

«ΤΑ ΠΙΚΡΑ ΔΑΚΡΥΑ ΤΗΣ ΠΕΤΡΑ ΦΟΝ ΚΑΝΤ»

του Ράινερ Βέρνερ Φασμπίντερ

Σημειώσεις από την ανάλυση της ταινίας, την οποία έκανε ο Γιώργος Σαγκριώτης.

Η ανάλυση της συγκεκριμένης ταινίας δεν θα μπορούσε να ξεκινήσει από κάποιο άλλο θέμα πέραν του έρωτα. Αν ο έρωτας είναι το κεντρικό αντικείμενο αυτής της ταινίας, τότε, σύμφωνα με το Σαγκριώτη, σίγουρα αυτό αναπαρίσταται από την αρνητική του πλευρά. Η μια μορφή αναπαράστασης του η ερωτική απογοήτευση, ως το αποτέλεσμα κάθε ερωτικού ζεύγους που εμφανίζεται στην ταινία (Πέτρα-Κάριν, Πέτρα-Μαρλέν, Κάριν-πρώην άντρας κ.λπ.). Η έτερη μορφή η ανικανότητα των χαρακτήρων – και ιδίως της Πέτρας – να αγαπήσουν. Η κτητικότητα, ο φθόνος είναι στοιχεία μιας κατάστασης που πόρρω απέχει από την αγάπη. «Πρέπει να αγαπάει κανείς χωρίς αντάλλαγμα», λέει η πρωταγωνίστρια στο τέλος και αυτή η κατάφαση μοιάζει σαν κεντρικό μήνυμα της ταινίας.

Αν, όμως, αυτό ισχύει, τότε γιατί χρειαζόταν όλα αυτά ο Φασμπίντερ για να μας πει κάτι τόσο μπανάλ, ρωτά ο Σαγκριώτης.

Ας προσπαθήσουμε να απαντήσουμε σ' αυτό το ερώτημα. Το έργο φέρει καταρχάς το τυπικό κλασικιστικό στοιχείο της πεντάπρακτης δομής. Ωστόσο, η κάθαρση δεν λειτουργεί με τον τυπικό, όπως στα κλασικά έργα δηλαδή, τρόπο. Το συμπέρασμα δεν προσομοιάζει σε τραγωδία άρα το πάθος δεν ήταν ουσιαστικό. Ανάποδα, αν το πάθος ήταν ουσιαστικό, τότε το συμπέρασμα δεν θα έπρεπε να ισχύει.

Σύμφωνα με μια άλλη ερμηνεία, οι χαρακτήρες και οι μεταξύ τους σχέσεις φαίνεται να ταιριάζουν στη ζωή του ίδιου του Φασμπίντερ, τα αυτοβιογραφικά στοιχεία είναι έντονα. Η Πέτρα είναι μάλλον ο ίδιος ο σκηνοθέτης, ενώ η Κάριν ο ηθοποιός Γκύντερ Κάουφμαν και η Μαρλέν η σύντροφος του Φασμπίντερ με την οποία, σύμφωνα με όσους γνώριζαν, είχε το ίδιο υποτακτική σχέση. Ωστόσο, η βιογραφική ερμηνεία του έργου δεν φαίνεται να είναι επαρκής. Δεν υπάρχει ακριβής αντιστοίχιση, ενώ η ανάλυση κατά τη γνώμη του Σαγκριώτη πρέπει να πάει πιο βαθιά.

Οι χαρακτήρες είναι μεταξύ τους αρκετά διαφορετικοί και μοιάζουν περισσότερο να είναι εκπρόσωποι διαφόρων συμπτωμάτων. Υπάρχει ένα σαδομαζοχιστικό πλαίσιο, υπάρχουν και διπλοί ρόλοι. Η Πέτρα εξευτελίζει τη Μαρλέν, αλλά εξευτελίζεται από την Κάριν, στην πρώτη πράξη λέει ότι η μητέρα της ήταν καταπιεστική, αλλά στην τελευταία πράξη η μητέρα της τη φροντίζει. Υπάρχουν και άλλες πιο πλάγιες περιπτώσεις διπλών ρόλων, όπως λόγου χάρη ο μαύρος άντρας στον οποίο αναφέρεται η Μαρλέν, παρουσιάζοντάς τον από τη μία εκθαμβωτικό, αλλά από την άλλη ως όχι κάτι ιδιαίτερο. Η δε Κάριν διατυπώνει κάποια στιγμή τη θέση ότι οι άνθρωποι είναι θάναυσοι, επειδή τα υπομένουν όλα. Είναι μια ταινία, όπως οι «ταινίες με αγάπη και πόνο» που αναφέρονται στη διάρκειά της.

Υπάρχει, επίσης, ένα πολύ αυστηρό στυλιστικό ύφος, ιδιαιτέρως ψυχρό. Οι περισσότεροι μονόλογοι χαρακτηρίζονται από συναισθηματική αποστασιοποίηση, απαγγέλλονται ως ρόλοι, δεν ενσαρκώνονται. Οι χαρακτήρες παίζουν το ρόλο του εαυτού τους. Δεν επικοινωνούν μεταξύ τους, ενώ είναι πολύ χαρακτηριστικό ότι σε πολλές περιπτώσεις ακόμα και τα απλανή και θολά βλέμματά τους συναντιούνται μέσα από κάτοπτρα.

Τα αμέσως προηγούμενα είναι ακριβώς αυτά που συντείνουν στο συμπέρασμα ότι κάθε χαρακτήρας είναι ένα σύμπτωμα, που κυκλοφορεί χωρίς το ρόλο, αποστασιοποιημένο. Καθένας είναι κάτι διαφορετικό, κανένας δεν είναι αυτό που είναι, κανένας δεν επικοινωνεί, καθένας είναι κλεισμένος στον εαυτό του. Μοιάζει η ταινία σαν ένα περιβάλλον στο οποίο εκτελείται ένα εργαστηριακό πείραμα για να διαπιστωθεί πώς τα αντιδρώντα στοιχεία της ταινίας θα αναμειχθούν και τι αποτέλεσμα θα δώσουν.

Η κάμερα παίζει σημαντικό ρόλο σε αυτό το σκηνικό. Όλη η ταινία είναι γυρισμένη σε έναν εσωτερικό χώρο, κλειστό και στενό, από τον οποίο κάθε προσπάθεια φυγής είναι καταδικασμένη. Όλες οι πτήσεις ακυρώνονται, όλες οι επικοινωνίες με τον έξω κόσμο γίνονται δια του τηλεφώνου ή με γράμματα, χωρίς έλεγχο πάνω σ' αυτές. Ακόμα και όταν οι κουρτίνες του δωματίου παραμερίζονται απ' έξω υπάρχει μόνο το μαύρο. Παρακολουθούμε, λοιπόν, έναν εγκλεισμό των χαρακτήρων στο σπίτι της Πέτρας, το οποίο είναι ταυτόχρονα ο εγκλεισμός στον ψυχικό κόσμο. Ένας εγκλεισμός που, δεδομένης και της πλήρους απουσίας του ανδρικού φύλου, εξαιρουμένων των ζωγραφικών μορφών του Μήδα και του Βάκχου, θα μπορούσε να θεωρηθεί ως αισθητικό ανάλογο του εγκλεισμού στο φύλο. Χωρίς αυτό να σημαίνει ότι το φιλμ είναι ένα σχόλιο πάνω στο φύλο. Το κεντρικό του θέμα παραμένει το δίπολο εσωτερικότητας/εξωτερικότητας. Υπό αυτό το πρίσμα, όλοι οι χαρακτήρες μπορεί να είναι η Πέτρα. Πτυχές του εσωτερικού κόσμου της.

Το αρχιτεκτονικό στοιχείο εδώ παίζει σημαίνοντα ρόλο. Είναι η απόσυρση του ιδιώτη στο εσωτερικό της κατοικίας που περιγράφει ο Μπένγιαμιν. Είναι το σύμπαν εντός του οποίου πρέπει να συμβαίνουν όλα. Είναι το σαλόνι του σπιτιού, που γίνεται ολόκληρο το θέατρο του κόσμου. Είναι η αποθέωση των αντικειμένων. Δεν είναι τυχαίο που το μεγαλύτερο κομμάτι της πλοκής λαμβάνει χώρα πάνω στο κρεβάτι.

Η έντονη εσωτερικότητα ωθεί τους χαρακτήρες στη διάρκεια της ταινίας να γίνουν διακοσμητικοί του χώρου. Η Πέτρα λόγου χάρη στη δεύτερη εμφάνισή της θυμίζοντας έργο του Κλιμτ, θα μπορούσε πολύ φυσικά να είναι άλλος ένας πίνακας στο δωμάτιο. Σημειωτέον ότι, η παρουσία της τέχνης είναι έτσι κι αλλιώς πολύ έντονη στην ταινία. Οι επιβλητικοί πίνακες, αλλά και η δημιουργική δραστηριότητα της Πέτρας ως σχεδιάστρια και της Μαρλέν που μονίμως ζωγραφίζει ή γράφει. Δοκιμάζει πράγματα ακόμα και πάνω της, γεγονός που την κάνει να λειτουργεί ως κούκλα. Οι κούκλες είναι ένα ακόμα ενδιαφέρον στοιχείο. Υπάρχουν παντού στο χώρο, δημιουργούν κατά ένα τρόπο το σκηνικό. Ωστόσο, οι δοκιμές της Πέτρας στον εαυτό της, αλλά και συχνά ο τρόπος κίνησης των χαρακτήρων τους κάνει να θυμίζουν οι ίδιοι κούκλες. Στην κίνηση που θυμίζει ανδρείκελο, όμως, υπάρχει και ένα στοιχείο φιλαρέσκειας, πράγμα που μας επαναφέρει στη θέση της ενότητας των προσώπων και μας ωθεί να εντοπίσουμε το ναρκισσιστικό στοιχείο. Η Πέτρα ερωτεύεται τον εαυτό της.

Θα μπορούσε κανείς να μιλήσει και για έναν πορνικό χαρακτήρα, ήδη παρών στην αποξενωμένη εκφορά λόγου και στην αντίστοιχη κινησιολογία. Οι χαρακτήρες φέρονται σαν πόρνες του εαυτού τους. Οι χρηματικές ανταλλαγές είναι έντονες σε όλη την ταινία και ορίζουν κάπως τις σχέσεις μεταξύ των χαρακτήρων.

Ένας χαρακτηρισμός της ταινίας ως ψυχογράφημα θα ήταν μεν ορθός, αλλά ταυτόχρονα λίγος. Το ψυχογράφημα είναι υπαρκτό στην ταινία, υπάρχει, όμως, μόνο αυτό και τίποτε άλλο εσωτερικό ή εξωτερικό και αυτό είναι κάτι που πρέπει να αναδειχθεί σε μια ματιά πάνω στο φιλμ. Το πάθος, ως ένα εσωτερικό στοιχείο, αντικειμενοποιείται στο κιτς, που καθ' όλη τη

διάρκεια της ταινίας εμφανίζεται εντονότερο από οποιοδήποτε εσωτερικό στοιχείο. Είναι η μορφή που επιλέγει ο Φασμπίντερ, η πόζα με την οποία αποτυπώνει τα εσωτερικά στοιχεία.

Αντιστρέφοντας τη διατύπωση του Χέγκελ «από τη γλυπτική στο θέατρο» εδώ η κίνηση γίνεται αντίστροφα. Το φιλμ είναι βασισμένο σε κάποιο θεατρικό έργο του Φασμπίντερ και εδώ οι χαρακτήρες γίνονται κούκλες. Αντί, λοιπόν, τα αγάλματα να αποκτούν ζωή κάνοντας το θέατρο, το θέατρο αποτελεί αφητηρία ενός δρόμου που οδηγεί σε αγάλματα. Ας θυμηθούμε στο σημείο αυτό τη δυσκινησία, που με έναν τρόπο ορίζει την ισορροπία μεταξύ κίτς και κομψότητας, εκπέμποντας παράλληλα και μια αισθησιακή ανία, που είναι η μοναδική ίσως θετική έκφραση του έρωτα. Εν πάσει περιπτώσει, το θέατρο εδώ είναι θέμα, ταυτοχρόνως, όμως και μέσο αποτύπωσης της πραγματικότητας.

Υπάρχει μια διαρκής επερώτηση του αληθούς. Στο φιλμ δεν υπάρχει αληθινός χαρακτήρας, αλλά μόνο ψεύτικοι. Δεν υπάρχει το είναι των χαρακτήρων, αλλά το φαίνεσθαι. Υπάρχει, όμως, ακριβώς αυτό το κενό, το οποίο είναι το μοναδικό υπόλοιπο αυθεντικότητας. Δηλαδή, οι ψεύτικοι χαρακτήρες είναι οι μόνοι που υπάρχουν, άρα οι μόνοι αληθινοί. Το ίδιο και ο έρωτας. Δεν υπάρχει πιο αληθινός έρωτας από αυτόν της Πέτρας. Αυτή είναι ακριβώς η στιγμή που η πόζα καταρρέει, είναι η στιγμή της αυτοδιάλυσης του κίτς.

Και αυτό είναι που έχει καίρια σημασία, καθώς ο Φασμπίντερ δεν έκανε μια ταινία προκειμένου να μιλήσει για έναν ψεύτικο και αγοραίο έρωτα, αλλά για να δοκιμάσει πώς μπορεί μέσω του κίτς και υπερβαίνοντάς το να αναπαραστήσει τον έρωτα. Ο ίδιος ο τίτλος είναι κομμάτι αυτού του στόχου. Είναι ειρωνικός, υπερβολικός και βιβλικός, είναι μέρος του κίτς, ταυτόχρονα, όμως, αποδίδει τη βαθιά θλιβερή κατάληξη ενός έρωτα.

Κάπως έτσι διφορούμενα λειτουργεί και το τέλος του έργου. Η φυγή της Μαρλέν μπορεί να σημαίνει την απελευθέρωση της Πέτρας, δηλαδή του σκηνοθέτη, υπό τη μορφή της Μαρλέν, αφού άλλωστε όλοι οι χαρακτήρες μπορούν να αντιμετωπιστούν σαν ένας. Το σαδομαζοχιστικό πλαίσιο καταρρέει. Το παράδοξο είναι ότι μαζί με τη Μαρλέν φεύγει και η κούκλα της Κάριν, που όμως δεν είχε καμία σχέση με τη Μαρλέν. Μαζί με την κούκλα, όμως, φεύγει και ο ψεύτικος έρωτας. Ο χαρακτήρας μας μαθαίνει πια να αγαπάει πραγματικά, χωρίς ανταλλάγματα.

Θα μπορούσε, όμως, να ειπωθεί και διαφορετικά. Η Πέτρα εγκαταλείπεται ακόμα και από την πιστή της υπηρέτρια, δεν τη διώχνει. Μαζί με την κούκλα, τον ψεύτικο έρωτα, χάνεται και ο μόνος υπαρκτός έρωτας που παρακολουθούμε. Η σκηνή αδειάζει θεατρικά, με την Πέτρα να μένει μόνη σε ένα φως που λιγοστεύει. Ο έρωτας, εκείνη η ανταλλακτική αξία που συναλλάσσεται καθ' όλη τη διάρκεια του φιλμ, συμπαρασύρει μαζί του οποιαδήποτε άλλη αξία. Είναι ένα τέλος καταγγελτικό προς τον έρωτα, ένα τέλος μηδενιστικό.

Γουργουρίνη Έλλη
Καρλαγάνης Παναγιώτης
Χασούρου Δάφνη

Τίτλος ταινίας: Σταυρωμένοι εραστές, 1954, Ιαπωνία

Kenji Mizoguchi (1898-1956)

Εισηγητής: Βίκτωρ Αρδίττης

Κύριοι χαρακτήρες: Ισούν, Οσάν, Μοχέι, Οτάμα

- Τα δύο είδη ιαπωνικού θεάτρου είναι το *Noh* και το *Kabuki*: το μεν προσιδιάζει στην τραγωδία και το δε στην κωμωδία. Το σενάριο της εν λόγω ταινίας προέρχεται από μια παλιά ιστορία του *Kabuki*, που μάλιστα θα μπορούσε να συγκριθεί με την *commedia dell'arte* της Δύσης.
- Δύο ερωτήματα, εισαγωγικά: Ποια η σχέση μας με τον Μιζογκούτσι και μπορεί ένας θεατής απλώς να θαυμάσει αυτή την ιαπωνική τέχνη(εξωτισμός), αλλά όχι να την κατανοήσει; Τι είναι αναγνωρίσιμο στο έργο του μέσω της οικουμενικής γλώσσας του κινηματογράφου;
- Παρατηρείται η εμφάνιση ενός διπόλου, αυτού μεταξύ ιαπωνικότητας – οικουμενικότητας.
- Ρούχα, σωματικές συμπεριφορές και κίνηση, μορφές των ανθρώπων που κινούνται παράξενα μέσα από τις πτυχώσεις των ρούχων τους (κιμονό με τις στρώσεις του, παπούτσια, γονάτισμα, σήκωμα, πάλι γονάτισμα κοκ). Τα παραπάνω στοιχεία θυμίζουν ιαπωνικό θέατρο. Το παίξιμο του προσώπου είναι όμως ψυχολογικό, μελοδραματικό, ένα παίξιμο που μας εκφράζει αισθήματα που μπορούμε να διαβάσουμε, σε αντίθεση με το ανέκφραστο και κωδικοποιημένο πρόσωπο στο *Noh* και στο *Kabuki*.
- Εμφανές γίνεται, επίσης, ένα (μελο)δραματικό ύφος στην ταινία, που ακολουθεί τη δράση καθολικά. Η ίδια η συγκρότηση του σεναρίου είναι δομημένη βάσει μίας λογικής μελοδραματικών ανατροπών, που αποτελεί καθαρά δυτικότροπη τεχνική.
- Χαρακτηριστική είναι η λεπτολόγος σχεδίαση του πλάνου, η καθαρότητα του πλάνου, κάτι που συνδέεται άρρηκτα με την ιαπωνική ζωγραφική. Η οργάνωση του χώρου γίνεται σε ζώνες, οι οποίες για να γίνουν αντιληπτές χρειάζονται καθαρότητα πεδίου, σωστή ορατότητα, αλλά και προοπτικό βάθος. Δεν είναι λίγες άλλωστε οι σκηνές στις οποίες μπορούμε να διακρίνουμε τη δράση μέχρι και πολύ πίσω, σε πίσω δωμάτια κοκ. Έχει ενδιαφέρον να τονιστεί ότι στον Μιζογκούτσι άρεσε να χρησιμοποιεί ρεαλιστικές τοποθεσίες, συνεπώς στις ταινίες του οι κατοικίες είναι πράγματι οι παραδοσιακά ιαπωνικές. Εικαστικά,

λοιπόν, είναι πολύ προσεκτικός σκηνοθέτης και η θέση των αντικειμένων, αλλά και η ιεροτελεστική σχεδόν σειρά των κινήσεων των μορφών μπαίνοντας/βγαίνοντας από τους χώρους μόνο τυχαία δεν είναι: βασίζεται σε όλη την εθιμοτυπική παράδοση που συνοδεύει την Ιαπωνία (το να βγάζουν πάντοτε τα παπούτσια τους πριν μπουν σε εσωτερικό χώρο, το κλείσιμο των πορτών, η σειρά που ακολουθείται στο φαγητό και ποτό κοκ). Οι κάθετες εισοδοί και τα ρυθμικά περπατήματα παραπέμπουν ξανά στο θέατρο Kabuki. Βασικό στοιχείο της ταινίας είναι η πρωτοκαθεδρία του χώρου, ο χώρος υπάρχει πριν τα πρόσωπα.

- Μία τεχνική που βλέπουμε να χρησιμοποιεί ο σκηνοθέτης είναι το σταθερό πλάνο, με ξαφνική γρήγορη κλιμάκωση και ένταση δράσης, η οποία υπογραμμίζεται από τη μουσική(ιαπωνική μουσική). Αυτό παρατηρείται κάθε φορά που μπαίνει η εξουσία στο πλάνο (βλ. τις αστυνομικές αρχές σε αρκετές περιστάσεις), αλλά και στη σκηνή της λίμνης όπου η Οσάν και ο Μοχέι γίνονται ζευγάρι. Η ικανότητα του Μιζογκούτσι, επίσης, να ελίσσεται μεταξύ υφών χωρίς να υπογραμμίζονται αυτά υπερβολικά, αποτελεί μεγάλο του προσόν.
- Τυποποιημένα σχήματα: ο εραστής – υπηρέτης και η κυρία. Από εδώ προκύπτει και ένα ακόμη κυρίαρχο δίπολο του έργου: ο κόσμος των τύπων (εξουσία), έναντι του κόσμου των αληθινών ανθρώπων.
- Τεχνικές λήψης πλάνων: Κυριαρχεί το ιαπωνικό χαρακτηριστικό στον κινηματογράφο, σύμφωνα με το οποίο ο ι φηγούρες χωράνε ολόκληρες μέσα στο πλάνο, κάτι που κατ' αρχάς χαρακτηρίζει την ιαπωνική ζωγραφική. Σε αυτό διαφέρει πολύ από τον αμερικάνικο πρότυπο τρόπο λήψης της κάμερας, που φτάνει κατά βάση μέχρι και τα γόνατα της φιγούρας.
- Ο Μιζογκούτσι αποτελεί μεγάλο μαιτρ του πλάνου σεκάνς. Οι λήψεις του χαρακτηρίζονται από ελεγχόμενη και ταυτόχρονα ευκίνητη τεχνολογία.
- Η ταινία αυτή μπορεί να κατηγοριοποιηθεί ως ερωτική τραγωδία στο είδος, η οποία όμως διέπεται από αρκετά κωμικά στοιχεία σε συγκεκριμένες σκηνές. Μία ερωτική τραγωδία ισοδυναμεί με προδιαγεγραμμένη καταστροφή, ένας αντίστροφος τρόπος να δείξεις την ευτυχία(κάτι καταστρέφεται, αλλά στο κοινό δημιουργείται εκ του αντιστρόφου μια ιδέα ευτυχίας). Έτσι καθώς υπογραμμίζεται το στοιχείο της τραγωδίας, ταυτόχρονα, μέσα από αυτό αναδεικνύεται και λαμβάνει χώρα η αφήγηση της αληθινής ευτυχίας.

- Σε αντίθεση με το πώς είναι δομημένη μία ερωτική ιστορία, ο πόθος εδώ αναπαρίσταται μόνο έμμεσα, κατ' ουσίαν μέσω της μη-αναπαράστασης. Αυτό το στοιχείο κάνει την ένταση της παραβίασης, του κυνηγητού, του παράνομου, του πόθου ισχυρότερη ή πιο αδύναμη; Η μη – αναπαράσταση νοηματοδοτεί.
- Οι κύριοι χαρακτήρες του έργου διακρίνονται σε δύο ζευγάρια: Ισούν-Οσάν(νόμιμο ζευγάρι) και Οσάν-Μοχέι. Ο κάθε συνδυασμός αναμφίβολα αντιμετωπίζει διαφορετικές προβληματικές όσον αφορά στη δυνατότητά του να αποτελέσει πράγματι ζευγάρι, σχετικά ελευθερωμένο από τους περιορισμούς των ερωτικών σχέσεων που κυριαρχούν στην κοινωνία της εποχής. Επί παραδείγματι, το ζευγάρι Οτάμα-Μοχέι (ιδανικό ζευγάρι), που δυνητικά θα μπορούσαν να είναι μαζί, δεν είναι κάτι που ευδοκιμεί, γιατί δεν το επιθυμούν τα ίδια τα άτομα. Αντιθέτως, οι χαρακτήρες εκδηλώνουν ενδιαφέροντα για άλλους με τους οποίους δε μπορούν να είναι δίχως την κατακραυγή των ηθών της ιαπωνικής κοινωνίας της εποχής. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η αγάπη του Μοχέι για την Οσάν (παράνομο ζευγάρι) .
- Στο κοινό παρ' όλα αυτά δημιουργείται μία αντίστροφη αίσθηση κωμικότητας, ακριβώς γιατί ίσως μπαίνει στη διαδικασία να σκεφτεί ότι το τάδε ή δείνα δυνητικό ζευγάρι θα ήταν καλά μαζί, με μία ελπίδα ότι θα ξεπεράσει τα αδιέξοδα.
- Βλέπουμε την ταινία να βρίθει περιστατικών τυχαιότητας (π.χ. η στιγμή που ο υπάλληλος του τυπογραφείου μπαίνει στο υπνοδωμάτιο της Οτάμα και εκείνη ακριβώς τη στιγμή τυχαία η Οσάν και ο Μοχέι έχουν πέσει κάτω αγκαλιασμένοι και φαίνονται σα ζευγάρι, ή όταν η Οσάν και ο Μοχέι συναντιούνται τυχαία έξω από το σπίτι και μετά διαφεύγουν μαζί)' τα περιστατικά αυτά λειτουργούν ως κρίκοι διασύνδεσης για την πλοκή και την προώθηση του μύθου. Στις ερωτικές τραγωδίες το κινητήριο στοιχείο είναι ο πόθος, ενώ εδώ είναι κρυμμένος στο βάθος της σκηνής, όλα συμβαίνουν σχεδόν καταλάθος.
- Η σκηνή της βάρκας. Τα στοιχεία του νερού και της νύχτας στην Ιαπωνική παράδοση, συμβολίζουν την επιστροφή του νεκρού. Η διαδρομή μέσα από το νερό για την ένωση των δυο κόσμων. Οι δυο εραστές είναι έτοιμοι να αυτοκτονήσουν, ωστόσο εκείνη την στιγμή λαμβάνει χώρα η ερωτική εξομολόγηση του υπηρέτη προς την κυρία – και έτσι οι δυο τους, «επιστρέφουν» από τον κόσμο των νεκρών, που ήταν έτοιμοι να κατευθυνθούν. Επίσης, σε αυτήν την σκηνή διαφαίνεται και ένα ακόμη σημαντικότατο ζήτημα. Μόλις αλλάζει η πληροφορία, τα δεδομένα της πραγματικότητας δηλαδή (εξομολόγηση), αλλάζει αμέσως και ο ορισμός της πραγματικότητας (δεν αυτοκτονούν).

- Το στοιχείο της απαγόρευσης έναντι του ανεκπλήρωτου. Στην συγκεκριμένη ιστορία δεν υπογραμμίζεται η έννοια του ανεκπλήρωτου – αλλά περισσότερο δίνεται έμφαση στην ιδέα του απαγορευμένου. Του νομικά απαγορευμένου. Στοιχείο της Ιαπωνικής πραγματικότητας.
- Χωροταξικές-πολιτικές παρατηρήσεις: Το σπίτι-τυπογραφείο του Ισούν αποτελεί αντανάκλαση όλης της ιαπωνικής κοινωνίας. Είναι ένα κατανοητό αξιακό σύστημα. Μάλιστα οι τύποι συμπεριφοράς που προβάλλονται μέσα από τις σχέσεις των ανθρώπων στο σπίτι, πιστοποιούν ακόμη περισσότερο την ιδέα της παραβίασης. Οι χώροι συμβολίζουν την κατάσταση. Παραδείγματος χάριν, στην σκηνή που κρύβονται οι δυο εραστές, τα καλάμια της καλύβας, μοιάζουν σαν κελιά.
- Κοινωνικές-οικονομικές ανισότητες: Οι διαφορές και δυσκολίες ανάμεσα στη δυνητική ένωση του Μοχέι και της Οσάν θα προβάλλουν ανυπέρβλητες.

Πολιτική της αναπαράστασης Θανάσης Κριτσάκης Γιώργος Σολομωνίδης
Πρακτικά Εισήγησης Λιάνας Θεοδωράτου

Neil Jordan *Το Παιχνίδι των Λυγμών* (The Crying Game), 1992 Μ. Βρετανία-Ιρλανδία-Ιαπωνία, 112'

Η Δρ. Θεοδωράτου ξεκίνησε την εισήγηση της αναφερόμενη σε κάποια ιστορικά στοιχεία της ταινίας. Πρώτη της αναφορά θα αποτελέσει ο αρχικός τίτλος της ταινίας : «Η Γυναίκα του Στρατιώτη», ο οποίος θα αλλάξει με παρότρυνση του φίλου του σκηνοθέτη, Stanley Kubrick, και θα λάβει την τελική του μορφή: «The Crying Game». Σχετικά με την πρόσληψη της, θα σημειώσει μεγάλη απήχηση στο Αμερικανικό κοινό αποσπώντας το Όσκαρ σεναρίου. Αντιθέτως η ταινία θα λάβει κακές κριτικές στην Μ. Βρετανία, καθώς θεωρήθηκε θετικώς διακείμενη προς τον IRA. Αντίστοιχα και στην Ιρλανδία, όπου κατηγορήθηκε ότι απομακρύνεται από το πολιτικό και επαναστατικό σκέλος και εστιάζει στο έμφυλο και διαπροσωπικό. Επιγραμματικά θα αναφέρει ότι η ταινία αυτή αποτελεί την δεύτερη από τις τέσσερις συνολικά ταινίες του Neil Jordan που πραγματεύονται τον επαναστατικό αγώνα του IRA.

Στην συνέχεια προχωράει στην ανάλυση του περιεχομένου και των μοτίβων που διέπουν την ταινία. Από την πρώτη κιόλας σκηνή εδραιώνεται ο άξονας που θα διατρέξει ολόκληρη την πλοκή, ο οποίος συμπυκνώνεται στην φράση: «τα πράγματα είναι διαφορετικά από ό, τι φαίνονται». Μια διάσταση απόκρυψης και μυστικότητας, χαρακτηριστική του εμφυλιακού κλίματος μεταξύ της Μ. Βρετανίας και Ιρλανδίας (όμοιο με αυτό της μετεμφυλιακής Ελλάδας που συμπυκνώνει στο ποίημα του Σαχτούρη «Η Αποκριά»).

Έχοντας υπόψη το άνω βασικό σχήμα θα προχωρήσει στην διατύπωση τριών υπο-θεμάτων που διέπουν το έργο:

1. Λόγω της κατασκευής του κάθε χαρακτήρα ξεχωριστά, αλλά και των μεταξύ τους συσχετισμών ο θεατής καθίσταται ικανός να ταυτιστεί με τον καθένα ή την καθεμία και ταυτόχρονα με κανέναν και καμία σε απόλυτο βαθμό. Αυτό συμβαίνει διότι δεν υπάρχει ξεκάθαρος διαχωρισμός μεταξύ καλού και κακού. Ο κάθε χαρακτήρας παρουσιάζεται σε ένα πλαίσιο δικαιολογημένων προσωπικών κινήτρων που επιτρέπει την επί μέρους ταύτιση με κάθε χαρακτήρα. Η ανολοκλήρωτη αυτή ταύτιση παραμένει παρότι οι χαρακτήρες αυτοί εντάσσονται σε ένα αμφίσημο συγκρουσιακό περιβάλλον. Η θέση τεκμηριώνεται με την χρήση συγκεκριμένων παραδειγμάτων από την ταινία.

2. Η δεύτερη θεματική διατυπώνεται με την μορφή ενός ερωτήματος: «τι σημαίνει αγαπώ;». Ο Neil Jordan ακολουθώντας τους Lacan και Derrida, θα πάρει την θέση ότι «αγαπώ» σημαίνει «πρέπει να δώσω αυτό που δεν έχω». Αυτό διαπιστώνεται κυρίως στη σχέση του Fergus με την Dil, συγκεκριμένα στην ανατροπή που φέρνει στην σχέση τους η φανέρωση του βιολογικού φύλου της

Dil. Αυτή ακριβώς η ανατροπή αποτελεί την συνθήκη στην οποία πρέπει να παραδώσει την αγάπη του ο Fergus.

3. Τρίτο και τελευταίο σημείο που διακρίνεται στο έργο είναι η αμφισβήτηση όλων των ταυτοτήτων. Η έννοια του φυσικού αποκαθλώνεται, γεγονός που καθιστά τις ταυτότητες (φύλο, φυλή, έθνος) ρευστές κατασκευές οι οποίες θεμελιώνονται γλωσσικά.

Στην συνέχεια η εισηγήτρια θα προχωρήσει στον εντοπισμό κάποιων βασικών δίπολων που διατρέχουν το έργο. Ενδεικτικά αναφέρεται η θέση εξουσιαστή- εξουσιαζόμενου (Fergus-Jody), αποικιοκράτης-αποικιοκρατούμενος, λευκός-μαύρος. Κεντρικό δίπολο που διατρέχει την ταινία είναι το «άντρας-γυναίκα» το οποίο αποκρυσταλλώνεται μέσα από το πρίσμα του φαλού. Η εισηγήτρια αφορμάται από την φράση του Jody “it’s just a piece of meat”, η οποία εισάγει την σημαντικότητα της κατοχής ή έλλειψης του φαλού στην πλοκή της ταινίας και γίνεται η βάση για την διαπραγμάτευση των έμφυλων σχέσεων. Παρόλα αυτά η κατοχή του (κυριολεκτικού) φαλού δεν συνεπάγεται μια θέση εξουσίας η το μονοπώλιο της χρήσης βίας, αφού οι θηλυκοί χαρακτήρες εμφανίζονται ως υποκείμενα τα οποία έχουν την δυνατότητα επιβολής και χρήσης βίας.

Στην συνέχεια η εισηγήτρια θα εστιάσει σε δύο κομβικά σημεία της πλοκής των οποίων συστατικό στοιχείο αποτελεί η αποκάλυψη σημαντικών μυστικών. Η αποκάλυψη του φαλού της Dil και η αποκάλυψη της δολοφονίας του Jody από τον Fergus θεμελιώνουν τις βασικές θέσεις (ταύτιση με ήρωες/ ηρωίδες, «τι σημαίνει αγαπώ» και η αμφισβήτηση ταυτοτήτων) της εισηγήτριας και τις διασταυρώνουν μεταξύ τους.

Η εισηγήτρια κλείνει με τον παραλληλισμό της διαπροσωπικής σχέσης Fergus και Dil με την εμπόλεμη σχέση μεταξύ Ιρλανδίας και Μεγάλης Βρετανίας. Σε αυτό το πλαίσιο η χρήση του μπάρμαν ως μεσάζοντος μεταξύ του ζευγαριού, αποκτά την διάσταση μιας διαμεσολαβητικής δύναμης μεταξύ των δυο χωρών.

Στη συζήτηση που ακολούθησε θίχτηκαν τα εξής ζητήματα:

1. Η έλλειψη εναργούς γλωσσικής έκφρασης από την πλευρά, κυρίως του Fergus.
2. Η έλλειψη ξεκάθαρης πολιτικής τοποθέτησης του σκηνοθέτη απέναντι στην σύρραξη Μ. Βρετανίας- Ιρλανδίας.
3. Η ανάδειξη μιας παιδικότητας που διέπει τους χαρακτήρες μέσα από την οικονομία της σκηνοθεσίας.
4. Απόδοση σημειολογικής αξίας σε συγκεκριμένα αντικείμενα και δράσεις (π.χ. χρήση κουρτινών, σπάσιμο τζαμιού).
5. Αντιστροφή του νοήματος του Αισώπειου μύθου. Ενώ στην πρώτη εκφορά του το κεντρί του σκορπιού αποτελεί το μέσο του θανάτου διαμορφώνοντας ένα σχήμα φύση-θάνατος στο τέλος της ταινίας ο μύθος αντιστρέφεται, με το κεντρί να γίνεται φορέας της αγάπης και το σχήμα να λαμβάνει την μορφή φύση-αγάπη.

Μάθημα: Πολιτική της Αναπαράστασης

Φοιτήτριες: Παστελάκου Χαριτίνη, Ζέρβα Τιτίκα

Διδάσκων: Γεράσιμος Κουζέλης

Η ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΗ ΝΥΧΤΑ-DAY FOR NIGHT

1.1 Βιογραφικό σημείωμα σκηνοθέτη

Ο **Φρανσουά Τρυφώ** Γάλλος κριτικός, σκηνοθέτης, σεναριογράφος και ηθοποιός του κινηματογράφου υπήρξε μια από της εμβληματικές φυσιογνωμίες του γαλλικού « νέου κύματος». Σε νεαρή κιόλας ηλικία αρχίζει να γράφει κριτικές στο περιοδικό *Cahiers du cinema* του Αντρέ Μπαζέν. Το έτος 1954 μάλιστα συντάσσει ένα κείμενο με τίτλο «Μια κάποια τάση στον γαλλικό κινηματογράφο». Το άρθρο αυτό αποτέλεσε λίγο πολύ μανιφέστο του «**νέου κύματος**». Αρχικά η ενασχόληση του με τον κινηματογράφο περιορίζεται στη κριτική ενώ ταυτόχρονα καταπιάνεται με την λογοτεχνία και στη συνέχεια θα μεταπηδήσει στη σκηνοθεσία. Ως σκηνοθέτης επέλεξε μια οπτική, η οποία δοξάζει τις τελετουργίες του κινηματογράφου και δεν επικεντρώνεται στη στοχαστική φύση του. Στο σύνολο των ταινιών του είναι παρούσα μια «αμερικάνικη ματιά» για το τι συνιστά ο κινηματογράφος. Επρόκειτο για έναν κινηματογραφιστή με λατρεία στο κινηματογράφο. Οι ιστορίες που αφηγείται έχουν λογοτεχνική δομή, χαρακτηρίζονται από αφέλεια ενώ στη θεματολογία περιλαμβάνονται τα ερωτικά πάθη, οι σχέσεις και η επιθυμία. Αντίθετα, δεν ασχολείται με ζητήματα πολιτικής, αισθησιακών ταινιών ή οικολογίας.

1.2 Πρόσωπα του έργου

Φρανσουά Τρυφώ→σκηνοθέτης Φέρραντ

Ζακλίν Μπισέ→Ζουλί

Ζαν Πιερ Λεό→Αλφόνς

Βαλεντίνα Κορτέζε→Σεβερίν

Ναταλί Μπέι →Ζοέλ

1.3 Λίγα λόγια για το έργο

Η **Αμερικάνικη Νύχτα** γυρίστηκε το 1972. Η υπόθεση της αφορά τα γυρίσματα μιας ταινίας με τίτλο «*Σας παρουσιάζω την Πάμελα*», από ένα κινηματογραφικό συνεργείο στη Νίκαια, με σκηνοθέτη τον Φρανσουά Τρυφώ, ο οποίος υποδύεται επί της ουσίας τον εαυτό του.

Ο Τρυφώ με την Αμερικάνικη νύχτα διαμορφώνει μια ταινία που ασχολείται με το γύρισμα ενός φιλμ. Κατά την διάρκεια της ταινίας παρουσιάζονται στην μεγάλη οθόνη όλα τα επαγγέλματα, οι αρμοδιότητες και τα πόστα που χρειάζονται για την επίτευξη ενός κινηματογραφικού έργου από τεχνικές και οργανωτικές δυσκολίες, προβλήματα της ίδιας της παραγωγής μέχρι τις διαπροσωπικές σχέσεις των συντελεστών (έρωτες, χωρισμοί, φιλίες, διαφωνίες) οι οποίες καταγράφονται στο ενδιάμεσο της αναπαράστασης και της πραγματικής ζωής. Η ταινία βραβεύτηκε με Όσκαρ Καλύτερης Ξενόγλωσσης Ταινίας καθώς και με Όσκαρ β' γυναικείου ρόλου, το οποίο κέρδισε η Βαλεντίνα Κορτέζε.

Ο Walter Benjamin, αναφερόμενος στη ψευδαίσθηση που πραγματώνεται στο θέατρο και κυρίως στον κινηματογράφο, γράφει **«Το θέατρο γνωρίζει κατά βάση τη θέση από την οποία τα δρώμενα μπορούν να θεωρηθούν – όχι βέβαια απροβλημάτιστα-ως ψευδαισθήσεις. Αντίθετα, απέναντι στη σκηνή του στούντιο δεν υπάρχει αυτή η θέση. Η ψευδαισθητική της φύση είναι μια φύση δεύτερου βαθμού. Είναι το αποτέλεσμα του μοντάζ. Αυτό σημαίνει ότι- Στο στούντιο ο εξοπλισμός γυρίσματος της ταινίας έχει τόσο βαθιά διεισδύσει στην πραγματικότητα, ώστε η καθαρή και απελευθερωμένη από το ξένο σώμα του εξοπλισμού όψη αυτής της πραγματικότητας είναι το αποτέλεσμα μιας ιδιαίτερης διαδικασίας, δηλαδή της λήψης μέσω του κατάλληλα ρυθμισμένου εξοπλισμού και του μοντάζ με άλλες λήψεις του ίδιου είδους.»** Η αναπαράσταση και η κινηματογραφική ψευδαίσθηση αποτελεί και θεματική του φιλμ. Αφήνονται συνειδητά και ρητά ασαφή τα όρια μεταξύ πραγματικότητας και ψευδαίσθησης. Πρόκειται λοιπόν για μια ταινία ενός αναγνωρισμένου σκηνοθέτη όπου η καλλιτεχνική του ματιά προσανατολίζεται στη μαζική κουλτούρα που παράγει το Χόλυγουντ.

Η επιλογή του Τρυφώ να δημιουργήσει μια ταινία για την ταινία τον κατατάσσει σε μια σειρά κινηματογραφιστών που κάνουν ταινίες με ταινίες κάτι το οποίο υλοποίησαν ο Φελίνι με τον «Οκτώβρη» αλλά και ο Γκοντάρ με την «Περιφρόνηση» αντίστοιχα.

1.4 Ενδοκινηματογραφικές αναφορές

Κατά την διάρκεια του φιλμ, στο πλαίσιο της δημιουργίας μιας ταινίας μέσα σε ταινία, ο Τρυφώ παραθέτει μια σειρά από ενδοκινηματογραφικές αναφορές οι οποίες καταδεικνύουν την αγάπη του σκηνοθέτη για την τέχνη του κινηματογράφου.

Παρακάτω καταγράφονται οι κυριότερες :

- Στην εισαγωγική σκηνή παρουσιάζεται μια ασπρόμαυρη φωτογραφία στην λεζάντα της οποίας υπάρχει μια αφιέρωση της ταινίας στις αδελφές Λίλιαν και Ντόροθι Γκίς. Η Λιλίαν Γκίς πρωτοεμφανίζεται στη «Γέννηση ενός Έθνους» του Γκρίφιθ. Επομένως ο σκηνοθέτης μνημονεύει τις απαρχές του κινηματογράφου.
- Σε μια σκηνή ο Φερράντ κοιτάει μαζί με τον διευθυντή φωτογραφίας γυαλιστερές φωτογραφίες της Ζουλί οι οποίες παραπέμπουν στις φωτογραφίες που απεικονίζουν τους κινηματογραφικούς αστέρες της εποχής.
- Στην συνέχεια της σκηνής καταφτάνει ένα πακέτο με βιβλία για τον Φερράντ, τα οποία υποδεικνύουν τις κινηματογραφικές αναφορές του Τρυφώ όπως ο

Μπουνιουέλ , Ντράγιερ, Μπέργκμαν, Γκοντάρ, Χίτσκοκ, Ροσελίνι, Μπρεσόν και ο Λούμπιτς. Θα μπορούσε να ειπωθεί ότι εντάσσει τον εαυτό του με αυτόν τον τρόπο στην εσωτερική ιστορία του κλάδου.

1.5 Ο ρόλος του ονείρου

Όσο εξελίσσεται η ταινία, ο σκηνοθέτης παρουσιάζεται να ονειρεύεται αρκετές φορές (τις περισσότερες φορές λόγω κάποιας συναισθηματικής πίεσης). Το χαρακτηριστικό των ονείρων αυτών είναι η απεικόνισή τους έγχρωμα. Αντίθετα ο θεατής παρακολουθεί ένα ασπρόμαυρο όνειρο χωρισμένο σε τρία μέρη το οποίο έχει ως πρωταγωνιστή του ένα μικρό αγόρι που προσπαθεί να κλέψει τις φωτογραφίες από την κλασική ταινία «Πολίτης Κέιν» του 1941. Ο συμβολισμός αυτού του ονείρου υποδεικνύει την πρόθεση του Τρυφώ να αδράξει από τον κινηματογράφο και την ιστορία του ο,τι καλύτερο καταφέρει διαμέσου της εργασίας του.

Αργότερα ακούγεται η ρητή σκέψη του Τρυφώ για το μέλλον του κινηματογράφου ότι από δω και πέρα οι ταινίες θα γυρίζονται χωρίς σενάριο στον δρόμο, το οποίο αποτελεί το μανιφέστο του νέου κύματος.

1.6 Αναφορές στο κινηματογράφο

- Ο Φεράν ως σκηνοθέτης δουλειά του είναι να του θέτουν ερωτήσεις και να απαντάει. Ως σκηνοθέτης η δουλειά του είναι να λύνει προβλήματα.
- Οι ηθοποιοί παρουσιάζονται ως οικογένεια που δεν έχει ιδιωτικές στιγμές παρά ελάχιστες. Μαζεύονται για ένα χρονικό διάστημα και μετά χάνονται. Αναφορά σε νομαδικότητα → στήνουν-γυρίζουν-φεύγουν.
- Άπειροι εξωτερικοί επισκέπτες, οι οποίοι παρακολουθούν μια ταινία στην οποία γυρίζεται κάτι, άρα είναι σε ένα δευτερογενές επίπεδο.
- Μια από τις σημαντικότερες φράσεις που ακούγονται στην ταινία είναι η εξής → *Τα φιλμ προχωράνε όπως τα τρένα μέσα στην νύχτα. Τα φιλμ είναι καλύτερα από την ζωή.*

Στο φιλμ παρουσιάζονται μια σειρά από κλισέ για το τι μπορεί να πάει λάθος σε μια ταινία: Ατυχήματα, έρωτες, ηθοποιοί που δεν θυμούνται τα λόγια τους, μια «ανυπότακτη» γάτα, ένα κομμάτι φιλμ που καίγεται και καθίσταται άχρηστο και μια απεργία.

Ταυτόχρονα παρατίθενται **μυστικά** του επαγγέλματος → πως ανάβει το τζάκι, τα λόγια αριθμοί του Φελίνι, η τεχνητή βροχή και το χιόνι, οι μαγνητοφωνημένοι ήχοι του πλήθους, ο κασκαντέρ, τα σκηνικά αλλά και το ίδιο το θέμα της ταινίας το **«day for night»** το οποίο αποτελεί ένα φίλτρο που χρησιμοποιείται για την προσομοίωση νύχτας ενώ το γύρισμα πραγματοποιείται την ημέρα.

1.7 Η κληρονομία του έργου

- Το έργο έχει εκτιμηθεί για θέματα **φιλμ**. Οι γυναικείοι ρόλοι είναι διαφορετικοί από τους αντρικούς. Οι γυναικείοι χαρακτήρες είναι ισχυροί, οι αντρικοί ασθενείς. -→ θεωρείται φεμινιστής. Με εξαίρεση τον Αλεξάντρ (ο οποίος σκοτώνεται) και τον Φερράντ όλοι οι υπόλοιποι είναι ασθενείς ρόλοι.
- Το έργο παίρνει θέση απέναντι στην σεξουαλική απελευθέρωση. Το σεξ παρουσιάζεται ως κάτι που μπορεί να συμβεί ανά πάσα στιγμή και ενδεχομένως να απειλήσει την ομαλή διεξαγωγή του γυρίσματος.
- Ο έρωτας παρουσιάζεται με χαμηλά δράματα. Οι σχέσεις δεν είναι ρεαλιστικές, οι έρωτες είναι στυλιζαρισμένοι. Όλο το νέο κύμα έχει μια τάση αφαίρεσης από τους δραματικούς τόνους των ερωτικών σχέσεων.
- Οι πραγματικότητες είναι πολλαπλές. Δεν είναι σαφές ποιο επίπεδο πραγματικότητας είναι ισχυρότερο. Τα πάντα είναι σκηνοθετημένα. Πχ το ζευγάρι που αλλάζει το δωμάτιό του μετακινώντας το κρεβάτι, το «σκηνοθετούν».
- Οι ρόλοι είναι πολλαπλοί. Όλοι παίζουν πάνω από έναν ρόλο. Ο Τρυφώ είναι και σκηνοθέτης του έργου και ταυτόχρονα υποδύεται τον ρόλο του σκηνοθέτη στο φιλμ. Η μακιγιέζ ενσαρκώνει και τον ρόλο της καμαριέρας.
- Συνολική στάση είναι ότι τα φιλμ συνιστούν μια μικρογραφία της κοινωνίας. Η αναπαράσταση που συγκροτείται αποτελεί αποτέλεσμα κοπιαστικής εργασίας. Βιομηχανική παραγωγή ονείρου → Χόλλυγουντ. Εξ ου και το ίδιο το όνειρο του σκηνοθέτη.

ΛΑΜΑΖΟΝΤΑΣ ΤΑ ΚΥΜΑΤΑ

Πρακτικά 7/5/2018

ΠΜΣ Πολιτική Επιστήμη και Κοινωνιολογία

Μάθημα: Πολιτική της Αναπαράστασης

Διδάσκων: Γεράσιμος Κουζέλης

Φοιτητές: Άρης Σωτηρόπουλος, Δημήτρης Τσουκαλάς, Κωνσταντίνος Σολδάτος

Σκηνοθεσία: Lars Von Trier (Δανία)

Παραγωγή: Δανία, Σουηδία, Γαλλία, Ολλανδία, Νορβηγία

Πρωταγωνιστές : Emily Watson (Bess), Stellan Skarsgaard (Jan) , Katrin Cartlidge (Dodo), Jean-Mark Barr (Terry), Andrian Rawlins (Dr, Richardson), Jonathan Hackett (Priest).

Η προβολή της ταινίας «Λαμάζοντας τα κύματα» του Lars Von Trier συνοδεύτηκε από την εισήγηση της καθηγήτριας της Νομικής Σχολής Μαρίνας Μαροπούλου και ακολούθησε συζήτηση με το κοινό μετά το τέλος της ταινίας.

Η Υπόθεση της ταινίας

Η Bess είναι κάτοικος μιας μικρής, κλειστής θρησκευόμενης κοινωνίας, στις αρχές της δεκαετίας του '70. Υπερευαίσθητη, συγκλονίζεται από το θάνατο του αδελφού της και την κλείνουν, για κάποιο διάστημα, σε ψυχιατρείο. Μοναδική και μόνη, αφημένη στις δικές της ανάγκες και απαιτήσεις, ερωτεύεται τον Jan-ξένο, εργάτη στην πλατφόρμα πετρελαίου, ανοιχτά στη θάλασσα- και πείθει την καχύποπτη κοινότητα να της επιτρέψει να τον παντρευτεί., Η Bess παρά τις αμφιβολίες των γύρω της ευτυχεί. Ο Jan φαίνεται να είναι ο μόνος που έχει αντιληφθεί την τεράστια δύναμη και τη βουλιμία της για ζωή. Ωστόσο ο Jan παθαίνει ένα ατύχημα και μένει παράλυτος.. Η Bess βασανίζεται από την ενοχή ότι η δική της επιθυμία, να τον έχει κοντά της προκάλεσε το ατύχημα. Ενοχή που πηγάζει από την πίστη ότι έχουμε την ικανότητα και τη δύναμη να επεμβαίνουμε στις τύχες της ζωής των άλλων. Το ίδιο πιστεύει και ο Jan για τον εαυτό του και προσπαθεί, με τον τρόπο του, να καθορίσει τη ζωή της Bess. Την παροτρύνει να πάει με άλλους άντρες, μιας και αυτός είναι πλέον ανίκανος να της προσφέρει τη σεξουαλική πληρότητα που την έκανε να ανθεί.

Η Bess αντιδρά βίαια και δεν το δέχεται παρά μόνο όταν αυτό ορίζεται ως προσωπική επιθυμία, ικανοποίηση και μοναδικός σκοπός ύπαρξης του αγαπημένου της και όχι ως θυσία του για χάρη της. Η πίστη της Bess ότι μπορεί να επέμβει και να ανατρέψει την τύχη της ζωής του Jan ξαναβρίσκει έδαφος. Θυσιάζεται για να σώσει τον Jan. Και, ενώ πεθαίνει με την αμφιβολία αν όλη αυτή η μεταφυσική μάχη άξιζε πράγματι το κόπο, το θαύμα γίνεται και ο Jan σώζεται.

Πριν την προβολή της ταινίας στην εισήγησή της η κ. Μαροπούλου στάθηκε στα εξής:

√ Η αγάπη που όλα τα μπορεί, αλλά και η αγάπη που είναι απαιτητική και απαιτεί από φανατικές πράξεις μέχρι θυσία του εαυτού της, προκειμένου αυτή να θριαμβεύσει και να δικαιωθεί. Η πρωταγωνίστρια του έργου, η Μπες, είναι μία χρυσή καρδιά. Θεωρεί ότι πιο σημαντικό είναι η αγάπη, η οποία αποτελεί ερμηνευτικό κλειδί για την ανάλυση και την ανάπτυξη των γυναικείων αρετών της καλοσύνης, της εμπιστοσύνης, της πίστης, αλλά και της αφοσίωσης και του δοσίματος του εαυτού της, μέχρι την αυτοθυσία, υπέρ του αγαπώμενου προσώπου.

√ Η περιπέτεια της αγάπης της Μπες, χάριν του αγαπώμενου προσώπου, θα διαπεράσει και θα ξεπεράσει όλους τους καθιερωμένους πολιτισμικούς, ηθικούς, ιατρικούς διαχωρισμούς, αλλά και όλες τις αντίστοιχες απαγορεύσεις, που τέμνουν και ναρκοθετούν το πεδίο της γυναικείας σεξουαλικότητας. Θα επισκεφτεί όλο το φάσμα της έμφυλης σεξουαλικής βίας για να οδηγηθεί, στο πέρα του καλού και του κακού, επίπεδο της καθαγίασης, που συμπίπτει με το θάνατο της

√ Το έργο είναι βαθύ και πολυεπίπεδο, γιατί ο σκηνοθέτης εισχωρεί με πολύ απαιτητικό τρόπο στα ιδρυτικά ζωντανά αφηγήματα του δυτικού πολιτισμού, τους χριστιανικούς μύθους, που διασυνδέουν τη θεματική της αγάπης με την αμαρτία, την δοκιμασία, τη θυσία, την λύτρωση, την έμφυλη διαφορά στη σεξουαλικότητα. Τους μύθους αυτούς θα θέσει σε δοκιμασία ο σκηνοθέτης είτε πειράζοντας το έργο με τα πρόσωπα των ηρώων, είτε οδηγώντας το νόημα του στις ακραίες λογικές συνέπειές του. Η ταυτόχρονη συνομιλία του έργου με το πολύ πραγματικό αλλά και το πολύ υπερβατικό, δίνει σε αυτό μία πνοή βαθιά πνευματική και αντιθρησκευτική ταυτόχρονα, θριαμβευτική μαζί με τραγική, προσωπική και ταυτόχρονα καθολική

√ Ταυτόχρονα, οι έννοιες της αγάπης, της θυσίας, της καλοσύνης, της γυναικείας σεξουαλικότητας και του αμαρτήματος, αποτελούν προνομιακό χώρο κριτικής θεώρησης και αντιπαράθεσης. Το ίδιο το έργο επιδιώκει εξάλλου να παραγάγει εντάσεις, να μας ξεβιβάσει ως προς τις προσωπικές μας αντιλήψεις για τα όρια του γυναικείου καλού και γυναικείου κακού, με ένα λόγο είναι συγκλονιστικό.

ΦΙΛΜΙΚΗ ΤΕΧΝΙΚΗ

√ Ο Trier με τη σκηνοθεσία του είναι ταυτόχρονα και ο ποιητής της ιστορίας. Το γύρισμα των σκηνών του έργου σε φυσικά ντεκόρ έχει γίνει με μία κινούμενη κάμερα, που παρακολουθεί από πολύ κοντά τους ηθοποιούς και τα συναισθήματα-αντιδράσεις τους, επιτρέποντας στους θεατές μία συναισθηματική σχεδόν σωματική ταύτιση, μια συμπάθεια με την δεσπόζουσα στο έργο φιγούρα της Μπες. Ωστόσο η αφηγηματική και φιλική ροή, διακόπτεται απότομα κάποιες φορές καθώς η ταινία εμφανίζεται, στην μορφή μίας διαρθρωμένης σε 7 κεφάλαια και έναν επίλογο αφήγησης Μπρεχτικού τύπου. Το γεγονός αυτό μας βγάζει προς στιγμή έξω από την αφήγηση, για να πάρουμε και μία ανάσα καθώς έχει πολύ σκληρές σκηνές, άρα και να μας επαναφέρει στην επίγνωση ότι το αφηγούμενο είναι μία κρυφή ιστορία

√ Η εισαγωγή του κάθε κεφαλαίου έχει έναν τίτλο, ο οποίος συνυπάρχει με μία ακίνητη ή με ελάχιστη κίνηση εικόνα σε απόλυτο κοντράστ από την πολύ κινούμενη κάμερα λήψης της αφηγηματικής διάστασης του έργου.. Η εισαγωγή κάθε κεφαλαίου της ταινίας, ολοκληρώνεται μέσα από ένα «τραγουδιστικό μοτίβο». Διάσημα τραγούδια της pop κουλτούρας της δεκαετίας του 70 η Susan του Leonard Cohen, ο Elton John, ο Jean-Luc Godard, ο David Bowie, οι Deep Purple. Αυτό το ταυτόχρονα εξωαφηγηματικό αλλά και ενδοαφηγηματικό στοιχείο, η εξωτερική και η εσωτερική οπτική γωνία έχει πολλές και διαφορετικές λειτουργίες. Σημαντικό για τις ανάγκες του έργου, είναι ότι μας βοηθά να αποστασιοποιηθούμε αλλά και μερικές φορές προοικονομεί την εξέλιξη της αφήγησης. Σε κάθε περίπτωση η συνύπαρξη αυτή, καθιστά το γεγονός της θέασης μία σύνθετη διαδικασία.

Μετά το τέλος της προβολής και στη συζήτηση που ακολούθησε έγιναν από την κ Μαροπούλου οι εξής επισημάνσεις:

√ Στο έργο παρουσιάζονται δύο διαφορετικές ηθικές ποιότητες. Η ηθική, η λογική και η ρητορική της ηθικής της αγάπης, είναι άμετρη, υπέρμετρη, υπερβολική, πλεονάζουσα, πληθωρική και παράφορη, εκχυλίζει, έχει αυτή την πληθωριστική μεταφορικότητα του λόγου. Η ηθική του μέτρου, από την άλλη, μεριμνά για το προσήκον, το ακριβές και το σωστό μέτρο, για την αναλογία, την αντιστοιχία την εξισορρόπηση και ισοστάθμιση. Αυτές είναι οι αρετές που ανήκουν στην τάξη και την ρητορική της δικαιοσύνης,

√ Το έργο, μας προσφέρει μία πολύτιμη διαφώτιση αναφορικά με τον τρόπο που θα πρέπει να σκεφτόμαστε ηθικά ζητήματα, όχι διαλέγοντας, είτε την ηθική της αγάπης, είτε την ηθική της δικαιοσύνης, αλλά πάντα με βάση τα κάθε φορά συγκεκριμένα διακυβεύματα και μέσα σε ένα πλαίσιο εντός του οποίου υπάρχουν εγγεγραμμένες σχέσεις εξουσίας, εντός του οποίου οφείλει να αναζητηθεί το σωστό μέτρο συνύπαρξης της ηθικής της δικαιοσύνης με την ηθική της αγάπης, το μέτρο του καλού και του κακού για την εξισορρόπηση της μίας με την άλλη ηθική. Διαφορετικά, το υπερβάλλον της μιας μορφής ηθικής, θα υπάρχει για να συγκαλύπτει το έλλειμμα της άλλης.

√ Παράλληλα τίθεστε το ερώτημα, αν ο θάνατος-θυσία-κακό της Μπέζ είναι το μέτρο της πλεονάζουσας άμετρης αγάπης και καλοσύνης της, το καλό; ή αποτελεί ωστόσο και το μέτρο ενός μετρήσιμου ελλείμματος δικαιοσύνης, που είναι το κακό. Η σωτηρία του Γιαν τεκμηριώνει μεν το μέγεθος της αγάπης που είναι καλό, αλλά μπορεί όμως να συγκαλύπτει και μια έμφυλη αδικία, ένα κακό, δυνάμει της οποίας η θαναπολιτική της μιας μετατρέπεται σε βιοπολιτική του άλλου.

√ Το έργο δημιουργεί πολλά ερωτήματα σχετικά με το βιασμένο και κακοποιημένο, αλλά και θανατωμένο σώμα της Μπέζ, όπου μπορεί να αποτυπώνεται η σκληρή πραγματικότητα μια γυναικείας αυτό-ακύρωσης, αλλά ίσως και μια γενοκτονία που καμουφλάρεται πίσω από μια σωτηριολογική ψυχολογία. Επιπρόσθετα οι καμπάνες με τον χαρμόσυνο ήχο που έρχεται από ψηλά από τον πανεπόπτη Θεό στην όχι τυχαία μοναδική υπερβατική στιγμή του έργου, στον επίλογο του, δημιουργούν ερωτήματα. Αυτό μπορεί να είναι ένα μήνυμα δεξίωσης της αμαρτωλής στον κόσμο της αγιοσύνης που στέλνεται προς τα κάτω; Ή μια απόδειξη παραλαβής του θυσιαστικού σφαγίου Μπέζ, το οποίο μεσιτεύοντας και χτίζοντας γέφυρες επικοινωνίας, σαν άγιο που είναι, διευρύνει τον κύκλο μιας ανδρικής ομοκοινωνικότητας, του Γιαν και των φίλων συναδέλφων του, με ένα νέο μέλος, τον ίδιο

τον θεό, καταφάσκοντας προς τη διάσημη διατύπωση «*εάν ο θεός είναι άνδρας τότε ο άνδρας είναι θεός*»

√». Η ηχητική ολοκλήρωση του έργου, οι ήχοι από τις καμπάνες, μπορεί να θεωρηθεί ως τελική πλήρωση της αρχικής έλλειψης και αναζήτησης της Μπες μιας που η Μπες μας πρωτοπαρουσιάζεται να αναζητά και να της λείπει από το σιωπηλό χωριό η μουσική. Δεν κρύβει μια ειρωνεία ωστόσο η μετωνυμική λειτουργία του ηχητικού σήματος ως τελικού τρόπου εμφάνισης της Μπες στον κόσμο τούτο; Μια παρουσία παροδική και εφήμερη που σαν τον ήχο δεν αφήνει την ζωή ούτε καν ένα μήμα πάνω στην γη; Η φιγούρα της Μπες, η χρεωμένη με την αιτία της αμαρτίας Εύα – θηλυκός Αδάμ, που παραλαμβάνοντας το αρχετυπικό ζευγάρι, τους πρωτοπλάστους, από το ιστορικό σημείο της πτώσης τους, παίρνει την πρωτοβουλία να το αποκαταστήσει στην προπρωτική αθωότητα και απλότητα του, ξανανεβάζοντας ταυτόχρονα στην αντίληψη του παραδείσιου αγαθού την ανθρώπινη σεξουαλικότητα σαν να ήταν ένα προϋπόθετικό, προπολιτικό, φυσικό, εκ θεού εκπορευόμενο αγαθό.

√ Υποθετικά και προκειμένου η Μπες να αναπαρθανευτεί, ίσως να χρειάζεται να διαπεράσει από το σώμα της, όλο το φάσμα των, ερήμην της δημιουργημένων, ιστορικών σεξουαλικών πρακτικών που ισχύουν στην εποχή της οφειλόμενης σε εκείνην πτώσης; Βρισκόμαστε επομένως ενώπιον μίας γυναικείου τύπου διεκδίκησης του έρωτα, ή μήπως ενώπιον μίας φαλλικής ηρωοποίησης της γυναίκας;

√ Στον βαθμό που οι δύο φιγούρες της παιδικότητας και της αθωότητας συνοψίζονται στην γυναικεία παρθενία, εύλογο είναι με τον τρόπο που η Μπες ψηλαφεί την σωματικότητα - γυμνότητα του Jan , όπως οι πρωτόπλαστη στην πρώτη ερωτική μύηση γνώσης της άλλα και την γλυκόπικρη έκπληξη της, μας κάνει να νιώσουμε ότι αισθάνεται κατά την πρώτη της σεξουαλική της επαφή.

√ Ο λόγος της Μπες υπόκειται στον καταναγκαστικό όρο ενός γυμνού συμβολαίου που θέτει τον λόγο έναντι της ζωής. Η Μπες είναι αναγκασμένη να δημιουργεί πορνογραφικές ιστορίες υπακούοντας την εντολή «*αφηγήσου μου για να σωθώ, να κρατηθώ στην ζωή*». Είναι πολύ χαρακτηριστική η σκηνή εκείνη όπου μετά την πρώτη φορά πόρνη, ξερνάει την πρώτη σωματική βίωση της εντολής, την ίδια την σωματικότητα της, για να γίνει όλη δοχείο ενός πορνογραφικού λόγου που θα τεθεί στην υπηρεσία της ανδρικής ενδυνάμωσης.

√ Επίσης, τα λόγια της, οι ομιλιακές πράξεις της είναι βαριές, γιατί θεωρούνται πώς έχουν πάντα κάτι από την μαγική δύναμη της προσευχής και της κατάρας. Με λόγια παρακαλεί τον θεό της αγάπης να της γυρίσει πίσω τον άντρα που αγαπά, στο αμάρτημα τον λόγων της μεταφέρει την ευθύνη για την τόσο τραγική επιστροφή του αγαπημένου. Αυτή η υπερδύναμη του λόγου, που αποτελεί μία κυριολεκτική πρόσληψη της άνευ όρων αγάπης για τον λόγο του θεϊκού νόμου - λόγου, θα την κάνει να αντιστρέψει τους όρους του «ο λόγος σαρξ εγένετο» σε «η σαρξ λόγος εγένετο».

√ Στο σώμα του παράλυτου αγαπημένου, δηλαδή στις ενδείξεις βελτίωσης ή χειροτέρευσης της υγείας του, θα προσπαθήσει να διακρίνει τα ίχνη της παρουσίας του θεϊκού λόγου, με τις πληγές του σώματος της θα στέλνει λόγιες δεήσεις υπέρ της υγείας του αγαπημένου τον θεό. Από την άλλη, πώς θα μπορούσε η Μπέζ να είχε έναν αποσωματοποιημένο λόγο, αφού ο δικός της λόγος δεν είναι δικός της, δεν είναι μονολογικός αλλά διαλογικός. Η ίδια φωνή, άλλα με διαφορετικό τόνο βαθύ και αυστηρό σαν εγγαστρίμυθη, εκβάλλει τον λόγο εντολή του θεού και τον λόγο εντολή του συζύγου, μιας που η ταύτιση θα γίνει κάποια στιγμή προφανής. Όπως σε μια στιγμή της ταινίας πουπροσεύχεται απευθείας στον ευρισκόμενο σε κωματώδη κατάσταση Γιαν και του λέει: «Σ' αγαπώ Γιαν», και με την θεϊκή φωνή της απαντά στον εαυτό της: «και εγώ σε αγαπώ Μπεζ, είσαι ο έρωτας της ζωής μου».

√ Η ταινία γεννά από την ποιητική της διάσταση κάποια θεμελιώδη ερωτήματα. Είναι κατά πως θέλει η πατριαρχική θεώρηση του φαινομένου ο σύζυγος-ερωτικός σύντροφος το εναλλακτικό υποκατάστατο του προαγωγού;, Είναι η πορνεία το υποκατάστατο εναλλακτικό της γαμικής ερωτικής σχέσης, σαν το μαστούνι στήριγμα, υποκατάστατο της χαμένης συζύγου, που κρατά ο σηκωμένος πια από το αναπηρικό κρεβάτι Γιαν στην τελευταία σκηνή του έργου; Γιατί το φάσμα της γυναικείας σεξουαλικότητας να γίνεται ο καμβάς πάνω στον οποίο πλέκεται η γυναικεία ηθική υποκειμενικότητα, η καλοσύνη; Αποτελούν άραγε η πορνεία, η πορνογραφία και η σεξουαλική βία εν τέλη τους μοντέρνους τύπους του ιερού εκεί όπου επιτελείται η θυσία και η εξιλεωτική τιμωρία, όπου η έκσταση του έρωτα επικοινωνεί με την έκσταση του θανάτου, σύμφωνα με την τελολογική αναλογία του Μπατάιγ, μεταξύ έρωτα και θυσίας;

√ Εν τέλει, αυτό που μπορεί να προκύψει με βάση τα προηγούμενα, είναι ότι το «Δαμάζοντας στα κύματα» είναι ένα βαθύτατα φεμινιστικό που δείχνοντας καταγγέλλει ή ένα βαθύτατα μισογυνιστικό, που δείχνοντας συμπορεύεται, ποιητικό γεγονός, που επικυρώνει πατριαρχικές απόψεις για την θηλυκότητα, τις θηλυκές αρετές, την γυναικεία παθητικότητα, την γυναικεία καλοσύνη, τη γυναικεία εκκλησιαστικότητα, την αγάπη κλπ.

«Η ΩΡΑΙΑ ΤΗΣ ΗΜΕΡΑΣ –LA BELLE DE JOUR» – ΕΙΣΗΓΗΣΗ ΔΟΞΙΑΔΗ

ΟΛΓΑ ΒΕΡΕΛΗ, ΑΘΗΝΑ ΜΙΧΑΛΑΚΕΑ

Η ταινία βγαίνει το 1967 ενώ ο Α' τόμος της «Ιστορίας της Σεξουαλικότητας» εκδίδεται το 1974. Περιέχει δύο βασικά στοιχεία της δεύτερης, α) την υπόθεση της καταστολής και την κριτική σε αυτήν, β) την έμφαση στον αστικό χαρακτήρα της σεξουαλικότητας. Το **σεξ** παρουσιάζεται ως **πολύτιμο μυστικό που πρέπει να ανακαλύψουμε** – «που αξίζει να πεθάνουμε γι' αυτό». Αναδεικνύεται ο **ταξικός χαρακτήρας της σεξουαλικότητας**: η σεξουαλικότητα κατασκευάζεται από την αστική τάξη, προσδίδοντας έμφαση στη σωματικότητα, αλλά και ταυτόχρονα αποτελώντας μέσο άσκησης ηγεμονίας. Η ταινία βασίζεται σε ομότιτλο μυθιστόρημα του Joseph Kessel που κυκλοφόρησε το 1928 και ήταν πολύ δημοφιλές στον αστικό κόσμο της Γαλλίας. Στόχος του Buñuel ήταν «να αποδομήσει πλήρως ένα μυθιστόρημα που δεν του άρεσε καθόλου». Η ταινία χαρακτηρίστηκε επίσης «πορνογραφική», αλλά καθώς εκκινεί από τον λόγο περί σεξουαλικότητας της αστικής τάξης παραμένει «διακριτική». Θα μπορούσε και να λέγεται «*Η διακριτική πορνογραφία της μπουρζουαζίας*» (παραφράζοντας την «*Διακριτική γοητεία της μπουρζουαζίας*»). Δύο σημεία του Α' τόμου της ΙτΣ: 1) Η «*αργόσχολη γυναίκα*» -η αστή-, ως ο πρώτος χαρακτήρας που σεξουαλικοποιήθηκε και αντίστοιχα παθολογικοποιήθηκε μέσω της υστερίας· ενσάρκωση αυτής αποτελεί η Séverine. 2) η υπόθεση της καταστολής: ένα ισχυρό καθεστώς καταστολής που επιβάλλεται και εσωτερικεύεται από την αστική τάξη, ενώ η ίδια αντιλαμβάνεται τον εαυτό της μέσω του σεξ, μέσω και της ψυχανάλυσης (η *σεξουαλικότητα* συνδέεται με το *τραύμα* και τους *μηχανισμούς απώθησης*). **Η ταινία συγκροτείται γύρω από τρεις λόγους**. 1) τον λόγο περί **Καταστολής** και 2) τον λόγο περί **Διαστροφών**, που συνδέονται ευθέως με την **Ψυχανάλυση**, και 3) τον **Μαρξιστικό Υπερρεαλισμό** του Buñuel, ως στρατηγική ενσωμάτωση.

1) «Η υπόθεση της καταστολής» ή Ψυχανάλυση και Ταξικότητα

Η *σεξουαλικότητα* της κεντρικής ηρωίδας συνδέεται άμεσα με το *τραύμα της παιδικής ηλικίας* και το *αίσθημα της ενοχής και της αμαρτίας*. Η Séverine έχει εσωτερικεύσει πλήρως την *κατασταλτική λογική του καθολικισμού*, όπως κάνει συλλογικά η αστική τάξη (το ντύσιμό της παραπέμπει εσκεμμένα στην υψηλή ραπτική & οι αντιδράσεις της μετά την πρώτη της σεξουαλική εμπειρία στον οίκο ανοχής παραπέμπουν σε πράξη εξαγνισμού). Σε Αντίθετα ο Adolf, πρώτο πελάτης που συναντά και νεόπλουτος μεγαλοβιομήχανος, δεν έχει εσωτερικεύσει τις αναστολές και τις ενοχές γύρω από το σεξ που χαρακτηρίζουν τους αστούς.

Σύμβολα-> *γάτες και ταύροι*. Στα γαλλικά, όπως και στα αγγλικά, η λέξη «γάτα» χρησιμοποιείται στη slang για να δηλώσει μεταφορικά το αιδοίο. Αναφορά στις γάτες γίνεται στην πρώτη σκηνή του μαστιγώματος της Séverine («μην αφήνεις ελεύθερες τις γάτες»), και στη σκηνή με τους *ταύρους*, όπου συζητούν οι Pierre και Husson: «Έχουν και οι ταύροι ονόματα όπως οι γάτες;» - «Ναι, λέγονται ενοχές, τύψεις, μετάνοια, εκτός από τον τελευταίο που λέγεται εξιλέωση». Γάτες-> η γυναικεία σεξουαλικότητα που δεν μπορεί να εκδηλώνεται ελεύθερα. Ταύροι-> *κατασταλτικοί μηχανισμοί - ενοχή και των τύψεις*.

2) «Η εμφύτευση των διαστροφών» ή Ψυχανάλυση κι Επιθυμία

Οι διαστροφές κατασκευάζονται από το Σύστημα της Σεξουαλικότητας. Ο *μαζοχισμός της Séverine* βρίσκεται στον πυρήνα της αφήγησης ως ο μοναδικός τρόπος βίωσης της σεξουαλικότητάς της. Η *καταστολή λειτουργεί προς όφελος της επιθυμίας*: εμπλοκή βίας/πόνου και ηδονής, αλλά και ηδονή της παράβασης του νόμου της ψυχρότητας (τόσο της επιβαλλόμενης από τα αστικά ήθη όσο και της δικής της) και της ανατροπής του προτύπου της καθωσπρέπει

συζύγου. Εντός του οίκου ανοχής συμβαίνουν όλα παρά τη θέλησή της- η Séverine δεν αντιστέκεται στη βία που της ασκείται. Στον Marcel την ερεθίζει η αρχική του απόρριψη, αλλά επιπλέον το ότι πρόκειται για έναν ταξικά πολύ κατώτερό της και εμφανώς βίαιο άντρα, η σεξουαλική ένωση με τον οποίο οδηγεί σε πλήρη ανατροπή του στάτους της, έστω και σε συμβολικό επίπεδο. Η Séverine αντλεί ηδονή από την αίσθηση της ταπείνωσης και του εξευτελισμού, ακόμα και αν δε συνοδεύεται από σεξ (φαντασίωση/όνειρο όπου ο Pierre και ο Husson της πετούν λάσπες και την βρίζουν). *Η ταπείνωσή της βιώνεται ταυτόχρονα και ως τιμωρία*. Συνεπώς, αναπαράγει διαρκώς τα κατασταλτικά πρότυπα που της έχουν επιβληθεί. Άλλωστε η ίδια διαχωρίζει πλήρως και ρητά την ηδονή που αντλεί από τους πελάτες από τη μη σεξουαλική αγάπη που τρέφει για τον Pierre.

Από το φιλμ παρελαύνουν όλες οι διαστροφές, με εξαίρεση την ανδρική ομοφυλοφιλία [εντοπίζονται νύξεις για την γυναικεία]. Ο καθηγητής γυναικολογίας – πελάτης του οίκου ανοχής, ως μεγαλοαστός και μαζοχιστής είναι εντελώς αδιάφορος στην Séverin καθώς δεν μπορεί να βιώσει καθόλου τη σεξουαλικότητά της μέσω του ρόλου της αφέντρας που της ζητά να υποδυθεί(σημ. πως το μαστίγιο που έχει στην βαλίτσα του λέγεται και «γάτα με 9 ουρές»). Παρατηρώντας τον από την κλειδαρότρυπα, θα αναρωτηθεί «πώς είναι δυνατόν κάποιος [εν.: «ένας άνδρας;] να πέσει τόσο χαμηλά;». Ο Δούκας που ζητά από τη Séverin να υποδυθεί τη νεκρή κόρη του, διαθέτει τα “βίτσια” της αιμομιξίας και της νεκροφιλίας. Όμως δεν την χρησιμοποιεί, προτιμά τον αυνανισμό, κι αυτή εν τέλει εκδιώκεται κακήν κακώς από τον υπηρέτη -ο οποίος προηγουμένως είχε ρωτήσει τον Δούκα αν θέλει «να φέρει τις γάτες».

Ο Husson είναι το αντεστραμμένο είδωλο της Séverine: άντρας, πολυγαμικός και συχνός επισκέπτης των οίκων ανοχής, χωρίς ενοχές για την σεξουαλικότητά του. Κοινό που μοιράζονται οι Husson και Séverine είναι η αγάπη για τον Pierre. Ο Husson αντλεί και αυτός *ηδονή από την ιδέα της παράβασης*. Όταν τη συναντά στον οίκο ανοχής της δηλώνει ευθέως πως την επιθυμούσε όσο ήταν αγνή σύζυγος, όχι τώρα που είναι πόρνη- επιθυμούσε την υπέρβαση του νόμου της μονογαμίας που τη θέλει καθωσπρέπει σύζυγο και ο οποίος δεν υπάρχει πια. Ο ρόλος του είναι καταλυτικός: εν είδη ψυχαναλυτή, αναλαμβάνει να αποκαλύψει την αλήθεια στον ανάπηρο πλέον Pierre, παρά τη θέληση της Séverine- *η εξομολόγηση –κι η ψυχανάλυση αποτελεί μια κατεξοχήν εξομολογητική πρακτική, όπως επισημαίνει και ο Foucault- συμβάλλει στην κάθαρση-θεραπεία*. Στο τέλος, η Séverine κοιτά εναλλάξ τρυφερά τον άντρα της και έξω από το παράθυρό της (αντικρίζοντας το δάσος της Βουλώνης, το οποίο όμως τοποθετείται στο κέντρο του Παρισιού!), οι ταύροι και οι γάτες ενώνονται ηχητικά: οι ενοχές συμφιλιώνονται με τη σεξουαλική επιθυμία. Η σκηνή αποτελεί μια ιδιόρρυθμη, υπερρεαλιστική αναπαράσταση της ψυχαναλυτικής θεραπείας. *Εν τέλει ήταν όλα πραγματικότητα ή φαντασιώσεις μιας καταπιεσμένης αστής, ή ακόμα και όνειρά της που οι μηχανισμοί ενοχής είχαν απωθήσει στο ασυνείδητο; Οι ενδείξεις που συνηγορούν με την εκδοχή της φαντασίωσης ή του ονείρου είναι πολλές· άλλωστε η ταινία δεν μπορεί να ιδωθεί αποκομμένη από το ονειρικό-σουρεαλιστικό σύμπαν του Buñuel.*

3) Ο Μαρξιστικός Υπερρεαλισμός του Luis Buñuel

Η αφηγηματική τεχνική του Buñuel, βασικού εκπροσώπου του κινηματογραφικού υπερρεαλισμού, χαρακτηρίζεται από την μέθοδο της *αποστασιοποίησης*, η οποία συνιστά *βασικό μέσο άσκησης κοινωνικής κριτικής*. Η ταινία συνιστά μια «διακριτική πορνογραφία» της σεξουαλικότητας κι εν γένει της ιδεολογίας της αστικής τάξης. Αυτό που ενδιαφέρει τον σκηνοθέτη δεν είναι να μιλήσει για πρόσωπα: *οι ήρωές του είναι σύμβολα, που εκθέτουν τον κυρίαρχο αστικό λόγο περί σεξουαλικότητας, με τα προσχήματα, τα μυστικά, τις ενοχές και τις*

«σκοτεινές πλευρές» του. Έναν λόγο που ο ίδιος δεν υιοθετεί, καθώς η θεώρησή του απέναντι στην σεξουαλικότητα των αστών βρίσκεται εν τέλει πολύ κοντά στην φουκωική κριτική σε αυτή.

Michelangelo Antonioni, Η περιπέτεια (L' Avventura), 1960 Ιταλία

- Η «Περιπέτεια» αποτελεί το πρώτο μέρος της «τριλογίας της αποξένωσης» του Antonioni. Το δεύτερο μέρος είναι «Η νύχτα» (La Notte) του 1961 και ακολούθησε, το 1962, «Η Έκλειψη» (L'Eclisse).
- Πρόκειται για ένα ξεχωριστό φιλμ, καθώς με έναν ιδιαίτερο σκηνοθετικό τρόπο αναλύει ανθρώπινους χαρακτήρες και τις υπαρξιακές αναζητήσεις τους κατά τη μετάβαση της ιταλικής κοινωνίας στην ύστερη νεωτερικότητα. Κεντρικό θέμα είναι η αναπαράσταση της ατέρμονης υπαρξιακής αναζήτησης των ανθρώπων στο πλαίσιο της σύγχρονης κοινωνίας και ειδικότερα της ζωής της αστικής τάξης. Παρουσιάζεται, δηλαδή, η δίχως νόημα, αλλοτριωμένη, αποξενωμένη ζωή που περιστρέφεται γύρω από την κενότητα των διαπροσωπικών σχέσεων.
- Ο Antonioni πρωτοτυπεί, παρουσιάζοντας μία ταινία που εκ πρώτης όψευς μπορεί να δείχνει ανιαρή, ασυνεχής, ελλειμματική στην έκβασή της, εντούτοις μια λίγο πιο προσεκτική ματιά αρκεί για να γίνει πλήρως αντιληπτή η καινοτομία του σκηνοθέτη να ταυτίσει το περιεχόμενο της ταινίας με την μορφή. Η άρθρωση λόγου μέσα από τις μορφές σε συνδυασμό με τη ριζοσπαστική δομή και τεχνική της ταινίας εισάγει έναν νέο κώδικα στον κινηματογράφο. Με αυτόν τον τρόπο αναδεικνύονται τα πολιτικά διακυβεύματα των περιεχομενικών απαιτήσεων της μορφής.
- Η κριτική ματιά στη μοντέρνα ιταλική κοινωνία επιτυγχάνεται χάρη στην έμφαση που δίνει ο Antonioni στις μορφές, ανθρώπινες και φυσικές, και όχι στο σενάριο. Η πλοκή του έργου είναι υποτυπώδης και υποχωρεί διαρκώς κατά την εξέλιξη της ταινίας, γεγονός που αναδεικνύει τον μοναδικό τρόπο να αποδίδει ο σκηνοθέτης το περιεχόμενο του έργου μέσα από τη μορφή και όχι από το σενάριο.
- Διάφορα μορφολογικά στοιχεία παραπέμπουν σε ιστορικούς δείκτες, ενώ οι τρόποι αναπαράστασης καταδεικνύουν την πολιτική διάσταση της ταινίας. Βλέπουμε, λοιπόν, την αντίθεση βορά/νότου και αυτή μεταξύ πλούσιων/φτωχών, καθώς και το πέρασμα από την αγροτική επαρχιακή Ιταλία στο μεταπολεμικό βιομηχανικό μοντέλο.
- Από τη στιγμή που η μορφή αποτελεί το περιεχόμενο της ταινίας, η φωτογραφία και το μοντάζ έχουν ιδιαίτερη σημασία. Οι εναλλαγές των πλάνων μοιάζουν με μοντάζ πινάκων ζωγραφικής. Η υλικότητα των πλάνων δείχνει τον τοπογραφικό χαρακτήρα της «Περιπέτειας», ενώ τα πάντα -τόσο το φυσικό περιβάλλον (Σικελία και Αιολικά νησιά) όσο και οι άνθρωποι- παρουσιάζονται σαν τοπία. Μέσω του μοντάζ εναλλάσσονται έρημα τοπία, βουνά, χωριά του ιταλικού νότου και πόλεις, οπτικοποιώντας με τον τρόπο αυτό την ατέρμονη υπαρξιακή αναζήτηση.

- Οι περιεχομενικοί άξονες της ταινίας είναι οι εξής: 1) Το απών κέντρο ή η αναπαράσταση της απώλειας του νοήματος (:η εξαφάνιση της Anna είναι κρίσιμη, αλλά όχι κεντρική στιγμή). Έτσι, ο Antonioni απομακρύνεται από την αντίληψη της πλοκής/δράσης που χαρακτηρίζει το είδος αυτό τέχνης μέχρι τότε, 2) Το σημείο μηδέν είναι η αντικατάσταση της Anna από την Claudia. Η ελπίδα και η πίστη έχουν χαθεί, καθώς εν τέλει κανείς δεν ψάχνει στα σοβαρά την Anna, ενώ ταυτόχρονα δεν έχει μείνει ίχνος από το θείο και 3) Απουσιάζει οποιαδήποτε μορφή –έστω οιονεί- λύσης.
- Οι χαρακτήρες του έργου δεν εξελίσσονται, ενώ η σχέση μεταξύ Sandro και Claudia χαρακτηρίζεται από μια διαρκή επαναπροσέγγιση και απόκλιση των δύο χαρακτήρων.
- Πέρα από την κοινωνική κριτική της ανθρώπινης κατάστασης, χαρακτηριστικά γνωρίσματα της ταινίας είναι η αινιγματικότητα και ο ερωτισμός.
- Παρότι ο γυναικείος χαρακτήρας υπερέχει, η ταινία χαρακτηρίζεται από την ανδρική ματιά, καθώς ο γυναικείος κόσμος αντικατοπτρίζει τον ανδρικό. Παρουσιάζει, δηλαδή, ένα ελλειμματικό και συμπληρωματικό χαρακτήρα.
- Η μουσική του Giovanni Fusco έχει την ίδια μορφολογική προοπτική. Συνδυάζονται νοσταλγικές ιταλικές μελωδίες, φυσικοί ήχοι, φολκλορικά και ιταλικά *pop* στοιχεία της εποχής, καθώς και απότομα εισαγόμενα ατονικά στοιχεία. Έτσι, διακόπτεται και σε μουσικό επίπεδο η συνέχεια.
- Με άλλα λόγια, στην ταινία απουσιάζει η αφηγηματική ενότητα, γεγονός που απομακρύνει την «Περιπέτεια» από την κλασική δραματουργία. Οι ασυνέχειες, η έλλειψη δομημένης και ενιαίας αφήγησης συνιστούν μεταμοντέρνα γνωρίσματα της ταινίας. Η αίσθηση της επιφανειακής προσέγγισης που δίνει η ταινία και η απουσία βάθους, συνιστούν την κοινωνική κριτική του Antonioni στη σύγχρονή του κοινωνική πραγματικότητα.
- Η «Περιπέτεια» διαμορφώνει μια νέα πραγματικότητα για τον κινηματογράφο, καθώς αποτελεί ένα ανοιχτό έργο, δηλαδή ένα έργο δεκτικό πολλαπλών ερμηνευτικών εκδοχών. Αυτό επιτυγχάνεται με το στατικό χαρακτήρα της ταινίας και τον άδειο κενό χώρο και χρόνο χωρίς νοηματική συνάφεια, που αποτελούν κυρίαρχα χαρακτηριστικά του φιλμ.

Κώστας Αλατζάς,

Αλέξανδρος Παπαδημητρίου

«Η διπλή ζωή της Βερόνικα»

(«La double vie de Veronique»)

Φοιτήτριες: Λυδία Κουρή, Βασιλική Πολυκάρπου

Υπόθεση του έργου:

Δύο γυναίκες η Βερόνικα και η Βερονίκ που έχουν ακριβώς το ίδιο πρόσωπο μοιράζονται κοινά χαρακτηριστικά, ενώ ζουν χιλιάδες χιλιόμετρα μακριά η μία από την άλλη. Η Βερόνικα ζει στην Πολωνία, ενώ η Βερονίκ στη Γαλλία. Σε ένα μεταφυσικό επίπεδο, η μια διαισθάνεται την ύπαρξη της άλλης, νιώθοντας ότι δεν είναι μόνες τους σε τούτο τον κόσμο. Όταν όμως η μια από τις δύο καταρρέει στη διάρκεια ενός μουσικού κονσέρτου οι ισορροπίες της σχέσης αυτής αλλάζουν.

Ο Κισλόφσκι παρουσιάζει το πνεύμα μια γυναίκας το οποίο είναι σκορπισμένο σε δύο σώματα, σε δύο γυναίκες, ίδιας ηλικίας, αλλά διαφορετικής εθνικότητας. Οι δύο γυναίκες που στην πραγματικότητα, όχι μόνο είναι ολόιδιες εμφανισιακά, αλλά έχουν το ίδιο πάθος για τη μουσική και την ίδια καρδιακή πάθηση, βρίσκονται αντιμέτωπες με τη μοναχική και μελαγχολική ζωή. Παρόλ' αυτά η μια μεταφέρει στην άλλη τις εμπειρίες της και θα συναισθήματα της. Το έργο του Κισλόφσκι αποτελεί έναν ύμνο στην αθανασία της ψυχής, στον ερωτισμό και την ελπίδα. Μέσα από την μουσική του Πράισνερ, σχεδόν σε όλη την ταινία, το έργο αποκτά μια λυρική και ποιητική χροιά χωρίς να θέτει το θεατή στον προβληματισμό για το εάν τελικά η Βερόνικα και η Βερονίκ είναι το ίδιο πρόσωπο.

Ο Κισλόφσκι μέσα από αυτή την ταινία καταφέρνει ακόμα και τον πιο κυνικό θεατή να ταξιδέψει μαζί του στο βαθύ συναίσθημα που βιώνει η πρωταγωνίστρια μέσα σε ένα πλατωνικό σχήμα. Η εκλογίκευση δε διαδραματίζει κανένα ρόλο στην αποσαφήνιση της ταινίας και ειδικά του περιεχομένου αφού ο Κισλόφσκι αφήνει στην κρίση και στην φαντασία του θεατή την ερμηνεία που θα δώσει. Γυρισμένη μετά το «Δεκάλογο», η «Διπλή ζωή της Βερόνικα» προαναγγέλλει στην πραγματικότητα την «Τριλογία» του Κισλόφσκι (Μπλε, Άσπρο, Κόκκινο).

Κεντρικά σημεία της εισήγησης του Ορέστη Κωνσταντά:

- Το φετινό σεμινάριο προσπαθεί να εξετάσει τον τρόπο με τον οποίο το κινηματογραφικό βλέμμα διασταυρώνεται με το πεδίο του ερωτισμού. Δίνεται έμφαση στην ορολογική μετατόπιση από τις «Όψεις του έρωτα» στο πεδίο του ερωτισμού της παρούσας εισήγησης.

- Ο εισηγητής μας παροτρύνει να παραιτηθούμε από την ιδέα του τι δείχνει η ταινία και να σκεφτούμε τι βλέπουμε εμείς στην ταινία. Σημαντικό στάδιο της ανάλυσης της ταινίας είναι μία *χωρική κατανόηση του κινηματογραφικού έργου*. Το «πού» της ταινίας τοποθετείται σε δύο τόπους: μεταξύ Πολωνίας (Βερόνικα) και Γαλλίας (Βερονίκ). Αυτή η γεωγραφική μετατόπιση που εντοπίζεται στο σενάριο βρίσκεται σε αντιστοιχία με τη βιογραφική μετατόπιση του σκηνοθέτη ο οποίος μετακομίζει επίσης από τη μία πόλη στην άλλη. Στο πρώτο μέρος παρακολουθούμε τη Βερόνικα ως μια λυρική τραγουδίστρια στο ξεκίνημα της καριέρας της μέχρι το θάνατο της στην Κρακοβία. Στο δεύτερο μέρος ξαναβλέπουμε την ίδια ηθοποιό να υποδύεται τη Βερονίκ Γαλλίδα δασκάλα μουσικής στο Παρίσι.
- Η «Διπλή ζωή της Βερόνικα» αποτελεί μεταιχμιακό έργο από την πρώτη περίοδο του Κισλόφσκι (εξολοκλήρου παραγμένο στην Πολωνία) με τη δεύτερη γαλλική περίοδο του. Τόσο συνολικά το έργο του Κισλόφσκι όσο και οι δύο κόσμοι των δύο διαφορετικών εκδοχών της ηρωίδας μοιράζονται εκατέρωθεν ενός καταστατικού ορίου μιας φαντασιακής γεωγραφίας. Η «επιστροφή» εμφανίζεται ως βασικό ερμηνευτικό μοτίβο της ταινίας.
- Σε συνέντευξη που έδωσε ο Κισλόφσκι κάποια χρόνια μετά το γύρισμα της ταινίας επεσήμανε ότι το κοινό στην Αμερική μετά την προβολή της ταινίας ήταν σατισμένο καθώς δεν καταλάβαινε πού πήγε η ηρωίδα μετά την τελευταία σκηνή. Αντιθέτως, το κοινό στην Ευρώπη αυτονόητα αντιλήφθηκε ότι επιστρέφει στο πατρικό της σπίτι. Η μη κατανόηση από του Αμερικάνους τον προβληματίσε. Την απάντηση στον προβληματισμό αυτό ήρθε να του δώσει ένα εργολάβος κουφωμάτων που του είπε ότι για τους Αμερικάνους φαντάζει αδιανόητο το να μένουν στον ίδιο τόπο για 50 χρόνια. Με αυτόν τον τρόπο ο Κισλόφσκι προσθέτει την τελευταία σκηνή για την προβολή στους κινηματογράφους της Αμερικής δίνοντας έμφαση στη σχέση μεταξύ του πατέρα και της Βερονίκ. Ο σκηνοθέτης τονίζει τη διαφοροποίηση του πολιτισμικού ορίζοντα μεταξύ Αμερική και Ευρώπης.
- Το μοτίβο της ταινίας κινείται από το μύθο στο έπος, όπως συμβαίνει στα θεμελιώδη έργα του ευρωπαϊκού πολιτισμού, με χαρακτηριστικό παράδειγμα την «Οδύσσεια». Ο σκηνοθέτης επεξεργάζεται τα 17 διαφορετικά φινάλε της ταινίας, τα οποία όμως δε άλλαξαν τίποτα στην ιστορία παρά μόνο θα έδιναν μια διαφορετική συναισθηματική τονικότητα (άλλο πιο χαρούμενο, άλλο πιο μελαγχολικό). Πρόθεση του Κισλόφσκι ήταν να μην έχει ποτέ οριστικό τέλος το έργο αλλά να αφήνει ανοιχτά ενδεχόμενα.

- «Τι είναι μια ταινία;» αναρωτιέται ο Κισλόφσκι. Θεωρητικά είναι κάτι που περνάει από μια μηχανή προβολής με μεγάλη ταχύτητα. Ουσιαστικά η επιτυχία της κινηματογραφίας εξαρτάται από την επανάληψη, αφού το ίδιο πράγμα εμφανίζεται στην οθόνη σε όλο τον κόσμο. Τοπική Γλώσσα, επανάληψη, ομοιομορφία.
- Η κεντρικότητα που έχει η ανατολική κουλτούρα δεν είναι παρά η αναβίωση της θρησκευτικότητας σε καθεστώς νεωτερικότητας. Στη Δύση όμως γίνονται όλα ανοιχτά η μεταφυσική έχει συνδεθεί με τον πολιτισμό. Σύνδεση με την υπόλοιπη φιλομορφία του Κισλόφσκι. Η βία στο «Δεκάλογο» μεταφέρει μια επίκληση της χαμένης ουτοπία στην ταινία. Δεν πρόκειται για την κατάδειξη της ματαιωμένης ουτοπίας αλλά για την ανάδειξη τεχνικών υποκειμενοποίησης.
- Το τέλος της Βερόνικα: Δεν πεθαίνει, δεν αυτοκτονεί, δεν έχει θανάσιμο ατύχημα, δεν την προδίδει απλώς η καρδιά της. Η Βερόνικα θυσιάζεται, η θυσία της συνίσταται στην ολοκληρωτική άρση του εαυτού προκειμένου να απελευθερωθεί ως τραγούδι. Η Βερόνικα θυσιάζεται για να σωθεί η Βερονίκ.
- Τα τρία βασικά εργαλεία που χρησιμοποιεί ο εισηγητής είναι: α) η θεωρία του ερωτισμού του George Bataille, β) το σκοπικό πεδίο της λακανικής ψυχανάλυσης και γ) η «Αρνητική Διαλεκτική» από τη Σχολή της Φρανκφούρτης.
- Ο ερωτισμός δεν είναι παρά η μέχρι θανάτου επιδοκιμασία της ζωής. Όταν είμαστε ερωτευμένοι δεν είμαστε ο εαυτός μας, το ερωτικό παιχνίδι δεν είναι παρά το ξεχαρβάλωμα των βεβαιοτήτων που συγκροτούν τον εαυτό, ενώ η εμπειρία του οργασμού που κατονομάζεται συχνά και ως μικρός θάνατος ενέχει έστω και στιγμιαία την ολοκληρωτική εγκατάλειψη του εαυτού και την ταύτιση με τον εκεί έξω άλλον. Ζωή και θάνατος εντοπίζονται σε ουδέτερο χρόνο.
- Η Βερόνικα δίνεται στον έρωτα με την ίδια λαχτάρα που τραγουδά. Μουσικεμένη από τη βροχή αποπλανά τον εραστή της σε ένα δημόσιο πέραςμα αδιαφορώντας για κάθε είδους απαγόρευση. Αντίθετα με την περίπτωση της Βερονίκ ο Κισλόφσκι δεν κινηματογραφεί τον ίδιο ερωτισμό. Σε κάθε περίπτωση προφυλάσσει τη Βερόνικα.
- Δραματικές σκηνές της ηρωίδας, καθώς αντιλαμβάνεται ότι η εικόνα της όχι μόνο δεν της ανήκει αλλά ανήκει σε κάποια άλλη. Η Βερόνικα βλέπει τη Βερονίκ να επιβιβάζεται στο τουριστικό λεωφορείο καθώς πηγαίνει στην πρόβα. Η Βερονίκ δε βλέπει τη Βερόνικα παρόλο που φωτογραφίζει το σημείο όπου βρίσκεται η

Βερόνικα εκείνη τη στιγμή. Η παρακαταθήκη της μίας στην άλλη είναι η μεταφορά από τη βίαιη εκκοσμίκευση στην μετακοσμική βία.

- Ο θάνατος της Βερόνικα βρίσκει τη Βερονίκ στο κρεβάτι να κάνει έρωτα. Ξαφνική απώλεια χωρίς να το γνωρίζει. Πρέπει να σταματήσει τις περιπέτειες και ως μοναδικός στόχος της εμφανίζεται η αγάπη.
- Ο μαριονετίστας εμφανίζεται και προσφέρει λύση στη Βερονίκ: Τον ερωτεύεται από την πρώτη στιγμή. Η μαριονέτα συνδέεται με τη Βερονίκ, ως η ανάστασή της μέσα από τη μαριονέτα.
- Το χρυσαφί κίτρινο χρώμα στην ταινία υποβάλλει στους θεατές μια γενική γλυκιά αίσθηση σε συνδυασμό με τη μουσική.
- Πατρίδα είναι ο γλιτωμός; Γλιτώνει η Βερονίκ; Η απάντηση βρίσκεται στην τελευταία σκηνή όπου αγγίζει το δέντρο. Η νεκρή μαμά της που της έλεγε για τα φύλλα. Τα φύλλα έγιναν δέντρο. Η όραση αντικαθίσταται από την αφή.
- Από το «Βιβλίο της Ανησυχίας» του Φερνάντο Πεσσόα, ο επίλογος της ανάλυσης: «Έρχονται στο νου μου, με τη λάμψη ενός φάρου μακρινού, όλες οι λύσεις που αποδεικνύουν πως η φαντασία είναι γυναίκα – η αυτοκτονία, η φυγή, η αυταπάρνηση, οι μεγάλες χειρονομίες της αριστοκρατίας του ατομικισμού, ολόκληρο το ιπποτικό μυθιστόρημα των υπάρξεων χωρίς μπαλκόνι. (...) Η ρήξη ανάμεσα στους Μοντέγους και τους Καπουλέτους διαιωνίζεται, η αυλαία πέφτει μπρος από αυτό που δε συνέβη, κι εγώ γυρίζω σπίτι -σ' αυτό το δωμάτιο, με τη φρικτή σπιτονοικοκυρά που λείπει, τα παιδιά που βλέπω σπανίως, τους συναδέλφους μου που δεν θα δω πριν από αύριο το πρωί- με το γιακά του υπαλληλικού μου σακακιού σηκωμένο χωρίς προσχήματα στο λαιμό ενός ποιητή, με τις μπότες μου που αγοράζω πάντα από το ίδιο μαγαζί, γυρίζω αποφεύγοντας ασυνείδητα τις λακκούβες από κρύα βροχή, γυρίζω σπίτι ακαθόριστα ενοχλημένος που ξέχασα και πάλι την ομπρέλα μου και την αξιοπρέπεια της ψυχής μου».

Θάνατος στη Βενετία – Εισήγηση: Θόδωρος Παρασκευόπουλος

Αλεξάνδρα Πράσσα, Μαρία Ζωιτάκη

Η ταινία του Luchino Visconti, *Θάνατος στη Βενετία* (1971), αποτελεί κινηματογραφική μεταφορά της ομώνυμης νουβέλας του Thomas Mann (1912). Η υποτυπώδης πλοκή λαμβάνει χώρα στη Βενετία, στις αρχές της δεκαετίας του 1910, όπου ο Gustav von Aschenbach, συνθέτης στον Visconti και συγγραφέας στον Mann, αποφασίζει να κάνει διακοπές για λόγους υγείας. Εκεί συναντά μια οικογένεια Πολωνών αριστοκρατών και μαγεύεται από την ομορφιά του δεκατετράχρονου γιου, του Tadeusz ή Tadzio. Παρακολουθώντας το αγόρι από μακριά, και παραδιδόμενος σταδιακά στο πάθος του για αυτό, εξευτελίζεται και πεθαίνει.

Ο Visconti φέρνει εις πέρας ένα πολύ δύσκολο έργο, καθώς καταπιάνεται με μια αντικινηματογραφική νουβέλα, με την έννοια ότι στο επίκεντρο δεν βρίσκονται τα ελάχιστα γεγονότα, αλλά οι σκέψεις και τα συναισθήματα που αποτυπώνονται μέσα από αναφορές σε διάφορα φιλοσοφικά έργα και κυρίως στον Φαίδρο του Πλάτωνα. Ο Παρασκευόπουλος, κατά την ανάλυσή του για το έργο του Mann, προτιμά αντί του τυπικού ορισμού της νουβέλας ως σύντομο διήγημα, εκείνον που μας δίνει ο Goethe, σύμφωνα με τον οποίο η νουβέλα είναι ένα διήγημα που καταπιάνεται με κάτι ασύλληπτο, τρομακτικό, απροσδόκητο, ενδεχομένως και κωμικό, αλλά πάντως ανοίκειο. Αυτή η αίσθηση του ανοίκειου ενσαρκώνεται άψογα μέσα από το πέρασμα της φιγούρας του Aschenbach, από την ασκητικότητα στην αισθησιακή παρακμή.

Παραλλαγές και Παραλείψεις

Αν και η ταινία ακολουθεί αρκετά πιστά την εξέλιξη της νουβέλας, επιλέγει να διαφοροποιηθεί σε ορισμένα ουσιώδη σημεία, ενώ συχνά αντλεί το υλικό και τις αναφορές της από άλλα έργα του Thomas Mann. Η κυριότερη διαφορά είναι φυσικά η κινηματογραφική μετατροπή του Aschenbach από συγγραφέα σε συνθέτη, πράγμα που ο Visconti ισχυριζόταν πως επέλεξε χάριν ευκολίας. Ωστόσο, αυτό του έδωσε και τη δυνατότητα να προσδώσει στη μουσική τον κεντρικό ρόλο που έχει σε ολόκληρη τη διάρκεια της ταινίας. Ταυτόχρονα, έχει ενδιαφέρον το γεγονός πως ο Mann είχε εμπνευστεί την εξωτερική εμφάνιση αλλά και το μικρό όνομα του Aschenbach από τον συνθέτη Gustav Mahler, η μουσική του οποίου ντύνει σχεδόν ολόκληρη την ταινία, ενώ ταυτόχρονα η μετατροπή του Aschenbach σε συνθέτη, ενδεχομένως ανακαλεί τον συνθέτη πρωταγωνιστή του Δόκτορα Φάουστους του Mann, ο οποίος μοιράζεται μαζί του πολλές απόψεις περί κάλλους.

Η ταινία αποσιωπά το πρώτο κεφάλαιο της νουβέλας, στο οποίο ο Aschenbach παίρνει την απόφαση για το ταξίδι του σε ένα νεκροταφείο του Μονάχου, βλέποντας έναν άντρα με ταξιδιωτικά ρούχα μπροστά σε μία βυζαντινότροπη εκκλησία. Αντ' αυτού, εκκινεί από τη στιγμή της μετάβασής του από το Πάλο, την πρώτη στάση του ταξιδιού, στη Βενετία. Στο σημείο αυτό εντάσσεται και μια σύντομη αναφορά στις ενωτικές φιλοδοξίες των Ιταλών της Τεργέστης.

Το δεύτερο κεφάλαιο, το οποίο σκιαγραφεί την προσωπικότητα του Aschenbach, εισάγεται στην ταινία με τη μορφή flash backs. Ο Visconti κρατά εδώ τα στοιχεία που ταιριάζουν στη δική του αφήγηση, και επινοεί ένα επιπλέον πρόσωπο, τον Alfred, ο οποίος φαίνεται πως είναι μαθητής και φίλος του. Στο πρώτο από αυτά τα flash back παρακολουθούμε τη σύγκρουσή τους για το ζήτημα του κάλλους, η οποία έχει τις ρίζες της στο Φαίδρο του Πλάτωνα. Ο Aschenbach θεωρεί πως το κάλλος προέρχεται από το νου και αποτελεί προϊόν σκληρής εργασίας, ενώ ο Alfred πιστεύει πως είναι γέννημα των αισθήσεων. Το σημείο αυτό είναι κεντρικό τόσο στη νουβέλα όσο και στο Φαίδρο, όπου ο Σωκράτης υποστηρίζει πως αυτός που παραδίδεται στο αισθησιακό δεν είναι ικανός να αποκτήσει αξιοπρέπεια. Η αξιοπρέπεια αποτελεί θεμελιώδη στόχο για τον Aschenbach, και μέχρι το τέλος του έργου έχει αποτύχει πλήρως στην προσπάθειά του να την κατακτήσει. Στη νουβέλα, αυτή η διαφωνία περί κάλλους εκφράζεται ως εσωτερικός μονόλογος του, κατά τη μεταμόρφωση που υφίσταται ερχόμενος σε επαφή με την ομορφιά του Tadeusz.

Το πρόσωπο του Tadeusz

Ο Tadeusz/ Tadzio, ο νεαρός Πολωνός αριστοκράτης, κρατά το ρόλο του Νάρκισσου/ Υάκινθου, είναι μια προσωποποίηση του κάλλους. Στη διάρκεια τόσο της νουβέλας όσο και της ταινίας, τον βλέπουμε μάλλον να αντιλαμβάνεται το θαυμασμό του Aschenbach, να τον απολαμβάνει και να ανταποκρίνεται σε αυτόν, αλλά από απόσταση, όπως αρμόζει στις κοινωνικές συμβάσεις της εποχής.

Η σύζυγος του Thomas Mann έχει αναφέρει πως ο ίδιος ο συγγραφέας είχε συγκλονιστεί από την ομορφιά ενός νεαρού Πολωνού σε διακοπές τους στη Βενετία, και πως μιλούσε συχνά για αυτόν. Γενικότερα, αν και δεν υπάρχει κάποια πηγή που να κατατείνει στο ότι ο Mann ήταν ομοφυλόφιλος, αυτού του είδους ο έρωτας μεσόκοπων ανδρών προς νεαρούς άνδρες, αλλά και ο έρωτας μεταξύ νεαρών ανδρών, διατρέχει έργο του. Επιπλέον, άλλη μία πιθανή πηγή έμπνευσης για τη νουβέλα, ήταν ο έρωτας του Goethe, του μεγάλου προτύπου του Mann, σε ηλικία 72 ετών για μία δεκαεπτάχρονη, για την οποία έφτασε λίγο πριν τον εξευτελισμό, κάνοντάς της πρόταση γάμου.

Προειδοποιήσεις

Ήδη στη νουβέλα του Thomas Mann υπάρχουν στοιχεία που προοικονομούν τη δυσωίωνη συνέχεια, ο Visconti όμως τα πολλαπλασιάζει. Το όνομα του πλοίου (Εσμεράλδα), το οποίο μεταφέρει τον Aschenbach στη Βενετία, περνά δύο φορές από την οθόνη μας και είναι η πρώτη από αυτές, καθώς και μία από τις αρκετές αναφορές του Visconti σε άλλα έργα του Mann. Στον Δόκτορα Φάουστους, η Εσμεράλδα εμφανίζεται ως πεταλούδα από τη συλλογή του πατέρα του ήρωα, ως σειρά μουσικών φθόγγων γύρω από τους οποίους πλέκεται το έργο του ως συνθέτη, αλλά και ως πόρνη σε ένα μπορντέλο στη Λειψία, στην οποία τον οδηγεί παραπλανώντας τον

ένας ξεναγός. Αυτή είναι πρώτη και τελευταία του σεξουαλική επαφή, αλλά και η αρχή του τέλους του, καθώς προσβάλλεται από σύφιλη και οδηγείται στο θάνατο και την παραφροσύνη. Το τελευταίο περιστατικό το βιώνει αυτούσιο σχεδόν και ο Aschenbach του Visconti, ο οποίος φεύγει από το πορνείο ταπεινωμένος, πιστεύοντας πως έχει χάσει την αξιοπρέπειά του.

Άλλη μια προειδοποίηση μας δίνεται στο πλοίο. Κατά την αποβίβασή του Aschenbach, τον πλησιάζει ένας μακιγιαρισμένος γέρος, ο οποίος του προκαλεί απέχθεια. Στο τέλος του έργου, παρατηρούμε τον Aschenbach να μεταμορφώνεται ακριβώς σε αυτή τη φιγούρα, μετά το χυδαίο βάψιμο του προσώπου και των μαλλιών του από κάποιον κουρέα της Βενετίας. Διάφορες φιγούρες που βρίσκονται στο δρόμο του, από την αρχή ως το τέλος της ταινίας, δημιουργούν εκνευρισμό και δυσάρεστα συναισθήματα, την αναμονή κάποιας συμφοράς. Η ίδια η πόλη της Βενετίας, με τον καυτό νότιο άνεμο, τη ζέστη, αλλά και μια επιδημία χολέρας, η οποία δεν επηρεάζει με κανένα τρόπο σχεδόν την πλοκή, παρουσιάζει την εικόνα μιας πρώην μεγαλοπρεπούς πόλης που βρίσκεται σε παρακμή, και αποτελεί μια αντανάκλαση του ψυχισμού και της υγείας του ίδιου του πρωταγωνιστή.

Η μουσική

Η μουσική του Gustav Mahler παίζει κεντρικό ρόλο στο μεγαλύτερο μέρος του έργου. Σχολιάζει τα τεκταινόμενα, και λειτουργεί σαν μία ακόμη προειδοποίηση, αυτή τη φορά για το θεατή. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η στιγμή της επιστροφής του Aschenbach στο ξενοδοχείο, όταν η προσπάθειά του να φύγει από τη Βενετία για να προστατέψει την υγεία και την αξιοπρέπειά του αποτυγχάνει, λόγω ενός λάθους της σιδηροδρομικής εταιρείας που στέλνει τη βαλίτσα του στο Κόμο. Τόσο ο λογοτεχνικός όσο και ο κινηματογραφικός Aschenbach αγανακτεί, αλλά ο θυμός του στην πραγματικότητα κρύβει τη χαρά του. Τη στιγμή που ανεβαίνει στο βαπορέττο, με ένα χαμόγελο ταυτόχρονα χαρούμενο όσο και ειρωνικό, ακούμε ένα κομμάτι από την 5η του Mahler, το οποίο είναι διφορούμενο: Δυσοίωνο, αλλά και χαρούμενο. Μας προετοιμάζει πως κάτι θα συμβεί. Η χρήση αυτή της μουσικής του Mahler, αντιστοιχεί σε αυτό που ο Γεωργιάδης έχει υποστηρίξει πως κάνει ο Mozart με τη μουσική του: υπονομεύει το λιμπρέττο του – στην περίπτωσή μας, την εικόνα και τη χαρά του Aschenbach.

Δεύτερο παράδειγμα, είναι οι πλανόδιοι μουσικοί που μπαίνουν στο ξενοδοχείο και παίζουν για τους πελάτες. Πρόκειται για μία τελείως διαφορετική, διονυσιακή μουσική, η οποία υπό άλλες συνθήκες θα είχε ενοχλήσει πολύ τόσο το συνθέτη, όσο και τον συγγραφέα Aschenbach. Ταυτόχρονα, είναι και μία αναφορά στο Μαγικό Βουνό του Thomas Mann, στο οποίο εμφανίζεται ένας μουσικάντης που θυμίζει έντονα τον επικεφαλής της ομάδας. Το γεγονός πως ο Aschenbach δε δείχνει να ενοχλείται, είναι μια απόδειξη της παράδοσής του στον άγριο θεό Βάκχο/ Διάβολο. Το κόκκινο ποτό που πίνει (στη νουβέλα: χυμός ροδιού με σόδα) αποτελεί επίσης συμβολισμό: στο μύθο της Περσεφόνης, όποιος δοκιμάσει το ρόδι του Άδη, θεός ή άνθρωπος, δεν γυρίζει πίσω.

Καθαρότητα και Άβυσσος

Αυτή η “τραγωδία εξευτελισμού”, όπως χαρακτήρισε το Θάνατο στη Βενετία ο ίδιος ο Thomas Mann, ξετυλίγεται γύρω από τη σύγκρουση περί κάλλους που αναφέρθηκε παραπάνω. Ο Aschenbach, που επιδιώκει να αγγίξει το κάλλος μέσα από την καθαρότητα και την πνευματική εργασία αποτυγχάνει οικτρά – στην ταινία η πτώση του συμβαίνει μέσα σε γιουχαΐσματα, ενώ στη νουβέλα η συμβατικότητα του τού χαρίζει (κενή νοήματος) δόξα και μια θέση στα σχολικά βιβλία – και αυτό τον καθιστά ευάλωτο, εύκολο στόχο της ομορφιάς του Tadeusz. Από το απολλώνιο ιδεώδες, εκπίπτει σε αυτό που ο ίδιος απεχθανόταν, μα που ήταν η ουσία του κάλλους για τον Alfred: στο διονυσιασμό, με τη μορφή του πάθους του για το πανέμορφο αγόρι.

Ο άγριος θεός Διόνυσος/ Βάκχος/ Διάβολος, γίνεται παντοκράτορας και το χάος επικρατεί. Ο Aschenbach δεν έχει πια περιθώριο επιλογής: *“Το καθεστώς του έρωτα είναι η αναρχία”*. Το μόνο που τον ενδιαφέρει πια είναι η ομορφιά του Tadeusz. Όλη η σκέψη του Aschenbach είναι μια αντίσταση στην παρακμή που διαφαίνεται, όμως πια δεν έχει καμία δύναμη, έχει παραδοθεί ολοκληρωτικά. Σύμφωνα με τον Παρασκευόπουλο, η εσωτερική πάλη του Aschenbach αντανακλά την άποψη του Thomas Mann πως ο καλλιτέχνης βρίσκεται διαρκώς μπροστά στην άβυσσο, η οποία δεν του επιτρέπει να πραγματοποιήσει τις απολλώνιες φιλοδοξίες του. Η ίδια πάλη περιγράφεται και στον Δόκτορα Φάουστους, όπου ο συνθέτης, αν και έχει κάνει συμβόλαιο με το Διάβολο, αυτό που προσπαθεί να πετύχει μέσα από τη μουσική του, είναι να δημιουργήσει κάτι εντελώς καθαρό – και αποτυγχάνει. Όταν πλέον το έργο του ξεφεύγει από την καθαρότητα και εντάσσει μέσα του το Διάβολο / Διόνυσο, κατορθώνει να αγγίξει την επιτυχία. Ο Παρασκευόπουλος παραλληλίζει αυτή την πορεία με την κατάληξη της γερμανικής λογοτεχνίας, συγκρίνοντας τον ξεχασμένο, κλασικό Schiller, με τον Goethe, ο οποίος αν και υπέρμαχος του κλασικού, ξεφεύγει από αυτό και το υπονομεύει γράφοντας τον Φάουστ. Αξίζει να σημειωθεί πως φιγούρες όπως αυτή του γέρου, του τραγουδιστή και του ξεναγού που συναντά ο Aschenbach, είναι προσωπεία του Βάκχου/ Διαβόλου στο έργο του Mann.

Στο τέλος του έργου, η Βενετία, λόγω της χολέρας, αδειάζει. Ο Aschenbach ακολουθεί τον Tadeusz στην άδεια πόλη ολόκληρη τη νύχτα, και το επόμενο πρωί, εξαντλημένος και μακιγιαρισμένος κάθεται στη συνηθισμένη του θέση και τον παρακολουθεί να παλεύει με ένα άλλο αγόρι, στην σχεδόν έρημη πια πλαζ του ξενοδοχείου. Μετά την πάλη, ο Tadeusz έχει αλλάξει μορφή. Τον βλέπουμε μόνο από πίσω, να κατευθύνεται στη θάλασσα. Ο φωτισμός γίνεται μυστηριώδης, και ο Νάρκισσος/ Υάκινθος/ Tadeusz μετατρέπεται σε ψυχοπομπό Ερμή, σηκώνει το χέρι του και δείχνει. Ο Aschenbach προσπαθεί να σηκωθεί για να τον πλησιάσει, όμως ο ψυχοπομπός Ερμής οδηγεί στο θάνατο, στον Άδη, δεν παίρνει κανέναν κοντά του. Σε αυτό το σημείο τελειώνει τόσο η ταινία όσο και η νουβέλα.

~Hiroshima Mon Amour~

[Πρακτικά διάλεξης Γεράσιμου Κουζέλη, 11/6/2018]

Σοφία Λούλια
Ανθή Παπαδημάτου

Εισαγωγικά στοιχεία για την ταινία

- Η ταινία «Χιροσίμα, Αγάπη μου» (1959) σκηνοθετήθηκε από τον Alain Resnais, ο οποίος ήταν γνωστός αριστερός, πολιτικοποιημένος σκηνοθέτης και έκανε κυρίως ντοκιμαντέρ. Το σενάριο ανήκει στην Marguerite Duras. Η ταινία προτάθηκε για Όσκαρ πρωτότυπου σεναρίου, βραβεύτηκε στις Κάννες και πήρε το βραβείο των Ηνωμένων Εθνών για την Ειρήνη.
- Εισάγει για πρώτη φορά τη δυσφορία μεταξύ του πολιτικού και του προσωπικού, (κριτική από την Αριστερά: υπερίσχυση του προσωπικού στο πολιτικό).
- Αφορμή για την ταινία αποτέλεσε η ανάθεση στον Resnais ενός ντοκιμαντέρ με θέμα την Χιροσίμα. Τόσο ο σκηνοθέτης, όσο και η σεναριογράφος Duras, θεώρησαν ότι η εξεικόνιση των γεγονότων της Χιροσίμα ήταν αδύνατη.

1η θεματική: Φίλμ και Λογοτεχνία

- Πολιτικό πρόταγμα της ταινίας. (Αναφορά σε Godard: Δε θέλουμε πια να κάνουμε πολιτικό κινηματογράφο αλλά να κάνουμε τον κινηματογράφο πολιτικό, Benjamin: Πολιτικοποίηση της αισθητικής, και όχι το αντίστροφο)
- Ερωτήματα για την ταινία
 - Είναι για ένα ιστορικό συμβάν ή έναν τόπο;
 - Είναι μία δυτική ταινία για την Ιαπωνία;
 - Είναι ένα καλλιτεχνικό σχόλιο στον αδύνατο έρωτα;
 - Σχετίζεται με την σχέση θύτη-θύματος στην αποικιοκρατία;
 - Είναι η εικονογράφηση ενός ποιητικού κειμένου;
 - Είναι μία επανάσταση στη σχέση λέξης-εικόνας-μουσικής;
 - Είναι μία κινηματογραφική πραγμάτευση του υποκειμενικού χρόνου;
- Έχουμε αντιπαράθεση ρυθμικών διαλόγων, ποιητικών διαλόγων και εικόνων φρίκης
→ Στυλιζαρισμένος φορμαλισμός
- Ανατροπή κινηματογραφικού τρόπου αφήγησης, απουσία δράσης, αφαίρεση κεντρικού ιστού, κυκλικότητα χωρίς κατάληξη ή λύτρωση
- Συνδυασμός συναισθήματος με φορμαλισμό που επιτυγχάνεται μέσω της σύνδεσης μουσικής, εικόνας και κειμένου
- Κριτικοί για την ταινία: Οριστική ρήξη με τον κλασικό κινηματογράφο → Αρχή κινηματογραφικού μοντερνισμού
 - Godard: Στερείται κάθε κινηματογραφικής αναφοράς

- Rohmer: Δημιουργία μίας οπτικής λογοτεχνίας με κινηματογραφικά μέσα. Χαρακτηρίζει τον Resnais κυβιστή→ Αποδόμηση χώρου, χρόνου, αιτιότητας, ρήξη κάθε συνέχειας
- Rivette: Διαλεκτική μεταξύ της έκθεσης του πράγματος και ταυτόχρονα της διατήρησης της απόστασης από αυτό (πρόνοια για αναστοχαστική στάση του θεατή)
- Kristeva: Απορροφάται το πολιτικό από το προσωπικό. Αμφισβητείται το ταμπού της οριζόντιας συνεργασίας με κατακτητές (έρωτας με τον εχθρό).
- Αναστοχασμός πάνω στην ίδια την αφηγηματική μορφή, μετάβαση στο παρελθόν.
- Ποιητικές κινήσεις→ Σύγκρουση μεταξύ πλοκής και μυθιστορήματος

2η θεματική: Τρελός Έρωτας: Προκλητικά αντεθνικός, σουρρεαλιστικός Έρωτας

- Ένταση και αντιφάσεις του έρωτα→ Επανεφεύρεση και επαναδιατύπωση του έρωτα
- Σχόλιο για το ρόλο της γυναίκας: Η γυναίκα διεκδικεί την επιλογή και τις ευθύνες του έρωτα→ Ελευθεριότητα του έρωτα (Ταινία: Γυναίκα «αμφιβόλου ηθικής»)
- Ο έρωτας υπερβαίνει τα εθνικά και ηθικά ταμπού και είναι αδιαχώριστος από τον θάνατο→ Αρχή ταινίας: Μέλη υπέροχα και μέλη παραμορφωμένα, τεμαχισμένα. Έρωτας όπως τον ξέρουμε από τον Bataille (Ταινία: Ο πρώτος της έρωτας ήταν ο πρώτος της θάνατος→ «Με σκοτώνεις, μου κάνεις καλο», «Παραμόρφωσε με»)
- Ο έρωτας ως η μόνη αντίσταση στον ολοκληρωτικό θάνατο που επιφέρει η λήθη

3η θεματική: Χρόνος

- Πασχίζει για την αντίσταση στη λήθη του έρωτα της. Η ταινία αναδεικνύει την σχέση μνήμης και λήθης. Μέσω της εξιστόρησης διασώζει τον έρωτα της (το παρελθόν της) και επιτρέπει τη μεταθετική, μεταβιβαστική αναβίωση του. Ο Ιάπωνας παίρνει τη θέση του άλλου (Ταινία: «Θα σκέφτομαι αυτή την ιστορία ως φρίκη της λησμονιάς»)
- Μελαγχολία της μνήμης: Χι-ρο-σι-μα ←→Νε-βερ: Συνδυάζουμε σώματα με τόπους πόνου (ονόματα πόλεων) αποκλείοντας τη λήθη
- Η μνήμη του νεκρού εραστή ξεθωριάζει όπως και η μνήμη της Χιροσίμα, αλλά τουλάχιστον η ιστορία του έχει ειπωθεί
- Τρεις γραμμές φιλοσοφικού σχολιασμού με θέμα τον χρόνο:
 - Bergson: Συλλογική μνήμη: Ο κόσμος αποσπάται από τα πρόσωπα τους, οι πολλαπλοί τόποι συνθέτουν μία παγκόσμια μνήμη. Η Χιροσίμα θα είναι για την γυναίκα το παρόν της Νεβέρ και η Νεβέρ θα είναι για τον άντρα το παρόν της Χιροσίμα
 - Adorno: Χειρισμός μνήμης της απόλυτης καταστροφής, της μνήμης του ανείπωτου→ Ο Resnais μας λέει ότι όχι μόνο ποίηση αλλά ούτε κινηματογράφος μπορεί να υπάρξει μετά το Αουζβιτς και τη Χιροσίμα →Η αναγνώριση μας ως νεωτερικά υποκείμενα, προϋποθέτει την δυνατότητα να αποχωριστούμε το παρελθόν και να προσανατολιστούμε στο μέλλον (Η αυταπάτη της μη λησμονιάς)
 - Benjamin: Ανάγκη για διάσωση του παρελθόντος μέσω της συγκρότησης της εικόνας του την στιγμή του κινδύνου. Η παράσταση του παρελθόντος φέρει

αναπόφευκτα μία παράσταση λύτρωσης και εγείρει αξιώσεις για το παρόν και το μέλλον

4η θεματική: Θεραπεία

- Το έργο παραπέμπει στον Freud και στη ψυχοθεραπευτική υπέρβαση του τραύματος. Η πρωταγωνίστρια καλείται να ξεπεράσει το τραύμα του πρώτου της έρωτα → Αποδοχή του θρήνου
- Εξισορρόπηση ανάμεσα στη μνήμη και την λησμονιά (Ταινία: Στη Χιροσίμα εμφανίζονται πάλι τα λουλούδια → Κάποιες μορφές της φύσης αντιστέκονται στον θάνατο)
- Ο Ιάπωνας ως ψυχαναλυτής: Καλεί την πρωταγωνίστρια να αφηγηθεί και να μεταβιβάσει πάνω του στοιχεία που εκείνη δεν μπορεί να υπερβεί
- Ψυχαναλυτική διάσταση της ταινίας:
 - Νευρωτική σύγχυση παρελθόντος-παρόντος
 - Σύγχυση θανάτου-ζωής
 - Ψυχαναγκαστική επανάληψη
 - Σαδομαζοχιστικές χροιές: Κατάκτηση και έλεγχος μνήμης (χαστούκι)
 - Απόσυρση σε ναρκισσιστική κατάθλιψη
 - Παλινδρόμηση-εξάρτηση (αλκοόλ)

5η θεματική: Το μη αναπαραστάσιμο (Το θέμα του φιλμ)

- Επιφυλακτικότητα ως προς το αναπαραστάσιμο ή μη
- Χιροσίμα: Μη αναπαραστάσιμα τα γεγονότα λογοτεχνικά και κινηματογραφικά. Το ερώτημα περί αναπαραστασιμότητας φαίνεται στην σκηνή του έργου, στα πρώτα λεπτά: -«Τα είδα όλα» - «Δεν είδες τίποτα»
- Το μη αναπαραστάσιμο δεν αίρεται αλλά μετατίθεται σε συναισθηματικές, εξεικονιστικές μεσολαβήσεις (μέσω της εξεικόνισης του έρωτα)

Κριτική πρόσληψη του έργου: Πώς ο σκηνοθέτης προνοεί για την πρόσληψη του έργου

- Μέσω της «τρομερής τρυφερότητας» του φιλμ (γυμνά κορμιά, αρχιτεκτονική, μοντερνισμός, σημασία χεριών, νερά) σε αντιδιαστολή με τις εικόνες της φρίκης, ο σκηνοθέτης προνοεί για την κριτική πρόσληψη του έργου του φέροντας τον θεατή αντιμέτωπο με μία διφορούμενη κατάσταση, έτσι ώστε να τον εξαναγκάσει να προβεί σε επιλογές. Να γεμίσει ο θεατής το φιλμ με την φαντασία του (μπρεχτιανή αποστασιοποίηση)
- Ενσυναίσθηση με την προϋπόθεση της απόστασης για τον θεατή
- Deleuze: Ο Resnais φτάνει σε έναν κινηματογράφο με μοναδικό κριτήριο την σκέψη → Ενατένιση (Adorno)