

Διπλωματική Εργασία

Θέμα : «Η ενσάρκωση του κακού στον κινηματογράφο τις δεκαετίες 60', 70'»(Εξεταζόμενες ταινίες : «Τα πουλιά», «Το μωρό της Ρόζμαρι», «Carrie»).

Μεταπτυχιακό : Πολιτιστική Διαχείριση

Επιβλέπουσα καθηγήτρια : Μαρία Παραδείση

Μέλη επιτροπής/καθηγητές : Γιάννης Σκαρπέλος, Γιάγκος Ανδρεάδης

Φοιτήτρια : Ελένη Ανδρεάδου

Περιεχόμενα

- 1.Εισαγωγή
- 1.1.Η έννοια του κακού
- 1.2.Επιλογή θέματος και ταινιών
- 2.Ανάλυση ταινιών
- 2.1.**Τα πουλιά**
- 2.1.1.Μέθοδοι προσέγγισης
- 2.1.2.Γενικά χαρακτηριστικά ταινίας
- 2.1.3.-2.17. Ανάλυση σεκάνς
- 2.2.**Το μωρό της Ρόζμαρι**
- 2.2.1.Μέθοδοι προσέγγισης
- 2.2.2.Γενικά χαρακτηριστικά ταινίας
- 2.2.3.-2.2.13.Ανάλυση σεκάνς

- **2.3.Carrie**
- 2.3.1.Μέθοδοι προσέγγισης
- 2.3.2.Γενικά χαρακτηριστικά ταινίας
- 2.3.3.-2.3.16. Ανάλυση σεκάνς
- **3.Συμπεράσματα**
- **4.Βιβλιογραφία**

1. Εισαγωγή

1. 1. *Η έννοια του κακού*

Η έννοια του «κακού» αποτελεί μία από τις γοητευτικότερες θεματικές στην ανθρώπινη ιστορία, γεγονός που αποδεικνύεται από την σχεδόν αδιάλειπτη ενασχόληση του ανθρώπινου πνεύματος με τις εκδηλώσεις και μορφές του. Η λογοτεχνία, ο κινηματογράφος και γενικότερα η τέχνη βρίθει από δημιουργίες που έχουν ως θέμα τους το «κακό» και τις εκδηλώσεις του στον κόσμο και την καθημερινότητα. Είτε αυτό εντάσσεται στη σφαίρα του μεταφυσικού κακού είτε αποτελεί μέρος της καθημερινότητάς μας και εντοπίζεται στις απλές ανθρώπινες συμπεριφορές, το «κακό» αποτελεί μέρος της ζωής μας, κομμάτι της συνειδητότητάς μας, ασκεί έλεγχο στις αποφάσεις μας, καθορίζει και κατευθύνει τις πράξεις μας, ακόμα και όταν οι προσπάθειές μας έχουν να κάνουν με την αποφυγή του. Τελικά υπήρξε, και όπως δείχνουν τα πράγματα θα συνεχίσει να είναι ένα από τα αγαπημένα θέματα των δημιουργών· θα τους παρέχει άφθονο υλικό για να ζωντανεύουν τα «φαντάσματα», τις φοβίες, τα πάθη και τις επιθυμίες τους.

Δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις μάλιστα που μπορεί να μην σχετίζεται καν με απτές εκδηλώσεις· να μην υπάρχουν αποδείξεις της ύπαρξής του. Συχνά τότε η δύναμή του ισχυροποιείται. Στην προσπάθειά του ο άνθρωπος να μετατρέψει τον χαρακτήρα του άγνωστου, που φέρει μαζί του η έννοια του «κακού», προσπαθεί να βρει διέξοδο με την καλλιτεχνική του έκφραση. Μέσω της έκφρασης, φαίνεται πως το «κακό» και οι εκδηλώσεις του, τα κίνητρα και οι αιτίες της πρόκλησής του γίνονται περισσότερο κατανοητά ή γνώριμα και έτσι ο φόβος που αυτό προκαλεί μετριάζει τη δύναμή του. Για να επιτευχθεί η παραπάνω διαδικασία το «κακό» αναπαρίσταται άλλοτε μέσω συμβολισμών και άλλοτε παίρνει μορφές που μπορεί να μην ανήκουν στη σφαίρα της απτής πραγματικότητας. Συχνά πάλι εκδηλώνεται μέσα από την ίδια την ανθρώπινη ύπαρξη, τις δράσεις της, το κοινωνικό οικοδόμημα, τις πρακτικές, τους θεσμούς και τις δομές του.

Η απεικόνιση της έννοιας του «κακού» αποτελεί επιπλέον, αντίδραση στην εξουσιαστική, καταπιεστική δράση των κοινωνικών πρακτικών και θεσμών, που συχνά λαμβάνονται ως εκδηλώσεις του. Τα κοινωνικά συστήματα μπορεί να αποτελούν δημιουργήματα του ανθρώπου, ωστόσο δεν είναι λίγες οι φορές που καταπιέζουν την δράση, την ελευθερία και τις επιθυμίες του. Το «κακό» τότε, μπορεί να πάρει τη μορφή μιας ολόκληρης κοινωνικής πρακτικής, όπως για παράδειγμα ο θεσμός του σχολείου και η σχολική κοινότητα, μία μορφή καταπίεσης που συναντάμε στην ταινία «**Carrie**» που εξετάζεται παρακάτω. Η οικογένεια από την άλλη(στοιχείο που εντοπίζεται και στις τρεις εξεταζόμενες ταινίες) και ο επαγγελματικός χώρος με τις απαιτήσεις και υποχρεώσεις που δημιουργούν(«**Το μωρό της Ρόζμαρι**»), μπορεί να αποτελέσουν πρόσφορο έδαφος για την εκδήλωση του «κακού».

Πέρα από αυτά όμως, φαίνεται πως η έννοια του «κακού» αποτελεί ένα είδος συνδετικού ιστού ανάμεσα στα μέλη της κοινωνίας. Είναι πιθανόν οι άνθρωποι να ενώνονται κάτω από τη δύναμη ενός κοινού σκοπού, μιας κοινής ανάγκης, ενός ενδιαφέροντος ή ενός κοινού αισθήματος, ακόμα κι αν αυτό είναι ο φόβος. Ίσως η ανάγκη αυτή, να αποτελεί και την απάντηση στο παράδοξο που συνοδεύει την καλλιτεχνική έκφραση του «κακού» και θα μπορούσε να συνοψιστεί σε δύο ερωτήματα : Πώς είναι δυνατό να επιμένουμε στην ενασχόληση με ένα θέμα που προκαλεί δυσάρεστα αισθήματα, όπως το τρόμος και ο φόβος; Και επιπλέον, πώς είναι δυνατό να προκαλούνται τα εν λόγω αισθήματα τη στιγμή που γνωρίζουμε ότι το προβαλλόμενο υλικό αποτελεί προϊόν φαντασίας;¹ Είναι πράγματι αξιοπρόσεχτη η συνεχής ενασχόληση του ανθρώπινου πνεύματος με το συγκεκριμένο θέμα αλλά και η ανταπόκριση των θεατών στο προβαλλόμενο υλικό. Μήπως η κοινή θέαση, η πρόκληση παρόμοιων συναισθημάτων και αισθήσεων δημιουργεί κοινωνικούς δεσμούς; Ίσως τελικά οι κοινωνικοί δεσμοί, έστω κι αν το σημείο αναφοράς τους είναι το απεχθές, να χρειάζονται για τη συντήρηση των κοινωνιών και να παράγουν ένα αίσθημα ασφάλειας στα μέλη τους, μέσα από ένα κοινό σκοπό που τα κάνει να νιώθουν όμοια.

¹ Noel Carroll, *The philosophy of horror or the paradoxes of the heart*, Routledge, Chapman and Hall, New York 1999, p.8.

Έτσι το «κακό» παράγει σύμβολα, τα οποία μπορούν να ενισχύσουν τον συλλογικό συνδετικό ιστό που ενώνει το άτομο με το όλο, από τη στιγμή που έρχεται στον κόσμο μέχρι τη στιγμή του θανάτου του². Άλλωστε ο κόσμος είναι δομημένος σε σύνολα αντιθέτων και το «κακό» δεν αποτελεί άλλο από το αντίθετο του «καλού»· και τα δύο απαραίτητα συστατικά της δημιουργίας. Συχνά μάλιστα το «κακό» μετατρέπεται σε εκείνη την «επιθετική» έννοια που προσπαθεί να καταστρέψει την ενότητα, την ευημερία και την ευτυχία μιας κοινωνίας³. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω το «κακό» βρίσκει τη θέση και το ρόλο του στο σύνολο των αντιθέτων που συνθέτουν τη λειτουργία του κόσμου. Αποτελεί μία ακόμα έκφραση της μεικτής μορφής του «καλού-κακού» αλλά και του «λογικού-άλογου».

Στις περισσότερες άλλωστε ταινίες που η θεματολογία τους εντάσσεται στο πλαίσιο της έκφρασης του «κακού» η «λογική» και το «άλογο» συγχέονται και εμπλέκονται αζεδιάλυτα. Γι αυτό το λόγο συχνά η ερμηνευτική του προσπάθεια δεν περιορίζεται σε μία, αλλά οδηγεί σε περισσότερες συνθέσεις. Στο «**μωρό της Ρόζμαρι**» για παράδειγμα η τελική επιλογή της Ρόζμαρι να αναλάβει το ρόλο της ως μητέρα απέναντι στο παιδί-τέρας που έφερε στον κόσμο, από τη μια δείχνει την κάμψη της αντίστασής της μπροστά στο ανοσιούργημα που διαπράχθηκε και ίσως την αποδοχή της συμμετοχής της σε αυτό· από την άλλη την κατάσταση της μητρότητας που είναι αδύνατο να ξεφύγει από τη ενστικτώδη-φυσική διαδικασία που οδηγεί στην άνευ όρων αποδοχή του πλάσματος που έρχεται στον κόσμο. Στην «**Carrie**» πάλι, η εκδήλωση της βίας από την πλευρά της νεαρής κοπέλας γίνεται κατανοητή και συμπαθής ακόμα, μέσα στο πλαίσιο της μοναχικής της εξέγερσης ενάντια σ'ένα καταπιεστικό σύστημα· ενώ από την άλλη ο τελικός της αφανισμός, μπορεί να ερμηνευτεί ως λογική αποκατάσταση μπροστά στην αταξία που προκαλείται από τον αποκλεισμό της Carrie από το σύνολο. Η λογική του «κανείς δεν μπορεί να επιβιώσει μόνος», αποκομμένος από το κοινωνικό σύνολο, βρίσκει την έκφρασή της στο πρόσωπο της Carrie. Το «λογικό» και το «άλογο», το «κακό» και το «καλό» αποτελούν επομένως ένα απαραίτητο σύνολο αντιθέτων, που ενισχύουν τη σπουδαιότητα και το ρόλο της καλλιτεχνικής έκφρασης του «κακού», το οποίο πιθανόν να λειτουργεί ως μηχανισμός εκτόνωσης της αγωνίας μπροστά στο άγνωστο και ανεξιχνίαστο.

² Robert Muchembled, *Μια ιστορία του Διαβόλου 12^{ος}-20^{ος} αιώνας*, Μεταίχμιο, 2000, σ.27

³ Alan Macfarlane "The root of all evil", in *The Anthropology Of Evil*, David Parkin, Basil Blackwell Ltd, Oxford, 1985, σ.57

1.2. Επιλογή θέματος και ταινιών

Η επιλογή του θέματος αποτελεί κομμάτι των προσωπικών μου ενασχολήσεων αλλά και του ενδιαφέροντος που παρουσιάζει η συνεχόμενη παραγωγή καλλιτεχνικών δημιουργιών με ανάλογη θεματική. Η επιλογή των συγκεκριμένων ταινιών έγινε με κριτήριο το γεγονός πως αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα του συγκεκριμένου φιλμικού είδους που θα χαρακτηρίζαμε θρίλερ ή φιλμ τρόμου των δεκαετιών 60', 70' και εκπροσωπούν τρεις διαφορετικές κατηγορίες εκδήλωσης του «κακού». Άλλοτε το μεταφυσικό(η ανάμειξη του σατανά στο «**Μωρό της Ρόζμαρι**»), άλλοτε αυτό που εκδηλώνεται στην απόλυτα φυσική πραγματικότητα από έναν απτό παράγοντα(«**Τα πουλιά**»)και άλλοτε αυτό που αφορά στην εκδήλωση υπερφυσικής ιδιότητας, ως ένδειξη της διαφορετικότητας μέσα στο κοινωνικό πλαίσιο(«**Carrie**»). Το είδος του μεταφυσικού κακού έχει συχνά αναπαρασταθεί κινηματογραφικά λαμβάνοντας τη μορφή του παιδιού-δαίμονα. Το θέμα φαίνεται να συνδυάζει τις «πιο παλιές διαβολικές φαντασιώσεις» με την εφιαλτική ατμόσφαιρα της σύγχρονης πραγματικότητας που έχει αρχίσει να βιώνει ο άνθρωπος. Και μπορεί ο Polanski να αποφεύγει να δείξει το δαίμονα που γέννησε η Ρόζμαρι, δε γίνεται το ίδιο με άλλες ταινίες της εποχής όπως «η προφητεία»(1976 σε σκηνοθεσία του Richard Donner) και ο «εξορκιστής»(1973 σε σκηνοθεσία του William Friedkin)⁴

Γενικότερα όμως η εισαγωγή του παιδιού ως αιτίας και πρόξενου του τρόμου, γίνεται ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά των ταινιών που γυρίστηκαν, κυρίως από τα μέσα της δεκαετίας του 70', στις Ηνωμένες Πολιτείες. Μία

⁴ Η ταινία «Εξορκιστής» μπορεί να καταπιάνεται με το θέμα του δαίμονα, ωστόσο δεν προβάλλεται με τον ίδιο τρόπο όπως στην «Προφητεία» και το «Μωρό της Ρόζμαρι» όπου έχουμε να κάνουμε με τη γέννηση ενός πλάσματος, παιδιού του ίδιου του σατανά και έκφραση των επιθυμιών του. Στον «Εξορκιστή» η νεαρή Ρίγκαν γίνεται το υποχείριο μίας δαιμονικής θεότητας, όταν το πνεύμα του εισβάλλει στο σώμα της και το κυριεύει.

πιθανή ερμηνεία της τάσης αποτελεί ίσως η αίσθηση μιας δυσκολίας μεταβίβασης των ρόλων σε μια κοινωνία που βρίσκεται σε σύγχυση· ή ίσως και η «ενοχή των ενηλίκων μπροστά στη χαοτική κατάσταση που παραδίδουν στις επόμενες γενιές προκαλώντας έτσι το μίσος των κληρονόμων ενός τέτοιου κόσμου». Έτσι τα παιδιά και οι νέοι «γίνονται συχνά οι ευνοούμενοι φορείς του κακού»⁵. Η ρόλος της Carrie εντάσσεται στην γενικότερη αυτή κατηγορία με την ιδιαιτερότητα όμως του μεταλλαγμένου. Το στοιχείο της μετάλλαξης,(ως υπερφυσική ιδιότητα που εκδηλώνεται στον φυσικό κόσμο, μαζί με μια σειρά χαρακτηριστικών που εντοπίζονται σε πλάσματα κυρίως της νύχτας, όπως οι βρικόλακες, οι λυκάνθρωποι αλλά και τα ζόμπι.) εμφανίζεται ως εκδήλωση του διαφορετικού, που πρέπει όμως να καταστραφεί· δε του επιτρέπεται σε καμία περίπτωση η επιβίωσή του και η συνύπαρξη του με κόσμο των «φυσιολογικών». Το πλάσμα που φέρει το στίγμα του καταραμένου δεν έχει ελπίδα διάσωσης, κυρίως όταν η παρουσία του δεν υπονοείται, όπως στο «**Μωρό της Ρόζμαρι**» αλλά καταδεικνύεται ξεκάθαρα. Ενώ λοιπόν η Carrie θα περιθωριοποιηθεί και στη συνέχεια θα εξολοθρευτεί, από την ίδια τη δύναμη που την κάνει ξεχωριστή αλλά ταυτόχρονα τη στιγματίζει ως μολυσμένη, το μωρό της Ρόζμαρι θα επιβιώσει πιθανότατα λόγω της αμφιβολίας που πλανάται γύρω από την αλήθεια των γεγονότων και της ύπαρξής του.

⁵ Robert Muchembled, «η οδύνη ή ο τρόμος» στο *Μια ιστορία του Διαβόλου 12^{ος}-20^{ος} αιώνας*, Μεταίχμιο, 2000, σ.400.

Τα «**Πουλιά**» αποτελούν μια διαφορετική περίπτωση. Η εικόνα της φύσης που εκδικείται την ανθρωπότητα για τους κακούς χειρισμούς και την καταστροφική εκμετάλλευση των παροχών της αποτελεί κυρίως αντικείμενο ταινιών των πρόσφατων δεκαετιών. Η μανία της καταστροφολογίας που φαίνεται να κατακλύζει την σύγχρονη κινηματογραφική παραγωγή, εξαιτίας και της προέκτασης του οικολογικού προβλήματος, δε φαίνεται να αποτελεί κίνητρο για τη δημιουργία ταινιών όπως τα «**Πουλιά**». Μπορεί η δεκαετία του 60' να μη χαρακτηρίζεται από κινητοποίηση για το οικολογικό ζήτημα που τότε δεν υπήρχε ως τάση, ωστόσο, η δράση του ανθρώπου και η κατάχρηση του φυσικού περιβάλλοντος από τις δραστηριότητές του ήταν ευδιάκριτη. Στα «**Πουλιά**» η φύση δεν λειτουργεί τόσο εκδικητικά, όσο προειδοποιητικά για τον άνθρωπο. Μέσω της ανεξήγητης παρουσίας των πουλιών και της δράσης τους κάνει αισθητή την παρουσία της. Αποδίδει στον άνθρωπο τις ευθύνες που του αναλογούν και του υποδεικνύει πως η κορυφή της πυραμίδας δεν του ανήκει αποκλειστικά. Τα μικρόσωμα πουλιά αποδεικνύονται πολύ ισχυρότερα από την αίσθηση που έχει ο άνθρωπος για αυτά. Η ομαδική τους επίθεση, η οργανωμένη δράση τους, που υπονοείται αλλά και η «ανεξήγητη ανακωχή των φτερωτών πολιορκητών» που επιτρέπει στην οικογένεια Μπέρνς και τη Μέλανι να αποδράσουν από την περιοχή, μετατρέπει τον άνθρωπο σε «μαριονέτα» των εξελίξεων. Του στερεί τη βεβαιότητα πως μπορεί να κυριαρχήσει στο περιβάλλον του από τη μία, και να τιθασεύσει το «κακό» από την άλλη, προσθέτοντας στην αγωνία του.

2. Ανάλυση ταινιών

2.1.Τίτλος : The Birds=Τα πουλιά

Σκηνοθεσία : Alfred Hitchcock

Σενάριο : Evan Hunter

Συγγραφέας : Daphne Du Maurier

Ηθοποιοί : Tippi Hedren, Rod Taylor, Suzzane Pleshette, Jessica Tandy, Veronica Cartwright

Παραγωγής : 1963

Περίληψη : Η Melanie Daniels σε μια προσπάθειά της να εντυπωσιάσει τον Mitch Brenner και να δώσει συνέχεια στο φλερτ που έχει ξεκινήσει ανάμεσά τους, τον επισκέπτεται στην επαρχιακή πόλη του Μποντέγκα Μπέι συνοδευόμενη από ένα ζευγάρι ερωτοπούλια που εκείνος αναζητούσε ως δώρο για τα γενέθλια της μικρής του αδερφής Cathy Brenner. Από τη στιγμή όμως που η Melanie θα φτάσει στο Μποντέγκα Μπέι παράξενα φαινόμενα αρχίζουν να λαμβάνουν χώρα, που αφορούν τα πουλιά της περιοχής, τα οποία επιδίδονται σε αφύσικη συμπεριφορά και επιτίθενται στους κατοίκους με ιδιαίτερο μένος. Κατά την εξέλιξη της όλης υπόθεσης παρακολουθούμε την παράλληλη εξέλιξη του ειδυλλίου ανάμεσα στη Melanie και τον Mitch, που έρχονται πιο κοντά λόγω της επικινδυνότητας της κατάστασης που απορρέει από την αφύσικη συμπεριφορά των πουλιών.

2.1.1 Η ταινία προσεγγίζεται σύμφωνα με την νεοφορμαλιστική μέθοδο και συμπληρωματικά με την φεμινιστική μέθοδο. Η επιλογή της πρώτης

προέκυψε από το γεγονός πως η νεοφορμαλιστική αποτελεί ένα ιδιαίτερα εύχρηστο εργαλείο για την προσέγγιση και ανάλυση ταινιών κάθε είδους, καθώς στηρίζεται περισσότερο στην αντιληπτική ικανότητα του θεατή, ο οποίος επικεντρώνοντας την προσοχή του στα μορφικά στοιχεία της ταινίας, τα οργανώνει σε ερμηνευτικά σχήματα με βάση την αντίληψή του και την καθημερινή του εμπειρία. Ο δημιουργός της νεοφορμαλιστικής μεθόδου Bordwell⁶, έχει χρησιμοποιήσει για τη σύνθεση της μεθόδου του στοιχεία από τους ρώσους φορμαλιστές. Συγκεκριμένα, δανείζεται το στοιχείο της *syuzhet*, που αποτελεί την σειρά των εικόνων που προβάλλονται στο θεατή, τη δομή της ιστορίας και του μύθου (για παράδειγμα αν υπάρχει ή όχι χρονολογική σειρά, το παράλληλο μοντάζ, η αποσπασματικότητα του υλικού και η ύπαρξη ή όχι αποστασιοποιητικών τεχνικών)· το *στυλ*, το οποίο μαζί με την *syuzhet* συμβάλει στην κατασκευή της *fabula* από τον θεατή, και τη *fabula*, που αποτελεί την χρονολογική και λογική τάξη της ιστορίας, όπως διαμορφώνεται στο μυαλό του θεατή, ύστερα από τη σύνθεση των στοιχείων που του παρέχει η *syuzhet*.⁷

Η *Syuzhet* και το *στυλ* «ζωντανεύουν» την ταινία, η πρώτη δραματουργικά και το δεύτερο ως τεχνική. Παράλληλα, η νεοφορμαλιστική μέθοδος κάνει λόγο για το στοιχείο της αποστασιοποίησης μέσω της έννοιας της από-οικειοποίησης, όρος διαμορφωμένος από τον Bertolt Brecht. Σύμφωνα με τον όρο αυτό το έργο τέχνης αποκαλύπτει στο θεατή τις συνθήκες της παραγωγής του και ταυτόχρονα της ίδιας της κοινωνίας, παρουσιάζοντας τις διαμορφωμένες σχέσεις ανισότητας και εξουσίας ως φυσικές και αναπόφευκτες.⁸ Έτσι η μορφή του έργου αποκτά πολιτική διάσταση και ταυτόχρονα συμβάλει στην πνευματική κινητοποίηση των θεατών μέσα από τη χρήση δύσκολων μορφών και τεχνικών. Έτσι τα εξαρτημένα αντανakλαστικά των θεατών αναστρέφονται και βρίσκονται μπροστά σε έναν ξένο κόσμο, μέσα στην κοινωνία όπου ζουν. Ο θεατής απελευθερώνεται από «τη σφραγίδα της οικειότητας» που χαρακτηρίζει τα κοινωνικά εξαρτημένα φαινόμενα⁹ και με τη χρήση τεχνικών που παρεκκλίνουν από τις

⁶ Μαζί με μια ομάδα άλλων θεωρητικών, όπως οι Kristin Thomson, Edward Branigan και Noel Carroll, στρέφουν την προσοχή τους στο ίδιο το κινηματογραφικό μέσο.

⁷ Μαρία Παραδείση, *Κινηματογραφική αφήγηση και παραβατικότητα στον ελληνικό κινηματογράφο (1994 – 2004)*, εκδ. Τηπωθήτω, Αθήνα 2006, σ. 25.

⁸ Ό. π., σ.26.

⁹ Robert Stam, *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*, μτφρ. Κατερίνα Κακλαμάνη, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2006, σ. 193.

συνηθισμένες και καθιερωμένες νόρμες, απομακρύνεται από την αυτοματοποιημένη πρόσληψη της καθημερινότητας και κατ' επέκταση της τέχνης. Ο παραπάνω συλλογισμός της στρουκτουραλιστικής ιδέας της από-φυσικοποίησης προετοιμάστηκε από το φορμαλιστικό εγχείρημα της *ostrenanie* («καθιστώντας κάτι παράξενο»), που μαζί με τον όρο *zatrudnienie* («καθιστώντας κάτι δύσκολο») επινοήθηκαν από την Shklovsky για να δηλώσουν τον τρόπο με τον οποίο η τέχνη οξύνει την αντίληψη και μπλοκάρει την αυτοματοποιημένη αντίδραση.

Το δεσπόζον στοιχείο είναι ένα ακόμα χαρακτηριστικό της νεοφορμαλιστικής μεθόδου, στοιχείο το οποίο εισήχθη αρχικά από τους ρώσους φορμαλιστές, αναπτύχθηκε όμως στη συνέχεια από τον Jakobson. Ως «δεσπόζον» ο Jakobson ορίζει το «κεντρικό στοιχείο ενός έργου τέχνης», που ελέγχει, καθορίζει και μεταμορφώνει τα υπόλοιπα στοιχεία· μπορεί επίσης να ανήκει στην πλοκή, τους χαρακτήρες ή το ρυθμό μιας ταινίας. Τέλος, ένα ακόμα από τα χαρακτηριστικά της νεοφορμαλιστικής μεθόδου αποτελεί η έννοια του «μοτίβου». Τα μοτίβα διακρίνονται σε δεσμευτικά (θεωρούνται απαραίτητα για την εξέλιξη της πλοκής και τη λύση της) και σε ελεύθερα (μπορούν να παραλειφθούν και να αντικατασταθούν χωρίς να προκύψει πρόβλημα στην εξέλιξη και λύση της ιστορίας· η χρήση τους επικεντρώνεται κυρίως στην αναστολή της εξέλιξης ώστε η αφήγηση να ολοκληρώσει την ανάπτυξη των επιμέρους θεμάτων της)¹⁰.

Η φεμινιστική θεωρητική προσέγγιση ξεκίνησε από μια κοινωνιολογική και εμπειρική βάση για να στραφεί αργότερα στην ψυχανάλυση. Προσπάθεια της φεμινιστικής θεωρίας ήταν να διερευνηθούν οι συσχετισμοί των δυνάμεων και οι ψυχοκοινωνικοί μηχανισμοί πάνω στους οποίους βασίζεται η πατριαρχική κοινωνία, με σκοπό να μεταβάλουν, εκτός από τη θεωρία και κριτική του κινηματογράφου, και τις «εν γένει κοινωνικές σχέσεις που ιεραρχούνται με βάση το φύλο».¹¹ Ο κινηματογραφικός φεμινισμός, όπως ο φεμινισμός γενικότερα, στηρίχθηκε σε κείμενα, που χαρακτηρίστηκαν «πρώτα φεμινιστικά», γραμμένα από την Virginia Woolf και την de Beauvoir. Η Τελευταία έκανε λόγο όχι μόνο για τις γυναίκες αλλά και για τους μαύρους τονίζοντας πως «δεν υπήρχε πρόβλημα των γυναικών», αλλά μόνο των

¹⁰ Μαρία Παραδείση, *Κινηματογραφική αφήγηση και παραβατικότητα στον ελληνικό κινηματογράφο (1994 – 2004)*, εκδ. Τηπωθήτω, Αθήνα 2006, σ. 27.

¹¹ Robert Stam, *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*, μτφρ. Κατερίνα Κακλαμάνη, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2006, σ.221.

ανδρών, όπως δεν υπήρχε και «πρόβλημα των μαύρων», αλλά μόνο των λευκών.¹²

Στις αρχές της δεκαετίας του 1970 δημιουργία γυναικείων φεστιβάλ αλλά και δημοφιλή βιβλία έδωσαν ώθηση στο φεμινιστικό κίνημα. Η Haskell στο βιβλίο της «From Reverence to Rape», άσκησε κριτική στις χολλυγουντιανές αντι-φεμινιστικές ταινίες αλλά και στις φαλλοκρατικές ευρωπαϊκές καλλιτεχνικές ταινίες και έκανε λόγο για τη «γυναικεία ταινία» που έδωσε ,κατά κάποιο τρόπο, φωνή στις γυναίκες που υποφέρουν από το πατριαρχικό σύστημα. Μαζί με τα βιβλία των Marjorie Rosen και Joan Mellon¹³, εντόπισαν σε ταινίες διάφορα αρνητικά στερεότυπα γυναικών, όπως της γατούλας, της πόρνης, της βαμπ, της παναγίας, της ξεμυαλισμένης κ.α., που μετέτρεπαν τις γυναίκες είτε σε ανόητα νήπια, είτε σε αντικείμενα του σεξ είτε τις δαιμονοποιούσαν. Η φεμινιστική θεωρία άσκησε ακόμα κριτική στον ανδροκεντρισμό της θεωρίας του δημιουργού αλλά και σε αυτόν της ίδιας της διαδικασίας της κινηματογραφικής παραγωγής που περιόριζε τις γυναίκες σε δουλειές όπως αυτή του μοντάζ και του script.

Γυναίκες θεωρητικοί, όπως η Laura Mulvey, η Kaja Silverman, η Teresa de Lauretis κ.α., επηρεαζόμενες και από τη θεωρία της ψυχανάλυσης μετατόπισαν το ενδιαφέρον από τη βιολογική σεξουαλική ταυτότητα, συνδεδεμένη με τη «φύση», στο «φύλο», θεωρούμενο ως κοινωνική κατασκευή. Υποστήριξαν ότι εφόσον, αυτή η κατασκευή διαμορφώνεται από ιστορικές και πολιτισμικές συγκυρίες γίνεται μεταβλητή, με αποτέλεσμα να μπορεί να αναδομηθεί. Επιπλέον, οι φεμινίστριες θεωρητικοί εστίασαν όχι στην εικόνα των γυναικών αυτή καθαυτή, αλλά από τη μία στην ίδια τη φύση της θέασης, που εξαρτάται από το φύλο, και από την άλλη στο ρόλο του ναρκισσισμού, του φетиχισμού και της ηδονοβλεψίας στην κατασκευή μιας ανδροκρατικής αντίληψης για τις γυναίκες.¹⁴ Η Mulvey συγκεκριμένα εντόπισε τρία είδη «βλέμματος»:της κάμερας, των αρσενικών χαρακτήρων και των θεατών που ωθείται να ταυτιστεί με εκείνο των αρσενικών ηρώων. Στη δεκαετία του 1980 άλλες θεωρητικοί(Mary Ann Doane, Gaylyn Studlar, Kaja

¹² Ο.π., σ.222.

¹³ "Popcorn Venus" και Women and Sexuality in the New Film" αντιστοίχως.

¹⁴ Robert Stam, *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*, μτφρ. Κατερίνα Κακλαμάνη, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2006, σ.224.

Silverman και Carol Clover) κάνουν λόγο για ταλάντευση της θέσης της/του θεατή ανάμεσα στην ενεργητική και παθητική και στη σαδιστική και μαζοχιστική, ενώ η Teresa de Lauretis υποστηρίζει μια αμφισεξουαλική θέση της γυναίκας- θεατή, δικαιολογώντας την άποψή της με τον συλλογισμό πως «η κόρη δεν εγκαταλείπει ποτέ την επιθυμία της για τη μητέρα».¹⁵ Στην επόμενη της φάση η φεμινιστική προσέγγιση περνάει στη μελέτη των σχέσεων εξουσίας ακόμα και ανάμεσα στις ίδιες τις γυναίκες, αλλά και στις διαφοροποιήσεις που εντοπίζονται ανάμεσα στις γυναίκες-θεατές.¹⁶

Η επιλογή της φεμινιστικής προσέγγισης έγινε με γνώμονα την ιδιαιτερότητα των σχέσεων τόσο μεταξύ των γυναικών, όσο και μεταξύ εκείνων και των ανδρικών χαρακτήρων της ταινίας, κυρίως του Mitch· ο Mitch μοιάζει συχνά να αποτελεί την κεντρική προσωπικότητα γύρω από τον οποίο εξελίσσονται οι αφηγηματικοί άξονες της ταινίας. Αποτελεί τον μοναδικό άνδρα με τον οποίο οι γυναίκες της ταινίας έρχονται σε επαφή. Αυτή η επαφή ποικίλλει από ερωτικό φλερτ σε μητρικό ενδιαφέρον(συχνά υπερβολικό, που ξεπερνά το οικογενειακό πλαίσιο σχέσεων), σε σύγκρουση, σε ερωτική ζήλεια(η Annie δε φαίνεται να έχει ξεπεράσει ακόμα τα αισθήματά της για εκείνον), σε τρυφερότητα, αγάπη και ασφάλεια(η Melanie κοντά του νιώθει σιγουριά).

Η έμφυλη διάσταση της ταινίας διαμορφώνει ένα περίπλοκο πλαίσιο σχέσεων. Μπορεί η παρουσία του ανδρικού στοιχείου να περιορίζεται στον Mitch(ή καλύτερα ο κεντρικός ανδρικός χαρακτήρας να αφορά στην παρουσία και τη συμπεριφορά του Mitch, στις πράξεις και στις μη-πράξεις του), ωστόσο, η γυναικεία παρουσία είναι ιδιαίτερα έντονη και οι μεταξύ τους σχέσεις διαπλέκονται γύρω από έναν κοινό παρονομαστή, τον Mitch Brenner. Τρεις γυναίκες διεκδικούν την «καρδιά» του Mitch, όχι απαραίτητα με τον ίδιο τρόπο. Η διεκδίκηση αυτή, τις βάζει σε μια συγκρουσιακή διαδικασία. Συχνά η ένταση που δημιουργείται από την ανωτέρω διαδικασία δεν εκδηλώνεται με λέξεις ή πράξεις. Οι ηρωίδες εκδηλώνουν τη συναισθηματική τους κατάσταση με εκφράσεις και στάσεις του σώματος(τα κοντινά πλάνα λειτουργούν αποκαλυπτικά ως προς τη συγκεκριμένη διαδικασία). Οι σχέσεις μεταξύ τους γίνονται συχνά εξουσιαστικές. Η μητέρα του Mitch αποκαλύπτει τις προθέσεις της για τις γυναίκες που πλησιάζουν τον γιο της και προσπαθεί να κρατήσει αποστάσεις όχι μόνο σε ό,τι αφορά τον εαυτό της. Το ίδιο επιδιώκει να κάνει

¹⁵ Ο.π., σ. 228.

¹⁶ Μαρία Παραδείση, *Κινηματογραφική αφήγηση και παραβατικότητα στον ελληνικό κινηματογράφο (1994 – 2004)*, εκδ. Τηπωθήτω, Αθήνα 2006, σ. 29.

και για τον Mitch. Τα υπονοούμενά της για την προσωπικότητα της Melanie για παράδειγμα, αποτελούν μια προσπάθεια να τον προβληματίσει ως προς την συμπεριφορά της γυναίκας που του έχει προκαλέσει το ενδιαφέρον και να τον κρατήσει κοντά της.

Η ταινία από τη μια αποδίδει «ρόλους» στους ήρωές της· έτσι δημιουργείται η εντύπωση του ξεκάθਾਰου διαχωρισμού μεταξύ των φύλων· Ωστόσο, υπάρχουν φορές που η ξεκάθαρη έμφυλη διάσταση της ταινίας μοιάζει να «αποδομείται» και οι «ρόλοι» να συγχέουν κάποια από τα χαρακτηριστικά τους γνώρισμα, αποδίδοντας έτσι στους κεντρικούς χαρακτήρες μη αναμενόμενες εκδηλώσεις συμπεριφοράς.

2.1.2. Η ταινία «Τα πουλιά» ανήκει στον κλασικό χολλυγουντιανό κινηματογράφο. Η δράση πηγάζει από μεμονωμένους χαρακτήρες ως αιτιώδεις παράγοντες¹⁷ (Melanie-Mitch)· η αφήγηση βασίζεται σε μια σειρά αιτιολογημένων σημείων, τα οποία προσθέτουν στην αληθοφανή αφήγηση¹⁸. τα οποία φυσικά αίτια (στην προκειμένη περίπτωση θα χαρακτηρίζαμε έτσι την εμφάνιση των πουλιών και την επιθετική τους διάθεση απέναντι στους ανθρώπους), χρησιμεύουν άλλοτε καταλυτικά και άλλοτε προϋποθετικά της δράσης των ηρώων (συγκεκριμένα του ζευγαριού Melanie-Mitch αλλά και της μητέρα του Mitch, Lydia με την Melanie, με τον γιο της και την κόρη της Cathy). Ωστόσο, δε φαίνεται να υποχωρεί ο ψυχολογικός παράγοντας, ο οποίος αφορά τις ψυχολογικές διαθέσεις των ηρώων και λειτουργεί ως αιτία που σπρώχνει τους κεντρικούς χαρακτήρες σε συγκεκριμένου τύπου δράσεις¹⁹. Η αφήγηση διαμορφώνεται πάνω σε δύο αφηγηματικούς άξονες, δύο άξονες πλοκής. Ο ένας αφορά την εξέλιξη τους ειδυλλίου του ζευγαριού και ο άλλος την λύση του μυστηρίου της αφύσικης συμπεριφοράς των πουλιών. Οι δύο άξονες εξελίσσονται παράλληλα και μας εφοδιάζουν με πληροφορίες που έχουν να κάνουν με την προσωπική ζωή των ηρώων κυρίως, καθώς το δεύτερο κομμάτι, εκείνο που αφορά στα πουλιά δε βρίσκει

¹⁷ David Bordwell, Kristin Thompson, *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*, μτφρ. Κατερίνα Κοκκινίδη, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, Αθήνα 2004, σ. 136.

¹⁸ Μαρία Παραδείση, *Κινηματογραφική αφήγηση και παραβατικότητα στον ελληνικό κινηματογράφο (1994 – 2004)*, εκδ. Τηπωθήτω, Αθήνα 2006, σ. 30.

¹⁹ David Bordwell, Kristin Thompson, *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*, μτφρ. Κατερίνα Κοκκινίδη, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, Αθήνα 2004, σ. 136.

αιτιολόγηση, όχι σαφή τουλάχιστον, πέρα από κάποιες υποθέσεις που μπορούν να γίνουν και οι οποίες λειτουργούν ως συμπεράσματα για την εκδήλωση της αφύσικης συμπεριφοράς των πτηνών. Συμπεράσματα όμως στα οποία καταλήγει ίσως μεμονωμένα ο καθένας, εκτιμώντας τα στοιχεία που δίνονται στη διάρκεια της ταινίας.

Στο σημείο αυτό ο Χίτσκοκ αφήνει ανοιχτά όλα τα ενδεχόμενα εξελίξεων, υπηρετώντας το διφορούμενο, χαρακτηριστικό της ευρωπαϊκής ταινίας τέχνης και όχι της κλασικής χολλυγουντιανής αφήγησης στην οποία και ανήκει η συγκεκριμένη ταινία. Κατάσταση προερχόμενη ίσως από μια νέα(για εκείνη την εποχή)αφηγηματική τακτική. Μην ξεχνάμε πως «**Τα πουλιά**» γυρίστηκαν το 1963, μια εποχή που η ευρωπαϊκή ταινία τέχνης, με τις διαφορετικές εναλλακτικές τεχνικές της, έχει ήδη κάνει την εμφάνισή της. Αυτό αποτελεί και το μοναδικό σημείο όπου διασπάται η αιτιώδη συνάφεια, η οποία συνεχίζει ωστόσο, να αποτελεί χαρακτηριστικό της ταινίας σε όλη της τη διάρκεια. Οι συμπεριφορές των ηρώων εξηγούνται σταδιακά σε αντίθεση με τη συμπεριφορά των πουλιών-εισβολέων που παραμένει μέχρι και το τέλος στη σφαίρα του μυστηριώδους. Η *syuzhet* συνάδει με την *fabula*: ο χώρος όπως και ο χρόνος δίνονται με σαφήνεια, ώστε η πλοκή να διευθετεί τη χρονολογική σειρά της ιστορίας και να αναδεικνύει την αλυσίδα αίτιου-αποτελέσματος²⁰. Το ερωτικό, ετεροφυλοφιλικό ειδύλλιο, βρίσκει τη λύση του: οι επιθυμίες των ηρώων ολοκληρώνουν την πορεία τους με την ικανοποίηση τους και δε θα μείνει τίποτε αναπάντητο στο τέλος της ταινίας, τουλάχιστον ως προς τον συγκεκριμένο άξονα πλοκής. Ο δεύτερος και παράλληλος άξονας πλοκής(επιθέσεις πουλιών) είναι εκείνος που θα παραμείνει ανοιχτός, αναπάντητος και απροσδιόριστος ως προς τις αιτίες που τον προκάλεσαν. Η μόνη προσπάθεια απόδοσης ευθυνών και εξηγήσεων εξαντλείται στην σφαίρα υποθετικών αοριστιών, επιτρέποντας έτσι στο στοιχείο του φόβου να παραμείνει και μετά το τέλος της ταινίας. Δεσπόζον στοιχείο της ταινίας, γύρω από το οποίο, και συχνά εξαιτίας του οποίου, διαμορφώνονται όλες οι εξελίξεις, αποτελεί το στοιχείο του ανεξήγητου, που βρίσκει έκφραση στην μυστηριώδη αλλαγή της συμπεριφοράς των πουλιών.

Στην ταύτιση της κινηματογραφικής ιστορίας με την πραγματικότητα συμβάλει και το ντεκουπάζ της ταινίας. Οι περισσότερες σκηνές ξεκινούν με ένα πλάνο εδραίωσης που μας τοποθετεί στο χώρο και το χρόνο της ιστορίας. Ακολουθούνται από αντίστοιχα πλάνα δράσης – αντίδρασης²¹ που είναι

²⁰ Ό.π., σ. 137.

²¹ Η κάμερα μετακινείται από το ένα επί της οθόνης υποκείμενο στο άλλο και εναλλάξ.

κοντινότερα και πλαισιώνουν συνήθως τους διαλόγους, ενώ τα σκηνικά και ο φωτισμός ακολουθούν τη φυσική ροή της εξέλιξης, προωθώντας τη δράση ομαλά²². Ακόμα και ο χειρισμός των χρωμάτων συνηγορεί υπέρ της διαύγειας της αφήγησης. Η επιλογή τους ακολουθεί έναν «κοινό τύπο χρωματικού σχεδίου που παραπέμπει σε μια ρεαλιστική απεικόνιση των σκηνών». Έτσι συναντάμε πιο ανοιχτά και φωτεινά χρώματα όταν βρισκόμαστε στο εξωτερικό περιβάλλον του Μποντέγκα Μπέι, ενώ οι εσωτερικοί χώροι διακρίνονται από πιο βαθείς και ζεστούς χρωματικούς συνδυασμούς. Η παραπάνω επιλογή μπορεί να θεωρηθεί δικαιολογημένη, καθώς οι περιβαλλοντικές χρωματικές συνθήκες, κυρίως την ημέρα στην οποία επιμένει για τις εξωτερικές του σκηνές ο Χίτσκοκ, φωτίζονται από τον ήλιο, ενώ οι εσωτερικοί χώροι από τεχνητό φως. Αυτός ο οργανωμένος χρωματικός συνδυασμός δημιουργεί μια ρεαλιστικότητα απόδοσης του περιβάλλοντος αλλά παράλληλα οργανώνει με τέτοιο τρόπο τις εξελίξεις, ώστε καθώς μεταφερόμαστε από τους εσωτερικούς στους εξωτερικούς χώρους και το αντίθετο, να διαμορφώνεται «μια δραματική εξέλιξη ανάμεσα στις σεκάνς».

Οι βασικοί πρωταγωνιστές, όπως και τα στοιχεία που μας ενδιαφέρουν σε κάθε σκηνή, τοποθετούνται πάντα στο κέντρο του πλάνου. Το μόνο αξιοπερίεργο στοιχείο είναι η παντελής απουσία μουσικής επένδυσης της ιστορίας, εκτός από μια σκηνή στο σπίτι των Brenner, όπου η Melanie παίζει πιάνο την ίδια στιγμή που συζητά με την μικρή Cathy. Η απουσία μουσικής, που τις περισσότερες φορές σε μια κλασική χολλυγουντιανή ταινία αποτελεί στοιχείο που «δένει» με τις απεικονιζόμενες καταστάσεις και συμβάλει στην προώθηση της δράσης, ενημερώνοντάς μας για την ψυχική διάθεση στην οποία θα βρεθούν οι ήρωες αλλά και οι ίδιοι οι θεατές, δίνει περισσότερο έμφαση στο στοιχείο του φόβου και συμβάλει στη δημιουργία του σασπένς, καθώς μας αφήνει απροετοίμαστους και γι' αυτό το λόγο «εκτεθειμένους» στο αβέβαιο που θα ακολουθήσει. Ο Χίτσκοκ αφαιρώντας ένα από τα πιο χρήσιμα συστατικά της χολλυγουντιανής αφηγηματικής δράσης, αποδεσμεύοντάς μας από το στοιχείο της μουσικής που βοηθά στην προετοιμασία μας για όσα θα ακολουθήσουν- και γι' αυτό στην ταύτισή μας με τους ήρωες- δημιουργεί μια ακόμα πιο αληθοφανή διάσταση όπου τοποθετεί τους ήρωές του και μετατρέπει τους θεατές σε κοινωνούς του απρόβλεπτου, ενισχύοντας την αίσθηση του φόβου. Ωστόσο, εκεί που δίνει μεγάλη έμφαση είναι στον ήχο που παράγουν τα πουλιά. Συχνά προηγείται της ένταξής τους στην εικόνα ώστε να προκαλεί συναισθηματικές διεγέρσεις και καθώς ο ήχος παραπέμπει στην πηγή του, «εντείνει την εκφραστικότητα της οπτικής δράσης». Με αυτό

²² Μαρία Παραδείση, *Κινηματογραφική αφήγηση και παραβατικότητα στον ελληνικό κινηματογράφο (1994 – 2004)*, εκδ. Τηπωθήτω, Αθήνα 2006, σ. 33.

τον τρόπο δικαιολογείται και η απουσία μουσικής επένδυσης. Ο ήχος των πουλιών μετατρέπεται έτσι σε καθοριστικό σημαίνον της ταινίας.

2.1.3. Με την έναρξη ακόμα της ταινίας, από τους τίτλους αρχής της, η εικόνα είναι απόλυτα συνυφασμένη με τον τίτλο. Γνωρίζουμε πως αυτό που θα παρακολουθήσουμε θα έχει σχέση με πουλιά. Ο ήχος που παράγουν τα πουλιά αλλά και το φτερούγισμά τους είναι ιδιαίτερα έντονος, γίνεται ενοχλητικός και αφήνει να διαφανεί ο απειλητικός τους ρόλος. Τα κίνητρα του δημιουργού αρχίζουν να ξεκαθαρίζονται από την αρχή της ιστορίας. Η πρώτη σεκάνς ξεκινά με γενικό πλάνο δίνοντάς μας τις πρώτες πληροφορίες για έναν από τους βασικούς μας πρωταγωνιστές και για τον τόπο όπου βρισκόμαστε. Αναγνωρίζουμε πως ο κεντρικός μας χαρακτήρας είναι γυναίκα και βρίσκεται στο Σαν Φρανσίσκο. Μια γυναίκα μάλιστα ιδιαίτερα κομψή και ευπαρουσίαστη, που ολοκληρώνει την προσεγμένη της εμφάνιση με αξεσουάρ (γόβες, γάντια). Δέχεται άλλωστε το επιδοκιμαστικό σφύριγμα ενός πολύ νεαρού περαστικού, το οποίο φαίνεται να απολαμβάνει χαμογελώντας ευχαριστημένη στο άκουσμά του και αποκαλύπτοντας ίσως στοιχεία της ματαιόδοξης φύσης της αλλά και της ναρκισσιστικής της διάθεσης. Η απόλαυση που αντλεί από την επιδοκιμαστική αντίδραση του νεαρού θαυμαστή της φανερώνει και την επιδεικτική της τάση²³.

Αμέσως μετά οδηγούμαστε στο εσωτερικό καταστήματος pet shop, παρακολουθώντας την είσοδο της γυναίκας που μόλις πριν λίγο αρχίσαμε να γνωρίζουμε. Από δω και πέρα και μέχρι το τέλος της σεκάνς, μαθαίνουμε το όνομά της και διάφορες πληροφορίες για τον χαρακτήρα και τις δραστηριότητές της, καθώς επίσης τη σχέση που θα ξεκινήσει να διαμορφώνεται ανάμεσα στην Melanie και τον Mitch και το φλερτ τους που είναι έκδηλο από την αρχή. Με την είσοδο της στο κατάστημα η Melanie ρωτά απορημένη για την εμφάνιση των γλάρων στην πόλη, ενώ λίγο πριν, τη

²³ Η Laura Mulvey στο βιβλίο της «Οπτικές και άλλες απολαύσεις» αναφέρεται στη χρήση αξεσουάρ όπως γάντια, ζώνες και γόβες μέσα σε άλλα, τα οποία λειτουργούν ως φετιχιστικά αξεσουάρ. Έτσι η γυναίκα μετατρέπεται σε επιδεικνυόμενο αντικείμενο μέσα σε «ένα σκηνικό στο οποίο οι άντρες διευκολύνονται στην προβολή των ναρκισσιστικών τους φαντασιώσεων» (σ. 48,52). Στην προκειμένη περίπτωση ωστόσο, όσο κι αν η εμφάνιση της Melanie φαίνεται ιδιαίτερα προσεγμένη, θα ήταν υπερβολικό να ισχυριστούμε πως εξυπηρετεί αποκλειστικά τους ηδονοβλεπτικούς φετιχιστικούς σκοπούς του ανδρικού βλέμματος. Η όλη της προσεγμένη εξωτερική εμφάνιση ακολουθεί, εκτός των άλλων, και τον τυπικό τρόπο ένδυσης της εποχής στην οποία γυρίστηκε η ταινία.

στιγμή που βρίσκταν ακόμα έξω από το κατάστημα κοιτάει τα πουλιά που πετούν πάνω από την πόλη. Αυτό αποτελεί μια εικόνα που επαναλαμβάνεται συχνά στη διάρκεια της ταινίας και λειτουργεί ως μοτίβο, ελεύθερο όμως και όχι δεσμευτικό για την εξέλιξη της υπόθεσης²⁴. Η έλευση του Mitch στο κατάστημα φανερώνει τις διαφορετικές στάσεις ζωής των δύο πρωταγωνιστών αλλά και το έντονο ερωτικό ενδιαφέρον που υπάρχει ανάμεσά τους. Η παιχνιδιάρικη διάθεση της Melanie και η συμμετοχή του Mitch σε αυτό αναδεικνύει στοιχεία του χαρακτήρα τους. Εκείνη φαίνεται πεισματάρη και ατίθαση· διευκολύνει τον εαυτό της χρησιμοποιώντας τα μέσα που διαθέτει. Το τηλεφώνημά της στον υπάλληλο της εφημερίδας που ανήκει στον πατέρα της, αποκαλύπτει ίσως μια διάθεση για χειρισμό των γύρω της. Η ατίθαση και ανεξάρτητη φύση της φαίνεται πως την οδηγεί σε ρήξη με το νόμο αλλά και σε μια πιο ελεύθερη έκφραση του ερωτικού της ενδιαφέροντος (ανάρμοστη ίσως για την εποχή, τη γυναικεία της «φύση» και τη θέση της στην υψηλή κοινωνία). Η συνομιλία του ζευγαριού για την συμπεριφορά των ερωτοπουλιών την εποχή του ζευγαρώματος, λειτουργεί περισσότερο ως σκηνή ερωτικού παιχνιδιού παρά ως μάθημα ορνιθολογίας²⁵. Ξεκάθαρη είναι επίσης και η αρνητική σχέση της Melanie με τα πουλιά. Από την αρχή φαίνεται πως ενώ δεν υπάρχει «επικοινωνία» ανάμεσά τους, με κάποιο τρόπο η επαφή της μαζί τους αποτελεί πάντα κεντρικό σημείο εξέλιξης της δράσης. Η συμπεριφορά της Melanie συνδέεται με εκείνη των πουλιών, και αργότερα με την αφύσικη επιθετική τους διάθεση. Είναι η πρώτη μικρή αναφορά συσχετισμού της εκδήλωσης του κακού με την Melanie-τον βασικό γυναικείο χαρακτήρα της ταινίας.

Ο Mitch, από την άλλη πλευρά, εκπροσωπεί το καθαρά ευγενικό πρότυπο του άνδρα οικογενειάρχη. Σέβεται τον νόμο, άλλωστε τον υπηρετεί, το ενδιαφέρον του για την Melanie εκδηλώνεται με διακριτικότητα και σεμνότητα συγκριτικά με εκείνη, ενώ η ήρεμη φύση του τού εξασφαλίζει καλύτερη επαφή με τα πουλιά που ανταποκρίνονται στις διαθέσεις του. Όσο διακριτικός υπήρξε κατά την είσοδό του στη σκηνή, το ίδιο διακριτικός(ίσως ακόμα και αδιάφορος) παραμένει ως προς την ανάληψη της πρωτοβουλίας για συνέχεια

²⁴ Συναντούμε συχνά την Melanie να παρακολουθεί τις κινήσεις και των πουλιών και την κατεύθυνσή τους. Συνήθως είναι η πρώτη που παρατηρεί την έλευση των πτηνών πριν ξεκινήσουν κάθε φορά τη νέα τους επίθεση. Η επανάληψη αυτής της κατάστασης τη μετατρέπει σε «μοτίβο» χωρίς όμως να αποτελεί απαραίτητο στοιχείο για την εξέλιξη και λύση της ιστορίας. Περισσότερο λειτουργεί προοικονομικά, προετοιμάζοντας τους θεατές για την επικείμενη επίθεση των πουλιών.

²⁵ Claire Vasse, *Ο διάλογος από το γραπτό κείμενο στην ταινία*, μτφρ. Ειρήνη Πυρπιάσου, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2008, σ. 11.

της επικοινωνίας του με τη Melanie.²⁶ Ένα ρόλο που τελικά αναλαμβάνει η ίδια η Melanie. Η πρωτοβουλία της ξεκινά από το ερωτικό ενδιαφέρον που της έχει προκαλέσει ο Mitch· η ανάληψη ωστόσο της πρωτοβουλίας από την πλευρά της, αποκαλύπτει την ίδια στιγμή τον δυναμισμό και την τάση της να προβαίνει σε πράξεις που θα χαρακτηρίζονταν μάλλον παράτολμες για την εποχή τους. Μάλιστα, η συγκεκριμένη πρωτοβουλία της Melanie φαίνεται πως μεταβιβάζει σε εκείνη μια τυπική «ανδρική» συμπεριφορά· πιθανόν η εν λόγω κατάσταση να λειτουργεί, ως μια σύντομη «παράκαμψη» ή «αναβολή» της ισχύουσας πατριαρχικής δομής· με την έννοια πως η «μεταφορά» χαρακτηριστικών συμπεριφοράς από τον έναν πρωταγωνιστή στον άλλο (τη στιγμή που ανήκουν σε διαφορετικό φύλο)μας απομακρύνει κατά κάποιο τρόπο από το διαμορφωμένο και κυρίαρχο πρότυπο του «ρόλου» που αντιστοιχεί στην ανδρική και γυναικεία «φύση» αντίστοιχα. Έτσι η έμφυλη διάσταση της ταινίας γίνεται ακόμα πιο περίπλοκη.

2.1.4. Στην επόμενη σκηνή(15:30) πραγματοποιείται η συνάντηση της Melanie με την Annie, δασκάλα στο Μποντέγκα Μπέι και πρώην αγαπημένη του Mitch Brenner. Αρχικά τουλάχιστον, οι διαφορές ανάμεσα στις δύο γυναίκες που διεκδικούν τον ίδιο άνδρα, είναι ξεκάθαρες και αποτυπώνονται στην εμφάνισή τους ακόμα. Από τη μια η Melanie με τα κομψά ρούχα και το πολυτελές αυτοκίνητό, και από την άλλη η Annie, με την απλή καθημερινή της αμφίεση. Εικόνες που αποκαλύπτουν τη δυναμική, ανεξάρτητη συμπεριφορά μιας γυναίκας που η οικονομική της άνεση και οι ευκαιρίες που της προσφέρει η ζωή στην πόλη(Melanie) έρχονται σε αντίθεση με τη μονοτονία της ζωής μια απλής δασκάλας, με πολύ ελεύθερο χρόνο(Annie) στο Μποντέγκα Μπέι.

Η συζήτηση των δύο γυναικών φανερώνει περισσότερα κοινά ανάμεσά τους από όσα διακρίνουμε αρχικά. Το τσιγάρο επισφραγίζει ως σύμβολο την χειραφετημένη στάση τους, τουλάχιστον τη διάθεσή τους για υιοθέτηση προτύπων συμπεριφοράς που δεν φέρουν την «ετικέτα» του αποκλειστικά γυναικείου. Η πορεία της συζήτησης αποκαλύπτει τόσο το ενδιαφέρον της Melanie για τον Mitch, όσο και την ενόχληση της Annie που προσπαθεί να

²⁶ Ενώ η στάση του Mitch, στην πρώτη του συνάντηση με τη Melanie, αφήνει να διαφανεί πως η νεαρή γυναίκα του έχει τραβήξει την προσοχή, στη συνέχεια παραμένει αδρανής· δεν κάνει καμία κίνηση επιδιώκοντας μία εκ νέου συνάντησή τους, σε αντίθεση με τη Melanie που αναζητά τρόπο επαφής αμέσως μετά την αρχική τους γνωριμία στο κατάστημα. Αργότερα γίνεται ακόμα πιο ξεκάθαρη η όλη κατάσταση και ο Mitch, αρχικά τουλάχιστον, απλώς αντιδρά στη δράση και την πρωτοβουλία της Melanie.

μάθει περισσότερα για το ειδύλλιο Melanie-Mitch. Η υπεροχή της Melanie έναντι της Annie πλαισιώνεται από την εντυπωσιακή, μυστηριώδη και αινιγματική της εμφάνιση αλλά και από τη θέση της στο ψηλότερο, από αυτό που βρίσκεται η Annie, σκαλοπάτι και το κοντινό σ'αυτήν πλάνο που την αποδεσμεύει από το υπόλοιπο περιβάλλον και της δίνει ξεχωριστή θέση. Έτσι ενώ οι δύο γυναίκες μοιράζονται μια φιλική κουβέντα κι ένα τσιγάρο, ξεκαθαρίζονται οι προθέσεις και οι θέσεις τους στη ζωή του Mitch Brenner. Το ερωτικό ενδιαφέρον της Melanie για τον Mitch και η πρόθεσή της να κυνηγήσει το στόχο της επισφραγίζεται από το ζευγάρι με τα ερωτοπούλια. Η Melanie Daniels, εκδηλώνοντας τη δυναμική της προσωπικότητα και λαμβάνοντας πρωτοβουλίες, φαίνεται να έχει κερδίσει το προσωρινό έστω προβάδισμα στο παιχνίδι διεκδίκησης της καρδιάς του Mitch Brenner.²⁷

2.1.5. (Σεκάνς προβλήτας 19:00). Η Melanie πηγαίνει στην προβλήτα του Μποντέγκα Μπέι για ενοικίαση βάρκας που θα τη μεταφέρει στην οικεία του Mitch. Η πορεία της προς τη βάρκα μέχρι και την είσοδό της σ'αυτήν σημαδεύεται από μια σειρά ανδρικών βλεμμάτων πάνω της, που εκφράζουν έκπληξη απέναντι στη γυναικεία παρουσία σε μια «ανδροκρατούμενη» περιοχή. Μια γυναικεία παρουσία που στην περίπτωση της Melanie Daniels εκπροσωπεί, εκτός από την εμφανή έμφυλη της διαφορά στον ανδροκρατούμενο χώρο της προβλήτας και την διαφορετικότητά της σε σχέση με το γενικότερο περιβάλλον του Μποντέγκα Μπέι. Είναι μια νέα παρουσία στην περιοχή, μια γοητευτική νεοφερμένη που φέρει τον αέρα της πόλης και μιας νοοτροπίας ξένης γι' αυτούς, κάτι που συμπληρώνεται επιτυχώς από την εμφάνισή της. Η εικόνα μια καλοντυμένης γυναίκας, που γνωρίζει πώς να οδηγήσει βάρκα και χωρίς τον παραμικρό δισταγμό επιδίδεται με άνεση σ'αυτό, συγκεντρώνει το ανδρικό βλέμμα πάνω της· για την ακρίβεια, η παρουσία της νεαρής γυναίκας φαίνεται πως προκαλεί την περιέργεια των ανδρών της περιοχής.

Η αφήγηση στη συγκεκριμένη σεκάνς υποβάλλεται στην κυριαρχία του ανδρικού βλέμματος ή την επιβάλλει, καθώς η Melanie λειτουργεί ως σκηνή

²⁷ Στο παιχνίδι αυτό όμως η προσωπικότητά της και ο δυναμισμός που απορρέει από αυτήν, δε φαίνεται να αποτελεί το μοναδικό μέσο που χρησιμοποιείται με στόχο τη διεκδίκηση του Mitch. Η «υπεροχή» της Melanie υποβοηθείται και από την όλη εξωτερική της εμφάνιση, την οποία πλαισιώνει με διάφορα μέσα (ακριβά ρούχα, πολυτελές αυτοκίνητο) κερδίζοντας έτσι το προβάδισμα σε σχέση με την Annie. Άλλωστε, όπως διαπιστώνουμε αργότερα η Annie έχει ήδη ολοκληρώσει την πορεία της σύντομης σχέσης της με τον Mitch, ενώ η Melanie τώρα την ξεκινά.

προβολής της ανδρικής φαντασίωσης πάνω στο γυναικείο σώμα²⁸. Οι κινήσεις της γοητευτικής της παρουσίας έλκουν, μέσω του μηχανισμού της προβολής της καλλωπισμένης της φιγούρας, που λειτουργεί σαγηνευτικά πάνω στην «πασαρέλα» της προβλήτας του Μποντέγκα Μπέι, την προσοχή των παρευρισκομένων στη σκηνή αλλά και των θεατών. Οι άνδρες θεατές θα παρακολουθούν την Melanie ως πεδίο εφαρμογής της φετιχιστικής τους φαντασίωσης, λαμβάνοντας απόλαυση και ικανοποίηση από την εικόνα της επί της οθόνης. Οι γυναίκες θεατές από την άλλη, συνηθισμένες στην οπτικοποίηση της ματαιοδοξίας της γυναικείας φύσης (όπως παρουσιάζεται εδώ με τη προβολή της καλοφτιαγμένης-περιποιημένης εξωτερικής εμφάνισης μέσω της οποίας απορρέει η εικόνα της ανεξάρτητης γυναίκας) είναι πολύ πιθανόν να ταυτιστούν και πάλι με το ανδρικό βλέμμα, από το οποίο απορρέει και η απόλαυση της γυναικείας απεικόνισης.²⁹

2.1.6. (Σεκάνς κρυφής επίσκεψής στις Melanie στο σπίτι του Mitch και επιστροφή της στην προβλήτα. Περίπου 21:00). Η Melanie έχει πραγματοποιήσει την επίσκεψή της στο σπίτι του Mitch. Έχει ξεπεράσει κατά κάποιο τρόπο τα όρια που θέτει η γυναικεία της θέση στο ερωτικό παιχνίδι τους, αναλαμβάνοντας μια αρκετά τολμηρή πρωτοβουλία και ετοιμάζεται να επιστρέψει στην προβλήτα του Μποντέγκα Μπέι φανερά ευχαριστημένη.

²⁸ Laura Mulvey, *Οπτικές και άλλες απολαύσεις*, Laura Mulvey, μτφρ. Μαργαρίτα Κουλεντιανού, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα, σ.12.

²⁹ Η Kaplan, όπως και η Silverman σχολιάζοντας την εμμονή της Mulvey ως προς την αποκλειστικότητα ταύτισης του βλέμματος του θεατή με εκείνο του άνδρα, κάνουν λόγο για την ύπαρξη και γυναικείου βλέμματος, ενώ η Teresa de Lauretis θεωρεί πως η γυναίκα θεατής εναλλάσσεται από μια παθητική σε ενεργητική στάση και το αντίθετο, το βλέμμα της δηλαδή ακολουθεί μια διπλή ταύτιση (Μαρία Κομνηνού, «Εισαγωγή του επιμελητή» στο *Οπτικές και άλλες απολαύσεις*, Laura Mulvey, μτφρ. Μαργαρίτα Κουλεντιανού, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα, σ. 13). Αυτή η αμφυλοφιλική θέση του γυναικείου βλέμματος θεωρώ πως στη συγκεκριμένη ταινία, κλίνει περισσότερο προς την ταύτιση με το ανδρικό βλέμμα και υποστηρίζεται από την άψογη στυλιζαρισμένη εικόνα της βασικής πρωταγωνίστριας. Ακόμα κι αν η Melanie προκαλεί με τη διαφορετικότητά της την σύνδεσή της με την εκδήλωση του κακού, η άψογη εικόνα της που πλαισιώνεται από την πολυτελή εξωτερική της εμφάνιση-η οποία παραπέμπει σε μια ισχυρή οικονομική κατάσταση- της παρέχει- έστω- την ευκαιρία διεκδίκησης μιας πιο ανεξάρτητης κοινωνικής θέσης. Ευκαιρία που αναζητά η πλειοψηφία των γυναικών και τη βρίσκει μέσω της ταύτισής της με την εικόνα της γυναίκας στην οθόνη, που μετατρέπεται σε εκπρόσωπο των διεκδικήσεών τους. Έτσι, η Melanie κερδίζοντας έδαφος επί των ανδρικών βλέμμάτων, κάτι που τη φέρνει πιο κοντά στην επίτευξη των ανωτέρω στόχων, καθώς η ανδρική απόλαυση που κερδίζεται από το κοίταγμα της Melanie τους μετατρέπει σε υποχείριά της θέλησής της, εξελίσσεται σε αντικείμενο ηδονοβλεπτικής ευχαρίστησης και από τις γυναίκες θεατές που σε αυτή την περίπτωση ταυτίζονται με το ανδρικό βλέμμα, καθώς αντλούν την ίδια με εκείνους απόλαυση, αφορμώμενες όμως από διαφορετικής ποιότητας κίνητρα.

Αυτάρεσκα, γεμάτη αυτοπεποίθηση χαμογελά στην άμεση αντίδραση του Mitch να την ακολουθήσει, που φαίνεται πως παρασύρεται από την παιχνιδιάρικη διάθεση της Melanie και ανταποκρίνεται στο ερωτικό της ενδιαφέρον. Λίγο πριν την άφιξή της στην προβλήτα πραγματοποιείται η πρώτη επίθεση γλάρου στη Melanie. Στο γαλήνιο φυσικό τοπίο της ήρεμης θάλασσας εισβάλλει ξαφνικά ένας παράγοντας που ανήκει μεν στο περιβάλλον που απεικονίζεται, εκδηλώνει όμως αφύσικη συμπεριφορά. Ένα ιδιαίτερο στοιχείο που σφραγίζει το ερωτικό ενδιαφέρον του ζευγαριού και λειτουργεί ως μοτίβο σ'όλη τη διάρκεια της ταινίας είναι η εκδήλωση ξαφνικής επίθεσης από πουλιά, κάθε φορά που η Melanie και ο Mitch προσεγγίζουν περισσότερο ο ένας τον άλλο. Το ερωτικό στοιχείο φαίνεται να συσχετίζεται παράλογα με το «κακό». Ο έρωτας(κατάσταση συναισθηματικής και σωματικής ένωσης δύο ανθρώπων) ακολουθείται από την διασπαστική επιθετική μανία φυσικών παραγόντων. Οι ήρωες προκειμένου να φτάσουν στην τελική τους ένωση θα πρέπει να πληρώσουν το τίμημα συγκρουόμενοι με εξωγενείς παράγοντες, που συχνά τους τραυματίζουν τόσο ψυχολογικά(σοκ) όσο και σωματικά(αίμα), κατάσταση που συναντάμε σε πολλά παραμύθια³⁰ και φαίνεται να λειτουργεί εξαγνιστικά.

Η ατμόσφαιρα αλλάζει άμεσα. Η γεμάτη αυτοπεποίθηση εικόνα της Melanie δίνει τη θέση της στην εικόνα μιας εύθραυστης και ευάλωτης γυναίκας που χρειάζεται βοήθεια. Την οποία φυσικά προσφέρει ο Mitch, που έχει ήδη φτάσει στην προβλήτα και παρακολουθεί ανήσυχος την επίθεση του γλάρου στη γυναίκα που συγκεντρώνει το ενδιαφέρον του. Το σχόλιο του Mitch για την επί τούτου επίθεση του γλάρου αφήνει το πρώτο υπονοούμενο για συνειδητή επίθεση των πουλιών και έπειτα για δημιουργία αμφιβολίας, ως προς το ρόλο της Melanie και τη συσχέτισή της με την επιθετική τους μανία(αργότερα αυτή η υπόνοια θα γίνει ισχυρισμός εναντίον της). Η έντονη διάθεσή του να σπεύσει σε βοήθειά της απεικονίζεται ακόμα και με τη στάση του σώματός τους. Εκείνη αδύναμη και σοκαρισμένη γέρνει πάνω του καθώς κατευθύνονται στο εστιατόριο. Οι ρόλοι του αρσενικού και θηλυκού εκπροσώπου, αποκτούν την κοινωνική τους ισορροπία καθώς μέχρι στιγμής η δυναμική παρουσία της Melanie επισκίαζε εκείνη του Mitch. Η πατριαρχική δομή της κοινωνίας αποκαλύπτει τις προϋποθέσεις της «φυσιολογικής» συμπεριφοράς των φύλων και του κοινωνικού τους ρόλου. Η «αφύσικη» επίθεση του γλάρου, έρχεται να βάλει προσωρινό τέλος στην «αφύσικη» συμπεριφορά της Melanie(παίρνει πρωτοβουλίες, εκδηλώνει έντονο θάρρος,

³⁰ Jean-Paul Roux, *Το αίμα. Μύθοι, σύμβολα και πραγματικότητα*, μτφρ. Άντα Κλαμπατσέα, εκδ. «Νέα Σύνορα», Λιβάνη, Αθήνα 1998, σ. 60.

εμπλέκεται με το νόμο) και να αποκαταστήσει τη «φυσιολογική» ροή των πραγμάτων.

Άλλωστε, η αποκατάσταση οφείλει να έρθει γρήγορα καθώς η δυναμική παρουσία της Melanie -γοητευτική και τρομακτική συνάμα- συνεπάγεται, εκτός από κοινωνική αταξία, και πρόκληση εσωτερικής έντασης. Γυναίκες με ανεξάρτητη συμπεριφορά δημιουργούν την αίσθηση της απειλής, όχι επειδή συνδυάζουν την ανεξαρτησία τους με τον επακόλουθο «ανδρικό ευνουχισμό», αλλά ακριβώς επειδή δεν το κάνουν (προφανώς παρουσιάζονται αρκετά χειραφετημένες για να ενδιαφερθούν γι αυτό).³¹ Έτσι σκοπός του αφηγηματικού κινηματογράφου είναι να «ευνουχίσει» τη δυναμική ακεραιότητα που εκφράζει η γυναίκα γιατί προκαλεί φόβο στο αρσενικό³², που πρέπει να διεκδικήσει και πάλι τη θέση δύναμης που κατέχει επί του θηλυκού, προστατεύοντάς το. Το αρσενικό τη στιγμή που «απαλλάσσεται» από τα τυπικά χαρακτηριστικά της ανδρικής συμπεριφοράς μέσω της δυναμικότητας του θηλυκού, είναι πιθανό να οδηγείται σε μια κατάσταση ανισορροπίας και αγωνίας. Οφείλει λοιπόν, «υπηρετώντας» την πατριαρχική δομή της κοινωνίας που το προετοιμάζει για τη δυναμική της βάση, να επανακτήσει τον «ρόλο» του. Προστατεύοντας λοιπόν το θηλυκό αναλαμβάνει ένα ρόλο υπευθυνότητας και υποχρέωσης και έτσι ξανακερδίζει την θέση δύναμης που είχε και πριν.

2.1.7. Στην αμέσως επόμενη σκηνή (25:33) μεταφερόμαστε στο εστιατόριο του Μποντέγκα Μπέι. Η είσοδος του ζεύγους συγκεντρώνει και πάλι όλα τα βλέμματα, κυρίως τα ανδρικά, που ο Χίτσκοκ επιλέγει να τοποθετήσει σε ένα πρώτο επίπεδο, ενώ σε βάθος πεδίου όλα φαίνονται να ακολουθούν την κανονική ροή της ζωής, μιας οποιασδήποτε μέρας στην περιοχή. Ενώ ο Mitch περιποιείται το τραύμα της Melanie, εκείνη βρίσκει την ευκαιρία να επανακτήσει τις δυνάμεις και την αυτοπεποίθησή της. Προσπαθεί να δικαιολογήσει την παρουσία της στο Μποντέγκα Μπέι, αποδεσμεύοντας τον εαυτό της από οποιοδήποτε ερωτικό ενδιαφέρον απέναντι στον Mitch. Εκείνος όμως απολαμβάνει τη σιγουριά του· φαίνεται σχεδόν βέβαιος για το ενδιαφέρον της ενώ συνεχίζει να περιποιείται το τραύμα της. Στο σημείο αυτό ο Mitch αναλαμβάνει έναν ρόλο φροντίδας που συνήθως περιμένουμε από

³¹ Η «δυναμική» τους συμπεριφορά είναι πιθανό να προκαλέσει ένα αίσθημα ανασφάλειας καθώς απομακρύνεται από το σύνηθες και η ανεξαρτησία τους εκδηλώνεται με ένταση που επικεντρώνεται στην καθαρά προσωπική τους πορεία· έτσι το ενδιαφέρον τους δεν αφορά τον εντυπωσιασμό του άλλου φύλου αλλά ούτε και την υπεροχή τους πάνω σε αυτό.

³² Tania Modlesky, *The women who knew too much: Hitchcock and feminist film theory*, Methuen, Inc., New York 1988, p. 2.

μία γυναικεία παρουσία. Αυτό φαίνεται να περιπλέκει τα πράγματα ως προς την έμφυλη διάσταση της ταινίας και τους «ρόλους» που αναλαμβάνουν τα δύο κεντρικά της πρόσωπα. Ωστόσο, πιθανόν η πράξη του αυτή να δικαιολογείται από την τάση του αρσενικού να προστατέψει το θηλυκό και να κερδίσει έτσι και πάλι τη δύναμή του. Μπορεί εκείνη να έχει βρει την αυτοκυριαρχία της, όμως δεν παύει να είναι ακόμα η γυναίκα που χρειάζεται προστασία και φροντίδα από τον άνδρα που της την προσφέρει. Η Melanie επιστρατεύει όλα της τα όπλα, ακόμα και το όνομα της Annie, μια κίνηση καθόλου τυχαία καθώς με αυτό τον τρόπο κερδίζει ένα αξιόπιστο επιχείρημα για την επίσκεψή της στην περιοχή και την ίδια στιγμή ξεκαθαρίζει στον Mitch, με έμμεσο τρόπο, πως είναι πιθανό να γνωρίζει για την σχέση που εκείνος διατηρούσε με την Annie και παράλληλα να διακρίνει από τις αντιδράσεις του τα αισθήματά του για τη δασκάλα της περιοχής.

Η σεκάνς του εστιατορίου όμως ξεχωρίζει για μία σημαντική συνάντηση. Εδώ πραγματοποιείται η πρώτη συνάντηση ανάμεσα στη Melanie και τη μητέρα του Mitch Brenner, την Lydia. Το εξεταστικό βλέμμα της Lydia πάνω στην Melanie φανερώνει αμέσως την αντιπάθειά της, αποπνέει μια αίσθηση έκπληξης και φόβου για την παρουσία της νεαρής γυναίκας δίπλα στο γιο της. Μια σκηνή που εκδηλώνει τη δυναμική της με αντίστοιχα πλάνα δράσης αντίδρασης, καθώς η κάμερα μετακινείται από τον ένα χαρακτήρα στον άλλο, επιμένοντας στα ρακόρ βλέμματος που αποτελούν τον κύριο φορέα του ενδιαφέροντος. Η δυναμική και η ποιότητα των σχέσεων, όχι μόνο των ήδη διαμορφωμένων αλλά και όσων πρόκειται να εξελιχθούν, οι σχέσεις εξουσίας, οι συμπάθειες, ο φόβος, η εξάρτηση αλλά και οι μικρές συνωμοσίες ανάμεσα στους ήρωες³³, επενδύονται στα βλέμματά τους, των οποίων η σπουδαιότητα ενισχύεται από κοντινά πλάνα. Η αναφορά και μόνο του είδους των πουλιών που η Melanie έφερε ως δώρο στη μικρή Cathy είναι αρκετό για να πυροδοτήσει την ένταση ανάμεσα στις δυο γυναίκες, από την πλευρά κυρίως της Lydia, που με νόημα δείχνει πως αντιλαμβάνεται το ερωτικό ενδιαφέρον ανάμεσα στον γιο της και την ξένη γυναίκα. Το εξουσιαστικό βλέμμα της Lydia πάνω στην Melanie φέρνει σε αμηχανία τη δεύτερη που προσπαθεί να αποδεσμευτεί από την σκυθρωπή έκφραση της μητέρας. Γι' άλλη μια φορά εκδηλώνει την ανεξάρτητη φύση της καθώς επιμένει να πάει μόνη της στο σπίτι του Mitch χωρίς τη συνοδεία του.

³³ Το βλέμμα του Mitch προς τη Melanie και η αμέσως επόμενη κατεύθυνσή του προς τη μητέρα του, φανερώνει την ανείπωτη συμπαραστάση που αναζητά από τη Melanie αναμένοντας την αποδοχή της πρόσκλησής του.

Όπως στην πρώτη συνάντηση της Melanie με την Annie, η καθαρή υπεροχή της πρώτης έλαβε χώρα μέσω της τοποθέτησής της σε ψηλότερο από την συνομιλήτριά της σκαλοπάτι, έτσι και σε αυτή τη συνάντηση η μητέρα είναι εκείνη που έχει την υπεροχή, μια υπεροχή που καταδεικνύεται και από τη θέση των δύο γυναικών στο πλάνο. Η Melanie είναι καθισμένη και η Lydia στέκεται από πάνω της παρακολουθώντας κυριολεκτικά με δυσπιστία την άγνωστη γυναίκα. Ο διάλογος της σκηνής, πλαισιωμένος από εκφράσεις, βλέμματα γεμάτα νόημα, εξηγήσεις και τοποθετημένος μέσα σε ένταση παίρνει δραματικές διαστάσεις³⁴ μετατρέποντας μια απλή καθημερινή συνάντηση σε σκηνή σημαντικών πληροφοριών και εξελίξεων.

2.1.8. Η Melanie, μετά την παραπάνω συνάντηση και παρά τις αμφιβολίες και υπεκφυγές της για το αν θα παραβρεθεί στο δείπνο της οικογένειας Brenner, αναζητά δωμάτιο στο σπίτι της Annie(29:52), αποκαλύπτοντας έτσι την οριστική της απόφαση να παραμείνει στην περιοχή. Για άλλη μια φορά οι δύο γυναίκες ανοίγουν τα χαρτιά τους και αναγνωρίζουν το κοινό τους ενδιαφέρον για τον ίδιο άντρα, χωρίς ωστόσο το ζήτημα να εκφράζεται ανοιχτά. Τα βλέμματα και ο τόνος της φωνής, γεμάτα υπονοούμενες δηλώσεις και συναισθήματα, είναι εκείνα που αποκαλύπτουν πολύ περισσότερα από όσα τελικά εκφράζονται με λέξεις. Η δυσaráσκεia της Annie, η αμηχανία αλλά και διεκδικητικότητα της Melanie, η οποία επιλέγει το σπίτι της Annie για τη διαμονή της εξασφαλίζοντας έτσι και υποστηρικτικό πλαίσιο για τη δικαιολογία της έλευσής της στο Μποντέγκα Μπέι(ισχυρίστηκε στον Mitch πως είναι φίλες με την Annie και αυτός είναι και ο λόγος της παρουσίας της εκεί) αποκαλύπτουν, πίσω από τις τυπικότητες και το ανοίκειο της σχέσης τους, την πραγματική συναισθηματική τους κατάσταση και τους σκοπούς τους. Το παιχνίδι εξουσίας αλλά και μία διάθεση διακριτικής εκδήλωσης κατανόησης ανάμεσα στις δύο γυναίκες ολοκληρώνεται στη είσοδο του σπιτιού με την παρατήρηση της Annie για τη συνεχή κίνηση των πουλιών και την ανησυχία στο πρόσωπο της Melanie. Η εικόνα των πουλιών μάς υπενθυμίζει το πρόβλημα και ίσως το συνδέει και πάλι διακριτικά με την παρουσία της ξένης γυναίκας στην περιοχή.

2.1.9. Η επόμενη σκάνς του δείπνου(30:57), στην οποία μεταφερόμαστε με ένα φοντύ ανσενέ(η χρήση του οποίου είναι ιδιαίτερα συχνή στην ταινία) υποδηλώνει ένα χρονικό πέρασμα κάποιων ωρών φανερώνοντας ίσως την προσμονή της Melanie για την επερχόμενη συνάντησής της με την οικογένεια

³⁴ Claire Vasse, *Ο διάλογος από το γραπτό κείμενο στην ταινία*, μτφρ. Ειρήνη Πυρπάσου, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2008, σ. 42.

Brenner. Από τον γαλανό και πεντακάθαρο ουρανό της προηγούμενης σεκάνς, μεταφερόμαστε σε πιο προχωρημένη ώρα. Το τοπίο χρωματίζεται από πιο ψυχρούς τόνους. Ο ουρανός έχει πάρει ένα βαθύ μπλε, το οποίο συνοδεύει ο ήχος του αυτοκινήτου της Melanie, ο μόνος θόρυβος που διαταράσσει την απόλυτα γαλήνια αίσθηση του περιβάλλοντος. Ο Χίτσκοκ φέρνει σε αντιπαράθεση τη γαλήνια αίσθηση που απορρέει από οτιδήποτε φυσικό με τον διασπαστικό θόρυβο της ανθρώπινης παρέμβασης. Η μείωση της χρωματική έντασης από ζεστούς σε ψυχρούς τόνους καθώς η μία σεκάνς διαδέχεται την άλλη, από τη μια δημιουργεί λογικούς συνειρμούς δικαιολογώντας το πέρασμα του χρόνου(πρωινές-βραδινές ώρες) και από την άλλη ίσως φέρει σε αντιπαράθεση την εσωτερική αγωνία της Melanie για την έκβαση του δείπνου με την εξωτερική ισορροπία του φυσικού τοπίου.

Η νεαρή γυναίκα, πάντα στιλιστικά άψογη με φροντισμένη την εξωτερική της εμφάνιση, βελτιώνει λίγο το μακιγιάζ της και στη συνέχεια κατευθύνεται στο σπίτι της οικογένειας Brenner. Δεν είναι άλλωστε λίγες οι φορές που η γυναικεία μορφή παρουσιάζεται να επιδίδεται σε καλλωπιστικές διαδικασίες για να προβάλει τη σεξουαλικότητά της προκειμένου η εικόνα της να ικανοποιήσει το ανδρικό βλέμμα και να οδηγήσει στην κατάκτησή του.³⁵ Την ίδια στιγμή ο Mitch με τη μητέρα και την αδερφή του επιστρέφουν από την οικογενειακή τους επίσκεψη-επίβλεψη στις κότες, που φαίνεται πως αντιμετωπίζουν κάποιο πρόβλημα για το οποίο θα λάβουμε περισσότερες πληροφορίες με την είσοδο τους στο σπίτι. Το πρότυπο της πατριαρχικής δομής της κοινωνίας απεικονίζεται εντυπωσιακά καθαρά στην έλευση της οικογένειας Brenner, ενώ την ίδια στιγμή αποκαλύπτεται η ιδιαίτερη σχέση των μελών της και οι λεπτές ισορροπίες ανάμεσά τους.

Καθώς παρακολουθούμε την οικογένεια να πλησιάζει στο σπίτι είναι αξιοπρόσεκτη η αίσθηση που προκαλεί η εικόνα τους. Από την απόσταση που το βλέμμα της κάμερας ακολουθεί την έλευση των Brenner δίνουν την εντύπωση μια πυρηνικής οικογένειας που αποτελείται από τους δύο συζύγους και το παιδί τους. Το δέσιμο του Mitch με τη μητέρα του και η δική της

³⁵ Η θηλυκή επιδειξιμανία για την κατάκτηση του αρσενικού και την πρόκληση της προσοχής στο γυναικείο σώμα έχει συνδέσει συχνά τη γυναίκα με το κακό. Είναι εκείνη, που λόγω της εσωτερικής της φύσης είναι και περισσότερο επιρρεπής σε οτιδήποτε σχετιζόμενο με το δαιμονικό. Κατά τον Μεσαίωνα ακόμα αποδίδονταν στη γυναίκα χαρακτηριστικά που την τοποθετούσαν «στο σκοτεινό μέρος της Θείας Δημιουργίας». Για τους γιατρούς αποτελούσε «ένα ανολοκλήρωτο, δημιούργημα, ένα ελλιπές αρσενικό ον», (Robert Muchemled, «Με το διάβολο στο κορμί», στο *Μια ιστορία του διαβόλου*, 12^{ος}-20^{ος} αιώνες, μτφρ. Ευγενία Τσελέντη, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα 2000, σ. 125.) χαρακτηριστικά της από τα οποία προέκυπτε, μέσα σε άλλα, και η ματαιοδοξία της.

προσκόλληση πάνω του τους μετατρέπει σχεδόν σε ζευγάρι. Η μόνη που με κάποιο τρόπο φαίνεται να λειτουργεί συμπληρωματικά σε αυτή την εικόνα, χωρίς να δεσμεύεται σε τέτοιο βαθμό από την οικογενειακή αλυσίδα είναι η μικρή Cathy που πρώτη παρατηρεί τη Melanie, αποδεσμεύεται από τον οικογενειακό «κλοιό» και τρέχει προς το μέρος της νεαρής γυναίκας για να την ευχαριστήσει. Το βλέμμα της Lydia πάνω στην Melanie, τυπικό και ψυχρό, λειτουργεί σε απόλυτη αρμονία με την προηγούμενη εικόνα τονίζοντας στην επισκέπτρια πως ακόμα αντιμετωπίζεται ως εισβολέας.

Στο εσωτερικό πλέον του σπιτιού ο Χίτσκοκ επιδίδεται σε χρήση του βάθους πεδίου και μας πληροφορεί για τις νέες εξελίξεις. Τοποθετεί την Lydia σε πρώτο πλάνο. Μέσα από τον σκηνοθετημένο διάλογο της με το πρόσωπο στην άλλη άκρη της τηλεφωνικής γραμμής επαναφέρει το πρόβλημα της αφύσικης συμπεριφοράς των πουλιών, που τώρα έχει αρχίσει και επεκτείνεται και σε άλλες κατηγορίες πέρα από τους γλάρους, ενώ σε βάθος πεδίου παρακολουθούμε το ζευγάρι που συνομιλεί. Είναι η πρώτη φορά που οι δύο αφηγηματικοί άξονες της ταινίας συνυπάρχουν στην ίδιο πλάνο και εξελίσσονται ταυτόχρονα, δημιουργώντας πιθανές συνδέσεις. Η περίεργη συμπεριφορά των πουλιών- η παρουσία της Melanie-το ερωτικό ενδιαφέρον των δύο νέων- το άγρυπνο βλέμμα της μητέρας του Mitch και το ενδιαφέρον της για τις δύο παράλληλες εξελίξεις.

Ο πρωταρχικός ρόλος της Lydia και η σπουδαιότητα του ρόλου της στη ζωή του Mitch αλλά και στην εξέλιξη του ειδυλλίου, τονίζεται από την θέση της σε πρώτο πλάνο, την ίδια στιγμή που η συζήτηση του ζευγαριού κάνει μια σύντομη αναφορά στον πατέρα του Mitch με αφορμή μια φωτογραφία του. Η απουσία του πατέρα σε αντίθεση με την εξουσιαστική παρουσία της μητέρας και η προσπάθεια αντικατάστασής του από το γιο του Mitch, τοποθετούνται συνδυαστικά με την παρουσία της Melanie και την εκδήλωση του αφύσικου. Οι εξελίξεις φαίνεται να υποκινούνται από μια απουσία. Η απουσία της πατρικής φιγούρας είναι εκείνη που διαμορφώνει τις σχέσεις των μελών μέσα στην οικογένεια· όπως ακριβώς και η απουσία εξήγησης για την αφύσικη συμπεριφορά των πουλιών επηρεάζει τις εξελίξεις της συμπεριφοράς των ανθρώπων και των μεταξύ τους σχέσεων. Πέρα από τα παραπάνω, η πατριαρχική διευθέτηση των ρόλων αποτυπώνεται και σε απλές συμπεριφορές. Οι γυναίκες της οικογένειας είναι εκείνες που αναλαμβάνουν τη φροντίδα του δείπνου αν και μετά την ολοκλήρωσή του ο Mitch προσφέρει και εκείνος τη βοήθειά του. Προφανώς η συγκεκριμένη κίνηση εντάσσεται στο πλαίσιο της αγαπημένης οικογένειας που έχει μοιραστεί μια ευχάριστη

οικογενειακή συγκέντρωση αλλά και της φροντίδας που δείχνει ο Mitch για τους δικούς του ανθρώπους.

Όλα αυτά λαμβάνουν χώρα την ίδια στιγμή που η Melanie παίζει στο πιάνο και συνομιλεί με την Cathy. Πληροφορούμαστε λοιπόν μερικές ακόμα από τις ιδιότητες της δεσποινίς Daniels που σχετίζονται με την καταγωγή και ανατροφή της· την ίδια στιγμή λαμβάνουμε πληροφορίες για την εργασία του Mitch και στοιχεία του χαρακτήρα του. Κι ενώ το αμερικανικό όνειρο, της αστικής οικογένειας, των υλικών αγαθών, της ισότητας των ευκαιριών και της δημοκρατίας ξετυλίγεται μπροστά στα μάτια μας, η μικρή Cathy μιλά για την ύπαρξη και μιας άλλης πραγματικότητας που λειτουργεί σε μια παράλληλη διάσταση, δίπλα στην εικόνα της ευμάρειας της αμερικανικής κοινωνίας και του αμερικανικού τρόπου ζωής. Είναι ο υπόκοσμος των γκάγκστερ και των εγκληματιών. Μπορεί η Cathy να παρουσιάζει ίσως υπερβολικά τα πράγματα μέσα από την παιδική της αντίληψη, το γεγονός όμως πως αντιλαμβάνεται την ύπαρξη αυτού του κόσμου αλλά και η φαιδρή διάθεση και σχεδόν απάθεια με την οποία αντιμετωπίζεται το περιστατικό της δολοφονίας μιας γυναίκας από το σύζυγό της, για έναν εντελώς ευτελή λόγο, δημιουργεί προβληματισμούς γύρω την ηθική της κοινωνίας που μοιάζει εξοικειωμένη με τη διαφθορά.

Η εξουσιαστική στάση της Lydia αποκαλύπτεται άλλη μια φορά στη σκηνή στην κουζίνα(36:07) όπου μητέρα και γιος συζητούν για τη Melanie. Η Lydia εκφράζει ανοιχτά τις αντιρρήσεις της για τη νεαρή γυναίκα, η οποία συχνά προκαλεί σχόλια, ακόμα και στις εφημερίδες, με τη συμπεριφορά της. Προφανώς «ένα τέτοιο κορίτσι» δεν θα μπορούσε να ανταποκριθεί σωστά στις απαιτήσεις του ρόλου της συζύγου και φυσικά δε θα μπορούσε να σταθεί αξιοπρεπώς στο πλευρό του Mitch. Άλλωστε οι δύο νέοι προέρχονται από διαφορετικό περιβάλλον και έχουν μεγαλώσει με διαφορετικού τύπου αξίες. Η οικογένεια της Melanie, παρά την ισχυρή οικονομική και κοινωνική θέση του πατέρα της, δε φαίνεται να έχει προστατέψει την επισκέπτριά τους από λανθασμένες επιλογές. Το περίεργο είναι πως μητέρα της Melanie δεν αναφέρεται καθόλου στην όλη συζήτηση. Ο ρόλος της γυναίκας στην ανατροφή των παιδιών και στην προστασία τους αποσιωπάται. Στα ουσιαστικά θέματα εκείνη περνάει στο περιθώριο και ο άνδρας αναδεικνύεται σε στυλοβάτη της οικογενειακής ευτυχίας και ηθικής, ενώ η γυναίκα σε υπηρέτη της μέσω του συμπληρωματικού, διακοσμητικού της ρόλου. Μια γυναίκα οφείλει μεν να είναι όμορφη και περιποιημένη, χωρίς όμως να επιδίδεται σε αμφιβόλου ηθικής πράξεις και ανάρμοστη συμπεριφορά.

Ο Mitch ακούει με υπομονή τα σχόλια της μητέρας του, μάλιστα η τρυφερότητά του απέναντί της εκδηλώνεται με λέξεις που συνήθως τα ζευγάρια χρησιμοποιούν στη μεταξύ τους επικοινωνία(darling, dear) όμως κάνει σαφές το ενδιαφέρον του για τη Melanie. Άλλωστε, είναι σε θέση να την χειριστεί. Μπορεί η Melanie να δείχνει ανεξάρτητη, δυναμική, να επιδίδεται ακόμα και σε πράξεις που δεν ταιριάζουν σε μια καθώς πρέπει κυρία, όμως ο τελικός λόγος ανήκει σ'εκείνον που ξέρει πώς ακριβώς να χειριστεί μια γυναίκα σαν τη Melanie Daniels.

Ωστόσο, τα λόγια της μητέρας του φαίνεται να έχουν επιρροή πάνω του. Όταν συνοδεύει τη Melanie στο αυτοκίνητό της μετά την ολοκλήρωση του δείπνου η ατμόσφαιρα ηλεκτρίζεται από τα ειρωνικά του σχόλια για τη συμπεριφορά της στη Ιταλία, για την οποία έκαναν λόγο οι εφημερίδες. Η φανερή ενόχληση της Melanie, η αμυντική της στάση και η προσπάθειά της να δικαιολογήσει την πράξη της αποκαλύπτει το ενδιαφέρον της για τον Mitch. Ενώ εκείνος εκδηλώνει μια σχεδόν ανακριτική διάθεση απέναντί της, ο ήχος των πουλιών επαναφέρει το πρόβλημα που έχει ανακύψει προοικονομώντας από τη μια περαιτέρω εξελίξεις γύρω από το συγκεκριμένο θέμα και από την άλλη τη σύνδεσή του με το ειδύλλιο. Η σύνδεση αυτή πλέον αποτελεί δεσμευτικό μοτίβο που μας εισάγει στο πρόβλημα και προωθεί τις εξελίξεις και στους δύο αφηγηματικούς άξονες.

Η αποκάλυψη του ψέματος της Melanie για τη γνωριμία της με την Annie τοποθετεί σε θέση ισχύος τον Mitch ως προς τη μεταξύ τους σχέση. Δεν ισχύει το ίδιο όμως και στην περίπτωση με τα πουλιά. Η απειλητική παρουσία τους κατά μήκος των ηλεκτροφόρων καλωδίων και το εντυπωσιακό τους πλήθος με φόντο τη σκοτεινή ακτή του Μποντέγκα Μπέι, θέτει σε αμφισβήτηση την υπεροχή του ανθρώπου . Μπορεί στο μικρόκοσμο τους οι άνθρωποι να χτίζουν τις σχέσεις με παιχνίδια εξουσίας και υπεροχής που τους προσφέρουν στιγμιαία ευχαρίστηση, όμως η φύση επιβάλλει τους δικούς της κανόνες. Κανόνες που πηγάζουν από την αδιαμφισβήτητη υπεροχή της πάνω σε όλους, και τα πουλιά στη συγκεκριμένη περίπτωση, αποτελούν τους εκφραστές αυτής ακριβώς της εξουσιαστικής της υπεροχής. Ο μεγάλος τους αριθμός τους προσδίδει μια εξαιρετικά απειλητική δύναμη, προοικονομώντας εξελίξεις. Αποκαλύπτει πως και η πιο μικρή μορφή ζωής δεν είναι σε καμία περίπτωση ασήμαντη και πολύ περισσότερο ακίνδυνη και το ανησυχητικό βλέμμα του Mitch επισφραγίζει την αδυναμία του ανθρώπου. Ωστόσο, δεν είναι η πρώτη φορά που η εκδήλωση του κακού συνδέεται με την παρουσία

κάποιου ζώου³⁶. Αν και στη προκειμένη περίπτωση η εκδήλωση αφύσικης συμπεριφοράς σχετίζεται με την αίσθηση πως το αφύσικο προκύπτει ως αποτέλεσμα της καταστροφικής μανίας του ανθρώπου απέναντι στη φύση, παρόλ' αυτά-τουλάχιστον στη σεκάνς που εξετάζεται-αλλά και μέχρι να φτάσουμε στην ολοκλήρωση της ταινίας, η αίσθηση της πρόκλησης του κακού από την Melanie και την παρουσία της στην περιοχή δε σταματά να υπονοείται παρά μόνο λίγο πριν το τέλος.

2.10. Η σεκάνς στο σπίτι της Annie(39:19) σφραγίζεται από δύο γραμμές αφήγησης. Η μία αφορά στην εξομολογητική συζήτηση των δύο γυναικών για τα αισθήματά τους απέναντι στο Mitch και η άλλη για τη σχέση εκείνου με τη μητέρα του και το ρόλο που διαδραματίζει η Lydia στη ζωή και τις επιλογές του. Για πρώτη φορά οι δύο γυναίκες τοποθετούνται στο ίδιο επίπεδο και η επικοινωνία τους είναι αποκαλυπτική, ειλικρινής και ξεκάθαρη. Ο εξουσιαστικός ρόλος της Lydia πάνω στον Mitch φαίνεται πως, ενώ εντοπίζεται και κατά κάποιο τρόπο καταγγέλλεται, την ίδια στιγμή δικαιολογείται από την Annie. Οι δύο γυναίκες βρίσκουν πολύ περισσότερα κοινά όσο η συζήτηση προχωρά. Και οι δύο προέρχονται από μεγάλες πόλεις· φαίνονται ανεξάρτητες· ενδιαφέρονται για τον Mitch· ενώ και οι δύο έχουν απορριφθεί με τον έναν ή τον άλλο τρόπο από τη μητέρα του.

Η Annie εκθέτει τις απόψεις της για την επιρροή της Lydia αλλά και την οικογενειακή κατάσταση του Mitch. Μετά το θάνατο του πατέρα του ανέλαβε την ευθύνη συντήρησης της μητέρας και της αδερφής του κάτι που δικαιολογεί την επιφυλακτική συμπεριφορά της Lydia στις γυναίκες με τις οποίες σχετίζεται ο Mitch. Η εξήγηση της Annie για τη συμπεριφορά της Lydia κάνει ακόμα πιο περίπλοκα τα πράγματα. Σύμφωνα με την άποψή της το οιδιπόδειο δεν υφίσταται στην περίπτωση του Mitch και της μητέρας του. Περισσότερο ο φόβος της εγκατάλειψής της από το γιο της είναι αυτό που τρομάζει τη Lydia, μια γυναίκα ψυχρή που δυσκολεύεται να δώσει αρκετή αγάπη στο παιδί της προφανώς μετά το θάνατο του συζύγου της. Η αποκάλυψή της νεαρής δασκάλας για το λόγο παραμονής της στο Μποντέγκα Μπέι φανερώνει μια ερωτευμένη γυναίκα που όλη της η ζωή κινείται γύρω από την ύπαρξη ενός

³⁶ Με τον ίδιο τρόπο, διάφορες μορφές ζώων συνδέονταν με τις εκδηλώσεις του κακού και συσχετιζόνταν ακόμα και με τον ίδιο το διάβολο. Σκύλοι, τράγοι, γάτες, κουκουβάγιες κ.α., έχουν θεωρηθεί αγαπημένες μορφές του σατανά(Robert Muchemled, «Ο σατανάς πρωτοεμφανίζεται στη σκηνή», στο *Μια ιστορία του διαβόλου*, 12^{ος}-20^{ος} αιώνας, μτφρ. Ευγενία Τσελέντη, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα 2000, σ. 38.).

άνδρα. Η ευτυχία της πηγάζει απλά και μόνο από την παραμονή της κοντά του χωρίς την παραμικρή αξίωση για ανταπόδοση των αισθημάτων της. Ωστόσο, τονίζει με νόημα την προτίμησή της στον Mitch και τη σπουδαιότητα της φιλίας του, προειδοποιώντας έτσι τη Melanie για την αποφασιστικότητά της να παραμείνει κοντά στον άντρα που και οι δύο διεκδικούν, έστω κι αν γνωρίζει πως η ερωτική τους σχέση έχει λάβει τέλος οριστικά.

Την εξομολόγηση της διακόπτει το τηλεφώνημα του Mitch που ζητά την Melanie. Οι δύο γυναίκες έρχονται στο ίδιο πλάνο, στέκονται για μερικά δευτερόλεπτα η μία απέναντι στην άλλη εκδηλώνοντας τη μικρή τους αντιπαλότητα και στη συνέχεια οι απαντήσεις της Melanie που φανερώνουν την απολογητική διάθεση του Mitch για την προηγούμενη τεταμένη κατάσταση ανάμεσά τους, δίνονται ενώ ο Χίτσκοκ, κάνει και πάλι χρήση του βάθους πεδίου. Σε ένα πρώτο επίπεδο παρακολουθούμε την Annie και στο βάθος τη Melanie που ρίχνει κλεφτές ματιές στην γυναίκα που βρίσκεται μπροστά της κάθε φορά που οι απαντήσεις της την κάνουν να νιώθει άβολα και αμήχανα. Για αυτές τις στιγμές ο Χίτσκοκ επιλέγει να στρέφει την κάμερα τότε στη μία γυναίκα και τότε στην άλλη και μάλιστα με αργό ρυθμό, ώστε να έχουμε αρκετό χρόνο να έρθουμε σε επαφή με τις αντιδράσεις τους. Η Annie είναι σκεπτική και μελαγχολική, ενώ η Melanie αμήχανη αλλά και κολακευμένη από το ενδιαφέρον του Mitch. Το ενδιαφέρον της σκηνης συγκεντρώνεται όχι τόσο σε αυτό που λέγεται όσο στην κατάσταση που έχει διαμορφωθεί με αφετηρία το τηλεφώνημα του Mitch. Ο Χίτσκοκ επωφελείται από δύο εστίες έκφρασης(εικόνα και λόγο) για να προκαλέσει εσωτερική ένταση ανάμεσα στους χαρακτήρες του. Το ερωτικό ενδιαφέρον του Mitch για τη Melanie εκδηλώνεται από ένα απλό τηλεφώνημα, μέσα στο σπίτι της Annie, με την οποία διατηρούσε ερωτικό δεσμό και η οποία εξακολουθεί να ενδιαφέρεται για εκείνον. Εικόνα και λόγος πυκνώνουν τη δράση, αυξάνουν την περιπλοκότητα³⁷και μεγαλώνουν την ένταση.

Τη μεταξύ τους ένταση έρχεται να χαλαρώσει το ευδιάθετο σχόλιο της Melanie για τις αποσκευές της που περιορίζονται σε μια χάρτινη σακούλα με το νυχτικό που αγόρασε από την περιοχή. Οι δύο γυναίκες, άλλη μια φορά, βρίσκουν σημείο αναφοράς στον τόπο προέλευσής τους (Μεγαλούπολη) και την αισθητική τους που έρχεται σε σύγκρουση με την αισθητική της επαρχιακής πόλης όπου τώρα βρίσκονται. Τη συνομιλία τους διακόπτει η εμφάνιση του γλάρου στην πόρτα του σπιτιού της Annie. Το κεντρικό θέμα

³⁷ Claire Vasse, *Ο διάλογος από το γραπτό κείμενο στην ταινία*, μτφρ. Ειρήνη Πυρπιάσου, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2008, σ. 42.

επανέρχεται ακόμα πιο απειλητικό, έχοντας πραγματοποιήσει την πρώτη επίθεση(ακόμα κι αν δε λογαριάζεται προς το παρόν ως τέτοια)σε οικία. Σταδιακά αρχίζει να κορυφώνεται η εκδήλωση της επιθετικής διάθεσης των πουλιών και φυσικά της ανησυχίας που προέρχεται από αυτό καθώς η εισβολή τους μετατρέπει προσωπικούς χώρους σε πεδίο δικής τους δράσης. Σε λίγο το σπίτι, χώρος ασφάλειας, ηρεμίας, απομόνωσης και ιδιωτικής χρήσης θα χάσει τις παραπάνω ιδιότητές του. Η αναφορά στην πανσέληνο, κατεξοχήν στοιχείο που σχετίζεται με την εκδήλωση του παράξενου, αφύσικου και ενίοτε οποιασδήποτε δράσης που συνδέεται με το σατανικό και το κακό, προσθέτει μία παραπάνω λεπτομέρεια στην απειλητική για την περιοχή ατμόσφαιρα. Το γεγονός πως στη συγκεκριμένη περίπτωση η πανσέληνος δε φαίνεται να σχετίζεται άμεσα με την εκδήλωση του κακού αλλά αποτελεί ένα λειτουργικό στοιχείο(το φως που προέρχεται από την πανσέληνο βοηθάει τα πουλιά να μη χάσουν τον προσανατολισμό τους)ενισχύει την ύποπτη συμπεριφορά των πουλιών.

2.11. Στην επόμενη σκάνς του πάρτι(45:54)που λαμβάνει χώρα σε εξωτερικό χώρο, μπροστά στο σπίτι των Brenner, οι δύο άξονες στους οποίους βασίζεται η αφηγηματική ροή της ταινίας συνεχίζουν την εξελικτική τους πορεία. Όσο κορυφώνεται το ειδύλλιο του ζευγαριού τόσο κορυφώνεται και η επιθετική μανία των πουλιών. Το ζευγάρι απομονώνεται σε μια ρομαντική βόλτα κοντά στη φύση με φόντο την ακτή του Μποντέγκα Μπέι. Η Melanie αποκαλύπτει πτυχές της προσωπικότητάς της, που εντυπωσιάζουν τον Mitch και δείχνουν μια γυναίκα με ενδιαφέροντα και ευαισθησίες. Οι δύο νέοι έχουν ξεκινήσει από διαφορετικές αφετηρίες μέχρι να συγκλίνουν οι πορείες τους, ωστόσο αυτά που τους δένουν εκφράζουν τη δυναμική τους μέσω ιδιαιτεροτήτων. Εκείνος έχει χάσει τον πατέρα του, εκείνη τη μητέρα της. Αυτός άλλωστε είναι και ο λόγος για τη δυσπιστία της Melanie ως προς την μητρική αγάπη που τη θεωρεί μάλλον καταπιεστική σε αντίθεση με τον Mitch.

Τη στιγμή που η Melanie επιτρέπει στην ευαισθησία της να εκδηλωθεί, βρίσκει και πάλι της αυτοσυγκράτηση της και το ζευγάρι πηγαίνει να συναντήσει τους υπόλοιπους. Τότε ακριβώς πραγματοποιείται η πρώτη ομαδική επίθεση των πουλιών με θύματα κυρίως τα παιδιά που παρευρίσκονται στο πάρτι. Χαρακτηριστικά της σκηνής αποτελούν ο γρήγορος ρυθμός στο μοντάζ, τα απότομα κατ, τα κοντινά πλάνα, ο ανατριχιαστικός ήχος από τις φωνές και τα φτερουγίσματα των πουλιών σε μια αντίθεση με τον γαλήνιο και φωτεινό φυσικό τοπίο. Ενώ πριν στη σκηνή του περίπατου του ζευγαριού επικρατούσε ο αργός ρυθμός σε μια ήρεμη και συγκινησιακή ατμόσφαιρα, στην επίθεση των πουλιών το ειδυλλιακό τοπίο και

η χαλαρή διάθεση αντικαθίσταται από τις απότομες και έντονες κινήσεις, την αγωνία που αποτυπώνεται στα τρομαγμένα πρόσωπα των παιδιών και το σοκ που υπηρετείται από τους ταχείς ρυθμούς του μοντάζ.

2.12. Στην αμέσως επόμενη σκάν(51:49)έχει σκοτεινιάσει, τα φωτεινά χρώματα της προηγούμενης εξωτερικής σκηνής στο πάρτι έχουν παραχωρήσει τη θέση τους στους ζεστούς ήπιους χρωματικούς τόνους που επικρατούν στο εσωτερικού του σπιτιού. Το δείπνο δεν έχει την επισημότητα της προηγούμενης νύχτας και οι βιαστικές προετοιμασίες για την ολοκλήρωσή του φανερώνουν την διάθεση της Lydia για την αποχώρηση της επισκέπτριάς τους, σε αντίθεση με τον Mitch και την Cathy που επιμένουν στην παραμονή της εκεί προσφέροντάς της φιλοξενία. Η στάση της Lydia συνεχίζει να είναι αρνητική στο πρόσωπο της Melanie την οποία εξακολουθεί να αντιμετωπίζει ως εισβολέα στην οικογένειά της, με ευγενική μεν αλλά τυπική και ψυχρή συμπεριφορά. Η καταπιεστική της στάση και η μέχρι τώρα επιρροή της στις αποφάσεις του Mitch αποκαλύπτει μια εν δυνάμει μητριαρχική στάση σε μια καθαρά πατριαρχική κοινωνία. Η εν λόγω όμως μητριαρχική δυναμική φαίνεται να περιορίζεται αποκλειστικά στο πρόσωπο της γυναίκας-μητέρας και όχι σε οποιαδήποτε γυναικεία φιγούρα. Αυτό ακριβώς είναι που επισφραγίζει την πατριαρχική κοινωνική δομή.

Πέρα από το πλαίσιο σχέσεων μεταξύ των ηρώων, το δεύτερο κομμάτι της πλοκής παρουσιάζει δραματικές εξελίξεις. Η συχνότητα των επιθέσεων των πουλιών έχει αυξηθεί αλλά και η σύνδεσή τους με το πρόσωπο της Melanie και το εν εξελίξει ειδύλλιο της με τον Mitch έχουν γίνει πιο άμεσα. Αυτή τη φορά η προετοιμασία του θεατή για την επόμενη τρομακτική επίθεση, προκαλείται από την ανησυχία του ζεύγους των πουλιών που η Melanie πρόσφερε στην Cathy ως δώρο. Η επίθεση πραγματοποιείται από σπουργίτια και η εισβολή τους μέσα στο, κατά τα' άλλα προστατευμένο σπίτι των Brenner, είναι αιφνιδιαστική ως προς το ρυθμό αλλά και τον τρόπο της. Εκείνη που πρώτη παρατηρεί το σπουργίτι είναι η Melanie και πριν προλάβει να αντιδράσει, η εισβολή των σπουργιτιών από το τζάκι είναι μαζική και ταχύτατη. Οι ρυθμοί του μοντάζ και πάλι αυξάνονται σε σχέση με την προηγούμενη σκηνή της συζήτησης. Ο χώρος γεμίζει από πουλιά, ο ήχος τους ανατριχιαστικός, τα κατ γίνονται πιο απότομα, τα πλάνα μετατίθενται από κοντινά στο κάθε πρόσωπο σε γενικά και συχνά βλέπουμε την υποκειμενική οπτική των ηρώων που μας προετοιμάζουν για τις κινήσεις τους(η Melanie κοιτάζει σε μια κατεύθυνση, βλέπουμε στη συνέχεια την πόρτα και μετά την μετακίνησή της προς αυτήν).Ο χώρος μένει άδειος από ανθρώπινη παρουσία και μοναδικοί παρόντες και κυρίαρχοί του είναι τα πουλιά-εισβολείς. Οι

προθέσεις τους γίνονται σιγά σιγά σαφείς. Τα πουλιά αρχίζουν να καταλαμβάνουν τον προσωπικό χώρο του ανθρώπου, όπως εκείνος χρόνια τώρα επιδίδεται στην κατάληψη του φυσικού χώρου και συχνά στην καταστροφή του με μανία. Λόγω μεγέθους τα πουλιά συχνά θεωρούνται εύκολη λεία για τον άνθρωπο, το κυνήγι των οποίων εξυπηρετεί πολλές φορές λόγους διασκέδασης. Το ασήμαντο μέγεθός τους όμως ισοσταθμίζεται από το χαρακτήρα της επίθεσής τους που δίνει την εντύπωση της «συνεργασίας» και του «συντονισμού». Και πάλι ο άνθρωπος που ενδιαφέρεται για την καθαρά ατομική του εξέλιξη και πρόοδο βρίσκεται αντιμέτωπος με τις επιλογές του.

2.13. Με φοντύ ανσενέ μεταφερόμαστε λίγο αργότερα στην ίδια σκηνή παρουσία του σερίφη Αλ. Τα σχόλια του εκπρόσωπου της τάξης και της κρατικής εξουσίας φανερώνουν δυσπιστία ως προς το παράξενο τους θέματος. Αργόστροφος και δυσκίνητος ο Αλ εκπροσωπεί μια κρατική εξουσία ανίκανη να δώσει λύσεις. Την ίδια στιγμή παρακολουθούμε τον σχεδόν ιεροτελεστικό τρόπο με τον οποίο η Lydia μαζεύει τις σπασμένες πορσελάνες από το πάτωμα. Η εμμονή της κάμερας στις κινήσεις της Lydia τούς προσδίδει βαρύτητα και νόημα και δημιουργεί προσδοκίες εξέλιξης. Στην επόμενη σκάνς αυτό θα επιβεβαιωθεί ως μοτίβο με την επίσκεψη της Lydia στο σπίτι του γείτονά τους. Παράλληλα ο Χίτσκοκ με την επιμονή στις ασήμαντες λεπτομέρειες και την καλλιτεχνική τους ενορχήστρωση και αναπαραστατική τους ακρίβεια συμβάλλει στη δημιουργία της διαφάνειας, αληθοφάνειας και αυθεντικότητας της εικόνας.³⁸ Το βλέμμα της Melanie είναι αυτό που τώρα ακολουθεί την Lydia στο χώρο, όχι όμως με την εξουσιαστική διάθεση εκείνης. Περισσότερο ως επίβλεψη και ενδιαφέρον για τη γυναίκα που ο ρόλος της στη ζωή του αγαπημένου της είναι ιδιαίτερα σημαντικός. Η Lydia ωστόσο, παρά τα όσα συμβαίνουν γύρω τους και την ταραχή που έχει προκληθεί από την επίθεση των πτηνών μέσα στο ίδιο τους το σπίτι, συνεχίζει να τaráζεται από την παρουσία της Melanie στο χώρο τους, θεωρώντας την προφανώς εξίσου εισβολέα με τα πουλιά.

2.14. Η επόμενη μέρα(55:52)βρίσκει τον Mitch να επιδίδεται σε εργασίες που αφορούν στην οικία, τη Melanie να περιποιείται τον εαυτό της στον καθρέφτη, παρά τα όσο έλαβαν χώρα την περασμένη νύχτα και τη μητέρα του να έχει αναλάβει από νωρίς δράση. Οι ρόλοι για άλλη μια φορά είναι ξεκάθαροι. Ο άντρας είναι υπεύθυνος για τις σοβαρές υποθέσεις της οικογένειας και τις βαριές δουλειές του σπιτιού, η μητέρα για τη σωστή λειτουργία του και τις

³⁸ Robert Stam, *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*, μτφρ. Κατερίνα Κακλαμάνη, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2006, σ. 188.

καθημερινές λεπτομέρειες, ενώ η επισκέπτρια το μόνο που έχει να κάνει είναι να συντηρήσει την λαμπερή της εικόνα για την κατάκτηση του αρσενικού. Η επίσκεψη της Lydia στον Φάουστ σημαδεύεται από την έλλειψη ήχου που επιτείνει την αγωνία και ενισχύει το μυστήριο, και την επαλήθευση των προσδοκιών μας ως προς το θέμα των εξελίξεων με την εικόνα των σπασμένων φλιτζανιών(μοτίβο). Η απότομη αλλαγή στην οπτική γωνία της κάμερας, τη στιγμή που η Lydia φτάνει στο δωμάτιο του Φάουστ³⁹ από αντικειμενική σε υποκειμενική άποψη και το αντίστροφο και από στατική κάμερα σε κινούμενη κάνει το θεατή κοινωνό της οδύνης και του σοκ που βιώνει η Lydia.

Η Lydia επιστρέφει ταραγμένη και σοκαρισμένη και η Melanie(1:00.19)αναλαμβάνει τη φροντίδα της. Εκεί οι δύο γυναίκες έρχονται πιο κοντά και για πρώτη φορά η Lydia αναγνωρίζοντας το ενδιαφέρον του Mitch για τη νεαρή γυναίκα οδηγείται σε μια εκ βαθέων εξομολόγηση. Πριν από αυτό όμως, με ένα σύντομο σχόλιο απαξιώνει το ρόλο της αστυνομίας ενισχύοντας την αίσθηση της ανασφάλειας και της αδυναμίας του ανθρώπου να βοηθηθεί από το σύστημα προστασίας που ο ίδιος έχει δημιουργήσει⁴⁰. Στη συνέχεια η Lydia χαλαρώνει τις άμυνές της και ανοίγει την καρδιά της. Αποκαλύπτει τις ανασφάλειες και τις αδυναμίες της. Τα συμπεράσματα από τις παρατηρήσεις της οδηγούν και πάλι τον άντρα στην κορυφή της οικογενειακής και κατ' επέκταση της κοινωνικής πυραμίδας. Η γυναίκα χωρίς την παρουσία του είναι μόνη, απροστάτευτη, ανασφαλής και αδύναμη. Η επιβίωσή της γίνεται σχεδόν αδύνατη. Η Lydia στην προσπάθειά της να δικαιολογήσει τη συμπεριφορά της απέναντι στον Mitch φαίνεται πως έχει επίγνωση της κτηνικότητας και της υπερβολής της. Όλα προέρχονται από την έλλειψη του συζύγου της, η απουσία του οποίου της στέρησε οποιοδήποτε νόημα ζωής. Όλη της η ενέργεια και διάθεση γύριζε γύρω από την ικανοποίηση των αναγκών του άνδρα της. Η Melanie παρακολουθεί με ενδιαφέρον, κατανόηση και συγκίνηση. Η κατανόησή της μαρτυρά ίσως και τις προσωπικές της ανασφάλειες. Στην εξομολόγηση της άλλης γυναίκας φαίνεται πως αναγνωρίζει και στοιχεία των δικών της επιθυμιών και αδυναμιών. Και εκείνη είναι μόνη και τα όποια διακοσμητικά στοιχεία(όμορφα ρούχα, οικονομική άνεση)δεν εξασφαλίζουν ούτε έχουν τη δύναμη να

³⁹ Lewis Jacobs, *Τα εκφραστικά μέσα του κινηματογράφου*, μτφρ. Στεφανία Ρουμπή, εκδ. Καθρέφτης, Αθήνα χ.χ. σ. 34.

⁴⁰ Στον Χίτσκοκ η αστυνομία παρουσιάζεται τις περισσότερες φορές ανεπαρκής και πάντα καταφτάνει αργοπορημένα.

αντικαταστήσουν τη σιγουριά και προστασία από την παρουσία ενός άνδρα στη ζωή της.

Η Lydia εκφράζει την επιθυμία της να καταλάβει την Melanie. Η προσπάθεια αυτή όμως δεν πηγάζει από προσωπικό ενδιαφέρον και διάθεση αλλά από ανάγκη και φόβο μήπως χάσει τον Mitch, πιο συγκεκριμένα την υποστήριξη εκείνου. Η Lydia φαίνεται πως δεν έχει προσωπική εκτίμηση· η άποψή της ταυτίζεται, και μάλλον από ανάγκη, με εκείνη του Mitch. Η γυναικεία «φύση» παρουσιάζεται και πάλι με μια τάση υστεροβουλίας, έστω και αν μια τέτοιου είδους συμπεριφορά προκύπτει από το άγχος της εγκατάλειψης. Πρέπει να καταφύγει σε τεχνάσματα προκειμένου να εξασφαλίσει τη συμπάθεια και την αγάπη των γύρω της και της οικογένειάς της, διαφορετικά εκείνη θα είναι που θα υποφέρει αναγκαστικά. Η Lydia δεν φαίνεται να έχει άλλη επιλογή από το να συμπαθήσει την επιλογή του γιου της. Η γυναίκα βιώνει είτε το φόβο της εγκατάλειψης ανεξάρτητα αν είναι μητέρα, σύζυγος ή απλά μια γυναίκα χωρίς σύντροφο, είτε το φόβο της απόρριψης, όπως η Annie απορρίφθηκε από τον Mitch. Η συμπεριφορά της Lydia η οποία κατευθύνεται από τον προσωπικό της φόβο, εκείνον της εγκατάλειψης, φαίνεται πως επηρέασε την εξέλιξη του ειδυλλίου ανάμεσα στον Mitch και την Annie· την ίδια «τακτική» ακολουθεί και στη περίπτωση της Melanie, η οποία «τιμωρείται» από την Lydia ως «ο άλλος», ο ξένος που εισβάλλει στην οικογένειά τους⁴¹. Και η εμμονή της Melanie όμως με την περιποιημένη της εξωτερική εμφάνιση προκειμένου να εντυπωσιάσει τον Mitch, σε αυτό το φόβο της απόρριψης βασίζεται και από αυτόν ξεκινά.

Η αναφορά στην Cathy δεν είναι τυχαίο που επαναλαμβάνεται για να τονίσει την ανησυχία της μητέρας ως προς την αδυναμία αυτοπροστασίας της μικρής. Δεν είναι απλά το γεγονός πως η Cathy είναι ακόμα παιδί με αποτέλεσμα η Lydia να μην μπορεί να βασιστεί πάνω της. Δε γίνεται ποτέ λόγος για το ρόλο της όταν μεγαλώσει. Η Cathy δεν παύει να είναι γυναίκα και η ίδια. Ως εκ τούτου ο ρόλος της είναι από τώρα προδιαγεγραμμένος γι' αυτό και αποσιωπάται. Ακόμα κι όταν εκείνη μεγαλώσει η Lydia δε θα μπορεί να την υπολογίζει ως στήριγμα, όχι όπως κάνει με τον Mitch. Φαίνεται πως στο μυαλό της Lydia η μικρή της κόρη θα έχει τις ίδιες αδυναμίες με κάθε άλλη γυναίκα, τον ίδιο «παθητικό» ρόλο. Κατά κανόνα οι γυναίκες περιορίζονται στα μικρά και καθημερινά. Φαίνονται ανήμπορες να διεκδικήσουν την επί της ουσίας ανεξαρτησία τους· βρίσκονται «ευνουχισμένες» και στερημένες του

⁴¹ Jane E. Sloan, *Alfred Hitchcock a filmography and bibliography*, University Of California Press, London 1995, p. 30.

δικαιώματος της αυθυπαρξίας σε μια πατριαρχική κοινωνία που τις περιορίζει σε έναν συγκεκριμένο ρόλο ο οποίος κατά κύριο λόγο εξυπηρετεί βασικές ανάγκες στο οικογενειακό τους περιβάλλον.

Όταν άλλωστε μια γυναίκα, δρα με οποιονδήποτε άλλο τρόπο από τον αναμενόμενο, από αυτόν δηλαδή που προσδιορίζεται από τα χαρακτηριστικά του κοινωνικού ρόλου του που της έχει ανατεθεί, θα χαρακτηρίζεται ανάρμοστος ή ανήθικος ή προβληματικός φανερώνοντας ψυχολογικό κατάλοιπο. Το φορτίο αυτό έχει επωμιστεί η Melanie που η συμπεριφορά της έχει σχολιαστεί ακόμα και από εφημερίδες και η όποια κατανόηση στις «προβληματικές» της αντιδράσεις έρχεται όταν μαθαίνουμε για την εγκατάλειψή της από τη μητέρα της. Η εγκατάλειψή της και η αποστέρησή της από ένα σωστό γυναικείο πρότυπο, με όσα αυτό συνεπάγεται(διδασκαλία ηθικότητας, σεμνότητας, σοβαρότητας, υποτακτικότητας)λειτουργεί ως δικαιολογία για τη δική της ανάρμοστη συμπεριφορά και ανοίγει ένα παράθυρο στην αποδοχή της από τον Mitch, την οικογένειά του αλλά και από τους ίδιους τους θεατές. Αποτελεί ίσως το μοναδικό τρόπο για να γίνει συμπαθής ο χαρακτήρας της Melanie. Στο τέλος της σκηνής οι δύο γυναίκες φαίνεται να βρίσκουν σημεία αναφοράς εκτός από το κοινό τους ενδιαφέρον για τον Mitch. Είναι η παραδοχή τους (ανοιχτή από την Lydia, σιωπηλή από τη Melanie)της κοινής τους αδυναμίας, του κοινού τους ρόλου και της γυναικείας τους «φύσης» που τονίζει την έλλειψή τους.

2.16. Μετά την επίθεση των πουλιών στο σχολείο και στους μαθητές που αφήνει ανοιχτό το ενδεχόμενο για «οργανωμένο», «συντονισμένο» σχέδιο⁴² από την πλευρά τους μεταφερόμαστε στη σεκάνς του εστιατορίου(01:12:44). Εκεί η Melanie πληροφορεί τηλεφωνικώς τον πατέρα της για όσα διαδραματίζονται στο Μποντέγκα Μπέι με την προσοχή του ιδιοκτήτη και κάποιων εκ των παραβρισκόμενων, πάνω της. Η παρουσία μιας άλλης δυναμικής γυναίκας, της κ. Μπάντι, δίνει νέες πληροφορίες για τη δράση των πουλιών, αμφισβητώντας τους ισχυρισμούς της Melanie, χωρίς ωστόσο να δίνει και λύση. Η παρουσία της Μπάντι, με όπλο την επιστημονική της κατεύθυνση και την ανδροπρεπή της εμφάνιση (η σπουδαιότητα των όσων λέγονται πιστοποιούν την εγκυρότητα τους, όχι μόνο από την προσωπικότητα αλλά και από την ανδροπρεπή εμφάνιση της γυναίκας από την οποία προέρχονται)προκαλεί μία σειρά δηλώσεων και ισχυρισμών που δυναμιτίζουν

⁴² Όσο παράδοξο κι αν μοιάζει, τα πτηνά φαίνεται πως με κάποιο τρόπο επιδίδονται σε συντονισμένες επιθέσεις, κάτι που προϋποθέτει την εκδήλωση ενός είδους «ανώτερης» νοημοσύνης πέρα από την καθαρά ενστικτώδη τους συμπεριφορά και αντίδραση.

την κατάσταση εντός του εστιατορίου συνδέοντάς την με όσα πρόκειται να διαδραματιστούν σε λίγο έξω από αυτό. Τα ζητήματα που τίθενται αφορούν την ευθύνη του ανθρώπου για την παρέμβασή του στο φυσικό περιβάλλον, την παρέμβαση του θεού και την καταστροφολογική ιδέα της συντέλειας του κόσμου(δια στόματος μεθυσμένου θαμώνα, γεγονός που θίγεται μεν αλλά και απαξιώνεται λόγω της κατάστασης του πελάτη), την απόκλιση από το αναμενόμενο της συμπεριφοράς των πουλιών, το φόβο κάποιων πελατών και τις αφοριστικές δηλώσεις άλλων που φανερώνουν τη νοοτροπία των ανθρώπων για τη μοναδική τους θέση στο φυσικό περιβάλλον και την απαξίωση των άλλων μορφών ζωής.

Η αγωνία και ο φόβος κλιμακώνονται και η ένταση εντός του εστιατορίου κορυφώνεται. Η ιδέα ενός πολέμου ανάμεσα σε ανθρώπους και πουλιά συμπληρώνει την αδυναμία του ανθρώπου μπροστά στη φύση, απέναντι στην οποία παραμένει εντελώς ανήμπορος. Ο Mitch μαζί με τον σερίφη μπαίνουν στο εστιατόριο. Εκτός από την Μπάντι και ο σερίφης εξακολουθεί να είναι δύσπιστος ως προς το οργανωμένο σχέδιο της επίθεσης των πουλιών. Την προσπάθειά τους να βρεθεί μια λογική εξήγηση θα διακόψει η επόμενη μεγάλη επίθεση των πουλιών την οποία πρώτη παρατηρεί και πάλι η Melanie(άλλη μια φορά που η έναρξη του κακού συνδέεται με εκείνη) έξω από το εστιατόριο, στο βενζινάδικο της περιοχής. Κάποιοι από τους άντρες βγαίνουν έξω να βοηθήσουν και οι υπόλοιποι παρακολουθούν από το παράθυρο. Ο ρυθμός γίνεται και πάλι γρήγορος. Τα κατ'απότομα, τα υποκειμενικά πλάνα της Melanie προς τις εξωτερικές εξελίξεις δίνουν την εντύπωση πως σχεδόν προκαλούνται από αυτήν. Οι κινήσεις της κάμερας ωθούν προς διαφορετικές κατευθύνσεις παρά το γεγονός πως η σύνθεση κάθε πλάνου είναι τέτοια ώστε να τοποθετεί τη δράση στο κέντρο.⁴³ Ο άνθρωπος αποδεικνύεται μικρός και ασήμαντος, ανίκανος να αντιμετωπίσει την επίθεση. Ακόμα και στοιχεία της προόδου και της τεχνολογικής εξέλιξης που σε άλλες περιπτώσεις αποτελούν μέσα για την διευκόλυνση και εξυπηρέτησή του(βενζίνη, αυτοκίνητο)αποδεικνύονται άχρηστα για την σωτηρία του ή ακόμα και επικίνδυνα.

Και πάλι η Melanie διασώζεται με την παρέμβαση του Mitch. Η απόλυτη σιωπή του εσωτερικού του εστιατορίου σε αντίθεση με την εξωτερική

⁴³ David Bordwell, Kristin Thompson, *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*, μτφρ. Κατερίνα Κοκκινίδη, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, Αθήνα 2004, σ. 314.

αναταραχή, εντείνει ακόμα περισσότερο την αγωνία. Τα ανήσυχα βλέμματα των συγκεντρωμένων γυναικών πάνω στην Melanie, μαρτυρούν κατηγορία. Η υστερική αντίδραση της γυναίκας που άμεσα κατηγορεί την Melanie ως υπεύθυνη για την όλη κατάσταση και η έλλειψη αντίδρασης από τους υπόλοιπους αποκαλύπτει την σιωπηλή τους συμφωνία στις κατηγορίες· ωστόσο, το γεγονός πως αποφεύγουν να κοιτάξουν τη Melanie στα μάτια αφήνει να διαφανούν και ίχνη ενοχής για αυτή τους τη στάση. Είναι η πρώτη φορά που άμεσα και ανοιχτά κάποιος τοποθετεί το βάρος της ευθύνης για την εκδήλωση του «κακού» στη Melanie. Το «κακό» συνδέεται ανοιχτά με την γυναικεία φύση. Την ίδια στιγμή αυτό που φορτώνει ενοχές στην Melanie, διαδικασία που έχει ήδη ξεκινήσει να υφίσταται από την αρχή του ειδυλλίου της με τον Mitch, καθώς τόσο εκείνος όσο και η μητέρα του την κατηγορούν για την ανάρμοστη συμπεριφορά της στην Ιταλία, είναι η διαφορετικότητά της. Η αμέτοχη στάση του Mitch στην επίθεση που δέχεται η Melanie αφήνει να εννοηθεί πως ίσως και εκείνος της προσάπτει ευθύνες για την κατάσταση στην οποία έχει επέλθει η περιοχή. Οτιδήποτε ξεφεύγει από τα επιβαλλόμενα κοινωνικά πρότυπα, φέρει την ταμπέλα του κακού. Η γυναίκα είναι εκείνη που θα υποστεί την κοινωνική κατακραυγή ακόμα και από τις άλλες γυναίκες, όταν η συμπεριφορά της αποκλίνει του συνηθισμένου. Η επίθεση στο πρόσωπο της Melanie σταματά με τη λήξη της επίθεσης των πουλιών.

2.17. Στην τελευταία σκηνή της ταινίας(01:32:56)η οικογένεια Brenner και η Melanie εγκλωβίζονται κυριολεκτικά μέσα στο σπίτι περιμένοντας την επόμενη επίθεση των πουλιών. Το βράδυ έχει πέσει, η αγωνία και η ανησυχία των ηρώων αποτυπώνεται ακόμα και στην άκαμπτη θέση των σωμάτων τους. Το ζευγάρι με τα ερωτοπούλια μένει στην κουζίνα, μέσα στο κλουβί του, απομονωμένο από το υπόλοιπο περιβάλλον, όπως ακριβώς οι ήρωες έχουν εγκλωβιστεί μέσα στο ενισχυμένο σπίτι τους, απομονωμένοι από τον έξω κόσμο. Όπως ακριβώς ο άνθρωπος απομονώθηκε στον δικό του μικρόκοσμο μακριά από τη φύση και τα υπόλοιπα πλάσματα, που αντιμετώπισε αδιάφορα και απαξιωτικά. Ο ήχος της έλευσής των πουλιών προηγείται της εικόνας τους. Από τη στιγμή που η επίθεση ξεκινά ο ρυθμός της δράσης γίνεται έντονος. Τα πουλιά διαπερνούν τα πάντα και η αίσθηση ασφάλειας εξαφανίζεται. Η κάμερα μετακινείται από τον έναν χαρακτήρα στον άλλο και από το ένα μέρος του δωματίου στο άλλο. Το είδος του πλάνου αλλάζει επίσης το ίδιο συχνά. Γενικό, πλονζέ και κοντρ πλονζέ, διαγώνιο, κοντινό και λεπτομέρειας συμβάλουν στο γρήγορο ρυθμό του μοντάζ, αποτυπώνουν την αγωνία και το φόβο των προσώπων και δείχνουν τον άνθρωπο μικρό και ασήμαντο μπροστά στην εκδικητική μανία των πουλιών. Η απομάκρυνσή τους είναι το ίδιο ανεξήγητη όσο και η έλευσή τους.

Κι ενώ οι υπόλοιποι ξεκουράζονται η Melanie είναι η μόνη που παραμένει ξύπνια και αντιλαμβάνεται την επόμενη έλευση των πουλιών. Μόνη της ανεβαίνει στη σοφίτα από όπου προέρχεται ο ήχος που παράγουν τα πουλιά και εκεί εκτίθεται αβοήθητη στην εκδικητική τους μανία. Οι άκαρπες προσπάθειές της να απεγκλωβιστεί τη οδηγούν στην παραίτηση. Το γεγονός πως σε μια τέτοια κατάσταση ψελλίζει τα ονόματα του Mitch και της Cathy δείχνει το πραγματικό της ενδιαφέρον για την οικογένεια Brenner. Η στάση της φανερώνει μια διάθεση αυτοθυσίας, σαν να προσπαθεί να γλυτώσει από το βάρος των ενοχών που της έχουν προσάψει σε μια μοιρολατρική αποδοχή των τύψεων από τις οποίες αναζητά τη λύτρωση, έτσι ώστε να απομακρύνει το κακό από τη ζωή όσων αγαπά. Τελευταία στιγμή διασώζεται από τον Mitch και τη μητέρα του. Η οικογένεια πρέπει να εγκαταλείψει το σπίτι και τα πουλιά φαίνεται να τους παρέχουν αυτή τη δυνατότητα σε μια στιγμιαία ανακωχή με το ανθρώπινο είδος. Η διάθεση αυτοθυσίας της Melanie μοιάζει να έχει αποτέλεσμα. Οι τελευταίες ειδήσεις στο ραδιόφωνο την αποδεσμεύουν ίσως για πρώτη φορά από την ευθύνη της εκδήλωσης του κακού, καθώς φαίνεται πως τα πουλιά έχουν πραγματοποιήσει επιθέσεις και σε άλλες περιοχές. Το τελευταίο πλάνο με την Melanie στην αγκαλιά της Lydia, όπου τα βλέμματα των δύο γυναικών συναντιούνται με τρυφερότητα και αγάπη κάνει σαφές πως ανάμεσά τους υπάρχει πλέον ένας ισχυρός δεσμός, αποδοχής και κατανόησης. Η παραδομένη Melanie στη μητρική φιγούρα της Lydia και η τρυφερότητα της δεύτερης δείχνει τη συνάντησή τους σε μια σχέση μητέρας και κόρης μέσω του κοινού τους ενδιαφέροντος προς τον Mitch. Το αυτοκίνητο απομακρύνεται και το μόνο που μένει στη οθόνη είναι τα πουλιά που έχουν καταλάβει όλη την περιοχή. Το «κακό» δεν τελείωσε, απλά έκανε ένα διάλειμμα και η παρουσία του θα μείνει εκεί, το ίδιο ανεξήγητη όσο και η έλευσή του. Η φυγή των ανθρώπων δεν αποτέλεσε δική τους επιλογή αλλά απόφαση των πουλιών και η εξέλιξη παραμένει ανοιχτή.

2.2.Τίτλος: Rosemary's Baby : Το μωρό της Ρόζμαρι

Σκηνοθεσία : Roman Polanski

Σενάριο: Roman Polanski

Συγγραφέας: Ira Levin

Ηθοποιοί: Mia Farrow, John Cassavetes, Ruth Gordon, Sidney Blackmore, Ralph Bellamy, Maurice Evans

Μουσική : Christopher Komeda

Παραγωγή : 1968

Περίληψη : Ένα νεαρό ζευγάρι μετακομίζει σε διαμέρισμα στο κέντρο της Νέας Υόρκης. Η Ρόζμαρι, μια νεαρή επαρχιωτοπούλα που ονειρεύεται μια μεγάλη οικογένεια με παιδιά και ο Γκάι ένας φιλόδοξος ηθοποιός που θα συνάψει συμφωνία με το διάβολο προκειμένου να εξασφαλίσει επιτυχία στην καριέρα του.

2.2.1.Η ταινία προσεγγίζεται με τη νεοφορμαλιστική μέθοδο σε συνδυασμό με την ψυχαναλυτική. Η επιλογή της πρώτης έχει ήδη διευκρινιστεί από την προηγούμενη ταινία, ενώ η επιλογή της ψυχαναλυτικής μεθόδου αφορά στην ονειρική ατμόσφαιρα της ταινίας και στο ενδιαφέρον που παρουσιάζει η ανταπόκριση του θεατή στην απεικόνιση της φρίκης που προκαλείται από τις εκδηλώσεις του «κακού». Φαίνεται πως η ψυχανάλυση και ο κινηματογράφος βρίσκονταν σε μια σχέση «μακροχρόνιου φλερτ» καθώς και τα δύο εμφανίστηκαν περίπου την ίδια εποχή⁴⁴. Ψυχαναλυτικές μελέτες του κινηματογράφου είχαν ήδη γίνει πριν την εμφάνιση της δεύτερης σημειολογίας και ήταν επικεντρωμένες στην ανάλυση του χαρακτήρα. Η Martha Wolfenstein

⁴⁴ Ο Freud χρησιμοποιεί τον όρο «ψυχανάλυση» το 1896, ένα χρόνο μετά τις πρώτες προβολές των Lumiere στο Grand Café (Robert Stam, *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*, μτφρ..Κατερίνα Κακλαμάνη, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2006, σ.208.

και ο Nathan Leites στο “*Movies: A Psychological Study*”(1950) θεωρούσαν πως ο κινηματογράφος «αποκρυστάλλωνε τους κοινούς μύθους και τα όνειρα του ευρύτερου πληθυσμού». Από την άλλη ο Edgar Morin στο “*Cinema, ou L’homme imaginaire*” κάνει λόγο για την ικανότητα του κινηματογράφου να χαλινάγωγει τον θεατή, να τον «μετατρέψει σε νήπιο» που ζει την ταινία με «νευρωσική ένταση» εμπλεκόμενος σε βάθος με αυτό που παρακολουθεί. Έτσι μέσω της κινηματογραφικής προβολής ο θεατής μπορεί να βιώσει δυνατά συναισθήματα ακόμα και «μια λατρευτική αφοσίωση».

Στα μέσα της δεκαετίας του 1970 η σημειολογική συζήτηση δέχεται την επιρροή ψυχαναλυτικών όρων, όπως η σκοποφιλία, η ηδονοβλεψία και ο φετιχισμός, σε συνδυασμό με τις λακανικές έννοιες του σταδίου του καθρέφτη του φαντασιακού και του συμβολικού.⁴⁵ Μέσα στον καθρέφτη το παιδί αντιλαμβάνεται τα αντικείμενα που του είναι οικεία (τα αντικείμενα του σπιτιού)· κυρίως όμως αντιλαμβάνεται το «κατεξοχήν αντικείμενο του», τη μητέρα του που το κρατάει αγκαλιά μπροστά στον καθρέφτη, αλλά και τον ίδιο του τον εαυτό. Έτσι, η πρωτογενής ταύτιση, δηλαδή η διαμόρφωση του «Εγώ» δημιουργεί κάποια από τα χαρακτηριστικά της γνωρίσματα. Το παιδί τη στιγμή που βλέπει τον εαυτό του τον αντιλαμβάνεται ως τον «άλλο», που βρίσκεται στο πλάι κάποιου άλλου. Η ύπαρξη του δεύτερου «άλλου» «εγγυάται ότι ο πρώτος είναι ο ίδιος του ο εαυτός». Η ταινία λειτουργεί κατά κάποιο τρόπο σαν τον καθρέφτη. Ωστόσο, διαφέρει από αυτόν στο γεγονός πως στην οθόνη μπορούν να προβληθούν τα πάντα εκτός από το ίδιο το σώμα του θεατή⁴⁶.

Το ενδιαφέρον της ψυχαναλυτικής φάσης της σημειωτικής μετατοπίζεται στην κινηματογραφική μηχανή· όχι αποκλειστικά με την έννοια της μηχανικής βάσης της κάμερας, του προτζέκτορα προβολής και της οθόνης, αλλά και με την έννοια της αντίληψης του θεατή ως «το υποκείμενο που επιθυμεί» και ως το αντικείμενο πάνω στο οποίο στηρίζεται η κινηματογραφική κατάσταση, ενώ τον χρησιμοποιεί ως συνεργό στη διαμόρφωσή της. Η ψυχαναλυτική προσέγγιση έδωσε μεγάλη σημασία στους τρόπους με τους οποίους ο κινηματογράφος ενεργοποιεί και ρυθμίζει τις επιθυμίες του θεατή. Φαίνεται πως το ενδιαφέρον μετατοπίζεται από την ψυχανάλυση του δημιουργού, των χαρακτήρων και της πλοκής στη διαδικασία της ταύτισης του θεατή με την ίδια την κινηματογραφική μηχανή, τις ιστορίες και τους προβαλλόμενους

⁴⁵ Robert Stam, *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*, μτφρ. Κατερίνα Κακλαμάνη, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2006, σ.208-209.

⁴⁶ Christian Metz, *Ψυχανάλυση και κινηματογράφος, το φαντασιακό σημαίνει*, μτφρ. Βασίλης Πατσογιάννης και Φώτης Σιάτιστας, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 2007, σ.68.

χαρακτήρες.⁴⁷ Επιπλέον, οι θεωρητικοί της ψυχανάλυσης ενδιαφέρθηκαν για τη δύναμη που ασκεί το κινηματογραφικό μέσο στα συναισθήματα των θεατών αλλά και στην επίτευξη της πειστικότητάς του, μέσω του συνδυασμού διαφόρων παραγόντων που αφορούν στην κινηματογραφική κατάσταση από τη μία (σκοτάδι, ακινησία) και στην δυναμική των εκφραστικών μέσων της εικόνας (κάμερα, οπτικές προβολές, μονοφθαλμική οπτική) από την άλλη. Ο Baudry τόνισε τη σημασία των «σκιώδων εικόνων» στην οθόνη, που σε συνδυασμό με την ακινησία του θεατή, το σκοτάδι της αίθουσας και τον «αποκλεισμό» των ήχων του εξωτερικού περιβάλλοντος και της πίεσης που υφίσταται ο θεατής στην καθημερινότητά του, δημιουργούν παρόμοιες συνθήκες με την φιλοξενία του παιδιού στην μήτρα ακόμα της μητέρας του· έτσι η παραπάνω κατάσταση λειτουργεί ως μια «τεχνική κατάσταση παλινδρόμησης» που με τη σειρά της προκαλεί «αρχαϊκές στιγμές συγχώνευσης» πολύ κοντά σ' εκείνες που προκαλούν τα όνειρα⁴⁸.

Τη στροφή της γλωσσολογικής σημειωτικής στην ψυχανάλυση και από εκεί στην «σημειο-ψυχαναλυτική» διευκόλυνε η τοποθέτηση της γλώσσας στο κέντρο της ψυχανάλυσης από τον Λακάν, ο οποίος ισχυρίστηκε πως το «ασυνείδητο είναι δομημένο όπως η γλώσσα». Την ίδια στιγμή προσέδωσε στο ασυνείδητο μηχανισμούς που εξομοιώνονται με τους γλωσσικούς μηχανισμούς της μεταφοράς και της μετωνυμίας.⁴⁹ Η ψυχαναλυτική προσέγγιση του κινηματογράφου χρησιμοποίησε επίσης την λακανική άποψη πως «επιθυμία σημαίνει να επιθυμείς την επιθυμία του άλλου και όχι τον ίδιο τον άλλο», στην προσπάθεια περιγραφής της διαδικασίας ταύτισης στον κινηματογράφο. Ο Μετς από την άλλη, επέμεινε ιδιαίτερα στις ομοιότητες της κινηματογραφικής κατάστασης με εκείνη του ονείρου· επιπλέον έδωσε μεγάλη σημασία στο ερώτημα για ποιο λόγο οι θεατές επιλέγουν να βρεθούν στην κινηματογραφική αίθουσα από τη στιγμή που δεν είναι αναγκασμένοι. Τέλος οι ψυχαναλυτικοί κριτικοί χρησιμοποίησαν στις αναλύσεις τους την έννοια του οιδιπόδειου συμπλέγματος δικαιολογώντας την οιδιπόδεια «φύση» του κινηματογράφου, όχι μόνο ως προς τις ιστορίες που παρουσιάζει (άνδρας ήρωας που προσπαθεί να ξεπεράσει τις όποιες δυσκολίες του με τον «Πατρικό Νόμο») αλλά και ως προς την χρήση των διαδικασιών της

⁴⁷ Robert Stam, *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*, μτφρ.. Κατερίνα Κακλαμάνη, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2006, σ.210.

⁴⁸ Ο.π. σ. 212.

⁴⁹ Θεοδωροπούλος, Μ. *Saussure και Lacan: Απο τη γλωσσολογία στην ψυχανάλυση*. http://www.greek-language.gr/greekLang/studies/guide/thema_a5/12.html.

«απάρνησης της πραγματικότητας» και του «φетиχισμού», μέσω των οποίων ο θεατής αποκτά μεν γνώση της «απατηλής φύσης» της προβαλλόμενης εικόνας, αλλά παρόλ' αυτά αποφασίζει να πιστέψει σε αυτήν.⁵⁰

2.2.2. Το «**μωρό της Ρόζμαρι**» είναι μια ταινία που ανήκει στην ευρωπαϊκή ταινία τέχνης, ενώ την ίδια στιγμή συγκεντρώνει χαρακτηριστικά των ταινιών τρόμου, όπου και ανήκει. Η *syuzhet* αυτονομείται από τη *fabula*: τα γεγονότα συχνά εμπλέκονται σε μια ονειρική ατμόσφαιρα μετατρέποντας σε δυσδιάκριτα τα όρια πραγματικότητας και φαντασίας· η αιτιώδης συνάφεια αναιρείται καθώς πολλά από όσα λαμβάνουν χώρα δε δικαιολογούνται, ενώ η ανθρώπινη υπόσταση και ταυτότητα αναδεικνύει το πολύπλοκο και ασαφές των ανθρώπινων πράξεων. Τα μικρά και καθημερινά εξομοιώνονται με τις κορυφαίες στιγμές δράσης και η συμπεριφορά των ηρώων χαρακτηρίζεται από αστάθεια, ψυχολογικές μεταπτώσεις και υπαρξιακή κρίση. Ο χώρος και ο χρόνος υποτάσσονται στην υποκειμενική αντίληψη, η δράση διακρίνεται για την αποσπασματικότητά της και οι συμπτώσεις συνδυάζονται με το παράλογο για να εξυπηρετήσουν το διφορούμενο τέλος⁵¹. Από άποψη τεχνικής, τα μεγάλης διάρκειας πλάνα, τα απότομα κατ και οι περίεργες γωνίες λήψης αναστέλλουν την απρόσκοπτη ταύτιση του θεατή με το θέαμα. Η διαφάνεια της αφηγηματικής ροής που συναντάμε στον κλασικό κινηματογράφο δεν υπάρχει εδώ. Δεσπόζον στοιχείο της ταινίας αποτελεί η σκευωρία εις βάρος της Ρόζμαρι, πάνω στην οποία και γύρω από τη οποία εκδηλώνεται όλη η ιστορία, οι συμπεριφορές και οι επιλογές των ηρώων.

Πέρα από το στοιχείο του «παράλογου», και η δυσκολία διάκρισης ανάμεσα στο ρεαλιστικό(με την έννοια του «πιστευτού») και το φανταστικό(με την έννοια του δύσκολα «πιστευτού») χρησιμοποιείται με τέτοιο τρόπο «**στο μωρό της Ρόζμαρι**» ώστε να ενσωματώνεται στα χαρακτηριστικά εκείνα της ταινίας που την κατατάσσουν στο ιδιαίτερο είδος των ταινιών «τρόμου». Μέσα από τη συναισθηματική ένταση που προκαλεί στους θεατές το «μπλέξιμο» ανάμεσα

⁵⁰ Robert Stam, *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*, μτφρ..Κατερίνα Κακλαμάνη, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2006, σ.218.

⁵¹ Η χρήση του «παράλογου» ωστόσο, αποτελεί και χαρακτηριστικό των ταινιών «τρόμου». Οπότε από αυτή την άποψη, πέρα από την εξυπηρέτηση ενός τέλους που φέρει το χαρακτήρα του διφορούμενου, η αίσθηση που προκαλεί ο παραλογισμός συμβάλλει στην επίτευξη των δυσάρεστων αισθημάτων που επιδιώκουν να προκαλέσουν στους θεατές ταινίες που εντάσσονται στο πλαίσιο του συγκεκριμένου είδους.

στο πραγματικό και το μη-πραγματικό η ταινία επιτελεί έναν ακόμα από τους ρόλους της, μια έντονα αγωνιώδη και δυσάρεστη αίσθηση. Την ίδια στιγμή η ύπαρξη του μωρού-τέρατος, παρόλο που δεν εμφανίζεται ποτέ «υπακούει» σ'ένα ακόμα από τα βασικά χαρακτηριστικά των ταινιών του είδους⁵². Και είναι αυτή η «αφανής» παρουσία του μωρού-τέρατος και όσα προκύπτουν από την ύπαρξή του, που λειτουργεί ως προϋπόθεση για τη συμπεριφορά των χαρακτήρων. Η παρουσία-απουσία του μωρού, η έλλειψη της απεικόνισής του στη οθόνη και κατ' επέκταση της αναγνώρισής του με απτό τρόπο(με τρόπο δηλαδή που να υπόκειται στις αισθήσεις μας)το τοποθετεί σε ένα συμβολικό επίπεδο που εξυπηρετείται και από τις αντιθέσεις που εγείρει το μυστήριο γύρω από την ύπαρξή του. Η σπουδαιότητά του μοιάζει εξαιρετική. Η γέννησή του σηματοδοτεί την έλευση μιας νέας πραγματικότητας για τους ανθρώπους, ωστόσο η μορφή του μας είναι άγνωστη. Η σπουδαιότητα της προσωπικότητάς του επισφραγίζεται από το αντιθετικό σύνολο παρουσίας-απουσίας μετατρέποντάς το σε ιδιαίτερο σύμβολο των όσων πρόκειται να προκαλέσει στο μέλλον. Μέσω της κατάστασης της εγκυμοσύνης της η Ρόζμαρι βιώνει μια έντονη εσωτερική αντίθεση· από τη μία η γλυκύτητα που συνοδεύει τη διαδικασία της εγκυμοσύνης και της έλευσης στον κόσμο ενός παιδιού που τόσο επιθυμεί, και από την άλλη ο τρόμος που ύπουλα караδοκεί στην «καρδιά της ίδιας της της οικογένειάς⁵³», εκεί όπου υπό φυσιολογικές συνθήκες θα ένιωθε ασφαλής και προστατευμένη. Η όλη κατάσταση μοιάζει με έναν «εφιάλη» κατά τη διάρκεια του οποίου «το φυσιολογικό απειλείται από κάποιο τέρας»⁵⁴. Ακόμα και το ίδιο της το διαμέρισμα καθώς οι εξελίξεις προχωρούν, μετατρέπεται σε έναν αφιλόξενο και δυσοίωνα χώρο⁵⁵ που περιβάλλεται από σχεδόν «παραμορφωμένα» πρόσωπα(το υπερβολικά μακιγιαρισμένο πρόσωπο της κα Κάστεβεντ συνθέτει

⁵² Συνήθως η παρουσία τέτοιων πλασμάτων που έχουν υπερφυσική καταγωγή(η οποία προσδιορίζεται τις περισσότερες φορές από τον τρόπο σύλληψης και γέννησής τους)ανήκουν στην σφαίρα της επιστημονικής φαντασίας. Με αυτή την έννοια διαφέρουν από την άλλη κατηγορία τερατωδών φυσιогνωμιών, η συμπεριφορά των οποίων οδηγεί κυρίως στην εξερεύνηση «ψυχολογικών αποκλίσεων». Τέτοιου είδους φυσιогνωμίες ανήκουν στην καθαρά ανθρώπινη φυσιολογία αλλά εκδηλώνουν παθολογική συμπεριφορά, όπως ο Νόρμαν Μπέιτς στο «Ψυχώ» του Χίτσκοκ.(Noel Carroll, "The definition of horror" in *The philosophy of horror or the paradoxes of the heart*, Routledge, Chapman and Hall, New York 1999, p. 15.)

⁵³ Gregory Albert Waller, *American horrors: essays on the modern American horror film*, University of Illinois Press, 1987, σ. 5.

⁵⁴ Ο. π. σ. 6.

⁵⁵ Ο. π σ. 35.

μια γκροτέσκα εικόνα) από τα οποία δεν μπορεί να ξεφύγει, καθώς παρακολουθούν τις κινήσεις της και εισβάλλουν στον προσωπικό της χώρο.

Το «**μωρό της Ρόζμαρι**» αποτελεί άλλωστε, μια ταινία που δομείται πάνω σε αντιθέσεις, συχνά όχι απόλυτα ξεκάθαρες και ποικίλουν από την εξωτερική αισθητική του κτιρίου μέχρι τον εσωτερικό κόσμο των ηρώων. Το νεαρό ζευγάρι που τώρα ξεκινά τη ζωή του έρχεται σε αντίθεση με το παλιό διαμέρισμα στο οποίο σκέφτονται να μείνουν. Οι επιθυμίες της Ρόζμαρι βρίσκονται σε αντίθεση με εκείνες του συζύγου της. Ο «εύθραυστος» χαρακτήρας της σχέσης του ζευγαριού που ακόμα δεν έχει δοκιμάσει τις δυνατότητες της κοινής του πορείας από τη μία και οι σκοτεινές δυνάμεις, στην ισχύ των οποίων είναι παραδομένο το παλιό τους σπίτι από την άλλη. Το συγκρότημα στο οποίο είναι τοποθετημένο το διαμέρισμά τους, ένα παραδοσιακό μεσαιωνικό κτήριο, βρίσκεται στην καρδιά μιας μοντέρνας πόλης. Η ίδια η προσωπικότητα της Ρόζμαρι σε σχέση με το παρελθόν της είναι μία ακόμα αντίθεση. Πριν το γάμο της είναι μια νεαρή κοπέλα που ζει σε μια επαρχιακή πόλη και μοιράζεται το χώρο της με μια πολυμελή οικογένεια. Μετά το γάμο της, έρχεται στο κέντρο του Μανχάταν και ζει σ' ένα μεγάλο σπίτι το οποίο μοιράζεται με ένα μόνο πρόσωπο. Το διαμέρισμα όπου σκοπεύουν να μείνουν έχει «όνομα», έχει μια γνωστή ιστορία σε αντίθεση με την ανωνυμία της μεγαλούπολης όπου και είναι τοποθετημένο. Η Ρόζμαρι και ο σύζυγός της είναι δύο νέοι άνθρωποι σε αντίθεση με την πλειοψηφία των υπόλοιπων ενοίκων της πολυκατοικίας που είναι ηλικιωμένοι. Η αντιπαράθεση του ανθρώπινου με το υπερφυσικό και η αδυναμία του ανθρώπου μπροστά στη σατανικές δυνάμεις είναι μία ακόμα από τις αντιθέσεις πάνω στις οποίες δομείται η ταινία.

Ακόμα και ο τρόπος που παρουσιάζονται οι βασικοί χαρακτήρες, η ίδια η προσωπικότητά τους παρουσιάζει αντιθέσεις: αντιθέσεις που προκύπτουν ανάμεσα στο «φαίνεσθαι» και το «είναι» και τους κάνει να εκδηλώνουν δύο διαφορετικές ταυτότητες. Η Ρόζμαρι παρουσιάζεται αθώα και ίσως αφελής στη συμπεριφορά του συζύγου της, όμως οι εξελίξεις και η τελική της στάση αποδεικνύουν πως στην περίπτωσή της δεν υπάρχει προφανές. Εκείνη άλλωστε επιμένει στην επιλογή του συγκεκριμένου διαμερίσματος και όχι ο Γκάι, ο οποίος εμπλέκεται τελικά στη σκευωρία εναντίον της. Ο Γκάι από την άλλη, εκδηλώνει έναν χαρακτήρα χωρίς ηθική και αξίες που εύκολα υιοθετεί «ρόλους» για να διευκολυνθεί. Παρά το γεγονός όμως πως παρουσιάζεται εξ αρχής ένοχος, υπάρχουν στιγμές που η συμπεριφορά του αφήνει να διαφανεί η συνειδησιακή του σύγκρουση. Η αμιγώς αθώα ή πονηρή συμπεριφορά των ηρώων επομένως, αποτελεί αμφιλεγόμενο ζήτημα. Επιπλέον, η εκδήλωση

όχι απόλυτα ξεκάθαρων συμπεριφορών και προθέσεων, όπως προβάλλεται από την πλευρά των ηρώων, είναι πιθανό να αποτελεί χαρακτηριστικό της σύγχρονης εποχής· μιας εποχής όπου η υιοθέτηση διαφορετικών ρόλων αποτελεί ίσως αναγκαία τακτική. Από την άλλη επιτρέπει να διαφανεί η σύγχυση που χαρακτηρίζει τις εκδηλώσεις των ανθρώπων, καθώς και το γεγονός πως ο δρόμος για την κατάκτηση των προσωπικών μας επιθυμιών μπορεί να κρύβει και ανιδιοτελείς σκοπούς.

2.2.3. Με την πρώτη σεκάνς(0:24) τοποθετούμαστε στο χώρο και το χρόνο. Η ξενάγηση στο νέο διαμέρισμα οδηγεί το νεαρό ζευγάρι από τους σκοτεινούς διαδρόμους της πολυκατοικίας στο εσωτερικό του διαμερίσματος. Η διαμόρφωση του χώρου και ο χαμηλός φωτισμός παραπέμπει στους σκοτεινούς «δαιδάλους» του υποσυνείδητου, ενώ η όλη επιβλητική ατμόσφαιρα του χώρου προκαλεί τη φαντασία και εγείρει το αίσθημα του φόβου. Η εξερεύνηση και αποκάλυψη του μυστηρίου που συνδέεται με την ιστορία του σπιτιού φαίνεται πως ακολουθεί μια κοινή πορεία με την αυτογνωσία των ηρώων, μέσω της αποκάλυψης των προσωπικών τους μυστικών και μυστηρίων, στην οποία οδηγούνται σταδιακά. Αρχικά μαθαίνουμε βασικές πληροφορίες για τους κεντρικούς ήρωες, τη σχέση και τα σχέδιά τους, ξεκινώντας από ένα πλάνο πλονζέ που μας δείχνει την γενική εικόνα της περιοχής όπου το νεαρό ζευγάρι σκοπεύει να μείνει.

Οι χαρακτήρες αποκαλύπτουν στοιχεία τους από την αρχή ακόμα της ταινίας, την ίδια στιγμή που η κάμερα ακολουθεί τη φυσική κίνηση τους σε μεσαίο πλάνο. Υπάρχουν σύντομες εναλλαγές από τα μεσαία πλάνα, που περιλαμβάνουν συνήθως και τους τρεις προβαλλόμενους χαρακτήρες(το ζευγάρι και τον διαχειριστή της πολυκατοικίας), σε υποκειμενικά πλάνα της Ρόζμαρι και του Γκάι. Παράλληλα απεικονίζεται η παιχνιδιάρικη, επιπόλαιη σχεδόν συμπεριφορά του Γκάι, η εμμονή του με τα χρήματα και η δυσαρέσκειά του για την πορεία της καριέρας του που τον περιορίζει σε δουλειές στις οποίες ντρέπεται να αναφερθεί. Ενώ, από την άλλη, ερχόμαστε σε επαφή με τον μειλίχιο τρόπο της Ρόζμαρι, τη ρομαντική της οπτική και τον υποστηρικτικό της ρόλο στη ζωή του συζύγου της. Οι παραπάνω πληροφορίες αποτελούν τις πρώτες ενδείξεις για την πορεία και τις επιλογές του καθενός αλλά και την επικείμενη σύγκρουση των επιθυμιών τους.

Παράλληλα η εμμονή της κάμερας σε φαινομενικά ασήμαντες λεπτομέρειες του χώρου(η πόρτα του ανελκυστήρα δεν ανοίγει εύκολα, το χειρόγραφο σημείωμα της προηγούμενης ενοίκου, η σιφονιέρα μπροστά στην

ντουλάπα)με πλάννα λεπτομέρειας κατευθύνουν το βλέμμα του θεατή σε στοιχεία, των οποίων η σπουδαιότητα για τις εξελίξεις θα αποκαλυφθεί αργότερα. Στο σημείο αυτό το βλέμμα του θεατή γίνεται απόλυτα κατευθυνόμενο· αυτό του επιτρέπει να γνωρίζει πως μπαίνει σε μια διαδικασία όπου αντιλαμβάνεται μεν κάτι το φανταστικό και οι αισθήσεις του δεν είναι παρά αντικείμενα πάνω στα οποία εναποτίθεται αυτό το φανταστικό υλικό, όμως την ίδια στιγμή του επιτρέπεται να κατανοήσει πως η λογική οργάνωση του προβαλλόμενου υλικού εξαρτάται από τον ίδιο. Έτσι τελικά, η υποκειμενική οπτική του ήρωα, που κατευθύνει το βλέμμα του θεατή ταυτίζεται με το βλέμμα του δεύτερου, ο οποίος κατ' επέκταση ταυτίζεται με την ίδια την κάμερα που «κοίταξε πριν από αυτόν ό,τι εκείνος κοιτάζει τώρα»⁵⁶. Υπό αυτή την έννοια οι κινήσεις της κάμερα πάνω σε συγκεκριμένα σημεία και αντικείμενα του χώρου αποκτούν βαρύνουσα σημασία και καλούν το θεατή να παραμείνει σε εγρήγορση και να κρατήσει στοιχεία που αργότερα θα του φανούν απαραίτητα για την οργάνωση του υλικού που προβάλλεται στην κινηματογραφική οθόνη με αποτέλεσμα τη δημιουργία της *fabula*.

2.2.4. Στην αμέσως επόμενη σκηνή(6:46)στο σπίτι του Χατς, φίλου της Ρόζμαρι, το νερό ζευγάρι γευματίζει και μαθαίνει τις πρώτες πληροφορίες για την οικία που μόλις νοίκιασαν και στην οποία σκοπεύουν να ξεκινήσουν την καινούρια τους ζωή. Το πλάνο ξεκινά με κοντινό στο φαγητό που ψήνεται και μέχρι την τοποθέτησή του στο τραπέζι η κάμερα ακολουθεί με ίδιο πλάνο(κοντινό στην πιατέλα με το ψητό)τη φυσική κίνηση του Χατς. Οι φρικτές λεπτομέρειες για τους προηγούμενους ενοίκους και γείτονες θέτουν το πρόβλημα, που πρόκειται να παρουσιαστεί σε «πρώτο πλάνο». Η Ρόζμαρι φαίνεται να επηρεάζεται από τις συγκεκριμένες πληροφορίες σε αντίθεση με τον Γκάι που αστειεύεται. Ωστόσο, η όρεξή τους για φαγητό δε φαίνεται να περιορίζεται στο ελάχιστο παρά την άβολη συζήτηση. Ο θεατής από την αρχή ενημερώνεται και γίνεται κοινωνός των όσων θα ακολουθήσουν. Μαγεία, σατανισμός και θυσίες παιδιών γίνονται τα στοιχεία που συνθέτουν τη φρικαλεότητα των πρακτικών, που φαίνεται να λάμβαναν χώρα στο διαμέρισμα που τώρα ανήκει στους Γουντχάουζ. Όλα αυτά συζητιούνται κατά τη διάρκεια του δείπνου. Το φαγητό παίζει ιδιαίτερο ρόλο στην ταινία είτε ως αναφορά(ο Χατς μόλις τους πληροφόρησε για τις ιδιαίτερες διατροφικές προτιμήσεις των αδερφών Τρέντς) είτε ως πρακτική που εξυπηρετεί σκοπούς(ιδιαίτερη διατροφή της Ρόζμαρι ως εγκύου, βότανα και ρίζες για μαγεία) και προάγει τις εξελίξεις.

⁵⁶ Christian Metz, *Ψυχανάλυση και κινηματογράφος, το φανταστικό σημαίνει*, μτρφ. Βασίλης Πατσογιάννης και Φώτης Σιάττιστας, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 2007, σ.72-73 .

Η λειτουργικότητά του ως μοτίβου και μάλιστα δεσμευτικού διαφαίνεται και από την καθαρότητα ακόμα και των ήχων που συνοδεύουν τις σκηνές φαγητού⁵⁷. Παράλληλα η καταναλωτική πρακτική που εξυπηρετεί, φαίνεται να γίνεται στόχος που συνδέεται με το όλο μήνυμα της ταινίας και τον αμερικανικό τρόπο ζωής. Κονσέρβες, βιομηχανοποιημένη τροφή, τροφή προερχόμενη από ταχυφαγεία(που εμφανίζονται συνέχεια σ'όλη τη διάρκεια της ταινίας), γρήγοροι ρυθμοί που προστάζουν γρήγορη επιτυχία, διαμορφώνοντας τις επιθυμίες των ανθρώπων(ο διακαής πόθος του Γκái να γίνει γνωστός ηθοποιός) και τους υποτάσσουν στους ανήθικους σκοπούς της κοινωνίας, προβάλλονται ως γνωρίσματα της καθημερινότητας. Η παραγωγή και κατανάλωση ακόμα και του έρωτα(στην επόμενη σελίδα το ζευγάρι κάνει έρωτα μπροστά στη σακούλα με το αγορασμένο από έξω φαγητό)γίνονται άμεσοι υπηρέτες των διαμορφωμένων- από τα κοινωνικά πρότυπα και τον επιβαλλόμενο τρόπο ζωής- επιθυμιών των ανθρώπων. Τελικά η όποια υπηρεσία στο σατανά(Ο Γκái θα ξεπουλήσει το αγέννητο παιδί του με αντάλλαγμα μια λαμπερή καριέρα)αποτελεί υπηρεσία στον εσωτερικοποιημένο δαίμονα, αυτόν της φιλοδοξίας, και ο «Πονηρός»⁵⁸ δεν είναι τίποτε άλλο παρά μια απλή μεταφορά της εικόνας της ζωής⁵⁹, μια καρικατούρα των επιθυμιών του ήρωα για άνοδο του κοινωνικού του στάτους.

Ο Γκái είναι η προσωποποίηση του ανθρώπου που λειτουργεί ως καθρέφτης της κοινωνίας στην οποία ζει. Μέσω αυτού καταγγέλλεται τόσο το καλλιτεχνικό όσο και το κοινωνικό σύστημα. Δε βρίσκει δουλειά στο χώρο, αναγκάζεται να συμμετάσχει σε αδιάφορα διαφημιστικά(το κατεξοχήν υπηρετικό στοιχείο του καταναλωτικού τρόπου ζωής) και απορρίπτεται συνεχώς. Μέσα από την πορεία του ήρωα πιθανόν ο θεατής να αναγνωρίζει στον Γκái κομμάτι της δικής του υπόστασης και ταυτότητας στον καθημερινό αγώνα επιβίωσης. Το

⁵⁷ Ακούμε καθαρά τους ήχους που παράγονται από τη χρήση του σερβίτσιου του δείπνου.

⁵⁸ Ο «Πονηρός» παρουσιάζεται όχι σαν μια αυτόνομη ύπαρξη, έξω από την ίδια την ανθρώπινη ιδιοσυγκρασία. Κατοικεί μέσα στον ίδιο τον άνθρωπο, αποτελεί κομμάτι του, μοιάζει να διαχειρίζεται τις επιλογές του λαμβάνοντας τροφή από τις φιλόδοξες επιθυμίες του. Ο άνθρωπος βρίσκεται σε μια διαλεκτική σχέση μαζί του και οι «δαίμονες» του λειτουργούν με δική του ευθύνη. Ευθύνη του είναι άλλωστε και η παράδοσή του σ'αυτούς. Ο Guy πέφτει τελικά στην παγίδα της ίδιας του της φιλοδοξίας. Το ζευγάρι των Κάστεβελ πιθανόν δε θα είχε προσεγγίσει τον Guy αν δεν αντιλαμβανόταν τη μανία της φιλοδοξίας του ή τουλάχιστον δε θα είχαν πετύχει τόσο εύκολα το σκοπό τους.

⁵⁹ Robert Muchemled, «Ο εσωτερικός δαίμονας», στο *Μια ιστορία του διαβόλου, 12^{ος}-20^{ος} αιώνας*, μτφρ. Ευγενία Τσελέντη, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα 2000, σ. 331.

αμερικανικό όνειρο ταυτίζεται με την υπερπαραγωγή και υπερκατανάλωση και αυτές με τη σειρά τους με την αίσθηση ασφάλειας που προκύπτει από την εξασφάλιση των αγαθών.

Η Ρόζμαρι και ο Γκάι εκπροσωπούν διαφορετικές αξίες για τη ζωή. Μέσα από τη σχέση του ζευγαριού φαίνεται πως τα ιδανικά χάνουν την όποια αντικειμενική τους αξία· εξατομικεύονται μέσα από τις επιθυμίες τους. Καθένας από τους ήρωες φαίνεται να προσεγγίζει το προσωπικό του ιδανικό με πρακτικές όμοιες με του άλλου· ωστόσο, τα εσωτερικά τους κίνητρα είναι διαφορετικά. Η Ρόζμαρι θέλει να φτιάξει ένα όμορφο σπίτι, να το διακοσμήσει με όμορφα αντικείμενα για να στεγάσουν την οικογένειά τους. Τα υλικά αγαθά έχουν μια διακοσμητική λειτουργικότητα για εκείνη. Η αισθητική του περιβάλλοντος συμβάλει στην οικογενειακή τους ευτυχία. Η Ρόζμαρι «χτίζει» την ταυτότητά της πάνω σε μια παραδοσιακή εικόνα συζύγου. Ο Γκάι από την άλλη, προσεγγίζει το περιβάλλον με φιλόδοξη διάθεση, αντλεί από αυτό την ευχαρίστηση και την ηδονή της επαγγελματικής -και κατ' επέκταση - κοινωνικής του επιτυχίας. Του είναι εύκολο να αποκρύψει από τη Ρόζμαρι τις εγωιστικές του σκέψεις και πράξεις και φυσικά την αλήθεια.

Η σεκάνς(08:35)που ακολουθεί το δείπνο στο σπίτι του Χατς ξεκινά με το ζευγάρι να εισέρχεται στο άδειο του ακόμα διαμέρισμα. Η Ρόζμαρι μπαίνει πρώτη στο σκοτεινό διάδρομο. Ο χαμηλός φωτισμός αποτελεί χαρακτηριστικό όλης σχεδόν της σεκάνς. Η κάμερα παραμένει σταθερή ενώ παρακολουθούμε το ζευγάρι που κινείται προς το δωμάτιο όπου θα γευματίσει. Ο χαμηλός φωτισμός και η απουσία μουσικής (που επιτρέπει και πάλι στους ήχους που συνοδεύουν το φαγητό να ακούγονται καθαρά)δημιουργούν ένα αίσθημα μοναξιάς και ανασφάλειας. Το ζευγάρι παραμένει σιωπηλό· ξαφνικά παρεμβάλλεται ο ήχος της φωνής της κα Κάστεβετ υπενθυμίζοντάς μας τον μελλοντικό ρόλο του ηλικιωμένου ζευγαριού στη ζωή των Γούντχαουζ, καθώς και τις ελάχιστες επιλογές που έχουν για κοινωνική επαφή στη μεγαλούπολη που επέλεξαν για τη διαμονή τους. Στην πρόταση της Ρόζμαρι να κάνουν έρωτα ο Γκάι σβήνει το φως και έτσι παρακολουθούμε τη σκηνή με ελάχιστο φωτισμό. Η κάμερα μέχρι εκείνη τη στιγμή παρακολουθεί τους ήρωες σε γενικό πλάνο. Όταν όμως το ζευγάρι έρχεται κοντά τους πλησιάζει σε κοντινό πλάνο. Το γεγονός πως η ερωτική ένωση του ζευγαριού πραγματοποιείται στο σκοτάδι αφήνει ίσως να φανεί κάποια ενοχή που κρύβεται στη φυσική διαδικασία της ένωσης, απόρροια κυρίως της χριστιανικής διδασκαλίας. Κάποιοι περίεργοι θόρυβοι που γίνονται αντιληπτοί από το ζευγάρι στο περιβάλλον του σπιτιού εξελίσσονται σε αντικείμενο αστεϊσμού από τον Γκάι διασκεδάζοντας το όποιο φοβικό η αγωνιώδες αίσθημα θα μπορούσαν να

προκαλέσουν. Ωστόσο, δημιουργούν μια πρώτη καχυποψία για το νέο περιβάλλον του ζευγαριού.

2.2.5. Η σεκάνς που σημαδεύεται από την αυτοκτονία της Τέρυ-της νεαρής προστατευόμενης των Κάστεβετ(15:17) ξεκινά με ένα πλάνο ημισυνόλου που δείχνει το ζευγάρι να έρχεται προς το σπίτι του. Ενώ το ζευγάρι κατευθύνεται προς το πλήθος, τα πλάνα αλλάζουν από μεσαία, που περιλαμβάνουν και τους δύο ήρωες, σε υποκειμενικά του ζευγαριού. Όταν έχουν πλέον φτάσει αρκετά κοντά στο πτώμα της νεαρής γυναίκας, οι ρυθμοί του μοντάζ επιταχύνονται· η κάμερα προσεγγίζει μέρος του σώματος της νεκρής γυναίκας μέσω ενός υποκειμενικού πλάνου του ζευγαριού για να καταλήξει σε ένα μεσαίο, με κεντρικό πρόσωπο τον Γκάι. Στη συνέχεια ενώ σταθεροποιείται σε μεσαίο πλάνο, δίνονται κάποιες πληροφορίες στους αστυνομικούς για την Τέρυ, από την ίδια τη Ρόζμαρι. Η απαξίωση της ανθρώπινης ζωής από τους εκπροσώπους της τάξης, που αντιμετωπίζουν την αυτοκτονία της νεαρής κοπέλας σαν ένα ακόμα περιστατικό, και το επιφανειακό ενδιαφέρον των γειτόνων και περαστικών που μαζεύονται γύρω από το θέαμα, φανερώνουν την αποξένωση των ανθρώπων. Κανένας δε γνωρίζει το όνομά της, ούτε στοιχεία της οικογενειακής της ζωής, εκτός από τις ελάχιστες πληροφορίες που η Ρόζμαρι παραχωρεί στους αστυνομικούς. Ο «κλειστοφοβικός» χαρακτήρας της σύγχρονης κοινωνίας αποκαλύπτει τη δυσκολία που χαρακτηρίζει την επικοινωνία και απομακρύνει τους ανθρώπους. Τους μετατρέπει σε απαθείς ήρωες των εξελίξεων, σε αδιάφορα πλάσματα που καταναλώνουν το θέαμα όπως οποιοδήποτε άλλο αγαθό, γι αυτό άλλωστε και μετατρέπει τα πάντα σε θέαμα, ακόμα και την τραγική πράξη της αυτοκτονίας.

Δεν είναι άλλωστε τυχαίο που ο Γκάι, εκπρόσωπος του καλλιτεχνικού χώρου και επομένως του θεάματος είναι αυτός ο οποίος εξαιτίας των αδυναμιών του, εύκολα θα παραδοθεί στις σατανικές δυνάμεις. Η παρουσία του ζεύγους Κάστεβετ με όλη υπερβολή της εξωτερικής τους εμφάνισης που συνοδεύεται από πληθώρα αξεσουάρ και έντονου μακιγιάζ αγγίζοντας τα όρια του κιτς, αποτελεί άλλη μια έκφανση της κακόγουστης μανίας του θεάματος. Η αφήγηση από άποψη τεχνικής ακολουθεί άλλοτε τις υποκειμενικές οπτικές των κεντρικών προσώπων της σκηνής και άλλοτε αυτονομείται παρακολουθώντας τις εξελίξεις ως τρίτος μαζί με τον θεατή.

Την αυτοκτονία της Τέρυ ακολουθεί μια σύντομη σεκάνς(18:54)όπου όνειρο και πραγματικότητα εμπλέκονται. Η Ρόζμαρι συγχέει την εικόνα του πτώματος της νεαρής γυναίκας με σκηνές από το παρελθόν της στο καθολικό σχολείο

όπου φοίτησε. Η αναστάτωση που της έχει προκαλέσει η αυτοκτονία φαίνεται πως έχει πυροδοτήσει μέσα της μια γενικότερη αγχωτική κατάσταση. Η αντίδραση της δεν περιορίζεται στην έτσι κι αλλιώς αναμενόμενη ταραχή που προκαλεί μια τέτοια πράξη· ξυπνά μέσα της όλη την ενοχική διάσταση της πράξης της αυτοκτονίας⁶⁰, ενοχή που προέρχεται από την καθολική της ανατροφή. Μέσω της ονειρικής κατάστασης στην οποία βρίσκεται η Ρόζμαρι και εξαιτίας της αναστάτωσης που προκλήθηκε από την εικόνα της νεκρής γυναίκας, το ασυνείδητό της κινητοποιήσει ένα μέρος της προσωπικής της ιστορίας· ένα περιστατικό που για κάποιο λόγο της είχε προκαλέσει και τότε ένταση και άγχος. Η τρέχουσα κατάσταση της Ρόζμαρι ενεργοποιεί κάποιο παρελθοντικό της «τραύμα», που έρχεται στο συνειδητό της με τη μορφή της ανάμνησης. Η «επιστροφή της απωθημένης»⁶¹ ανάμνησης εμπλέκεται με το παρόν με αποτέλεσμα η φωνή της κα Κάστεβεντ να βγαίνει από το στόμα της αδερφής στο καθολικό σχολείο όπου φοίτησε η Ρόζμαρι. Προφανώς το ζευγάρι των Κάστεβεντ συζητά για τα γεγονότα και η Ρόζμαρι που μέσα στον ύπνο της ακούει τη συζήτηση συγχέει τους ήχους που λαμβάνουν χώρα στο διπλανό διαμέρισμα με την εικόνα του περιστατικού από το παρελθόν της στο σχολείο. Η συγχώνευση του παρελθόντος με το παρόν και η μεταξύ τους σύγκρουση αποτελεί κατά κύριο λόγο τη βασική πηγή εσωτερικής έντασης που βιώνει η Ρόζμαρι. Ο τρόπος ζωής που προσπαθεί να υιοθετήσει δίπλα σε έναν άντρα που δε συμμερίζεται με εκείνη τις ίδιες θρησκευτικές απόψεις, ούτε καν τις ίδιες επιθυμίες, φαίνεται πως της προκαλεί τύψεις για τον τρόπο ζωής που εγκατέλειψε. Η συστολή της Ρόζμαρι γύρω από θρησκευτικής φύσεως θέματα αλλά και η καταπίεση που έχει υποστεί λόγω της καθολικής της ανατροφής φαίνονται περισσότερο ξεκάθαρα στην αμέσως επόμενη σκηνή.

2.2.6. Στο δείπνο του νεαρού ζευγαριού με τους Κάστεβεντ(23:26)θα ειπωθούν μερικές πολύ σημαντικές πληροφορίες, τόσο για τη νοοτροπία του ηλικιωμένου ζευγαριού όσο και για τις απόψεις τους γύρω από θέματα όπως η θρησκεία, που θα εξηγήσουν και τις πρακτικές τους αργότερα. Η αμφισβήτηση της καθολικής θρησκείας συνδυάζεται με την τέχνη ή μάλλον με την σόου μπιζ. Θεατρική ορολογία και θρησκευτικές πρακτικές ταυτίζονται καθώς όλα θεωρούνται παράσταση. Οι εκπρόσωποι του θεού αναφέρονται ως υλιστές και μανιώδεις καταναλωτές ενός τρόπου ζωής που υπηρετεί τη συσσώρευση πλούτου και το «φαίνεσθαι». Τα στοιχεία που πλαισιώνουν την εξωτερική εμφάνιση των εκπροσώπων της θρησκείας, αντιμετωπίζονται ως

⁶⁰ http://en.wikipedia.org/wiki/Religious_views_of_suicide.

⁶¹ http://en.wikipedia.org/wiki/Psychological_repression.

άλλα αξεσουάρ που τραβούν τα βλέμματα. Ακόμα και η θρησκεία μπαίνει στην υπηρεσία του θεάματος. Η αναφορά του ρόλου του Πάπα σε σχέση με τις απεργιακές κινητοποιήσεις εμπλέκουν θρησκεία, τέχνη και πολιτική. Τίποτα δε μένει έξω από τις κοινωνικές πρακτικές που κρατούν τον άνθρωπο δέσμιο ενός καθεστώτος φόβου. Κράτος, εκκλησία, ακόμα και το πνεύμα που βρίσκει έκφραση μέσα από την τέχνη υπηρετούν ένα και μόνο θεό· αυτόν της προσωπικής προβολής, του χρήματος και της δόξας. Όλα αυτά αποτελούν μέσα που τίθενται στην υπηρεσία της διευκόλυνσης του ανθρώπου. Για την απόκτησή τους όμως υπάρχει πάντα ένα τίμημα και πρέπει να καταβληθεί. Ο σατανάς ό,τι κι αν συμβολίζει, με όποια μορφή κι αν εμφανίζεται δεν παραχωρεί ευκαιρίες χωρίς να λάβει αντίτιμο για τις υπηρεσίες του.

Το «**μωρό της Ρόζμαρι**», δημιουργείται σε μια εποχή που χαρακτηρίζεται «από χαλάρωση της πίστης και της άσκησης των θρησκευτικών καθηκόντων»⁶², όπου η διάλυση της μέχρι τότε εικόνας του κόσμου οδήγησε σε μια αμφισβήτηση των αξιών και των ιδανικών του.⁶³ Το ενοχικό βλέμμα του Γκάι, τη στιγμή που η Ρόζμαρι υπό τη συνοδεία της κυρίας Κάστεβετ μπαίνει και πάλι στο σαλόνι, και η ευκολία ανταπόκρισής του στην πρόταση του γείτονά του (αργότερα αποκαλύπτεται όλη η σκευωρία) με τη σχεδόν άμεση αποδοχή της⁶⁴, μαρτυρούν πως ο διάβολος έπαψε να αποτελεί μία φιγούρα την οποία στόλιζε με αίγλη ο τρόμος, μέσω του οποίου το «κακό» εξασφάλιζε την υπεροχή του πάνω στην ανθρώπινη ψυχή. Όταν το ζευγάρι επιστρέφει από το δείπνο σπíti του, οι παρατηρήσεις τους μαρτυρούν άλλη μία φορά τις διαφορές τους. Η γυναικεία παρατηρητικότητα της Ρόζμαρι επιδόθηκε σε θέματα που αφορούσαν τη διακόσμηση και τα σκεύη, σε αντίθεση με τον Γκάι που η φιλόδοξη και φιλοχρήματα φύση του τον οδηγεί σε σκέψεις που αφορούν στην εκμετάλλευση του ηλικιωμένου ζευγαριού.

⁶² Robert Muchemled, «Ο εσωτερικός δαίμονας», στο *Μια ιστορία του διαβόλου, 12^{ος}-20^{ος} αιώνας*, μτφρ. Ευγενία Τσελέντη, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα 2000, σ. 338.

⁶³ Το τέλος της δεκαετίας του 1960 και οι αρχές εκείνης του 1970 σημαδεύτηκαν από μια αλλαγή ως προς τις επιλογές, κυρίως της νεολαίας, σε πολιτισμικό επίπεδο. Οι νέοι φαίνεται πως αναζητούσαν εναλλακτικούς τρόπους ζωής και έκφρασης. Ροκ μουσική, σεξουαλική απελευθέρωση, αξίες και συμπεριφορές βρέθηκαν σε «σύγκρουση» με τη μέχρι τότε κοινωνική και πολιτισμική «συνείδηση». Μέσα από αυτή τη σύγκρουση των νέων με τους μεγαλύτερους προέκυψε μια νέα μορφή «τρόμου». Ταινίες όπως «το μωρό της Ρόζμαρι» και ο «Εξορκιστής» φαίνεται πως προσπαθούν να απεικονίσουν αυτή την αλλαγή. Η χρήση των «δαιμονικών» τους στοιχείων επιτελεί έναν διττό ρόλο· απεικονίζει την κοινωνική αναταραχή από τη μία, και τις όποιες ψυχολογικές ανησυχίες και αγωνίες σε ατομικό επίπεδο από την άλλη. (http://www.uta.fi/~tilima/Demon_2005/Chapter_05.pdf).

⁶⁴ Ο Guy αποδέχεται άμεσα την πρόταση του κου Κάστεβετ που περιλαμβάνει την ανταλλαγή του μωρού που πρόκειται να έρθει στον κόσμο με την εξασφάλιση μιας επιτυχημένης καριέρας.

2.2.7. Στην επόμενη σκάνυς(34:00)η Ρόζμαρι βρίσκεται στο σπίτι του φίλου της Χατς και του περιγράφει τις εξελίξεις στη ζωή τους με την άνοδο της καριέρας του Γκάι. Η Ρόζμαρι προβάλλεται σε κοντινό πλάνο, όχι όμως στο κέντρο του, και ακούγονται όσα λέει ενώ το βάθος είναι φλουταρισμένο επικεντρώνοντας την προσοχή μας στα όσα αποκαλύπτονται. Ο κόσμος του θεάματος δείχνει τη δύσκολη όψη του, μακριά από τη λάμψη και τα φώτα. Όσοι τον υπηρετούν είναι εγκλωβισμένοι σε μία συνεχή αγχωτική κατάσταση, γίνονται ματαιόδοξοι και εγωκεντρικοί. Ακόμα και μεγάλα ονόματα του χώρου, άνθρωποι που έχουν αποδείξει το ταλέντο και τον επαγγελματισμό τους(αναφορά στον Λώρενς Ολίβιε)βρίσκονται μπλεγμένοι στην πλάνη αυτού του κόσμου. Ο Γκάι έχει απορροφηθεί εντελώς από το νέο λαμπερό κομμάτι της καριέρας του αφήνοντας στο περιθώριο την οικογένειά του. Η ευαισθησία της Ρόζμαρι ωστόσο αναζητά δικαιολογίες για να προστατέψει τον Γκάι και τις επιλογές του. Ακόμα αρνείται να αντιμετωπίσει την πραγματικότητα που βιώνει. Μοιάζει να αναβάλει συνεχώς την ανάληψη της ευθύνης της ζωής της· αυτή η αναβολή πιθανόν να εκφράζει την εσωτερική της αδυναμία να αντιμετωπίσει τις καταστάσεις.

2.2.8. Την ίδια μέρα(36:47) το ζευγάρι θα ετοιμάσει ένα ρομαντικό δείπνο. Η ερωτική ένωση του ζευγαριού- με τον τρόπο που συντελείται⁶⁵-προκύπτει ως αποτέλεσμα της κατανάλωσης του φαγητού και κυρίως του γλυκού που η κα. Κάστεβετ πρόσφερε στο ζευγάρι. Γι άλλη μια φορά το φαγητό παίζει ιδιαίτερο ρόλο στην εξέλιξη της υπόθεσης, καθώς εξυπηρετεί το σκοπό τόσο των ηλικιωμένων γειτόνων του ζευγαριού όσο και του ίδιου του Γκάι. Το φλογερό κόκκινο στο ρούχο της Ρόζμαρι, το κίτρινο κερί πάνω στο τραπέζι και η ρομαντική μουσική που συνοδεύει το δείπνο, βρίσκονται σε αντίθεση με τις γκρι αποχρώσεις που φορά ο Γκάι αλλά και τους πιο ψυχρούς τόνους του χώρου. Η ευαισθησία και καθαρότητα της Ρόζμαρι έρχεται σε αντιπαράθεση με την ύποπτη και εγωιστική συμπεριφορά του συζύγου της. Θρησκεία και θέαμα συνδέονται άλλη μια φορά και μάλιστα προβαλλόμενα από το κατεξοχήν μέσο προαγωγής του καταναλωτισμού, την τηλεόραση. Ο Πάπας βρίσκεται στο κατάμεστο στάδιο της ομάδας των Γιάνκις· το πλήθος ζητωκραυγάζει και επευφημεί την παρουσία του· «άρτος και θέαμα» υπό την «επίβλεψη» του θρησκευτικού εκπροσώπου.

⁶⁵ Η Ρόζμαρι χάνει τις αισθήσεις της και όσα ακολουθούν δεν αποτελούν ακριβώς προσωπική της επιλογή.

Με κοντινό πλάνο στο χέρι της Ρόζμαρι και στα απομεινάρια του γλυκού, που χρησιμοποιείται για την εκπλήρωση των σατανικών σχεδίων του ζεύγους Κάστεβετ και του Γκάι, η τηλεόραση συνεχίζει τη μετάδοση των νέων για την υποδοχή του Πάππα στο στάδιο· τα ανωτέρω συνδυαζόμενα με το σχόλιο του Γκάι για την καταλληλότητα του χώρου εκείνου για το διαφημιστικό της Γιαμάχα, δημιουργεί δεσμούς ανάμεσα στο θέαμα, τη θρησκεία, τον καταναλωτισμό και τη επιρροή του τριγώνου αυτού στην ανθρώπινη δράση. Δράση που περιορίζεται μάλλον σε αντίδραση του πλήθους, της μάζας, σε επευφημίες και χειροκροτήματα γι' αυτούς που ξεχωρίζουν και εκπροσωπούν αυθεντίες. Ένα καταναλωτικό σύστημα που μετατρέπει τον κόσμο σε άβουλο πλήθος που άγεται και φέρεται από το σταρ σύστημ του θεάματος, της θρησκείας, της τέχνης, της πολιτικής και του αθλητισμού.

2.2.9. Με την αδιαθεσία της Ρόζμαρι και τη μεταφορά της στο κρεβάτι ξεκινά μία ονειρική κατάσταση(00.41.57)που δεν αυτονομείται ακριβώς από την πραγματικότητα. Το όνειρο-εφιάλτης της Ρόζμαρι ισορροπεί ανάμεσα σε δύο αντίρροπες δυνάμεις· συγχέει τα όρια ανάμεσα στο «ιερό»και «ανίερο». Μοιάζει με «βλάσφημη» και «ειρωνική» προσέγγιση της πραγματικότητας. Η παρουσία προσωπικοτήτων της πολιτικής(J.F.Kennedy), της θρησκείας(Πάπας) και των media(Jackie Kennedy) και το υπόλοιπο πλήθος πάνω στο σκάφος, γυναίκες που φορούν μπικίνι και απολαμβάνουν τις πολυτελείς υπηρεσίες που τους προσφέρονται στην κρουαζιέρα, εμπλέκονται σε μια κατάσταση που μοιάζει παράλογη, αφύσικη και την ίδια στιγμή προσφέρει ευχαρίστηση ακόμα και στην ίδια τη Ρόζμαρι· η ερωτική της ένωση με το σατανικό τέρας φαίνεται πως της χαρίζει απόλαυση.

Ο καθολικισμός, έννοια που επισημαίνεται στο όνειρο, με τους περιορισμούς που επιβάλλει, απομακρύνει τη σωτηρία της Ρόζμαρι, το μοναδικό φίλο που θα μπορούσε να τη βοηθήσει, τον Χατς. Όνειρο και πραγματικότητα συγχέονται και η Ρόζμαρι γυμνή, απροστάτευτη, γίνεται έρμαιο στα χέρια εκείνων που επιδίδονται σε σατανιστικά όργια. Οι τοιχογραφίες των αγγέλων, η φωτιά της κόλασης , τα γερασμένα, υπερβολικά πρόσωπα των παραβρισκόμενων αποτελούν ένα συνδυασμό στοιχείων που διαμορφώνουν έναν εφιαλτικό κόσμο. Η ερωτική πράξη στο όνειρο-πραγματικότητα της Ρόζμαρι με μία ζωώδη φιγούρα γίνεται το μέσο παραγωγής ενός πλάσματος που δεν ανήκει στο ανθρώπινο είδος, όπως θα αποκαλυφθεί στο τέλος. Η σεξουαλική σκηνή ανάμεσα στη νεαρή γυναίκα και τη ζωώδη φιγούρα⁶⁶ λαμβάνει χώρα μπροστά

⁶⁶ Το όλο μοτίβο της σεξουαλικής ένωσης με το διάβολο βρίσκει την καταγωγή του στο Μεσαίωνα, όπου μάγισσες έρχονταν σε επαφή με το διάβολο και τους δαίμονες κατά τη διάρκεια της

στην ομάδα των ανθρώπων που την οδήγησαν εκεί. Η ηδονοβλεπτική τους διάθεση είναι ξεκάθαρη. Το γεγονός όμως πως η συμμετοχή της Ρόζμαρι εξασφαλίζεται χωρίς ιδιαίτερες αντιδράσεις από την πλευρά της υπηρετεί και το στοιχείο της επίδειξης.

Το μεγαλύτερο παράπτωμα έχει ήδη διαπραχθεί. Το γυναικείο σώμα παραδόθηκε στις σεξουαλικές ορμές ενός κτήνους και αυτό που θα κυφορήσει το σώμα της, παράγωγο της αφύσικης ένωσης, δε μπορεί να είναι παρά ένα τέρας.⁶⁷ Μια τέτοια ένωση δεν περιορίζεται απλά στην αίσθηση του αδιανόητου της πράξης αλλά έχει και το χαρακτήρα του βρώμικου και αηδιαστικού καθώς συνδέεται με το αποτέλεσμα-συνέπεια αυτής της πράξης· την τερατώδη⁶⁸ φύση του παιδιού που θα έρθει στον κόσμο. Το γεγονός πως η Ρόζμαρι δείχνει να έχει συνείδηση της όλης κατάστασης, δεν την αφήνει άμοιρη των ευθυνών της για το ανοσιούργημα που συντελείται⁶⁹. Οι ενοχές της για την προδοσία της απέναντι στο σύμβολο της καθολικής της ανατροφής, τον Πάπα, είναι εμφανείς· του ζητάει συγχώρεση, ενώ συνεχίζει να επιδίδεται στην ερωτική πράξη με το κτήνος. Η άμεση ανταπόκριση του Πάπα στο αίτημά της για συγχώρεση λειτουργεί ως μεταφορά για την

σαββατικής νύχτας. (Robert Muchemled, «Η σαββατική νύχτα», στο *Μια ιστορία του διαβόλου*, 12^{ος}-20^{ος} αιώνας, μτφρ. Ευγενία Τσελέντη, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα 2000, σ. 71.

⁶⁷ Ο. π., σ. 139.

⁶⁸ Noel Carroll, "The definition of horror" in *The philosophy of horror or the paradoxes of the heart*, Routledge, Chapman and Hall, New York 1999, p. 21.

⁶⁹ Ο διάβολος γίνεται ουσιαστικά ένας φαλλικός θεός· μια φαντασίωση της ανήθικης και μη-πολιτισμένης έκφρασης της σεξουαλικότητας. Η ερωτική ένωση με μια ζωώδη μορφή αποτελεί μια πράξη «υπέρβασης», που επιτρέπει την εγκατάλειψη του «πολιτισμένου» ανθρώπινου πνεύματος και την παράδοση στις ορμές του σώματος και στο ενστικτώδες. Η Ρόζμαρι αντιστέκεται χωρίς όμως δυναμισμό. Τελικά αποτελεί το θύμα ή όχι αυτής της σκευωρίας; Η σκηνή της ερωτικής ένωσης με την αρσενική ζωώδη μορφή ενώ προκαλεί συμπάθεια για το «θύμα»-Ρόζμαρι, αποκαλύπτει την ίδια στιγμή την απόλαυσή της. Η δαιμονική φιγούρα εξελίσσεται σε σύμβολο της καταπιεσμένης σεξουαλικότητας της Ρόζμαρι. Ο διάβολος δεν αποτελεί μόνο μια εικόνα της «παράλογης» και ακόρεστης αρσενικής σεξουαλικότητας. Εκφράζει παράλληλα το φόβο απέναντι στο ίδιο το σώμα και τους κινδύνους που μπορεί να κρύβει, χωρίς να ταυτίζεται με κάποιο από τα δύο φύλα, φόβος που σχετίζεται και πάλι με τον Μεσαίωνα. «Η Joyce E. Salisbury θεωρεί πως η εξέλιξη που παρατηρήθηκε στον τρόπο που έβλεπαν τα ζώα στα τέλη του Μεσαίωνα αποκαλύπτει το φόβο των ανθρώπων όντων για το εσωτερικό τους κτήνος[...]που είναι ικανό να εξαλείψει κάθε λογική και πνευματική ιδιότητα του ανθρώπου και να αφήσει μόνο τις κτηνώδεις ορέξεις της λαγνείας, της πείνας και της μανίας» (Robert Muchemled, «Ο σατανάς πρωτοεμφανίζεται στη σκηνή», στο *Μια ιστορία του διαβόλου*, 12^{ος}-20^{ος} αιώνας, μτφρ. Ευγενία Τσελέντη, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα 2000, σ. 63.

υποκριτική στάση των ανθρώπων και εκπροσώπων της θρησκείας που κινούνται συγκαλυπτικά στην εξαχρείωση και ανηθικότητα της εποχής. Οι πρώτοι εξαγοράζουν την ανηθικότητα και τις ενοχές που προκύπτουν από τον τρόπο ζωής τους με μια επιφανειακή πίστη. Οι δεύτεροι καλύπτουν τη φιλόδοξη και τρυφή φύση τους, μέσα από αξιώματα θρησκευτικού ιδεώδους· φιλτράρουν όμως τις πολυτέλειες που τόσο επιθυμούν μέσα από μια επίσης επιφανειακή πίστη σ' έναν θεό που ξεπουλιέται για τα υλικά αγαθά και τη δόξα και εξασφαλίζει στους επίγειους εκπροσώπους του μια ανώτερη θέση στη θρησκευτική ιεραρχία.

Το στοιχείο της ενοχής εκδηλώνεται και στη συμπεριφορά του Γκάι που δεν κοιτάζει πλέον τη γυναίκα του στα μάτια όπως η ίδια παρατηρεί παρακάτω(00.50.47). Το γεγονός των τύψεων ωστόσο, δεν εξασθενεί το βάρος και το μέγεθος της φρίκης που προκαλεί η επιλογή του Γκάι, ούτε αναιρεί τις ευθύνες του γιατί απλά συνεχίζει να εκμεταλλεύεται τις επαγγελματικές ευκαιρίες που του παρουσιάζονται. Η προσωπικότητα του Γκάι εξελίσσεται σε σημείο αναφοράς για τον σύγχρονο τρόπο ζωής που απορρίπτεται μεν συλλήβδην, αλλά πάντα εξαντλεί την απόρριψή του στο θεωρητικό επίπεδο των ενοχών και τύψεων. Τελικά η Ρόζμαρι μένει έγκυος όχι όμως από τον Γκάι. Ο σατανάς λειτουργεί ως αντικαταστάτης της πατρικής φιγούρας. Όπως ακριβώς η Ρόζμαρι «εγκατέλειψε» τον δικό της πατέρα, έτσι και η πράξη της ένωσης με τον σατανά παραπέμπει στην «εγκατάλειψη», την «απόρριψη» του Πατέρα-θεού. Η μετάβασή της από το προηγούμενο συντηρητικό περιβάλλον της οικογένειάς της στον μοντέρνο γάμο της και στη μεγαλούπολη κρύβει ανασφάλεια και σύγκρουση. Ο διάβολος γίνεται «ο Άλλος»· αυτός που της υποδεικνύει την πραγματική της εσωτερική σύγκρουση τόσο με το παρελθόν όσο και με το παρόν της. Γίνεται η «αντίθεσή» της στον θεό-Πατέρα και την ίδια στιγμή η «αποκάλυψη» της ψευδαίσθησης της μοντέρνας της ζωής δίπλα στον Γκάι.

2.2.10. Το ζευγάρι αποφασίζει να κάνει μια καινούρια αρχή με την είδηση της έλευσης του νέου μέλους της οικογένειάς τους(00.53.40). Η γνώση όμως της ανίερης πράξης που συντελέστηκε για τη σύλληψη του δαιμονικού πλάσματος, αποδυναμώνει εκ προοιμίου τις υποσχέσεις του νεαρού ζευγαριού για μια νέα αρχή και αποκαλύπτει την υποκριτική εγωκεντρική στάση του Γκάι. Το σώμα της μητέρας-Ρόζμαρι «στοιχειώνεται» πλέον από την φιλοξενία ενός ανίερου πλάσματος. Τη χαρά της Ρόζμαρι για την νέα τους αρχή και την εγκυμοσύνη της σκιάζει η εντολή του γιατρού της για επανάληψη

της εξέτασης αίματος⁷⁰. Στο φαύλο κύκλο της σκευωρίας, της εξαπάτησης και της υποκρισίας μπαίνει τώρα και η επιστήμη. Ισχυρισμός που θα επιβεβαιωθεί αργότερα από το ρόλο του γιατρού Σάπερστιν στην όλη υπόθεση και την εμπλοκή του στις σατανιστικές προθέσεις του ζεύγους Κάστεβετ, του Γκάι και των υπόλοιπων συμμετεχόντων. Ο Σάπερστιν προετοιμάζει την Ρόζμαρι για τις αλλαγές που θα ακολουθήσουν στο σώμα της εμπλέκοντας άλλη μια φορά το φυσικό με το αφύσικο και το παράλογο. Η απόφαση της Ρόζμαρι να φορέσει το φυλαχτό(00.55:44) που της έδωσε η κα Κάστεβετ αποτελεί, εκτός από απόδειξη της δικαιολογημένης ανασφάλειας μιας νέας μητέρας για την ομαλή πορεία της κύησης και της ζωής του παιδιού που πρόκειται να φέρει στον κόσμο, και ένδειξη πως έχει αρχίσει και η ίδια να κάμπτει τις αντιστάσεις της στο σύστημα που οι Κάστεβετ και οι υπόλοιποι υπηρετούν.

2.2.11. Οι διατροφικές συνήθειες της Ρόζμαρι αλλάζουν όπως και η εμφάνισή της. Καθώς το σώμα της αλλάζει με το χρόνο και τα σημάδια της εγκυμοσύνης της γίνονται εμφανή η ίδια φαίνεται να παλεύει με την άρνηση της σεξουαλικότητάς της, υιοθετώντας μία νέα εμφάνιση που πλησιάζει περισσότερο την ουδετερότητα. Η καινούρια της εμφάνιση με τα κοντοκουρεμένα μαλλιά και ο σωματοτυπός της γενικότερα, παραπέμπουν σε παιδική φυσιογνωμία. Μοιάζει σαν να προσπαθεί να αποφύγει το γεγονός πως περιμένει παιδί και έτσι μεταμορφώνεται η ίδια σε παιδί⁷¹. Σε μια προσπάθειά της να απεξαρτηθεί από την επιρροή των Κάστεβετ διοργανώνει ένα πάρτι με καλεσμένους τους παλιούς τους φίλους, χωρίς όμως την παρουσία του ηλικιωμένου ζευγαριού. Ο τρόπος που αντιμετωπίζεται από το περιβάλλον της, από την πρώτη κι όλες στιγμή που της γνωστοποιείται η εγκυμοσύνη, είναι περίεργος και επικεντρώνεται με κάποιο τρόπο στο σώμα της και στις αλλαγές που υφίσταται. Όλοι παρατηρούν την ιδιαίτερη αλλαγή στην εμφάνισή της. Το σώμα της γίνεται αντικείμενο παρατήρησης και σκέψης με αποτέλεσμα η «απειλή» που προέρχεται από τις σωματικές της αλλαγές να

⁷⁰ Η ανασφάλεια της εγκυμοσύνης, μια απόλυτα λογική αίσθηση που συνοδεύει τις περισσότερες νέες μητέρες τίθεται στη υπηρεσία του τρόμου. Η έγκυος μητέρα, για την ακρίβεια το σώμα της, γίνεται το σύμβολο της συνύπαρξης δύο οργανισμών σε έναν. Το δαιμονικό στοιχείο συνυπάρχει με την ίδια τη Ρόζμαρι· αποτελεί κομμάτι της, μέρος του σώματός της. Το μωρό επιτελεί το ρόλο του εισβολέα, του ξενιστή· στοιχείο που χαρακτηρίζει δημιουργίες τους είδους, αν και τις περισσότερες φορές με τη μορφή του εισβολέα από το διάστημα(external). Ωστόσο, το μωρό της Ρόζμαρι έχει «καταλάβει» το σώμα της μέσω της φυσικής διαδικασίας της σύλληψης.

⁷¹ Gregory Albert Waller, *American horrors: essays on the modern American horror film*, University of Illinois Press, 1987, σ. 38.

κατευθύνει την προσοχή στην ίδια τη διαδικασία της εγκυμοσύνης⁷², αφήνοντας έτσι υπονοούμενα για την μη ομαλή εξέλιξη της ζωής του παιδιού που θα έρθει στον κόσμο αλλά και της όλης ιστορίας.

Ο θάνατος του Χατς και τα κωδικοποιημένα στοιχεία που της έχει αφήσει τη βάζουν σε υποψίες για τη δράση των Κάστεβετ. Ο γιατρός της την καθησυχάζει ενώ ενισχύει τις τύψεις της αποκαλύπτοντας την κατάσταση της υγείας του Ρόμαν Κάστεβετ(01.34). Η σκευωρία πλέκει το δυσάρεστο ασφυκτικό κλοιό της γύρω από τη Ρόζμαρι. Οι αποκαλύψεις που προκύπτουν από τη συνομιλία της με τον ηθοποιό Ντόναλντ Μπόμπγκαρντ επιβεβαιώνουν τις υποψίες της Ρόζμαρι για την ανάμειξη του Γκάι στη σκευωρία. Η σκηνή του τηλεφωνήματος(01.37.22) εξελίσσεται με κοντινά πλάνα και σχεδόν ανύπαρκτη κίνηση της κάμερας. Τα κοντινά πλάνα στο πρόσωπο της Ρόζμαρι αποκαλύπτουν τη σταδιακή συνειδητοποίηση της κατάστασής της και της συμμετοχής του άντρα της σ' αυτήν. Ό,τι ακολουθήσει από δω και πέρα ενισχύει το αίσθημα της αγωνίας και κορυφώνει το σασπένς που προκύπτει από την αποκάλυψη της αριστοτεχνικά πλεγμένης σκευωρίας εις βάρος της Ρόζμαρι.

2.2.12. Το στοιχείο της σκευωρίας όπως και η αδυναμία του γιατρού Χιλ να πιστέψει τη Ρόζμαρι όταν αναφέρει το όνομα του συνάδελφού του Σάπερστιν(01.46.55), αποκαλύπτει τη δυσκολία του ανθρώπου να αντιδράσει απέναντι στο σύστημα. Τον εγκλεισμό του σε ένα σύστημα που τον αποδυναμώνει και τον κάνει να νιώθει ελάχιστος μπροστά στην όποια αυθεντία. Ο Σάπερστιν είναι μια αυθεντία στο χώρο του και δεν είναι εύκολη η αμφισβήτησή του, όχι τουλάχιστον από την αδύναμη Ρόζμαρι. Η κινηματογραφική κάμερα γίνεται για λίγο το μέσο που αποκαλύπτει τις απωθημένες στο υποσυνείδητο αδυναμίες μας. Η Ρόζμαρι γίνεται εκπρόσωπος όλων εκείνων που αντιλαμβάνονται τις σκευωρίες μιας κοινωνίας εις βάρος τους και δεν μπορούν να αντιδράσουν κι όταν το κάνουν η ευκολότερη λύση είναι να χαρακτηριστούν τρελοί. Μεταμορφώνεται σε αδύναμο παιδί που βιώνει τον τρόπο της απόγνωσης καθώς μένει μόνη και αβοήθητη⁷³. Η αντίδραση στο σύστημα πληρώνεται με τίμημα την ίδια την ελευθερία του ατόμου. Μια ελευθερία όμως λειψή, πνευματικά περιορισμένη. Κάθε φορά που εκείνη προσπαθεί να γλιτώσει οι εφιαλτικοί διώκτες της εισβάλουν κρυφά στο σπίτι της και την ακινητοποιούν. Η γνώση της αλήθειας,

⁷²Ο.π. σ.39.

⁷³Ο.π. σ. 42.

η γνώση της μυστικής συμφωνίας του Γκάι με τους Κάστεβετ δεν προϋποθέτει και τη «σωτηρία της Ρόζμαρι. Το αντίθετο μάλιστα, καθώς η Ρόζμαρι αντιλαμβάνεται πως η επιβίωσή της εξαρτάται από την απόκρυψη ακριβώς όλων εκείνων των στοιχείων που συνθέτουν την πραγματικότητα.

2.2.13. Στην τελευταία σκάνυς(2:03:25) αποκαλύπτεται πλέον όλη η σκευωρία και η Ρόζμαρι βρίσκεται αντιμέτωπη με τη σύναξη των ανθρώπων που την έπλεξαν σιγά σιγά και μεθοδευμένα. Στο σαλόνι των Κάστεβετ που μοιάζει πλέον με σκηνή θεάτρου παρέα με τους εφιαλτικούς θιασώτες του αποκαλύπτεται η μέχρι τώρα υποκριτική στάση των παρευρισκομένων που παραμένουν σχεδόν ατάραχοι στην παρουσία της Ρόζμαρι. Η αντίρρηση της ίδιας να παραδεχτεί τα όσα βλέπει εμπλέκουν και πάλι την πραγματικότητα με το όνειρο. Η Μίνι της τονίζει πως εκείνη επέλεξε ο σατανάς για μητέρα του παιδιού του δίνοντας έτσι βαρύτητα στο ρόλο της. Ο μόνος που απομακρύνεται από τη σκηνή μαρτυρώντας την ενοχή του για τις πράξεις του είναι ο Γκάι. Όσα συμβαίνουν μοιάζουν παράλογα και ανησυχητικά. Ο θεός και όσα εκφράζονται μέσω της πίστης του έχουν πεθάνει. Ένας νέος θεός κάνει την εμφάνισή του και ο κόσμος ξεκινά από την αρχή μια νέα πορεία με αρχηγό του το πλάσμα που γεννήθηκε από την αφύσικη ένωση της Ρόζμαρι με το κτήνος. Ο γιος του σατανά, με το όνομα Άντριαν⁷⁴, αποτέλεσμα μιας μείξης στοιχείων όπως το χρήμα, η ματαιοδοξία και ο καταναλωτισμός με τη χορηγία εκπροσώπων των αρχών της κοινωνίας που προέρχονται από την τέχνη, τη θρησκεία και την επιστήμη θα άγεται των νέων συνθηκών. Κανένας δεν ξεφεύγει από τις καινούριες αξίες και ιδανικά, ούτε καν η ίδια η Ρόζμαρι. Εκείνη που έχει λάβει καθολική ανατροφή, εκείνη που μέχρι τώρα λόγω της ευαισθησίας της αντιστεκόταν στον παραλογισμό των γεγονότων.

Οι μικρές και ασήμαντες λεπτομέρειες, όπως η πράξη της Μίνι να βγάλει το μαχαίρι από το πάτωμα γιατί το καταστρέφει αλλά και η ήρεμη λογικοποιημένη εξήγηση του Γκάι για την πράξη του δείχνουν την απόλυτη διαφθορά, την απόλυτη εξαχρείωση των ανθρώπων και της αποδοχής του παραλογισμού για να εξασφαλίσουν μια θέση στο σύστημα που υπηρετούν. Η εκμετάλλευση ακόμα και του ενστίκτου της μάνας για την προστασία και περιποίηση του παιδιού της συνάδει με τη λογική της χρησιμοποίησης των πάντων. Κάθε τρόπος και κάθε μέσο είναι αποδεκτά εργαλεία για την επίτευξη του σκοπού. Όπως ο Ρόμαν τονίζει στην Ρόζμαρι, είναι η μητέρα του πλάσματος αυτού, κι αυτόματα η κατάσταση της μητρότητας την καθιστά

⁷⁴ Η επιλογή του συγκεκριμένου ονόματος μοιάζει ειρωνική καθώς το Άντριαν υπήρξε το όνομα αρκετών πρώιμων χριστιανών αγίων και μαρτύρων. (<http://en.wikipedia.org/wiki/Adrian>).

υπεύθυνη για τη συντήρησή του. Ο Ρόμαν διευκρινίζει στη Ρόζμαρι και τη δική της συμβολή στη δημιουργία αυτού του πλάσματος. Κανένas δεν μπορεί να αποποιηθεί την ευθύνη του για τη γέννηση του τέρατος και δεν μπορεί να υπάρξει καμία δικαιολογία για τη στάση ούτε καν της ίδιας της Ρόζμαρι, που προφανώς δεν αντιστάθηκε όσο έπρεπε και ίσως εθελούφλησε σε όσα συνέβαιναν. Κανένas δεν μπορεί να γλυτώσει από το σύστημα και για όλους βρίσκεται το κατάλληλο αντίτιμο που εξασφαλίζει τη δέσμευση της ψυχής του. Για τον Γκάι είναι μια μεγάλη καριέρα, για τη Ρόζμαρι η μητρότητα, για τους υπόλοιπους η υπεροχή και η δύναμη. Η υποταγή τους τελικά στο σύστημα είναι εκείνη που θα τους φέρει κοντά στην πραγματοποίηση των εγωιστικών τους στόχων και θα τους εξασφαλίσει μια θέση μέσα στον παραλογισμό του. Η Ρόζμαρι εν τέλει υποκύπτει γιατί δεν υπάρχει άλλη διέξοδος για εκείνη, δεν υπάρχει άλλος τρόπος που μπορεί να της εξασφαλίσει την επιβίωσή της, παρά μόνο αυτός που η πλειοψηφία προστάζει και υποδεικνύει ως δρόμο. Υποκύπτει γιατί τελικά βρίσκεται και για εκείνη το κίνητρο που θα δεσμεύσει τη συμπεριφορά της. Η ανάγκη της για μητρότητα, είναι αυτή που τη δεσμεύει. Έχει τελικά κι αυτή κάτι να χάσει και δεν είναι διατεθειμένη να το χάσει. Έτσι το σύστημα την παγιδεύει, όπως και τους υπόλοιπους. Η Ρόζμαρι μάχεται μέχρι τέλος να διαχωρίσει τον εαυτό της από το περιβάλλον της. Να βρει την πραγματική της θέση και τον αληθινό της ρόλο. Η επιθυμία της να γίνει μητέρα χρησιμοποιήθηκε για σκοπούς ξένους προς εκείνη.

Η εσωτερική της σύγκρουση ανάμεσα στην ίδια και τους άλλους, η ανεξαρτησία της προσωπικότητάς της και η απόκτηση μιας ταυτότητας που ανήκει αποκλειστικά στην ίδια βάλλονται από την εισβολή του δαιμονικού στοιχείου· την εισβολή μια ξένης μορφής στο σώμα της. Έτσι η σύγκρουσή της δεν συντελείται μόνο σε σχέση με το περιβάλλον της αλλά και τον ίδιο της τον εαυτό. Τελικά με κάποιο τρόπο η Ρόζμαρι βρίσκει τη θέση της στη νέα πραγματικότητα. Μπορεί το μωρό της να μην είναι απόλυτα δικό της δημιούργημα, είναι όμως κατά το ήμισυ δικό της. Το μωρό-τέρας γίνεται τελικά αποδεκτό από τη μητέρα του. Φαίνεται μάλιστα πως η παρουσία του «γεφυρώνει» το παρελθόν με τη νέα της ζωή, αλλά και τον εσωτερικό της κόσμο με την εξωτερική πραγματικότητα. Στην αφύσικη μορφή του οι δύο διαφορετικοί κόσμοι της Ρόζμαρι, οι δύο αντίπαλες δυνάμεις που λειτουργούν μέσα της βρίσκουν την ισορροπία τους. Το τέλος της ταινίας πραγματοποιείται κυκλικά. Όπως ακριβώς και στην αρχή της, με πλάνο πλονζέ παρακολουθούμε μια επισκόπηση της πόλης όπου το νεαρό ζευγάρι νοίκιασε το καινούριο του διαμέρισμα για να κάνει μια νέα αρχή.

2.3Τίτλος: Έκρηξη Οργής = Carrie

Σκηνοθεσία: Brian De Palma

Σενάριο: Lawrence D. Cohen

Συγγραφέας: Stephen King

Ηθοποιοί: Sissy Spacek, Piper Laurie, Amy Irving, William Katt, Betty Buckley, Nancy Allen, John Travolta

Μουσική: Pino Donaggio

Παραγωγή: 1976

Περίληψη : Η Κάρυ Γουάιτ είναι μια νεαρή έφηβη που ζει υπό το καταπιεστικό καθεστώς της θρησκόληπτης μητέρας της αλλά και την προσβλητική συμπεριφορά των συμμαθητών της στο σχολείο. Η καταπίεση που υφίσταται η ντροπαλή και συνεσταλμένη Κάρυ, η αδιάφορη στάση και ειρωνική διάθεση της πλειοψηφίας των καθηγητών της την αναγκάζουν να κλείνεται ακόμα περισσότερο στο δικό της κόσμο και να μην επικοινωνεί με τους άλλους γύρω της. Η Κάρυ όμως έχει μια ιδιαίτερα ικανότητα. Είναι τηλεκινητική, ιδιότητα που εκδηλώνεται όταν βρίσκεται σε κατάσταση πανικού ή έντονης συναισθηματικής φόρτισης. Και η εκδήλωση της διαφορετικότητάς της θα γίνει καταστροφική όταν κάποιοι από τους συμμαθητές της αποφασίζουν να σκαρώσουν μια υπερβολική φάρσα εις βάρος της.

2.3.1 Η ταινία προσεγγίζεται σύμφωνα με την νεοφορμαλιστική μέθοδο και την ψυχαναλυτική. Για την πρώτη έχει ήδη διευκρινιστεί ο λόγος επιλογής της στην πρώτη ταινία που εξετάστηκε. Η ψυχαναλυτική, όσον αφορά στη συγκεκριμένη περίπτωση αποτελεί ιδανική μέθοδο για το είδος της ταινίας(θρίλερ)· επιπλέον, οι ήρωές της, γυναίκες στην πλειοψηφία τους, παρουσιάζουν έντονες αποκλίσεις από αυτό που χαρακτηρίζεται φυσιολογικό και καθημερινό. Δημιουργούν έτσι συνειρμούς που παραπέμπουν σε

αποκλίνουσες συμπεριφορές, σε φόβους και απωθημένα που συνδέονται με το ασυνείδητο.

2.3.2. Η «*Carrie*» είναι μια ταινία που ακολουθεί την κλασική αφηγηματική ροή· έτσι η *syuzhet* συμβάλει στη λογική δημιουργία της *fabula*. Η αιτιώδη συνάφεια υπηρετείται από τη σύγκρουση της κεντρικής πρωταγωνίστριας με το περιβάλλον της. Το φανταστικό στοιχείο, ωστόσο είναι έντονο, όπως επίσης το αίσθημα της αγωνίας και του φόβου υπηρετώντας έτσι το είδος «τρόμου» στο οποίο ανήκει. Τα παραπάνω χαρακτηριστικά εκδηλώνονται με τη βοήθεια τεχνικών όπως η επιβράδυνση του φυσικού χρόνου και οι παράξενες γωνίες λήψεις που διαστρεβλώνουν τη φυσική κίνηση των σωμάτων. Η προσωπικότητα άλλωστε των κεντρικών χαρακτήρων, που δεν εντάσσονται στις πιο κοινές κατηγορίες ανθρώπων βοηθά τη γενικότερη αίσθηση του «παράλογου» που επικρατεί. Η βασική πρωταγωνίστρια μάλιστα εκδηλώνει υπερφυσικές ικανότητες, ενώ η θρησκόληπτη καταπιεστική μητέρα της αγγίζει με τη συμπεριφορά της τα όρια της υπερβολής.

Και οι υπόλοιποι όμως χαρακτήρες της ταινίας εκδηλώνουν συμπεριφορές που ενισχύουν την αίσθηση του «παράλογου». Η απομάκρυνση των ανθρώπων μεταξύ τους, η περιθωριοποίηση, η έλλειψη κατανόησης, η εκδήλωση απάνθρωπης συμπεριφοράς και οι αναζητήσεις νέων δυνατοτήτων της ανθρώπινης φύσης που ξεπερνούν τις μέχρι τώρα γνωστές ικανότητές της είναι μερικά από τα θέματα που τίγονται. Απότομα και έντονοι ρυθμοί στο μοντάζ όταν ο κίνδυνος εκδηλώνεται αποτελούν μερικά από τα τεχνικά γνωρίσματα της ταινίας. Δεσπόζον στοιχείο της ταινίας αποτελεί η διαφορετικότητα, που εκδηλώνεται και στη συμπεριφορά και στις ιδιόζουσες ικανότητες της Κάρυ.

2.3.3. Η διαφορετικότητα της Κάρυ εντοπίζεται από την αρχή ακόμα της ταινίας, όπως επίσης και η εχθρική της αντιμετώπιση από τις υπόλοιπες συμμαθήτριάς της. Στο γήπεδο του βόλεϊ διαπιστώνεται η περιθωριοποιημένη στάση της νεαρής μαθήτριας σε σχέση με το σύνολο των μαθητών. Αμέσως μετά στη σκηνή του ντους(01:10), η εικόνα του αδύναμου, αλλόκοτου κοριτσιού που περιθωριοποιείται εξαιτίας της αφύσικης συμπεριφοράς της επιβεβαιώνεται από την υπερβολική της αντίδραση στη θέαση της πρώτης της περιόδου. Με ηδονοβλεπτική διάθεση η κάμερα εισβάλλει στον απαγορευμένο, υπό άλλες συνθήκες, χώρο των γυναικείων αποδυτηρίων· παρακολουθεί τα άλλοτε γυμνά ή ημίγυμνα σώματα των μαθητριών που επιδίδονται στα μεταξύ τους παιχνίδια και τις συνομιλίες τους. Η αίσθηση του φανταστικού ενισχύεται από την επιβράδυνση της φυσικής ταχύτητας του χρόνου, τον ατμό που προκαλείται από το ζεστό νερό και κρύβει κομμάτια αυτού που συντελείται,

επιτρέποντας τη δημιουργία μιας ονειρικής ατμόσφαιρας και την ρομαντική μουσική που πλαισιώνει το ήρεμο κλίμα της σκηνής.

Η νωχελική κίνηση της κάμερας, διαπερνώντας τον ατμό πλησιάζει την Κάρυ που ακόμα κάνει ντους αποκαλύπτοντας το γυμνό σώμα της νεαρής και ενισχύοντας την αίσθηση της απομόνωσής της από το πλήθος. Η εικόνα της Κάρυ στο ντους επιτρέπει στην κάμερα και κατ' επέκταση στο θεατή να γίνει κρυφός μάρτυρας μιας πράξης σχεδόν αυτοερωτικής, καθώς η Κάρυ φαίνεται να απολαμβάνει το άγγιγμά της πάνω στο σώμα της. Τα πλάνα γίνονται κοντινά απομονώνοντας συγκεκριμένα μέλη του κορμιού της και η ευχαρίστηση που αντλεί η Κάρυ από τη διαδικασία είναι εμφανής. Όπως η Marion στο «Ψυχώ», η νεαρή μαθήτρια φαίνεται να απολαμβάνει το σώμα της· και για άλλη μια φορά, όπως η ηρωίδα στον Χίτσκοκ, έτσι και η Κάρυ μοιάζει να τιμωρείται για την μοναχική αισθησιακή απόλαυση που της προσφέρει το ίδιο της το σώμα⁷⁵. Η διακοπή της μουσικής συγχρονίζεται με την θέαση του αίματος και την επιστροφή στη φυσική ταχύτητα του χρόνου, μεταφέροντας τον θεατή από την ονειρική κατάσταση στην οποία βρισκόταν μέχρι τώρα στην εφιαλτική πραγματικότητα που βιώνει η νεαρή ηρωίδα.

Ο πανικός της Κάρυ στη θέαση του αίματος, την πηγή της προέλευσης του οποίου αγνοεί, τη βάζει σε κατάσταση σοκ. Η ενστικτώδης αντίδρασή της στη θέα του δικαιολογείται από την άγνοιά της για το θέμα της περιόδου αλλά και τη λογική σύνδεση του αίματος με καταστάσεις κινδύνου⁷⁶. Τα απότομα και τα κοντινά πλάνα που εναλλάσσονται ανάμεσα στην Κάρυ και στα πρόσωπα των συμμαθητριών της που γελούν μαζί της, κάνουν ακόμα πιο έντονη την αίσθηση του σοκ που βιώνει η κοπέλα. Η ιδιαιτερότητά της την οδηγεί όχι μόνο στην απομόνωση αλλά και στον εξευτελισμό. Η Κάρυ βιάζεται ψυχολογικά, στήνεται απέναντι από ένα πλήθος που την κακοποιεί γιατί δε συμβαδίζει με το σύνηθες. Δεν επικοινωνεί με τον κοινωνικό της περίγυρο όπως τα υπόλοιπα κορίτσια της εποχής της, κι ενώ δεν απορρίπτει, δεν ενοχλεί και δεν κατηγορεί κανέναν, υφίσταται παθητικά όλα τα παραπάνω.

Το θέμα της γυναικείας περιόδου, όσο κι αν φαντάζει αποδεκτό, σύνηθες και αναμενόμενο, στην περίπτωση της νεαρής Κάρυ είναι μια τρομακτική

⁷⁵ Barbara Creed, *The monstrous-feminine: film, feminism, psychoanalysis*, Routledge, London 1993, σ. 79.

⁷⁶ Jean-Paul Roux, *Το αίμα. Μύθοι, σύμβολα και πραγματικότητα*, μτφρ. Άντα Κλαμπατσέα, εκδ. «Νέα Σύνορα», Λιβάνη, Αθήνα 1998, σ. 50.

ανακάλυψη. Η έλλειψη ενημέρωσης για την έλευση της περιόδου την τρομοκρατεί και μας αποκαλύπτει το καταπιεστικό, οπισθοδρομικό περιβάλλον στο οποίο ζει από την μια, από την άλλη όμως αποτελεί και μια καλή ευκαιρία να μας πληροφορήσει για την ιδιαίτερη ικανότητά της, εκείνη της τηλεκίνησης. Ωστόσο, η αγριότητα και η απομόνωση που υφίσταται εξαιτίας της άγνοιάς της και μάλιστα από άτομα του ίδιου φύλου, παραπέμπει στην αγριότητα άλλων εποχών, όταν η γυναίκα με περίοδο έπρεπε να απομακρυνθεί από το περιβάλλον της αντιμετωπίζοντας την φυσική της κατάσταση ως μια ανθυγιεινή, μολυσματική διαδικασία, ικανή να προκαλέσει προβλήματα σε όποιον έρθει σε επαφή μαζί της. Η άμεση σύνδεση της περιόδου με τη σεξουαλικότητα της γυναίκας και το σεξουαλικό της όργανο που έλκει ακατανίκητα⁷⁷ και από την εφηβεία εκφράζει την εκδήλωση της διαφορετικότητας του φύλου της, γίνεται αφορμή για την περιθωριοποίηση και προσβολή της γυναικείας υπόστασης. Κατά κάποιο τρόπο μια φυσιολογική διαδικασία γίνεται αντικείμενο επίκρισης, όπως ακριβώς και η ίδια η ικανότητα της Κάρυ υπερφυσική μεν αλλά και απόλυτα φυσική από τη στιγμή που εκδηλώνεται ως υλική κατάσταση στο φυσικό περιβάλλον.

Έτσι το κατεξοχήν χαρακτηριστικό της θηλυκής φύσης, γίνεται κατάλληλο μέσο για πρόκληση ενοχών και τύψεων απέναντι στη διαφορετικότητα από τις όποιες κοινωνικές πρακτικές και λογικές. Ο ρόλος όμως του αίματος της περιόδου, ως σύμβολο μιας «ακάθαρτης» ουσίας, παράγωγο του ίδιου του σώματος εντάσσεται- στην περίπτωση της **«Carrie»**- στο πλαίσιο των χαρακτηριστικών των ταινιών τρόμου. Το στοιχείο του αηδιαστικού, του βρώμικου, του δύσοσμου αποτελεί ένα από τα γνωρίσματα των ταινιών του είδους. Φαίνεται πως όλη η προσωπικότητα της Κάρυ συνδέεται με κάποιο τρόπο με το «απεχθές». Δεν είναι μόνο το αίμα της περιόδου για το οποίο τη χλευάζουν οι συμμαθήτριάς της. Και λίγο νωρίτερα στο γήπεδο του βόλεϊ η αντίδραση της Κρις στο λάθος της Κάρυ, εκφράστηκε με λεκτική επίθεση εναντίον της, δίνοντας έμφαση στη λέξη «περιπτώματα»⁷⁸. Την ίδια φράση θα συναντήσουμε αργότερα γραμμένη στο χώρο του γυμναστηρίου.

Το αίμα ωστόσο στη συγκεκριμένη ταινία αποτελεί κεντρικό σημείο και λειτουργεί ως μοτίβο και μάλιστα δεσμευτικό που προωθεί τις εξελίξεις. Η

⁷⁷ Ο.π., σ. 79.

⁷⁸ Η ακριβής φράση είναι «You eat shit».(Barbara Creed, *The monstrous-feminine: film, feminism, psychoanalysis*, Routledge, London 1993, σ. 79.)

συμβολική λειτουργία του αίματος της περιόδου στην περίπτωση της Κάρυ είναι ιδιαίτερης σημασίας· αποτελεί μια «αποκαλυπτική έκφραση» της γυναικείας «φύσης» και της επιθυμίας της να «μιλήσει»⁷⁹. ανάγκη που το πατριαρχικό περιβάλλον της στερεί, όχι μόνο ως προς την γυναικεία της έκφραση αλλά και ως προς την καθαρά ανθρώπινη, σε επίπεδο προσωπικότητας. Έτσι η αιμορραγούσα Κάρυ αντιμετωπίζεται σαν ένα απεχθές ον και η σχέση της με το αίμα ενισχύεται καθώς το συναντάμε σε διάφορες μορφές. Αίμα περιόδου, αίμα ζώου, αίμα που συνδέεται με τη γέννηση και τη σεξουαλική επαφή και κατ' επέκταση με την αμαρτία και τελικά το αίμα του θανάτου⁸⁰. Το αίμα άλλωστε αποτελεί και το συνδετικό κρίκο ανάμεσα στην Κάρυ και τη μητέρα της λόγω της εξ αίματος συγγένειάς τους, και είναι αυτό που θα κλείσει λυτρωτικά τον κύκλο της μεταξύ τους σχέση, με τον κοινό τους θάνατο.

2.3.4. Ο χαρακτήρας της Carrie γίνεται για λίγο ο καθρέφτης όσων βιώνουν οποιοδήποτε είδος καταπίεσης, αρνούμενοι τη φύση τους και τις ιδιαιτερότητές της. Η ταύτιση του θεατή με την προσωπικότητα της Κάρυ και όσα εκείνη υφίσταται κλεισμένη στον ιδιαίτερο κόσμο της επιτρέπει μια αποστασιοποιημένη(και ως εκ τούτου ασφαλέστερη διαδικασία) εξέτασης όσων έχουν απωθηθεί στο δικό του υποσυνείδητο ως επώδυνες καταστάσεις. Η αδυναμία της Κάρυ μπροστά στα γεγονότα, το βαρύ οικογενειακό της περιβάλλον, το καταπιεστικό περιβάλλον των συνομηλίκων και εκείνο του εκπαιδευτικού ιδρύματος που εκπροσωπείται από την αδιάφορη στάση της πλειοψηφίας των καθηγητών, αποτελεί ένα πολυεπίπεδο σύστημα που την αποδυναμώνει τονίζοντάς της πόσο μικρή είναι μπροστά στην υπεροχή της πλειοψηφίας.

Η αίσθηση αυτής της αδυναμίας μοιάζει με την αίσθηση του μικρού παιδιού που εξαρτάται απόλυτα για την επιβίωσή του από κάποιον ενήλικα. Το ανήμπορο παιδί Κάρυ γίνεται η εικόνα του ίδιου του θεατή που έχει περάσει από την κατάσταση αυτή, και ο χώρος του σχολείου με καθηγητές και μαθητές αλλά και εκείνος του σπιτιού της, γίνεται ο κόσμος των ενηλίκων, σε ένα πατριαρχικό σύστημα μπροστά στο οποίο το παιδί βιώνει την απόλυτη

⁷⁹ Barbara Creed, *The monstrous-feminine: film, feminism, psychoanalysis*, Routledge, London 1993, σ. 78.

⁸⁰ Ο.π.

εξάρτησή του από αυτό. Εξάρτηση, που μέσω της αποδοχής και απορρόφησής του από το σύστημα, θα του εξασφαλίσει την επιβίωση.

2.3.5. Στο γραφείο του διευθυντή του σχολείου λίγο αργότερα η γυμνάστρια περιγράφει τα όσα έλαβαν χώρα στα αποδυτήρια ανάμεσα στην Κάρυ και τις άλλες μαθήτριες. Η αδιάφορη στάση του διευθυντή αποκαλύπτεται συνεχώς από το γεγονός πως ξεχνάει το όνομα της κοπέλας και η δυσaráσκεια στο βλέμμα του μπροστά στη θέα του υπολείμματος από το αίμα της Κάρυ(07:27) αποδεικνύει την ιδιαίτερη σχέση του ανθρώπου με το αίμα, κυρίως αυτό της περιόδου, που έλκει και ταυτόχρονα απωθεί, προκαλεί διέγερση και αποστροφή, αποτελεί βασικό συστατικό της ίδιας της ζωής αλλά και προάγγελο του θανάτου. Η επιμονή του στην επανάληψη του λανθασμένου ονόματος αφήνει να εννοηθεί το μέγεθος της περιθωριοποίησης της κοπέλας που γίνεται θέαμα από τους συμμαθητές της. Η γνώση τους γύρω από την προσωπικότητα της νεαρής και το ενδιαφέρον τους περιορίζεται αποκλειστικά στις ιδιαιτερότητες του κοριτσιού που το απομακρύνουν από την αναμενόμενη συμπεριφορά του μέσου έφηβου και είναι αυτή ακριβώς η προκλητική αδιαφορία που αναγκάζει την Κάρυ να δώσει διέξοδο στην υπερφυσική της ικανότητα.

Η Κάρυ δε ζητά ιδιαίτερη μεταχείριση και προσοχή, ζητά αν όχι την αποδοχή τουλάχιστον το δικαίωμα η διαφορετικότητά της, και μάλιστα μια διαφορετικότητα που δεν ενοχλεί και δεν προκαλεί κακό σε κανένα, να μη γίνεται αντικείμενο χλευασμού. Ωστόσο, η διαφορετικότητά της είναι αυτό ακριβώς που προκαλεί τον περίγυρό της. Είναι εν τέλει αυτό που θα αναγκάσει την οργή του κοριτσιού να αναζητήσει εκδίκηση. Χρησιμοποιώντας το μοναδικό της όπλο, τη δύναμη του μυαλού της, θα οδηγήσει τον ίδιο της τον εαυτό αλλά και τον περίγυρό της στον αφανισμό. Ιδιαίτερη σημασία πρέπει επίσης να δοθεί στο γεγονός πως η εκδήλωση της τηλεκινητικής της ικανότητας γίνεται αμέσως μετά από την εμφάνιση της πρώτης της περιόδου. Το αίμα, κυρίως αυτό που προέρχεται από τον γυναικείο κόλπο, συνδέεται άλλωστε με την κατοχή υπερφυσικών δυνάμεων· δυνάμεων που «ιστορικά και μυθολογικά μας παραπέμπουν στην απεικόνιση της γυναίκας ως μάγισσας».⁸¹

⁸¹ Barbara Creed, *The monstrous-feminine: film, feminism, psychoanalysis*, Routledge, London 1993, σ. 79.

Η εκδήλωση της υπερφυσικής της ικανότητας αποτελεί και ένα χρήσιμο στοιχείο που υπηρετεί το είδος της ταινίας. Το αίσθημα του φόβου προκαλείται από την υπέρβαση του φυσικού· το σύνθημα είναι οτιδήποτε αφήνει στην άκρη τις φυσικές συμβάσεις και εκδηλώνει ιδιότητες που ξεπερνούν το ανθρώπινο⁸² να δημιουργεί ενστικτώδη ανασφάλεια σε αυτόν που έρχεται με οποιοδήποτε τρόπο σε επαφή μαζί του ή γίνεται απλά θεατής της ιδιαιτερότητάς του. Η μυστηριώδης φύση τέτοιων πλασμάτων επιβεβαιώνει τον αρχέγονο φόβο του ανθρώπου για το άγνωστο. Ένα φόβο που συναντάμε σε μύθους και παραμύθια, όπου ο ανθρώπινος ήρωας πρέπει συνήθως να αντιμετωπίσει θρύλους, μάγισσες, οντότητες ταγμένες στην υπηρεσία του κακού και κάθε είδους τερατώδη πλάσματα που αψηφούν τις φυσικές συμβάσεις και με αυτόν τον τρόπο το μη-φυσικό γίνεται υπαρκτό και ως εκ τούτου τρομακτικό.

Ο μύθος έτσι, μέσα από το φανταστικό του σκελετό γίνεται ένα «εργαλείο-μοντέλο» που διατυπώνει πρότυπα και προσδοκίες μέσα στις χαοτικές εμπειρίες της ζωής⁸³, δίνοντας ελπίδα επιβίωσης και υπερπήδησης των εμποδίων στον προσωπικό αγώνα του καθενός. Γίνεται εργαλείο εκλογίκευσης των φόβων για όσα ανήκουν στο αφύσικο, όσα δεν μπορούν να βρουν λογική εξήγηση. Η Κάρυ γίνεται ο «Άλλος», ο αντίπαλος που επαναστατεί στην απαξιωτική πρόθεση των υπόλοιπων, ενισχύοντας την «ελλειμματική»⁸⁴ της φύση με μια υπερφυσική ιδιότητα. Η Κάρυ τελικά υπηρετεί δυο πτυχές μέσω της ιδιότητάς της. Εκείνη του τέρατος που οι υπόλοιποι πρέπει να πολεμήσουν, επειδή ξεπερνώντας τα φυσικά όρια γίνεται επικίνδυνο και τρομακτικό, και εκείνη της επανάστασης μπροστά στην καταπίεση της επιβεβλημένης ισχύος της πλειοψηφίας πάνω στην ατομικότητα και διαφορετικότητα, αλλά και του κόσμου του ενήλικα πάνω στην αδύναμη παιδική ψυχή που τον έχει ανάγκη.

⁸² Noel Carroll, "The definition of horror" in *The philosophy of horror or the paradoxes of the heart*, Routledge, Chapman and Hall, New York 1999, p. 57.

⁸³ Laura Mulvey, «Αλλαγές: Σκέψεις για το μύθο, την αφήγηση και την ιστορική εμπειρία» στο *Οπτικές και άλλες απολαύσεις*, μτφρ. Μαργαρίτα Κουλεντιανού, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα χ.χ., σ. 291.

⁸⁴ Είναι ένα πλάσμα απομονωμένο, με δυσκολία επικοινωνίας σε σχέση με το περιβάλλον της.

2.3.6. Η επιστροφή της Κάρυ στο σπίτι (11:58) αποκαλύπτουν το περιβάλλον στο οποίο έχει ανατραφεί και μεγαλώσει η νεαρή κοπέλα. Ακόμα και ο φωτισμός επιβεβαιώνει το βαρύ κλίμα που επικρατεί μέσα στο σπίτι. Έξω ο καταγάλανος ουρανός και το ηλιόλουστο τοπίο έρχεται σε μεγάλη αντίθεση με τις βαριές, σκούρες αποχρώσεις του εσωτερικού του σπιτιού. Εικόνες με φιγούρες της χριστιανικής θρησκείας βρίσκονται σε κάθε μέρος του μισοσκότεινου σπιτιού. Ο διστακτικός τρόπος της μητέρας της Κάρυ όταν πλησιάζει το τηλέφωνο, νιώθοντας αμηχανία για κάτι που προφανώς δε γίνεται συχνά, αποδεικνύει μια οικογένεια απομονωμένη από τον κόσμο και τις εξελίξεις του. Η τιμωρία που υφίσταται η νεαρή για τη γυναικεία της φύση επιβάλλεται με βαναυσότητα από την ίδια της τη μητέρα. Η Κάρυ, αντιμετωπίζεται ως ο «άλλος» ακόμα και μέσα στο ίδιο της το σπίτι. Ο εξευτελισμός της από τις συμμαθήτριάς της, επαναλαμβάνεται πλέον στον προσωπικό της χώρο. Η μητέρα της μετατρέπεται σε «οικιακό τύραννο» και εκδηλώνει την παραληρηματική της συμπεριφορά μέσα στην μικρή τους «οικογενειακή ομάδα»⁸⁵. Μια αρρωστημένη συμπεριφορά που ενισχύεται από την κοινωνική απομόνωση της οικογένειας⁸⁶.

Η Κάρυ έρχεται σε σύγκρουση με το περιβάλλον της. Βασική σύγκρουση όμως της ταινίας αποτελεί εκείνη που προέρχεται από τις προσπάθειες της νεαρής μαθήτριας να αποδεσμευτεί από την κυριαρχική επιρροή της μητέρας της· μια θρησκόληπτη γυναίκα που θεωρεί την έκφραση της γυναικείας σεξουαλικότητας αμαρτία που μεταβιβάζεται κληρονομικά σε όλες τις γυναίκες. Η κόρη παλεύει να σπάσει τη σύνδεσή της με τη μητέρα, που αντιπροσωπεύει την αρχαϊκή μητρική φιγούρα, σε ένα πλαίσιο σχέσης όπου ο πατέρας απουσιάζει. Σε τέτοιες περιπτώσεις η απεικόνιση της μητρικής φιγούρας λαμβάνει τη μορφή του «γυναικείου τέρατος». Αρνείται να εγκαταλείψει τον έλεγχο πάνω στο παιδί της με αποτέλεσμα να το αποτρέπει από το να λάβει την κατάλληλη θέση του σε σχέση με το περιβάλλον.⁸⁷ Από την μία το παιδί διατηρώντας την επιθυμία να μείνει «κλειδωμένο» σε μια

⁸⁵ Τέτοιου είδους συμπεριφορές «παράγουν το μέγιστο αποτέλεσμά» τους σε «ψυχολογικά ζεύγη» που σχηματίζονται από μια μητέρα και μια κόρη ή από δυο αδερφές· σπανιότερα το φαινόμενο συναντάται ανάμεσα σε μητέρα και γιο. (Ζακ Λακάν, *Η οικογένεια: Τα οικογενειακά συμπλέγματα στη διαμόρφωση του ατόμου*, μτφρ. Δ. Βεργέτης, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1987, σ. 89.)

⁸⁶ Ζακ Λακάν, *Η οικογένεια: Τα οικογενειακά συμπλέγματα στη διαμόρφωση του ατόμου*, μτφρ. Δ. Βεργέτης, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1987, σ. 89.

⁸⁷ Barry Keith Grant, *The dread of difference: gender and the horror film*, University Of Texas Press, Texas 1996, σ. 42.

σχέση που του παρέχει ασφάλεια, τη σχέση με τη μητέρα του, και από την άλλη βιώνοντας τον τρόπο του χωρισμού από εκείνη, παραμένει δεμένο στην αρρωστημένη μητρική αγάπη.

Έχοντας διαπράξει το «αμάρτημα» της γυναικείας φυσιολογίας, δείγμα ωριμότητας του σώματος για να επιτελέσει τη φυσική του λειτουργία, η Κάρυ θα πρέπει να προσευχηθεί για συγχώρεση. Καλείται να ζητήσει συγχώρεση για κάτι με το οποίο η ίδια η φύση έχει εφοδιάσει το γυναικείο σώμα. Η εναλλαγή της κάμερας από πλονζέ σε κοντρ πλονζέ πλάνο, αποκαλύπτοντας τότε τη μία και τότε την άλλη γυναίκα αφήνει αιχμές για τη θέση τους μέσα στο χώρο. Η Κάρυ γονατιστή ζητά εξηγήσεις και καταβάλει προσπάθειες να μην ενδώσει στις απαιτήσεις της μητέρας της. Εκείνη πάλι στέκει ψηλά με την Παλαιά Διαθήκη στα χέρια, αναγκάζοντας το κορίτσι να νιώσει ενοχές για το πέρασμά της από την παιδική στην ώριμή της φάση, γεγονός που έχει πιστοποιήσει η έλευση της πρώτης της περιόδου. Η υπεροχή της πάνω στην Κάρυ είναι εμφανής. Το κορίτσι αδύναμο να κάνει οτιδήποτε άλλο ενδίδει στον παραλογισμό της ενήλικης μητέρας της. Η σκληρή στάση της οποίας αποκαλύπτει την αρρωστημένη σχέση με την κόρη της αλλά και με την ίδια της τη σεξουαλικότητα. Ένα σύστημα ενοχικών και φοβικών διαθέσεων απέναντι στο γυναικείο σώμα, προβάλλονται πάνω στην Κάρυ μέσω των αντιδράσεων της κ.α White⁸⁸.

Ακόμα και το ντύσιμό της παραπέμπει σε άλλες εποχές, σχεδόν μεσαιωνικές, όπου οι γυναίκες κατηγορούνταν ως μάγισσες που επιδίδονταν σε αποτρόπαιες σεξουαλικές διαστροφικές πράξεις, προσφέροντας το σώμα τους στο διάβολο. Η ολόμαυρη κάπα της, τα παπούτσια της και οι υπερβολικές αντιδράσεις της θυμίζουν ιερά εξέταση. Ουσιαστικά η Κάρυ περνά από την ατομική της ιερά εξέταση, σε μια μικρή σκηνή που στήνεται μέσα στο ίδιο της το σπίτι, όπου αναγκάζεται να αναγνωρίσει την αμαρτωλή

⁸⁸ «Λιβιδινικές διαταραχές δημιουργούν συχνά μια ψυχρή μητέρα· η καταπιεσμένη της σεξουαλικότητα μεταβιβάζεται στη σχέση της με το παιδί ανατρέποντας τη φύση της. Έτσι υπάρχουν περιπτώσεις που η μητέρα γίνεται απότομη ακόμα και βάνουση λόγω μιας ασυνείδητης ωμότητας που μεταφράζεται με πολύ βαθύτερη καθήλωση της λίμπιντο»(Ζακ Λακάν, *Η οικογένεια: Τα οικογενειακά συμπλέγματα στη διαμόρφωση του ατόμου*, μτφρ. Δ. Βεργέτης, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1987, σ. 108.)

της φύση, γιατί δεν έχει άλλη επιλογή. Ο εγκλεισμός της στην μικρή ντουλάπα, γίνεται ο εγκλεισμός του σώματος και της ψυχής της για να εξιλεωθεί από την προϋπάρχουσα αμαρτία, αυτή που βαραίνει κάθε γυναίκα. Η κάμερα πλησιάζει το ομοίωμα του Ιησού Χριστού με τα βέλη πάνω στο σώμα του. Και είναι αυτό ακριβώς το ομοίωμα που θα τροφοδοτήσει την οργή της Κάρυ με εικόνες, όταν η υπερφυσική της ικανότητα θα αναλάβει τα ηνία της κατάστασης και θα την οδηγήσει σε μια απελπισμένη εκδίκηση ενάντια στην ίδια της τη μητέρα. Τα αισθήματα της κα White για την κόρη της δίνουν την αίσθηση του διφορούμενου. Η επιθυμία της να ελέγξει την Κάρυ φαίνεται πως αποτελεί απόρροια όχι τόσο του μητρικού της ενστίκτου όσο της ανάγκης της για τέλεση των θρησκευτικών της καθηκόντων⁸⁹.

Όταν πλέον της επιτρέπεται να γυρίσει στο δωμάτιό της, η καταπιεσμένη της οργή και η συναισθηματική της φόρτιση δίνουν άλλη μια φορά διέξοδο στην ικανότητά της σπάζοντας τον καθρέφτη, υπό το άγρυπνο βλέμμα της εικόνας του Ιησού που αντανακλάται σ' αυτόν. Το ψέμα της για το συμβάν στη μητέρα της, αφήνουν να διαφανεί, η αλλαγή που συντελείται σιγά σιγά μέσα στη νεαρή και ταυτόχρονα αναιρεί το «ευχαριστώ» που ψέλλισε τη στιγμή του απεγκλωβισμού της από την αποθήκη. Συνειδητοποιεί πλέον πως οφείλει να κρύψει την ικανότητά της, γιατί έτσι μόνο θα διαφυλάξει την σωματική της ακεραιότητα και θα αποφύγει την τιμωρία και την διαπόμπευση. Οποιαδήποτε λειτουργία που εκδηλώνει το σώμα της στο φυσικό επίπεδο έχει γίνει μεμπτή και αντικείμενο χλευασμού. Ο εξευτελισμός που έχει υποστεί τόσο από το περιβάλλον του σχολείου όσο και από την ίδια της τη μητέρα, κατά έναν περίεργο τρόπο όλες γυναίκες, που την τιμωρούν ξεκινώντας από διαφορετικά κίνητρα, ωστόσο, για το ίδιο θέμα, δε χωρά ούτε ευχαριστίες, ούτε μπορεί να οδηγηθεί στη λήθη.

2.3.7. Οι ίδιοι άλλωστε που της προκάλεσαν τόσο πόνο θα συνεχίσουν να ζητούν την παράταση του εξευτελισμού της, σχεδόν τον αφανισμό της, και θα γίνουν και οι ίδιοι θύματα της μανίας τους. Το πατριαρχικό σύστημα με το οποίο καλείται να συμβιβαστεί η Κάρυ και έτσι να περιορίσει τη διαφορετικότητα και ικανότητά της, για να ενσωματωθεί και να αποτελέσει «υγιές» μέλος του, βρίσκει φανατικούς υποστηρικτές στις γυναικείες φιγούρες του κόσμου της. Από τη μια πλευρά η μητέρα της, παράδειγμα καταπιεσμένης γυναίκας, φορτωμένη ενοχές από ένα θρησκευτικό σύστημα που της υποδεικνύει συνεχώς την αμαρτωλή της φύση και το οποίο υπηρετεί με

⁸⁹ Barbara Creed, *The monstrous-feminine: film, feminism, psychoanalysis*, Routledge, London 1993, σ. 79.

πάθος, εγκαταλελειμμένη από το σύζυγό της και βαθιά προβληματική από την προσωπική απόρριψη της φύσης της. Από την άλλη οι συμμαθήτριάς της, κορίτσια της εποχής τους, που χρησιμοποιούν τη σεξουαλικότητά τους για να πετύχουν τους στόχους τους, υποδεικνύοντας και πάλι την αδυναμία του φύλου που εκπροσωπούν για οποιαδήποτε αποδοχή της διαφορετικότητας και της αυτονομίας του, πέραν αυτής που προσδιορίζεται από την κάλυψη των ανδρικών αναγκών μέσω της γυναικείας σεξουαλικότητας.

Η Κάρυ που προσπαθεί να βρει την προσωπική της ισορροπία, να επιβιώσει στη δική της ιδιαίτερη ατομικότητα κάνει απεγνωσμένες προσπάθειες να ενσωματωθεί με το δικό της τρόπο στο περιβάλλον γύρω της. Διεκδικεί μια θέση για την ατομικότητά της σ' ένα κόσμο όμως που την απορρίπτει συνεχώς από όλες τις κατηγορίες του. Το καταπιεστικό σύστημα που την περιθωριοποιεί αποτελείται, εκτός από τις ελάχιστες ανδρικές, κυρίως από γυναικείες φιγούρες. Η Κάρυ όπως και ο Νόρμαν Μπέιτς του «Ψυχώ», είναι μια διχασμένη προσωπικότητα. Από τη μία είναι ένα ντροπαλό απόμακρο κορίτσι που θέλει να είναι «φυσιολογικό» όπως οι υπόλοιποι έφηβοι· την ίδια στιγμή όμως διαθέτει μια ιδιαίτερη δύναμη, ικανή να την μεταμορφώσει σε μια επικίνδυνη και εκδικητική γυναίκα⁹⁰.

Η σεξουαλική της καταπίεση και το τραύμα που προκαλείται από αυτήν αλλά και η γενικότερη ανατροφή της σε ένα παράξενο περιβάλλον, έχει μετατρέψει το νεαρό κορίτσι σε έναν άνθρωπο ανίκανο να επικοινωνήσει με την πραγματικότητα γύρω της, όπως συμβαίνει και στη περίπτωση του Νόρμαν Μπέιτς. Ωστόσο, ο Νόρμαν θα ήταν ένας καθόλα συνηθισμένος άντρας αν δεν υπήρχε η ιδιαιτερότητα της σχιζοφρένειας του, σε αντίθεση με την Κάρυ που η διαφορετικότητά της δεν πηγάζει από κάποιου είδους ψυχική πάθηση. Η Κάρυ δεν είναι σχιζοφρενής. Μπορεί το περιβάλλον στο οποίο μεγαλώνει να μοιάζει πολύ με εκείνο του Νόρμαν, ωστόσο διαφέρει ως προς την επεξεργασία των ερεθισμάτων που δέχεται από το περιβάλλον της. Η Κάρυ, μπορεί να διακρίνει την πραγματικότητα από το ψευδές. Είναι προικισμένη με μια ικανότητα που ξεπερνά τις συμβάσεις της φύσης. Η διαφορετικότητά της πηγάζει από την υπερφυσική της ικανότητα πρωτογενώς και δευτερογενώς από την ανατροφή της. Γι' αυτό άλλωστε και ο όποιος τρόμος προκαλείται από την προσωπικότητά της, μπορεί να αμβλυνθεί και εκείνη να γίνει πιο συμπαθής, καθώς ό,τι εκφράζει μέχρι ενός σημείου αφορά τον οποιοδήποτε

⁹⁰ Ο.π. σ. 78.

αλλά την ίδια στιγμή ξεφεύγει γιατί κινείται σε μια φανταστική σφαίρα που υπερβαίνει τη φυσική και υλική πραγματικότητα. Έτσι η Κάρυ αποποιείται το ρόλο του “real-life monster”⁹¹, γιατί ανήκει σε δύο κόσμους ταυτόχρονα. Τον φανταστικό και τον πραγματικό.

Άλλωστε όλη της ζωή, όπως και η υπερφυσική της ικανότητα εκδηλώνονται σε συνθήκες απόλυτα γήινες. Ο ίδιος ο χαρακτήρας της Κάρυ και οι ανάγκες της αποτελούν τις συνηθισμένες ανάγκες κάθε κοπέλας της ηλικίας της. Η Κάρυ χρειάζεται την αποδοχή, την ενσωμάτωσή στο σύνολο των συνομήλικων της, να έχει φίλους, να ερωτευτεί, να τη συμπαθούν και να την αγαπούν, ανάγκες που κάθε έφηβη θα εκδήλωνε σε σχέση με τον περίγυρό της. Η ιδιαιτερότητά της δεν αφορά ούτε στο γεγονός πως ξεσπά την οργή της γιατί κι αυτό αποτελεί απόδειξη της ανθρώπινης φύσης της. Αυτό που τη διαφοροποιεί από το σύνολο του κόσμου της είναι ο τρόπος που εκδηλώνεται αυτή η οργή. Η υπερφυσική της ικανότητα είναι που την μετατρέπει σε «τέρας», όχι η έκρηξη του θυμού της. Η επιλογή της όμως να διαχειριστεί την ικανότητά της με τον ίδιο καταπιεστικό τρόπο που της έχει επιβληθεί την κάνει παρ’ όλα αυτά συμπαθή. Η Κάρυ ζει σε ένα φαύλο κύκλο καταπίεσης και περιορισμού, καχύποπτης αντιμετώπισης του κόσμου και αμφιβολίας για τους πάντες. Η μοναδική της, ωστόσο προσπάθεια, να ξεφύγει από τον φαύλο κύκλο της αβάστακτης ζωής της θα επισφραγίσει και το τραγικό της τέλος.

2.3.8. Η έλλειψη αποδοχής από το περιβάλλον του σχολείο θα συνεχιστεί, και θα πάρει μεγαλύτερες διαστάσεις μετά την τιμωρία των κοριτσιών από τη γυμνάστριά τους(20:37). Υβριστικά συνθήματα είναι γραμμένα στο χώρο του γυμναστηρίου ενάντια στο νεαρό κορίτσι και η συνέχεια θα εξοργίσει κάποια από τα κορίτσια που θα οργανώσουν σχέδιο για τον τελικό εξευτελισμό της συμμαθήτριάς τους. Οι σχέσεις εξουσίας και υπεροχής εκδηλώνονται τόσο ανάμεσα στις συμμαθήτριες μεταξύ τους όσο και της καθηγήτριας στα κορίτσια. Ένας αγώνας επιβολής του ισχυρότερου ξεκινά, αποδεικνύοντας για άλλη μια φορά τη δύναμη της πλειοψηφίας, καθώς αυτή τη φορά εκείνη που αναγκάζεται να υποκύψει είναι η Κρις. Κι ενώ τα γυμνάσια των άλλων μαθητριών συνεχίζονται, με παράλληλο μοντάζ παρακολουθούμε την αναζήτηση πληροφοριών από την Κάρυ για την τηλεπαθητική της ικανότητα και τα σχέδια των συμμαθητριών της Σου και Κρις για εκείνη.

⁹¹ Έκφραση προερχόμενη από το άρθρο της Cynthia A. Freeland, “Realist horror” στο βιβλίο *Philosophy and film*, Cynthia A. Freeland and Thomas E. Wartenberg, Routledge, New York 1995, p. 131.

2.3.9. Στο σπίτι της οικογένειας White(43:17) η Κάρυ, στο μόνιμα σκοτεινό περιβάλλον του, κάτω από το βλέμμα του Χριστού και των μαθητών του σε μια εικονογραφία του Μυστικού Δείπνου, θα ανακοινώσει στην μητέρα της την πρόσκληση που έχει δεχτεί για το χορό του σχολείου και την απόφασή της να πάει. Η σεκάνς ξεκινά με ένα πλάνο εδραίωσης, της εξωτερικής όψης του σπιτιού. Η βαριά ατμόσφαιρα στο εσωτερικό του σπιτιού ενισχύεται από την βροχή που πέφτει ασταμάτητα και την ελάχιστη λάμψη από τα κεριά που φωτίζει διακριτικά τα δύο πρόσωπα, έχοντας πάντα στο κέντρο το μυστικό δείπνο. Η Κάρυ προσπαθεί να εξηγήσει την ανάγκη της να ανήκει κάπου, να ζει σ' ένα περισσότερο αποδεκτό κοινωνικό πλαίσιο και η μητέρα της οδηγείται για μία ακόμα φορά σε βίαιη συμπεριφορά προκειμένου να την αποτρέψει. Η κ.α White διακρίνεται πιο καθαρά από τη φιγούρα της Κάρυ που μένει στο σκοτάδι, τονίζοντας κατά κάποιο τρόπο έτσι την αδυναμία των διεκδικήσεών της για ένα πιο φυσιολογικό τρόπο ζωής μπροστά στην αμείλικτη μητέρα της. Η μορφή της εδραιώνεται μέσα στις στιγμιαίες λάμπες που παράγονται από τις αστραπές, φανερώνοντας την σπασμωδικότητα των αντιδράσεών και της επαναστατικής της διάθεσης.

Ο αγώνα διεκδίκησης της Κάρυ διεξάγεται με κεντρικό σημείο στο πλάνο τον Μυστικό Δείπνο και τις δύο γυναίκες στις δύο άκρες του τραπεζιού. Η δράση λαμβάνει χώρα στις παρυφές του πλάνου· ενώ το κέντρο του καταλαμβάνει η στατική εικόνα του Ιησού και των μαθητών του. Η Κάρυ διεκδικώντας την κατανόηση της μητέρας της, εκδηλώνει υπό το συναισθηματικό βάρος που υφίσταται, την ικανότητά της και μάλιστα ξεκάθαρα. Είναι η πρώτη φορά που κάνει χρήση της δύναμής της σε μια αποφασιστική κίνηση αποδοχής της «φύσης» της σε όλα τα επίπεδα. Αναγνωρίζει τις ανθρώπινες ανάγκες της αλλά ταυτόχρονα και τις ανάγκες τόσο της γυναικείας της πλευράς όσο και της ατομικής της ιδιαιτερότητας. Είναι η πρώτη φορά που διαχωρίζει τον εαυτό της από την επιρροή της μητέρας της και τις ενοχές που εκείνη της έχει επιβάλει. Παραμερίζει την ενοχή με όπλο την αλήθεια και την παραδοχή της για την οικογενειακή τους κατάσταση· την ίδια στιγμή αντικρούει το φόβο της ιδιαιτερότητάς της με την επιστημονική άποψη. Υπάρχουν κι άλλοι που εκδηλώνουν τηλεκίνητικές ικανότητες και τα περιστατικά έχουν καταγραφεί.

2.3.10. Η Κάρυ ετοιμάζεται για το χορό(50:52)και η μητέρα της προσπαθεί να την αποτρέψει απαξιώνοντας την όλη διαδικασία της προετοιμασίας. Από το φόρεμα μέχρι το συνοδό της κοπέλας. Τα πάντα αποτελούν μια αμαρτωλή προέκταση της σεξουαλικής επιθυμίας της Κάρυ, επιθυμία για την οποία οφείλει να ζητήσει συγχώρεση από το θεό. Η κ.α. White σ' ένα θρησκευτικό

παραλήρημα επιδίδεται σε πράξεις αυτοτραυματισμού, την ίδια στιγμή που προσπαθεί να αποτρέψει την κόρη της με τη γνωστή πλέον τακτική των τύψεων και ενοχών. Η ασφάλεια της Κάρυ μπορεί να εξασφαλιστεί μόνο μέσα στο περιχαρακωμένο σπίτι τους, μακριά από τον υπόλοιπο κόσμο που το μόνο που επιζητά είναι ο εξευτελισμός, ο διασυρμός και η εκμετάλλευση της αφέλειας και καλοσύνης της. Η Κάρυ αντιδρά χρησιμοποιώντας πλέον συνειδητά την υπερφυσική της ικανότητα, για να αποφύγει την ανάμειξη της μητέρας της στα σχέδιά της. Είναι η πρώτη φορά που γίνεται συνειδητή χρήση της ιδιαιτερότητάς της. Προοικονομείται έτσι, μέσω της αλλαγής της ηθικής και της νοοτροπίας της κοπέλας, το τραγικό κλείσιμο της ιστορίας.

2.3.11. Η σεκάνς του χορού(53:15) ξεκινά με ένα πλάνο εδραίωσης έξω από το κτήριο όπου θα γίνει ο χορός. Η κάμερα κινείται αργά, παράλληλα με τους νεαρούς που καταφτάνουν και εισέρχονται στην αίθουσα, για να σταματήσει μπροστά στο αυτοκίνητο του Τόμι που κινείται σε αντίθετη φορά με εκείνη της κάμερας. Πλησιάζει τους δύο νέους που συζητούν για τη διστακτικότητα της Κάρυ και τελικά με ένα απότομο κατ στο κοντινό πλάνο της κοπέλας οδηγούμαστε στο εσωτερικό της αίθουσας όπου παρακολουθούμε τα όσα συντελούνται σε ένα πλάνο πλονζέ. Η ατμόσφαιρα είναι κεφάλτη, ο χορός έχει ήδη ξεκινήσει, το τραγούδι σε έντονους ρυθμούς αναφέρεται στα σχολικά χρόνια και στην τρομερή καταπίεση που υφίσταται ο μαθητόκοσμος από το εκπαιδευτικό σύστημα και τους εκπροσώπους του. Η έννοια της καταπίεσης στις διάφορες εκφάνσεις της φαίνεται να αποτελεί θεματικό μοτίβο που συναντάμε σ' όλη τη διάρκεια της ταινίας. Ωστόσο, τίποτα δε μαρτυρά τα όσα πρόκειται να ακολουθήσουν.

Οι αναμενόμενες αντιδράσεις των συμμαθητών για την εμφάνιση του ζευγαριού προκαλούν αμηχανία στην Κάρυ. Το ταραχώδες περιβάλλον του σχολικού χορού διακόπτει μια παρεμβλλόμενη σκηνή του οικογενειακού δείπνου στο σπίτι της Σού. Η διαφορά των δύο κοριτσιών και των οικογενειών τους είναι εμφανής. Η Σου μεγαλώνει σ' ένα πατριαρχικό οικογενειακό περιβάλλον αλλά διαφορετικής ποιότητας από το επίσης πατριαρχικό περιβάλλον της Κάρυ. Στη δεύτερη περίπτωση η απουσία του πατέρα λειτουργεί εξουσιαστικά μέσω μιας καταπιεστικής μητέρας που αγγίζει τα όρια της παράνοιας. Η αποστερημένη εικόνα της οικογένειας από την πατρική φιγούρα, η εγκατάλειψή τους, διπλή από σύζυγο και πατέρα, έχει οδηγήσει στην εσωτερική τους ανασφάλεια και στην περιχαράκωσή τους μακριά από τον έξω κόσμο. Άλλωστε, γι' αυτόν τον έξω κόσμο εγκαταλείφθηκαν από τον πατέρα. Αυτός στάθηκε η αφορμή της απομάκρυνσής του από το εσωτερικό περιβάλλον της οικογένειας. Αντίθετα, το περιβάλλον της Σου

αντιπροσωπεύει την εικόνα της υγιούς αμερικανικής οικογένειας, επιτρέποντας μεν ένα βαθμό αυτονομίας των παιδιών, μέσα όμως στο προστατευτικό πλαίσιο της πατρικής παρακολούθησης και καθοδήγησης.

2.3.12. Η παρεμβαλλόμενη σκηνή αφορά στη διευκρίνιση των διαφορών μεταξύ των δύο συγκεκριμένων οικογενειών· παράλληλα όμως μας επιτρέπει να εντοπίσουμε τις διαφορές ανάμεσα στη Σου και τις υπόλοιπες συμμαθήτριές της. Δεν είναι τυχαίο πως η μόνη οικογενειακή εικόνα που προβάλλεται σ' όλη την ταινία είναι αυτή του οικογενειακού δείπνου στο σπίτι της Σου. Η διαφορά της νεαρής κοπέλας που φαίνεται πως αντιπροσωπεύει τον αντίποδα της σκληρότητας των άλλων, είναι προφανώς και προϊόν σωστής ανατροφής, πέραν της προσωπικότητάς της. Και ίσως τελικά αυτή να αποτελεί και την αιτία της σωτηρίας της από την εκδικητική μανία της Κάρυ.

2.3.13. Η Κάρυ βιώνει τις πρώτες όμορφες στιγμές της ζωής της, τα ρομαντικά σκιρτήματα του έρωτα όπως κάθε κορίτσι στην ηλικία της. Είναι η πρώτη φορά που μοιάζει πιο γήινη, έτοιμη να δημιουργήσει φυσιολογικές επαφές, να επικοινωνήσει με το περιβάλλον της. Φαίνεται χαρούμενη και ευτυχισμένη. Το ρομαντικό τραγούδι που συνοδεύει την προσπάθειά της να χορέψει δημιουργεί μια γλυκιά ατμόσφαιρα. Το κοντρ πλονζέ πλάνο με το οποίο η κάμερα παρακολουθεί τους δύο νέους ενισχύει την αίσθηση μοναδικότητας της στιγμής. Η Κάρυ αποκτά υπόσταση, αποκτά διαστάσεις στον έξω κόσμο. Γίνεται μέρος του κόσμου που η μητέρα της απέφευγε μια ολόκληρη ζωή. Η κάμερα περιστρέφεται γύρω από το ζευγάρι(01:01:52), τους αγκαλιάζει καθώς επιταχύνει το ρυθμό της κίνησής της, όπως επιταχύνονται τα συναισθήματα και οι αλλαγές που το κορίτσι βιώνει. Η αφύσικη οπτική της κατάστασης προκαλεί την αίσθηση του ονειρικού. Οι όμορφες στιγμές που βιώνει η νεαρή κοπέλα τώρα μοιάζουν με διάλειμμα στην βαναυσότητα της ζωής της. Και σύντομα θα λάβουν τέλος, ακριβώς τη στιγμή της αποκορύφωσης της ευτυχίας της.

Η ευτυχία της, την οδηγεί σ' έναν φανταστικό σύμπαν το ίδιο κλειστό προς την πραγματικότητα με εκείνο που τόσα χρόνια την κρατούσε δεσμευμένη. Ωστόσο η φάρσα εις βάρος της έχει ήδη μπει σε εφαρμογή και η Κάρυ απορροφημένη από τα καινούρια ερεθίσματα που δέχεται αλλά και εξαιτίας της αγνής απειρίας της δεν αντιλαμβάνεται το καλοστημένο κόλπο που έχουν οργανώσει εναντίον της. Η στέψη της ως βασίλισσα θα οδηγήσει στην πλήρη διαπόμπευσή της, στον τελειωτικό της διασυρμό. Θα προκαλέσει την απόλυτη οργή της και θα δώσει διέξοδο στην τεράστια δύναμή της. Η διαφορετικότητά

της θα καταλάβει πλέον το χώρο σαρώνοντας τα πάντα με εκδικητική μανία. Η καταπιεσμένη Κάρυ θα τιμωρήσει όσους την καταδυνάστευαν με όπλο τη διαφορετικότητα για την οποία τόσο χλευάστηκε. Η όλη πορεία της από την απόλυτη ευτυχία στην εκδίκηση, από τη βράβευση πάνω στη σκηνή μέχρι τον απόλυτο εξευτελισμό της δίνεται σε επιβραδυνόμενο χρόνο. Η πορεία της Κάρυ, μέχρι τη σκηνή της βράβευσης, η συνειδητοποίηση της φάρσας από τη Σου που έχει μπει κρυφά στο σχολείο και η απομάκρυνσή της από την καθηγήτρια, που κλείνοντας την πόρτα πίσω της με ανακούφιση υπογράφει τη θανατική τους καταδίκη καθώς εγκλωβίζει το πλήθος στην αίθουσα, λειτουργεί συνδυαστικά με την επιβράδυνση του φυσικού χρόνου και τη μουσική δημιουργώντας μια ονειρική-φαντασιακή κατάσταση.

2.3.14. Με την ολοκλήρωση της φάρσας η μουσική διακόπτεται· κάθε ήχος, ακούγεται με ιδιαίτερη ευκρίνεια, ενώ ο χρόνος διατηρεί την αφύσικη επιβράδυνσή του. Η οπτική της Κάρυ μπροστά στο σοκ αλλοιώνεται. Η πραγματικότητα εμπλέκεται με το φαντασιακό και το παρελθόν με το παρόν. Η φωνή της μητέρας της που παρά την απουσία της, ηχεί στα αυτιά της Κάρυ, επιβεβαιώνεται για την βαναυσότητα του κόσμου· όσα εκτυλίσσονται μπροστά στα μάτια της αποκτούν μια συγκεχυμένη μορφή· παίρνουν φαντασιακές διαστάσεις εμπλέκοντας στοιχεία που όντως είναι υπαρκτά με άλλα που δεν υπάρχουν. Έτσι ακόμα κι όσοι βοήθησαν την Κάρυ φαίνεται να γελούν μαζί της, όπως και όσοι είχαν μείνει ουδέτεροι. Το χάος που προκαλείται από την εκδήλωση της υπερφυσικής της δύναμης είναι ολοκληρωτικό και η φρικτή όψη της αιματοβαμμένης Κάρυ που οδηγεί στον αφανισμό το πλήθος ενισχύεται από την έντονα κόκκινη απόχρωση του χώρου. Αφύσικη όσο και η ικανότητα της κοπέλας. Το αίμα που απλώνεται σε όλη τη φιγούρα του νεαρού κοριτσιού, αίμα προερχόμενο από γουρούνια προκαλεί άλλη μια φορά συνειρμούς που συνδέουν τη φύση της κοπέλας με το απεχθές και βρώμικο.⁹² Επιπλέον η προέλευση του αίματος δίνει την εντύπωση ενός ειρωνικού σχόλιου στη βράβευση που προηγήθηκε. Τα γουρούνια θεωρούνται ζώα που συνδέονται με την «κατώτερη» καταγωγή. Το αίμα τους όμως λούζει το σώμα της Κάρυ που μόλις βραβεύτηκε ως βασίλισσα του χορού.

⁹² Τα γουρούνια θεωρούνται ιδιαίτερα βρώμικα ζώα εξαιτίας της συνήθειάς τους να κυλιούνται στα περιττώματά τους ή σε λάσπη προκειμένου να προστατέψουν το ευαίσθητο δέρμα τους από τον ήλιο. (Barbara Creed, *The monstrous-feminine: film, feminism, psychoanalysis*, Routledge, London 1993, σ. 80.)

Η δράση της Κάρυ, που σπέρνει τον πανικό, προβάλλεται ταυτόχρονα με το αποτέλεσμα της πράξης της σε κοινό πλάνο χωρισμένο στη μέση. Όταν έχει πλέον ολοκληρώσει την καταστροφική της πορεία, η μοναδική κυρίαρχος του χώρου, εγκαταλείπει το φλεγόμενο κτήριο και παίρνει το δρόμο επιστροφής για το σπίτι, αποτελειώνοντας τα τελευταία θύματα της εκδικητικής της μανίας, υπαίτιους όμως του προσωπικού της εξουτελισμού που προκάλεσε το θάνατο τον υπολοίπων. Η Κρις που έστησε όλη την φάρσα εις βάρος της, πωρωμένη μέχρι την τελευταία στιγμή και επιζητώντας με μανία το θάνατο της κοπέλας, έχει μετατραπεί σε προσωπικό της διώκτη και τελικά βρίσκει η ίδια το τέλος.

2.3.15. Η εξωτερική όψη του σπιτιού της(01:18:19), ενώ η Κάρυ το πλησιάζει, φέρνει στο νου την όψη του φλεγόμενου κτηρίου στο οποίο βρισκόταν λίγο πριν. Το εσωτερικό του σπιτιού γεμάτο κεριά αναμμένα επιτείνει την αλλόκοτη ατμόσφαιρα μετά από όσα προηγήθηκαν, και με τη βοήθεια της μουσικής αφήνει υπόνοιες για όσα πρόκειται να ακολουθήσουν προετοιμάζοντας τους θεατές για παράταση της φρίκης. Η περίεργη διακόσμηση του χώρου από τη μητέρα της Κάρυ αποκαλύπτεται σταδιακά μέσα από την υποκειμενική αντίληψη της κοπέλας.

Η νεαρή βρίσκοντας την ψυχραιμία της από το σοκ, επιδίδεται σε μια εξαγνιστική διαδικασία καθαρίζοντας τον εαυτό της από το αίμα με νερό. Το νερό απομακρύνει και καθαρίζει το αίμα από το σώμα και τα ρούχα, όμως λειτουργεί εξαγνιστικά και για τα ηθικά στίγματα⁹³. Κι ενώ το νερό ποτίζει με το αίμα που η Κάρυ φέρει το σώμα της, η διαδικασία φαίνεται να μην αποδίδει και η νεαρή που διέπραξε μία σειρά από φόνους μοιάζει αδύνατο να καθαριστεί και κατ' επέκταση να εξαγνιστεί, καθώς χρησιμοποιεί το ήδη ποτισμένο με αίμα νερό. Η εικόνα της μπανιέρας με το ματωμένο νερό παραπέμπει στην αναγέννηση και την επιθυμία της επιστροφής στην ανακουφιστική «δυσιαδική σχέση» μητέρας -παιδιού⁹⁴. Όπως και μετά την επίθεση των συμμαθητριών της στο ντους η Κάρυ μετατρέπεται και πάλι σε αδύναμο παιδί.

⁹³ Jean-Paul Roux, *Το αίμα. Μύθοι, σύμβολα και πραγματικότητα*, μτφρ. Άντα Κλαμπατσέα, εκδ. «Νέα Σύνορα», Λιβάνη, Αθήνα 1998, σ. 114.

⁹⁴ Barbara Creed, *The monstrous-feminine: film, feminism, psychoanalysis*, Routledge, London 1993, σ.81.

Η αλλαγή της Κάρυ από παιδί σε γυναίκα στη σκηνή του χορού και η επιστροφή της και πάλι στη θέση του παιδιού μετά τις εξελίξεις, παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Από τη μια παραπέμπει στο παραμύθι όπου η ηρωίδα μετατρέπεται από ασχημόπαπο σε κύκνος και από την άλλη δίνει έμφαση στην επιστροφή της στην πρότερη κατάσταση. Ο μύθος της υπερπήδησης των εμποδίων, διαδικασία που οδηγεί στην ενηλικίωση και ως εκ τούτου στην αποδέσμευση από τη μητρική φιγούρα, φαίνεται πως στην περίπτωση της Κάρυ δεν ολοκληρώνεται επιτυχώς. Έτσι, η ηρωίδα επιστρέφει φοβισμένη και ταπεινωμένη αναζητώντας την προστασία της μητέρας. Η κατάστασή της εκφράζεται ακόμα και από την εξωτερική της όψη. Το μακρύ νυχτικό και το ταλαιπωρημένο της πρόσωπο είναι τα σημάδια ενός παιδιού που αναζητά τη μητρική φροντίδα και προστασία.

Η Κάρυ ωστόσο θα φέρει πάντα το στίγμα του δολοφόνου. Τα σημάδια που αφήνει το αίμα στο χαλί μαρτυρούν πως δε θα ξεπλύνει ποτέ το έγκλημα που διέπραξε, έστω και δικαιολογημένα. Η ζεστασιά της μητρικής αγκαλιάς που αναζητά, δε θα της δοθεί, όπως δεν της έχει δοθεί ποτέ η μητρική κατανόηση. Στο αίτημά της για μια αγκαλιά θα λάβει την εξομολόγηση της μητέρας της· την έξαρση των ενοχών της που προέρχονται από την αμαρτωλή ικανοποίηση των σεξουαλικών αναγκών και ένα πισώπλατο μαχαίρωμα, ξεκάθαρη πλέον απόρριψη της κόρης από τη μητέρα, την οποία θεωρεί προϊόν ανίερης ένωσης.

Η κ.α. White παραδομένη πλήρως στην παράνοια του θρησκευτικού της παραληρήματος βρίσκει το θάνατο, τον οποίο αποδέχεται με ανακούφιση. Το τέλος της αποτελεί αναπαράσταση του ομοιώματος του Ιησού. Τα απότομα κατ, οι εναλλαγές των πλάνων από κοντινά στο πρόσωπο της Κάρυ στο σώμα της μητέρας της και στις αντιδράσεις της τη στιγμή των επιθέσεων επιτείνουν την αγωνία και το φόβο του νεαρού κοριτσιού. Η τραγική φιγούρα της Κάρυ αναγκάζεται να χρησιμοποιήσει το μοναδικό όπλο, σωτηρία και κατάρα της ταυτόχρονα, με το οποίο την έχει προικίσει η φύση. Δεν υπάρχει τρόπος να διαφύγει από τη βαρβαρότητα που έχει ζήσει αλλά ούτε και από την εκδίκηση της ίδιας της υπερφυσικής της δύναμης. Μέσα στην ντουλάπα, που μοιάζει με μήτρα, το μόνο μέρος που μπορεί να νιώσει ασφαλής, η κόρη θα σύρει το σώμα της μητέρας και θα πεθάνουν αγκαλιασμένες⁹⁵. Η δύναμη εκείνη που την έκανε ξεχωριστή, η καταπιεσμένη της ικανότητα που τη μετέτρεψε σε τέρας και δολοφόνο, θα είναι εκείνη που λειτουργώντας σχεδόν αυτόνομα, θα την οδηγήσει στο θάνατο καταστρέφοντας εκδικητικά τα πάντα

⁹⁵ Όπ. σ.41.

γύρω της ακόμα και την ίδια, λυτρώνοντάς την από την κατάρρα της διαφορετικότητας.

Η κατάρρευση των σχέσεων, κυρίως αυτής ανάμεσα στην μητέρα και την κόρη οδηγεί σε ολοκληρωτική καταστροφή του περιβάλλοντός της, εικόνα που θυμίζει την «Αποκάλυψη⁹⁶». Η Κάρυ οδηγείται στο έγκλημα, γιατί τόλμησε να επιθυμήσει, όσα επιθυμούσαν οι άλλοι γύρω της. Μοιάζει να πιάστηκε σε μια παγίδα, που την έκανε να πιστεύει πως μπορεί να ζήσει σαν όλους τους άλλους. Παρασύρθηκε από τις επιθυμίες της για φυσιολογική ζωή. Αυτό που στην πραγματικότητα θέλησε είναι μία ζωή που να μοιάζει με εκείνη των γύρων της. Επιθυμία της έγιναν οι άλλοι. Συγκεκριμένα οι επιθυμίες των άλλων. Αυτή η «επιθυμία της επιθυμίας των άλλων», αυτή η διαδικασία ταύτισης με τη γοητευτική εικόνα των άλλων⁹⁷ την οδήγησαν στην λανθασμένη εντύπωση πως θα μπορούσε να εξασφαλίσει την υγιή ένταξή της στο κοινωνικό σύνολο, διατηρώντας ταυτόχρονα την ιδιαιτερότητά της και την αυτονομία της.

2.3.17. Η τελευταία σεκάνς(01:29:50) γεμάτη φως και καθαρότητα σε σχέση με την προηγούμενη, θα κλείσει με μια ονειρική αλλά εφιαλτική κατάσταση. Η επίσκεψη της Σου στον τάφο της Κάρυ σημαδεύεται από την αισθητή παρουσία της δεύτερης, ακόμα και ως πεθαμένη στο όνειρό της. Ο τάφος της Κάρυ, με το σταυρό του βαμμένο με ένα υβριστικό σύνθημα που προσβάλλει την ιερότητα της κατάστασης του θανάτου, στο σημείο που κάποτε ήταν το σπίτι της οικογένειας White, φαίνεται υπερβολικά βαθύς και παράταιρος σε σχέση με το υπόλοιπο περιβάλλον και την ίδια τη Σου, που ντυμένη στα λευκά τον πλησιάζει. Η ονειρική κατάσταση που συνοδεύεται από το βασικό μουσικό θέμα της ταινίας μετατρέπεται σε εφιάλτη συγχέοντας το όνειρο με την πραγματικότητα. Έτσι η παρουσία της Κάρυ, γίνεται έντονη και δυνατή πολύ περισσότερο τώρα που δεν υπάρχει. Προκαλεί τρόμο, εισβάλλοντας στη συνείδηση των επιζώντων, όσων την κράτησαν στο περιθώριο, καταδυναστεύοντας την ηρεμία του μυαλού τους και λαμβάνοντας επιτέλους μια θέση στον κόσμο τους, μια θέση όμως που αδικεί την πραγματική της «φύση» γιατί εξασφαλίζεται μέσω του φόβου για την υπερφυσική της δύναμη. Έτσι κερδίζει την αναγνώριση, όχι όμως και την αποδοχή που τόσο επιθυμούσε. Τελικά η τραγική φυσιогνωμία της Κάρυ, θα παραμείνει και μετά

⁹⁶ Ο.π. σ. 78.

⁹⁷ Robert Stam, *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*, μτφρ. Κατερίνα Κακλαμάνη, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2006, σ. 213.

το θάνατό της ένα αφύσικο πλάσμα, τιμωρούμενη από τη γέννησή της ακόμα για την αμαρτωλή της «φύση».

Συμπεράσματα

Η έννοια του «κακού» όπως και ο αντίποδάς του το «καλό» αποτελούν μεταβλητούς συντελεστές⁹⁸. αυτό σημαίνει πως εξαρτώνται από τις συνθήκες μέσα στις οποίες ωριμάζουν ως εκφράσεις. Έτσι κατακτούν την θέση της κατάταξής τους στο σύστημα αξιών, μία θέση που δεν παραμένει σταθερή αλλά μεταβάλλεται σύμφωνα με τις ανάγκες που προκύπτουν από τις κοινωνικές και ιστορικές αλλαγές. Μέσα στους όρους «καλό» και «κακό» βρίσκονται ενσωματωμένες πολλές έννοιες, οι οποίες απέκτησαν τη σημασία τους σμιλευμένες από την ηθική, την κοινωνιολογία, τη φιλοσοφία, τη θρησκεία, τις διάφορες επιστήμες και την αισθητική⁹⁹. Η σημασία τους βέβαια παραμένει πάντοτε σχετική καθώς, όπως διευκρινίστηκε παραπάνω, αποτελεί συνάρτηση παραγόντων που σχετίζονται με το χώρο και το χρόνο.¹⁰⁰ Η ανθρώπινη φαντασία, παρά το γεγονός πως οι εν λόγω έννοιες δεν αποτελούν οντότητες αυτές καθαυτές, συχνά τις προσωποποίησε¹⁰¹ και μέσα από αυτό το μορφοποιημένο τους ζωντάνεμα οδηγήθηκε στην αισθητική τους αποτύπωση. Στις ταινίες που εξετάστηκαν ανωτέρω, οι διαφορετικές μορφές που προσλαμβάνει το «κακό» βρίσκονται σε απόλυτη συνάφεια με τις κοινωνικές συνθήκες στις οποίες εντάσσεται η δημιουργική τους διαδικασία. Κάποιες μάλιστα (όπως τα «**πουλιά**») αποκτούν και προφητική διάσταση· έτσι αναλαμβάνουν έναν προφητικό ρόλο που μέσω της απεικόνισης του «κακού», όπως προκύπτει από την ματιά του καλλιτέχνη-δημιουργού, μας εφοδιάζουν με πληροφορίες για τις συνέπειες που θα προκύψουν από την ανθρώπινη δράση και τις καταστάσεις που θα αντιμετωπίσουμε. Άλλες πάλι (όπως το «**μωρό της Ροζμαρι**» και η «**Carrie**») επιχειρούν μια προσπάθεια εξερεύνησης της ανθρώπινης «φύσης», του υποσυνείδητου και των αντιδράσεων μας στο παράλογο και το διαφορετικό.

⁹⁸ Ιάσων Ευαγγέλου, *Το πρόβλημα του κακού στον κόσμο*, εκδ. Αντ. Ν. Σάκκουλα, Αθήνα 1999, σ. 10.

⁹⁹ Ο.π. σ.13.

¹⁰⁰ Ο.π. σ 14.

¹⁰¹ Ο.π.

Συχνά η απεικόνιση του «κακού» λειτουργεί λυτρωτικά, ως κάθαρση, καθώς το τέλος προβλέπει τις περισσότερες φορές μια αποκατάσταση της τάξης, όπως στις αρχαίες τραγωδίες. Το κοινό έρχεται μεν αντιμέτωπο με τα κατώτερα του ένστικτα, με τη βία και τον τρόπο που αυτά προκαλούν¹⁰², ωστόσο οι απεικονίσεις αυτές αποτελούν εικονικές πραγματικότητες στις οποίες στέκεται μεν αμέτοχος παρατηρητής, επηρεάζεται όμως από την δυσάρεστη κατάσταση που προκαλούν. Και μπορεί το τέλος να μην είναι η απόλυτη εγκαθίδρυση του «καλού», ωστόσο υπάρχει λύση, που με τη σειρά της οδηγεί στην ανακούφιση.

Όσον αφορά τις συγκεκριμένες ταινίες η ενσάρκωση του «κακού» παρουσιάζει ορισμένες ομοιότητες κυρίως ως προς τους τρόπους έκφρασής του και λύσης της πλοκής. Η γυναίκα αποτελεί βασικό στοιχείο της έκφρασής του. Άλλοτε γίνεται ο φορέας του, άλλοτε το μέσο που θα το φέρει στον κόσμο και άλλοτε υπονοείται ως αιτία της πρόκλησής του. Η σχέση της γυναικείας παρουσίας και η σύνδεσή της με την έννοια του «κακού» είναι πολύ ιδιαίτερη και στενή. Μπορεί οι γυναίκες να μην απεικονίζονται ως οι αμιγώς «κακοί» χαρακτήρες ή εκφραστές του, αποτελούν όμως υποχείριά του, βοηθητικά μέσα ή βρίσκονται εμπλεκόμενες στα σχέδιά του εν αγνοία τους. Τις περισσότερες φορές, ακόμα κι όταν η ιστορία φτάσει στο τέλος της, οι γυναικείοι χαρακτήρες δεν αποδεσμεύονται πλήρως από τις υπόνοιες που συνοδεύουν το ρόλο τους ως προς την εκδήλωση του «κακού». την ίδια στιγμή ωστόσο, παρουσιάζονται αδύναμες στην αντιμετώπισή του ή στην αποδέσμευσή τους από την επιβολή του. Έτσι, παραμένουν με κάποιο τρόπο «υπεύθυνες» της εκδήλωσής του.

Το στοιχείο του «κακού» με όποια μορφή επιλέγει να εκδηλωθεί(ιδιότητα, πλάσμα, ζώο)έχει έντονα το χαρακτήρα του «άλλου», του ξένου, της μορφής που εκδηλώνει ιδιότητες ή χαρακτηριστικά πέραν της φυσικής τάξης. Η αίσθηση του «άλλου» του διαφορετικού, που στέκεται απέναντι από το ανθρώπινο και τις εκφράσεις του όπως αυτές προσδιορίζονται από τους νόμους της φύσης, σπέρνει τον τρόπο, προκαλεί καταστροφή αλλά και καταστρέφεται. Λειτουργεί σε ένα περιθώριο(είτε αναφορικά με τη φύση είτε με την κοινωνία) και η εκδήλωση της διαφορετικότητάς του αντιμετωπίζεται με φόβο, σαν ένα αντίπαλο στοιχείο προς το ανθρώπινο. Αφήνεται μάλιστα υπόνοια για συνέχιση της δράσης του και μετά τη λήξη της ιστορίας. Τα πουλιά επιλέγουν ανεξήγητα να σταματήσουν την επίθεσή τους προσωρινά

¹⁰² Cynthia A. Freeland, "Realist horror" in *Philosophy and film*, Cynthia A. Freeland Thomas E. Wartenberg, Routledge, New York 1995, p. 127.

και να επιτρέψουν στην οικογένεια Μπερνς και τη Μέλανι να φύγουν. Το μωρό της Ρόζμαρι, από τη στιγμή που γίνεται αποδεκτό από τη μητέρα του, του παραχωρείται η ευκαιρία μεγαλώνοντας, να εκδηλώσει τη δράση του, ενώ η Κάρυ έστω και μέσα από τον εφιάλτη των υπολοίπων, βρίσκει διέξοδο για την υπερφυσική της ικανότητα και μετά το θάνατό της.

Παράλληλα, οι εκφάνσεις του προβαλλόμενου «κακού» παρέχουν την ευκαιρία ταύτισης του θεατή τόσο με τους ήρωες όσο και με τις καταστάσεις, δίνοντας διέξοδο σε υποσυνείδητους ή ακόμα και απόλυτα πραγματιστικούς φόβους. Στα «**πουλιά**», το οικολογικό μήνυμα των συνεπειών από την ανθρώπινη επέμβαση στο περιβάλλον είναι έκδηλο· εκφράζει μια εσωτερική ανησυχία του ανθρώπου για την αντίδραση της φύσης στην καταστροφή που υφίσταται και το μεγάλο του φόβο για την ασημαντότητα του ίδιου μπροστά στο μέγεθός της, παρά τις προσπάθειές του να τη δαμάσει. Η «**Κάρυ**» από την άλλη, γίνεται η έκφραση της ανάγκης εκείνης του ανθρώπου να πιστέψει στις δυνατότητες του μυαλού του· σε κάτι ανώτερο από το μέχρι τώρα γνωστό και υπαρκτό· στην διάθεσή του να εκδηλώσει ικανότητες πέραν του φυσικού, να γίνει ένας μικρός θεός, να κατανοήσει ό,τι δε φαίνεται.

Στο «**μωρό της Ρόζμαρι**», πέραν των μηνυμάτων και των όποιων συμβολισμών της, η ταινία δίνει μια πιθανή διέξοδο και στον ενδόμυχο φόβο του ανθρώπου για γέννηση τέρατος με τη δική του παρέμβαση. Άλλωστε, με την παρέμβαση ανθρώπων του περιβάλλοντος της Ρόζμαρι, η σατανική δύναμη καταφέρνει να έχει πρόσβαση στο σώμα της, με αποτέλεσμα την αφύσικη ένωσή τους και τη δημιουργία μιας μορφής που ξεπερνά τα όρια του φυσιολογικού. Και πάλι η επέμβαση του ανθρώπου είναι αυτή που αλλοιώνει τη φυσική διαδικασία και οδηγεί στην εκδήλωση της όποιας ανωμαλίας. Γενικότερα οτιδήποτε ξεπερνά το φυσικό, το γνώριμο και το σύνηθες αποτελεί γόνιμο πλαίσιο για τη δημιουργία καταστάσεων που χρησιμοποιούνται ως παράγοντες φόβου, ανασφάλειας και δυσαρέσκειας.

Και στις τρεις ταινίες το στοιχείο της μητρότητας και οι όποιες παθολογικές, δύσκολες ή αφύσικες συμπεριφορές εκδηλώνονται μέσα από λανθασμένους χειρισμούς των γυναικών που βρίσκονται στο ρόλο της μητέρας, είναι έντονες. Η μητέρα του Μιτς στα «**Πουλιά**» αποτελεί ρυθμιστικό παράγοντα για τη σχέση της Μέλανι με τον Μίτς. Στην «**Κάρυ**», η παθολογική θρησκοληψία της μητέρας της, οδηγεί τη νεαρή κοπέλα στην υιοθέτηση μιας συμπεριφοράς απόμακρης και αντικοινωνικής, που θα προκαλέσει και την τελική της καταστροφή. Στο «**Μωρό της Ρόζμαρι**» πάλι, η επιθυμία της Ρόζμαρι για

ένα παιδί θα χρησιμοποιηθεί για την επίτευξη των σατανικών σχεδίων του συζύγου και των γειτόνων της· και μέσω της τελικής αποδοχής όμως του μωρού από τη μητέρα του, αφήνεται να εννοηθεί η διαιώνιση και εκδήλωση της σατανικής του δύναμης στον κόσμο.

Επιπλέον, και στις τρεις δημιουργίες η απουσία πατρικής φιγούρας φαίνεται πως αποτελεί ρυθμιστικό παράγοντα των ενδοοικογενειακών σχέσεων αλλά και σημαντική αιτία ή αφορμή για την εκδήλωση της παθολογίας εκ μέρους των γυναικείων χαρακτήρων. Ο θάνατος του πατέρα του Μιτς, τον έχει τοποθετήσει στη θέση του προστάτη της οικογένειας· η μητέρα του εξαρτάται απόλυτα από τον ίδιο με αποτέλεσμα να δεσμεύει τη συμπεριφορά και τις επιλογές του. Ο πατέρας της Κάρυ έχει εγκαταλείψει την οικογένειά του για μια άλλη γυναίκα. Η Κάρυ μεγαλώνει αποκλειστικά με την επίβλεψη της παθολογικά θρησκόληπτης μητέρας της, χωρίς την παραμικρή ευκαιρία για διέξοδο από το απόλυτα καταπιεστικό περιβάλλον του σπιτιού της. Όσο για τη Ρόζμαρι, μπορεί ο σύζυγός της να είναι παρών, ωστόσο η εμμονή του για την εξασφάλιση μεγάλης καριέρας, τον απομακρύνει από τη σχέση τους ενώ την ίδια στιγμή χρησιμοποιεί την εγκυμοσύνη της Ρόζμαρι και το μωρό τους για την επίτευξη των προσωπικών του στόχων. Το «κακό» φαίνεται πως εκδηλώνεται μέσα από συγκεκριμένες μορφές αλλά και μέσα από απουσίες. Χρειάζεται ειδικές συνθήκες για να αποκτήσει υπόσταση, τις εκμεταλλεύεται για να πραγματοποιήσει τους στόχους του και χρησιμοποιεί όργανα με ανθρώπινη ή όχι μορφή για να ολοκληρώσει τα σχέδιά του.

4. Βιβλιογραφία

- Robert Muchembled, *Μια ιστορία του Διαβόλου 12^{ος}-20^{ος} αιώνας*, Μεταίχμιο, 2000
- Alan Macfarlane, *The Anthropology Of Evil*, David Parkin, Basil Blackwell Ltd, Oxford, 1985
- Noel Carroll, *The philosophy of horror or the paradoxes of the heart*, Routledge, Chapman and Hall, New York 1999
- David Bordwell, Kristin Thompson, *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*, μτφρ. Κατερίνα Κοκκινίδη, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, Αθήνα 2004
- Μαρία Παραδείση, *Κινηματογραφική αφήγηση και παραβατικότητα στον ελληνικό κινηματογράφο (1994 – 2004)*, εκδ. Τηπωθήτω, Αθήνα 2006
- Lewis Jacobs, *Τα εκφραστικά μέσα του κινηματογράφου*, μτφρ. Στεφανία Ρουμπή, εκδ. Καθρέφτης, Αθήνα χ.χ.
- Laura Mulvey, *Οπτικές και άλλες απολαύσεις*, μτφρ. Μαργαρίτα Κουλεντιανού, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα χ.χ.
- Claire Vasse, *Ο διάλογος από το γραπτό κείμενο στην ταινία*, μτφρ. Ειρήνη Πυρπάσου, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2008

- Jean-Paul Roux, *Το αίμα. Μύθοι, σύμβολα και πραγματικότητα*, μτφρ. Άντα Κλαμπατσέα, εκδ. «Νέα Σύνορα», Λιβάνη, Αθήνα 1998
- Tania Modlesky, *The women who knew too much: Hitchcock and feminist film theory*, Methuen, Inc., New York 1988
- Robert Stam, *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*, μτφρ. Κατερίνα Κακλαμάνη, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2006
- Jane E. Sloan, *Alfred Hitchcock a filmography and bibliography*, University Of California Press, London 1995
- Christian Metz, *Ψυχανάλυση και κινηματογράφος, το φανταστικό σημαίνουν*, μτφρ. Βασίλης Πατσογιάννης και Φώτης Σιάτιστας, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 2007
- Ιάσων Ευαγγέλου, *Το πρόβλημα του κακού στον κόσμο*, εκδ. Αντ. Ν. Σάκκουλα, Αθήνα 1999
- Cynthia A. Freeland Thomas E. Wartenberg, *Philosophy and film*, Routledge, New York 1995
- Barbara Creed, *The monstrous-feminine: film, feminism, psychoanalysis*, Routledge, London 1993
- Barry Keith Grant, *The dread of difference: gender and the horror film*, University Of Texas Press, Texas 1996

- Gregory Albert Waller, *American horrors: essays on the modern American horror film*, University of Illinois Press, 1987
- Ζακ Λακάν, *Η οικογένεια: Τα οικογενειακά συμπλέγματα στη διαμόρφωση του ατόμου*, μτφρ. Δ. Βεργέτης, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1987
- Hugo Munsteberg, *Η ψυχολογία στον κινηματογράφο*, μτφρ. Μάκης Μωραίτης, εκδ. Καθρέφτης, Αθήνα 2006
- Jean Starobinski, *Οι τρεις μανίες*, μτφρ. Χρήστος Αγγελάκος, εκδ. Βιβλιοπωλείο της «Εστίας», Αθήνα 1996
- Uberto Eco, *Πώς γίνεται μια διπλωματική εργασία*, μτφρ. Μαριάννα Κονδύλη, εκδ. Νήσος, Αθήνα 2001