

MARY ANN DOANE

Το φιλμ και η μασκαράτα:
Θεωρητικοποιώντας τη γυναίκα-θεατή

ΚΕΦΑΛΙΑ ΜΕ ΙΕΡΟΓΛΥΦΙΚΑ ΚΑΠΕΛΛΑ

Στη διάλεξή του για τη «Θηλυκότητα», ο Φρόντ υπογραμμίζει χαρακτηριστικά την απουσία της γυναίκας-θεατή από το πεδίο της θεωρίας, με την πολύκροτη δήλωσή του ότι «αυτά που θα πω δεν αφορούν όσες από εσάς είστε γυναίκες – εσείς οι ίδιες είστε το πρόβλημα».¹ Την ίδια στιγμή που επιβάλλει αυτό τον αποκλεισμό στα θηλυκά μέλη του ακροατηρίου του, κάνει μια αναφορά σε ένα ποίημα του Χάινε, χρησιμοποιώντας έτσι ένα μάλλον παράξενο μέσο επίρρωσης του ισχυρισμού του. Ο Φρόντ εισάγει τους παρακάτω τέσσερις στίχους από το ποίημα του Χάινε με μια δήλωση πάνω στη σημασία και το απροσπέλαστο του θέματος: «Καθ' όλη τη διάρκεια της ιστορίας, οι άνθρωποι χτυπούσαν το κεφάλι τους πάνω στο αίνιγμα που αποτελεί η φύση της θηλυκότητας»:

*Κεφάλια με ιερογλυφικά καπέλα,
Κεφάλια με τουρμπάνια και μαύρες μπιρέτες
Κεφάλια με περούκες και χιλιάδες άλλα
άθλια, ιδρωμένα κεφάλια των ανθρώπων²*

Τα αποτελέσματα της επίκλησης αυτού του ποιήματος συνάδουν με την ανάλυση του ίδιου του Φρόντ σχετικά με τον πολλαπλό επικαθορισμό, η οποία γίνεται στο κείμενο των ονείρων. Μόνο και μόνο το πλήθος των κεφαλιών και των καπέλων (και, κατά συνέπεια, σύμ-

φωνα με τη διαδικασία της μετωνυμικής διολίσθησης, το πλήθος των διανοιών) που υποτίθεται ότι έχουν αντιμετωπίσει αυτό το αίνιγμα πριν από τον Φρόντ προσδίδει στο λόγο του το βάρος μιας διανοητικής ιστορίας, μιας ερευνητικής παράδοσης. Επίσης, η εικόνα των ιερογλυφικών επιτείνει τη σύνδεση της θηλυκότητας με το αιγιματικό, με αυτό που δεν μπορεί να αποκρυπτογραφηθεί, με αυτό που είναι άλλο. Ωστόσο, ο Φρόντ προβαίνει εδώ σε μια μικρή εξαπάτηση: γιατί αποκρύπτει αυτό που παραλείπεται, όταν απομονώνει τους τέσσερις αυτούς στίχους από τα συμφραζόμενά τους, καθώς ευνουχίζει, θα λέγαμε, τη στροφή. Γιατί το ερώτημα πάνω στο οποίο σκύβουν τα κεφάλια του Χάινε δεν είναι το ίδιο με το ερώτημα του Φρόντ – δεν είναι «τι είναι Γυναίκα;» αλλά «τι είναι Άνθρωπος;». Το απόσπασμα προέρχεται από το έβδομο μέρος του δεύτερου κύκλου της Βόρειας Θάλασσας, με τον τίτλο «Ερωτήματα». Ολόκληρη η στροφή, η οποία υποτίθεται ότι αποδίδει τα λόγια «ενός νέου άνδρα/ με το στήθος γεμάτο θλίψη, το μυαλό γεμάτο αμφιβολίες», έχει ως εξής:

*Αχ, λύσε μου το αίνιγμα της ζωής
 Το πανάρχαιο αίνιγμα που με παιδεύει
 Αυτό που επάνω του έσκυψαν ήδη τόσα κεφάλια,
 Κεφάλια με ιερογλυφικά καπέλα
 Κεφάλια με τουρμπάνια και μαύρα σκουφιά
 Κεφάλια με περούκες και χιλιάδες άλλα
 Φτωχά, ιδρωμένα ανθρώπινα κεφάλια –
 Πες μου, τι είναι Άνθρωπος;
 Από πού έρχεται; Και πού πάει;
 Ποιος ζει εκεί πάνω στα χρυσά αστέρια;³*

Επομένως, η ερώτηση του κειμένου του Φρόντ μεταμφιέζει και εκτοπίζει αυτή την άλλη ερώτηση, η οποία στο προγενέστερο κείμενο είναι συγχρόνως ανθρωπιστικής και θεολογικής υφής. Το αίτημα για διερεύνηση μιας ετερότητας είναι μια προσποίηση, πίσω από την οποία κρύβεται ένας αντικατοπτρισμός. Διαμέσου αυτού του αντικατοπτρισμού, το ερώτημα για τη γυναίκα απλώς και μόνο καθρεφτίζει τις ίδιες τις οντολογικές αμφιβολίες του ανθρώπου ως άνδρα. Ωστό-

σο, αυτό που με ενδιαφέρει κυρίως σ' αυτή την εσφαλμένη διακειμενική αναπαράσταση είναι ότι το αίνιγμα της θηλυκότητας τίθεται εξαρχής μέσα στο κείμενο του Φρόιντ ως ένα μεταμφιεσμένο ερώτημα. Θα επιστρέψω σ' αυτό το ζήτημα της μεταμφίεσης, της μασκαράτας, αργότερα.

Για να έρθω, πιο συγκεκριμένα, στο θέμα μας, όσον αφορά τον κινηματογράφο, δεν είναι τυχαίο ότι η αποπομπή της γυναίκας-θεατή/ακροατή από τον Φρόιντ συμβαίνει συγχρόνως με την επίκληση μιας ιερογλυφικής γλώσσας. Η γυναίκα, το αίνιγμα, το ιερογλυφικό, η ζωγραφιά, η εικόνα – όλη αυτή η μετωνυμική αλυσίδα συνδέεται με μια άλλη: ο κινηματογράφος, το θέατρο των εικόνων, η εγγραφή της γυναίκας σε εικόνες, όχι όμως και σε εικόνες γι' αυτήν. Γιατί αυτή η ίδια είναι το πρόβλημα. Το σημασιολογικό πρόσημο που αποδίδεται σε μια ιερογλυφική γλώσσα είναι διπλό. Πράγματι, στον όρο ενυπάρχει κατά κάποιον τρόπο μια αντίφαση. Από τη μια μεριά, τα ιερογλυφικά επιστρατεύονται –και μάλιστα συγχωνεύονται με το λόγο περί γυναίκας– για να υποδηλωθεί μια γλώσσα που δεν μπορεί να αποκρυπτογραφηθεί, ένα σημασιολογικό σύστημα το οποίο αρνείται την ίδια του τη λειτουργία, αφού αποτυγχάνει να σημασιοδοτήσει το οτιδήποτε στους αμήνητους, σε όσους δηλαδή δεν κατέχουν το κλειδί. Μ' αυτή την έννοια, τα ιερογλυφικά, όπως και η γυναίκα, περικλείουν ένα μυστήριο, μια άπιαστη, αν και ελκυστική, ετερότητα. Από την άλλη μεριά, τα ιερογλυφικά είναι η πιο αναγνώσιμη γλώσσα απ' όλες. Ως *εικονογραφική* γλώσσα, ως γραφή με εικόνες, χαρακτηρίζεται από αμεσότητα και προσβασιμότητα. Γιατί η εικόνα εκλαμβάνεται με όρους *εγγύτητας*, δηλαδή με βάση την έλλειψη απόστασης, χάσματος, μεταξύ του εικονικού σημείου και του αναφορικού προκείμενου στο οποίο παραπέμπει. Εξαιτίας αυτών των εικονικών της χαρακτηριστικών, η σχέση μεταξύ σημαίνοντος και σημαινομένου θεωρείται λιγότερο αυθαίρετη στα εικονιστικά συστήματα αναπαράστασης απ' ότι στη καθαυτό γλώσσα. Η εγγύτητα μεταξύ σημαίνοντος και σημαινομένου στο εικονικό σημείο καταλύει την απόσταση που χαρακτηρίζει τη φωνητική γλώσσα. Και είναι ακριβώς

η έλλειψη αυτής της κρίσιμης απόστασης, ή αυτού του κρίσιμου χάσματος, που προσιδιάζει τόσο στα ιερογλυφικά όσο και στη γυναίκα. Γι' αυτόν ακριβώς το λόγο ο Φρόντ απέπεμψε τη γυναίκα από τη διάλεξή του περί θηλυκότητας. Όντας πολύ κοντά στον εαυτό της, όντας μπλεγμένη μέσα στο ίδιο της το αίγιγμα, η γυναίκα στην αφήγηση του Φρόντ είναι αδύνατον να κάνει ένα βήμα πίσω και να αποκτήσει την αναγκαία απόσταση η οποία θα επέτρεπε μια δεύτερη ματιά.⁴

Έτσι, παρ' όλο που τα ιερογλυφικά είναι μια μη αποκρυπτογραφώσιμη, ή τουλάχιστον μια αιγιματική, γλώσσα, δυνητικά αποτελούν επίσης, και συγχρόνως, το πιο οικουμενικά κατανοήσιμο, το πιο εύκολο να συλληφθεί και να χρησιμοποιηθεί σημείο.⁵ Όσο για τη γυναίκα, μοιράζεται αυτή την αντιφατική σημασία των ιερογλυφικών. Εδώ όμως είναι που εξαντλείται και η αναλογία. Γιατί οι ιερογλυφικές γλώσσες δεν είναι εντελώς εικονιστικές. Αν ήταν, δεν θα μπορούσαν να φτάσουν στο επίπεδο της γλώσσας – κι αυτό, εξαιτίας μιας αδυναμίας γενίκευσης του εικονιστικού σημείου, την οποία επισημαίνουν οι Todorov και Ducrot:

Εξαιτίας αυτής της αδυναμίας γενίκευσης της συγκεκριμένης αναπαραστατικής αρχής, εισήχθη η φωνογραφική αρχή, ακόμα και στα συστήματα γραφής που θεμελιώνονται σε μορφήματα, όπως το κινεζικό, το αιγυπτιακό και το σουμμεριακό. Μπορούμε εν μέρει να συμπεράνουμε ότι κάθε λογογραφία [κάθε γραφικό σύστημα σημείωσης της γλώσσας] προκύπτει από την αδυναμία ύπαρξης μιας γενικευμένης εικονιστικής αναπαράστασης: τα κύρια ονόματα και οι αφηρημένες έννοιες (συμπεριλαμβανομένων των κλίσεων) είναι λοιπόν εκείνα που σημειώνονται φωνητικά.⁶

Το εικονιστικό σύστημα αναπαράστασης είναι εγγενώς ανεπαρκές – δεν μπορεί να απεμπίλεξει τον εαυτό του από το πραγματικό, από το συγκεκριμένο· του λείπει το χάσμα εκείνο που αποτελεί απαραίτητη προϋπόθεση της γενίκευσης (εκφράζοντας αυτή την ιδέα, ο Σοσίρ λέει ότι «τα αυθαίρετα σημεία εκπληρώνουν με μεγαλύτερη επιτυχία από άλλα το ιδανικό της σημειολογικής διαδικασίας»). Και η γυναίκα

επίσης προσδιορίζεται με κριτήριο μια τέτοιου είδους ανεπάρκεια. Εάν επιμένω στα σημεία όπου συγκλίνουν ορισμένες θεωρίες για την εικόνα με τις θεωρίες της θηλυκότητας, είναι προκειμένου να ανα-
τιμήσω τη γνωσιοθεωρία εκείνη που αποδίδει στη γυναίκα ειδική θέση μέσα στην κινηματογραφική αναπαράσταση, ενώ συγχρόνως της αρνείται την πρόσβαση σ' αυτό το σύστημα.

Το κινηματογραφικό apparatus⁷ έχει κληρονομήσει μια συγκεκριμένη θεωρία της εικόνας, η οποία δεν αναπτύχθηκε ανεξάρτητα από έμφυλους προσδιορισμούς. Επίσης, έχει ιστορικά συντελεστεί μια αμοιβαία επικάλυψη ανάμεσα στην κινηματογραφική εικόνα και την αναπαράσταση της γυναίκας. Η σχέση της γυναίκας με την κάμερα και με το καθεστώς της σκοπευτικής όρασης [scopic regime]⁸ είναι πολύ διαφορετική από τη σχέση του άνδρα. Όπως επισημαίνει ο Noël Burch, ο πρώιμος βουβός κινηματογράφος, εμμένοντας στη μεταφορά στην οθόνη ηδονοβλεπτικών σεναρίων, αντιλαμβάνεται την οπτική ευχαρίστηση του θεατή ως κάτι ανάλογο με την ευχαρίστηση ενός ηδονοβλεψία, κάποιου που κρύβεται πίσω από την οθόνη. Έτσι, αναπαράγει τη θέση του θεατή σε σχέση με τη γυναίκα ως σχέση με την ίδια την οθόνη.⁹ Στη σύγχρονη θεωρία του κινηματογράφου, η επιθυμία της θέασης περιγράφεται εν γένει είτε ως ηδονοβλεπτική επιθυμία είτε ως φετιχισμός – για την ακρίβεια, ως επιθυμία θέασης αυτού που είναι απαγορευμένο σε σχέση με το γυναικείο σώμα. Η εικόνα ενορχηστρώνει ένα βλέμμα, ένα όριο, καθώς και την ηδονική υπέρβασή του. Η ομορφιά της γυναίκας, η ίδια της η θελκτικότητα, μετατρέπεται σε λειτουργικό παρεπόμενο ορισμένων πρακτικών κατασκευής της εικόνας – του καθραρίσματος, του φωτισμού, της κίνησης της κάμερας, της γωνίας λήψης. Κατά συνέπεια, όπως έχει επισημάνει η Laura Mulvey, η γυναίκα συνδέεται περισσότερο με την επιφάνεια της εικόνας και λιγότερο με το πλασματικό της βάθος, με τον κατασκευασμένο τρισδιάστατο χώρο της, τον οποίο ο άνδρας προορίζεται να τον κατοικήσει και, κατά συνέπεια, να τον ελέγξει.¹⁰ Στο *Now Voyager*, για παράδειγμα, μία και μόνο εικόνα σηματοδοτεί την εντυπωσιακή μεταμόρφωση του χαρακτήρα

που παίζει η Bette Davis από άσχημη γεροντοκόρη θεία σε αισθησιακή ανύπαντρη γυναίκα. Ο Charles Affron περιγράφει τη συγκεκριμένη κινηματογραφική απόδοση αυτής της διαδικασίας ως «ιδιοφυές επίτευγμα»:

Ο ριζοσπαστικός τρόπος με τον οποίο η σκιά ανατέμνει το πρόσωπο σε λευκά/σκούρα/λευκά επίπεδα δημιουργεί ένα οπτικό φαινόμενο πολύ διαφορετικό από αυτό που παράγεται από τη μεταμόρφωση διαμέσου του μακιγιάζ, με το κραγιόν και το βγάλσιμο των φρυδιών [...]. Το εν λόγω πλάνο δεν αναδεικνύει αυτό που στην καθομιλουμένη –και κυρίως μετά τις πιο πρόσφατες επιδείξεις αυτής της δραστηριότητας– ονομάζουμε ηθοποιία, αλλά μια αίσθηση πλαστικότητας του προσώπου, η οποία αφορά κυρίως την κάμερα. Έτσι, επιτρέπεται στο θεατή να προσεγγίσει ένα διαφορετικό οπτικό προκείμενο, ενώ παράλληλα του δίνεται η ευκαιρία να συνέλθει από την έντονη νευρικότητα της πρώτης σεκάνς και να χρησιμοποιήσει ξανά τα μάτια του μ' έναν καινούργιο τρόπο.¹¹

Η «πλαστικότητα που αφορά την κάμερα» συγκροτεί τη γυναίκα όχι μονάχα ως εικόνα της επιθυμίας αλλά και ως εικόνα η οποία επιθυμεί – μια εικόνα που ο αφοσιωμένος σινεφίλ μπορεί να τη λατρέψει και να την αγκαλιάσει. Το να έχει κανείς το σινεμά είναι κατά κάποιον τρόπο σαν να έχει τη γυναίκα. Ωστόσο, το *Now Voyager* είναι, σύμφωνα με την ορολογία του Charles Affron, μια «δακρύβρεκτη» ταινία· σύμφωνα με άλλες αναγνώσεις, είναι μια ταινία για γυναίκες, δηλαδή μια ταινία που απευθύνεται στο γυναικείο κοινό. Τι μπορούμε λοιπόν να πούμε για τη γυναίκα-θεατή; Τι μπορούμε να πούμε για τη δική της επιθυμία σε σχέση με τη διαδικασία κατασκευής των εικόνων; Φαίνεται πως το κοινό χαρακτηριστικό του κινηματογραφικού θεσμού και της χειρονομίας του Φρόντ είναι ακριβώς αυτή η αποπομπή της γυναίκας-θεατή από ένα λόγο ο οποίος υποτίθεται ότι προορίζεται γι' αυτήν (τον κινηματογράφο, την ψυχανάλυση): ένα λόγο που στην πραγματικότητα την μετατρέπει ξανά και ξανά σε αντικείμενο της αφήγησης.

ΚΟΠΕΛΕΣ ΜΕΝ, ΑΛΛΑ ΧΩΡΙΣ ΕΛΛΕΙΨΕΙΣ

Κατά συνέπεια, υπάρχουν πολύ λίγες θεωρίες για τη γυναίκα-θεατή, κι όσες πάνε να δημιουργηθούν μοιάζουν να συναντούν ανυπέρβλητα εμπόδια στη διαδικασία άρθρωσής τους. Πρέπει να εξετάσουμε λοιπόν τις δυσκολίες που συναντάμε στην προσπάθειά μας να σκεφτούμε τις γυναίκες ως θεατές. Εντέλει, ακόμα κι αν δεχτούμε ότι η γυναίκα γίνεται συχνά αντικείμενο του ηδονοβλεπτικού ή του φετιχιστικού βλέμματος στον κινηματογράφο, τι είναι εκείνο που την εμποδίζει να αντιστρέψει αυτή τη σχέση και να οικειοποιηθεί αυτό το βλέμμα προσανατολίζοντάς το στη δική της ευχαρίστηση; Την εμποδίζει αυτό καθαυτό το γεγονός ότι ακόμα και η αντιστροφή της εν λόγω σχέσης παραμένει εγκλωβισμένη μέσα στην ίδια λογική. Ο άνδρας που κάνει στριπτήζ, ο ζιγκολό – και οι δύο αυτές φιγούρες αναγκαστικά σηματοδοτούν τον ίδιο το μηχανισμό της αντιστροφής, και συγκροτούνται ως αποκλίσεις, η αναγνώριση των οποίων απλώς ενισχύει το κυρίαρχο σύστημα που συνδέει γραμμικά την έμφυλη διαφορά με τη διχοτομία υποκείμενο/αντικείμενο. Κι ένα θεμελιακό χαρακτηριστικό αυτού του κυρίαρχου συστήματος είναι η σύζευξη της ανδρικής υποκειμενικότητας με το εμπρόθετο βλέμμα.

Το αντιθετικό δίπολο που στηρίζει αυτό το σύστημα δεν εξαντλείται στην αντίθεση μεταξύ παθητικότητας και ενεργητικότητας, την οποία επικαλείται η Laura Mulvey, αλλά περιλαμβάνει επίσης και την αντίθεση μεταξύ εγγύτητας και απόστασης σε σχέση με την εικόνα, αντίθεση που πιθανόν να έχει μεγαλύτερη σημασία από την πρώτη.¹² Υπό αυτή την έννοια, είναι η λογική που βρίσκεται πίσω από την ίδια τη δομή του εμπρόθετου βλέμματος που απαιτεί ένα διαχωρισμό ανάλογα με το φύλο. Ενώ η απόσταση ανάμεσα στην εικόνα και το σημειώμενο (ή ακόμα και το αναφορικό προκείμενο) θεωρείται ελάχιστη έως ανύπαρκτη, η απόσταση ανάμεσα στην ταινία και τον θεατή θεωρείται ότι πρέπει να διατηρείται, ακόμα και να ρυθμίζεται. Ας θυμηθούμε μονάχα την τοπογραφία του θεάματος του Noël

Burch, η οποία ορίζει την ιδανική απόσταση του θεατή από την οθόνη (δύο φορές το πλάτος της οθόνης) – ορίζει δηλαδή ένα σημείο μέσα στο χώρο από το οποίο προσεγγίζεται όσο το δυνατόν καλύτερα ο φιλικός λόγος.¹³

Αλλά η πιο ξεκάθαρη απεικόνιση αυτής της αντίθεσης μεταξύ εγγύτητας και απόστασης βρίσκεται στην ανάλυση της ηδονοβλεπτικής επιθυμίας από τον Christian Metz, ο οποίος μιλάει για ένα είδος κοινωνικής ιεραρχίας των αισθήσεων: «Δεν είναι τυχαίο που οι κύριες και κοινωνικά αποδεκτές τέχνες βασίζονται στις αισθήσεις εξ αποστάσεως, ενώ εκείνες οι οποίες βασίζονται σε αισθήσεις που προϋποθέτουν την επαφή θεωρούνται συχνά κατώτερες τέχνες (= η μαγειρική, η αρωματοποιία κ.ο.κ.)».¹⁴ Σύμφωνα με τον Metz, ο ηδονοβλεπτής πρέπει να διατηρεί μια απόσταση ανάμεσα στον εαυτό του και την εικόνα – ο σινεφίλ χρειάζεται αυτό το χάσμα, το οποίο αντιπροσωπεύει γι' αυτόν την ίδια την απόσταση ανάμεσα στην επιθυμία και το αντικείμενό της. Με αυτή την έννοια, η ηδονοβλεπτική επιθυμία μπορεί να θεωρηθεί ως ένα είδος μετα-επιθυμίας:

Εάν είναι αλήθεια πως κάθε επιθυμία εξαρτάται από την αέναη αναζήτηση του απόντος αντικειμένου της, η ηδονοβλεπτική επιθυμία, μαζί με ορισμένες μορφές σαδισμού, είναι η μόνη επιθυμία στην οποία η αρχή της απόστασης, τόσο συμβολικά όσο και χωροθετικά, ανακαλά την ανάμνηση αυτού του θεμελιακού ρήγματος.¹⁵

Ωστόσο, ακόμα κι αυτή η έννοια της μετα-επιθυμίας δεν περιγράφει πλήρως το τι συμβαίνει με τον κινηματογράφο, αφού πρόκειται για ένα χαρακτηριστικό που ο κινηματογράφος το μοιράζεται με άλλες τέχνες (τη ζωγραφική, το θέατρο, την όπερα κ.ο.κ.). Ο Metz προσθέτει λοιπόν άλλη μια επανεγγραφή αυτής της αναγκαίας απόστασης. Αυτό που χαρακτηρίζει τον κινηματογράφο είναι ένας περαιτέρω αναδιπλασιασμός της έλλειψης εκείνης που υποκινεί την επιθυμία. Ο κινηματογράφος χαρακτηρίζεται από πλασματική πληρότητα των αισθήσεων (υπάρχουν «τόσα πολλά να δούμε» στην οθόνη), και μολαταύτα τον στοιχειώνει η απουσία αυτών των ίδιων των πραγμά-

των που μας αφήνει να δούμε. Η απουσία είναι μια απόλυτη και ανυπέρβλητη απόσταση. Με άλλα λόγια, ο Noël Burch πολύ σωστά συνδέει γραμμικά την επιθυμία του θεατή με μια συγκεκριμένη χωροθέτηση. Ο θεατής δεν πρέπει να κάθεται ούτε πολύ κοντά στην οθόνη ούτε πολύ μακριά απ' αυτήν. Και στις δύο περιπτώσεις το αποτέλεσμα θα ήταν το ίδιο – θα έχανε την εικόνα της επιθυμίας του.

Αυτή ακριβώς η αντίθεση ανάμεσα στην εγγύτητα και την απόσταση, ανάμεσα στον έλεγχο της εικόνας και στην απώλεια αυτού του ελέγχου, είναι που εγγράφει το φάσμα των δυνατών τρόπων θέασης μέσα στην προβληματική της έμφυλης διαφοράς. Για τη γυναίκα-θεατή υπάρχει ένας υπερκορεσμός της παρουσίας της εικόνας – η ίδια είναι η εικόνα. Με δεδομένη την εγγύτητα που συνεπάγεται αυτή η σχέση, η επιθυμία της γυναίκας-θεατή μπορεί να περιγραφεί μονάχα ως ένα είδος ναρκισσισμού, σύμφωνα με τον οποίο το γυναικείο βλέμμα επιδιώκει την πραγμάτωσή του. Έτσι, είναι σαν να αναιρείται η ίδια η απόσταση, το ίδιο το χάσμα που οι Metz και Burch αναγνωρίζουν ως θεμελιακή προϋπόθεση της ηδονοβλεπτικής επιθυμίας. Απ' αυτή την άποψη, είναι σημαντικό να σημειώσουμε τη συνεχή επαναφορά του μοτίβου της εγγύτητας στο έργο των φεμινιστριών θεωρητικών που αποπειρώνται να περιγράψουν τη «θηλυκή ιδιαιτερότητα» (ειδικά στα έργα που καταχωρούνται ως «νέοι γαλλικοί φεμινισμοί»). Για τη Luce Irigaray, η γυναικεία ανατομία μπορεί να διαβαστεί ως συνεχής σχέση του εαυτού με τον ίδιο τον εαυτό, ως αυτοερωτισμός βασισμένος στην επαφή των δύο χειλιών, τα οποία επιτρέπουν στη γυναίκα να αγγίζει τον εαυτό της αδιαμεσολάβητα. Επιπλέον, αυτή καθεαυτή η έννοια της ιδιοκτησίας –και κατά συνέπεια η έννοια της κατοχής ενός πράγματος το οποίο μπορεί να συγκροτηθεί ως άλλο– θεωρείται αντίθετη προς τη γυναίκα: «Ωστόσο η εγγύτητα δεν είναι κάτι ξένο για τη γυναίκα· πρόκειται για μια εγγύτητα τόσο στενή, που κάθε ταύτιση, είτε του ενός είτε του άλλου, και κατά συνέπεια κάθε μορφή ιδιοκτησίας, είναι αδύνατη. Η γυναίκα βρίσκεται σε μια σχέση εγγύτητας με το άλλο τόσο κοντινή ώστε δεν μπορεί να κατέχει ούτε το άλλο ούτε τον εαυτό της».¹⁶ Ή, στην

περίπτωση της γυναικείας τρέλας ή του ντελίριου, «οι γυναίκες δεν καταφέρνουν να εκφράσουν την τρέλα τους: τη βιώνουν κατευθείαν στο σώμα τους».¹⁷ Λείπει δηλαδή εκείνη η αναγκαία απόσταση που θα επέτρεπε να αποσυνδεθούν τα σημαίνοντα της τρέλας από το σώμα, ώστε να συγκροτηθεί ένας λόγος που να υπερβαίνει τα όρια της λογικής. Όπως λέει η Héléne Cixous, «ακόμα περισσότερο απ' τους άνδρες, οι οποίοι παροτρύνονται στην κοινωνική επιτυχία, στην εξιδανίκευση, οι γυναίκες είναι σώμα».¹⁸

Αυτό το θέμα της κατακλυσμικής παρουσίας του γυναικείου σώματος ως προς τον ίδιο τον εαυτό του το αναπτύσσουν επίσης η Sarah Kofman και η Michèle Montrelay. Η Kofman περιγράφει πώς η φροϊδική ψυχανάλυση ξετυλίγει ένα σενάριο σύμφωνα με το οποίο η μετάβαση του υποκειμένου από τη μητέρα στον πατέρα συμβαίνει ταυτόχρονα με το πέρασμα από τις αισθήσεις στη λογική, ενώ από εκείνη τη στιγμή και μετά η νοσταλγία για τη μητέρα σηματοδοτεί την επιθυμία για μια διαφορετική τοποθέτηση σε σχέση με το αισθητηριακό ή το σωματικό, και ο βαθμός του πολιτισμού αρχίζει να αποτιμάται με βάση την ίδια την απόσταση από το σώμα.¹⁹ Αναπτύσσοντας ένα παρόμοιο επιχειρήρημα, η Montrelay λέει ότι, ενώ το αρσενικό έχει τη δυνατότητα να εκτοπίσει το πρώτο αντικείμενο της επιθυμίας (τη μητέρα), το θηλυκό πρέπει να γίνει το αντικείμενο της επιθυμίας:

Ανακτώντας τον εαυτό της ως μητρικό σώμα (κι επίσης ως φαλλό), η γυναίκα δεν μπορεί πλέον να απωθήσει, να χάσει, το πρώτο διακύβευμα της διαδικασίας της αναπαράστασης [...]. Από εκείνη τη στιγμή και μετά, το άγχος δεν μπορεί παρά να είναι επίμονο και συνεχές, καθώς συνδέεται με την παρουσία αυτού του σώματος. Αυτό το σώμα, που βρίσκεται τόσο κοντά, και μέσα στο οποίο εκείνη πρέπει να εγκατασταθεί, είναι ένα αντικείμενο που περισσεύει, ένα αντικείμενο που πρέπει να χαθεί, δηλαδή να απωθηθεί, προκειμένου να μπορέσει να συμβολοποιηθεί.²⁰

Αυτό το σώμα, που βρίσκεται τόσο κοντά, που περισσεύει, εμποδίζει τη γυναίκα να αποκτήσει μια θέση ανάλογη με εκείνη του άνδρα

απέναντι στα σημειολογικά συστήματα. Γιατί στοιχειώνεται από την απώλεια μιας απώλειας, την έλλειψη της έλλειψης εκείνης που είναι τόσο απαραίτητη για την εκπλήρωση των ιδανικών των σημειολογικών συστημάτων.

Έτσι, η θηλυκή ιδιαιτερότητα αντιμετωπίζεται από τη θεωρία με όρους χωροθετικούς, ως εγγύτητα. Αντίθετα με αυτή την εγγύτητα ως προς το σώμα, η χωρική απόσταση που χαρακτηρίζει τη σχέση του αρσενικού με το δικό του σώμα μετασχηματίζεται γρήγορα σε απόσταση χρονική, η οποία κι εξυπηρετεί τη διαδικασία της γνώσης. Αυτό παρουσιάζεται ρητά στην ανάλυση του Φρόνιτ σχετικά με τη συγκρότηση του «υποκειμένου που υποτίθεται πως γνωρίζει». Η γνώση για την οποία εν προκειμένω μιλάμε είναι η γνώση της έμφυλης διαφοράς, όπως αυτή οργανώνεται σε σχέση με τη δομή του βλέμματος που στρέφεται στο ορατό πέος. Το μικρό κορίτσι στην περιγραφή του Φρόνιτ βλέπει και γνωρίζει ταυτόχρονα – δεν υπάρχει χρονικό χάσμα ανάμεσα στα δύο. Στο δοκίμιο «Μερικές ψυχολογικές συνέπειες της ανατομικής διαφοράς ανάμεσα στα φύλα», ο Φρόνιτ υποστηρίζει ότι το κορίτσι, όταν βλέπει το πέος για πρώτη φορά, «κρίνει και αποφασίζει στη στιγμή: το έχει δει, και ξέρει ότι εκείνη δεν το έχει και θέλει να το έχει».²¹ Στη διάλεξή του πάνω στη «Θηλυκότητα», ο Φρόνιτ επαναλαμβάνει αυτή τη θεωρητική χειρονομία, συγχέοντας την αισθητηριακή πρόσληψη με τη νοητική επεξεργασία: «Εκείνες [τα κορίτσια] προσέχουν αμέσως τη διαφορά, καθώς επίσης –πρέπει να το παραδεχτούμε– και τη σημασία της».²²

Το μικρό αγόρι, απ' την άλλη, δεν μοιράζεται με το κορίτσι αυτή την άμεση κατανόηση. Όταν βλέπει για πρώτη φορά τα γυναικεία γεννητικά όργανα, «πρώτα δείχνει αναποφασιστικότητα και έλλειψη ενδιαφέροντος· δεν βλέπει τίποτα ή αποποιείται αυτό που έχει δει, προσπαθεί να το μετατρέψει σε κάτι πιο ήπιο ή ψάχνει τρόπους να το προσαρμόσει στις προσδοκίες του».²³ Απαιτείται ένα δεύτερο γεγονός, η απειλή του ευνουχισμού, για να προβεί το αγόρι σε εκ νέου ανάγνωση αυτής της εικόνας, ανάγνωση στην οποία προσδίδει μια σημασία που αφορά την ίδια του την υποκειμενικότητα. Η σχέση

του αγοριού με τη γνώση της έμφυλης διαφοράς είναι κάτι που διαμορφώνεται εντός της απόστασης που χωρίζει το βλέμμα από την απειλή. Στην περιγραφή του Φρόιντ, το αγόρι, σε αντίθεση με το κορίτσι, είναι ικανό να αναθεωρήσει γεγονότα που προηγήθηκαν, να κατανοήσει αναδρομικά, κι έτσι να αποδώσει στα γεγονότα μια σημασία που δεν εξαρτάται καθόλου από την αμεσότητα της όρασης. Αυτό το χάσμα ανάμεσα στο τι βλέπει και το τι γνωρίζει κανείς, η ίδια η δυνατότητα αποποίησης του ορατού, προετοιμάζει το έδαφος για το φετιχισμό. Κατά κάποιον τρόπο, ο άνδρας-θεατής είναι εκ προοιμίου φετιχιστής, καθώς ισορροπεί ανάμεσα στη γνώση και την πίστη.

Για το θηλυκό, αντιθέτως, θα πρέπει να είναι πάρα πολύ δύσκολο, αν όχι αδύνατο, να υιοθετήσει τη στάση του φετιχιστή. Το σώμα, που είναι τόσο κοντά, της θυμίζει συνέχεια τον ευνουχισμό, ο οποίος δεν μπορεί να ξεπεραστεί μέσω του φετιχισμού. Η έλλειψη απόστασης ανάμεσα στην οπτική αντίληψη και την κατανόηση, η κρίση που διαμορφώνεται αυτοστιγμεί, ευνοεί αυτό που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε υπερταύτιση με την εικόνα. Το ότι τα δάκρυα και τα «υγρά, χαμένα απογεύματα» (όπως λέει η Molly Haskell)²⁴ συνδέονται συνήθως με είδη τα οποία θεωρούνται θηλυκά (τη σαπουνόπερα, την «ταινία για γυναίκες») καταδεικνύει με μεγάλη ακρίβεια τη συγκεκριμένη υπερταύτιση, αυτή την κατάλυση της απόστασης, με λίγα λόγια αυτή την αδυναμία φετιχοποίησης. Η γυναίκα έχει συγκροτηθεί διαφορετικά όσον αφορά τις διαδικασίες της θέασης. Η Irigaray περιγράφει αυτή τη διχοτομία ανάμεσα στην απόσταση και την εγγύτητα ως εξής:

Ο άνδρας μπορεί εν μέρει να κοιτάζει τον εαυτό του, να κάνει υποθέσεις για τον εαυτό του, να αναπαριστά και να περιγράφει το πώς είναι, ενώ η γυναίκα μπορεί μόνον να προσπαθεί να μιλάει στον εαυτό της σε μια καινούργια γλώσσα, αλλά δεν μπορεί να περιγράφει τον εαυτό της απ' έξω ή χρησιμοποιώντας επίσημους κώδικες, παρά μόνο μέσω της ταύτισής της με το αρσενικό, δηλαδή χάνοντας τον εαυτό της.²⁵

Η Irigaray πάει ακόμα πιο μακριά: Η γυναίκα έχει πάντα μια προβληματική σχέση με το ορατό, με τη μορφή, με τις δομές της όρασης. Νοιώθει πολύ πιο άνετα, πιο κοντά, στην αίσθηση της αφής.

Είναι προφανές ότι η μεγάλη συχνότητα με την οποία εμφανίζονται στις θεωρίες περί θηλυκότητας οι περιγραφές μιας κλειστοφοβικής εγγύτητας, μιας ανεπάρκειας σε σχέση με τις δομές της όρασης και του ορατού, έχει συνέπειες όσον αφορά τις θεωρητικές προσεγγίσεις της γυναίκας-θεατή. Και πράγματι, το αποτέλεσμα είναι να αντιμετωπίζεται η γυναίκα-θεατής ως τόπος αμφιταλάντευσης ανάμεσα σε μια θηλυκή και μια αρσενική θέση, κάτι που μας φέρνει στο νου τη μεταφορά της παρενδυσίας. Με δεδομένη τη δομή της κινηματογραφικής αφήγησης, η γυναίκα που ταυτίζεται με τον θηλυκό χαρακτήρα πρέπει να υιοθετεί μια θέση παθητική ή μαζοχιστική, ενώ η ταύτιση με τον ενεργητικό ήρωα αναγκαστικά συνεπάγεται την αποδοχή αυτού που η Laura Mulvey ονομάζει αρρενοποίηση της κινηματογραφικής θέασης: «Καθώς η επιθυμία αποκτά πολιτισμική υλικότητα σε ένα κείμενο, οι γυναίκες (από την παιδική τους ηλικία και μετά) αποκτούν τη *συνήθεια* της διαφυλικής ταύτισης, η οποία πολύ εύκολα μπορεί να γίνει και *δεύτερη φύση*. Ωστόσο, η φύση αυτή δεν στέκεται καλά επάνω τους και συνέχεια στριφογυρίζει μέσα στα δανεικά, τραβεστί ρούχα της».²⁶

Ο/Η παρενδυσίας φοράει ρούχα που σηματοδοτούν μια διαφορετική σεξουαλικότητα, μια σεξουαλικότητα η οποία, για τη γυναίκα, επιτρέπει τον έλεγχο πάνω στην εικόνα, και την ίδια τη δυνατότητα προσκόλλησης του βλέμματος στην επιθυμία. Τα ρούχα κάνουν τον άνθρωπο, όπως λένε. Ίσως αυτό να εξηγεί την ευκολία με την οποία οι γυναίκες φορούν ανδρικά ρούχα. Όπως επισημαίνουν τόσο ο Φρόνιτ όσο και η Cixous, η γυναίκα μοιάζει να είναι *περισσότερο* αμφιφυλόφιλη από τον άνδρα. Μια σκηνή από την ταινία του Cukor *Adam's Rib* αναδεικνύει με χαρακτηριστικό τρόπο αυτή την ευκολία της γυναικείας παρενδυσίας. Όταν η Katharine Hepburn ζητάει από τους ενόρκους να φανταστούν σε αντίστροφους έμφυλους ρόλους

τους τρεις κεντρικούς χαρακτήρες που εμπλέκονται στην υπόθεση, παρεμβάλλονται τρία *dissolve*,²⁷ τα οποία συνδέουν με τη σειρά τον καθένα από αυτούς τους χαρακτήρες με πλάνα στα οποία είναι ντυμένοι με ρούχα του αντίθετου φύλου. Αυτό που χαρακτηρίζει τη σεκάνς είναι η αξιοπρόσεκτη ευκολία με την οποία οι δύο γυναίκες μεταμορφώνονται σε άνδρες, σε αντίθεση με μια σχετική αντίσταση που παρατηρούμε όσον αφορά τη μεταμόρφωση του άνδρα. Η αποδοχή της γυναικείας αντιστροφής ρόλου είναι ριζικά αντίθετη με την πρόσληψη της ανδρικής αντιστροφής ρόλου, η οποία γίνεται αντικείμενο αναπαράστασης μονάχα με όρους φάρσας. Η ανδρική παρενδυσία αποτελεί αφορμή για γέλιο· η παρενδυσία της γυναίκας αποτελεί μια ακόμα αφορμή για εκδήλωση της επιθυμίας.

Έτσι, ενώ το αρσενικό βρίσκεται εγκλωβισμένο μέσα στην έμφυλη ταυτότητά του, το θηλυκό μπορεί τουλάχιστον να προσποιηθεί ότι είναι κάτι άλλο – και πραγματικά, η μετακίνηση από το ένα φύλο στο άλλο μοιάζει να αποτελεί ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της θηλυκότητας, όπως αυτή συγκροτείται πολιτισμικά. Έτσι, η παρενδυσία μπορεί να θεωρηθεί πλήρως αποκατεστημένη ως πρακτική. Η ιδέα φαίνεται πως είναι η εξής: Είναι απόλυτα κατανοητό να θέλουν οι γυναίκες να γίνουν άνδρες, γιατί όλοι θέλουν να βρίσκονται οπουδήποτε αλλού εκτός από τη θέση του θηλυκού. Εκείνο που δεν γίνεται εύκολα κατανοητό μ' αυτούς τους όρους είναι για ποιο λόγο θα επιδίωκε μια γυναίκα να επιδείξει τη θηλυκότητά της, να παραγάγει δηλαδή τον εαυτό της ως μια θηλυκή υπερβολή – με άλλα λόγια, για ποιο λόγο θα ήθελε να φέρει σε πρώτο πλάνο τη μασκαράτα.

Η μασκαράτα δεν είναι εξίσου αποκατεστημένη με την παρενδυσία, ακριβώς επειδή συνιστά αναγνώριση του γεγονότος ότι η ίδια η θηλυκότητα είναι κατασκευασμένη σαν μάσκα – σαν ένα διακοσμνητικό επικάλυμμα, το οποίο αποκρύπτει μια μη ταυτότητα. Η Riviere, η πρώτη που ανέλυσε θεωρητικά την έννοια, λέει ότι η μασκαράτα της θηλυκότητας αποτελεί ένα είδος αντιδραστικής κατασκευής ενάντια στη διαφυλική ταύτιση της γυναίκας, ενάντια στην παρενδυσία της. Η διανοούμενη γυναίκα που αναλύει η Riviere, αφού κατέλαβε

τη θέση του υποκειμένου (αντί του αντικειμένου) του λόγου, ένιωσε την ανάγκη να αντισταθμίσει αυτή την κλοπή της αρρενωπότητας υιοθετώντας σε υπερβολικό βαθμό τις χειρονομίες του γυναικείου φλερτ.

Έτσι, πήρε και φόρεσε τη γυναικεία ταυτότητα σαν μάσκα, τόσο για να αποκρύψει ότι είχε στην κατοχή της την αρρενωπότητα, όσο και για να αποτρέψει τα αντίποινα που αναμένονταν σε περίπτωση που θα αποκαλυπτόταν ότι την κατείχε – κάτι που μοιάζει πολύ μ' αυτό που κάνει ένας κλέφτης, όταν γυρίζει τις τσέπες του ανάποδα και ζητάει να τον ψάξουν, προκειμένου να αποδείξει ότι δεν έχει στην κατοχή του τα κλοπιμαία. Πιθανόν ο/η αναγνώστης/-τρια να αναρωτιέται τώρα πώς ορίζω τη γυναικεία ταυτότητα και πού θέτω το όριο ανάμεσα στην αυθεντική γυναικεία ταυτότητα και τη μασκαράτα. Ωστόσο εγώ δεν υποστηρίζω ότι υπάρχει πράγματι μια τέτοια διαφορά· είτε πρόκειται για κάτι θεμελιακό είτε πρόκειται για κάτι επιφανειακό, πρόκειται πάντως για το ίδιο πράγμα.²⁸

Η μασκαράτα, την ίδια στιγμή που επιδεικνύει τη θηλυκότητα, την κρατάει σε απόσταση. Η γυναικεία ταυτότητα είναι μια μάσκα που μπορεί να φορεθεί ή να βγει. Η αντίσταση επομένως της μασκαράτας στην πατριαρχική διευθέτηση των πραγμάτων έγκειται στην άρνησή της να παράγει τη θηλυκότητα ως εγγύτητα, ως παρουσία για τον ίδιο της τον εαυτό, δηλαδή, για την ακρίβεια, ως κάτι που έχει εικονιστικό χαρακτήρα. Οι παρενδυσίες υιοθετούν το φύλο του άλλου – η γυναίκα γίνεται άνδρας προκειμένου να αποκτήσει την αναγκαία απόσταση από την εικόνα. Η μασκαράτα, από την άλλη μεριά, συνεπάγεται μια αναπροσαρμογή της θηλυκότητας, την ανάκτηση, ή, ακόμα πιο σωστά, τη μιμητική προσομοίωση του χαμένου χάσματος, της χαμένης απόστασης. Το να μασκαρευτεί κανείς ισοδυναμεί με το να κατασκευάσει μια έλλειψη, η οποία παίρνει τη μορφή απόστασης ανάμεσα στον εαυτό του και την εικόνα του. Εάν, όπως υποστηρίζει ο Moustafa Safoua, «το να επιθυμεί κανείς να συμπεριλάβει μέσα στον ίδιο του τον εαυτό, ως αντικείμενο, το αίτιο της επιθυμίας του

Άλλου είναι μια φόρμουλα πάνω στην οποία δομείται η υστερία»²⁹, τότε η μασκαράτα είναι αντι-υστερική, αφού επιδιώκει να διαχωρίσει το αίτιο της επιθυμίας από τον εαυτό. Όπως λέει η Montrelay, «η γυναίκα χρησιμοποιεί το ίδιο της το κορμί ως μεταμφίεση».³⁰

Και μόνο το ότι μπορούμε να λέμε πως μια γυναίκα χρησιμοποιεί τη σεξουαλικότητά της ή το κορμί της για να επιτύχει συγκεκριμένα οφέλη σημαίνει πολλά – όχι επειδή ένας άνδρας δεν μπορεί να χρησιμοποιήσει το σώμα του μ' αυτό τον τρόπο, αλλά επειδή δεν χρειάζεται να το κάνει. Η μασκαράτα καθιστά την αναπαράσταση διπλή: συγκροτείται μέσα από την υπερβολή των συμπαρομαρτούτων της θηλυκότητας. Με την ευκαιρία μιας παράστασης της Marglene Dietrich, η Sylvia Bovenschen λέει ότι «βλέπουμε μια γυναίκα να παρουσιάζει την αναπαράσταση του σώματος μιας γυναίκας».³¹ Αυτός ο τύπος μασκαράτας, που εκφράζεται ως περίσσειμα θηλυκότητας, ταιριάζει με τον τύπο της *femme fatale*, και, όπως εξηγεί η Montrelay, αναγκαστικά αντιμετωπίζεται από τους άνδρες ως η προσωποποίηση του κακού: «Αυτό το κακό σκανδαλίζει κάθε φορά που η γυναίκα παίζει το χαρτί του φύλου της για να διαφύγει από το γράμμα του νόμου ή από κάποια συμφωνία: κάθε φορά που η γυναίκα ανατρέπει ένα νόμο ή μια συμφωνία, τα οποία βασίζονται στην –κατά κύριο λόγο– αρσενική δομή του βλέμματος».³² Αποσταθεροποιώντας την εικόνα, η μασκαράτα αποσυντονίζει την αρσενική δομή του βλέμματος. Μετατρέπει τη θηλυκή εικονογραφία σε κάτι ανοίκειο. Παρ' όλα αυτά, η παραπάνω ανάλυση ορίζει απλώς τη μασκαράτα ως έναν τύπο αναπαράστασης που περικλείει μια απειλή, καθώς αποδιαρθρώνει τα αρσενικά συστήματα της όρασης. Δεν μας λέει ωστόσο τίποτα συγκεκριμένο σχετικά με τη γυναικεία θέαση. Τι μπορεί να σημαίνει το να «ντύνεται» κανείς θεατής; Μήπως ότι φοράει τη μάσκα προκειμένου να είναι σε θέση να δει με διαφορετικό τρόπο;

«ΟΙ ΑΝΔΡΕΣ ΣΠΑΝΙΑ ΤΗΝ ΠΕΦΤΟΥΝ ΣΤΑ ΚΟΡΙΤΣΙΑ ΠΟΥ ΦΟΡΑΝΕ ΓΥΑΛΙΑ»

Η πρώτη σκηνή του *Now Voyager* παρουσιάζει το χαρακτήρα που παίζει η Bette Davis ως μια καταπιεσμένη, μη ελκυστική, ανεπιθύμητη γυναίκα, ή, όπως λέει η ίδια, σαν τη γεροντοκόρη θεία της οικογένειας («Κάθε οικογένεια έχει μια τέτοια»). Έχει παχιά φρύδια, μαζεύει τα μαλλιά της πίσω σε αυστηρό κότσο και φοράει γυαλιά, ένα άχρωμο φόρεμα και χοντρά παπούτσια. Όταν φτάνουμε στο πλάνο που συζητήσαμε νωρίτερα, το οποίο σηματοδοτεί τη μεταμόρφωσή της σε κούκλα, τα γυαλιά έχουν εξαφανιστεί μαζί με όλα τα άλλα σημαίνοντα της μη θελκτικότητας. Ανάμεσα σ' αυτές τις δύο στιγμές, μεσολαβεί μια σκηνή κατά την οποία ο γιατρός που την παρακολουθεί της κατάσχει τα γυαλιά (ως μέρος της θεραπείας). Η γυναίκα που φοράει γυαλιά αποτελεί ένα από τα πιο έντονα οπτικά κλισέ του κινηματογράφου. Η εικόνα αυτή συνιστά μια υπερσημασιοδοτημένη συμπύκνωση μοτίβων που αφορούν την καταπιεσμένη σεξουαλικότητα, τη γνώση, την ορατότητα και την όραση, τη διανοητικότητα και την επιθυμία. Η γυναίκα που φοράει γυαλιά δηλώνει ταυτόχρονα διανοητικότητα και έλλειψη θελκτικότητας· όμως, τη στιγμή που βγάζει τα γυαλιά της (μια στιγμή που, καθώς φαίνεται, πρέπει σχεδόν πάντα να δειχτεί στην οθόνη, και η οποία εμπερικλείει αυτή καθαυτήν έναν αισθησιασμό), εκείνη τη στιγμή μεταμορφώνεται σε θέαμα, στην ίδια την εικόνα της επιθυμίας. Τώρα πρέπει να θυμηθούμε πως το κλισέ αποτελεί μια ιδιαίτερα φορτισμένη στιγμή σημασιόδότησης, ένα κομβικό σημείο κοινωνικού νοήματος. Αυτό που το χαρακτηρίζει είναι η δημιουργία μιας αίσθησης ευκολίας και φυσικότητας. Παρ' όλα αυτά, το κλισέ έχει τόσο μεγάλη δεσμευτική δύναμη, που καταλήγει να υποδεικνύει τη στιγμή ακριβώς που εκδηλώνεται ένας ιδεολογικός κίνδυνος ή μια απειλή – σ' αυτή την περίπτωση, η ιδιοποίηση του βλέμματος από τη γυναίκα. Τα γυαλιά που φοράει μια γυναίκα στον κινηματογράφο δεν υποδηλώνουν συνήθως αδυναμία της όρασης, αλλά μάλλον ένα ενεργητικό κοίταγμα ή ακόμα και το γεγονός απλώς ότι βλέπει η ίδια, αντί να τη βλέπουν οι άλλοι.

Η διανοούμενη γυναίκα κοιτάζει και αναλύει και, καθώς ιδιοποιείται το εμπρόθετο βλέμμα, συνιστά απειλή για ένα ολόκληρο σύστημα αναπαράστασης. Είναι σαν η γυναίκα να έχει μετακινηθεί δυναμικά στην άλλη μεριά του καθρέφτη. Η υπερσημασιοδότηση της εικόνας της γυναίκας που φοράει γυαλιά, η αναγωγή της εικόνας αυτής σε κλισέ, αποτελεί κρίσιμη παράμετρο της κινηματογραφικής ευθυγράμμισης της δομής της θέασης και της δυνατότητας θέασης με την έμφυλη διαφορά. Το κλισέ, επενδύοντας στην άμεση κατανόηση, λειτουργεί ως μηχανισμός φυσικοποίησης της έμφυλης διαφοράς.

Ωστόσο, η μορφή της γυναίκας που φοράει γυαλιά δεν είναι παρά μια ακραία στιγμή μιας ευρύτερης λογικής. Υπάρχει πάντα κάτι που περισσεύει, μια δυσκολία σε σχέση με τις γυναίκες που ιδιοποιούνται το βλέμμα, που επιμένουν να κοιτάζουν. Η Linda Williams έχει δείξει πώς στις ταινίες τρόμου το ενεργητικό κοίταγμα των γυναικών τελικά τιμωρείται. Κι αυτό που βλέπει η γυναίκα, δηλαδή το τέρας, δεν είναι τίποτε άλλο παρά ένας καθρέφτης του εαυτού της – τόσο η γυναίκα όσο και το τέρας είναι φρικιαστικά όντα εξαιτίας της διαφοράς τους–, ενός εαυτού που ορίζεται είτε ως κάτι που περισσεύει είτε ως κάτι που υπολείπεται.³³ Όπως ακριβώς ο κυρίαρχος αφηγηματικός κινηματογράφος υιοθετεί ξανά και ξανά ηδονοβλεπτικά σενάρια, εσωτερικεύοντας ή αφηγηματοποιώντας τη σχέση μεταξύ ταινίας και θεατή (όπως συμβαίνει στο *Psycho*, στο *Rear Window*, στο *Peeping Tom*), έτσι και τα ταμπού που αφορούν την όραση συνεχίζουν με επιμονή να σχηματοποιούνται σε σχέση με τη γυναίκα-θεατή. Στον άνδρα με τα κιάλια αντιπαραβάλλεται η γυναίκα που φοράει γυαλιά. Το βλέμμα πρέπει να αποσυνδεθεί από την κατοχή του ελέγχου. Στο *Leave her to Heaven* (John Stahl, 1945), η υπερβολική επιθυμία και η υπερβολική κτητικότητα της γυναίκας πρωταγωνίστριας (της Gene Tierney) σηματοδοτούνται από την αρχή της ταινίας, μέσα από το έντονο και επίμονο βλέμμα που ρίχνει στον κύριο ανδρικό χαρακτήρα, έναν άγνωστο που συναντάει για πρώτη φορά μέσα στο τρένο. Η αμηχανία που προκαλεί το βλέμμα της αποδίδεται με πολύ χαρακτηριστικό τρόπο. Στο τέλος αποκαλύπτεται ότι ο

χαρακτήρας που υποδύεται η Gene Tierney είναι η επιτομή του κακού – σκοτώνει τον ανάπηρο μικρότερο αδελφό του συζύγου της, το αγέννητο παιδί της και εντέλει και τον ίδιο της τον εαυτό, προκειμένου να εμφανίσει την ξαδέλφη της ως δολοφόνο και να εξασφαλίσει έτσι τη μελλοντική πίστη του άνδρα της. Στο *Humoresque* (Jean Negulesco, 1946), η προβληματική υπόσταση της Joan Crawford δεν είναι παρά το αποτέλεσμα των συνεχών προσπαθειών της να μπει στη θέση του θεατή – όταν καρφώνει τον John Garfield με το βλέμμα της. Η μεταμόρφωσή της από θεατή σε θέαμα εκφράζεται κατ' επανάληψη μέσα από τη χειρονομία της αφαίρεσης των γυαλιών της. Η Ρόζα, ο χαρακτήρας που υποδύεται η Bette Davis στο *Beyond the Forest* (King Vidor, 1949), πάει κάθε μέρα με τα πόδια στο σταθμό, προκειμένου να δει το τρένο να φεύγει για το Σικάγο. Η γοητεία που ασκεί επάνω της το τρένο έχει να κάνει με τη φαλλική του δύναμη, μια δύναμη ικανή να τη μεταφέρει «σ' έναν άλλο τόπο». Αυτός ο χαρακτήρας παρουσιάζεται επίσης ως κάποια που έχει καλό μάτι – μπορεί να σκοπεύσει τόσο στο μπιλιάρδο όσο και με τα όπλα. Και στις τρεις αυτές ταινίες, η γυναίκα κατασκευάζεται ως ένας τόπος όπου ελλοχεύει μια υπερβολική κι επικίνδυνη επιθυμία. Αυτή η επιθυμία πυροδοτεί υπερβολικές προσπάθειες για την τιθάσευσή της, αποκαλύπτοντας τη σαδιστική παράμετρο που ενυπάρχει στην αφήγηση. Και στις τρεις αυτές ταινίες η γυναίκα πεθαίνει. Όπως επισημαίνει η Claire Johnston, ο θάνατος είναι «ο τόπος όπου συναντούνται όλα τα σημεία που είναι αδύνατο να υπάρξουν»,³⁴ και οι ταινίες δείχνουν ότι η γυναίκα ως υποκείμενο του εμπρόθετου βλέμματος είναι, χωρίς αμφιβολία, ένα σημείο που είναι αδύνατο να υπάρξει. Μια διεστραμμένη επανεγγραφή αυτής της λογικής του βλέμματος υπάρχει στο *Dark Victory* (Edmund Goulding, 1939), όπου η ιστορία της γυναίκας αποκτά ηρωικές και τραγικές διαστάσεις όχι μόνο διαμέσου της τυφλότητάς της αλλά διαμέσου μιας τυφλότητας που μιμείται την όραση – όταν η γυναίκα προσποιείται ότι μπορεί να δει.

ΒΓΑΙΝΟΝΤΑΣ ΑΠΟ ΤΟ ΣΙΝΕΜΑ ΣΤΟ ΔΡΟΜΟ:
Η ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ ΤΟΥ ΓΥΝΑΙΚΕΙΟΥ ΒΛΕΜΜΑΤΟΣ

Μια φωτογραφία που τραβήχτηκε το 1948 από τον Robert Doisneau συμπυκνώνει κατά τέλει αυτή τη διαδικασία αφηγηματοποίησης της αναίρεσης του γυναικείου βλέμματος στον κλασικό χολιγουντιανό κινηματογράφο. Η φωτογραφία έχει τίτλο *Μια κρυφή ματιά* [*Un Regard Oblique*]. Όπως ακριβώς συμβαίνει στις χολιγουντιανές αφηγήσεις που εξετάσαμε παραπάνω, οι οποίες υποτίθεται ότι επικεντρώνονται σε μια γυναίκα πρωταγωνίστρια, έτσι και η φωτογραφία υποτίθεται ότι δίνει προτεραιότητα στο βλέμμα μιας γυναίκας. Εντούτοις, τόσο ο τίτλος της φωτογραφίας όσο και η οργάνωση του χώρου της υποδηλώνουν πως ο πραγματικός τόπος όπου διαδραματίζονται οι σχέσεις σκοπο-φιλικής εξουσίας είναι τα περιθώρια του κάδρου. Ο άνδρας δεν έχει τοποθετηθεί στο κέντρο· στην πραγματικότητα, καταλαμβάνει έναν πολύ περιορισμένο χώρο στο δεξί άκρο της εικόνας. Παρ' όλα αυτά, είναι η δική του ματιά που ορίζει την όλη προβληματική της φωτογραφίας: είναι το δικό του βλέμμα που ακυρώνει αποτελεσματικά το βλέμμα της γυναίκας. Πράγματι, ως υποκείμενο ενός βλέμματος, η γυναίκα κοιτάζει με ένταση. Ωστόσο, όχι μόνο το αντικείμενο της ματιάς της αποκρύπτεται από τον θεατή, αλλά και το ίδιο της το βλέμμα συνωθείται ανάμεσα στους δύο πόλους που ορίζουν τον άξονα του ανδρικού βλέμματος. Το γυναικείο βλέμμα δεν γοητεύεται από κάτι ορατό – αυτό που βλέπει δεν είναι για το θεατή παρά ένας άδειος χώρος, ένα κενό– κι ούτε αγκιστρώνεται πάνω σ' ένα συγκεκριμένο οπτικό θέμα (δεν υπάρχει άλλωστε τίποτα που να ταιριάζει στο κοίταγμά της – εκτός ίσως απ' τον καθρέφτη). Έτσι, το γυναικείο βλέμμα αφήνεται μετέωρο, ευάλωτο στην υποτάγή. Η αμυδρή σκιά της κορνίζας μονάχα του πίνακα τον οποίο κοιτάζει η γυναίκα, σκιά που αντικατοπτρίζεται στη βιτρίνα του μαγαζιού, απλώς ξαναδηλώνει, *en abîme*,³⁵ την κενότητα του βλέμματος της γυναίκας, την απουσία της επιθυμίας της από το πεδίο της αναπαράστασης.



Robert Doisneau, *Μια κρυφή ματιά*, Μητροπολιτικό Μουσείο, Warner Communications Inc., Purchase Fund, 1981 (1981.1199)

Απ' την άλλη μεριά, το αντικείμενο του ανδρικού βλέμματος είναι απόλυτα παρόν, βρίσκεται εκεί για το θεατή. Η φετιχιστική αναπαράσταση του γυμνού γυναικείου σώματος, απολύτως ορατή στη φωτογραφία, διασφαλίζει την αρρενοποίηση της θέσης του θεατή. Το βλέμμα της γυναίκας βρίσκεται εκ των πραγμάτων έξω από το τρίγωνο που διαγράφει η συνενοχή η οποία διαμορφώνεται ανάμεσα στον άνδρα, στο γυμνό και στο θεατή. Η γυναικεία παρουσία, παρά την αφηγηματική εστίαση της φωτογραφίας στο γυναικείο υποκείμενο του βλέμματος, εκπορθείται από την εικόνα-αντικείμενο. Και σαν να θέλει ο φωτογράφος να αιχμαλωτίσει δύο φορές τη γυναίκα και το βλέμμα της μέσα στο κάδρο του, ο ζωγραφικός πίνακας τοποθετεί τη γυναικεία φιγούρα του επίσης στη θέση του θεατή (αν και δεν

είναι ξεκάθαρο αν η γυμνή φιγούρα του πίνακα κοιτάζει τον εαυτό της στον καθρέφτη, αν κοιτάζει μέσα από μια πόρτα ή έξω από ένα παράθυρο). Παράλληλα, ενώ στο πρώτο, επιφανειακό επίπεδο της φωτογραφίας διαδραματίζεται αυτό το παιχνίδι των βλεμμάτων, το βάθος του αφηγηματικού της χώρου ενεργοποιείται από μερικά μικρά αγόρια, που βρίσκονται εκτός εστίασης, μπροστά σε ένα μαγαζί που πουλάει ζώνες. Η αντίθεση ανάμεσα σ' αυτά που βρίσκονται εντός και σ' εκείνα που βρίσκονται εκτός εστίασης ενισχύει την υποτιθέμενη καθαρότητα που αποδίδεται στην αναπαράσταση της γυναίκας που «δεν βλέπει». Επιπλέον, το ότι αυτή η εκτός εστίασης σκηνή των αγοριών αποτελεί το ακριβές κυριολεκτικό κέντρο της εικόνας δείχνει επίσης πώς η φωτογραφία καθιστά μεταφορική την ίδια τη λειτουργία της εστίασης – αποδυναμώνοντας το πραγματικό κεντρικό σημείο σημασίας προκειμένου να μεταβιβάσει το νόημα στα περιθώρια. Το ανδρικό βλέμμα βρίσκεται σε κεντρική θέση, έχει τον έλεγχο, παρ' όλο που ασκείται από την περιφέρεια.

Η ευχαρίστηση του θεατή προκύπτει επομένως από αυτή τη διαδικασία παγίδευσης μέσα στο κάδρο και αναίρεσης του θηλυκού εμπρόθετου βλέμματος. Η γυναίκα εδώ γίνεται στόχος μιας πλάκας – ενός βρώμικου ανεκδότου, το οποίο, όπως έχει δείξει ο Φρόντ, συγκροτείται πάντα εις βάρος μιας γυναίκας. Για να αποκτήσει συγκεκριμένη μορφή ένα χυδαίο ανέκδοτο, σύμφωνα με την περιγραφή του Φρόντ, πρέπει να απουσιάζει το αντικείμενο της επιθυμίας – δηλαδή η γυναίκα – και να είναι παρόν ένα τρίτο πρόσωπο (ένας άλλος άνδρας), που θα γίνει μάρτυρας στο ανέκδοτο, «έτσι που σταδιακά αυτός που κοιτάζει απ' έξω, και σ' αυτή την περίπτωση αυτός που ακούει το ανέκδοτο, να γίνει ο παραλήπτης της χυδαίας εκφοράς στη θέση της γυναίκας».³⁶ Για άλλη μια φορά, η αρρενοποίηση της θέσης του θεατή διασφαλίζεται μέσα από τον τρόπο με τον οποίο η φωτογραφία απευθύνεται στο θεατή με όρους χυδαίου ανεκδότου. Ο Φρόντ θεωρεί επίσης τη λειτουργία του χυδαίου ανεκδότου πολύ στενά συνδεδεμένη με τη σκοπο-φιλία και την έκθεση του γυναικείου σώματος:

Η χυδαία εκφορά μοιάζει με έκθεση του σεξουαλικά διαφορετικού προσώπου στο οποίο απευθύνεται. Η εκφορά των χυδαίων λέξεων αναγκάζει το πρόσωπο στο οποίο απευθύνεται η επίθεση να φανταστεί τα μέρη του σώματος ή τη σχετική διαδικασία, και δείχνει επίσης ότι και ο ίδιος ο επιτιθέμενος τα φαντάζεται. Δεν υπάρχει καμιά αμφιβολία ότι η επιθυμία να δούμε να εκτίθεται αυτό που είναι σεξουαλικό αποτελεί το πρωταρχικό κίνητρο της χυδαίας εκφοράς.³⁷

Από αυτή την άποψη, η φωτογραφία αποκαλύπτει τους ίδιους τους μηχανισμούς του ανεκδότη, καθώς αναπαριστά τη σεξουαλική έκθεση σε συνδυασμό με τη λαθραία ενέργεια του κοιτάγματος (και της επιθυμίας). Η περιγραφή από τον Φρόιντ του τρόπου με τον οποίο λειτουργεί το ανέκδοτο μοιάζει με πλήρη ανάλυση της ενορκήστρωσης του βλέμματος στην εν λόγω φωτογραφία. Παρ' όλα αυτά, υπάρχει και μια επιπρόσθετη αφήγηση στο λόγο που συγκροτεί η φωτογραφία, ένα στοιχείο της εικόνας που βρίσκεται πέρα απ' αυτό το μικρό ηδονοβλεπτικό σενάριο. Στην αριστερή άκρη της φωτογραφίας, πίσω από τον τοίχο όπου κρέμεται ο πίνακας με το γυμνό, μόλις που φαίνεται ένας άλλος πίνακας, ο οποίος δείχνει μια γυναίκα, εικονογραφημένη όμως διαφορετικά: μέσα στο σκοτάδι, εκτός του οπτικού πεδίου του άνδρα, ο οποίος παρεμποδίζεται να τη δει από το φετίχ του. Ωστόσο, το ότι επισημαίνω αυτή τη σχεδόν οδιόρατη εναλλακτική εικονογραφία, αποκαλύπτει ακόμα μια φορά την αέναη επιθυμία του ίδιου του αναλυτή/της ίδιας της αναλύτριας να βρει κάτι που δεν φαίνεται, κάτι που να μπορεί να σπάσει τα δεσμά της αναπαράστασης. Ή απλώς αποκαλύπτει την επιθυμία του/της να γελάσει τελευταίος/-α.

Από μια άποψη, ο τρόπος με τον οποίο η φωτογραφία αφηγείται τη σεξουαλική πολιτική της θέασης απηχεί σχεδόν κάτι το ανοίκειο. Ωστόσο, προκειμένου να εξουδετερώσει και τη δυνατότητα ακόμα μιας τέτοιας θεώρησης, η γλώσσα της κριτικής της τέχνης φυσικοποιεί αυτό το ανέκδοτο εις βάρος της γυναίκας. Η πρόσληψη της φωτογραφίας από τη σκοπιά της κριτικής της τέχνης τονίζει τη φυσική, αλλά συγχρόνως και «δημιουργική» σχέση που υφίσταται μεταξύ

φωτογραφίας και ζωής, ανάγοντας εντέλει όλες τις σχέσεις που αναπτύσσονται στο επίπεδο της μορφής σ' ένα επίπεδο αναφορικό: «Οι γραμμές του Doisneau κινούνται από τα δεξιά προς τα αριστερά, ακολουθώντας τη ματιά του άνδρα· το βλέμμα της γυναίκας δημιουργεί μια γραμμή ενέργειας, σαν τρύπα στο χώρο [...]. Η δημιουργία αυτών των σχέσεων που εκκινούν από την ίδια τη ζωή συνιστά τη δημιουργική φαντασία της φωτογραφίας».³⁸ «Η ίδια η ζωή» λοιπόν παρέχει το υλικό για μια «καλλιτεχνική» οργάνωση της όρασης που συνάδει με την έμφυλη διαφορά. Επίσης, ο κριτικός θέλει να πιστέψουμε ότι τα τυχαία γεγονότα και τα αυθαίρετα κλικ του κλείστρου της φωτογραφικής μηχανής δεν μπορεί να αποτελούν φορείς ενός γενικευμένου σεξισμού, γιατί είναι, δήθεν, κάτι το ιδιαίτερο, κάτι το μοναδικό – «ο Kertesz και ο Doisneau εξαρτώνται απόλυτα από το να αναγνωρίσουμε εμείς οι θεατές ότι εκείνοι ήταν παρόντες τη στιγμή που ορισμένα γεγονότα συνέπεσαν διαμορφώνοντας μια μοναδική συγκυρία».³⁹ Φαίνεται ότι ο ρεαλισμός μονίμως περιφέρεται στους δρόμους· και, πράγματι, τα αγόρια απέναντι, τα οποία βρίσκονται εκτός του πεδίου εστίασης του φακού, αλλά εντούτοις στο κέντρο της φωτογραφίας, λειτουργούν ως εγγύηση της τυχαιότητας του συμβάντος, του αυθαίρετου χαρακτήρα του, με λίγα λόγια, του ρεαλισμού του. Έτσι, σύμφωνα με τα λόγια του κριτικού της τέχνης, η φωτογραφία συλλαμβάνει μια στιγμή, δεν την κατασκευάζει· η κάμερα βρίσκει έτοιμη μια φυσικά δοσμένη σειρά σχέσεων ανάμεσα σε θέσεις υποκειμένων και αντικειμένων. Αυτό όμως που δεν λαμβάνει υπόψη του ο κριτικός είναι οι συνθήκες κάτω από τις οποίες προσλαμβάνεται η φωτογραφία ως μορφή τέχνης, η θέση της δηλαδή μέσα σε ένα πολύ ευρύτερο δίκτυο αναπαραστάσεων. Τι είναι αυτό που κάνει τη φωτογραφία όχι απλώς αναγνώσιμη, αλλά και πηγή ευχαρίστησης – εις βάρος της γυναίκας; Ο κριτικός δεν διερωτάται τι είναι αυτό που καθιστά τη φωτογραφία αντικείμενο διαπραγμάτευσης μέσα στην αγορά των νοημάτων.

ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ ΠΟΥ ΛΕΙΠΕΙ | Δυστοκούς δρόμους ιστορικών για αν
απόδοσις για ποδοσφαιριστές αν δροσ οι μιλί οι απύρη

Η φωτογραφία εκθέτει επίμονα, σε επίπεδο μικρόκοσμου, το πώς εγγράφεται δομικά η έμφυλη διαφοροποίηση στον κινηματογράφο, μέσα από την αποτύπωσή της σε διάφορους τρόπους κοιτάγματος. Η διαδικασία μέσα από την οποία η φωτογραφία παγιδεύει στο κάδρο το γυναικείο βλέμμα επαναλαμβάνει αυτό που κάνουν οι κινηματογραφικές αφηγήσεις που αναλύσαμε προηγουμένως, από το *Leave Her to Heaven* μέχρι το *Dark Victory*. Οι ταινίες προβάλλουν συγκεκριμένα σενάρια βλεμμάτων, προκειμένου να θέσουν τους όρους σύμφωνα με τους οποίους θα πρέπει να τις κατανοήσουμε. Κι επειδή τα αρσενικά σενάρια διαφοροποιούνται από τα θηλυκά, θα μπορούσαμε να πούμε ότι οι όροι αυτοί, ως δείκτες τις έμφυλης διαφοράς, τίθενται ρητά υπό διαπραγμάτευση. Τόσο η θεωρία της εικόνας όσο και το *apparatus* της –δηλαδή ο κινηματογράφος– επιφυλάσσουν μια συγκεκριμένη θέση στη γυναίκα-θεατή. Όμως, εντέλει η θέση αυτή δεν είναι δυνατόν να καταληφθεί, γιατί της λείπει η διάσταση εκείνη που είναι απολύτως απαραίτητη για μια αποτελεσματική ανάγνωση της εικόνας, η διάσταση της απόστασης. Η όλη επεξεργασία της έννοιας της θηλυκότητας ως αμεσότητας, ως εγγύτητας, ως αδιαμεσολάβητης αυτό-παρουσίας δεν αποσκοπεί στο να ορίσει την ουσία της θηλυκότητας, αλλά, αντίθετα, να περιγράψει ένα χώρο που έχει αποδοθεί πολιτισμικά στη γυναίκα. Πέρα και πάνω από την απλή υιοθέτηση μιας αρσενικής θέσης σε σχέση με το κινηματογραφικό σημείο, η γυναίκα-θεατής έχει δύο επιλογές: είτε το μαζοχισμό της υπερ-ταύτισης είτε το ναρκισσισμό που συνεπάγεται το να γίνει αντικείμενο της ίδιας της της επιθυμίας (το να προσλάβει δηλαδή την εικόνα με τον πιο ριζικό τρόπο). Η μασκαράτα είναι αποτελεσματική ακριβώς επειδή μας προσφέρει τη δυνατότητα να τεχνουργήσουμε μια απόσταση από την εικόνα, να δημιουργήσουμε μια προβληματική στο πλαίσιο της οποίας η εικόνα μπορεί να χειραγωγηθεί, να παραχθεί και να διαβαστεί από τη γυναίκα. Η φωτογραφία του Doisneau δεν είναι αναγνώσιμη από τη γυναίκα-θεατή – μπορεί

να την ευχαριστήσει μονάχα μαζοχιστικά. Για να πιάσει το αστείο, πρέπει, για άλλη μια φορά, να καταφύγει στη στάση της παρενδυσίας.

Είναι εύκολο να μπούμε στον πειρασμό να απορρίψουμε εντελώς και εκ των προτέρων την έννοια της γυναίκας-θεατή, να επαναλάβουμε δηλαδή τη χειρονομία της φωτογραφίας στο επίπεδο της θεωρίας. Είναι εύκολο να μπούμε σ' αυτό τον πειρασμό, εξαιτίας της συγκεκριμένης ιστορίας του κινηματογράφου, ο οποίος έχει βασιστεί πάρα πολύ στην ηδονοβλεπτική επιθυμία, στο φετιχισμό και στην ταύτιση με ένα ιδεώδες εγώ που γίνεται αντιληπτό μόνο με αρσενικούς όρους. Και πράγματι, έχει υπάρξει μια τάση στη θεωρία να προσεγγίζεται η θηλυκότητα –και επομένως η θηλυκή ματιά– ως καταπιεσμένη και, εξαιτίας της καταπίεσής της, ως, κατά κάποιον τρόπο, μη ανιχνεύσιμη, σαν το αίνιγμα που συγκροτείται από την ερώτηση του Φρόιντ. Όμως, όπως έχει δείξει ο Μισέλ Φουκό, από μόνη της η ερμηνευτική υπόθεση της καταστολής οδηγεί σε μια πολύ περιορισμένη και απλουστευτική κατανόηση της λειτουργίας της εξουσίας.⁴⁰ Σύμφωνα με την ερμηνεία αυτή, το «όχι» του πατέρα, η απαγόρευση, αποτελεί τη μόνη τεχνική που διαθέτει η εξουσία. Οι θεωρίες που επικεντρώνονται στην καταστολή αγνοούν την παραγωγική και θετική διάσταση της εξουσίας. Όμως, η θηλυκότητα είναι μια θέση που παράγεται μέσα σ' ένα ευρύτερο δίκτυο εξουσιαστικών σχέσεων. Και η αυξανόμενη επιμονή μας να αναπτύξουμε μια θεωρία για τη γυναίκα-θεατή καταδεικνύει πόσο κρίσιμο και αναγκαίο είναι να κατανοήσουμε αυτή τη θέση, προκειμένου να μπορέσουμε να την εκτοπίσουμε.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Freud, Sigmund (1961), «Θηλυκότητα» [«Femininity»], στο James Strachey (επιμ.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, Λονδίνο, σ. 11.

2. Ακολουθώντας το πρωτότυπο, η ελληνική μετάφραση εδώ βασίζεται στην αγγλική μετάφραση των στίχων του Χάινε που υπάρχει σε υποσημείωση της *Standard Edition* του Φρόιντ (βλ. σημ. 1), σ. 113. (Σ.τ.Μ.)

3. Η ελληνική μετάφραση βασίζεται στην αγγλική μετάφραση του ποιήματος που χρησιμοποιείται από τη συγγραφέα. (Σ.τ.Μ.) Βλ. Heine, Heinrich (1951), *The North Sea*, μτφ. Vernon Watkins, New Direction Books, Νέα Υόρκη, σ. 77.

4. Με άλλα λόγια, η γυναίκα δεν μπορεί ποτέ να θέσει το οντολογικό ερώτημα που αφορά τον ίδιο τον εαυτό της. Ο παραλογισμός αυτής της κατάστασης μέσα στο πλαίσιο των παραδοσιακών κειμενικών κανόνων αναδεικνύεται εάν αντικαταστήσουμε τον «νεαρό άνδρα», στο ποίημα του Χάινε, με μια «νεαρή γυναίκα».

5. Όπως επισημαίνουν ο Oswald Ducrot και ο Tzvetan Todorov (1979), στο *Encyclopedic Dictionary of the Science of Language*, μτφ. Catherine Porter, Johns Hopkins University Press, Βαλτιμόρη και Λονδίνο, σ. 195, η δυνητικά οικουμενική καταννοησιμότητα των ιερογλυφικών είναι άκρως θεωρητική και μπορεί να εννοηθεί μονάχα ως άπιαστο ιδανικό του εκάστοτε εικονιστικού συστήματος: «Είναι βέβαια σημαντικό να μην υπερβάλλουμε ούτε όσον αφορά την ομοιότητα της εικόνας με το αντικείμενο –το σχέδιο πολύ γρήγορα στυλιζάρεται– ούτε όσον αφορά τον “φυσικό” ή “οικουμενικό” χαρακτήρα των σημείων: τα σουμεριακά, τα αιγυπτιακά και τα χεττιτικά ιερογλυφικά για το ίδιο αντικείμενο δεν έχουν τίποτα κοινό».

6. Στο ίδιο, σ. 194. Η έμφαση είναι της συγγραφέα. (Σ.τ.Μ.)

7. Ο όρος «apparatus» στη θεωρία του κινηματογράφου δηλώνει το σύνολο των υλικών, τεχνολογικών, κοινωνικών, αισθητικών και γνωσιολογικών διαδικασιών και δεδομένων τα οποία πλαισιώνουν κατά τρόπο καθοριστικό την παραγωγή –αλλά και την πρόσληψη– του κινηματογραφικού θεάματος. (Σ.τ.Μ.)

8. Ο όρος «scopic» προέρχεται από το –score (κι αυτό, με τη σειρά του, από το αρχ. ελληνικό ρήμα σκοπέω-ώ) ως δεύτερο συνθετικό λέξεων που αναφέρονται σε εργαλεία τα οποία εξυπηρετούν τη σκοπευμένη όραση, όπως το τηλε-

σκόπιο, το μικροσκόπιο κ.ο.κ. Ο όρος «scopic» επομένως παραπέμπει στο εμπρόθετο βλέμμα που διαμεσολαβείται και κατευθύνεται από κάποιου είδους τεχνολογικό μέσο ή από μια ευρύτερα νοούμενη τεχνολογία (π.χ. την τεχνολογία της φωτογραφικής αναπαράστασης). Scopic regime, κατ' επέκταση, πρέπει να θεωρηθεί το σύνολο των κανόνων οι οποίοι επιβάλλουν έναν συγκεκριμένο τρόπο όρασης στο πλαίσιο της τεχνολογικά μεσολαβημένης (σκοπευτικής) όρασης – με άλλα λόγια, το καθεστώς υπό το οποίο συγκροτείται η σκοπευτική όραση. (Σ.τ.Μ.)

9. Βλ. την ταινία του Noël Burch, *Correction Please, or How We Got Into Pictures*.

10. Mulvey, Laura (Φθινόπωρο 1975), «Η οπτική ευχαρίστηση και ο αφηγηματικός κινηματογράφος» [*Visual pleasure and narrative cinema*], *Screen* 16(3): 12-13.

11. Affron, Charles (1977), *Star Acting: Gish, Garbo, Davis*, E.P. Dutton, Νέα Υόρκη, σ. 281-282.

12. Το επιχείρημά μου εδώ επικεντρώνεται στην εικόνα, και δεν ασχολούμαι με την ηχητική μπάνα, κυρίως επειδή μου φαίνεται ότι η μεγαλύτερη θεωρητική μας δυσκολία ως προς τη γυναίκα-θεατή προκύπτει από τη διαδικασία δημιουργίας της εικόνας. Η εικόνα γίνεται επίσης ευρέως κατανοητή ως μετωνυμικό σημαίνον ολόκληρου του κινηματογράφου, κι αυτό είναι απόλυτα δικαιολογημένο: Ιστορικά, ο ήχος υπήρξε υποταγμένος στην εικόνα μέσα στο κυρίαρχο σύστημα του κλασικού κινηματογράφου. Για περισσότερα πάνω στη διάκριση εικόνας/ήχου σε σχέση με τη διαφορά των φύλων, βλ. το άρθρο μου «Η φωνή στον κινηματογράφο: Η διαμόρφωση του σώματος και του χώρου» [*The voice in the cinema: The articulation of body and space*], *Yale French Studies* 60: 33-50.

13. Burch, Noël (1973), *Theory of Film Practice*, μτφ. Helen R. Lane, Praeger, Νέα Υόρκη και Ουάσιγκτον, σ. 35.

14. Metz, Christian (Καλοκαίρι 1975), «Το φαντασιακό σημαίνον» [*The imaginary signifier*], *Screen* 16(2): 60.

15. Στο ίδιο, σ. 61

16. Irigaray, Luce (1980), «Αυτό το φύλο που δεν είναι ένα» [*This sex which is not one*], στο Elaine Marks/Isabelle de Courtivron (επιμ.), *New French Feminisms*, University of Massachusetts Press, Άμχερστ, σ. 104-105.

17. Irigaray, Luce (Μάιος 1977), «Η εξορία των γυναικών» [*Women's exile*], *Ideology and Consciousness* 1: 74.

18. Cixous, Hélène, «Το γέλιο της μέδουσας» [*The laugh of the Medusa*], στο *New French Feminisms*, σ. 257.

19. Kofman, Sarah (Φθινόπωρο 1980), «X: Το αίνιγμα της γυναίκας» [*Ex: The woman's enigma*], *Enditic* 4(2): 20.

20. Montrelay, Michèle (1978), «Μια διερεύνηση της θηλυκότητας» [«Inquiry into femininity»], *m/f* 1: 91-92.
21. Freud, Sigmund (1963), «Μερικές ψυχολογικές συνέπειες της ανατομικής διαφοράς ανάμεσα στα φύλα» [«Some psychological consequences of the anatomical distinction between the sexes»], στο Philip Rieff (επιμ.), *Sexuality and the Psychology of Love*, Collier, Νέα Υόρκη, σ. 187-188.
22. Freud, «Θηλυκότητα» [«Femininity»], ό.π., σ. 125.
23. Freud, «Μερικές ψυχολογικές συνέπειες» [«Some psychological consequences»], ό.π., σ. 187.
24. Haskell, Molly (1974), *From Reverence to Rape*, Penguin, Βαλτιμόρη, σ. 154.
25. Irigaray, «Η εξορία των γυναικών» [«Women's exile»], ό.π., σ. 65.
26. Mulvey, Laura (Καλοκαίρι 1981), «Στοχασμοί εκ των υστέρων... εμπνευσμένοι από τη Μοναμαχία στον Ήλιο» [«Afterthoughts... inspired by *Duel in the Sun*»], *Framework*: 13.
27. Dissolve: τρόπος σύνδεσης πλάνων με διπλοτυπίες, έτσι ώστε το ένα πλάνο να χάνεται μέσα στο άλλο. (Σ.τ.Μ.)
28. Riviere, Joan (1966), «Η γυναικεία ταυτότητα ως μασκαράτα» [«Womanliness as a masquerade»], στο Hendrik M. Ruitenbeek (επιμ.), *Psychoanalysis and Female Sexuality*, New Haven, College and University Press, σ. 213. Η δική μου ανάλυση της έννοιας της μασκαράτας διαφέρει χαρακτηριστικά από αυτήν της Luce Irigaray. Βλ. Irigaray (1977), *Ce sexe qui n'en est pas un*, Les Editions de Minuit, Παρίσι, σ. 131-132. Επίσης διαφέρει σε μεγάλο βαθμό από την πολύ σημαντική ανάλυση της μασκαράτας την οποία αναπτύσσει η Claire Johnston (1975) στο «Θηλυκότητα και μασκαράτα: Η Άννα των Ινδιών» [«Femininity and the masquerade: *Anne of the Indies*»], στο Jacques Touneur, British Film Institute, Λονδίνο, σ. 36-44. Την ευχαριστώ θερμά που έθεσε υπόψη μου το άρθρο της Riviere.
29. Moustafa Safouan (1981), «Είναι το οιδιπόδειο σύμπλεγμα οικουμενικό;» [«Is the Oedipus complex universal?»], *m/f* 5-6: 84-85.
30. Montrelay, «Διερεύνηση της θηλυκότητας» [«Inquiry into femininity»], ό.π., σ. 93.
31. Bovenschen, Silvia (Χειμώνας 1977), «Υπάρχει γυναικεία αισθητική;» [«Is there a feminine aesthetic?»], *New German Critique* 10: 129.
32. Montrelay, ό.π., σ. 93.
33. Williams, Linda (1984), «Όταν η γυναίκα κοιτάζει...» [«When the woman looks...»], στο Mary Ann Doane/Pat Mellencamp/Linda Williams (επιμ.), *Revision: Feminist Essays in Film Analysis*, AFI-University Publications, Frederic, Μέριλαντ.
34. Johnston, «Θηλυκότητα και μασκαράτα» [«Femininity and the masquerade»], ό.π., σ. 40.

35. En abîme: γαλλική έκφραση που σημαίνει την τηλεσκοπική εικόνα, δηλαδή μια εικόνα που γίνεται ολοένα μικρότερη στη διαδικασία του συνεχούς πολλαπλασιασμού της. (Σ.τ.Μ.)
36. Freud, Sigmund (1960), *Jokes and Their Relation to the Unconscious*, μτφ. James Strachey, Norton, Νέα Υόρκη, σ. 99.
37. Στο ίδιο, σ. 98.
38. Naef, Weston J. (1982), *Counterparts: Form and Emotion in Photographs*, Dutton και Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη, σ. 48-49.
39. Στο ίδιο.
40. Foucault, Michel (1978), *The History of Sexuality*, μτφ. Robert Hurley, Pantheon, Νέα Υόρκη [Ιστορία της Σεξουαλικότητας, Ράππα, Αθήνα, 1982].

Μετάφραση: Μαργαρίτα Μηλιώρη