ισπανία, Γαλλία, Βέλγιο: Eurimages

Columpar, C., *The Gaze As Theoretical Touchstone: The Intersection of Film Studies, Feminist Theory, and Postcolonial Theory*, στο *Women's Studies Quarterly*, Vol. 30, No. 1/2, *Looking Across the Lens: Women's Studies and Film* (Spring - Summer, 2002), σ.25-44. Ανακτήθηκε από: <http://www.jstor.org/stable/40004635> (πρόσβαση στις 16/5/2017)

Craig T., & LaCroix, J. (2011): *Tomboy as Protective Identity*, στο *Journal of Lesbian Studies*, 15:4, σ.450-465. Ανακτήθηκε από: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10894160.2011.532030>

(πρόσβαση στις 16/5/2017)

- Gillibert, C., Karmitz, M., & Karmitz, N. (παραγωγοί), Kechiche, A. (σκηνοθέτης), (2010). *Vénus noire* (ταινία). Γαλλία, Βέλγιο: MK2
- Gjerden, J., Jegerstedt, K., & Švrližuga, Ž. (2016), “The Venus Hottentot Is Unavailable for Comment”: Questioning the Politics of Representation Through Aesthetic Practices, στο *Gendered Citizenship and the Politics of Representation* (σ.281-303). London: Palgrave Macmillan
- Hayward, S. (2006), *Cinema Studies: The Key Concepts*, New York: Routledge
- Higbee, W. (2013), Of spaces and difference in the films of Abdellatif Kechiche. Στο *Post-Beur Cinema: North African Émigré and Maghrebi-French Filmmaking in France since 2000* (σ. 96-129). Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd
- Molinaro, N. L. (2016), Dwarves, Bullfighters, and Other Disenchanted Masculinities in Pablo Berger’s *Blancanieves*, στο *The Dynamics of Masculinity in Contemporary Spain* (επίμ. L. Ryan ,& A. Corbalán). New York: Routledge
- Rudmin, K. (2003), Hell Bent for Leather: Masculinity, Heavy Metal, and Rob Halford, στο *Practising Popular Music. 12th Biennial Iaspm-International Conference Montreal 2003 Proceedings* (σ.797-806). Ανακτήθηκε από: <http://www.iaspm.net/archive/IASPM03sm.pdf> (πρόσβαση στις 26/10/2016)
- Tasker, Y. (2013), Women in Film Noir, στο *A Companion to Film Noir*, (επίμ. A. Spicer, & H. Hanson,), (σ.353-368). Oxford:Wiley Blackwell