

ΤΟ ΦΙΛΜ ΤΗΣ AGNÉS VARDA *SANS TOIT NI LOI* ΚΑΙ ΤΟ ΖΗΤΗΜΑ ΤΗΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ ΤΟΥ ΓΥΝΑΙΚΕΙΟΥ ΣΩΜΑΤΟΣ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

ΕΛΕΝΗ ΒΙΔΑΛΗ



ΣΤΟ ΑΡΘΡΟ ΑΥΤΟ ΘΑ ΗΘΕΛΑ να μιλήσω για τον τρόπο που παρουσιάζει τη γυναίκα στην ταινία της *Sans Toit ni Loi* η Agnès Varda (1985), συγκρίνοντάς τον με τον τρόπο που εκθέτουν τις ηρωίδες τους στο βλέμμα του θεατή τα έργα της κλασικής εποχής του κινηματογράφου, όπως οι ταινίες τρόμου (Χίτσκοκ), το φιλμ νουάρ ή το μελόδραμα. Βέβαια, η ταινία της Varda δεν εντάσσεται ακριβώς σε κανένα από τα παραπάνω κινηματογραφικά είδη. Είναι δύσκολο να την κατατάξει κανείς γιατί, όπως θα εξηγήσω, παρόλο που φαίνεται να πλησιάζει πότε την αστυνομική ταινία και πότε την ταινία δρόμου, τελικά παίζει απλώς με τα δύο αυτά είδη, ανατρέποντάς τα μάλλον παρά ακολουθώντας τα. Αυτό που θα με απασχολήσει κυρίως είναι μια ανάγνωση της ταινίας σε σχέση με την κριτική που άσκησε το γυναικείο κίνημα στη σεξιστική, κατά τη γνώμη των εκπροσώπων του, μεταχείριση του γυναικείου σώματος στον κινηματογράφο. Η άποψη αυτή, που υποστηρίζεται από πολλές γυναίκες σκηνοθέτες και κριτικούς του κινηματογράφου, εντοπίζει και στη συνέχεια επικρίνει το γεγονός ότι το γυναικείο σώμα μετατρέπεται από τον κινηματογράφο σε ηδονοβλεπτικό αντικείμενο που απευθύνεται στον θεατή αρσενικού φύλου.

Η κριτική αυτή αναπτύχθηκε σε μεγάλη έκταση κατά τη δεκαετία του '70, όταν τόσο το γυναικείο κίνημα όσο και οι θεωρίες του κινηματογράφου βρίσκονταν σε ιδιαίτερη άνθιση. Την εποχή αυτή η κριτική του κινηματογράφου στρέφεται στις θεωρίες του Althusser, του Lacan αλλά και του Freud για να κατασκευάσει νέες έννοιες (όπως η έννοια της *suture* που θα δούμε παρακάτω), που ανοίγουν τον δρόμο για την ανάλυση των ταυτίσεων του θεατή μέσα στην ταινία. Την ίδια εποχή αναπτύσσονται και οι επαναστατικές απόψεις των Barthes, Greimas, Lévi-Strauss, Kristeva και άλλων για την ανάγνωση των κειμένων. Ορισμένες εκπρόσωποι του γυναικείου κινήματος χρησιμοποιούν τις νέες έννοιες της σημειολογίας και της ψυχαναλυτικής θεωρίας για τις πολιτικές επιδιώξεις τους. Μία από τις επιδιώξεις αυτές είναι και η καλύτερη κατανόηση του τρόπου που λειτουργεί η ιδεολογία της πατριαρχικής κοινωνίας μέσα από την έβδομη τέχνη.

Δύο είναι οι βασικές θεωρητικές έννοιες που χρησιμοποιήθηκαν για την κατανόηση του τρόπου λειτουργίας της εικόνας του γυναικείου σώματος στον ψυχισμό του θεατή: η έννοια του φετίχ και η έννοια της ηδονοβλεψίας. Τα θέματα αυτά που έχουν σχέση με το οπτικό πεδίο και το βλέμμα επηρεάζονται κυρίως από τον τρόπο που ο Lacan διαβάσει τον Freud (Λακάν, 1964). Σύμφωνα με μια φεμινιστική κριτική, το μάτι του κινηματογραφικού φακού, είτε πρόκειται για ηδονοβλεψία είτε για φετιχισμό, είναι ανδρικού φύλου και υποδηλώνει μια σαδιστική σχέση με το γυναικείο σώμα, που προβάλλεται στην οθόνη ως παθητικό αντικείμενο πόθου.

Η χρήση των σημειωτικών και ψυχαναλυτικών μοντέλων βοήθησε στην αποκρυστάλλωση της άποψης ότι η κυρίαρχη μορφή κινηματογράφου καθιερώνει δύο αντίθετες αλλά και συμπληρωματικές αναπαραστάσεις των γυναικών. Στην πρώτη, η γυναίκα είναι ένα εξιδανικευμένο αντικείμενο πόθου, ενώ στη δεύτερη μια πρωτόγονη δύναμη που προκαλεί τρόμο και πρέπει να τιθασευτεί. Το ενδιαφέρον είναι ότι τα δύο αυτά πρόσωπα της γυναίκας έχουν, σε τελευταία ανάλυση, περισσότερη σχέση με τον καθορισμό της ανδρικής φυλετικής ταυτότητας παρά της γυναικείας. Το γυναικείο πρόσωπο δεν συνιστά οντότητα αλλά αντικείμενο, που χρησιμεύει στον προσδιορισμό ενός αρσενικού υποκειμένου της πατριαρχίας.

Γυναίκες κινηματογραφιστές και κριτικοί, όπως η Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Laurentis, Tania Modleski, Judith Williamson και άλλες, μεταχειρίστηκαν τις ίδιες θεωρίες προκειμένου να μιλήσουν για τη θέση της γυναίκας-θεατή και τη λειτουργία της αφήγησης σε σχέση με το φύλο. Ένα από τα σημεία όπου επικεντρώθηκε η κριτική τους είναι η αναπαράσταση του γυναικείου σώματος στον κινηματογράφο: η φεμινιστική αυτή κριτική προσπάθησε να απομυθοποιήσει τόσο τον τρόπο που λειτουργεί η κινηματογραφική αναπαράσταση του γυναικείου σώματος για τους αρσενικούς θεατές, όσο και τις συνέπειες που μπορούσε να έχει αυτό στη σχέση που διατηρούν οι γυναίκες με το σώμα τους. Επρόκειτο για μια πολύ σοβαρή απόπειρα εκ μέρους γυναικών που ασχολούντο επαγγελματικά με τον κινηματογράφο να δείξουν στις γυναίκες θεατές τι συνεπαγόταν η μαγεία της ερωτικής ταινίας. Η προσπάθεια ωστόσο αυτή είχε και βασικές αδυναμίες, οι οποίες επισημάνθηκαν αργότερα από τις ίδιες τις γυναίκες θεωρητικούς. Ένα από τα σημεία

που ασκήθηκε κριτική είναι ο αφηρημένος και γενικός τρόπος που αντιμετωπίζεται η γυναίκα θεατής, χωρίς να λαμβάνονται υπόψη οι συγκεκριμένες εμπειρίες, τις οποίες μεταφέρει όταν πηγαίνει να δει την ταινία. Έτσι, δεν είναι καθόλου απαραίτητο να ταυτίζονται όλες οι γυναίκες με τις θέσεις που δημιουργεί γι' αυτές η ταινία· μερικές μπορεί να διαφωνούν ή να τοποθετούνται κριτικά απέναντι στο κυρίαρχο νόημα. Μια άλλη κριτική υποστήριξε ότι η μη συνειδητή ταύτιση δεν ακολουθεί απαραίτητα την αντιστοιχία ανάμεσα στο φύλο του θεατή και το φύλο του ήρωα της ταινίας, αλλά μπορεί να λειτουργεί ανεξάρτητα από το φύλο και ανεξάρτητα από τους πλασματικούς χαρακτήρες της αφήγησης.

Έτσι, στην προσπάθειά της να «αποφετιχοποιήσει» το γυναικείο κορμί, η φεμινιστική θεωρία το μετέτρεψε σε αντικείμενο πολιτικής διαμάχης, σε βαθμό που οι γυναίκες σκηνοθέτες να μην τολμούν πλέον να χρησιμοποιούν ρεαλιστικές αναπαραστάσεις γυναικών στις ταινίες τους. Ο γυναικείος κινηματογράφος που χρησιμοποιούσε την τεχνική της ρεαλιστικής αναπαράστασης της κλασικής ταινίας, διέτρεχε τον κίνδυνο να ταυτιστεί με αυτήν, αναπαριστώντας το γυναικείο σώμα ως αντικείμενο - φετίχ του ανδρικού πόθου. Κατά συνέπεια, οι γυναίκες σκηνοθέτες απέφευγαν τη ρεαλιστική αναπαράσταση του γυναικείου σώματος στις ταινίες τους. Αποτέλεσμα της άποψης αυτής ήταν να οριστεί το γυναικείο σώμα ως μη επιδεχόμενο αναπαράσταση.

Όλα ωστόσο τα θέματα αυτά έχουν σχέση με πολύ γενικά-τερα ζητήματα που απασχόλησαν τη θεωρία του κινηματογράφου. Ένα είναι το ζήτημα της αναπαράστασης του πραγματικού στον ρεαλιστικό κινηματογράφο, θέμα επί του οποίου επικρατούν δύο, αντιτιθέμενες κατ' ουσίαν, απόψεις. Από τη μια μεριά, η φαινομενολογική θεώρηση που βλέπει τον κινηματογράφο ως σύνολο από τεχνικές για την κατά το δυνατόν πιο ακριβή αναπαράσταση του «αληθινού» κόσμου. Η άποψη αυτή θέτει στους σκηνοθέτες διάφορους κανόνες για να πετύχουν την ακριβέστερη εικόνα του «πραγματικού», κανόνες τους οποίους και έπρεπε να ακολουθούν για να καταφέρουν μια ορθή αναπαράσταση του εξωφιλμικού (Bordwell 1989, Bazin 1967). Στην περίπτωση αυτή, ο θεατής υπάρχει ως οντότητα έξω από την ταινία, της οποίας την αξία μετράει με βάση την πιστότητα στην αναπαράσταση της πραγματικότητας. Η αντίθετη άποψη υποστηρίζει ότι η τεχνολογία του κινηματογράφου λειτουργεί μέσα από ιδεολογικούς μηχανισμούς, με αποτέλεσμα να κατασκευάζει τον θεατή της. Η άποψη αυτή, που σχηματίζεται με την επίδραση της σημειολογίας και της ψυχανάλυσης, αντιμετωπίζει τον κινηματογράφο ως ιδεολογικό μηχανισμό.

Ο J. A. Miller ονόμασε «*suture*» τη διαδικασία, δια της οποίας το κινηματογραφικό κείμενο αποδίδει υποκειμενικότητα στον θεατή. Η διαδικασία αυτή θυμίζει τη μύηση του μικρού παιδιού στη γλώσσα, όπως περιγράφεται από τον Lacan στο παιχνίδι «*fort/da*». «*Suture*» σημαίνει τον χρόνο ή τη στιγμή εκείνη, κατά την οποία εγγράφεται κανείς ως υποκείμενο του συμβολικού και με την πράξη αυτή αποκτά νόημα και χάνεται ως «είναι». Ένα βασικό σημείο της κινηματογραφικής ταύτισης είναι η εναλλαγή ανάμεσα στα πλάνα (*shot-reverse shot*). Μέσα από αυτόν τον μηχανισμό της ταινίας επαναλαμβάνεται η ιστορία της απόκτησης μιας συμβολικής ταυτότητας: το πρώτο πλάνο εμφανίζει στο

βλέμμα του θεατή ένα οπτικό πεδίο παρόμοιο με αυτό που υπάρχει κατά το στάδιο του καθρέφτη, όπου το εγώ και το ιδανικό εγώ είναι ακόμη αδιαφοροποίητα. Την ίδια στιγμή όμως, ο θεατής του κινηματογράφου συνειδητοποιεί τα όρια του οπτικού του πεδίου στην ύπαρξη ενός μη ορατού πεδίου. Τότε το πρώτο πλάνο σημαίνει το μη ορατό πεδίο και η δυσαρέσκεια διαδέχεται την ευχαρίστηση. Αμέσως μετά, το δεύτερο πλάνο τοποθετεί τον θεατή σε αντιδιαμετρική με την αρχική θέση, πράγμα που έχει ως αποτέλεσμα να τον ταυτίσει με τον πλασματικό χαρακτήρα (ήρωα) της ταινίας. Η ταύτιση με έναν από τους χαρακτήρες της ταινίας επουλώνει την πλήρη που έχει ανοίξει στον θεατή η αποκάλυψη της πλήρους απουσίας ελέγχου.

Ένας άλλος τρόπος περιγραφής της κατάστασης του θεατή στον κλασικό κινηματογράφο προσφέρθηκε από τα θεωρητικά σχήματα της γλωσσολογίας (κυρίως δε των απόψεων του Benveniste), που ορίζουν τις θέσεις μεταξύ τριών θέσεων ως προς τη γλώσσα: τη θέση του ομιλούντος υποκειμένου, το υποκείμενο για το οποίο γίνεται λόγος και το υποκείμενο το λόγου. Στον κινηματογράφο ως ομιλούν υποκείμενο θεωρείται ολόκληρο το τεχνικό μέρος της παραγωγής μιας συγκεκριμένης ταινίας (αλλά μαζί και το σύστημα διανομής και κατανάλωσής της), ως υποκείμενο για το οποίο γίνεται λόγος οι πλασματικοί χαρακτήρες (οι ήρωες της ταινίας), και ως υποκείμενο του λόγου ο θεατής. Υπάρχει μια αντίθεση ανάμεσα στο ομιλούν υποκείμενο και στο υποκείμενο του λόγου. Η ψυχαναλυτική θεωρία αποδίδει στο ομιλούν υποκείμενο τις ιδιότητες του Συμβολικού Πατέρα: δύναμη, γνώση, υπερβατική όραση και ικανότητα λόγου. Αντίθετα, το υποκείμενο του λόγου βρίσκεται στη δυσάρεστη θέση να συνειδητοποιεί ότι στερείται ακριβώς όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά που αποδίδονται στο ομιλούν υποκείμενο. Η συνειδητοποίηση της έλλειψης κινητοποιεί έναν ολόκληρο ψυχικό μηχανισμό από επιθυμίες που επιζητούν να ικανοποιηθούν μέσα από την ταινία. Η παθητική όμως αυτή θέση, στην οποία τοποθετεί τον θεατή του ο ρεαλιστικός κινηματογράφος του Χόλυγουντ, δεν γίνεται αντιληπτή από τον θεατή, αλλά παραμένει λανθάνουσα και για τα δύο φύλα.

Με τη γυναίκα θεατή ασχολήθηκε ιδιαίτερα μια από τις πιο σημαντικές ομάδες του γυναικείου κινήματος με επικεφαλής τη Laura Mulvey, οι απόψεις της οποίας αναπτύσσονται στο πρωτοπόρο (1975) άρθρο με τίτλο «Ηδονοβλεψία και Αφηγηματικός Κινηματογράφος». Η Mulvey κατηγορεί τον αφηγηματικό κινηματογράφο ότι με την τεχνική και τη θεωρία του αποκλείει τη γυναίκα θεατή. Η άποψή της, που στηριζόταν και αυτή στην ψυχαναλυτική θεωρία, αναφέρεται σε δύο είδη οπτικής ηδονής, την ηδονοβλεψία και τον φετιχισμό. Και τα δύο αυτά είδη ηδονής προϋποθέτουν ένα «αρσενικό» βλέμμα σε ένα «θηλυκό» σώμα. Με τον τρόπο αυτό, ο αφηγηματικός κινηματογράφος δημιουργεί εναλλακτικές θέσεις ταύτισης του θεατή. Η πρώτη αντιστοιχεί στο βλέμμα του άνδρα και η δεύτερη στο αντικείμενο του βλέμματός του. Αυτό σημαίνει ότι η ναρκισσιστική ταύτιση της γυναίκας θεατή με τις γυναικείες αναπαραστάσεις της ταινίας καλύπτει άλλα προβλήματα. Η γυναίκα που επιθυμεί να «είναι» η εικόνα την οποία επιθυμεί ο άνδρας, δεν έχει δική της προσωπική επιθυμία. Σύμφωνα με τη Mulvey, η κινηματογραφική τεχνική της διαδοχής του shot/reverse shot κρύβει μια σαδιστική επιθετικότητα, αποδέκτης της οποίας καθίσταται σε τελευταία ανά-

λυση η γυναίκα θεατής. Παρόλο που η επιχειρηματολογία αυτή έχει σήμερα ξεπεραστεί (η ίδια άλλωστε η Mulvey την αναθεώρησε κάποια στιγμή)¹, η επιρροή της παραμένει αισθητή, τουλάχιστον όσον αφορά την αντικειμενοποίηση του γυναικείου σώματος.

Η Constance Penley, σ' ένα άρθρο της που δημοσιεύεται το 1985 στο περιοδικό *m/f*, προκειμένου να χαρακτηρίσει την κινηματογραφική τεχνολογία μεταχειρίζεται τον όρο «bachelor machine» (μηχανή του εργένη). Με τον τρόπο αυτόν παραπέμπει στον Michel de Certeau, ο οποίος έχει εκφέρει την άποψη ότι η μηχανή του εργένη «δεν εγγράφει» τη γυναίκα. Η μεταφορά έχει σεξουαλικό περιεχόμενο που εμπνέεται από μια παρατήρηση που κάνει ο Freud στην *Ερμηνεία των Ονείρων*, ότι οι περίπλοκες μηχανές στα όνειρα συμβολίζουν τα γεννητικά όργανα του άνδρα. Για την Penley, η κινηματογραφική τεχνολογία είναι ένα κλειστό σύστημα περίπλοκο αλλά και ελεγχόμενο. Αντιστοιχεί στο ιδανικό υποκείμενο του Ορθολογισμού, το οποίο «γνωρίζει» τα πάντα και αποβλέπει στην τελειότητα και την ολοκλήρωση. Η κινηματογραφική τεχνολογία κατά την άποψή της περιλαμβάνει –εκτός από την αναγκαία τεχνολογία για την παραγωγή της ταινίας– και τον οικονομικό μηχανισμό της προώθησης, διαφήμισης και διάθεσης της ταινίας, τους τόπους όπου οι θεατές έχουν τη δυνατότητα να την παρακολουθήσουν, καθώς και τις θεωρίες ανάλυσης και κριτικής, συμπεριλαμβανομένης και της ψυχαναλυτικής.

Την ίδια εποχή (1986) η Jacqueline Rose καταφέρεται εναντίον της εκτεταμένης χρήσης ψυχαναλυτικών εννοιών στη θεωρία του κινηματογράφου. Διατυπώνει την άποψη ότι παρόμοιες θεωρίες κάνουν τον κινηματογράφο να φαίνεται σαν μια «τεχνική προγραμματισμού της ταυτότητας», αποκλείοντας κάθε πιθανότητα πολιτικού κινηματογράφου (1986: 203).

Διαπιστώνεται έτσι το παράδοξο οι φεμινιστικές κριτικές που χρησιμοποιούν την ψυχαναλυτική θεωρία να επιβεβαιώνουν, κατά κάποιον τρόπο, την τελεολογική λογική της αναπαραγωγής της ανισότητας των φύλων, αυτή την οποία εντοπίζουν στην κινηματογραφική τεχνολογία. Πιστοποιώντας τον αποκλεισμό των γυναικών από τη «μηχανή του εργένη», οι ψυχαναλυτικές ερμηνείες της αναπαράστασης των γυναικών στον κινηματογράφο επιβεβαιώνουν την κατασκευή του γυναικείου σώματος ως σημείου πανικού, υπερβολικής αγωνίας ή παράνοιας.

Μια άλλη θεωρητικοποίηση της λειτουργίας του γυναικείου σώματος στον κινηματογράφο προσέφερε, όπως ανέφερα, η έννοια του φετίχ. Σύμφωνα με τον Freud, το φετίχ υποκαθιστά την επιθυμητή, αλλά μη υπαρκτή, φαλλική μητέρα. Η υποκατάσταση ενός μη υπαρκτού φαλλού είναι δυνατή, γιατί το ασυνείδητο με τον μηχανισμό της άρνησης μπορεί να διατηρεί ταυτόχρονα δύο ασυμβίβαστες μεταξύ τους σκέψεις. Ο μηχανισμός της άρνησης δέχεται τη δυνατότητα ευνουχισμού, με τη μορφή που παίρνει στα γυναικεία σεξουαλικά όργανα, ενώ ταυτόχρονα την αρνείται. Η λειτουργία του εξασφαλίζει στον φετιχιστή μια ολοκληρωμένη εικόνα του σώματός του και την πιθανότητα της ετερόφυλης σεξουαλικής σχέσης, που απειλείται από το φόβο του ευνουχισμού (Fletcher, 1988). Ένα είδος θριάμβου κατά του ευνουχισμού που, ταυτόχρονα, λειτουργεί προστατευτικά εναντίον του. Μια παρουσία που κρύβει μια απουσία.

Ο Lacan τροποποιεί την έννοια του φετίχ που κληρονομεί από τον Freud, διευρύνοντάς την. Από μια περίπτωση παθολογίας, με περιορισμένη εφαρμογή, ο φετιχισμός διατέλλεται σε βαθμό που να μπορεί να χρησιμοποιηθεί για οποιονδήποτε άρρενα, σημαίνοντας την απειλή που αισθάνεται από την εικόνα της γυναίκας - αντικείμενο του πόθου του. Για τον Lacan η λογική του φετίχ πλέκεται γύρω από τη σηματοδότηση ενός αποσπασμένου, βοηθητικού/προσθετικού, μέλους ή αντικειμένου που εξυπηρετεί μια διαστροφή. Στον κινηματογράφο, οι αναπαραστάσεις μέρους ή όλου του γυναικείου σώματος γίνονται φετίχ που υποτίθεται ότι βοηθά τους άνδρες να ελέγχουν την αγωγή και τον φόβο που τους προκαλεί ο ευνουχισμός, κάθε φορά που επιθυμούν μια γυναίκα.²

Αποτέλεσμα όλων αυτών των θεωρητικοποιήσεων ήταν οι γυναίκες σκηνοθέτες με πολιτικές και φεμινιστικές τάσεις να απαγορεύσουν στον εαυτό τους την αναπαράσταση του γυναικείου σώματος, παραιτούμενες από μια διεκδίκησή του από τη φαντασμαγορία του χολυγουντιανού κινηματογράφου. Όμως η αναπαράσταση αυτή μπορεί να είναι χρήσιμη στον γυναικείο κινηματογράφο, με την προϋπόθεση ότι θα επαναπροσδιοριστεί, έτσι ώστε να μην πληγώνει ή μειώνει τη γυναίκα θεατή. Τόσο η αναπαράσταση όσο και η αφηγηματική μορφή αποτελούν ένα δυνατό μέσο για γυναίκες σκηνοθέτες που πειραματίζονται, δοκιμάζοντας να διηγηθούν κινηματογραφικά την ιστορία τους σε άλλες γυναίκες θεατές. Κατ' αυτή την έννοια, έχει μεγάλη σημασία κάθε προσπάθεια που επιχειρεί να θέσει το όλο θέμα της αναπαράστασης της γυναίκας τόσο στο θεωρητικό επίπεδο όσο και μέσα από την ίδια την παραγωγή ταινιών. Τελικά, ίσως και να είναι δυνατόν να αλλάξει το «εργénικο» ύφος της κινηματογραφικής τεχνικής και τεχνολογίας, έτσι ώστε η απεικόνιση των γυναικών να αφορά περισσότερο τη γυναίκα θεατή. Στην προσπάθεια αυτή συμβάλλει, κατά τη γνώμη μου, η Agnès Varda με την ταινία *Sans Toit ni Loi* που προσπαθεί να επανεισαγάγει το θέμα της αναπαράστασης του γυναικείου σώματος στον κυρίαρχο κινηματογράφο με τρόπο ωστόσο διαφορετικό: αναπαριστώντας την ηρωίδα χωρίς να προσδίδει ουσία στο γυναικείο φύλο και μαζί χωρίς να την υποβιβάζει σε αντικείμενο - φετίχ.

Η ταινία της Agnès Varda

Επιθυμώ να διαβάσω την ταινία αλληγορικά, ως πραγματεία με θέμα τον «φόνο» που συντελέστηκε από τον χολυγουντιανό κινηματογράφο στο σώμα της γυναίκας και να θεωρήσω την ταινία ως κριτική και παρωδία της αναπαράστασης του γυναικείου σώματος στον κλασικό κινηματογράφο.

Μερικά από τα πλάνα της Varda παραπέμπουν –άλλα έμμεσα και άλλα πιο άμεσα– στις ταινίες του Χόλυγουντ σε σχέση άλλοτε ομοιότητας και άλλοτε πλήρους αντίθεσης. Το σώμα μιας γυναίκας που, νεκρό και παραμορφωμένο, ανακαλύπτει ένας εργάτης γης στην πρώτη σκηνή παραπέμπει σε αστυνομική ταινία. Περιμένει, λοιπόν, κανείς να ακολουθήσει η έρευνα της αστυνομίας, για την ανακάλυψη του ενόχου. Ο μόνος ένοχος όμως είναι η κάμερα. Αμέσως μετά βλέπουμε την περιπλάνηση της Mona στις άδειες ακτές της Νότιας Γαλλίας – εδώ η ταινία παραπέμπει σ' ένα άλλο είδος, χαρακτηριστικά αμερικανικό, το road movie. Όμως και πάλι κάτι δεν πάει καλά. Ο ήρωας

του που είναι κανονικά άνδρας αντικαθίσταται από μια γυναίκα. Η A. Varda κάνει μια σύγκριση της Mona με τον αρσενικό ήρωα του road movie. Γι' αυτόν ο δρόμος συμβολίζει την επιθυμία κατά την ιδιόποδεια φάση και άρα πρέπει να δοκιμαστεί μέσα από περιπέτειες έως ότου αποδείξει ότι είναι ικανός να επενδύσει σ' ένα ετερόφυλο αντικείμενο. Αντίθετα, η ηρωίδα της Varda –εάν μπορεί κανείς να ονομάσει ηρωίδα έναν (πλασματικό) χαρακτήρα σαν τη Mona– δεν περιμένει τίποτε από το ταξίδι της. Δεν ενδιαφέρεται να γνωρίσει τον εαυτό της, ούτε να μεταφράσει τις εμπειρίες της σε αυτοσυνειδηση. Ο δρόμος της είναι απλώς ένας αγώνας επιβίωσης και οι ανάγκες της απόλυτα βασικές: ψωμί, νερό, μια φωτιά να διώχνει το κρύο τη νύχτα κι ένας τόπος για ύπνο. Η έλλειψη κάθε φιλοδοξίας είναι που την φέρνει σε αντίθεση με το ρεύμα – η κοινωνία είναι πολύ σκληρή με τη γυναίκα αυτή που αμφισβητεί τις αξίες της.

Ακόμα και η φύση που συλλαμβάνει στην ταινία της η Varda διαφέρει από τη Νότια Γαλλία όπως έχουμε συνηθίσει να τη βλέπουμε στις κινηματογραφικές αναπαραστάσεις των θερινών διακοπών. Κι όμως είναι η ίδια τουριστική πλευρά της Γαλλίας κατά τη διάρκεια του χειμώνα. Άδεια αρχοντικά, άρρωστα πλατάνια, έρημες ακτές, δάση και αμπέλια. Η Mona διατηρεί μιαν αμφίθυμη σχέση με το τοπίο της ταινίας. Κολυμπά στην κρύα θάλασσα, διασχίζει τα δάση, κατοικεί στα έρημα σπίτια, περπατά στα χωριά, εργάζεται στα αμπέλια και κοιμάται στην παγωμένη γη. Όμως δεν είναι η τόσο οικεία, αλλά ταυτόχρονα ψυχρή και εχθρική γη που σκοτώνει τη Mona, όπως αφήνει να εννοηθεί ο αστυνομικός στην αρχή της ταινίας. Η ταινία δεν μπορεί να αποδώσει τον φόνο της γυναίκας σε μια φυσική αιτία –«une mort naturelle», ένας φυσικός θάνατος, σε αντίθεση με ένα βίαιο θάνατο. Ο «φυσικός» θάνατος της Mona φαίνεται να είναι το προϊόν μιας γενικευμένης βίας που περνάει σχεδόν απαρατήρητη, γιατί είναι πολύ συνηθισμένη: η βία της καθημερινής ζωής, στην οποία η ίδια δεν θέλει να προσαρμοστεί. Όταν η αστυνομία αποφαίνεται ότι δεν υπάρχει φόνος αλλά «φυσικός θάνατος», κανένας δεν έρχεται να ζητήσει το σώμα της άγνωστης. Τότε η κάμερα αναλαμβάνει να ξεκαθαρίσει το μυστήριο, ποια είναι και πώς έφτασε σ' αυτήν την κατάσταση, με το πρόσωπό της καλυμμένο μεγάλα μελιτζανιά σημάδια. Έτσι, αρχίζει μια αντίστροφη πορεία γυρίζοντας από το παρόν προς το παρελθόν, για να ανακαλύψει μια-μια όλες τις κινήσεις που έφεραν τη Mona ως το παγωμένο χωράφι, που έγινε ο τάφος της. Αν είναι κάτι που χαρακτηρίζει αυτόν το θάνατο, είναι η έλλειψη κάθε δραματικού στοιχείου.

Η Varda, όμως, δεν περιορίζεται στις συγκρίσεις αυτές αλλά μεταχειρίζεται και άλλα μέσα, πάντοτε υποσκάπτοντας τον κυρίαρχο κινηματογράφο. Στην αναζήτησή της, η κάμερα εξετάζει έναν-έναν τους μάρτυρες, όλους όσοι –για οποιαδήποτε αιτία– ήρθαν σε επαφή με τη γυναίκα, σε μια προσπάθεια να βρεθεί η «ταυτότητα» της νεκρής. Ο φακός προσθέτει τη δική του ιστορία στις διαφορετικές μαρτυρίες αυτών που ανακρίνει, φωτογραφίζοντας τη γυναίκα από δεξιά προς τα αριστερά. Δεν υπάρχει ενιαία ιστορία, αλλά μια σειρά επεισόδια που προσπαθούν να ανασκευάσουν το τι έγινε. Η αφήγηση της κάμερας, που ακολουθεί χρονικά την πορεία από την εμφάνιση της Mona έως τη στιγμή του θανάτου της, διακόπτεται από τις «καταθέσεις» που δίνουν

άνθρωποι που την συνάντησαν. Γίνεται έτσι μια εναλλαγή ανάμεσα στην άποψη της κάμερας και τις διάφορες απόψεις των άλλων χαρακτήρων για την ηρωίδα της ταινίας. Με τον τρόπο αυτόν, η Varda προσπαθεί να αποφύγει να τοποθετήσει τον θεατή απέναντι σε έναν παντογνώστη φακό που ενοποιεί και συγκροτεί τα διάφορα κομμάτια της ιστορίας σε μια ενιαία «αλήθεια».

Ο τρόπος που χρησιμοποιεί η A. Varda παραπέμπει νομίζω στη Virginia Woolf, όταν λέει ότι: *πρέπει να δώσει κανείς την ευκαιρία στο ακροατήριο να προχωρήσει σε δικά του συμπεράσματα καθώς παρατηρεί τα όρια, τις προκαταλήψεις και τον υποκειμενισμό του ομιλητή. Σ' ένα θέμα όπως αυτό [γυναικείο φύλο], η αλήθεια μπορεί να κατακτηθεί μόνο αφού βάλει κανείς πολλές λανθασμένες απόψεις, τη μια δίπλα στην άλλη*³. Η ηρωίδα της ταινίας, η Mona, δημιουργείται ως χαρακτήρας μέσα από τις αφηγήσεις των άλλων, αφηγήσεις που αποτελούν τις «λανθασμένες απόψεις» που θέτει η ταινία τη μια δίπλα στην άλλη σε μια προσπάθεια ανακάλυψης της «ταυτότητας» της νεαρής γυναίκας.



Μια άλλη ανατροπή δημιουργείται από την κινηματογραφική τεχνική που ακολουθεί η Varda, η οποία ενώ γυρίζει μια ρεαλιστική ταινία παρεμβάλλει πλάνα ακινητοποιημένα που αποσπασιοποιούν τον θεατή. Το πρώτο πλάνο της ταινίας παρουσιάζει ένα χειμωνιάτικο τοπίο με ακινητοποιημένη την εικόνα πάνω στην οποία προβάλλονται τα γράμματα. Έτσι, το τοπίο που δεν μπορεί να εντοπίσει ακόμη ο θεατής ως μέρος της ταινίας, παίρνει τη μορφή ζωγραφικού πίνακα. Μόνο αργότερα, αφού πια αρχίσει να κινείται η εικόνα, αντιλαμβάνεται ο θεατής τη σχέση ανάμεσα στο τοπίο και τον τόπο όπου ανακαλύπτεται το πτώμα της νεαρής γυναίκας. Ακινητοποιώντας την κίνηση της ταινίας, η Varda οδηγεί τον θεατή να κάνει μια σύγκριση αυτόματη, σιωπηρή, ασυναίσθητη του κινηματογράφου με τη ζωγραφική. Μέσα από την παράθεση των αντιθέτων, όπως η ακινησία της ζωγραφικής απεικόνισης και η κίνηση της κινηματογραφικής εικόνας, υπενθυμίζει στον θεατή ότι το ρεαλιστικό αποτέλεσμα του κινηματογράφου δεν είναι παρά μια οπτική απάτη που βασίζεται στην ταχύτητα της εναλλαγής της φωτογραφίας. Δεν είναι, νομίζω, τυχαίο το γεγονός ότι η Varda επιστρέφοντας από το Χόλυγουντ, στη λογική του οποίου δεν *κατάφερε* να προσαρμολοστεί, γυρίζει μια σειρά έργα [Kung-Fu Masks (1987), Jane B. by Agnès Varda (1987), Jacqot de Nantes (1990)] τα οποία αποκαλεί «κινηματογραφικά πορτρέτα». Με τις ταινίες αυτές παραπέμπει στη ζωγραφική συγχρόνως όμως, επιχειρώντας να απεικονίσει τη σχέση της με υπαρκτά πρόσωπα, δείχνει να την αποσχολεί και η βιογραφία ως είδος.

Με το *Sans Toit ni Loi* πιστεύω ότι η Agnès Varda προσπαθεί να μιλήσει για τον εαυτό της, τι σημαίνει

γι' αυτήν ότι είναι γυναίκα και πώς βιώνει την ιδιότητα της γυναίκας - σκηνοθέτη. Η ίδια έχει πει σε μια συνέντευξή της ότι έναυσμα για την ταινία τής έδωσε ένα πραγματικό γεγονός: η συνάντησή της με μια νεαρή γυναίκα που της έκανε auto-stop. Κατ' αυτή την έννοια, στον βαθμό που αναφέρεται σε μια προσωπική μνήμη, η ταινία μπορεί να θεωρηθεί εν μέρει ως αυτοβιογραφική. Αυτό δεν σημαίνει όμως ότι αποτελεί αναπαράσταση του πραγματικού γεγονότος, με τρόπο που να μπορεί να μετρήσει το αληθινό και το ψεύτικο πάνω σε ένα προ-φιλμικό γεγονός. Η ηρωίδα της ταινίας δεν είναι η κινηματογραφική αναπαράσταση μιας «πραγματικής» γυναίκας που υπάρχει εκτός της ταινίας.

Η άποψη της Varda - σκηνοθέτη διαμεσολαβείται από τον πλασματικό χαρακτήρα της Mme Laudrier, η οποία αποτελεί κατά κάποιο τρόπο αναπαράσταση της ίδιας της σκηνοθέτιδας μέσα στην ταινία. Στο *Sans Toit ni Loi*, η Mme Laudrier είναι μια ώριμη γυναίκα διανοούμενη που ερευνά τις αιτίες μιας περίεργης επιδημίας που προσβάλλει τα πλατάνια. Φαίνεται ότι η μόλυνση που αποίκισε τα μεγάλα και όμορφα αυτά δένδρα προήλθε από ιό, τον οποίο μετέφεραν οι Αμερικανοί στρατιώτες στην Ευρώπη κατά τη διάρκεια του πολέμου. Η ιστορία με τα μολυσμένα πλατάνια μπορεί να διαβαστεί αλληγορικά ως η ιστορία της «μόλυνσης» και του «αποικισμού» του γαλλικού κινηματογράφου από τον αμερικάνικο⁴.

Η Mme Laudrier συναντά στον δρόμο της τη Mona, που κάνει auto-stop και την παίρνει στο αυτοκίνητό της. Η νεαρή γυναίκα τής κάνει μεγάλη εντύπωση. Υπάρχει μια μερική ταύτιση των δύο γυναικών που γίνεται φανερό με τη σκηνή στο μπάνιο. Εκεί η Mme Laudrier παραλίγο να πεθάνει από ηλεκτροπληξία, όταν προσπαθεί να αλλάξει έναν λαμπτήρα - παθαίνει σοκ και εξομολογείται στο βοηθό της ότι, κατά την κρίσιμη στιγμή, είχε στο νου της την εικόνα της Mona. Του λέει ότι ανησυχεί υπερβολικά για την τύχη της νέας γυναίκας, που αισθάνεται ότι εγκατέλειψε στο δάσος και τον προτρέπει να ψάξει να τη βρει και να της την φέρει. Η σκηνή της ηλεκτροπληξίας, που ξετυλίγεται μπροστά στον καθρέφτη του μπάνιου, είναι μια σκηνή - καθρέφτης όπου συντελείται η ταύτιση της μιας γυναίκας με την άλλη, μέσα από μια εμπειρία θανάτου⁵.

Η σκηνή μπορεί να σημαίνει για την Varda το σοκ που της προκάλεσε η συνάντησή με τη νεαρή περιπλανώμενη γυναίκα, ή τη συνάντησή με τις αναπαραστάσεις των γυναικών στον χολιγουντιανό κινηματογράφο. Μπορεί όμως να διαβάσει κανείς τη συνάντησή αυτή με τον θάνατο ως απόπειρα ταύτισης με τη νεαρή γυναίκα, που η ίδια δολοφονεί μέσω της κάμερας. Άλλωστε, σε μια συζήτηση για την ταινία η Varda έχει ομολογήσει ότι κατεχόταν από μια ιδιαίτερη περιέργεια για τη ζωή και τις σεξουαλικές σχέσεις της Mona.

Η Mona περιγράφεται στην ταινία ως περιθωριακή: μια γυναίκα «sans toit ni loi» (χωρίς στέγη ούτε νόμο). Όμως, στη γαλλική γλώσσα η λέξη *toit* είναι ομόηχη με τη λέξη *loi* που σημαίνει *εσύ* και δηλώνει τον Άλλο και την εσωτερίκευση του συλλογικού. Η Mona δεν δέχεται τους νόμους και τις συμβάσεις της ανδροκρατούμενης κοινωνίας. Κινείται αντίθετα με την τροχιά του φακού, απορρίπτοντας τους κανόνες - έρχεται σε σύγκρουση με την κουλτούρα και τον πολιτισμό. Είναι μοναχική, άλαλη, βρώμι-

κη και σε συνεχή κίνηση. Η απλυσία και η οσμή που αποπέμπει το σώμα της σε συνδυασμό με την απουσία του λόγου προδίδουν τη στενή σχέση που διατηρεί με τον χώρο του προγλωσσικού. Είναι αμφιθυμική, ευάλωτη και επιθετική ταυτόχρονα, απωθητική και βοηθητική, στη διάθεση του καθενός αλλά και μακρινή, απόμακρη.

Η *κάμερα* δεν μπορεί να την αιχμαλωτίσει σε μια εικονική αναπαράσταση. Το πλαίσιο δεν μπορεί να την *περιλάβει* - η *ηρωίδα* το διαιρεί στα δύο ή το διαγράφει. Όπως και η ίδια, η ιστορία της είναι *κομματιασμένη και ασυνεχής*. Γλιστράει συνέχεια μεταξύ των ανθρώπων που συναντάει στον δρόμο της, αποφεύγοντας τον φακό, όσο και το μπέρδεμα στις φαντασιώσεις και τον λόγο των άλλων. Σαν η Varda να προσπαθεί να δώσει πίσω στη γυναίκα την «ετερότητα» και τη «διαφορά» που της ανήκουν. Πράγματι, η Mona μοιάζει με το φάντασμα της γυναικείας αναπαράστασης που ξαναγυρνά να στοιχειώσει τον αφηγηματικό κινηματογράφο. Αντί για αναπαράσταση κάποιας «αυθεντικής» γυναίκας που υπάρχει έξω από την ταινία, η Mona είναι ένα κενό κείμενο που αποκτά νόημα μόνο σε σχέση με τις αναπαραστάσεις των ανδρών και των γυναικών της ταινίας. Πρέπει, όμως, να διαβαστεί ταυτόχρονα παράλληλα - αλλά και σε αντίθεση - με τον κλασικό αφηγηματικό κινηματογράφο του Χόλυγουντ και τους τρόπους που αυτός αναπαριστά το σώμα της γυναίκας. Μια γκροτέσκ παρωδία της γυναίκας - φετίχ, μια μεταμφίεση ή και παρενδυμασία της.

Η Varda προσέχει να μην υπάρχει στην ταινία η δυνατότητα μιας απευθείας ταύτισης με τον χαρακτήρα της ηρωίδας της. Καμιά από τις λήψεις δεν αναπαριστά την άποψη της νεκρής γυναίκας. Όμως η γυναίκα θεατής έχει διάφορες άλλες δυνατότητες να ταυτιστεί είτε με την άποψη της κάμερας, είτε με τις ποικίλες αναπαραστάσεις ανδρών και γυναικών που παίρνουν μέρος στην έρευνα για την «ταυτότητα» της ηρωίδας. Τη Yolande, την υπηρέτρια, μια γυναίκα - θύμα του αγαπητικού της. Τη γυναίκα του απόφοιτου της φιλοσοφίας που έγινε βοσκός - θύμα αυτής της αναπαραγωγικής λειτουργίας. Τη νεαρή μικροαστή σύζυγο του βοηθού της Mme Laudrier που πάσχει από έλλειψη αυτοπεποίθησης και καταλήγει να συμπεριφέρεται επιθετικά στον άνδρα της και την ηλικιωμένη θεία του. Μόνο η γηραιά αυτή κυρία έχει την ικανότητα να νιώσει μια *jouissance* παρόμοια με της Mona, όμως οι συγγενείς και κληρονόμοι της σπεύδουν να της την στερήσουν, κλείνοντάς τη στο γηροκομείο. Παράλληλα με τα γυναικεία πορτρέτα, η Varda παρουσιάζει και μια σειρά ανδρικά πορτρέτα - στερεότυπα, από διαφορετικές τάξεις και ηλικίες. Νέα αγόρια της περιοχής που το καλοκαίρι παριστάνουν τους βοηθητικούς στις τουριστικές και περνούν τη χειμερινή περίοδο άνεργοι στις καφετέριες. Άστεγοι που ζουν μέρα-νύχτα στον σιδηροδρομικό σταθμό ή καταλαμβάνουν τα άδεια από τους ιδιοκτήτες τους σπίτια. Άλλοι χαρακτήρες αναπαριστούν άνδρες που ανήκουν στην εργατική τάξη, οικοδόμους, φορτηγατζήδες, νεκροθάφτες ή αγρότες. Άλλοι είναι μεσοαστοί διανοούμενοι, όπως ο βοηθός της Mme Laudrier, ή ο απόφοιτος της φιλοσοφίας που απέλεξε τη ζωή του βοσκού. Υπάρχουν και οι περιθωριακοί, οι κλέφτες, οι χρήστες, οι σάτυροι, οι βιαστές και οι περιπλανώμενοι, ένας από τους οποίους είναι και ο David, ο ερωμένος της Mona. (Η Varda τους αποκα-

λεί *rodeur, queteur, voleur, violeur*). Παρόλη την ποικιλία που φαίνεται να υπάρχει σ' αυτές τις αναπαραστάσεις, η ταύτιση τόσο του άνδρα όσο και της γυναίκας θεατή καταλήγει κάθε φορά στο ίδιο αποτέλεσμα: στην αίσθηση του σοκ που προκαλεί η συνάντηση με τη νέα γυναίκα.

Όλοι αυτοί οι πλασματικοί χαρακτήρες που ανακρίνει η κάμερα έχουν πολύ λίγα να πουν για τη νεκρή γυναίκα. Αυτό όμως που, αντίθετα, εικονογραφούν πολύ ζωντανά είναι το κοινωνικό περιβάλλον και η ατμόσφαιρα μέσα στην οποία –και από την οποία– προέκυψε ο θάνατος της Mona. Όπως και στον κινηματογράφο του Χόλυγουντ, κύριος υπεύθυνος για την κατάσταση που βρίσκεται το σώμα της γυναίκας είναι η πατριαρχική κοινωνία.

Σε τελευταία ανάλυση η ταινία θέτει μια σειρά σπουδαία ζητήματα που αντιμετωπίζει η θεωρία του κινηματογράφου, όπως το πρόβλημα της ιδεολογικής λειτουργίας της τεχνολογίας του, της αξιολόγησης του προφίλμικου γεγονότος, αλλά μαζί και τις ψυχικές συνέπειες που μπορεί να έχει για τις γυναίκες θεατές η αναπαράσταση του γυναικείου σώματος. Το νεκρό σώμα της γυναίκας στην ταινία μπορεί να διαβάζεται ως μεταφορά για τη «δολοφονία» του γυναικείου σώματος που συντελέστηκε στον κλασικό κινηματογράφο. Ακόμη, η ταινία μπορεί να είναι και μια προσπάθεια αυτοβιογραφικού λόγου που έχει μείνει ανολοκλήρωτη και περιέχει στοιχεία, τα οποία η σκηνοθέτης δεν έχει αναγκαστικά συνειδητοποιήσει, αλλά μια γυναίκα θεατής, όπως εγώ, συνδυάζοντας τα δικά της προσωπικά βιώματα, θα μπορούσε να διαβάσει. Κυρίως, διαβάζω στην ταινία της Varda το θέμα των ορίων που θέτει το σώμα στην ελευθερία κίνησης. Τι νόημα μπορεί να έχει η ελευθερία, όταν δεν την διαθέτει κανείς σε κάτι ή σε κάποιον. «Freedom is slavery» λέγεται ένα από τα τραγούδια της ταινίας, τονίζοντας την αντίφαση και το αναστρέψιμο στην έννοια.

Και τελικά αναρωτιέμαι τι σημαίνει για μένα αυτή η γυναίκα που ταξιδεύει με *auto-stop* στη Νότια Γαλλία κατά τη νεκρή περίοδο, τον χειμώνα, που πηγαίνει από μέρος σε μέρος χωρίς πρόγραμμα ούτε άλλο σκοπό εκτός από τον ίδιο τον δρόμο, που διατηρεί ελάχιστους δεσμούς με πρόσωπα και πράγματα. Αυτή η γυναίκα που πουθενά στο έργο δεν αναφέρεται να έχει οικογένεια, σπίτι ή δουλειά, και οι δεσμοί που φτιάχνει κατά τη διάρκεια του ταξιδιού είναι σύντομοι και συναισθηματικά ουδέτεροι και όπου τις λίγες φορές που πάει να δημιουργήσει μια ουσιαστικότερη σχέση την αφήνει και φεύγει. Προσπαθώ να βρω τι με συνδέει μ' αυτή τη γυναίκα που δεν φαίνεται να έχει ανάγκη από υλικά αγαθά, που στο σακίδιό της έχει ελάχιστα πράγματα –μια μικρή σκηνή για να περνάει τη νύχτα, ένα στρώμα, ένα κύπελλο για νερό– που πλένεται στη θάλασσα και πίνει νερό από τις πηγές που βρίσκει στον δρόμο, που κοιμάται στα εγκαταλελειμμένα αρχοντικά, κατελημμένα σπίτια ή μοιράζεται τον κοιτώνα αλγερινών μεταναστών, που κάνει έρωτα χωρίς κανένα πάθος, που μιλάει ελάχιστα, σχεδόν με το ζόρι. Μια γυναίκα που αντί για άρωμα εκπέμπει μια βαριά μυρωδιά και που αντί για φανταχτερά ρούχα είναι ντυμένη με κουρέλια (μπουφάν, παντελόνι και μπότες *unisex*, στα οποία προστίθεται ένα μεγάλο σακίδιο περασμένο στην πλάτη), ρούχα που αντί να αναδεικνύουν το σώμα, το παραμορφώνουν. Μια γυναίκα της οποίας τα γυμνά πλάνα συνιστούν την πλήρη απομυθοποίηση του φетиχισμού του γυναικείου σώματος.

Προσωπικά δεν με γοήτευσε ποτέ το ταξίδι που συνεπάγεται περιπλάνηση και εξερεύνηση, παρόλο που, όταν ήμουνα είκοσι χρονών, πολλοί νέοι και νέες της ηλικίας μου ταξίδευαν. Εμένα πάντα με τρόμαζε αυτή η ζωή. Προτιμούσα να ζω σε ένα περιβάλλον προφυλαγμένο και ελεγχόμενο. Έτσι δεν μπορώ να ταυτιστώ με την Mona, ούτε όμως πάλι μπορώ να ταυτιστώ και με την A. Varda που δεν βλέπει άλλη δυνατότητα από το να θάψει αυτό το γυναικείο σώμα. Ένα γυναικείο σώμα που η ίδια κατασκεύασε τόσο διαφορετικό από τις ξανθές αναπαραστάσεις των γυναικών του Χόλυγουντ. Σκέφτομαι μήπως τελικά η σχέση της ερευνήτριας Mme Laudrier με τη Mona είναι αυτή που εξηγεί καλύτερα τι αντιπροσωπεύει για μένα, που θεωρώ τον εαυτό μου γυναίκα ανεξάρτητη, το *Sans Toit ni Loi*: την ευχαρίστηση που προκαλεί η απόλυτη αυτάρκεια και μαζί τον κίνδυνο που εμπεριέχει η απόλυτη ελευθερία.

Η ταινία

A. Varda, *Sans Toit ni Loi*. (1985) Χρυσό Λιοντάρι στο φεστιβάλ της Βενετίας το 1985. Πρώτο βραβείο ταινίας και πρώτο βραβείο σκηνοθεσίας στο φεστιβάλ των Βρυξελλών. Prix Melies, βραβείο Γάλλων κριτικών για την καλύτερη γαλλική ταινία, Sandrine Bonnaire (Mona), βραβείο César για την καλύτερη γυναικεία ερμηνεία (1985).

Πρόσωπα του έργου

Ο Μαροκινός εργάτης γης που βρίσκει τη Mona.

Οι χωροφύλακες.

Ο αγρότης.

Οι μοτοσικλετιστές.

Paulo, ο δεύτερος μοτοσικλετιστής, εραστής της Yolande.

Ο φορτηγατζής.

Ο κατεδαφιστής.

Νέα γυναίκα.

Ο γέρος με τα σπύρτα.

Ο νεκροθάφτης.

Ο νέος άντρας με το σάντουιτς.

Ο γκαρζιέρης και ο γιος του.

Η γριά θεία Lydie.

Η Yolande, υπηρέτρια της Lydie.

Ο θεός Aimé B.I.O.N.N.E.T.

David, ο περιπλανώμενος Ιουδαίος.

Οι βοσκοί (ανδρόγυνο, ο άνδρας απόφοιτος της φιλοσοφίας).

Η πόρνη του δρόμου.

Η κυρία που μιλάει στον άνδρα της.

Η πλατανολόγος Mme Laudrier.

Jean-Pierre, ο γεωπόνος βοηθός της Mme Laudrier.

Eliane, η γυναίκα του Jean-Pierre.

Ένας δότης αίματος.

Ο νοσοκόμος.

Ο χτίστης.

Ο άνδρας του δάσους, βίαιος.

Ο Assun, κλαδευτής στα αμπέλια.

Ο επιστάτης του κτήματος των αμπελιών.

Οι καταληψίες.

Ο παίκτης της φυσαρμόνικας.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Η Laura Mulvey αναθεώρησε τις προηγούμενες απόψεις της το 1981 στο συνέδριο *Κινηματογράφος και Ψυχανάλυση*, με την ανακοίνωσή της: «Afterthoughts on "Visual Pleasure and Narrative Cinema"».

2. Σχετική με την έννοια του φετίχ θα μπορούσε να θεωρηθεί και η έννοια της *masquerade*, που ήδη από τα 1929 ανέπτυξε η Joan Riviere. Η *masquerade* εκδηλώνεται σε γυναίκες, οι οποίες έχουν σημαντικές επιτυχίες σ' έναν κατά τα άλλα ανδροκρατούμενο χώρο, όπως η διάνοηση, με μια υπερβολική και συχνά καταναγκαστική ερωτική συμπεριφορά προς τους άνδρες. Αυτό που η γυναίκα προσπαθεί να καλύψει φλερτάροντας υπερβολικά και κάποτε ασύστολα είναι ένα είδος άγχους από τον φόβο ότι έχει ευνοήσει τον Πατέρα. Η παθολογική αυτή αντίδραση που εντόπισε η J. Riviere με τη *masquerade* δεν πρέπει να ταυτίζεται με την έννοια της θηλυκότητας. Σύμφωνα με τον John Fletcher, η θηλυκότητα είναι τρόπος σεξουαλικής ικανοποίησης, ενώ η *masquerade* είναι άμυνα εναντίον του άγχους. Οι δύο έννοιες, λοιπόν, παρόλη την επίφαση ομοιοτήτων, εμπλέκονται σε διαφορετικές μορφές ψυχικής οικονομίας και αντιπροσωπεύουν διαφορετικό τρόπο συνδυασμού των θεμελιωδών επιθυμιών απέναντι στους δύο γονείς. Η *masquerade* συνιστά ένα *acting out* της επιθυμίας να οικειοποιηθεί η γυναίκα αυτό που ανήκει αποκλειστικά στο αρσενικό. Η θηλυκότητα, αντίθετα, αντιπροσωπεύει την παραίτηση από τέτοιου είδους παιδικές επιθυμίες.

3. *A Room of One's Own* Penguin σ. 6, μετάφραση δική μου.

4. Την ανάγνωση αυτή ενισχύει το γεγονός ότι η ταινία *Sans Toit ni Loi* είναι το πρώτο έργο που γυρίζει η Varda μετά την επιστροφή της από το Χόλυγουντ.

5. Για τον Jean-Pierre, άνδρα-βοηθό της Mme Laudrier, τα πράγματα είναι διαφορετικά. Συναντά τη Mona στον σταθμό, άρρωστη, υπό την επήρεια ναρκωτικών, να σέρνεται, να ξερνά και να δημιουργεί επεισόδια στο καφενείο του σταθμού. Ο Jean-Pierre, που φυσικά δεν ειδοποιεί τη Mme Laudrier, την περιγράφει στο τηλέφωνο ως αηδιαστική και παραδέχεται ότι κατά βάθος του προκαλεί φόβο.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Bazin, A., 1967, *What Is Cinema?* Μπέρκλεϊ και Λος Άντζελες: University of California Press.

Bazin, A., 1973, *Jean Renoir*. Νέα Υόρκη: Simon and Schuster.

Bonitzer, P., 1995 [1987] *Peinture et Cinema. Decadrages* Παρίσι: Editions Etoile.

Bordwell, D., 1989, *The Films of Carl Theodor Dreyer*. Καλιφόρνια: California University Press.

Burgin, V., 1990, «Chance Encounters» *New Formations* 11, 79-90, Summer 1990.

Doane, A.-A., 1987, *The Desire to Desire. Ινδιάνα*: Indiana University Press.

Felman, S., 1993, *What Does A Woman Want? Reading and Sexual Difference*. Λονδίνο: The John Hopkins Press.

Fletcher, J., 1988, «Versions of the Masquerade» *Screen* 21/3, 43-70.

Flitterman-Lewis, S., 1993, «Magic and Wisdom in two portraits by Agnes Varda: Kung-Fu Master and Jane B. by Agnes V.» *Screen* 34/4, 302-320.

Frodon, J.-M., *L'Age Moderne du Cinema Français*. Παρίσι: Flammarion.

Green, N. (1993) *Pier Paolo Pasolini: Cinema as Heresy?* Princeton: Prin. U.P.

Hayward, S., 1990, «Beyond the gaze and into the femme-filmecriture: Agnes Varda's *Sans toit ni loi* (1985)».

Hayward, S., Ginette Vincendeau edit, *French Film: Text and Context*. Λονδίνο: Routledge.

Λακάν Ζ., 1964, *Το Σεμινάριο του Ζακ Λακάν, Βιβλίο ΙΧ, Οι τέσσερις θεμελιακές έννοιες της Ψυχανάλυσης*. Εκδ. Ράππα.

Mulvey, L., 1989, «Visual pleasure and Narrative Cinema» και «Afterthoughts on "Visual Pleasure and Narrative Cinema"». Στο *Visual and Other Pleasures*, Λονδίνο: Macmillan.

Orr, J. (1988) *Contemporary Cinema*, Edinburgh: Edin. U.P.

Penley, C., 1985, «Feminism, Film Theory and the Bachelor Machines». *m/f* 10: 39-56.

Rose, J., 1986, *Sexuality in the Field of Vision* Λονδίνο: Verso.

Silverman, K., 1983, *The Subject of Semiotics*. Οξφόρδη: Oxford University Press.

Varda, A., *Varda par Agnes*. Παρίσι: Cahiers du Cinema.

Varda, A., *Sans Toit ni Loi*, (1985) Lion d'or du Festival de Venise, 1985. *Mellieur film et mellieure realisatrice du Festival de Bruxelles. Prix Melies du mellieur film français decerne par la critique française*.

Sadrine Bonnaire (Mona), *cesar de la mellieure actrice* 1985.

Woolf, V., 1973 [1928], *A Room of One's Own*. Penguin Books.