

ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΚΟΥΖΙΝΑ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
Τροφή για τις αισθήσεις



Το φαγητό ως εκφραστικό μέσο στις ταινίες *Το Δείπνο της Μπαμπέτ* και *Ο Μάγειρας, ο Κλέφτης, η Γυναίκα του και ο Έραστής της*

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
Μάρθα Γατσίνου

ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ 2008

Περιεχόμενα

Εισαγωγή	5
Κεφάλαιο Πρώτο - Το δείπνο της Μπαμπέτ	
❖ Περίληψη	12
1. Τα βασικά συστατικά της ταινίας	13
❖ Το στοιχείο της σύγκρουσης	14
❖ Οι επιρροές από την ζωγραφική	16
❖ Η μουσική της ταινίας	19
❖ Οι χώροι της ταινίας	21
❖ Σύμβολα	23
2. Δύο διαφορετικές εθιότητες	25
Οι δύο αδελφές	25
Η αινιγματική υπηρέτρια	27
3. Το Μεγάλο Δείπνο	31
❖ Η προετοιμασία και οι προκαταλήψεις	31
❖ Το φαγητό σαν αμαρτία	33
❖ Ένας Μυστικός Δείπνος	37
❖ Η αποκάλυψη	39
❖ Ο στρατηγός <i>Gallifet</i>	40
Επίλογος	42

Κεφάλαιο Δεύτερο – Ο Μάγειρας, ο Κλέφτης, η Γυναίκα του και ο Εραστής της

❖ Περίληψη	48
1. Τα βασικά στοιχεία της ταινίας	49
❖ Το στοιχείο της απο-οικειωποίησης	49
❖ Το γαστρονομικό “παράδοξο”.	50
❖ Ζωντανοί χώροι	52
❖ Η αρχιτεκτονική της δράσης	57
❖ Η μουσική της ταινίας	60
2. Συσχετισμός 4 δυνάμεων	61
❖ Ο Μάγειρας : Το alter-ego του σκηνοθέτη.	61
❖ Ο Κλέφτης: Η τυραννική εξουσία	64
Ο τύραννος και οι ακόλουθοί του	66
Ο Κλέφτης και ο Μάγειρας	68
Η αχίλλειος πτέρνα του Κλέφτη	70
❖ Η Γυναίκα του: η δύναμη της εκδίκησης	72
Η απόδραση των πρωτόπλαστων	74
❖ Ο Εραστής της... : Η δύναμη του πνεύματος	76
Το μοιραίο δείπνο	78
4. Η εξομολόγηση	81
5. Η εκδίκηση είναι ένα πιάτο που σερβίρεται ...ζεστό	83
6. Επίλογος	86
Συμπεράσματα	87
Βιβλιογραφία	93

Εισαγωγή



Το 1917, στην ταινία "Ο Μετανάστης", ο "Αλήτης", ο γνωστός χαρακτήρας που έπλασε ο Τσάρλυ Τσάπλιν, μπαίνει πεινασμένος σε ένα εστιατόριο. Του φέρνουν αρακά, ένα πιάτο που ταιριάζει στο φτωχό του βαλάντιο. Κάτω από την πίεση του σερβιτόρου να συμπεριφερθεί όπως ταιριάζει σε ένα καλό εστιατόριο, αρχίζει να τρώει τον αρακά έναν-έναν.

Γρήγορα όμως η πείνα του τον κυριεύει και αρχίζει να τρώει λαιμαργα το φαγητό του προκαλώντας την οργή του συμπρωταγωνιστή του. Αυτή είναι και μια από τις πρώτες σκηνές στον παγκόσμιο κινηματογράφο όπου το φαγητό παίζει τον δικό του ρόλο ως εκφραστικό μέσο για τον σκηνοθέτη και τους ηθοποιούς. Ένα πιάτο αρακά αρκεί για να μας φανερώνει πολλά για τον πρωταγωνιστή και το περιβάλλον του και είναι φυσικά ένα επιτυχημένο γκαγκ καθώς ο θεατής αντιλαμβάνεται αμέσως την ειρωνεία της αντίθεσης της πείνας του φτωχού Αλήτη και των κοινωνικών συμβάσεων της δημόσιας κατανάλωσης φαγητού σε ένα εστιατόριο¹

Σήμερα το Κέντρο Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης του Πανεπιστημίου Μπέρκλεϋ Καλιφόρνια έχει καταγράψει πάνω από 100 ταινίες που έχουν σαν θέμα ή περιλαμβάνουν σημαντικές σκηνές φαγητού, πράγμα που κάνει πολλούς να μιλούν για ένα νέο κινηματογραφικό είδος, την *ταινία φαγητού (food film)*². Από τη ρομαντική γλυκιά φαντασία της *Σοκολάτας σε καυτό νερό* του Μεξικανού Αραυ μέχρι το οργιαστικό *Μεγάλο Φαγοπότι* του Marco Ferreri, η ποικιλία των ταινιών αυτών είναι πολύ μεγάλη. Μέσα από αυτές ερχόμαστε σε επαφή με διαφορετικά θέματα,

¹ Βλ. Marsha G. *Eating Their Words: Consuming Class a la Chaplin and Keaton*. Καλιφόρνια: *College Literature*, 2001 αναδημοσίευση <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/foodmovies.html#central>, τελευταία επίσκεψη: 3/1/2008

² Βλ. Media Resources Center, Moffit Library, University of California, Berkeley, <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/foodmovies.html#central>, τελευταία επίσκεψη: 3/1/2008

πολιτισμούς και κουλτούρες Δεν θα ήταν μάλιστα υπερβολή αν λέγαμε ότι στις μέρες μας κάθε εθνική κουζίνα έχει και την δική της ταινία.

Στην μεγάλη τους πλειοψηφία, οι ταινίες αυτές χρονολογούνται από το 1970 και έπειτα, σε μια εποχή έντονων πολιτικών και κοινωνικών μετασχηματισμών. Παράλληλα, η παραγωγή τροφίμων στις ανεπτυγμένες χώρες έχει γιγαντωθεί και η κοινωνική ευαισθητοποίηση γύρω από θέματα διατροφής (επάρκεια τροφίμων σε ολόκληρο τον κόσμο, ποιότητα τροφίμων, καταναλωτικές συνήθειες και επιπτώσεις) είναι αυξημένη. Την ίδια στιγμή ο άνθρωπος απομακρύνεται όλο και περισσότερο από τον τρόπο παραγωγής του φαγητού του, καταναλώνει το τυποποιημένο γεύμα του μπροστά στον υπολογιστή του ή την τηλεόραση αποκομμένος από τους άλλους. Η προβολή διατροφικών θεμάτων και εικόνων όχι μόνο από τον κινηματογράφο αλλά και τα υπόλοιπα Μ.Μ.Ε. μοιάζει του ξαναδίνει την χαμένη απόλαυση του φαγητού και την κοινωνική του σημασία για λίγο μέσα από το φακό της κάμερας ή τις σελίδες ενός περιοδικού ³.

Στην εργασία αυτή θα προσπαθήσουμε να ανιχνεύσουμε την εμπειρία του θεατή από την παρακολούθηση ταινιών φαγητού, μέσα από δύο αξιόλογα αλλά τελείως διαφορετικά παραδείγματα: τις ταινίες *Το Δείπνο της Μπαμπέτ* του *Gabriel Axel(1987)* και *Ο Μάγειρας, ο Κλέφτης, η Γυναίκα του και ο Εραστής της* του *Peter Greenaway(1989)*. Και οι δύο ταινίες έχουν γυριστεί μέσα στη δεκαετία του 80, ακολουθούν όμως τελείως διαφορετικούς "δρόμους". Το *Δείπνο της Μπαμπέτ* τοποθετείται στη Δανία του 19^{ου} αιώνα που μοιάζει προ-καπιταλιστική, σε μια εποχή που οι εθνοτικές ταυτότητες ήταν έντονες και φέρνει σε αντιπαράθεση δύο διαφορετικές κουλτούρες για να τις συμφιλιώσει. *Ο Μάγειρας...* από την άλλη πλευρά λαμβάνει χώρα στην Αγγλία, στην σύγχρονη εποχή όπου οι νέες κυρίαρχες ταξικές ταυτότητες απορρέουν από τα στυλ ζωής (life styles) και τις προτιμήσεις ατόμων και κοινωνικών ομάδων⁴, και πραγματεύεται την αντιπαράθεση των κοινωνικών τάξεων, του άντρα και της γυναίκας. Και οι δύο ταινίες, όσο διαφορετικές κι αν είναι, χρησιμοποιούν το φαγητό ως σύμβολο για να δώσουν το στίγμα της εποχής και για να κατευθύνουν την εμπειρία του θεατή.

³ Βλ. Hibbs, T. *Hungry Souls*, Center for Christian Ethics, Τεξας: Baylor University, αναδημοσίευση <http://www3.baylor.edu/christianethics/FoodandHungerarticleHibbs.pdf>, τελευταία επίσκεψη: 3/1/2008, σ. 10-25

⁴ Βλ. Σεραφετινίδου, Μ., *Εισαγωγή στην Πολιτική Κοινωνιολογία*, Αθήνα: GUTENBERG 2002, σ.247-252

Εκτυλίσσονται σε δύο σημαντικές χρονικές στιγμές για την γαλλική κουζίνα. Το *Δείπνο της Μπαμπέτ* αναφέρεται στο 1885, όπου η κουζίνα των αριστοκρατών έχει διαδοθεί στην μεσαία τάξη μέσα από τα εστιατόρια, μετά την Γαλλική Επανάσταση. Μάλιστα τα εστιατόρια δεν είχαν απλά καθιερωθεί και ωριμάσει ως κοινωνικός θεσμός, αλλά και οι ίδιοι οι σεφ αποτελούσαν σημαίνουσες προσωπικότητες⁵. Από την άλλη πλευρά στην ταινία του Greenaway, η Γαλλική κουζίνα έχει ήδη γνωρίσει μια σημαντική εξέλιξη: τη nouvelle cuisine. Η γαστρονομική αυτή προσέγγιση έχει σαν στόχο την δημιουργία ελαφρότερων και πιο εκλεπτυσμένων πιάτων που συνδυάζουν διαφορετικές γεύσεις και επιρροές, δίνοντας ιδιαίτερη σημασία στην παρουσίασή τους⁶. Η κίνηση αυτή χρονικά συμπίπτει με την παγκόσμια άνοδο των νεοφιλελεύθερων και το άνοιγμα τις αγορές στον ιδιωτικό τομέα. Και πραγματικά την nouvelle cuisine απολαμβάνει και μια νέα τάξη ανθρώπων που απέκτησαν χρήματα μέσα από την ελεύθερη αγορά και προσπαθούν να βρουν τη θέση τους μέσα στο κοινωνικό γίγνεσθαι.

Για να μπορέσουμε να ανιχνεύσουμε την εκφραστική δύναμη του φαγητού και τη συμβολή του στην κινηματογραφική αφήγηση και την εμπειρία του θεατή, θα αναλύσουμε τις δύο ταινίες, με την συνδρομή της *νεο-φορμαλιστικής προσέγγισης της θεωρίας του κινηματογράφου*. Σύμφωνα με τον Bordwell⁷, η προσέγγιση αυτή αναδεικνύει τον θεατή ως ενεργό δέκτη της ταινίας, ο οποίος αντιλαμβάνεται όσα συμβαίνουν στην οθόνη με βάση τις γνώσεις και τις καθημερινές του εμπειρίες. Για να κατανοήσουμε καλύτερα την διαδικασία αυτή θα διακρίνουμε την αφήγηση σε τρία στοιχεία: την *syuzhet* (πλοκή) και το *στυλ* που βοηθούν το θεατή να κατασκευάσει την *fabula* (μύθο/ιστορία). Η *syuzhet* είναι η αρχιτεκτονική, η σειρά των εικόνων με την οποία η ταινία παρουσιάζει την ιστορία, (π.χ με την ύπαρξη ή μη χρονολογικής σειράς, *flashback*⁸, *παράλληλου μοντάζ*⁹ κ.λ.π.). Το *στυλ*, που αποτελεί την

⁵ Βλ. Kiefer, N. M., *Economics and the origin of the restaurant*, Cornell University: 2002, <http://www.arts.cornell.edu/econ/kiefer/Restaurant.PDF>, τελευταία επίσκεψη: 3/1/2008, σελ. 61-62

⁶ Rao, H., Monin, P. & Durand, R., *Institutional Change in Toque Ville: Nouvelle Cuisine as an Identity Movement in French Gastronomy*, American Journal of Sociology: Σικάγο, 2003, αναδημοσίευση: <http://www.bus.umich.edu/Academics/Departments/CSIB/CSIB/Rao04-01-05SeminarPaper.pdf>, τελευταία επίσκεψη: 5/1/2008, σ. 4

⁷ Βλ. Bordwell, D, *Narration in the Fiction Film*, , Λονδίνο: Routledge, 1996, σ. 50

⁸ *Flashback*: σκηνή που διακόπτει την χρονική συνέχεια της κινηματογραφικής αφήγησης και με μια αναδρομή στο παρελθόν παρουσιάζει στοιχεία που θα βοηθήσουν τον θεατή να παρακολουθήσει την πλοκή της ταινίας

τεχνική διαδικασία και απόδοση της ταινίας, άλλοτε συνυπάρχει και άλλοτε αυτονομείται από την *syuzhet*, η οποία αντιπροσωπεύει την “δραματουργική” διαδικασία. Η *fabula*, από την άλλη πλευρά, αντιστοιχεί σε ένα σύνολο συμπερασμάτων που βγάζει ο θεατής μετά από την παρακολούθηση της *syuzhet* και δημιουργεί ξανά την ιστορία με χρονολογική και λογική τάξη μέσα στο μυαλό του.

Σύμφωνα με την φορμαλιστική ανάλυση, η παρακολούθηση των ταινιών ανανεώνει τις πνευματικές μας διαδικασίες, κάνοντάς μας να δούμε από διαφορετική γωνία πράγματα που θεωρούμε από την καθημερινότητα μας δεδομένα. Σε αυτό βοηθούν δύο έννοιες που παραθέτει ο Victor Shlovsky¹⁰: τη *zatrudnemie* (καθιστώ κάτι δύσκολο) και την *ostrenanie* (καθιστώ κάτι ανοίκειο - απο-οικειοποίηση) που θα μας απασχολήσει ιδιαίτερα στην ανάλυση της ταινίας του Greenaway. Πρόκειται για την χρησιμοποίηση των στοιχείων της αφήγησης που παρεκκλίνουν από τα συνηθισμένα πρότυπα. Με αυτό τον τρόπο ο θεατής δεν ταυτίζεται με την κάμερα ή τους χαρακτήρες, αλλά με την αποστασιοποίησή του από τα τεκταινόμενα καταργείται η ψευδαίσθηση του θεάματος – της ταύτισης του κινηματογράφου και της ζωής. Με την έννοια της *απο-οικειοποίησης* συνδέεται και ο όρος *δεσπόζον* χαρακτηριστικό της ταινίας και αναφέρεται στο στοιχείο που οργανώνει όλα τα υπόλοιπα και τα υποτάσσει στις ανάγκες του. *Δεσπόζον* χαρακτηριστικό μπορεί να είναι ένας χαρακτήρας, κάποιο στοιχείο της πλοκής, ή ο ρυθμός της ταινίας εφόσον αυτός είναι ο ρυθμιστικός παράγοντας, το χαρακτηριστικό της ιστορίας¹¹.

Η ενεργητική συμμετοχή του θεατή στην παρακολούθηση της *syuzhet* και την δημιουργία της *fabula* ενθαρρύνεται από τη ύπαρξη *δεσμευτικών μοτίβων*, στοιχείων-κλειδιών για την εξέλιξη της πλοκής που επαναλαμβάνονται συχνά. Τα δε *ελεύθερα μοτίβα* εμπλουτίζουν περαιτέρω την ατμόσφαιρα της ταινίας, αλλά κατά κύριο λόγο

⁹ *παράλληλο μοντάζ*: εναλλασσόμενα πλάνα που παρουσιάζουν δραστηριότητες που συμβαίνουν ταυτόχρονα αλλά σε διαφορετικούς χώρους

¹⁰ Το κείμενο παρατίθεται από την Thomson, K., *Breaking the Glass Armor*, Princeton University Press, Princeton 1988, σ. 10· αναφέρεται από την Παραδείση, Μ., *Κινηματογραφική αφήγηση και παραβατικότητα στον ελληνικό κινηματογράφο 1994-2004*, Αθήνα: Τυπωθήτω, 2006, σ. 24-27

¹¹ Βλ. Stam, R. *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*, Αθήνα: Πατάκης, 2006, σ. 54

καθυστερούν την εξέλιξη της πλοκή με σκοπό να αναπτυχθούν όλα τα επιμέρους στοιχεία της αφήγησης μέσα στην διάρκεια της ταινίας¹².

Έτσι, με αυτές τις κατευθυντήριες γραμμές και μετά από μια σύντομη περιγραφή της υπόθεσης του Δείπνου της Μπαμπέτ, θα εξετάσουμε τα βασικά χαρακτηριστικά της αφήγησης: το στοιχείο της σύγκρουσης και της αναζήτησης της θρησκευτικής πίστης που διέπει ολόκληρη την ταινία, τη μουσική, τους χώρους και τα σύμβολα καθώς και τις έντονες επιρροές από την ζωγραφική. Ύστερα από την ανάλυση των κεντρικών ηρωίδων, θα προχωρήσουμε στο ...κυρίως πιάτο. Πρόκειται για το Δείπνο της χαρισματικής μαγείρισσας, το οποίο μας σερβίρει ο Gabriel Axel με αναφορές στην ταύτιση του φαγητού τόσο με την αμαρτία όσο και με την Θεία Κοινωνία, για να καταλήξουμε στην αποκάλυψη του αινίγματος της Μπαμπέτ. Ανάλογα στον Μάγειρα..., θα παρακολουθήσουμε τα βασικά χαρακτηριστικά και τους τέσσερις βασικούς χαρακτήρες της αφήγησης. Θα επικεντρωθούμε στο στοιχείο της απο-οικειοποίησης που χαρακτηρίζει τη ταινία και κατ' επέκταση σε αυτό που θα ονομάσουμε "γαστρονομικό" παράδοξο: την κατανάλωση "πραγμάτων" που προκαλούν την αποστροφή στον θεατή. Το μεγαλύτερο δε παράδοξο της ταινίας αυτής που εκφράζει την προσπάθεια μιας καταπιεσμένης γυναίκας να ξεφύγει από τον σύζυγό της και στο οποίο θα δοθεί το μεγαλύτερο βάρος της ανάλυσης, είναι το κεντρικό της ...δείπνο: το σώμα του Εραστή που σερβίρει η Γυναίκα ως εκδίκηση στον Άντρα της.

Μέσα από αυτές τις δύο ταινίες απώτερος σκοπός μας είναι να δούμε μέσα από δύο αντιθετικά παραδείγματα τι γίνεται στο ...στομάχι του θεατή, πως δηλαδή το θέμα της διατροφής διαμορφώνει και ορίζει την πρόσληψη του μηνύματος της κάθε ταινίας.

Καλή σας ...όρεξη!

¹²Βλ. Παραδείση, 2006, ο.π., σ.24-27



Το δείπνο της Μπαμπέτ

Μια ταινία που... ανοίγει την όρεξη!

❖ Περίληψη

Η ταινία *"Το δείπνο της Μπαμπέτ"* του Gabriel Axel εκτυλίσσεται στις άγριες και ερημικές ακτές της Βόρειας Δανίας στη χερσόνησο Jutland και κυρίως στο φτωχικό χωριουδάκι προτεσταντών που ονομάζεται Vossborg, το 1885 περίπου.

Εκεί ζουν δύο αδελφές, η Μαρτίνα και η Φιλίππα, που είναι κόρες του πάστορα του χωριού. Ο πατέρας τους υπήρξε μια δεσπόζουσα φυσιογνωμία στο θρησκευτικό χώρο που η φήμη της ξεπέρασε τα στενά όρια του χωριού. Τώρα που έχει πεθάνει, όμως οι δύο ανύπαντρες κόρες του προσπαθούν να συνεχίσουν το έργο του. Κοντά τους έχουν μια Γαλλίδα υπηρέτρια, τη Μπαμπέτ, που ο γαλλικός εμφύλιος πόλεμος την οδήγησε να βρει εκεί καταφύγιο. Η συνεισφορά της στο έργο των δύο αδελφών είναι πολύ σημαντική καθώς τις απαλλάσσει από την διαχείριση του νοικοκυριού για να μπορούν να αφοσιωθούν στα θρησκευτικά τους καθήκοντα. Όμως το ποίμνιο του πάστορα έχει αρχίζει να μικραίνει και η πίστη του να εξασθενεί. Θεωρώντας την 100^η επέτειο από την γέννηση του πατέρα τους, σαν μια ευκαιρία να αναθερμάνουν την πίστη των συντρόφων τους, οι δύο αδελφές αποφασίζουν να παραθέσουν ένα δείπνο. Η Μπαμπέτ προσφέρεται για να τις ευχαριστήσει να προετοιμάσει ένα αληθινό γαλλικό δείπνο με τα χρήματα που κέρδισε στο λαχείο της χώρας της. Οι εξωτικές προμήθειες για την παρασκευή του φαγητού φοβίζουν όμως τις αδελφές. Σε συνεννόηση με τους πιστούς αποφασίζουν να μην μιλήσουν καθόλου κατά τη διάρκεια του δείπνου για το φαγητό πιστεύοντας ότι θα ξορκίσουν έτσι τις όποιες δαιμονικές του επιδράσεις. Κατά την διάρκεια όμως του γεύματος, μυσούνται στην γαλλική κουζίνα με την βοήθεια του εκλεκτού προσκεκλημένου τους, ενός Δανού στρατηγού. Το δείπνο εξελίσσεται σε μια κατανυκτική λειτουργία που πετυχαίνει όσα δεν κατάφεραν οι παραινήσεις των δύο αδελφών: οι σύντροφοι μονιάζουν και υμνούν μαζί τον θεό. Παράλληλα η υπηρέτρια τους αποκαλύπτει ότι ήταν η μαγείρισσα ενός διάσημου γαλλικού εστιατορίου και ότι όλα τα χρήματα ξοδεύτηκαν για το πλούσιο αυτό γεύμα.

7. Τα βασικά συστατικά της ταινίας



Το *Δείπνο της Μπαμπέτ* μοιάζει κατά πολύ με τις κλασικές χολιγουντιανές αφηγήσεις που βασίζονται σε μια σειρά αιτιολογημένων σημείων, τα οποία δημιουργούν μιαν αληθοφανή για τον θεατή αφήγηση με σαφή κατάληξη¹³. Ωστόσο ενσωματώνει πολλά στοιχεία από τις ευρωπαϊκές ταινίες τέχνης, όπως η κινηματογράφηση σε φυσικούς χώρους, η αυτονόμηση του *στυλ*, και η ανάδειξη καθημερινών θεμάτων, όπως ένα δείπνο. Η ταινία στηρίζεται στο ομώνυμο διήγημα της βραβευμένης με δύο Nobel, Δανέζας συγγραφέα Κάρεν Μπλίξεν¹⁴. Τραγική ειρωνεία είναι ότι αυτό το διήγημα, που αποτελεί ύμνο για το φαγητό, γράφτηκε από μια γυναίκα που δεν μπορούσε να το απολαύσει λόγω του έλκους που την ταλαιπωρούσε και κατέληξε να πεθάνει από την αστία¹⁵.

¹³ Βλ. Παραδείση, 2006, ο.π., σ. 30-35

¹⁴ Δημοσιεύθηκε στο αμερικάνικο περιοδικό *Ladies' Home Journal* τον Ιούνιο του 1950 με το ψευδώνυμο Isak Dinesen.. Βλ. Podles, M., *Feasting with Lutherans*, *Antioch Review*, τεύχος 50, 1992, αναδημοσίευση <http://cw.mariancollege.edu/dschimpf/babettesfeastfeastingwithlutheranspodles.htm>, τελευταία επίσκεψη: 3/1/2008, σ.2.

¹⁵ Πολλά έχουν λεχθεί για την κατάσταση της υγείας της. Το σίγουρο είναι ότι όταν της διαγνώστηκε έλκος, αφαιρέθηκε το 1/3 του στομαχιού της. Το 1962 πέθανε από αστία. Βλ. Karen Blixen Museet, <http://www.isak-dinesen.dk/engelsk/biografi1.html>, τελευταία επίσκεψη: 3/1/2008

Η ιστορία της Μπαμπέτ μοιάζει με τη διήγηση μιας παραβολής ή ενός παραδοσιακού παραμυθιού, πράγμα που τονίζεται από την αφήγηση με *γυναικεία φωνή off* που διατρέχει ολόκληρη την ταινία κάνοντάς την να μοιάζει με μια θρησκευτική παραβολή.

Η ταινία προβλήθηκε στους δανέζικους κινηματογράφους το 1987 και απέσπασε δε πολλές διακρίσεις ανάμεσα στις οποίες το Όσκαρ καλύτερης ξενόγλωσσης ταινίας.

Πρόκειται για μια δανέζικη ταινία που διηγείται με υποδειγματικό τρόπο μια ιστορία βγαλμένη μέσα από τη γαλλική κουζίνα. Το πορτρέτο μιας γαλλίδας μαγείρισσας, μίλια μακριά από την πατρίδα της, ζωντανεύει το μαγειρικό ...τοπίο της Γαλλίας περισσότερο από την δανέζικη επαρχία όπου γυρίζεται η ταινία¹⁶. Για να μπορέσει να φωτίσει ο Axel τις πραγματικές αξίες της γαλλικής κουζίνας, άντλησε έμπνευση από την δανέζικη κουλτούρα και παράδοση, στην οποία η ταινία αποτίνει πραγματικό φόρο τιμής. Επιστράτευσε την δανέζικη λογοτεχνία, το ιδιότυπο, υποδηλωτικό χιούμορ του τόπου του, την προτεσταντική θεολογία, την μουσική, την ζωγραφική και φυσικά την δανέζικη και την γαλλική κουζίνα για να κάνει την δική του δήλωση για την ζωή, την τέχνη και την θεία χάρη.

❖ **Το στοιχείο της σύγκρουσης**

Ο Axel δημιούργησε έτσι μια ταινία για τα επίγεια αγαθά, το φαγητό και τις σχέσεις ανάμεσα σε αδελφές, φίλους, ζευγάρια. Παράλληλα αγγίζει πνευματικά και υπερβατικά ζητήματα και προκαλεί έντονα συναισθήματα στους χαρακτήρες αλλά και στον θεατή με τα πιο απλά μέσα. Αυτό που χαρακτηρίζει την *suzyhet* είναι οι αντιθέσεις και οι συγκρούσεις που περιστρέφονται γύρω από το δείπνο: ανάμεσα στα επίγεια και τα επουράνια, το ασκητικό και το αισθητικό, το πνευματικό και το σαρκικό. Κυρίαρχο ρόλο παίζει η σύγκρουση ανάμεσα στην ασκητική προτεσταντική κουλτούρα και στην γαλλική ρωμαιοκαθολική κοσμοπολίτικη νοοτροπία που αλληγορικά αποδίδεται μέσα στο φαγητό (μπακαλιάρος και χυλός από ψωμί και μπίρα για τους Δανούς – πλήρες γεύμα με τέσσερα πιάτα, γλυκό και φρούτα με επιρροές από ολόκληρο τον κόσμο για τους Γάλλους). Αλλά και στους χαρακτήρες της ταινίας

¹⁶ Βλ. Parkhurst Ferguson, P., *Babette's Feast: A Fable for Culinary France* από το βιβλίο *Accounting for Taste: The Triumph of French Cuisine*, The University of Chicago Press: Σικάγο 2004, αναδημοσίευση <http://www.press.uchicago.edu/Misc/Chicago/243230.html>, τελευταία επίσκεψη: 3/1/2008, σ.1

είναι σημαντικές οι εσωτερικές και οι μεταξύ τους συγκρούσεις: ανάμεσα στα συναισθήματα των δύο αδελφών για τους άντρες που τις πλησιάζουν και στην αγάπη τους για τον πατέρα τους, ανάμεσα στα μισαλλόδοξα αισθήματα των πιστών για τους συντρόφους τους και τα διδάγματα του πάστορα για την καλοσύνη και την μεγαλοψυχία. Είναι χαρακτηριστικό ότι και οι αψιμαχίες τους παρουσιάζονται ανά δύο (όπως δύο είναι και οι αδελφές), δημιουργώντας συγκεκριμένες έριδες που θα επιλυθούν κατά τη διάρκεια του Δείπνου.

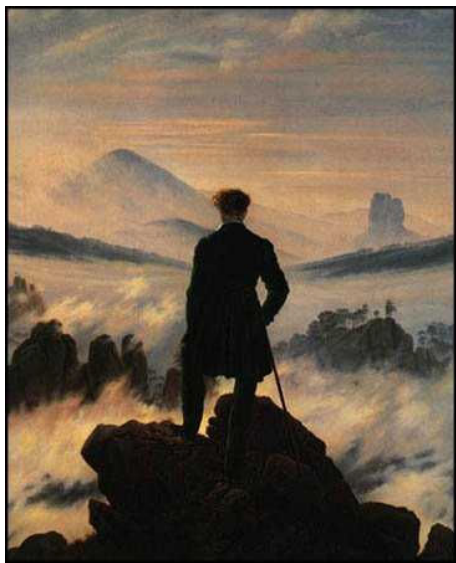
Οι άνθρωποι όμως που έχουν επιρροή σε αυτή την κοινωνία είναι καθαρές μονάδες, άνθρωποι ενορατικοί με κατασταλαγμένες απόψεις που κρατούν την ομάδα αυτή ενωμένη σαν ένα. Ο πρώτος είναι ο πάστορας, ο χαρισματικός ηγέτης του μικρού αυτού χωριού που έθεσε τα θεμέλια της πίστης τους και ο δεύτερος είναι η Μπαμπέτ, η Γαλλίδα ιδιοφυής μαγείρισσα, που επανέφερε τους πιστούς στις αξίες του πάστορα. Διότι όλα καταλήγουν σε αυτό το ένα και σχεδόν θαυματουργό γεύμα που θα ενώσει όλες αυτές τις αντιθέσεις και θα μονιάσει όλους τους συνδαιτυμόνες.



❖ Οι επιρροές από την ζωγραφική



Ανάλογες αντιθέσεις κυριαρχούν και στην αισθητική και στην μουσική της ταινίας. Για να μπορέσει ο Axel να αναπλάσει την Δανία του 19^ο αιώνα, αντλεί έμπνευση από τους πίνακες της εποχής του Ρομαντισμού και της Αναγέννησης, που χαρακτηρίζονται για την συμβολική απόδοση των θεμάτων τους¹⁷. Ο πάστορας μοιάζει



με ένα άκαμπτο πορτρέτο του Καλβίνου, οι κόρες του στα νιάτα τους μοιάζουν βγαλμένες από έναν πίνακα του Ραφαέλ και οι ψυχροί γαλάζιοι τόνοι της χρωματικής παλέτας της ταινίας είναι "είναι σαν να τους έχει ζωγραφίσει ο ίδιος ο Vermeer"¹⁸.

Οι πιο έντονες όμως ζωγραφικές επιρροές του σκηνοθέτη προέρχονται από πίνακες σκανδιναβών και ολλανδών ζωγράφων. Οι συμβολιστές αυτοί ζωγράφοι ειδικεύονταν στις θαλασσογραφίες και τα ηθογραφικά

¹⁷ Βλ. Podles, 1992, ο.π. σ.2

¹⁸ Βλ. Podles, 1992, ο.π. σ.2

θέματα που καθρεφτίζουν την κοινωνία της εποχής τους. Ένα από τα σημαντικότερα *ελεύθερα μοτίβα* της ταινίας, προέρχεται από τον πίνακα *Ο Ταξιδιώτης που ατενίζει μια θάλασσα ομίχλης* του Caspar David Friedrich. Παρουσιάζει έναν μοναχικό άντρα του που κοιτάζει ένα ομιχλώδες βραχώδες τοπίο με την πλάτη προς τον θεατή. Συμβολίζει την εξυπωμένη ρομαντική ψυχή¹⁹. Με αυτόν τον τρόπο ο Axel παρουσιάζει τόσο την Μπαμπέτ που νοσταλγεί την πατρίδα της, όσο και τον νεαρό Λόουενχελμ και τον Αχιλλέα Παπέν, τους δύο πλατωνικούς έρωτες των αδελφών, που αναλογίζονται την ζωή τους μπροστά στην θάλασσα. Καθένας τους είναι μόνος του με τον εαυτό του και τις αναζητήσεις του, αποκομμένος από την κοινωνία και βρίσκεται τυχαία στο χωριό στην προσπάθειά του να βρει τον δρόμο του.



Και στα πλάνα εσωτερικού χώρου όμως δεν λείπουν οι επιρροές από σκανδιναβούς ζωγράφους, όπως η Anna Ancher και η Harriet Backer. Πρόκειται για πίνακες γυναικών που καταπιάνονται απορροφημένες με τις καθημερινές δουλειές του σπιτιού, π.χ. το μαγείρεμα και το ράψιμο σε έναν απλό εσωτερικό χώρο που λούζεται από το φως. Σε διάφορες στιγμές της ταινίας βλέπουμε τόσο την Μπαμπέτ όσο και τις δύο αδελφές σε ανάλογες στάσεις μέσα σε μια ατμόσφαιρα σιωπής και απομόνωσης από τον υπόλοιπο κόσμο. Η σκηνή των πιστών που προσεύχονται, μια σκηνή που επαναλαμβάνεται συχνά, μας θυμίζει τον πίνακα του Niels



Bjerre, *Τα παιδιά του Θεού*, που απεικονίζει τους πιστούς της ευαγγελιστικής κίνησης Home mission²⁰. Οι πιστοί είναι κλεισμένοι στον εαυτό τους, απορροφημένοι σε ονειροπολήσεις που υπονομεύουν την συλλογικότητά τους, κάτι που συμβαίνει και στους πιστούς της ταινίας.

¹⁹ Βλ. Podles, 1992, σ.π. σ.2

²⁰ Βλ. Podles, 1992, σ.π. σ.4

Αυτό που κυριαρχεί στις σκηνές αυτές είναι το φως με το οποίο οι Σκανδιναβοί και λόγω της ιδιαίτερης γεωγραφίας της χώρας του έχουν μια ξεχωριστή σχέση. Το φως για τους συμβολιστές αυτούς είναι το σύμβολο της παρουσίας του Χριστού και ανάλογα το χρησιμοποιεί και ο Axel²¹. Στο πρώτο μέρος της ταινίας τα εξωτερικά πλάνα φωτίζονται από τον συννεφιασμένο ήλιο, ενώ λαμπερό φως μπαίνει από τα παράθυρα στους εσωτερικούς χώρους, φανερώνοντας ότι οι πιστοί έχουν απομακρυνθεί από τον Θεό (το φως έρχεται χλωμό από "έξω"). Όταν όμως κατά την διάρκεια του δείπνου οι συνδαιτυμόνες ξαναβρίσκουν την πίστη τους οι εικόνες θερμαίνονται και το φως προέρχεται από τα κεριά που βρίσκονται κοντά τους (πηγάζει από "μέσα" τους).



Όπως και στους πίνακες που προαναφέραμε που αποδίδονται με μια περιορισμένη χρωματική παλέτα, ανάλογα περιορισμένα είναι τα χρώματα και της ταινίας, στους εξωτερικούς και εσωτερικούς χώρους και στα ρούχα των ηθοποιών. Είναι τα γήινα χρώματα της γης της Δανίας: το σταχτί-γαλάζιο της θάλασσας, το καφέ της γης και των ξερών χωραφιών. Οι μόνες αχτίδες θερμότητας είναι τα χρυσοκόκκινα μαλλιά των δύο αδελφών στα νιάτα τους, που όμως και αυτές καταλήγουν να "γκριζάρουν" στο μεγαλύτερο μέρος της ταινίας. Μόνο η Μπαμπέτ με τα κόκκινα μαλλιά της παρουσιάζεται σε θερμότερο φόντο και θερμαίνει

²¹ Βλ. Podles, 1992, ο.π. σ.5

σιγά σιγά το φτωχικό σπιτικό. Στους δευτερεύοντες χώρους που εμφανίζονται στις σκηνές βλέπουμε πιο ζωηρά χρώματα: συναντάμε το αριστοκρατικό χρυσό-γαλάζιο και το λευκό των μαρμάρων που θυμίζει ακριβές πορσελάνες, ενώ το βασιλικό κόκκινο, το ζωντανό πράσινο, το επίσημο μπλε και το χρυσαφί είναι χρώματα που κυριαρχούν. Η πολυτέλεια της όπερας και του χορού των βασιλιάδων και ο εξωτισμός του καμαρινιού και του σπιτιού του κοσμοπολίτη τραγουδιστή της όπερας έρχονται σε τέλεια αντίθεση με τον ασκητισμό των προτεσταντών χωρικών.

❖ *Η μουσική της ταινίας*



"Ιερουσαλήμ, το αληθινό σπίτι της καρδιάς μου / Το όνομά σου μου είναι πάντα αγαπητό...". Ο ύμνος αυτός είναι ένα δεσμευτικό *μοτίβο*²² της ταινίας, ένα στοιχείο-κλειδί για την εξέλιξη της πλοκής, και επαναλαμβάνεται συχνά. Αντιπροσωπεύει όλο το νόημα της πίστης των χωρικών και τη θεωρία του πνευματικού τους καθοδηγητή που, όπως ο Χριστός στο όρος των Ελαιών, ζήτησε από τους πιστούς του να μην ενδιαφέρονται για τα επίγεια²³. Το σπίτι του καθενός είναι στην καρδιά του. Και εκεί *"βρίσκονται οι θησαυροί του"*. Ο ύμνος είναι στην ουσία μια

²² Βλ. Παραδείση, 2006, ο.π., σελ 3

²³ Βλ. *Η Καινή Διαθήκη*, αρχέτυπο και μετ. Ν. Βάμβα, Λονδίνο: Gideons International, χ.χ., σελ 145

υπόσχεση ότι όσα απαρνιέται ο άνθρωπος στην επίγεια ζωή θα του δοθούν και με το παραπάνω στον παράδεισο.

Ο ύμνος αυτός μαζί με την άρια από την όπερα Don Giovanni του Verdi είναι τα δύο *à cappella* μουσικά μοτίβα της ταινίας που έρχονται σε αντίθεση μεταξύ τους. Ο ύμνος συμβολίζει την πίστη και την εγκράτεια, η άρια αντίθετα εκφράζει τον παθιασμένο έρωτα. Βλέπουμε λοιπόν τον Αχιλλέα Παπέν, τον τενόρο που ερωτεύεται την Φιλίππα, και την κόρη του πάστορα να τραγουδούν με πάθος μια άρια από την όπερα. Ο Παπέν βρίσκει την ευκαιρία και σαν άλλος Don Giovanni να της εκδηλώνει την αγάπη του και την καλεί να φύγει μαζί του για να την κάνει μεγάλη κυρία. Η Φιλίππα σοκάρεται, όπως και οι δικοί της που ακούνε το τραγούδι από το διπλανό δωμάτιο. Δηλώνει στον πατέρα της ότι θέλει να σταματήσει τα μαθήματα, προς μεγάλη ικανοποίησή του. Το δικό της πεπρωμένο είναι να αφιερωθεί στον Θεό, σύμφωνα με τον πατέρα της. Έτσι απαρνιέται τα εγκόσμια και ενώνει τη φωνή της μόνο με τους άλλους πιστούς και μόνο για να υμνήσει τον Κύριο.

Ανάλογη είναι και η αντίθεση ανάμεσα στα ορχηστρικά θέματα. Τα μελαγχολικά μουσικά θέματα του δειπνίου τονίζουν τον ασκητικό τρόπο ζωής στο μικρό χωριό και έρχονται σε αντιδιαστολή με τα επιβλητικά βαλς που παίζει η ορχήστρα στον χορό της βασιλικής αυλής.



❖ Οι χώροι της ταινίας



Αρχιτεκτονικά η χωροθέτηση της κουζίνας μέσα στο δανέζικο αυτό σπίτι επιβεβαιώνει πόσο λίγη σημασία έχει το φαγητό. Είναι ένα σκαλοπάτι πιο χαμηλά από το κυρίως σπίτι, ενώ το κελάρι που χρησιμεύει και σαν βοηθητικός χώρος είναι ακόμα πιο χαμηλά. Η κουζίνα έχει τη δική της πόρτα στον εξωτερικό χώρο, έτσι ώστε οι προμήθειες να μην μπαίνουν στο κυρίως σπίτι. Αντίθετα, στην ταινία *"Ο Μάγειρας, ο Κλέφτης, η Γυναίκα του και ο Εραστής της..."*, η κουζίνα είναι το πιο σημαντικό δωμάτιο. Εκεί βρίσκεται η κύρια είσοδος του εστιατορίου. Η επιλογή των συστατικών και το μαγείρεμα γίνεται σε κοινή θέα πράγμα και από τους ίδιους τους πελάτες, πράγμα που προδίδει την σημαντική θέση του γεύματος στην κοινωνική ζωή. Στο *"Δείπνο της Μπαμπέτ"*, οι δύο αδελφές μπαίνουν σπάνια στην κουζίνα και για πολύ λίγο χρόνο. Το πιο σημαντικό δωμάτιο του σπιτιού είναι η λιτή τραπεζαρία με μόνο στολίδι τον πολυέλαιο, γιατί εκεί συναντιούνται οι πιστοί για να υμνήσουν το Θεό. Το σαλόνι είναι ο πιο πλούσιος χώρος του σπιτιού. Κυριαρχεί το πιάνο, ένα μουσικό όργανο που δύσκολα θα περιμέναμε να βρούμε σε ένα χωριό και προδίδει την καλή (γαλλική) ανατροφή των δύο αδελφών.

Το δωμάτιο της Μπαμπέτ, κατά τη συνήθη τακτική της εποχής, είναι το πιο φτωχικό και βρίσκεται στην σοφίτα. Μια εξωτερική ξύλινη παλιά σκάλα οδηγεί κατευθείαν στον δρόμο, έτσι ώστε η υπηρέτρια να μπορεί

να μπαίνει κατευθείαν στην κουζίνα χωρίς να ενοχλεί τους ενοίκους του σπιτιού. Η Μπαμπέτ δεν είναι άλλωστε η πρώτη υπηρέτρια που είχαν, πράγμα που επιβεβαιώνει την ανώτερη κοινωνική θέση που είχαν οι αδελφές στο χωριό.

Αυτό το βλέπουμε και στους άλλους εσωτερικούς χώρους που παρουσιάζονται. Το χωριό σπίτι όπου μαζεύονται όλοι οι πιστοί για να αποφασίσουν τι θα κάνουν για το δείπνο, διαφέρει μακράν από το σαλόνι των δύο αδελφών. Είναι σχεδόν άδειο με την μαντεμένα στόφα να κυριαρχεί στον χώρο και μια εικόνα του Χριστού κρεμασμένη σε κορνίζα στον τοίχο. Αντίθετα, η κυρία Λουενχέλμ που είναι αριστοκράτισσα μένει σε μία μεγάλη κλασσική έπαυλη με γύψινα γείσα μέσα σε ένα μεγάλο υποστατικό.

Όταν πρωτόφτασε η Μπαμπέτ στο χωριό, η κουζίνα των αδελφών ήταν άδεια και φτωχική γεμάτη πήλινα κουζινικά και πολυχρησιμοποιημένες κατσαρόλες. Τίποτα δεν πήγαινε χαμένο στην δανέζικη κουζίνα: τα ψάρια αποξηραίνονται για να υπάρχουν προμήθειες για ολόκληρη τη χρονιά και το μπαγιάτικο ψωμί χρησίμευε για να γίνει ο χυλός. Όταν φτάνουν τα πράγματα που παρήγγειλε η Μπαμπέτ για το δείπνο, η κουζίνα φαντάζει πλούσια και εξωτική, γεμάτη αστραφτερά μπακιρένια κουζινικά, ακριβές πορσελάνες, ασημικά, και κρυστάλλινα ποτήρια. Τα πλάνα του Axel από την κουζίνα μας θυμίζουν πίνακες ζωγραφικής της ρομαντικής περιόδου, γεμάτους ζωντανά χρώματα που έρχονται σε αντίθεση με τους γήινους τόνους των προηγούμενων πλάνων του ίδιου χώρου. Ο σκηνοθέτης τοποθετεί *cross cut πλάνα*²⁴ με τα υλικά των πιάτων τοποθετημένα σε συνθέσεις που θυμίζουν νεκρή φύση και μικρά *traveling* που καταλήγουν στις προετοιμασίες των φαγητών από την Μπαμπέτ.

Μέσα από αυτά τα πλάνα παρατηρούμε την έντονη αντίθεση ανάμεσα στις δύο κουζίνες. Όπως είπαμε πριν στην δανέζικη όλα χρησιμοποιούνται και αποθηκεύονται για να υπάρχει επάρκεια. Στο γαλλικό δείπνο που ετοιμάζει η Μπαμπέτ, όλα πρέπει να είναι φρέσκα, γι' αυτό η χελώνα και τα ορτύκια φτάνουν ζωντανά και σφάζονται λίγο πριν το δείπνο. Για να διατηρηθούν δροσερά τα κρασιά, οι σαμπάνιες και τα τρόφιμα, η μαγείρισσα παραγγέλνει πάγο, κάτι που είναι άγνωστο στις απομονωμένες αυτές ακτές της Δανίας.

²⁴ *cross cut*: σύντομα πλάνα που διακόπτονται το ένα από το άλλο και παρουσιάζουν δραστηριότητες που συμβαίνουν την ίδια στιγμή.

❖ Σύμβολα



Αποφασιστικό ρόλο στην ερμηνεία της ταινίας παίζουν τα σύμβολα-ελεύθερα μοτίβα με σημαντικότερο είναι το νερό. Η ταινία ξεκινά συμβολικά με ένα μεγάλης διάρκειας πλάνο του φουρτουνιασμένου ωκεανού που με ένα *zoom out*²⁵ μας επιτρέπει να δούμε το αραιοκατοικημένο χωριό. Ο ωκεανός σε πολλά σημεία της ταινίας χρησιμοποιείται ως μεταφορά της θείας πρόνοιας και των δυνατοτήτων που προσφέρει ο Θεός στις κεντρικές ηρωίδες. Όταν οι δύο αδελφές αναρωτιούνται αν έκαναν τη σωστή επιλογή για τη ζωή τους, αγναντεύουν τον ωκεανό. Όπως λέει χαρακτηριστικά ο πάστορας στην κόρη του Φιλίππα: " *...ο ποταμός που επιφυλάσσει ο Θεός για τον Παπέν δεν είναι το ρυάκι που προορίζει για σένα.*" Το νερό συμβολίζει τις επιλογές των δύο γυναικών να μην ανοιχτούν στο "μεγάλο κόσμο εκεί έξω". Διαλέγουν το "ρυάκι" της ασκητικής ζωής και όχι τον "ωκεανό" της ζωής των αντρών που αγάπησαν. Η θεία πρόνοια επιφυλάσσει διαφορετικούς δρόμους για κάθε άνθρωπο.

²⁵ *zoom out*: αλλαγή του εστιακού βάρους του φακού της κάμερας που μας επιτρέπει να έχουμε μια μεγαλύτερη άποψη του χώρου χωρίς η κάμερα να μετακινηθεί.

Στο δεύτερο πλάνο της ταινίας, βλέπουμε τα αποξηραμένα ψάρια που κρέμονται μπροστά από το φτωχικό χωριό. Τα ψάρια, που αποτελούν βασικό συστατικό της δανέζικης κουζίνας, είναι ένα καθιερωμένο χριστιανικό σύμβολο και αμέσως καταλαβαίνουμε ότι μπροστά μας έχουμε μια βαθιά θρησκευόμενη κοινωνία. Η θρησκευτική πίστη και η αναζήτησή της είναι το *δεσπόζον* χαρακτηριστικό αυτής της *αφήγησης*, καθώς η πίστη του ποιμνίου του χωριού αυτού έχει αρχίσει να εξασθενεί και μέσα από το δείπνο αυτό θα ξανανθίσει.

Με ένα *zoom out*, στο βάθος αυτού του πλάνου εμφανίζονται οι δύο αδελφές, η Μαρτίνα και η Φιλίππα. Τα ψάρια υποδηλώνουν την έντονη θρησκευτική τους πίστη, πράγμα που τονίζεται και από τα ονόματά τους, τα οποία προέρχονται από τους πατέρες του προτεσταντισμού.

8. Δύο διαφορετικές εθνότητες

Οι δύο αδελφές



Οι δύο αδελφές είναι οι δύο πιο δυναμικοί χαρακτήρες της ταινίας, εξού και ο σκηνοθέτης τους αφιερώνει δύο εκτενή *flashback* για να διηγηθεί την ιστορία τους. Η πιο έντονη επιρροή στη ζωή τους είναι ο πατέρας τους. Αν και ηγούνται πνευματικά της μικρής κοινωνίας, όπως φανερώνει το γεγονός ότι δεν εμφανίζεται κανένας άλλος πάστορας στην ταινία μετά το θάνατο του πατέρα τους, η παρουσία του τις εξουσιάζει και τις καθοδηγεί ακόμα και όταν δεν είναι παρών. Στα *flashback* βλέπουμε ότι είναι ένας στοργικός πατέρας γεμάτος αγάπη και περηφάνια για τα παιδιά του, δεν παύει όμως να τα θεωρεί κτήμα του. "Οι δυο μου κόρες είναι το δεξί και το αριστερό μου χέρι. Θέλεις να μου τα κλέψεις;" λέει ο ίδιος σε έναν από τους επίδοξους μνηστήρες τους. Η επιρροή του πάνω τους είναι τόσο μεγάλη που δεν χρειάζεται να πει κουβέντα για να γίνει αυτό που επιθυμεί. Οι δύο αδελφές έχουν υιοθετήσει απόλυτα τα πιστεύω του, δεν μπαίνουν σε πειρασμούς και καταπνίγουν τις επιθυμίες που είναι φυσιολογικές σε νέους ανθρώπους, όπως ο έρωτας και η οικογένεια.

Αυτό γίνεται αισθητό στις σύντομες ερωτικές τους ιστορίες. Η Μαρτίνα δεν ανταλλάσσει λέξη με τον νεαρό αξιωματικό Λόουενχελμ και αποδέχεται την μοίρα της σιωπηλά, όταν εκείνος φεύγει. Αν μάλιστα δεν υπήρχε η σκηνή όπου εκμυστηρεύεται στην αδελφή της λακωνικά ότι ακόμα τον θυμάται, ο θεατής θα αμφέβαλλε για τα δικά της συναισθήματα προς τον αξιωματικό. Από την άλλη πλευρά η ιστορία της Φιλίππα με τον Παπέν είναι πιο έντονη συναισθηματικά. Καθώς τραγουδούν μαζί την άρια από τον Don Giovanni με τα προκλητικά για την συντηρητική αυτή κοινωνία λόγια, βλέπουμε την Φιλίππα τρομοκρατημένη μπροστά στην τροπή που παίρνουν τα πράγματα, ενδεχομένως και στα δικά της συναισθήματα. Ο πατέρας της όμως, που ακούει απελπισμένος το ερωτικό τραγούδι, δεν χρειάζεται να κάνει τίποτα για να τους σταματήσει. Η ίδια η κοπέλα σταματά τα μαθήματα φωνητικής και εκείνος με έκδηλη ικανοποίηση και σχεδόν χαιρέκακα το ανακοινώνει στον Παπέν.

Και οι δύο αδελφές συμβιβάζονται με την λιτή και φτωχική ζωή στο χωριό και ακολουθούν κατά γράμμα τους κανόνες του υπερπροστατευτικού πατέρα τους. Αν και βλέπουμε ότι κατέχουν την υψηλότερη θέση μέσα στην ιεραρχία του μικρού χωριού, δεν παίρνουν όμως ποτέ την θέση του Πατέρα τους – μια καθαρά αντρική θέση – μέσα στο ποίμνιο. Αφιερώνονται στα επουράνια ψυχή τε και σώματι, κάτι που είναι γι' αυτές η υπέρτατη αποστολή του ανθρώπου, από ειλικρινή αγάπη όχι τόσο προς τον Θεό όσο προς τον πατέρα τους. Δεν μπορούμε όμως να μην παρατηρήσουμε ότι στην ουσία όλα αυτά είναι μια πρόφαση για να κλειστούν στο καβούκι τους αφήνοντας μακριά τον "έξω κόσμο", που, όντας άγνωστος για αυτές, θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι ίσως να τις φοβίζει.

Οι αδελφές λειτουργούν μεταξύ τους σε απόλυτη αρμονία, σαν να είναι ένας άνθρωπος. Εμφανίζονται μαζί σχεδόν σε κάθε σκηνή, αλλά μιλούν μεταξύ τους ελάχιστα, μόνο για τα απαραίτητα, πράγμα που φανερώνει ότι σκέφτονται με τον ίδιο τρόπο και υπάρχει απόλυτη κατανόηση μεταξύ τους. Πολλές φορές συμπληρώνει ή επεξηγεί η μία τα λόγια της άλλης. Ωστόσο είναι φανερό ότι η Μαρτίνα έχει την πρωτοβουλία, καθώς εκείνη είναι που μαζεύει μόνη της τους πιστούς για να συζητήσουν για το δείπνο της Μπαμπέτ και εκείνη είναι που αναλαμβάνει τον ρόλο να μιλήσει εκ μέρους και των δύο. Ενδεχομένως, η Φιλίππα ως καλλιτέχνη να είναι πιο ευαίσθητη και πιο κλειστή στον εαυτό της.

Με τα χρόνια το έργο τους γίνεται και πιο δύσκολο. Η παρουσία του πατέρα τους, τον οποίο οι πιστοί “σέβονταν αλλά και φοβόντουσαν”, κρατούσε το ποίμνιο ενωμένο. Αφότου όμως πέθανε ο χαρισματικός ηγέτης, η πίστη των χωρικών άρχισε να εξασθενεί. Οι δύο γυναίκες παρουσιάζονται ανίκανες να ανανεώσουν και να αναπτύξουν τα διδάγματά του και έχουν ως μόνο στόχο να κρατήσουν ζωντανή την ανάμνησή του. Η ρουτίνα αυτή ξυπνά έριδες και αψιμαχίες και οι δύο αδελφές αναλώνονται μάταια σε φιλότιμες προσπάθειες να κατευνάσουν τα πνεύματα. Ακόμα και οι πιο φιλήσυχοι παρασύρονται από αυτό το εχθρικό κλίμα.

Η αινιγματική υπηρέτρια



Η ύστατη προσπάθεια της Μαρτίνας και της Φιλίππας να επαναφέρουν την κατάνυξη είναι το δείπνο για την 100^η επέτειο από την γέννηση του πατέρα τους. “...θέλουμε να την γιορτάσουμε σαν να ήταν εδώ ο αγαπημένος μας πατέρας,” λέει η Μαρτίνα. “Η αδελφή μου και εγώ θλιβόμαστε από την μισαλλοδοξία και τις έριδες που επικρατούν.” Ακόμα όμως κι αν οι αδελφές δηλώνουν ανοιχτά την δυσαρέσκειά τους και προσπαθούν να αναβιώσουν την παρουσία του ως το ύστατο επιχείρημά τους, οι πιστοί επιμένουν να μην “παίρνουν το μήνυμα”. Οι έριδες συνεχίζονται και τονίζονται από τα *cross cut* πλάνα που δίνουν την

αίσθηση στον θεατή ότι παίρνει μέρος στον καυγά. Όλα δείχνουν λοιπόν ότι το δείπνο αυτό δεν θα φέρει αποτελέσματα. Ωστόσο υπάρχει ένας αστάθμητος παράγοντας που θα τα αλλάξει όλα. Είναι η Μπαμπέτ, της οποίας η απρόσμενη τύχη, θα της δώσει την ευκαιρία να τους προσφέρει ένα αληθινό γαλλικό γεύμα.

Η Μπαμπέτ είναι Γαλλίδα, μια ξένη δηλαδή με διαφορετικό θρήσκευμα (προφανώς είναι Καθολική). Είναι μια περιπτή πολυτέλεια για τις δύο πουριτανές αδελφές που πιστεύουν στην επίγεια λιτότητα και δεν έχουν πολλά εισοδήματα. Το γεγονός αυτό *"αξίζει μίαν εξήγηση"*, παρατηρεί απολογητικά η αφηγήτρια. *"Η παρουσία της Μπαμπέτ σε αυτό το σπίτι μπορεί να εξηγηθεί μόνο από τις κρυφές περιοχές της καρδιάς!"* Τα δύο *flashback* που κάνει ο σκηνοθέτης για να μας παρουσιάσει τους δύο ανομολόγητους έρωτες των γυναικών, τονίζουν την δύναμη του πεπρωμένου που μέσα σε αυτό το θρησκευτικό πλαίσιο ταυτίζεται με την θεία πρόνοια.

Η ιστορία του Λόουενχελμ και της Μαρτίνας αρχικά μοιάζει ασύνδετη με την ταινία, ωστόσο μόνο κατά την διάρκεια του δείπνου ο θεατής κατανοεί πόσο σημαντικός είναι ο ρόλος του για την έκβαση του δείπνου. Η συνέχεια όμως της ιστορίας του Παπέν και της Φιλίππας είναι η ίδια η Μπαμπέτ. Χρόνια αργότερα αφότου έφυγε ο τραγουδιστής, η Μπαμπέτ φτάνει στο χωριό, ταλαιπωρημένη από το ταξίδι της από την Γαλλία. Έχει μαζί της ένα γράμμα από τον Παπέν που ζητά από τις δύο αδελφές να της προσφέρουν καταφύγιο στο σπίτι τους. Έτσι μαθαίνουμε ότι η Μπαμπέτ έχασε τον άντρα της και τον γιο της στον Γαλλικό εμφύλιο και η ίδια μόλις που γλίτωσε από τις στρατιές του στρατηγού Gallifet. Η αναφορά στον Γάλλο στρατηγό είναι το πιο ισχυρό *δεσμευτικό μοτίβο* της ταινίας, καθώς είναι το κλειδί που θα αποκαλύψει την αληθινή ταυτότητά της.

Έτσι η Μπαμπέτ ...εισβάλλει στη ζωή τους. *"Θα δουλέψω χωρίς μισθό. Αν δεν μ' αφήσετε να σας υπηρετήσω, τότε θα πεθάνω."* Δεν τους ζητά απλά δουλειά, τους ζητά να της δώσουν ένα σκοπό για να συνεχίσει να ζει. Το μόνο που θέλει είναι να προσφέρει ανιδιοτελώς ό,τι μπορεί. Μπροστά σε αυτήν την τραγική δήλωση, οι δύο θεοσεβούμενες αδελφές δεν μπορούν να αντισταθούν και καταλήγουν να ζητήσουν οι ίδιες από την Μπαμπέτ να μείνει.

Για να μπορέσει να αντεπεξέλθει στα νέα της καθήκοντα, οι δύο αδελφές της μαθαίνουν τα δύο βασικά πιάτα της δανέζικης κουζίνας: την

φαρόσουπα από παστό ψάρι και τον χυλό από ψωμί. Οι οδηγίες είναι απλές: *"Μούσκεψε το ψάρι για μία ώρα", "Κόψε το σε φέτες."* Το απλό όμως λεξιλόγιο της μαγειρικής γίνεται το πρώτο μάθημα δανέζικων για την Μπαμπέτ που όταν έφτασε στο χωριό μιλούσε μόνο τη μητρική της γλώσσα. Σε όλη την διάρκεια της ταινίας η μαγείρισσα μιλά ελάχιστα και κυρίως κατά στο τέλος της ταινίας. Ακόμα και την αποδοκιμασία της για την κουζίνα των δανών την καταλαβαίνουμε από την έκφραση του προσώπου της και μόνο, ενώ από τα βουρκωμένα μάτια της μαντεύουμε τον σιωπηλό της πόνο. Η σιωπή της αυτή την κάνει να μοιάζει αινιγματική στα μάτια μας και μας προετοιμάζει για την αποκάλυψη του μυστικού της μετά το δείπνο. Ταυτόχρονα ενισχύει το γεγονός ότι θέλει με όλες της τις δυνάμεις να υπηρετήσει τις αδελφές και να εγκλιματιστεί στην μικρή δανέζικη κοινωνία.



Και πραγματικά 14 χρόνια αργότερα, η Μπαμπέτ μιλάει την γλώσσα καλά. Μάλιστα παζαρεύει καλύτερα από τους ντόπιους χάρη στην καπατσοσύνη της και την γαλλική της λεπτότητα, εξοικονομώντας χρήματα για το νοικοκυριό. Οι ντόπιοι την έχουν αποδεχθεί πλήρως, όχι όμως σαν να είναι μια από αυτούς, αλλά σαν μία συμπαθητική ξένη. Έχει αναλάβει πλήρως όλες τις φροντίδες για τα επίγεια, δίνοντας καλύτερη ποιότητα στην καθημερινή ζωή αλλά και στα γεύματα. Είναι χαρακτηριστικά τα λόγια του φτωχού: *"Σε ευχαριστώ Θεέ μου που μας έστειλες την Μπαμπέτ. Βοηθάει τις μικρές αδελφές να αφιερώνονται στο να βοηθούν όσους έχουν ανάγκη σε αυτό το μικρό ποιόνιο!"*

Από την πρώτη στιγμή που εμφανίζεται η Μπαμπέτ στην ταινία, αποτελεί μια προσωποποίηση του Χριστού. Φτάνει καταπονημένη με μια τεράστια κάπα που της δίνει μια μυστηριώδη και απόκοσμη διάσταση. Είναι μια ξένη που ζητάει άσυλο – το γεγονός μάλιστα ότι κερδίζει το λαχείο την διαφοροποιεί ακόμα περισσότερο από τους χωρικούς. Υπηρετεί τις αδελφές χωρίς υλική ανταμοιβή και με όλη της την καρδιά, καθώς απαρνιέται τις συνήθειές της και ενστερνίζεται την δανέζικη κουλτούρα. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο η Μπαμπέτ είναι ένας χαρακτήρας που πατά γερά και με σοφία στη Γη, ταυτίζεται με τις φροντίδες για τα επίγεια και αντιπροσωπεύει το σώμα.



Το Μεγάλο Δείπνο



Περισσότερο από τους άλλους χαρακτήρες η Μπαμπέτ ταυτίζεται με το υγρό στοιχείο. Τη βλέπουμε να αγναντεύει τον ωκεανό με νοσταλγία για την πατρίδα της και πόνο για τους ανθρώπους που έχασε. Κοντά στην θάλασσα, οδηγείται και αφότου κερδίζει 10.000 φράγκα για να πάρει την μεγάλη της απόφαση. Αποφασίζει λοιπόν να διαθέσει τα χρήματα του λαχείου για να παραθέσει ένα "αληθινό γαλλικό δείπνο" για τις δύο αδελφές και τους πιστούς. Με την πρωτοβουλία αυτή γίνεται η ίδια η θεία Πρόνοια και κάνει μια αληθινά χριστιανική χειρονομία για να μονιάσει ξανά το μικρό ποίμνιο.

❖ Η προετοιμασία και οι προκαταλήψεις

"Κυρίες μου, ποτέ δεν σας ζήτησα τίποτα." Αυτό είναι και το βασικό της επιχείρημα για να τις πείσει όχι μόνο να την αφήσουν να ετοιμάσει ένα αληθινό γαλλικό δείπνο, αλλά και να πληρώσει γι' αυτό. Η Μαρτίνα και η Φιλίππα χαίρονται με τα ανέλπιστα κέρδη αλλά και θλίβονται. Την βλέπουν και οι ίδιες σαν την θεία πρόνοια: "*Κάποτε θα συνέβαινε και αυτό. Ο Θεός έδωσε και ο Θεός παίρνει.*" Οι δύο αδελφές πιστεύουν ότι η γυναίκα τώρα που έχει τα μέσα θα γυρίσει στην πατρίδα της. Με το πέρασμα των χρόνων, τους έχει γίνει απαραίτητη, διότι έχουν σιγά-σιγά

ξεσυνηθίσει τις χειρωνακτικές δουλειές και τις φροντίδες για τα επίγεια και έχουν εντωμεταξύ γεράσει.

Σύντομα όμως η θλίψη γίνεται καχυποψία. Όταν η Μπαμπέτ αρχίζει να τους μιλά για τις προμήθειες που χρειάζονται για το δείπνο, τρόφιμα τελείως άγνωστα σε αυτές, βλέπουμε την ανησυχία στα μάτια τους. Δεν είναι εύκολο για μια μικρή κλειστή και συντηρητική κοινωνία να αποδεχτεί μια τόσο έντονη εκδήλωση της διαφορετικότητας. Η Μπαμπέτ όπως είδαμε και παραπάνω κέρδισε την αποδοχή των χωρικών γιατί υιοθέτησε απόλυτα τον τρόπο ζωής τους και άφησε πίσω της καθετί που την συνέδεε με την πατρίδα της. Όταν ξαφνικά προσφέρεται να τους δώσει μια γεύση από την δική της κουλτούρα, να τους φέρει σε επαφή με κάτι άγνωστο από τον *“μεγάλο κόσμο εκεί έξω”*, εμφανίζονται παραξενεμένοι και αρνητικοί.



Καθώς η Μπαμπέτ φτάνει με τα πράγματα στο σπίτι, ολόκληρο σχεδόν το χωριό βγαίνει έξω στο δρόμο για να δει τι φέρνει, ακόμα και ο φτωχός που προσευχόταν για αυτήν στον Θεό. Δεν την αντιμετωπίζουν με χαρούμενη περιέργεια, αντίθετα βλέπουμε ότι όλοι είναι σιωπηλοί και μένουν μαρμαρωμένοι να κοιτάζουν όλα όσα βρίσκονται μέσα στα καρότσια. Τα ορτύκια, η χελώνα, και η κολώνα του πάγου, πράγματα που οι χωρικοί δεν έχουν δει ξανά στην ζωή τους, παίρνουν στα μάτια τους τρομακτικές διαστάσεις. Οι δύο αδελφές ενδόμυχα μετανιώνουν που έδωσαν την συγκατάθεσή τους για αυτό το δείπνο. Ο φακός εστιάζει

στην τεράστια ζωντανή χελώνα που κουνιέται μηχανικά μέσα σε ένα καρότσι, μεταδίδοντας έτσι λίγο από το άγχος τους στον θεατή.

Όταν μπαίνουν στην κουζίνα, βλέπουμε ότι ακόμα και ο κοινός τους κώδικας επικοινωνίας που στηριζόταν στη μαγειρική, έχει ατονήσει. "Αυτό βέβαια δεν είναι κρασί..." ρωτά ανήσυχη η Φιλίππα. Η Μπαμπέτ ενθουσιασμένη, δεν καταλαβαίνει την ανησυχία των αδελφών. "Όχι, είναι *Veuve Clicquot!*" Αυτό που εννοεί η Μπαμπέτ είναι ότι αυτό το μπουκάλι είναι κάτι παραπάνω από κρασί, είναι σαμπάνια και μάλιστα εξαιρετικής ποιότητας. Όμως οι δύο αδελφές δεν έχουν ούτε τα ίδια βιώματα ούτε την ίδια κουλτούρα με αυτήν. Δεν μπορούν πια να συνεννοηθούν.

❖ **Το φαγητό σαν αμαρτία**



Όλες αυτές οι έντονες συγκινήσεις κάνουν την Μαρτίνα να δει έναν εφιάλτη που μας αποκαλύπτει ακόμα καλύτερα τα αισθήματά της και τον τρόπο σκέψης της. Το όνειρό της θα μπορούσε να χωριστεί σε δύο μέρη. Στο πρώτο όσα έχει δει την ημέρα επιστρέφουν τονισμένα εξωπραγματικά: βλέπουμε φλόγες και πίσω τους εναλλάσσονται πλάνα των κεφαλιών ενός προβάτου και μια λευκής αγελάδα, με τον φακό να εστιάζει στα εξωπραγματικά και νεκρά τους μάτια. Εμφανίζεται ξανά η τεράστια χελώνα και το σώμα της μοιάζει να λιώνει εφιαλτικά με ένα οπτικό εφέ. Η εικόνα του καβαλάρη με το δρεπάνι, μια χαρακτηριστική

προσωποποίηση του θανάτου βγαλμένη από τα θρησκευτικά περιοδικά που διαβάζουν οι δύο αδελφές, οριοθετεί το δεύτερο μέρος του ονείρου και παρουσιάζει τους φόβους της Μαρτίνας για τις συνέπειες του δείπνου. Η εικόνα αυτή "σβήνει" μέσα σε κόκκινους καπνούς, από όπου εμφανίζεται η Μπαμπέτ να κοιτά κατάματα τον φακό και να μας σερβίρει ένα ποτήρι κρασί. Με γρήγορο *cut*²⁶ βλέπουμε έναν άντρα να πέφτει αναισθητος πάνω σε ένα τραπέζι με λευκό τραπεζομάντιλο και να χύνει μια κούπα κρασί κόκκινο σαν αίμα.

Οι συμβολισμοί αυτοί της κόλασης (φλόγες, καπνοί), του παγανισμού (ζώα, Μπαμπέτ) και του θανάτου (καβαλάρης, κρασί-αίμα) δεν μας αφήνουν καμία αμφιβολία για την δαιμονοποίηση αυτού του δείπνου στο μυαλό της Μαρτίνα. Μέσα από το όνειρο, όσα έχει δει η γυναίκα παίρνουν υπερφυσικές και δαιμονικές διαστάσεις.



Το όνειρο την κάνει να παραδεχθεί τους φόβους της και φεύγει αμέσως από το σπίτι, πρωί – πρωί για να βρει τους υπόλοιπους πιστούς. Δεν συναντιούνται στο σπίτι του πάστορα (όπου θα τους άκουγε η Μπαμπέτ) αλλά σε ένα άλλο σπίτι. Η Μαρτίνα εμφανίζεται συντετριμμένη και μετανουούσα με μαύρη μαντίλα στο κεφάλι: *"Και τώρα... έχουμε εκτεθεί σε επικίνδυνες και, ίσως ακόμα, δαιμονικές δυνάμεις. ...Αισθάνομαι ότι*

²⁶ *Cut*: κοινός τρόπος σύνδεσης πλάνων, στιγμιαία αλλαγή από το ένα καδράρισμα σε ένα άλλο.

με κοιτάζει (ο πατέρας μου) από ψηλά και βλέπει τις κόρες του να χρησιμοποιούν το σπίτι του για τις τελετές μιας μάγισσας.” Οι θρησκευτικές προκαταλήψεις και ο πουριτανισμός της κλειστής κοινωνίας κάνουν την φαντασία της Μαρτίνας και των συντρόφων της να καλπάζει. Η Μπαμπέτ, που ως χθες η ευεργετική της παρουσία διευκόλυνε τη ζωή τους, παρουσιάζεται τώρα σαν διαβολική μάγισσα του μεσαίωνα.

Μπροστά σε αυτήν την ...κρίση, η Μαρτίνα απευθύνεται στους φίλους της τόσο γιατί αισθάνεται ενοχές δεδομένου ότι θα λάβουν και αυτοί μέρος σε αυτή τη γιορτή και θέλει να τους προειδοποιήσει, όσο και γιατί αναζητά παρηγοριά και βοήθεια από αυτούς. Η δε ανάμνηση του πάστορα καθοδηγεί την συμπεριφορά τους, αποτελεί όμως και πρόφαση ίσως για να εκφράσουν μεταξύ τους τους φόβους τους.

Αυτή η ομάδα ανθρώπων που όπως είδαμε παραπάνω ήταν διαιρεμένη από διχόνοιες και αντιδικίες μπροστά σε αυτή την “απειλή” ενώνεται. Χωρίς δεύτερη σκέψη, όλοι ξεχνούν τις διαφορές τους και δηλώνουν απερίφραστα την αμέριστη συμπαράστασή τους στις δύο αδελφές. Δίνουν αυτοί την λύση στην Μαρτίνα: *“Για χάρη των δύο μικρών αδελφών μας, υποσχόμαστε πως, ό,τι κι αν γίνει, δεν θα πούμε λέξη για το φαγητό ή τα ποτά..”* Το να μην γίνει καμία λεκτική αναφορά στο δείπνο μοιάζει σαν να ξεορκίζουν την δαιμονική επίδρασή του. Αποφασίζουν να το θεωρήσουν ανάξιο λόγου και έτσι να αρνηθούν τις δυνάμεις του.

Το φαγητό έχει συνταυτιστεί στην χριστιανική κουλτούρα με την αμαρτία. Μάλιστα, η λαιμαργία είναι ένα από τα επτά θανάσιμα αμαρτήματα. Η νηστεία είναι μια διαδικασία κατά την οποία ο ανθρώπινος οργανισμός “καθαρίζεται” από “αμαρτωλές” τροφές, όπως το κρέας, τα ψάρια, τα γαλακτοκομικά ακόμα και το λάδι, για να μπορέσει να δεχτεί τη θεία μετάληψη. Τα δε ταμπού και τα έθιμα ποικίλουν από χώρα σε χώρα. Σε αυτή την προτεσταντική κοινωνία που πιστεύει ότι τα επίγεια αγαθά δεν έχουν αξία μπροστά στα επουράνια, η ντόπια κουζίνα περιορίζεται σε λίγα φαγητά, όπως λίγα είναι και τα αγαθά του φτωχού αυτού τόπου. Η γεύση και η ποιότητα του φαγητού δεν παίζει ρόλο. Η διατροφή είναι το απαραίτητο καύσιμο που δίνει δύναμη στον άνθρωπο να υμνεί το θεό. Το κρασί δεν συνηθίζεται (δεν ευδοκιμούν τα κλήματα σε αυτή την χώρα) και θεωρείται αμαρτία. Και γενικότερα οτιδήποτε ξεφεύγει από αυτή την λογική θεωρείται όπως βλέπουμε αμαρτία. Η προκαπιταλιστική αυτή κοινωνία με την κυρία Λουουενχελμ σαν τελευταίο

απομεινάρι της φεουδαρχίας, παράγει όλα όσα χρειάζεται και δεν εμπορεύεται τίποτα. Όχι μόνο δεν επιθυμεί να έρθει σε επαφή με τον εξωτερικό κόσμο, αλλά είναι ευτυχισμένη μέσα στα στενά όριά της. Και ακριβώς επειδή επιθυμεί να παραμείνει κλεισμένη μέσα στα όριά της, “οχυρώνεται” και δεν αντιμετωπίζει ανοιχτά και καταπρόσωπο τον άνθρωπο που ξεφεύγει από την πεπατημένη.

Αντίθετα βλέπουμε ότι εφαρμόζει ομόφωνα και αδιάλλακτα το “πίστευε και μη ερεύνα”. Το να μην μιλήσουν καθόλου για το δείπνο, σημαίνει ότι δεν θέλουν να ξέρουν τίποτα παραπάνω για αυτό, θέλουν να μείνουν πιστοί στις προκαταλήψεις τους και να μην δώσουν την ευκαιρία στην Μπαμπέτ να τους εξηγήσει, αλλάζοντάς τους γνώμη. Η γυναίκα αυτή δεν είναι πια η Ξένη του χωριού τους. Μετά από 14 χρόνια μεταμορφώνεται σε μια ...εισβολέα στη ζωή και την πίστη τους.

Ο φόβος που ξεσήκωσαν όλα αυτά τα εξωτικά πράγματα που έφερε η Μπαμπέτ δίνει νέα ζωή στο παρηκμασμένο ποιμνίο. Τραγουδούν με την καρδιά τους τον αγαπημένο τους ύμνο κρατώντας σφιχτά τα χέρια. Τραγουδούν όμως σχεδόν ψιθυριστά για να μην τους ακούσει η Μπαμπέτ.



❖ Ένας Μυστικός Δείπνος



Η έναρξη του δείπνου σφραγίζεται με την απρόσμενη άφιξη του στρατηγού (πια) Λουουενχελμ, που θα οδηγήσει την πλοκή της ταινίας στην κορύφωση. Καταρχήν η παρουσία του κάνει δώδεκα τους συνδαιτυμόνες αυτού του γεύματος και αμέσως μας παραπέμπει στον Μυστικό Δείπνο, το τελευταίο δείπνο που μοιράστηκε ο Ιησούς με τους μαθητές του. Γνωρίζουμε άλλωστε ότι οι δύο αδελφές πιστεύουν ότι αυτές είναι οι τελευταίες στιγμές που θα έχουν την Μπαμπέτ κοντά τους. Κατά δεύτερο λόγο η επαφή του με τον έξω κόσμο θα τον κάνει να μυήσει όλους τους υπόλοιπους στην Γαλλική κουζίνα, όπως θα δούμε παρακάτω, και θα χαλαρώσει την αδιάλλακτη στάση της Μαρτίνας, μιας και ο νεανικός της έρωτας συνεχίζει να σιγοκαίει. Θα αποτελέσει τον συνδετικό κρίκο ανάμεσα στην μαγείρισσα και τους πιστούς και θα ερμηνεύσει το “έργο” της.

Καθώς οι καλεσμένοι μπαίνουν στην τραπεζαρία, βλέπουμε με πόση πολυτέλεια είναι στρωμένο το τραπέζι. Οι σατέν πετσέτες είναι διπλωμένες σαν βεντάλιες, τα κηροπήγια και τα κρυστάλλινα ποτήρια λάμπουν και όλα τα σερβίτσια είναι τοποθετημένα με την τάξη που πρέπει σε ένα επίσημο δείπνο. Ένα αληθινό γαλλικό γεύμα δεν αφορά μόνο τις εκλεπτυσμένες γεύσεις της γαλλικής υψηλής γαστρονομίας

αλλά και έναν χώρο που ακολουθεί τους κανόνες της *art de la table*²⁷. Το πολυτελές και φροντισμένο τραπέζι και ο ζεστός φωτισμός δημιουργούν μια ατμόσφαιρα γεμάτη θαλπωρή. Μας θυμίζουν τα λόγια του Γάλλου συγγραφέα του 18^{ου} αιώνα, Chatillon-Plessis, που παρομοίασε την τραπεζαρία με ένα θέατρο και το τραπέζι με την σκηνή που χρειάζεται ένα σκηνικό για να ικανοποιήσει και την όραση των συνδαιτυμόνων ανοίγοντάς τους την όρεξη²⁸.

"Σαν τον γάμο στην Κανά, το φαγητό δεν έχει καμιά σημασία." "Ούτε που θα το σκεφτούμε!", με αυτά τα λόγια ένας από τους συντρόφους τούς επαναφέρει στην πραγματικότητα για να μην παρασυρθούν από το γοητευτικό σκηνικό. Προσεύχονται μάλιστα με τα λόγια του πάστορα παραβλέποντας όμως ότι τονίζουν την σημασία του φαγητού για το πνεύμα. *"Είθε η τροφή να θρέψει το σώμα μου. Είθε το σώμα να κάνει την αναζήτηση της ψυχής μου. Είθε η ψυχή μου να ανυψωθεί για να υμνήσει τον Θεό."*



²⁷ Βλ. Kirshenblatt-Gimblett, B., *Making Sense of Food in Performance: The Table and the Stage*, από το βιβλίο *The Senses in Performance*, Routledge: Νέα Υόρκη, 2006, αναδημοσίευση <http://www.nyu.edu/classes/bkg/web/ASTRFood.pdf>, τελευταία επίσκεψη: 3/1/2007, σ.4

²⁸ Kirshenblatt-Gimblett, 2006, ο.π., σ. 5

Ο στρατηγός, που δεν γνώριζε όσα είχαν συμφωνήσει οι υπόλοιποι για το δείπνο, δεν μπορεί να αντισταθεί και να μην σχολιάσει το ποτό, μόλις συνειδητοποιεί τι πίνει. *"Καταπληκτικό! Ένα αμοντιλάδο! Και είναι το καλύτερο που έχω ποτέ δοκιμάσει!"* Το ίδιο συμβαίνει και με την χελωνόσουπα, την σαμπάνια και τα ορεκτικά. Κανείς όμως δεν του δίνει σημασία. Απευθύνεται λοιπόν, στην οικοδέσποινα, την Μαρτίνα, θεωρώντας ότι από την στιγμή που παραθέτει το δείπνο αυτό μπορεί να εκτιμήσει την γαλλική κουζίνα. Από την πρώτη στιγμή που η Μαρτίνα μαθαίνει ότι ο στρατηγός θα παρευρεθεί στο δείπνο και καθ' όλη τη διάρκειά του, η φιλική αφήγηση μοιάζει να υπονοεί ότι ο χρόνος δεν έχει σβήσει τον έρωτά τους. Χάρη στον Στρατηγό, σταδιακά, από πλάνο σε πλάνο, η γυναίκα αλλάζει στάση απέναντι στο δείπνο, καθώς ένας bon viveur σαν τον αγαπημένο της εκτιμά τόσο τα πιάτα που σερβίρονται στο φτωχικό τους.

Ο στρατηγός γίνεται λοιπόν ο οδηγός τους για να απολαύσουν αυτό το γεύμα. Από την πρώτη στιγμή που κάθονται στο τραπέζι, καταλαβαίνουμε ότι δεν είναι εξοικειωμένοι με τους καλούς τρόπους στο τραπέζι. Τρώνε λοιπόν, σφιγμένοι και μαζεμένοι, σχεδόν μηχανικά χωρίς να δίνουν σημασία στο φαγητό. Βλέποντας τον τρόπο που ο στρατηγός απολαμβάνει το φαγητό του, δεν μπορούν παρά να τον μιμηθούν.

Μετά τα δύο πιάτα και την σαμπάνια, που νομίζουν ότι είναι *"κάποιο είδος λεμονάδας"*, το φαγητό αρχίζει να επιδρά σχεδόν μαγικά πάνω τους. Οι άμυνες χαλαρώνουν και τα πρόσωπα μαλακώνουν. Θυμούνται όλοι μαζί με αγάπη τον πάστορα και χαίρονται σαν μικρά παιδιά. Είναι η πρώτη φορά μέσα στην ταινία που τους βλέπουμε να χαμογελούν ευτυχισμένα. *"Θυμάστε τι μας δίδασκε; Μικρά μου παιδιά, να αγαπάτε ο ένας τον άλλον!"* Ο παραλληλισμός της θρησκευτικής σχεδόν κατάνυξης που τους προκαλεί το γεύμα με τον Μυστικό Δείπνο καθώς και ο παραλληλισμός του πάστορα με τον Χριστό γίνεται μέσα από την αναφορά στα λόγια του ("Αγαπάτε αλλήλους.") όσο και μέσα μια ιστορία που διηγείται η Solveig²⁹. Η χαρά και η κατάνυξη των πιστών κορυφώνεται και η πίστη τους ξαναζωντανεύει.

²⁹ Κάποτε ο πάστορας ήθελε να κάνει μια λειτουργία σε μια εκκλησία πάνω σε ένα φιόρντ, η κακοκαιρία όμως τους εμπόδιζε όμως να πάνε εκεί. Ορκίστηκε ότι αν δεν σταματήσει ο κακός καιρός θα περπατήσει πάνω στα κύματα για να φτάσει. Και τότε έπιασε παγωνιά, πάγωσε το φιόρντ και πέρασαν περπατώντας πάνω από την θάλασσα.

❖ Η αποκάλυψη



Η σειρά με την οποία σερβίρονται τα πιάτα και τα ποτά του δείπνου, αλλά και το *παράλληλο μοντάζ* των όσων συμβαίνουν στην κουζίνα και στην τραπεζαρία προετοιμάζει το ...έδαφος και κορυφώνει την αναμονή για το πιο σημαντικό πιάτο της βραδιάς. Το πιάτο αυτό θα κάνει τους συνδαιτυμόνες να εκτιμήσουν το δείπνο τους και θα αποκαλύψει την ταυτότητα της Μπαμπέτ. Λέγεται *cailles en sarcophage* (ορτύκια στη σαρκοφάγο).

Όταν ο στρατηγός τρώει το πιάτο αυτό, αναγνωρίζει αμέσως την ασυνήθιστη δημιουργό του (μια γυναίκα-σεφ). Την ταυτότητά της την αποκαλύπτει μέσα από την διήγηση της πρώτης φοράς που το δοκίμασε: "Ο στρατηγός *Gallifet*, ο οικοδεσπότης μας για εκείνη τη βραδιά, μας εξήγησε ότι αυτή η γυναίκα, αυτή η *chef*, είχε την ικανότητα να μεταμορφώσει το γεύμα σε ένα είδος ερωτικής σχέσης. Μια ερωτική σχέση που δεν έκανε καμία διάκριση ανάμεσα στην σωματική και πνευματική όρεξη. ...Θεωρείτο η μεγαλύτερη ιδιοφυΐα της γαστρονομίας. Αυτό που τρώμε τώρα δεν είναι τίποτα άλλο από *cailles en sarcophage* "

Ο στρατηγός δεν μπορεί να πιστέψει ότι η διάσημη μαγείρισσα του *Café Anglais* βρίσκεται εκεί σε αυτό το τελείως αταίριαστο περιβάλλον. Τα λόγια του είναι στην ουσία μια ερώτηση για τους υπόλοιπους που από

διακριτικότητα δεν την εκστομίζει. Όπως και οι υπόλοιποι, ο στρατηγός απολαμβάνει αυτό το μάννα εξ ουρανού σαν ένα σημάδι ευλογίας.

Σύμφωνα με την Susan Hardy Aiken³⁰, τα ορτύκια στην σαρκοφάγο αντιπροσωπεύουν το γυναικείο σώμα που προσφέρεται σε Θεία Κοινωνία και θεωρεί ότι η καλλιτεχνική δημιουργία είναι συνδεδεμένη με την θυσία της Μπαμπέτ. Το πιάτο αυτό αποδεικνύει ολοκληρωτικά ότι το Δείπνο της Μπαμπέτ είναι μια μεταφορά του Μυστικού Δείπνου. Καθώς οι δώδεκα συνδαιτυμόνες-απόστολοι τρώνε στην τραπεζαρία η Μπαμπέτ, η προσωποποίηση του Χριστού υπηρετεί από την κουζίνα της όχι μόνο αυτούς αλλά και τους φτωχούς στο πρόσωπο του αμαξά. Και όπως ο Χριστός κάλεσε τους μαθητές του να φάνε το σώμα και το αίμα του, η Μπαμπέτ τους προσφέρει ό,τι πιο πολύτιμο έχει: το κρυμμένο της ταλέντο (πνεύμα) και τα χρήματα του λαχείου (σώμα). Με αυτόν τον τρόπο, θυσιάζει κάθε ελπίδα να επιστρέψει στη Γαλλία και να λάμψει ξανά το χάρισμά της. Όταν οι καλεσμένοι έχουν φύγει, είναι εξαντλημένη, έχει "αδειάσει" γιατί η ίδια η τέχνη έχει απορροφήσει τις πνευματικές και σωματικές δυνάμεις της για να προσφέρει πνευματική και σωματική ηδονή, όπως υπαινίσσονται τα λόγια του Gallifet, στους συνδαιτυμόνες αυτού του μοναδικού δείπνου.

Κάθε σταύρωση όμως έχει και ανάσταση και μάλιστα διπλή στην περίπτωση της μαγείρισσας. Διότι η δική της θυσία φέρνει την ψυχική ανάταση και την γαλήνη στους συντρόφους που έχασαν την πίστη στην ζωή και στους εαυτούς τους. Από την άλλη πλευρά, η Φιλίππα είναι αυτή που "προφητεύει" στο τέλος της ταινίας την ανάσταση της ψυχής της Μπαμπέτ: *"Στον παράδεισο, θα αναδειχθείς στην μεγάλη καλλιτέχνη που ο Θεός ήθελε να γίνεις. Ω, πόσο θα γοητεύσεις τους αγγέλους!"*

³⁰ Βλ. Raskin, Esther, A recipe for mourning: Isak Dinesen's "Babette's Feast." Περιοδικό Style, Northern Illinois University, Φθινόπωρο 1995, αναδημοσίευση http://findarticles.com/p/articles/mi_m2342/is_n3_v29/ai_18096755, τελευταία επίσκεψη: 3/1/2008, σελ 1

❖ **Ο στρατηγός Gallifet**



Την εποχή που τοποθετεί η Μπλίξεν την ιστορία της δεν υπήρχαν γυναίκες-σεφ³¹. Πρόκειται για μια έμπνευση με την οποία η συγγραφέας αναδεικνύει την Μπαμπέτ όχι απλά ως μαγείρισσα, αλλά ως σεφ, συνδέοντας τη δουλειά της μαγείρισσας με την καθημερινότητα και τη δημιουργικότητα του σεφ με την καλλιτεχνική δημιουργία και την αναζήτηση του υπέρτατου. Η μέχρι τότε μυστηριώδης και εσωστρεφής γυναίκα μεταμορφώνεται σε μια αληθινή καλλιτέχνη που παίρνοντας στα χέρια της τα υλικά της μπορεί να τα μεταμορφώσει σε ένα έργο τέχνης, σε μια ερωτική σχέση ανάμεσα στο φαγητό και σε εκείνον που το απολαμβάνει, προσφέροντας την ψυχική ευφορία που ενώνει την ύλη με το πνεύμα.

Η ιστορία όμως κρύβει την ειρωνεία. Ο στρατηγός *Gallifet*, ο άνθρωπος που δεν θα δίσταζε να μονομαχήσει για την ιδιοφυή μαγείρισσα, ήταν, όπως είδαμε στο πρώτο μέρος της ταινίας, αυτός που σκότωσε “σαν ποντίκια” τον άντρα και τον γιο της και καταδίωξε την ίδια μέχρι την Δανία. Η αναφορά αυτή είναι ένας απόηχος μόνο από την εκτενέστερη αναφορά που κάνει η Κάρεν Μπλίξεν στο διήγημά της για την προηγούμενη ζωή της Μπαμπέτ και τη δράση της κατά τη διάρκεια της

³¹ Βλ. Parkhurst Ferguson, 2004, ο.π. σ.8

Παρισινής Κομμούνας, το 1871, που πνίγηκε στο αίμα από την Τρίτη Δημοκρατία (εκτιμάται ότι εκείνη την περίοδο δολοφονήθηκαν 20.000 με 25.000 άνθρωποι)³². Ο Axel όμως απομακρύνει την *suzyhet* από το πολιτικό και το συγκεκριμένο πλαίσιο, πράγμα που κάνει τον ιστορικό περίγυρο να ξεθωριάζει και οδηγεί τον θεατή να εστιάσει στο ζήτημα της τέχνης και της θείας χάρης³³. Το *δεσμευτικό* αυτό μοτίβο δεν παύει να μας υπενθυμίζει ότι ο *Gallifet* αφαίρεσε και μάλιστα βίαια τα πάντα από την Μπαμπέτ, εκτός από την τέχνη της!

Επίλογος



Αν και ασχολίαστη η αποκάλυψη αυτή επιβεβαιώνει τη μοναδικότητα του δείπνου και δίνει το έναυσμα στους δώδεκα καλεσμένους να αφεθούν χωρίς κανέναν πια ενδοιασμό στην απόλαυση του φαγητού. Οι δύο πλατωνικοί εραστές ξαναζωντανεύουν την αγάπη τους και ανταλλάσσουν φλογερές ματιές, ενώ οι πιστοί μονιάζουν και επιλύουν τις διαφορές

³² Η Μπαμπέτ ήταν τότε μια *retroleuse*, μια γυναίκα που έβαζε φωτιά με πετρέλαιο σε στρατιωτικά οχήματα για αντεπισπασμό. Από την άλλη, πλευρά ο *Gallifet* ήταν γνωστός στους δεξιούς κύκλους ως “ο Χασάπης της Κομμούνας”, για την βιαιότητα με την οποία εκτελούσε τους επαναστάτες. Βλ. Parkhurst Ferguson, 2004, ο.π., σελ 8

³³ Βλ. Podles, 1992, ο.π., σελ 5

τους. Ακόμα και το ταμπού που δημιούργησαν για το φαγητό διαλύεται τελείως. Όλοι μαζί θαυμάζουν τα σταφύλια, ανατρέχοντας μάλιστα σε θρησκευτικούς ύμνους, ενώ βλέπουμε χαρακτηριστικά μια πιστή να περιφρονεί το νερό και να αναζητά και πάλι το κρασί. Η χρωματική παλέτα του *Axel* αρχίζει να θερμαίνεται από την πρώτη στιγμή που στρώνεται το τραπέζι με το ροδακινί τραπεζομάντιλο. Στο τραπέζι κυριαρχεί ο ζεστός φωτισμός των κεριών, τα χρώματα των φαγητών που σταδιακά γίνονται θερμότερα, το κόκκινο κρασί που λάμπει. Καθώς το δείπνο πλησιάζει στο τέλος του, τα χρώματα και ο φωτισμός γίνονται πιο έντονα και τα πρόσωπα των πιστών κοκκινίζουν από το καλό φαΐ και το κρασί. Όλη αυτή η ευεργετική και σχεδόν πανηγυρική ατμόσφαιρα τονίζεται μέσα από τις προετοιμασίες της κουζίνας όπου το κέικ γαρνίρεται μαγικά μέσα από μια *διπλοτυπία* και μπροστά στα έκπληκτα μάτια του αμαξά.



“Μόνο όταν κάποιος απαρνηθεί τελείως την ευχαρίστηση του φαγητού, μπορεί να το απολαύσει πραγματικά”. Μέσα σε αυτά τα σοφά λόγια της *Solweig* εκφράζεται όλη η σημασία που έχει πάρει το δείπνο για αυτούς. Η έντονη άρνησή τους προς το δώρο της Μπαμπέτ έκανε πιο μεγάλη τη σημασία του και την απόλαυσή του.

Η έκβαση αυτή του δείπνου αναδεικνύει μέσα από τις απλές απολαύσεις της καθημερινότητας δύο κορυφαία ζητήματα για την ανθρώπινη ύπαρξη. Το πρώτο εκφράζεται μέσα από τα λόγια του χωρικού και του

Στρατηγού: "Μόνο όσα απαρνιέται ο άνθρωπος, μπορεί να τα πάρει μαζί του"(στη μεταθάνατον ζωή), "...όλα όσα απαρνηθήκαμε μας χαρίζονται...". Πρόκειται για την αγωνία του ανθρώπου για τις επιλογές του στη ζωή όπως αυτές εκφράζονται μέσα από την Θεία Πρόνοια στη θρησκευτική παράδοση. Τα λόγια αυτά που ακούγονται στην ταινία απηχούν την επιρροή του Δανού φιλόσοφου Kierkegaard πάνω στο έργο αυτό της Κάρεν Μπλίξεν³⁴.

Στην θεωρία του Kierkegaard για τα *Τρία Στάδια της Ζωής*, η πίστη απορρίπτει την αισθητική και την απόλαυση με την σιγουριά ότι ο Θεός θα αποκαταστήσει στον άλλο κόσμο όσα ο πιστός έχει θυσιάσει. Στο *Δείπνο της Μπαμπέτ*, έρχονται σε συμφωνία η γεμάτη αυταπάρνηση Χριστιανική ζωή και η παρεξηγημένη (από τους Προτεστάντες) ομορφιά της ζωής. Το μικρό χωριό μέσα από τις δύο αδελφές, οι οποίες είναι η επιτομή της θυσίας και της θρησκευτικής πειθαρχίας, απομακρύνεται συνεχώς από κάθε εξωτερική ή εγκόσμια επιρροή. Το πόσο λανθασμένη είναι η προσέγγιση αυτή αποδεικνύεται από το γεγονός ότι ούτε μέσα σε αυτή την χριστιανική ζωή δεν μπορούν να βρουν την γαλήνη. "Θα με συγχωρέσει ο Θεός για τις αμαρτίες μου;" Αυτό το ερώτημα βασανίζει τους περισσότερους. Η αφθονία που τους υπόσχεται ο μέντοράς τους στον παράδεισο μοιάζει αβέβαιη στην στερημένη γη που ζουν. Όσο όμως κι αν βασανίζονται, οι αυστηρές τους αρχές εμποδίζουν την Μπαμπέτ να αγγίξει τις κλειστές τους ζωές προσφέροντάς ένα πραγματικά ευεργετικό δείπνο. Μόνο όταν το δοκιμάζουν, γεύονται πραγματικά τη ζωή, την



χαρά και την ομόνοια που πηγάζει από το γεύμα και τα επίγεια αγαθά. Με απλά λόγια, μια από τις πιο απλές και μικρές απολαύσεις της ζωής, ένα καλό και προσεγμένο γεύμα, φέρνει τους ανθρώπους πιο κοντά, όταν μπορούν να εκτιμήσουν τη στιγμή που μοιράζονται. Όλες τους οι θυσίες άξιζαν τον κόπο, μιας και τους οδήγησαν σε αυτή τη μοναδική στιγμή όπου οι ψυχές τους ενώνονται και η μικρή αυτή "οικογένεια" λειτουργεί σαν ένας άνθρωπος. Καθώς *"τα αστέρια μοιάζουν να έχουν πλησιάσει τη Γη"*, όπως λέει χαρακτηριστικά μια από τις αδελφές, όλοι οι πιστοί έχουν πάρει μια γεύση από τον παράδεισο.

Μια άλλη σημαντική πτυχή της Θείας Πρόνοιας που μας φέρνει κοντά στο δεύτερο ζήτημα που κυριαρχεί στον επίλογο της ταινίας, την καλλιτεχνική δημιουργία, είναι η θυσία της ίδιας της Μπαμπέτ. Οι δύο αδελφές μένουν έκπληκτες όταν ανακαλύπτουν ότι σπατάλησε για το γεύμα όλα της τα κέρδη (επιβεβαιώνοντας ότι είναι η σεφ-καλλιτέχνης που ανέφερε ο Στρατηγός), με τα οποία θα μπορούσε να επιστρέψει στην πατρίδα της.

Η θυσία της δεν είναι απλά ένα δείγμα της αγάπης της προς τις δύο αδελφές που στις φιλεύσπλαχνες καρδιές τους βρήκε μια δεύτερη πατρίδα. Είναι, όπως τονίζει και η ίδια *"η ευκαιρία να κάνει το καλύτερο που μπορεί"*, ως αληθινή καλλιτέχνη. Η πραγματική θυσία δεν είναι τα χρήματα που ξόδεψε, όσο τα χρόνια που πέρασε μαζί τους. Αναδεικνύεται στα μάτια του θεατή σε μια δραματική ηρωίδα που απαρνήθηκε το ταλέντο της μαγειρεύοντας τα φτωχικά φαγητά της δανέζικης κουζίνας. Ακόμα κι έτσι όμως, όπως είδαμε και παραπάνω, έδωσε τον καλύτερο εαυτό της μαγειρεύοντάς τα καλύτερα από όλους. Το δείπνο αυτό ωστόσο είναι η διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στην μαγείρισσα, που ασχολείται με τα καθημερινά και τα τετριμμένα και την σεφ που δημιουργεί κάτι το μοναδικό. Είναι το ταλέντο που αναζητά διέξοδο να εκφραστεί και να ανυψώσει τις ψυχές του κοινού. Το δείπνο μετουσιώνει όλη την ομορφιά του κόσμου που δημιούργησε ο Θεός.

Από τις δύο αδελφές αυτή που την καταλαβαίνει καλύτερα είναι η Φιλίππα, που είναι και η ίδια μια καλλιτέχνη που απαρνήθηκε την τέχνη της. Μέσα από τα λόγια της Μπαμπέτ ξαναζει ο νεανικός της έρωτας, ο Αχιλλέας Παπέν. Ο Παπέν μαζί με τον Στρατηγό έχουν ζήσει έντονα τα εγκόσμια, έχουν νιώσει την ματαιότητα του έξω κόσμου και έχουν αποκτήσει τη σοφία της ζωής. Δεν είναι λοιπόν τυχαίο ότι οι άντρες αυτοί παίζουν το ρόλο του μέντορά τους και τις βοηθούν να καταλάβουν. Μέσα από τα λόγια του Παπέν οι δύο αδελφές κατανοούν την αξία του δώρου

που τους δόθηκε. Η πρώτη τους αντίδραση όταν μαθαίνουν ότι η Μπαμπέτ έμεινε χωρίς χρήματα είναι να αρνηθούν το δώρο αυτό. *"Ένας καλλιτέχνης δεν είναι ποτέ φτωχός."* Αυτά τα σχεδόν αλαζονικά λόγια της Μπαμπέτ τονίζουν στην ουσία ότι η αληθινή φτώχεια είναι αυτή της απραξίας για έναν άνθρωπο που μπορεί να δημιουργήσει. *"(Ο Παπέν) έλεγε: μέσα στον κόσμο ακούγεται η δυνατή κραυγή του καλλιτέχνη – δώσμου την ευκαιρία να κάνω το καλύτερο που μπορώ!"* Με αυτά τα λόγια ο Παπέν αποκαλύπτει το αληθινό νόημα της Θείας Χάρης. Αυτές που πάντα υπηρετούσαν όλους τους άλλους με ανιδιοτέλεια, αποδέχονται το δώρο της Μπαμπέτ νιώθοντας πόσο σημαντικό είναι αυτό για κείνη.

Η πιο μεγάλη συνεισφορά του δείπνου αυτού είναι ότι κάνει για όλους την ελπίδα σιγουριά ζεσταίνοντας τις καρδιές τους και ενώνει ανθρώπους από διαφορετικούς κόσμους. Ξεπερνώντας πλέον όλες τις προκαταλήψεις της, η προτεστάντισσα Φιλίππα αγκαλιάζει με στοργή την καθολική Μπαμπέτ νιώθοντας πια ότι η αγάπη και η συμπόνια δεν γνωρίζει θρησκευόμενα, εθνικότητες και σύνορα. Η πνευματική ολοκλήρωση μπορεί να αποκτηθεί μόνο αν αποδεχθούμε τις ανάγκες της σάρκας και αν κατανοήσουμε ότι η καρδιά μας δεν γνωρίζει τα σύνορα που δημιουργούν οι προκαταλήψεις.³⁵



³⁵ Podles, 1992, ο.π. σ.2



***Ο Μάγειρας, ο Κλέφτης, η Γυναίκα του
και ο Εραστής της***

Μια ταινία για ...γερά στομάχια

❖ Περίληψη

"Ο *Μάγειρας, ο Κλέφτης, η γυναίκα του και ο εραστής της*" του Peter Greenaway είναι μια μαύρη κωμωδία που εκτυλίσσεται σε ένα πολυτελές εστιατόριο στην Αγγλία στα τέλη της δεκαετίας του '80.

Ο Αλμπερτ Σπίκα (ο Κλέφτης) είναι ένας βίαιος γκάνγκστερ και "συνιδιοκτήτης" του εστιατορίου Le Hollandais, στο οποίο δειπνεί κάθε βράδυ μαζί με τους μπράβους του. Κυκλοφορεί συνοδευόμενος από δύο φορητά-ψυγεία με χαλασμένα κρέατα και πουλάει προστασία σε εστιατόρια και νυχτερινά κέντρα υπό την απειλή του υγειονομικού ελέγχου. Αν και ο ίδιος διατείνεται ότι είναι ένας εκλεπτυσμένος καλοφαγάς, στην πραγματικότητα αγνοεί την καλή κουζίνα, ενώ είναι ταυτόχρονα βίαιος και προσβλητικός προς τους άλλους πελάτες του εστιατορίου. Ο γάλλος αρχιμάγειρας, Ριτσαρντ Μπορστ, τον απεχθάνεται, όμως μη μπορώντας να τον διώξει από το εστιατόριό του, αγνοεί επιδεικτικά τις υποδείξεις του. Η Τζωρτζίνα, η σύζυγος του Σπίκα, την οποία κακοποιεί συχνά, αρχίζει να ενδιαφέρεται για έναν από τους πελάτες του εστιατορίου, τον Μάικλ. Με την βοήθεια του αρχιμάγειρα, ξεκινά το ειδύλλιο τους μέσα στην κουζίνα του Le Hollandais.

Όταν ο Σπίκα ανακαλύπτει την σχέση τους, μέσα σε μια κρίση θυμού, απειλεί ότι θα σκοτώσει τον εραστή της γυναίκας του και θα τον φάει. Ο Ριτσαρντ φυγαδεύει το ζευγάρι που βρίσκει τελικά καταφύγιο στην βιβλιοθήκη του Μάικλ. Όταν ο Άλμπερτ ανακαλύπτει το κρυψό τους βάζει τους μπράβους του να σκοτώσουν τον Μάικλ αναγκάζοντάς τον να φάει σελίδες από τα βιβλία του.

Απαρηγόρητη η Τζωρτζίνα ζητά από τον Ριτσαρντ να ...μαγειρέψει τον Μάικλ, προκειμένου να εκδικηθεί τον Σπίκα εκπληρώνοντας την απειλή του. Στην τελευταία σκηνή, η Τζωρτζίνα μαζί με όλα τα θύματά του υποδέχονται τον Σπίκα στο άδειο εστιατόριο. Με την απειλή όπλου αναγκάζει τον σύζυγό της να φάει τον εραστή της. Όταν καταφέρνει με δυσκολία να βάλει μια μπουκιά από την σάρκα του Μάικλ στο στόμα του, τον σκοτώνει αποκαλώντας τον περιφρονητικά "κανίβαλο".

1. Τα βασικά στοιχεία της ταινίας

Η ταινία αυτή του Peter Greenaway, όπως και οι υπόλοιπες ταινίες του, ανήκει στην κατηγορία της *ευρωπαϊκής ταινίας τέχνης*. Τα βασικά της χαρακτηριστικά είναι η αναίρεση της αιτιώδους συνάφειας, της συνοχής των γεγονότων, της διάκρισης μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας, ενώ προβάλλει το ασαφές και πολύπλοκο της ανθρώπινης ταυτότητας³⁶. Το *στυλ* αυτονομείται μέσα στην ταινία και αποτελεί το βασικό στοιχείο που οργανώνει όλα τα υπόλοιπα και τα υποτάσσει στις ανάγκες του. Με αυτόν τον τρόπο ο σκηνοθέτης εμποδίζει τον θεατή να ταυτιστεί με τα τεκταινόμενα στην κινηματογραφική αφήγηση, εντείνει δηλαδή την *απο-οικειοποίηση* του, που είναι και το *δεσπόζον* χαρακτηριστικό της ταινίας. Όπως έχει τονίσει και η ίδια η Έλεν Μίρεν, "*Η ταινία... μπαίνει σε μια πολύ επικίνδυνη περιοχή... και είναι ανεύθυνο να την χρησιμοποιήσεις σαν απλό εμπόρευμα (της βιομηχανίας του κινηματογράφου)*". Ο Greenaway κάνει πολλά για να δημιουργήσει μια απόσταση ανάμεσα σε όσα *διαδραματίζονται* και στο *στυλ*. Η ταινία είναι ένα καθαρό κατασκεύασμα.³⁷

❖ Το στοιχείο της απο-οικειοποίησης

Για να επιφέρει την *απο-οικειοποίηση* του θεατή, ο Greenaway οργανώνει ολόκληρη την ταινία με τέτοιο τρόπο, ώστε να αισθανόμαστε ότι παρακολουθούμε μια θεατρική παράσταση. Τα πλάνα είναι ως επί το πλείστον μακρινά ή μεσαία, σε πολλές σκηνές υπάρχουν βαριές κουρτίνες "αυλαίας", σκαλωσιές και πλήθος άλλων συμβολισμών που μας παραπέμπουν στο θέατρο. Ένας μεγάλος πίνακας στον κεντρικό χώρο όπου εστιάζεται η πλοκή της ταινίας, μας δίνει την αίσθηση ενός κοινού θεατών μέσα στην ίδια την ταινία.

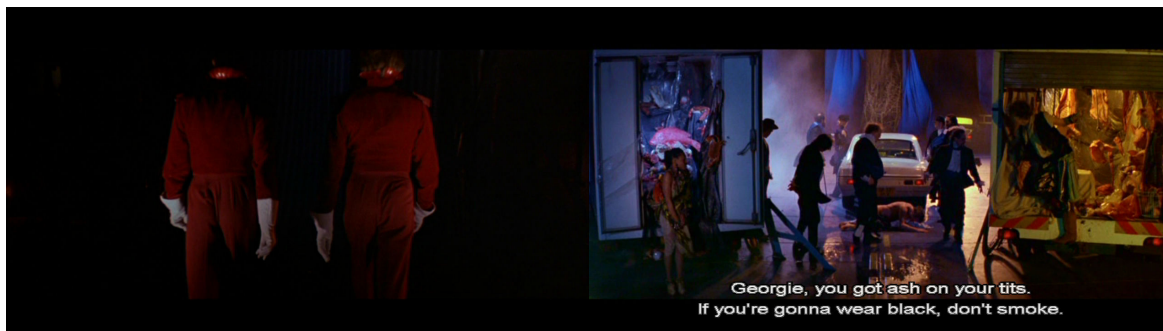
Είναι χαρακτηριστική μάλιστα η ίδια η πρώτη σκηνή, η σκηνή όπου "πέφτουν" οι τίτλοι της ταινίας. Η ταινία ξεκινά με ένα μακρόσυρτο *traveling* από κάτω προς τα πάνω, καθώς αρχίζει να ακούγεται το μουσικό θέμα του Michael Nyman. Αποκαλύπτει έναν σκοτεινό και

³⁶ Παραδείση, 2006, ο.π., σ. 30-35

³⁷ βλ. Ebert, R., Interview with Helen Mirren, Απρίλιος, 1990,

<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19900408/PEOPLE/44010307/1023>, τελευταία επίσκεψη: 3/1/2008

ρυπαρό χώρο με μεγάλο βάθος και ύψος, γεμάτο σκαλωσιές και θεμέλια. Ο φακός σταματά σε έναν σκοτεινό εσωτερικό δωμάτιο, όπου εμφανίζονται δύο γκρουμ με τις επίσημες κόκκινες στολές τους και ανοίγουν τις βαριές κουρτίνες. Μπροστά μας αποκαλύπτεται ο χώρος ενός πάρκινγκ και στο βάθος η πόρτα της κουζίνας του εστιατορίου.



Η σκηνή αυτή είναι πολύ είναι περίεργη αλλά και “παράταιρη” παραξενεύοντας τον θεατή. Σε άλλη σκηνή όπου η κάμερα είναι τοποθετημένη ακριβώς απέναντι από το σημείο που άνοιξαν οι κουρτίνες, προς έκπληξή μας ανακαλύπτουμε ότι το σκοτεινό δωμάτιο από που εμφανίστηκαν οι γκρουμ δεν υπάρχει. Στην θέση του βρίσκονται οι μεγάλες κολώνες μιας οικοδομής. Οι βαριές κουρτίνες δεν είναι παρά κομμάτια υφάσματος που κρύβουν τις σκαλωσιές. Η ...οφθαλμαπάτη αυτή, που ο θεατής μπορεί εύκολα να παρασυρθεί από την πλοκή και να μην την αντιληφθεί, έχει το δικό της διπλό συμβολισμό. Υποδηλώνει μια παρακμασμένη και εξαθλιωμένη ηθικά κοινωνία που στηρίζεται πάνω σε σαθρά θεμέλια, πάνω από όλα όμως υποδεικνύει στον θεατή πως ό,τι θα δει δεν είναι παρά μια παράσταση.

❖ **Το γαστρονομικό “παράδοξο”.**

Ο *Μαγειρας*, ο *Κλέφτης*, η *Γυναίκα του* και ο *Εραστής της* είναι μια από τις πιο σημαντικές ταινίες με θέμα το φαγητό. Ωστόσο σε αντίθεση με το κυρίως ρεύμα των ταινιών αυτών που είναι πιο κοντά στο θέμα του *Δείπνου της Μπαμπέτ*, το φαγητό έχει περισσότερο συμβολική και λιγότερο ουσιαστική παρουσία³⁸. Σε όλη τη διάρκεια της ταινίας του Greenaway, βλέπουμε από κοντά την παρασκευή και την κατανάλωση εξαιρετικών πιάτων της nouvelle cuisine σε έναν χώρο υψηλής αισθητικής. Αντίθετα όμως με την ταινία του Axeli όπου συγκεκριμένα

³⁸ Βλ. <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/foodmovies.html#central>, ο.π.

πιάτα ...πρωταγωνιστούν, παίζοντας συμβολικό και ουσιαστικό ρόλο για την *suzyhet*, στον *Μάγειρα*... η κουζίνα έχει περισσότερο διακοσμητική χρήση, προσθέτοντας μεγαλύτερη μαγεία στην ατμόσφαιρα. Αυτό βέβαια δεν σημαίνει ότι το φαγητό δεν παίζει εδώ σημαντικό ρόλο, αλλά αυτή τη φορά ως σύμβολο. Τα κεράσματα του μάγειρα είναι αυτά που φέρνουν κοντά τους δύο εραστές. Η αποκάλυψη του καταφυγίου τους μέσα από τις γαστρονομικές προτιμήσεις της Τζωρτζίνας αποτελεί την τιμωρία τους, ενώ ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί την προετοιμασία των φαγητών ως εκφραστικό μέσο για να παρουσιάσει τα συναισθήματά των δύο εραστών.



Το γαστρονομικό παράδοξο όμως της ταινίας, που εμποδίζει τον θεατή να ταυτιστεί με τους χαρακτήρες, έγκειται στο γεγονός ότι τα πλέον ανάρμοστα πράγματα καταναλώνονται μπροστά στην κάμερα. Ούρα, κόπρανα, βιβλία αλλά και ανθρώπινη σάρκα, αυτά είναι τα κυρίως πιάτα της ταινίας που αποτελούν ταμπού για την σύγχρονη κοινωνία. Αποδεικνύουν την αλόγιστη βιαιότητα του Σπίκα, που σαν άλλος Μάγειρας τα σερβίρει, αλλά και τον απόλυτο εξευτελισμό του ανθρώπου. Στην πρώτη *σεκάνς*³⁹, ακούμε τον Σπίκα να μιλά για ένα γεύμα τριών αστέρων, το οποίο προσφέρει στον Ρόι, τον φτωχό εστίατορα που τόλμησε να του πάει κόντρα. Το γεύμα όμως είναι ούτε λίγο ούτε πολύ κόπρανα σκύλων, με τα οποία οι άντρες του πασαλείβουν το πρόσωπο και το σώμα του. Για να ολοκληρώσει το μάθημά του, δεν παραλείπει

³⁹ *Σεκάνς*: Μία ή περισσότερες σκηνές που παρουσιάζουν ενότητα χώρου, χρόνου, ή δράσης

ειρωνικά να του προσφέρει και το απαραίτητο ποτό: χωρίς κανέναν ενδοιασμό ουρεί πάνω του.

Η αηδιαστική αυτή σκηνή που απωθεί από την πρώτη στιγμή τον θεατή, υποδηλώνει ότι στην ταινία τα όρια έχουν διαρραγεί, ο ανθρώπινος πολιτισμός είναι σε κρίση. Ο άνθρωπος από βασιλιάς (roi στα γαλλικά σημαίνει βασιλιάς) έχει πέσει στο επίπεδο του ζώου, όπου δεν υπάρχουν κανόνες παρά μόνον το δίκαιο του δυνατού.

❖ *Ζωντανοί χώροι*

Πολύ πριν ασχοληθεί με τον κινηματογράφο, ο Greenaway σπούδασε ζωγραφική και ειδικεύτηκε στην τοιχογραφία. Αγαπούσε ιδιαίτερα την εποχή της Αναγέννησης και τους Φλαμανδούς ζωγράφους⁴⁰. Οι επιρροές του αυτές είναι φανερές στην ταινία και δεν περιορίζονται μόνο στους χώρους και στα σκηνικά, αλλά είναι φανερές στις κινήσεις της κάμερας, στον συμβολισμό καθώς και την *αρχιτεκτονική της δράσης*⁴¹ κάθε σκηνής.



Η δράση της ταινίας τοποθετείται σε όλους τους χώρους του εστιατορίου (αίθουσα, κουζίνα, τουαλέτα, πάρκινγκ), ενώ χρησιμοποιούνται επικουρικά οι χώροι ενός νοσοκομείου και μιας βιβλιοθήκης. Κάθε ένας από αυτούς τους χώρους έχει το δικό του χρώμα που κυριαρχεί στο μπαρόκ σκηνικό και τονίζει συμβολικά όσα διαδραματίζονται μέσα του. Η δε σημασία που έχουν τα χρώματα για την ταινία άλλα και η επιρροή του

⁴⁰ Από την επίσημη ιστοσελίδα του σκηνοθέτη <http://petergreenaway.co.uk/bio.htm>, τελευταία επίσκεψη: 3/1/2008

⁴¹ *Αρχιτεκτονική της δράσης*: η σειρά των εικόνων που παρακολουθεί ο θεατής αλλά και η διάταξη με την οποία απεικονίζεται η δράση μέσα στο πλάνο

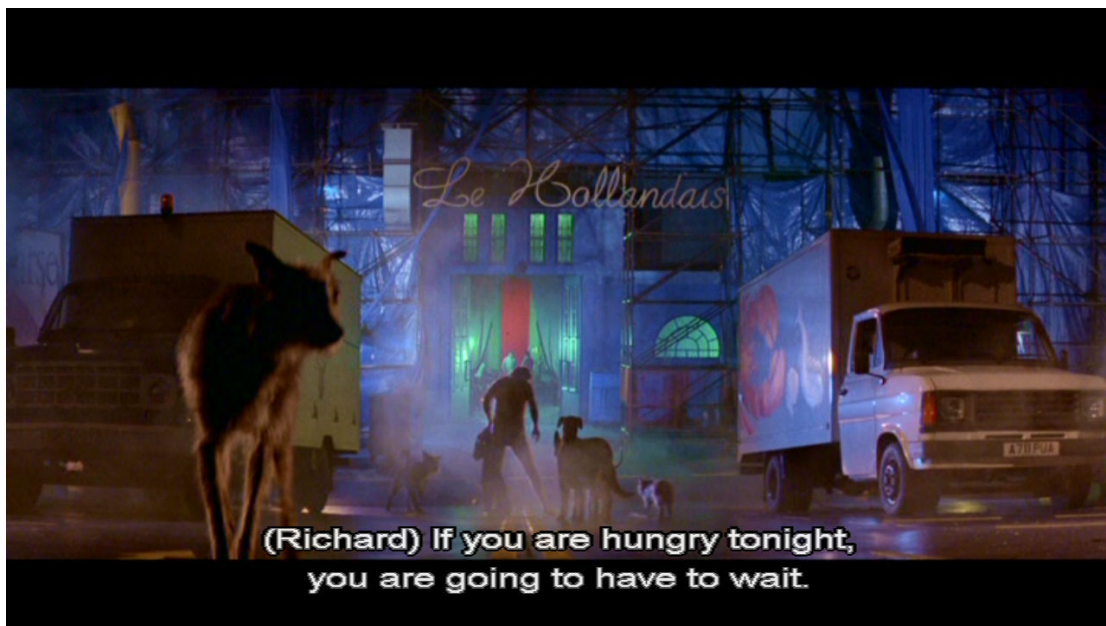
χώρου στα τεκταινόμενα υπογραμμίζεται και από ένα σημαντικό στοιχείο *απο-οικειοποίησης* της ταινίας: τα κουστούμια των ηθοποιών, που αλλάζουν μαγικά χρώμα αμέσως μόλις οι ηθοποιοί περάσουν από τον έναν χώρο στον άλλο. Δεν είναι όμως απλά τα χρώματα που έχουν τη δική τους ιδιαίτερη σημασία. Μέσα στην ταινία, τα σκηνικά με το μεγάλο *βάθος πεδίου*⁴² έχουν τη δική τους αυτόνομη αξία και –θα τολμούσαμε να πούμε– ζωή που είναι ανεξάρτητη από τους χαρακτήρες, με αποτέλεσμα να μην είναι απλά διακόσμηση, αλλά (όπως και τα κουστούμια) μέρος της δράσης, τονίζοντας τα συναισθήματα και τα τεκταινόμενα.



Η **κουζίνα**, που κυριαρχεί στην ταινία, είναι ένας τεράστιος πληθωρικός χώρος σε πράσινο χρώμα – το χρώμα της ελπίδας και της φύσης. Σε αυτόν τον χώρο, η ταλαιπωρημένη από τον σύζυγό της, Τζωρτζίνα, θα σμίξει με τον εραστή της και θα δει τις ελπίδες της να αναπτερώνονται. Είναι ένα πολυεπίπεδο δωμάτιο με μεγάλο *βάθος πεδίου* που θυμίζει πολύ τους πίνακες των Φλαμανδών ζωγράφων. Ο χώρος μάλιστα επεκτείνεται στα μάτια και στην φαντασία του θεατή, όπως έχει τονίσει και ο ίδιος ο σκηνοθέτης, καθώς στο πίσω μέρος της κουζίνας υπάρχουν ανοιχτές πόρτες χώρων αποθήκευσης που θα εξευρενηθούν στην πορεία

⁴² *βάθος πεδίου*: απόσταση μεταξύ του σημείου που βρίσκεται πιο κοντά στο φακό και εκείνου που βρίσκεται πιο μακριά και τα οποία μπορούν ταυτόχρονα να παρουσιαστούν

της ταινίας⁴³. Η εξαιρετική ακουστική και η αντήχηση του τραγουδιού του παιδιού που πλένει τα πιάτα (ακόμα και το παρουσιαστικό του, καθώς είναι αλμπίνος, κατάλευκος σαν άγγελος) μας φέρνουν στο μυαλό καθεδρικό ναό. Παράλληλα ο χώρος μοιάζει με το ατελιέ ενός καλλιτέχνη, καθώς είναι γεμάτος και κάθε λογής τρόφιμα και σύνεργα μαγειρικής. Είναι ένας χώρος καλλιτεχνικής δημιουργίας όπου ο Μάγειρας-καλλιτέχνης μπορεί να πειραματιστεί και να δημιουργήσει.



Στο **πάρκινγκ** κυριαρχεί το σκούρο μπλε χρώμα – το χρώμα της νύχτας. Είναι ένας άδειος χώρος με σκαλωσιές, γαλάζια υφάσματα που τις καλύπτουν και επιγραφές νέον. Υπάρχει ένας δρόμος, όπου τα αυτοκίνητα μπαίνουν στο οπτικό πεδίο της κάμερας από τα αριστερά. Η διαγράμμιση του οδοστρώματος χωρίζει στη μέση το χώρο καταλήγοντας στην πόρτα του εστιατορίου και, κατά την συνήθη τακτική του Greenaway, να καθοδηγεί αισθητικά το βλέμμα του θεατή στο κέντρο του ενδιαφέροντος, το εστιατόριο⁴⁴. Μας δίνει την εντύπωση ότι το

⁴³ βλ. Gherchel, M., *Inside Peter Greenaway's Kitchen*, Γαλλία: Université de la Réunion, , 2003, δημοσίευση στο http://homepage.mac.com/dodille/Manuela_Gherghel/FileSharing19.html, τελευταία επίσκεψη 3/1/2008, σ. 48

⁴⁴ βλ. Olesen, A. M., *Film as metaphor / Cannibalism and the Serial Killer as Metaphors for Transgression*, από το περιοδικό **p.o.v.**, τεύχος 4, Δανία: University of Aarhus, 1997, αναδημοσίευση http://pov.imv.au.dk/Issue_04/section_2/artc2A.html, τελευταία επίσκεψη 3/1/2008

εστιατόριο είναι μια κατασκευή πάνω σε μια παλιά σαθρή γέφυρα, σε ένα σημείο συνάντησης στην ζωή των πρωταγωνιστών που θα τους αλλάξει για πάντα. Ταυτόχρονα το πάρκινγκ είναι το βασίλειο του Κλέφτη όπου λαμβάνουν χώρα οι πιο βίαιες και εξευτελιστικές κρίσεις θυμού του προς τα αθώα θύματά του.



Από την άλλη πλευρά η **τουαλέτα** είναι πάλλευκη, σχεδόν υπερφωτισμένη – το λευκό εδώ είναι το χρώμα της αγνότητας και της αποστείρωσης. Η τουαλέτα αυτή δεν φαίνεται να έχει την χρήση μιας κανονικής τουαλέτας, απεναντίας οι χρήσεις αυτές γίνονται στο πάρκινγκ. Σε αυτόν τον χώρο γίνεται η πρώτη επιφυλακτική και γεμάτη τρυφερότητα επαφή των δύο εραστών που διακόπτεται βίαια από τον ανυποψίαστο Σπίκα.

Αφήσαμε για το τέλος την **αίθουσα** του εστιατορίου που είναι και ο πιο πολύπλοκος χώρος μαζί με την κουζίνα. Κυριαρχεί παντού το κόκκινο, το χρώμα της βίας, της σεξουαλικότητας και του αίματος. Είναι ένας χώρος διακοσμημένος με εκλεπτυσμένο γούστο και πολλές αναγεννησιακές αναφορές: στιλιζαρισμένες διακοσμητικές συνθέσεις με υφάσματα, βάζα, φρούτα και πουλερικά που μοιάζουν με ζωγραφικά θέματα νεκρής

φύσης. Στον κυρίως χώρο δεσπόζει ένας πίνακας του Ολλανδού ζωγράφου Φρανς Χαλς (από τον οποίο πήρε και το όνομά του το εστιατόριο Le Hollandais) που ονομάζεται "Το δείπνο των Αξιωματικών της Φρουράς του Αγ. Γεωργίου" (1616)⁴⁵. Παρουσιάζει το δείπνο 12 αξιωματικών της εποχής, οι οποίοι φορούν τις επίσημες κόκκινες (φυσικά) στολές τους με μεγάλα δαντελένια κολάρα. Στο δείπνο που διαδραματίζεται στον ζωγραφικό πίνακα, οι συνδαιτυμόνες ποζάρουν κοιτάζοντας προς τα δεξιά. Τα βλέμματα αυτών των υπερφυσικά μεγάλων μορφών επικεντρώνονται στο σημείο όπου έχει τοποθετήσει ο σκηνοθέτης το αγαπημένο τραπέζι του "Κλέφτη", τονίζοντας τη δράση.



Οι τέσσερις αυτοί χώροι συμβολίζουν τις τέσσερις από τις πιο σημαντικές δραστηριότητες του ανθρώπου: την κοινωνική παραγωγή (κουζίνα), την κοινωνική κατανάλωση και την ξεκούραση (εστιατόριο), τις μεταφορές (πάρκινγκ) και την ιδιωτική ζωή (τουαλέτα). Όλοι οι χώροι είναι κλειστοί, σχεδόν κλειστοφοβικοί. Τους βλέπουμε μόνο την νύχτα χωρίς να έχουμε καμία αίσθηση του "έξω" κόσμου. Ακόμα και το πάρκινγκ μοιάζει κλειστός χώρος, σαν κινηματογραφικό στούντιο. Μέσα σε αυτό το σκηνικό, ο θεατής αισθάνεται ότι πνίγεται. Χρειάζεται φως μέσα σε αυτό το δαιδαλώδες χρυσό κλουβί, όπως και η Τζωρτζίνα, η κεντρική ηρωίδα.

⁴⁵ Hals, Frans, *Banquet of the Officers of the St George Civic Guard*, 1616. Frans Hals Museum, Haarlem, βλ. http://www.franshalsmuseum.nl/index_en.html, τελευταία επίσκεψη 3/1/2008,

Μόνη διαφυγή αποτελεί η βιβλιοθήκη του Εραστή, ο μοναδικός χώρος που βλέπουμε με το φως της ημέρας. Κυριαρχούν οι ζεστές αποχρώσεις του χρυσού-καφετί του Ρέμπραντ που κάνουν αυτό το τεράστιο δωμάτιο μια ζεστή και φιλόξενη ερωτική φωλιά. Οι στοίβες βιβλίων μας παραπέμπουν στο δέντρο της γνώσης, έναν παραλληλισμό που θεμελιώνει την άποψη ότι η βιβλιοθήκη είναι ένας μετωνυμικός παράδεισος για τους δύο –πρωτόπλαστους- εραστές.

❖ Η αρχιτεκτονική της δράσης



Μέσα σε αυτό το σκηνικό, η δράση ακολουθεί μια γραμμική δομή όπως φαίνεται από τα στατικά πλάνα των διαφορετικών ανά μέρα μενού του εστιατορίου. Οι κάρτες αυτές τοποθετούν χρονικά τη δράση της ταινίας σε επτά ημέρες παραπέμποντάς μας στις επτά ημέρες της δημιουργίας του κόσμου. Μόνο που εδώ δεν πρόκειται για την δημιουργία παρά για την καταστροφή του κόσμου του Κλέφτη.

Η γραμμικότητα τονίζεται επίσης από τα μακρόσυρτα *traveling* της κάμερας, που αντικαθιστούν τα πλάνα *εδραίωσης*⁴⁶ και ακολουθούν τα βήματα των ηθοποιών και των κομπάρσων από δωμάτιο σε δωμάτιο. Υπάρχουν πολύ λίγα *cut* και ακόμα λιγότερα κοντινά πλάνα. Με αυτόν

⁴⁶ Πλάνο *εδραίωσης*: πλάνο σε μακρινό καδράρισμα το οποίο δείχνει τις σχέσεις στο χώρο μεταξύ σημαντικών προσώπων, αντικειμένων και του σκηνικού σε μια σκηνή.

τον τρόπο μειώνεται η ένταση των βίαιων πλάνων και η ταύτιση του θεατή με τα πρόσωπα. Είναι μάλιστα χαρακτηριστικές οι αφαιρετικές λήψεις του Greenaway, όταν ο Κλέφτης πληροφορείται ότι η γυναίκα του τον απατά από την πόρνη και οργισμένος της μπηγεί ένα πιρούνι στο μάγουλο. Η κίνηση αυτή γίνεται εκτός πλάνου και μόνο στο επόμενο πλάνο βλέπουμε το πιρούνι μπηγμένο στο πρόσωπο της γυναίκας.

Η αρχιτεκτονική των σκηνών στην ταινία αυτή του Greenaway είναι πολύπλοκη και κάνει ιδιαίτερα αισθητή την παρουσία της. Ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί τόσο την *κάθετη διάταξη της δράσης* (πρώτο και δεύτερο πλάνο) όσο και την *οριζόντια*⁴⁷. Όταν ο Σπίκα εκκενώνει το εστιατόριο για να κάνει περισσότερο χώρο για τις χορεύτριες του καμπαρέ, αναγκάζει έναν από τους θαμώνες να φάει με το ζόρι. Η δράση εκτυλίσσεται σε όλο το πλάτος του κάδρου, όμως την προσοχή του θεατή μονοπωλεί ο Κλέφτης που μιλάει ακατάπαυστα. Μια πιο προσεκτική ματιά αποκαλύπτει μια ιδιαίτερη λεπτομέρεια της σκηνής: καθόλη τη διάρκεια της σκηνής το πρωτοπαλίκarlo του, ο Μίτσελ "ρίχνεται" σε μια από τις γυναίκες που κάθονται στο τραπέζι του άτυχου θαμώνα απειλώντας την σιωπηλά να την στραγγαλίσει.



⁴⁷ Η δράση εκτείνεται σε όλο το πλάτος της οθόνης

❖ Η μουσική της ταινίας



Συχνά στον κινηματογράφο η μουσική λειτουργεί λίγο πολύ σαν ...μουσικό χαλί για την δράση. Δεν συμβαίνει όμως το ίδιο στον *Μάγειρα...* Όπως παρατηρεί και ο ίδιος ο αυθέτης, "η μουσική δεν πρέπει να περιγράφει αυτό που βλέπουμε ήδη στην οθόνη, αλλά πρέπει να δίνει νόημα και νέα οπτική γωνία στην εικόνα"⁴⁸. Η άλλοτε υποβλητική και κοφτή και άλλοτε αισθαντική μουσική του Michael Nyman λειτουργεί αυτόνομα και ολοκληρώνει την ατμόσφαιρα των διαφορετικών χώρων. Παράλληλα προδίδει τα συναισθήματα των ηρώων, προοικονομεί τη δράση συχνά υποκαθιστώντας την. Λειτουργεί όπως ο χορός στις αρχαίες τραγωδίες, "σχολιάζοντας" τα τεκταινόμενα σε ενδιάμεσες σκηνές κυρίως στην κουζίνα. Είναι χαρακτηριστική η σκηνή στο χώρο αυτό λίγο πριν την σκηνή της αποκάλυψης της παράνομης σχέσης, όπου κορυφώνεται το τραγούδι του μικρού παιδιού και κάνει τα ποτήρια να αντηχούν. Δημιουργείται έτσι μια απόλυτα ταιριασμένη διαλεκτική ανάμεσα στον ήχο και την εικόνα⁴⁹.

Υπάρχουν δύο βασικά θέματα που ακούγονται σε διάφορες παραλλαγές. Το πρώτο είναι το *Memorial* που χαρακτηρίζεται από τον γραμμικό ρυθμό με τον οποίο δυναμώνει και τα επιβλητικά έγχορδα. Εντείνει την

⁴⁸ Βλ. Gherchel, 2003, ο.π., σ. 65

⁴⁹ Βλ Gherchel, 2003, ο.π., σ. 66

αναμονή πριν από την κορύφωση της δράσης και ταιριάζει στα αργόσυρτα *traveling* της ταινίας. Είναι ένα εμβατήριο εμπνευσμένο από την εποχή του μπαρόκ και η μεγαλοπρεπής μελωδία του αποπνέει αρρενωπότητα και βιαιότητα που ταιριάζει στην ωμότητα του κλέφτη. Κυριαρχεί στον χώρο του εστιατορίου, το άκουσμά του όμως σε άλλους χώρους όπως αυτός της κουζίνας, σηματοδοτεί την εισβολή του κλέφτη εκεί.

Το άλλο μουσικό θέμα (*Miserere*), το τραγούδι του μικρού βοηθού στην κουζίνα, βρίσκεται σε διαφορετικό μήκος κύματος και έχει μια περισσότερο θηλυκή ευαισθησία. Είναι μια τρυφερή προσευχή, που ζητά τη συγχώρεση και τη λύτρωση, μέσα από τα χείλη του αθώου παιδιού. Είναι το βασικό μουσικό θέμα που ακούγεται στην κουζίνα και παράλληλα είναι το *ελεύθερο μοτίβο* της εύθραυστης ερωτικής ιστορίας της Τζωρτζίνας και του Μάικλ.

Το τραγούδι αυτό έρχεται σε αντίθεση με το *Memorial* τονίζοντας τα συναισθήματα των υπόλοιπων προσώπων της ταινίας μπροστά στην οργή του Σπίκα. Ανάμεσα σε αυτά τα δύο μουσικά θέματα δημιουργείται μια σχέση αντίθεσης ανάμεσα στο αρσενικό και το θηλυκό, το κακό και το καλό, που μάχονται αέναα, όπως αέναα και υπνωτιστικά για τον θεατή επαναλαμβάνονται και τα δύο αυτά μουσικά κομμάτια. Ας μην ξεχνάμε όμως ότι πάνω από όλα είναι μια προσευχή, που όπως αναφέρεται στην εισαγωγή του ψαλμού 51 από τον οποίο είναι εμπνευσμένη, γράφτηκε από τον Δαβίδ όταν ανακάλυψε ότι η σχέση του με την Βασίλισσα του Σαββά ήταν η πηγή της δυστυχίας για τον λαό του⁵⁰. Είναι η προσευχή του Ανθρώπου, που έχει πέσει στην αμαρτία, για τη λύτρωση.

⁵⁰ Βλ Gherchel, 2003, ο.π., σ. 68-69

2. Συσχετισμός 4 δυνάμεων

Ο τίτλος της ταινίας είναι ένα ξάφνιασμα για τον θεατή καθώς είναι από τους πιο παράξενους τίτλους ταινιών. Δεν αναφέρεται στα ονόματα των ηρώων, παρά τους παρουσιάζει ως αρχέτυπα ή ως πρόσωπα μιας παραβολής παρόμοιας με το *Δείπνο της Μπαμπέτ*. Από την άλλη πλευρά είναι κάπως περιπαικτικός, καθώς μοιάζει με ανέκδοτο.

Μέσα από αυτά τα τέσσερα αυτά ουσιαστικά, ορίζονται τα τέσσερα βασικά πρόσωπα της ταινίας και οι ιδιότητές τους. Λειτουργούν ως χαρακτηρισμοί για την δουλειά τους, την ηθική τους, τις σχέσεις έρωτα και εξουσίας μεταξύ τους. Επιπλέον οι χαρακτηρισμοί αυτοί προδιαθέτουν τον θεατή θετικά ή αρνητικά απέναντί τους. Ήδη πριν ακόμα δούμε την ταινία έχουμε λίγο πολύ χωρίσει τους ήρωες σε καλούς και κακούς και έχουμε καταλάβει ότι υπάρχει ένα ερωτικό τρίγωνο που θα έρθει σε σύγκρουση. Ποιος είναι όμως ο ρόλος του Μάγειρα;

❖ *Ο Μάγειρας : Το alter-ego του σκηνοθέτη.*

Η αναφορά στον Μάγειρα πριν από τα άλλα πρόσωπα στον τίτλο είναι ένας τρόπος να τονίσει ο σκηνοθέτης τον βασικό ρόλο που παίζει το φαγητό για την ταινία. Η κουζίνα είναι ο χώρος από όπου περνά όλη η δράση της ταινίας. Εκεί, παρά τις προσπάθειες του Κλέφτης να εισχωρήσει, ο Μάγειρας με την λευκή του στολή παραμένει ο μόνος



κυρίαρχος.

Είναι το μοναδικό πρόσωπο της ταινίας που καταφέρνει να τιθασεύσει την οργή του Κλέφτη. Όσες απειλές και κι αν του απευθύνει ο Σπίκα, δεν μπορεί να κάμψει την αξιοπρεπή στάση του μάγειρα που αρνείται να τον πάρει στα σοβαρά και αντιπαρέρχεται τα σχόλιά του με σκωπτικές “μπηχτές”. Βλέπουμε χαρακτηριστικά στην πρώτη σεκάνς τον Κλέφτη να μπαίνει μέσα φέρνοντας ένα δώρο για την επέτειο των τριών μηνών από τότε που τον κάλεσε να γίνει “ο αγαπημένος του εστιατόρας”. Το δώρο του είναι μια φωτεινή επιγραφή που στόχο έχει να επιβάλλει την κυριαρχία του: το όνομα του Σπίκα είναι πρώτο και το όνομα του Μάγειρα δεύτερο, ενώ ήδη έχει εννοηθεί ότι το εστιατόριο ανήκει στον Μάγειρα. Η αντίδραση του Μάγειρα είναι ψυχρή, απρόσμενη και ειρωνική: *“Κύριε Σπίκα, αυτή είναι μια πάπια. Οι πάπιες γεννιούνται με τα φτερά τους, αλλά αυτό είναι το γεύμα σας.. Αν θέλετε να παραμείνουν τα φτερά μπορούμε να δοκιμάσουμε αυτό το πιάτο, υποθέτω...”* Αυτό το πολύπλοκο λογύδριο είναι ένας εκλεπτυσμένος τρόπος για να του πει “με το γάντι” να τον αφήσει ήσυχο.

Ο Ρίτσαρντ είναι ένας αυστηρός γάλλος Μάγειρας με έντονη προφορά, ένας άντρας με ανέκφραστο πρόσωπο και άκαμπτη, περήφανη κορμοστασιά. Η υψηλή ποιότητα της μαγειρικής του φαίνεται στην πλούσια κουζίνα του και στο πολυάριθμο προσωπικό του που απαρτίζεται από Άγγλους, Γάλλους και Ιταλούς. Η ποιότητα των προϊόντων που χρησιμοποιεί είναι πρωταρχική γι’ αυτόν. Διαλέγει μαζί με τους πελάτες του τα φρέσκα υλικά με τα οποία θα φτιάξει το γεύμα τους. Τα σοφιστικέ ρούχα των ανθρώπων που τρώνε εκεί προδίδουν ότι έχει υψηλή πελατεία που εκτιμά την κουζίνα του.

Παρά το γεγονός όμως ότι έχει αναγάγει το επάγγελμά του σε τέχνη δεν παύει να είναι ένας έξυπνος επαγγελματίας με ματεριαλιστική αντίληψη του προϊόντος του, ξεδιπλώνοντας έτσι στον θεατή τις σημειολογικές αξίες του φαγητού. *“Χρεώνω πολύ ακριβά οτιδήποτε μαύρο. ...Στους ανθρώπους αρέσει να θυμούνται τον θάνατο, το να τρώνε μαύρο φαγητό είναι σαν καταναλώνουν τον θάνατο, σαν να λένε «Χα! Θάνατε, σε τρώω.»”*

Ο Μάγειρας είναι η μόνη “υπολογίσιμη δύναμη” για τον Κλέφτη. Όπως αναφέρει και ο ίδιος ο σκηνοθέτης στις σημειώσεις του πάνω στο

σενάριο ⁵¹ : "Σχεδόν ενάντια στην θέλησή του, (ο Άλμπερτ) είναι διστακτικός και σε στάση άμυνας μπροστά στον Ρίτσαρντ." Ακόμα και όταν έχει δίκιο, όταν πέφτει η ασφάλεια και δείχνει στον μάγειρα το παράλογο της επιμονής του να μην μαγειρέψει αφού έχει γκάζι, ο Σπίκα δεν μπορεί να του επιβάλλει την θέλησή του. Η επίπληξη του κλέφτη μοιάζει με αυτή του γονιού, έτσι όπως την παπαγαλίζει ο Κλέφτης στο πρωτοπαλίκαραο του: "Φτιάξε τα ηλεκτρικά, αλλιώς..." , Ρίτσαρντ: "Δεν θα φας!" , Σπίκα προς τον Μίτσελ: "..δεν θα φας!"

Ο Ρίτσαρντ είναι τελείως αντίθετος χαρακτήρας από τον Κλέφτη. Κινείται ελάχιστα, το πρόσωπό του είναι "εκφραστικά" ανέκφραστο μπροστά στα απίστευτα λογύδρια του Σπίκα, ενώ η Γαλλική του παιδεία, το στυλ και γενικότερα η όλη του παρουσία δημιουργούν μια σχέση ανισότητας προς τον μικροαστό Σπίκα που θέλει να μπει στο άβατο της υψηλής τάξης. Από την πρώτη στιγμή που τον βλέπουμε καταλαβαίνουμε ότι είναι ο μοναδικός χαρακτήρας που δεν φοβάται τον Κλέφτη ενώ γνωρίζει την βίαιη δύναμη του. Το γεγονός αυτό αποδυναμώνει τον Σπίκα. Ο φόβος των άλλων είναι μέρος της δύναμής του. Μην μπορώντας λοιπόν να κυριαρχήσει πάνω στο μυαλό του έξυπνου μάγειρα, ξεσπά με βία στο προσωπικό του.



⁵¹ Βλ. Gherchel, 2003, ο.π., σ. 95

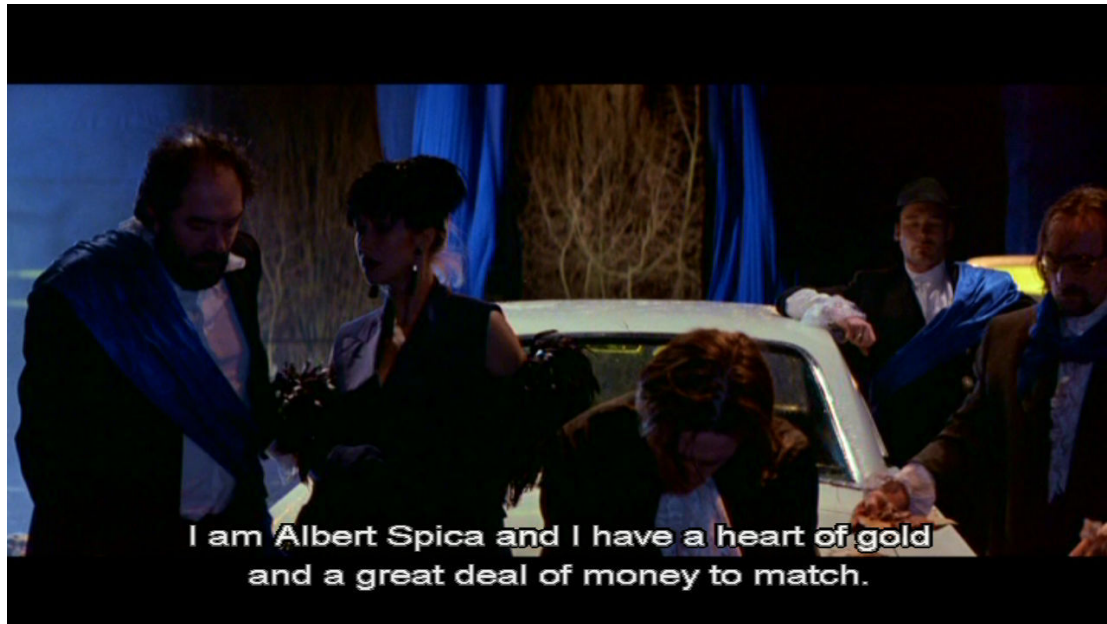
Παράλληλα ο Μάγειρας είναι το alter ego του σκηνοθέτη στην ταινία. Είναι το σημείο αναφοράς των δύο αντιμαχόμενων χαρακτήρων της ταινίας, του Κλέφτη και της Γυναίκας του και στέκεται πλάι στην Τζωρτζίνα και τον Εραστή της. Παρά την επιφανειακή του ουδετερότητα, είναι εκείνος που σκηνοθετεί μέσα από την κουζίνα του αυτή την ιστορία και κινεί τα νήματά της. Ο Ρίτσαρντ φέρνει κοντά τους δύο εραστές μέσα από την τέχνη του και στην συνέχεια υποθάλπει το ειδύλλιο τους στην κουζίνα του. Τους σερβίρει το ίδιο πιάτο-κέρασμα από το κατάστημα και η κίνηση του κάθε άλλο παρά τυχαία είναι. Η εκδίκηση προς τον Κλέφτη και όχι η αγάπη, το σεξ ή τα χρήματα, είναι και το επιχείρημα που τον πείθει να βοηθήσει την Τζωρτζίνα και να μαγειρέψει τον εραστή της.

Ο χαρακτήρας αυτός μας θυμίζει τον *Όμπερον, τον Βασιλιά των Σκιών και των Ξωτικών* από το *Όνειρο Καλοκαιρινής Νυκτός* του Σαίξπηρ, που με τα μαγικά του φίλτρα ορίζει την καρδιά της *Τιτάνιας*⁵². Τον παραλληλισμό αυτό ενισχύει η παρουσία του μικρού Πάπ, του βοηθού του. Το όνομά του μας παραπέμπει ηχητικά στον *Πάκ*, τον καλόψυχο Φαύνο που υπηρετεί τον Όμπερον και φροντίζει τους εραστές, όπως ακριβώς γίνεται και στην ταινία.

❖ **Ο Κλέφτης: Η τυραννική εξουσία**

Ο Άλφρεντ Σπίκα κάνει την πρώτη του εμφάνιση ως προσωπικότητα υψηλού κύρους με μπράβους και ολόκληρη πομπή αυτοκινήτων. Είναι όλοι τους καλοντυμένοι σαν δανδήδες μιας άλλης εποχής, με επίσημα κοστούμια, δαντελένιους γιακάδες και επίσημες κορδέλες, ακριβώς όπως οι αξιωματικοί του πίνακα του Hals. Το άψογο ντύσιμό τους δεν μπορεί να κρύψει την αθλιότητά της συμπεριφοράς τους και μοιάζει παράταιρο πάνω τους.

⁵² Βλ. Σαίξπηρ, Γ., *Όνειρο Καλοκαιρινής Νυκτός*, Αθήνα : ΕΠΙΚΑΙΡΟΤΗΤΑ, 1997



Η επιθυμία του να εξουσιάσει είναι το πιο σημαντικό χαρακτηριστικό του. Είναι ένας χυδαίος τύραννος που ηδονίζεται από την εξουσία που έχει πάνω στους άλλους. Και δύναμη για αυτόν σημαίνει ιδιοκτησία πάνω σε όλους ανεξαιρέτως. Η σύζυγός του είναι ένα αντικείμενο για αυτόν που ολοκληρώνει την εικόνα που θέλει να δώσει. Ένα ζώο καλής ράτσας που προσδίδει αξία στον αφέντη του. Πάνω από όλα λοιπόν είναι ιδιοκτησία του και δεν έχει κανένα δικαίωμα πάνω στον εαυτό της: *"Αυνανίζεσαι; Δεν μπορείς να το κάνεις. Αυτό είναι δική μου ιδιοκτησία"* λέει έξω από την πόρτα της τουαλέτας όπου βρίσκεται η γυναίκα του.

"Πριν φάμε," λέει χαρακτηριστικά στη γυναίκα του, *"πρέπει να ταΐσουμε και να ποτίσουμε τα ζώα"*, εννοώντας, όπως είδαμε παραπάνω, τον ...Ρόι. Μέσα από αυτή την φράση φαίνεται ο τρόπος με τον οποίο αντιμετωπίζει ο Κλέφτης τους γύρω του: είναι ζώα, πάνω τους έχει απόλυτη εξουσία και μπορεί να τους συμπεριφερθεί με όση αγριότητα θέλει χωρίς να υπάρχει καμία επίπτωση για αυτόν.

Ο Σπίκα είναι ένα σύμβολο απολυταρχικής κεντρικής εξουσίας, όπου μια ισχυρή προσωπικότητα αρπάζει την ευκαιρία να εγκαθιδρύσει την κυριαρχία της⁵³. Σαν απόλυτος μονάρχης, βάζει τους δικούς του κανόνες

⁵³ Βλ. Gherchel, 2003, ο.π., σ. 100

για το τι είναι σωστό και τι λάθος και δεν δίνει το δικαίωμα σε κανέναν να τον αντικρούσει ή να έχει διαφορετική άποψη. Τα λάθη των άλλων είναι ασυγχώρητα. Τα δικά του δεν μετρούν.

➤ **Ο τύραννος και οι ακόλουθοί του**



Σαν κάθε τύραννο που σέβεται τον εαυτό του, έχει την κουστωδία του που τον ακολουθεί παντού. Οι άντρες του είναι αδύναμοι δραματουργικά χαρακτήρες που αποτελούν δικές του προεκτάσεις και αντιπροσωπεύουν το παρελθόν του και την προσπάθειά του να εισχωρήσει στην υψηλή τάξη. Είναι κατώτεροί του μέσα σε ένα περιβάλλον όπου αυτός είναι κατώτερος κοινωνικά και πνευματικά και έτσι τον κάνουν να φαίνεται σπουδαίος. Όπως παρατηρεί και η Τζωρτζίνα, τον μιμούνται στην προσπάθειά τους να "σταθούν" μέσα σε ένα χώρο άγνωστο για αυτούς. Ο μιμητισμός τους μοιάζει να πολλαπλασιάζει την δύναμή του. Ο Κλέφτης δίνει την εντύπωση ότι είναι μια ολότητα μέσα στην οποία κάθε μέλος της συμμορίας του είναι μια προέκταση του χεριού του που ικανοποιεί τις επιθυμίες του. Όταν ξυλοφορτώνουν τον Ρόι, ο ίδιος σχεδόν δεν τον αγγίζει καθόλου, ο θεατής όμως βλέπει την οργανωμένη βία μιας ομάδας που λειτουργεί σαν ένας άνθρωπος.

Παρόμοια πολλαπλασιάζει την δύναμή του και η ακατάπαυστη πολυλογία του. Όπως τονίζει ο Greenaway, "Ο Άλμπερτ μιλά συνέχεια σχεδόν από ανάγκη, για να μην αφήσει τον εαυτό του να συνειδητοποιήσει τις

*αδυναμίες του και το άγχος που αισθάνεται μέσα στο εστιατόριο.*⁵⁴ Κάνει συνεχώς υποδείξεις στους συντρόφους του με την γλαφυρότητα ενός δήθεν καλοφαγά: *"Μην το τρως έτσι. Ρούφηξέ το όπως θα φιλούσες τα δάχτυλα μιας κυρίας!"* Καταλύει χωρίς δεύτερη σκέψη όλους τους καλούς τρόπους στο τραπέζι και δημιουργεί τους δικούς του: *"Μα και βέβαια ρεύονται οι καλοφαγάδες. Δείχνει ότι είναι ευχαριστημένοι!"* Μάλιστα δεν διστάζει να φέρει την κουβέντα σε θέματα που είναι ταμπού να συζητιούνται στο τραπέζι, με στόχο την ευαίσθητη και καλλιεργημένη γυναίκα του.

Έχει εμμονή με την καθαριότητα (οι φράσεις που έχει συνέχεια στο στόμα του είναι *"Πλύνε τα χέρια σου"* και *"Σκούπισε τον πισινό σου"*, φράσεις ανάρμοστες σε δημόσιο χώρο), το φαγητό και τα περιπτώματα. Ο Σπίκα δεν είναι τίποτα περισσότερο από ένα σώμα που περιορίζεται στις πρωταρχικές, ζωώδεις λειτουργίες του. Οποιαδήποτε πνευματική λειτουργία δεν αξίζει τον κόπο για αυτόν. Τα υπολογίζει όλα με βάση το χρήμα και μόνο. Μάλιστα αναρωτιέται όταν βλέπει τα βιβλία του Μάικλ: *"Αυτά βγάζουν καθόλου χρήματα;"*

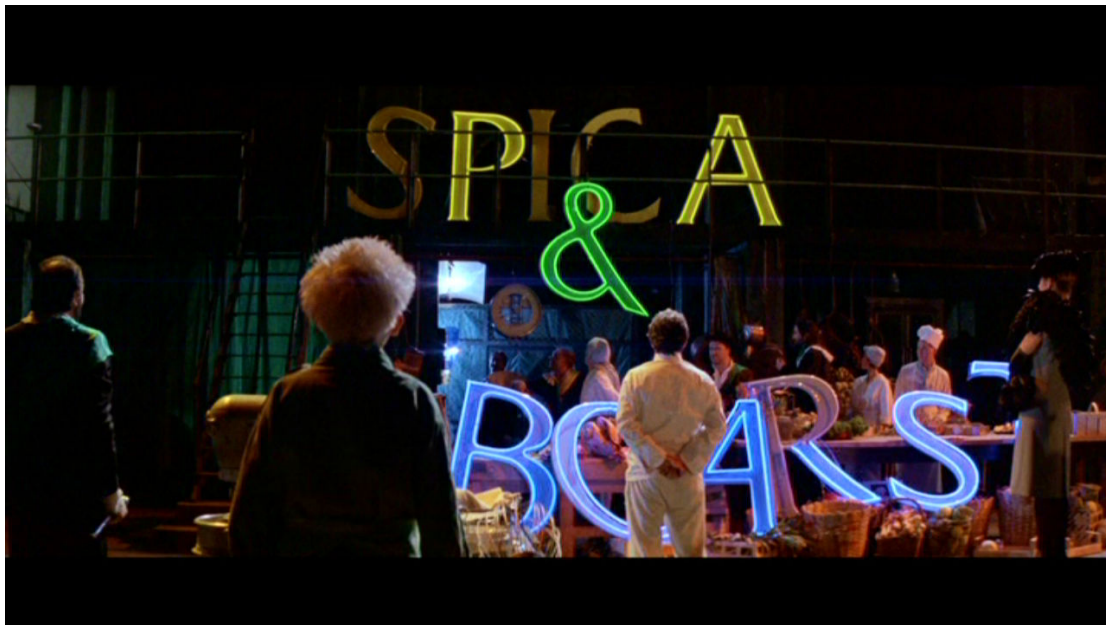
Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, ο Κλέφτης βρίσκεται σε μια συνεχή σύγκρουση με τους άντρες του, όπως ο θηριοδαστής με τα άγρια θηρία. Στον κόσμο του επικρατεί το δίκαιο του ισχυρού. Φροντίζει λοιπόν να διατηρεί την ηγετική του θέση και κρατάει τους άλλους σε απόσταση ώστε να καταλαβαίνουν ότι υπάρχει χώρος για ένα μόνο αφεντικό, τον ίδιο. Οι άνθρωποί του, από την πλευρά τους, μοιάζουν να έχουν έναν θαυμασμό για αυτόν που υποκινείται από τον φόβο τους για την οργή του. Όμως δεν συμμαρίζονται την επιθυμία του να εισχωρήσει στην καλή κοινωνία. Συμπεριφέρονται σαν αγροίκοι, τρώνε με τα χέρια, φτύνουν και φτάνουν στο σημείο να κάνουν εμετό πάνω στο τραπέζι. Στην πλειοψηφία τους είναι τελείως αδιάφοροι για τον χώρο που βρίσκονται και απλά κάνουν αυτό που θέλει το αφεντικό τους. Αν και μιμούνται τη συμπεριφορά του Σπίκα απέναντι στη Τζωρτζίνα, της δείχνουν σεβασμό και συμπόνια όταν παρουσιάζεται μωλωπισμένη από τον κλέφτη.

Εξαιρεση αποτελεί μόνο ο Μίτσελ, το δεξί χέρι του Σπίκα. Γι' αυτό και γίνεται πολύ συχνά ο αποδέκτης της βίας του Κλέφτη, ειδικά όταν οι ερωτήσεις του αγγίζουν την πιο ευαίσθητη χορδή του Σπίκα, την

⁵⁴ Βλ. Gherchel, 2003, ο.π., σ. 98

απόκτηση απογόνων. Παρόλα αυτά είναι το δεξί του χέρι, ο άνθρωπος που κάνει όλες τις δύσκολες δουλειές και η συμπεριφορά του μας θυμίζει τον ήρωα του *Κουρδιστού Πορτοκαλιού* του Στάνλεϋ Κιούμπρικ. Ο Σπίκα του επιφυλάσσει μια αηδιαστική για την κουλτούρα του δοκιμασία. Το φαγητό είναι εδώ ένας τρόπος μύησης, όπως άλλωστε και σε πολλές άλλες περιπτώσεις στην ιστορία. Ο Κλέφτης τον βάζει να φάει χωρίς να το καταλαβαίνει αμελέτητα. *"Την επόμενη φορά που θα σου ζητήσω να δείρεις κάποιον, θα πρέπει να είσαι έτοιμος να μασήσεις τους όρχεις του!"* Η σκηνή αυτή αποτελεί *δεσμευτικό μοτίβο* για την ταινία γιατί στο τέλος θα κληθεί ο ίδιος να φάει τα γεννητικά όργανα του εραστή της γυναίκας του.

➤ **Ο Κλέφτης και ο Μάγειρας**



Μια από τις δύο *γραμμές δράσης*⁵⁵ της ταινίας είναι η προσπάθεια του Σπίκα να κατακτήσει την υψηλή κουζίνα και την υψηλή τάξη, χωρίς όμως να μπορεί να κρύψει ότι προέρχεται από κατώτερα κοινωνικά στρώματα. Για αυτό ο θυμός του μπροστά στον Μάγειρα τιθασεύεται. Δεν είναι μάλιστα τυχαίος ο αναγραμματισμός που κάνουν κατά λάθος οι άντρες του με το όνομά του στην φωτεινή επιγραφή. Αντί για SPICA, βλέπουμε τη λέξη ASPIC, που σημαίνει "πηχτή" και υπαινίσσεται

⁵⁵ *Γραμμή δράσης*: η ιστορία ή οι παράλληλες ιστορίες που εκτυλίσσονται μέσα στην πλοκή της ταινίας και βοηθούν τον θεατή να κατανοήσει την *fabula*

ειρωνικά την λαϊκή του καταγωγή. Μια άλλη ερμηνεία της λέξης αυτής είναι “φίδι”, που υποδεικνύει τον τρόπο που πλησιάζει ο Σπίκα όσους δεν μπορεί να βλάψει τόσο εύκολα⁵⁶. Ένας από αυτούς είναι ο Μάγειρας, τον οποίον πλησιάζει όλο χαρά και πικρόχολα σχόλια. “*Κοίτα τι σου έφερα!*” λέει εννοώντας δύο φορτηγά με σάπια κρέατα και ψάρια. Την ίδια στιγμή ο σκηνοθέτης μας δείχνει αυτό που πραγματικά του έφερε, τον εστιάτορα που τιμώρησε παραδειγματικά έξω από την κουζίνα. Η παρουσία του είναι μια απειλή για τον Ρίτσαρντ μεγαλύτερη από όλα όσα του λέει ο Άλμπερτ.

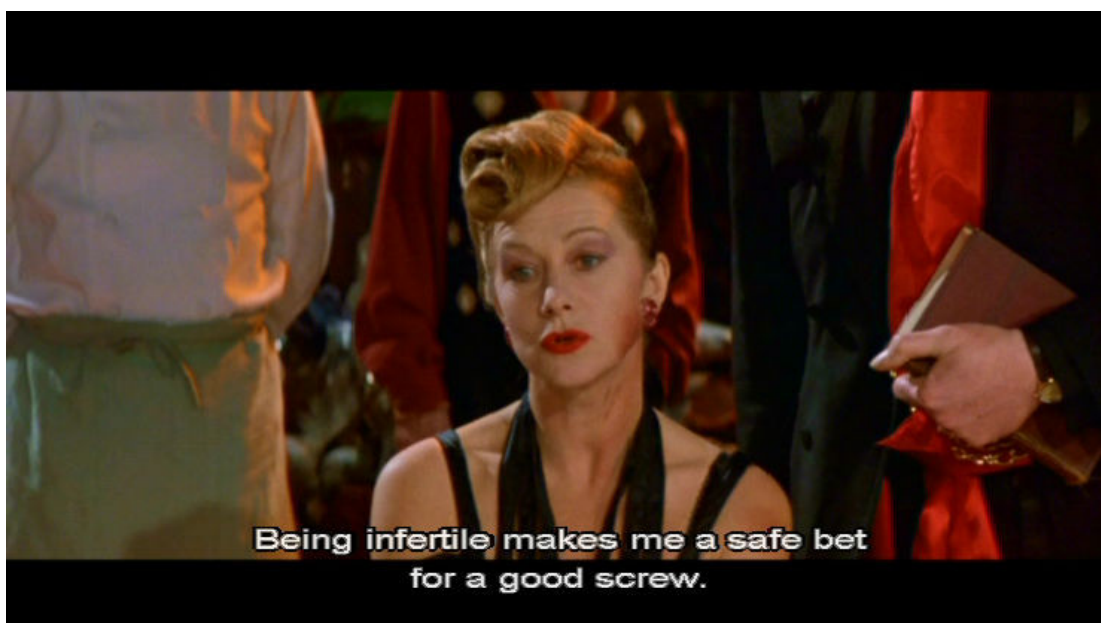


“*Εγώ αντιπροσωπεύω την ποιότητα και την προστασία εδώ γύρω!*” λέει με έπαρση ο Κλέφτης. Με αυτή τη φράση ξεδιπλώνεται ολόκληρη η αλήθεια για την “δουλειά” του Σπίκα και την επιρροή του. Η προστασία που προσφέρει είναι από “*τον άσχημο χαρακτήρα των αντρών του*”. Τα σάπια κρέατα τα έχει για να εκβιάσει τους εστιάτορες με τροφικές δηλητηριάσεις και με την έφοδο της υγειονομικής υπηρεσίας. Δεν μπορεί όμως να εξουσιάσει το μυαλό του Ρίτσαρντ που εξανίσταται χωρίς όμως να χάνει ποτέ την ψυχραιμία του και τους καλούς του τρόπους: “*Αν θέλετε να φάτε, κύριε Σπίκα, θα πρέπει να περιμένετε.*” Αυτός άλλωστε εξουσιάζει το σμάχι του κλέφτη.

⁵⁶ Βλ. Olesen, 1997, ο.π. σ. 4

Μπροστά στην κατάφωρη περιφρόνηση του μάγειρα, η αντίδραση του Σπίκα είναι πολύ περισσότερο ήπια από ό,τι θα περιμέναμε. Τρέπεται σε φυγή. Γιατί δεν εξαγριώνεται; Γιατί δεν ξεσπά πάνω στον Ρίτσαρντ όπως προηγουμένως στον Ρόι; Είναι φανερό ότι δεν του αρκεί πια να κυριαρχεί στον υπόκοσμο και στους φτωχούς και αδύναμους. Η απληστία του τον ωθεί να θέλει να υποτάξει τους δυνατούς, όπως ο Ρίτσαρντ που μπορούν να υψώσουν το ανάστημά τους μπροστά του. Η ωμή βία δεν μπορεί να κάμψει το σθένος τους. Ούτε τα χρήματά του μπορούν να τον βοηθήσουν. Ο Μάγειρας μάλιστα τον χλευάζει ότι προσπαθεί να αποδείξει ότι εκτιμά την καλή κουζίνα, πληρώνοντας ακριβά για το δείπνο του. Ο Σπίκα θέλει να μπει σε αυτόν τον κόσμο, στον οποίο ανήκει και η γυναίκα του. Η υψηλή κοινωνία όμως έχει κανόνες και τρόπους διαφορετικούς από αυτούς τους που γνωρίζει και νοοτροπία που είναι δύσκολη να κατανοήσει. Για αυτό τους μιμείται, παπαγαλίζει τα λόγια τους και προσπαθεί να τους μειώσει με τον τρόπο που μόνο αυτός ξέρει.

➤ ***Η αξίλλειος πτέρνα του Κλέφτη***



Η Τζωρτζίνα είναι μια από τις “απολαύσεις” του Κλέφτη όπως έχει πει και ο ίδιος. Όμως κατά βάθος τη ζηλεύει, γιατί έχει την καλλιέργεια και τους τρόπους που του λείπουν. Δεν είναι τυχαία η σκηνή όπου ο Κλέφτης πετά υποτιμητικά ένα νόμισμα στον νεροχύτη του μικρού λαντζιέρη διακόπτοντας βάνουσα το αγγελικό τραγούδι που ακούει με προσήλωση η γυναίκα. Και αφού δεν μπορεί να την κατακτήσει πνευματικά, κυριαρχεί πάνω στο σώμα της. Ο σκηνοθέτης μας δίνει συνεχώς αιχμές ότι η σύζυγός του δεν είναι μόνο καταπιεσμένη αλλά και κακοποιημένη

και δεν διστάζει να μας παρουσιάσει σκηνές όπου την κακοποιεί και την εξευτελίζει. Η ίδια κυκλοφορεί με εμφανή στο πρόσωπο τα σημάδια της βίας του.

Την ίδια στιγμή, όμως η Τζωρτζίνα είναι και η αδυναμία, η αχίλλειος πτέρνα του Άλμπερτ. Εκ πρώτης όψεως, μοιάζει ένας αστείος, ρηχός και βίαιος χαρακτήρας, σχεδόν μια καρικατούρα. Στις στιγμές όμως που είναι μόνος με την Τζωρτζίνα, ανακαλύπτουμε κρυφές πληγές και συμπλέγματα κατωτερότητας, καθώς και το πόσο εξαρτημένος είναι από αυτήν.

Η αδυναμία του αποκαλύπτεται, όταν φέρνει τον εραστή της στο τραπέζι τους και δεν είναι άλλη από την σεξουαλική του ανικανότητα. Ο Σπίκα φέρνει τους δυο εραστές κοντά γιατί υποψιάζεται την συμπάθεια που υπάρχει μεταξύ τους. Ο Μάικλ είναι γι' αυτόν ένας Ξένος, ο Άλλος, που θέλει να δαμάσει και να τον αφομοιώσει στον "κόσμο" του. Αυτό που δεν έχει υπολογίσει είναι ότι Μάικλ θα πάρει το μέρος της Τζωρτζίνας και θα αποκαλύψει ότι ο γάμος τους είναι στείρος: *"Πηγαίνω σε έναν καλό γυναικολόγο. Που λέει ότι είναι μάλλον απίθανο να μπορέσω ποτέ να κάνω παιδί."* Πριν ακόμα τελειώσει τα λόγια της, ο Σπίκα εξεγείρεται όχι από θυμό, αλλά από φόβο, καθώς βλέπει το "παιχνίδι" να ξεφεύγει από τον έλεγχό του. Ακόμα κι όταν ο Κλέφτης για να αλλάξει θέμα τον ρωτάει τι δουλειά κάνει, αυτός απαντά προκλητικά: *"Είμαι γυναικολόγος. Μπορείτε να έρθετε να με δείτε."*



Σε προηγούμενη σκηνή με σχετική αναφορά, το φταίξιμο “πέφτει” στη Τζωρτζίνα και σχετίζεται (και πάλι) με το φαγητό. “*Θα έπρεπε να πίνεις περισσότερο νερό και να τρως νεφρά.*” Φταίει η Τζωρτζίνα που δεν τρέφεται σωστά και δεν θέλει να κάνει παιδιά. Αν και δεν γνωρίζουμε τίποτα για την προηγούμενη ζωή του Σπίκα, δεν μπορούμε παρά να υποθέσουμε ότι τα λόγια του αυτά κρύβουν την δική του σεξουαλική ανικανότητα. Μόνο στο τελευταίο μέρος, στην εξομολόγησή της, η Τζωρτζίνα δηλώνει πλέον καταφατικά αυτό που υποψιαζόμαστε: “*Δεν νομίζω ότι τον ενδιέφερε ιδιαίτερα το σεξ – τουλάχιστον όχι με εμένα, όχι με γυναίκες.*” Αυτό έρχεται να ολοκληρώσει το παζλ της εικόνας του, καθώς ο άκρατος συντηρητισμός του, η βία και η καταπίεση που ασκεί στους γύρω του είναι ένας τρόπος να κρύψει ή ίσως να ισορροπήσει την σεξουαλική του ανικανότητα.

❖ **Η Γυναίκα του: η δύναμη της εκδίκησης**



Η δεύτερη και σημαντικότερη γραμμή δράσης της ταινίας είναι το ειδύλλιο της Τζωρτζίνας με τον εραστή της. Είναι η κεντρική ηρωίδα της ταινίας, (αν και πολλές φορές η λογοδιάρροια του Άλμπερτ την επισκιάζει) η καταπιεσμένη γυναίκα που επαναστατεί και μεταμορφώνεται σε Άγγελο Εξολοθρευτή. Η πρώτη εικόνα που έχουμε για αυτή είναι αυτή της όμορφης και εκλεπτυσμένης γυναίκας που έχει περάσει την πρώτη της νιότη. Περιμένει σχεδόν βαριεστημένη μέσα στο αυτοκίνητο να τελειώσει η συνηθισμένη... ρουτίνα καθώς ο Σπίκα

κακοποιεί τον Ρόι και εμφανώς ντροπιασμένη προσπαθεί δειλά δειλά να τον αποτρέψει. Κυκλοφορεί μέσα στην ταινία κρατώντας συνεχώς ένα τσιγάρο πράγμα που προδίδει το άγχος της. Παράλληλα όμως το τσιγάρο σε μια ηρωίδα του σινεμά, ένα συνηθισμένο σύμβολο των φιλμ νουάρ, είναι ένα σημάδι ότι θέλει να αποπλανήσει τον Εραστή και να δώσει διέξοδο στην καταπιεσμένη ζωή της⁵⁷. Φορά τις σοφιστικές δημιουργίες του Jean Paul Gaultier, οι οποίες γίνονται όλο και πιο φανταχτερές όσο προχωρεί η σχέση της και ο έρωτας την απελευθερώνει.

Το φαγητό παίζει εδώ πολύ σημαντικό ρόλο μιας και είναι αυτό που τους συνδέει και αποτελεί την τιμωρία και την λύτρωσή τους. Αυτό όμως που τους φέρνει κοντά είναι ότι ο Μάικλ είναι ...βιβλιοφάγος, όπως και αυτή. Ο Εραστής κάθεται μόνος στο τραπέζι του τόσο απορροφημένος από το βιβλίο του που δεν βλέπει τι τρώει. Η Τζωρτζίνα γελάει μαζί του κάνοντάς τον να αισθανθεί ντροπιασμένος. Η σιωπηλή τους επικοινωνία παρουσιάζεται σαν μια λεπτομέρεια στο βάθος του πλάνου, όμως δεν ξεφεύγει από το άγρυπνο μάτι του Μάγειρα. Το φλερτ τους ολοκληρώνεται όταν τους σερβίρεται (ξανά και ξανά) το ίδιο πιάτο – κέρασμα από το κατάστημα. Το φαγητό λειτουργεί σαν ένα κωδικοποιημένο μήνυμα που μόνο αυτοί μπορούν να καταλάβουν. Είναι σαν ένα ραβασάκι ή σαν μια πρόσκληση στην τουαλέτα και την κουζίνα όπου κάνουν έρωτα.

Ο έρωτάς τους ξεκινάει από την τουαλέτα, από το τέλος της διαδικασίας της κατανάλωσης για να καταλήξει σε έναν ελεύθερο χώρο (τη βιβλιοθήκη) όπου κυριαρχεί το πνεύμα και μπορούν να χαρούν την αγάπη τους ανενόχλητοι. Το φαγητό τους ακολουθεί παντού, ακόμα και στις πιο ιδιαίτερες στιγμές τους για να τονιστεί το πάθος τους. Βρίσκουν καταφύγιο στο κελάρι και οι ερωτικές τους περιπτώξεις αρχίζουν σε *παράλληλο μοντάζ* με διάφορα στάδια του μαγειρέματος. Η ερωτική πράξη παρομοιάζεται με το άνοιγμα μιας κόκκινης πιπεριάς ή ενός λάχανου και οι χτύποι της καρδιάς τους και η ερωτική πράξη με το ρυθμικό κόψιμο του αγγουριού.

⁵⁷ Βλ. Silver, Alain, *Φιλμ νουάρ*, Γνώση, Αθήνα 2006, σ. 154

Η απόδραση των πρωτόπλαστων



Οι πρώτες συναντήσεις των εραστών χαρακτηρίζονται από την έλλειψη κάθε μεταξύ τους συνομιλίας, μέχρι που ο ίδιος ο Κλέφτης σπάει τη σιωπή ανάμεσά τους. Την σιωπή αυτή την επιβάλλει η ίδια η Τζωρτζίνα. Οι συννευρέσεις τους είναι μια νησίδα σιωπής μέσα στην λογοδιάρροια του Σπίκα. Ακόμα όμως και όταν αρχίζουν να μιλούν η Τζωρτζίνα δεν θέλει να δώσει απαντήσεις στις ερωτήσεις του εραστή της. Όταν την ρωτάει γιατί παντρεύτηκε τον Σπίκα, αλλάζει την συζήτηση. Ο Μάικλ από την άλλη μεριά φαίνεται να βρίσκει γοητευτική την αξιοπρεπή σιωπή της. Την παρομοιάζει με μια ταινία που είχε δει, (κάτι που αποτελεί στοιχείο *αποστασιοποίησης* για τον θεατή) όπου ο πρωταγωνιστής δεν μιλούσε την πρώτη μισή ώρα. *"...όλα ήταν πιθανά"*, λέει χαρακτηριστικά ενθουσιασμένος.

Η έλλειψη ομιλίας δίνει στη σχέση τους το χαρακτήρα απόδρασης από την πραγματικότητα (από την πλευρά της Τζωρτζίνας). Το γεγονός αυτό τονίζεται μέσα από τις σκηνές των περιπτώξεών τους. Οι σκηνές αυτές δεν είναι τόσο ερωτικές, όσο αισθησιακά μαγικές. Βλέπουμε τους δύο εραστές να κάνουν έρωτα ανάμεσα στους φασιανούς και τα ορτύκια, με πούπουλα να αιωρούνται παντού γύρω τους. Η γύμνια του υποδηλώνει την επιστροφή τους στην πρωτόγονη κατάσταση, όπου ο άνθρωπος ήταν αθώος και ελεύθερος.

Η Τζωρτζίνα μάλιστα, όπως σημειώνει ο Greenaway, "επιμένει να βγάζει όλα της τα ρούχα"⁵⁸. Κάθε φορά που βρίσκονται βγάζει από πάνω της καθετί που της θυμίζει τον άντρα της και αποδρά σε έναν κόσμο αισθησιασμού. Το γυμνό της σώμα παρουσιάζεται ηδονοβλεπτικά προς τον θεατή μισόγυμνο με τα αισθησιακά εσώρουχα του Gaultier και λειτουργεί σαν το δικό της μέσο αποπλάνησης. Όταν ο εραστής της της προτείνει να συναντιούνται κάπου μακριά από τον άντρα της, τον κάνει να ξεχάσει τις ανησυχίες του, αποκαλύπτοντας την γύμνια της κάτω από το φανταχτερό παλτό της.

Όλα αυτά μας κάνουν να καταλάβουμε ότι η Τζωρτζίνα δεν ψάχνει μια ουσιαστική σχέση που θα οδηγηθεί σε κάποια κατάληξη. Το σεξ είναι το μόνο που θέλει γιατί είναι μια διέξοδος και μια λύτρωση από την δύσκολη θέση στην οποία βρίσκεται. Οι ευεργετικές επιπτώσεις αυτής της σχέσης φαίνονται σχεδόν αμέσως καθώς ξεπερνά τους φόβους της και υψώνει το ανάστημά της μπροστά στον άντρα της. Ακόμα και όταν της επιτίθεται, μετά την αποκάλυψη ότι δεν μπορούν να κάνουν παιδιά, δεν είναι παθητική όπως τις άλλες φορές. Θα υψώσει το ανάστημά της, θα παλέψει να του ξεφύγει μέχρι να καταλήξει να την σέρνει πάνω στην άσφαλτο.

Παράλληλα όμως τα γυμνά σώματα των δύο εραστών παραπέμπουν στην



απογύμνωση, τον εξευτελισμό του ανθρώπου αλλά και στην εξορία του

⁵⁸ Βλ. Gherchel, 2003, ο.π., σ. 115

από τον παράδεισο. Δεν είναι τυχαίο μάλιστα ότι ένας άντρας από το προσωπικό του εστιατορίου λέγεται Eden (Εδέμ). Είναι αυτός που θα τους οδηγήσει μακριά από την οργή του Σπίκα και θα τους καθαρίσει από τη βρωμιά του φορτηγού. Στο σημείο αυτό η πλοκή και στις δύο παράλληλες γραμμές δράσης κορυφώνεται, καθώς αποκαλύπτονται αφενός οι βρωμοδουλειές του κλέφτη από την αστυνομία που ανοίγει τα φορτηγά-ψυγεία του και αφετέρου η σχέση των εραστών από τον απατημένο σύζυγο.

Οι δύο εραστές κρύβονται από τον μάγιστρα γυμνοί μέσα στο ψυγείο – το μοναδικό σημείο όπου δεν θα έψαχνε ο Σπίκα – και από εκεί ακούνε τις απειλές του. Ο Σπίκα με την πετσέτα στον λαιμό, φωτισμένος



“δαιμονικά” από τον σκηνοθέτη, αρπάζει ένα μαχαίρι και ένα πιρούνι και απειλεί τον εραστή της γυναίκα του: “Θα τον σκοτώσω και θα τον φάω!” Η φράση αυτή προοικονομεί το τραγικό τέλος του εραστή και θα βάλει την ιδέα στην Τζωρτζίνα που θα αποτελέσει την θανάσιμη τιμωρία του κλέφτη. Δημιουργείται μια αληθινή απόδραση, όπου οι δύο εραστές το σκάνε μέσα στο φορτηγό με τα σαπισμένα κρέατα και μοιάζει με αληθινή έξοδο από τον Κήπο της Εδέμ βγαλμένη από τον γνωστό πίνακα του Masaccio *Αδάμ και Εύα*. Οι δύο εραστές όπως και οι ήρωες του Masaccio, απέχουν κατά πολύ από τα αρχαιοελληνικά πρότυπα για το ωραίο. Με τα σώματά τους να αποπνέουν αυτή τη φορά την εμπειρία της ζωής και τις ανθρώπινες αδυναμίες τους υφίστανται με πόνο τις συνέπειες των πράξεών τους.

❖ **Ο Εραστής της... : Η δύναμη του πνεύματος**

Ο Μάικλ ως χαρακτήρας είναι ο πιο αδύναμος δραματουργικά, πράγμα που εντείνει την εντύπωση ότι είναι το αντικείμενο του πόθου της Τζωρτζίνας. Δεν μπορούμε να αναφερθούμε σε αυτόν χωρίς να αναφερθούμε σε εκείνη. Είναι ο εραστής “της”, η παρουσία του μέσα στην ταινία ορίζεται δηλαδή από το γεγονός ότι ανήκει στην Τζωρτζίνα και την βοηθά να εξελιχθεί στην δύναμη που θα τα αλλάξει όλα. Αντιστρέφοντας ειρωνικά την ιστορία των Πρωτόπλαστων, είναι πλασμένος από τον σκηνοθέτη με δικά της στοιχεία, όπως η αγάπη της για το διάβασμα και το καλό φαγητό. Ο Μάικλ είναι ένας ήσυχος

άνθρωπος μέσης ηλικίας, που άθελα του θα μπλεχτεί στα δίκτυα της απελπισμένης Τζωρτζίνας, η οποία σαν νέα Εύα τον παρασέρνει σε μια ερωτική περιπέτεια που θα αποδειχθεί μοιραία. Θα θυσιαστεί και θα αποτελέσει το θανάσιμο γεύμα που θα της δώσει την ελευθερία της.



Σε όλη τη διάρκεια της ταινίας, ο Μάικλ είναι ο πιο σταθερός και ουδέτερος χαρακτήρας την ίδια στιγμή που η Τζωρτζίνα και ο Σπίκα εξελίσσονται από εξουσιαστές σε εξουσιαζόμενους και αντίστροφα. Ακόμα και τα ρούχα του, τα βαρετά ρούχα του βιβλιοπώλη, σχεδόν δεν αλλάζουν χρώμα σε σχέση με τα εκκεντρικά ρούχα των υπολοίπων. Είναι περισσότερο παρατηρητής των όσων συμβαίνουν, που άλλοτε τον ενθουσιάζουν, άλλοτε τον γοητεύουν αλλά ποτέ δεν τον κάνουν να χάσει την ψυχραιμία του. Στο τελευταίο όμως μέρος βλέπουμε τον Μάικλ να αναδεικνύεται ως χαρακτήρας, καθώς ο ίδιος διεκδικεί την ερωμένη του και θέλει ο δεσμός τους να σοβαρέψει.

Την φυγαδεύει στο καταφύγιό του, όπου εκεί μαθαίνουμε για πρώτη φορά και το πραγματικό του επάγγελμα. Είναι ένας βιβλιοπώλης-βιβλιοθηκάριος που στον ελεύθερο του χρόνο καταλογογραφεί βιβλία γαλλικής ιστορίας. Η δική του τροφή είναι τα βιβλία. Ο Μάικλ αντιπροσωπεύει το πνεύμα, την γνώση, τον πολιτισμό και την ανθρωπιά. Ξέρει πως να ξυπνήσει το κορμί της, την ίδια στιγμή που η σεξουαλική πράξη για τον άντρα της έχει σαν υποκατάστατο τα βασανιστήρια όπως παραδέχεται και η ίδια στον μονόλογό της.



Το καταφύγιό του είναι ένας ζεστός χώρος σε καφετιά χρώματα, ασφυχτικά γεμάτος με βιβλία. Η έντονη *προοπτική* και το μεγάλο *βάθος πεδίου*, καθώς και το παιχνίδι με τους όγκους του χώρου που δημιουργούν κάθετες και οριζόντιες γραμμές δημιουργούν μια μπαρόκ σύνθεση. Κυριαρχεί το τεράστιο στρογγυλό παράθυρο που είναι το μοναδικό στην ταινία με θέα προς τα έξω. Παράλληλα όμως αποτελεί ένα εντονότατο στοιχείο *απο-οικειοποίησης* για τον θεατή, γιατί είναι ένα κάδρο μέσα στο κάδρο δίνοντάς μας μια άποψη της πόλης στο βάθος του πλάνου. Επιπλέον ο ήλιος μέσα σε αυτό το στρογγυλό παράθυρο μοιάζει με την κόρη ενός τεράστιου ματιού που παρακολουθεί τους δύο εραστές.

Το μοιραίο δείπνο

Στο *Δείπνο της Μπαμπέτ* η *art de la table* και το φαγητό έχουν ως στόχο να προσφέρουν ένα γεύμα που θα προκαλέσει την ουσιαστική επικοινωνία και την ψυχική και σωματική απόλαυση σε όποιον το γεύεται. Στην συγκεκριμένη ταινία μπορεί η μαγειρική και η παρουσίαση του γεύματος να έχουν αναχθεί σε τέχνη, το δείπνο όμως έχει περισσότερο κοινωνική παρά ουσιαστική σημασία. Οι παρευρισκόμενοι δεν επικοινωνούν τόσο μεταξύ τους, όσο επιδεικνύουν την κοινωνική και την οικονομική τους επιφάνεια.



Αντίθετα το δείπνο της βραδιάς που περνούν μόνοι οι δύο εραστές καταλύει όλες τις συμβάσεις. Τα επίσημα κοστούμια και τις δημιουργίες του Gaultier διαδέχονται οι ζεστές ρόμπες και οι μαλακές κουβέρτες. Το επίσημο, καθωσπρέπει δείπνο στο κατάμεστο, πολυτελές εστιατόριο γίνεται τη βραδιά αυτή δείπνο για δύο χωρίς επισημότητα, με χαλαρότητα στους τρόπους και τρυφερές εκδηλώσεις αγάπης. Η κάμερα βρίσκεται πίσω από το ζευγάρι και απαθανατίζει όλη τη διαδικασία του σερβιρίσματος, δίνοντάς μας μια πιο προσωπική, υποκειμενική των πρωταγωνιστών, οπτική. Μετρ και σερβιτόρος είναι ο μικρούλης Παπ. Όλοι οι κανόνες του σερβιρίσματος καταλύονται, τίποτα όμως από αυτά δεν έχει σημασία για τους δύο εραστές που βιάζονται να μείνουν μόνοι. Πίσω από όλα αυτά βρίσκεται η φροντίδα του *μάγειρα-Όμπερον* που τους στέλνει τα αγαπημένα τους πιάτα.

Το δείπνο αυτό μας φέρνει στο νου τις απλές απολαύσεις της ζωής, το να μοιράζεσαι ένα γεύμα με ένα αγαπημένο πρόσωπο. Θα αποδειχθεί όμως μοιραίο για όλους, καθώς η τροφή του σώματος και του πνεύματος θα προδώσει το καταφύγιο των δύο εραστών. Παρά το γεγονός ότι τον κακοποιούν και τον αναγκάζουν να καταπιεί όλα τα κουμπιά των ρούχων του, ο Παπ δεν προδίδει το ζευγάρι. Όμως μέσα στο καλάθι του βρίσκονται τα αγαπημένα πιάτα της Τζωρτζίνας και τα βιβλία που δάνεισε ο βιβλιοφάγος Μάικλ στον Παπ. Πάνω τους υπάρχει το λογότυπο και η διεύθυνση της βιβλιοθήκης.

Το βιβλίο και συγκεκριμένα το αγαπημένο βιβλίο του Μάικλ, η ιστορία της Γαλλικής Επανάστασης, θα γίνουν το φονικό όπλο του Σπίκα σε μια από τις πιο βίαιες και ειρωνικές σκηνές της ταινίας. *"Το διάβασμα σου προκαλεί δυσπεψία!"* είχε πει και ο ίδιος προφητικά. Ο Κλέφτης βάζει λοιπόν τον Μίτσελ να ταΐσει με το ζόρι τον Μάικλ με τα ίδια του τα βιβλία. Ο εραστής καταλήγει νεκρός και ... *«γεμιστός με τα αντικείμενα της τέχνης του!»*

Δεν πρόκειται για ένα απλό έγκλημα. Ο φόνος αυτός είναι ένα μήνυμα προς την Τζωρτζίνα να συμμορφωθεί με τους κανόνες του Σπίκα. Παράλληλα ο κλέφτης δίνει ένα ...μάθημα στον ξένο που μπήκε στο βασίλειό του, κοροϊδεύοντάς τον στην στιγμή της αδυναμίας του. Τα λόγια του που κυριαρχούν στην σκηνή αυτή παλινδρομούν ανάμεσα στην αυταρέσκεια και την απελπισία του για την προδοσία⁵⁹. Ανάμεσα στο να τον βασανίσει παραδειγματικά και να τον σκοτώσει γρήγορα για να σταματήσει ο πόνος του. Τον βλέπουμε γονατιστό και συντετριμμένο να κλαίει μέσα στην ανακατωμένη βιβλιοθήκη. *"Μην κάνετε τίποτα περιττό. Τελειώστε τον!"*

⁵⁹ Σπίκα: *"Θα πούνε ότι ήταν ένας αξιοπρεπής φόνος εκδίκησης. Θα θαυμάσουν το σιλ. «Ήταν γεμιστός και στον Άλμπερτ αρέσει το καλό φαί». ... Κλειστού το στόμα, κράτα του τη μύτη, σπρώξε τα καταραμένα βιβλία μέσα στον λαιμό του. Πνίξ' τον, τον μπάσταρδο!"*

9. Η εξομολόγηση



"Τώρα που δεν με ακούς, υποθέτω ότι μπορώ να σου πω για τον Άλμπερτ. Ήθελα να στα πω κάποια στιγμή, όταν θα σε γνώριζα καλύτερα, γιατί ...γιατί ντρεπόμουν τόσο πολύ."

Την στιγμή που πιστεύουμε ότι η ιστορία έφτασε σε ένα άδοξο τέλος, ανατρέπονται όλα. Η Τζωρτζίνα παίρνει η ίδια τη ζωή της στα χέρια της και αποφασίζει να λυτρώσει τον εαυτό της χρησιμοποιώντας τον Μάικλ. Η εξομολόγησή της ξεκινά με το *ρακόρ*⁶⁰ του ήχου των τζαμιών που σπάνε από την προηγούμενη σκηνή. Μαζί τους σπάει και η σιωπή της. Η σύντομη σχέση της με τον Μάικλ κατάφερε να την μεταμορφώσει από μια άψυχη κούκλα σε μια ανθρώπινη γυναίκα που ανοίγει επιτέλους την καρδιά της και παίρνει στα χέρια της τη μοίρα της. Και γρήγορα μάλιστα, προϊδεάζοντας μας ότι σύντομα θα δούμε το δραματικό φινάλε. (*"Όμως είναι πολύ σημαντικό να στα πω τώρα για να τελειώνω με όλα αυτά"*).

Δίνει επιτέλους απάντηση στην ερώτηση του Μάικλ, γιατί μένει μαζί με τον άντρα της ενώ την κακομεταχειρίζεται. Μαθαίνουμε την φρικτή αλήθεια για το τι συμβαίνει μεταξύ τους όταν πέφτει η αυλαία της

⁶⁰ *Ρακόρ*: η σύνδεση δύο πλάνων με τέτοιο τρόπο ώστε να δημιουργείται στον θεατή η εντύπωση της ηχητικής ή οπτικής συνέχειας

προσωπικής ζωής. *"Στην δική του πλευρά του κρεβατιού είναι μια βαλίτσα γεμάτη με κάθε είδους αντικείμενα. Μια οδοντόβουρτσα, ένα ξύλινο κουτάλι, ένα πλαστικό τρενάκι, ένα μπουκάλι από κρασί, και τα χρησιμοποιούσε. Αν δεν το έκανα όσο με παρακολουθούσε, επέμενε να το κάνει ο ίδιος. Τουλάχιστον όταν το έκανα εγώ πονούσε λιγότερο."* Η αφήγηση σοκάρει τον θεατή και βάζει την τελευταία πινελιά στο αποτρόπαιο πορτρέτο του Σπίκα. Ακόμα και η ίδια δεν μπορεί να αρθρώσει τα όσα της έκανε, με αποτέλεσμα πολλά να αφήνονται να εννοηθούν από τον θεατή, πράγμα που εντείνει, αυτή τη φορά, την ταύτιση του μαζί της. (*"...όταν τελείωνα, εκείνος... εκείνος έκανε... Βοήθησέ με, Μάικλ!"*)

Αμέσως έρχεται η απάντηση στην εύλογη ερώτηση του θεατή: *"Τον άφησα τέσσερις φορές."* Μέσα στο πλαίσιο της σεξουαλικής του ανικανότητας ερμηνεύεται και η συμπεριφορά του απέναντι στην Τζωρτζίνα όταν το σκάει. Είναι η μοναδική γυναίκα που θα τον δεχθεί έτσι όπως είναι (διότι την αναγκάζει να το κάνει). Γι' αυτό την κυνηγά και την καλοπιάνει. *"Πάνω στο πλοίο (της επιστροφής) ο Άλμπερτ έκλαιγε και μου αγόραζε δώρα."* Οι βιαιοπραγίες του όμως πάνω της (που ποτέ δεν τις ασκεί μόνος του) είναι ο δικός του τρόπος να δείχνει άντρας⁶¹.

"Μάικλ όλα αυτά πρέπει να σταματήσουν. Βοήθησέ με Μάικλ. Σε παρακαλώ." Εκ πρώτης όψεως τα λόγια αυτά μοιάζουν να είναι μια ψευδαισθηση της Τζωρτζίνας ότι ο εραστής της μπορεί να γυρίσει πίσω στη ζωή και να την σώσει. Καθώς όμως ακούμε τις τελευταίες της λέξεις σε φωνή off, τη βλέπουμε στην κλειστή κουζίνα του εστιατορίου να πλησιάζει το μάγειρα. Η βοήθεια που ζητά από τον νεκρό εραστή της είναι ουσιαστική. Θέλει να τον χρησιμοποιήσει για να απελευθερωθεί από τον άντρα της. Το νεκρό του κορμί θα γίνει το φονικό της όπλο. Απευθύνεται λοιπόν στον ίδιο της τον εαυτό και όχι στον Μάικλ για να μπορέσει να ξεπεράσει τις ηθικές της αναστολές και να προχωρήσει στην τελευταία πράξη.

⁶¹ Τζωρτζίνα: *"Αλλά όταν φτάσαμε στην στεριά, όταν βγήκαμε έξω από το λιμάνι, πριν τον αυτοκινητόδρομο, σταμάτησε το αυτοκίνητο και αυτός, ο Χάρις και ο Σπένγκλερ με έσυραν έξω, με έγδυσαν και με χτυπούσαν."*

10. Η εκδίκηση είναι ένα πιάτο που σερβίρεται ...ζεστό



Είναι Παρασκευή, όμως το εστιατόριο είναι κλειστό για “ιδιωτική χρήση”. Ο Σπίκα έχει λάβει μια επίσημη πρόσκληση για δείπνο και για πρώτη φορά μπαίνει από την κανονική είσοδο του εστιατορίου. Η αίθουσα είναι τελείως άδεια και κυριαρχεί ένας χαμηλός φωτισμός στο χρώμα του αίματος. Υπάρχει μόνο ένα τραπέζι με μία καρέκλα που περιμένει τον κλέφτη.

Η Τζωρτζίνα είναι εκεί και φοράει ένα επιβλητικό μαύρο φουστάνι με φτερά και μακριά ουρά. Μπροστά μας όμως έχουμε μια τελείως διαφορετική γυναίκα. Η δολοφονία του Μάικλ την έβγαλε από την απάθειά της και γίνεται πλέον ισότιμος αντίπαλος του Άλμπερτ. Οργανώνει την εκδίκησή της μαζί με τον Ρίτσαρντ και προσκαλεί όλα τα θύματα της μανίας του Σπίκα για να γίνουν μάρτυρες της τιμωρίας του. Είναι το κοινό στην τραγωδία που θα παιχθεί μπροστά μας και θα αντιπαραταχθούν απέναντι στο αποδεκατισμένο στρατόπεδο του κλέφτη που απαρτίζεται μόνο από δύο μόνο μέλη της συνοδείας του.

Βέβαια ο Σπίκα δεν μπορεί ακόμα να καταλάβει τι πρόκειται να συμβεί. Η Τζωρτζίνα τον κάνει να περιμένει με λαχτάρα αυτήν την “ειδική λιχουδιά” που θα του χαρίσει. Αργά και νωχελικά τραβά το υφασμάτινο κάλυμμα, με την ίδια εκδικητική χαρά που ο Τίτος Ανδρόνικος στην ομώνυμη και πιο βίαιη τραγωδία του Σαίξπηρ αποκαλύπτει στην Ταμόρα ότι η πίτα που έφαγε ήταν φτιαγμένη από τις σάρκες των παιδιών της⁶².



Η εκδίκηση, λένε, ότι είναι ένα πιάτο που τρώγεται κρύο. Στην προκειμένη περίπτωση όμως, είναι ...ψητή στο φούρνο με λαχανικά, σύμφωνα με τα -φτωχά, ομολογουμένως για ένα τέτοιο εστιατόριο-γούστα του Άλμπερτ, όπως τονίζει και η Τζωρτζίνα! Ο πρώτος μας συνειρμός βλέποντας τον ...μαγειρεμένο Μάικλ είναι οι θυσίες των αρχαίων Ελλήνων όπου τα αφιερώματα στο τέλος καταναλώνονταν από τους πιστούς και η Θεία Κοινωνία. Μπροστά στον φακό που απαθανατίζει με ένα κοντινό νωχελικό *traveling* το νεκρό κορμί του, μοιάζει με το λείψανο ενός αγίου που έχει μαρτυρήσει. Η μετάληψη του σώματος του Εραστή θα λυτρώσει τους δύο συζύγους οριστικά από τις αμαρτίες τους. Ειρωνικά, η πρώτη αντίδραση του Άλμπερτ μόλις τον βλέπει είναι το επιφώνημα "Θεέ μου!"

⁶² Βλ. Σαίξπηρ, Γ., *Τίτος Ανδρόνικος*, ΕΠΙΚΑΙΡΟΤΗΤΑ, Αθήνα 1999

"Δεν είναι ο Θεός" λέει η Τζωρτζίνα σε φωνή off και μας επαναφέρει στην πραγματικότητα "...είναι ο Μάικλ! Είναι ο εραστής μου." Η εκδίκηση της Τζωρτζίνας είναι να παγιδεύσει τον θρασύδειλο Σπίκα στο ίδιο του το παιχνίδι: "Ορκίστηκες ότι θα τον σκοτώσεις και το έκανες. Ορκίστηκες να τον φας. Και τώρα φάτον!" Τον εξοντώνει σωματικά και ψυχολογικά με τα δικά του τα όπλα, τα ταμπού της διατροφής. Εκείνος βασάνιζε τον Ρόι υποβάλλοντάς τον στην κοπροφαγία και έβαζε τον μικρό Παπ να φάει τα κουμπιά της στολής του, εκείνη υποβάλει τον Σπίκα στον κανιβαλισμό.

Ο μόνος τρόπος για να πεισθεί να φάει αυτό το πιάτο είναι η Τζωρτζίνα να τον σημαδεύει με το πιστόλι στο χέρι. Με τρεμάμενα χέρια, παίρνει το μαχαίρι και το πιρούνι όμως η Τζωρτζίνα δεν τον λυπάται καθόλου. Τον αποτελειώνει θυμίζοντας του την σεξουαλική του ανικανότητα και σε πια σημεία ...υπερτερούσε ο εραστής της⁶³: "Δοκίμασε το πέος. Είναι λιχουδιά. Και ξέρεις που ήταν!" Σε πολλές κουλτούρες η κατανάλωση γεννητικών οργάνων (ζώων) θεωρείται αφροδισιακή, στην μικροαστική όμως κουλτούρα του Αλμπερτ φέρνουν αποστροφή. Δεν καταφέρνει να καταπιεί ούτε μια μπουκιά. Λίγο πριν τον πυροβολήσει η Τζωρτζίνα του δίνει με σαρκασμό την φραστική χαριστική βολή: "*Bon appétit!*".



⁶³ Τα γεννητικά όργανα είναι ένα από τα δεσμευτικά μοτίβα της ταινίας και η αναφορά σε αυτά από τρίτους καταρράκωνε τον Σπίκα

Επίλογος



Σύμφωνα με τον ίδιο τον Greenaway, *Ο Μάγειρας, ο Κλέφτης, η Γυναίκα του και ο Εραστής της* είναι η μοναδική πολιτική ταινία που γύρισε, "η οποία ξεκίνησε σαν μια ιστορία ενάντια στην Θατσερική Αγγλία, αλλά υπερίσχυσε το ενδιαφέρον του για την αισθητική"⁶⁴. Η ταινία γυρίστηκε κατά τη διάρκεια της πιο παραγμένης περιόδου της δεκαετίας του '80 για τη Μεγάλη Βρετανία. Η επιβολή κεφαλικού φόρου για κάθε εργαζόμενο που έπληττε τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα είχε προκαλέσει απεργίες και διαμαρτυρίες που αποδείχθηκαν η αρχή του τέλους της πρωθυπουργίας της Μ. Θάτσερ. Έτσι πολλοί κριτικοί είδαν στην ταινία του Greenaway μια αλληγορία της περιόδου αυτής, όπου ο Μάγειρας συμβολίζει τους νομοταγείς πολίτες, ο Κλέφτης την αλαζονεία της Θάτσερ και την υποστήριξη που παρείχε στους φιλάργυρους, η Γυναίκα του τους Άγγλους πατριώτες και ο Εραστής της την ανίσχυρη αντιπολίτευση των αριστερών και των λογίων⁶⁵.

Η ερμηνεία όμως αυτή είναι πολύ μικρή και πρωτόλεια για την κατεύθυνση που πήρε τελικά η ταινία. Άλλωστε, η Τζωρτζίνα είναι πολύ πιο διαφορούμενος χαρακτήρας, καθώς ακροβατεί ανάμεσα στην γυναίκα-

⁶⁴ Βλ. Ebert, R., 1990, ο.π.

⁶⁵ Βλ. Ebert, R , *The Cook, the Thief, his Wife & her Lover*, Ιανουάριος, 1999, <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=19990101/REVIEWS/901010301/1023>, τελευταία επίσκεψη: 3/1/2008

θύμα και τη “γυναίκα-αράχνη”. Σύμφωνα με τον Αμερικανό κριτικό Robert Ebert, ο *Μάγισσας...* είναι περισσότερο μια μελέτη για την σύγχρονη εποχή⁶⁶. Αφορά την απληστία της κοινωνικής τάξης των επιχειρηματιών που πλούτισαν γρήγορα διαλύοντας αποδοτικές εταιρίες, καταπατώντας τους νόμους για την δική της ευημερία, βιάζοντας το περιβάλλον και τους φυσικούς πόρους χωρίς να σκέφτονται το αύριο. Η νέα αυτή τάξη πραγμάτων, που γεννήθηκε με την άνοδο του νεοφιλελευθερισμού σε ολόκληρο τον κόσμο, θεμελιώνει την τυραννία της με την βία πάνω στην συνεσταλμένη πλειοψηφία που βαυκαλίζεται με εφήμερες απολαύσεις και αποφεύγει να την αντιμετωπίσει κατά πρόσωπο. Η ταινία του Greenaway είναι ένα σήμα κινδύνου για το αβέβαιο μέλλον του ανθρώπου που με την απληστία του μπορεί να τα καταστρέψει όλα. Ακόμα και τον εαυτό του.

Παράλληλα, η ταινία του Greenaway αφορά τόσο στην προσπάθεια της Γυναίκας να ξεφύγει από τον καταπιεστικό Άντρα και να αναδειχθεί ισότιμή του, στην αέναη πάλη Σώματος και Πνεύματος, στην εσωτερική πάλη του ανθρώπου ανάμεσα στα ένστικτά του και τις αναζητήσεις του πνεύματος του. Οι ερμηνείες ποικίλουν ή προκύπτουν η μία μέσα από την άλλη. Αυτό που παίζει τον καθοριστικότερο ρόλο είναι οι γνώσεις και οι εμπειρίες του θεατή που θα τον βοηθήσουν να ερμηνεύσει μια ταινία σαν και αυτή, που χρειάζεται αρκετή ...βιβλιογραφία για να μπορέσουμε να παρακολουθήσουμε τους υπαινιγμούς και τις καταβολές της. Πάντως πάνω από όλα η ταινία του Greenaway είναι ένα κινηματογραφικό πείραμα, μια άσκηση του στυλ που οδηγεί σε μια ρηξικέλευθη πρόταση αισθητικής. Απευθύνεται στις αισθήσεις και λιγότερο στη λογική του θεατή και τον προσκαλεί όχι τόσο να ερμηνεύσει αλλά να βιώσει τα συναισθήματά του απέναντι σε όσα βλέπει.

⁶⁶ Βλ. Ebert, 1999, ο.π.

Συμπεράσματα



Η τελευταία σκάνος της ταινίας του Greenaway επιδέχεται και αυτή πολλές ερμηνείες. Η Γυναίκα επιτέλους απελευθερώνεται από την τυραννία του Κλέφτη με μια αποτρόπαιη πράξη που αναλογεί στην καταπίεση που έχει υποστεί από τον άντρα της. Σε όλη τη διάρκεια της ταινίας η Τζωρτζίνα προσπαθεί να πολεμήσει τον Αλμπερτ (το σώμα/τον πρωτογονισμό) μέσα από τον Μάικλ (το πνεύμα/τον πολιτισμό) που της ταιριάζει περισσότερο. Ούτε όμως η απιστία και η εναντίωση στο σύζυγο, ούτε η φυγή φέρνουν αποτελέσματα. Αντίθετα, χειροτερεύουν την κατάσταση. Πρέπει να απαντήσει στη βία με βία για να λυτρωθεί. Το σώμα και το δίκαιο του ισχυρού είναι αυτά που κυριαρχούν πάνω στο πνεύμα, για να μπορέσει η γυναίκα να κόψει τα δεσμά. Θα ελευθερωθεί όμως πραγματικά; Θα ξεφύγει από το παρελθόν; Όταν αποκαλεί τον Σπίκα "κανίβαλο", η εικόνα της είναι ειρωνική για τον ίδιο τον εαυτό της. Καθ' όλη την διάρκεια της σκάνος αυτής η Γυναίκα συμπεριφέρεται πολύ άνετα και απολαμβάνει την εκδίκησή της. Τη βία του ισχυρού. Μήπως τελικά ο Άλμπερτ την εξουσιάζει τώρα ολοκληρωτικά, καθώς γίνεται πια όμοιά του; Το σίγουρο είναι ότι αυτός ο κύκλος του αίματος έχει πια κλείσει και η Γυναίκα έχει βρει την χαμένη δύναμή της. Απαντήσεις στα ερωτήματα αυτά θα δώσει κάθε θεατής μόνος του με βάση τη δική του κρίση.

Η σύγκρουση Σώματος και Πνεύματος είναι έντονη και στο *Δείπνο της Μπαμπέτ*, όμως εδώ καταλήγει στην συμφιλίωση με την πραγματικότητα. Οι ηρωίδες είναι κι εδώ υποταγμένες στο πεπρωμένο τους και καταπιεσμένες κατά βάθος από τον Πατέρα, την δική τους αδυναμία βούλησης (οι δύο αδελφές) και τις ιστορικές συγκυρίες (η Μπαμπέτ). Το γεύμα μπορεί να μην δημιουργεί κάποια χειροπιαστή πρόοδο στη ζωή τους, καταφέρνει όμως να βοηθήσει τις δύο αδελφές να “ανοιχθούν” πνευματικά. Συμφιλιώνονται με τις επιλογές τους, αποδέχονται τον εαυτό τους και την διαφορετικότητα των άλλων. Παραταύτα η επιβράβευση των ηρωίδων στον παράδεισο ίσως δεν είναι αρκετή για τον θεατή.

Ο ρόλος της γυναίκας είναι και εδώ αποφασιστικός για την αφήγηση, αν και τα πολιτικά στοιχεία που υπάρχουν στο διήγημα της Μπλίξεν και δίνουν μια πιο επαναστατική διάσταση στον χαρακτήρα της Μπαμπέτ καταπνίγονται στην ταινία. Η Μπαμπέτ όμως έτσι κι αλλιώς είναι ένας χαρακτήρας που πάει ενάντια στο κατεστημένο: είναι γυναίκα-σεφ σε μια εποχή που οι σεφ ήταν αποκλειστικά άντρες, ένας άνθρωπος που θυσιάζει συνειδητά ό,τι έχει για τους άλλους. Ξέρει τι θέλει και έχει το ταλέντο που χρειάζεται για να το πετύχει. Αποδεικνύει στον εαυτό της ότι όσα χρόνια κι αν πέρασαν δεν έχει χάσει το ταλέντο της να προσφέρει την μεγαλύτερη απόλαυση μέσα από ένα γεύμα. Ο ρόλος της είναι πολύ κοντά σε αυτόν του Ρίτσαρντ στον *Μάγιστρα...* (Δεν είναι τυχαίο ότι τα ονόματά τους κυριαρχούν στους τίτλους των ταινιών.) Οι αινιγματικοί αυτοί χαρακτήρες είναι που κινούν τα “νήματα” των δύο ταινιών και δίνουν ώθηση στην πλοκή τους. Εξουσιάζουν μέσα από την κουζίνα τους το θυμικό των συνδαιτυμόνων με τα πιάτα που σερβίρουν, προκαλώντας τη συμφιλίωση ή τη σύγκρουση, προσφέροντας δυνατές συγκινήσεις, δημιουργώντας ή αναθερμαίνοντας έρωτες ανάλογα με τα δικά τους συναισθήματα.

Δεν είναι απλά το φαγητό και η μαγειρική που πρωταγωνιστεί σε αυτές τις δύο ταινίες αλλά αυτό που πολλοί ονομάζουν *art de cuisine*: η μαγειρική που έχει φτάσει από την άποψη τεχνικής και δημιουργικότητας να συναγωνίζεται τις επτά τέχνες⁶⁷. Στις δύο αυτές κινηματογραφικές αφηγήσεις (και με τη βοήθεια βέβαια και άλλων τεχνών, που βοηθούν τους σκηνοθέτες να επιβεβαιώσουν την αισθητική αξία των έργων τους)

⁶⁷ Επικουρος (κριτικός γεύσης), *artCuisine. Το φαγητό ως τέχνη*, Αθήνα: ΙΜΑΚΟ, 2006, σ.23

η κουζίνα λειτουργεί ως έργο τέχνης, με έντονες ιστορικο-πολιτικές καταβολές που διεγείρει τις αισθήσεις και γίνεται φορέας μηνυμάτων. Τα γεύματα που μπορεί να μην τρέφουν το σώμα του θεατή αλλά σίγουρα δίνουν τροφή στη σκέψη του. Μέσα από τις κουζίνες των δύο αυτών σεφ-καλλιτεχνών πλάθονται οι ήρωες και, το πιο σημαντικό, δημιουργούνται κοινωνικές ταυτότητες που αναδεικνύουν το φαγητό σε ένα κινηματογραφικό εργαλείο με πολύπλοκες δυνατότητες. Οι επιλογές αλλά και η μαγειρική ορολογία, ο τρόπος συμπεριφοράς στο τραπέζι και η παρουσίαση του φαγητού προδίδουν την εθνότητα ή την κοινωνική τάξη, την μόρφωση και την προσωπικότητα κάθε ήρωα⁶⁸. Οι διατροφικές προτιμήσεις και συμπεριφορές είναι αυτές που κάνουν τους ήρωες να μοιάζουν αληθινοί στα μάτια του θεατή.

Το φαγητό είναι άλλωστε πάντα φορέας κουλτούρας και στοιχείο της ανθρώπινης ιστορίας. Είναι και αυτό ένα από τα στοιχεία μέσα από τα οποία βρίσκουμε την ταυτότητά μας και βιώνουμε το “ανήκειν” σε μια κοινωνική ή εθνοτική ομάδα. Μπορεί να φέρει κοντά τη Γυναίκα ενός γκάνγκστερ και έναν απλό Βιβλιοπώλη. Ταυτόχρονα είναι αυτό που μας χωρίζει από άλλες εθνότητες και τάξεις και συντελεί στην κατασκευή της έννοιας του Ξένου, του Άλλου όπως είδαμε στο *Δείπνο της Μπαμπέτ*⁶⁹.

Μέσα σε αυτές τις δύο ταινίες παρακολουθούμε δύο διαφορετικούς δρόμους για το ίδιο εκφραστικό μέσο. Παρακολουθούμε δύο διαφορετικά δείπνα με κοινή αναφορά στο υπέρτατο Δείπνο για την Δυτική κουλτούρα, τη Θεία Κοινωνία, που χαράζουν ανεξίτηλα ήρωες και θεατές. Για το *Δείπνο της Μπαμπέτ* το ζητούμενο είναι η ψυχική ανάταση, η οποία έρχεται μέσα από ένα θαυματουργό γεύμα που λύνει μαγικά όλες τις έριδες, για να φέρει την γαλήνη και την ομόνοια. Ο θεατής συμπάσχει και ταυτίζεται με τους χαρακτήρες, αναρωτιέται ενδεχομένως για τις δικές του επιλογές στη ζωή. Ταυτόχρονα αισθάνεται και εκείνος την ψυχική ευφορία των ηρώων και επιθυμεί να προεκτείνει το γεύμα αυτό στην πραγματικότητα. Να το γευθεί και ο ίδιος. Στον *Μάγισρα...* τα πράγματα είναι πιο πολύπλοκα. Ο σκηνοθέτης μας κάνει να βιώνουμε τον αισθησιασμό και την αποστροφή μετασχηματίζοντας το φαγητό στο μαγικό φίλτρο του έρωτα και στον καθρέπτη της κοινωνικής αποσάθρωσης. Όταν στο τέλος φτάνουμε στο απόλυτο συμβολικό

⁶⁸ Βλ. Beardsworth, A. & Keil, T., *Sociology on the menu : an invitation to the study of food and society*, Λονδίνο : Routledge , 1997, σ. 53-56

⁶⁹ Beardsworth & Keil, 1997, ο.π. σελ. 53-56

γεύμα-φονικό όπλο που οδηγεί στην αρχαιοελληνική κάθαρση δεν μπορούμε να μην ξεφυσήσουμε ανακουφισμένοι.

Όσο σημαντικά και αν είναι τα μηνύματα των δύο ταινιών, η ...γεύση που μας αφήνουν είναι ότι η χρήση του φαγητού ως εκφραστικού μέσου απευθύνεται κατά κύριο λόγο στο θυμικό του θεατή και συντελεί στο να γίνει η παρακολούθησή τους μια έντονη και μαγική εμπειρία που ξυπνά τις αισθήσεις μας.



Βιβλιογραφία



Beardsworth, A. & Keil, T., *Sociology on the menu : an invitation to the study of food and society*, Λονδίνο : Routledge , 1997

Bordwell, D. , *Narration in the Fiction Film*, Λονδίνο: Routledge, 1985

Ebert, R., Interview with *Helen Mirren*, *Απρίλιος, 1990*,
<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19900408/PEOPLE/44010307/1023>,
τελευταία επίσκεψη: 3/1/2008

Ebert, R , *The Cook, the Thief, his Wife & her Lover*, *Ιανουάριος, 1999*,
<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19990101/REVIEWS/901010301/1023>,
τελευταία επίσκεψη: 3/1/2008

Garval, M., *Romantic Gastronomies - Alexis Soyer and the Rise of the Celebrity Chef*, Βόρεια Καρολίνα : North Carolina State University, χ.χ., αναδημοσίευση
http://www.rc.umd.edu/praxis/gastronomy/garval/garval_essay.html, τελευταία επίσκεψη: 3/1/2008

Gherchel, M., *Inside Peter Greenaway's Kitchen*, Γαλλία: Université de la Réunion, , 2003,
δημοσίευση στο http://homepage.mac.com/dodille/Manuela_Gherghel/FileSharing19.html,
τελευταία επίσκεψη 3/1/2008

Η Καινή Διαθήκη, αρχέτυπο και μετ. Ν. Βάμβα, Λονδίνο, εκδ. Gideons International, χ.χ.

Kiefer, N. M., *Economics and the origin of the restaurant*, Cornell University: 2002,
<http://www.arts.cornell.edu/econ/kiefer/Restaurant.PDF>, τελευταία επίσκεψη: 3/1/2008

Kirshenblatt-Gimblett, B., *Making Sense of Food in Performance: The Table and the Stage*, από το βιβλίο *The Senses in Performance*, Νέα Υόρκη : Routledge, 2006, αναδημοσίευση <http://www.nyu.edu/classes/bkg/web/ASTRFood.pdf>, τελευταία επίσκεψη: 3/1/2007

Marsha G., *Eating Their Words: Consuming Class a la Chaplin and Keaton*. Καλιφόρνια: *College Literature*, 2001 αναδημοσίευση <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/foodmovies.html#central>, τελευταία επίσκεψη: 3/1/2008

Olesen, A. M., *Film as metaphor / Cannibalism and the Serial Killer as Metaphors for Transgression*, από το περιοδικό **p.o.v.**, τεύχος 4, Δανία: University of Aarhus, 1997, αναδημοσίευση http://rov.imv.au.dk/Issue_04/section_2/artc2A.html, τελευταία επίσκεψη 3/1/2008

Παραδείση, Μ., *Κινηματογραφική αφήγηση και παραβατικότητα στον ελληνικό κινηματογράφο 1994-2004*, Αθήνα: Τυπωθήτω, 2006

Parkhurst Ferguson, P., *Babette's Feast: A Fable for Culinary France* από το βιβλίο *Accounting for Taste: The Triumph of French Cuisine*, Σικάγο: The University of Chicago Press, 2004, αναδημοσίευση <http://www.press.uchicago.edu/Misc/Chicago/243230.html>, τελευταία επίσκεψη

Podles, M., *Feasting with Lutherans*, *Antioch Review*, τεύχος 50, 1992, αναδημοσίευση <http://cw.mariancollege.edu/dschimpf/babettesfeastfeastingwithlutheranspodles.htm>, τελευταία επίσκεψη: 3/1/2008

Raskin, E., *A recipe for mourning: Isak Dinesen's "Babette's Feast"*, Περιοδικό *Style*, Northern Illinois University, Φθινόπωρο 1995, αναδημοσίευση http://findarticles.com/p/articles/mi_m2342/is_n3_v29/ai_18096755, τελευταία επίσκεψη: 3/1/2008

Rao, H., Monin, P. & Durand, R., *Institutional Change in Toque Ville: Nouvelle Cuisine as an Identity Movement in French Gastronomy*, Σικάγο: *American Journal of Sociology*, 2003, αναδημοσίευση: <http://www.bus.umich.edu/Academics/Departments/CSIB/CSIB/Rao04-01-05SeminarPaper.pdf>, τελευταία επίσκεψη: 5/1/2008

Σαίξπηρ, Γ., *Όνειρο Καλοκαιρινής Νυκτός*, Αθήνα : ΕΠΙΚΑΙΡΟΤΗΤΑ, 1997

Σαίξπηρ, Γ., *Τίτος Ανδρόνικος*, Αθήνα: ΕΠΙΚΑΙΡΟΤΗΤΑ, 1999

Σεραφετινίδου, Μ., *Εισαγωγή στην Πολιτική Κοινωνιολογία*, Αθήνα: GUTENBERG, 2002

Silver, A., *Φιλμ νουάρ*, Αθήνα: Γνώση, 2006

Schuler, J., *Kierkegaard at Babette's Feast: The Return to the Finite*, Ομάχα: *Journal of Religion and Film*, Vol. 1, No. 2, University of Nebraska, Οκτώβριος 1997

Stam, R. *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*, Αθήνα: Πατάκης, 2006

Ιστοσελίδες

Peter Greenaway, <http://petergreenaway.co.uk/>, τελευταία επίσκεψη: 3/1/2008

Karen Blixen Museet, <http://www.isak-dinesen.dk/engelsk/>, τελευταία επίσκεψη: 3/1/2008

Karen Blixen – Isak Dinesen Information Site, <http://www.karenblixen.com/>, τελευταία επίσκεψη: 3/1/2008

Media Resources Center, Moffit Library, University of California, Berkeley, <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/foodmovies.html#central>, τελευταία επίσκεψη: 3/1/2008

Frans Hals Museum, http://www.franshalsmuseum.nl/index_en.html, τελευταία επίσκεψη 3/1/2008

Ταινίες

Axel, G., *Babettes gæstebud*, Δανία 1987

Greenaway, P. *The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover*, Αγγλία 1989

Οι φωτογραφίες από τους ζωγραφικούς πίνακες που παρατίθενται προέρχονται από την ιστοσελίδα www.wikipedia.com

Anna Ancher: http://en.wikipedia.org/wiki/Anna_Ancher

Harriet Backer: http://en.wikipedia.org/wiki/Harriet_Backer

Caspar David Friedrich: http://en.wikipedia.org/wiki/Caspar_David_Friedrich

Masaccio : <http://en.wikipedia.org/wiki/Masaccio>

ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΚΟΥΖΙΝΑ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
Τροφή για τις αισθήσεις



Το φαγητό ως εκφραστικό μέσο στις ταινίες *Το Δείπνο της Μπαμπέτ* και *Ο Μάγειρας, ο Κλέφτης, η Γυναίκα του και ο Έραστής της*

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
Μάρθα Γατσίνου

ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ 2008

Περιεχόμενα

Εισαγωγή	5
Κεφάλαιο Πρώτο - Το δείπνο της Μπαμπέτ	
❖ Περίληψη	12
1. Τα βασικά συστατικά της ταινίας	13
❖ Το στοιχείο της σύγκρουσης	14
❖ Οι επιρροές από την ζωγραφική	16
❖ Η μουσική της ταινίας	19
❖ Οι χώροι της ταινίας	21
❖ Σύμβολα	23
2. Δύο διαφορετικές εθιότητες	25
Οι δύο αδελφές	25
Η αινιγματική υπηρέτρια	27
3. Το Μεγάλο Δείπνο	31
❖ Η προετοιμασία και οι προκαταλήψεις	31
❖ Το φαγητό σαν αμαρτία	33
❖ Ένας Μυστικός Δείπνος	37
❖ Η αποκάλυψη	39
❖ Ο στρατηγός <i>Gallifet</i>	40
Επίλογος	42

Κεφάλαιο Δεύτερο – Ο Μάγειρας, ο Κλέφτης, η Γυναίκα του και ο Εραστής της

❖ Περίληψη	48
1. Τα βασικά στοιχεία της ταινίας	49
❖ Το στοιχείο της απο-οικειωποίησης	49
❖ Το γαστρονομικό “παράδοξο”.	50
❖ Ζωντανοί χώροι	52
❖ Η αρχιτεκτονική της δράσης	57
❖ Η μουσική της ταινίας	60
2. Συσχετισμός 4 δυνάμεων	61
❖ Ο Μάγειρας : Το alter-ego του σκηνοθέτη.	61
❖ Ο Κλέφτης: Η τυραννική εξουσία	64
Ο τύραννος και οι ακόλουθοί του	66
Ο Κλέφτης και ο Μάγειρας	68
Η αχίλλειος πτέρνα του Κλέφτη	70
❖ Η Γυναίκα του: η δύναμη της εκδίκησης	72
Η απόδραση των πρωτόπλαστων	74
❖ Ο Εραστής της... : Η δύναμη του πνεύματος	76
Το μοιραίο δείπνο	78
4. Η εξομολόγηση	81
5. Η εκδίκηση είναι ένα πιάτο που σερβίρεται ...ζεστό	83
6. Επίλογος	86
Συμπεράσματα	87
Βιβλιογραφία	93

Εισαγωγή



Το 1917, στην ταινία "Ο Μετανάστης", ο "Αλήτης", ο γνωστός χαρακτήρας που έπλασε ο Τσάρλυ Τσάπλιν, μπαίνει πεινασμένος σε ένα εστιατόριο. Του φέρνουν αρακά, ένα πιάτο που ταιριάζει στο φτωχό του βαλάντιο. Κάτω από την πίεση του σερβιτόρου να συμπεριφερθεί όπως ταιριάζει σε ένα καλό εστιατόριο, αρχίζει να τρώει τον αρακά έναν-έναν.

Γρήγορα όμως η πείνα του τον κυριεύει και αρχίζει να τρώει λαιμαργα το φαγητό του προκαλώντας την οργή του συμπρωταγωνιστή του. Αυτή είναι και μια από τις πρώτες σκηνές στον παγκόσμιο κινηματογράφο όπου το φαγητό παίζει τον δικό του ρόλο ως εκφραστικό μέσο για τον σκηνοθέτη και τους ηθοποιούς. Ένα πιάτο αρακά αρκεί για να μας φανερώσει πολλά για τον πρωταγωνιστή και το περιβάλλον του και είναι φυσικά ένα επιτυχημένο γκαγκ καθώς ο θεατής αντιλαμβάνεται αμέσως την ειρωνεία της αντίθεσης της πείνας του φτωχού Αλήτη και των κοινωνικών συμβάσεων της δημόσιας κατανάλωσης φαγητού σε ένα εστιατόριο¹

Σήμερα το Κέντρο Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης του Πανεπιστημίου Μπέρκλεϋ Καλιφόρνια έχει καταγράψει πάνω από 100 ταινίες που έχουν σαν θέμα ή περιλαμβάνουν σημαντικές σκηνές φαγητού, πράγμα που κάνει πολλούς να μιλούν για ένα νέο κινηματογραφικό είδος, την *ταινία φαγητού (food film)*². Από τη ρομαντική γλυκιά φαντασία της *Σοκολάτας σε καυτό νερό* του Μεξικανού Αραυ μέχρι το οργιαστικό *Μεγάλο Φαγοπότι* του Marco Ferreri, η ποικιλία των ταινιών αυτών είναι πολύ μεγάλη. Μέσα από αυτές ερχόμαστε σε επαφή με διαφορετικά θέματα,

¹ Βλ. Marsha G. *Eating Their Words: Consuming Class a la Chaplin and Keaton*. Καλιφόρνια: *College Literature*, 2001 αναδημοσίευση <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/foodmovies.html#central>, τελευταία επίσκεψη: 3/1/2008

² Βλ. Media Resources Center, Moffit Library, University of California, Berkeley, <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/foodmovies.html#central>, τελευταία επίσκεψη: 3/1/2008

πολιτισμούς και κουλτούρες Δεν θα ήταν μάλιστα υπερβολή αν λέγαμε ότι στις μέρες μας κάθε εθνική κουζίνα έχει και την δική της ταινία.

Στην μεγάλη τους πλειοψηφία, οι ταινίες αυτές χρονολογούνται από το 1970 και έπειτα, σε μια εποχή έντονων πολιτικών και κοινωνικών μετασχηματισμών. Παράλληλα, η παραγωγή τροφίμων στις ανεπτυγμένες χώρες έχει γιγαντωθεί και η κοινωνική ευαισθητοποίηση γύρω από θέματα διατροφής (επάρκεια τροφίμων σε ολόκληρο τον κόσμο, ποιότητα τροφίμων, καταναλωτικές συνήθειες και επιπτώσεις) είναι αυξημένη. Την ίδια στιγμή ο άνθρωπος απομακρύνεται όλο και περισσότερο από τον τρόπο παραγωγής του φαγητού του, καταναλώνει το τυποποιημένο γεύμα του μπροστά στον υπολογιστή του ή την τηλεόραση αποκομμένος από τους άλλους. Η προβολή διατροφικών θεμάτων και εικόνων όχι μόνο από τον κινηματογράφο αλλά και τα υπόλοιπα Μ.Μ.Ε. μοιάζει του ξαναδίνει την χαμένη απόλαυση του φαγητού και την κοινωνική του σημασία για λίγο μέσα από το φακό της κάμερας ή τις σελίδες ενός περιοδικού ³.

Στην εργασία αυτή θα προσπαθήσουμε να ανιχνεύσουμε την εμπειρία του θεατή από την παρακολούθηση ταινιών φαγητού, μέσα από δύο αξιόλογα αλλά τελείως διαφορετικά παραδείγματα: τις ταινίες *Το Δείπνο της Μπαμπέτ* του *Gabriel Axel(1987)* και *Ο Μάγειρας, ο Κλέφτης, η Γυναίκα του και ο Εραστής της* του *Peter Greenaway(1889)*. Και οι δύο ταινίες έχουν γυριστεί μέσα στη δεκαετία του 80, ακολουθούν όμως τελείως διαφορετικούς "δρόμους". Το *Δείπνο της Μπαμπέτ* τοποθετείται στη Δανία του 19^{ου} αιώνα που μοιάζει προ-καπιταλιστική, σε μια εποχή που οι εθνοτικές ταυτότητες ήταν έντονες και φέρνει σε αντιπαράθεση δύο διαφορετικές κουλτούρες για να τις συμφιλιώσει. *Ο Μάγειρας...* από την άλλη πλευρά λαμβάνει χώρα στην Αγγλία, στην σύγχρονη εποχή όπου οι νέες κυρίαρχες ταξικές ταυτότητες απορρέουν από τα στυλ ζωής (life styles) και τις προτιμήσεις ατόμων και κοινωνικών ομάδων⁴, και πραγματεύεται την αντιπαράθεση των κοινωνικών τάξεων, του άντρα και της γυναίκας. Και οι δύο ταινίες, όσο διαφορετικές κι αν είναι, χρησιμοποιούν το φαγητό ως σύμβολο για να δώσουν το στίγμα της εποχής και για να κατευθύνουν την εμπειρία του θεατή.

³ Βλ. Hibbs, T. *Hungry Souls*, Center for Christian Ethics, Τεξας: Baylor University, αναδημοσίευση <http://www3.baylor.edu/christianethics/FoodandHungerarticleHibbs.pdf>, τελευταία επίσκεψη: 3/1/2008, σ. 10-25

⁴ Βλ. Σεραφετινίδου, Μ., *Εισαγωγή στην Πολιτική Κοινωνιολογία*, Αθήνα: GUTENBERG 2002, σ.247-252

Εκτυλίσσονται σε δύο σημαντικές χρονικές στιγμές για την γαλλική κουζίνα. Το *Δείπνο της Μπαμπέτ* αναφέρεται στο 1885, όπου η κουζίνα των αριστοκρατών έχει διαδοθεί στην μεσαία τάξη μέσα από τα εστιατόρια, μετά την Γαλλική Επανάσταση. Μάλιστα τα εστιατόρια δεν είχαν απλά καθιερωθεί και ωριμάσει ως κοινωνικός θεσμός, αλλά και οι ίδιοι οι σεφ αποτελούσαν σημαίνουσες προσωπικότητες⁵. Από την άλλη πλευρά στην ταινία του Greenaway, η Γαλλική κουζίνα έχει ήδη γνωρίσει μια σημαντική εξέλιξη: τη *nouvelle cuisine*. Η γαστρονομική αυτή προσέγγιση έχει σαν στόχο την δημιουργία ελαφρότερων και πιο εκλεπτυσμένων πιάτων που συνδυάζουν διαφορετικές γεύσεις και επιρροές, δίνοντας ιδιαίτερη σημασία στην παρουσίασή τους⁶. Η κίνηση αυτή χρονικά συμπίπτει με την παγκόσμια άνοδο των νεοφιλελεύθερων και το άνοιγμα τις αγορές στον ιδιωτικό τομέα. Και πραγματικά την *nouvelle cuisine* απολαμβάνει και μια νέα τάξη ανθρώπων που απέκτησαν χρήματα μέσα από την ελεύθερη αγορά και προσπαθούν να βρουν τη θέση τους μέσα στο κοινωνικό γίγνεσθαι.

Για να μπορέσουμε να ανιχνεύσουμε την εκφραστική δύναμη του φαγητού και τη συμβολή του στην κινηματογραφική αφήγηση και την εμπειρία του θεατή, θα αναλύσουμε τις δύο ταινίες, με την συνδρομή της *νεο-φορμαλιστικής προσέγγισης της θεωρίας του κινηματογράφου*. Σύμφωνα με τον Bordwell⁷, η προσέγγιση αυτή αναδεικνύει τον θεατή ως ενεργό δέκτη της ταινίας, ο οποίος αντιλαμβάνεται όσα συμβαίνουν στην οθόνη με βάση τις γνώσεις και τις καθημερινές του εμπειρίες. Για να κατανοήσουμε καλύτερα την διαδικασία αυτή θα διακρίνουμε την αφήγηση σε τρία στοιχεία: την *syuzhet* (πλοκή) και το *στυλ* που βοηθούν το θεατή να κατασκευάσει την *fabula* (μύθο/ιστορία). Η *syuzhet* είναι η αρχιτεκτονική, η σειρά των εικόνων με την οποία η ταινία παρουσιάζει την ιστορία, (π.χ με την ύπαρξη ή μη χρονολογικής σειράς, *flashback*⁸, *παράλληλου μοντάζ*⁹ κ.λ.π.). Το *στυλ*, που αποτελεί την

⁵ Βλ. Kiefer, N. M., *Economics and the origin of the restaurant*, Cornell University: 2002, <http://www.arts.cornell.edu/econ/kiefer/Restaurant.PDF>, τελευταία επίσκεψη: 3/1/2008, σελ. 61-62

⁶ Rao, H., Monin, P. & Durand, R., *Institutional Change in Toque Ville: Nouvelle Cuisine as an Identity Movement in French Gastronomy*, American Journal of Sociology: Σικάγο, 2003, αναδημοσίευση: <http://www.bus.umich.edu/Academics/Departments/CSIB/CSIB/Rao04-01-05SeminarPaper.pdf>, τελευταία επίσκεψη: 5/1/2008, σ. 4

⁷ Βλ. Bordwell, D, *Narration in the Fiction Film*, , Λονδίνο: Routledge, 1996, σ. 50

⁸ *Flashback*: σκηνή που διακόπτει την χρονική συνέχεια της κινηματογραφικής αφήγησης και με μια αναδρομή στο παρελθόν παρουσιάζει στοιχεία που θα βοηθήσουν τον θεατή να παρακολουθήσει την πλοκή της ταινίας

τεχνική διαδικασία και απόδοση της ταινίας, άλλοτε συνυπάρχει και άλλοτε αυτονομείται από την *syuzhet*, η οποία αντιπροσωπεύει την “δραματουργική” διαδικασία. Η *fabula*, από την άλλη πλευρά, αντιστοιχεί σε ένα σύνολο συμπερασμάτων που βγάζει ο θεατής μετά από την παρακολούθηση της *syuzhet* και δημιουργεί ξανά την ιστορία με χρονολογική και λογική τάξη μέσα στο μυαλό του.

Σύμφωνα με την φορμαλιστική ανάλυση, η παρακολούθηση των ταινιών ανανεώνει τις πνευματικές μας διαδικασίες, κάνοντάς μας να δούμε από διαφορετική γωνία πράγματα που θεωρούμε από την καθημερινότητα μας δεδομένα. Σε αυτό βοηθούν δύο έννοιες που παραθέτει ο Victor Shlovsky¹⁰: τη *zatrudnemie* (καθιστώ κάτι δύσκολο) και την *ostrenanie* (καθιστώ κάτι ανοίκειο - απο-οικειοποίηση) που θα μας απασχολήσει ιδιαίτερα στην ανάλυση της ταινίας του Greenaway. Πρόκειται για την χρησιμοποίηση των στοιχείων της αφήγησης που παρεκκλίνουν από τα συνηθισμένα πρότυπα. Με αυτό τον τρόπο ο θεατής δεν ταυτίζεται με την κάμερα ή τους χαρακτήρες, αλλά με την αποστασιοποίησή του από τα τεκταινόμενα καταργείται η ψευδαίσθηση του θεάματος – της ταύτισης του κινηματογράφου και της ζωής. Με την έννοια της *απο-οικειοποίησης* συνδέεται και ο όρος *δεσπόζον* χαρακτηριστικό της ταινίας και αναφέρεται στο στοιχείο που οργανώνει όλα τα υπόλοιπα και τα υποτάσσει στις ανάγκες του. *Δεσπόζον* χαρακτηριστικό μπορεί να είναι ένας χαρακτήρας, κάποιο στοιχείο της πλοκής, ή ο ρυθμός της ταινίας εφόσον αυτός είναι ο ρυθμιστικός παράγοντας, το χαρακτηριστικό της ιστορίας¹¹.

Η ενεργητική συμμετοχή του θεατή στην παρακολούθηση της *syuzhet* και την δημιουργία της *fabula* ενθαρρύνεται από τη ύπαρξη *δεσμευτικών μοτίβων*, στοιχείων-κλειδιών για την εξέλιξη της πλοκής που επαναλαμβάνονται συχνά. Τα δε *ελεύθερα μοτίβα* εμπλουτίζουν περαιτέρω την ατμόσφαιρα της ταινίας, αλλά κατά κύριο λόγο

⁹ *παράλληλο μοντάζ*: εναλλασσόμενα πλάνα που παρουσιάζουν δραστηριότητες που συμβαίνουν ταυτόχρονα αλλά σε διαφορετικούς χώρους

¹⁰ Το κείμενο παρατίθεται από την Thomson, K., *Breaking the Glass Armor*, Princeton University Press, Princeton 1988, σ. 10· αναφέρεται από την Παραδείση, Μ., *Κινηματογραφική αφήγηση και παραβατικότητα στον ελληνικό κινηματογράφο 1994-2004*, Αθήνα: Τυπωθήτω, 2006, σ. 24-27

¹¹ Βλ. Stam, R. *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*, Αθήνα: Πατάκης, 2006, σ. 54

καθυστερούν την εξέλιξη της πλοκή με σκοπό να αναπτυχθούν όλα τα επιμέρους στοιχεία της αφήγησης μέσα στην διάρκεια της ταινίας¹².

Έτσι, με αυτές τις κατευθυντήριες γραμμές και μετά από μια σύντομη περιγραφή της υπόθεσης του Δείπνου της Μπαμπέτ, θα εξετάσουμε τα βασικά χαρακτηριστικά της αφήγησης: το στοιχείο της σύγκρουσης και της αναζήτησης της θρησκευτικής πίστης που διέπει ολόκληρη την ταινία, τη μουσική, τους χώρους και τα σύμβολα καθώς και τις έντονες επιρροές από την ζωγραφική. Ύστερα από την ανάλυση των κεντρικών ηρωίδων, θα προχωρήσουμε στο ...κυρίως πιάτο. Πρόκειται για το Δείπνο της χαρισματικής μαγείρισσας, το οποίο μας σερβίρει ο Gabriel Axel με αναφορές στην ταύτιση του φαγητού τόσο με την αμαρτία όσο και με την Θεία Κοινωνία, για να καταλήξουμε στην αποκάλυψη του αινίγματος της Μπαμπέτ. Ανάλογα στον Μάγειρα..., θα παρακολουθήσουμε τα βασικά χαρακτηριστικά και τους τέσσερις βασικούς χαρακτήρες της αφήγησης. Θα επικεντρωθούμε στο στοιχείο της απο-οικειοποίησης που χαρακτηρίζει τη ταινία και κατ' επέκταση σε αυτό που θα ονομάσουμε "γαστρονομικό" παράδοξο: την κατανάλωση "πραγμάτων" που προκαλούν την αποστροφή στον θεατή. Το μεγαλύτερο δε παράδοξο της ταινίας αυτής που εκφράζει την προσπάθεια μιας καταπιεσμένης γυναίκας να ξεφύγει από τον σύζυγό της και στο οποίο θα δοθεί το μεγαλύτερο βάρος της ανάλυσης, είναι το κεντρικό της ...δείπνο: το σώμα του Εραστή που σερβίρει η Γυναίκα ως εκδίκηση στον Άντρα της.

Μέσα από αυτές τις δύο ταινίες απώτερος σκοπός μας είναι να δούμε μέσα από δύο αντιθετικά παραδείγματα τι γίνεται στο ...στομάχι του θεατή, πως δηλαδή το θέμα της διατροφής διαμορφώνει και ορίζει την πρόσληψη του μηνύματος της κάθε ταινίας.

Καλή σας ...όρεξη!

¹²Βλ. Παραδείση, 2006, ο.π., σ.24-27



Το δείπνο της Μπαμπέτ

Μια ταινία που... ανοίγει την όρεξη!

❖ Περίληψη

Η ταινία *"Το δείπνο της Μπαμπέτ"* του Gabriel Axel εκτυλίσσεται στις άγριες και ερημικές ακτές της Βόρειας Δανίας στη χερσόνησο Jutland και κυρίως στο φτωχικό χωριουδάκι προτεσταντών που ονομάζεται Vossborg, το 1885 περίπου.

Εκεί ζουν δύο αδελφές, η Μαρτίνα και η Φιλίππα, που είναι κόρες του πάστορα του χωριού. Ο πατέρας τους υπήρξε μια δεσπόζουσα φυσιογνωμία στο θρησκευτικό χώρο που η φήμη της ξεπέρασε τα στενά όρια του χωριού. Τώρα που έχει πεθάνει, όμως οι δύο ανύπαντρες κόρες του προσπαθούν να συνεχίσουν το έργο του. Κοντά τους έχουν μια Γαλλίδα υπηρέτρια, τη Μπαμπέτ, που ο γαλλικός εμφύλιος πόλεμος την οδήγησε να βρει εκεί καταφύγιο. Η συνεισφορά της στο έργο των δύο αδελφών είναι πολύ σημαντική καθώς τις απαλλάσσει από την διαχείριση του νοικοκυριού για να μπορούν να αφοσιωθούν στα θρησκευτικά τους καθήκοντα. Όμως το ποίμνιο του πάστορα έχει αρχίζει να μικραίνει και η πίστη του να εξασθενεί. Θεωρώντας την 100^η επέτειο από την γέννηση του πατέρα τους, σαν μια ευκαιρία να αναθερμάνουν την πίστη των συντρόφων τους, οι δύο αδελφές αποφασίζουν να παραθέσουν ένα δείπνο. Η Μπαμπέτ προσφέρεται για να τις ευχαριστήσει να προετοιμάσει ένα αληθινό γαλλικό δείπνο με τα χρήματα που κέρδισε στο λαχείο της χώρας της. Οι εξωτικές προμήθειες για την παρασκευή του φαγητού φοβίζουν όμως τις αδελφές. Σε συνεννόηση με τους πιστούς αποφασίζουν να μην μιλήσουν καθόλου κατά τη διάρκεια του δείπνου για το φαγητό πιστεύοντας ότι θα ξορκίσουν έτσι τις όποιες δαιμονικές του επιδράσεις. Κατά την διάρκεια όμως του γεύματος, μυσούνται στην γαλλική κουζίνα με την βοήθεια του εκλεκτού προσκεκλημένου τους, ενός Δανού στρατηγού. Το δείπνο εξελίσσεται σε μια καταναυκτική λειτουργία που πετυχαίνει όσα δεν κατάφεραν οι παραιτήσεις των δύο αδελφών: οι σύντροφοι μονιάζουν και υμνούν μαζί τον θεό. Παράλληλα η υπηρέτρια τους αποκαλύπτει ότι ήταν η μαγείρισσα ενός διάσημου γαλλικού εστιατορίου και ότι όλα τα χρήματα ξοδεύτηκαν για το πλούσιο αυτό γεύμα.

7. Τα βασικά συστατικά της ταινίας



Το *Δείπνο της Μπαμπέτ* μοιάζει κατά πολύ με τις κλασικές χολιγουντιανές αφηγήσεις που βασίζονται σε μια σειρά αιτιολογημένων σημείων, τα οποία δημιουργούν μιαν αληθοφανή για τον θεατή αφήγηση με σαφή κατάληξη¹³. Ωστόσο ενσωματώνει πολλά στοιχεία από τις ευρωπαϊκές ταινίες τέχνης, όπως η κινηματογράφηση σε φυσικούς χώρους, η αυτονόμηση του *στυλ*, και η ανάδειξη καθημερινών θεμάτων, όπως ένα δείπνο. Η ταινία στηρίζεται στο ομώνυμο διήγημα της βραβευμένης με δύο Nobel, Δανέζας συγγραφέα Κάρεν Μπλίξεν¹⁴. Τραγική ειρωνεία είναι ότι αυτό το διήγημα, που αποτελεί ύμνο για το φαγητό, γράφτηκε από μια γυναίκα που δεν μπορούσε να το απολαύσει λόγω του έλκους που την ταλαιπωρούσε και κατέληξε να πεθάνει από την αστία¹⁵.

¹³ Βλ. Παραδείση, 2006, ο.π., σ. 30-35

¹⁴ Δημοσιεύθηκε στο αμερικάνικο περιοδικό *Ladies' Home Journal* τον Ιούνιο του 1950 με το ψευδώνυμο Isak Dinesen.. Βλ. Podles, M., *Feasting with Lutherans*, *Antioch Review*, τεύχος 50, 1992, αναδημοσίευση <http://cw.mariancollege.edu/dschimpf/babettesfeastfeastingwithlutheranspodles.htm>, τελευταία επίσκεψη: 3/1/2008, σ.2.

¹⁵ Πολλά έχουν λεχθεί για την κατάσταση της υγείας της. Το σίγουρο είναι ότι όταν της διαγνώστηκε έλκος, αφαιρέθηκε το 1/3 του στομαχιού της. Το 1962 πέθανε από αστία. Βλ. Karen Blixen Museet, <http://www.isak-dinesen.dk/engelsk/biografi1.html>, τελευταία επίσκεψη: 3/1/2008

Η ιστορία της Μπαμπέτ μοιάζει με τη διήγηση μιας παραβολής ή ενός παραδοσιακού παραμυθιού, πράγμα που τονίζεται από την αφήγηση με *γυναικεία φωνή off* που διατρέχει ολόκληρη την ταινία κάνοντάς την να μοιάζει με μια θρησκευτική παραβολή.

Η ταινία προβλήθηκε στους δανέζικους κινηματογράφους το 1987 και απέσπασε δε πολλές διακρίσεις ανάμεσα στις οποίες το Όσκαρ καλύτερης ξενόγλωσσης ταινίας.

Πρόκειται για μια δανέζικη ταινία που διηγείται με υποδειγματικό τρόπο μια ιστορία βγαλμένη μέσα από τη γαλλική κουζίνα. Το πορτρέτο μιας γαλλίδας μαγείρισσας, μίλια μακριά από την πατρίδα της, ζωντανεύει το μαγειρικό ...τοπίο της Γαλλίας περισσότερο από την δανέζικη επαρχία όπου γυρίζεται η ταινία¹⁶. Για να μπορέσει να φωτίσει ο Axel τις πραγματικές αξίες της γαλλικής κουζίνας, άντλησε έμπνευση από την δανέζικη κουλτούρα και παράδοση, στην οποία η ταινία αποτίνει πραγματικό φόρο τιμής. Επιστράτευσε την δανέζικη λογοτεχνία, το ιδιότυπο, υποδηλωτικό χιούμορ του τόπου του, την προτεσταντική θεολογία, την μουσική, την ζωγραφική και φυσικά την δανέζικη και την γαλλική κουζίνα για να κάνει την δική του δήλωση για την ζωή, την τέχνη και την θεία χάρη.

❖ **Το στοιχείο της σύγκρουσης**

Ο Axel δημιούργησε έτσι μια ταινία για τα επίγεια αγαθά, το φαγητό και τις σχέσεις ανάμεσα σε αδελφές, φίλους, ζευγάρια. Παράλληλα αγγίζει πνευματικά και υπερβατικά ζητήματα και προκαλεί έντονα συναισθήματα στους χαρακτήρες αλλά και στον θεατή με τα πιο απλά μέσα. Αυτό που χαρακτηρίζει την *suzyhet* είναι οι αντιθέσεις και οι συγκρούσεις που περιστρέφονται γύρω από το δείπνο: ανάμεσα στα επίγεια και τα επουράνια, το ασκητικό και το αισθητικό, το πνευματικό και το σαρκικό. Κυρίαρχο ρόλο παίζει η σύγκρουση ανάμεσα στην ασκητική προτεσταντική κουλτούρα και στην γαλλική ρωμαιοκαθολική κοσμοπολίτικη νοοτροπία που αλληγορικά αποδίδεται μέσα στο φαγητό (μπακαλιάρος και χυλός από ψωμί και μπίρα για τους Δανούς – πλήρες γεύμα με τέσσερα πιάτα, γλυκό και φρούτα με επιρροές από ολόκληρο τον κόσμο για τους Γάλλους). Αλλά και στους χαρακτήρες της ταινίας

¹⁶ Βλ. Parkhurst Ferguson, P., *Babette's Feast: A Fable for Culinary France* από το βιβλίο *Accounting for Taste: The Triumph of French Cuisine*, The University of Chicago Press: Σικάγο 2004, αναδημοσίευση <http://www.press.uchicago.edu/Misc/Chicago/243230.html>, τελευταία επίσκεψη: 3/1/2008, σ.1

είναι σημαντικές οι εσωτερικές και οι μεταξύ τους συγκρούσεις: ανάμεσα στα συναισθήματα των δύο αδελφών για τους άντρες που τις πλησιάζουν και στην αγάπη τους για τον πατέρα τους, ανάμεσα στα μισαλλόδοξα αισθήματα των πιστών για τους συντρόφους τους και τα διδάγματα του πάστορα για την καλοσύνη και την μεγαλοψυχία. Είναι χαρακτηριστικό ότι και οι αψιμαχίες τους παρουσιάζονται ανά δύο (όπως δύο είναι και οι αδελφές), δημιουργώντας συγκεκριμένες έριδες που θα επιλυθούν κατά τη διάρκεια του Δείπνου.

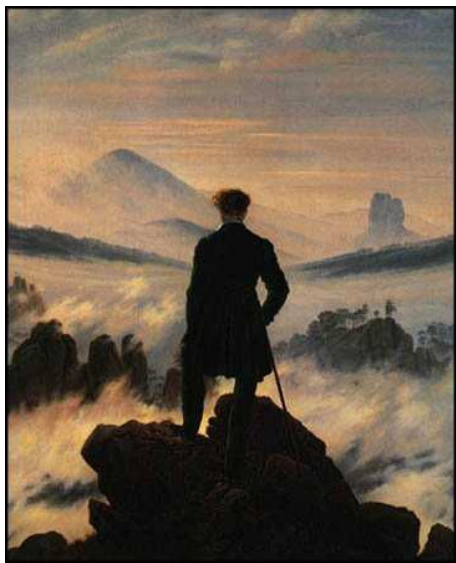
Οι άνθρωποι όμως που έχουν επιρροή σε αυτή την κοινωνία είναι καθαρές μονάδες, άνθρωποι ενορατικοί με κατασταλαγμένες απόψεις που κρατούν την ομάδα αυτή ενωμένη σαν ένα. Ο πρώτος είναι ο πάστορας, ο χαρισματικός ηγέτης του μικρού αυτού χωριού που έθεσε τα θεμέλια της πίστης τους και ο δεύτερος είναι η Μπαμπέτ, η Γαλλίδα ιδιοφυής μαγείρισσα, που επανέφερε τους πιστούς στις αξίες του πάστορα. Διότι όλα καταλήγουν σε αυτό το ένα και σχεδόν θαυματουργό γεύμα που θα ενώσει όλες αυτές τις αντιθέσεις και θα μονιάσει όλους τους συνδαιτυμόνες.



❖ Οι επιρροές από την ζωγραφική



Ανάλογες αντιθέσεις κυριαρχούν και στην αισθητική και στην μουσική της ταινίας. Για να μπορέσει ο Axel να αναπλάσει την Δανία του 19^ο αιώνα, αντλεί έμπνευση από τους πίνακες της εποχής του Ρομαντισμού και της Αναγέννησης, που χαρακτηρίζονται για την συμβολική απόδοση των θεμάτων τους¹⁷.



Ο πάστορας μοιάζει με ένα άκαμπτο πορτρέτο του Καλβίνου, οι κόρες του στα νιάτα τους μοιάζουν βγαλμένες από έναν πίνακα του Ραφαέλ και οι ψυχροί γαλάζιοι τόνοι της χρωματικής παλέτας της ταινίας είναι "είναι σαν να τους έχει ζωγραφίσει ο ίδιος ο Vermeer"¹⁸.

Οι πιο έντονες όμως ζωγραφικές επιρροές του σκηνοθέτη προέρχονται από πίνακες σκανδιναβών και ολλανδών ζωγράφων. Οι συμβολιστές αυτοί ζωγράφοι ειδικεύονταν στις θαλασσογραφίες και τα ηθογραφικά

¹⁷ Βλ. Podles, 1992, ο.π. σ.2

¹⁸ Βλ. Podles, 1992, ο.π. σ.2

θέματα που καθρεφτίζουν την κοινωνία της εποχής τους. Ένα από τα σημαντικότερα *ελεύθερα μοτίβα* της ταινίας, προέρχεται από τον πίνακα *Ο Ταξιδιώτης που ατενίζει μια θάλασσα ομίχλης* του Caspar David Friedrich. Παρουσιάζει έναν μοναχικό άντρα του που κοιτάζει ένα ομιχλώδες βραχώδες τοπίο με την πλάτη προς τον θεατή. Συμβολίζει την εξυπωμένη ρομαντική ψυχή¹⁹. Με αυτόν τον τρόπο ο Axel παρουσιάζει τόσο την Μπαμπέτ που νοσταλγεί την πατρίδα της, όσο και τον νεαρό Λόουενχελμ και τον Αχιλλέα Παπέν, τους δύο πλατωνικούς έρωτες των αδελφών, που αναλογίζονται την ζωή τους μπροστά στην θάλασσα. Καθένας τους είναι μόνος του με τον εαυτό του και τις αναζητήσεις του, αποκομμένος από την κοινωνία και βρίσκεται τυχαία στο χωριό στην προσπάθειά του να βρει τον δρόμο του.



Και στα πλάνα εσωτερικού χώρου όμως δεν λείπουν οι επιρροές από σκανδιναβούς ζωγράφους, όπως η Anna Ancher και η Harriet Backer. Πρόκειται για πίνακες γυναικών που καταπιάνονται απορροφημένες με τις καθημερινές δουλειές του σπιτιού, π.χ. το μαγείρεμα και το ράψιμο σε έναν απλό εσωτερικό χώρο που λούζεται από το φως. Σε διάφορες στιγμές της ταινίας βλέπουμε τόσο την Μπαμπέτ όσο και τις δύο αδελφές σε ανάλογες στάσεις μέσα σε μια ατμόσφαιρα σιωπής και απομόνωσης από τον υπόλοιπο κόσμο. Η σκηνή των πιστών που προσεύχονται, μια σκηνή που επαναλαμβάνεται συχνά, μας θυμίζει τον πίνακα του Niels



Bjerre, *Τα παιδιά του Θεού*, που απεικονίζει τους πιστούς της ευαγγελιστικής κίνησης Home mission²⁰. Οι πιστοί είναι κλεισμένοι στον εαυτό τους, απορροφημένοι σε ονειροπολήσεις που υπονομεύουν την συλλογικότητά τους, κάτι που συμβαίνει και στους πιστούς της ταινίας.

¹⁹ Βλ. Podles, 1992, ο.π. σ.2

²⁰ Βλ. Podles, 1992, ο.π. σ.4

Αυτό που κυριαρχεί στις σκηνές αυτές είναι το φως με το οποίο οι Σκανδιναβοί και λόγω της ιδιαίτερης γεωγραφίας της χώρας του έχουν μια ξεχωριστή σχέση. Το φως για τους συμβολιστές αυτούς είναι το σύμβολο της παρουσίας του Χριστού και ανάλογα το χρησιμοποιεί και ο Axel²¹. Στο πρώτο μέρος της ταινίας τα εξωτερικά πλάνα φωτίζονται από τον συννεφιασμένο ήλιο, ενώ λαμπερό φως μπαίνει από τα παράθυρα στους εσωτερικούς χώρους, φανερώνοντας ότι οι πιστοί έχουν απομακρυνθεί από τον Θεό (το φως έρχεται χλωμό από "έξω"). Όταν όμως κατά την διάρκεια του δείπνου οι συνδαιτυμόνες ξαναβρίσκουν την πίστη τους οι εικόνες θερμαίνονται και το φως προέρχεται από τα κεριά που βρίσκονται κοντά τους (πηγάζει από "μέσα" τους).



Όπως και στους πίνακες που προαναφέραμε που αποδίδονται με μια περιορισμένη χρωματική παλέτα, ανάλογα περιορισμένα είναι τα χρώματα και της ταινίας, στους εξωτερικούς και εσωτερικούς χώρους και στα ρούχα των ηθοποιών. Είναι τα γήινα χρώματα της γης της Δανίας: το σταχτί-γαλάζιο της θάλασσας, το καφέ της γης και των ξερών χωραφιών. Οι μόνες αχτίδες θερμότητας είναι τα χρυσοκόκκινα μαλλιά των δύο αδελφών στα νιάτα τους, που όμως και αυτές καταλήγουν να "γκριζάρουν" στο μεγαλύτερο μέρος της ταινίας. Μόνο η Μπαμπέτ με τα κόκκινα μαλλιά της παρουσιάζεται σε θερμότερο φόντο και θερμαίνει

²¹ Βλ. Podles, 1992, ο.π. σ.5

σιγά σιγά το φτωχικό σπιτικό. Στους δευτερεύοντες χώρους που εμφανίζονται στις σκηνές βλέπουμε πιο ζωηρά χρώματα: συναντάμε το αριστοκρατικό χρυσό-γαλάζιο και το λευκό των μαρμάρων που θυμίζει ακριβές πορσελάνες, ενώ το βασιλικό κόκκινο, το ζωντανό πράσινο, το επίσημο μπλε και το χρυσαφί είναι χρώματα που κυριαρχούν. Η πολυτέλεια της όπερας και του χορού των βασιλιάδων και ο εξωτισμός του καμαρινιού και του σπιτιού του κοσμοπολίτη τραγουδιστή της όπερας έρχονται σε τέλεια αντίθεση με τον ασκητισμό των προτεσταντών χωρικών.

❖ *Η μουσική της ταινίας*



"Ιερουσαλήμ, το αληθινό σπίτι της καρδιάς μου / Το όνομά σου μου είναι πάντα αγαπητό...". Ο ύμνος αυτός είναι ένα δεσμευτικό μοτίβο²² της ταινίας, ένα στοιχείο-κλειδί για την εξέλιξη της πλοκής, και επαναλαμβάνεται συχνά. Αντιπροσωπεύει όλο το νόημα της πίστης των χωρικών και τη θεωρία του πνευματικού τους καθοδηγητή που, όπως ο Χριστός στο όρος των Ελαιών, ζήτησε από τους πιστούς του να μην ενδιαφέρονται για τα επίγεια²³. Το σπίτι του καθενός είναι στην καρδιά του. Και εκεί *"βρίσκονται οι θησαυροί του"*. Ο ύμνος είναι στην ουσία μια

²² Βλ. Παραδείση, 2006, ο.π., σελ 3

²³ Βλ. *Η Καινή Διαθήκη*, αρχέτυπο και μετ. Ν. Βάμβα, Λονδίνο: Gideons International, χ.χ., σελ 145

υπόσχεση ότι όσα απαρνιέται ο άνθρωπος στην επίγεια ζωή θα του δοθούν και με το παραπάνω στον παράδεισο.

Ο ύμνος αυτός μαζί με την άρια από την όπερα Don Giovanni του Verdi είναι τα δύο *à cappella* μουσικά μοτίβα της ταινίας που έρχονται σε αντίθεση μεταξύ τους. Ο ύμνος συμβολίζει την πίστη και την εγκράτεια, η άρια αντίθετα εκφράζει τον παθιασμένο έρωτα. Βλέπουμε λοιπόν τον Αχιλλέα Παπέν, τον τενόρο που ερωτεύεται την Φιλίππα, και την κόρη του πάστορα να τραγουδούν με πάθος μια άρια από την όπερα. Ο Παπέν βρίσκει την ευκαιρία και σαν άλλος Don Giovanni να της εκδηλώνει την αγάπη του και την καλεί να φύγει μαζί του για να την κάνει μεγάλη κυρία. Η Φιλίππα σοκάρεται, όπως και οι δικοί της που ακούνε το τραγούδι από το διπλανό δωμάτιο. Δηλώνει στον πατέρα της ότι θέλει να σταματήσει τα μαθήματα, προς μεγάλη ικανοποίησή του. Το δικό της πεπρωμένο είναι να αφιερωθεί στον Θεό, σύμφωνα με τον πατέρα της. Έτσι απαρνιέται τα εγκόσμια και ενώνει τη φωνή της μόνο με τους άλλους πιστούς και μόνο για να υμνήσει τον Κύριο.

Ανάλογη είναι και η αντίθεση ανάμεσα στα ορχηστρικά θέματα. Τα μελαγχολικά μουσικά θέματα του δειπνου τονίζουν τον ασκητικό τρόπο ζωής στο μικρό χωριό και έρχονται σε αντιδιαστολή με τα επιβλητικά βαλς που παίζει η ορχήστρα στον χορό της βασιλικής αυλής.



❖ Οι χώροι της ταινίας



Αρχιτεκτονικά η χωροθέτηση της κουζίνας μέσα στο δανέζικο αυτό σπίτι επιβεβαιώνει πόσο λίγη σημασία έχει το φαγητό. Είναι ένα σκαλοπάτι πιο χαμηλά από το κυρίως σπίτι, ενώ το κελάρι που χρησιμεύει και σαν βοηθητικός χώρος είναι ακόμα πιο χαμηλά. Η κουζίνα έχει τη δική της πόρτα στον εξωτερικό χώρο, έτσι ώστε οι προμήθειες να μην μπαίνουν στο κυρίως σπίτι. Αντίθετα, στην ταινία *"Ο Μάγειρας, ο Κλέφτης, η Γυναίκα του και ο Εραστής της..."*, η κουζίνα είναι το πιο σημαντικό δωμάτιο. Εκεί βρίσκεται η κύρια είσοδος του εστιατορίου. Η επιλογή των συστατικών και το μαγείρεμα γίνεται σε κοινή θέα πράγμα και από τους ίδιους τους πελάτες, πράγμα που προδίδει την σημαντική θέση του γεύματος στην κοινωνική ζωή. Στο *"Δείπνο της Μπαμπέτ"*, οι δύο αδελφές μπαίνουν σπάνια στην κουζίνα και για πολύ λίγο χρόνο. Το πιο σημαντικό δωμάτιο του σπιτιού είναι η λιτή τραπεζαρία με μόνο στολίδι τον πολυέλαιο, γιατί εκεί συναντιούνται οι πιστοί για να υμνήσουν το Θεό. Το σαλόνι είναι ο πιο πλούσιος χώρος του σπιτιού. Κυριαρχεί το πιάνο, ένα μουσικό όργανο που δύσκολα θα περιμέναμε να βρούμε σε ένα χωριό και προδίδει την καλή (γαλλική) ανατροφή των δύο αδελφών.

Το δωμάτιο της Μπαμπέτ, κατά τη συνήθη τακτική της εποχής, είναι το πιο φτωχικό και βρίσκεται στην σοφίτα. Μια εξωτερική ξύλινη παλιά σκάλα οδηγεί κατευθείαν στον δρόμο, έτσι ώστε η υπηρέτρια να μπορεί

να μπαίνει κατευθείαν στην κουζίνα χωρίς να ενοχλεί τους ενοίκους του σπιτιού. Η Μπαμπέτ δεν είναι άλλωστε η πρώτη υπηρέτρια που είχαν, πράγμα που επιβεβαιώνει την ανώτερη κοινωνική θέση που είχαν οι αδελφές στο χωριό.

Αυτό το βλέπουμε και στους άλλους εσωτερικούς χώρους που παρουσιάζονται. Το χωριάτικο σπίτι όπου μαζεύονται όλοι οι πιστοί για να αποφασίσουν τι θα κάνουν για το δείπνο, διαφέρει μακράν από το σαλόνι των δύο αδελφών. Είναι σχεδόν άδειο με την μαντεμένα στόφα να κυριαρχεί στον χώρο και μια εικόνα του Χριστού κρεμασμένη σε κορνίζα στον τοίχο. Αντίθετα, η κυρία Λουενχέλμ που είναι αριστοκράτισσα μένει σε μία μεγάλη κλασσική έπαυλη με γύψινα γείσα μέσα σε ένα μεγάλο υποστατικό.

Όταν πρωτόφτασε η Μπαμπέτ στο χωριό, η κουζίνα των αδελφών ήταν άδεια και φτωχική γεμάτη πήλινα κουζινικά και πολυχρησιμοποιημένες κατσαρόλες. Τίποτα δεν πήγαινε χαμένο στην δανέζικη κουζίνα: τα ψάρια αποξηραίνονται για να υπάρχουν προμήθειες για ολόκληρη τη χρονιά και το μπαγιάτικο ψωμί χρησίμευε για να γίνει ο χυλός. Όταν φτάνουν τα πράγματα που παρήγγειλε η Μπαμπέτ για το δείπνο, η κουζίνα φαντάζει πλούσια και εξωτική, γεμάτη αστραφτερά μπακιρένια κουζινικά, ακριβές πορσελάνες, ασημικά, και κρυστάλλινα ποτήρια. Τα πλάνα του Axel από την κουζίνα μας θυμίζουν πίνακες ζωγραφικής της ρομαντικής περιόδου, γεμάτους ζωντανά χρώματα που έρχονται σε αντίθεση με τους γήινους τόνους των προηγούμενων πλάνων του ίδιου χώρου. Ο σκηνοθέτης τοποθετεί *cross cut πλάνα*²⁴ με τα υλικά των πιάτων τοποθετημένα σε συνθέσεις που θυμίζουν νεκρή φύση και μικρά *traveling* που καταλήγουν στις προετοιμασίες των φαγητών από την Μπαμπέτ.

Μέσα από αυτά τα πλάνα παρατηρούμε την έντονη αντίθεση ανάμεσα στις δύο κουζίνες. Όπως είπαμε πριν στην δανέζικη όλα χρησιμοποιούνται και αποθηκεύονται για να υπάρχει επάρκεια. Στο γαλλικό δείπνο που ετοιμάζει η Μπαμπέτ, όλα πρέπει να είναι φρέσκα, γι' αυτό η χελώνα και τα ορτύκια φτάνουν ζωντανά και σφάζονται λίγο πριν το δείπνο. Για να διατηρηθούν δροσερά τα κρασιά, οι σαμπάνιες και τα τρόφιμα, η μαγείρισσα παραγγέλνει πάγο, κάτι που είναι άγνωστο στις απομονωμένες αυτές ακτές της Δανίας.

²⁴ *cross cut*: σύντομα πλάνα που διακόπτονται το ένα από το άλλο και παρουσιάζουν δραστηριότητες που συμβαίνουν την ίδια στιγμή.

❖ Σύμβολα



Αποφασιστικό ρόλο στην ερμηνεία της ταινίας παίζουν τα σύμβολα-ελεύθερα μοτίβα με σημαντικότερο είναι το νερό. Η ταινία ξεκινά συμβολικά με ένα μεγάλης διάρκειας πλάνο του φουρτουνιασμένου ωκεανού που με ένα *zoom out*²⁵ μας επιτρέπει να δούμε το αραιοκατοικημένο χωριό. Ο ωκεανός σε πολλά σημεία της ταινίας χρησιμοποιείται ως μεταφορά της θείας πρόνοιας και των δυνατοτήτων που προσφέρει ο Θεός στις κεντρικές ηρωίδες. Όταν οι δύο αδελφές αναρωτιούνται αν έκαναν τη σωστή επιλογή για τη ζωή τους, αγναντεύουν τον ωκεανό. Όπως λέει χαρακτηριστικά ο πάστορας στην κόρη του Φιλίππα: " ...ο ποταμός που επιφυλάσσει ο Θεός για τον Παπέν δεν είναι το ρυάκι που προορίζει για σένα." Το νερό συμβολίζει τις επιλογές των δύο γυναικών να μην ανοιχτούν στο "μεγάλο κόσμο εκεί έξω". Διαλέγουν το "ρυάκι" της ασκητικής ζωής και όχι τον "ωκεανό" της ζωής των αντρών που αγάπησαν. Η θεία πρόνοια επιφυλάσσει διαφορετικούς δρόμους για κάθε άνθρωπο.

²⁵ *zoom out*: αλλαγή του εστιακού βάρους του φακού της κάμερας που μας επιτρέπει να έχουμε μια μεγαλύτερη άποψη του χώρου χωρίς η κάμερα να μετακινηθεί.

Στο δεύτερο πλάνο της ταινίας, βλέπουμε τα αποξηραμένα ψάρια που κρέμονται μπροστά από το φτωχικό χωριό. Τα ψάρια, που αποτελούν βασικό συστατικό της δανέζικης κουζίνας, είναι ένα καθιερωμένο χριστιανικό σύμβολο και αμέσως καταλαβαίνουμε ότι μπροστά μας έχουμε μια βαθιά θρησκευόμενη κοινωνία. Η θρησκευτική πίστη και η αναζήτησή της είναι το *δεσπόζον* χαρακτηριστικό αυτής της *αφήγησης*, καθώς η πίστη του ποιμνίου του χωριού αυτού έχει αρχίσει να εξασθενεί και μέσα από το δείπνο αυτό θα ξανανθίσει.

Με ένα *zoom out*, στο βάθος αυτού του πλάνου εμφανίζονται οι δύο αδελφές, η Μαρτίνα και η Φιλίππα. Τα ψάρια υποδηλώνουν την έντονη θρησκευτική τους πίστη, πράγμα που τονίζεται και από τα ονόματά τους, τα οποία προέρχονται από τους πατέρες του προτεσταντισμού.

8. Δύο διαφορετικές εθνότητες

Οι δύο αδελφές



Οι δύο αδελφές είναι οι δύο πιο δυναμικοί χαρακτήρες της ταινίας, εξού και ο σκηνοθέτης τους αφιερώνει δύο εκτενή *flashback* για να διηγηθεί την ιστορία τους. Η πιο έντονη επιρροή στη ζωή τους είναι ο πατέρας τους. Αν και ηγούνται πνευματικά της μικρής κοινωνίας, όπως φανερώνει το γεγονός ότι δεν εμφανίζεται κανένας άλλος πάστορας στην ταινία μετά το θάνατο του πατέρα τους, η παρουσία του τις εξουσιάζει και τις καθοδηγεί ακόμα και όταν δεν είναι παρών. Στα *flashback* βλέπουμε ότι είναι ένας στοργικός πατέρας γεμάτος αγάπη και περηφάνια για τα παιδιά του, δεν παύει όμως να τα θεωρεί κτήμα του. "Οι δυο μου κόρες είναι το δεξί και το αριστερό μου χέρι. Θέλεις να μου τα κλέψεις;" λέει ο ίδιος σε έναν από τους επίδοξους μνηστήρες τους. Η επιρροή του πάνω τους είναι τόσο μεγάλη που δεν χρειάζεται να πει κουβέντα για να γίνει αυτό που επιθυμεί. Οι δύο αδελφές έχουν υιοθετήσει απόλυτα τα πιστεύω του, δεν μπαίνουν σε πειρασμούς και καταπνίγουν τις επιθυμίες που είναι φυσιολογικές σε νέους ανθρώπους, όπως ο έρωτας και η οικογένεια.

Αυτό γίνεται αισθητό στις σύντομες ερωτικές τους ιστορίες. Η Μαρτίνα δεν ανταλλάσσει λέξη με τον νεαρό αξιωματικό Λόουενχελμ και αποδέχεται την μοίρα της σιωπηλά, όταν εκείνος φεύγει. Αν μάλιστα δεν υπήρχε η σκηνή όπου εκμυστηρεύεται στην αδελφή της λακωνικά ότι ακόμα τον θυμάται, ο θεατής θα αμφέβαλλε για τα δικά της συναισθήματα προς τον αξιωματικό. Από την άλλη πλευρά η ιστορία της Φιλίππα με τον Παπέν είναι πιο έντονη συναισθηματικά. Καθώς τραγουδούν μαζί την άρια από τον Don Giovanni με τα προκλητικά για την συντηρητική αυτή κοινωνία λόγια, βλέπουμε την Φιλίππα τρομοκρατημένη μπροστά στην τροπή που παίρνουν τα πράγματα, ενδεχομένως και στα δικά της συναισθήματα. Ο πατέρας της όμως, που ακούει απελπισμένος το ερωτικό τραγούδι, δεν χρειάζεται να κάνει τίποτα για να τους σταματήσει. Η ίδια η κοπέλα σταματά τα μαθήματα φωνητικής και εκείνος με έκδηλη ικανοποίηση και σχεδόν χαιρέκακα το ανακοινώνει στον Παπέν.

Και οι δύο αδελφές συμβιβάζονται με την λιτή και φτωχική ζωή στο χωριό και ακολουθούν κατά γράμμα τους κανόνες του υπερπροστατευτικού πατέρα τους. Αν και βλέπουμε ότι κατέχουν την υψηλότερη θέση μέσα στην ιεραρχία του μικρού χωριού, δεν παίρνουν όμως ποτέ την θέση του Πατέρα τους – μια καθαρά αντρική θέση – μέσα στο ποίμνιο. Αφιερώνονται στα επουράνια ψυχή τε και σώματι, κάτι που είναι γι' αυτές η υπέρτατη αποστολή του ανθρώπου, από ειλικρινή αγάπη όχι τόσο προς τον Θεό όσο προς τον πατέρα τους. Δεν μπορούμε όμως να μην παρατηρήσουμε ότι στην ουσία όλα αυτά είναι μια πρόφαση για να κλειστούν στο καβούκι τους αφήνοντας μακριά τον "έξω κόσμο", που, όντας άγνωστος για αυτές, θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι ίσως να τις φοβίζει.

Οι αδελφές λειτουργούν μεταξύ τους σε απόλυτη αρμονία, σαν να είναι ένας άνθρωπος. Εμφανίζονται μαζί σχεδόν σε κάθε σκηνή, αλλά μιλούν μεταξύ τους ελάχιστα, μόνο για τα απαραίτητα, πράγμα που φανερώνει ότι σκέφτονται με τον ίδιο τρόπο και υπάρχει απόλυτη κατανόηση μεταξύ τους. Πολλές φορές συμπληρώνει ή επεξηγεί η μία τα λόγια της άλλης. Ωστόσο είναι φανερό ότι η Μαρτίνα έχει την πρωτοβουλία, καθώς εκείνη είναι που μαζεύει μόνη της τους πιστούς για να συζητήσουν για το δείπνο της Μπαμπέτ και εκείνη είναι που αναλαμβάνει τον ρόλο να μιλήσει εκ μέρους και των δύο. Ενδεχομένως, η Φιλίππα ως καλλιτέχνη να είναι πιο ευαίσθητη και πιο κλειστή στον εαυτό της.

Με τα χρόνια το έργο τους γίνεται και πιο δύσκολο. Η παρουσία του πατέρα τους, τον οποίο οι πιστοί “σέβονταν αλλά και φοβόντουσαν”, κρατούσε το ποίμνιο ενωμένο. Αφότου όμως πέθανε ο χαρισματικός ηγέτης, η πίστη των χωρικών άρχισε να εξασθενεί. Οι δύο γυναίκες παρουσιάζονται ανίκανες να ανανεώσουν και να αναπτύξουν τα διδάγματά του και έχουν ως μόνο στόχο να κρατήσουν ζωντανή την ανάμνησή του. Η ρουτίνα αυτή ξυπνά έριδες και αψιμαχίες και οι δύο αδελφές αναλώνονται μάταια σε φιλότιμες προσπάθειες να κατευνάσουν τα πνεύματα. Ακόμα και οι πιο φιλήσυχοι παρασύρονται από αυτό το εχθρικό κλίμα.

Η αινιγματική υπηρέτρια



Η ύστατη προσπάθεια της Μαρτίνας και της Φιλίππας να επαναφέρουν την κατάνυξη είναι το δείπνο για την 100^η επέτειο από την γέννηση του πατέρα τους. *“...θέλουμε να την γιορτάσουμε σαν να ήταν εδώ ο αγαπημένος μας πατέρας,”* λέει η Μαρτίνα. *“Η αδελφή μου και εγώ θλιβόμαστε από την μισαλλοδοξία και τις έριδες που επικρατούν.”* Ακόμα όμως κι αν οι αδελφές δηλώνουν ανοιχτά την δυσαρέσκειά τους και προσπαθούν να αναβιώσουν την παρουσία του ως το ύστατο επιχείρημά τους, οι πιστοί επιμένουν να μην “παίρνουν το μήνυμα”. Οι έριδες συνεχίζονται και τονίζονται από τα *cross cut* πλάνα που δίνουν την

αίσθηση στον θεατή ότι παίρνει μέρος στον καυγά. Όλα δείχνουν λοιπόν ότι το δείπνο αυτό δεν θα φέρει αποτελέσματα. Ωστόσο υπάρχει ένας αστάθμητος παράγοντας που θα τα αλλάξει όλα. Είναι η Μπαμπέτ, της οποίας η απρόσμενη τύχη, θα της δώσει την ευκαιρία να τους προσφέρει ένα αληθινό γαλλικό γεύμα.

Η Μπαμπέτ είναι Γαλλίδα, μια ξένη δηλαδή με διαφορετικό θρήσκευμα (προφανώς είναι Καθολική). Είναι μια περιπτή πολυτέλεια για τις δύο πουριτανές αδελφές που πιστεύουν στην επίγεια λιτότητα και δεν έχουν πολλά εισοδήματα. Το γεγονός αυτό *"αξίζει μίαν εξήγηση"*, παρατηρεί απολογητικά η αφηγήτρια. *"Η παρουσία της Μπαμπέτ σε αυτό το σπίτι μπορεί να εξηγηθεί μόνο από τις κρυφές περιοχές της καρδιάς!"* Τα δύο *flashback* που κάνει ο σκηνοθέτης για να μας παρουσιάσει τους δύο ανομολόγητους έρωτες των γυναικών, τονίζουν την δύναμη του πεπρωμένου που μέσα σε αυτό το θρησκευτικό πλαίσιο ταυτίζεται με την θεία πρόνοια.

Η ιστορία του Λόουενχελμ και της Μαρτίνας αρχικά μοιάζει ασύνδετη με την ταινία, ωστόσο μόνο κατά την διάρκεια του δείπνου ο θεατής κατανοεί πόσο σημαντικός είναι ο ρόλος του για την έκβαση του δείπνου. Η συνέχεια όμως της ιστορίας του Παπέν και της Φιλίππας είναι η ίδια η Μπαμπέτ. Χρόνια αργότερα αφότου έφυγε ο τραγουδιστής, η Μπαμπέτ φτάνει στο χωριό, ταλαιπωρημένη από το ταξίδι της από την Γαλλία. Έχει μαζί της ένα γράμμα από τον Παπέν που ζητά από τις δύο αδελφές να της προσφέρουν καταφύγιο στο σπίτι τους. Έτσι μαθαίνουμε ότι η Μπαμπέτ έχασε τον άντρα της και τον γιο της στον Γαλλικό εμφύλιο και η ίδια μόλις που γλίτωσε από τις στρατιές του στρατηγού Gallifet. Η αναφορά στον Γάλλο στρατηγό είναι το πιο ισχυρό *δεσμευτικό μοτίβο* της ταινίας, καθώς είναι το κλειδί που θα αποκαλύψει την αληθινή ταυτότητά της.

Έτσι η Μπαμπέτ ...εισβάλλει στη ζωή τους. *"Θα δουλέψω χωρίς μισθό. Αν δεν μ' αφήσετε να σας υπηρετήσω, τότε θα πεθάνω."* Δεν τους ζητά απλά δουλειά, τους ζητά να της δώσουν ένα σκοπό για να συνεχίσει να ζει. Το μόνο που θέλει είναι να προσφέρει ανιδιοτελώς ό,τι μπορεί. Μπροστά σε αυτήν την τραγική δήλωση, οι δύο θεοσεβούμενες αδελφές δεν μπορούν να αντισταθούν και καταλήγουν να ζητήσουν οι ίδιες από την Μπαμπέτ να μείνει.

Για να μπορέσει να αντεπεξέλθει στα νέα της καθήκοντα, οι δύο αδελφές της μαθαίνουν τα δύο βασικά πιάτα της δανέζικης κουζίνας: την

φαρόσουπα από παστό ψάρι και τον χυλό από ψωμί. Οι οδηγίες είναι απλές: *"Μούσκεψε το ψάρι για μία ώρα", "Κόψε το σε φέτες."* Το απλό όμως λεξιλόγιο της μαγειρικής γίνεται το πρώτο μάθημα δανέζικων για την Μπαμπέτ που όταν έφτασε στο χωριό μιλούσε μόνο τη μητρική της γλώσσα. Σε όλη την διάρκεια της ταινίας η μαγείρισσα μιλά ελάχιστα και κυρίως κατά στο τέλος της ταινίας. Ακόμα και την αποδοκιμασία της για την κουζίνα των δανών την καταλαβαίνουμε από την έκφραση του προσώπου της και μόνο, ενώ από τα βουρκωμένα μάτια της μαντεύουμε τον σιωπηλό της πόνο. Η σιωπή της αυτή την κάνει να μοιάζει αινιγματική στα μάτια μας και μας προετοιμάζει για την αποκάλυψη του μυστικού της μετά το δείπνο. Ταυτόχρονα ενισχύει το γεγονός ότι θέλει με όλες της τις δυνάμεις να υπηρετήσει τις αδελφές και να εγκλιματιστεί στην μικρή δανέζικη κοινωνία.



Και πραγματικά 14 χρόνια αργότερα, η Μπαμπέτ μιλάει την γλώσσα καλά. Μάλιστα παζαρεύει καλύτερα από τους ντόπιους χάρη στην καπατσοσύνη της και την γαλλική της λεπτότητα, εξοικονομώντας χρήματα για το νοικοκυριό. Οι ντόπιοι την έχουν αποδεχθεί πλήρως, όχι όμως σαν να είναι μια από αυτούς, αλλά σαν μία συμπαθητική ξένη. Έχει αναλάβει πλήρως όλες τις φροντίδες για τα επίγεια, δίνοντας καλύτερη ποιότητα στην καθημερινή ζωή αλλά και στα γεύματα. Είναι χαρακτηριστικά τα λόγια του φτωχού: *"Σε ευχαριστώ Θεέ μου που μας έστειλες την Μπαμπέτ. Βοηθάει τις μικρές αδελφές να αφιερώνονται στο να βοηθούν όσους έχουν ανάγκη σε αυτό το μικρό ποίμνιο!"*

Από την πρώτη στιγμή που εμφανίζεται η Μπαμπέτ στην ταινία, αποτελεί μια προσωποποίηση του Χριστού. Φτάνει καταπονημένη με μια τεράστια κάπα που της δίνει μια μυστηριώδη και απόκοσμη διάσταση. Είναι μια ξένη που ζητάει άσυλο – το γεγονός μάλιστα ότι κερδίζει το λαχείο την διαφοροποιεί ακόμα περισσότερο από τους χωρικούς. Υπηρετεί τις αδελφές χωρίς υλική ανταμοιβή και με όλη της την καρδιά, καθώς απαρνιέται τις συνήθειές της και ενστερνίζεται την δανέζικη κουλτούρα. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο η Μπαμπέτ είναι ένας χαρακτήρας που πατά γερά και με σοφία στη Γη, ταυτίζεται με τις φροντίδες για τα επίγεια και αντιπροσωπεύει το σώμα.



Το Μεγάλο Δείπνο



Περισσότερο από τους άλλους χαρακτήρες η Μπαμπέτ ταυτίζεται με το υγρό στοιχείο. Τη βλέπουμε να αγναντεύει τον ωκεανό με νοσταλγία για την πατρίδα της και πόνο για τους ανθρώπους που έχασε. Κοντά στην θάλασσα, οδηγείται και αφότου κερδίζει 10.000 φράγκα για να πάρει την μεγάλη της απόφαση. Αποφασίζει λοιπόν να διαθέσει τα χρήματα του λαχείου για να παραθέσει ένα "αληθινό γαλλικό δείπνο" για τις δύο αδελφές και τους πιστούς. Με την πρωτοβουλία αυτή γίνεται η ίδια η θεία Πρόνοια και κάνει μια αληθινά χριστιανική χειρονομία για να μονιάσει ξανά το μικρό ποίμνιο.

❖ Η προετοιμασία και οι προκαταλήψεις

"Κυρίες μου, ποτέ δεν σας ζήτησα τίποτα." Αυτό είναι και το βασικό της επιχείρημα για να τις πείσει όχι μόνο να την αφήσουν να ετοιμάσει ένα αληθινό γαλλικό δείπνο, αλλά και να πληρώσει γι' αυτό. Η Μαρτίνα και η Φιλίππα χαίρονται με τα ανέλπιστα κέρδη αλλά και θλίβονται. Την βλέπουν και οι ίδιες σαν την θεία πρόνοια: "*Κάποτε θα συνέβαινε και αυτό. Ο Θεός έδωσε και ο Θεός παίρνει.*" Οι δύο αδελφές πιστεύουν ότι η γυναίκα τώρα που έχει τα μέσα θα γυρίσει στην πατρίδα της. Με το πέρασμα των χρόνων, τους έχει γίνει απαραίτητη, διότι έχουν σιγά-σιγά

ξεσυνηθίσει τις χειρωνακτικές δουλειές και τις φροντίδες για τα επίγεια και έχουν εντωμεταξύ γεράσει.

Σύντομα όμως η θλίψη γίνεται καχυποψία. Όταν η Μπαμπέτ αρχίζει να τους μιλά για τις προμήθειες που χρειάζονται για το δείπνο, τρόφιμα τελείως άγνωστα σε αυτές, βλέπουμε την ανησυχία στα μάτια τους. Δεν είναι εύκολο για μια μικρή κλειστή και συντηρητική κοινωνία να αποδεχτεί μια τόσο έντονη εκδήλωση της διαφορετικότητας. Η Μπαμπέτ όπως είδαμε και παραπάνω κέρδισε την αποδοχή των χωρικών γιατί υιοθέτησε απόλυτα τον τρόπο ζωής τους και άφησε πίσω της καθετί που την συνέδεε με την πατρίδα της. Όταν ξαφνικά προσφέρεται να τους δώσει μια γεύση από την δική της κουλτούρα, να τους φέρει σε επαφή με κάτι άγνωστο από τον *“μεγάλο κόσμο εκεί έξω”*, εμφανίζονται παραξενεμένοι και αρνητικοί.



Καθώς η Μπαμπέτ φτάνει με τα πράγματα στο σπίτι, ολόκληρο σχεδόν το χωριό βγαίνει έξω στο δρόμο για να δει τι φέρνει, ακόμα και ο φτωχός που προσευχόταν για αυτήν στον Θεό. Δεν την αντιμετωπίζουν με χαρούμενη περιέργεια, αντίθετα βλέπουμε ότι όλοι είναι σιωπηλοί και μένουν μαρμαρωμένοι να κοιτάζουν όλα όσα βρίσκονται μέσα στα καρότσια. Τα ορτύκια, η χελώνα, και η κολώνα του πάγου, πράγματα που οι χωρικοί δεν έχουν δει ξανά στην ζωή τους, παίρνουν στα μάτια τους τρομακτικές διαστάσεις. Οι δύο αδελφές ενδόμυχα μετανιώνουν που έδωσαν την συγκατάθεσή τους για αυτό το δείπνο. Ο φακός εστιάζει

στην τεράστια ζωντανή χελώνα που κουνιέται μηχανικά μέσα σε ένα καρότσι, μεταδίδοντας έτσι λίγο από το άγχος τους στον θεατή.

Όταν μπαίνουν στην κουζίνα, βλέπουμε ότι ακόμα και ο κοινός τους κώδικας επικοινωνίας που στηριζόταν στη μαγειρική, έχει ατονήσει. "Αυτό βέβαια δεν είναι κρασί..." ρωτά ανήσυχη η Φιλίππα. Η Μπαμπέτ ενθουσιασμένη, δεν καταλαβαίνει την ανησυχία των αδελφών. "Όχι, είναι *Veuve Clicquot!*" Αυτό που εννοεί η Μπαμπέτ είναι ότι αυτό το μπουκάλι είναι κάτι παραπάνω από κρασί, είναι σαμπάνια και μάλιστα εξαιρετικής ποιότητας. Όμως οι δύο αδελφές δεν έχουν ούτε τα ίδια βιώματα ούτε την ίδια κουλτούρα με αυτήν. Δεν μπορούν πια να συνεννοηθούν.

❖ ***Το φαγητό σαν αμαρτία***



Όλες αυτές οι έντονες συγκινήσεις κάνουν την Μαρτίνα να δει έναν εφιάλτη που μας αποκαλύπτει ακόμα καλύτερα τα αισθήματά της και τον τρόπο σκέψης της. Το όνειρό της θα μπορούσε να χωριστεί σε δύο μέρη. Στο πρώτο όσα έχει δει την ημέρα επιστρέφουν τονισμένα εξωπραγματικά: βλέπουμε φλόγες και πίσω τους εναλλάσσονται πλάνα των κεφαλιών ενός προβάτου και μια λευκής αγελάδα, με τον φακό να εστιάζει στα εξωπραγματικά και νεκρά τους μάτια. Εμφανίζεται ξανά η τεράστια χελώνα και το σώμα της μοιάζει να λιώνει εφιαλτικά με ένα οπτικό εφέ. Η εικόνα του καβαλάρη με το δρεπάνι, μια χαρακτηριστική

προσωποποίηση του θανάτου βγαλμένη από τα θρησκευτικά περιοδικά που διαβάζουν οι δύο αδελφές, οριοθετεί το δεύτερο μέρος του ονείρου και παρουσιάζει τους φόβους της Μαρτίνας για τις συνέπειες του δείπνου. Η εικόνα αυτή "σβήνει" μέσα σε κόκκινους καπνούς, από όπου εμφανίζεται η Μπαμπέτ να κοιτά κατάματα τον φακό και να μας σερβίρει ένα ποτήρι κρασί. Με γρήγορο *cut*²⁶ βλέπουμε έναν άντρα να πέφτει αναισθητός πάνω σε ένα τραπέζι με λευκό τραπεζομάντιλο και να χύνει μια κούπα κρασί κόκκινο σαν αίμα.

Οι συμβολισμοί αυτοί της κόλασης (φλόγες, καπνοί), του παγανισμού (ζώα, Μπαμπέτ) και του θανάτου (καβαλάρης, κρασί-αίμα) δεν μας αφήνουν καμία αμφιβολία για την δαιμονοποίηση αυτού του δείπνου στο μυαλό της Μαρτίνα. Μέσα από το όνειρο, όσα έχει δει η γυναίκα παίρνουν υπερφυσικές και δαιμονικές διαστάσεις.



Το όνειρο την κάνει να παραδεχθεί τους φόβους της και φεύγει αμέσως από το σπίτι, πρωί – πρωί για να βρει τους υπόλοιπους πιστούς. Δεν συναντιούνται στο σπίτι του πάστορα (όπου θα τους άκουγε η Μπαμπέτ) αλλά σε ένα άλλο σπίτι. Η Μαρτίνα εμφανίζεται συντετριμμένη και μετανουούσα με μαύρη μαντίλα στο κεφάλι: *"Και τώρα... έχουμε εκτεθεί σε επικίνδυνες και, ίσως ακόμα, δαιμονικές δυνάμεις. ...Αισθάνομαι ότι*

²⁶ *Cut*: κοινός τρόπος σύνδεσης πλάνων, στιγμιαία αλλαγή από το ένα καδράρισμα σε ένα άλλο.

με κοιτάζει (ο πατέρας μου) από ψηλά και βλέπει τις κόρες του να χρησιμοποιούν το σπίτι του για τις τελετές μιας μάγισσας.” Οι θρησκευτικές προκαταλήψεις και ο πουριτανισμός της κλειστής κοινωνίας κάνουν την φαντασία της Μαρτίνας και των συντρόφων της να καλπάζει. Η Μπαμπέτ, που ως χθες η ευεργετική της παρουσία διευκόλυνε τη ζωή τους, παρουσιάζεται τώρα σαν διαβολική μάγισσα του μεσαίωνα.

Μπροστά σε αυτήν την ...κρίση, η Μαρτίνα απευθύνεται στους φίλους της τόσο γιατί αισθάνεται ενοχές δεδομένου ότι θα λάβουν και αυτοί μέρος σε αυτή τη γιορτή και θέλει να τους προειδοποιήσει, όσο και γιατί αναζητά παρηγοριά και βοήθεια από αυτούς. Η δε ανάμνηση του πάστορα καθοδηγεί την συμπεριφορά τους, αποτελεί όμως και πρόφαση ίσως για να εκφράσουν μεταξύ τους τους φόβους τους.

Αυτή η ομάδα ανθρώπων που όπως είδαμε παραπάνω ήταν διαιρεμένη από διχόνοιες και αντιδικίες μπροστά σε αυτή την “απειλή” ενώνεται. Χωρίς δεύτερη σκέψη, όλοι ξεχνούν τις διαφορές τους και δηλώνουν απερίφραστα την αμέριστη συμπαράστασή τους στις δύο αδελφές. Δίνουν αυτοί την λύση στην Μαρτίνα: *“Για χάρη των δύο μικρών αδελφών μας, υποσχόμαστε πως, ό,τι κι αν γίνει, δεν θα πούμε λέξη για το φαγητό ή τα ποτά..”* Το να μην γίνει καμία λεκτική αναφορά στο δείπνο μοιάζει σαν να ξορκίζουν την δαιμονική επίδρασή του. Αποφασίζουν να το θεωρήσουν ανάξιο λόγου και έτσι να αρνηθούν τις δυνάμεις του.

Το φαγητό έχει συνταυτιστεί στην χριστιανική κουλτούρα με την αμαρτία. Μάλιστα, η λαιμαργία είναι ένα από τα επτά θανάσιμα αμαρτήματα. Η νηστεία είναι μια διαδικασία κατά την οποία ο ανθρώπινος οργανισμός “καθαρίζεται” από “αμαρτωλές” τροφές, όπως το κρέας, τα ψάρια, τα γαλακτοκομικά ακόμα και το λάδι, για να μπορέσει να δεχτεί τη θεία μετάληψη. Τα δε ταμπού και τα έθιμα ποικίλουν από χώρα σε χώρα. Σε αυτή την προτεσταντική κοινωνία που πιστεύει ότι τα επίγεια αγαθά δεν έχουν αξία μπροστά στα επουράνια, η ντόπια κουζίνα περιορίζεται σε λίγα φαγητά, όπως λίγα είναι και τα αγαθά του φτωχού αυτού τόπου. Η γεύση και η ποιότητα του φαγητού δεν παίζει ρόλο. Η διατροφή είναι το απαραίτητο καύσιμο που δίνει δύναμη στον άνθρωπο να υμνεί το θεό. Το κρασί δεν συνηθίζεται (δεν ευδοκιμούν τα κλήματα σε αυτή την χώρα) και θεωρείται αμαρτία. Και γενικότερα οτιδήποτε ξεφεύγει από αυτή την λογική θεωρείται όπως βλέπουμε αμαρτία. Η προ-καπιταλιστική αυτή κοινωνία με την κυρία Λουουενχελμ σαν τελευταίο

απομεινάρι της φεουδαρχίας, παράγει όλα όσα χρειάζεται και δεν εμπορεύεται τίποτα. Όχι μόνο δεν επιθυμεί να έρθει σε επαφή με τον εξωτερικό κόσμο, αλλά είναι ευτυχισμένη μέσα στα στενά όριά της. Και ακριβώς επειδή επιθυμεί να παραμείνει κλεισμένη μέσα στα όριά της, “οχυρώνεται” και δεν αντιμετωπίζει ανοιχτά και καταπρόσωπο τον άνθρωπο που ξεφεύγει από την πεπατημένη.

Αντίθετα βλέπουμε ότι εφαρμόζει ομόφωνα και αδιάλλακτα το “πίστευε και μη ερεύνα”. Το να μην μιλήσουν καθόλου για το δειπνο, σημαίνει ότι δεν θέλουν να ξέρουν τίποτα παραπάνω για αυτό, θέλουν να μείνουν πιστοί στις προκαταλήψεις τους και να μην δώσουν την ευκαιρία στην Μπαμπέτ να τους εξηγήσει, αλλάζοντάς τους γνώμη. Η γυναίκα αυτή δεν είναι πια η Ξένη του χωριού τους. Μετά από 14 χρόνια μεταμορφώνεται σε μια ...εισβολέα στη ζωή και την πίστη τους.

Ο φόβος που ξεσήκωσαν όλα αυτά τα εξωτικά πράγματα που έφερε η Μπαμπέτ δίνει νέα ζωή στο παρηκμασμένο ποιμνίο. Τραγουδούν με την καρδιά τους τον αγαπημένο τους ύμνο κρατώντας σφιχτά τα χέρια. Τραγουδούν όμως σχεδόν ψιθυριστά για να μην τους ακούσει η Μπαμπέτ.



❖ Ένας Μυστικός Δείπνος



Η έναρξη του δείπνου σφραγίζεται με την απρόσμενη άφιξη του στρατηγού (πια) Λουουενχελμ, που θα οδηγήσει την πλοκή της ταινίας στην κορύφωση. Καταρχήν η παρουσία του κάνει δώδεκα τους συνδαιτυμόνες αυτού του γεύματος και αμέσως μας παραπέμπει στον Μυστικό Δείπνο, το τελευταίο δείπνο που μοιράστηκε ο Ιησούς με τους μαθητές του. Γνωρίζουμε άλλωστε ότι οι δύο αδελφές πιστεύουν ότι αυτές είναι οι τελευταίες στιγμές που θα έχουν την Μπαμπέτ κοντά τους. Κατά δεύτερο λόγο η επαφή του με τον έξω κόσμο θα τον κάνει να μυήσει όλους τους υπόλοιπους στην Γαλλική κουζίνα, όπως θα δούμε παρακάτω, και θα χαλαρώσει την αδιάλλακτη στάση της Μαρτίνας, μιας και ο νεανικός της έρωτας συνεχίζει να σιγοκαίει. Θα αποτελέσει τον συνδετικό κρίκο ανάμεσα στην μαγείρισσα και τους πιστούς και θα ερμηνεύσει το “έργο” της.

Καθώς οι καλεσμένοι μπαίνουν στην τραπεζαρία, βλέπουμε με πόση πολυτέλεια είναι στρωμένο το τραπέζι. Οι σατέν πετσέτες είναι διπλωμένες σαν βεντάλιες, τα κηροπήγια και τα κρυστάλλινα ποτήρια λάμπουν και όλα τα σερβίτσια είναι τοποθετημένα με την τάξη που πρέπει σε ένα επίσημο δείπνο. Ένα αληθινό γαλλικό γεύμα δεν αφορά μόνο τις εκλεπτυσμένες γεύσεις της γαλλικής υψηλής γαστρονομίας

αλλά και έναν χώρο που ακολουθεί τους κανόνες της *art de la table*²⁷. Το πολυτελές και φροντισμένο τραπέζι και ο ζεστός φωτισμός δημιουργούν μια ατμόσφαιρα γεμάτη θαλπωρή. Μας θυμίζουν τα λόγια του Γάλλου συγγραφέα του 18^{ου} αιώνα, Chatillon-Plessis, που παρομοίασε την τραπεζαρία με ένα θέατρο και το τραπέζι με την σκηνή που χρειάζεται ένα σκηνικό για να ικανοποιήσει και την όραση των συνδαιτυμόνων ανοίγοντάς τους την όρεξη²⁸.

"Σαν τον γάμο στην Κανά, το φαγητό δεν έχει καμιά σημασία." "Ούτε που θα το σκεφτούμε!", με αυτά τα λόγια ένας από τους συντρόφους τούς επαναφέρει στην πραγματικότητα για να μην παρασυρθούν από το γοητευτικό σκηνικό. Προσεύχονται μάλιστα με τα λόγια του πάστορα παραβλέποντας όμως ότι τονίζουν την σημασία του φαγητού για το πνεύμα. *"Είθε η τροφή να θρέψει το σώμα μου. Είθε το σώμα να κάνει την αναζήτηση της ψυχής μου. Είθε η ψυχή μου να ανυψωθεί για να υμνήσει τον Θεό."*



²⁷ Βλ. Kirshenblatt-Gimblett, B., *Making Sense of Food in Performance: The Table and the Stage*, από το βιβλίο *The Senses in Performance*, Routledge: Νέα Υόρκη, 2006, αναδημοσίευση <http://www.nyu.edu/classes/bkg/web/ASTRFood.pdf>, τελευταία επίσκεψη: 3/1/2007, σ.4

²⁸ Kirshenblatt-Gimblett, 2006, ο.π., σ. 5

Ο στρατηγός, που δεν γνώριζε όσα είχαν συμφωνήσει οι υπόλοιποι για το δείπνο, δεν μπορεί να αντισταθεί και να μην σχολιάσει το ποτό, μόλις συνειδητοποιεί τι πίνει. *"Καταπληκτικό! Ένα αμοντιλάδο! Και είναι το καλύτερο που έχω ποτέ δοκιμάσει!"* Το ίδιο συμβαίνει και με την χελωνόσουπα, την σαμπάνια και τα ορεκτικά. Κανείς όμως δεν του δίνει σημασία. Απευθύνεται λοιπόν, στην οικοδέσποινα, την Μαρτίνα, θεωρώντας ότι από την στιγμή που παραθέτει το δείπνο αυτό μπορεί να εκτιμήσει την γαλλική κουζίνα. Από την πρώτη στιγμή που η Μαρτίνα μαθαίνει ότι ο στρατηγός θα παρευρεθεί στο δείπνο και καθ' όλη τη διάρκειά του, η φιλική αφήγηση μοιάζει να υπονοεί ότι ο χρόνος δεν έχει σβήσει τον έρωτά τους. Χάρη στον Στρατηγό, σταδιακά, από πλάνο σε πλάνο, η γυναίκα αλλάζει στάση απέναντι στο δείπνο, καθώς ένας bon viveur σαν τον αγαπημένο της εκτιμά τόσο τα πιάτα που σερβίρονται στο φτωχικό τους.

Ο στρατηγός γίνεται λοιπόν ο οδηγός τους για να απολαύσουν αυτό το γεύμα. Από την πρώτη στιγμή που κάθονται στο τραπέζι, καταλαβαίνουμε ότι δεν είναι εξοικειωμένοι με τους καλούς τρόπους στο τραπέζι. Τρώνε λοιπόν, σφιγμένοι και μαζεμένοι, σχεδόν μηχανικά χωρίς να δίνουν σημασία στο φαγητό. Βλέποντας τον τρόπο που ο στρατηγός απολαμβάνει το φαγητό του, δεν μπορούν παρά να τον μιμηθούν.

Μετά τα δύο πιάτα και την σαμπάνια, που νομίζουν ότι είναι *"κάποιο είδος λεμονάδας"*, το φαγητό αρχίζει να επιδρά σχεδόν μαγικά πάνω τους. Οι άμυνες χαλαρώνουν και τα πρόσωπα μαλακώνουν. Θυμούνται όλοι μαζί με αγάπη τον πάστορα και χαίρονται σαν μικρά παιδιά. Είναι η πρώτη φορά μέσα στην ταινία που τους βλέπουμε να χαμογελούν ευτυχισμένα. *"Θυμάστε τι μας δίδασκε; Μικρά μου παιδιά, να αγαπάτε ο ένας τον άλλον!"* Ο παραλληλισμός της θρησκευτικής σχεδόν κατάνυξης που τους προκαλεί το γεύμα με τον Μυστικό Δείπνο καθώς και ο παραλληλισμός του πάστορα με τον Χριστό γίνεται μέσα από την αναφορά στα λόγια του ("Αγαπάτε αλλήλους.") όσο και μέσα μια ιστορία που διηγείται η Solveig²⁹. Η χαρά και η κατάνυξη των πιστών κορυφώνεται και η πίστη τους ξαναζωντανεύει.

²⁹ Κάποτε ο πάστορας ήθελε να κάνει μια λειτουργία σε μια εκκλησία πάνω σε ένα φιόρντ, η κακοκαιρία όμως τους εμπόδιζε όμως να πάνε εκεί. Ορκίστηκε ότι αν δεν σταματήσει ο κακός καιρός θα περπατήσει πάνω στα κύματα για να φτάσει. Και τότε έπιασε παγωνιά, πάγωσε το φιόρντ και πέρασαν περπατώντας πάνω από την θάλασσα.

❖ Η αποκάλυψη



Η σειρά με την οποία σερβίρονται τα πιάτα και τα ποτά του δείπνου, αλλά και το *παράλληλο μοντάζ* των όσων συμβαίνουν στην κουζίνα και στην τραπεζαρία προετοιμάζει το ...έδαφος και κορυφώνει την αναμονή για το πιο σημαντικό πιάτο της βραδιάς. Το πιάτο αυτό θα κάνει τους συνδαιτυμόνες να εκτιμήσουν το δείπνο τους και θα αποκαλύψει την ταυτότητα της Μπαμπέτ. Λέγεται *cailles en sarcophage* (ορτύκια στη σαρκοφάγο).

Όταν ο στρατηγός τρώει το πιάτο αυτό, αναγνωρίζει αμέσως την ασυνήθιστη δημιουργό του (μια γυναίκα-σεφ). Την ταυτότητά της την αποκαλύπτει μέσα από την διήγηση της πρώτης φοράς που το δοκίμασε: "Ο στρατηγός *Gallifet*, ο οικοδεσπότης μας για εκείνη τη βραδιά, μας εξήγησε ότι αυτή η γυναίκα, αυτή η *chef*, είχε την ικανότητα να μεταμορφώσει το γεύμα σε ένα είδος ερωτικής σχέσης. Μια ερωτική σχέση που δεν έκανε καμία διάκριση ανάμεσα στην σωματική και πνευματική όρεξη. ...Θεωρείτο η μεγαλύτερη ιδιοφυΐα της γαστρονομίας. Αυτό που τρώμε τώρα δεν είναι τίποτα άλλο από *cailles en sarcophage* "

Ο στρατηγός δεν μπορεί να πιστέψει ότι η διάσημη μαγείρισσα του *Café Anglais* βρίσκεται εκεί σε αυτό το τελείως αταίριαστο περιβάλλον. Τα λόγια του είναι στην ουσία μια ερώτηση για τους υπόλοιπους που από

διακριτικότητα δεν την εκστομίζει. Όπως και οι υπόλοιποι, ο στρατηγός απολαμβάνει αυτό το μάννα εξ ουρανού σαν ένα σημάδι ευλογίας.

Σύμφωνα με την Susan Hardy Aiken³⁰, τα ορτύκια στην σαρκοφάγο αντιπροσωπεύουν το γυναικείο σώμα που προσφέρεται σε Θεία Κοινωνία και θεωρεί ότι η καλλιτεχνική δημιουργία είναι συνδεδεμένη με την θυσία της Μπαμπέτ. Το πιάτο αυτό αποδεικνύει ολοκληρωτικά ότι το Δείπνο της Μπαμπέτ είναι μια μεταφορά του Μυστικού Δείπνου. Καθώς οι δώδεκα συνδαιτυμόνες-απόστολοι τρώνε στην τραπεζαρία η Μπαμπέτ, η προσωποποίηση του Χριστού υπηρετεί από την κουζίνα της όχι μόνο αυτούς αλλά και τους φτωχούς στο πρόσωπο του αμαξά. Και όπως ο Χριστός κάλεσε τους μαθητές του να φάνε το σώμα και το αίμα του, η Μπαμπέτ τους προσφέρει ό,τι πιο πολύτιμο έχει: το κρυμμένο της ταλέντο (πνεύμα) και τα χρήματα του λαχείου (σώμα). Με αυτόν τον τρόπο, θυσιάζει κάθε ελπίδα να επιστρέψει στη Γαλλία και να λάμψει ξανά το χάρισμά της. Όταν οι καλεσμένοι έχουν φύγει, είναι εξαντλημένη, έχει "αδειάσει" γιατί η ίδια η τέχνη έχει απορροφήσει τις πνευματικές και σωματικές δυνάμεις της για να προσφέρει πνευματική και σωματική ηδονή, όπως υπαινίσσονται τα λόγια του Gallifet, στους συνδαιτυμόνες αυτού του μοναδικού δείπνου.

Κάθε σταύρωση όμως έχει και ανάσταση και μάλιστα διπλή στην περίπτωση της μαγείρισσας. Διότι η δική της θυσία φέρνει την ψυχική ανάταση και την γαλήνη στους συντρόφους που έχασαν την πίστη στην ζωή και στους εαυτούς τους. Από την άλλη πλευρά, η Φιλίππα είναι αυτή που "προφητεύει" στο τέλος της ταινίας την ανάσταση της ψυχής της Μπαμπέτ: *"Στον παράδεισο, θα αναδειχθείς στην μεγάλη καλλιτέχνη που ο Θεός ήθελε να γίνεις. Ω, πόσο θα γοητεύσεις τους αγγέλους!"*

³⁰ Βλ. Raskin, Esther, A recipe for mourning: Isak Dinesen's "Babette's Feast." Περιοδικό Style, Northern Illinois University, Φθινόπωρο 1995, αναδημοσίευση http://findarticles.com/p/articles/mi_m2342/is_n3_v29/ai_18096755, τελευταία επίσκεψη: 3/1/2008, σελ 1

❖ **Ο στρατηγός Gallifet**



Την εποχή που τοποθετεί η Μπλίξεν την ιστορία της δεν υπήρχαν γυναίκες-σεφ³¹. Πρόκειται για μια έμπνευση με την οποία η συγγραφέας αναδεικνύει την Μπαμπέτ όχι απλά ως μαγείρισσα, αλλά ως σεφ, συνδέοντας τη δουλειά της μαγείρισσας με την καθημερινότητα και τη δημιουργικότητα του σεφ με την καλλιτεχνική δημιουργία και την αναζήτηση του υπέρτατου. Η μέχρι τότε μυστηριώδης και εσωστρεφής γυναίκα μεταμορφώνεται σε μια αληθινή καλλιτέχνη που παίρνοντας στα χέρια της τα υλικά της μπορεί να τα μεταμορφώσει σε ένα έργο τέχνης, σε μια ερωτική σχέση ανάμεσα στο φαγητό και σε εκείνον που το απολαμβάνει, προσφέροντας την ψυχική ευφορία που ενώνει την ύλη με το πνεύμα.

Η ιστορία όμως κρύβει την ειρωνεία. Ο στρατηγός *Gallifet*, ο άνθρωπος που δεν θα δίσταζε να μονομαχήσει για την ιδιοφυή μαγείρισσα, ήταν, όπως είδαμε στο πρώτο μέρος της ταινίας, αυτός που σκότωσε “σαν ποντίκια” τον άντρα και τον γιο της και καταδίωξε την ίδια μέχρι την Δανία. Η αναφορά αυτή είναι ένας απόηχος μόνο από την εκτενέστερη αναφορά που κάνει η Κάρεν Μπλίξεν στο διήγημά της για την προηγούμενη ζωή της Μπαμπέτ και τη δράση της κατά τη διάρκεια της

³¹ Βλ. Parkhurst Ferguson, 2004, ο.π. σ.8

Παρισινής Κομμούνας, το 1871, που πνίγηκε στο αίμα από την Τρίτη Δημοκρατία (εκτιμάται ότι εκείνη την περίοδο δολοφονήθηκαν 20.000 με 25.000 άνθρωποι)³². Ο Axel όμως απομακρύνει την *suzyhet* από το πολιτικό και το συγκεκριμένο πλαίσιο, πράγμα που κάνει τον ιστορικό περίγυρο να ξεθωριάζει και οδηγεί τον θεατή να εστιάσει στο ζήτημα της τέχνης και της θείας χάρης³³. Το *δεσμευτικό* αυτό μοτίβο δεν παύει να μας υπενθυμίζει ότι ο *Gallifet* αφαίρεσε και μάλιστα βίαια τα πάντα από την Μπαμπέτ, εκτός από την τέχνη της!

Επίλογος



Αν και ασχολίαστη η αποκάλυψη αυτή επιβεβαιώνει τη μοναδικότητα του δείπνου και δίνει το έναυσμα στους δώδεκα καλεσμένους να αφεθούν χωρίς κανέναν πια ενδοιασμό στην απόλαυση του φαγητού. Οι δύο πλατωνικοί εραστές ξαναζωντανεύουν την αγάπη τους και ανταλλάσσουν φλογερές ματιές, ενώ οι πιστοί μονιάζουν και επιλύουν τις διαφορές

³² Η Μπαμπέτ ήταν τότε μια *retroleuse*, μια γυναίκα που έβαζε φωτιά με πετρέλαιο σε στρατιωτικά οχήματα για αντεπισπασμό. Από την άλλη, πλευρά ο *Gallifet* ήταν γνωστός στους δεξιούς κύκλους ως “ο Χασάπης της Κομμούνας”, για την βιαιότητα με την οποία εκτελούσε τους επαναστάτες. Βλ. Parkhurst Ferguson, 2004, ο.π., σελ 8

³³ Βλ. Podles, 1992, ο.π., σελ 5

τους. Ακόμα και το ταμπού που δημιούργησαν για το φαγητό διαλύεται τελείως. Όλοι μαζί θαυμάζουν τα σταφύλια, ανατρέχοντας μάλιστα σε θρησκευτικούς ύμνους, ενώ βλέπουμε χαρακτηριστικά μια πιστή να περιφρονεί το νερό και να αναζητά και πάλι το κρασί. Η χρωματική παλέτα του *Axel* αρχίζει να θερμαίνεται από την πρώτη στιγμή που στρώνεται το τραπέζι με το ροδακινί τραπεζομάντιλο. Στο τραπέζι κυριαρχεί ο ζεστός φωτισμός των κεριών, τα χρώματα των φαγητών που σταδιακά γίνονται θερμότερα, το κόκκινο κρασί που λάμπει. Καθώς το δείπνο πλησιάζει στο τέλος του, τα χρώματα και ο φωτισμός γίνονται πιο έντονα και τα πρόσωπα των πιστών κοκκινίζουν από το καλό φαΐ και το κρασί. Όλη αυτή η ευεργετική και σχεδόν πανηγυρική ατμόσφαιρα τονίζεται μέσα από τις προετοιμασίες της κουζίνας όπου το κέικ γαρνίρεται μαγικά μέσα από μια *διπλοτυπία* και μπροστά στα έκπληκτα μάτια του αμαξά.



“Μόνο όταν κάποιος απαρνηθεί τελείως την ευχαρίστηση του φαγητού, μπορεί να το απολαύσει πραγματικά”. Μέσα σε αυτά τα σοφά λόγια της *Solweig* εκφράζεται όλη η σημασία που έχει πάρει το δείπνο για αυτούς. Η έντονη άρνησή τους προς το δώρο της Μπαμπέτ έκανε πιο μεγάλη τη σημασία του και την απόλαυσή του.

Η έκβαση αυτή του δείπνου αναδεικνύει μέσα από τις απλές απολαύσεις της καθημερινότητας δύο κορυφαία ζητήματα για την ανθρώπινη ύπαρξη. Το πρώτο εκφράζεται μέσα από τα λόγια του χωρικού και του

Στρατηγού: "Μόνο όσα απαρνιέται ο άνθρωπος, μπορεί να τα πάρει μαζί του"(στη μεταθάνατον ζωή), "...όλα όσα απαρνηθήκαμε μας χαρίζονται...". Πρόκειται για την αγωνία του ανθρώπου για τις επιλογές του στη ζωή όπως αυτές εκφράζονται μέσα από την Θεία Πρόνοια στη θρησκευτική παράδοση. Τα λόγια αυτά που ακούγονται στην ταινία απηχούν την επιρροή του Δανού φιλόσοφου Kierkegaard πάνω στο έργο αυτό της Κάρεν Μπλίξεν³⁴.

Στην θεωρία του Kierkegaard για τα *Τρία Στάδια της Ζωής*, η πίστη απορρίπτει την αισθητική και την απόλαυση με την σιγουριά ότι ο Θεός θα αποκαταστήσει στον άλλο κόσμο όσα ο πιστός έχει θυσιάσει. Στο *Δείπνο της Μπαμπέτ*, έρχονται σε συμφωνία η γεμάτη αυταπάρνηση Χριστιανική ζωή και η παρεξηγημένη (από τους Προτεστάντες) ομορφιά της ζωής. Το μικρό χωριό μέσα από τις δύο αδελφές, οι οποίες είναι η επιτομή της θυσίας και της θρησκευτικής πειθαρχίας, απομακρύνεται συνεχώς από κάθε εξωτερική ή εγκόσμια επιρροή. Το πόσο λανθασμένη είναι η προσέγγιση αυτή αποδεικνύεται από το γεγονός ότι ούτε μέσα σε αυτή την χριστιανική ζωή δεν μπορούν να βρουν την γαλήνη. "Θα με συγχωρέσει ο Θεός για τις αμαρτίες μου;" Αυτό το ερώτημα βασανίζει τους περισσότερους. Η αφθονία που τους υπόσχεται ο μέντοράς τους στον παράδεισο μοιάζει αβέβαιη στην στερημένη γη που ζουν. Όσο όμως κι αν βασανίζονται, οι αυστηρές τους αρχές εμποδίζουν την Μπαμπέτ να αγγίξει τις κλειστές τους ζωές προσφέροντάς ένα πραγματικά ευεργετικό δείπνο. Μόνο όταν το δοκιμάζουν, γεύονται πραγματικά τη ζωή, την



χαρά και την ομόνοια που πηγάζει από το γεύμα και τα επίγεια αγαθά. Με απλά λόγια, μια από τις πιο απλές και μικρές απολαύσεις της ζωής, ένα καλό και προσεγμένο γεύμα, φέρνει τους ανθρώπους πιο κοντά, όταν μπορούν να εκτιμήσουν τη στιγμή που μοιράζονται. Όλες τους οι θυσίες άξιζαν τον κόπο, μιας και τους οδήγησαν σε αυτή τη μοναδική στιγμή όπου οι ψυχές τους ενώνονται και η μικρή αυτή "οικογένεια" λειτουργεί σαν ένας άνθρωπος. Καθώς *"τα αστέρια μοιάζουν να έχουν πλησιάσει τη Γη"*, όπως λέει χαρακτηριστικά μια από τις αδελφές, όλοι οι πιστοί έχουν πάρει μια γεύση από τον παράδεισο.

Μια άλλη σημαντική πτυχή της Θείας Πρόνοιας που μας φέρνει κοντά στο δεύτερο ζήτημα που κυριαρχεί στον επίλογο της ταινίας, την καλλιτεχνική δημιουργία, είναι η θυσία της ίδιας της Μπαμπέτ. Οι δύο αδελφές μένουν έκπληκτες όταν ανακαλύπτουν ότι σπατάλησε για το γεύμα όλα της τα κέρδη (επιβεβαιώνοντας ότι είναι η σεφ-καλλιτέχνης που ανέφερε ο Στρατηγός), με τα οποία θα μπορούσε να επιστρέψει στην πατρίδα της.

Η θυσία της δεν είναι απλά ένα δείγμα της αγάπης της προς τις δύο αδελφές που στις φιλεύσπλαχνες καρδιές τους βρήκε μια δεύτερη πατρίδα. Είναι, όπως τονίζει και η ίδια *"η ευκαιρία να κάνει το καλύτερο που μπορεί"*, ως αληθινή καλλιτέχνη. Η πραγματική θυσία δεν είναι τα χρήματα που ξόδεψε, όσο τα χρόνια που πέρασε μαζί τους. Αναδεικνύεται στα μάτια του θεατή σε μια δραματική ηρωίδα που απαρνήθηκε το ταλέντο της μαγειρεύοντας τα φτωχικά φαγητά της δανέζικης κουζίνας. Ακόμα κι έτσι όμως, όπως είδαμε και παραπάνω, έδωσε τον καλύτερο εαυτό της μαγειρεύοντάς τα καλύτερα από όλους. Το δείπνο αυτό ωστόσο είναι η διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στην μαγείρισσα, που ασχολείται με τα καθημερινά και τα τετριμμένα και την σεφ που δημιουργεί κάτι το μοναδικό. Είναι το ταλέντο που αναζητά διέξοδο να εκφραστεί και να ανυψώσει τις ψυχές του κοινού. Το δείπνο μετουσιώνει όλη την ομορφιά του κόσμου που δημιούργησε ο Θεός.

Από τις δύο αδελφές αυτή που την καταλαβαίνει καλύτερα είναι η Φιλίππα, που είναι και η ίδια μια καλλιτέχνη που απαρνήθηκε την τέχνη της. Μέσα από τα λόγια της Μπαμπέτ ξαναζεί ο νεανικός της έρωτας, ο Αχιλλέας Παπέν. Ο Παπέν μαζί με τον Στρατηγό έχουν ζήσει έντονα τα εγκόσμια, έχουν νιώσει την ματαιότητα του έξω κόσμου και έχουν αποκτήσει τη σοφία της ζωής. Δεν είναι λοιπόν τυχαίο ότι οι άντρες αυτοί παίζουν το ρόλο του μέντορά τους και τις βοηθούν να καταλάβουν. Μέσα από τα λόγια του Παπέν οι δύο αδελφές κατανοούν την αξία του δώρου

που τους δόθηκε. Η πρώτη τους αντίδραση όταν μαθαίνουν ότι η Μπαμπέτ έμεινε χωρίς χρήματα είναι να αρνηθούν το δώρο αυτό. *"Ένας καλλιτέχνης δεν είναι ποτέ φτωχός."* Αυτά τα σχεδόν αλαζονικά λόγια της Μπαμπέτ τονίζουν στην ουσία ότι η αληθινή φτώχεια είναι αυτή της απραξίας για έναν άνθρωπο που μπορεί να δημιουργήσει. *"(Ο Παπέν) έλεγε: μέσα στον κόσμο ακούγεται η δυνατή κραυγή του καλλιτέχνη – δώσμου την ευκαιρία να κάνω το καλύτερο που μπορώ!"* Με αυτά τα λόγια ο Παπέν αποκαλύπτει το αληθινό νόημα της Θείας Χάρης. Αυτές που πάντα υπηρετούσαν όλους τους άλλους με ανιδιοτέλεια, αποδέχονται το δώρο της Μπαμπέτ νιώθοντας πόσο σημαντικό είναι αυτό για κείνη.

Η πιο μεγάλη συνεισφορά του δείπνου αυτού είναι ότι κάνει για όλους την ελπίδα σιγουριά ζεσταίνοντας τις καρδιές τους και ενώνει ανθρώπους από διαφορετικούς κόσμους. Ξεπερνώντας πλέον όλες τις προκαταλήψεις της, η προτεστάντισσα Φιλίππα αγκαλιάζει με στοργή την καθολική Μπαμπέτ νιώθοντας πια ότι η αγάπη και η συμπόνια δεν γνωρίζει θρησκευόμενα, εθνικότητες και σύνορα. Η πνευματική ολοκλήρωση μπορεί να αποκτηθεί μόνο αν αποδεχθούμε τις ανάγκες της σάρκας και αν κατανοήσουμε ότι η καρδιά μας δεν γνωρίζει τα σύνορα που δημιουργούν οι προκαταλήψεις.³⁵



³⁵ Podles, 1992, ο.π. σ.2



***Ο Μάγειρας, ο Κλέφτης, η Γυναίκα του
και ο Εραστής της***

Μια ταινία για ...γερά στομάχια

❖ Περίληψη

"Ο *Μάγειρας, ο Κλέφτης, η γυναίκα του και ο εραστής της*" του Peter Greenaway είναι μια μαύρη κωμωδία που εκτυλίσσεται σε ένα πολυτελές εστιατόριο στην Αγγλία στα τέλη της δεκαετίας του '80.

Ο Αλμπερτ Σπίκα (ο Κλέφτης) είναι ένας βίαιος γκάνγκστερ και "συνιδιοκτήτης" του εστιατορίου Le Hollandais, στο οποίο δειπνεί κάθε βράδυ μαζί με τους μπράβους του. Κυκλοφορεί συνοδευόμενος από δύο φορητά-ψυγεία με χαλασμένα κρέατα και πουλάει προστασία σε εστιατόρια και νυχτερινά κέντρα υπό την απειλή του υγειονομικού ελέγχου. Αν και ο ίδιος διατείνεται ότι είναι ένας εκλεπτυσμένος καλοφαγάς, στην πραγματικότητα αγνοεί την καλή κουζίνα, ενώ είναι ταυτόχρονα βίαιος και προσβλητικός προς τους άλλους πελάτες του εστιατορίου. Ο γάλλος αρχιμάγειρας, Ριτσαρντ Μπορστ, τον απεχθάνεται, όμως μη μπορώντας να τον διώξει από το εστιατόριό του, αγνοεί επιδεικτικά τις υποδείξεις του. Η Τζωρτζίνα, η σύζυγος του Σπίκα, την οποία κακοποιεί συχνά, αρχίζει να ενδιαφέρεται για έναν από τους πελάτες του εστιατορίου, τον Μάικλ. Με την βοήθεια του αρχιμάγειρα, ξεκινά το ειδύλλιο τους μέσα στην κουζίνα του Le Hollandais.

Όταν ο Σπίκα ανακαλύπτει την σχέση τους, μέσα σε μια κρίση θυμού, απειλεί ότι θα σκοτώσει τον εραστή της γυναίκας του και θα τον φάει. Ο Ριτσαρντ φυγαδεύει το ζευγάρι που βρίσκει τελικά καταφύγιο στην βιβλιοθήκη του Μάικλ. Όταν ο Άλμπερτ ανακαλύπτει το κρυψό τους βάζει τους μπράβους του να σκοτώσουν τον Μάικλ αναγκάζοντάς τον να φάει σελίδες από τα βιβλία του.

Απαρηγόρητη η Τζωρτζίνα ζητά από τον Ριτσαρντ να ...μαγειρέψει τον Μάικλ, προκειμένου να εκδικηθεί τον Σπίκα εκπληρώνοντας την απειλή του. Στην τελευταία σκηνή, η Τζωρτζίνα μαζί με όλα τα θύματά του υποδέχονται τον Σπίκα στο άδειο εστιατόριο. Με την απειλή όπλου αναγκάζει τον σύζυγό της να φάει τον εραστή της. Όταν καταφέρνει με δυσκολία να βάλει μια μπουκιά από την σάρκα του Μάικλ στο στόμα του, τον σκοτώνει αποκαλώντας τον περιφρονητικά "κανίβαλο".

1. Τα βασικά στοιχεία της ταινίας

Η ταινία αυτή του Peter Greenaway, όπως και οι υπόλοιπες ταινίες του, ανήκει στην κατηγορία της *ευρωπαϊκής ταινίας τέχνης*. Τα βασικά της χαρακτηριστικά είναι η αναίρεση της αιτιώδους συνάφειας, της συνοχής των γεγονότων, της διάκρισης μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας, ενώ προβάλλει το ασαφές και πολύπλοκο της ανθρώπινης ταυτότητας³⁶. Το *στυλ* αυτονομείται μέσα στην ταινία και αποτελεί το βασικό στοιχείο που οργανώνει όλα τα υπόλοιπα και τα υποτάσσει στις ανάγκες του. Με αυτόν τον τρόπο ο σκηνοθέτης εμποδίζει τον θεατή να ταυτιστεί με τα τεκταινόμενα στην κινηματογραφική αφήγηση, εντείνει δηλαδή την *απο-οικειοποίηση* του, που είναι και το *δεσπόζον* χαρακτηριστικό της ταινίας. Όπως έχει τονίσει και η ίδια η Έλεν Μίρεν, "*Η ταινία... μπαίνει σε μια πολύ επικίνδυνη περιοχή... και είναι ανεύθυνο να την χρησιμοποιήσεις σαν απλό εμπόρευμα (της βιομηχανίας του κινηματογράφου). Ο Greenaway κάνει πολλά για να δημιουργήσει μια απόσταση ανάμεσα σε όσα διαδραματίζονται και στο στυλ. Η ταινία είναι ένα καθαρό κατασκεύασμα.*"³⁷

❖ Το στοιχείο της απο-οικειοποίησης

Για να επιφέρει την *απο-οικειοποίηση* του θεατή, ο Greenaway οργανώνει ολόκληρη την ταινία με τέτοιο τρόπο, ώστε να αισθανόμαστε ότι παρακολουθούμε μια θεατρική παράσταση. Τα πλάνα είναι ως επί το πλείστον μακρινά ή μεσαία, σε πολλές σκηνές υπάρχουν βαριές κουρτίνες "αυλαίας", σκαλωσιές και πλήθος άλλων συμβολισμών που μας παραπέμπουν στο θέατρο. Ένας μεγάλος πίνακας στον κεντρικό χώρο όπου εστιάζεται η πλοκή της ταινίας, μας δίνει την αίσθηση ενός κοινού θεατών μέσα στην ίδια την ταινία.

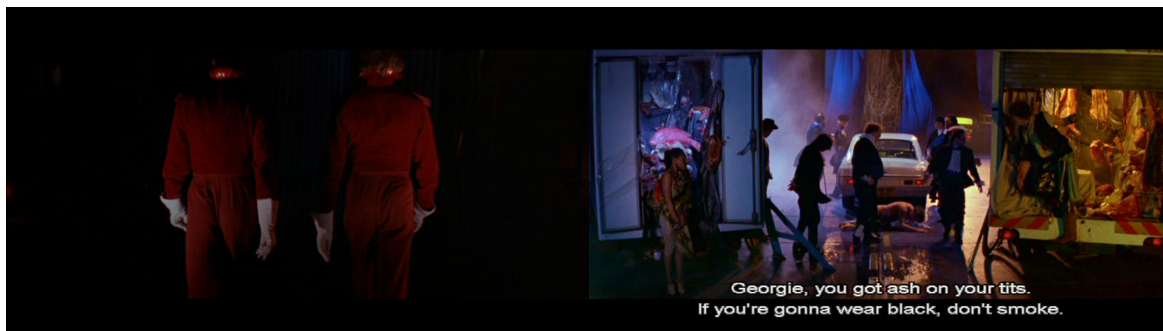
Είναι χαρακτηριστική μάλιστα η ίδια η πρώτη σκηνή, η σκηνή όπου "πέφτουν" οι τίτλοι της ταινίας. Η ταινία ξεκινά με ένα μακρόσυρτο *traveling* από κάτω προς τα πάνω, καθώς αρχίζει να ακούγεται το μουσικό θέμα του Michael Nyman. Αποκαλύπτει έναν σκοτεινό και

³⁶ Παραδείση, 2006, ο.π., σ. 30-35

³⁷ βλ. Ebert, R., Interview with Helen Mirren, Απρίλιος, 1990,

<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19900408/PEOPLE/44010307/1023>, τελευταία επίσκεψη: 3/1/2008

ρυπαρό χώρο με μεγάλο βάθος και ύψος, γεμάτο σκαλωσιές και θεμέλια. Ο φακός σταματά σε έναν σκοτεινό εσωτερικό δωμάτιο, όπου εμφανίζονται δύο γκρουμ με τις επίσημες κόκκινες στολές τους και ανοίγουν τις βαριές κουρτίνες. Μπροστά μας αποκαλύπτεται ο χώρος ενός πάρκινγκ και στο βάθος η πόρτα της κουζίνας του εστιατορίου.



Η σκηνή αυτή είναι πολύ είναι περίεργη αλλά και “παράταιρη” παραξενεύοντας τον θεατή. Σε άλλη σκηνή όπου η κάμερα είναι τοποθετημένη ακριβώς απέναντι από το σημείο που άνοιξαν οι κουρτίνες, προς έκπληξή μας ανακαλύπτουμε ότι το σκοτεινό δωμάτιο από που εμφανίστηκαν οι γκρουμ δεν υπάρχει. Στην θέση του βρίσκονται οι μεγάλες κολώνες μιας οικοδομής. Οι βαριές κουρτίνες δεν είναι παρά κομμάτια υφάσματος που κρύβουν τις σκαλωσιές. Η ...οφθαλμαπάτη αυτή, που ο θεατής μπορεί εύκολα να παρασυρθεί από την πλοκή και να μην την αντιληφθεί, έχει το δικό της διπλό συμβολισμό. Υποδηλώνει μια παρακμασμένη και εξαθλιωμένη ηθικά κοινωνία που στηρίζεται πάνω σε σαθρά θεμέλια, πάνω από όλα όμως υποδεικνύει στον θεατή πως ό,τι θα δει δεν είναι παρά μια παράσταση.

❖ **Το γαστρονομικό “παράδοξο”.**

Ο *Μαγειρας*, ο *Κλέφτης*, η *Γυναίκα του* και ο *Εραστής της* είναι μια από τις πιο σημαντικές ταινίες με θέμα το φαγητό. Ωστόσο σε αντίθεση με το κυρίως ρεύμα των ταινιών αυτών που είναι πιο κοντά στο θέμα του *Δείπνου της Μπαμπέτ*, το φαγητό έχει περισσότερο συμβολική και λιγότερο ουσιαστική παρουσία³⁸. Σε όλη τη διάρκεια της ταινίας του Greenaway, βλέπουμε από κοντά την παρασκευή και την κατανάλωση εξαιρετικών πιάτων της nouvelle cuisine σε έναν χώρο υψηλής αισθητικής. Αντίθετα όμως με την ταινία του Axeli όπου συγκεκριμένα

³⁸ Βλ. <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/foodmovies.html#central>, ο.π.

πιάτα ...πρωταγωνιστούν, παίζοντας συμβολικό και ουσιαστικό ρόλο για την *suzyzhet*, στον *Μάγειρα*... η κουζίνα έχει περισσότερο διακοσμητική χρήση, προσθέτοντας μεγαλύτερη μαγεία στην ατμόσφαιρα. Αυτό βέβαια δεν σημαίνει ότι το φαγητό δεν παίζει εδώ σημαντικό ρόλο, αλλά αυτή τη φορά ως σύμβολο. Τα κεράσματα του μάγειρα είναι αυτά που φέρνουν κοντά τους δύο εραστές. Η αποκάλυψη του καταφυγίου τους μέσα από τις γαστρονομικές προτιμήσεις της Τζωρτζίνας αποτελεί την τιμωρία τους, ενώ ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί την προετοιμασία των φαγητών ως εκφραστικό μέσο για να παρουσιάσει τα συναισθήματά των δύο εραστών.



Το γαστρονομικό παράδοξο όμως της ταινίας, που εμποδίζει τον θεατή να ταυτιστεί με τους χαρακτήρες, έγκειται στο γεγονός ότι τα πλέον ανάρμοστα πράγματα καταναλώνονται μπροστά στην κάμερα. Ούρα, κόπρανα, βιβλία αλλά και ανθρώπινη σάρκα, αυτά είναι τα κυρίως πιάτα της ταινίας που αποτελούν ταμπού για την σύγχρονη κοινωνία. Αποδεικνύουν την αλόγιστη βιαιότητα του Σπίκα, που σαν άλλος Μάγειρας τα σερβίρει, αλλά και τον απόλυτο εξευτελισμό του ανθρώπου. Στην πρώτη *σεκάνς*³⁹, ακούμε τον Σπίκα να μιλά για ένα γεύμα τριών αστέρων, το οποίο προσφέρει στον Ρόι, τον φτωχό εστιάτορα που τόλμησε να του πάει κόντρα. Το γεύμα όμως είναι ούτε λίγο ούτε πολύ κόπρανα σκύλων, με τα οποία οι άντρες του πασαλείβουν το πρόσωπο και το σώμα του. Για να ολοκληρώσει το μάθημά του, δεν παραλείπει

³⁹ *Σεκάνς*: Μία ή περισσότερες σκηνές που παρουσιάζουν ενότητα χώρου, χρόνου, ή δράσης

ειρωνικά να του προσφέρει και το απαραίτητο ποτό: χωρίς κανέναν ενδοιασμό ουρεί πάνω του.

Η αηδιαστική αυτή σκηνή που απωθεί από την πρώτη στιγμή τον θεατή, υποδηλώνει ότι στην ταινία τα όρια έχουν διαρραγεί, ο ανθρώπινος πολιτισμός είναι σε κρίση. Ο άνθρωπος από βασιλιάς (roi στα γαλλικά σημαίνει βασιλιάς) έχει πέσει στο επίπεδο του ζώου, όπου δεν υπάρχουν κανόνες παρά μόνον το δίκαιο του δυνατού.

❖ *Ζωντανοί χώροι*

Πολύ πριν ασχοληθεί με τον κινηματογράφο, ο Greenaway σπούδασε ζωγραφική και ειδικεύτηκε στην τοιχογραφία. Αγαπούσε ιδιαίτερα την εποχή της Αναγέννησης και τους Φλαμανδούς ζωγράφους⁴⁰. Οι επιρροές του αυτές είναι φανερές στην ταινία και δεν περιορίζονται μόνο στους χώρους και στα σκηνικά, αλλά είναι φανερές στις κινήσεις της κάμερας, στον συμβολισμό καθώς και την *αρχιτεκτονική της δράσης*⁴¹ κάθε σκηνής.



Η δράση της ταινίας τοποθετείται σε όλους τους χώρους του εστιατορίου (αίθουσα, κουζίνα, τουαλέτα, πάρκινγκ), ενώ χρησιμοποιούνται επικουρικά οι χώροι ενός νοσοκομείου και μιας βιβλιοθήκης. Κάθε ένας από αυτούς τους χώρους έχει το δικό του χρώμα που κυριαρχεί στο μπαρόκ σκηνικό και τονίζει συμβολικά όσα διαδραματίζονται μέσα του. Η δε σημασία που έχουν τα χρώματα για την ταινία άλλα και η επιρροή του

⁴⁰ Από την επίσημη ιστοσελίδα του σκηνοθέτη <http://petergreenaway.co.uk/bio.htm>, τελευταία επίσκεψη: 3/1/2008

⁴¹ *Αρχιτεκτονική της δράσης*: η σειρά των εικόνων που παρακολουθεί ο θεατής αλλά και η διάταξη με την οποία απεικονίζεται η δράση μέσα στο πλάνο

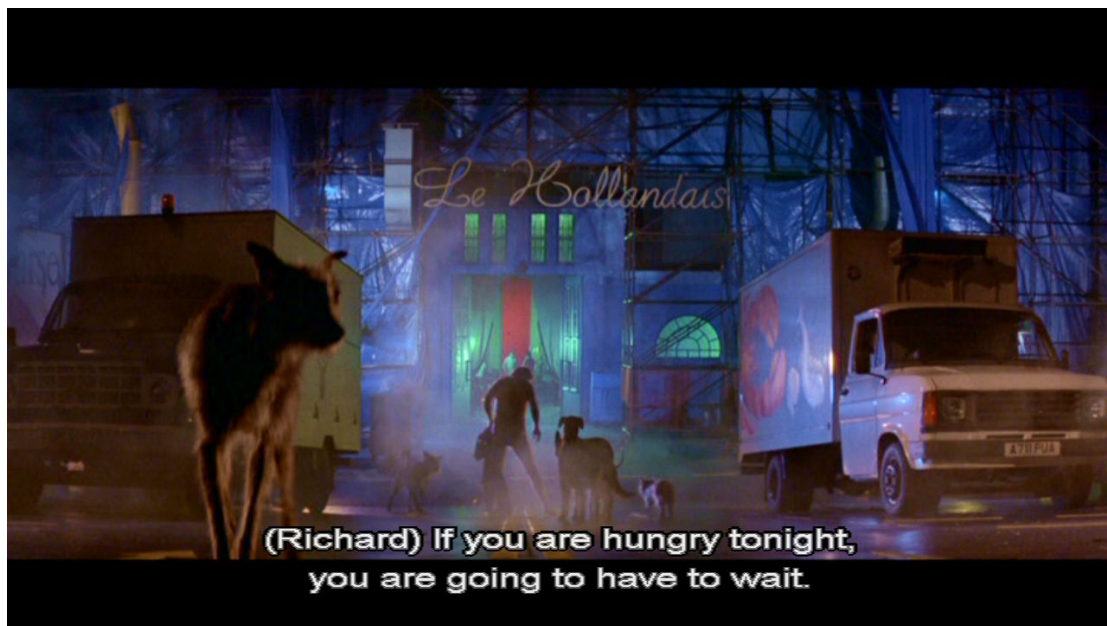
χώρου στα τεκταινόμενα υπογραμμίζεται και από ένα σημαντικό στοιχείο *απο-οικειοποίησης* της ταινίας: τα κουστούμια των ηθοποιών, που αλλάζουν μαγικά χρώμα αμέσως μόλις οι ηθοποιοί περάσουν από τον έναν χώρο στον άλλο. Δεν είναι όμως απλά τα χρώματα που έχουν τη δική τους ιδιαίτερη σημασία. Μέσα στην ταινία, τα σκηνικά με το μεγάλο *βάθος πεδίου*⁴² έχουν τη δική τους αυτόνομη αξία και –θα τολμούσαμε να πούμε– ζωή που είναι ανεξάρτητη από τους χαρακτήρες, με αποτέλεσμα να μην είναι απλά διακόσμηση, αλλά (όπως και τα κουστούμια) μέρος της δράσης, τονίζοντας τα συναισθήματα και τα τεκταινόμενα.



Η **κουζίνα**, που κυριαρχεί στην ταινία, είναι ένας τεράστιος πληθωρικός χώρος σε πράσινο χρώμα – το χρώμα της ελπίδας και της φύσης. Σε αυτόν τον χώρο, η ταλαιπωρημένη από τον σύζυγό της, Τζωρτζίνα, θα σμίξει με τον εραστή της και θα δει τις ελπίδες της να αναπτερώνονται. Είναι ένα πολυεπίπεδο δωμάτιο με μεγάλο *βάθος πεδίου* που θυμίζει πολύ τους πίνακες των Φλαμανδών ζωγράφων. Ο χώρος μάλιστα επεκτείνεται στα μάτια και στην φαντασία του θεατή, όπως έχει τονίσει και ο ίδιος ο σκηνοθέτης, καθώς στο πίσω μέρος της κουζίνας υπάρχουν ανοιχτές πόρτες χώρων αποθήκευσης που θα εξευρενηθούν στην πορεία

⁴² *βάθος πεδίου*: απόσταση μεταξύ του σημείου που βρίσκεται πιο κοντά στο φακό και εκείνου που βρίσκεται πιο μακριά και τα οποία μπορούν ταυτόχρονα να παρουσιαστούν

της ταινίας⁴³. Η εξαιρετική ακουστική και η αντήχηση του τραγουδιού του παιδιού που πλένει τα πιάτα (ακόμα και το παρουσιαστικό του, καθώς είναι αλμπίνος, κατάλευκος σαν άγγελος) μας φέρνουν στο μυαλό καθεδρικό ναό. Παράλληλα ο χώρος μοιάζει με το ατελιέ ενός καλλιτέχνη, καθώς είναι γεμάτος και κάθε λογής τρόφιμα και σύνεργα μαγειρικής. Είναι ένας χώρος καλλιτεχνικής δημιουργίας όπου ο Μάγειρας-καλλιτέχνης μπορεί να πειραματιστεί και να δημιουργήσει.



Στο **πάρκινγκ** κυριαρχεί το σκούρο μπλε χρώμα – το χρώμα της νύχτας. Είναι ένας άδειος χώρος με σκαλωσιές, γαλάζια υφάσματα που τις καλύπτουν και επιγραφές νέον. Υπάρχει ένας δρόμος, όπου τα αυτοκίνητα μπαίνουν στο οπτικό πεδίο της κάμερας από τα αριστερά. Η διαγράμμιση του οδοστρώματος χωρίζει στη μέση το χώρο καταλήγοντας στην πόρτα του εστιατορίου και, κατά την συνήθη τακτική του Greenaway, να καθοδηγεί αισθητικά το βλέμμα του θεατή στο κέντρο του ενδιαφέροντος, το εστιατόριο⁴⁴. Μας δίνει την εντύπωση ότι το

⁴³ βλ. Gherchel, M., *Inside Peter Greenaway's Kitchen*, Γαλλία: Université de la Réunion, , 2003, δημοσίευση στο http://homepage.mac.com/dodille/Manuela_Gherghel/FileSharing19.html, τελευταία επίσκεψη 3/1/2008, σ. 48

⁴⁴ βλ. Olesen, A. M., *Film as metaphor / Cannibalism and the Serial Killer as Metaphors for Transgression*, από το περιοδικό **p.o.v.**, τεύχος 4, Δανία: University of Aarhus, 1997, αναδημοσίευση http://pov.imv.au.dk/Issue_04/section_2/artc2A.html, τελευταία επίσκεψη 3/1/2008

εστιατόριο είναι μια κατασκευή πάνω σε μια παλιά σαθρή γέφυρα, σε ένα σημείο συνάντησης στην ζωή των πρωταγωνιστών που θα τους αλλάξει για πάντα. Ταυτόχρονα το πάρκινγκ είναι το βασίλειο του Κλέφτη όπου λαμβάνουν χώρα οι πιο βίαιες και εξευτελιστικές κρίσεις θυμού του προς τα αθώα θύματά του.



Από την άλλη πλευρά η **τουαλέτα** είναι πάλλευκη, σχεδόν υπερφωτισμένη – το λευκό εδώ είναι το χρώμα της αγνότητας και της αποστείρωσης. Η τουαλέτα αυτή δεν φαίνεται να έχει την χρήση μιας κανονικής τουαλέτας, απεναντίας οι χρήσεις αυτές γίνονται στο πάρκινγκ. Σε αυτόν τον χώρο γίνεται η πρώτη επιφυλακτική και γεμάτη τρυφερότητα επαφή των δύο εραστών που διακόπτεται βίαια από τον ανυποψίαστο Σπίκα.

Αφήσαμε για το τέλος την **αίθουσα** του εστιατορίου που είναι και ο πιο πολύπλοκος χώρος μαζί με την κουζίνα. Κυριαρχεί παντού το κόκκινο, το χρώμα της βίας, της σεξουαλικότητας και του αίματος. Είναι ένας χώρος διακοσμημένος με εκλεπτυσμένο γούστο και πολλές αναγεννησιακές αναφορές: στιλιζαρισμένες διακοσμητικές συνθέσεις με υφάσματα, βάζα, φρούτα και πουλερικά που μοιάζουν με ζωγραφικά θέματα νεκρής

φύσης. Στον κυρίως χώρο δεσπόζει ένας πίνακας του Ολλανδού ζωγράφου Φρανς Χαλς (από τον οποίο πήρε και το όνομά του το εστιατόριο Le Hollandais) που ονομάζεται *"Το δείπνο των Αξιωματικών της Φρουράς του Αγ. Γεωργίου"* (1616)⁴⁵. Παρουσιάζει το δείπνο 12 αξιωματικών της εποχής, οι οποίοι φορούν τις επίσημες κόκκινες (φυσικά) στολές τους με μεγάλα δαντελένια κολάρα. Στο δείπνο που διαδραματίζεται στον ζωγραφικό πίνακα, οι συνδαιτυμόνες ποζάρουν κοιτάζοντας προς τα δεξιά. Τα βλέμματα αυτών των υπερφυσικά μεγάλων μορφών επικεντρώνονται στο σημείο όπου έχει τοποθετήσει ο σκηνοθέτης το αγαπημένο τραπέζι του "Κλέφτη", τονίζοντας τη δράση.



Οι τέσσερις αυτοί χώροι συμβολίζουν τις τέσσερις από τις πιο σημαντικές δραστηριότητες του ανθρώπου: την κοινωνική παραγωγή (κουζίνα), την κοινωνική κατανάλωση και την ξεκούραση (εστιατόριο), τις μεταφορές (πάρκινγκ) και την ιδιωτική ζωή (τουαλέτα). Όλοι οι χώροι είναι κλειστοί, σχεδόν κλειστοφοβικοί. Τους βλέπουμε μόνο την νύχτα χωρίς να έχουμε καμία αίσθηση του "έξω" κόσμου. Ακόμα και το πάρκινγκ μοιάζει κλειστός χώρος, σαν κινηματογραφικό στούντιο. Μέσα σε αυτό το σκηνικό, ο θεατής αισθάνεται ότι πνίγεται. Χρειάζεται φως μέσα σε αυτό το δαιδαλώδες χρυσό κλουβί, όπως και η Τζωρτζίνα, η κεντρική ηρωίδα.

⁴⁵ Hals, Frans, *Banquet of the Officers of the St George Civic Guard*, 1616. Frans Hals Museum, Haarlem, βλ. http://www.franshalsmuseum.nl/index_en.html, τελευταία επίσκεψη 3/1/2008,

Μόνη διαφυγή αποτελεί η βιβλιοθήκη του Εραστή, ο μοναδικός χώρος που βλέπουμε με το φως της ημέρας. Κυριαρχούν οι ζεστές αποχρώσεις του χρυσού-καφετί του Ρέμπραντ που κάνουν αυτό το τεράστιο δωμάτιο μια ζεστή και φιλόξενη ερωτική φωλιά. Οι στοίβες βιβλίων μας παραπέμπουν στο δέντρο της γνώσης, έναν παραλληλισμό που θεμελιώνει την άποψη ότι η βιβλιοθήκη είναι ένας μετωνυμικός παράδεισος για τους δύο –πρωτόπλαστους- εραστές.

❖ Η αρχιτεκτονική της δράσης



Μέσα σε αυτό το σκηνικό, η δράση ακολουθεί μια γραμμική δομή όπως φαίνεται από τα στατικά πλάνα των διαφορετικών ανά μέρα μενού του εστιατορίου. Οι κάρτες αυτές τοποθετούν χρονικά τη δράση της ταινίας σε επτά ημέρες παραπέμποντάς μας στις επτά ημέρες της δημιουργίας του κόσμου. Μόνο που εδώ δεν πρόκειται για την δημιουργία παρά για την καταστροφή του κόσμου του Κλέφτη.

Η γραμμικότητα τονίζεται επίσης από τα μακρόσυρτα *traveling* της κάμερας, που αντικαθιστούν τα πλάνα *εδραίωσης*⁴⁶ και ακολουθούν τα βήματα των ηθοποιών και των κομπάρσων από δωμάτιο σε δωμάτιο. Υπάρχουν πολύ λίγα *cut* και ακόμα λιγότερα κοντινά πλάνα. Με αυτόν

⁴⁶ Πλάνο *εδραίωσης*: πλάνο σε μακρινό καδράρισμα το οποίο δείχνει τις σχέσεις στο χώρο μεταξύ σημαντικών προσώπων, αντικειμένων και του σκηνικού σε μια σκηνή.

τον τρόπο μειώνεται η ένταση των βίαιων πλάνων και η ταύτιση του θεατή με τα πρόσωπα. Είναι μάλιστα χαρακτηριστικές οι αφαιρετικές λήψεις του Greenaway, όταν ο Κλέφτης πληροφορείται ότι η γυναίκα του τον απατά από την πόρνη και οργισμένος της μπηγεί ένα πιρούνι στο μάγουλο. Η κίνηση αυτή γίνεται εκτός πλάνου και μόνο στο επόμενο πλάνο βλέπουμε το πιρούνι μπηγμένο στο πρόσωπο της γυναίκας.

Η αρχιτεκτονική των σκηνών στην ταινία αυτή του Greenaway είναι πολύπλοκη και κάνει ιδιαίτερα αισθητή την παρουσία της. Ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί τόσο την *κάθετη διάταξη της δράσης* (πρώτο και δεύτερο πλάνο) όσο και την *οριζόντια*⁴⁷. Όταν ο Σπίκα εκκενώνει το εστιατόριο για να κάνει περισσότερο χώρο για τις χορεύτριες του καμπαρέ, αναγκάζει έναν από τους θαμώνες να φάει με το ζόρι. Η δράση εκτυλίσσεται σε όλο το πλάτος του κάδρου, όμως την προσοχή του θεατή μονοπωλεί ο Κλέφτης που μιλάει ακατάπαυστα. Μια πιο προσεκτική ματιά αποκαλύπτει μια ιδιαίτερη λεπτομέρεια της σκηνής: καθόλη τη διάρκεια της σκηνής το πρωτοπαλίκarlo του, ο Μίτσελ "ρίχνεται" σε μια από τις γυναίκες που κάθονται στο τραπέζι του άτυχου θαμώνα απειλώντας την σιωπηλά να την στραγγαλίσει.



⁴⁷ Η δράση εκτείνεται σε όλο το πλάτος της οθόνης

❖ *Η μουσική της ταινίας*



Συχνά στον κινηματογράφο η μουσική λειτουργεί λίγο πολύ σαν ...μουσικό χαλί για την δράση. Δεν συμβαίνει όμως το ίδιο στον *Μάγειρα...* Όπως παρατηρεί και ο ίδιος ο αυθέτης, "η μουσική δεν πρέπει να περιγράφει αυτό που βλέπουμε ήδη στην οθόνη, αλλά πρέπει να δίνει νόημα και νέα οπτική γωνία στην εικόνα"⁴⁸. Η άλλοτε υποβλητική και κοφτή και άλλοτε αισθαντική μουσική του Michael Nyman λειτουργεί αυτόνομα και ολοκληρώνει την ατμόσφαιρα των διαφορετικών χώρων. Παράλληλα προδίδει τα συναισθήματα των ηρώων, προοικονομεί τη δράση συχνά υποκαθιστώντας την. Λειτουργεί όπως ο χορός στις αρχαίες τραγωδίες, "σχολιάζοντας" τα τεκταινόμενα σε ενδιάμεσες σκηνές κυρίως στην κουζίνα. Είναι χαρακτηριστική η σκηνή στο χώρο αυτό λίγο πριν την σκηνή της αποκάλυψης της παράνομης σχέσης, όπου κορυφώνεται το τραγούδι του μικρού παιδιού και κάνει τα ποτήρια να αντηχούν. Δημιουργείται έτσι μια απόλυτα ταιριασμένη διαλεκτική ανάμεσα στον ήχο και την εικόνα⁴⁹.

Υπάρχουν δύο βασικά θέματα που ακούγονται σε διάφορες παραλλαγές. Το πρώτο είναι το *Memorial* που χαρακτηρίζεται από τον γραμμικό ρυθμό με τον οποίο δυναμώνει και τα επιβλητικά έγχορδα. Εντείνει την

⁴⁸ Βλ. Gherchel, 2003, ο.π., σ. 65

⁴⁹ Βλ. Gherchel, 2003, ο.π., σ. 66

αναμονή πριν από την κορύφωση της δράσης και ταιριάζει στα αργόσυρτα *traveling* της ταινίας. Είναι ένα εμβατήριο εμπνευσμένο από την εποχή του μπαρόκ και η μεγαλοπρεπής μελωδία του αποπνέει αρρενωπότητα και βιαιότητα που ταιριάζει στην ωμότητα του κλέφτη. Κυριαρχεί στον χώρο του εστιατορίου, το άκουσμά του όμως σε άλλους χώρους όπως αυτός της κουζίνας, σηματοδοτεί την εισβολή του κλέφτη εκεί.

Το άλλο μουσικό θέμα (*Miserere*), το τραγούδι του μικρού βοηθού στην κουζίνα, βρίσκεται σε διαφορετικό μήκος κύματος και έχει μια περισσότερο θηλυκή ευαισθησία. Είναι μια τρυφερή προσευχή, που ζητά τη συγχώρεση και τη λύτρωση, μέσα από τα χείλη του αθώου παιδιού. Είναι το βασικό μουσικό θέμα που ακούγεται στην κουζίνα και παράλληλα είναι το *ελεύθερο μοτίβο* της εύθραυστης ερωτικής ιστορίας της Τζωρτζίνας και του Μάικλ.

Το τραγούδι αυτό έρχεται σε αντίθεση με το *Memorial* τονίζοντας τα συναισθήματα των υπόλοιπων προσώπων της ταινίας μπροστά στην οργή του Σπίκα. Ανάμεσα σε αυτά τα δύο μουσικά θέματα δημιουργείται μια σχέση αντίθεσης ανάμεσα στο αρσενικό και το θηλυκό, το κακό και το καλό, που μάχονται αέναα, όπως αέναα και υπνωτιστικά για τον θεατή επαναλαμβάνονται και τα δύο αυτά μουσικά κομμάτια. Ας μην ξεχνάμε όμως ότι πάνω από όλα είναι μια προσευχή, που όπως αναφέρεται στην εισαγωγή του ψαλμού 51 από τον οποίο είναι εμπνευσμένη, γράφτηκε από τον Δαβίδ όταν ανακάλυψε ότι η σχέση του με την Βασίλισσα του Σαββά ήταν η πηγή της δυστυχίας για τον λαό του⁵⁰. Είναι η προσευχή του Ανθρώπου, που έχει πέσει στην αμαρτία, για τη λύτρωση.

⁵⁰ Βλ Gherchel, 2003, ο.π., σ. 68-69

2. Συσχετισμός 4 δυνάμεων

Ο τίτλος της ταινίας είναι ένα ξάφνιασμα για τον θεατή καθώς είναι από τους πιο παράξενους τίτλους ταινιών. Δεν αναφέρεται στα ονόματα των ηρώων, παρά τους παρουσιάζει ως αρχέτυπα ή ως πρόσωπα μιας παραβολής παρόμοιας με το *Δείπνο της Μπαμπέτ*. Από την άλλη πλευρά είναι κάπως περιπαικτικός, καθώς μοιάζει με ανέκδοτο.

Μέσα από αυτά τα τέσσερα αυτά ουσιαστικά, ορίζονται τα τέσσερα βασικά πρόσωπα της ταινίας και οι ιδιότητές τους. Λειτουργούν ως χαρακτηρισμοί για την δουλειά τους, την ηθική τους, τις σχέσεις έρωτα και εξουσίας μεταξύ τους. Επιπλέον οι χαρακτηρισμοί αυτοί προδιαθέτουν τον θεατή θετικά ή αρνητικά απέναντί τους. Ήδη πριν ακόμα δούμε την ταινία έχουμε λίγο πολύ χωρίσει τους ήρωες σε καλούς και κακούς και έχουμε καταλάβει ότι υπάρχει ένα ερωτικό τρίγωνο που θα έρθει σε σύγκρουση. Ποιος είναι όμως ο ρόλος του Μάγειρα;

❖ Ο Μάγειρας : Το alter-ego του σκηνοθέτη.

Η αναφορά στον Μάγειρα πριν από τα άλλα πρόσωπα στον τίτλο είναι ένας τρόπος να τονίσει ο σκηνοθέτης τον βασικό ρόλο που παίζει το φαγητό για την ταινία. Η κουζίνα είναι ο χώρος από όπου περνά όλη η δράση της ταινίας. Εκεί, παρά τις προσπάθειες του Κλέφτης να εισχωρήσει, ο Μάγειρας με την λευκή του στολή παραμένει ο μόνος



κυρίαρχος.

Είναι το μοναδικό πρόσωπο της ταινίας που καταφέρνει να τιθασεύσει την οργή του Κλέφτη. Όσες απειλές και κι αν του απευθύνει ο Σπίκα, δεν μπορεί να κάμψει την αξιοπρεπή στάση του μάγειρα που αρνείται να τον πάρει στα σοβαρά και αντιπαρέρχεται τα σχόλιά του με σκωπτικές “μπηχτές”. Βλέπουμε χαρακτηριστικά στην πρώτη σεκάνς τον Κλέφτη να μπαίνει μέσα φέρνοντας ένα δώρο για την επέτειο των τριών μηνών από τότε που τον κάλεσε να γίνει “ο αγαπημένος του εστιατόρας”. Το δώρο του είναι μια φωτεινή επιγραφή που στόχο έχει να επιβάλλει την κυριαρχία του: το όνομα του Σπίκα είναι πρώτο και το όνομα του Μάγειρα δεύτερο, ενώ ήδη έχει εννοηθεί ότι το εστιατόριο ανήκει στον Μάγειρα. Η αντίδραση του Μάγειρα είναι ψυχρή, απρόσμενη και ειρωνική: *“Κύριε Σπίκα, αυτή είναι μια πάπια. Οι πάπιες γεννιούνται με τα φτερά τους, αλλά αυτό είναι το γεύμα σας.. Αν θέλετε να παραμείνουν τα φτερά μπορούμε να δοκιμάσουμε αυτό το πιάτο, υποθέτω...”* Αυτό το πολύπλοκο λογύδριο είναι ένας εκλεπτυσμένος τρόπος για να του πει “με το γάντι” να τον αφήσει ήσυχο.

Ο Ρίτσαρντ είναι ένας αυστηρός γάλλος Μάγειρας με έντονη προφορά, ένας άντρας με ανέκφραστο πρόσωπο και άκαμπτη, περήφανη κορμοστασιά. Η υψηλή ποιότητα της μαγειρικής του φαίνεται στην πλούσια κουζίνα του και στο πολυάριθμο προσωπικό του που απαρτίζεται από Άγγλους, Γάλλους και Ιταλούς. Η ποιότητα των προϊόντων που χρησιμοποιεί είναι πρωταρχική γι’ αυτόν. Διαλέγει μαζί με τους πελάτες του τα φρέσκα υλικά με τα οποία θα φτιάξει το γεύμα τους. Τα σοφιστικέ ρούχα των ανθρώπων που τρώνε εκεί προδίδουν ότι έχει υψηλή πελατεία που εκτιμά την κουζίνα του.

Παρά το γεγονός όμως ότι έχει αναγάγει το επάγγελμά του σε τέχνη δεν παύει να είναι ένας έξυπνος επαγγελματίας με ματεριαλιστική αντίληψη του προϊόντος του, ξεδιπλώνοντας έτσι στον θεατή τις σημειολογικές αξίες του φαγητού. *“Χρεώνω πολύ ακριβά οτιδήποτε μαύρο. ...Στους ανθρώπους αρέσει να θυμούνται τον θάνατο, το να τρώνε μαύρο φαγητό είναι σαν καταναλώνουν τον θάνατο, σαν να λένε «Χα! Θάνατε, σε τρώω.»”*

Ο Μάγειρας είναι η μόνη “υπολογίσιμη δύναμη” για τον Κλέφτη. Όπως αναφέρει και ο ίδιος ο σκηνοθέτης στις σημειώσεις του πάνω στο

σενάριο ⁵¹ : "Σχεδόν ενάντια στην θέλησή του, (ο Άλμπερτ) είναι διστακτικός και σε στάση άμυνας μπροστά στον Ρίτσαρντ." Ακόμα και όταν έχει δίκιο, όταν πέφτει η ασφάλεια και δείχνει στον μάγειρα το παράλογο της επιμονής του να μην μαγειρέψει αφού έχει γκάζι, ο Σπίκα δεν μπορεί να του επιβάλλει την θέλησή του. Η επίπληξη του κλέφτη μοιάζει με αυτή του γονιού, έτσι όπως την παπαγαλίζει ο Κλέφτης στο πρωτοπαλίκαραο του: "Φτιάξε τα ηλεκτρικά, αλλιώς..." , Ρίτσαρντ: "Δεν θα φας!" , Σπίκα προς τον Μίτσελ: "..δεν θα φας!"

Ο Ρίτσαρντ είναι τελείως αντίθετος χαρακτήρας από τον Κλέφτη. Κινείται ελάχιστα, το πρόσωπό του είναι "εκφραστικά" ανέκφραστο μπροστά στα απίστευτα λογύδρια του Σπίκα, ενώ η Γαλλική του παιδεία, το στυλ και γενικότερα η όλη του παρουσία δημιουργούν μια σχέση ανισότητας προς τον μικροαστό Σπίκα που θέλει να μπει στο άβατο της υψηλής τάξης. Από την πρώτη στιγμή που τον βλέπουμε καταλαβαίνουμε ότι είναι ο μοναδικός χαρακτήρας που δεν φοβάται τον Κλέφτη ενώ γνωρίζει την βίαιη δύναμη του. Το γεγονός αυτό αποδυναμώνει τον Σπίκα. Ο φόβος των άλλων είναι μέρος της δύναμής του. Μην μπορώντας λοιπόν να κυριαρχήσει πάνω στο μυαλό του έξυπνου μάγειρα, ξεσπά με βία στο προσωπικό του.



⁵¹ Βλ. Gherchel, 2003, ο.π., σ. 95

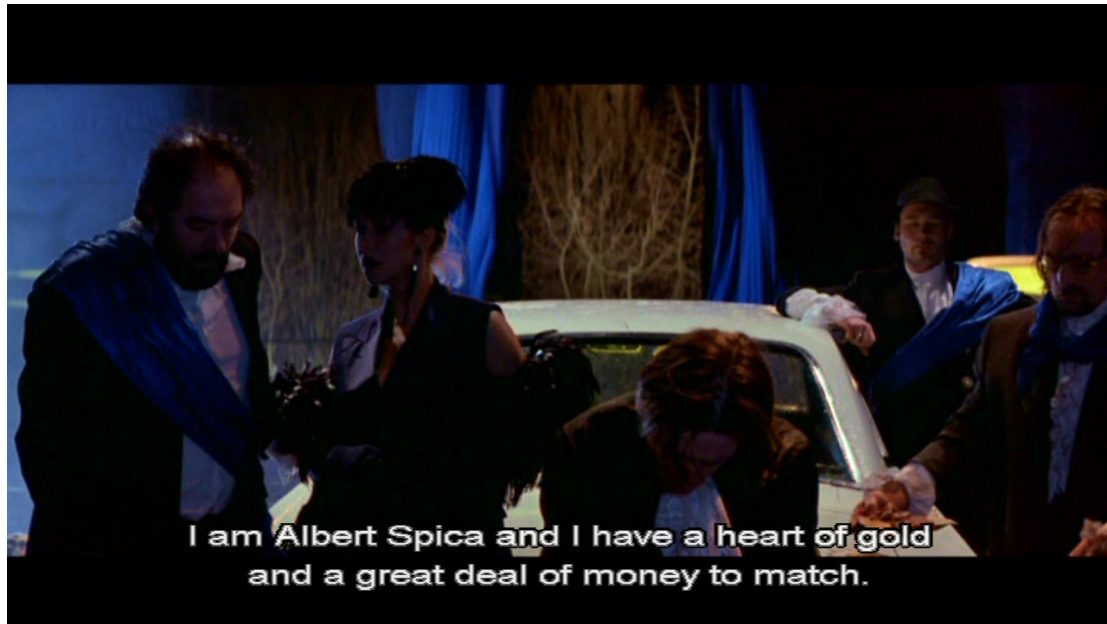
Παράλληλα ο Μάγειρας είναι το alter ego του σκηνοθέτη στην ταινία. Είναι το σημείο αναφοράς των δύο αντιμαχόμενων χαρακτήρων της ταινίας, του Κλέφτη και της Γυναίκας του και στέκεται πλάι στην Τζωρτζίνα και τον Εραστή της. Παρά την επιφανειακή του ουδετερότητα, είναι εκείνος που σκηνοθετεί μέσα από την κουζίνα του αυτή την ιστορία και κινεί τα νήματά της. Ο Ρίτσαρντ φέρνει κοντά τους δύο εραστές μέσα από την τέχνη του και στην συνέχεια υποθάλπει το ειδύλλιο τους στην κουζίνα του. Τους σερβίρει το ίδιο πιάτο-κέρασμα από το κατάστημα και η κίνηση του κάθε άλλο παρά τυχαία είναι. Η εκδίκηση προς τον Κλέφτη και όχι η αγάπη, το σεξ ή τα χρήματα, είναι και το επιχείρημα που τον πείθει να βοηθήσει την Τζωρτζίνα και να μαγειρέψει τον εραστή της.

Ο χαρακτήρας αυτός μας θυμίζει τον *Όμπερον, τον Βασιλιά των Σκιών και των Ξωτικών* από το *Όνειρο Καλοκαιρινής Νυκτός* του Σαίξπηρ, που με τα μαγικά του φίλτρα ορίζει την καρδιά της *Τιτάνιας*⁵². Τον παραλληλισμό αυτό ενισχύει η παρουσία του μικρού Πάπ, του βοηθού του. Το όνομά του μας παραπέμπει ηχητικά στον *Πάκ*, τον καλόψυχο Φαύνο που υπηρετεί τον Όμπερον και φροντίζει τους εραστές, όπως ακριβώς γίνεται και στην ταινία.

❖ **Ο Κλέφτης: Η τυραννική εξουσία**

Ο Άλφρεντ Σπίκα κάνει την πρώτη του εμφάνιση ως προσωπικότητα υψηλού κύρους με μπράβους και ολόκληρη πομπή αυτοκινήτων. Είναι όλοι τους καλοντυμένοι σαν δανδήδες μιας άλλης εποχής, με επίσημα κοστούμια, δαντελένιους γιακάδες και επίσημες κορδέλες, ακριβώς όπως οι αξιωματικοί του πίνακα του Hals. Το άψογο ντύσιμό τους δεν μπορεί να κρύψει την αθλιότητά της συμπεριφοράς τους και μοιάζει παράταιρο πάνω τους.

⁵² Βλ. Σαίξπηρ, Γ., *Όνειρο Καλοκαιρινής Νυκτός*, Αθήνα : ΕΠΙΚΑΙΡΟΤΗΤΑ, 1997



Η επιθυμία του να εξουσιάσει είναι το πιο σημαντικό χαρακτηριστικό του. Είναι ένας χυδαίος τύραννος που ηδονίζεται από την εξουσία που έχει πάνω στους άλλους. Και δύναμη για αυτόν σημαίνει ιδιοκτησία πάνω σε όλους ανεξαιρέτως. Η σύζυγός του είναι ένα αντικείμενο για αυτόν που ολοκληρώνει την εικόνα που θέλει να δώσει. Ένα ζώο καλής ράτσας που προσδίδει αξία στον αφέντη του. Πάνω από όλα λοιπόν είναι ιδιοκτησία του και δεν έχει κανένα δικαίωμα πάνω στον εαυτό της: *"Αυνανίζεσαι; Δεν μπορείς να το κάνεις. Αυτό είναι δική μου ιδιοκτησία"* λέει έξω από την πόρτα της τουαλέτας όπου βρίσκεται η γυναίκα του.

"Πριν φάμε," λέει χαρακτηριστικά στη γυναίκα του, *"πρέπει να ταΐσουμε και να ποτίσουμε τα ζώα"*, εννοώντας, όπως είδαμε παραπάνω, τον ...Ρόι. Μέσα από αυτή την φράση φαίνεται ο τρόπος με τον οποίο αντιμετωπίζει ο Κλέφτης τους γύρω του: είναι ζώα, πάνω τους έχει απόλυτη εξουσία και μπορεί να τους συμπεριφερθεί με όση αγριότητα θέλει χωρίς να υπάρχει καμία επίπτωση για αυτόν.

Ο Σπικά είναι ένα σύμβολο απολυταρχικής κεντρικής εξουσίας, όπου μια ισχυρή προσωπικότητα αρπάζει την ευκαιρία να εγκαθιδρύσει την κυριαρχία της⁵³. Σαν απόλυτος μονάρχης, βάζει τους δικούς του κανόνες

⁵³ Βλ. Gherchel, 2003, ο.π., σ. 100

για το τι είναι σωστό και τι λάθος και δεν δίνει το δικαίωμα σε κανέναν να τον αντικρούσει ή να έχει διαφορετική άποψη. Τα λάθη των άλλων είναι ασυγχώρητα. Τα δικά του δεν μετρούν.

➤ **Ο τύραννος και οι ακόλουθοί του**



Σαν κάθε τύραννο που σέβεται τον εαυτό του, έχει την κουστωδιά του που τον ακολουθεί παντού. Οι άντρες του είναι αδύναμοι δραματουργικά χαρακτήρες που αποτελούν δικές του προεκτάσεις και αντιπροσωπεύουν το παρελθόν του και την προσπάθειά του να εισχωρήσει στην υψηλή τάξη. Είναι κατώτεροί του μέσα σε ένα περιβάλλον όπου αυτός είναι κατώτερος κοινωνικά και πνευματικά και έτσι τον κάνουν να φαίνεται σπουδαίος. Όπως παρατηρεί και η Τζωρτζίνα, τον μιμούνται στην προσπάθειά τους να "σταθούν" μέσα σε ένα χώρο άγνωστο για αυτούς. Ο μιμητισμός τους μοιάζει να πολλαπλασιάζει την δύναμή του. Ο Κλέφτης δίνει την εντύπωση ότι είναι μια ολότητα μέσα στην οποία κάθε μέλος της συμμορίας του είναι μια προέκταση του χεριού του που ικανοποιεί τις επιθυμίες του. Όταν ξυλοφορτώνουν τον Ρόι, ο ίδιος σχεδόν δεν τον αγγίζει καθόλου, ο θεατής όμως βλέπει την οργανωμένη βία μιας ομάδας που λειτουργεί σαν ένας άνθρωπος.

Παρόμοια πολλαπλασιάζει την δύναμή του και η ακατάπαυστη πολυλογία του. Όπως τονίζει ο Greenaway, "Ο Άλμπερτ μιλά συνέχεια σχεδόν από ανάγκη, για να μην αφήσει τον εαυτό του να συνειδητοποιήσει τις

*αδυναμίες του και το άγχος που αισθάνεται μέσα στο εστιατόριο.*⁵⁴ Κάνει συνεχώς υποδείξεις στους συντρόφους του με την γλαφυρότητα ενός δήθεν καλοφαγά: *"Μην το τρως έτσι. Ρούφηξέ το όπως θα φιλούσες τα δάχτυλα μιας κυρίας!"* Καταλύει χωρίς δεύτερη σκέψη όλους τους καλούς τρόπους στο τραπέζι και δημιουργεί τους δικούς του: *"Μα και βέβαια ρεύονται οι καλοφαγάδες. Δείχνει ότι είναι ευχαριστημένοι!"* Μάλιστα δεν διστάζει να φέρει την κουβέντα σε θέματα που είναι ταμπού να συζητιούνται στο τραπέζι, με στόχο την ευαίσθητη και καλλιεργημένη γυναίκα του.

Έχει εμμονή με την καθαριότητα (οι φράσεις που έχει συνέχεια στο στόμα του είναι *"Πλύνε τα χέρια σου"* και *"Σκούπισε τον πισινό σου"*, φράσεις ανάρμοστες σε δημόσιο χώρο), το φαγητό και τα περιπτώματα. Ο Σπίκα δεν είναι τίποτα περισσότερο από ένα σώμα που περιορίζεται στις πρωταρχικές, ζωώδεις λειτουργίες του. Οποιαδήποτε πνευματική λειτουργία δεν αξίζει τον κόπο για αυτόν. Τα υπολογίζει όλα με βάση το χρήμα και μόνο. Μάλιστα αναρωτιέται όταν βλέπει τα βιβλία του Μάικλ: *"Αυτά βγάζουν καθόλου χρήματα;"*

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, ο Κλέφτης βρίσκεται σε μια συνεχή σύγκρουση με τους άντρες του, όπως ο θηριοδαστής με τα άγρια θηρία. Στον κόσμο του επικρατεί το δίκαιο του ισχυρού. Φροντίζει λοιπόν να διατηρεί την ηγετική του θέση και κρατάει τους άλλους σε απόσταση ώστε να καταλαβαίνουν ότι υπάρχει χώρος για ένα μόνο αφεντικό, τον ίδιο. Οι άνθρωποί του, από την πλευρά τους, μοιάζουν να έχουν έναν θαυμασμό για αυτόν που υποκινείται από τον φόβο τους για την οργή του. Όμως δεν συμμαρίζονται την επιθυμία του να εισχωρήσει στην καλή κοινωνία. Συμπεριφέρονται σαν αγροίκοι, τρώνε με τα χέρια, φτύνουν και φτάνουν στο σημείο να κάνουν εμετό πάνω στο τραπέζι. Στην πλειοψηφία τους είναι τελείως αδιάφοροι για τον χώρο που βρίσκονται και απλά κάνουν αυτό που θέλει το αφεντικό τους. Αν και μιμούνται τη συμπεριφορά του Σπίκα απέναντι στη Τζωρτζίνα, της δείχνουν σεβασμό και συμπόνια όταν παρουσιάζεται μωλωπισμένη από τον κλέφτη.

Εξαιρεση αποτελεί μόνο ο Μίτσελ, το δεξί χέρι του Σπίκα. Γι' αυτό και γίνεται πολύ συχνά ο αποδέκτης της βίας του Κλέφτη, ειδικά όταν οι ερωτήσεις του αγγίζουν την πιο ευαίσθητη χορδή του Σπίκα, την

⁵⁴ Βλ. Gherchel, 2003, ο.π., σ. 98

απόκτηση απογόνων. Παρόλα αυτά είναι το δεξί του χέρι, ο άνθρωπος που κάνει όλες τις δύσκολες δουλειές και η συμπεριφορά του μας θυμίζει τον ήρωα του *Κουρδιστού Πορτοκαλιού* του Στάνλεϋ Κιούμπρικ. Ο Σπίκα του επιφυλάσσει μια αηδιαστική για την κουλτούρα του δοκιμασία. Το φαγητό είναι εδώ ένας τρόπος μύησης, όπως άλλωστε και σε πολλές άλλες περιπτώσεις στην ιστορία. Ο Κλέφτης τον βάζει να φάει χωρίς να το καταλαβαίνει αμελέτητα. *"Την επόμενη φορά που θα σου ζητήσω να δείρεις κάποιον, θα πρέπει να είσαι έτοιμος να μασήσεις τους όρχεις του!"* Η σκηνή αυτή αποτελεί *δεσμευτικό μοτίβο* για την ταινία γιατί στο τέλος θα κληθεί ο ίδιος να φάει τα γεννητικά όργανα του εραστή της γυναίκας του.

➤ **Ο Κλέφτης και ο Μάγειρας**



Μια από τις δύο *γραμμές δράσης*⁵⁵ της ταινίας είναι η προσπάθεια του Σπίκα να κατακτήσει την υψηλή κουζίνα και την υψηλή τάξη, χωρίς όμως να μπορεί να κρύψει ότι προέρχεται από κατώτερα κοινωνικά στρώματα. Για αυτό ο θυμός του μπροστά στον Μάγειρα τιθασεύεται. Δεν είναι μάλιστα τυχαίος ο αναγραμματισμός που κάνουν κατά λάθος οι άντρες του με το όνομά του στην φωτεινή επιγραφή. Αντί για SPICA, βλέπουμε τη λέξη ASPIC, που σημαίνει "πηχτή" και υπαινίσσεται

⁵⁵ *Γραμμή δράσης*: η ιστορία ή οι παράλληλες ιστορίες που εκτυλίσσονται μέσα στην πλοκή της ταινίας και βοηθούν τον θεατή να κατανοήσει την *fabula*

ειρωνικά την λαϊκή του καταγωγή. Μια άλλη ερμηνεία της λέξης αυτής είναι "φίδι", που υποδεικνύει τον τρόπο που πλησιάζει ο Σπίκα όσους δεν μπορεί να βλάψει τόσο εύκολα⁵⁶. Ένας από αυτούς είναι ο Μάγειρας, τον οποίον πλησιάζει όλο χαρά και πικρόχολα σχόλια. "Κοίτα τι σου έφερα!" λέει εννοώντας δύο φορτηγά με σάπια κρέατα και ψάρια. Την ίδια στιγμή ο σκηνοθέτης μας δείχνει αυτό που πραγματικά του έφερε, τον εστιάτορα που τιμώρησε παραδειγματικά έξω από την κουζίνα. Η παρουσία του είναι μια απειλή για τον Ρίτσαρντ μεγαλύτερη από όλα όσα του λέει ο Άλμπερτ.

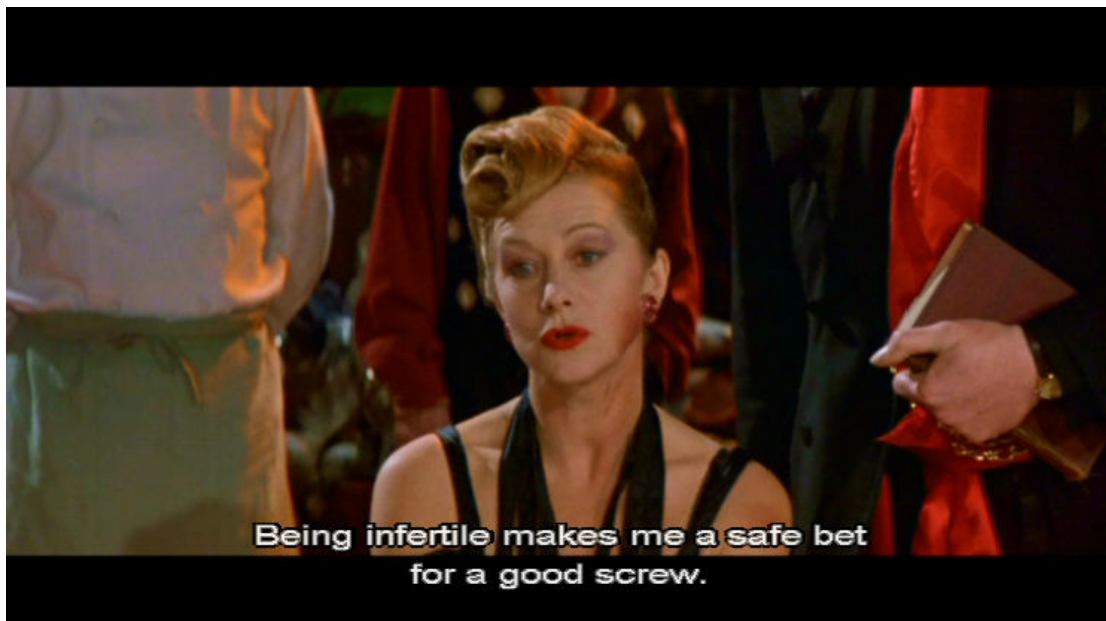


"Εγώ αντιπροσωπεύω την ποιότητα και την προστασία εδώ γύρω!" λέει με έπαρση ο Κλέφτης. Με αυτή τη φράση ξεδιπλώνεται ολόκληρη η αλήθεια για την "δουλειά" του Σπίκα και την επιρροή του. Η προστασία που προσφέρει είναι από "τον άσχημο χαρακτήρα των αντρών του". Τα σάπια κρέατα τα έχει για να εκβιάσει τους εστιάτορες με τροφικές δηλητηριάσεις και με την έφοδο της υγειονομικής υπηρεσίας. Δεν μπορεί όμως να εξουσιάσει το μυαλό του Ρίτσαρντ που εξανίσταται χωρίς όμως να χάνει ποτέ την ψυχραιμία του και τους καλούς του τρόπους: "Αν θέλετε να φάτε, κύριε Σπίκα, θα πρέπει να περιμένετε." Αυτός άλλωστε εξουσιάζει το σμάχι του κλέφτη.

⁵⁶ Βλ. Olesen, 1997, ο.π. σ. 4

Μπροστά στην κατάφωρη περιφρόνηση του μάγειρα, η αντίδραση του Σπίκα είναι πολύ περισσότερο ήπια από ό,τι θα περιμέναμε. Τρέπεται σε φυγή. Γιατί δεν εξαγριώνεται; Γιατί δεν ξεσπά πάνω στον Ρίτσαρντ όπως προηγουμένως στον Ρόι; Είναι φανερό ότι δεν του αρκεί πια να κυριαρχεί στον υπόκοσμο και στους φτωχούς και αδύναμους. Η απληστία του τον ωθεί να θέλει να υποτάξει τους δυνατούς, όπως ο Ρίτσαρντ που μπορούν να υψώσουν το ανάστημά τους μπροστά του. Η ωμή βία δεν μπορεί να κάμψει το σθένος τους. Ούτε τα χρήματά του μπορούν να τον βοηθήσουν. Ο Μάγειρας μάλιστα τον χλευάζει ότι προσπαθεί να αποδείξει ότι εκτιμά την καλή κουζίνα, πληρώνοντας ακριβά για το δείπνο του. Ο Σπίκα θέλει να μπει σε αυτόν τον κόσμο, στον οποίο ανήκει και η γυναίκα του. Η υψηλή κοινωνία όμως έχει κανόνες και τρόπους διαφορετικούς από αυτούς τους που γνωρίζει και νοοτροπία που είναι δύσκολη να κατανοήσει. Για αυτό τους μιμείται, παπαγαλίζει τα λόγια τους και προσπαθεί να τους μειώσει με τον τρόπο που μόνο αυτός ξέρει.

➤ ***Η αξίλλειος πτέρνα του Κλέφτη***



Η Τζωρτζίνα είναι μια από τις “απολαύσεις” του Κλέφτη όπως έχει πει και ο ίδιος. Όμως κατά βάθος τη ζηλεύει, γιατί έχει την καλλιέργεια και τους τρόπους που του λείπουν. Δεν είναι τυχαία η σκηνή όπου ο Κλέφτης πετά υποτιμητικά ένα νόμισμα στον νεροχύτη του μικρού λαντζιέρη διακόπτοντας βάνουσα το αγγελικό τραγούδι που ακούει με προσήλωση η γυναίκα. Και αφού δεν μπορεί να την κατακτήσει πνευματικά, κυριαρχεί πάνω στο σώμα της. Ο σκηνοθέτης μας δίνει συνεχώς αιχμές ότι η σύζυγός του δεν είναι μόνο καταπιεσμένη αλλά και κακοποιημένη

και δεν διστάζει να μας παρουσιάσει σκηνές όπου την κακοποιεί και την εξευτελίζει. Η ίδια κυκλοφορεί με εμφανή στο πρόσωπο τα σημάδια της βίας του.

Την ίδια στιγμή, όμως η Τζωρτζίνα είναι και η αδυναμία, η αχίλλειος πτέρνα του Άλμπερτ. Εκ πρώτης όψεως, μοιάζει ένας αστείος, ρηχός και βίαιος χαρακτήρας, σχεδόν μια καρικατούρα. Στις στιγμές όμως που είναι μόνος με την Τζωρτζίνα, ανακαλύπτουμε κρυφές πληγές και συμπλέγματα κατωτερότητας, καθώς και το πόσο εξαρτημένος είναι από αυτήν.

Η αδυναμία του αποκαλύπτεται, όταν φέρνει τον εραστή της στο τραπέζι τους και δεν είναι άλλη από την σεξουαλική του ανικανότητα. Ο Σπίκα φέρνει τους δυο εραστές κοντά γιατί υποψιάζεται την συμπάθεια που υπάρχει μεταξύ τους. Ο Μάικλ είναι γι' αυτόν ένας Ξένος, ο Άλλος, που θέλει να δαμάσει και να τον αφομοιώσει στον "κόσμο" του. Αυτό που δεν έχει υπολογίσει είναι ότι Μάικλ θα πάρει το μέρος της Τζωρτζίνας και θα αποκαλύψει ότι ο γάμος τους είναι στείρος: *"Πηγαίνω σε έναν καλό γυναικολόγο. Που λέει ότι είναι μάλλον απίθανο να μπορέσω ποτέ να κάνω παιδί."* Πριν ακόμα τελειώσει τα λόγια της, ο Σπίκα εξεγείρεται όχι από θυμό, αλλά από φόβο, καθώς βλέπει το "παιχνίδι" να ξεφεύγει από τον έλεγχό του. Ακόμα κι όταν ο Κλέφτης για να αλλάξει θέμα τον ρωτάει τι δουλειά κάνει, αυτός απαντά προκλητικά: *"Είμαι γυναικολόγος. Μπορείτε να έρθετε να με δείτε."*



Σε προηγούμενη σκηνή με σχετική αναφορά, το φταίξιμο “πέφτει” στη Τζωρτζίνα και σχετίζεται (και πάλι) με το φαγητό. “*Θα έπρεπε να πίνεις περισσότερο νερό και να τρως νεφρά.*” Φταίει η Τζωρτζίνα που δεν τρέφεται σωστά και δεν θέλει να κάνει παιδιά. Αν και δεν γνωρίζουμε τίποτα για την προηγούμενη ζωή του Σπίκα, δεν μπορούμε παρά να υποθέσουμε ότι τα λόγια του αυτά κρύβουν την δική του σεξουαλική ανικανότητα. Μόνο στο τελευταίο μέρος, στην εξομολόγησή της, η Τζωρτζίνα δηλώνει πλέον καταφατικά αυτό που υποψιαζόμαστε: “*Δεν νομίζω ότι τον ενδιέφερε ιδιαίτερα το σεξ – τουλάχιστον όχι με εμένα, όχι με γυναίκες.*” Αυτό έρχεται να ολοκληρώσει το παζλ της εικόνας του, καθώς ο άκρατος συντηρητισμός του, η βία και η καταπίεση που ασκεί στους γύρω του είναι ένας τρόπος να κρύψει ή ίσως να ισορροπήσει την σεξουαλική του ανικανότητα.

❖ **Η Γυναίκα του: η δύναμη της εκδίκησης**



Η δεύτερη και σημαντικότερη γραμμή δράσης της ταινίας είναι το ειδύλλιο της Τζωρτζίνας με τον εραστή της. Είναι η κεντρική ηρωίδα της ταινίας, (αν και πολλές φορές η λογοδιάρροια του Άλμπερτ την επισκιάζει) η καταπιεσμένη γυναίκα που επαναστατεί και μεταμορφώνεται σε Άγγελο Εξολοθρευτή. Η πρώτη εικόνα που έχουμε για αυτή είναι αυτή της όμορφης και εκλεπτυσμένης γυναίκας που έχει περάσει την πρώτη της νιότη. Περιμένει σχεδόν βαριεστημένη μέσα στο αυτοκίνητο να τελειώσει η συνηθισμένη... ρουτίνα καθώς ο Σπίκα

κακοποιεί τον Ρόι και εμφανώς ντροπιασμένη προσπαθεί δειλά δειλά να τον αποτρέψει. Κυκλοφορεί μέσα στην ταινία κρατώντας συνεχώς ένα τσιγάρο πράγμα που προδίδει το άγχος της. Παράλληλα όμως το τσιγάρο σε μια ηρωίδα του σινεμά, ένα συνηθισμένο σύμβολο των φιλμ νουάρ, είναι ένα σημάδι ότι θέλει να αποπλανήσει τον Εραστή και να δώσει διέξοδο στην καταπιεσμένη ζωή της⁵⁷. Φορά τις σοφιστικές δημιουργίες του Jean Paul Gaultier, οι οποίες γίνονται όλο και πιο φανταχτερές όσο προχωρεί η σχέση της και ο έρωτας την απελευθερώνει.

Το φαγητό παίζει εδώ πολύ σημαντικό ρόλο μιας και είναι αυτό που τους συνδέει και αποτελεί την τιμωρία και την λύτρωσή τους. Αυτό όμως που τους φέρνει κοντά είναι ότι ο Μάικλ είναι ...βιβλιοφάγος, όπως και αυτή. Ο Εραστής κάθεται μόνος στο τραπέζι του τόσο απορροφημένος από το βιβλίο του που δεν βλέπει τι τρώει. Η Τζωρτζίνα γελάει μαζί του κάνοντάς τον να αισθανθεί ντροπιασμένος. Η σιωπηλή τους επικοινωνία παρουσιάζεται σαν μια λεπτομέρεια στο βάθος του πλάνου, όμως δεν ξεφεύγει από το άγρυπνο μάτι του Μάγειρα. Το φλερτ τους ολοκληρώνεται όταν τους σερβίρεται (ξανά και ξανά) το ίδιο πιάτο – κέρασμα από το κατάστημα. Το φαγητό λειτουργεί σαν ένα κωδικοποιημένο μήνυμα που μόνο αυτοί μπορούν να καταλάβουν. Είναι σαν ένα ραβασάκι ή σαν μια πρόσκληση στην τουαλέτα και την κουζίνα όπου κάνουν έρωτα.

Ο έρωτάς τους ξεκινάει από την τουαλέτα, από το τέλος της διαδικασίας της κατανάλωσης για να καταλήξει σε έναν ελεύθερο χώρο (τη βιβλιοθήκη) όπου κυριαρχεί το πνεύμα και μπορούν να χαρούν την αγάπη τους ανενόχλητοι. Το φαγητό τους ακολουθεί παντού, ακόμα και στις πιο ιδιαίτερες στιγμές τους για να τονιστεί το πάθος τους. Βρίσκουν καταφύγιο στο κελάρι και οι ερωτικές τους περιπτώξεις αρχίζουν σε *παράλληλο μοντάζ* με διάφορα στάδια του μαγειρέματος. Η ερωτική πράξη παρομοιάζεται με το άνοιγμα μιας κόκκινης πιπεριάς ή ενός λάχανου και οι χτύποι της καρδιάς τους και η ερωτική πράξη με το ρυθμικό κόψιμο του αγγουριού.

⁵⁷ Βλ. Silver, Alain, *Φιλμ νουάρ*, Γνώση, Αθήνα 2006, σ. 154

Η απόδραση των πρωτόπλαστων



Οι πρώτες συναντήσεις των εραστών χαρακτηρίζονται από την έλλειψη κάθε μεταξύ τους συνομιλίας, μέχρι που ο ίδιος ο Κλέφτης σπάει τη σιωπή ανάμεσά τους. Την σιωπή αυτή την επιβάλλει η ίδια η Τζωρτζίνα. Οι συνενυρέσεις τους είναι μια νησίδα σιωπής μέσα στην λογοδιάρροια του Σπίκα. Ακόμα όμως και όταν αρχίζουν να μιλούν η Τζωρτζίνα δεν θέλει να δώσει απαντήσεις στις ερωτήσεις του εραστή της. Όταν την ρωτάει γιατί παντρεύτηκε τον Σπίκα, αλλάζει την συζήτηση. Ο Μάικλ από την άλλη μεριά φαίνεται να βρίσκει γοητευτική την αξιοπρεπή σιωπή της. Την παρομοιάζει με μια ταινία που είχε δει, (κάτι που αποτελεί στοιχείο *αποστασιοποίησης* για τον θεατή) όπου ο πρωταγωνιστής δεν μιλούσε την πρώτη μισή ώρα. *"...όλα ήταν πιθανά"*, λέει χαρακτηριστικά ενθουσιασμένος.

Η έλλειψη ομιλίας δίνει στη σχέση τους το χαρακτήρα απόδρασης από την πραγματικότητα (από την πλευρά της Τζωρτζίνας). Το γεγονός αυτό τονίζεται μέσα από τις σκηνές των περιπτώξεών τους. Οι σκηνές αυτές δεν είναι τόσο ερωτικές, όσο αισθησιακά μαγικές. Βλέπουμε τους δύο εραστές να κάνουν έρωτα ανάμεσα στους φασιανούς και τα ορτύκια, με πούπουλα να αιωρούνται παντού γύρω τους. Η γύμνια του υποδηλώνει την επιστροφή τους στην πρωτόγονη κατάσταση, όπου ο άνθρωπος ήταν αθώος και ελεύθερος.

Η Τζωρτζίνα μάλιστα, όπως σημειώνει ο Greenaway, "επιμένει να βγάζει όλα της τα ρούχα"⁵⁸. Κάθε φορά που βρίσκονται βγάζει από πάνω της καθετί που της θυμίζει τον άντρα της και αποδρά σε έναν κόσμο αισθησιασμού. Το γυμνό της σώμα παρουσιάζεται ηδονοβλεπτικά προς τον θεατή μισόγυμνο με τα αισθησιακά εσώρουχα του Gaultier και λειτουργεί σαν το δικό της μέσο αποπλάνησης. Όταν ο εραστής της της προτείνει να συναντιούνται κάπου μακριά από τον άντρα της, τον κάνει να ξεχάσει τις ανησυχίες του, αποκαλύπτοντας την γύμνια της κάτω από το φανταχτερό παλτό της.

Όλα αυτά μας κάνουν να καταλάβουμε ότι η Τζωρτζίνα δεν ψάχνει μια ουσιαστική σχέση που θα οδηγηθεί σε κάποια κατάληξη. Το σεξ είναι το μόνο που θέλει γιατί είναι μια διέξοδος και μια λύτρωση από την δύσκολη θέση στην οποία βρίσκεται. Οι ευεργετικές επιπτώσεις αυτής της σχέσης φαίνονται σχεδόν αμέσως καθώς ξεπερνά τους φόβους της και υψώνει το ανάστημά της μπροστά στον άντρα της. Ακόμα και όταν της επιτίθεται, μετά την αποκάλυψη ότι δεν μπορούν να κάνουν παιδιά, δεν είναι παθητική όπως τις άλλες φορές. Θα υψώσει το ανάστημά της, θα παλέψει να του ξεφύγει μέχρι να καταλήξει να την σέρνει πάνω στην άσφαλτο.

Παράλληλα όμως τα γυμνά σώματα των δύο εραστών παραπέμπουν στην



απογύμνωση, τον εξευτελισμό του ανθρώπου αλλά και στην εξορία του

⁵⁸ Βλ. Gherchel, 2003, ο.π., σ. 115

από τον παράδεισο. Δεν είναι τυχαίο μάλιστα ότι ένας άντρας από το προσωπικό του εστιατορίου λέγεται Eden (Εδέμ). Είναι αυτός που θα τους οδηγήσει μακριά από την οργή του Σπίκα και θα τους καθαρίσει από τη βρωμιά του φορτηγού. Στο σημείο αυτό η πλοκή και στις δύο παράλληλες γραμμές δράσης κορυφώνεται, καθώς αποκαλύπτονται αφενός οι βρωμοδουλειές του κλέφτη από την αστυνομία που ανοίγει τα φορτηγά-ψυγεία του και αφετέρου η σχέση των εραστών από τον απατημένο σύζυγο.

Οι δύο εραστές κρύβονται από τον μάγιστρα γυμνοί μέσα στο ψυγείο – το μοναδικό σημείο όπου δεν θα έβγαζε ο Σπίκα – και από εκεί ακούνε τις απειλές του. Ο Σπίκα με την πετσέτα στον λαιμό, φωτισμένος



“δαιμονικά” από τον σκηνοθέτη, αρπάζει ένα μαχαίρι και ένα πιρούνι και απειλεί τον εραστή της γυναίκα του: “Θα τον σκοτώσω και θα τον φάω!” Η φράση αυτή προοικονομεί το τραγικό τέλος του εραστή και θα βάλει την ιδέα στην Τζωρτζίνα που θα αποτελέσει την θανάσιμη τιμωρία του κλέφτη. Δημιουργείται μια αληθινή απόδραση, όπου οι δύο εραστές το σκάνε μέσα στο φορτηγό με τα σαπισμένα κρέατα και μοιάζει με αληθινή έξοδο από τον Κήπο της Εδέμ βγαλμένη από τον γνωστό πίνακα του Masaccio *Αδάμ και Εύα*. Οι δύο εραστές όπως και οι ήρωες του Masaccio, απέχουν κατά πολύ από τα αρχαιοελληνικά πρότυπα για το ωραίο. Με τα σώματά τους να αποπνέουν αυτή τη φορά την εμπειρία της ζωής και τις ανθρώπινες αδυναμίες τους υφίστανται με πόνο τις συνέπειες των πράξεών τους.

❖ **Ο Εραστής της... : Η δύναμη του πνεύματος**

Ο Μάικλ ως χαρακτήρας είναι ο πιο αδύναμος δραματουργικά, πράγμα που εντείνει την εντύπωση ότι είναι το αντικείμενο του πόθου της Τζωρτζίνας. Δεν μπορούμε να αναφερθούμε σε αυτόν χωρίς να αναφερθούμε σε εκείνη. Είναι ο εραστής “της”, η παρουσία του μέσα στην ταινία ορίζεται δηλαδή από το γεγονός ότι ανήκει στην Τζωρτζίνα και την βοηθά να εξελιχθεί στην δύναμη που θα τα αλλάξει όλα. Αντιστρέφοντας ειρωνικά την ιστορία των Πρωτόπλαστων, είναι πλασμένος από τον σκηνοθέτη με δικά της στοιχεία, όπως η αγάπη της για το διάβασμα και το καλό φαγητό. Ο Μάικλ είναι ένας ήσυχος

άνθρωπος μέσης ηλικίας, που άθελα του θα μπλεχτεί στα δίκτυα της απελπισμένης Τζωρτζίνας, η οποία σαν νέα Εύα τον παρασέρνει σε μια ερωτική περιπέτεια που θα αποδειχθεί μοιραία. Θα θυσιαστεί και θα αποτελέσει το θανάσιμο γεύμα που θα της δώσει την ελευθερία της.



Σε όλη τη διάρκεια της ταινίας, ο Μάικλ είναι ο πιο σταθερός και ουδέτερος χαρακτήρας την ίδια στιγμή που η Τζωρτζίνα και ο Σπίκα εξελίσσονται από εξουσιαστές σε εξουσιαζόμενους και αντίστροφα. Ακόμα και τα ρούχα του, τα βαρετά ρούχα του βιβλιοπώλη, σχεδόν δεν αλλάζουν χρώμα σε σχέση με τα εκκεντρικά ρούχα των υπολοίπων. Είναι περισσότερο παρατηρητής των όσων συμβαίνουν, που άλλοτε τον ενθουσιάζουν, άλλοτε τον γοητεύουν αλλά ποτέ δεν τον κάνουν να χάσει την ψυχραιμία του. Στο τελευταίο όμως μέρος βλέπουμε τον Μάικλ να αναδεικνύεται ως χαρακτήρας, καθώς ο ίδιος διεκδικεί την ερωμένη του και θέλει ο δεσμός τους να σοβαρέψει.

Την φυγαδεύει στο καταφύγιό του, όπου εκεί μαθαίνουμε για πρώτη φορά και το πραγματικό του επάγγελμα. Είναι ένας βιβλιοπώλης-βιβλιοθηκάριος που στον ελεύθερο του χρόνο καταλογογραφεί βιβλία γαλλικής ιστορίας. Η δική του τροφή είναι τα βιβλία. Ο Μάικλ αντιπροσωπεύει το πνεύμα, την γνώση, τον πολιτισμό και την ανθρωπιά. Ξέρει πως να ξυπνήσει το κορμί της, την ίδια στιγμή που η σεξουαλική πράξη για τον άντρα της έχει σαν υποκατάστατο τα βασανιστήρια όπως παραδέχεται και η ίδια στον μονόλογό της.



Το καταφύγιό του είναι ένας ζεστός χώρος σε καφετιά χρώματα, ασφυχτικά γεμάτος με βιβλία. Η έντονη *προοπτική* και το μεγάλο *βάθος πεδίου*, καθώς και το παιχνίδι με τους όγκους του χώρου που δημιουργούν κάθετες και οριζόντιες γραμμές δημιουργούν μια μπαρόκ σύνθεση. Κυριαρχεί το τεράστιο στρογγυλό παράθυρο που είναι το μοναδικό στην ταινία με θέα προς τα έξω. Παράλληλα όμως αποτελεί ένα εντονότατο στοιχείο *απο-οικειοποίησης* για τον θεατή, γιατί είναι ένα κάδρο μέσα στο κάδρο δίνοντάς μας μια άποψη της πόλης στο βάθος του πλάνου. Επιπλέον ο ήλιος μέσα σε αυτό το στρογγυλό παράθυρο μοιάζει με την κόρη ενός τεράστιου ματιού που παρακολουθεί τους δύο εραστές.

Το μοιραίο δείπνο

Στο *Δείπνο της Μπαμπέτ* η *art de la table* και το φαγητό έχουν ως στόχο να προσφέρουν ένα γεύμα που θα προκαλέσει την ουσιαστική επικοινωνία και την ψυχική και σωματική απόλαυση σε όποιον το γεύεται. Στην συγκεκριμένη ταινία μπορεί η μαγειρική και η παρουσίαση του γεύματος να έχουν αναχθεί σε τέχνη, το δείπνο όμως έχει περισσότερο κοινωνική παρά ουσιαστική σημασία. Οι παρευρισκόμενοι δεν επικοινωνούν τόσο μεταξύ τους, όσο επιδεικνύουν την κοινωνική και την οικονομική τους επιφάνεια.



Αντίθετα το δείπνο της βραδιάς που περνούν μόνοι οι δύο εραστές καταλύει όλες τις συμβάσεις. Τα επίσημα κοστούμια και τις δημιουργίες του Gaultier διαδέχονται οι ζεστές ρόμπες και οι μαλακές κουβέρτες. Το επίσημο, καθωσπρέπει δείπνο στο κατάμεστο, πολυτελές εστιατόριο γίνεται τη βραδιά αυτή δείπνο για δύο χωρίς επισημότητα, με χαλαρότητα στους τρόπους και τρυφερές εκδηλώσεις αγάπης. Η κάμερα βρίσκεται πίσω από το ζευγάρι και απαθανατίζει όλη τη διαδικασία του σερβιρίσματος, δίνοντάς μας μια πιο προσωπική, υποκειμενική των πρωταγωνιστών, οπτική. Μετρ και σερβιτόρος είναι ο μικρούλης Παπ. Όλοι οι κανόνες του σερβιρίσματος καταλύονται, τίποτα όμως από αυτά δεν έχει σημασία για τους δύο εραστές που βιάζονται να μείνουν μόνοι. Πίσω από όλα αυτά βρίσκεται η φροντίδα του *μάγειρα-Όμπερον* που τους στέλνει τα αγαπημένα τους πιάτα.

Το δείπνο αυτό μας φέρνει στο νου τις απλές απολαύσεις της ζωής, το να μοιράζεσαι ένα γεύμα με ένα αγαπημένο πρόσωπο. Θα αποδειχθεί όμως μοιραίο για όλους, καθώς η τροφή του σώματος και του πνεύματος θα προδώσει το καταφύγιο των δύο εραστών. Παρά το γεγονός ότι τον κακοποιούν και τον αναγκάζουν να καταπιεί όλα τα κουμπιά των ρούχων του, ο Παπ δεν προδίδει το ζευγάρι. Όμως μέσα στο καλάθι του βρίσκονται τα αγαπημένα πιάτα της Τζωρτζίνας και τα βιβλία που δάνεισε ο βιβλιοφάγος Μάικλ στον Παπ. Πάνω τους υπάρχει το λογότυπο και η διεύθυνση της βιβλιοθήκης.

Το βιβλίο και συγκεκριμένα το αγαπημένο βιβλίο του Μάικλ, η ιστορία της Γαλλικής Επανάστασης, θα γίνουν το φονικό όπλο του Σπίκα σε μια από τις πιο βίαιες και ειρωνικές σκηνές της ταινίας. *"Το διάβασμα σου προκαλεί δυσπεψία!"* είχε πει και ο ίδιος προφητικά. Ο Κλέφτης βάζει λοιπόν τον Μίτσελ να ταΐσει με το ζόρι τον Μάικλ με τα ίδια του τα βιβλία. Ο εραστής καταλήγει νεκρός και ... *«γεμιστός με τα αντικείμενα της τέχνης του!»*

Δεν πρόκειται για ένα απλό έγκλημα. Ο φόνος αυτός είναι ένα μήνυμα προς την Τζωρτζίνα να συμμορφωθεί με τους κανόνες του Σπίκα. Παράλληλα ο κλέφτης δίνει ένα ...μάθημα στον ξένο που μπήκε στο βασίλειό του, κοροϊδεύοντάς τον στην στιγμή της αδυναμίας του. Τα λόγια του που κυριαρχούν στην σκηνή αυτή παλινδρομούν ανάμεσα στην αυταρέσκεια και την απελπισία του για την προδοσία⁵⁹. Ανάμεσα στο να τον βασανίσει παραδειγματικά και να τον σκοτώσει γρήγορα για να σταματήσει ο πόνος του. Τον βλέπουμε γονατιστό και συντετριμμένο να κλαίει μέσα στην ανακατωμένη βιβλιοθήκη. *"Μην κάνετε τίποτα περιττό. Τελειώστε τον!"*

⁵⁹ Σπίκα: *"Θα πούνε ότι ήταν ένας αξιοπρεπής φόνος εκδίκησης. Θα θαυμάσουν το σιλ. «Ήταν γεμιστός και στον Άλμπερτ αρέσει το καλό φαί». ... Κλειστό το στόμα, κράτα του τη μύτη, σπρώξε τα καταραμένα βιβλία μέσα στον λαιμό του. Πνίξ' τον, τον μπάσταρδο!"*

9. Η εξομολόγηση



"Τώρα που δεν με ακούς, υποθέτω ότι μπορώ να σου πω για τον Άλμπερτ. Ήθελα να στα πω κάποια στιγμή, όταν θα σε γνώριζα καλύτερα, γιατί ...γιατί ντρεπόμουν τόσο πολύ."

Την στιγμή που πιστεύουμε ότι η ιστορία έφτασε σε ένα άδοξο τέλος, ανατρέπονται όλα. Η Τζωρτζίνα παίρνει η ίδια τη ζωή της στα χέρια της και αποφασίζει να λυτρώσει τον εαυτό της χρησιμοποιώντας τον Μάικλ. Η εξομολόγησή της ξεκινά με το *ρακόρ*⁶⁰ του ήχου των τζαμιών που σπάνε από την προηγούμενη σκηνή. Μαζί τους σπάει και η σιωπή της. Η σύντομη σχέση της με τον Μάικλ κατάφερε να την μεταμορφώσει από μια άψυχη κούκλα σε μια ανθρώπινη γυναίκα που ανοίγει επιτέλους την καρδιά της και παίρνει στα χέρια της τη μοίρα της. Και γρήγορα μάλιστα, προϊδεάζοντας μας ότι σύντομα θα δούμε το δραματικό φινάλε. (*"Όμως είναι πολύ σημαντικό να στα πω τώρα για να τελειώνω με όλα αυτά"*).

Δίνει επιτέλους απάντηση στην ερώτηση του Μάικλ, γιατί μένει μαζί με τον άντρα της ενώ την κακομεταχειρίζεται. Μαθαίνουμε την φρικτή αλήθεια για το τι συμβαίνει μεταξύ τους όταν πέφτει η αυλαία της

⁶⁰ *Ρακόρ*: η σύνδεση δύο πλάνων με τέτοιο τρόπο ώστε να δημιουργείται στον θεατή η εντύπωση της ηχητικής ή οπτικής συνέχειας

προσωπικής ζωής. *"Στην δική του πλευρά του κρεβατιού είναι μια βαλίτσα γεμάτη με κάθε είδους αντικείμενα. Μια οδοντόβουρτσα, ένα ξύλινο κουτάλι, ένα πλαστικό τρενάκι, ένα μπουκάλι από κρασί, και τα χρησιμοποιούσε. Αν δεν το έκανα όσο με παρακολουθούσε, επέμενε να το κάνει ο ίδιος. Τουλάχιστον όταν το έκανα εγώ πονούσε λιγότερο."* Η αφήγηση σοκάρει τον θεατή και βάζει την τελευταία πινελιά στο αποτρόπαιο πορτρέτο του Σπικά. Ακόμα και η ίδια δεν μπορεί να αρθρώσει τα όσα της έκανε, με αποτέλεσμα πολλά να αφήνονται να εννοηθούν από τον θεατή, πράγμα που εντείνει, αυτή τη φορά, την ταύτιση του μαζί της. (*"...όταν τελείωνα, εκείνος... εκείνος έκανε... Βοήθησέ με, Μάικλ!"*)

Αμέσως έρχεται η απάντηση στην εύλογη ερώτηση του θεατή: *"Τον άφησα τέσσερις φορές."* Μέσα στο πλαίσιο της σεξουαλικής του ανικανότητας ερμηνεύεται και η συμπεριφορά του απέναντι στην Τζωρτζίνα όταν το σκάει. Είναι η μοναδική γυναίκα που θα τον δεχθεί έτσι όπως είναι (διότι την αναγκάζει να το κάνει). Γι' αυτό την κυνηγά και την καλοπιάνει. *"Πάνω στο πλοίο (της επιστροφής) ο Άλμπερτ έκλαιγε και μου αγόραζε δώρα."* Οι βιαιοπραγίες του όμως πάνω της (που ποτέ δεν τις ασκεί μόνος του) είναι ο δικός του τρόπος να δείχνει άντρας⁶¹.

"Μάικλ όλα αυτά πρέπει να σταματήσουν. Βοήθησέ με Μάικλ. Σε παρακαλώ." Εκ πρώτης όψεως τα λόγια αυτά μοιάζουν να είναι μια ψευδαισθηση της Τζωρτζίνας ότι ο εραστής της μπορεί να γυρίσει πίσω στη ζωή και να την σώσει. Καθώς όμως ακούμε τις τελευταίες της λέξεις σε φωνή off, τη βλέπουμε στην κλειστή κουζίνα του εστιατορίου να πλησιάζει το μάγειρα. Η βοήθεια που ζητά από τον νεκρό εραστή της είναι ουσιαστική. Θέλει να τον χρησιμοποιήσει για να απελευθερωθεί από τον άντρα της. Το νεκρό του κορμί θα γίνει το φονικό της όπλο. Απευθύνεται λοιπόν στον ίδιο της τον εαυτό και όχι στον Μάικλ για να μπορέσει να ξεπεράσει τις ηθικές της αναστολές και να προχωρήσει στην τελευταία πράξη.

⁶¹ Τζωρτζίνα: *"Αλλά όταν φτάσαμε στην στεριά, όταν βγήκαμε έξω από το λιμάνι, πριν τον αυτοκινητόδρομο, σταμάτησε το αυτοκίνητο και αυτός, ο Χάρις και ο Σπάνγκλερ με έσυραν έξω, με έγδυσαν και με χτυπούσαν."*

10. Η εκδίκηση είναι ένα πιάτο που σερβίρεται ...ζεστό



Είναι Παρασκευή, όμως το εστιατόριο είναι κλειστό για “ιδιωτική χρήση”. Ο Σπίκα έχει λάβει μια επίσημη πρόσκληση για δείπνο και για πρώτη φορά μπαίνει από την κανονική είσοδο του εστιατορίου. Η αίθουσα είναι τελείως άδεια και κυριαρχεί ένας χαμηλός φωτισμός στο χρώμα του αίματος. Υπάρχει μόνο ένα τραπέζι με μία καρέκλα που περιμένει τον κλέφτη.

Η Τζωρτζίνα είναι εκεί και φοράει ένα επιβλητικό μαύρο φουστάνι με φτερά και μακριά ουρά. Μπροστά μας όμως έχουμε μια τελείως διαφορετική γυναίκα. Η δολοφονία του Μάικλ την έβγαλε από την απάθειά της και γίνεται πλέον ισότιμος αντίπαλος του Άλμπερτ. Οργανώνει την εκδίκησή της μαζί με τον Ρίτσαρντ και προσκαλεί όλα τα θύματα της μανίας του Σπίκα για να γίνουν μάρτυρες της τιμωρίας του. Είναι το κοινό στην τραγωδία που θα παιχθεί μπροστά μας και θα αντιπαραταχθούν απέναντι στο αποδεκατισμένο στρατόπεδο του κλέφτη που απαρτίζεται μόνο από δύο μόνο μέλη της συνοδείας του.

Βέβαια ο Σπίκα δεν μπορεί ακόμα να καταλάβει τι πρόκειται να συμβεί. Η Τζωρτζίνα τον κάνει να περιμένει με λαχτάρα αυτήν την “ειδική λιχουδιά” που θα του χαρίσει. Αργά και νωχελικά τραβά το υφασμάτινο κάλυμμα, με την ίδια εκδικητική χαρά που ο Τίτος Ανδρόνικος στην ομώνυμη και πιο βίαιη τραγωδία του Σαίξπηρ αποκαλύπτει στην Ταμόρα ότι η πίτα που έφαγε ήταν φτιαγμένη από τις σάρκες των παιδιών της⁶².



Η εκδίκηση, λένε, ότι είναι ένα πιάτο που τρώγεται κρύο. Στην προκειμένη περίπτωση όμως, είναι ...ψητή στο φούρνο με λαχανικά, σύμφωνα με τα -φτωχά, ομολογουμένως για ένα τέτοιο εστιατόριο-γούστα του Άλμπερτ, όπως τονίζει και η Τζωρτζίνα! Ο πρώτος μας συνειρμός βλέποντας τον ...μαγειρεμένο Μάικλ είναι οι θυσίες των αρχαίων Ελλήνων όπου τα αφιερώματα στο τέλος καταναλώνονταν από τους πιστούς και η Θεία Κοινωνία. Μπροστά στον φακό που απαθανατίζει με ένα κοντινό νωχελικό *traveling* το νεκρό κορμί του, μοιάζει με το λείψανο ενός αγίου που έχει μαρτυρήσει. Η μετάληψη του σώματος του Εραστή θα λυτρώσει τους δύο συζύγους οριστικά από τις αμαρτίες τους. Ειρωνικά, η πρώτη αντίδραση του Άλμπερτ μόλις τον βλέπει είναι το επιφώνημα "Θεέ μου!"

⁶² Βλ. Σαίξπηρ, Γ., *Τίτος Ανδρόνικος*, ΕΠΙΚΑΙΡΟΤΗΤΑ, Αθήνα 1999

"Δεν είναι ο Θεός" λέει η Τζωρτζίνα σε φωνή off και μας επαναφέρει στην πραγματικότητα "...είναι ο Μάικλ! Είναι ο εραστής μου." Η εκδίκηση της Τζωρτζίνας είναι να παγιδεύσει τον θρασύδειλο Σπίκα στο ίδιο του το παιχνίδι: "Ορκίστηκες ότι θα τον σκοτώσεις και το έκανες. Ορκίστηκες να τον φας. Και τώρα φάτον!" Τον εξοντώνει σωματικά και ψυχολογικά με τα δικά του τα όπλα, τα ταμπού της διατροφής. Εκείνος βασάνιζε τον Ρόι υποβάλλοντάς τον στην κοπροφαγία και έβαζε τον μικρό Παπ να φάει τα κουμπιά της στολής του, εκείνη υποβάλει τον Σπίκα στον κανιβαλισμό.

Ο μόνος τρόπος για να πεισθεί να φάει αυτό το πιάτο είναι η Τζωρτζίνα να τον σημαδεύει με το πιστόλι στο χέρι. Με τρεμάμενα χέρια, παίρνει το μαχαίρι και το πιρούνι όμως η Τζωρτζίνα δεν τον λυπάται καθόλου. Τον αποτελειώνει θυμίζοντας του την σεξουαλική του ανικανότητα και σε πια σημεία ...υπερτερούσε ο εραστής της⁶³: "Δοκίμασε το πέος. Είναι λιχουδιά. Και ξέρεις που ήταν!" Σε πολλές κουλτούρες η κατανάλωση γεννητικών οργάνων (ζώων) θεωρείται αφροδισιακή, στην μικροαστική όμως κουλτούρα του Αλμπερτ φέρνουν αποστροφή. Δεν καταφέρνει να καταπιεί ούτε μια μπουκιά. Λίγο πριν τον πυροβολήσει η Τζωρτζίνα του δίνει με σαρκασμό την φραστική χαριστική βολή: "*Bon appétit!*".



⁶³ Τα γεννητικά όργανα είναι ένα από τα δεσμευτικά μοτίβα της ταινίας και η αναφορά σε αυτά από τρίτους καταρράκωνε τον Σπίκα

Επίλογος



Σύμφωνα με τον ίδιο τον Greenaway, *Ο Μάγειρας, ο Κλέφτης, η Γυναίκα του και ο Εραστής της* είναι η μοναδική πολιτική ταινία που γύρισε, "η οποία ξεκίνησε σαν μια ιστορία ενάντια στην Θατσερική Αγγλία, αλλά υπερίσχυσε το ενδιαφέρον του για την αισθητική"⁶⁴. Η ταινία γυρίστηκε κατά τη διάρκεια της πιο παραγμένης περιόδου της δεκαετίας του '80 για τη Μεγάλη Βρετανία. Η επιβολή κεφαλικού φόρου για κάθε εργαζόμενο που έπληττε τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα είχε προκαλέσει απεργίες και διαμαρτυρίες που αποδείχθηκαν η αρχή του τέλους της πρωθυπουργίας της Μ. Θάτσερ. Έτσι πολλοί κριτικοί είδαν στην ταινία του Greenaway μια αλληγορία της περιόδου αυτής, όπου ο Μάγειρας συμβολίζει τους νομοταγείς πολίτες, ο Κλέφτης την αλαζονεία της Θάτσερ και την υποστήριξη που παρείχε στους φιλάργγυρους, η Γυναίκα του τους Άγγλους πατριώτες και ο Εραστής της την ανίσχυρη αντιπολίτευση των αριστερών και των λογίων⁶⁵.

Η ερμηνεία όμως αυτή είναι πολύ μικρή και πρωτόλεια για την κατεύθυνση που πήρε τελικά η ταινία. Άλλωστε, η Τζωρτζίνα είναι πολύ πιο διαφορούμενος χαρακτήρας, καθώς ακροβατεί ανάμεσα στην γυναίκα-

⁶⁴ Βλ. Ebert, R., 1990, ο.π.

⁶⁵ Βλ. Ebert, R , *The Cook, the Thief, his Wife & her Lover*, Ιανουάριος, 1999, <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=19990101/REVIEWS/901010301/1023>, τελευταία επίσκεψη: 3/1/2008

θύμα και τη “γυναίκα-αράχνη”. Σύμφωνα με τον Αμερικανό κριτικό Robert Ebert, ο *Μάγισσας...* είναι περισσότερο μια μελέτη για την σύγχρονη εποχή⁶⁶. Αφορά την απληστία της κοινωνικής τάξης των επιχειρηματιών που πλούτισαν γρήγορα διαλύοντας αποδοτικές εταιρίες, καταπατώντας τους νόμους για την δική της ευημερία, βιάζοντας το περιβάλλον και τους φυσικούς πόρους χωρίς να σκέφτονται το αύριο. Η νέα αυτή τάξη πραγμάτων, που γεννήθηκε με την άνοδο του νεοφιλελευθερισμού σε ολόκληρο τον κόσμο, θεμελιώνει την τυραννία της με την βία πάνω στην συνεσταλμένη πλειοψηφία που βαυκαλίζεται με εφήμερες απολαύσεις και αποφεύγει να την αντιμετωπίσει κατά πρόσωπο. Η ταινία του Greenaway είναι ένα σήμα κινδύνου για το αβέβαιο μέλλον του ανθρώπου που με την απληστία του μπορεί να τα καταστρέψει όλα. Ακόμα και τον εαυτό του.

Παράλληλα, η ταινία του Greenaway αφορά τόσο στην προσπάθεια της Γυναίκας να ξεφύγει από τον καταπιεστικό Άντρα και να αναδειχθεί ισότιμή του, στην αέναη πάλη Σώματος και Πνεύματος, στην εσωτερική πάλη του ανθρώπου ανάμεσα στα ένστικτά του και τις αναζητήσεις του πνεύματος του. Οι ερμηνείες ποικίλουν ή προκύπτουν η μία μέσα από την άλλη. Αυτό που παίζει τον καθοριστικότερο ρόλο είναι οι γνώσεις και οι εμπειρίες του θεατή που θα τον βοηθήσουν να ερμηνεύσει μια ταινία σαν και αυτή, που χρειάζεται αρκετή ...βιβλιογραφία για να μπορέσουμε να παρακολουθήσουμε τους υπαινιγμούς και τις καταβολές της. Πάντως πάνω από όλα η ταινία του Greenaway είναι ένα κινηματογραφικό πείραμα, μια άσκηση του στυλ που οδηγεί σε μια ρηξικέλευθη πρόταση αισθητικής. Απευθύνεται στις αισθήσεις και λιγότερο στη λογική του θεατή και τον προσκαλεί όχι τόσο να ερμηνεύσει αλλά να βιώσει τα συναισθήματά του απέναντι σε όσα βλέπει.

⁶⁶ Βλ. Ebert, 1999, ο.π.

Συμπεράσματα



Η τελευταία σεκάνς της ταινίας του Greenaway επιδέχεται και αυτή πολλές ερμηνείες. Η Γυναίκα επιτέλους απελευθερώνεται από την τυραννία του Κλέφτη με μια αποτρόπαιη πράξη που αναλογεί στην καταπίεση που έχει υποστεί από τον άντρα της. Σε όλη τη διάρκεια της ταινίας η Τζωρτζίνα προσπαθεί να πολεμήσει τον Αλμπερτ (το σώμα/τον πρωτογονισμό) μέσα από τον Μάικλ (το πνεύμα/τον πολιτισμό) που της ταιριάζει περισσότερο. Ούτε όμως η απιστία και η εναντίωση στο σύζυγο, ούτε η φυγή φέρνουν αποτελέσματα. Αντίθετα, χειροτερεύουν την κατάσταση. Πρέπει να απαντήσει στη βία με βία για να λυτρωθεί. Το σώμα και το δίκαιο του ισχυρού είναι αυτά που κυριαρχούν πάνω στο πνεύμα, για να μπορέσει η γυναίκα να κόψει τα δεσμά. Θα ελευθερωθεί όμως πραγματικά; Θα ξεφύγει από το παρελθόν; Όταν αποκαλεί τον Σπίκα "κανίβαλο", η εικόνα της είναι ειρωνική για τον ίδιο τον εαυτό της. Καθ' όλη την διάρκεια της σεκάνς αυτής η Γυναίκα συμπεριφέρεται πολύ άνετα και απολαμβάνει την εκδίκησή της. Τη βία του ισχυρού. Μήπως τελικά ο Άλμπερτ την εξουσιάζει τώρα ολοκληρωτικά, καθώς γίνεται πια όμοιά του; Το σίγουρο είναι ότι αυτός ο κύκλος του αίματος έχει πια κλείσει και η Γυναίκα έχει βρει την χαμένη δύναμή της. Απαντήσεις στα ερωτήματα αυτά θα δώσει κάθε θεατής μόνος του με βάση τη δική του κρίση.

Η σύγκρουση Σώματος και Πνεύματος είναι έντονη και στο *Δείπνο της Μπαμπέτ*, όμως εδώ καταλήγει στην συμφιλίωση με την πραγματικότητα. Οι ηρωίδες είναι κι εδώ υποταγμένες στο πεπρωμένο τους και καταπιεσμένες κατά βάθος από τον Πατέρα, την δική τους αδυναμία βούλησης (οι δύο αδελφές) και τις ιστορικές συγκυρίες (η Μπαμπέτ). Το γεύμα μπορεί να μην δημιουργεί κάποια χειροπιαστή πρόοδο στη ζωή τους, καταφέρνει όμως να βοηθήσει τις δύο αδελφές να “ανοιχθούν” πνευματικά. Συμφιλιώνονται με τις επιλογές τους, αποδέχονται τον εαυτό τους και την διαφορετικότητα των άλλων. Παραταύτα η επιβράβευση των ηρωίδων στον παράδεισο ίσως δεν είναι αρκετή για τον θεατή.

Ο ρόλος της γυναίκας είναι και εδώ αποφασιστικός για την αφήγηση, αν και τα πολιτικά στοιχεία που υπάρχουν στο διήγημα της Μπλίξεν και δίνουν μια πιο επαναστατική διάσταση στον χαρακτήρα της Μπαμπέτ καταπνίγονται στην ταινία. Η Μπαμπέτ όμως έτσι κι αλλιώς είναι ένας χαρακτήρας που πάει ενάντια στο κατεστημένο: είναι γυναίκα-σεφ σε μια εποχή που οι σεφ ήταν αποκλειστικά άντρες, ένας άνθρωπος που θυσιάζει συνειδητά ό,τι έχει για τους άλλους. Ξέρει τι θέλει και έχει το ταλέντο που χρειάζεται για να το πετύχει. Αποδεικνύει στον εαυτό της ότι όσα χρόνια κι αν πέρασαν δεν έχει χάσει το ταλέντο της να προσφέρει την μεγαλύτερη απόλαυση μέσα από ένα γεύμα. Ο ρόλος της είναι πολύ κοντά σε αυτόν του Ρίτσαρντ στον *Μάγιστρα...* (Δεν είναι τυχαίο ότι τα ονόματά τους κυριαρχούν στους τίτλους των ταινιών.) Οι αινιγματικοί αυτοί χαρακτήρες είναι που κινούν τα “νήματα” των δύο ταινιών και δίνουν ώθηση στην πλοκή τους. Εξουσιάζουν μέσα από την κουζίνα τους το θυμικό των συνδαιτυμόνων με τα πιάτα που σερβίρουν, προκαλώντας τη συμφιλίωση ή τη σύγκρουση, προσφέροντας δυνατές συγκινήσεις, δημιουργώντας ή αναθερμαίνοντας έρωτες ανάλογα με τα δικά τους συναισθήματα.

Δεν είναι απλά το φαγητό και η μαγειρική που πρωταγωνιστεί σε αυτές τις δύο ταινίες αλλά αυτό που πολλοί ονομάζουν *art de cuisine*: η μαγειρική που έχει φτάσει από την άποψη τεχνικής και δημιουργικότητας να συναγωνίζεται τις επτά τέχνες⁶⁷. Στις δύο αυτές κινηματογραφικές αφηγήσεις (και με τη βοήθεια βέβαια και άλλων τεχνών, που βοηθούν τους σκηνοθέτες να επιβεβαιώσουν την αισθητική αξία των έργων τους)

⁶⁷ Επικουρος (κριτικός γεύσης), *artCuisine. Το φαγητό ως τέχνη*, Αθήνα: ΙΜΑΚΟ, 2006, σ.23

η κουζίνα λειτουργεί ως έργο τέχνης, με έντονες ιστορικο-πολιτικές καταβολές που διεγείρει τις αισθήσεις και γίνεται φορέας μηνυμάτων. Τα γεύματα που μπορεί να μην τρέφουν το σώμα του θεατή αλλά σίγουρα δίνουν τροφή στη σκέψη του. Μέσα από τις κουζίνες των δύο αυτών σεφ-καλλιτεχνών πλάθονται οι ήρωες και, το πιο σημαντικό, δημιουργούνται κοινωνικές ταυτότητες που αναδεικνύουν το φαγητό σε ένα κινηματογραφικό εργαλείο με πολύπλοκες δυνατότητες. Οι επιλογές αλλά και η μαγειρική ορολογία, ο τρόπος συμπεριφοράς στο τραπέζι και η παρουσίαση του φαγητού προδίδουν την εθνότητα ή την κοινωνική τάξη, την μόρφωση και την προσωπικότητα κάθε ήρωα⁶⁸. Οι διατροφικές προτιμήσεις και συμπεριφορές είναι αυτές που κάνουν τους ήρωες να μοιάζουν αληθινοί στα μάτια του θεατή.

Το φαγητό είναι άλλωστε πάντα φορέας κουλτούρας και στοιχείο της ανθρώπινης ιστορίας. Είναι και αυτό ένα από τα στοιχεία μέσα από τα οποία βρίσκουμε την ταυτότητά μας και βιώνουμε το "ανήκειν" σε μια κοινωνική ή εθνοτική ομάδα. Μπορεί να φέρει κοντά τη Γυναίκα ενός γκάνγκστερ και έναν απλό Βιβλιοπώλη. Ταυτόχρονα είναι αυτό που μας χωρίζει από άλλες εθνότητες και τάξεις και συντελεί στην κατασκευή της έννοιας του Ξένου, του Άλλου όπως είδαμε στο *Δείπνο της Μπαμπέτ*⁶⁹.

Μέσα σε αυτές τις δύο ταινίες παρακολουθούμε δύο διαφορετικούς δρόμους για το ίδιο εκφραστικό μέσο. Παρακολουθούμε δύο διαφορετικά δείπνα με κοινή αναφορά στο υπέρτατο Δείπνο για την Δυτική κουλτούρα, τη Θεία Κοινωνία, που χαράζουν ανεξίτηλα ήρωες και θεατές. Για το *Δείπνο της Μπαμπέτ* το ζητούμενο είναι η ψυχική ανάταση, η οποία έρχεται μέσα από ένα θαυματουργό γεύμα που λύνει μαγικά όλες τις έριδες, για να φέρει την γαλήνη και την ομόνοια. Ο θεατής συμπάσχει και ταυτίζεται με τους χαρακτήρες, αναρωτιέται ενδεχομένως για τις δικές του επιλογές στη ζωή. Ταυτόχρονα αισθάνεται και εκείνος την ψυχική ευφορία των ηρώων και επιθυμεί να προεκτείνει το γεύμα αυτό στην πραγματικότητα. Να το γευθεί και ο ίδιος. Στον *Μάγισρα...* τα πράγματα είναι πιο πολύπλοκα. Ο σκηνοθέτης μας κάνει να βιώνουμε τον αισθησιασμό και την αποστροφή μετασχηματίζοντας το φαγητό στο μαγικό φίλτρο του έρωτα και στον καθρέπτη της κοινωνικής αποσάθρωσης. Όταν στο τέλος φτάνουμε στο απόλυτο συμβολικό

⁶⁸ Βλ. Beardsworth, A. & Keil, T., *Sociology on the menu : an invitation to the study of food and society*, Λονδίνο : Routledge , 1997, σ. 53-56

⁶⁹ Beardsworth & Keil, 1997, ο.π. σελ. 53-56

γεύμα-φονικό όπλο που οδηγεί στην αρχαιοελληνική κάθαρση δεν μπορούμε να μην ξεφυσήσουμε ανακουφισμένοι.

Όσο σημαντικά και αν είναι τα μηνύματα των δύο ταινιών, η ...γεύση που μας αφήνουν είναι ότι η χρήση του φαγητού ως εκφραστικού μέσου απευθύνεται κατά κύριο λόγο στο θυμικό του θεατή και συντελεί στο να γίνει η παρακολούθησή τους μια έντονη και μαγική εμπειρία που ξυπνά τις αισθήσεις μας.



Βιβλιογραφία



Beardsworth, A. & Keil, T., *Sociology on the menu : an invitation to the study of food and society*, Λονδίνο : Routledge , 1997

Bordwell, D. , *Narration in the Fiction Film*, Λονδίνο: Routledge, 1985

Ebert, R., Interview with *Helen Mirren*, *Απρίλιος*, 1990,
<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19900408/PEOPLE/44010307/1023>,
τελευταία επίσκεψη: 3/1/2008

Ebert, R , *The Cook, the Thief, his Wife & her Lover*, *Ιανουάριος*, 1999,
<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19990101/REVIEWS/901010301/1023>,
τελευταία επίσκεψη: 3/1/2008

Garval, M., *Romantic Gastronomies - Alexis Soyer and the Rise of the Celebrity Chef*, Βόρεια Καρολίνα : North Carolina State University, χ.χ., αναδημοσίευση
http://www.rc.umd.edu/praxis/gastronomy/garval/garval_essay.html, τελευταία επίσκεψη: 3/1/2008

Gherchel, M., *Inside Peter Greenaway's Kitchen*, Γαλλία: Université de la Réunion, , 2003,
δημοσίευση στο http://homepage.mac.com/dodille/Manuela_Gherghel/FileSharing19.html,
τελευταία επίσκεψη 3/1/2008

Η Καινή Διαθήκη, αρχέτυπο και μετ. Ν. Βάμβα, Λονδίνο, εκδ. Gideons International, χ.χ.

Kiefer, N. M., *Economics and the origin of the restaurant*, Cornell University: 2002,
<http://www.arts.cornell.edu/econ/kiefer/Restaurant.PDF>, τελευταία επίσκεψη: 3/1/2008

Kirshenblatt-Gimblett, B., *Making Sense of Food in Performance: The Table and the Stage*, από το βιβλίο *The Senses in Performance*, Νέα Υόρκη : Routledge, 2006, αναδημοσίευση <http://www.nyu.edu/classes/bkg/web/ASTRFood.pdf>, τελευταία επίσκεψη: 3/1/2007

Marsha G., *Eating Their Words: Consuming Class a la Chaplin and Keaton*. Καλιφόρνια: *College Literature*, 2001 αναδημοσίευση <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/foodmovies.html#central>, τελευταία επίσκεψη: 3/1/2008

Olesen, A. M., *Film as metaphor / Cannibalism and the Serial Killer as Metaphors for Transgression*, από το περιοδικό **p.o.v.**, τεύχος 4, Δανία: University of Aarhus, 1997, αναδημοσίευση http://pov.imv.au.dk/Issue_04/section_2/artc2A.html, τελευταία επίσκεψη 3/1/2008

Παραδείση, Μ., *Κινηματογραφική αφήγηση και παραβατικότητα στον ελληνικό κινηματογράφο 1994-2004*, Αθήνα: Τυπωθήτω, 2006

Parkhurst Ferguson, P., *Babette's Feast: A Fable for Culinary France* από το βιβλίο *Accounting for Taste: The Triumph of French Cuisine*, Σικάγο: The University of Chicago Press, 2004, αναδημοσίευση <http://www.press.uchicago.edu/Misc/Chicago/243230.html>, τελευταία επίσκεψη

Podles, M., *Feasting with Lutherans*, *Antioch Review*, τεύχος 50, 1992, αναδημοσίευση <http://cw.mariancollege.edu/dschimpf/babettesfeastfeastingwithlutheranspodles.htm>, τελευταία επίσκεψη: 3/1/2008

Raskin, E., *A recipe for mourning: Isak Dinesen's "Babette's Feast"*, Περιοδικό *Style*, Northern Illinois University, Φθινόπωρο 1995, αναδημοσίευση http://findarticles.com/p/articles/mi_m2342/is_n3_v29/ai_18096755, τελευταία επίσκεψη: 3/1/2008

Rao, H., Monin, P. & Durand, R., *Institutional Change in Toque Ville: Nouvelle Cuisine as an Identity Movement in French Gastronomy*, Σικάγο: *American Journal of Sociology*, 2003, αναδημοσίευση: <http://www.bus.umich.edu/Academics/Departments/CSIB/CSIB/Rao04-01-05SeminarPaper.pdf>, τελευταία επίσκεψη: 5/1/2008

Σαίξπηρ, Γ., *Όνειρο Καλοκαιρινής Νυκτός*, Αθήνα : ΕΠΙΚΑΙΡΟΤΗΤΑ, 1997

Σαίξπηρ, Γ., *Τίτος Ανδρόνικος*, Αθήνα: ΕΠΙΚΑΙΡΟΤΗΤΑ, 1999

Σεραφετινίδου, Μ., *Εισαγωγή στην Πολιτική Κοινωνιολογία*, Αθήνα: GUTENBERG, 2002

Silver, A., *Φιλμ νουάρ*, Αθήνα: Γνώση, 2006

Schuler, J., *Kierkegaard at Babette's Feast: The Return to the Finite*, Ομάχα: *Journal of Religion and Film*, Vol. 1, No. 2, University of Nebraska, Οκτώβριος 1997

Stam, R. *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*, Αθήνα: Πατάκης, 2006

Ιστοσελίδες

Peter Greenaway, <http://petergreenaway.co.uk/>, τελευταία επίσκεψη: 3/1/2008

Karen Blixen Museet, <http://www.isak-dinesen.dk/engelsk/>, τελευταία επίσκεψη: 3/1/2008

Karen Blixen – Isak Dinesen Information Site, <http://www.karenblixen.com/>, τελευταία επίσκεψη: 3/1/2008

Media Resources Center, Moffit Library, University of California, Berceley, <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/foodmovies.html#central>, τελευταία επίσκεψη: 3/1/2008

Frans Hals Museum, http://www.franshalsmuseum.nl/index_en.html, τελευταία επίσκεψη 3/1/2008

Ταινίες

Axel, G., *Babettes gæstebud*, Δανία 1987

Greenaway, P. *The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover*, Αγγλία 1989

Οι φωτογραφίες από τους ζωγραφικούς πίνακες που παρατίθενται προέρχονται από την ιστοσελίδα www.wikipedia.com

Anna Ancher: http://en.wikipedia.org/wiki/Anna_Ancher

Harriet Backer: http://en.wikipedia.org/wiki/Harriet_Backer

Caspar David Friedrich: http://en.wikipedia.org/wiki/Caspar_David_Friedrich

Masaccio : <http://en.wikipedia.org/wiki/Masaccio>