

Laura Mulvey Οπτικές και άλλες απολάυσεις, Παπαζήσης, Αθήνα 2004

3. Οπτική Απόλαυση και Αφηγηματικός Κινηματογράφος*

I. Εισαγωγή

A. Πολιτική χρήση της Ψυχανάλυσης

Αυτό το άρθρο προτίθεται να χρησιμοποιήσει την ψυχανάλυση για να ανακαλύψει πού και πώς η σαγήνευση από τον κινηματογράφο ενισχύεται από προϋπάρχοντα μοντέλα σαγήνευσης, που ήδη λειτουργούν εντός του υποκειμένου και των κοινωνικών σχηματισμών που το έχουν διαμορφώσει. Αφετηρία του είναι ο τρόπος με τον οποίο ο κινηματογράφος αντανακλά, αποκαλύπτει και ακόμα εκμεταλλεύεται την ορθή, κοινωνικά καθιερωμένη ερμηνεία της διαφοράς των φύλων, που ελέγχει τις εικόνες, τους ερωτικούς τρόπους κοιτάγματος και το θέαμα. Είναι χρήσιμο να κατανοήσουμε τι ήταν ο κινηματογράφος, πώς λειτούργησε στο παρελθόν η μαγεία του, ενώ θα επιχειρούμε τη διατύπωση μιας θεωρίας και μιας πρακτικής που θα αμφισβητήσει αυτόν τον κινηματογράφο του παρελθόντος. Θα χρησιμοποιήσουμε επομένως εδώ την ψυχαναλυτική θεωρία ως πολιτικό όπλο, που θα μας δείξει τον τρόπο με τον οποίο το ασυνείδητο της πατριαρχικής κοινωνίας έχει δομήσει τη μορφή του κινηματογράφου.

Το παράδοξο του φαλλοκεντρισμού σε όλες του τις εκδηλώσεις είναι ότι για να αποδώσει τάξη και νόημα στον κόσμο του εξαρτάται από την εικόνα της ευνουχισμένης γυναίκας. Άξονας του συστήματος είναι η ιδέα για τη γυναίκα: η έλλειψη φαλλού στη γυναίκα παράγει το φαλλό ως συμβολική παρουσία, ο φαλλός σημαίνει την επιθυμία της να επανορθώσει την έλλειψη.

* Γράφτηκε το 1973 και δημοσιεύτηκε το 1975 στο *Screen*.

Πρόσφατα κείμενα στο *Screen* σχετικά με την ψυχανάλυση και τον κινηματογράφο δεν ήταν αρκετά για να φανερώσουν τη σπουδαιότητα της αναπαράστασης της γυναικείας μορφής σε μια συμβολική τάξη στην οποία, τελικά, μιλάει για τον ευνουχισμό και τίποτε άλλο. Για να συνοψίσουμε με συντομία: η λειτουργία της γυναίκας στη διαμόρφωση του πατριαρχικού ασυνείδητου είναι διττή: πρώτο, συμβολίζει την απειλή του ευνουχισμού, με την πραγματική έλλειψη πέους της και δεύτερο, κατά συνέπεια μεγαλώνει το παιδί της ώσπου να φτάσει στο συμβολικό. Όταν αυτό έχει επιτευχθεί, το νόημά της στη διαδικασία φτάνει στο τέλος του. Δεν παραμένει στον κόσμο του νόμου και της γλώσσας παρά μόνον ως μνήμη, που ταλαντεύεται ανάμεσα στη μνήμη της μητρικής πλησμονής και στη μνήμη της έλλειψης. Και οι δύο βασίζονται στη φύση (ή στην ανατομία κατά την περίφημη φράση του Φρόυντ). Η επιθυμία της γυναίκας υποτάσσεται στην εικόνα της ως φορέα της ματωμένης πληγής. Μπορεί να υπάρξει μόνο σε σχέση με τον ευνουχισμό και δεν μπορεί να τον υπερβεί. Μεταστρέφει το παιδί της σε σημαίνον της επιθυμίας της να κατέχει ένα πέος (προϋπόθεση, όπως φαντάζεται, εισόδου στο συμβολικό). Είτε πρέπει με χάρη να υποχωρήσει στη λέξη, στο όνομα του πατρός και το νόμο, είτε να αγωνιστεί για να κρατήσει το παιδί της μαζί της κάτω στο ημίφως του φανταστικού. Η γυναίκα, λοιπόν, έχει στην πατριαρχική κουλτούρα τη θέση του σημαίνοντος του αρσενικού άλλου, δέσμια μιας συμβολικής τάξης όπου ο άντρας μπορεί να εξωτερικεύσει τις φαντασιώσεις του και τις εμμονές του με λεκτικές εντολές, και να τις επιβάλει στη σιωπηλή εικόνα της γυναίκας που παραμένει δεμένη στη θέση της ως φορέας και όχι ως δημιουργός του νοήματος.

Μια τέτοια ανάλυση έχει ολοφάνερο ενδιαφέρον για τις φεμινίστριες, μια ομορφιά στην ακριβή απόδοση της μεταίωσης που βιώνουν κάτω από τη φαλλοκεντρική τάξη. Μας φέρνει πιο κοντά στις ρίζες της καταπίεσής μας, ανοίγει το δρόμο για μια διατύπωση του προβλήματος, μας φέρνει αντιμέτωπες με την ύστατη πρόκληση: πώς να πολεμήσουμε το ασυνείδητο που είναι δομημένο ως γλώσσα (που σχηματίστηκε κριτικά τη στιγμή της άφιξης της γλώσσας) ενώ παραμένουμε εγκλωβισμένες εντός της γλώσσας της πατριαρχίας; Δεν υπάρχει τρόπος να παραγάγουμε

Ξαφνικά μια εναλλακτική λύση, αλλά μπορούμε να αρχίσουμε να δημιουργούμε μια ρωγμή, εξετάζοντας την πατριαρχία με τα εργαλεία που η ίδια παρέχει και από τα οποία η ψυχανάλυση δεν είναι το μοναδικό, αλλά ένα από τα πιο σημαντικά. Απέχουμε ακόμα πολύ από σημαντικά ζητήματα για το γυναικείο ασυνείδητο, που σπάνια σχετίζονται με τη φαλλοκεντρική θεωρία: η απόκτηση του φύλου από το θηλυκό βρέφος και η σχέση του με το συμβολικό, η σεξουαλικά ώριμη γυναίκα ως μη-μητέρα, η μητρότητα έξω από τη σημασία του φαλλού, ο κόλπος. Αλλά, στο σημείο αυτό, η ψυχαναλυτική θεωρία όπως είναι τώρα μπορεί τουλάχιστον να προωθήσει την κατανόηση του status quo, της πατριαρχικής τάξης μέσα στην οποία είμαστε εγκλωβισμένες.

B. Η Καταστροφή της Απόλαυσης ως Ριζοσπαστικό Όπλο

Ως προχωρημένο σύστημα αναπαράστασης, ο κινηματογράφος θέτει ερωτήματα για τους τρόπους με τους οποίους το ασυνείδητο (που διαμορφώνεται από την κυρίαρχη τάξη) δομεί τον τρόπο της θέασης και την απόλαυση του κοιτάγματος. Ο κινηματογράφος έχει αλλάξει τις τελευταίες δεκαετίες. Δεν είναι πια το μονολιθικό σύστημα που βασίζεται σε μεγάλες επενδύσεις κεφαλαίου, όπως για παράδειγμα το Χόλλυγουντ τις δεκαετίες του '30, '40 και '50. Η τεχνολογική πρόοδος (16 χιλιοστά κ.λπ.) άλλαξε τις οικονομικές συνθήκες κινηματογραφικής παραγωγής, που μπορεί τώρα πια να είναι βιοτεχνική όσο και καπιταλιστική. Έτσι έγινε εφικτή η ανάπτυξη ενός εναλλακτικού κινηματογράφου. Όση αυτοσυνείδηση και ειρωνεία κι αν κατάφερε να επιδείξει το Χόλλυγουντ, περιοριζόταν πάντα σε μια τυπική σκηνοθεσία που αντανάκλούσε την κυρίαρχη ιδεολογική αντίληψη για τον κινηματογράφο. Ο εναλλακτικός κινηματογράφος παρέχει το χώρο για τη γέννηση ενός κινηματογράφου ριζοσπαστικού από πολιτική και από αισθητική άποψη και αμφισβητεί τις βασικές παραδοχές του παραδοσιακού/εμπορικού κινηματογράφου. Αυτό δεν σημαίνει ότι τον απορρίπτει ηθικολογικά, αλλά ότι ρίχνει φως στους τρόπους με τους οποίους οι τυπολογικοί του προβληματισμοί αντανάκλουν τις

ψυχικές εμμονές της κοινωνίας που τον παρήγαγε και ότι υπογραμμίζει πως ο εναλλακτικός κινηματογράφος πρέπει να αρχίσει αντιδρώντας ακριβώς ενάντια σ' αυτές τις εμμονές και παραδοχές. Σήμερα, μπορεί να υπάρξει ένας πολιτικά και αισθητικά πρωτοποριακός κινηματογράφος, αλλά προς το παρόν μπορεί να υπάρξει μόνο ως αντίστιξη.

Η μαγεία του χολλυγουντιανού ύφους στις καλύτερες στιγμές του (και όλου του κινηματογράφου που περιέπεσε στη σφαίρα επιρροής του) προερχόταν, όχι αποκλειστικά αλλά σε σημαντικό βαθμό, από τον επιδέξιο και ικανοποιητικό χειρισμό της οπτικής απόλαυσης. Ο αναμφισβήτητος παραδοσιακός κινηματογράφος κωδικοποιούσε το ερωτικό μέσα στη γλώσσα της κυρίαρχης πατριαρχικής τάξης. Στον υψηλά ανεπτυγμένο χολλυγουντιανό κινηματογράφο μόνο διαμέσου αυτών των κωδίκων το αλλοτριωμένο υποκείμενο, καταρρακωμένο στη φαντασιακή του μνήμη από μια αίσθηση απώλειας, από τον τρόπο της πιθανής έλλειψης φαντασιώσεων, πλησίαζε στην εύρεση μιας στιγμιαίας αναλαμπής ικανοποίησης: διαμέσου της τυπικής ομορφιάς του κινηματογράφου και της εκμετάλλευσης απ' αυτόν εκείνων των εμμονών που διαμόρφωσαν το υποκείμενο. Το άρθρο αυτό θα συζητήσει τη συνύφανση αυτής της ερωτικής απόλαυσης στον κινηματογράφο, το νόημά της και, ιδιαίτερα, την κεντρική θέση της εικόνας της γυναίκας. Λέγεται ότι η ανάλυση καταστρέφει την απόλαυση ή την ομορφιά. Αυτός είναι ο σκοπός τούτου του άρθρου. Η ικανοποίηση και η ενίσχυση του εγώ, που αντιπροσωπεύει την ακμή της φιλικής ιστορίας μέχρι τώρα, πρέπει να υποστεί επίθεση. Όχι υπέρ μιας αναδομημένης νέας απόλαυσης, που δεν μπορεί να υπάρχει μέσα στο αφηρημένο, ούτε εξαιτίας μιας διανοουμενίστικης απαρésκειας, αλλά για να ανοίξει ο δρόμος για μια συνολική άρνηση του εφησυχασμού και της πλησμονής της αφηγηματικής μυθιστορηματικής ταινίας. Η εναλλακτική λύση είναι ο τρόμος που προέρχεται από την εγκατάλειψη του παρελθόντος χωρίς απλά να το απορρίπτουμε, αλλά υπερβαίνοντας τις απαρχαιωμένες ή καταπιεστικές φόρμες, και τολμώντας να έρθουμε σε ρήξη με τις κανονικές προσδοκίες απόλαυσης, για να συλλάβουμε μια νέα γλώσσα της επιθυμίας.

II. Απόλαυση του Κοιτάγματος / Σαγήνευση από την Ανθρώπινη Μορφή

A. Ο κινηματογράφος προσφέρει αρκετές πιθανές απολαύσεις. Η μία είναι η σκοποφιλία (απόλαυση με το κοιτάγμα). Σε ορισμένες περιπτώσεις, το ίδιο το κοιτάγμα είναι μια πηγή απόλαυσης όπως, στο αντίστροφο σχήμα, υπάρχει απόλαυση όταν το άτομο γίνεται αντικείμενο κοιτάγματος. Αρχικά, στα *Τρία Δοκίμια για τη Σεξουαλικότητα*, ο Φρόντ απομόνωσε τη σκοποφιλία ως ένα από τα συστατικά ένστικτα της σεξουαλικότητας, τα οποία υπάρχουν ως ενορμήσεις απολύτως ανεξάρτητα από τις ερωτογενείς ζώνες. Συνέδεσε τη σκοποφιλία με την ανάληψη άλλων ανθρώπων ως αντικείμενα, την υποταγή τους σε μια ελεγκτική και περιέργη ματιά. Τα επιμέρους παραδείγματά του επικεντρώνονται στις ηδονοβλεπτικές δραστηριότητες των παιδιών, στην επιθυμία τους να δουν και να επιβεβαιώσουν το ιδιαίτερο και το απαγορευμένο (περιέργεια για τις γενετήσιες και σωματικές λειτουργίες άλλων ανθρώπων, για την παρουσία ή απουσία του πέους και, αναδρομικά, για την πρωταρχική σκηνή). Στην ανάλυση αυτή η σκοποφιλία είναι κυρίως ενεργητική. (Αργότερα, στο *Τα Ένστικτα και οι Μεταλλαγές τους*, ο Φρόντ ανέπτυξε περισσότερο τη θεωρία του για τη σκοποφιλία, συνδέοντάς την αρχικά με τον προγενετήσιο αυτοερωτισμό, μετά τον οποίο, κατ' αναλογία, η απόλαυση του κοιτάγματος μεταβιβάζεται σε άλλους. Εδώ, υπάρχει μια στενή συλλειτουργία της σχέσης ανάμεσα στο ενεργό ένστικτο και στην περαιτέρω ανάπτυξή του σε ναρκισσιστική μορφή). Αν και το ένστικτο μεταβάλλεται από άλλους παράγοντες, ιδιαίτερα από τη γένεση του εγώ, συνεχίζει να υπάρχει ως η ερωτική βάση για την απόλαυση του κοιτάγματος ενός άλλου προσώπου ως αντικειμένου. Σε ακραίες περιπτώσεις μπορεί να μονιμοποιηθεί ως διαστροφή, παράγοντας έμμοιους ηδονοβλεπτικές και «μπανιστηριζήδες», των οποίων η μόνη σεξουαλική ικανοποίηση μπορεί να προέλθει από την παρακολούθηση, κατά μία ενεργητικά ελεγκτική έννοια, ενός αντικειμενοποιημένου άλλου.

Με μια πρώτη ματιά, ο κινηματογράφος θα έμοιαζε να απέχει από το μυστικό κόσμο της λαθραίας παρακολούθησης ενός θύματος που δεν ξέρει ή δεν επιθυμεί να το παρατηρούν. Αυτό που βλέπει κανείς στην οθόνη δείχνεται τόσο φανερά. Αλλά η

μεγάλη μάζα των εμπορικών ταινιών και οι συμβάσεις μέσα στις οποίες αναπτύχθηκαν συνειδητά, απεικονίζουν έναν ερμητικά σφραγισμένο κόσμο που ξετυλίγεται με τρόπο μαγικό, αδιαφορώντας για την παρουσία ακροατηρίου και παράγοντας γι' αυτούς μια αίσθηση απομόνωσης και δραστηριοποίησης της ηδονοβλεπτικής τους φαντασίας. Ακόμα περισσότερο, η ακραία αντίθεση ανάμεσα στο σκοτάδι της αίθουσας (που επίσης απομονώνει τους θεατές τον ένα από τον άλλο) και τη λάμψη των εναλλαγών φωτός και σκιάς στην οθόνη επιτρέπει την προώθηση της ψευδαίσθησης της ηδονοβλεπτικής απομόνωσης. Αν και η ταινία προβάλλεται πραγματικά, υπάρχει για να ιδωθεί, οι συνθήκες της προβολής και οι αφηγηματικές συμβάσεις δίνουν στο θεατή την ψευδαίσθηση ότι κοιτάζει σε έναν ιδιωτικό κόσμο. Μεταξύ άλλων, η θέση των θεατών στον κινηματογράφο είναι καταφανώς μια θέση καταστολής της επιδειξιμανίας τους και προβολής της απωθημένης επιθυμίας στον ηθοποιό.

Β. Ο κινηματογράφος ικανοποιεί μια πρωταρχική επιθυμία για απολαυστικό κοίταγμα, αλλά προχωρεί και ακόμα περισσότερο, αναπτύσσοντας τη σκοποφιλία κατά τη ναρκισσοειδή της άποψη. Οι συμβάσεις του εμπορικού κινηματογράφου εστιάζουν την προσοχή στην ανθρώπινη μορφή. Η κλίμακα, ο χώρος, οι ιστορίες, είναι όλα ανθρωπομορφικά. Εδώ, η περιέργεια και η επιθυμία για κοίταγμα αναμειγνύονται με τη σαγήνευση από την ομοιότητα και την αναγνώριση: το ανθρώπινο πρόσωπο, το ανθρώπινο σώμα, η σχέση ανάμεσα στην ανθρώπινη μορφή και στο περιβάλλον της, η ορατή παρουσία του προσώπου στον κόσμο. Ο Ζακ Λακάν έχει περιγράψει πόσο κρίσιμη για τη γένεση του Εγώ είναι η στιγμή που ένα παιδί αναγνωρίζει την εικόνα του στον καθρέφτη. Αρκετές πλευρές αυτής της ανάλυσης είναι σχετικές με τον κινηματογράφο. Η φάση του καθρέφτη συνιρέχει μια χρονική στιγμή κατά την οποία οι σωματικές φιλοδοξίες των παιδιών ξεπερνούν την κινητική τους ικανότητα, με αποτέλεσμα η αναγνώριση του εαυτού τους να είναι χαρμόσυνη γιατί φαντάζονται ότι η εικόνα τους στον καθρέφτη είναι πιο ολοκληρωμένη, πιο τέλεια απ' αυτή που βιώνουν στο σώμα τους. Η αναγνώριση έτσι επικαλύπτεται από μη αναγνώριση: η εικόνα που αναγνωρίζεται γίνεται αντιληπτή ως το καθρεφτιζόμενο σώμα του ε-

αυτού, αλλά η μη αναγνώριση ως υπέρτερη προβάλλει το σώμα αυτό έξω από τον εαυτό του ως ένα ιδανικό Εγώ, το αλλοτριωμένο υποκείμενο που επανενδοπροβάλλεται ως ένα ιδανικό Εγώ και προετοιμάζει το δρόμο για την ταύπιση με άλλους στο μέλλον. Αυτή η στιγμή του καθρέφτη προηγείται χρονικά από τη γλώσσα για το παιδί.

Για το άρθρο αυτό είναι σημαντικό το γεγονός ότι μια εικόνα είναι εκείνη που συνιστά τη μήτρα του φανταστικού, της αναγνώρισης/ μη αναγνώρισης και της ταύπισης, και κατά συνέπεια της πρώτης άρθρωσης του Εγώ, της υποκειμενικότητας. Είναι μια στιγμή κατά την οποία μια παλιότερη σαγήνευση από το κοίταγμα (του προσώπου της μητέρας, για να δώσουμε ένα εμφανές παράδειγμα) συγκρούεται με την πρώτη αμυδρή ιδέα της αυτογνωσίας. Είναι συνεπώς η γέννηση της μεγάλης ιστορίας αγάπης/ απελπισίας ανάμεσα στην εικόνα και στην εικόνα του εαυτού, που βρήκε τόση ένταση έκφρασης στον κινηματογράφο και τόσο χαρμόσυνη αναγνώριση στο ακροατήριο. Πολύ πέρα από τις εξωτερικές ομοιότητες μεταξύ οθόνης και καθρέφτη (η πλαίσωση της ανθρώπινης μορφής στο περιβάλλον της, για παράδειγμα), ο κινηματογράφος έχει δομές σαγήνευσης αρκετά ισχυρές ώστε να επιτρέπουν μια προσωρινή απώλεια του Εγώ, ενώ ταυτόχρονα το ενισχύουν. Η αίσθηση της λησμονιάς του κόσμου καθώς το Εγώ έχει φτάσει να την αντιλαμβάνεται (ξέχασα ποιος είμαι και πού βρίσκομαι) υπενθυμίζει νοσταλγικά αυτή την προ-υποκειμενική στιγμή της αναγνώρισης της εικόνας. Ταυτόχρονα, όμως, ο κινηματογράφος έχει διακριθεί για την παραγωγή ιδανικών του Εγώ, μέσω του σταρ-σύστημ για παράδειγμα. Οι σταρ παρέχουν μια εστία, ένα κέντρο τόσο στο χώρο της οθόνης όσο και στην ιστορία επί της οθόνης, ενώ εκδραματίζουν μια πολυσύνθετη διαδικασία ομοιότητας και διαφοράς (το λαμπερό υποδύεται το συνηθισμένο).

Γ. Τα τμήματα Α και Β έθεσαν δύο αντιφατικές πλευρές των δομών της απόλαυσης από το κοίταγμα στη συμβατική κινηματογραφική κατάσταση. Η πρώτη, η σκοποφιλική, προκύπτει από την απόλαυση της χρησιμοποίησης ενός άλλου προσώπου ως αντικειμένου σεξουαλικού ερεθισμού διαμέσου της θέασης. Η δεύτερη, που αναπτύσσεται διαμέσου του ναρκισσισμού και της

γένεσης του Εγώ, προέρχεται από την ταύτιση με την εικόνα που βλέπει το υποκείμενο. Έτσι, με κινηματογραφικούς όρους, η μία υποδηλώνει ένα χωρισμό της ερωτικής ταυτότητας του υποκειμένου από το αντικείμενο επί σκηνής (ενεργητική σκοποφιλία) και η άλλη απαιτεί ταύτιση του Εγώ με το αντικείμενο επί σκηνής διαμέσου της σαγήνευσης του θεατή απ' αυτό και της αναγνώρισής του ως όμοιου. Η πρώτη είναι μια λειτουργία των σεξουαλικών ενστίκτων, η δεύτερη της λίμπιντο του Εγώ. Η διχοτομία αυτή ήταν πολύ σημαντική για τον Φρόυντ. Αν και έβλεπε και τις δύο να αλληλεπιδρούν και να αλληλεπικαλύπτονται, η σύγκρουση ανάμεσα στις ενστικτώδεις ενορμήσεις και στην αυτοσυντήρηση πολώνεται σε σχέση με την απόλαυση. Όμως είναι και οι δύο παραγωγικές δομές, μηχανισμοί χωρίς εγγενές νόημα. Καθαυτές δεν έχουν καμία σημασία, εκτός κι αν συνδέονται με μια εξιδανίκευση. Και οι δύο επιδιώκουν στόχους αδιαφορώντας για την αντιληπτική πραγματικότητα, και δίνουν στην ερωτική φαντασμαγορία που επηρεάζει την αντίληψη του υποκειμένου για τον κόσμο το έναυσμα για να εμπαιξεί την εμπειρική αντικειμενικότητα.

Στη διάρκεια της ιστορίας του, ο κινηματογράφος μοιάζει να έχει συντελέσει στην εξέλιξη μιας ξεχωριστής ψευδαίσθησης της πραγματικότητας, μέσα στην οποία αυτή η αντίφαση ανάμεσα στη λίμπιντο και στο Εγώ έχει βρει έναν όμορφα συμπληρωματικό φαντασιακό κόσμο. Στην *πραγματικότητα* ο φαντασιακός κόσμος της οθόνης υπόκειται στο νόμο που τον παράγει. Τα σεξουαλικά ένστικτα και οι διαδικασίες ταύτισης έχουν νόημα εντός της συμβολικής τάξης που αρθρώνει την επιθυμία. Η επιθυμία, που γεννιέται μαζί με τη γλώσσα, επιτρέπει τη δυνατότητα υπέρβασης του ενστικτώδους και του φανταστικού, αλλά το σημείο αναφοράς της επιστρέφει συνεχώς στην τραυματική στιγμή της γέννησής της: στο σύμπλεγμα του ευνουχισμού. Έτσι το κοίταγμα, απολαυστικό κατά τη μορφή, μπορεί να είναι απειλητικό κατά το περιεχόμενο, και εκείνη που αποκρυσταλλώνει αυτό το παράδοξο είναι η γυναίκα ως αναπαράσταση /εικόνα.

III. Η Γυναίκα ως Εικόνα, ο Άντρας ως Φορέας του Κοιτάγματος

Α. Σε έναν κόσμο που ορίζεται από σεξουαλική ανισομέρεια, η απόλαυση του κοιτάγματος έχει διχοτομηθεί σε ενεργητική /αρσενική και παθητική /θηλυκή. Η καθοριστική αντρική ματιά προβάλλει τη φαντασίωσή της στη γυναικεία φιγούρα που σχεδιάζεται σύμφωνα μ' αυτήν. Στον παραδοσιακό τους ρόλο ως επιδειξίες οι γυναίκες κοιτάζονται και ταυτόχρονα επιδεικνύονται, ενώ η εμφάνισή τους κωδικοποιείται με στόχο την ισχυρή οπτική και ερωτική επίδραση, έτσι ώστε να μπορεί κανείς να πει ότι κατά συνεκδοχή οι γυναίκες σημαίνουν ότι αξίζει να κοιτάζονται. Η γυναίκα που επιδεικνύεται ως σεξουαλικό αντικείμενο είναι το *λάτμησις* του ερωτικού θεάματος: τραβάει το βλέμμα και συντηρεί και σημαίνει την αντρική επιθυμία. Ο παραδοσιακός/εμπορικός κινηματογράφος συνδυάζει σαφώς θέαμα και αφήγηση (σημειώστε ωστόσο πώς τα μουσικοχορευτικά νούμερα διακόπτουν τη ροή της διήγησης). Η παρουσία της γυναίκας είναι ένα απαραίτητο στοιχείο του θεάματος στην κανονική αφηγηματική ταινία, αν και η οπτική της παρουσία τείνει να λειτουργεί ενάντια στην ανάπτυξη της πλοκής, να παγώνει τη ροή της δράσης τις στιγμές της ερωτικής παρατήρησης. Αυτή η ξένη παρουσία πρέπει να ενσωματωθεί με συνάφεια στην αφήγηση. Όπως παρατηρεί ο Budd Boetticher:

«Αυτό που μετράει είναι το τι προκαλεί η ηρωίδα ή μάλλον τι αντιπροσωπεύει. Εκείνη, ή μάλλον η αγάπη ή ο φόβος που εμπνέει στον ήρωα, ή διαφορετικά η φροντίδα του γι' αυτήν, είναι αυτό που κάνει τον ήρωα να δρα με τον τρόπο που δρα. Η ίδια η γυναίκα δεν έχει την παραμικρή σημασία».

(Μια πρόσφατη τάση στον αφηγηματικό κινηματογράφο είναι να απαλλαγεί συνολικά από το πρόβλημα αυτό. Έτσι αναπτύχθηκε αυτό που η Molly Haskell αποκάλεσε «the buddy movie», στην οποία ο ενεργός ομοφυλοφιλικός ερωτισμός των κεντρικών αντρών ηρώων μπορεί να ολοκληρώσει την ιστορία χωρίς περισπασμούς.) Παραδοσιακά, η επιδεικνυόμενη γυναίκα λειτούργησε σε δύο επίπεδα: ως ερωτικό αντικείμενο για τους ή-

ρως στην οθόνη και ως ερωτικό αντικείμενο για το θεατή στην αίθουσα, με μια ανερχόμενη ένταση ανάμεσα στο κοίταγμα κι απ' τις δύο μεριές της οθόνης. Για παράδειγμα, το επινόημα του σόου γκερλ επιτρέπει στα δύο κοιτάγματα να ενώνονται τεχνικά, χωρίς καμία φαινομενική διακοπή της διήγησης. Μια γυναίκα δίνει μια παράσταση εντός της αφήγησης. Η ματιά του θεατή κι η ματιά των αντρών ηρώων στην ταινία συνδυάζονται επιδέξια χωρίς να σπάζει η αφηγηματική αληθοφάνεια. Για μια στιγμή, η σεξουαλική επίδραση της γυναίκας που παίζει οδηγεί την ταινία σε μία no man's land, εκτός του χρόνου και του χώρου του. Αυτό συμβαίνει στην πρώτη εμφάνιση της Μέριλυν Μονρόε στο *Ποτάμι χωρίς επιστροφή* (*The River of No Return*) και στα τραγουδία της Λωρήν Μπακόλ στο *Η Σειρήνα της Μαρτινίκα* (*To Have and Have Not*). Με παρόμοιο τρόπο τα συμβατικά κοντινά πλάνα ποδιών (της Ντίτριχ, για παράδειγμα) ή ενός προσώπου (Γκάρμπο) εισάγουν στην αφήγηση μια διαφορετική τροπολογία ερωτισμού. Ένα μέρος ενός αποσπασματικού σώματος καταστρέφει το αναγεννησιακό πεδίο, την ψευδαίσθηση του βάθους που απαιτείται από την αφήγηση. Δίνει στην οθόνη επίπεδο χαρακτήρα, το χαρακτηριστικό ενός cut-out ή ενός εικονίσματος, αντί για αληθοφάνεια.

Β. Η αφηγηματική δομή ελέγχεται επίσης από μια ενεργητική /παθητική ετεροφυλοφιλική κατανομή εργασίας. Σύμφωνα με τις αρχές της κυρίαρχης ιδεολογίας και με τις ψυχικές δομές που την υποστηρίζουν, η αντρική μορφή δεν μπορεί να φέρει το βάρος της σεξουαλικής αντικειμενοποίησης. Ο άντρας είναι απρόθυμος να κοιτάζει τον επιδειξιμανή όμοιό του. Έτσι, λοιπόν, το ρήγμα ανάμεσα στο θέαμα και στην αφήγηση υποστηρίζει το ρόλο του άντρα ως ενεργητικού στην εξέλιξη της ιστορίας, ως εκείνου που κάνει να συμβούν τα πράγματα. Ο άντρας ελέγχει τη φαντασίωση της ταινίας και επίσης εμφανίζεται ως αντιπρόσωπος της ισχύος κατά μία ευρύτερη έννοια: ως φορέας του κοιτάγματος του θεατή, μεταβιβάζοντάς το πίσω από την οθόνη για να εξουδετερώσει τις τάσεις απόσπασης από τη διήγηση που αντιπροσωπεύονται από τη γυναίκα ως θέαμα. Αυτό μπορεί να πραγματοποιηθεί διαμέσου των διαδικασιών που ενεργοποιούνται όταν μια ταινία δομείται γύρω από μία κεντρική προσωπι-

κόπτητα η οποία ασκεί τον έλεγχο και με την οποία μπορεί να ταυτιστεί ο θεατής. Καθώς ο θεατής ταυτίζεται με τον άντρα πρωταγωνιστή, προβάλλει το βλέμμα του σ' αυτό του όμοιού του, του υποκατάστατου του στην οθόνη, έτσι ώστε η ισχύς του αρσενικού πρωταγωνιστή καθώς ελέγχει τα γεγονότα να συμπίπτει με την ενεργητική ισχύ του ερωτικού βλέμματος, πράγματα που δίνουν και τα δύο μια ικανοποιητική αίσθηση παντοδυναμίας. Έτσι, τα γεμάτα αίγλη χαρακτηριστικά ενός ηθοποιού του κινηματογράφου δεν είναι αυτά του ερωτικού αντικειμένου του βλέμματος, αλλά εκείνα του πιο τέλειου, πιο ολοκληρωμένου, πιο ισχυρού ιδανικού του Εγώ που συλλαμβάνεται την πρώτη στιγμή της αναγνώρισης μπροστά στον καθρέφτη. Ο ήρωας της ταινίας μπορεί να πραγματοποιήσει πράγματα και να ελέγξει γεγονότα καλύτερα από το υποκείμενο / θεατή, ακριβώς όπως η εικόνα στον καθρέφτη μπορούσε να ελέγχει καλύτερα το συντονισμό των κινήσεων.

Σε αντίθεση με τη γυναίκα ως εικόνα, η ενεργητική αρσενική μορφή (το ιδανικό του εγώ της διαδικασίας ταύτισης) απαιτεί έναν τρισδιάστατο χώρο, αντίστοιχο μ' αυτόν της αναγνώρισης στον καθρέφτη κατά την οποία το αλλοτριωμένο υποκείμενο εσωτερίκευσε την αναπαράσταση της φαντασιακής του ύπαρξης. Το υποκείμενο είναι μια μορφή σε ένα τοπίο. Εδώ, η λειτουργία της ταινίας είναι να αναπαράγει όσο πιο σωστά γίνεται τις λεγόμενες φυσιολογικές συνθήκες της ανθρώπινης αντίληψης. Η τεχνολογία της κάμερας (με ιδιαίτερο παράδειγμα την εστίαση σε βάθος πεδίου) και οι κινήσεις της κάμερας (που καθορίζονται από τη δράση του πρωταγωνιστή) σε συνδυασμό με το αθέατο μοντάζ (που απαιτείται από το ρεαλισμό), όλα τείνουν να θολώσουν τα όρια του χώρου της οθόνης. Ο άντρας πρωταγωνιστής είναι ελεύθερος να δεσπόζει στο χώρο, ένα χώρο εδαφικής ψευδαίσθησης στον οποίο εκείνος αρθρώνει το βλέμμα και δημιουργεί τη δράση. [Υπάρχουν φυσικά και ταινίες με γυναίκες κεντρικές πρωταγωνίστριες. Μια σοβαρή ανάλυση αυτού του φαινομένου θα με έφερνε πολύ πέρα από το χώρο της έρευνάς μου. Οι Pam Cook και Claire Johnston στη μελέτη τους *The Revolt of Mamie Stover*, Phil Hardy (ed.), *Raoul Walsh*, Edinburgh, 1974, δείχνουν με ένα εντυπωσιακό παράδειγμα πώς η δύναμη αυτής της γυναίκας πρωταγωνίστριας είναι περισσότερο φαινο-

μενική παρά πραγματική.]

Resume

Γ1. Στα τμήματα III A και B εκτέθηκε μια διάσταση ανάμεσα στον τρόπο αναπαράστασης της γυναίκας στον κινηματογράφο και στις συμβάσεις που περιβάλλουν τη διήγηση. Το καθένα από τα δύο αυτά στοιχεία συνδέεται με ένα βλέμμα: το βλέμμα του θεατή σε άμεση σκοποφιλική επαφή με τη θηλυκή μορφή που επιδεικνύεται για την απόλαυσή του (που κατά συνεκδοχή σημαίνει την αντρική φαντασίωση) και το βλέμμα του θεατή που σαγηνεύεται από την εικόνα του όμοιού του τοποθετημένη σε μια ψευδαίσθηση φυσικού χώρου, και διαμέσου αυτού του όμοιου αποκτά τον έλεγχο και την κατοχή της γυναίκας εντός της διήγησης. [Αυτή η διάσταση και η μετάβαση από τον έναν πόλο στον άλλο μπορούν να δομήσουν ένα ενιαίο κείμενο. Έτσι, τόσο στο *Μόνον οι άγγελοι έχουν φτερά* (*Only Angels Have Wings*) όσο και στο *Η Σειρήνα της Μαρτινίκα*, η ταινία αρχίζει με τη γυναίκα ως αντικείμενο της συνδυασμένης ματιάς του θεατή και όλων των αρσενικών πρωταγωνιστών της ταινίας. Εκείνη είναι απομονωμένη, λαμπερή, επιδεικνύεται, είναι ερωτική. Αλλά καθώς προχωρεί η αφήγηση, ερωτεύεται τον κεντρικό άντρα πρωταγωνιστή και γίνεται ιδιοκτησία του, χάνοντας τα προς τα έξω χαρακτηριστικά της αίγλης της, τη γενική σεξουαλικότητά της, τη συνεκδοχή της ως σόου-γκερλ. Ο ερωτισμός της υπάγεται πια στον άντρα πρωταγωνιστή. Χάρη στην ταύτιση μ' αυτόν, συμμετέχοντας στην ισχύ του, ο θεατής μπορεί έμμεσα να κατέχει κι αυτός τη γυναίκα.]

Αλλά, με ψυχαναλυτικούς όρους, η θηλυκή μορφή θέτει ένα βαθύτερο πρόβλημα. Υπονοεί επίσης κάτι γύρω από το οποίο περιστρέφεται συνεχώς το βλέμμα, αλλά το απαρνείται: την έλλειψη πέους, που υποδηλώνει την απειλή του ευνουχισμού και συνεπώς τη μη απόλαυση. Τελικά, γυναίκα σημαίνει διαφορά του φύλου και απουσία πέους που μπορεί να επιβεβαιωθεί οπτικά, είναι η υλική απόδειξη πάνω στην οποία βασίζεται το σύμπλεγμα του ευνουχισμού, που είναι ουσιαστικό για την οργάνωση της εισόδου στη συμβολική τάξη και το νόμο του πατέρα. Συνεπώς η γυναίκα ως εικόνα, καθώς επιδεικνύεται για την απόλαυση των ανδρών που ελέγχουν ενεργά το βλέμμα, απειλεί πάντα να ξαναφέρει στο νου το άγχος που σήμαινε καταρχήν. Το

ανδρικό ασυνείδητο έχει δυο δρόμους διαφυγής από το άγχος του ευνουχισμού: την ενασχόληση με την επαν-εκδραμάτιση του αρχικού τραύματος (διερεύνηση της γυναίκας, απομυθοποίηση του μυστηρίου της), που εξισορροπείται με την απαξίωση, την τιμωρία ή τη σωτηρία του ένοχου αντικειμένου (ένας δρόμος που τυποποιείται στις μεθοδολογίες του φιλμ νουάρ), ή αλλιώς την πλήρη απάρνηση του ευνουχισμού με την υποκατάστασή του με ένα φετιχιστικό αντικείμενο ή τη μετατροπή της ίδιας της αναπαριστώμενης μορφής σε φετίχ, έτσι ώστε να γίνει καθησυχαστική αντί για επικίνδυνη (συνεπώς υπερεκτίμηση, η λατρεία της γυναίκας σταρ).

Ο δεύτερος δρόμος, η φετιχιστική σκοποφιλία, ενισχύει τη φυσική ομορφιά του αντικειμένου, μετατρέποντάς το σε κάτι ικανοποιητικό καθεαυτό. Ο πρώτος δρόμος, η ηδονοβλεψία, αντίθετα, συσχετίζεται με το σαδισμό: η απόλαυση έγκειται στην εξακριβωση της ενοχής (που άμεσα συσχετίζεται με τον ευνουχισμό), στην επιβολή ελέγχου και στην καθυπόταξη του ένοχου προσώπου, με την τιμωρία ή τη συγχώρηση. Αυτή η σαδιστική πλευρά συνάδει με την αφήγηση. Ο σαδισμός απαιτεί μια ιστορία, εξαρτάται από το αν θα συμβεί κάτι, αν θα επιβληθεί μια αλλαγή σ' ένα άλλο πρόσωπο, μια μάχη επιθυμίας και δύναμης, νίκη ήττα, που όλα συμβαίνουν σε ένα γραμμικό χρόνο με αρχή και τέλος. Η φετιχιστική σκοποφιλία από την άλλη μπορεί να υπάρχει εκτός γραμμικού χρόνου, καθώς το ερωτικό ένστικτο εστιάζεται στο βλέμμα και μόνο. Αυτές οι αντιφάσεις και αμφιλογίες γίνονται ιδιαίτερα εμφανείς στα έργα του Χίτσκοκ και του Στέρνμπεργκ, που και οι δύο παίρνουν το βλέμμα σχεδόν ως περιεχόμενο ή κύριο θέμα πολλών από τις ταινίες τους. Ο Χίτσκοκ είναι ο πιο πολυσύνθετος, γιατί χρησιμοποιεί και τους δύο μηχανισμούς. Το έργο του Στέρνμπεργκ από την άλλη, δίνει πολλά καθαρά παραδείγματα φετιχιστικής σκοποφιλίας.

Γ2. Ο Στέρνμπεργκ είχε πει κάποτε ότι θα του άρεσε να προβάλλονται τα έργα του από το τέλος προς την αρχή, έτσι ώστε η ιστορία και η εμπλοκή των χαρακτήρων να μην παρεμβαίνουν στην αμείωτη εκτίμηση των θεατών για την εικόνα στην οθόνη. Αυτή η αποστροφή είναι αποκαλυπτική, αλλά αφελής: αφελής κατά το ότι τα έργα του απαιτούν να είναι αναγνωρίσιμη η εικό-

να της γυναίκας (της Ντίτριχ για παράδειγμα, στον κύκλο των ταινιών μ' αυτήν), αλλά και αποκαλυπτική γιατί δίνει έμφαση στο γεγονός ότι γι' αυτόν, ο εικονογραφικός χώρος που περιβάλλεται από το πλαίσιο της οθόνης είναι ανώτερος από τις διαδικασίες της αφήγησης ή της ταύτισης. Ενώ ο Χίτσκοκ περνάει στην ερευνητική πλευρά της ηδονοβλεψίας, ο Στέρνμπεργκ παράγει το ύστατο φετίχ, φέρνοντάς το στο σημείο όπου το ισχυρό βλέμμα του άντρα πρωταγωνιστή (χαρακτηριστικό του παραδοσιακού αφηγηματικού κινηματογράφου) καταρρέει υπέρ της εικόνας που έρχεται σε άμεση ερωτική σχέση με το θεατή. Η ομορφιά της γυναίκας ως αντικείμενο και ο χώρος της οθόνης συγχωνεύονται. Η γυναίκα δεν είναι πια ο φορέας της ενοχής, αλλά ένα τέλειο προϊόν του οποίου το σώμα, ντυμένο και δοσμένο αποσπασματικά με κοντινά πλάνα, είναι το περιεχόμενο της ταινίας και ο άμεσος αποδέκτης του βλέμματος του θεατή.

Ο Στέρνμπεργκ μειώνει τη σημασία της ψευδαίσθησης του βάθους της εικόνας. Η οθόνη του τείνει να είναι μονοδιάστατη, καθώς φως και σκιά, πλαίσια, ομίχλη, φυλλώματα, λάμψη και ούτω καθ' εξής, περιορίζουν το οπτικό πεδίο. Υπάρχει λίγη ή καθόλου μεσολάβηση του βλέμματος μέσα από τα μάτια του κεντρικού άντρα πρωταγωνιστή. Αντίθετα, σκιώδεις παρουσίες όπως ο La Bessière στο *Μαρόκο (Morocco)* ενεργούν ως υποκατάστατα για το σκηνοθέτη, γιατί το ακροατήριο δεν ταυτίζεται μ' αυτούς. Παρά την επιμονή του Στέρνμπεργκ ότι οι ιστορίες του είναι άσχετες, είναι σημαντικό ότι ενδιαφέρονται για την κατάσταση και όχι για την αγωνία, ο χρόνος τους είναι κυκλικός μάλλον παρά γραμμικός, ενώ η πλοκή περιστρέφεται γύρω από την παρεξήγηση μάλλον παρά από τη σύγκρουση. Η πιο σημαντική απουσία είναι αυτή του αντρικού ελεγκτικού βλέμματος στην κινηματογραφική σκηνή. Η κορύφωση του συναισθηματικού δράματος στις πιο τυπικές ταινίες της Ντίτριχ, οι υπέρτατες γι' αυτήν στιγμές με ερωτικό νόημα, διαδραματίζονται ενώ ο άντρας που αγαπάει στην ιστορία είναι απών. Υπάρχουν άλλοι μάρτυρες, άλλοι θεατές που την παρακολουθούν στην οθόνη, το βλέμμα τους είναι ένα μ' αυτό του ακροατηρίου και δεν το αντικαθιστά. Στο τέλος του *Μαρόκο*, ο Tom Brown έχει ήδη εξαφανιστεί στην έρημο όταν η Amy Jolly πετάει τα χρυσαφιά σανδάλια της και προχωρεί πίσω του. Στο τέλος του *Κατάσκοπος X-27*

(*Dishonoured*), ο Κραναι αδιαφορεί για την τύχη της Magda. Και στις δύο περιπτώσεις, η ερωτική σύγκρουση, καθοσιωμένη από το θάνατο, επιδεικνύεται ως θέαμα για το ακροατήριο. Ο αρσενικός ήρωας δεν καταλαβαίνει και, πάνω απ' όλα, δεν βλέπει.

Στον Χίτσκοκ αντίθετα, ο αρσενικός ήρωας βλέπει ακριβώς αυτό που βλέπει και το κοινό. Ωστόσο, αν και η σαγήνευση με μια εικόνα μέσω του σκοποφιλικού ερωτισμού μπορεί να είναι το υποκείμενο της ταινίας, ο ρόλος του ήρωα είναι να απεικονίσει τις αντιφάσεις και τις συγκρούσεις που βιώνει ο θεατής. Στο *Δεσμωτής του Πίγγου* (*Vertigo*) ιδιαίτερα, αλλά επίσης και στο *Μάρνη* (*Marnie*) και στο *Σιωπηλός Μάρτυς* (*Rear Window*), το βλέμμα είναι σημαντικό για την πλοκή, καθώς ταλαντεύεται ανάμεσα στην ηδονοβλεψία και στη φετιχιστική σαγήνευση. Ο Χίτσκοκ δεν έκρυψε ποτέ του το ενδιαφέρον του για την ηδονοβλεψία –κινηματογραφική και μη. Οι ήρωές του είναι υποδείγματα της συμβολικής τάξης και του νόμου –ένας αστυνομικός (*Δεσμωτής του Πίγγου*), ένας κυρίαρχος αρσενικός που διαθέτει χρήμα και εξουσία (*Μάρνη*)– αλλά οι ερωτικές τους ενορμήσεις τους οδηγούν σε καταστάσεις που μπορεί να τους εκθέσουν. Η δύναμη να υποτάξουν ένα άλλο πρόσωπο στη θέληση, σαδιστικά, ή στη ματιά, ηδονοβλεπτικά, στρέφεται στη γυναίκα ως αντικείμενο και των δύο. Η δύναμη υποστηρίζεται από μια βεβαιότητα για το νόμιμο δικαίωμα καθώς κι από την εδραιωμένη ενοχή της γυναίκας (που υπενθυμίζει τον ευνουχισμό, μιλώντας ψυχαναλυτικά). Η αληθινή διαστροφή ελάχιστα κρύβεται κάτω από μια επιπόλαιη μάσκα ιδεολογικής ορθότητας –ο άντρας είναι από τη σωστή μεριά του νόμου, η γυναίκα από τη λάθος. Η επιδέξια χρήση των διαδικασιών ταύτισης από τον Χίτσκοκ και η ελεύθερη χρήση της υποκειμενικής κάμερας από την οπτική γωνία του άντρα πρωταγωνιστή φέρνουν τους θεατές ακριβώς στη θέση του, κάνοντάς τους να μοιραστούν το ταραγμένο βλέμμα του. Ο θεατής απορροφάται σε μια ηδονοβλεπτική κατάσταση εντός της σκηνής και της διήγησης, η οποία παρωδεί τη δική του ηδονοβλεπτική κατάσταση στον κινηματογράφο.

Σε μια ανάλυση του *Σιωπηλός Μάρτυς*, ο Douchet θεωρεί αυτή καθ' εαυτή την ταινία ως μια μεταφορά για τον κινηματογράφο. Ο Jeffries είναι το ακροατήριο, τα γεγονότα στο απέναντι συγκρότημα αντιστοιχούν στην οθόνη. Καθώς παρακολουθεί, μια

Handwritten scribble

ΧΙΤΣ

ερωτική διάσταση προστίθεται στο βλέμμα του, μια κεντρική εικόνα στο δράμα. Η φιλενάδα του, η Lisa, τον ενδιέφερε ελάχιστα σεξουαλικά, ήταν λίγο πολύ ένα βάρος, όσο παρέμενε από τη μεριά του θεατή. Όταν όμως πέρασε το όριο ανάμεσα στο δωμάτιο του Jeffries και το απέναντι συγκρότημα, η σχέση τους αναγεννήθηκε ερωτικά. Εκείνος δεν την παρακολουθεί απλώς μέσα από τους φακούς του, σαν μια απόμακρη εικόνα με νόημα, αλλά τη βλέπει επίσης ως έναν ένοχο εισβολέα που κινδυνεύει από έναν επικίνδυνο άντρα ο οποίος την απειλεί με τιμωρία, κι έτσι τελικά του δίνει την ευκαιρία να τη σώσει. Η επιδειξιμανία της Lisa έχει ήδη εδραιωθεί με το έμμοιο ενδιαφέρον της για το ντύσιμο και τη μόδα, με το να είναι μια παθητική εικόνα οπτικής τελειότητας. Η ηδονοβλεψία και η ενεργητικότητα του Jeffries έχουν επίσης εδραιωθεί με τη δουλειά του ως φωτορεπόρτερ εφημερίδας, που κατασκευάζει ιστορίες και συλλαμβάνει εικόνες. Ωστόσο, η αναγκαστική απραξία του, που τον καθλώνει στη θέση του ως θεατή, τον τοποθετεί αδιαμφισβήτητα από την πλευρά του κινηματογραφικού κοινού.

Στο Δεσμωτής του Ιλίου, κυριαρχεί η υποκειμενική κάμερα. Εκτός από μια αναδρομή από τη σκοπιά της Judy, η αφήγηση πλέκεται γύρω απ' αυτά που βλέπει ή παραλείπει να δει ο Scottie. Το ακροατήριο παρακολουθεί την ανάπτυξη της ερωτικής του εμμονής και τη συνακόλουθη απελπισία ακριβώς από τη δική του οπτική γωνία. Η ηδονοβλεψία του Scottie είναι κραυγαλέα. Ερωτεύεται μια γυναίκα που ακολουθεί και κατασκοπεύει χωρίς να της μιλήσει. Η σαδιστική πλευρά του πράγματος είναι επίσης κραυγαλέα: έχει διαλέξει (κι έχει διαλέξει ελεύθερα, γιατί υπήρξε επιτυχημένος δικηγόρος) να είναι αστυνομικός, με όλες τις παρεπόμενες δυνατότητες παρακολούθησης και έρευνας. Αποτέλεσμα είναι να ακολουθήσει, να παρακολουθήσει και να ερωτεύεται μια τέλεια εικόνα γυναικείας ομορφιάς και μυστηρίου. Όταν έρχεται πραγματικά αντιμέτωπος μαζί της, η ερωτική του τάση είναι να την κάνει να σπάσει και να την εξαναγκάσει να μλήσει ανακρίνοντάς την επίμονα.

Στο δεύτερο μέρος της ταινίας επανεκδραματίζει την έμμονη εμπλοκή του με την εικόνα που του άρεσε να παρατηρεί μυστικά. Ανακατασκευάζει την Judy ως Madeleine, την εξαναγκάζει να ταιριάζει σε κάθε λεπτομέρεια με την πραγματική σωμα-

τική εμφάνιση του φετίχ του. Η επιδειξιμανία της και ο μαζοχισμός της την κάνουν το ιδανικό παθητικό αντίστοιχο της ενεργητικής σαδιστικής ηδονοβλεψίας του Scottie. Ξέρει ότι ο ρόλος της είναι να δίνει μια παράσταση και ότι μόνο δίνοντάς την και μετά ξαναδίνοντάς την μπορεί να κρατήσει το ερωτικό ενδιαφέρον του Scottie. Αλλά, στην επανάληψη, εκείνος την κάνει να σπάσει και καταφέρνει να εκθέσει την ενοχή της. Η περιέργειά του ξεπερνάει όλες τις δυσκολίες. Η Madeleine τιμωρείται.

Έτσι, στο *Δεσμωτής του Ιλγγο* η ερωτική εμπλοκή με το βλέμμα γίνεται μπουμέρανγκ: η σαγήνευση του θεατή αποκαλύπτεται ως αθέμιτη ηδονοβλεψία, καθώς το αφηγηματικό περιεχόμενο ενεργοποιεί τις διαδικασίες και τις απολαύσεις που ο ίδιος ο θεατής ασκεί και απολαμβάνει. Ο ήρωας του Χίτσκοκ εδώ είναι αυστηρά τοποθετημένος στη συμβολική τάξη, με αφηγηματικούς όρους. Έχει όλα τα χαρακτηριστικά του πατριαρχικού υπερεγώ. Έτσι ο θεατής, νανουρισμένος μέσα σε μια ψεύτικη αίσθηση ασφάλειας από τη φαινομενική νομιμότητα του υποκατάστατού του, βλέπει μέσα από το βλέμμα του και βρίσκει τον εαυτό του να εκτίθεται ως συνένοχος, να συλλαμβάνεται στην ηθική αμφιλογία του κοιτάγματος. Το *Δεσμωτής του Ιλγγο*, πολύ πέρα από το να είναι απλώς μια ματιά πάνω στη διαστροφή της αστυνομίας, εστιάζει στις επιπτώσεις του ενεργητικού / αυτός που κοιτάζει, παθητικού/ αυτός τον οποίο κοιτάζουν, έτσι όπως διαχωρίζονται στη βάση της διαφοράς των φύλων και της εξουσίας του αρσενικού συμβόλου που συνοψίζεται στον ήρωα. Η Μάρνη επίσης δίνει παράσταση για το βλέμμα του Mark Rutland και μασκαρεύεται ως η τέλεια για κοιτάγμα εικόνα. Εκείνος είναι επίσης από τη μεριά του νόμου, μέχρι που παρασυρμένος από την εμμονή για την ενοχή της, το μυστικό της, λαχταράει να τη δει να περάσει στην πράξη της διάπραξης ενός εγκλήματος, να την κάνει να το ομολογήσει κι έτσι να τη σώσει. Έτσι, γίνεται κι αυτός συνένοχος καθώς εκδραματίζει τις συνέπειες της δύναμής του. Ελέγχει το χρήμα και τις λέξεις. Μπορεί να έχει και την «πίτα σωστή και το σκύλο χορτάτο»!

IV. Σύνοψη

Το ψυχαναλυτικό πλαίσιο που συζητήθηκε σ' αυτό το άρθρο είναι σχετικό με την απόλαυση και τη μη απόλαυση που προσφέρονται από τον παραδοσιακό αφηγηματικό κινηματογράφο. Το σκοποφιλικό ένστικτο (η απόλαυση κοιτάζοντας ένα άλλο πρόσωπο ως ερωτικό αντικείμενο) και, σε αντιπαράβολή, η λίμπιντο του εγώ (που διαμορφώνει τις διαδικασίες ταύτισης) λειτουργούν ως μορφώματα, μηχανισμοί που διαπλάθουν τα τυπικά χαρακτηριστικά αυτού του κινηματογράφου. Η πραγματική εικόνα της γυναίκας ως (παθητικού) ακατέργαστου υλικού για την (ενεργητική) ματιά του άντρα υποστηρίζει αυτή την επιχειρηματολογία και ως προς το περιεχόμενο και τη δομή της αναπαράστασης, προσθέτοντας μια επιπλέον επίστρωση της ιδεολογικής σημασίας που απαιτείται από την πατριαρχική τάξη στην αγαπημένη της κινηματογραφική φόρμα - η ψευδαισθησιακή αφηγηματική ταινία. Το επιχείρημα πρέπει να επιστρέψει ξανά στο ψυχαναλυτικό πλαίσιο: οι γυναίκες σε αναπαράσταση μπορεί να σημαίνουν ευνουχισμό, και να ενεργοποιούν τους ηδονοβλεπτικούς ή τους φετιχιστικούς μηχανισμούς για να παρακάμψουν αυτή την απειλή. Αν και αυτές οι αλληλεπιδρώσεις επιστρώσεις δεν ανήκουν αποκλειστικά στον κινηματογράφο, μόνο με τη μορφή της ταινίας μπορούν να φτάσουν σε μια τέλεια και όμορφη αντίφαση, χάρη στη δυνατότητα του κινηματογράφου να μεταθέτει την έμφαση του βλέμματος. Η θέση του βλέμματος, η δυνατότητα ποικιλομορφίας του και έκθεσής του προσδιορίζουν τον κινηματογράφο. Αυτό είναι που διαφοροποιεί εντελώς τον κινηματογράφο κατά το ηδονοβλεπτικό δυναμικό του από, για παράδειγμα, το στριπτήζ, το θέατρο, τα σόου κ.λπ. Πέρα από το να φωτίζει την επιθυμία της γυναίκας να την κοιτάζουν, ο κινηματογράφος δομεί τον τρόπο με τον οποίο πρέπει να την κοιτάζουν μέσα στο ίδιο το θέαμα. Εκμεταλλευόμενοι τη σύγκρουση μεταξύ της ταινίας ως ελέγχου της διάστασης του χρόνου (μοντάζ, αφήγηση) και της ταινίας ως ελέγχου της διάστασης του χώρου (αλλαγές στην απόσταση, μοντάζ), οι κινηματογραφικοί κώδικες δημιουργούν μια ματιά, έναν κόσμο κι ένα αντικείμενο, παράγοντας έτσι μια ψευδαισθηση στα μέτρα της επιθυμίας. Αυτοί οι κινηματογραφικοί κώδικες και η σχέση τους με τις εξωτε-

επιφέρει

ρικές διαπλαστικές δομές πρέπει να σπάσουν για να γίνει εφικτή η αμφισβήτηση του παραδοσιακού/εμπορικού κινηματογράφου και της απόλαυσης που παρέχει.

Για να αρχίσουμε (ως κατάληξη), το ηδονοβλεπτικό-σκοποφιλικό βλέμμα, που είναι ένα κρίσιμο μέρος της παραδοσιακής φιλικής απόλαυσης, πρέπει να καταρρεύσει. Υπάρχουν τρία διαφορετικά βλέμματα που σχετίζονται με τον κινηματογράφο: αυτό της κάμερας καθώς καταγράφει το προ-φιλικό γεγονός, αυτό του ακροατηρίου καθώς παρακολουθεί το τελικό προϊόν και αυτό των ηρώων μεταξύ τους εντός της ψευδαίσθησης επί της οθόνης. Οι συμβάσεις του αφηγηματικού κινηματογράφου αρνούνται τα δύο πρώτα και τα καθυποτάσσουν στο τρίτο, καθώς ο συνειδητός σκοπός είναι πάντα να περιορίζεται η διεισδυτική παρουσία της κάμερας και να παρεμποδίζεται η αποστασιοποιημένη επίγνωση του κοινού. Χωρίς αυτές τις δύο απουσίες (την υλική ύπαρξη της διαδικασίας καταγραφής, την κριτική ανάγνωση από το θεατή) το μυθιστορηματικό δράμα δεν μπορεί να φτάσει στην πραγματικότητα, στο ολοφάνερο και στην αλήθεια. Παρ'όλα αυτά, όπως υποστηρίχτηκε σ' αυτό το άρθρο, η δομή του βλέμματος στην αφηγηματική μυθιστορηματική ταινία περιέχει μια αντίφαση στις ίδιες τις βάσεις του συλλογισμού της: η γυναικεία εικόνα ως απειλή ευνουχισμού διαρκώς θέτει σε κίνδυνο την ενότητα της διήγησης και αποκαλύπτει τον κόσμο της ψευδαίσθησης ως ένα οχληρό, στατικό, μονοδιάστατο φετίχ. Έτσι τα δύο βλέμματα που είναι υλικά παρόντα στο χρόνο και στο χώρο υπόκεινται με εμμονή στις νευρωτικές ανάγκες του αρσενικού εγώ. Η κάμερα γίνεται ο μηχανισμός παραγωγής μιας ψευδαίσθησης αναγεννησιακού χώρου, καταγράφοντας κινήσεις συμβατές με το ανθρώπινο μάτι, μια ιδεολογία της αναπαράστασης που περιστρέφεται γύρω από την αντίληψη του υποκειμένου. Το βλέμμα της κάμερας απορρίπτεται, έτσι ώστε να δημιουργηθεί ένας πειστικός κόσμος, στον οποίο το υποκατάστατο του θεατή να μπορεί να παίζει το ρόλο του με αληθοφάνεια. Ταυτόχρονα, το βλέμμα του ακροατηρίου αποκηρύσσεται ως μια εγγενής δύναμη: αμέσως μόλις η φετιχιστική αναπαράσταση της γυναικείας εικόνας απειλεί να σπάσει την κατάρτα της ψευδαίσθησης και η ερωτική εικόνα στην οθόνη εμφανίζεται άμεσα (χωρίς διαμεσολάβηση) στο θεατή, το γεγονός της φετιχο-

ποίησης, που καλύπτει το φόβο του ευνουχισμού, παγώνει το βλέμμα, ακινητοποιεί το θεατή και τον εμποδίζει να πετύχει να θέσει οποιαδήποτε απόσταση μεταξύ αυτού και της εικόνας που διαδραματίζεται μπροστά του.

Αυτή η πολυσύνθετη αλληλεπίδραση των βλεμμάτων είναι ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του κινηματογράφου. Η πρώτη πνοή καθαρού αέρα ενάντια στη μονολιθική συσσώρευση των συμβάσεων του παραδοσιακού κινηματογράφου (που ήδη έχουν χρησιμοποιήσει ριζοσπάστες κινηματογραφιστές) είναι η απελευθέρωση του βλέμματος της κάμερας στην υλικότητά του μέσα στο χρόνο και στο χώρο και η απελευθέρωση του βλέμματος του θεατή προς τη διαλεκτική και την ένθερμη αποστασιοποίηση. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι αυτό καταστρέφει την ικανοποίηση, την απόλαυση και το προνόμιο του «αθέατου καλεσμένου», και φωτίζει τον τρόπο με τον οποίο η ταινία εξαρτήθηκε από ηδονοβλεπτικούς ενεργητικούς και παθητικούς μηχανισμούς. Οι γυναίκες, των οποίων η εικόνα συνεχώς κλέβεται και χρησιμοποιείται γι' αυτό το σκοπό, δεν μπορούν να δουν την παρακμή της παραδοσιακής μορφής του κινηματογράφου με τίποτε παραπάνω από νοσταλγική θλίψη.

4. Μεταγενέστερες Σκέψεις για το «Οπτική Απόλαυση και Αφηγηματικός Κινηματογράφος», εμπνευσμένες από το *Duel in the Sun* (1946) του King Vidor*

Από τότε που δημοσιεύτηκε στο *Screen* το άρθρο μου «Οπτική Απόλαυση και Αφηγηματικός Κινηματογράφος», πολλές φορές αναρωτήθηκα γιατί χρησιμοποίησα σ' αυτό μόνο το *αρσενικό* τρίτο ενικό πρόσωπο, όταν αναφερόμουν στο θεατή. Εκείνη την εποχή, ενδιαφερόμουν για τη σχέση ανάμεσα στην εικόνα της γυναίκας στην οθόνη και στην «αρρενοποίηση» της θέσης του θεατή, ανεξάρτητα από το πραγματικό φύλο (ή πιθανή παρέκκλιση) οποιουδήποτε πραγματικού ανθρώπου πήγαινε στον κινηματογράφο. Ενδοδομικά μοντέλα της απόλαυσης και της ταύτισης επιβάλλουν ως «οπτική γωνία» τον ανδρισμό. Η οπτική γωνία αυτή γίνεται επίσης έκδηλη με τη χρήση του αρσενικού τρίτου προσώπου. Ωστόσο, η επίμονη ερώτηση «και τι συμβαίνει με το γυναίκειο κοινό;», καθώς και η αγάπη μου για το χολλυγουντιανό μελόδραμα (που επίσης παραμερίστηκε ως ζήτημα στην «Οπτική Απόλαυση») με έπεισαν ότι, όσο κι αν αρχικά η πρόθεσή μου ήταν ειρωνική, το αρσενικό τρίτο ενικό πρόσωπο περιέκλειε δρόμους αναζήτησης που έπρεπε να ακολουθήσω. Τέλος, το *Μονομαχία στον ήλιο* (*Duel in the Sun*) και η κρίση ταυτότητας του φύλου της ηρωίδας του συνδύασαν τα δύο αυτά ζητήματα.

Παραμένω στην επιχειρηματολογία μου του «Οπτική Απόλαυση», αλλά τώρα θα ήθελα να ακολουθήσω δύο άλλους δρό-

* Παρουσιάστηκε ως εισήγηση στη συνδιάσκεψη Κινηματογράφος και Ψυχανάλυση που πραγματοποιήθηκε στο Center for Media Studies, SUNY, Buffalo και δημοσιεύτηκε στο *Framework* το 1981.

μους σκέψης. Πρώτον, (το ζήτημα «γυναίκες στο ακροατήριο»), αν και κατά πόσον η γυναίκα θεατής παρασύρεται από τη ροή του κειμένου ή εάν η απόλαυσή της μπορεί να έχει βαθύτερες ρίζες και να είναι πιο πολυσύνθετη. Δεύτερον, (το ζήτημα του «μελοδράματος»), πώς το κείμενο και οι συνακόλουθες ταυτίσεις επηρεάζονται από ένα γυναικείο χαρακτήρα, που καταλαμβάνει το κέντρο του αφηγηματικού πεδίου. Ως προς το πρώτο ζήτημα, είναι πάντα πιθανό η γυναίκα θεατής να νιώθει τόσο άσχετη με την προσφερόμενη απόλαυση, με την «αρρενοποίησή» της, ώστε να λύνονται τα μάγια της σαγήνευσης. Από την άλλη, μπορεί και όχι. Μπορεί να βρίσκει τον εαυτό της μυστικά, ασυνείδητα σχεδόν, να απολαμβάνει εκείνη την ελευθερία δράσης και ελέγχου πάνω στον κόσμο της διήγησης που της παρέχει η ταύτιση με έναν ήρωα. Αυτή είναι η γυναίκα θεατής που θέλω να ερευνήσω. Ως προς το δεύτερο ζήτημα, θέλω να περιορίσω την υπό έρευνα περιοχή με παρόμοιο τρόπο. Αντί να συζητήσω το μελόδραμα γενικώς, θα εστιάσω σε ταινίες στις οποίες μία γυναίκα πρωταγωνίστρια δείχνεται ανίκανη να επιτύχει μια σταθερή ταυτότητα του φύλου, αδυνατώντας να διαλέξει ανάμεσα στα βαθιά νερά της γυναικείας παθητικότητας και στον πειρασμό του παλινδρομικού ανδρισμού.

Υπάρχει μια αλληλεπικάλυψη ανάμεσα στις δύο περιοχές. Ανάμεσα στο μη αναγνωρίσιμο δίλημμα που αντιμετωπίζεται στο ακροατήριο και στο δραματικό διπλό σύνδεσμο εκεί πάνω στη σκηνή. Γενικά, είναι επικίνδυνο να καταστρέφει κανείς αυτούς τους δύο διαφορετικούς κόσμους. Σ' αυτή την περίπτωση, τα συναισθήματα εκείνων των γυναικών που δέχονται την «αρρενοποίηση» ενώ παρακολουθούν μια ταινία δράσης με άντρα ήρωα διευκρινίζονται από τα συναισθήματα μιας ηρωίδας μελοδράματος, της οποίας το κυρίαρχο ζήτημα που διακυβεύεται είναι η αντίσταση σε μια «σωστή» γυναικεία θέση. Η ταλάντευσή της, η ανικανότητά της να πετύχει μια σταθερή ταυτότητα του φύλου, απηχείται από την αρσενική «οπτική γωνία» της γυναίκας θεατή. Και οι δύο δίνουν μια ιδέα για τη δυσκολία της διαφοράς των φύλων στον κινηματογράφο, που λείπει στον αδιαφοροποίητο θεατή του «Οπτική Απόλαυση». Η ασταθής επαμφοτερίζουσα διαφορά φαίνεται ανάγλυφη στη θεωρία του Φρόντ για τη θηλυκότητα.

Ο Φρόντι και η Θηλυκότητα

Κατά τον Φρόντι, η θηλυκότητα περιπλέκεται από το γεγονός ότι εμφανίζεται μετά από μια κρίσιμη περίοδο παράλληλης ανάπτυξης ανάμεσα στα δύο φύλα. Μια περίοδο την οποία ο ίδιος βλέπει ως αρσενική ή φαλλική, τόσο για τα αγόρια όσο και για τα κορίτσια. Οι όροι που χρησιμοποιεί για να θέσει την έννοια της θηλυκότητας είναι οι ίδιοι με κείνους που δημιούργησε για το αρσενικό, προξενώντας ορισμένα προβλήματα γλώσσας και ορίων στην έκφραση. Αυτά τα προβλήματα αντανακλούν, με μεγάλη σαφήνεια, την πραγματική θέση των γυναικών στην πατριαρχική κοινωνία (που καταπιέζονται, για παράδειγμα, από τη γενικευμένη χρήση του αρσενικού προσώπου στο τρίτο ενικό.) Μερικά αποσπάσματα:

«Στα θηλυκά, επίσης, ο αγώνας να γίνουν αρσενικά είναι εναρμονισμένος προς το Εγώ για μια συγκεκριμένη περίοδο –δηλαδή κατά τη φαλλική φάση, πριν ξεκινήσει η ανάπτυξη της θηλυκότητας. Μετά, όμως, υποκύπτει στη βαρυσήμαντη διαδικασία της απώθησης, όπως έχει αποδειχτεί τόσο συχνά, που καθορίζει τις τύχες της θηλυκότητας μιας γυναίκας».¹

«Θα τονίσω μόνο ότι η ανάπτυξη της θηλυκότητας παραμένει εκτεθειμένη σε διαταράξεις από τα αθεράπευτα φαινόμενα της πρώιμης αρσενικής περιόδου. Παλινδρομήσεις στην προ-οιδιπόδεια φάση συντρέχουν πολύ συχνά. Στην πορεία της ζωής μερικών γυναικών υπάρχει μια επαναλαμβανόμενη εναλλαγή περιόδων κατά τις οποίες η θηλυκότητα ή ο ανδρισμός παίρνουν το επάνω χέρι».²

«Αποκαλέσαμε “λίμπιντο” την κινητήρια δύναμη της σεξουαλικής ζωής. Η σεξουαλική ζωή κυριαρχείται από την πολικότητα αρσενικού-θηλυκού. Επομένως, η ίδια η έννοια επιβάλλει να σκεφτούμε τη σχέση της λίμπιντο με αυτή την αντίθεση. Δεν θα προξενούσε έκπληξη αν αποδεικνυόταν ότι κάθε σεξουαλικότητα έχει τη δική της λίμπιντο, που είναι κατάλληλη γι' αυτήν, έτσι ώστε ένα είδος λίμπιντο να εξυπηρετεί τους στόχους μιας αντρικής σεξουαλικής ζωής και ένα άλλο είδος τους στό-

χους μιας γυναικείας σεξουαλικής ζωής. Αλλά τίποτε τέτοιο δεν είναι αλήθεια. Υπάρχει μόνο μια λίμπιντο, η οποία εξυπηρετεί και τις αρσενικές και τις θηλυκές λειτουργίες. Στην ίδια δεν μπορούμε να αποδώσουμε κανένα φύλο. Αν, ακολουθώντας τη συμβατική εξίσωση ενεργητικότητας και ανδρισμού, τείνουμε να περιγράψουμε τη λίμπιντο ως αρσενική, δεν πρέπει να ξεχνούμε ότι καλύπτει επίσης ροπές με παθητικούς στόχους. Παρ' όλα αυτά, η διατύπωση "γυναικεία λίμπιντο" δεν αιτιολογείται. Επιπλέον, έχουμε την εντύπωση ότι –τελεολογικά μιλώντας– επιβάλλεται περισσότερος καταναγκασμός στη λίμπιντο όταν συμπίεζεται στην υπηρεσία της γυναικείας λειτουργίας. Η φύση υπολογίζει λιγότερο προσεκτικά τις απαιτήσεις αυτής της λειτουργίας απ' όσο στην περίπτωση του ανδρισμού. Και ο λόγος γι' αυτό μπορεί να έγκειται –και πάλι αν σκεφτούμε τελεολογικά– στο γεγονός ότι (η φύση) έχει εμπιστευτεί την εκπλήρωση του βιολογικού στόχου στην επιθετικότητα των αντρών και την έχει καταστήσει ως ένα βαθμό ανεξάρτητη από τη συναίνεση των γυναικών».³

Ένα ιδιαίτερα ενδιαφέρον σημείο στο τρίτο απόσπασμα του Φρόντ είναι το πέρασμά του από τη χρήση του ενεργητικού/αρσενικού ως *μεταφοράς* για τη λειτουργία της λίμπιντο σε μια επίκληση της Φύσης και της βιολογίας που εμφανίζεται να αφήνει πίσω της τη μεταφορική χρήση. Εδώ υπάρχουν δύο προβλήματα: ο Φρόντ εισάγει τη χρήση της λέξης *αρσενικός* ως «συμβατική» φαινομενικά, ακολουθώντας απλώς μια καθιερωμένη κοινωνική–γλωσσολογική πρακτική (η οποία όμως, για μια ακόμα φορά, επιβεβαιώνει την αρσενική «οπτική γωνία»). Ωστόσο, δευτερευόντως, και συνιστώντας ένα μεγαλύτερο διανοητικό ανασταλτικό φραγμό, το θηλυκό δεν μπορεί να εννοιοποιηθεί ως διαφορετικό, αλλά μάλλον μόνον ως *αντίθεση* (παθητικότητα), κατά μιαν αντινομική έννοια, ή ως *ομοιότητα* (η φαλλική φάση). Αυτό δεν υπονοεί ότι υπάρχει μια κρυφή, καθότι δεν έχει ακόμα ανακαλυφθεί, θηλυκότητα (όπως ίσως αφήνεται να εννοηθεί από τη χρήση της λέξης «Φύση» από τον Φρόντ) αλλά ότι η δομική της σχέση με την αρρενωπότητα υπό την πατριαρχία δεν μπορεί να οριστεί ή να προσδιοριστεί με τους όρους που προσφέρονται. Αυτή η διαδικασία μετατόπισης, αυτός ο ορισμός με τους όρους

της αντίθεσης ή της ομοιότητας, αφήνει τις γυναίκες να μεταπο-
 ρίζονται επίσης μεταξύ της μεταφορικής αντίθεσης του «ενεργη-
 τικού» και του «παθητικού». Ο σωστός δρόμος, η *θηλυκότητα*, ο-
 δηγεί σε όλο αυξανόμενη απώθηση του «ενεργητικού» (της «φαλ-
 λικής φάσης» κατά τους όρους του Φρόντ). Μ' αυτή την έννοια
 το είδος των χολλυγουντιανών ταινιών, που δομούνται γύρω από
 την αντρική απόλαυση προσφέροντας μια ταύτιση με την *ενεργη-
 τική* άποψη, επιτρέπουν σε μια γυναίκα θεατή να ανακαλύψει
 αυτή τη χαμένη πλευρά της ταυτότητας του φύλου της, το θεμέ-
 λιο της γυναικείας νεύρωσης που δεν έχει ποτέ του απολύτως α-
 πωθηθεί.

Κινογραφία ;

Αφηγηματική Γραμματική και Ταύτιση με το Άλλο Φύλο

Η «σύμβαση» που αναφέρεται από τον Φρόντ (ενεργητικό / αρ-
 σενικό) δομεί τα περισσότερα δημοφιλή αφηγήματα, ταινίες,
 λαϊκές αφηγήσεις ή μύθους (όπως υποστήριξα στο «Οπτική Από-
 λαυση»), όπου η μεταφορική (από τον Φρόντ) χρήση εκδραμα-
 τίζεται κυριολεκτικά μέσα στην ιστορία. Η Ανδρομέδα μένει δε-
 μένη στο βράχο, ένα θύμα που κινδυνεύει, μέχρις ότου ο Περσέ-
 ας σκοτώσει το τέρας και τη σώσει. Στόχος μου εδώ δεν είναι να
 συζητήσω τα σωστά και τα λάθη αυτής της αφηγηματικής κατα-
 νομής εργασίας ή να διεκδικήσω θετικές ηρωίδες, αλλά να απο-
 δείξω ότι η «γραμματική» της ιστορίας τοποθετεί τον αναγνώ-
 στη, ακροατή ή θεατή *μαζί με* τον ήρωα. Η γυναίκα θεατής στον
 κινηματογράφο μπορεί να χρησιμοποιήσει μια πανάρχαια πολι-
 τισμική παράδοση, προσαρμόζοντας τον εαυτό της σ' αυτήν τη
 σύμβαση, που επιτρέπει μια μετατόπιση από το φύλο της σε ένα
 άλλο φύλο. Στο «Οπτική Απόλαυση» τα επιχειρήματά μου είχαν
 ως άξονα την επιθυμία αναγνώρισης μιας ιδιαίτερης απόλαυσης
 που υπάρχει στον κινηματογράφο, δηλαδή του ερωτισμού και
 των πολιτισμικών συμβάσεων που σχετίζονται με το βλέμμα. Τώ-
 ρα, αντίθετα, θα δώσω έμφαση στον τρόπο με τον οποίο ο λαϊ-
 κός κινηματογράφος κληρονόμησε παραδόσεις αφήγησης πα-
 ραμυθιών που είναι κοινές σε άλλες μορφές της λαϊκής και μα-
 ζικής κουλτούρας, με συνακόλουθες σαγηνεύσεις άλλες απ' αυτή
 του κοιτάγματος.

Ο Φρόνυτ αποδεικνύει ότι η «αρρενωπότητα» είναι, σε ένα στάδιο, εναρμονισμένη προς το Εγώ μιας γυναίκας. Παραμερίζοντας, προς το παρόν, τα προβλήματα που τίθενται απ' τον τρόπο με τον οποίο ο Φρόνυτ χρησιμοποιεί τις λέξεις, βλέπουμε ότι οι γενικές του παρατηρήσεις σχετικά με τις ιστορίες και τις ονειροπολήσεις προσφέρουν μιαν άλλη γωνία προσέγγισης, δίνοντας αυτή τη φορά πολιτισμική αντί για ψυχαναλυτική ενσυναίσθηση του διλήμματος. Δίνει έμφαση στη σχέση ανάμεσα στο Εγώ και στην αφηγηματική σύλληψη του ήρωα:

«Είναι το αληθινό ηρωικό συναίσθημα, εκείνο το οποίο ένας από τους καλύτερους συγγραφείς μας εξέφρασε με την αμίμητη φράση "Τίποτε δεν μπορεί να μου συμβεί!". Φαίνεται, ωστόσο, ότι μέσα απ' αυτό το φαινομενικό χαρακτηριστικό του άτρωτου μπορούμε αμέσως να αναγνωρίσουμε την Αυτού Μεγαλειότητα το Εγώ, τον ήρωα κάθε ονειροπόλησης και κάθε ιστορίας».⁴

Αν και ένα αγόρι μάλλον ξέρει πολύ καλά ότι είναι *απίθανο* να βγει στον κόσμο, να κάνει την τύχη του με το θάρρος του ή με τη βοήθεια άλλων και να παντρευτεί μια πριγκίπισσα, οι ιστορίες περιγράφουν την αντρική φαντασίωση της φιλοδοξίας, αντανakλώντας κάτι από μια εμπειρία και προσδοκία κυριαρχίας (το ενεργητικό). Για ένα κορίτσι, από την άλλη, η πολιτισμική και κοινωνική αλληλεπικάλυψη προκαλεί περισσότερη σύγχυση. Το επιχείρημα του Φρόνυτ ότι η ονειροπόληση ενός νεαρού κοριτσιού επικεντρώνεται στο ερωτικό αγνοεί τη θέση του ίδιου του Φρόνυτ για τον πρώιμο ανδρισμό του κοριτσιού και τις ενεργητικές ονειροπολήσεις που υποχρεωτικά συνδέονται με τη φάση αυτή. Πράγματι, πάρα πολύ συχνά, η ερωτική λειτουργία της γυναίκας αναπαριστάται με την παθητικότητα, την αναμονή (η Ανδρομέδα ξανά), ενεργώντας πάνω από όλα ως ένα τυπικό κλείσιμο της αφηγηματικής δομής. Έτσι, μπορούμε να συνάγουμε τρία στοιχεία μαζί: την εννοιολογική απόδοση του Φρόνυτ για τον «ανδρισμό» στις γυναίκες, την ταύτιση που προκαλείται από τη λογική της αφηγηματικής γραμμιακής και την επιθυμία του Εγώ να φαντασιώνεται τον εαυτό του με έναν κάποιο ενεργητικό τρόπο. Τα τρία αυτά στοιχεία υποδηλώνουν ότι, καθώς σ' ένα κείμενο δίνεται πολιτισμική υλικότητα στην επιθυμία, για τις γυ-

ναίκες (από την παιδική ηλικία ήδη) η ταύτιση με το άλλο φύλο είναι μια *σνήθεια* που πολύ εύκολα γίνεται *δεύτερη φύση*. Ωστόσο, η Φύση αυτή δεν κάθεται φρόνιμη, αλλά μετατοπίζεται αδιάκοπα στα δανεικά παρενδυτικά της ρούχα.

Το Γουέστερν και οι Προσωποποιήσεις του Οιδιπόδειου

Θα χρησιμοποιήσω μια γενική ιδέα της λειτουργίας του χαρακτήρα που βασίζεται στη *Morphology of the Folk-tale* του V. Propp (Βλαντιμίρ Προπ, *Μορφολογία του Παραμυθιού*), για να επιχειρηματολογήσω για μια σειρά συνδέσμων και μετατοπίσεων στο αφηγηματικό μοντέλο, που δείχνουν την εναλλασσόμενη λειτουργία της «γυναίκας». Το Γουέστερν (που αφήνει, φυσικά, περιθώρια για τόσες παρεκκλίσεις όσες θα μπορούσε κανείς να απαριθμήσει) φέρει τα ίχνη της πρωτόγονης αφηγηματικής δομής που αναλύει ο Vladimir Propp στα λαϊκά παραμύθια. Ακόμα, ως προς το παραδοσιακό άτρωτο του ήρωα, το Γουέστερν συνδέεται στενά με τις παρατηρήσεις του Φρόντ για την ονειροπόληση. (Επειδή ενδιαφέρομαι πρωτίστως για τη λειτουργία του χαρακτήρα και το αφηγηματικό μοντέλο, θα παρακάμψω με συνοπτική αναφορά πολλά ζητήματα σχετικά με το Γουέστερν). Το είδος του Γουέστερν προσφέρει ένα σημαντικό σημείο τομής σε μια σειρά μετασημασιολογικών που *σχολιάζουν* τη λειτουργία της «γυναίκας» (αντίθετης του «άντρα») ως αφηγηματικού σημαίνοντος και τη διαφορά των φύλων ως προσωποποίηση του «ενεργητικού» ή του «παθητικού» στοιχείου σε μια ιστορία.

Στο παραμύθι του Propp μια σημαντική πλευρά του αφηγηματικού κλεισίματος είναι ο «γάμος», μια λειτουργία που χαρακτηρίζεται από μια «πριγκίπισσα» ή κάτι αντίστοιχο. Αυτή είναι η μοναδική λειτουργία που εξειδικεύεται κατά φύλο, και συνεπώς συσχετίζεται ουσιαστικά με το φύλο του ήρωα και τη δυνατότητά του να παντρευτεί. Η λειτουργία αυτή αναπαράγεται πολύ συχνά στο Γουέστερν όπου, για μια ακόμα φορά, ο «γάμος» συμβάλλει σημαντικά στο αφηγηματικό κλείσιμο. Ωστόσο, στο Γουέστερν, η παρουσία της λειτουργίας δίνει επιπλέον το περιθώριο για μια επιπλοκή, με τη μορφή του αντίθετού του, του «μη γάμου». Έτσι, η κοινωνική ένταξη που αναπαριστάνεται με το

γάμο ενώ είναι μια ουσιαστική πλευρά του λαϊκού παραμυθιού, στο Γουέστερν μπορεί να γίνει αποδεκτή ...ή όχι. Ένας ήρωας μπορεί να ανέβει στα μάτια του κοινού με το να αρνηθεί την πριγκίπισσα και να παραμείνει μόνος (όπως ο Randolph Scott στη σειρά ταινιών *Ranown*). Και ενώ η λύση στο παραμύθι μπορεί να θεωρηθεί ότι αναπαριστάνει τη λύση του οιδιπόδειου συμπλέγματος (ένταξη στο συμβολικό), η απόρριψη του γάμου προσωποποιεί μια νοσταλγική εξύμνηση της φαλλικής ναρκισσοειδούς παντοδυναμίας. Ακριβώς όπως τα σχόλια του Φρόντ για τη «φαλλική» φάση των κοριτσιών που μοιάζει να ανήκει στο χώρο της λησμοσύνης, χωρίς θέση στη χρονολογία της σεξουαλικής ανάπτυξης, έτσι και αυτό το αντρικό φαινόμενο μοιάζει να ανήκει σε μια φάση παιχνιδιού και φαντασίας που δύσκολα εντάσσεται με ακρίβεια στην οιδιπόδεια διαδρομή.

Η σύγκρουση ανάμεσα σε δύο σημεία έλξης, το συμβολικό (κοινωνική ένταξη και γάμος) και το νοσταλγικό ναρκισσοειδές, προκαλεί ένα συνηθισμένο διχασμό του ήρωα του Γουέστερν, κάτι άγνωστο στα παραμύθια του Propp. Εδώ, προβάλλουν δύο λειτουργίες, η μία που εξυμνεί την ένταξη στην κοινωνία μέσω του γάμου, η άλλη που εξυμνεί την αντίσταση στις κοινωνικές απαιτήσεις και ευθύνες, και ιδιαίτερα αυτές του γάμου και της οικογένειας, της σφαίρας που αντιπροσωπεύεται από τις γυναίκες. Μια ιστορία σαν το *Ο άνθρωπος που σκότωσε τον Λίμπερτι Βάλανς* (*The Man Who Shot Liberty Valance*) φέρνει σε αντίστιξη αυτά τα δύο σημεία έλξης, και η φαντασία του θεατή μπορεί να έχει το γλυκό της και να το φάει κι αυτή. Αυτή η ιδιαίτερη σύγκρουση ανάμεσα στο διπλό ήρωα φέρνει επίσης στην επιφάνεια την υποφώσκουσα σημασία του δράματος, τη σχέση του με το συμβολικό, με ασυνήθιστη καθαρότητα. Η ιστορία ενός παραμυθιού περιστρέφεται γύρω από τη σύγκρουση ανάμεσα στον ήρωα και στον κακό. Η αναδρομική αφήγηση στο *Λίμπερτι Βάλανς* δείχνει στην αρχή να ακολουθεί αυτή τη γραμμή. Η αφήγηση ξεκινάει με μια πράξη κακίας (ο Liberty λυσομανάει, σαν δράκοντας, ολόγυρα στην περιοχή). Ωστόσο, καθώς εξελίσσεται, η ιστορία αποκτά μian επιπλοκή. Το ζήτημα που διακυβεύεται δεν είναι πια πώς θα νικηθεί ο κακός, αλλά πώς η νίκη του κακού θα γραφτεί στην ιστορία, αν δηλαδή θα νικήσει ο υποστηρικτής του νόμου ως συμβολικού συστήματος (Ranse) ή η προσωποποίηση του νόμου σε

μια πιο αρχέγονη εκδήλωσή του (Τομ), πιο κοντά στο καλό ή το σωστό. Το *L'Impertin Βάλανς* χρησιμοποιώντας αναδρομική δομή φέρνει στην επιφάνεια και την οξύτητα αυτής της σύγκρουσης. Η «παροντική ιστορία» εισάγεται με μια κηδεία, έτσι η αφήγηση της ιστορίας γίνεται με νοσταλγία και μια αίσθηση απώλειας. Ο Ranse Stoddart πενθεί τον Tom Doniphon.

Η αφηγηματική δομή βασίζεται στην αντίθεση ανάμεσα σε δύο ασυμβίβαστα. Οι δυο δρόμοι δεν μπορούν να διασταυρωθούν. Από τη μια μεριά υπάρχει μια ενσωμάτωση της δύναμης και των φαλλικών χαρακτηριστικών γνωρισμάτων σε ένα άτομο που πρέπει να αποσυρθεί από την ιστορική πορεία. Από την άλλη μια ατομική αδυναμία που ανταμείβεται με πολιτική και οικονομική ισχύ, η οποία, τελικά, γίνεται η ίδια η ιστορική πορεία. Εδώ, η λειτουργία «γάμος» είναι τόσο κρίσιμη όσο και στο λαϊκό παραμύθι. Παίζει τον ίδιο ρόλο στην αφηγηματική λύση, αλλά είναι ακόμα πιο σημαντική, επειδή ο «γάμος» είναι ένα αναπόσπαστο χαρακτηριστικό του υποστηρικτή του νόμου. Μ' αυτή την έννοια η επιλογή της Hallie ανάμεσα στους δυο άντρες είναι προκαθορισμένη. Η Hallie σημαίνει την πριγκίπισσα, σημαίνει τη λύση του Οιδιπόδειου, σημαίνει την απώθηση της ναρκισσοειδούς σεξουαλικότητας με το γάμο.

Η Γυναίκα ως Σημαίνον της Σεξουαλικότητας

Σε ένα Γουέστερν που λειτουργεί μ' αυτές τις συμβάσεις, η λειτουργία «γάμος» μετατρέπει ασυνείδητα την ερωτική παρόρμηση σε μια τελική, καταληκτική, κοινωνική τελετουργία. Η τελετουργία είναι φυσικά εξειδικευμένη κατά φύλο και είναι ο μόνος αποχρών λόγος για οποιαδήποτε γυναικεία παρουσία στην πλοκή αυτού του είδους. Αυτή η καθαρά *αφηγηματική* λειτουργία επαναλαμβάνει τη ροπή να σημαίνει η «γυναίκα» το «ερωτικό», μια ροπή που είναι ήδη οικεία από την *οπτική* αναπαράσταση (όπως, για παράδειγμα, υποστηρίχτηκε στο «Οπτική Απόλαυση»). Τώρα, θέλω να συζητήσω τον τρόπο με τον οποίο η εισαγωγή μιας γυναίκας ως κεντρικής σε μια ιστορία μετατοπίζει τις σημασίες της, παράγοντας ένα άλλο είδος αφηγηματικού λόγου. Το *Μονομαχία στον ήλιο* μου δίνει την ευκαιρία γι' αυτό.

Ενώ οπτικά η ταινία παραμένει «Γουέστερν», ο ευρύτερος χώρος μοιάζει να μετατοπίζεται. Η περιοχή της δράσης, αν και παρούσα, δεν είναι ο δραματικός πυρήνας της ιστορίας της ταινίας. Αυτός είναι το εσωτερικό δράμα μιας κοπέλας που διακατέχεται από δύο αλληλοσυγκρουόμενες επιθυμίες. Οι αλληλοσυγκρουόμενες επιθυμίες, πρώτα απ' όλα, αντιστοιχούν στο επιχείρημα του Φρόντ για τη γυναικεία σεξουαλικότητα που αναφέρεται παραπάνω, ότι δηλαδή είναι μια ταλάντευση ανάμεσα στην «παθητική» θηλυκότητα και στον παλινδρομικό «ανδρισμό». Έτσι, η συμβολική εξίσωση γυναίκα = σεξουαλικότητα, παραμένει ακόμα, αντί όμως τώρα να είναι μια εικόνα ή μια αφηγηματική λειτουργία, η εξίσωση φέρνει στο φως μια αφηγηματική περιοχή που προηγουμένως είχε κατασταλεί ή απωθηθεί. Η γυναίκα δεν είναι πια το σημαίνον της σεξουαλικότητας (λειτουργία «γάμος») του τύπου ιστορίας «Γουέστερν». Τώρα η γυναικεία παρουσία ως κέντρο επιτρέπει στην ιστορία να είναι πραγματικά, *απροκάλυπτα*, σχετική με τη σεξουαλικότητα: γίνεται μελοδράμα. Είναι λες κι ο αφηγηματικός φακός ζουμάρισε και διάνοιξε την τακτοποιημένη λειτουργία «γάμος» («κι έζησαν αυτοί καλά...») για να ρωτήσει «και μετά τι έγινε;» και να εστιάσει πάνω στη μορφή της πριγκίπισσας, που περιμένει στα παρασκήνια για τη δική της στιγμή σπουδαιότητας, να ρωτήσει «*αυτή* τι θέλει;». Εδώ βρίσκουμε το γενικό πλαίσιο του μελοδράματος, στην πλοκή του που προσανατολίζεται προς τη γυναίκα. Το δεύτερο ερώτημα, «τι θέλει *αυτή*;», αποκτά μεγαλύτερη σημασία όταν η λειτουργία του ήρωα είναι διχασμένη, όπως περιγράφηκε παραπάνω στην περίπτωση του *Λίμπερτι Βάλανς*, όπου η επιλογή της ηρωίδας βάζει τη σφραγίδα της έγγαμης χάρης στο θεματοφύλακα του νόμου. Το *Μονομαχία στον ήλιο* ερευνά αυτό το ερώτημα.

Στο *Μονομαχία στον ήλιο*, τα εικονογραφικά χαρακτηριστικά των δύο αντρικών (αντίθετων) χαρακτήρων, του Lewt και του Jesse, ταιριάζουν πολύ μ' αυτά του Tom και του Ranse στο *Λίμπερτι Βάλανς*. Τώρα, όμως, η αντίθεση ανάμεσα στον Ranse και στον Tom (που αντιπροσωπεύει μια αφηρημένη και αλληγορική σύγκρουση ανάμεσα στο νόμο και στην ιστορία) παίρνει μια εντελώς διαφορετική νοηματική τροπή. Καθώς η Pearl είναι το κέντρο της ιστορίας, αμφίρροπη ανάμεσα σε δύο άντρες, τα εναλλασσόμε-

να χαρακτηριστικά στοιχεία τους παίρνουν το νόημά τους από εκείνη, και αντιπροσωπεύουν διαφορετικές πλευρές της δικής της επιθυμίας και επιδίωξης. Προσωποποιούν το διχασμό εντός της Pearl και όχι ένα διχασμό στην έννοια ήρωας, όπως δείξαμε ότι συνέβαινε στο *Λίμπερτι Βάλανς*.

Ωστόσο, από ψυχαναλυτική άποψη, προβάλλει ένα εντυπωσιακά όμοιο μοντέλο, ο Jesse (χαρακτηριστικά γνωρίσματα: βιβλία, σκούρο κοστούμι, αποδεκτές δεξιότητες, αγάπη για τη μάθηση και τον πολιτισμό, προορισμένος να γίνει κυβερνήτης της Πολιτείας, με χρήματα και ούτω καθ' εξής) χαράζει το «σωστό» δρόμο για την Pearl, οδηγώντας την να μάθει μια παθητική σεξουαλικότητα, να μάθει να «είναι κυρία», πέρα από κάθε εξιδανίκευση μέσα σε μια έννοια του θηλυκού που είναι κοινωνικά βιώσιμο. Ο Lewt (χαρακτηριστικά γνωρίσματα: όπλα, άλογα, ιππευτικές ικανότητες, μεγαλωμένος σε περιβάλλον Γουέστερν, με περιφρόνηση για την κουλτούρα, προορισμένος να πεθάνει ως παράνομος, με προσωπική δύναμη και ισχύ) προσφέρει το σεξουαλικό πάθος, που δεν βασίζεται στην ωριμότητα, αλλά σε μια παλινδρομική ανάμιξη αντιζηλίας και παιχνιδιού αγοριών και κοριτσιών. Με τον Lewt, η Pearl μπορεί να είναι ένα αγοροκόριτσο (να ιππεύει, να κολυμπάει και να πυροβολεί). Έτσι παραμένει η οιδιπόδεια διάσταση, αλλά τώρα φανερώνει τη σεξουαλική αμφιταλάντευση που αντιπροσωπεύει για τη θηλυκότητα.

Εν τέλει, όμως, δεν υπάρχει περισσότερος χώρος για την Pearl στον κόσμο του μισογυνικού ρατσισμού του Lewt απ' όσον χώρο υπάρχει για τις επιθυμίες της ως πιθανής μνηστής του Jesse. Η ταινία αποτελείται από μια σειρά αμφιταλαντεύσεις της ως προς την ταυτότητα του φύλου της, ανάμεσα σε εναλλακτικούς δρόμους ανάπτυξης, ανάμεσα σε διαφορετικές απογνώσεις. Ενώ ο παλινδρομικός φαλλικός αρσενικός ήρωας (ο Tom στο *Λίμπερτι Βάλανς*) είχε μια θέση (αν και καταδικασμένη) που ήταν σταθερή και είχε νόημα, η Pearl είναι ανίκανη να καταφύγει ή να βρει μια «θηλυκότητα» στην οποία εκείνη και ο ανδρικός κόσμος θα μπορούσαν να συναντηθούν. Μ' αυτή την έννοια, αν και οι άντρες ήρωες προσωποποιούν το δίλημμα της Pearl, είναι οι δικοί τους όροι εκείνοι που τη διαμορφώνουν και που τελικά τη διαλύουν. Για μια ακόμα φορά, ωστόσο, το αφηγηματικό δράμα καταδικάζει τη φαλλική παλινδρομική αντίσταση στο

συμβολικό. Ο Lewt, η αρσενική πλευρά της Pearl, αρνείται την κοινωνική τάξη. Ο ανδρισμός της Pearl της δίνει το μέσον για να φτάσει στον ηρωισμό και να σκοτώσει τον κακό. Οι εραστές πυροβολούν ο ένας τον άλλο και πεθαίνουν αγκαλιασμένοι. Ίσως στο *Μονομαχία στον ήλιο*, η ερωτική σχέση ανάμεσα στην Pearl και στον Lewt να εκθέτει επίσης μια δυαδική αλληλεξάρτηση ανάμεσα στον ήρωα και στον κακό του πρωτόγονου μύθου, που απειλείται τώρα με διχασμό του ήρωα λόγω της επέλευσης του Νόμου.

Στο *Μονομαχία στον ήλιο*, η ανικανότητα της Pearl να γίνει «κυρία» τονίζεται από το γεγονός ότι η τέλεια κυρία εμφανίζεται ως φαντασμαγορία της αποτυχημένης επιδίωξης της Pearl, ως η τέλεια μελλοντική σύζυγος του Jesse. Η Pearl την αναγνωρίζει, αναγνωρίζει τα δικαιώματά της πάνω στον Jesse και βλέπει ότι εκείνη αντιπροσωπεύει το «σωστό» δρόμο. Σε μία παλιότερη ταινία του King Vidor, το *Stella Dallas* (1937), αφηγηματικές και εικονογραφικές δομές όμοιες μ' αυτές που περιγράψαμε παραπάνω δημιουργούν το δραματικό νόημα της ταινίας αν και δεν είναι Γουέστερν. Η Στέλλα ως κεντρικός χαρακτήρας πλευροκοπείται από κάθε πλευρά από μια αντρική προσωποποίηση της αστάθειάς της, της ανικανότητάς της να δεχτεί τη σωστή, «έγγαμη» θηλυκότητα από τη μια ή να βρει μια θέση στον ανδροκρατούμενο κόσμο από την άλλη. Ο σύζυγός της, ο Stephen, επιδεικνύει όλα τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα που έχει και ο Jesse, χωρίς προβλήματα ευρύτερης μετατόπισης. Ο Ed Munn, που αντιπροσωπεύει την παλινδρομική «αντρική» πλευρά της Στέλλα, στερείται σε σημαντικό βαθμό του ανδρισμού του, επειδή δεν διαθέτει ούτε τα εφόδια του Γουέστερν ούτε το πεδίο βίας του. (Το γεγονός ότι η Στέλλα είναι μητέρα, και ότι η σχέση της με το παιδί της συνιστά το κύριο δράμα, υπονομεύει μια πιθανή σεξουαλική σχέση με τον Εντ.) Εκείνος κρατάει ίχνη από κατάλοιπα της εικονογραφίας του Γουέστερν. Τα χαρακτηριστικά του γνωρίσματα χαρτογραφούνται μέσω της σχέσης του με τα άλογα και τα στοιχήματα. Ωστόσο, κι αυτό είναι το πιο σημαντικό, η σχέση του με τη Στέλλα είναι παλινδρομική, βασισμένη στο «διασκεδάζουμε», που γίνεται ιδιαίτερα σαφές στο επεισόδιο όπου σκορπίζουν φαγουρόσκηνη ανάμεσα στους αξιοσεβάστους επιβάτες του βαγονιού ενός τρένου. Στο *Stella Dallas* εμφανίζεται επίσης μια τέλεια γυναίκα για τον Stephen, μια γυναίκα που α-

ντιπροσωπεύει τη «σωστή» θηλυκότητα την οποία απορρίπτει η Στέλλα (και που μοιάζει πολύ με την Helen, τη μνηστή του Jesse στο *Μονομαχία στον ήλιο*.)

Προσπάθησα να υποδείξω μια σειρά από μετασχηματισμούς στο αφηγηματικό μοντέλο που διευκρινίζουν την οιδιπόδεια νοσταλγία, αλλά δείχνουν και τις μετατοπίσεις εντός της. Οι «προσωποποιήσεις» και τα εικονογραφικά τους χαρακτηριστικά γνωρίσματα δεν σχετίζονται με τις γονεϊκές μορφές ούτε ενεργοποιούν εκ νέου μια πραγματική οιδιπόδεια στιγμή. Αντίθετα, αντιπροσωπεύουν μια εσωτερική ταλάντευση της επιθυμίας, που κείται λανθάνουσα, περιμένοντας να «ικανοποιηθεί» σε ιστορίες τέτοιου είδους. Ίσως η σαγήνευση από το κλασικό Γουέστερν, ιδιαίτερα, να έγκειται στο μάλλον σκληρό άγγιγμα αυτού του ευαίσθητου νεύρου. Ωστόσο, για τη γυναίκα θεατή, η κατάσταση είναι πιο πολύπλοκη και ξεπερνάει ένα απλό πένθος για μια χαμένη φαντασίωση παντοδυναμίας. Η ταύτιση με το αρσενικό, στη φαλλική μορφή της, ενεργοποιεί για τη γυναίκα μια φαντασίωση «δράσης», που η σωστή θηλυκότητα απαιτεί να κατασταλεί. Η φαντασιωσική «δράση» βρίσκει την έκφρασή της με μια μεταφορά ανδρισμού. Τόσο στη γλώσσα που χρησιμοποιεί ο Φρόντντ όσο και στις αντρικές προσωποποιήσεις της επιθυμίας που πλευροκοπούν τη γυναίκα πρωταγωνίστρια στο μελόδραμα, αυτή η μεταφορά ενεργεί ως «περισταλτικός μανδύας», και γίνεται η ίδια μια ένδειξη, ένας χάρτης ηλιοτροπίου, των προβλημάτων που αναπόφευκτα ενεργοποιούνται από κάθε απόπειρα να αναπαρασταθεί το θηλυκό σε μια πατριαρχική κοινωνία. Η ανάμνηση της «ανδρικής» φάσης έχει τη ρομαντική της έλξη, μια έσχατη αντίσταση, στην οποία η ισχύς του ανδρισμού μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως αναβολή της ισχύος της πατριαρχίας. Συνεπώς τα σχόλια του Φρόντντ ερμηνεύουν τόσο τη θέση της γυναίκας θεατή όσο και την εικόνα ταλάντευσης που αντιπροσωπεύουν η Pearl και η Stella:

«... Στην πορεία της ζωής μερικών γυναικών υπάρχει μια επαναλαμβανόμενη εναλλαγή ανάμεσα σε περιόδους κατά τις οποίες η θηλυκότητα ή ο ανδρισμός παίρνουν το πάνω χέρι».

«...(η φαλλική φάση)... έπειτα υποκύπτει στη βαρυσήμαντη

διαδικασία της απόθησης, όπως έχει δειχτεί τόσο συχνά, που καθορίζει τις τύχες της θηλυκότητας των γυναικών».

Υποστήριξα ότι η θέση της Pearl στο *Μονομαχία στον ήλιο* είναι όμοια μ' αυτήν της γυναίκας θεατή που δέχεται προσωρινά την αρρενοποίηση σε ανάμνηση της «ενεργητικής» της φάσης. Αντί να δραματοποιεί την επιτυχία της ταύτισης με το αρσενικό, η Pearl φέρνει στο φως τη θλίψη του. Οι «αγοροκοριτσίστικες» απολαύσεις της, η σεξουαλικότητά της, γίνονται απόλυτα αποδεκτές από τον Lewt μόνο στο θάνατο. Το ίδιο και η φαντασίωση αρρενοποίησης της γυναίκας θεατή, σε σύγκρουση με τον εαυτό της, ανήσυχη μέσα στα παρενδυτικά ρούχα της.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Σ. Φρόυντ, "Analysis Terminable and Interminable", *Standard Edition*, vol. XXIII (Λονδίνο: The Hogarth Press, 1964).
2. Σ. Φρόυντ, "Femininity", *Standard Edition*, vol. XXII (Λονδίνο: The Hogarth Press, 1964).
3. Στο ίδιο.
4. Σ. Φρόυντ, "Creative Writers and Day Dreaming", *Standard Edition*, vol. IX (Λονδίνο: The Hogarth Press, 1964).