

ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

PANTEION UNIVERSITY OF SOCIAL AND POLITICAL SCIENCES



ΣΧΟΛΗ ΔΙΕΘΝΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ, ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

«ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ, ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ ΚΑΙ ΜΕΣΑ»

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ

Η παρουσίαση των γυναικών στο ψυχολογικό θρίλερ του Χόλυγουντ
κατά τις δεκαετίες 1960-1990

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Ελισάβετ Παντζαρά

Αθήνα, 2023

Τριμελής Επιτροπή

Μαρία Παραδείση, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου
(Επιβλέπουσα)

Μάρθα Μιχαλίδου, Επίκουρη Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου

Γιάννης Σκαρπέλος, Καθηγητής Παντείου Πανεπιστημίου



Copyright © Ελισάβετ Παντζαρά, 2023

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

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

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

Περιεχόμενα

Εικόνα	4
Περίληψη	14
1. Εισαγωγή	16
2. Βιβλιογραφική Επισκόπηση – Μεθοδολογία	19
2.1. Βιβλιογραφική επισκόπηση.....	19
2.2. Μεθοδολογία.....	22
3. Ανάλυση.....	27
3.1. What Ever Happened to Baby Jane?.....	27
Ο θεσμός της οικογένειας.....	34
Η δημιουργία της τερατώδους ιδιότητας της Jane Hudson.	39
Τα ρήγματα εντός της αφήγησης.....	46
3.2. Klute	54
Ο ρητός λόγος περί γυναικείας χειραφέτησης.....	54
Στοιχεία σεξισμού.....	59
Ρήγματα της αφηγηματικής ροής	68
3.3. Fatal Attraction.....	75
Η κατασκευή της τερατώδους ιδιότητας της Alex.	75
Ρήξεις στην εικόνα της Alex.....	96
Ρήγματα στην τάξη του συμβολικού.....	100
3.4. The Silence of the Lambs.....	112
Η απεικόνιση της Clarice Starling εντός της τάξης του συμβολικού.	113
Τα ρήγματα στην τάξη του συμβολικού.	129
Η αποσεξουαλικοποίηση της βίας, αλλά και της πρωταγωνίστριας.....	140
4. Συμπεράσματα – Περαιτέρω Συζήτηση.....	147
Abstract	156
Πηγές – Βιβλιογραφία	158

Εικόνα

Εικόνα 1.1	28
Εικόνα 1.2	28
Εικόνα 1.3	29
Εικόνα 1.4	29
Εικόνα 1.5	29
Εικόνα 1.6	30
Εικόνα 1.7	30
Εικόνα 1.8	30
Εικόνα 1.9	30
Εικόνα 1.10	32
Εικόνα 1.11	32
Εικόνα 1.12	32
Εικόνα 1.13	33
Εικόνα 1.14	33
Εικόνα 1.15	33
Εικόνα 1.16	34
Εικόνα 1.17	35
Εικόνα 1.18	35
Εικόνα 1.19	35
Εικόνα 1.20	36
Εικόνα 1.21	36
Εικόνα 1.22	36
Εικόνα 1.23	38
Εικόνα 1.24	38
Εικόνα 1.25	38
Εικόνα 1.26	39
Εικόνα 1.27	39
Εικόνα 1.28	39
Εικόνα 1.29	39
Εικόνα 1.30	40

Εικόνα 1.31	41
Εικόνα 1.32	41
Εικόνα 1.33	41
Εικόνα 1.34	41
Εικόνα 1.35	42
Εικόνα 1.36	42
Εικόνα 1.37	42
Εικόνα 1.38	43
Εικόνα 1.39	43
Εικόνα 1.40	43
Εικόνα 1.41	44
Εικόνα 1.42	44
Εικόνα 1.43	44
Εικόνα 1.44	45
Εικόνα 1.45	45
Εικόνα 1.46	45
Εικόνα 1.47	46
Εικόνα 1.48	46
Εικόνα 1.49	50
Εικόνα 1.50	50
Εικόνα 1.51	50
Εικόνα 1.52	50
Εικόνα 1.53	51
Εικόνα 1.54	51
Εικόνα 1.55	51
Εικόνα 1.56	52
Εικόνα 1.57	52
Εικόνα 1.58	52
Εικόνα 1.59	53
Εικόνα 2.1	55

Εικόνα 2.2	55
Εικόνα 2.3	55
Εικόνα 2.4	57
Εικόνα 2.5	57
Εικόνα 2.6	58
Εικόνα 2.7	59
Εικόνα 2.8	60
Εικόνα 2.9	61
Εικόνα 2.10	61
Εικόνα 2.11	61
Εικόνα 2.12	62
Εικόνα 2.13	62
Εικόνα 2.14	63
Εικόνα 2.15	63
Εικόνα 2.16	63
Εικόνα 2.17	64
Εικόνα 2.18	64
Εικόνα 2.19	65
Εικόνα 2.20	65
Εικόνα 2.21	65
Εικόνα 2.22	66
Εικόνα 2.23	66
Εικόνα 2.24	66
Εικόνα 2.25	67
Εικόνα 2.26	67
Εικόνα 2.27	69
Εικόνα 2.28	69
Εικόνα 2.29	69
Εικόνα 2.30	69
Εικόνα 2.31	70

Εικόνα 2.32	71
Εικόνα 2.33	71
Εικόνα 2.34	72
Εικόνα 2.35	72
Εικόνα 2.36	73
Εικόνα 3.1	76
Εικόνα 3.2	76
Εικόνα 3.3	76
Εικόνα 3.4	77
Εικόνα 3.5	77
Εικόνα 3.6	77
Εικόνα 3.7	78
Εικόνα 3.8	78
Εικόνα 3.9	78
Εικόνα 3.10	78
Εικόνα 3.11	79
Εικόνα 3.12	79
Εικόνα 3.13	80
Εικόνα 3.14	80
Εικόνα 3.15	80
Εικόνα 3.16	81
Εικόνα 3.17	81
Εικόνα 3.18	82
Εικόνα 3.19	82
Εικόνα 3.20	82
Εικόνα 3.21	82
Εικόνα 3.22	83
Εικόνα 3.23	83
Εικόνα 3.24	83
Εικόνα 3.25	83

Εικόνα 3.26	84
Εικόνα 3.27	84
Εικόνα 3.28	84
Εικόνα 3.29	85
Εικόνα 3.30	85
Εικόνα 3.31	86
Εικόνα 3.32	86
Εικόνα 3.33	86
Εικόνα 3.34	86
Εικόνα 3.35	87
Εικόνα 3.36	88
Εικόνα 3.37	88
Εικόνα 3.38	88
Εικόνα 3.39	88
Εικόνα 3.40	89
Εικόνα 3.41	89
Εικόνα 3.42	89
Εικόνα 3.43	89
Εικόνα 3.44	90
Εικόνα 3.45	90
Εικόνα 3.46	91
Εικόνα 3.47	91
Εικόνα 3.48	91
Εικόνα 3.49	91
Εικόνα 3.50	92
Εικόνα 3.51	92
Εικόνα 3.52	92
Εικόνα 3.53	92
Εικόνα 3.54	93
Εικόνα 3.55	93

Εικόνα 3.56	94
Εικόνα 3.57	94
Εικόνα 3.58	94
Εικόνα 3.59	94
Εικόνα 3.60	95
Εικόνα 3.61	95
Εικόνα 3.62	95
Εικόνα 3.63	95
Εικόνα 3.64	97
Εικόνα 3.65	97
Εικόνα 3.66	98
Εικόνα 3.67	98
Εικόνα 3.68	98
Εικόνα 3.69	99
Εικόνα 3.70	99
Εικόνα 3.71	99
Εικόνα 3.72	101
Εικόνα 3.73	101
Εικόνα 3.74	102
Εικόνα 3.75	102
Εικόνα 3.76	102
Εικόνα 3.77	102
Εικόνα 3.78	103
Εικόνα 3.79	105
Εικόνα 3.80	105
Εικόνα 3.81	105
Εικόνα 3.82	106
Εικόνα 3.83	106
Εικόνα 3.84	106
Εικόνα 3.85	106

Εικόνα 3.86	107
Εικόνα 3.87	107
Εικόνα 3.88	108
Εικόνα 3.89	108
Εικόνα 3.90	109
Εικόνα 3.91	109
Εικόνα 3.92	109
Εικόνα 3.93	109
Εικόνα 3.94	110
Εικόνα 3.95	110
Εικόνα 3.96	111
Εικόνα 4.1	113
Εικόνα 4.2	113
Εικόνα 4.3	114
Εικόνα 4.4	114
Εικόνα 4.5	114
Εικόνα 4.6	115
Εικόνα 4.7	115
Εικόνα 4.8	115
Εικόνα 4.9	115
Εικόνα 4.10	116
Εικόνα 4.11	116
Εικόνα 4.12	116
Εικόνα 4.13	117
Εικόνα 4.14	117
Εικόνα 4.15	118
Εικόνα 4.16	118
Εικόνα 4.17	119
Εικόνα 4.18	119
Εικόνα 4.19	119

Εικόνα 4.20	119
Εικόνα 4.21	121
Εικόνα 4.22	121
Εικόνα 4.23	121
Εικόνα 4.24	121
Εικόνα 4.25	122
Εικόνα 4.26	123
Εικόνα 4.27	123
Εικόνα 4.28	123
Εικόνα 4.29	124
Εικόνα 4.30	124
Εικόνα 4.31	124
Εικόνα 3.32	125
Εικόνα 3.33	125
Εικόνα 3.34	125
Εικόνα 3.35	125
Εικόνα 3.36	126
Εικόνα 3.37	126
Εικόνα 3.38	126
Εικόνα 3.39	127
Εικόνα 3.40	127
Εικόνα 3.41	127
Εικόνα 3.42	128
Εικόνα 3.43	128
Εικόνα 3.44	128
Εικόνα 3.45	129
Εικόνα 3.46	129
Εικόνα 3.47	130
Εικόνα 3.48	131
Εικόνα 3.49	131

Εικόνα 3.50	131
Εικόνα 3.51	132
Εικόνα 3.52	132
Εικόνα 3.53	132
Εικόνα 3.54	132
Εικόνα 3.55	133
Εικόνα 3.56	133
Εικόνα 3.57	133
Εικόνα 3.58	133
Εικόνα 3.59	134
Εικόνα 3.60	134
Εικόνα 3.61	134
Εικόνα 3.62	134
Εικόνα 3.63	135
Εικόνα 3.64	136
Εικόνα 3.65	136
Εικόνα 3.66	136
Εικόνα 3.67	137
Εικόνα 3.68	138
Εικόνα 3.69	138
Εικόνα 3.70	138
Εικόνα 3.71	138
Εικόνα 3.72	139
Εικόνα 3.73	139
Εικόνα 3.74	139
Εικόνα 3.75	139
Εικόνα 3.76	141
Εικόνα 3.77	141
Εικόνα 3.78	142
Εικόνα 3.79	142

Εικόνα 3.80	142
Εικόνα 3.81	144
Εικόνα 3.82	145
Εικόνα 3.83	145
Εικόνα 3.84	146
Εικόνα 3.85	146
Εικόνα 3.86	146
Εικόνα 3.87	146

Περίληψη

Η συμβολή του πεδίου των πολιτισμικών σπουδών στον τομέα της φεμινιστικής κινηματογραφικής κριτικής έγκειται στην προσπάθεια της εκ νέου θεωρητικοποίησης της «γυναικείας θέασης», με σκοπό την υπέρβαση του αυστηρού ντετερμινισμού της πρώιμης θεωρίας. Οι θεωρητικοί του πεδίου του πολιτισμού θέτουν σε προτεραιότητα ζητήματα της λαϊκής κουλτούρας, του καταναλωτισμού, καθώς και την εξέταση του εμπειρικού κοινού. Αντίστοιχα, οι φεμινίστριες κριτικοί του τομέα, συνεχίζουν να αξιοποιούν τα θεωρητικά εργαλεία της κειμενικής ανάλυσης, όπως και η πρώιμη θεωρία (αλτουσεριανός μαρξισμός, λακανική ψυχανάλυση, σημειωτική, μύθος), λαμβάνοντας όμως τώρα υπόψη το ιδιαίτερο ιστορικό, κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο της παραγωγής και πρόσληψης του έργου.

Θεωρητική βάση της παρούσας μελέτης αποτελεί το άρθρο της Christine Gledhill *Pleasurable Negotiations* (1988), όπου η συγγραφέας προτείνει την προσέγγιση του εκάστοτε έργου βάσει της θεωρίας των διαπραγματεύσεων της απόλαυσης. Συγκεκριμένα, υποστηρίζεται ότι το νόημα ενός κειμένου/κινηματογραφικού έργου δεν μπορεί ποτέ να παγιωθεί, αλλά αποτελεί αντικείμενο μιας διαδικασίας συνεχούς επαναδιαπραγμάτευσης. Οι δύο βασικές παραδοχές της θεωρίας της Gledhill, τις οποίες η εργασία αποπειράται να εξετάσει, είναι οι εξής: αφενός, ότι εντός ενός έργου του κλασικού κινηματογράφου μπορούν να εντοπιστούν διαφορετικές αξιώσεις (είτε περισσότερο συντηρητικές, είτε περισσότερο προοδευτικές), και επομένως, αντίστοιχα, διαφορετικές θέσεις θέασης, τις οποίες ο θεατής είναι δυνατόν να εναλλάσσει. Αφετέρου, την έμφαση της Gledhill στην εξέταση του συγκεκριμένου της πρόσληψης, και στον ισχυρισμό ότι η εναλλαγή του μπορεί να παραγάγει νέες, εναλλακτικές αναγνώσεις και να καταστήσει παλαιότερες προσεγγίσεις παρωχημένες.

Προκειμένου οι δύο αυτές παραδοχές να διερευνηθούν, η εργασία εστιάζει στο είδος του ψυχολογικού θρίλερ εντός του κλασικού κινηματογράφου. Η εναλλαγή του πλαισίου της πρόσληψης εκπληρώνεται με την αναδρομική εξέταση ταινιών, μεταξύ των δεκαετιών 1960-1990, ξεκινώντας πριν από την άρθρωση της πρώιμης φεμινιστικής κριτικής, και για τις επόμενες τέσσερις δεκαετίες. Οι συγκεκριμένες αναλύσεις προσπαθούν να ανιχνεύσουν τις κειμενικές αντιφάσεις/ ελλείψεις/ ρήγματα, κατά το παράδειγμα της Gledhill, ούτως ώστε να αναδειχθούν οι πιθανές διαπραγματεύσεις εντός του κειμένου, διατηρώντας ταυτόχρονα μία φεμινιστική οπτική.

Η παρούσα εργασία επιβεβαιώνει τη θεωρία της Gledhill σε μεγάλο βαθμό. Αρχικά παρατηρείται ότι η ακολουθούμενη προσέγγιση φέρνει στο προσκήνιο τις διαφορετικές, έως και αντικρουόμενες θέσεις θέασης που ενυπάρχουν εντός των έργων. Έτσι, η ανάλυση των γυναικείων μορφών εντός των κειμένων, υποδεικνύει την απόλαυση της αλληλεπίδρασης με το έργο, ως μία διαδικασία συνεχούς επαναδιαπραγμάτευσης, μεταξύ ανταγωνιζόμενων πλαισίων αναφοράς, κινήτρων, εμπειριών (Gledhill, 1988). Ταυτόχρονα, συνεξετάζεται το πλαίσιο της πρόσληψης των ταινιών κατά τη δεκαετία της κυκλοφορίας τους, σε συνάρτηση με τις αντίστοιχες αναγνώσεις. Έτσι υπογραμμίζεται η συσχέτιση μεταξύ του δημόσιου διαλόγου της εκάστοτε δεκαετίας, και των ανάλογων αναγνώσεων των ταινιών.

Συνεπώς, η θεωρία της Gledhill, παρουσιάζεται εδώ ως μία αρκετά ελπιδοφόρα προσέγγιση για τη μελλοντική διεξαγωγή της έρευνας στο πεδίο της φεμινιστικής κινηματογραφικής κριτικής. Η αξιοποίηση των εννοιών της ηγεμονίας και των διαπραγματεύσεων της απόλαυσης, ανοίγει ένα εξαιρετικά γόνιμο πεδίο διαλόγου, σχετικά με τις λαϊκές πολιτισμικές μορφές, ο οποίος δίνει χώρο στην άρθρωση αντισυμβατικών, αποδομητικών αναγνώσεων από φεμινιστική οπτική. Έτσι γίνεται δυνατόν να δημιουργηθούν θέσεις αντίστασης εντός της δημοφιλούς κουλτούρας, και ταυτόχρονα να αποφευχθεί ο ντετερμινισμός της πρώιμης φεμινιστικής κριτικής.

Λέξεις-κλειδιά: κινηματογράφος, φεμινισμός, Χόλυγουντ, ψυχολογικό θρίλερ, διαπραγματεύσεις της απόλαυσης.

1. Εισαγωγή

Η φεμινιστική θεωρία και κριτική του κινηματογράφου συνιστά ένα πεδίο μελέτης αρκετά ενδιαφέρον, λόγω της ιδιαιτερότητάς του. Από την απαρχή του, κατά τη δεκαετία του 1970, μέχρι και σήμερα, το ευρύτατο γνωστικό αντικείμενο του τομέα συνεχίζει να επεκτείνεται, συμπεριλαμβάνοντας πολλούς διαφορετικούς στόχους, που συνδέονται με ποικίλα πνευματικά ενδιαφέροντα και ακαδημαϊκά πεδία (McGabe, 2009, σελ. 13).

Η παρούσα εργασία επικεντρώνεται στη συνάντηση της φεμινιστικής κινηματογραφικής κριτικής με το πεδίο των πολιτισμικών σπουδών, και ιδιαίτερα με τη θεωρία της Christine Gledhill σχετικά με τις «διαπραγματεύσεις της απόλαυσης» (1988). Καθώς στον συγκεκριμένο τομέα, ιδιαίτερα κατά τη δεκαετία του 1980, σημειώνεται αύξηση του ενδιαφέροντος σχετικά με την έρευνα του κοινού και τη θεωρία της πρόσληψης, οι φεμινίστριες κριτικοί του πεδίου των πολιτισμικών σπουδών δίνουν αντίστοιχα προτεραιότητα στην εξέταση του εμπειρικού κοινού (McGabe, 2009, σελ. 90, 97). Στο πλαίσιο αυτό, οι θεωρητικοί κάνουν λόγο για ένα χάσμα που έχει δημιουργηθεί ανάμεσα στην ερμηνεία των κειμένων-ταινιών από τη φεμινιστική θεωρία και κριτική από τη μία πλευρά, και στον τρόπο με τον οποίο το πραγματικό, γυναικείο κοινό προσλαμβάνει τις ταινίες αυτές, από την άλλη (McGabe, 2009, σελ. 90).

Η φεμινιστική μελέτη της Gledhill σχετικά με τις λαϊκές πολιτισμικές μορφές και τη γυναικεία θέαση, θέτει στο προσκήνιο την ιδέα των αποδομητικών στρατηγικών ανάγνωσης (Gledhill, 1988· McGabe, 2009). Σύμφωνα με τη συγγραφέα «οι αναπαραστάσεις του φύλου βρίσκονται στο επίκεντρο των πολιτιστικών διαπραγματεύσεων» (Gledhill, 1988, σελ. 76). Ιδιαίτερα, η «γυναικεία εικόνα» έχει αποτελέσει ένα πεδίο έμφυλου διαλόγου, ο οποίος μπορεί να δημιουργήσει ένα περιθώριο διαπραγμάτευσης ή αντίστασης στην κυριαρχία της πατριαρχίας (Gledhill, 1988, σελ. 76). Έτσι, στην ανάλυση της Gledhill η «γυναικεία μορφή» γίνεται ένα «πεδίο πάλης» του λόγου των φύλων, εντός του οποίου συντελείται «μια διαπραγμάτευση ανάμεσα στη «γυναίκα» ως πατριαρχικό σύμβολο, και στην καταγραφή μίας φεμινιστικής πολιτισμικής ιστορίας, που περιλαμβάνει πραγματικές γυναίκες» (McGabe, 2009, σελ. 112).

Επομένως, κεντρικό σημείο της θεωρίας της Gledhill καταλαμβάνει η έννοια της συνεχούς επαναδιαπραγμάτευσης του νοήματος, η οποία μάλιστα για τη

συγγραφέα αποτελεί σημαντικό μέρος των απολαύσεων που προσφέρει η δημοφιλής, εμπορική κουλτούρα. Παρά την αυστηρή, ενοποιητική οπτική γωνία που προϋποθέτει η πρώιμη θεωρία, για τη Gledhill ο κλασικός κινηματογράφος περιέχει εντός του τη δυνατότητα αντισυμβατικών αναγνώσεων. Η εργασία αυτή, λαμβάνοντας υπόψη τη βαρύτητα που η Gledhill δίνει στην ιδέα του συγκεκριμένου, εντός της διαδικασίας της διαπραγμάτευσης του νοήματος, επιχειρεί μία αναδρομή στο είδος του ψυχολογικού θρίλερ του κινηματογράφου του Χόλυγουντ, από τη δεκαετία του 1960, μέχρι και εκείνη του 1990.

Το εν λόγω θεωρητικό υπόβαθρο της ανάλυσης παρουσιάζεται στο δεύτερο κεφάλαιο. Αρχικά, γίνεται μία σύντομη ιστορική αναδρομή στη σύσταση του πεδίου της φεμινιστικής κινηματογραφικής θεωρίας και κριτικής, με την παράθεση των βασικότερων σταθμών της εξέλιξής του. Στο δεύτερο μέρος του κεφαλαίου προσδιορίζεται η θεωρία που αποτελεί τη βάση της εργασίας, η οποία προέρχεται από το πεδίο των πολιτισμικών σπουδών. Συγκεκριμένα, συζητούνται τα κυριότερα σημεία του άρθρου της Christine Gledhill, *Pleasurable Negotiations* (1988), τα οποία οδηγούν στην ανάδυση της προβληματικής της εργασίας. Το κεφάλαιο κλείνει με την παρουσίαση της μεθοδολογίας και της αιτιολόγησης της επιλογής των τεσσάρων ταινιών, καθεμία από τις οποίες αποτελεί μία μελέτη περίπτωσης, αντίστοιχη της κάθε δεκαετίας.

Στο τρίτο κεφάλαιο διενεργείται η ανάλυση των ταινιών, με χρονολογική σειρά. Συνεπώς, η ενότητα διαιρείται σε τέσσερα υποκεφάλαια, καθένα από τα οποία μελετά την αντίστοιχη ταινία: 3.1. *What Ever Happened to Baby Jane?* (1962), 3.2. *Klute* (1971), 3.3. *Fatal Attraction* (1987), 3.4. *The Silence of the Lambs* (1991).

Στο τέταρτο κεφάλαιο παρατίθενται τα συνολικά συμπεράσματα της ανάλυσης. Η ενότητα εκκινεί με μία σύντομη αναφορά στις βασικές παραδοχές της θεωρίας της Gledhill, δηλαδή στην προτεραιότητα της έννοιας της διαπραγμάτευσης, στην προσπάθεια ανίχνευσης των αντιφάσεων εντός των ταινιών, αλλά και στη σημασία της αλλαγής του συγκεκριμένου. Έτσι υπενθυμίζεται ο κεντρικός στόχος της εργασίας: η συμβολή δηλαδή στην κοινωνική διαπραγμάτευση του νοήματος, μέσω της παραγωγής εναλλακτικών προσεγγίσεων των ταινιών, προερχόμενων αφενός από την έμφαση στην πολλαπλότητα των θέσεων θέασης, αφετέρου από την αλλαγή του πλαισίου πρόσληψης. Το κεφάλαιο κλείνει με μία ακόμα παράθεση των επιμέρους κύριων σημείων της ανάλυσης της κάθε ταινίας. Κατ' αυτόν τον τρόπο παρουσιάζεται η διεξαγωγή της «πάλης» του λόγου των φύλων (Gledhill, 1988), μέσω της

αντιπαράθεσης μεταξύ των περισσότερο σεξιστικών-συντηρητικών θέσεων από τη μία πλευρά, και των περισσότερο φεμινιστικών-προοδευτικών από την άλλη, όπως μπορούν να παρατηρηθούν σε κάθε ταινία.

2. Βιβλιογραφική Επισκόπηση – Μεθοδολογία

2.1. Βιβλιογραφική επισκόπηση

Ο τομέας της φεμινιστικής κριτικής του κινηματογράφου χαρακτηρίζεται εν γένει τόσο από μαχητικότητα, όσο και από διεπιστημονικότητα. Η γένεση του πεδίου μπορεί να εντοπιστεί κατά τη δεκαετία του 1970, ως μέρος του δεύτερου φεμινιστικού κύματος, εντός των συζητήσεων που εκκινεί η υπαρξιστική αντίληψη της Simone de Beauvoir για τη γυναίκα ως Άλλο (McCabe, 2009, σελ. 21).

Στην αρχή της δεκαετίας του 1970 εντοπίζεται μία σειρά φεμινιστικών παρεμβάσεων στον τομέα του κινηματογράφου, με δύο κύριες εστίες τις Ηνωμένες Πολιτείες και τη Βρετανία (Kuhn, 1994, σελ. 72). Στη Βόρεια Αμερική διεξάγονται δύο σημαίνοντα φεστιβάλ γυναικείων ταινιών, το πρώτο Διεθνές Φεστιβάλ Γυναικείου Κινηματογράφου της Νέας Υόρκης, το 1972, και το Φεστιβάλ Γυναικών και Ταινιών του Τορόντο, το 1973 (Kuhn, 1994, σελ. 72). Παράλληλα, το 1972 ξεκινά να εκδίδεται στην Καλιφόρνια το πρώτο φεμινιστικό κινηματογραφικό περιοδικό, το *Women & Film*, ενώ την ίδια χρονιά, ένα καθιερωμένο κινηματογραφικό περιοδικό, το *Velvet Light Trap*, αφιερώνει ένα ολόκληρο τεύχος στη θέση των γυναικών στο Χόλυγουντ (Kuhn, 1994, σελ. 73· McCabe, 2009, σελ. 40). Κατ' αυτόν τον τρόπο, μέσα από τα πρώτα αυτά γραπτά, που έχουν χαρακτηριστεί περιγραφικά ή δημοσιογραφικά, στη Βόρεια Αμερική ξεκινά να διαμορφώνεται το λεγόμενο κοινωνιολογικό παράδειγμα. Η συγκεκριμένη μεθοδολογία δηλαδή υιοθετεί κατά βάση την παραδοχή ότι ο κινηματογράφος αποτελεί ένα εντελώς ουδέτερο μέσο, το οποίο επικοινωνεί ήδη διαμορφωμένα νοήματα, λειτουργώντας ως καθρέφτης της κοινωνίας (Kuhn, 1994, σελ. 73· McCabe, 2009, σελ. 26).

Εντός του πνευματικού αυτού περιβάλλοντος, στο ίδιο χωρικό-χρονικό πλαίσιο, συγγράφονται τρία βιβλία φεμινιστικής κινηματογραφικής κριτικής: το *Popcorn Venus* (1973) της Marjorie Rosen, το *Women and Their Sexuality in the New Film* (1974), της Joan Mellen και το *From Reverence to Rape* (1975), της Molly Haskell. Οι τρεις αυτές ιστορικές μελέτες προσεγγίζουν τους γυναικείους χαρακτήρες εντός των ταινιών με βάση την ιδέα των στερεοτυπικών ρόλων, και εν γένει αποτελούν παραδείγματα της «θεωρίας της αντανάκλασης» (McCabe, 2009, σελ. 25). Η Rosen (1973) διηγείται τον τρόπο με τον οποίο το Χόλυγουντ διαμόρφωσε τις εικόνες των ιδανικών γυναικείων σταρ, σε συνάρτηση με τις δραματικές κοινωνικές και

οικονομικές αλλαγές στην Αμερική του 20^{ου} αι, ενώ η Mellen (1974) μελετά τις σεξιστικές δομές στον ευρωπαϊκό κινηματογράφο (McCabe, 2009, σελ. 25, 26). Παράλληλα, η Haskell (1975) περιγράφει τη μεταβαλλόμενη εικόνα των γυναικών στο Χόλυγουντ ανά δεκαετία, από τον βουβό κινηματογράφο μέχρι και τη δεκαετία του 1970, ως μία σταδιακή μετάβαση «από τον σεβασμό στον βιασμό», ισχυριζόμενη πως όσο στην πραγματικότητα οι γυναίκες μέσω αγώνων απελευθερώνονται, τόσο ο χολιγουντιανός κινηματογράφος προσπαθεί να τις κρατήσει στη θέση τους (McCabe, 2009, σελ. 28), αν όχι να τις κάνει προνομιακά αντικείμενα βίας.

Την ίδια στιγμή, η φεμινιστική κινηματογραφική κριτική που διαμορφώνεται στη Βρετανία, κινείται ανεξάρτητα από το παράδειγμα της Βόρειας Αμερικής. Εδώ ως αφετηρία του κινήματος μπορεί να θεωρηθεί η σχετική εκδήλωση γυναικείων ταινιών στο Κινηματογραφικό Φεστιβάλ του Εδιμβούργου, το 1972, αλλά και η έκδοση του φυλλαδίου με τίτλο *Notes on Women's Cinema* (1973), υπό την επιμέλεια της Claire Johnston. Η εν λόγω προσέγγιση διαφέρει αρκετά από εκείνη της Βόρειας Αμερικής, καθώς, η φεμινιστική κριτική του κινηματογράφου που διαμορφώνεται στη Βρετανία, αποζητά να δημιουργήσει μία ισχυρή θεωρητική θέση, στην οποία θα βασιστεί· για το σκοπό αυτό αντλεί από τα πεδία του στρουκτουραλισμού, της σημειολογίας και της ψυχανάλυσης (Kuhn, 1994, σελ. 73, 74). Έτσι, η κριτική εδώ εκκινεί από την υπόθεση ότι τα νοήματα παράγονται μέσα από τις λειτουργίες του φιλικού κειμένου, γεγονός που ακολούθως οδηγεί σε δύο ακόμα συνέπειες: αφενός, το πρωταρχικό αντικείμενο της ανάλυσης γίνεται το φιλικό κείμενο· αφετέρου, εξετάζεται η ανεξάρτητη λειτουργία της ιδεολογίας εντός του φιλικού αυτού κειμένου (Kuhn, 1994, σελ. 74).

Η θεωρητική αυτή θέση γίνεται αντιληπτή στο σημαίνον άρθρο της Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, που δημοσιεύτηκε το 1975 στο βρετανικό περιοδικό *Screen*. Σύμφωνα με τη Mulvey, εντός της πατριαρχίας η απόλαυση του κοιτάγματος διχοτομείται σε ενεργητική-αρσενική και παθητική-θηλυκή. Συγκεκριμένα, η απόλαυση του άνδρα θεατή αντλείται είτε μέσω του ηδονοβλεπτικού-σκοποφιλικού βλέμματος (που μετατρέπει τη γυναικεία εικόνα σε αντικείμενο), είτε μέσω της ναρκισσιστικής παραγνώρισης-ταύτισής του με τον άνδρα πρωταγωνιστή (McCabe, 2009, σελ. 73). Ωστόσο, η εικόνα της ηρώιδας, ως σημαίνον της σεξουαλικής διαφοράς, την ίδια στιγμή προκαλεί στον άνδρα θεατή άγχος, που προέρχεται από την απειλή του ευνουχισμού. Συνεπώς, η συγγραφέας εντοπίζει δύο βασικές στρατηγικές αντιμετώπισης του άγχους αυτού, εντός του αφηγηματικού κινηματογράφου, με τη μεταχείριση δηλαδή της ηρώιδας είτε σαδιστικά (μέσω της

τιμωρίας, απαξίωσης ή ηθικής της σωτηρίας), είτε με την μετατροπή της σε φετίχ. Εντέλει, για την εν λόγω μεταχείριση της γυναικείας εικόνας από τον ανδροκρατούμενο κινηματογράφο, η Mulvey επιρρίπτει ευθύνες στην αληθοφάνεια, στην οποία στοχεύουν οι συμβάσεις της αφηγηματικής ταινίας. Ιδιαίτερως, η συγγραφέας εντοπίζει την ύπαρξη τριών βλεμμάτων: (α) της κάμερας, δηλαδή του σκηνοθέτη, (β) του (άνδρα) θεατή, (γ) των ηρώων μεταξύ τους. Για την επίτευξη της αληθοφάνειας όμως, τα δύο πρώτα καθυποτάσσονται και αποκρύπτονται μέσα στο τρίτο, αποσιωπώντας το γεγονός πως πίσω από την κάμερα υπάρχει ένας (άνδρας) σκηνοθέτης που αποφασίζει ποιες εικόνες θα προβληθούν, και αντίστοιχα ένας (άνδρας) θεατής που αντλεί απόλαυση από τις εικόνες αυτές (Mulvey, 2005).

Οι κυριότερες κριτικές που αρθρώθηκαν προς την προσέγγιση της Mulvey, υποστηρίζουν ότι εκείνη αγνοεί τις συνθήκες και το συγκείμενο των διαδικασιών παραγωγής και πρόσληψης της ταινίας. Πολλές φεμινίστριες στη συνέχεια απαιτούν περισσότερα, δηλαδή κυρίως την εστίαση της προσοχής στο εκάστοτε πλαίσιο και την επέκταση της σχέσης μεταξύ ταινίας και θεατή (Kuhn, 1994, σελ. 79, 80). Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η McCabe «Τέτοιου είδους κλειστά συστήματα δεν έδωσαν σχεδόν καθόλου τη δυνατότητα να βρεθούν χώροι αντίστασης και διαφορετικότητας» (2009, σελ. 86).

2.2. Μεθοδολογία

Η παρούσα εργασία αντλεί το θεωρητικό της πλαίσιο από τη φεμινιστική έρευνα που αναπτύχθηκε στον τομέα των πολιτιστικών σπουδών, με άξονα το Κέντρο Σύγχρονων Πολιτισμικών Σπουδών του Πανεπιστημίου του Birmingham, τη δεκαετία του 1970. Θεμελιώδεις παραδοχές της συγκεκριμένης μεθοδολογίας αποτελούν οι εξής δύο ιδέες: αφενός ότι οι θέσεις θέασης των ταινιών είναι πολύ πιο πολύπλοκες από όσο αποδεχόταν η πρώιμη θεωρία, αφετέρου ότι είχε δημιουργηθεί ένα χάσμα ανάμεσα στην ερμηνεία των φιλικών κειμένων από τον φεμινισμό από τη μία πλευρά, και από το πραγματικό, γυναικείο κοινό, από την άλλη (McCabe, 2009, σελ. 90, 91). Η συγκεκριμένη θεωρία συνδυάζει την κειμενική ανάλυση με την εξέταση του ιστορικού και κοινωνικού-ιστορικού πλαισίου, ενώ (όπως και η αρχική φεμινιστική θεωρία) προκύπτει από μετα-στρουκτουραλιστικές προσεγγίσεις της θεωρητικοποιημένης ιδεολογίας (αλτουσεριανός μαρξισμός, λακανική ψυχανάλυση, Barthes και σημειωτική, Levi-Strauss και μύθος) (McCabe, 2009, σελ. 92).

Συγκεκριμένα, θεωρητική βάση της εργασίας αποτελεί το άρθρο της Christine Gledhill, *Pleasurable Negotiations* (1988). Σύμφωνα με συγγραφέα, η πρώιμη φεμινιστική κριτική έδωσε υπερβολική αξία στην πρωτοκαθεδρία του φιλικού κειμένου, με αποτέλεσμα να μη δοθεί αρκετός χώρος έκφρασης σε ερωτήματα σχετικά με το ιδιαίτερο πολιτισμικό, κοινωνικό και ιστορικό περιβάλλον, εντός του οποίου οι ταινίες παράγονται και προσλαμβάνονται (McCabe, 2009, σελ. 90). Έτσι, στο εν λόγω άρθρο, η Gledhill υπερασπίζεται μία διαφορετική προσέγγιση, περιγράφοντας κοινωνικά-πολιτιστικά διαφοροποιημένους τρόπους παραγωγής και πρόσληψης του νοήματος (Gledhill, 1988, σελ. 64).

Αρχικά, η Gledhill υποστηρίζει ότι η πρώιμη φεμινιστική κινηματογραφική κριτική της σινε-ψυχανάλυσης όρισε τη θηλυκότητα υπερβολικά αυστηρά ως «έλλειψη», «απουσία», «διαφορετικότητα» (Gledhill, 1988, σελ. 65). Επιπροσθέτως, για τη σινε-ψυχανάλυση, το υποκείμενο του κλασικού αφηγήματος είναι ο μεγαλοαστός άνδρας εντός της πατριαρχίας. Επομένως, σύμφωνα με την πρώιμη θεωρία, ο κλασικός, αφηγηματικός κινηματογράφος προϋποθέτει μία ενοποιητική, επιτακτική φωνή ή οπτική γωνία, την οποία ο θεατής πρέπει να υιοθετήσει, προκειμένου να συμμετάσχει στις απολαύσεις και τα νοήματα του κειμένου, και η οποία αποκλείει τις διαδικασίες της αντιπαράθεσης, της διαφοράς και της ενεργής κατασκευής του νοήματος. Έτσι, βάσει αυτής της θεωρίας, η απόλαυση στον κλασικό

κινηματογράφο οργανώνεται με τέτοιο τρόπο, ούτως ώστε να κολακεύει ή να παρηγορεί αποκλειστικά και μόνο το πατριαρχικό εγώ και ασυνείδητο (Gledhill, 1988, σελ. 65). Κατ' αυτόν τον τρόπο, η Gledhill παρατηρεί ότι η αρχική φεμινιστική κριτική παράγει κατά βάση αρνητικές εκτιμήσεις για τη γυναικεία θέαση, που υπονοούν «αποικιοκρατούμενες», αποξενωμένες, μαζοχιστικές θέσεις ταύτισης. Την ίδια στιγμή, για τη συγγραφέα, η συγκεκριμένη θεωρία δεν παρέχει τη δυνατότητα εξέτασης της γυναικείας εικόνας ή της γυναίκας θεατή με όρους ταξικών διαφοροποιήσεων (Gledhill, 1988, σελ. 66).

Αντιθέτως, για τη θεώρηση της Gledhill, οι δυνατότητες αντισυμβατικών ή αποδομητικών αναγνώσεων, ενυπάρχουν εντός του κλασικού κειμένου/κινηματογράφου. Η συγγραφέας θεωρεί ότι είναι εξαιρετικά απίθανο οι πολιτιστικές εμπειρίες να «καταναλώνονται» με τον παραπάνω απόλυτο τρόπο που υποθέτει η σινεψυχανάλυση· απεναντίας, υποστηρίζει ότι εντός του (κινηματογραφικού) έργου μπορεί να υπάρχει μεγάλο εύρος θέσεων ταύτισης, και, στην κοινωνική συνθήκη της θέασης, το κοινό είναι δυνατόν να αλλάζει θέσεις αλληλεπιδρώντας με το έργο (Gledhill, 1988, σελ. 73). Στο επίκεντρο της ανάλυσης της η Gledhill θέτει την έννοια της διαπραγμάτευσης, υποστηρίζοντας ότι μπορεί να παίζει κυρίαρχο ρόλο στην αναθεώρηση των σχέσεων μεταξύ των προϊόντων των μέσων, των ιδεολογιών και των κοινών, αλλά και στη γεφύρωση του χάσματος μεταξύ του κειμενικού και του κοινωνικού υποκειμένου. Για τη Gledhill, η ιδιαίτερη αξία της έννοιας της διαπραγμάτευσης εντοπίζεται στο γεγονός ότι, χρησιμοποιώντας την, είναι δυνατόν να αποφευχθεί η υπερβολικά ντετερμινιστική θεώρηση της πολιτιστικής παραγωγής (Gledhill, 1988, σελ. 67).

Ειδικότερα, σύμφωνα με τη συγγραφέα, το νόημα δεν επιβάλλεται, ούτε αφομοιώνεται παθητικά, αλλά αναδύεται, μέσα από μία διαπάλη ή διαπραγμάτευση, ανάμεσα σε ανταγωνιστικά πλαίσια αναφοράς, κίνητρα και εμπειρίες. Στη θέση της έννοιας της ιδεολογίας, η Gledhill χρησιμοποιεί την έννοια της ηγεμονίας του Gramsci, βάσει της οποίας, η ιδεολογική δύναμη εντός της μεγαλοαστικής κοινωνίας ποτέ δεν εξασφαλίζεται, αλλά πρέπει συνεχώς να επανεδραιώνεται μεταξύ ανταγωνιστικών ομάδων. Η θεωρία της διαπραγμάτευσης, ως εργαλείο ανάλυσης της παραγωγής του νοήματος, αφενός συνεχίζει να αντλεί από μία σειρά μεθοδολογιών όπως ο νεομαρξισμός, η σημειολογία και η ψυχανάλυση· αφετέρου αποφεύγει τον κειμενικό ντετερμινισμό και φορμαλισμό αυτών των προσεγγίσεων, όπως συνέβη στις ιδεολογικές αναλύσεις της δεκαετίας του 1970 (Gledhill, 1988, σελ. 68).

Κατά τη θεώρηση της Gledhill, έργο του κριτικού ή αναλυτή της πολιτιστικής παραγωγής αποτελεί η εξέταση των συνθηκών και πιθανοτήτων της πρόσληψης. Η προσφορά ενός πολιτιστικού έργου αφορά κατά βάση τη δημιουργία διαφορετικών αναγνώσεων, που αμφισβητούν η μία την άλλη, εγείροντας την κοινωνική διαπραγμάτευση των νοημάτων. Η παρούσα εργασία εκκινεί από τη θέση της συγγραφέως ότι η πολιτιστική ιστορία υποδεικνύει ότι η αλλαγή συγκειμένου μπορεί να καταστήσει προηγούμενες αναγνώσεις παρωχημένες. Έτσι δημιουργούνται νέοι κύκλοι παραγωγής και διαπραγμάτευσης των νοημάτων, οι παραδόσεις σπάνε και επαναδημιουργούνται, και ο αναλυτής συμμετέχει στην κοινωνική διαπραγμάτευση του νοήματος (Gledhill, 1988, σελ. 74).

Κατά συνέπεια, στόχος της ακόλουθης ανάλυσης, όπως τίθεται και από το άρθρο της Gledhill, είναι να υποδειχθούν οι κειμενικές συνθήκες που κάνουν δυνατές δύο ειδών αξιώσεις εντός των ταινιών, τόσο προοδευτικές όσο και σεξιστικές, ως μέρος μιας ευρύτερης και συνεχούς διαδικασίας πολιτιστικής διαπραγμάτευσης (Gledhill, 1988, σελ. 78). Όπως υποστηρίζει η συγγραφέας, οι διαπραγματεύσεις που λαμβάνουν χώρα εντός της δημοφιλούς, εμπορικής κουλτούρας, συμβάλλουν στις απολαύσεις που εκείνη προσφέρει.

Η παρούσα μελέτη φιλοδοξεί να συμβάλει στην προαναφερόμενη κοινωνική διαπραγμάτευση του νοήματος, εξετάζοντας το είδος του ψυχολογικού θρίλερ του αφηγηματικού κινηματογράφου του Χόλυγουντ. Συγκεκριμένα, πρόκειται να γίνει μία αναδρομική διερεύνηση της γυναικείας παρουσίας στο προαναφερόμενο είδος στο δεύτερο μισό του 20ου αιώνα, κατά τις δεκαετίες 1960-1990, ξεκινώντας δηλαδή πριν από την πρώτη άρθρωση της φεμινιστικής κινηματογραφικής κριτικής και για τις επόμενες τέσσερις δεκαετίες. Ο επιλεγόμενος τρόπος προσέγγισης της θεματικής είναι η ανάλυση ταινιών ως παραδειγμάτων που πληρούν τα εξής χαρακτηριστικά: αποτελούν προϊόντα παραγωγής του Χόλυγουντ, καλύπτουν το καθορισμένο χρονικό φάσμα, και ανήκουν στο είδος του ψυχολογικού θρίλερ, με κοινό παρονομαστή τη δυναμική πρωταγωνιστική γυναικεία παρουσία. Επομένως με όρους μεθοδολογίας της έρευνας, πρόκειται να διενεργηθεί μελέτη περιπτώσεων, που αποτελεί ένα είδος σκόπιμης δειγματοληψίας.

Οι ταινίες που πρόκειται να αναλυθούν επιλέγονται κυρίως λόγω του αξιοσημείωτου πολιτιστικού αντίκτυπου που επέφερε η καθεμία κατά τη δεκαετία της κυκλοφορίας της στον δυτικό κόσμο. Στην πλειοψηφία τους βρίσκονται στις λίστες με τα δημοφιλέστερα ψυχολογικά θρίλερ όλων των εποχών, όπως επίσης και στις λίστες

με τις εμπορικότερες ταινίες του είδους (Murrrian, 2023, *The Numbers*, χ.χ.). Αφετηρία της ανάλυσης αποτελεί η ταινία *What Ever Happened to Baby Jane?* (1962), κατά βάση λόγω του σημαντικού πρωταγωνιστικού χαρακτήρα, της Baby Jane Hudson. Η συγκεκριμένη ηρωίδα το 2013 κατέλαβε την 44η θέση στη λίστα του Αμερικανικού Ινστιτούτου Κινηματογράφου με τους 50 Καλύτερους Κακούς του Αμερικανικού Κινηματογράφου, ενώ η ταινία έχει χαρακτηριστεί ως «πολιτιστικά, ιστορικά ή αισθητικά σημαίνουσα» από τη Βιβλιοθήκη του Κογκρέσου και διατηρείται από το Εθνικό Αρχείο Ταινιών των ΗΠΑ [“What Ever Happened to Baby Jane? (film)”, 2023]. Μπορεί να θεωρηθεί έτσι μία αρκετά αξιομνημόνευτη περίπτωση για τη δεκαετία του 1960 και επομένως κατάλληλη αρχή της ανάλυσης.

Η δεκαετία του 1970 συμπίπτει με την έκρηξη και κορύφωση της φεμινιστικής ρητορικής στο πεδίο του κινηματογράφου. Την ίδια στιγμή όμως, κατά την περίοδο αυτή στον κινηματογράφο του Χόλυγουντ έχει παρατηρηθεί παραδόξως έλλειψη γυναικών σύγχρονων, αντιπροσωπευτικών του κινήματος, γεγονός που έχει οδηγήσει στον χαρακτηρισμό της ως «περιόδου της αμφισημίας» από την αμερικάνικη, κοινωνιολογική προσέγγιση (Haskell, 1987). Για τη συγκεκριμένη περίοδο επιλέγεται η ταινία *Klute* (1971), ως αξιοσημείωτη περίπτωση, λόγω του γεγονότος ότι είναι από τις λίγες που θέτουν έναν απελευθερωμένο, δυναμικό γυναικείο χαρακτήρα στο επίκεντρο της αφήγησης.

Κατά τη δεκαετία του 1980, παρατηρείται ότι το Χόλυγουντ παράγαγε αρκετές ταινίες μεγάλου προϋπολογισμού, με πρωταγωνίστριες, «οι οποίες είναι (σε διαφορετικούς βαθμούς) παρανοϊκές, σεξουαλικά αχόρταγες, σεξουαλικά βίαιες, «ευνουχιστικές», «δολοφονικές» (Kuhn, 1994, σελ. 222). Οι γυναικείοι αυτοί χαρακτήρες προκαλούν το χάος και στο τέλος τιμωρούνται (Kuhn, 1994, σελ. 222). Λόγω των δεδομένων αυτών, οι συγκεκριμένες ταινίες έχουν θεωρηθεί μέρος μιας ευρύτερης πολιτιστικής αντίδρασης στον φεμινισμό κατά τη συγκεκριμένη δεκαετία, με τις κριτικούς να παρατηρούν ότι οι φεμινιστικές κατακτήσεις της δεκαετίας του 1970, την επόμενη δεκαετία σε μεγάλο βαθμό ανατρέπονται (Gates, 2011· Wood, 1990, σελ. 339). Για την περίοδο αυτή επιλέγεται η ταινία *Fatal Attraction* (1987) ως ένα από τα πλέον αναγνωρίσιμα θρίλερ της δεκαετίας του 1980, η οποία το 1987 αποδείχθηκε η τρίτη πιο επικερδής παραγωγή στις ΗΠΑ (Box Office Mojo, χ.χ.) και προτάθηκε για έξι βραβεία Όσκαρ (“Fatal Attraction”, 2023). Ο πρωταγωνιστικός γυναικείος χαρακτήρας φαίνεται να επιβεβαιώνει τις παρατηρήσεις των φεμινιστριών σχετικά με την εμφάνιση μιας αντιφεμινιστικής τάσης στον χολιγουντιανό κινηματογράφο της

συγκεκριμένης δεκαετίας, και επομένως η μελέτη της παρουσιάσής του κρίνεται εξαιρετικά ενδιαφέρουσα. Παράλληλα, οι μελετητές παρατηρούν ότι η πρωταγωνίστρια-femme fatale, συμβολίζοντας τους κινδύνους των σεξουαλικών επαφών εκτός γάμου, γίνεται μία μεταφορά για το AIDS, καθώς κατά τη δεκαετία του 1980, η ασθένεια αυτή γίνεται αναγνωρίσιμη ως απειλή και για ετεροφυλόφιλα ζευγάρια (Gates, 2011· Grierson, 2019· Leonard, 2009).

Τέλος, για τη δεκαετία του 1990 επιλέγεται η ταινία *The Silence of the Lambs* (1991) ως μία αρκετά αξιοσημείωτη περίπτωση. Κατ' αρχάς, η συγκεκριμένη ταινία έχει επίσης χαρακτηριστεί ως «πολιτιστικά, ιστορικά ή αισθητικά σημαίνουσα» από τη Βιβλιοθήκη του Κογκρέσου και διατηρείται από το Εθνικό Αρχείο Ταινιών των ΗΠΑ [“The Silence of the Lambs (film)”, 2023]. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον όμως παρουσιάζει ο πρωταγωνιστικός γυναικείος χαρακτήρας, που έχει αποτελέσει το επίκεντρο ενός εξαιρετικά γόνιμου διαλόγου. Αφενός η παρουσίαση της πρωταγωνίστριας συμβάλλει στην άρθρωση του αρκετά επιτυχημένου φεμινιστικού λόγου της ταινίας (Cook & Dodd, 1993· Gates, 2011)· αφετέρου, πολλοί μελετητές έχουν σχολιάσει την αποσεξουαλικοποίησή της και τη συσχέτισή της με την έννοια του «τελικού κοριτσιού» (Clover, 1992· Cook & Dodd, 1993· Jenkins, 2003· Staiger, 2000).

3. Ανάλυση

3.1. What Ever Happened to Baby Jane?

WHAT EVER HAPPENED TO BABY JANE? (ΤΙ ΑΠΕΓΙΝΕ Η ΒΑΒΥ ΤΖΑΝΕ;). 1962. Σκηνοθεσία: Robert Aldrich, Σενάριο: Lucas Heller, βασισμένο στο ομώνυμο μυθιστόρημα του Henry Farrell (1960). Παραγωγή: Robert Aldrich. Διεύθυνση φωτογραφίας: Ernest Haller. Μοντάζ: Michael Luciano. Μουσική: Frank De Vol. Εταιρεία παραγωγής: Seven Arts Productions. Διανομή: Warner Bros. Pictures. Παίζουν οι: Bette Davis, Joan Crawford, Victor Buono, Marjorie Bennett, Anna Lee, Maidie Norman.

Το παρόν κεφάλαιο επικεντρώνεται στην ταινία *What Ever Happened to Baby Jane?* (1962) και, ιδιαίτερα, στην δόμηση του πρωταγωνιστικού ζεύγους των δύο ηρωίδων, της Baby Jane Hudson και της Blanche Hudson. Συγκεκριμένα, υποστηρίζεται ότι οι δύο γυναίκες κατασκευάζονται ως δύο φυσιογνωμίες αντιθετικές μεταξύ τους: η Blanche ως μέρος της τάξης του συμβολικού, η Jane ως στοιχείο ανατροπής της. Στη συνέχεια αναλύεται η δυσοίωνη παρουσίαση του οικογενειακού θεσμού και συζητείται η δημιουργία της τερατώδους ιδιότητας της Baby Jane Hudson στη βάση του παιδικού φόβου για την προ-Οιδιπόδεια, σαδιστική μητέρα του στοματικού σταδίου (Creed, 1993β, σ. 109). Στην τελευταία ενότητα του κεφαλαίου ανιχνεύονται ορισμένα ρήγματα εντός της αφήγησης, υπό το πρίσμα της κλιμακούμενης παραβατικότητας της Jane και κατ' επέκταση ερμηνεύονται ως πλήγματα που εκείνη καταφέρνει στην τάξη του συμβολικού, αποκαλύπτοντας τα εύαλωτα σημεία του συστήματος.

Αρχικά, είναι δυνατόν να υποδειχθεί η αντιθετική δόμηση των δύο γυναικείων χαρακτήρων, τόσο ως προς την εμφάνιση, όσο και ως προς τη συμπεριφορά τους. Αν λάβουμε ως παράδειγμα την εισαγωγική σκηνή εντός της έπαυλης στο «σήμερα», δηλαδή στη δεκαετία του 1960, μπορούμε να σημειώσουμε την προσεγμένη εμφάνιση, αλλά και την ευπρέπεια της πλέον παράλυτης από τη μέση και κάτω Blanche. Παρατηρείται ότι η γυναίκα, παρά την δύσκολη σωματική της κατάσταση, είναι ευθυτενής, περιποιημένη, καλοχτενισμένη, διακριτικά μακιγιαρισμένη, αλλά και ενδεδυμένη εξίσου επιμελώς. Ο μαλακότερος σε σχέση με την Jane φωτισμός της Blanche υποβοηθά τη δημιουργία αυτής της εικόνας της και προβάλλει παράλληλα την ευγένεια των εκφράσεων του προσώπου της [Εικόνες 1.1, 1.2].



Εικόνα 1.1



Εικόνα 1.2

Αντιθέτως, στο ακόλουθο μεσαίο κοντινό της Jane στην ίδια σεκάνς μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι η ηρωίδα εμφανίζει μία υπερβολική, μπαρόκ εικόνα, που θυμίζει την εμφάνιση της ομώνυμης κούκλας της και η οποία θα φτάνει στα όρια του γκροτέσκο, όσο αντίστοιχα η συμπεριφορά της θα γίνεται όλο και πιο ασταθής. Συγκεκριμένα, όσον αφορά τα μαλλιά της, μπορεί να ειπωθεί ότι, παρότι προσομοιάζουν στο επιτηδευμένο χτένισμα της κούκλας, ταυτόχρονα μοιάζουν συχνά αχτένιστα. Το μακιγιάζ της δημιουργεί υπερβολικές αντιθέσεις στο πρόσωπό της, μεταξύ της ωχρής επιδερμίδας και των έντονα βαμμένων ματιών και χειλιών της σε σκούρες, σχεδόν μαύρες αποχρώσεις, ενώ επίσης αγνοεί την τήρηση των περιγραμμάτων των χαρακτηριστικών της, με αποτέλεσμα να αγριεύει την όψη της. Την εντύπωση αυτή ενισχύουν οι σκληρές εκφράσεις της, αλλά και ο εμφανώς περισσότερο χαμηλότονος φωτισμός της σε σχέση με την Blanche. Κατ' αυτόν τον τρόπο δημιουργείται η τερατώδης της ιδιότητα, με σημείο εκκίνησης την εμφάνισή της [Εικόνες 1.3, 1.4].



Εικόνα 1.3



Εικόνα 1.4

Χαρακτηριστικά, κατά το πρώτο ήμισυ της ταινίας, η ήδη αλλόκοτη εμφάνιση της Jane παραμορφώνεται στο πλάνο κατά το οποίο η ηρωίδα διαπιστώνει ότι το αλκοόλ έχει τελειώσει. Εδώ η κάμερα-οπτική γωνία του θεατή τοποθετείται εντός του κλειστού ντουλαπιού της κουζίνας. Τη στιγμή που η Jane ανοίγει απότομα το ντουλάπι, στην ηχητική μπάντα εισάγεται εξίσου απότομα βίαιη, δυσοίωνη μουσική. Καθώς η Jane περιεργάζεται το περιεχόμενο του ντουλαπιού, η εικόνα της παραμορφώνεται πίσω από τα άδεια γυάλινα μπουκάλια, ενώ το πρόσωπό της παίρνει μια βλοσυρή έκφραση απογοήτευσης στη θέα τους. Η τρομακτική της εμφάνιση εντείνεται από τον σκληρό φωτισμό της από κάτω, που παραμορφώνει περαιτέρω τα χαρακτηριστικά της (Bordwell & Thompson, 2012, σελ. 210) [Εικόνες 1.5, 1.6].



Εικόνα 1.5



Εικόνα 1.6

Την ίδια στιγμή η άκομψη συμπεριφορά της Jane αντιδιαστέλλεται με τους λεπτούς τρόπους της Blanche. Η Jane κατ' αρχάς αδιαφορεί για την τήρηση των κανόνων «κόσμιας» συμπεριφοράς, αφού εντός του σπιτιού περπατάει καμπουριασμένη σέρνοντας τα πόδια της, κινείται εμφανώς βαριεστημένη, χασμουριέται ανοίγοντας διάπλατα το στόμα, αφήνει τα ρούχα της να πέφτουν και να κρέμονται άχαρα από τους ώμους της [Εικόνες 1.7-1.9].



Εικόνα 1.7



Εικόνα 1.8



Εικόνα 1.9

Η ηρωίδα επίσης φωνάζει, βρίζει και εν γένει επιδεικνύει αγένεια προς τους γύρω της, ιδίως προς την Blanche, την Elvira και τη γειτόνισσα. Ήδη κατά την πρώτη παρουσίαση των δύο αδελφών στη δεκαετία του 1960, μιλάει προσβλητικά στην Blanche και της κλείνει αυτοβούλως την τηλεόραση (Blanche: «Παρακολουθούσα!», Jane: «Τότε είσαι ανόητη!»). Ενδεικτικά, η αγένεια της Jane γίνεται εμφανής αργότερα και κατά τη συνομιλία της με τη γειτόνισσα, στην ευγενή κίνηση της οποίας να τους προσφέρει λουλούδια απαντά ψυχρά και μονολεκτικά, καταλήγοντας να της κλείσει κυριολεκτικά την εξώπορτα καταπρόσωπο.

Η εντύπωση αυτή της αντιπαραβολής των δύο γυναικών προετοιμάζεται ήδη κατά την παρουσίασή τους μέσα από το βλέμμα των εκπροσώπων του συστήματος των κινηματογραφικών στούντιο, κατεξοχήν μελών της τάξης του συμβολικού, στη δεκαετία του 1930. Όπως γίνεται αντιληπτό κατά την εν λόγω σεκάνς, η Blanche όχι μόνο έχει καταφέρει να ενσωματωθεί στο σύστημα, αλλά έχει αναχθεί σε έναν από τους ισχυρότερους εκπροσώπους του. Οι δύο άντρες παραγωγοί αναφέρονται στο πρόσωπό της με σεβασμό, δέος, ακόμα και φόβο, δηλαδή ως να έχει γίνει ισάξια ή ακόμα και ανώτερή τους σε ισχύ. Όπως χαρακτηριστικά αποφαινόνται για εκείνη: «Καθορίζει τους όρους. Δίνει έγκριση στα σενάρια. Έχει τόσα λεφτά που δεν ξέρει τί να τα κάνει». Μάλιστα, η εξουσία της Blanche είναι τόσο ισχυρή ώστε τους εμποδίζει να λύσουν παράτυπα το συμβόλαιο της Jane ή ακόμα και να αρνηθούν πρόσκλησή της σε πάρτι. Σύμβολο της ισχύος της αποτελεί επίσης το αυτοκίνητό της, το οποίο οι δύο άντρες προσπερνούν, παρκαρισμένο στη θέση που φυλάσσεται ειδικά για εκείνη, στη θέα του οποίου σχολιάζουν: «Για ποιον λόγο φτιάχνονται τέτοια “θηρία”;» «Για την Blanche Hudson».

Χαρακτηριστικά, η αλλοτινή εξουσία της Blanche συνεχίζει να διαφαίνεται στο αφηγηματικό παρόν, όταν στην προαναφερθείσα εισαγωγική της σκηνή στη δεκαετία του 1960, παρακολουθώντας την ταινία της, αποφαινεται ότι ο σκηνοθέτης έπρεπε να την είχε ακούσει και να κρατήσει ένα πλάνο περισσότερο. Έτσι υποδηλώνεται αφενός ότι ο ρόλος της Blanche δεν περιοριζόταν σε εκείνον της ηθοποιού, εφόσον δε δίσταζε να εκφράσει την προσωπική της καλλιτεχνική άποψη για τη δόμηση της ταινίας: αφετέρου, ότι ένοιωθε την αυτοπεποίθηση να υποστηρίξει τη θέση της αυτή, ακόμα και εάν ερχόταν σε σύγκρουση με τον σκηνοθέτη. Επίσης, κατά τη διάρκεια της ταινίας, σε αντίθεση με την Jane, η Blanche φαίνεται να είναι εκείνη που κατέχει τον Λόγο. Αφενός προσπαθεί αρκετές φορές να πείσει την Jane να μιλήσουν, ώστε να την επαναφέρει στη λογική, την οποία η Blanche κατέχει, ενώ η Jane έχει απωλέσει.

Αφετέρου ο ίδιος ο τρόπος που η Blanche χειρίζεται τη γλώσσα, αρθρώνοντας σωστά τον λόγο, μοιάζει να γίνεται ένα μοτίβο εντός της ταινίας, το οποίο τονίζεται ιδιαίτερα κατά τις σκηνές στις οποίες η Jane την μιμείται με υπερβολή.

Συμπληρωματικά, η θέση της Blanche εντός του συμβολικού μοιάζει να υπογραμμίζεται από την σύνδεσή της με το γραφείο, τα βιβλία της, αλλά και τη γραφομηχανή της [Εικόνες 1.10, 1.11]. Παρά την απόγνωση στην οποία περιέρχεται όταν η Jane της αποσυνδέει το τηλέφωνο, θα διατυπώσει την έκκληση για βοήθεια προς τη γειτόνισσα μέσω της γραφομηχανής. Ένα υποκειμενικό πλάνο μας δίνει την οπτική της, καθώς βρίσκεται κρεμασμένη από τα κάγκελα του παραθύρου της, και, ενώ η γειτόνισσα δεν είναι σε θέση να την ακούσει, η γραφομηχανή θα αποτελέσει τη διέξοδό της. Παρά την εμφανή της απελπισία, η Blanche δεν φωνάζει προς της γειτόνισσα, ούτε καν αρκείται να γράψει ενστικτωδώς ένα πρόχειρο σημείωμα με το χέρι. Αντ' αυτού, θα διατηρήσει την ψυχραιμία της και θα διατυπώσει ένα κείμενο, επείγον ως προς το ύφος, αλλά εντός του ενδεδειγμένου, ορθού τρόπου έκφρασης [Εικόνες 1.12-1.14].



Εικόνα 1.10



Εικόνα 1.11



Εικόνα 1.12



Εικόνα 1.13



Εικόνα 1.14

Αντιθέτως, η Jane εξαρχής φαίνεται να μην εκτιμάται από τους εκπροσώπους του συμβολικού, καθώς σε ηλικία εικοσιπέντε περίπου ετών, παρουσιάζεται ως αντικείμενο του ελεγκτικού βλέματος των εκπροσώπων του συστήματος των κινηματογραφικών στούντιο. Η μεταχείριση των δύο γυναικών είναι εκ διαμέτρου αντίθετη. Η Jane δυσαρεστεί το σύστημα, το οποίο στελεχώνεται από τα κατώτερα (οι δύο χειριστές της μηχανής προβολής) έως τα ανώτερα κλιμάκια (οι δύο παραγωγοί) από λευκούς άνδρες, που την θέτουν ως αντικείμενο του βλέμματός τους και την κρίνουν αυστηρά και με αγένεια, τόσο για την ερμηνεία της όσο και για τις προσωπικές της επιλογές. Εδώ τα μεσαία και κοντινά πλάνα των δύο παραγωγών από χαμηλή οπτική γωνία, καθώς παρακολουθούν την ταινία της Jane υποδηλώνουν την εξουσία εκείνοι που είναι σε θέση να ασκήσουν πάνω της [Εικόνες 1.15, 1.16].



Εικόνα 1.15



Εικόνα 1.16

Σημειώνεται ότι η εντύπωση που δημιουργείται στο σημείο αυτό για την Jane, τόσο ως ηθοποιό όσο και ως προς τον χαρακτήρα της, είναι αποτέλεσμα της γνώμης που εκφέρουν για εκείνη οι τέσσερις άντρες. Αφενός, η ίδια δεν απεικονίζεται ποτέ να πράττει όσα της προσάπτουν σε αυτή την ηλικία, αφετέρου από τα λίγα πλάνα που βλέπουμε, δεν μπορούμε απαραίτητως να αποφανθούμε κατά πόσο η Jane είναι καλή ηθοποιός ή όχι. Η ταινία στο σημείο αυτό μας ζητάει να δεχθούμε αυτές τις κρίσεις ως βεβαιότητα, ακριβώς επειδή διατυπώνονται από τους εν λόγω άντρες: «Είναι άθλια, έτσι δεν είναι;», «Πόσο ατάλαντη γκόμενα είναι αυτή η σκύλα η Baby Jane;», «Γιατί δεν μπορεί να σταματήσει να μεθάει;», «Αυτό το “πολύ ευαίσθητο κορίτσι” καταβρόχθισε έξι κιβώτια ούισκι και γρονθοκόπησε δύο αστυνομικούς του στούντιο».

Ο θεσμός της οικογένειας. Η οικογένεια στις προβληματικές τις εκφάνσεις θα μπορούσε να θεωρηθεί μία από τις κύριες θεματικές εντός της αφήγησης. Χαρακτηριστικά, στο ξεκίνημα της ταινίας, ενώ την οθόνη καταλαμβάνει το απόλυτο σκοτάδι, στην αφήγηση μας εισάγει ο δυσάρεστος ήχος του παιδικού κλάματος, ακολουθούμενος από μία ανδρική φωνή να λέει: «Θέλεις να το ξαναδείς, κοριτσάκι; Δεν θα έπρεπε να σε τρομάζει». Μετά την εμφάνιση της χρονολογίας (1917), το άνοιγμα της ίριδας συμπίπτει με την εκτίναξη ενός κλόουν από το μουσικό του κουτί, το γνωστό παιχνίδι, που όμως εδώ παρουσιάζεται με μία δυσοίωνα χροιά. Έτσι στο πρώτο πλάνο της ταινίας, το βλέμμα του θεατή ταυτίζεται με το φοβισμένο βλέμμα ενός παιδιού, το οποίο οι παρευρισκόμενοι ενήλικες παρακολουθούν σαδιστικά να τρομάζει «αναίτια» στη θέα ενός, στα μάτια τους, «αθώου» παιχνιδιού. Επομένως εξ αρχής τίθεται στο προσκήνιο η ιδέα του παιδικού φόβου, και μάλιστα σε συσχέτιση με τον δυνητικό σαδισμό των ενηλίκων.

Η πρώτη σεκάνς της ταινίας που προλογίζεται κατ' αυτόν τον τρόπο αφορά την οικογένεια των Hudson κατά τη δεκαετία του 1910, και ιδιαίτερως τη διάβρωσή της

εξαιτίας της δραστηριοποίησής της στη βιομηχανία του θεάματος. Εδώ η κινηματογράφηση, εναλλάσσοντας διαφορετικές οπτικές γωνίες, δίνει έμφαση στη διαφοροποίηση μεταξύ προσκηνίου και παρασκηνίου, αλλά και στην ιδέα της βιομηχανοποιημένης, επίπλαστης εντύπωσης του θεάματος επί σκηνής [Εικόνες 1.17-1.19].



Εικόνα 1.17



Εικόνα 1.18



Εικόνα 1.19

Το συγκινητικό θέαμα της παράστασης που δίνουν πατέρας και κόρη, και που προσελκύει «ορδές» θεατών, αποδεικνύεται εν τέλει όχι μόνο απατηλό, αλλά και αίτιο διάρρηξης του οικογενειακού θεσμού. Η Jane ως επιτυχής καλλιτέχνιδα, ανάγεται στο εκ των πραγμάτων ισχυρό μέλος της οικογένειας, εφόσον έχει αναλάβει το βάρος της συντήρησής της· η οικογένεια εξαρτάται από το παιδί για την διαβίωσή της· οι ρόλοι γονέα-παιδιού αντιστρέφονται· ο πατέρας αποδεικνύεται ανίκανος να επιβληθεί στην κόρη. Η ενδοοικογενειακή αναταραχή μετατρέπεται έτσι σε ισχυρή ρήξη. Τα επιλεγόμενα πλάνα της σκηνής της έκρηξης οργής της Jane χωρίζουν τα μέλη της

οικογένειας Hudson σε δύο διακριτά «στρατόπεδα»: η μητέρα με την Blanche τοποθετούνται μαζί, όπως αντίστοιχα ο πατέρας με την Jane. Παράλληλα, στο κοινό πλάνο όλης της οικογένειας, οι σχέσεις τους συνεχίζουν να διαφαίνονται: η Jane με τον πατέρα στο πρώτο επίπεδο του πλάνου διαχωρίζονται από την Blanche και τη μητέρα, που βρίσκονται στο δεύτερο επίπεδο [Εικόνες 1.20-1.22].



Εικόνα 1.20



Εικόνα 1.21



Εικόνα 1.22

Η έλλειψη της ισχυρής, καθοδηγητικής πατρικής φιγούρας μπορεί να παρατηρηθεί καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας, με αφετηρία την πρώτη σεκάνς όπως υποδείχθηκε παραπάνω. Από την αρχική αυτή ανίσχυρη πατρική παρουσία κατά τη δεκαετία του 1910, η αφήγηση μεταβαίνει στη δεκαετία του 1960, όπου η φιγούρα του πατέρα συνεχίζει να απασχολεί. Από τους δύο γονείς της οικογένειας Hudson, ο πατέρας είναι εκείνος που μνημονεύεται (κυρίως από την Jane), με αποτέλεσμα να γίνεται αισθητή η απουσία του, σε αντίθεση με την παντελή παράβλεψη αναφοράς στη φιγούρα της μητέρας. Άλλωστε, το μουσικό θέμα της ταινίας αποτελείται κατά βάση

από παραλλαγές του τραγουδιού που ερμηνεύει πολλές φορές η Jane ως παιδί, αλλά και ως ενήλικας, επαναλαμβάνοντας τη φράση «Έγραψα ένα γράμμα στον μπαμπά».

Η απουσία του πατέρα σημειώνεται όμως και στο έτερο προβληματικό οικογενειακό περιβάλλον της αφήγησης, αυτό των Flagg. Η νοσηρή σχέση αλληλεξάρτησης μεταξύ μητέρας και γιου που διατηρούν οι Edwin και Delia θα μπορούσε να ιδωθεί ως μία κωμικότερη εκδοχή του πρόσφατου *Psycho* (1960), που σημείωσε «πρωτοφανή επιτυχία», πυροδότησε ερωτήματα και μελέτες (Clover, 1992, σελ. 11) και «άλλαξε θεμελιωδώς τις συνήθειες θέασης του κινηματογράφου» τη δεκαετία του 1960 (Williams, 2003, σελ. 351). Το ζευγάρι μητέρας και γιου που εξαναγκάζεται να ζει κάτω από την ίδια στέγη στην ενήλικη ζωή, δημιουργεί ένα «τοξικό» κλίμα. Η μητέρα παρουσιάζεται ως τραγελαφικά υπερπροστατευτική προς τον γιο, στον οποίο απευθύνεται σαν να είναι ακόμα παιδί· προσπαθεί να επέμβει στη ζωή του, να ενορχηστρώσει τις κινήσεις του, ενώ αντιπαθεί την ιδέα της «εισβολής» οποιασδήποτε άλλης γυναίκας στη ζωή του. Ο γιος είναι άνεργος, και επομένως ανήμπορος να ξεφύγει· χρησιμοποιεί σκληρά λόγια όταν αναφέρεται σε εκείνη και επιδεικνύει ασέβεια όταν της μιλάει καταπρόσωπο, δίνοντας την εντύπωση ότι την απεχθάνεται.

Το γεγονός ότι η απουσία του πατέρα ταλανίζει και αυτή την οικογένεια, φανερώνεται κατά τη σκηνή της σύγκρουσης μητέρας και γιου. Όταν η Delia κατηγορεί την Jane ότι μετά το ατύχημα της Blanche την βρήκαν με έναν άντρα που δεν είχε ξαναδεί ποτέ της, ο Edwin της απαντά «Γιατί σε πειράζει αυτό; Έτσι δεν έμεινες έγκυος σε μένα;». Συμπληρωματικά, ως ακόμα μία νύξη στο *Psycho*, μπορεί να σημειωθεί και η εξής λεπτομέρεια: κάθε αναφορά στο πρόσωπο της γειτόνισσας των αδελφών Hudson γίνεται με το επίθετό της, δηλαδή ως «Mrs. Bates». Ιδιαίτερος, εάν λάβουμε υπόψη ότι η κεντρική προβληματική οικογένεια της αφήγησης αποτελείται από δύο γυναίκες που δεν έχουν δημιουργήσει η καθεμία τη δική της οικογένεια, και επομένως δεν έχουν γίνει σύζυγοι ή μητέρες, αρχίζει να διαφαίνεται μία υποβόσκουσα σεξιστική ιδέα: ότι η οικογένεια από την οποία απουσιάζει μία ανδρική φυσιογνωμία σε θέση ισχύος, δεν μπορεί παρά να είναι εγγενώς νοσηρή.

Στο πλαίσιο της προβληματικής παρουσίας της οικογένειας, αξίζει να γίνει αναφορά στην κινηματογράφιση της έπαυλης των αδελφών Hudson ως φυλακής, με ιδιαίτερη έμφαση στα κιγκλιδώματα των ανοιγμάτων του κτιρίου. Χαρακτηριστικά, το πρώτο πλάνο εδραίωσης της έπαυλης εξωτερικά αποτελεί ένα υποκειμενικό πλάνο από

την οπτική της γειτόνισσας, η οποία στέκεται στην πλαϊνή, ιδιωτική οδό που χωρίζει τα δύο σπίτια [Εικόνα 1.23].



Εικόνα 1.23

Στο συγκεκριμένο πλάνο η έπαυλη καταλαμβάνει το μεγαλύτερο τμήμα του κάδρου, προξενώντας δέος, ιδίως εφόσον παρουσιάζεται από χαμηλή οπτική γωνία. Παράλληλα, αίσθηση προκαλούν τα κιγκλιδώματα που καλύπτουν τα τέσσερα μεγάλα παράθυρα του πρώτου ορόφου, προσδίδοντας στο κτίριο μια δυσοίωνα όψη. Κατά τη διάρκεια της αφήγησης οι δύο αδελφές θα παρουσιάζονται συχνά μέσα από τα κάγκελα του κτιρίου, δημιουργώντας την εντύπωση ότι αυτός ο τρόπος ζωής είναι βασανιστικός, πνιγηρός και για τις δύο εξίσου [Εικόνες 1.24-1.29].



Εικόνα 1.24



Εικόνα 1.25



Εικόνα 1.26



Εικόνα 1.27



Εικόνα 1.28



Εικόνα 1.29

Η δημιουργία της τερατώδους ιδιότητας της Jane Hudson. Όπως ήδη συζητήθηκε παραπάνω, ο τρόμος που η Jane προκαλεί ξεκινάει από την όψη της, και συγκεκριμένα, το μακιγιάζ, τα μαλλιά αλλά και την ενδυμασία της. Τα στοιχεία αυτά συνθέτουν μία εικόνα που είναι ανησυχητική, γιατί προσομοιάζει στην εικόνα της Jane κατά την παιδική της ηλικία, δηλαδή στο στάδιο της ζωής της όπου βίωσε το απόγειο

της δόξας της (αλλά και της εξουσίας της, εφόσον συντηρούσε την οικογένειά της), και το οποίο με τον τρόπο αυτό μοιάζει να ανακαλεί. Η ταινία λοιπόν φαίνεται να βασίζεται στην αντίθεση μεταξύ της εικόνας μιας μεγαλύτερης ηλικιακά γυναίκας και ενός νεαρού κοριτσιού στο ίδιο πρόσωπο, προκειμένου να παραγάγει το θέαμα του αλλόκοτου, του δυσοίωνου, του ανοίκειου. Στην εικόνα της Jane συναντώνται δύο άκρα, η παιδική και η ωριμότερη ηλικία της, η αντιπαράβολή των οποίων, ως έκφραση της ψυχικής της αστάθειας, τρομάζει. Σύμφωνα με την Williams (1984, σελ. 88) η εικόνα της ηρωίδας ως μεγαλύτερης ηλικιακά γυναίκας, εφόσον δεν είναι πλέον σε θέση να αποτελέσει αντικείμενο πόθου και θέασης για τον άνδρα θεατή, εξυπηρετεί τον ρόλο του αντικειμένου τρόμου. Εάν ληφθεί υπόψη η ηλικιακή διάκριση εναντίον των γυναικών στον χολιγουντιανό κινηματογράφο, ιδιαιτέρως όπως έχει εντοπιστεί κατά τη δεκαετία του 1960 (Haskell, 1987, σελ. 328), η θεμελίωση του τρόμου στην αντίθεση μεταξύ νεότερης και μεγαλύτερης ηλικίας της συγκεκριμένης ηρωίδας, μπορεί να χαρακτηριστεί εξαιρετικά προβληματική.

Στην κορύφωση του δημιουργούμενου φόβου συμβάλλουν επίσης η απότομη εναλλαγή των εκφράσεων της Jane, αλλά και οι ξαφνικές κραυγές της. Παράλληλα, η κινηματογράφησή της χαρακτηρίζεται, όπως έχει ήδη αναφερθεί, από κατά βάση χαμηλότονο φωτισμό, από κάτω ή από πάνω, που παραμορφώνει περαιτέρω τα χαρακτηριστικά της, συνδυαζόμενο με απότομα άλματα της κάμερας και την ξαφνική εισαγωγή του νευρώδους μουσικού θέματος. Σημειώνεται ότι στη δημιουργία της αίσθησης του ανοίκειου συμβάλλει σημαντικά κατά τις σκηνές της μίμησης της Blanche από την Jane, ο συνδυασμός της τρομακτικής έκφρασης (του παγωμένου χαμόγελου) της Bette Davis με την χρήση της φωνής της Joan Crawford [Εικόνες 1.30-1.37].



Εικόνα 1.30



Εικόνα 1.31



Εικόνα 1.32



Εικόνα 1.33



Εικόνα 1.34



Εικόνα 1.35



Εικόνα 1.36



Εικόνα 1.37

Οι νύξεις που έχουν γίνει μέχρι στιγμής στην νοσηρή πλευρά της οικογένειας και στους παιδικούς φόβους, επιτρέπουν την εξής παρατήρηση: ο φόβος που η Jane προκαλεί παρουσιάζει αρκετά κοινά σημεία με τον φόβο που προξενεί στο παιδί η προ-Οιδιπόδεια, σαδιστική μητέρα του στοματικού σταδίου. Κατά το στάδιο αυτό το παιδί φοβάται πως όπως εκείνο τρέφεται από τη μητέρα, έτσι και εκείνη αντίστοιχα μπορεί να θελήσει να τραφεί από το παιδί (Creed, 1993β, σ. 109). Σύμφωνα με την οπτική αυτή, η παράλυτη από τη μέση και κάτω Blanche προσομοιάζει στο αδύναμο παιδί του στοματικού σταδίου, που είναι ακόμα πλήρως εξαρτημένο από τη μητέρα για την εκπόνηση και των βασικότερων λειτουργιών. Έτσι, εάν η παραπληγία της Blanche ερμηνευθεί ως ένα είδος ευνουχισμού, η δημιουργούμενη συνθήκη μεταξύ των δύο

ηρωίδων θα μπορούσε να ιδωθεί ως ενσάρκωση του προ-Οιδιπόδειου φόβου του ευνουχισμού από τη σαδιστική μητέρα, μένοντας έτσι στο έλεός της.

Μπορούμε να ισχυριστούμε ότι η Jane έχει αναλάβει τον ρόλο της «τροφού» της παραπληγικής Blanche. Κατά τη διάρκεια της ταινίας, η Jane μπαίνει στο δωμάτιο της Blanche τέσσερις φορές με τον δίσκο του φαγητού, κίνηση που υπογραμμίζεται τόσο με την επανάληψη, όσο και με τη διάρκειά της. Συγκεκριμένα, κινηματογραφείται η προετοιμασία του φαγητού της Blanche από την Jane, αλλά και όλη η πορεία της τελευταίας, από την κουζίνα, μέχρι το δωμάτιο της Blanche, τουλάχιστον τρεις φορές [Εικόνες 1.38-1.43].



Εικόνα 1.38



Εικόνα 1.39



Εικόνα 1.40



Εικόνα 1.41



Εικόνα 1.42



Εικόνα 1.43

Κατά τη διάρκεια των σκηνών αυτών, του επισιτισμού της Blanche, η Jane συνδέεται για πρώτη φορά ξεκάθαρα με το άθλιο αντικείμενο (Kristeva, 1982), περνώντας τα όρια, αναμειγνύοντας την τροφή με τα σώματα νεκρών ζώων. Τα πιάτα που η Jane σερβίρει στην Blanche τονίζονται με κοντινά και πολύ κοντινά πλάνα, απεικονίζοντας την αθλιότητα με γλαφυρό τρόπο. Οι λεπτομέρειες του σώματος του νεκρού ζώου, γίνονται κάθε φορά ξεκάθαρες (τρίχωμα, νύχια, δόντια και ουρά αρουραίου/ φτέρωμα, μάτια και ράμφος πουλιού) και αντιδιαστέλλονται με την βρώσιμη γαρνιτούρα του πιάτου. Παράλληλα, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι εδώ εκδηλώνεται εντονότερα από κάθε άλλη περίπτωση ο σαδισμός της ηρωίδας. Τις δύο φορές που λαμβάνει χώρα το εν λόγω περιστατικό, αποτελεί πράξη που έχει σχεδιαστεί από την Jane, προκειμένου να λάβει μία διεστραμμένη ευχαρίστηση από τον τρόπο που

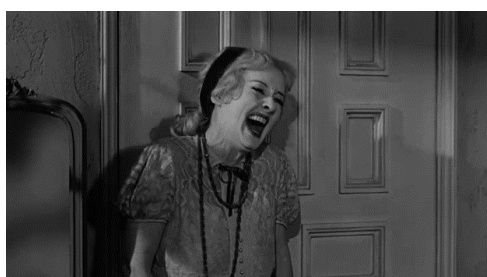
κυριεύει την Blanche. Μάλιστα, μετά την τέλεση της ανατριχιαστικής «φάρσας», η Jane παρουσιάζεται να διασκεδάζει, περιμένει την αντίδραση της Blanche και ξεσπάει σε ένα μακάβριο, τρομακτικό γέλιο όταν ακούει τις κραυγές της αδερφής της [Εικόνες 1.44-1.46].



Εικόνα 1.44



Εικόνα 1.45



Εικόνα 1.46

Αντιθέτως, δεν μπορούμε να πούμε το ίδιο για την δολοφονία που η Jane διαπράττει, αλλά ούτε και για τον ξυλοδαρμό της Blanche. Αυτές οι πράξεις, μπορεί να είναι εγκληματικές, αλλά ίσως δεν τρομάζουν τόσο όσο οι παραβάσεις της Jane ως προς τον επισιτισμό της Blanche. Αυτό συμβαίνει γιατί δεν είναι πράξεις προμελετημένες, αλλά γίνονται παρορμητικά, ενώ στην πορεία η Jane δεν παρουσιάζεται να λαμβάνει ευχαρίστηση από αυτές. Αντιθέτως, ιδιαίτερα μετά την δολοφονία της Elvira, η Jane καταρρέει στις σκάλες κλαίγοντας και φωνάζοντας «Τί θα κάνω;». Σημειώνεται επίσης ότι, παρότι το ανθρώπινο πτώμα θεωρείται η ισχυρότερη εικόνα του άθλιου αντικειμένου (Creed, 1993β, σελ. 9), εδώ δεν παρουσιάζεται, παρά μόνο καλυμμένο.

Επομένως, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι η Jane φοβίζει περισσότερο γιατί δημιουργεί αγωνία, ενώ, λόγω της αστάθειας της συμπεριφοράς και των λεγομένων της, δεν μπορούμε να αποφανθούμε με βεβαιότητα, εάν ποτέ είχε πράγματι την πρόθεση να σκοτώσει την αδερφή της. Τρομάζει περισσότερο γιατί εμφανίζεται ξαφνικά, παραμονεύει, κατασκοπεύει, έχει πλήρη εποπτεία, είναι παντοδύναμη σε αντίθεση με την εξαρτημένη από εκείνη Blanche. Αξίζει εδώ να αναφερθούν τα χαρακτηριστικά λόγια της Jane: «Νομίζεις ότι δεν γνωρίζω οτιδήποτε συμβαίνει μέσα σ' αυτό το σπίτι;» και «Επιστρέψαμε εκεί απ' όπου ξεκινήσαμε. Όταν ήμουν στη σκηνή εξαρτιόσουν από μένα για τα πάντα, ακόμα και για το φαγητό σου. Τώρα εξαρτάσαι και πάλι από μένα για το φαγητό σου». Πέρα από τον ξυλοδαρμό της Blanche, το μεγαλύτερο πλήγμα της Jane προς εκείνη, είναι η σταδιακή της εξουθένωση ψυχικά και σωματικά, λόγω εκφοβισμού και ασιτίας. Η παράβαση συνδέεται έντονα με τη (μη) λήψη τροφής. Εν τέλει η Blanche εξαρτάται πλήρως από την Jane, με τα δεσμά της να παίρνουν πραγματική υπόσταση στο τελευταίο μέρος της ταινίας [Εικόνες 1.47, 1.48].



Εικόνα 1.47



Εικόνα 1.48

Τα ρήγματα εντός της αφήγησης. Κατά τη διάρκεια της ταινίας η παρουσία της Jane αποκαλύπτει λιγότερο ή περισσότερο άμεσα τα αδύναμα σημεία της τάξης του

συμβολικού, καθώς η ίδια σκιαγραφείται ως στοιχείο ανατροπής του συστήματος, το οποίο δυσαρεστεί τα υπόλοιπα μέλη του.

Ένα αρχικό στοιχείο αντίθεσης εντός της αφήγησης αποτελεί η διάσταση των λεγομένων και των οπτικών μεταξύ των δύο αδελφών. Λόγω της συνεχώς επιδεινούμενης πνευματικής κατάστασης της Jane, οι διαφορετικές εκδοχές που η καθεμία δίνει για τα γεγονότα, αρχικά ίσως να αποδίδονται αυθόρμητα στον ασταθή ψυχισμό της, με την δική της εκδοχή να θεωρείται διαστρέβλωση της «πραγματικότητας». Ωστόσο, μία ανασκόπηση της αφήγησης, ιδίως μετά την μεγάλη ανατροπή του τέλους, θα μπορούσε να υποδείξει ότι η αβίαστη εμπιστοσύνη των λεγομένων της Blanche, ακριβώς επειδή αποτελεί επιφανές μέλος της τάξης του συμβολικού, ίσως ήταν λανθασμένη.

Στο σημείο αυτό μία αναδρομή στις αλληλεπιδράσεις των δύο γυναικών μπορεί να αποδειχθεί διαφωτιστική. Παρά το γεγονός ότι η Blanche είναι εκείνη που επανειλημμένως καλεί την Jane να συζητήσουν *με λογική* (όπως έχει υποδειχθεί η Blanche παρουσιάζεται ως κάτοχος του Λόγου), εν τέλει διαπιστώνεται ότι δεν αντιμετωπίζει την Jane με ειλικρίνεια, αλλά συχνά προσπαθεί να την παραπλανήσει. Η πρώτη τους αντιπαράθεση είναι ενδεικτική. Η Blanche αρχικά ισχυρίζεται ότι η αμέλεια προώθησης των ταινιών της Jane κατά τη δεκαετία του 1930 οφειλόταν σε οικονομικά προβλήματα των εταιρειών παραγωγής. Ωστόσο η Jane γνωρίζει ότι τα στούντιο δεν ήθελαν να προωθήσουν τις ταινίες της, άποψη στην οποία επιμένει και την εγκυρότητα της οποίας η Blanche αναγκάζεται να παραδεχτεί με τη σιωπή της.

Κατά την επόμενη συνομιλία τους η Blanche υποστηρίζει ψευδώς ότι ο διευθυντής των επιχειρήσεών τους την ειδοποίησε ότι λόγω οικονομικών προβλημάτων θα πρέπει να πουλήσουν το σπίτι, ισχυρισμό τον οποίο η Jane καταλύει, αντιτείνοντας την αλήθεια: ότι δηλαδή έχουν αρκετά χρήματα και ο διαχειριστής της περιουσίας τους δεν επικοινωνήσε, αλλά αντίθετα, η Blanche του τηλεφώνησε τέσσερις εβδομάδες πριν και του ζήτησε να πουλήσει το σπίτι. Το γεγονός ότι η συζήτηση καταλήγει με την απέχθεια της Blanche για την κατασκοπεία της Jane προσπερνάει την δική της ανειλικρίνεια.

Τέλος, αξίζει να αναφερθεί η διένεξη των δύο γυναικών σχετικά με την αγορά της έπαυλης, καθώς η καθεμία υποστηρίζει ότι την αγόρασε με δικά της χρήματα. Η εκδοχή της Blanche αρχικά φαίνεται να είναι η ορθή αφενός λόγω της ασταθούς και τερατώδους παρουσίας της Jane, αφετέρου επειδή φαινομενικά υποστηρίζεται από τα λεγόμενα των δύο παραγωγών στην αρχική σεκάνς της δεκαετίας του 1930. Η

λεπτομερέστερη εξέταση των λόγων τους όμως αποκαλύπτει μία ασυνέχεια, που θέτει σε αμφισβήτηση την αλήθεια της εκδοχής αυτής. Η Blanche υποστηρίζει ότι αγόρασε το σπίτι όταν υπέγραψε το πρώτο της συμβόλαιο· όμως όταν οι δύο παραγωγοί μιλούν, η Blanche δεν είναι πρωτοεμφανιζόμενη, αλλά έχει σαφώς καθιερωθεί, βρίσκεται στο απόγειο της δόξας της. Εύλογα λοιπόν προκύπτει η απορία εάν μπορούμε να είμαστε απόλυτα βέβαιοι ότι τα δύο μέρη (Blanche-παραγωγοί) αναφέρονται στο ίδιο σπίτι, και επομένως, εάν μπορούμε να εμπιστευτούμε την εκδοχή της Blanche ως πραγματικότητα.

Ως ρήγμα εντός της αφήγησης θα μπορούσε να ιδωθεί επίσης η διαφορούμενη παρουσία του Edwin Flagg, που αποτελεί την μοναδική σταθερή ανδρική φιγούρα από το ήμισυ της ταινίας και κατά τη διάρκεια του δεύτερου μέρους της. Ο ήρωας παρουσιάζει αντικρουόμενα στοιχεία, καθώς συνδυάζει ιδιαίτερη οξύνοια στις αλληλεπιδράσεις του με την Jane, αλλά και αδυναμία, ως άνδρας άνεργος που ζει με τη μητέρα του. Η ανεπάρκειά του όμως υπογραμμίζεται από την στάση του στο τελευταίο μέρος της ταινίας. Η απρόσμενη αποφασιστικότητα που επιδεικνύει εδώ ο Edwin, με τη δυναμική του είσοδο στο δωμάτιο της Blanche, αναπτερώνει στιγμιαία τις ελπίδες του θεατή για τη διάσωσή της. Για τον λόγο αυτό η κινηματογράφηση του φθίνοντος δυναμισμού του αποτελεί εξαιρετική απογοήτευση. Αφού ψελλίσει «πεθαίνει, για τ' όνομα του Θεού», και τρέξει προς την έξοδο της έπαυλης, η αρχική του αποφασιστικότητα τον εγκαταλείπει γρήγορα. Η άσκοπη περιπλάνησή του στους δρόμους καταλήγει σε ένα μαγαζί που πουλάει αλκοόλ, και εφόσον αυτή είναι η τελευταία του εμφάνιση, η παρουσία του εντός της αφήγησης μένει ελλειμματική. Εντέλει, όπως ίσως θα έπρεπε να είναι αναμενόμενο, ο Edwin είναι ανίκανος να εκπληρώσει τον ρόλο του λευκού άνδρα-σωτήρα που θα επιφέρει την αφηγηματική λύση την τελευταία στιγμή. Αντίθετα, είναι ένας άνδρας που αδυνατεί να εκπληρώσει τις προϋποθέσεις και να εισέλθει επιτυχώς στην τάξη του συμβολικού.

Ακόμα μία παρουσία που αξίζει να εξεταστεί στο πλαίσιο της δημιουργίας ρηγμάτων εντός της αφήγησης είναι εκείνη του γιατρού Shelby. Κατά τη διάρκεια της ταινίας μπορούν να παρατηρηθούν από νωρίς αρκετές αναφορές στην ψυχιατρική επιστήμη, σε συνάρτηση με την κατάσταση της Jane και τη βοήθεια που χρειάζεται. Έτσι η φιγούρα του γιατρού παρουσιάζεται εξ αρχής ως ελπιδοφόρα, καθώς συσχετίζεται με τον δυνητικό τερματισμό της νοσηρής κατάστασης στην έπαυλη των Hudson. Για τον λόγο αυτό, ακριβώς η αδυναμία του να επέμβει επιτυχώς επιφέρει

ακόμα μία σημαντική απογοήτευση, καθώς αποτελεί έναν κατεξοχήν εκπρόσωπο του συμβολικού που αποτυγχάνει.

Η ανικανότητα του γιατρού Shelby να σταματήσει την Jane υπερτονίζεται λόγω της παράλληλης δράσης που χρησιμοποιείται κατά τη σκηνή που του τηλεφωνεί η Blanche. Μάλιστα, η αδυναμία του αυτή είναι το στοιχείο που κορυφώνει την αγωνία του θεατή: καθώς η Jane πλησιάζει, η Blanche φαίνεται να βασανίζεται από τις απανωτές ερωτήσεις του γιατρού, ο οποίος στην συγκεκριμένη συγκυρία μοιάζει να χρονοτριβεί αδικαιολόγητα («Δεν καταλαβαίνω. Μου μιλάς για κάποιου είδους συναισθηματική διαταραχή;», «Προσπαθείς να μου πεις ότι είναι βίαη;»). Έτσι η κινηματογράφηση φαίνεται να παρουσιάζει ως αίτιο της επακόλουθης αποτυχίας του σχεδίου της Blanche και του άγριου ξυλοδαρμού της από την Jane, ακριβώς την κωλυσιαργία του γιατρού.

Παράλληλα, φαίνεται πως η Jane καταφέρνει να τον ξεγελάσει πολύ εύκολα. Η οικειότητα μεταξύ της Blanche και του γιατρού επιτρέπει να υποθέσουμε ότι εκείνος γνωρίζει την κατάσταση που επικρατεί (ότι οι δύο γυναίκες ζουν μόνες και ότι η Blanche ως παραπληγική εξαρτάται από την Jane), ενώ η Blanche στο τηλέφωνο είναι εμφανώς ταραγμένη και ζητά βοήθεια επανειλημμένως, αποκαλώντας την Jane βίαη. Ωστόσο, όταν η Jane προσποιούμενη την Blanche αναιρεί αυτό το επείγον αίτημα βοήθειας, ο γιατρός δεν προβάλλει μεγάλη αντίσταση, παρότι προηγουμένως ήταν εξαντλητικά διερευνητικός με την Blanche. Η Jane είπε τις σωστές λέξεις: «θα πάει σε άλλο γιατρό». Ο εγωισμός του γιατρού αποδείχθηκε τόσο εύθραυστος, που παρά την περιγραφόμενη κατάσταση, μόλις άκουσε αυτή τη φράση παραιτήθηκε αμέσως, και δεν ενδιαφέρθηκε να ελέγξει τι συμβαίνει ποτέ ξανά.

Εντέλει θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι το μεγαλύτερο ρήγμα της αφήγησης επέρχεται κατά την τελευταία σεκάνς της παραλίας, με την αποκάλυψη της υπαιτιότητας της Blanche για το ατύχημά της. Ο θεατής οδηγείται από τον τρόπο δόμησης της αφήγησης εξαρχής να υποθέσει ότι υπαίτια του ατυχήματος της Blanche είναι η Jane. Χαρακτηριστικά, η κινηματογράφηση του συμβάντος αποκαλύπτει ελάχιστα στοιχεία [Εικόνες 1.49-1.55], ενώ κατά τη διάρκεια της ταινίας αρθρώνονται αρκετοί υπαινιγμοί αλλά και ευθείες κατηγορίες για την υπαιτιότητα της Jane. Παρ' όλα αυτά, η Blanche είναι εκείνη που όπως αποδεικνύεται υπήρξε ανίκανη να ελέγξει την οργή της, επιχειρώντας να πατήσει με το αυτοκίνητο την αδερφή της, κυριευμένη από εκδικητικότητα.



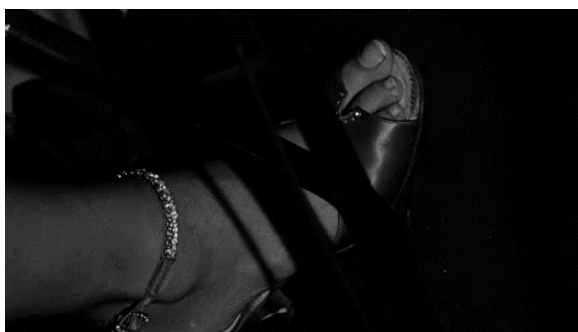
Εικόνα 1.49



Εικόνα 1.50



Εικόνα 1.51



Εικόνα 1.52



Εικόνα 1.53



Εικόνα 1.54



Εικόνα 1.55

Η υπαιτιότητα της Blanche είναι αξιοσημείωτη, καθώς όπως έχει υποστηριχθεί, από τις δύο αδελφές εκείνη είναι που έχει παρουσιαστεί ως η νοήμων, αξιόπιστη γυναίκα, ως εκπρόσωπος της τάξης του συμβολικού. Η ανατροπή αυτή διαταράσσει τις ισορροπίες του αφηγήματος και πυροδοτεί μία νέα σειρά προβληματισμών. Ως αποτέλεσμα, τίθεται σε αμφισβήτηση η ύπαρξη αφηγηματικού κλεισίματος στην ταινία, όπως θα απαιτούσε ένα κλασικό αφήγημα (Bordwell & Thompson, 2012, σελ. 137). Επιπλέον ο μέχρι στιγμής ξεκάθαρος χαρακτηρισμός των δύο ηρωίδων (της Blanche ως θύμα, της Jane ως θύτη) ανατρέπεται. Έτσι δίνεται ώθηση στην περαιτέρω αναθεώρηση της πορείας των δύο γυναικών, και ιδίως όσον αφορά την Jane γεννάται το εξής ερώτημα: κατά πόσο αποτελεί έναν τυπικό «κακό», που πρέπει να τιμωρηθεί-εξοντωθεί, ούτως ώστε να επανέλθει η ισορροπία που η παρουσία του έχει διαταράξει;

Στην συγκεκριμένη περίπτωση μπορούμε να ισχυριστούμε ότι κάτι τέτοιο δεν φαίνεται να συμβαίνει.

Κατά τη τελευταία σκηνή της παραλίας προκύπτουν τα εξής δεδομένα: το πτώμα της Elvira έχει βρεθεί και η αστυνομία έχει καταφέρει να επέμβει επιτυχώς, εντοπίζοντας την ετοιμοθάνατη Blanche που κείτεται στην άμμο. Ωστόσο, παρά το γεγονός ότι η ενοχή της Jane (τόσο για τον φόνο όσο και για την απαγωγή) έχει αποκαλυφθεί και δεν αμφισβητείται, η ηρωίδα δεν παρουσιάζεται να τιμωρείται. Η ανατροπή της υπαιτιότητας της Blanche έχει δώσει τη δυνατότητα της αντιμετώπισης της Jane με οίκτο και συγκατάβαση από τον θεατή, και από αυτή την οπτική κινηματογραφείται στην τελευταία αυτή σκηνή. Χαρακτηριστικά, η σκληρή της φωτοσκίαση μέχρι στιγμής, έχει δώσει τη θέση της στο δυνατό φως του ήλιου, ενώ οι εκφράσεις της έχουν εμφανώς «μαλακώσει», στα τελευταία της κοντινά πλάνα [Εικόνες 1.56-1.58].



Εικόνα 1.56



Εικόνα 1.57



Εικόνα 1.58

Στην τελευταία σεκάνς η τερατώδης παρουσίαση της Jane μοιάζει να έχει αρχίσει να εξαφανίζεται, παρότι η ψυχική της αστάθεια φαίνεται να κλιμακώνεται. Με κατανόηση επίσης φαίνεται να αντιμετωπίζεται και από τους εκπροσώπους του Νόμου στην ίδια σκηνή, οι οποίοι, αν και γνωρίζουν την ενοχή της, δεν της ασκούν βία, αλλά την αντιμετωπίζουν με συγκατάβαση και σεβασμό. Τέλος, παρότι μπορούμε να υποθέσουμε ότι πιθανότατα θα της επιβληθεί η αντίστοιχη ποινή για τις παραβάσεις της (η παρουσία του Νόμου δεν αφήνει ανοιχτή την πιθανότητα να μην τιμωρηθεί), η τιμωρία της δεν οπτικοποιείται. Αντιθέτως, στα τελευταία πλάνα μοιάζει να απελευθερώνεται. Ιδιαίτερως, το τελικό γενικό πλάνο από ψηλά, δίνει μια εναέρια άποψη της σκηνής, απελευθερώνοντας κατά κάποιο τρόπο την Jane ακόμα περισσότερο, παρουσιάζοντάς την να χορεύει σε μία φαινομενικά αέρινη κίνηση [Εικόνα 1.59]. Το κλείσιμο της ταινίας προωθεί περισσότερο την ανασκόπηση και γεννά ερωτήματα, παρά την επιβολή ενός αμετάκλητου, κατηγορηματικού τέλους. Έτσι, αντίστοιχα, με το πέρας και της τελευταίας σεκάνς, η αυστηρή απόδοση χαρακτηρισμών στις δύο κεντρικές ηρωίδες (θύτης-θύμα, εκπρόσωπος του συμβολικού-τερατώδης φυσιογνωμία) έχει αρχίσει να τίθεται σε αμφισβήτηση σε σημαντικό βαθμό.



Εικόνα 1.59

3.2. Klute

KLUTE (Η ΕΞΑΦΑΝΙΣΗ). 1971. Σκηνοθεσία: Alan J. Pakula. Σενάριο: Andy Lewis, Dave Lewis. Παραγωγή: Alan J. Pakula. Διεύθυνση φωτογραφίας: Gordon Willis. Μοντάζ: Carl Lerner. Μουσική: Michael Small. Εταιρεία παραγωγής: Gus Productions. Διανομή: Warner Bros. Pictures. Παίζουν οι: Jane Fonda, Donald Sutherland, Charles Cioffi, Roy Scheider, Dorothy Tristan.

Η παρούσα ενότητα πραγματεύεται την ταινία *Klute* (1971), ανιχνεύοντας δύο αντικρουόμενους λόγους που αρθρώνονται εντός της. Αφενός είναι δυνατόν να εντοπιστούν ορισμένες θέσεις περί σεξουαλικής απελευθέρωσης, χαρακτηριστικές αρκετών ταινιών της δεκαετίας του 1970, της περιόδου δηλαδή στον απόηχο της φεμινιστικής κριτικής της δεκαετίας του 1960 (Haskell, 1987· Kaplan, 2000). Αφετέρου, ο ρητός αυτός φεμινιστικός λόγος έρχεται σε αντίθεση με αρκετά στοιχεία σεξισμού που καταφέρνουν να παρεισφρήσουν. Υποστηρίζεται ωστόσο ότι η απόλαυση-ταύτιση των γυναικών θεατών, πιθανώς έγκειται λιγότερο στον ρητό φεμινιστικό λόγο που αρθρώνεται κατά τη διάρκεια της ταινίας, και περισσότερο σε ορισμένα ρήγματα της αφηγηματικής ροής, στα οποία η πλοκή φαίνεται να σταματά για λίγο, ούτως ώστε να εκφραστεί η γυναικεία υποκειμενικότητα της Bree Daniels, από την ίδια την ηρωίδα. Τα ρήγματα αυτά, που εξετάζονται στο τελευταίο μέρος του κεφαλαίου, επιτρέπουν ως ένα βαθμό στην πρωταγωνίστρια να διατυπώσει την εμπειρία της μέσω του δικού της λόγου, παρουσιάζοντας σημαντική αντίσταση στον ανδρικό έλεγχο.

Ο ρητός λόγος περί γυναικείας χειραφέτησης. Η σαφής φεμινιστική ρητορική της ταινίας μπορεί να εντοπιστεί ήδη με την πρώτη εμφάνιση της Bree, στην σκηνή του casting για τη διαφημιστική καμπάνια καλλυντικών. Κατά τη διάρκεια της ταινίας η πρωταγωνίστρια θα περάσει από τρεις διαφορετικές οντισιόν, στην προσπάθειά της να απασχοληθεί στον ευρύτερο χώρο του θεάματος. Στις εν λόγω σκηνές μπορεί να γίνει αντιληπτή η διάθεση διακωμώδησης των παραγόντων που διεξάγουν τα casting, όπως και ο σχολιασμός της αντικειμενοποίησης των γυναικών που συμμετέχουν. Ταυτόχρονα οπτικοποιείται η αναλωσιμότητα των γυναικών στη συγκεκριμένη βιομηχανία, με την κινηματογράφηση της εναλλαγής τους, καθώς στο τέλος καθεμίας από τις εν λόγω σκηνές, η Bree (ή η ομάδα μέσα στην οποία εκείνη βρίσκεται) εγκαταλείπει το πλάνο, για να τη διαδεχθεί η επόμενη υποψήφια ή ομάδα υποψηφίων.

Στην σκηνή του πρώτου προαναφερόμενου casting ένα μακρινό, στατικό πλάνο απεικονίζει δώδεκα όμορφες γυναίκες (βάσει των κυρίαρχων προτύπων του δυτικού κόσμου) να κάθονται μετωπικά προς τον θεατή, ενώ μία ομάδα «ειδικών» (δύο άντρες και μία γυναίκα) τις εξετάζει διαδοχικά μία προς μία, και τις βρίσκει όλες ανεπαρκείς. Η γελοιοότητα της συνθήκης υπογραμμίζεται από τα αγενή και παράταιρα σχόλια των ανθρώπων αυτών («υπερβολικά όμορφη», «έχει παράξενα χέρια»). Πέραν της αντικειμενοποίησης των γυναικών, που κυριολεκτικά τοποθετούνται στη σειρά ως να ήταν άψυχα αντικείμενα προς εξέταση, καμία δεν είναι αρκετά «καλή» για τη δουλειά, βάσει των ασαφών κριτηρίων των τριών «ειδημόνων», με αποτέλεσμα να δίνεται η εντύπωση ότι το ιδανικό γυναικείο πρότυπο για εκείνους είναι κάτι ανυπόστατο [Εικόνες 2.1-2.3].



Εικόνα 2.1



Εικόνα 2.2



Εικόνα 2.3

Κατά τη σκηνή της δεύτερης οντισιόν της Bree, απεικονίζεται η σύντομη συνάντησή της με έναν λευκό άνδρα, πιθανώς θεατρικό παραγωγό. Στη διάρκεια της βραχείας αυτής συνέντευξης ο άνδρας λαμβάνει αναίτια το θάρρος να κρίνει αγενώς την προσωπικότητα της γυναίκας αυτής που μόλις γνώρισε, επιμένοντας να τη ρωτάει δύσπιστα εάν πράγματι γνωρίζει τον εαυτό της όπως η ίδια πιστεύει. Η συνθήκη αυτή διακωμωδείται όταν ο άντρας καταλήγει να μιλάει για τον εαυτό του, και μάλιστα παραδόξως, για την κρίση ταυτότητας που ο ίδιος βίωσε τρία χρόνια πριν. Παρομοίως, η τρίτη παρουσιαζόμενη οντισιόν της Bree αποτελεί μία θεατρική ακρόαση, κατά την οποία η πρωταγωνίστρια παρακολουθείται από τρεις λευκούς άνδρες: δύο θεατρικούς παράγοντες και τον κρυμμένο Klute. Στο σημείο αυτό ίσως μοιάζει οξύμωρο το γεγονός ότι οι δύο άντρες καθοδηγούν την πρωταγωνίστρια στην ερμηνεία μιας γυναικείας μαρτυρικής μορφής, της *Αγίας Ιωάννας*, του George Bernard Shaw, πριν την διακόψουν άκομψα για να περάσει η επόμενη υποψήφια, δηλαδή όπως ακριβώς συνέβη και στην προηγούμενη συνέντευξη.

Η φεμινιστική ρητορική περί σεξουαλικής χειραφέτησης εντός της αφήγησης γίνεται αντιληπτή στον τρόπο παρουσίασης και υπεράσπισης της πορνείας ως συνειδητής επιλογής της Bree, που την ενδυναμώνει και ανεξαρτητοποιεί. Η ταινία αποφεύγει να κατακρίνει την πρωταγωνίστρια για την επιλογή της αυτή βάσει ηθικών κριτηρίων, εστιάζοντας περισσότερο στην δυναμική της προσωπικότητα και στον ανεξάρτητο χαρακτήρα της. Η Bree, μία ακριβή ιερόδουλη, σκιαγραφείται με «σπάνιο βάθος» (Tobias, 2021), ενώ το επάγγελμά της καθαυτό μοιάζει δευτερεύουσας σημασίας. Η υπεράσπιση της επιλογής αυτής γίνεται σαφής στον λόγο της ίδιας της Bree κατά την ψυχανάλυσή της, όταν δηλώνει ότι δεν βρίσκει τίποτα ηθικά κακό με αυτήν την πρακτική, όπως επίσης και στον λόγο του Frank Ligourin, του πρώην μαστροπού της: «Δεν κυνηγάω εγώ το κορίτσι, εκείνο έρχεται σε μένα. *Δική της επιλογή*».

Η θέση αυτή οπτικοποιείται κατά τη διάρκεια του ραντεβού της Bree με έναν πελάτη της, εν ώρα εργασίας. Η τοποθέτηση της σκηνής αυτής ακριβώς μετά το πρώτο casting της ηρωίδας, είναι ιδιαίτερος σημαντική, καθώς τονίζει την αντιπαράθεση μεταξύ των δύο περιστάσεων: στο casting η Bree αντικειμενοποιείται και υποτιμάται, ενώ στο ραντεβού βρίσκεται σε θέση ισχύος (Tobias, 2021). Συγκεκριμένα, στη δεύτερη περίπτωση παρουσιάζεται αρχικά μέσα από ένα πλάνο παρακολούθησης, που την τοποθετεί στο κέντρο του κάδρου, σχεδόν αγνοώντας την παρουσία του πελάτη της. Παράλληλα, η άνεση και η δυναμικότητά της γίνονται σαφείς τόσο από τη γλώσσα

του σώματός της όσο και από την ευθύτητα της συμπεριφοράς της: η Bree καταλαμβάνει ένα μεγάλο μέρος του καναπέ, απλώνοντας το σώμα της διαγώνια πάνω του, μπαίνει στο θέμα αμέσως και απαιτεί να πληρωθεί πριν από την επαφή. Μάλιστα, η ισχύς της τονίζεται με χιουμοριστικό τρόπο, ερχόμενη σε αντίθεση με την αμηχανία και τη συστολή του πελάτη, ο οποίος ντρέπεται να της πει τί θέλει από εκείνη μεγαλόφωνα, μένει εμβρόντητος στη θέα του ημίγυμνου σώματός της και δεν αντιλαμβάνεται ότι η Bree ελέγχει το ρολόι της δύο φορές, πριν και κατά τη διάρκεια της συνέντευξής τους [Εικόνες 2.4-2.5].



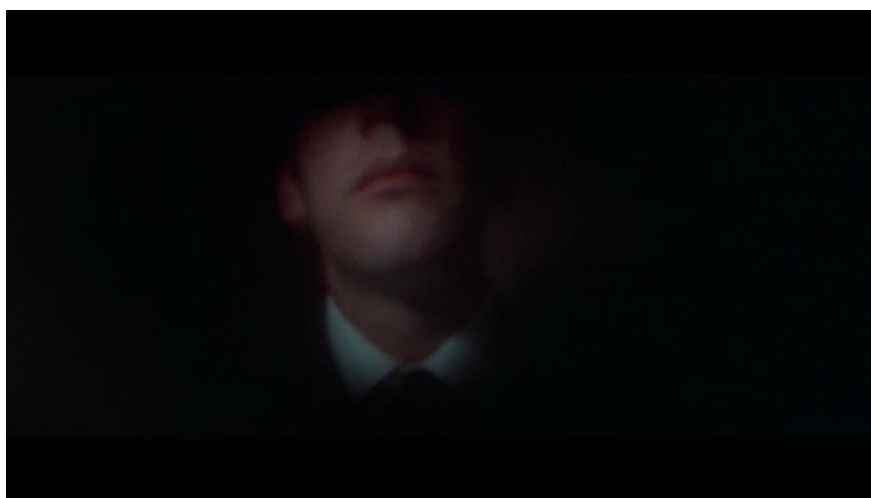
Εικόνα 2.4



Εικόνα 2.5

Ο δυναμισμός της Bree υπογραμμίζεται επίσης κατά τις πρώτες συναντήσεις της με τον Klute, στον έλεγχο του οποίου εκείνη αντιστέκεται με ευφυΐα και χιούμορ. Ενδεικτικά, όταν ο πρωταγωνιστής της χτυπάει για πρώτη φορά το κουδούνι, ο θεατής υιοθετεί τη δική της οπτική γωνία, καθιστώντας απολύτως κατανοητή την επιφυλακτικότητά της [Εικόνα 2.6]. Η Bree δεν τον γνωρίζει, δεν μπορεί να ξέρει τις προθέσεις του και δικαιολογημένα υπερασπίζεται τα όρια του χώρου της, και το δικαίωμά της να αρνηθεί να συνεργαστεί μαζί του. Παράλληλα, η ηρωίδα κρατάει

σκληρή στάση απέναντι στον Klute όταν αντιλαμβάνεται ότι την παρακολουθεί, όταν εν συνεχεία εισβάλλει στον χώρο της για να την ανακρίνει, αλλά και όταν την προσβάλλει μετά την συνάντησή τους με τον Frank Ligourin. Σε καθεμία από αυτές τις περιστάσεις η Bree δεν αφήνει τον Klute να επικρίνει τον τρόπο ζωής της, αλλά υπερασπίζεται ένθερμα τις επιλογές της, ανταπαντώντας του είτε υβριστικά, είτε χλευάζοντας τον δικό του «καθωσπρέπει» κόσμο.



Εικόνα 2.6

Η φεμινιστική ρητορική της γυναικείας χειραφέτησης εντοπίζεται επίσης στη διάρκεια της τελευταίας σκηνής της ταινίας, η οποία μπορεί να χαρακτηριστεί ως διαφορούμενη, καθώς εδώ σημειώνεται διάσταση μεταξύ της εικόνας και του λόγου της Bree στην ηχητική μάντα. Εδώ το πρωταγωνιστικό ζευγάρι (Bree-Klute) παρουσιάζεται σε ένα γενικό πλάνο να κλείνει το άδειο πλέον διαμέρισμα της Bree, και να φεύγει μαζί, αφού προηγουμένως η ηρωίδα απορρίψει ένα τηλεφώνημα για ραντεβού με κάποιον πελάτη [Εικόνα 2.7]. Ωστόσο, η φωνή της Bree (που ντύνει ηχητικά τη σκηνή), απευθυνόμενη στην ψυχαναλύτριά της, κάνει σαφές ότι φεύγει μόνη της, και όχι μαζί με τον πρωταγωνιστή. Η ηρωίδα, αν και τελικά αφήνει όλα τα ενδεχόμενα ανοιχτά και παραδέχεται ότι δεν γνωρίζει τί της επιφυλάσσει το μέλλον, φαίνεται να θεωρεί ως μοναδικό δεδομένο ότι δεν μπορεί να είναι ευτυχισμένη εάν περιοριστεί στον ρόλο της νοικοκυράς. Επομένως επιτρέπεται στην Bree ως ένα βαθμό να μην οριοθετηθεί μέσα σε ένα καθορισμένο, κλασικό τέλος και να διατηρήσει το δικαίωμα αυτοδιάθεσής της.



Εικόνα 2.7

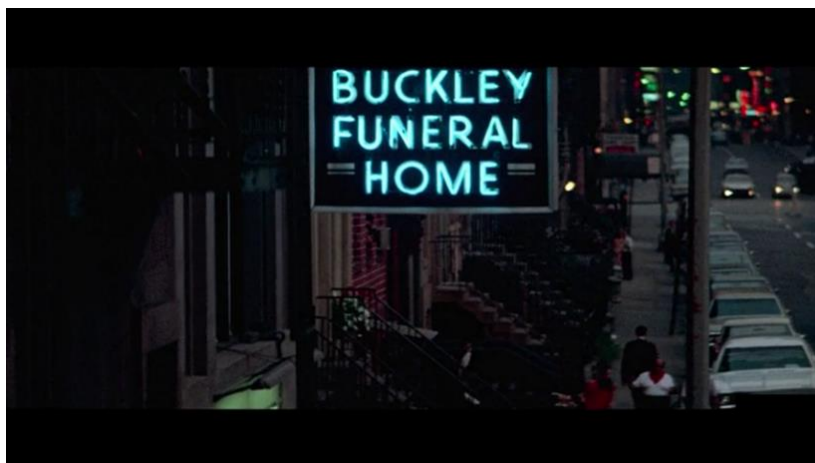
Στοιχεία σεξισμού. Μπορεί να υποστηριχθεί ότι η παρουσίαση της πρωταγωνίστριας μέσα από το βλέμμα του Νόμου κατά την πρώτη σεκάνς της ταινίας, πριν η ίδια συστηθεί, επιδεικνύει ορισμένα σεξιστικά στοιχεία. Οι δύο αστυνομικοί που διερευνούν την υπόθεση εξαφάνισης του Tom Grunemann, αναφερόμενοι στην Bree, τη σκιαγραφούν ως μία μυστηριώδη γυναίκα της μεγαλούπολης, χαρακτηρίζοντάς την ως ένα «καλό call girl», με τουλάχιστον εξακόσιους με εφτακόσιους πελάτες το χρόνο, με αποτέλεσμα «τα πρόσωπα [να] μπερδεύονται». Στο σημείο αυτό η μορφή της ηρωίδας συνδέεται στον λόγο των αστυνομικών με «ηθικά ή σεξουαλικά προβλήματα ή ιδιαιτερότητες» και ένα «χυδαίο γράμμα», που γράφτηκε από έναν «πολύ διαταραγμένο άνδρα». Αξίζει επίσης να σημειωθεί ότι στο λεξιλόγιο της ταινίας χρησιμοποιείται σταθερά ο όρος «trick» για την αναφορά στον «πελάτη» της ιερόδουλης. Επομένως, παρά την ταυτόχρονη ρητορική περί σεξουαλικής απελευθέρωσης, όπως συζητήθηκε παραπάνω, η πορνεία συσχετίζεται επίσης με την έννοια του κόλπου, της παγίδας, της εξαπάτησης και συγκεκριμένα η Bree με τη σεξουαλική διαταραχή του Cable.

Στο ίδιο πλαίσιο, εντοπίζεται ότι η ηχητική μάντα συνδέει συστηματικά τη σεξουαλικότητα της Bree με τη δημιουργία της αίσθησης του φόβου. Συγκεκριμένα, η φωνή της πρωταγωνίστριας εν ώρα εργασίας, τη στιγμή δηλαδή που εκείνη αποκτά τον έλεγχο της σεξουαλικότητάς της και της συνολικής συνθήκης γύρω της, συσχετίζεται με το μουσικό θέμα μυστηρίου της ταινίας, το οποίο ευθύνεται σε μεγάλο βαθμό για την παραγόμενη αγωνία (Tobias, 2021). Έτσι, η επίμαχη μαγνητοφώνηση της Bree, της οποίας διαφορετικά τμήματα θα επαναλαμβάνονται κατά τη διάρκεια της ταινίας, από νωρίς συνδέεται με τον Cable, με τις διαστροφές του και με τον φόβο που ο χαρακτήρας

αυτός προξενεί, ως εάν να επιβεβαιώνεται ο ισχυρισμός του ίδιου στο τέλος: ότι δηλαδή για την αφύπνιση της διαστροφικότητάς του και επομένως για την διάπραξη των εγκλημάτων του ευθύνεται ακριβώς η σεξουαλικότητα της Bree.

Παράλληλα, παρατηρείται ότι το διαμέρισμα της πρωταγωνίστριας κατασκευάζεται ως χώρος που προξενεί φόβο και αγωνία. Ειδικότερα, υποστηρίζεται ότι, λόγω της κινηματογράφησης αλλά και της δόμησής του με σκάλες, διαδρόμους και τον παραπλήσιό του, ανοίκειο χώρο, συνδέεται με την ιδέα της απαγορευμένης εισόδου και το θέμα της εξερεύνησης του σπηλαιώδους δωματίου ως συμβόλου του γυναικείου κόλπου που οδηγεί στη μήτρα (Creed, 1993β, σελ. 19 & 118).

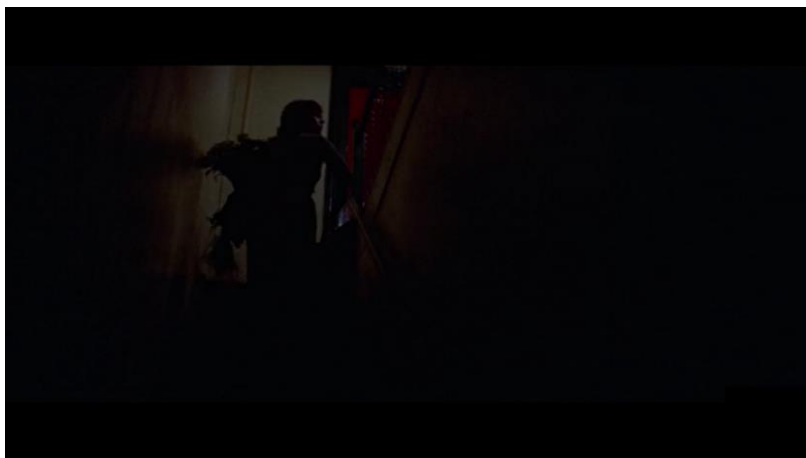
Η πρώτη ένδειξη ότι η Bree φοβάται κάτι ή κάποιον δίνεται ακριβώς την πρώτη φορά που τη βλέπουμε να επιστρέφει στο σπίτι της. Μετά τη σκηνή του ραντεβού με τον πελάτη, ακολουθούν δύο εξωτερικά πλάνα της ηρωίδας να περπατάει στον δρόμο, το δεύτερο από τα οποία αφενός είναι αρκετά σκοτεινότερο από το πρώτο, αφετέρου γίνεται βερτικάλ που, καθώς παρακολουθεί την Bree να ανεβαίνει τις εξωτερικές σκάλες της εισόδου, φέρνει σε πρώτο επίπεδο τη δυσοίωνη φωτεινή επιγραφή «ΓΡΑΦΕΙΟ ΚΗΔΕΙΩΝ BUCKLEY». Στο επόμενο πλάνο, κατά το οποίο η Bree βρίσκεται εντός της πολυκατοικίας, παρατηρείται ότι η ατμόσφαιρα αλλάζει απότομα: στην ηχητική μπάντα εισάγεται το χαρακτηριστικό, μυστηριώδες μουσικό θέμα, ο φωτισμός στο εσωτερικό του κτιρίου είναι ελάχιστος, ενώ το κοντινό πλάνο της Bree κάνει σαφή τον φόβο του διερευνητικού της βλέμματος. Το ακόλουθο πλάνο απεικονίζει την ηρωίδα από μία ιλιγγιώδη οπτική γωνία από κάτω να ανεβαίνει βιαστικά τη σκάλα στο ημίφως, ενώ στο, επίσης κατά βάση σκοτεινό, πλάνο που ακολουθεί, η Bree κοιτάζει επιφυλακτικά τον διάδρομο πριν τρέξει να μπει στο διαμέρισμά της [Εικόνες 2.8-2.11].



Εικόνα 2.8



Εικόνα 2.9



Εικόνα 2.10



Εικόνα 2.11

Επιπλέον, κατά τη διάρκεια της ταινίας, το πλάνο της μοναχικής, φοβισμένης μορφής της Bree στο κρεβάτι της, επαναλαμβάνεται δύο φορές, μία το ίδιο βράδυ της επιστροφής της μετά το ραντεβού με τον πελάτη, και άλλη μία μετά την ερωτική επαφή της με τον Klute. Και στις δύο περιπτώσεις είναι νύχτα, επομένως ο φωτισμός είναι και πάλι ελάχιστος, η μορφή της Bree στέκεται παγωμένη στο κρεβάτι με φοβισμένη

έκφραση, ενώ στη δημιουργία της μυστηριώδους ατμόσφαιρας συμβάλλει και πάλι η εισαγωγή της γνώριμης, αινιγματικής μουσικής. Ο συνδυασμός του βάθους πεδίου στα πλάνα αυτά με τον ελάχιστο φωτισμό δίνει μία δαιδαλώδη οπτική στο διαμέρισμα, καθώς οι φωτοσκιάσεις των επίπλων που παρεμβάλλονται στο χώρο, εντείνονται. Μάλιστα, στην πρώτη περίπτωση, το αργό και μεγάλο σε διάρκεια τράβελινγκ προς τα πίσω κάνει το δωμάτιο να μοιάζει σχεδόν σπηλαιώδες [Εικόνες 2.12-2.13].



Εικόνα 2.12



Εικόνα 2.13

Στο σημείο αυτό αξίζει να αναφερθεί ο παραπλήσιος του διαμερίσματος της Bree χώρος, στον οποίο ο Klute ακολουθεί τον Cable. Η συγκεκριμένη σκηνή περιλαμβάνει όλα τα προαναφερόμενα στοιχεία που κλιμακώνουν την αγωνία: την έλλειψη φωτός, καθώς εκτυλίσσεται τη νύχτα, την εισαγωγή της μουσικής μυστηρίου και την απεικόνιση ενός λαβυρινθώδους χώρου. Ο χώρος αυτός είναι πράγματι δαιδαλώδης, και ταυτόχρονα άγνωστος, αχαρτογράφητος, αφιλόξενος, γεμάτος σκάλες, πόρτες, άδεια δωμάτια και κολώνες, καθώς μοιάζει στο ημίφως να είναι μια ημιτελής οικοδομή ή ένα εγκαταλελειμμένο κτίριο. Η κυριαρχία του σκοταδιού και η

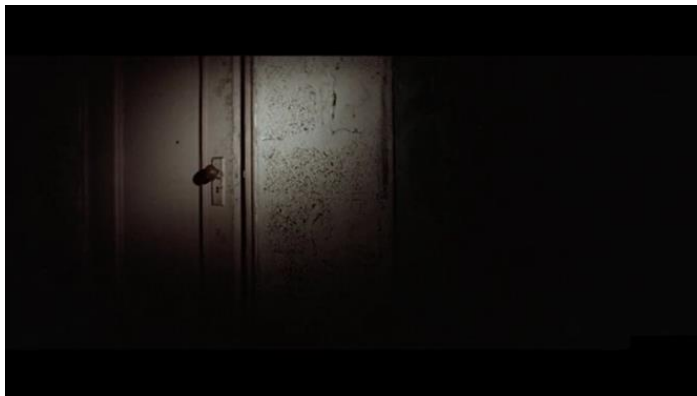
συνεχής εναλλαγή οπτικών γωνιών μεταξύ του Klute και του Cable, μέσω των σύντομων υποκειμενικών πλάνων τους, με πολλά διαδοχικά cut στη σύντομη αυτή σκηνή, οδηγούν στον αποπροσανατολισμό του θεατή. Μάλιστα, μπορεί να υποστηριχθεί ότι εδώ η κινηματογράφιση δημιουργεί μία ευνοϊκή εικόνα για τον πρωταγωνιστή, ο οποίος καταφέρνει να πλοηγηθεί επιτυχώς στο ανοίκειο αυτό μέρος, προτείνοντας το όπλο και τον φακό του, ως δύο φαλλικά σύμβολα, που εδραιώνουν την ισχύ του [Εικόνες 2.14-2.18].



Εικόνα 2.14



Εικόνα 2.15



Εικόνα 2.16



Εικόνα 2.17



Εικόνα 2.18

Στο πλαίσιο της συζήτησης του σεξισμού εντός της ταινίας, σημειώνεται η αντίφαση που δημιουργείται μεταξύ της φεμινιστικής ρητορικής και της απεικόνισης της βίας προς τις γυναίκες. Κατά τη σεκάνς της αναζήτησης της Arlyn Page από την Bree και τον Klute, η σκηνή της συνάντησης με την Mama Reese διακόπτεται ξαφνικά με ένα απότομο άλμα. Στο σημείο αυτό, το αρκετά μεγάλο σε διάρκεια τράβελινγκ που απεικονίζει την χαλαρή ατμόσφαιρα στο κλαμπ της Mama Reese τελειώνει με ένα απότομο κόψιμο της κάμερας. Το επόμενο πλάνο είναι ένα κοντινό σε εναλλασσόμενες φωτογραφίες νεκρών γυναικών, που μας εισάγει στην έρευνα των πρωταγωνιστών στα αστυνομικά αρχεία. Η απότομη αυτή αλλαγή της ατμόσφαιρας υπερτονίζει την ωμότητα των φωτογραφιών. Μέσα από το πρίσμα του Νόμου οι γυναίκες αυτές δεν προσεγγίζονται με ευαισθησία, αλλά μετατρέπονται στην εικόνα της απόλυτης *αποκειμενοποίησης* (Kristeva, 1982· Creed, 1993β), ενώ ως μη ταυτοποιημένες, έχουν χάσει το όνομά τους, την προσωπικότητά τους. Η ρητορική περί χειραφέτησης και σεξουαλικής απελευθέρωσης εντός της ταινίας, και ιδίως οι ισχυρισμοί της Bree σχετικά με την ανεξαρτησία και την θέση ισχύος που της προσφέρει αυτός ο τρόπος ζωής, εδώ φαίνεται να καταλύονται. Ακόμα και εάν η πορνεία ή εν γένει η «ελευθεριάζουσα» ζωή ιδωθεί ως επιλογή των εικονιζόμενων γυναικών, εδώ γίνεται με

τρομακτικό τρόπο σαφής ο κίνδυνος που τη συνοδεύει, σχεδόν ως φυσικό επακόλουθο. Το γεγονός ότι στα συγκεκριμένα πλάνα η Bree είναι εκείνη που πρέπει να αντιμετωπίσει το θέαμα αυτό (εφόσον εκείνη μόνο θα μπορούσε τυχόν να αναγνωρίσει την Arlyn Page ανάμεσά τους) σημαίνει επίσης ότι η ταινία την αναγκάζει να έρθει σε κατά πρόσωπο επαφή με τις πιθανές έσχατες συνέπειες των ισχυρισμών της [Εικόνες 2.19-2.22].



Εικόνα 2.19



Εικόνα 2.20



Εικόνα 2.21

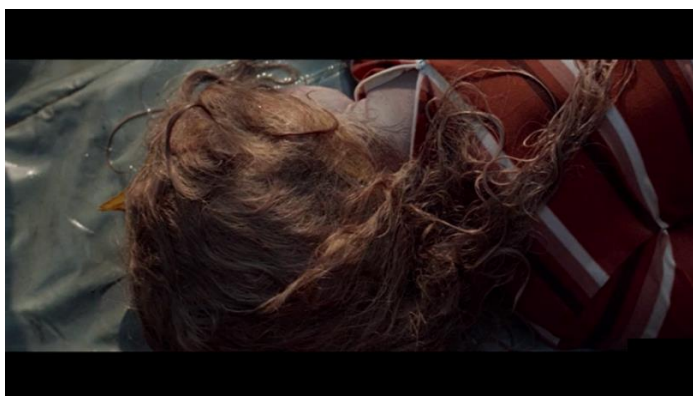


Εικόνα 2.22

Η αντίφαση αυτή διαφαίνεται επίσης μέσω της θλιβερής απεικόνισης του τρόπου ζωής της Arlyn Page, μέσα στη φτώχεια, τις εξαρτήσεις και την εξαθλίωση. Η συγκεκριμένη γυναίκα δεν καταφέρνει να ξεφύγει από τον Cable, αλλά αντίθετα γίνεται ακόμα ένα θύμα του. Κατά τη σκηνή της αποβάθρας μετατρέπεται και εκείνη σε εικόνα αποκειμενοποίησης, καθώς τμήματα του νεκρού της σώματος, που μόλις έχει ανασυρθεί από το νερό, κινηματογραφούνται σε πολύ κοντινά πλάνα, στα οποία διακρίνονται λεπτομέρειες της *αθλιότητας* (Kristeva, 1982) [Εικόνες 2.23-2.24].

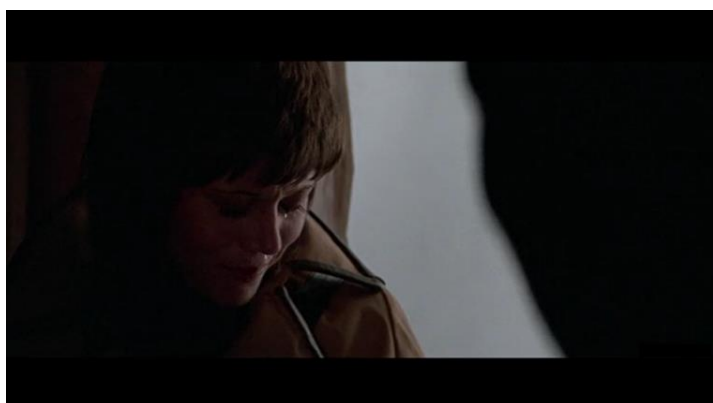


Εικόνα 2.23



Εικόνα 2.24

Επιπροσθέτως, στη σκηνή της τελικής αντιμετώπισης του Cable, η ηχογράφηση των τελευταίων λεπτών, των ουρλιαχτών και της δολοφονίας της Arlyn κορυφώνει το παραγόμενο συναίσθημα του φόβου. Εδώ η παρουσία του Cable οδηγεί τις δύο γυναίκες στην έκφραση του *άθλιου τρόμου* (Kristeva, 1982): οι κραυγές της Arlyn τη στιγμή της δολοφονίας της προκαλούν το γοερό (αν και σιωπηλό) κλάμα της Bree, κορυφώνοντας την αγωνία για την κατάληξη της ίδιας της πρωταγωνίστριας. Ακόμα, στο σημείο αυτό γίνεται σαφές ότι η διάσωση της Bree επιτυγχάνεται μόνο με την σωτήρια παρέμβαση του Klute, παρά την σθεναρή αντίσταση της ίδιας στον Cable [Εικόνες 2.25-2.26].



Εικόνα 2.25



Εικόνα 2.26

Συνεπώς, μπορεί να υποστηριχθεί ότι η παράλληλη παρουσίαση της ζωής της Bree και της Arlyn, μέσω της σύγκρισής τους, επιτρέπει το ακόλουθο συμπέρασμα: η υπεράσπιση της πορνείας ως ζήτημα προσωπικής επιλογής από την Bree αποσιωπά το κοινωνικό και ιστορικό συγκείμενο που την καθορίζει ως πρακτική, με αποτέλεσμα αυτός ο τρόπος ζωής να «ρομαντικοποιείται» σε μεγάλο βαθμό, στον λόγο της πρωταγωνίστριας. Αντιθέτως, η Arlyn, ως παράδειγμα ιερόδουλης που, όχι μόνο δεν βρίσκεται σε θέση ισχύος, αλλά καταστρέφεται εντός της πατριαρχικής κοινωνίας,

θέτει στο προσκήνιο πολύ διαφορετικά ζητήματα και μπορεί να ιδωθεί ως αντεπιχείρημα στους ισχυρισμούς της Bree.

Ρήγματα της αφηγηματικής ροής. Εντός της ταινίας είναι δυνατόν να εντοπιστεί μία σειρά ρηγμάτων, που προσδιορίζονται ως οι σκηνές εκείνες που δεν προωθούν με κανέναν τρόπο την εξέλιξη της πλοκής και τη λύση του μυστηρίου, αλλά αντίθετα μάλλον την καθυστερούν. Ο κοινός παρονομαστής όλων των σκηνών που πρόκειται να αναφερθούν είναι ότι φαίνεται να καταπιάνονται με την εξερεύνηση και έκφραση της υποκειμενικότητας της Bree, παρουσιάζοντας είτε την καθημερινότητά της, είτε τον ψυχικό της κόσμο.

Στα ρήγματα της αφήγησης, με βάση τον παραπάνω προσδιορισμό, μπορούν να ενταχθούν οι σκηνές των οντισιόν, της ψυχανάλυσης, αλλά και η μία σκηνή που παρουσιάζει την Bree εν ώρα εργασίας. Ιδιαίτερος, όσον αφορά τις σκηνές της ψυχανάλυσης, σημειώνεται ότι ο λόγος της ηρωίδας εδώ χαρακτηρίζεται από αρκετές αντιφάσεις. Ενώ περιγράφει την πορνεία ως «επιλογή της», η οποία της προσφέρει ισχύ και την απελευθερώνει, ταυτόχρονα δηλώνει ότι είναι κάτι το οποίο δεν ευχαριστείται σωματικά, και μάλιστα φαίνεται απογοητευμένη με την ίδια την ψυχολόγο, που δεν την έχει βοηθήσει να σταματήσει. Από τη μία πλευρά περιγράφει πώς η είσοδος του Klute στη ζωή της την άλλαξε προς το καλύτερο, επειδή για πρώτη φορά κάποιος την νοιάζεται. Από την άλλη, η αλλαγή αυτή την τρομάζει, τη θυμώνει ότι εξαρτάται από εκείνον και θέλει είτε να τον χειραγωγήσει είτε να καταστρέψει τη σχέση τους. Μάλιστα, ο λόγος της παρουσιάζει αρκετά στοιχεία σεξισμού, σε σημείο που να θυμίζει τον τελικό λόγο του Cable πριν της επιτεθεί (Bree: «Θέλω να τον χειραγωγήσω [...] με κάθε δυνατό τρόπο. Είναι εύκολο να χειραγωγηθούν οι άντρες, σωστά;», Cable: «Αυτό κάνετε όλες. Κάνετε τους άντρες να πιστεύουν ότι είναι αποδεκτοί. Είναι μόνο ένα παιχνίδι για εσάς. [...] Εκμεταλλεύεστε τις σεξουαλικές φαντασιώσεις των άλλων. [...] Οι αδυναμίες των ανδρών είναι τα εφόδιά σας»).

Επομένως, η σημασία των σκηνών αυτών δεν εντοπίζεται τόσο στο ρητό περιεχόμενο του λόγου της Bree, καθώς αυτό μπορεί να ερμηνευθεί με πολλούς διαφορετικούς τρόπους. Περισσότερη βαρύτητα αποδίδεται στο γεγονός ότι εδώ η αφήγηση σταματά για λίγο, για να τοποθετηθεί στο προσκήνιο η πρωταγωνίστρια, η οποία στις εν λόγω σκηνές κινηματογραφείται σε μεσαία κοντινά πλάνα με μικρό βάθος πεδίου, με αποτέλεσμα η μορφή της να καταλαμβάνει ένα αρκετά μεγάλο τμήμα του κάδρου [Εικόνες 2.27-2.31]. Την ίδια στιγμή, το γεγονός ότι ο λόγος της ρέει

απρόσκοπτα, χωρίς πολλές παρεμβάσεις από την ψυχολόγο, δίνει προτεραιότητα στην οπτική της ίδιας όσον αφορά τις επιλογές, τις πράξεις, τις σκέψεις και τα συναισθήματά της, και όχι κάποιου από τους άντρες.



Εικόνα 2.27



Εικόνα 2.28



Εικόνα 2.29



Εικόνα 2.30



Εικόνα 2.31

Ταυτόχρονα, εντοπίζονται αρκετές σκηνές, που εστιάζουν σε ορισμένα δεδομένα τα οποία, αν και έρχονται στο προσκήνιο, δεν επεξηγούνται ποτέ επαρκώς, ανατρέποντας την προσδοκία της συνέχειας ενός κλασικού αφηγήματος (Bordwell & Thompson, 2012, σελ. 137). Έτσι δίνεται ώθηση σε προβληματισμούς που μένουν μετέωροι, δημιουργώντας ρήγματα στον αφηγηματικό ιστό. Κοινό σημείο σε όλες τις αναφερόμενες σκηνές αποτελεί και πάλι η ανάδειξη του ψυχισμού της πρωταγωνίστριας.

Η σκηνή της ερωτικής επαφής μεταξύ της Bree και του Klute μπορεί να ιδωθεί ως ένα από τα ρήγματα αυτά, καθότι δεν αποτελεί εξέλιξη ούτε για τη λύση του μυστηρίου, αλλά ούτε και για την σχέση μεταξύ του πρωταγωνιστικού ζευγαριού. Αντίθετα, λόγω της ανακολουθίας ανάμεσα στη συμπεριφορά και τα λεγόμενα της Bree, μάλλον προκαλεί αμηχανία. Το αποτέλεσμα της σκηνής είναι ότι η ισχύς του κεντρικού άντρα πρωταγωνιστή μοιάζει να μειώνεται, αντί να αυξάνεται, μετά την επαφή του με την ηρωίδα, καθώς εκείνη τον αντιμετωπίζει σχεδόν απαξιωτικά και του δηλώνει ότι δεν κατάφερε να τη φέρει σε οργασμό, καταφέροντας ένα ισχυρό πλήγμα στον εγωισμό του. Μάλιστα, τη στιγμή της εγκατάλειψης του Klute από την Bree, ο ήρωας δεν αρθρώνει καμία λέξη, αλλά μένει άφωνος και απορημένος. Το γεγονός ότι γίνεται ξεκάθαρο ότι η Bree όντως φοβάται μόνη της, αλλά επιλέγει επί τούτου να αποτραβηχτεί από τον Klute, εστιάζει την προσοχή στην συναισθηματική της κατάσταση· στην αμφιταλάντευσή της δηλαδή μεταξύ των φόβων της αφενός για την συναισθηματική της εξάρτηση από τον Klute, αφετέρου για την σωματική της ακεραιότητα, που κινδυνεύει από τον Cable.

Ως ρήγμα μπορεί να ιδωθεί και η σεκάνς που ακολουθεί την επίσκεψη της Bree και του Klute στην Arlyn Page. Σε αυτήν ακριβώς την προηγούμενη σκηνή της επίσκεψης έχει προκύψει ένα σημαντικό στοιχείο για την προώθηση της αφήγησης· οι πρωταγωνιστές εξακριβώνουν ότι ο άντρας που ξυλοκόπησε την Bree δεν ήταν ο

εξαφανισμένος Tom Grunemann. Την ίδια στιγμή εδώ η κινηματογράφηση φαίνεται να διαχωρίζει σαφώς τα δύο ζευγάρια της σκηνής, τοποθετώντας τους σε δύο διακριτές ομάδες, που στέκονται η μία απέναντι από την άλλη. Από τη μία πλευρά, η Bree με τον Klute ως εκπρόσωποι της τάξης του συμβολικού θέτουν τα ερωτήματα, προσπαθώντας να διαλευκάνουν το μυστήριο, να βάλουν τάξη στο χάος. Από την άλλη, η Arlyn με τον σύντροφό της αντιπροσωπεύουν τον «κόσμο της πόλης», ο οποίος εντός της ταινίας συσχετίζεται με την «αμαρτία» και τη «διαφθορά», όπως χαρακτηριστικά η ίδια η Bree έχει δηλώσει προηγουμένως. Τα αντίστοιχα αυτά πλάνα μεταξύ των δύο ζευγαριών κάνουν εύκολο τον εντοπισμό και των εξωτερικών διαφορών ανάμεσά τους: η ευπρέπεια του Klute και της Bree έρχεται σε αντίθεση με την εξαθλίωση των δύο ανθρώπων απέναντί τους, που παλεύουν με την εξάρτηση από ναρκωτικά [Εικόνες 2.32-2.35].



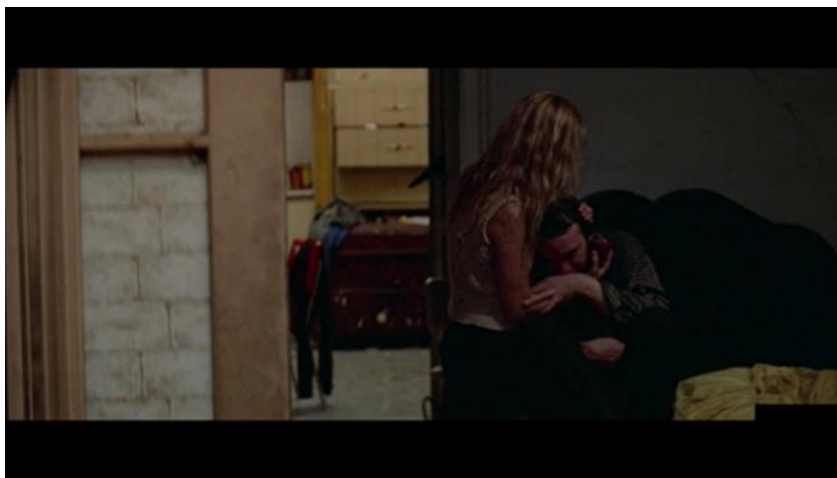
Εικόνα 2.32



Εικόνα 2.33



Εικόνα 2.34



Εικόνα 2.35

Στην ακόλουθη σεκάνς όμως, η εξέλιξη της πλοκής διακόπτεται και πάλι, ώστε να προβληθεί η ανακόλουθη συμπεριφορά και η απότομη αλλαγή στη διάθεση της Bree. Αρχικά, η ηρωίδα αποτραβιέται βίαια από τον Klute, κατεβαίνοντας ξαφνικά από το αυτοκίνητο που εκείνος οδηγεί, ενώ βρίσκονται εν κινήσει και, στη συνέχεια, τρέχει μέχρι το club του Frank Ligourin. Εντός του συγκεκριμένου χώρου την παρακολουθούμε σε ένα μεσαίο τράβελινγκ, που διαρκεί αρκετή ώρα, να προσπαθεί να αναμειχθεί με τους θαμώνες, ενώ ταυτόχρονα παρουσιάζει σαφή σημάδια δυσφορίας, καταλήγοντας στην αγκαλιά του Frank. Η διάρκεια, αλλά και η ένταση της σκηνής του club, σε συνδυασμό με το γεγονός ότι αποτελεί απροσδόκητη εξέλιξη, φέρνουν στο επίκεντρο την αναστάτωση της Bree, πιθανώς λόγω της αμφιταλάντευσής της μεταξύ του κόσμου του Klute και του κόσμου της πόλης, αγνοώντας την εξέλιξη της πλοκής.

Ο ταραγμένος ψυχισμός της πρωταγωνίστριας έρχεται στο προσκήνιο μέσω δύο ακόμα αναπάντεχων περιστατικών εντός της αφήγησης, τα οποία δεν συζητούνται ποτέ

περαιτέρω. Το πρώτο από αυτά λαμβάνει χώρα κατά την βραδινή βόλτα του πρωταγωνιστικού ζευγαριού στην αγορά, και είναι η προβολή της εξής λεπτομέρειας: η Bree εντελώς αναίτια κλέβει ένα φρούτο. Η στιγμιαία εστίαση στο στοιχείο αυτό θα μπορούσε να ερμηνευθεί ως αποτύπωση της συνεχούς προσπάθειας της Bree να παραμείνει παρεκκλίνον στοιχείο, ακόμα και όταν με τη συγκατάθεσή της βρίσκεται κάτω από το βλέμμα του Νόμου, του Πατέρα, του Συμβολικού, του Klute [Εικόνα 2.36].



Εικόνα 2.36

Το δεύτερο περιστατικό είναι η ακραία έκρηξη βίας στο διαμέρισμα της Bree, αρχικά μεταξύ του Klute και του Frank, έπειτα μεταξύ του Klute και της Bree. Εδώ η ένταση κλιμακώνεται ξαφνικά δύο φορές, χωρίς επαρκή προετοιμασία, αλλά ούτε και επεξήγηση. Μέχρι στιγμής κανένας από το πρωταγωνιστικό ζευγάρι δεν έχει υπάρξει βίαιος· ωστόσο εδώ ο Klute ξεκινά να χτυπάει τον Frank ασταμάτητα, καταλήγοντας κυριολεκτικά να τον πετάξει έξω από την πόρτα, και στη συνέχεια η Bree επιτίθεται στον Klute με ψαλίδι (όπως λέει στην γραμματέα της ψυχολόγου της, «παραλίγο να σκοτώσω κάποιον»). Έτσι η απροσδόκητη βιαιότητα αποσπά και πάλι την προσοχή από την εξέλιξη της πλοκής, τονίζοντας τη συσσωρευμένη ένταση των δύο πρωταγωνιστών, και ιδιαιτέρως της Bree, της οποίας ο ψυχισμός απασχολεί καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας.

Εντέλει το γεγονός ότι ένα τόσο μεγάλο κομμάτι της ταινίας αφιερώνεται στην καθημερινότητα της Bree, ακολουθώντας την στις οντισιόν, στη δουλειά, και στην ψυχολόγο, σημαίνει ότι ο θεατής την έχει παρακολουθήσει τόσο ώστε να την γνωρίζει και να την εμπιστεύεται. Επομένως, η προβολή των αμφιταλαντεύσεων του ψυχισμού της δεν προκαλεί καχυποψία για τις προθέσεις της, αλλά μάλλον την κάνει περισσότερο

αληθινή. Η ηρωίδα δεν παρουσιάζεται μέσα από ένα πέπλο μυστηρίου, δεν έχει τίποτα να κρύψει.

Αντιθέτως, σύμφωνα με την Gledhill, που χαρακτηρίζει την ταινία ως ένα «σύγχρονο film noir» (2000, σελ. 76), το τέταρτο δομικό χαρακτηριστικό του είδους είναι η συχνά ασταθής παρουσίαση της femme fatale. Στο εν λόγω είδος, οι μερικοί, αντικρουόμενοι χαρακτηρισμοί της ηρωίδας έρχονται σε αντίθεση με την ηθικά ακέραιη πορεία του ήρωα, του οποίου οι ηθικές αξίες σε κάθε περίπτωση παραμένουν συνεπείς και σταθερές (παρότι παραδείγματος χάριν μπορεί κάποια στιγμή να παρουσιάζεται μπερδεμένος) (Gledhill, 2000, σελ. 81). Έτσι ο, κατά κανόνα, ασταθής και κατακερματισμένος χαρακτηρισμός της ηρωίδας συμβάλλει στην ρευστότητα και αβεβαιότητα του κόσμου που περιβάλλει τον ήρωα.

Ωστόσο, όπως υποδεικνύεται, στο τέλος του *Klute* δεν επικρατούν οι ελλειψείς, σεξιστικές οπτικές των ανδρών για την Bree, όπως έχουν αρθρωθεί από τους εκπροσώπους του Νόμου στην αρχή της ταινίας. Επομένως μπορεί να υποστηριχθεί ότι τα παραπάνω ρήγματα της αφήγησης συμβάλλουν στη δημιουργία μιας περισσότερο ολοκληρωμένης εικόνας του χαρακτήρα της Bree, και αποδεικνύουν την ηθική της ακεραιότητα, σε αντίθεση με την κατακερματισμένη εικόνα της κλασικής femme fatale του film noir. Κατ' αυτόν τον τρόπο γίνεται αντιληπτή σχετικά νωρίς στην αφήγηση ως «σύμμαχος» του πρωταγωνιστή, και όχι ως στοιχείο ανατροπής της σταθερότητας του κόσμου του.

3.3. Fatal Attraction

FATAL ATTRACTION (ΟΛΕΘΡΙΑ ΣΧΕΣΗ). 1987. Σκηνοθεσία: Adrian Lyne. Σενάριο: James Dearden, βασισμένο στην ταινία μικρού μήκους του ίδιου, με τίτλο *Diversion* (1980). Παραγωγή: Stanley R. Jaffe, Sherry Lansing. Διεύθυνση φωτογραφίας: Howard Atherton. Μοντάζ: Michael Kahn, Peter E. Berger. Μουσική: Maurice Jarre. Εταιρεία παραγωγής: Jaffe/Lansing Productions. Διανομή: Paramount Pictures. Παίζουν οι: Glenn Close, Michael Douglas, Anne Archer, Ellen Hamilton Latzen.

Το ακόλουθο κεφάλαιο εξετάζει την ταινία *Fatal Attraction* (1987), εστιάζοντας κατά κύριο λόγο στην παρουσία της πρωταγωνίστριας, Alex Forrest. Κατ' αρχάς υποστηρίζεται ότι η Alex κατασκευάζεται ως μία τερατώδης Άλλη εντός της αφήγησης, η οποία τρομάζει επειδή μπορεί να ευνουχίσει, επιβιβιώνοντας αρκετά τη θεωρία της Creed για την τερατώδη θηλυκότητα (1993β). Συγκεκριμένα, η ηρωίδα απειλώντας την ακεραιότητα του θεσμού της οικογένειας, θέτει συνεχώς σε αμφισβήτηση την ισχύ του κεντρικού άνδρα πρωταγωνιστή, αλλά και της τάξης του συμβολικού εν γένει. Ωστόσο, εντός της ταινίας μπορούν να εντοπιστούν δύο ειδών ρήγματα, τα οποία έχουν ως αποτέλεσμα δύο αποκλίνουσες μεταξύ τους κινήσεις. Αφενός, πρόκειται να συζητηθούν ορισμένες σημαντικές ελλείψεις στην παρουσίαση της Alex, οι οποίες δημιουργώντας μία αρκετά διασπασμένη εικόνα για εκείνη, συμβάλλουν στη δημιουργία της τερατώδους της ιδιότητας και επομένως στη σεξιστική (έως και μισογνική σε ορισμένα σημεία) ρητορική εναντίον της. Αφετέρου, στο τελευταίο μέρος της ενότητας παρουσιάζονται τα σημεία αποκάλυψης της ευθραυστότητας της τάξης του συμβολικού, είτε ως ρήξεις εντός του συστήματος, τις οποίες η παρουσία και μόνο της Alex αποκαλύπτει, είτε ως πλήγματα που η ηρωίδα καταφέρνει να προξενήσει ενεργά.

Η κατασκευή της τερατώδους ιδιότητας της Alex. Η παρουσίαση της Alex ως μίας τερατώδους Άλλης βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στη συστηματική σύνδεσή της με κατεξοχήν *άθλια αντικείμενα* (Kristeva, 1982). Χαρακτηριστικά, το αίμα κυριαρχεί κατά τη σκηνή της απόπειρας αυτοκτονίας της Alex, καθορίζοντας την ξαφνική αλλαγή διάθεσης απέναντί της. Εδώ το αίμα τίθεται σε πρώτο πλάνο με το χαρακτηριστικό απότομο cut στους πληγωμένους καρπούς της ηρωίδας, που συνοδεύεται από την ξαφνική εισαγωγή στριγκής, ανησυχητικής μουσικής: απλώνεται επάνω και στους δύο πρωταγωνιστές, αλλά και στον χώρο του διαμερίσματος της Alex, ενώ επίσης

αντανακλάται στο επόμενο πλάνο του μπάνιου, στον κόκκινο φωτισμό του παράθυρου και στην (προφανώς ποτισμένη με αίμα) ροζ πετσέτα που κρέμεται στην μπανιέρα [Εικόνες 3.1-3.6].



Εικόνα 3.1



Εικόνα 3.2



Εικόνα 3.3



Εικόνα 3.4



Εικόνα 3.5



Εικόνα 3.6

Κατά τον ίδιο τρόπο, αλλά σε πολύ μεγαλύτερη ένταση, το αίμα της Alex παίζει κυρίαρχο ρόλο στην τελική σκηνή της αντιμετώπισης και δολοφονίας της. Εδώ λεπτομέρειες αθλιότητας απεικονίζονται σε κοντινά πλάνα, μεταξύ των οποίων: οι εκδορές που προκαλεί η ίδια η Alex στο σώμα της, τα ρυπαρά της άκρα που μουσκεύονται από το αίμα της, το ανατριχιαστικό της πρόσωπο τη στιγμή που ο Dan την πνίγει μέσα στη γεμάτη με νερό μπανιέρα, με τα γαλάζια της μάτια θολωμένα και το στόμα της να αιμορραγεί. Ακόμα μια φορά η Alex κηλιδώνει με το αίμα της τόσο την ίδια και τον Dan, όσο και το κατάλευκο μπάνιο των Gallagher, ενώ επίσης καταφέρνει να τραυματίσει και τον Dan, κάνοντας και εκείνον να αιμορραγήσει [Εικόνες 3.7-3.11].



Εικόνα 3.7



Εικόνα 3.8



Εικόνα 3.9



Εικόνα 3.10



Εικόνα 3.11

Παράλληλα, η Alex είναι υπαίτια για την μετατροπή του κατοικίδιου κουνελιού της Ellen σε θέμα *αποκειμενοποίησης* (Kristeva, 1982). Η εικόνα του κακοποιημένου ζώου αρχικά προετοιμάζεται με πολύ κοντινά πλάνα στην δυσοίωνη, υπερχειλισμένη από αφρούς κατσαρόλα, και στη συνέχεια παρουσιάζεται με ένα γρήγορο travelling προς τα εμπρός, δηλαδή προς το ματωμένο σώμα του κουνελιού, που επιπλέει στο νερό που βράζει. Στην παραγωγή του τρόμου εδώ συμβάλλει σημαντικά η νευρώδης εναλλαγή της κινηματογράφησης των τριών ηρώων (της Beth, του Dan και της Ellen) με πολλά διαδοχικά, απότομα cut, όπως επίσης και η εισαγωγή της αγωνιώδους μουσικής και του ουρλιαχτού της Beth, η οποία έτσι εκφράζει εδώ τον κατεξοχήν *άθλιο τρόπο* (Creed, 1993β) [Εικόνες 3.12-3.15]. Συμπληρωματικά, η Alex συνδέεται με την *αθλιότητα* και σε άλλες, λιγότερο σοκαριστικές στιγμές, όταν για παράδειγμα κάνει εμετό έξω από το σπίτι των Gallagher στα προάστια (ρυπαίνοντας και εδώ τον χώρο της οικογένειας) ή όταν φτύνει τον Dan, κατά τη σκηνή της πάλης τους στο διαμέρισμά της.



Εικόνα 3.12



Εικόνα 3.13



Εικόνα 3.14



Εικόνα 3.15

Ακόμα, η Alex εντός της αφήγησης φαίνεται να συσχετίζεται στενά με την έννοια του *οδοντοφόρου κόλπου*, του αιδοίου που προκαλεί φόβο, γιατί περιέχει δόντια και επομένως μπορεί να ευνουχίσει. Όπως εξηγεί η Creed, ο μύθος της γυναίκας ως «ευνουχίστριας», που διατρέχει τον ανθρώπινο πολιτισμό από την προϊστορία μέχρι σήμερα, «σαφώς παραπέμπει σε ανδρικούς φόβους και φαντασιώσεις για τα γυναικεία γεννητικά όργανα ως παγίδα, ως μια μαύρη τρύπα που απειλεί να τους καταπιεί και να τους τεμαχίσει σε κομμάτια» (1993β, σελ. 106). Σύμφωνα με τη συγγραφέα, ο οδοντοφόρος κόλπος επίσης αναφέρεται στην «διπρόσωπη φύση της γυναίκας, που

υπόσχεται τον παράδεισο με σκοπό να παγιδεύσει τα θύματά της» (Creed, 1993β, σελ. 106). Σε αυτήν ακριβώς την ιδέα μπορεί να θεωρηθεί ότι παραπέμπει η συνεχής σύνδεση της Alex με ποικίλα αιχμηρά αντικείμενα, και κυρίως με το κουζινομάχαιρο, το οποίο μεν στρέφει αρχικά προς τον εαυτό της, αλλά επίσης κατεβάζει πολλές φορές με μανία τόσο προς τον Dan, όσο και προς την Beth [Εικόνες 3.16-3.21]. Επιπροσθέτως, παρατηρείται ότι η Alex έχει μακριά, κόκκινα νύχια, τα οποία τονίζονται στα κοντινά πλάνα της, φοράει ψηλοτάκουνα παπούτσια κατά την διαβόητη σκηνή του ασανσέρ, ενώ όταν προσπαθεί να καλέσει τον Dan σε έξαλλη κατάσταση, καρφώνει μανιωδώς τα πλήκτρα της συσκευής του τηλεφώνου με ένα μολύβι [Εικόνες 3.22-3.28].



Εικόνα 3.16



Εικόνα 3.17



Εικόνα 3.18



Εικόνα 3.19



Εικόνα 3.20



Εικόνα 3.21



Εικόνα 3.22



Εικόνα 3.23



Εικόνα 3.24



Εικόνα 3.25



Εικόνα 3.26



Εικόνα 3.27



Εικόνα 3.28

Παρομοίως, μπορεί να υποστηριχθεί ότι το σπίτι της Alex εντός της ταινίας συμβάλλει σημαντικά στη δημιουργία του σχετιζόμενου μαζί της φόβου και της αίσθησης κινδύνου. Συγκεκριμένα, μπορεί να θεωρηθεί ότι αυτός ο τόπος κατασκευάζεται ως ανοίκειος, και συνδέεται με την έννοια της τερατώδους μήτρας, που τρομάζει επειδή μπορεί να ευνουχίσει. Ενδεικτικά, σύμφωνα με την Creed, «τα ενδομήτρια περιβάλλοντα» κατά κανόνα είναι δαιδαλώδη και σκοτεινά (1993β, σελ. 53). Όσον αφορά το σπίτι της Alex, είναι δυνατόν να διαιρεθεί σε τρεις διαδοχικούς τύπους.

Ο πρώτος από αυτούς είναι η Περιοχή Συσκευασίας Κρέατος της Νέας Υόρκης, που αποτελεί τη γειτονιά της Alex. Μέσα από το συγκεκριμένο σημείο η ηρωίδα περνάει τον Dan για να ανέβουν στο διαμέρισμά της, ενώ πριν από οποιαδήποτε σκηνή που εκτυλίσσεται στο σπίτι της, προηγούνται πλάνα της εν λόγω περιοχής. Η γειτονιά αυτή αποτελείται ουσιαστικά από μία στοά, εντός της οποίας σφάγια απεικονίζονται να κρέμονται, να τεμαχίζονται και να μεταφέρονται. Παράλληλα, πλευρικά της στοάς, τόσο δεξιά όσο και αριστερά, ανάβουν φωτιές μέσα σε βαρέλια, με αποτέλεσμα ο χώρος αφενός να καταπνίγεται από καπνούς, αφετέρου να χαρακτηρίζεται από μία σκληρή, τρεμάμενη πορτοκαλί-κόκκινη φωτοσκίαση, που θυμίζει απεικονίσεις της κολάσεως [Εικόνες 3.29-3.32]. Μάλιστα, η αίσθηση αυτή εντείνεται όταν, μετά την πρώτη νύχτα που περνάει ο Dan στο διαμέρισμα της Alex, ο τόπος στον οποίο βλέπουμε την Beth το επόμενο πρωί παρουσιάζεται σχεδόν ως επίγειος παράδεισος. Σε αντίθεση με τον τόπο της Alex, η Beth περιβάλλεται από τη φύση των προαστίων, ενώ στα κοντινά της πλάνα, καθώς μιλάει στο τηλέφωνο, περιστοιχίζεται από λουλούδια, και λούζεται από το δυνατό, καθαρό φως του πρωινού ήλιου [Εικόνες 3.33-3.34].



Εικόνα 3.29



Εικόνα 3.30



Εικόνα 3.31



Εικόνα 3.32



Εικόνα 3.33



Εικόνα 3.34

Στη συνέχεια, παρατηρείται ότι το εσωτερικό της πολυκατοικίας της Alex προσομοιάζει στην τυπολογία της Creed (1993β), εφόσον όλο το κτίριο είναι σκοτεινό, σχεδόν μαύρο, με ορατή φθορά στους τοίχους, με έντονο το ψυχρό, μεταλλικό στοιχείο (όπως το ασανσέρ και τα κιγκλιδώματα στις σκάλες), με μία μεγάλη ελικοειδή σκάλα που θυμίζει το κλιμακοστάσιο στο *Vertigo* (1958) και με ελάχιστες πηγές φυσικού φωτός. Ιδιαίτερα, όταν ο Dan εισέρχεται στο κτίριο με σκοπό να διαρρήξει το διαμέρισμα της Alex παρατηρείται ότι ο χώρος κινηματογραφείται από ιδιαίτερα ιλιγγιώδεις οπτικές γωνίες [Εικόνες 3.35-3.39]. Μάλιστα, ο μεγάλος, μεταλλικός ανελκυστήρας εμπορευμάτων του κτιρίου γίνεται ο κατεξοχήν τόπος σύνδεσης της σεξουαλικής επαφής του πρωταγωνιστή με την Alex, με την αίσθηση του κινδύνου. Κατά την επίμαχη σκηνή, ο ανελκυστήρας κινηματογραφείται σαν ένα τεράστιο κλουβί, μέσα στο οποίο η Alex κλείνει τον Dan τραβώντας την πόρτα με ορμή, παίρνοντας η ίδια πρωτοβουλία και διατηρώντας θέση ισχύος για όλη την διάρκεια της σεξουαλικής πράξης. Αντιθέτως ο Dan μοιάζει να την ακολουθεί παθητικά, το πρόσωπό του εκφράζει ταυτόχρονα φόβο και ευχαρίστηση, και είναι εκείνος που εκτίθεται, όταν η Alex σταματά το ανοιχτό ασανσέρ ανάμεσα στους ορόφους. Αξίζει να σημειωθεί η παρουσία της πορτοκαλί λάμπας εντός του ασανσέρ, η οποία τονίζεται κατά το κοντινό πλάνο στο χέρι της ηρωίδα, όταν εκείνη πατάει το stop. Το στοιχείο αυτό, που θα μπορούσε να ιδωθεί ως συνέχεια του πορτοκαλί φωτισμού της περιοχής εκτός του κτιρίου, συντελεί αρκετά στην δημιουργία της αίσθησης κινδύνου [Εικόνες 3.40-3.44].



Εικόνα 3.35



Εικόνα 3.36



Εικόνα 3.37



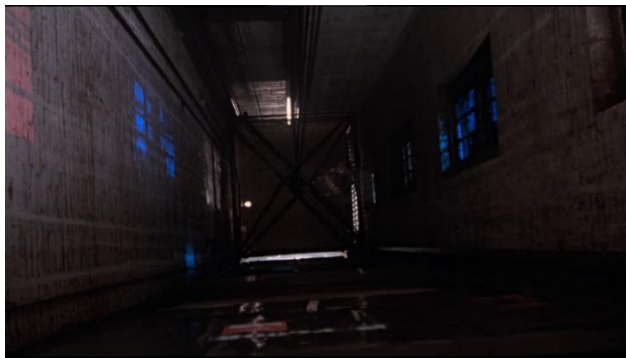
Εικόνα 3.38



Εικόνα 3.39



Εικόνα 3.40



Εικόνα 3.41



Εικόνα 3.42



Εικόνα 3.43



Εικόνα 3.44

Το εσωτερικό του διαμερίσματος της Alex κατασκευάζεται επίσης ως ανοίκειος χώρος, ο οποίος αν και μικρότερος, φαίνεται εξίσου δαιδαλώδης και σπηλαιώδης, λόγω του ψηλού ταβανιού, της κυκλικής διαρρύθμισης των δωματίων και της διαίρεσής του από πόρτες και στύλους [Εικόνες 3.45-3.49]. Ιδιαίτερος όσον αφορά την κρεβατοκάμαρα της Alex, παρατηρείται ότι κυριαρχεί η λιτότητα (καθώς το δωμάτιο περιέχει μόνο το κρεβάτι, μια ξύλινη καρέκλα, ένα κομοδίνο και ένα ποδήλατο γυμναστικής) και το λευκό χρώμα, ενώ ο φωτισμός του χώρου είναι κατεξοχήν ψυχρός [Εικόνες 3.50-3.52]. Ως αποτέλεσμα, ο χώρος της ηρωίδας παρουσιάζεται ως εκ διαμέτρου αντίθετος, από το κατάμεστο, θερμά φωτισμένο διαμέρισμα των Gallagher (Leonard, 2009) [Εικόνα 3.53]. Επομένως μπορεί να υποστηριχθεί ότι μέσω των εικόνων του ψυχρού και λιτού διαμερίσματος, η ταινία τείνει να δώσει την εντύπωση ότι εξίσου ψυχρή και ελλιπή είναι και η προσωπική ζωή της Alex, η οποία είναι μεν μία ανεξάρτητη, εργαζόμενη γυναίκα, αλλά όχι σύζυγος ή μητέρα.



Εικόνα 3.45



Εικόνα 3.46



Εικόνα 3.47



Εικόνα 3.48



Εικόνα 3.49



Εικόνα 3.50



Εικόνα 3.51



Εικόνα 3.52

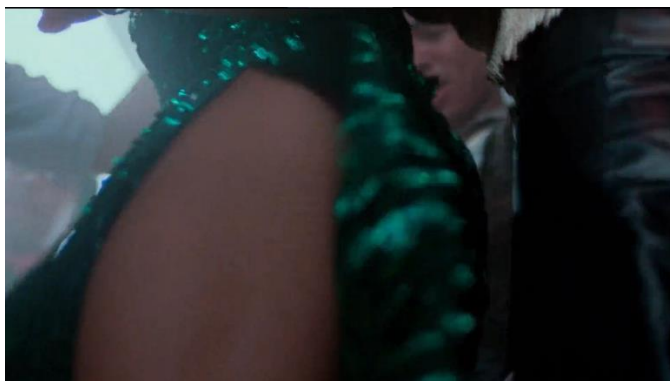


Εικόνα 3.53

Εν γένει η Alex φαίνεται να σκιαγραφείται ως στοιχείο ανατροπής της τάξης του συμβολικού σε αρκετές περιστάσεις. Χαρακτηριστική αυτής της ιδιότητάς της μοιάζει η σκηνή του club, στο οποίο οδηγεί τον Dan μετά την πρώτη τους επαφή, αφού τον ρωτήσει εάν έχει αποθέματα ενέργειας. Η σύντομη σκηνή που ακολουθεί μπορεί να υποστηριχθεί ότι κινηματογραφείται σχεδόν ως διονυσιακό δρώμενο, με τουλάχιστον δεκατέσσερα cut σε διάρκεια περίπου μισού λεπτού. Σε αυτόν τον γρήγορο ρυθμό απεικονίζονται σε κοντινά και πολύ κοντινά πλάνα τμήματα γυναικείων κυρίως σωμάτων, πολλές φορές από ιλιγγιώδεις οπτικές γωνίες, να λικνίζονται ιδρωμένα στο ρυθμό της λάτιν μουσικής που ντύνει ηχητικά τη σκηνή. Ανάμεσα σε αυτές τις εικόνες παρεμβάλλονται κοντινά πλάνα στα κρουστά και πνευστά όργανα, ενώ η σκηνή καταλήγει παρουσιάζοντας την Alex να χορεύει με λυτά μαλλιά, και τον Dan να προσπαθεί να την ακολουθήσει, ομολογουμένως αρκετά αδέξια (Leonard, 2009) [Εικόνες 3.54-3.63]. Επομένως εδώ η Alex φαίνεται να απομακρύνει τον Dan από τον κόσμο των κανόνων, της σταθερότητας, της λογικής, του απολλώνιου, και να τον εισάγει στην φρενίτιδα του διονυσιακού. Ακόμα και το επίθετο της Alex (*Forrest*) παραπέμπει στη συσχέτισή της περισσότερο με την αγριότητα της φύσης, παρά με την ευταξία του πολιτισμού (Leonard, 2009, σελ. 54).



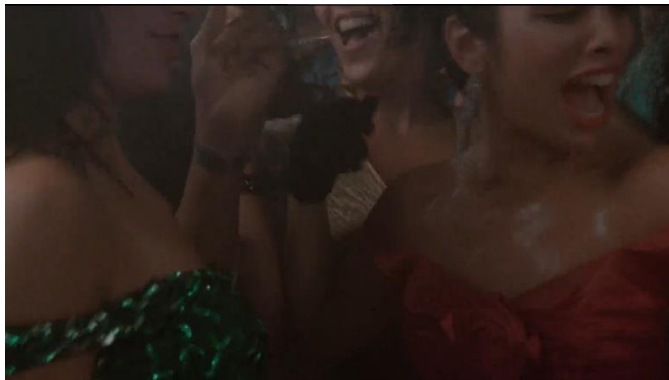
Εικόνα 3.54



Εικόνα 3.55



Εικόνα 3.56



Εικόνα 3.57



Εικόνα 3.58



Εικόνα 3.59



Εικόνα 3.60



Εικόνα 3.61



Εικόνα 3.62



Εικόνα 3.63

Ρήξεις στην εικόνα της Alex. Θεμελιώδης παράγοντας στη σεξιστική αντιμετώπιση της Alex μπορεί να θεωρηθεί το γεγονός ότι η ταινία επιλέγει να την παρουσιάσει κατά βάση μέσα από την οπτική του Dan. Όσο η ηρωίδα αποτελεί ερωτικό αντικείμενο για τον πρωταγωνιστή, παρουσιάζεται αντίστοιχα ως αντικείμενο του βλέμματος του θεατή (Mulvey, 2005), ενώ όταν αντίστοιχα αρχίζει να προκαλεί ενόχληση στον Dan, ξεκινάει και η τερατώδης της απεικόνιση. Έτσι, εκτός από την σκηνή του meeting, δεν τη βλέπουμε ποτέ ξανά να δρα στον χώρο εργασίας της, να απασχολείται με δραστηριότητες στον ελεύθερο χρόνο της ή να αλληλοεπιδρά με φιλικά ή συγγενικά της πρόσωπα (όπως αντίστοιχα ο Dan). Κατ' αυτόν τον τρόπο αρχίζει να κατασκευάζεται η εικόνα της ως μίας τερατώδους Άλλης, η οποία ζει αποκομμένη από την κοινωνία, χωρίς να γίνεται ποτέ αναφορά στην οικογένειά της ή στη σύνδεσή της με οποιονδήποτε άλλο άνθρωπο εκτός του πρωταγωνιστή. Ως αποτέλεσμα σταδιακά η ηρωίδα χάνει την ανθρώπινη ιδιότητα-υπόστασή της και θεμελιώνεται η ιδέα της καταστροφής, εκδίωξης, εξαφάνισης, δολοφονίας της ως εύλογη κατάληξη της ιστορίας.

Χαρακτηριστικά, παρατηρείται ότι η δραματική αλλαγή στην συμπεριφορά της Alex, τη δεύτερη μέρα της γνωριμίας της με τον Dan, όταν γίνεται ξαφνικά βίαιη προς εκείνον και στη συνέχεια κάνει απόπειρα αυτοκτονίας, δεν εξηγείται ποτέ επαρκώς. Από δυναμική και ανεξάρτητη γυναίκα μεταμορφώνεται ξαφνικά σε ανασφαλή παρουσία, που έχει ανάγκη την προσοχή του πρωταγωνιστή, χωρίς να έχει προκύψει στο ενδιάμεσο (ή να προκύπτει ποτέ) κάποιο σχετικό επεξηγηματικό στοιχείο. Σημειώνεται ότι κατά τη διάρκεια της ταινίας ποτέ δεν μαθαίνουμε τίποτα ουσιαστικό για το υπόβαθρο ή τον περίγυρο της Alex (ενώ αντιθέτως ο Dan εξιστορεί δύο περιστατικά της παιδικής και νεανικής του ηλικίας), ενώ ταυτόχρονα η συμπεριφορά της γίνεται όλο και πιο απρόβλεπτη. Ακόμα και μετά τη διάρρηξη και διερεύνηση του προσωπικού της χώρου από τον πρωταγωνιστή, όχι μόνο δεν αποκαλύπτεται τίποτα ουσιαστικό για εκείνη, αλλά μάλλον δημιουργείται μεγαλύτερη σύγχυση για το πρόσωπό της, καθώς υποδεικνύεται ότι η ιστορία σχετικά με τον θάνατο του πατέρα της μάλλον ήταν πραγματική, παρότι η ίδια την απέρριψε ως αστείο.

Ένα από τα σημεία κορύφωσης της σεξιστικής και συντηρητικής αντιμετώπισης της Alex αποτελεί η παρακάτω σκηνή παράλληλης δράσης: ενώ ο Dan διασκεδάζει με την Beth και τους φίλους του παίζοντας bowling, η Alex κάθεται σε θλιβερή κατάσταση στο πάτωμα του σκοτεινού της διαμερίσματος, κλαίγοντας,

αναβοσβήνοντας μία λάμπα, και ακούγοντας την όπερα της *Madame Butterfly* (μίας γυναίκας που, απελπισμένη λόγω της εγκατάλειψής της από έναν άνδρα, αυτοκτονεί) [Εικόνες 3.64-3.65]. Λόγω της προαναφερόμενης έλλειψης εμπάθυσης στον χαρακτήρα της Alex, εδώ ως μοναδικός λόγος της απελπισίας, μοναξιάς, θλιβερότητας της κατάστασής της προβάλλεται το γεγονός ότι δεν έχει δημιουργήσει τη δική της οικογένεια. Μάλιστα αυτή η υπόνοια αργότερα αρθρώνεται ρητά από τον Dan όταν της δηλώνει: «Είσαι τόσο θλιβερή, το ξέρεις; Μόνη και πολύ θλιβερή». Επομένως, σύμφωνα με την ταινία, η Alex έχει ανταλλάξει την προσωπική της «ευτυχία» με τη δημιουργία καριέρας και την οικονομική της ανεξαρτησία.



Εικόνα 3.64



Εικόνα 3.65

Ο συντηρητισμός της ταινίας εντείνεται, εάν λάβουμε υπόψη ότι παράλληλα δίνονται στοιχεία της πνευματικής και πολιτιστικής δραστηριοποίησης της Alex. Εντός του λιτά διακοσμημένου διαμερίσματός της, η ταινία προβάλλει φευγαλέα την τεράστια βιβλιοθήκη της, που καταλαμβάνει έναν ολόκληρο τοίχο, και το γραφείο της· και τα δύο αυτά έπιπλα υπερχειλίζουν από βιβλία, έγγραφα, εφημερίδες και σημειώσεις· δίπλα στο κρεβάτι της, μέσα στην σχεδόν άδεια κρεβατοκάμαρά της, διακρίνεται μόνο μία στοίβα βιβλία, ενώ ταυτόχρονα παρουσιάζεται ως λάτρης της κλασικής μουσικής [Εικόνες 3.66-3.71]. Εν συντομία, σκιαγραφείται ως μία γυναίκα

καλλιεργημένη, ανεξάρτητη, πιθανότατα σκεπτόμενη, όπως δηλαδή θα απαιτούσε η δουλειά της ως επιμελήτριας σε εκδοτικό οίκο. Οποιοδήποτε όμως και να είναι το υπόβαθρό της, αγνοείται, ενώ αντίθετα η έλλειψη οικογένειας είναι εκείνη που την καθορίζει. Επομένως οι δύο κεντρικές ηρωίδες φαίνεται να έχουν επιλέξει μεταξύ ενός υπερβολικά αυστηρού δίπολου, εντός του οποίου η ευτυχία, απλοποιούμενη, εξισώνεται με την οικογενειακή ζωή, ενώ η ανεξαρτησία και η καριέρα οδηγούν στη δυστυχία. Κατ' αυτόν τον τρόπο, εδώ μοιάζει να επιβεβαιώνεται η σχετική παρατήρηση της Karlan: «Παραδόξως, η ανταπόκριση των μαζικών μέσων στο πρόσφατο γυναικείο κίνημα έχει οδηγήσει [...] στη διαίρεση της γυναικείας εικόνας σε παλιομοδίτικες Μητέρες και μοντέρνες, αποδοτικές γυναίκες καριέρας» (1990, σελ. 135).



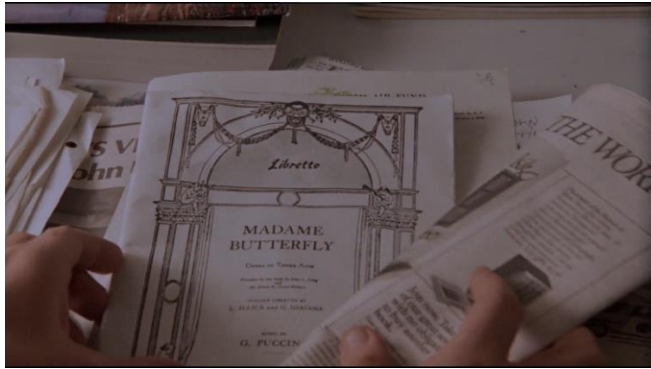
Εικόνα 3.66



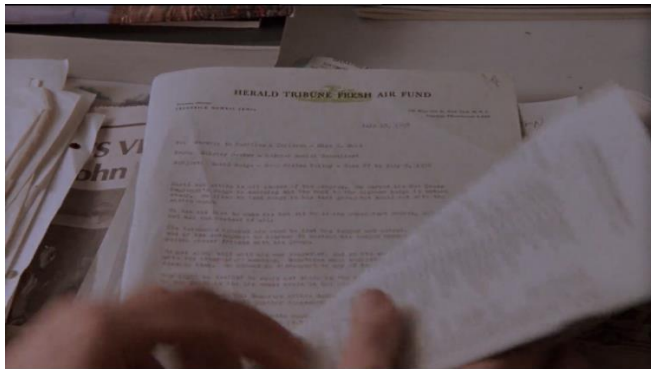
Εικόνα 3.67



Εικόνα 3.68



Εικόνα 3.69



Εικόνα 3.70



Εικόνα 3.71

Επιπροσθέτως, μπορεί να παρατηρηθεί ότι κατά τη διάρκεια της ταινίας η συμπεριφορά της Alex αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στην άρθρωση συνετών και ορθολογικών επιχειρημάτων υπέρ της από τη μία πλευρά, και σε σαδιστικά ξεσπάσματα βίας από την άλλη. Σε αρκετές περιστάσεις, η ηρωίδα παρουσιάζεται να υπερασπίζεται τον εαυτό της με νηφαλιότητα και σύνεση, προσπερνώντας την προσβλητική ή χλευαστική αντιμετώπισή της από τον Dan. Χαρακτηριστικά, κατά τις πρώτες συναντήσεις της Alex με τον Dan στο διαμέρισμά της και στο μετρό, η ηρωίδα παρουσιάζεται να ζητάει απλά την αντιμετώπισή της με σεβασμό από εκείνον, φέρνοντάς τον προ των ευθυνών του και αποστομώνοντάς τον («Αν είσαι δίκαιος μαζί

μου, θα είμαι και εγώ μαζί σου»). Ωστόσο, η ταινία αφαιρεί την αξιοπρέπεια και την εγκυρότητα του λόγου της Alex, θέτοντάς την στη συνέχεια είτε να εκλιπαρεί την προσοχή του πρωταγωνιστή, είτε να προβαίνει σε όλο και περισσότερο σαδιστικές και βίαιες πράξεις.

Έτσι φαίνεται να ενεργοποιείται μία αλυσιδωτή αντίδραση: καθώς αυξάνεται η παραβατικότητα της συμπεριφοράς της Alex, κλιμακώνεται και η βία με την οποία ο Dan την αντιμετωπίζει, ενώ μέχρι το τέλος της ταινίας ολοκληρώνεται η πλήρης αποκτήνωσή της. Επομένως δίνεται η αίσθηση ότι η ταινία προσπαθεί να νομιμοποιήσει την απεικόνιση της σωματικής κακοποίησης της συγκεκριμένης γυναίκας. Κατά την τελική σκηνή του μπάνιου, της αποστερείται εντελώς ο λόγος (Λόγος), καθώς η Alex περιορίζεται στην άρθρωση αρχικά ασυναρτησιών (που υποδεικνύουν ότι βιώνει κάποιου είδους κρίση), και έπειτα άναρθρων κραυγών. Η εντύπωση ότι η ηρωίδα σταματά να αντιμετωπίζεται ως άνθρωπος κορυφώνεται κατά τις εκτενείς σκηνές της πάλης της με τον Dan, πρώτα στο διαμέρισμά της και έπειτα στο σπίτι των Gallagher στα προάστια. Εδώ ο πρωταγωνιστής παρουσιάζεται επανειλημμένως να την πνίγει, να την ρίχνει στο πάτωμα και να χτυπάει βίαια το κεφάλι της σε διάφορες επιφάνειες. Οι αντιδράσεις της Alex όμως δεν μπορούν να γίνουν αποδεκτές ως ρεαλιστικές, καθώς εκείνη όχι μόνο φαίνεται σχεδόν ανεπηρέαστη, αλλά επιπλέον αντεπιτίθεται· ο Dan είναι αυτός που παρουσιάζεται σε κίνδυνο, και όχι εκείνη. Αντιθέτως, η Alex επιβιώνει από την απόπειρα πνιγμού της στην μπανιέρα από τον πρωταγωνιστή, και απεικονίζεται ως να «ξαναζωντανεύει» για να επιτεθεί στον άντρα που την έχει κακοποιήσει! Επομένως, η κινηματογράφηση, ιδίως στις δύο αυτές σκηνές, την παρουσιάζει ως μία τερατώδη ύπαρξη που απειλεί την οικογένεια, και όχι ως μία πραγματική γυναίκα που κακοποιείται σωματικά από έναν άντρα, τη στιγμή που, παρεμπιπτόντως, κυοφορεί το παιδί τους.

Ρήγματα στην τάξη του συμβολικού. Το αρχικό πλήγμα που επιφέρει η παρουσία και μόνο της Alex στο σύστημα του συμβολικού είναι η απιστία του Dan. Ο πρωταγωνιστής, παρότι αρκετές φορές διατείνεται ότι ζει μία ευτυχισμένη οικογενειακή ζωή, φαίνεται να απατά με μεγάλη ευκολία τη σύζυγό του. Μάλιστα, την πράξη του αυτή δεν είναι σε θέση να την αιτιολογήσει ποτέ, ούτε όταν τον ρωτάει η Alex τί κάνει μαζί της, εφόσον είναι τόσο ευτυχισμένος, ούτε όταν ομολογεί την αλήθεια στην Beth. Στην σκηνή του εστιατορίου μπορεί να υποστηριχθεί ότι η Alex παρουσιάζεται ως υπαίτια για την απιστία του Dan, όταν ο ήρωας της δηλώνει άτολμα

ότι «Πιστεύω ότι είναι σίγουρα δική σου απόφαση». Η επίρριψη της ευθύνης στην ηρωίδα, από τη μία πλευρά συντελεί στη δημιουργία του σεξιστικού λόγου της ταινίας, σύμφωνα με τον οποίο ο Dan «παρασύρθηκε» από την Alex.

Ωστόσο, με την παραδοχή αυτή ταυτόχρονα κλονίζεται η θέση του ήρωα ως μέλους της τάξης του συμβολικού. Έτσι η παθητικότητα του Dan έρχεται σε αντιδιαστολή με την ενεργητικότητα της Alex. Ιδιαίτερος κατά τις αρχικές σκηνές της γνωριμίας των δύο ηρώων, η κινηματογράφηση φαίνεται να φέρνει στο προσκήνιο το δυναμικό, ενεργητικό βλέμμα της Alex [Εικόνες 3.72-3.78], το οποίο ωστόσο στη συνέχεια τιμωρείται με την τερατώδη παρουσίαση και τη δολοφονία της. Ταυτόχρονα όμως τίθεται σε αμφισβήτηση η δυναμικότητα και η ακεραιότητα του χαρακτήρα του κεντρικού πρωταγωνιστή, ο οποίος επομένως παρουσιάζεται εξ αρχής ως αδύναμος άνθρωπος. Η ηθική του Dan είναι υπερβολικά εύκολο να κλονιστεί, και καταλήγει να προδώσει τις αρχές του, εάν το θελήσει κάποιος εξωτερικός παράγοντας.



Εικόνα 3.72



Εικόνα 3.73



Εικόνα 3.74



Εικόνα 3.75



Εικόνα 3.76



Εικόνα 3.77



Εικόνα 3.78

Επιπροσθέτως, η προσπάθεια του Dan να αποφύγει τις ευθύνες του τον χαρακτηρίζει καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας. Στις επανειλημμένες εκκλήσεις της Alex για την αντιμετώπισή της δίκαια και με σεβασμό, η απόκρισή του είναι να διαρρήξει το διαμέρισμά της, να αποφεύγει τα τηλεφωνήματά της, να αλλάξει αριθμό τηλεφώνου και τελικά να μετακομίσει. Σημειώνεται επίσης η αρχική αποτυχία του Dan να αντιληφθεί τη σοβαρότητα της κατάστασης, μετά την απόπειρα αυτοκτονίας της Alex. Αν και αρχικά φαίνεται να της συμπαραστέκεται, δεν προβληματίζεται αρκετά για τη δραματική αυτή ανακολουθία στη συμπεριφορά της, αλλά και για τις δυνητικές επιπτώσεις της για τον ίδιο. Εφόσον η ταινία προσεγγίζει την Alex από την δική του οπτική, το γεγονός ότι ο ήρωας δεν την πλησιάζει ποτέ αρκετά ώστε να αποκαλυφθεί τί πραγματικά της συμβαίνει, φαίνεται να επιβεβαιώνει τις κατηγορίες που εκείνη του επιρρίπτει: «διασκέδασες και τώρα θες μια ήσυχη ζωή;», «νόμιζες ότι μπορούσες να μεις στη ζωή μου και να την αναστατώσεις, χωρίς να σκεφτείς κανέναν άλλον εκτός από τον εαυτό σου».

Ακόμα ένα σημαντικό πλήγμα για το σύστημα του συμβολικού αποτελεί το γεγονός ότι η αδυναμία αυτή του Dan τον έχει φέρει σε τόσο δυσχερή θέση, ώστε να μην μπορεί να βοηθηθεί από κανέναν. Αρχικά ο πρωταγωνιστής απευθύνεται στον Jimmy, ο οποίος όμως δεν μπορεί ούτε να τον παρηγορήσει ως φίλος, ούτε να τον καθησυχάσει ως δικηγόρος, αλλά τον κοιτάζει άναυδος και περιορίζεται μόνο στο να αποκριθεί ότι «τα πράγματα δεν είναι καλά». Τον πρωταγωνιστή όμως δεν μπορεί να βοηθήσει ούτε η αστυνομία. Κατά την πρώτη επίσκεψη του Dan στο αστυνομικό τμήμα (όπου προφασίζεται ότι εκπροσωπεί κάποιον πελάτη του), του επιβεβαιώνεται ότι δεν μπορούν να επέμβουν όσο δεν υπάρχουν αποδεικτικά στοιχεία εναντίον της Alex. Η σκηνή λήγει με τον εξής χαρακτηριστικό διάλογο: –Dan: «Δηλαδή πρέπει να καθίσει και να τα ανεχτεί όλα;» –αστυνόμος: «Όπως έστρωσε θα κοιμηθεί». Ακόμα και μετά

την «απαγωγή» της Ellen όμως η αστυνομία δεν τα καταφέρνει να προστατέψει την οικογένεια, καθώς αδυνατεί να εντοπίσει την εξαφανισμένη Alex και να την εμποδίσει να επιτεθεί στους Gallagher.

Αντιθέτως, η Alex καταφέρνει επανειλημμένως και με διαφορετικούς τρόπους να εισβάλλει λαθραία σε πολλά διαφορετικά περιβάλλοντα και να επιφέρει αναταραχή (Leonard, 2009), αποκαλύπτοντας τα ευάλωτα σημεία του συστήματος. Συγκεκριμένα, η ηρωίδα παρουσιάζεται ως πιθανή αγοράστρια του διαμερίσματος των Gallagher, αποσπώντας πληροφορίες από την Beth, παρακάμπτει την επιτήρηση του χώρου στάθμευσης και καταστρέφει το αυτοκίνητο του Dan, εξαπατά τις δασκάλες της Ellen και την «κλέβει» κατά το σχόλασμα (και μάλιστα σε μία περιοχή «εκπληκτική για παιδιά», σύμφωνα με τη μεσίτρια), και εν τέλει, καταφέρνει να παραβιάσει δύο φορές το σπίτι της οικογένειας στα προάστια. Καθεμία από τις παραπάνω εισβολές της Alex μπορεί να θεωρηθεί ως άλμα στο επίπεδο της αφήγησης, καθώς η ταινία παραλείπει κάθε φορά ένα σημαντικό τμήμα τους: σε καμία από τις παραπάνω σκηνές δεν παρουσιάζεται ο τρόπος με τον οποίο η Alex πραγματοποίησε την εισβολή, παρά μόνο το αποτέλεσμα που επέφερε.

Ως ακόμα ένα ρήγμα μπορεί να ιδωθεί η σκηνή του ξυλοδαρμού της Alex από τον Dan, μετά την «απαγωγή» της Ellen, καθώς μπορεί να χαρακτηριστεί ως αμφίσημη. Από τη μία πλευρά, όπως σχολιάστηκε παραπάνω η κλιμακούμενη σωματική βία προς την Alex, κινηματογραφείται με τέτοιο τρόπο ώστε η ηρωίδα να παρουσιάζεται λιγότερο ως άνθρωπος και περισσότερο ως κάποιου είδους τερατώδης μορφή, η οποία δύσκολα θα νικηθεί. Η κακοποίηση της Alex έχει αποτελέσει κομβικό σημείο στην φεμινιστική κριτική που κατά καιρούς έχει ασκηθεί στην ταινία, προσάπτοντάς της ότι αποτελεί έκφραση μισογυνισμού, ως μέρος μίας ευρύτερης πολιτιστικής αντίδρασης στον φεμινισμό κατά τη δεκαετία του 1980 (Wood, 1990· Kuhn, 1994· Gates, 2011).

Ταυτόχρονα όμως, η σκηνή αυτή είναι ασύμφωνη με την μέχρι στιγμής παρουσίαση του κεντρικού πρωταγωνιστή. Η ηθική ακεραιότητα του Dan ξεκινά να κλονίζεται ήδη από την αρχή της ταινίας, με την απιστία του. Στο σημείο αυτό όμως, η έκρηξη της βίας του προς την Alex κινηματογραφείται με τέτοιο τρόπο ώστε να παρουσιάζεται και ο ίδιος ως μία οριακή φιγούρα, σχεδόν εξίσου τερατώδης με την Alex. Εδώ ο Dan εισβάλλει στο διαμέρισμά της σπάζοντας την πόρτα με την ορμή του σώματός του, την ρίχνει επανειλημμένως στο πάτωμα και χτυπάει το κεφάλι της σε διάφορες επιφάνειες, καθώς προσπαθεί να την πνίξει [Εικόνες 3.79-3.82]. Η κτηνώδης του συμπεριφορά υπογραμμίζεται από την παρουσίασή του μέσω κεκλιμένων κάδρων,

πολλών διαδοχικών απότομων αλμάτων και με τη χρήση σκληρού φωτισμού, υποδηλώνοντας ότι ο ήρωας εδώ είναι σε έξαλλη κατάσταση. Τα κοντινά του πλάνα υπογραμμίζουν τη δυσοίωνη, τρομακτική του έκφραση, ενώ το γεγονός ότι ο ηθοποιός κοιτά απευθείας στην κάμερα, σημαίνει επίσης ότι ο θεατής εδώ ταυτίζεται με την Alex τη στιγμή που εκείνη δέχεται την επίθεση του Dan [Εικόνες 3.83-3.86]. Χαρακτηριστικά, η συγκεκριμένη σκηνή δεν περιλαμβάνει καθόλου διάλογο μεταξύ των δύο ηρώων. Επομένως μπορεί να παρατηρηθεί ότι ο κεντρικός ήρωας εδώ χάνει τον Λόγο, εκπίπτει έκδηλα από την τάξη του συμβολικού.



Εικόνα 3.79



Εικόνα 3.80



Εικόνα 3.81



Εικόνα 3.82



Εικόνα 3.83



Εικόνα 3.84



Εικόνα 3.85



Εικόνα 3.86

Στο πλαίσιο της συζήτησης σχετικά με την θέση του Dan εντός του συμβολικού, αξίζει να γίνει αναφορά στην επαναλαμβανόμενη απεικόνιση της ανικανότητάς του να προστατεύσει την οικογένειά του. Η αίσθηση αυτή γίνεται έντονη κατά τη σκηνή της ανακάλυψης του σκοτωμένου κατοικίδιου, που αποδεικνύει την εισβολή της Alex στο «ασφαλές» σπίτι των Gallagher στα προάστια. Η σκηνή δομείται με τη χρήση παράλληλης δράσης, ούτως ώστε να παρουσιάζονται ταυτόχρονα οι αντιδράσεις τόσο της Beth στο *άθλιο* (Kristeva, 1982) θέαμα του νεκρού κουνελιού που βράζει μέσα στην κατσαρόλα, όσο και της Ellen στην απουσία του κατοικίδιού της. Ο γρήγορος ρυθμός της σκηνής εναλλάσσει κοντινά πλάνα των τριών ηρώων: τη στιγμή που οι αντιδράσεις της Beth και της Ellen απεικονίζουν τον *άθλιο τρόπο* (Creed, 1993β) καλώντας τον Dan σε βοήθεια, ο ίδιος παρουσιάζεται άναυδος και ανίκανος να βοηθήσει κάποια από τις δύο [Εικόνες 3.87-3.89]. Σημειώνεται επίσης η πλήρης απουσία του από τη σκηνή της «απαγωγής» της Ellen, κατά την οποία η παράλληλη δράση μεταξύ της Beth από τη μία πλευρά και των Alex και Ellen από την άλλη, αφήνει τον πρωταγωνιστή εντελώς εκτός κάδρου.



Εικόνα 3.87



Εικόνα 3.88



Εικόνα 3.89

Εντέλει, κατά την σκηνή της έσχατης επίθεσης της Alex, με την κλιμάκωση της δράσης φαίνεται να εντείνεται επίσης η αίσθηση της ανικανότητας του Dan. Η τελική αυτή σεκάνς μπορεί να θεωρηθεί ότι δομείται σε τρία στάδια. Αρχικά, καθώς η αγωνία κορυφώνεται με την αναμονή της εξαφανισμένης Alex, ο Dan παρουσιάζεται να κλειδώνει τις πόρτες και να κοιτάζει διερευνητικά έξω από το σπίτι, ενώ η Alex είναι ήδη εντός. Στη συνέχεια, η στιγμή της εμφάνισης και επίθεσης της Alex προς την Beth, παρουσιάζεται με τη χρήση παράλληλης δράσης και πάλι. Κατ' αυτόν τον τρόπο η αγωνιώδης στιγμή της πάλης μεταξύ των δύο γυναικών αντιπαραβάλλεται με την άγνοια και αδράνεια του Dan στον κάτω όροφο, που αργεί πολύ να αντιληφθεί τι συμβαίνει κυριολεκτικά από πάνω του, τη στιγμή που ακόμη και ο οικογενειακός σκύλος εντοπίζει ότι από το ταβάνι στάζει νερό [Εικόνες 3.90-3.95].



Εικόνα 3.90



Εικόνα 3.91



Εικόνα 3.92



Εικόνα 3.93



Εικόνα 3.94



Εικόνα 3.95

Τέλος, ο Dan αποτυγχάνει να αντιμετωπίσει επαρκώς την Alex. Αξιοσημείωτη κρίνεται η αντίθεση ανάμεσα στην εκτενή, βίαιη και ταραχώδη πάλη μεταξύ της Alex και του Dan, που καταλήγει σε αποτυχία για τον πρωταγωνιστή, και στην συνοπτική και αποτελεσματική χειρονομία με την οποία η Beth πυροβολεί και σκοτώνει ακαριαία την Alex. Έτσι, η Beth είναι εκείνη που καταφέρνει να χρησιμοποιήσει επιτυχώς το όπλο και επομένως να αποκτήσει τον φαλλό, αντί του Dan, ο οποίος αν και προηγουμένως έχει ελέγξει ότι αυτό βρίσκεται στη θέση του, την κρίσιμη στιγμή αποτυγχάνει να το αξιοποιήσει. Παρατηρείται επίσης ότι, η Alex, πριν δολοφονηθεί, έχει καταφέρει να τραυματίσει με το μαχαίρι τον Dan, αλλά όχι την Beth, αν και έχει παλέψει για αρκετή ώρα και με τους δύο.

Εντέλει, το κλείσιμο της ταινίας, παρά την φαινομενική του απολυτότητα, θα μπορούσε να ιδωθεί ως διφορούμενο. Όπως έχει συζητηθεί παραπάνω, η ταινία φαίνεται σταδιακά να υποβιβάζει τον χαρακτήρα της Alex σε ολοένα και περισσότερο σαδιστικές πράξεις, ώσπου της στερεί εντελώς τον Λόγο και την καταδικάζει σε οριστική σιωπή με τη δολοφονία της. Ωστόσο, η παρουσία της κατά τη διάρκεια της ταινίας έχει καταφέρει να θέσει μια σειρά ερωτημάτων, τα οποία επιμένουν, παρά την μεταχείρισή της. Συγκεκριμένα, μετά τη δολοφονία της ακολουθεί μία σύντομη σκηνή

κατά την οποία η αστυνομία φεύγει από το σπίτι των Gallagher, ο Dan κλείνει την πόρτα και αγκαλιάζεται με την Beth. Το τελευταίο κάδρο της ταινίας αποτελεί ένα κοντινό πλάνο σε μια φωτογραφία της οικογένειας Gallagher, στην οποία όλα τα μέλη της αγκαλιάζονται και χαμογελούν ευτυχισμένα [Εικόνα 3.96].



Εικόνα 3.96

Στο σημείο αυτό, παρότι το κλείσιμο φαίνεται ολοκληρωτικό, η μόλις προηγούμενη έντονη αναταραχή της τελευταίας σεκάνς, κάνει τη συγκεκριμένη απεικόνιση της επιστροφής στην «κανονικότητα» να μοιάζει υπερβολικά εσπευσμένη. Μάλιστα θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι ακριβώς λόγω αυτής της απότομης αντίθεσης που βιώνει ο θεατής, το αναδυόμενο συναίσθημα δεν είναι η ασφάλεια, αλλά η αμφιβολία. Έτσι, αυτή η στατική, παρελθοντική, ευτυχισμένη εικόνα της οικογένειας, ερχόμενη σε αντίθεση με τα όσα μόλις συνέβησαν, θα μπορούσε να ερμηνευθεί ως μια τελευταία υπενθύμιση της διάσπασης που έχει προκληθεί. Η οικογένεια επιφανειακά σώθηκε, αλλά δεν θα είναι ποτέ πια η ίδια. Το ρήγμα που έχει επιφέρει η Alex με την παρουσία, τον λόγο και τις πράξεις της αποδεικνύεται πολύ ριζικότερο, με αποτέλεσμα ο θάνατός της να μην μπορεί να αποτελέσει ένα καθησυχαστικό τέλος, παρά την εντοπιζόμενη προσπάθεια της ταινίας να παρουσιάσει την ηρωίδα ως την κύρια πηγή του κακού. Εφόσον όμως η φιγούρα της Alex φέρνει στο φως ήδη υπάρχοντα «σφάλματα», η τελική της εξάλειψη δεν μπορεί να εξισωθεί με την έλευση της ομαλότητας, της ασφάλειας και της ευτυχίας, με αποτέλεσμα να αποδεικνύεται εντέλει ανώφελη και επομένως περιττή.

3.4. The Silence of the Lambs

THE SILENCE OF THE LAMBS (Η ΣΙΩΠΗ ΤΩΝ ΑΜΝΩΝ). 1991. Σκηνοθεσία: Jonathan Demme. Σενάριο: Ted Tally, βασισμένο στο ομώνυμο μυθιστόρημα του Thomas Harris (1988). Παραγωγή: Kenneth Utt, Edward Saxon, Ron Bozman. Διεύθυνση φωτογραφίας: Tak Fujimoto. Μοντάζ: Craig McKay. Μουσική: Howard Shore. Εταιρεία παραγωγής: Strong Heart Productions. Διανομή: Orion Pictures. Παίζουν οι: Jodie Foster, Anthony Hopkins, Scott Glenn, Ted Levine, Anthony Heald, Brooke Smith.

Η ακόλουθη ενότητα εστιάζει την προσοχή στην ταινία *The Silence of the Lambs* (1991), εξετάζοντας τον πολυσυζητημένο και αρκετά επιτυχημένο φεμινιστικό λόγο που αρθρώνεται εντός της (Cook & Dodd, 1993· Gates, 2011). Υποστηρίζεται ότι, παρά την κλιμακούμενη βία στην οποία ο πρωταγωνιστικός χαρακτήρας της Clarice Starling υποβάλλεται, η ταινία καταφέρνει να αποφύγει σε σημαντικό βαθμό τη σαδιστική της απεικόνιση, παρουσιάζοντας τα γεγονότα κατά βάση μέσα από τη δική της οπτική. Έτσι η παραδοχή ότι η ηρωίδα, προκειμένου να εισέλθει επιτυχώς στην τάξη του συμβολικού, πρέπει να πληρώσει το τίμημα της κακοποίησής της, γίνεται αντιληπτή ως προβληματική, με την ταύτιση του θεατή μαζί της. Ωστόσο, μπορεί να θεωρηθεί ότι η εύθραυστη ισορροπία μεταξύ σαδισμού και φεμινισμού που η ταινία διατηρεί, τίθεται σε αμφισβήτηση, όταν κατά την κρίσιμη σεκάνς της τελικής αντιμετώπισης του δολοφόνου, η οπτική της Clarice εξαφανίζεται.

Ταυτόχρονα, υποστηρίζεται ότι στη διατύπωση του εντοπιζόμενου αυτού φεμινιστικού λόγου, συμβάλλουν σημαντικά ορισμένα ρήγματα που μπορούν να παρατηρηθούν εντός της αφήγησης, τα οποία υπογραμμίζουν την αντίθεση μεταξύ της ανικανότητας των εκπροσώπων του συστήματος του συμβολικού από τη μία πλευρά, και της επιδεξιότητας και υπεροχής της Clarice από την άλλη. Στο τελευταίο μέρος της ενότητας συζητείται η παρουσίαση των θυμάτων του Buffalo Bill και ιδίως η αποσεξουαλικοποίηση της βίας, σε συνάρτηση με την αποσεξουαλικοποίηση της ίδιας της Clarice και τη συσχέτισή της με την έννοια του «τελικού κοριτσιού» (Clover, 1992· Cook & Dodd, 1993· Jenkins, 2003· Staiger, 2000). Επομένως, τα ποικίλα ερωτήματα που προκύπτουν, υποδεικνύουν ότι η φεμινιστική ρητορική της ταινίας, μπορεί εντέλει να ιδωθεί ως ένα στοιχείο καθόλου δεδομένο, αλλά αντίθετα περισσότερο ως σημείο αντιπαράθεσης.

Η απεικόνιση της Clarice Starling εντός της τάξης του συμβολικού. Είναι δυνατόν να υποστηριχθεί ότι, καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας, η κινηματογράφηση της Clarice επισημαίνει συστηματικά τη μικρόσωμη φιγούρα της. Κατά την προσπάθειά της να εισέλθει επιτυχώς στο σύστημα του συμβολικού ως πράκτορας του FBI, η ηρωίδα έρχεται σε αντίθεση είτε με τα ογκώδη περιβάλλοντα εντός των οποίων καλείται να πλοηγηθεί, είτε με τους περισσότερο μεγαλόσωμους συναδέλφους της. Έτσι η φιγούρα της έρχεται σαφώς στο προσκήνιο ως «μειονέκτημα» και η ίδια σκιαγραφείται ως «παράταιρη» μέσα σε αυτόν τον κόσμο, όπου προσπαθεί να καθιερωθεί.

Η εντύπωση αυτή ξεκινά να δημιουργείται ήδη με την πρώτη εμφάνιση της Clarice, κατά την εναρκτήρια σεκάνς της προπόνησής της στο δάσος. Η ηρωίδα πρωτοεμφανίζεται μέσα σε ένα στατικό, πολύ μακρινό πλάνο, το οποίο με οπτική γωνία από ψηλά, την παρουσιάζει μικροσκοπική, να πασχίζει να σκαρφαλώσει ένα ανηφορικό χαράκωμα στην πλαγιά ενός λόφου. Λίγο αργότερα, ένα ακόμα πολύ μακρινό πλάνο την απεικονίζει να εισέρχεται στο κτίριο της ακαδημίας από μία υπερμεγέθη πόρτα, ενώ, αμέσως μετά, ένα travelling που ξεκινάει από χαμηλή οπτική γωνία τονίζοντας τα επιβλητικά κτίρια εξωτερικά, καταλήγει εντοπίζοντας την μικρόσωμη μορφή της Clarice να τα διαπερνά εσωτερικά [Εικόνες 4.1-4.4].



Εικόνα 4.1



Εικόνα 4.2



Εικόνα 4.3



Εικόνα 4.4

Εν γένει, η ηρωίδα εγγράφεται σε αρκετά διαφορετικά περιβάλλοντα μεγάλων διαστάσεων, όπως τη δαιδαλώδη αποθήκη που καλείται να εξερευνήσει, αλλά και τον εκθεσιακό χώρο του Smithsonian που διασχίζει, περνώντας ανάμεσα από τους πελώριους σκελετούς των δεινοσαύρων [Εικόνες 4.5-4.6]. Επιπροσθέτως, η μορφή της Clarice απεικονίζεται σε αρκετές περιστάσεις να ξεχωρίζει ως η πιο μικρόσωμη εντός του πλήθους που την περιβάλλει, όπως στο χαρακτηριστικό πλάνο του ασανσέρ στην εναρκτήρια σεκάνς, αλλά επίσης στη σκηνή της παρακολούθησης του διαγγέλματος της γερουσιαστή Martin στις ειδήσεις και στη σεκάνς της νεκροψίας [Εικόνες 4.7-4.9].



Εικόνα 4.5



Εικόνα 4.6



Εικόνα 4.7



Εικόνα 4.8



Εικόνα 4.9

Η αγωνιώδης πορεία που η Clarice θα κληθεί να ακολουθήσει προκειμένου να ανελιχθεί εντός του FBI μπορεί να θεωρηθεί ότι αντικατοπτρίζεται εν γένει κατά την προαναφερθείσα εισαγωγική σεκάνς της προπόνησής της. Εδώ η ηρωίδα παρουσιάζεται να σκαρφαλώνει με κόπο το χαράκωμα του λόφου και το εμπόδιο με τα σχοινιά, ενέργειες που κινηματογραφούνται από την αρχή μέχρι το τέλος τους, διεξοδικά, και όχι αποσπασματικά. Στην ίδια σεκάνς, η ιδέα της δοκιμασίας ανακαλείται επίσης από το αργό βερτικάλ στις διαδοχικές πινακίδες «ΠΟΝΟΣ», «ΟΔΥΝΗ», «ΑΛΓΟΣ», «ΤΟ ΛΑΤΡΕΥΩ», που βρίσκονται καρφωμένες σε ένα από τα δέντρα του δάσους [Εικόνες 4.10-4.12].



Εικόνα 4.10



Εικόνα 4.11



Εικόνα 4.12

Παρότι η κακοποίηση της ηρωίδας γίνεται αρκετά εύληπτη κατά την πρώτη της επίσκεψη στη φυλακή όπου κρατείται ο Hannibal Lecter, ο θεατής την εισπράττει από τη δική της οπτική, μπαίνοντας στη θέση της. Κατ' αρχάς, στο γραφείο του Δρα Chilton η Clarice είναι αναγκασμένη να ανεχτεί την αγενή, αντιεπαγγελματική συμπεριφορά του τελευταίου, ο οποίος προσπαθεί εν ώρα εργασίας να τη φλερτάρει, αλλά και να την εκφοβίσει. Ωστόσο, εκείνη δεν παρουσιάζεται ως αντικείμενο του βλέμματός του· αντίθετα, το κοντινό της πλάνο, που αποκαλύπτει τη δυσφορία της, σαφώς δεν ακολουθεί τον νοητό άξονα του βλέμματος του Chilton. Παράλληλα, καθώς ο Chilton κοιτάζει απευθείας στην κάμερα, το αντίστοιχο κοντινό του πλάνο τονίζει το σαδιστικό του χαμόγελο, όπως το εισπράττει η Clarice, φέρνοντας τον θεατή σε εξίσου δύσκολη θέση με την ηρωίδα [Εικόνες 4.13-4.14].



Εικόνα 4.13



Εικόνα 4.14

Εν συνεχεία, η πρώτη είσοδος της Clarice στον χώρο όπου κρατείται ο Lecter επιλέγεται να παρουσιαστεί από τη δική της οπτική, φανερώνοντας σε πόσο ευάλωτη θέση έρχεται εκείνη καθ' όλη τη διάρκεια της συγκεκριμένης περίπτωσης. Αρχικά, μέσα από το βλέμμα της Clarice παρουσιάζεται το φυλάκιο που προηγείται των κελιών, μέσω ενός αργού, δεξιόστροφου travelling, που «σαρώνει» το χώρο, περιλαμβάνοντας τα μόνιτορ του κυκλώματος ασφαλείας, τις δύο τεράστιες σιδερένιες πόρτες, τους

φρουρούς και το οπλοστάσιο. Ο (καλοπροαίρετος) Barney, απευθύνεται στην ηρωίδα κοιτάζοντας απευθείας στην κάμερα, μιλώντας έτσι στον θεατή, και παρουσιάζεται από την χαμηλή οπτική γωνία της Clarice [Εικόνα 4.15].



Εικόνα 4.15

Η ακόλουθη πορεία της πρωταγωνίστριας στον διάδρομο προς το κελί του Lecter δίνεται επίσης από την οπτική της, δικαιολογώντας την έκδηλη νευρική της. Στο σημείο αυτό γίνεται χρήση κάμερας στο χέρι, αποδίδοντας μέσω νευρικά κινούμενων κάδρων την ταραχή της Clarice, η οποία, πριν φτάσει στον Lecter, αναγκάζεται να περάσει από τρία διαδοχικά κελιά όπου κρατούνται ψυχικά διαταραγμένοι εγκληματίες, και να γίνει αποδέκτης της λεκτικής σεξουαλικής επίθεσης του τελευταίου. Στη δημιουργία της δυσοίωνης ατμόσφαιρας εδώ συμβάλλει ο ελάχιστος και σκληρός φωτισμός του διαδρόμου και των κρατουμένων, όπως επίσης και η εισαγωγή του επιβλητικού μουσικού θέματος. Σημειώνεται ότι ούτε εδώ η Clarice γίνεται αντικείμενο του βλέμματος των κρατουμένων, μέσα από τα κιγκλιδώματα, εφόσον, καθώς εκείνη περπατάει, παρουσιάζεται σε μεσαία κοντινά πλάνα, με οπτική γωνία από μπροστά και χαμηλά. Επιπροσθέτως, το πρώτο πλάνο του διαβόητου Lecter, δίνεται ακριβώς μέσα από το βλέμμα της ηρωίδας, με χρήση κάμερας στο χέρι, από τη δική της οπτική γωνία καθώς τον πλησιάζει [Εικόνες 4.16-4.20].



Εικόνα 4.16



Εικόνα 4.17



Εικόνα 4.18



Εικόνα 4.19



Εικόνα 4.20

Όσον αφορά τη γνωριμία της πρωταγωνίστριας με τον Δρα Lecter, μπορεί να ειπωθεί ότι αποτελεί το πρότυπο όλων των ακόλουθων συναντήσεών τους, κατά τις οποίες η Clarice υφίσταται έναν αυξομειούμενο βαθμό ψυχολογικής βίας από εκείνον. Μάλιστα στη συνέχεια γίνεται σαφές ότι η ψυχολογική αυτή βία πρόκειται να γίνει ένα από τα τιμήματα που η πρωταγωνίστρια θα κληθεί να πληρώσει, στην προσπάθειά της να διαλευκάνει την υπόθεση του Buffalo Bill και να εισέλθει στο συμβολικό· το αντάλλαγμα που ο Lecter της ζητά προκειμένου να τη βοηθήσει είναι να του απαντήσει ειλικρινά σε πολύ προσωπικές και ψυχοφθόρες ερωτήσεις, να «ξεγυμνώσει» μπροστά του την ψυχή της, μοιραζόμενη της πιο τραυματικές παιδικές αναμνήσεις της.

Ενδεικτικά, κατά την πρώτη τους αυτή συνάντηση, ο Lecter, παρά τη φαινομενική του ευγένεια, φέρνει συνεχώς σε δύσκολη θέση την Clarice. Μεταξύ άλλων της ζητά να επαναλάβει την προηγούμενη λεκτική επίθεση του κρατούμενου Miggs, προσπαθεί να την οσμιστεί από τις τρύπες του διαχωριστικού τζαμιού και την αναγκάζει να αναπαραγάγει το άξεστο αστείο σχετικά με την προέλευση του ψευδώνυμου «Buffalo Bill» του καταζητούμενου δολοφόνου. Εν γένει μπορεί να χαρακτηριστεί απέναντί της υπεροπτικός και προκλητικός, ενώ όταν αισθάνεται προσβεβλημένος, αρχικά την περιπαίζει για την καταγωγή της και στην συνέχεια την απειλεί ανοιχτά.

Ωστόσο, παρά τη δυσχερή θέση στην οποία έρχεται η Clarice, αποφεύγεται και εδώ η αντικειμενοποίησή της μέσω του βλέμματος του Lecter. Αντιθέτως μπορεί να παρατηρηθεί ότι η κινηματογράφηση διατηρεί μία αυστηρή συμμετρία κατά τα αντίστοιχα πλάνα τους, τα οποία γίνονται όλο και κοντινότερα όσο η συζήτηση ολισθαίνει σε προσωπικά θέματα της Clarice, με τους δύο ήρωες να κοιτάζουν απευθείας στην κάμερα. Επομένως, το τρομακτικό, επιθετικό βλέμμα του Lecter προς την ηρωίδα στοχεύει τον ίδιο τον θεατή, κάνοντας την απειλή προς εκείνη αρκετά αισθητή. Επιπροσθέτως, παρότι εδώ ο Lecter στέκεται όρθιος, ενώ η Clarice κάθεται, οι δύο ήρωες κινηματογραφούνται σχεδόν απέναντι· έτσι η ταινία αντιστέκεται στην παρουσίαση του Lecter από χαμηλή οπτική γωνία, και άρα στην τοποθέτησή του σε θέση ισχύος απέναντι στην Clarice [Εικόνες 4.21-4.24].



Εικόνα 4.21



Εικόνα 4.22



Εικόνα 4.23



Εικόνα 4.24

Στο ίδιο πλαίσιο, αξίζει να επισημανθεί ότι η σεξουαλική κακοποίηση της πρωταγωνίστριας κατά την πρώτη αυτή σεκάνς εντός της φυλακής αποτελεί «σημείο καμπής» της ταινίας. Όταν ο κρατούμενος Miggs της επιτίθεται για δεύτερη φορά ρίχνοντας πάνω της σπέρμα, ο Lecter συγκινείται, αλλάζει γνώμη, και αποφασίζει να τη βοηθήσει. Έτσι, ένα περιστατικό έμφυλης βίας μετατρέπεται σε κινητήρια δύναμη της πλοκής (Mizejewski, 1993). Παρόλα αυτά, η προβληματικότητα της εξαναγκαστικής σχεδόν θυματοποίησης της πρωταγωνίστριας έρχεται στο προσκήνιο, με την διατήρηση και εδώ της οπτικής της, και επομένως μπορεί να θεωρηθεί ότι υπογραμμίζεται ως κατακριτέα. Ο θεατής θυματοποιείται επίσης, καθώς δέχεται την επίθεση μαζί με την Clarice και έτσι η βιαιότητα και αχρειότητα της στιγμής γίνεται «χειροπιαστή» [Εικόνα 4.25].



Εικόνα 4.25

Εν γένει, φαίνεται πως κατά τη διάρκεια της αφήγησης παρουσιάζεται ο συνεχής αγώνας της πρωταγωνίστριας να ξεπεράσει τα εμπόδια που ορθώνονται μπροστά της. Η σκηνή της αποθήκης ξεκινάει δίνοντας έμφαση στον σωματικό κόπο που εκείνη πρέπει να υποβληθεί προκειμένου να μπει μέσα, εφόσον η κλειδαριά δεν ανοίγει και ο μόνος άντρας που θα ήταν σε θέση να τη βοηθήσει (ο οδηγός του ιδιοκτήτη) «απεχθάνεται τη σωματική εργασία». Έτσι η Clarice αναγκάζεται να ανοίξει την βαριά πόρτα με τον γρύλο που έχει στο αυτοκίνητό της, και να συρθεί από τη χαραμάδα, γδέρνοντας εν τω μεταξύ το πόδι της. Στη συνέχεια, εντός της αποθήκης έρχεται αντιμέτωπη με ακόμα μία ψυχολογική δοκιμασία, όταν εξερευνώντας τον σκοτεινό, δαιδαλώδη και ανοίκειο αυτόν χώρο, ανακαλύπτει το αποτρόπαιο, κομμένο κεφάλι του Benjamin Raspail.

Επιπροσθέτως, κατά τη σεκάνς του νεκροτομείου, η Clarice γίνεται αρχικά αποδέκτης ψυχολογικής βίας, με τη μορφή σεξιστικών διακρίσεων εναντίον της. Ο Crawford επιλέγει να την αποκλείσει από τη συζήτηση με τον σερίφη, ενώ η ηρωίδα

γίνεται σε δύο διαφορετικές περιστάσεις το αντικείμενο του περιφρονητικού, επικριτικού βλέμματος της μεγάλης ομάδας αστυνομικών τριγύρω της. Και πάλι όμως, ο θεατής γίνεται επίσης αντικείμενο αυτού του βλέμματος, καθώς στα συγκεκριμένα πλάνα οι άντρες κοιτάζουν προς την κάμερα απευθείας, από την οπτική γωνία της Clarice [Εικόνες 4.26-4.28].



Εικόνα 4.26



Εικόνα 4.27



Εικόνα 4.28

Στη συνέχεια της ίδιας σκηνής, κατά τη διαδικασία της νεκροτομής, η Clarice πρέπει να περιεργαστεί με το βλέμμα της την αποτρόπαια σωρό της νεκρής γυναίκας, να εντοπίσει τα ειδικά σημάδια της κακοποίησης και να τα περιγράψει με τον ψυχρό

λόγο του Νόμου στο μαγνητόφωνο. Το εκτεταμένο χρονικά, πολύ κοντινό πλάνο στην πρωταγωνίστρια εδώ, κάνει σαφή τη δυσφορία της, καθώς εκείνη μορφάζει, κομπιάζει και πασχίζει να κρατήσει τα δάκρυά της, ενώ τα συναισθήματά της επικρατούν στιγμιαία, όταν επαναλαμβάνει στη συσκευή τη φράση «άδικος θάνατος».

Στο σημείο αυτό, σημειώνεται ότι η ταινία δίνει συστηματικά προτεραιότητα στο βλέμμα της Clarice, τόσο όταν εκείνη βρίσκεται σε ευάλωτη θέση (όπως στις προαναφερόμενες περιστάσεις), όσο και όταν η ίδια βρίσκεται σε θέση ισχύος. Χαρακτηριστικά, οι σκηνές κατά τις οποίες η ηρωίδα διεξάγει την έρευνά της δομούνται κατά βάση με την εναλλαγή κοντινών και υποκειμενικών πλάνων της, που τονίζουν το δυναμικό, διερευνητικό της βλέμμα [Εικόνες 4.29-4.38].



Εικόνα 4.29



Εικόνα 4.30



Εικόνα 4.31



Εικόνα 4.32



Εικόνα 4.33



Εικόνα 4.34



Εικόνα 4.35



Εικόνα 4.36



Εικόνα 4.37



Εικόνα 4.38

Την ίδια στιγμή, ο αποκλεισμός του ανδρικού βλέμματος, και επομένως η αντίσταση στην αντικειμενοποίηση της Clarice, παρατηρείται (σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό) καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας. Έτσι, η πρωταγωνίστρια δεν παρουσιάζεται μέσα από το βλέμμα του εκπαιδευτή που διακόπτει την προπόνησή της και στη συνέχεια την κοιτάζει να φεύγει, των αγοριών που την κοιτάζουν επίμονα όταν τρέχει με τη φίλη της ή του άντρα που την παρατηρεί καθώς την προσπερνάει στο αεροδρόμιο [Εικόνες 4.39-4.41].



Εικόνα 4.39



Εικόνα 4.40



Εικόνα 4.41

Εντούτοις, αξίζει να επισημανθεί ότι τη στιγμή της κορύφωσης της σαδιστικής μεταχείρισης της Clarice, η ηρωίδα χάνει το ενεργητικό της βλέμμα, με το οποίο ο θεατής έχει ταυτιστεί μέχρι πρότινος. Κατά τη σεκάνς της τελικής αναμέτρησής της με τον Buffalo Bill στο αποτρόπαιο υπόγειό του, η πρωταγωνίστρια αντιμετωπίζει μία σειρά ψυχολογικών δοκιμασιών, καθώς συναντά ένα φρικτό, ημιτελές κοστούμι γυναικείου σώματος, την εξαθλιωμένη Catherine, φυλακισμένη μέσα στο πηγάδι και το ειδικό πτώμα της κυρίας Lippman που λιώνει μέσα στην μπανιέρα. Την κρίσιμη στιγμή όμως της αντιμετώπισης του δολοφόνου, από την πρωταγωνίστρια στερείται εντελώς η όραση, και η ίδια φτάνει εδώ, περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο σημείο της ταινίας, να εκφράσει τον *άθλιο τρόπο* (Creed, 1993β).

Μάλιστα, εδώ η ταινία επιλέγει να αντιστρέψει την οπτική γωνία, ταυτίζοντας το βλέμμα του θεατή με το σαδιστικό βλέμμα του δολοφόνου, που αντικειμενοποιεί την Clarice και την θέτει στον ύψιστο κίνδυνο. Μέσα από τα γυαλιά νυχτερινής οράσεως του Buffalo Bill παρακολουθούμε την ηρωίδα για περίπου δύο αγωνιώδη λεπτά να βιώνει τον απόλυτο τρόμο: να τρέμει, να ασθμαίνει ιδρωμένη, να σκοντάφτει και να σημαδεύει απελπισμένα προς κάθε κατεύθυνση με το όπλο της. Αντιθέτως, ο δολοφόνος-θεατής απολαμβάνει τη θέση ισχύος στην οποία βρίσκεται, τείνοντας μάλιστα σαδιστικά το χέρι του προς την Clarice, ως να επιδείκνυε την αντικειμενοποίησή της [Εικόνες 4.42-4.46].



Εικόνα 4.42



Εικόνα 4.43



Εικόνα 4.44



Εικόνα 4.45



Εικόνα 4.46

Έτσι το γεγονός ότι η Clarice εν τέλει υπερνικά, πιθανότατα δεν μπορεί να μετριάσει εύκολα την ένταση που έχει προκαλέσει εδώ η σαδιστική της μεταχείριση. Οι υπερβολικά αντίξοες συνθήκες εντός των οποίων η ηρωίδα καλείται να επιβιώσει (πλοήγηση στα τυφλά, σε έναν ανοίκειο, δαιδαλώδη χώρο, ενώ ο δολοφόνος βρίσκεται σε πλεονεκτική θέση), θυμίζουν πιθανώς την τυπολογία της Clover ως προς την υπερίσχυση του «τελικού κοριτσιού», τον γυναικείο χαρακτήρα του slasher που επιζεί σε μια κατάσταση, εντός της οποίας μοιάζει αδύνατο να επιβιώσει κανείς (Clover, 1992, σελ. 39). Η αίσθηση ότι η δοκιμασία της αυτή παρουσιάζεται ως ένα «θεμιτό» τίμημα κορυφώνεται με την ακόλουθη σεκάνς της αποφοίτησης, που μοιάζει ως επιβράβευση των κόπων της. Ωστόσο, η ακολουθία των γεγονότων ενδεχομένως γεννά το ερώτημα, κατά πόσο το τίμημα αυτό μπορεί να χαρακτηριστεί δίκαιο, ιδίως εφόσον οι πιθανότητες επιβίωσης της Clarice στην πραγματικότητα λίγες, και η νίκη της μοιάζει ίσως παράδοξη.

Τα ρήγματα στην τάξη του συμβολικού. Στη δημιουργία της πολυσυζητημένης φεμινιστικής ρητορικής της ταινίας (Cook & Dodd, 1993· Gates, 2011) μπορεί να θεωρηθεί ότι συμβάλλει σημαντικά μία σειρά ρηγμάτων εντός της αφήγησης, τα οποία υπονομεύουν την ισχύ του συστήματος, υποδηλώνοντας

ταυτόχρονα την υπεροχή της Clarice. Ως θεμελιώδες ρήγμα μπορεί να ιδωθεί η αμφίθυμη παρουσία των δύο πρωταγωνιστικών χαρακτήρων, της Clarice Starling και του Hannibal Lecter, καθώς κανένας από τους δύο ήρωες δεν μπορεί να τοποθετηθεί σε μία καθορισμένη, βέβαιη θέση ως προς την τάξη του συμβολικού, είτε υπέρ είτε εναντίον της. Επιπροσθέτως, οι παρουσίες των δύο χαρακτήρων μπορούν να ιδωθούν ως αποκαλυπτικές της ευθραυστότητας του συστήματος, εφόσον η Clarice υποδεικνύεται συχνά ως ικανότερη από τα κατεξοχήν μέλη του συμβολικού, ενώ ο Lecter πλήττει το σύστημα ενεργά.

Αφενός η Clarice, ως γυναίκα που προσπαθεί να διεισδύσει σε έναν κατά κανόνα «αντρικό» χώρο, «διαταράσσει την παραδοσιακή οργάνωση της σεξουαλικότητας» (Mizejewski, 1993, σελ. 12), αποτελώντας έτσι στοιχείο διάσπασης της τάξης. Αφετέρου ο Lecter αποτελεί ένα έκπτωτο μέλος της τάξης του συμβολικού, ως πρώην διακεκριμένος ψυχίατρος, αλλά ταυτόχρονα καταδικασμένος για εγκλήματα τόσο ειδεχθή όσο ο κανιβαλισμός. Το γεγονός ότι εντός της αφήγησης ο ήρωας αποκαλείται συγχρόνως «τέρας», αλλά και «Δρ. Lecter», εντείνει την αντίθεση που συγκεντρώνεται στο πρόσωπό του. Ως χαρακτηριστική της ακροβασίας του ήρωα εντός και εκτός του συμβολικού μπορεί να ιδωθεί η σκηνή της δολοφονίας των δύο αστυνομικών. Εδώ ο ήρωας διεξάγει μία πλήρως υπολογισμένη επίθεση, που παρουσιάζεται από την οπτική του θύματος, καθώς ο Lecter επιτίθεται προς την κάμερα/ τον θεατή. Το χαρακτηριστικό, αργό travelling που σαρώνει τον αποκρουστικό χώρο της σκηνής από ψηλά, αποκαλύπτει ότι ο ήρωας, καλυμμένος από το αίμα των θυμάτων του, έχει σταματήσει στιγμιαία την τερατώδη του επίθεση, για να απολαύσει ένα κομμάτι κλασικής μουσικής [Εικόνες 4.47-4.50].



Εικόνα 4.47



Εικόνα 4.48



Εικόνα 4.49



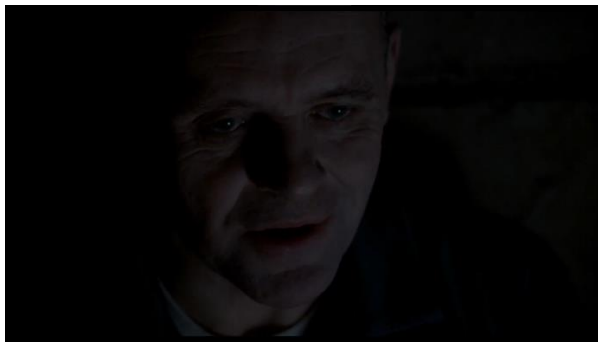
Εικόνα 4.50

Η συνεργασία των δύο ηρώων, της Clarice και του Lecter, και ιδιαίτερα η κινηματογράφηση των κοινών τους σκηνών, φαίνεται να αποκαλύπτει την κοινή τους «φύση». Η παραπάνω αναφερόμενη αυστηρή συμμετρία των αντίστοιχων πλάνων μεταξύ του Hannibal και της Clarice, ως προς τις γωνίες λήψης, την απόσταση και τον φωτισμό, υποδεικνύει ότι η ταινία διατηρεί μία αναλογία στην παρουσίασή τους. Η κλιμάκωση της αντιστοιχίας των δύο ηρώων μπορεί να εντοπιστεί στο χαρακτηριστικό πλάνο, κατά το οποίο οι μορφές τους προβάλλονται η μία σχεδόν πάνω στην άλλη, όταν στο κοντινό πλάνο της Clarice μέσα από το τζάμι της φυλακής καθρεφτίζεται το

επίσης κοντινό (αν και μη νεταρισμένο) πλάνο του Hannibal Lecter [Εικόνες 4.51-4.63].



Εικόνα 4.51



Εικόνα 4.52



Εικόνα 4.53



Εικόνα 4.54



Εικόνα 4.55



Εικόνα 4.56



Εικόνα 4.57



Εικόνα 4.58



Εικόνα 4.59



Εικόνα 4.60



Εικόνα 4.61



Εικόνα 4.62



Εικόνα 4.63

Η τερατώδης πλευρά του Lecter συσχετίζεται σαφώς με το *άθλιο αντικείμενο* (Kristeva, 1982), όπως το κεφάλι του Benjamin Raspail και τη βάνουση σεκάνας της επίθεσης στους δύο αστυνομικούς στο δικαστικό μέγαρο. Σημειώνεται ότι τα θύματά του αποτελούν κυρίως μέλη της τάξης του συμβολικού, όπως ένα μέλος δημοτικού συμβουλίου (όπως διαβάζει η Clarice), ένας απογرافέας, οι δύο αστυνομικοί, ο Δρ. Chilton. Μπορεί επίσης να παρατηρηθεί ότι η φιγούρα του Lecter χαρακτηρίζεται συχνά από ασυνέχεια, με αποτέλεσμα να γίνεται σαφέστερο ότι δημιουργεί ρήγμα. Συγκεκριμένα, οι ακριβείς συνθήκες κάτω από τις οποίες διαπράττει τα εγκλήματά του δεν διευκρινίζονται ποτέ, αλλά μάλλον αποδίδονται στις ασαφείς, σχεδόν υπεράνθρωπες ικανότητες του Lecter. Αφενός η περιγραφή της «δολοφονίας» του κρατούμενου Miggs δεν μπορεί να εξηγηθεί λογικά, αφού κανένας άνθρωπος δεν είναι σε θέση να καταπιεί τη γλώσσα του αυτοβούλως. Αφετέρου δεν βλέπουμε ποτέ πώς ακριβώς κατάφερε να αποσπάσει το στυλό του Δρ. Chilton (που αποτέλεσε την βάση για την πραγματοποίηση της απόδρασής του), όντας συνεχώς κάτω από αυστηρά δεσμά και επιτήρηση.

Ιδιαίτερα, η ίδια η απόδραση του Lecter μπορεί να ιδωθεί ως ρήγμα που αποκαλύπτει την ευθραυστότητα του συμβολικού. Κατά την εν λόγω σεκάνας, μία αρκετά μεγάλη ομάδα αστυνομικών, παρουσιάζεται ανήμπορη ενάντια σε έναν και μόνο άνθρωπο. Ο επικεφαλής καλεί ως ενίσχυση τις ειδικές δυνάμεις, ενώ τα κοντινά πλάνα στα ταραγμένα, ιδρωμένα πρόσωπα των αστυνομικών υποδεικνύουν τον πανικό που τους καταλαμβάνει. Οι έξι αστυνομικοί κινηματογραφούνται να ανεβαίνουν στον πέμπτο όροφο σε πλήρη εγρήγορση, με τα όπλα τους σε ετοιμότητα, παρότι επιδεικνύουν περισσότερο ανησυχία, παρά αυτοπεποίθηση. Ωστόσο, όταν εισβάλλουν με έναν δυναμικό σχηματισμό στην αίθουσα, αποκαλύπτεται ότι έχουν ήδη αποτύχει, με τη μουσική να δυναμώνει, τονίζοντας τη δραματικότητα της στιγμής. Παρά το γεγονός ότι η αστυνομία υπερτερεί σε ανθρώπινο δυναμικό, οπλισμό και τεχνολογία

(ασύρματοι), ο Lecter κατάφερε να τους ξεγελάσει με ευκολία, και να βεβηλώσει αφενός τα πτώματα των δύο συναδέλφων τους, αφετέρου τον χώρο του δικαστικού μεγάρου (κατεξοχήν χώρο του συμβολικού), μετατρέποντάς τον σε χώρο αποκειμενοποίησης (Creed, 1993β· Kristeva, 1982). Η αίσθηση της αποτυχίας του συμβολικού κορυφώνεται όταν αποκαλύπτεται ότι καθ' όλη τη διάρκεια της σκηνής ο Lecter περιστοιχιζόταν κυριολεκτικά αδρανής και άοπλος από τους εκπροσώπους του νόμου και του συστήματος υγείας. Κανένας όμως από τους εν λόγω ειδικούς δεν αντιλήφθηκε ότι ένας απόλυτα υγιής άνθρωπος παρίστανε τον ημιθανή, φορώντας μία μάσκα από ανθρώπινο δέρμα, με αποτέλεσμα το ίδιο το σύστημα να επιτρέψει την απόδραση του Lecter [Εικόνες 4.64-4.67].



Εικόνα 4.64



Εικόνα 4.65



Εικόνα 4.66



Εικόνα 4.67

Ίσως το σημαντικότερο πλήγμα στην τάξη του συμβολικού εντός της αφήγησης αποτελεί η παταγώδης αποτυχία της ομάδας του Crawford να εντοπίσει και να συλλάβει τον Buffalo Bill. Από την αρχή της ταινίας ο Crawford σκιαγραφείται ως ένα επιφανές, ισχυρό μέλος της τάξης του συμβολικού. Ως επικεφαλής του τμήματος συμπεριφορικών επιστημών του FBI, στην ομάδα του οποίου η Clarice φιλοδοξεί να δουλέψει, χαίρει ιδιαίτερου σεβασμού, και μάλιστα αποκαλείται «ο γκουρού» από την Ardelia, ενώ επίσης είναι ο άνθρωπος που κατάφερε να συλλάβει τον διαβόητο Δρα Lecter. Χαρακτηριστικά, όταν στο τελευταίο μέρος της ταινίας, η Clarice ανακαλύπτει πολύτιμα στοιχεία που την οδηγούν στον δολοφόνο, ο Crawford διακόπτει την ορμή του λόγου της στο τηλέφωνο, παρουσιαζόμενος ως ένα βήμα μπροστά, δηλώνοντάς της με σιγουριά «ξέρουμε ποιος είναι και πού είναι, είμαστε καθοδόν». Ωστόσο, η επακόλουθη αποτυχία του FBI δεν επεξηγείται ποτέ.

Κατά τα τελευταία τριάντα λεπτά της ταινίας γίνεται χρήση παράλληλης δράσης που παρουσιάζει ταυτόχρονα την εξέλιξη της έρευνας της Clarice στο Ohio, την επιχείρηση της ομάδας του Crawford στο Chicago, και τα τεκταινόμενα στο υπόγειο του Buffalo Bill. Έτσι η αγωνία κλιμακώνεται και η τελική απογοήτευση της αποτυχίας του FBI κορυφώνεται, τη στιγμή της συνειδητοποίησης ότι η πρωταγωνίστρια πρόκειται να αντιμετωπίσει τον διαταραγμένο δολοφόνο ολομόναχη. Μάλιστα, αξίζει να σημειωθεί ότι η κινηματογράφηση επεκτείνει χρονικά τη στιγμή της αποτυχίας του FBI· για περίπου μισό λεπτό βλέπουμε από διαφορετικές οπτικές γωνίες τους άντρες των ειδικών δυνάμεων, θωρακισμένους και «βαριά» οπλισμένους, να εισβάλλουν βίαια, και όπως αποδεικνύεται εντελώς μάταια, σε ένα άδειο σπίτι, τετρακόσια μίλια μακριά από τον δολοφόνο. Επιπλέον η κωμική λεπτομέρεια της κάλυψης της ομάδας πίσω από το φορτηγάκι ενός ανθοπωλείου εντείνει την ήδη ειρωνική ατμόσφαιρα που δημιουργείται [Εικόνες 4.68-4.75].



Εικόνα 4.68



Εικόνα 4.69



Εικόνα 4.70



Εικόνα 4.71



Εικόνα 4.72



Εικόνα 4.73



Εικόνα 4.74



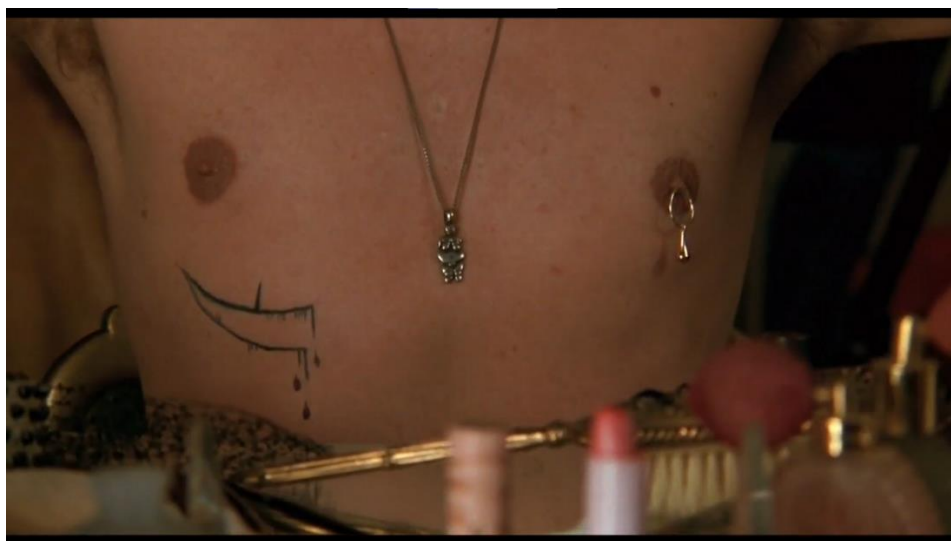
Εικόνα 4.75

Εν γένει, εντός της αφήγησης μπορεί να εντοπιστεί η συχνή παρουσία αρκετών διαφορετικών εκπροσώπων της εξουσίας, στην πλειοψηφία τους λευκών ανδρών, το κύρος των οποίων υποδεικνύεται από την προσφώνηση «Δρ.»· ωστόσο, η θέση ισχύος τους φαίνεται να αμφισβητείται. Χαρακτηριστική σε αυτό το πλαίσιο μπορεί να θεωρηθεί η σκηνή της νεκροψίας. Εντός της αίθουσας, μετά την αποχώρηση των αστυνομικών, παραμένουν η Clarice, οι δύο πράκτορες του FBI και ακόμα δύο άντρες, στους οποίους γίνεται αναφορά ως Δρ. Lamar και Δρ. Akins. Κανένας όμως από τους παρευρισκόμενους άντρες, είτε από τους Δόκτορες είτε από τους πράκτορες του FBI, δεν καταφέρνει να εντοπίσει το κρίσιμο στοιχείο του εντόμου στο λαιμό της νεκρής γυναίκας, παρά μόνο η Clarice (ενώ ο Δρ. Lamar σφάλει, καθώς σπεύδει να σχολιάσει ότι πιθανότατα δεν είναι κάτι αξιόλογο). Σημειώνεται επίσης ότι στο τέλος της εν λόγω σεκάνς, παρότι ο Crawford παρουσιάζεται κουρασμένος, ήδη να μισοκοιμάται μέσα στο αυτοκίνητο, η Clarice, ακμαία ακόμα καταγράφει τα ευρήματα στο μαγνητόφωνο, ενώ στην επόμενη σκηνή, που εκτυλίσσεται το ίδιο βράδυ, συνεχίζει μόνη της την έρευνα στο Smithsonian.

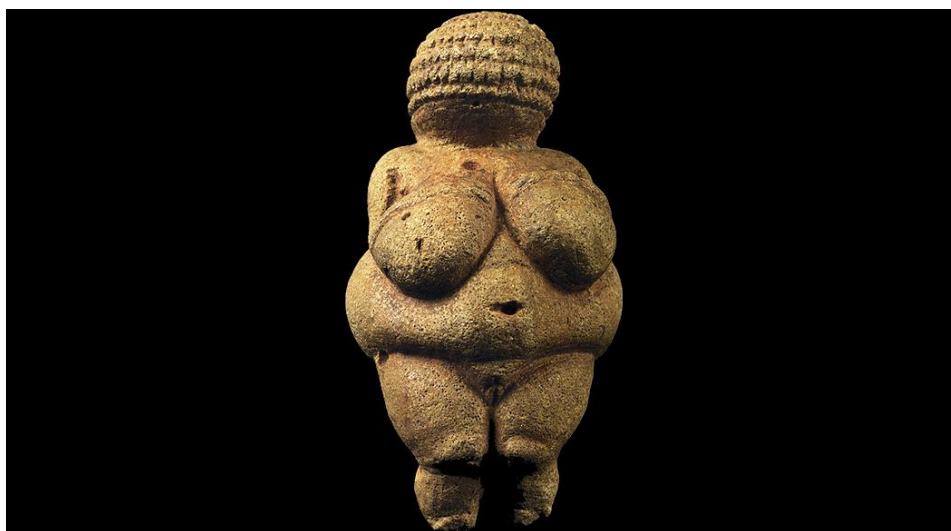
Η αποσεξουαλικοποίηση της βίας, αλλά και της πρωταγωνίστριας. Στην άρθρωση του αρκετά επιτυχημένου φεμινιστικού λόγου της ταινίας εντοπίζεται να συμβάλλει σε σημαντικό βαθμό ο τρόπος παρουσίασης των εγκλημάτων και των θυμάτων του Buffalo Bill. Ειδικότερα, μπορεί να παρατηρηθεί ότι η βία που ασκείται στις συγκεκριμένες γυναίκες δεν παρουσιάζεται ως τιμωρία για την σεξουαλικότητά τους. Αντίθετα, η βαναυσότητα και η αδικία του βασανισμού και του θανάτου τους, υποδεικνύονται με αρκετούς διαφορετικούς τρόπους.

Αρχικά, είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι ο δολοφόνος συνδέεται με τον τοτεμισμό, καθώς, στην προσπάθειά του να μεταμορφωθεί ο ίδιος σε γυναίκα, κατασκευάζει ένα «γυναικείο κοστούμι», φτιαγμένο από τμήματα των σωμάτων των θυμάτων του (Creed, 1993α· Staiger, 2000). Χαρακτηριστικά, ένα κοντινό πλάνο στο στέρνο του δολοφόνου δίνει έμφαση στο μενταγιόν του, που προσομοιάζει στην Αφροδίτη του Willendorf, το αγαλματίδιο της Παλαιολιθικής Περιόδου, που θεωρείται ότι απεικονίζει κάποια γυναικεία θεότητα της γονιμότητας (Kuiper, 2023) [Εικόνες 4.76-4.77]. Το στοιχείο αυτό συντελεί στην ιδέα ότι ο Buffalo Bill μοιάζει να «θυσιάζει» τις συγκεκριμένες γυναίκες, σχεδόν ως μέρος κάποιας πρωτόγονης τελετής. Η αγριότητα και ο παραλογισμός του αποτρόπαιου αυτού σχεδίου για μία κοινωνία που διακατέχεται από τους κανόνες του συμβολικού, γίνονται σαφείς, ιδίως καθότι η

ιστορία προσεγγίζεται από την πλευρά του Νόμου, ως υπόθεση διερεύνησης του FBI. Επομένως η επιλογή των θυμάτων, που βασανίζονται και δολοφονούνται ακριβώς επειδή είναι γυναίκες, αποκαλύπτεται ως κατάφωρη αδικία.



Εικόνα 4.76



Εικόνα 4.77. *Αφροδίτη του Willendorf*, 28.000-25.000 π.Χ., ασβεστόλιθος, ύψος 11 εκ., Μουσείο Φυσικής Ιστορίας της Βιέννης [πηγή: <https://www.bradshawfoundation.com/sculpture/willendorf.php>].

Η Catherine Martin παγιδεύτηκε εξαιτίας της ευγενούς της πρόθεσης να βοηθήσει έναν φαινομενικά ανήμπορο άνθρωπο. Η Frederica Bimmel, σύμφωνα με τα λόγια του πατέρα της, εξαφανίστηκε μετά από μία συνέντευξη για εργασία. Συνεπώς, η ταινία δεν κατακρίνει τις γυναίκες, αποφεύγοντας επιτυχώς την εσφαλμένη απόδοση ευθυνών σε εκείνες για τη δολοφονία τους. Παράλληλα, οι συγκεκριμένες δύο από τις δολοφονημένες γυναίκες, στις ιστορίες των οποίων η αφήγηση επικεντρώνεται, ονοματίζονται· παρουσιάζονται δηλαδή ως πραγματικοί άνθρωποι, με όνομα και επίθετο, και όχι ανώνυμα, με αποτέλεσμα να αποφεύγεται η πλήρης τους

θυματοποίηση. Η ταινία εστιάζει την προσοχή στην επιλογή αυτή με αυτοαναφορικό τρόπο, μέσα από τον σχολιασμό του διαγγέλματος της γερουσιαστή Martin από την Clarice και τους συμφοιτητές της: «Επαναλαμβάνει συνεχώς το όνομά της» «Εάν δει την Catherine ως άνθρωπο και όχι ως αντικείμενο, θα του είναι δυσκολότερο να την κατακρεουργήσει». Στο ίδιο πλαίσιο, η ταινία δίνει στην Catherine Martin αρκετό χώρο έκφρασης της δυναμικής της υποκειμενικότητας, στην προσπάθειά της να σώσει ολομόναχη τον εαυτό της. Παρά την εξαθλίωσή της στα χέρια του δολοφόνου, η ηρωίδα παρουσιάζεται ως μαχητική, εριστική, επίμονη και εφευρετική, και όχι ως ένα παθητικό, ανήμπορο θύμα. Μάλιστα, με το βλέμμα της ταυτίζεται αρκετές φορές ο θεατής, μέσω των υποκειμενικών της πλάνων από τον πυθμένα του πηγαδιού [Εικόνες 4.78-4.80].



Εικόνα 4.78



Εικόνα 4.79



Εικόνα 4.80

Στο πλαίσιο της συζήτησης της έκδηλης φεμινιστικής ρητορικής της ταινίας, είναι σημαντικό να αναφερθεί ένα κομβικό σημείο αντιπαράθεσης που εντοπίζεται εντός του ακαδημαϊκού διαλόγου, σχετικά με τη φιγούρα της πρωταγωνίστριας. Συγκεκριμένα, από τη μία πλευρά υποστηρίζεται ότι η Clarice ισχυροποιείται από τη θηλυκότητά της, και μάλιστα χωρίς συνέπειες, εφόσον καταφέρνει επιτυχώς να ανελιχθεί στο συμβολικό (Cook & Dodd, 1993· Gates, 2011). Ωστόσο, σύμφωνα με αρκετούς θεωρητικούς, οι οποίοι υπογραμμίζουν τα κοινά σημεία της πρωταγωνίστριας με την έννοια του *τελικού κοριτσιού*, το τίμημα της επιβίωσής της, είναι ακριβώς η αποσεξουαλικοποίηση και η φαλλικοποίησή της (Clover, 1992· Staiger, 2000).

Σύμφωνα με την Clover (1992), το *τελικό κορίτσι* ή *τελική γυναίκα θύμα-ηρωίδα*, είναι ο πρωταγωνιστικός γυναικείος χαρακτήρας που επανεμφανίζεται από τα μέσα της δεκαετίας του 1970 στις ταινίες τρόμου και ιδιαίτερα στο υποείδος του slasher. Όπως δηλώνει το όνομα, η συγκεκριμένη ηρωίδα είναι η μοναδική γυναίκα εντός της αφήγησης που καταφέρνει να επιβιώσει από μια σειρά θανατηφόρων επιθέσεων· στο τέλος της ταινίας, οι ρόλοι αντιστρέφονται, καθώς το τελικό κορίτσι είναι εκείνο που κυνηγά και εν τέλει σκοτώνει τον δολοφόνο. Ωστόσο, η συγγραφέας θεωρεί ότι η επιδοκιμασία του τελικού κοριτσιού ως φεμινιστικής κατάκτησης, αποτελεί έναν «ευσεβή πόθο» (Clover, 1992, σελ. 53). Η συγκεκριμένη ηρωίδα εμφανίζεται ως σαφώς σεξουαλικά ανενεργή, ενώ παράλληλα είναι μάλλον αγοροκόριτσο, παρά «απολύτως θηλυκή» (Clover, 1992, σελ. 40). Έτσι, η Clover θεωρεί ότι το τελικό κορίτσι κατασκευάζεται με τέτοιο τρόπο, ούτως ώστε να μπορέσει να αποτελέσει ένα αρμόζον «υποκατάστατο» για το έφηβο αγόρι· έναν χαρακτήρα δηλαδή με τον οποίο ο έφηβος θεατής θα μπορέσει να ταυτιστεί, εφόσον η εν λόγω πληθυσμιακή ομάδα αποτελεί την πλειοψηφία των θεατών του slasher. Ως εκ τούτου, πρόκειται περισσότερο για έναν χαρακτήρα που ικανοποιεί (και ταυτόχρονα αποκρύπτει, ακριβώς επειδή είναι γυναίκα) την ανάγκη της μαζοχιστικής ταύτισης του άνδρα θεατή με έναν ήρωα/ μία ηρωίδα που υποφέρει.

Όσον αφορά την Clarice Starling, η Clover την χαρακτηρίζει «αρρενωπή τόσο ως προς τη συμπεριφορά, όσο και ως προς το επάγγελμα, αδιάφορη για τη συνουσία ή τους άντρες, και απολύτως σοβαρή προς τη δουλειά της» (1992, σελ. 233). Πράγματι, παρατηρείται ότι η ταινία παραλείπει οποιαδήποτε αναφορά στη σεξουαλικότητα της πρωταγωνίστριας, αφήνοντάς την μία θεματική ανοιχτή προς συζήτηση και υποθέσεις (Greven, 2011· Jenkins, 2003). Η Clarice απορρίπτει χωρίς δεύτερη σκέψη κάθε άντρα

που την προσεγγίζει (λιγότερο ή περισσότερο ευγενικά), θέτοντας πάντα σε προτεραιότητα τη φοιτητική της ιδιότητα, την έρευνα και τη σταδιοδρομία της. Ταυτόχρονα, δεν μπορεί να εντοπιστεί οποιοδήποτε άλλο στοιχείο, το οποίο να αναφέρεται στην προσωπική ζωή της πρωταγωνίστριας ή να υποδηλώνει ότι είναι σεξουαλικά ενεργή.

Παράλληλα, όπως έχει υποδειχθεί, η Clarice, όπως και το τελικό κορίτσι, αφήνεται εντελώς αβοήθητη από το συμβολικό, τα μέλη του οποίου έχουν αποδειχθεί υπερβολικά αδύναμα, να επιζήσει σε μία κατάσταση, εντός της οποίας φαίνεται αδύνατο να επιβιώσει κανείς (Clover, 1992, σελ. 39). Επιπροσθέτως, η φαλλικοποίηση της ηρωίδας μπορεί να παρατηρηθεί καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας, μέσω της συστηματικής συσχέτισής της με το όπλο και τον φακό, ως δύο φαλλικά σύμβολα που τη βοηθούν να βάλει τάξη στο χάος [Εικόνες 4.81-4.83]. Η αφήγηση φαίνεται λοιπόν να επιβεβαιώνει την παρατήρηση της Clover ότι μία «όχι εντελώς θηλυκή» γυναίκα καταδιώκει και σκοτώνει έναν «όχι εντελώς αρσενικό» δολοφόνο (Clover, 1992, σελ. 40). Επομένως, στην περίπτωση που η Clarice Starling χαρακτηριστεί ως *τελικό κορίτσι*, θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι η ύπαρξή της σχετίζεται περισσότερο με τον φαλλοκεντρισμό και την ικανοποίηση του ανδρικού μαζοχισμού, περιορίζοντας έτσι την έκφραση της θηλυκότητας/ γυναικείας υποκειμενικότητάς της.



Εικόνα 4.81



Εικόνα 4.82



Εικόνα 4.83

Ωστόσο, στο σημείο αυτό είναι αξιοσημείωτη η απόκλιση της *Σιωπής των Αμνών* από την τυπολογία της Clover. Σύμφωνα με τη συγγραφέα, στο τέλος της ταινίας κατά κανόνα λαμβάνει χώρα μία σημαίνουσα αντιστροφή: ενώ μέχρι στιγμής ο θεατής έχει ταυτιστεί με το βλέμμα του δολοφόνου, την κρίσιμη στιγμή της φαλλικοποίησης της πρωταγωνίστριας η οπτική γωνία του κοινού αντιστρέφεται, ταυτιζόμενη με το βλέμμα του τελικού κοριτσιού. Όπως έχει συζητηθεί όμως, στην αντίστοιχη σεκάνς της *Σιωπής των Αμνών*, η οπτική γωνία του θεατή αντιστρέφεται προς την ακριβώς αντίθετη κατεύθυνση. Το μέχρι στιγμής ενεργό βλέμμα της Clarice, με το οποίο έχει ταυτιστεί ο θεατής, την κρίσιμη στιγμή εξαφανίζεται, με την ηρωίδα να αντικειμενοποιείται από το βλέμμα του δολοφόνου-θεατή [Εικόνες 4.84-4.87]. Η Clover υποστηρίζει ότι προϋπόθεση για την επιβίωση του τελικού κοριτσιού είναι η φαλλικοποίηση της ηρωίδας, που λαμβάνει χώρα ακριβώς τη στιγμή της αντιστροφής: όταν δηλαδή ο θεατής αρχίσει να ταυτίζεται με το δυναμικό της βλέμμα (1992, σελ. 50). Στην περίπτωση της Clarice όμως, η υπερίσχυσή της και η είσοδός της στο συμβολικό, βάσει της συγκεκριμένης θεωρίας, φαίνεται να προϋποθέτει ταυτόχρονα, τόσο τη φαλλικοποίηση, όσο και την κορύφωση της σαδιστικής της μεταχείρισης.



Εικόνα 4.84



Εικόνα 4.85



Εικόνα 4.86



Εικόνα 4.87

4. Συμπεράσματα – Περαιτέρω Συζήτηση

Σύμφωνα με τη ρητορική της Gledhill (1988), το γεγονός ότι η φεμινιστική κινηματογραφική ανάλυση εκκινεί από μία συγκεκριμένη πολιτική θέση (που αντιστοιχεί στις αξιώσεις του φεμινιστικού κινήματος), είναι αρκετά προβληματικό. Η προσπάθεια της κατηγοριοποίησης των ταινιών, ως πολιτιστικών κειμένων, σε «προοδευτικές» και «συντηρητικές» (οι όροι χρησιμοποιούνται στην πολιτική τους διάσταση), για τη συγγραφέα αποτελεί μία αξίωση καταδικασμένη εξ αρχής να αποτύχει, ακριβώς επειδή το νόημα δεν είναι δυνατόν να παγιωθεί.

Η παρούσα εργασία, ευθυγραμμιζόμενη με την παραπάνω παραδοχή, θέτει σε προτεραιότητα την έννοια της διαπραγμάτευσης εντός των ταινιών που αναλύονται, και προσπαθεί να ανιχνεύσει τις κειμενικές αντιφάσεις, κατά το παράδειγμα της Gledhill. Έτσι φιλοδοξεί να φέρει στο φως την πολλαπλότητα των θέσεων θέασης, διατηρώντας ταυτόχρονα μία φεμινιστική οπτική. Παράλληλα, μέσω της αναδρομικής εξέτασης ταινιών του κλασικού, αφηγηματικού κινηματογράφου, γίνεται προσπάθεια να υποδειχθεί η δυνατότητα παραγωγής διαφορετικών αναγνώσεων με την αλλαγή του πλαισίου υποδοχής. Όπως χαρακτηριστικά υποστηρίζει η Gledhill (1988), η μελέτη της πολιτιστικής ιστορίας μπορεί να υποδείξει ότι η αλλαγή του συγκεκριμένου παίζει καθοριστικό ρόλο στη διαδικασία της ανάλυσης των πολιτιστικών κειμένων/ ταινιών. Φέρνοντας μία ταινία στο παρόν, οι παλαιότερες «κυρίαρχες» αναγνώσεις της είναι δυνατόν να αμφισβητηθούν, και έτσι να δοθεί χώρος στην άρθρωση νέων, εναλλακτικών προσεγγίσεων.

Οι αναλύσεις των ταινιών ξεκινούν με τον σχολιασμό μίας σειράς σεξιστικών ιδεών που μπορούν να παρατηρηθούν εντός της αφήγησης της καθεμίας. Στη συνέχεια, ωστόσο, παρουσιάζονται τα εντοπιζόμενα αφηγηματικά ρήγματα· τα σημεία, δηλαδή, στα οποία η αφήγηση παρουσιάζει ασυνέχεια. Τα αφηγηματικά αυτά ρήγματα είναι τα σημεία στα οποία διαφαίνεται η ευθραυστότητα της τάξης του συμβολικού, την οποία η πρωταγωνιστική γυναικεία παρουσία φέρνει στο προσκήνιο.

Η ανάλυση της πρώτης ταινίας, *What Ever Happened to Baby Jane?* (1962), εκκινεί εντοπίζοντας ότι η δημιουργία της τερατώδους ιδιότητας της Baby Jane Hudson θεμελιώνεται στην αντίθεσή της με την έτερη γυναικεία πρωταγωνιστική παρουσία, αυτήν της αδελφής της, Blanche Hudson· η Blanche είναι εκείνη που κατέχει τον Λόγο, και τοποθετείται εντός της τάξης του συμβολικού, ενώ η Jane εκτός. Στο πλαίσιο αυτό, σημαντικό κρίνεται το γεγονός ότι οι δύο γυναίκες παρουσιάζονται μέσα από το

βλέμμα και το λόγο των εκπροσώπων των κινηματογραφικών στούντιο, των τεσσάρων λευκών ανδρών, κατά στη σκηνή της δεκαετίας του 1930· η Blanche έχει το σεβασμό τους, ενώ η Jane αντικειμενοποιείται, κρίνεται αυστηρά και απορρίπτεται.

Παράλληλα, η ταινία φαίνεται να επικροτεί την πατριαρχική, σεξιστική ιδέα ότι η οικογένεια από την οποία απουσιάζει μία ισχυρή ανδρική-πατρική φυσιογνωμία, είναι εγγενώς νοσηρή. Προβληματικός επίσης μπορεί να θεωρηθεί ο τρόπος με τον οποίο η ταινία επιλέγει να προξενήσει το φόβο, σχετικά με την εικόνα της Jane. Η τρομακτική-τερατώδης εικόνα της Jane βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στο γεγονός ότι η ηρωίδα, κατά τη δεκαετία του 1960, σε μεγαλύτερη ηλικία δηλαδή, ντύνεται και παρουσιάζεται ακόμα ως κορίτσι. Ο τρόμος επομένως πηγάζει από την αντίθεση της εικόνας μιας μεγαλύτερης γυναίκας, και ενός κοριτσιού, που προβάλλονται στο ίδιο πρόσωπο.

Ταυτόχρονα, υποστηρίζεται ότι ο φόβος που η Jane προκαλεί προσομοιάζει σε μεγάλο βαθμό στον φόβο που προξενεί η προ-Οιδιπόδεια σαδιστική μητέρα του στοματικού σταδίου. Η συνθήκη που δημιουργείται μεταξύ της παραπληγικής Blanche και της τερατώδους Jane, θα μπορούσε να ερμηνευθεί ως ενσάρκωση του προ-Οιδιπόδειου φόβου του παιδιού ότι η σαδιστική μητέρα θα το ευνουχίσει, και έτσι θα μείνει ανήμπορο, στο έλεος της. Στο σημείο αυτό δίνεται έμφαση στις σκηνές του επισιτισμού της Blanche, κατά τις οποίες η Jane συνδέεται με το άθλιο αντικείμενο (Kristeva, 1982) και ο σαδισμός της κορυφώνεται.

Στα αφηγηματικά ρήγματα της ταινίας περιλαμβάνεται η ανεπάρκεια που επιδεικνύουν οι δύο ανδρικές φυσιογνωμίες της αφήγησης. Αφενός, ο Edwin Flagg, παρότι αποτελεί μία διαφορούμενη φιγούρα, προς το τέλος της ταινίας δημιουργεί στο κοινό την προσδοκία ότι θα επιφέρει την αφηγηματική λύση. Καθώς όμως αδυνατεί να εκπληρώσει το ρόλο του λευκού άνδρα-σωτήρα, η απογοήτευση που τελικά προκαλεί πολλαπλασιάζεται. Αφετέρου η αδυναμία του γιατρού Shelby να επέμβει οδηγεί στην κορύφωση της αγωνίας, καθώς οδηγεί στην έκρηξη οργής της Jane και την κακοποίηση της Blanche.

Η μεγάλη ανατροπή του τέλους μπορεί να ιδωθεί ως ρήγμα, το οποίο αποκαλύπτει τα ηθικά σφάλματα της Blanche. Από τις δύο αδελφές, εκείνη που έχει τοποθετηθεί εντός του συμβολικού είναι τελικά εκείνη που ευθύνεται κατά βάση για τη νοσηρή κατάσταση που έχει δημιουργηθεί εντός της οικογένειας. Η Blanche είναι εν τέλει εκείνη που προσπάθησε να βλάψει την αδελφή της, και όχι η «τερατώδης» Jane. Έτσι δίνεται η δυνατότητα να εντοπιστεί η γενικότερη ανειλικρίνεια της Blanche

προς την Jane κατά τη διάρκεια της ταινίας, και γίνεται αναφορά στο γεγονός ότι η ανειλικρινής αυτή της στάση, και η απόκρυψη της αλήθειας σχετικά με το ατύχημα, πιθανότατα οδήγησαν την Jane στην ψυχική και πνευματική αστάθεια. Με αυτόν τον τρόπο, το τέλος δίνει τη δυνατότητα αντιμετώπισης της Jane με οίκτο, και αναθεώρησης της προηγούμενης τερατώδους της απεικόνισης.

Για τη δεκαετία του 1970 επιλέγεται ένα θρίλερ το οποίο αντανακλά σε σημαντικό βαθμό τις ανησυχίες και το διάλογο της εποχής. Ωστόσο, παρότι στο *Klute* (1971) γίνεται σαφής η προσπάθεια άρθρωσης ενός φεμινιστικού λόγου, την ίδια στιγμή, είναι δυνατόν να εντοπιστούν ορισμένες σεξιστικές ιδέες που επιμένουν. Έτσι υποστηρίζεται ότι η απόλαυση των γυναικών θεατών είναι πιθανότερο να προέρχεται από τα εντοπιζόμενα ρήγματα εντός της αφήγησης, κατά τα οποία εκφράζονται αρκετά η υποκειμενικότητα και η εμπειρία της πρωταγωνίστριας.

Η φεμινιστική ρητορική της ταινίας μπορεί να εντοπιστεί αρχικά στις σκηνές των τριών casting της Bree, όπου τονίζονται και διακωμωδούνται, τόσο η αντικειμενοποίηση, όσο και η αναλωσιμότητα των γυναικών εντός της βιομηχανίας του θεάματος. Επίσης η ταινία φαίνεται να μην κατακρίνει την πρωταγωνίστρια για τις επιλογές της και τον τρόπο ζωής της βάσει ηθικών κριτηρίων. Μάλιστα, αρκετές φορές εντός της ταινίας αρθρώνεται η υπεράσπιση της πορνείας ως επιλογής που σηματοδοτεί τη χειραφέτηση των γυναικών. Επομένως, είναι δυνατόν να παρατηρηθεί ότι ο φεμινιστικός λόγος της ταινίας επικεντρώνεται σε μεγάλο βαθμό στις θέσεις περί σεξουαλικής απελευθέρωσης.

Εντούτοις, εντός της αφήγησης, η Bree ως ιερόδουλη φαίνεται να συνδέεται σταθερά με τον φόβο που προκαλεί η σεξουαλική διαστροφικότητα του Cable. Οι μαγνητοφωνήσεις της Bree παρουσιάζονται με υπόβαθρο τη μυστηριώδη μουσική της ταινίας, δίνοντας την εντύπωση ότι ο λόγος της εν ώρα εργασίας σχετίζεται άμεσα με τον κίνδυνο. Το διαμέρισμα της πρωταγωνίστριας, σε συνάρτηση με τον παραπλήσιο, εγκαταλελειμμένο χώρο, προβάλλεται ως χώρος που δημιουργεί φόβο, παρουσιαζόμενος συχνά ως ανοίκειος, σκοτεινός, δαιδαλώδης· έτσι συσχετίζεται με την ιδέα του σπηλαιώδους δωματίου ως συμβόλου του γυναικείου κόλπου (Creed, 1993β). Παράλληλα, μπορεί να υποστηριχθεί ότι οι ιερόδουλες γυναίκες εντός της αφήγησης αντιμετωπίζονται με ωμότητα, παρά με ευαισθησία, παρόλο που η ταινία υπερασπίζεται ένθερμα την επιλογή τους αυτή. Έτσι φαίνεται να υποστηρίζεται ταυτόχρονα ότι το τίμημα της συγκεκριμένης επιλογής είναι η ασφάλεια, και πιθανώς, η ίδια η ζωή των γυναικών αυτών.

Ως ρήγματα εντός της ταινίας, κατά τα οποία η αφήγηση διακόπτεται, μπορούν να ιδωθούν οι σκηνές της ψυχανάλυσης, των οντισιόν, αλλά και η σκηνή στην οποία η Bree βρίσκεται εν ώρα εργασίας με τον πελάτη της. Επιπροσθέτως, η αφήγηση επιβραδύνεται σε αρκετές ακόμα σκηνές, κατά τις οποίες εισάγονται αναπάντεχα στοιχεία, τα οποία όμως δεν επεξηγούνται ποτέ επαρκώς. Με τον τρόπο αυτό, η ταινία ωθεί σε περαιτέρω προβληματισμούς σχετικά με τον ψυχισμό της πρωταγωνίστριας και θέτει στο προσκήνιο την υποκειμενικότητά της.

Τα ρήγματα αυτά κρίνονται ιδιαίτερος σημαντικά, γιατί ανοίγουν έναν σεβαστό χώρο έκφρασης της προσωπικότητας της Bree εντός της αφήγησης. Έτσι η ταινία καταφέρνει να δημιουργήσει μία περισσότερο ολοκληρωμένη εικόνα για την πρωταγωνίστρια, και να αποφύγει να την παρουσιάσει ως μία στερεοτυπική *femme fatale*, η οποία αποτελεί κίνδυνο ή εμπόδιο για τον πρωταγωνιστή. Αντιθέτως, στον θεατή δίνεται η δυνατότητα να τη γνωρίσει επαρκώς, ώστε να πιστέψει στην ηθική της ακεραιότητα από νωρίς. Εν τέλει, δεν επικρατούν οι μερικές, σεξιστικές ιδέες που έχουν διατυπωθεί ή υπονοηθεί για την Bree. Η ταινία πλησιάζει σε μία αρκετά αυθεντική αποτύπωση της υποκειμενικότητας της πρωταγωνίστριας, με την οποία οι γυναίκες θεατές ενδεχομένως μπορούν ως έναν βαθμό να ταυτιστούν.

Στην ταινία *Fatal Attraction* (1987) έχει ασκηθεί σκληρή κριτική, με τους αναλυτές να τη θεωρούν χαρακτηριστική του αντιφεμινισμού της δεκαετίας του 1980. Τα χρόνια αυτά παρατηρείται μία μετάβαση από τη ρητορική της σεξουαλικής απελευθέρωσης των δεκαετιών του 1960 και 1970, προς μία αισθητά συντηρητικότερη περίοδο (Grierson, 2019· Leonard, 2009). Το ιστορικό-κοινωνικό συγκείμενο της εποχής στις Ηνωμένες Πολιτείες, χαρακτηρίζεται από τη συντηρητική ιδεολογία της Νέας Δεξιάς του προέδρου Reagan. Στον συγκεκριμένο λαϊκίστικο λόγο, ως πρωταρχικές αιτίες για την καθοδική πορεία της οικονομίας στην Αμερική της δεκαετίας του 1980, τίθενται η διάσπαση του θεσμού της οικογένειας και η είσοδος των γυναικών στην αγορά εργασίας. Έτσι, εντός αυτού του λόγου, η οικογένεια περιγράφεται ως θεμέλιο του αμερικανικού έθνους, και η διάσωσή της συσχετίζεται με τη λύση κάθε πολιτιστικού και κοινωνικού δεινού (Leonard, 2009).

Σύμφωνα με την Faludi, όπως παρατίθεται στην ανάλυση της Gates (2011), τη δεκαετία του 1980 οι ανεξάρτητες γυναίκες καριέρας γίνονται αντιληπτές ως απειλή από την πατριαρχία. Ως επακόλουθο, σημειώνεται «μία σθεναρή επίθεση στα δικαιώματα των γυναικών, μία αντίδραση, μία προσπάθεια ανάκλησης των λίγων, μικρών και κερδισμένων με κόπο νικών, που το φεμινιστικό κίνημα κατάφερε να

κερδίσει για τις γυναίκες» (Gates, 2011, σελ. 222). Οι κριτικοί λοιπόν παρατηρούν ότι αυτή η ευρύτερη αντίδραση αντικατοπτρίζεται και στο Χόλυγουντ, με την εμφάνιση μίας σειράς ταινιών, που χαρακτηρίζονται ως «ερωτικά θρίλερ», με πρωταγωνίστρια κάθε φορά μία παρανοϊκή, απειλητική γυναίκα (Gates, 2011· Grierson, 2019· Kuhn, 1994· Leonard, 2009). Μάλιστα, για πολλούς αναλυτές αυτός ο κύκλος των ερωτικών θρίλερ ανοίγει με το *Fatal Attraction*, και συνεχίζεται κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1990, με ταινίες όπως τις παρακάτω: *Misery* (1990), *Basic Instinct* (1992), *Single White Female* (1992), *The Hand That Rocks the Cradle* (1992), *Disclosure* (1994) (Grierson, 2019· Gates, 2011).

Συγκεκριμένα, η φεμινιστική κριτική προς το *Fatal Attraction* υποστηρίζει ότι η ταινία προσπαθεί να προειδοποιήσει για τα δυνητικά θανάσιμα επακόλουθα των σεξουαλικών επαφών εκτός γάμου (Leonard, 2009). Έτσι, σύμφωνα με την Leonard (2009), η οικονομική ανεξαρτησία και η σεξουαλική ελευθερία της πρωταγωνίστριας παρουσιάζονται ως εφιάλτης εντός της πατριαρχίας, αντί για το φεμινιστικό όνειρο, ενώ η πνευματική της αστάθεια παρουσιάζεται ως άμεσο αποτέλεσμα της μοναξιάς της. Ιδιαίτερα, για την Creed (1993β), η ταινία υποδηλώνει ότι η Alex Forrest μετατρέπεται σε τερατώδη παρουσία, στην προσπάθειά της να καλύψει το σεξουαλικό και συναισθηματικό κενό που βιώνει, ως ανύπαντρη γυναίκα καριέρας.

Στο ευρύτερο πλαίσιο των δεινών για τα οποία η ταινία φαίνεται να προειδοποιεί, οι κριτικοί εντοπίζουν επίσης το AIDS, το οποίο ξεκινά να αναγνωρίζεται ως πρόβλημα και για τα ετεροφυλόφιλα ζευγάρια, στο δημόσιο διάλογο της δεκαετίας του 1980. Υποστηρίζεται επομένως, ότι το *Fatal Attraction* προειδοποιεί για τις θανάσιμες επιπτώσεις των εκτός γάμου σεξουαλικών επαφών, παραλληλίζοντας την πρωταγωνίστρια με τη συγκεκριμένη ασθένεια (Gates, 2011· Grierson, 2019· Leonard, 2009).

Άξονα της ανάλυσης εδώ αποτελεί η φιγούρα της πρωταγωνίστριας, επιβεβαιώνοντας αρκετά σημεία της θεωρίας της Creed (1993β) για την κατασκευή της τερατώδους θηλυκότητας. Συγκεκριμένα, η Alex συνδέεται συστηματικά με κατ'εξοχήν άθλια αντικείμενα (αίμα, εμετός, σάλιο, το σκοτωμένο κατοικίδιο), αλλά και με την ιδέα του οδοντοφόρου κόλπου, μέσω αιχμηρών αντικειμένων (κουζινομάχαιρο, ψηλοτάκουνα παπούτσια, μακριά, κόκκινα νύχια). Την ίδια στιγμή, το σπίτι της πρωταγωνίστριας, παρουσιάζεται με τέτοιο τρόπο ώστε να προκαλεί φόβο, και επομένως συσχετίζεται με την ιδέα της τερατώδους μήτρας.

Η ανάλυση με βάση τα αφηγηματικά ρήγματα στη συγκεκριμένη περίπτωση παράγει δύο αντιθετικά μεταξύ τους αποτελέσματα. Αφενός εντοπίζεται η ελλειμματική εικόνα της πρωταγωνίστριας, ακριβώς επειδή η ταινία την παρουσιάζει μέσα από την οπτική του κεντρικού άντρα πρωταγωνιστή. Ως εκ τούτου, η Alex απεικονίζεται αρχικά ως ερωτικό αντικείμενο για τον ήρωα (και αντικείμενο του βλέμματος για τον θεατή), και στη συνέχεια ως επικίνδυνη, τερατώδης Άλλη. Χαρακτηριστικά, οι ακραίες διακυμάνσεις της συμπεριφοράς της δεν επεξηγούνται ποτέ· ενώ η ηρωίδα έχει δώσει δείγματα λογικής, ξαφνικά περνάει σε σαδιστικά ξεσπάσματα βίας. Έτσι, όπως έχει παρατηρηθεί, η ταινία χρησιμοποιεί σαφή σημεία της φεμινιστικής ρητορικής, για να τα στρέψει στη συνέχεια εναντίον της πρωταγωνίστριας (καθώς μία τερατώδης παρουσία, όπως εκείνη απεικονίζεται, δεν έχει το δικαίωμα να απαιτεί σεβασμό). Κατ' αυτόν τον τρόπο, παρά τη συντηρητική της ρητορική, η ταινία τίθεται επίσης υπέρ της άμβλωσης, όχι για να υπερασπιστεί την επιλογή της Alex και την κυριαρχία της πάνω στο σώμα της, αλλά για να χρησιμοποιήσει αυτή την πρακτική ως διαφυγή υπέρ του πρωταγωνιστή (Grierson, 2019· Leonard, 2009). Συνεπώς, ως μοναδική αιτία της πνευματικής αστάθειας της ηρωίδας, υποδεικνύεται η ιδιότητά της ως ανύπαντρης γυναίκας, λόγω της αποσπασματικής της παρουσίας. Ταυτόχρονα, υποστηρίζεται ότι η τερατώδης της απεικόνιση χρησιμοποιείται ως πρόφαση, για τη νομιμοποίηση του θεάματος της σωματικής της κακοποίησης από τον άντρα πρωταγωνιστή.

Ωστόσο, είναι δυνατόν να ανιχνευθεί ακόμα μία σειρά ρηγμάτων, που σηματοδοτούν τα ευάλωτα σημεία του συστήματος του συμβολικού, που η παρουσία της πρωταγωνίστριας αποκαλύπτει. Κατ' αρχάς, μέσω της Alex διαπιστώνεται η ανηθικότητα του πρωταγωνιστή, ο οποίος προδίδει τη σύζυγό του χωρίς δισταγμό και στη συνέχεια αρνείται να αναλάβει τις ευθύνες του προς την ίδια την Alex. Παράλληλα, η πρωταγωνίστρια καταφέρνει να εισβάλει με ευκολία σε πολλά διαφορετικά περιβάλλοντα και να επιφέρει αναταραχή, αποδεικνύοντας την ανικανότητα τόσο του πρωταγωνιστή, όσο και της αστυνομίας να τη σταματήσουν και να προστατεύσουν το θεσμό της οικογένειας. Την ίδια στιγμή, το γεγονός ότι ο Dan κακοποιεί σωματικά την Alex σε δύο διαφορετικές περιστάσεις, ενώ μάλιστα γνωρίζει ότι εκείνη είναι έγκυος, φέρνει στο προσκήνιο τη δική του τερατώδη πλευρά, και επισφραγίζει την απώλεια του κύρους του ως επιφανούς μέλους του συμβολικού. Ως αποτέλεσμα της συσσώρευσης όλων των παραπάνω ρηγμάτων, η δολοφονία της Alex δεν μπορεί να αποτελέσει ένα καθησυχαστικό τέλος. Εφόσον η παρουσία της απλά αποκάλυψε τις αδυναμίες του

συστήματος, η τελική εξάλειψή της δεν μπορεί να αποτελέσει ένα καθησυχαστικό κλείσιμο της αφήγησης.

Παρότι, όπως προαναφέρθηκε, το είδος των ερωτικών θρίλερ φαίνεται να γνωρίζει μία άνθιση στην αρχή της δεκαετίας του 1990, για τη συγκεκριμένη περίοδο επιλέγεται να αναλυθεί μία διαφορετική ταινία. Ενώ παρατηρείται μία αύξηση της αντιφεμινιστικής ρητορικής στο συγκεκριμένο υποείδος, βασιζόμενη αρκετά στην ιδέα της τερατώδους θηλυκότητας, το 1991 κυκλοφορεί η ταινία *The Silence of the Lambs*, η οποία αξιολογείται σε μεγάλο βαθμό θετικά από τις φεμινίστριες κριτικούς. Για την Taubin, η ταινία είναι «βαθιά φεμινιστική», καθότι αποτελεί ένα slasher, στο οποίο «η γυναίκα είναι ηρωίδα αντί για θύμα, διώκτρια αντί για διωκόμενη» (1993, σ. 129). Παρομοίως, η Cook θεωρεί ότι η ταινία καταφέρνει να φέρει τα γυναικεία ζητήματα στο επίκεντρο του δημόσιου διαλόγου, ως εξαιρετικά επιτυχημένα εισπρακτικά, αλλά ταυτόχρονα επηρεασμένα από το φεμινιστικό κίνημα (1993, σ. xvii). Την ίδια στιγμή, η Gates (2011) ισχυρίζεται ότι η σημασία της ταινίας έγκειται στο γεγονός ότι καταφέρνει να παρακάμψει τους αυστηρούς κανόνες του σχετικού με την επιβολή του νόμου θρίλερ (“legal thriller”), ως προς τους παραδοσιακούς ρόλους των φύλων, καθιστώντας τον γυναικείο ηρωισμό θεμιτό.

Πράγματι, η παρούσα ανάλυση εντοπίζει την αρκετά επιτυχημένη ρητορική της ταινίας, αρχικά στο γεγονός ότι η αφήγηση υιοθετεί την οπτική της πρωταγωνίστριας. Κατ’ αυτόν τον τρόπο ο θεατής βιώνει τα γεγονότα από τη δική της οπτική γωνία, ταυτιζόμενος με το βλέμμα της, και αντιλαμβανόμενος την κακοποίησή της ως προβληματική. Η επώδυνη, αγωνιώδης πορεία της ηρωίδας, στην προσπάθειά της να ανελιχθεί εντός του FBI προεικονομείται στην εισαγωγική σεκάνς της πρωινής της προπόνησης και τονίζεται μέσω της συχνής κινηματογράφησης της να προσπαθεί να φέρει σε πέρας σωματικές δοκιμασίες. Επιπλέον, η παρατηρούμενη έμφαση στη μικρόσωμη φιγούρα της πρωταγωνίστριας, μοιάζει να υπογραμμίζει το γεγονός ότι η Clarice προσπαθεί να διεισδύσει σε έναν παραδοσιακά ανδρικό χώρο, στον οποίο δεν είναι απαραίτητα ευπρόσδεκτη, αλλά μάλλον γίνεται αντιληπτή ως αποκλίνον στοιχείο, προκαλώντας διάσπαση. Ακόμα, μέσω της εναλλαγής κοντινών και υποκειμενικών πλάνων της Clarice, η ταινία δίνει προτεραιότητα στο ενεργητικό, διερευνητικό βλέμμα της πρωταγωνίστριας, περιορίζοντας ταυτόχρονα την παρουσίασή της μέσα από το ανδρικό βλέμμα. Επομένως η αντικειμενοποίηση της πρωταγωνίστριας αποφεύγεται ενεργά.

Στην επιτυχημένη άρθρωση του φεμινιστικού λόγου της ταινίας εντοπίζεται ότι συμβάλλει μία σειρά ρηγμάτων, τα οποία φανερώνουν τα αδύναμα σημεία του συμβολικού, και ταυτόχρονα υπογραμμίζουν τις ικανότητες της Clarice. Αρχικά υποστηρίζεται ότι η αυστηρή συμμετρία στην κινηματογράφηση των δύο κεντρικών ηρώων, της Clarice Starling και του Hannibal Lecter, υποδεικνύει την κοινή τους «φύση»: το γεγονός δηλαδή ότι κινούνται και οι δύο στο όριο εντός και εκτός του συμβολικού, ότι αποτελούν δύο παρουσίες διάσπασης της τάξης, και ότι φανερώνουν την ευθραυστότητα του συστήματος. Συνεπώς, η τερατώδης ιδιότητα του Lecter θα μπορούσε να ιδωθεί ως αντικατοπτρισμός της «παράβασης» που αποτελεί η παρουσία της Clarice εντός του συστήματος του συμβολικού (Mizejewski, 1993). Παρότι, λοιπόν, η πρωταγωνίστρια παρουσιάζεται ως αποκλίνον στοιχείο εντός του συμβολικού, στην περίπτωση αυτή δεν παρουσιάζεται ως τερατώδης, σε αντίθεση με τις ταινίες *What Ever Happened to Baby Jane* (1962) και *Fatal Attraction* (1987).

Χαρακτηριστικά, ως τα δύο κυριότερα πλήγματα της τάξης του συμβολικού εντός της αφήγησης μπορούν να θεωρηθούν αφενός η απόδραση του Lecter, αφετέρου η αποτυχία του FBI να εντοπίσει τον Buffalo Bill. Και στις δύο περιπτώσεις, το σύστημα παρουσιάζεται να συγκεντρώνει όλες του τις δυνάμεις, να οργανώνεται μεθοδικά, αλλά παρ' όλα αυτά να αποτυγχάνει παταγωδώς. Από τη μία πλευρά, ο Lecter πλήττει ενεργά το σύστημα του συμβολικού. Από την άλλη, η ανεπάρκεια του FBI δίνει χώρο στην Clarice να αποδείξει τη δική της επιδεξιότητα, παρότι αρχικά της έχει ανατεθεί ένας δευτερεύων, επικουρικός ρόλος.

Ακόμα ένα σημαντικό στοιχείο εντός του φεμινιστικού λόγου της ταινίας, αποτελεί η παρουσίαση των εγκλημάτων, μέσω τόσο της αποσεξουαλικοποίησης της βίας, όσο και της αποφυγής της πλήρους θυματοποίησης των γυναικών. Επιπλέον, η σύνδεση του δολοφόνου με την ιδέα του τοτεμισμού, συμβάλλει σημαντικά στην κατάδειξη του παραλογισμού των πράξεών του, και επομένως στην αποφυγή της απόδοσης ευθυνών στις γυναίκες που έχουν δεχτεί τις επιθέσεις του.

Ωστόσο, συζητείται επίσης η διχογνωμία που έχει προκαλέσει η φιγούρα της πρωταγωνίστριας εντός του ακαδημαϊκού διαλόγου της φεμινιστικής κριτικής. Αφενός, συχνά συναντάται η άποψη ότι η ταινία είναι φεμινιστική σε μεγάλο βαθμό, γιατί η θηλυκότητα της Clarice δεν τιμωρείται, αλλά αντιθέτως επιβραβεύεται, αποτελώντας έτσι ένα στοιχείο που την ενδυναμώνει, αντί να την παρακωλύει (Gates, 2011· Taubin, 1993). Την ίδια στιγμή όμως, αρκετά συχνά υποστηρίζεται ότι η Clarice καταφέρνει να

επιβιώσει γιατί αποσεξουαλικοποιείται και εν τέλει φαλλικοποιείται, προσομοιάζοντας έτσι στην ιδέα του *τελικού κοριτσιού* της Clover (1992).

Στο σημείο αυτό η ανάλυση συμφωνεί ότι η αποσεξουαλικοποίηση και η φαλλικοποίηση της ηρωίδας, μπορούν να παρατηρηθούν καθ' όλη τη διάρκεια της αφήγησης. Ένα σημαντικό σημείο απόκλισης όμως από τη θεωρία του τελικού κοριτσιού της Clover είναι αυτό της οπτικής γωνίας. Όπως έχει υποστηριχθεί, η επιτυχής φεμινιστική ρητορική της ταινίας οφείλεται αρκετά στο γεγονός ότι η αφήγηση υιοθετεί σε μεγάλο βαθμό το βλέμμα της Clarice. Αντιθέτως, σύμφωνα με την Clover (1992), ο θεατής του *slasher* ταυτίζεται με το βλέμμα του τελικού κοριτσιού μόνο κατά την τελική σεκάνς, όταν δηλαδή η ηρωίδα φαλλικοποιείται, οπλίζεται, και ξεκινά να κυνηγά τον δολοφόνο. Ωστόσο, στη συγκεκριμένη περίπτωση παρατηρείται αντιστροφή. Στο κρίσιμο σημείο της τελικής σεκάνς της αντιμετώπισης του δολοφόνου, και λίγο πριν την εξόντωσή του, από την πρωταγωνίστρια στερείται το ενεργητικό της βλέμμα, που μέχρι στιγμής έχει κυριαρχήσει στην αφήγηση.

Έτσι, εδώ παρατηρείται ότι κορυφώνεται αντίστοιχα και η σαδιστική αντιμετώπιση της πρωταγωνίστριας, λίγο πριν τον θρίαμβό της. Στο σημείο αυτό οι κριτικοί έχουν σχολιάσει την εστίαση της προσοχής της ταινίας στην αγωνιώδη πορεία της ηρωίδας και στην επιτυχή ολοκλήρωση ενός «σχεδόν ακατόρθωτου» άθλου (Clover, 1992, σελ. 39), σε συνάρτηση με την αποσεξουαλικοποίησή της. Με αυτόν τον τρόπο, όπως έχει παρατηρηθεί, η ταινία αρκείται στην αφήγηση μίας «ακίνδυνης και οικείας», αμερικάνικης ιστορίας επιτυχίας, ενός μέλους της εργατικής τάξης, που τα καταφέρνει ενάντια στις πιθανότητες (Mizejewski, 1993). Συνεπώς, η αποσεξουαλικοποίηση της ηρωίδας πιθανώς εστιάζει την προσοχή περισσότερο στην κοινωνική πλευρά της ανέλιξής της εντός του FBI, γεγονός που κάνει την επιτυχία της περισσότερο αποδεκτή (Mizejewski, 1993).

The depiction of women in Hollywood's psychological thriller through the decades 1960-1990

Elisavet Pantzara

Abstract

The contribution of cultural studies in the field of feminist film criticism lies in the attempt of retheorizing the “female view”, so that early theory’s determinism could be transcended. Theoreticians of cultural studies prioritize issues such as these of popular culture, consumerism and the study of empirical audience. Correspondingly, feminist critics of the field, continue implementing the theoretical tools of textual analysis, in the way of early theory (althusserian marxism, lacanian psychoanalysis, semiotics, myth), while taking into account the particular historical, social and cultural context of cultural production and consumption.

This dissertation’s theoretical foundation is Christine Gledhill’s article, *Pleasurable Negotiations* (1988), in which the theory of the negotiations of pleasure is introduced as a means of cultural analysis. In particular, it is argued that the meaning of a text/ film can never be solidified, but it is rather constantly renegotiated. This study attempts to examine Gledhill’s theory’s two essential assertions: firstly, the concept of a range of varying claims within classic, narrative cinema (either more conservative, or more progressive ones), and, therefore, the possibility of different, interchangeable viewpoints within the text. Secondly, Gledhill’s emphasis on the importance of analyzing the context of cultural consumption, and the claim that its alteration may produce new, alternative readings, and indicate the obsolescence of previous ones.

The present study examines these claims by concentrating upon the genre of psychological thriller, within classic, narrative cinema. The alternation of the context is accomplished through the retrospective studying of films, released between the decades of 1960 and 1990, starting before the articulation of feminist film criticism, through the four subsequent decades. These analyses attempt to trace the textual contradictions/ gaps/ rifts, following Gledhill’s example, in order to showcase the negotiations within the text, while maintaining a feminist viewpoint.

The present dissertation verifies Gledhill's theory to a considerable extent. To begin with, it is noted that this particular approach foregrounds the varying, different, even contradictory viewpoints, within the films. Therefore, the analysis of the female images within the texts, designates the pleasure of interacting with the film, as a process of renegotiation, amongst competing contexts, motives, experiences (Gledhill, 1988). At the same time, the context of the films' consumption at the time of their initial release is also taken into account, with regard to their equivalent readings. Thus, the interrelation between each decade's public debate and the corresponding readings of the films is highlighted.

Thus, Gledhill's theory is designated as a particularly promising approach for future research in the field of feminist film criticism. The employment of the concepts of hegemony and the negotiations of pleasure, opens up an especially fruitful debate concerning popular culture, while allowing unconventional, deconstructive readings, from a feminist viewpoint. This way, positions of resistance can be created within dominant culture, while avoiding early feminist criticism's determinism.

Keywords: cinema, feminism, Hollywood, psychological thriller, pleasurable negotiations.

Πηγές – Βιβλιογραφία

Πηγές

Ιστοσελίδες

Box Office Mojo. (χ.χ.). *Domestic Box Office For 1987*.

<https://www.boxofficemojo.com/year/1987/> (τελευταία προσπέλαση: 30/05/2023).

Fatal Attraction. (2023, Μάιος 9). Στο *Wikipedia*.

https://en.wikipedia.org/wiki/Fatal_Attraction (τελευταία προσπέλαση: 30/05/2023).

Murrian, S. R. (2023, Φεβρουάριος 4). *We Ranked the 101 Best Thrillers of All Time, From Psycho to Parasite*. <https://parade.com/1286288/samuelmurrian/best-thriller-movies/> (τελευταία προσπέλαση: 30/05/2023).

The Silence of the Lambs (film). (2023, Απρίλιος 20). Στο *Wikipedia*.

[https://en.wikipedia.org/wiki/The_Silence_of_the_Lambs_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Silence_of_the_Lambs_(film)) τελευταία προσπέλαση: 30/05/2023).

The Numbers. (χ.χ.). *All Time Worldwide Box Office for Thriller/ Suspense Movies*.

<https://www.the-numbers.com/box-office-records/worldwide/all-movies/genres/thriller-or-suspense> (τελευταία προσπέλαση: 30/05/2023).

What Ever Happened to Baby Jane? (film). (2023, Μάιος 5). Στο *Wikipedia*.

[https://en.wikipedia.org/wiki/What_Ever_Happened_to_Baby_Jane%3F_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/What_Ever_Happened_to_Baby_Jane%3F_(film)) (τελευταία προσπέλαση: 30/05/2023).

Willendorf: Stereotype of a supposed Prehistoric

Venus. <https://www.bradshawfoundation.com/sculpture/willendorf.php> (τελευταία προσπέλαση: 30/5/2023).

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

- Bordwell, D. & Thompson, K. (2012). *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου* (μτφρ. Κ. Κοκκινίδη). Αθήνα: MIET. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το έτος 1997).
- McCabe, J. (2009). *Κινηματογράφος και Φεμινισμός* (επιμ. Ι. Αθανασάτου, μτφρ. Ε. Πυρπάσου). Αθήνα: Πατάκης (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το έτος 2004).
- Mulvey, L. (2005). *Οπτικές και Άλλες Απολαύσεις* (επιμ. Μ. Κομνηνού, μτφρ. Μ. Κουλεντιανού). Αθήνα: Παπαζήσης (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το έτος 1989).

Ξενόγλωσση

- Clover, C. J. (1992). *Men, Women and Chainsaws. Gender in the Modern Horror Film*. New Jersey & Oxfordshire: Princeton University Press.
- Cook, P. (1993). Border Crossings: Women and Film in Context. Στο Στο P. Cook & P. Dodd (επιμ.), *Women and Film: A Sight and Sound Reader* (σ. ix-xxiii). London: Scarlet Press.
- Cook, P., & Dodd, P. (επιμ.) (1993). *Women and Film: A Sight and Sound Reader*. London: Scarlet Press.
- Creed, B. (1993α). Dark Desires: Male Masochism in the Horror Film. Στο S. Cohan & I. Hark (επιμ.), *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema* (σ. 118-133). New York: Routledge.
- Creed, B. (1993β). *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. London & New York: Routledge.
- Gates, P. (2011). *Detecting Women. Gender and the Hollywood Detective Film*. Albany: State University of New York Press.
- Gledhill, C. (1988). Pleasurable Negotiations. Στο E.D. Pribram (επιμ.), *Female Spectators: Looking at Film and Television* (σ. 64-89). London&New York: Verso.
- Gledhill, C. (2000). *Klute 1: A Contemporary Film Noir and Feminist Criticism*. Στο E. A. Kaplan (επιμ.), *Feminism & Film* (σ. 66-85). Oxford: Oxford University Press.
- Greven, D. (2011). *Representations of Femininity in American Genre Cinema. The Woman's Film, Film Noir, and Modern Horror*. New York: Palgrave Macmillan.

- Grierson, T. (2019, Φεβρουάριος 19). How 'Fatal Attraction' Forever Changed Our View of the 'Crazy' Other Woman. *MEL Magazine*.
<https://melmagazine.com/en-us/story/glenn-close-fatal-attraction-crazy-ex-girlfriend> (τελευταία προσπέλαση: 30/05/2023).
- Haskell, M. (1987). *From reverence to rape* (2^η έκδ.). Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Jenkins, H. (2003). Reception Theory and Audience Research: The Mystery of the Vampire's Kiss. Στο C. Gledhill & L. Williams (επιμ.), *Reinventing Film Studies* (σ. 165-182). London: Bloomsbury Academic.
- Kaplan, E. A. (1990). The Case of the Missing Mother. Maternal Issues in Vidor's Stella Dallas. Στο P. Erens (επιμ.), *Issues in Feminist Film Criticism* (σ. 126-136). Bloomington: Indiana University Press.
- Kaplan, E. A. (επιμ.) (2000). *Feminism & Film*. Oxford: Oxford University Press.
- Kristeva, J. (1982). *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (μτφρ. L. S. Roudiez). New York & Guildford: Columbia University Press. (το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το έτος 1980).
- Kuhn, A. (1994). *Women's Pictures: Feminism and Cinema* (2^η έκδ.). London: Verso.
- Kuiper, K. (2023, Μάρτιος 4). *Venus of Willendorf*. *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/topic/Venus-of-Willendorf> (τελευταία προσπέλαση: 30/05/2023).
- Leonard, S. (2009). *Fatal Attraction*. West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Mizejewski, L. (1993). Picturing the Female Dick: *The Silence of the Lambs* and *Blue Steel*. *Journal of Film and Video*, 45, 6-23. <http://www.jstor.org/stable/20688003>
- Staiger, J. (2000). *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*. London & New York: NYU Press.
- Taubin, A. (1993). Grabbing the Knife: 'The Silence of the Lambs' and the History of the Serial Killer Movie. Στο P. Cook & P. Dodd (επιμ.), *Women and Film: A Sight and Sound Reader* (σ. 123-131). London: Scarlet Press.
- Tobias, S. (2021, Ιούνιος 25). Klute at 50: A Thriller Less Interested in A Killer and More in Character. *The*

Guardian. <https://www.theguardian.com/film/2021/jun/25/klute-film-50th-anniversary-jane-fonda> (τελευταία προσπέλαση: 30/05/2023).

Williams, L. (2003). Discipline and fun: *Psycho* and postmodern cinema. Στο C. Gledhill & L. Williams (επιμ.), *Reinventing Film Studies* (σ. 351-378).

London: Arnold.

Williams, L. (1984). When the Woman Looks. Στο M. A. Doane, P. Mellencham & L. Williams (επιμ.), *Re-vision. Essays in Feminist Film Criticism* (σ. 83-99).

Los Angeles: The American Film Institute.

Wood, R. (1990). Images and Women. Στο P. Erens (επιμ.), *Issues in Feminist Film Criticism* (σ. 337-352). Bloomington: Indiana University Press.