«Θεέ, γιατί δεν μου δίδαξες πολιτική;»: Η προβληματική της κινηματογραφικής μεταφοράς του Poor Things.

Ι: Η κινηματογραφική μεταφορά και η ιδεώδης κατασκευή

Όλοι μιλούν για το Poor Things! Η κυκλοφορία της ταινίας του Γιώργου Λάνθιμου έλαβε διαστάσεις πολιτισμικού συμβάντος, προκάλεσε συζητήσεις και εκ διαμέτρου αντίθετες κριτικές, προξένησε ενθουσιασμό, ενίοτε και κάποια αμηχανία. Αλλά τι γίνεται με το βιβλίο που κρύβεται πίσω από την ταινία; Σε μια κοινωνία όπου το σινεμά αποτελεί την πολιτισμική δεσπόζουσα της οπτικής κουλτούρας, είναι άραγε τα βιβλία καταδικασμένα να λειτουργούν ως *εξαφανιζόμενοι διαμεσολαβητές*; Να προσφέρουν, δηλαδή, την κεντρική αφηγηματική γραμμή κι έπειτα να χάνονται στο παρασκήνιο σαν μια μακρινή ηχώ; Και τι είδους σχέση αναπτύσσεται μεταξύ βιβλίου και ταινίας, μεταξύ λογοτεχνίας και κινηματογράφου;

Σπάνια σήμερα θα συναντήσουμε κάποια μελέτη για τη μεταφορά ενός έργου από τη λογοτεχνία στον κινηματογράφο, που να μην αναλώνεται στην καταγραφή ομοιοτήτων και διαφορών, παραβλέποντας ότι πρόκειται για δύο εντελώς διακριτές μορφές τέχνης που οφείλουν να αντιμετωπιστούν υπό διαφορετικούς όρους. Η πιστότητα ήτανε πάντοτε ένας κακός δείκτης για αυτή τη διαδικασία, καθώς αδυνατεί να εκτιμήσει αυτή τη διαφορά. Μία πιστή μεταφορά καταλήγει τις περισσότερες φορές σε ένα κακό κινηματογραφικό έργο, ενώ οι πιστές μεταφορές που πετυχαίνουν συνήθως οδηγούν σε μια μουσειακή αντίληψη που μας εξοικειώνει με ένα αριστουργηματικό κείμενο επιβεβαιώνοντας τη μεγαλοσύνη του, χωρίς να μας λένε πολλά για την αναγκαιότητα επιστροφής του κειμένου σε ένα πολιτισμικά διαφορετικό παρόν.

Ο Αντρέ Μπαζέν ήταν ενός από τους λίγους θεωρητικούς του κινηματογράφου που μίλησε κάποτε για την προβληματική της κινηματογραφικής μεταφοράς. Με αφορμή ορισμένες μεταφορές των βιβλίων του Τζων Στάινμπεκ στον κινηματογράφο, ο Μπαζέν λέει τα εξής:

Αν η ταινία που γυρίστηκε από το *Άνθρωποι και ποντίκια* του Στάινμπεκ (1940, σκηνοθεσία: Λιούις Μάιλστοουν) ήταν επιτυχημένη (θα μπορούσε να είναι, πολύ πιο εύκολα από την άλλη

κινηματογραφική μεταφορά των *Σταφυλιών της οργής* του ίδιου συγγραφέα), τότε ο (λογοτεχνικός;) κριτικός από το 2050 δεν θα έβρισκε ένα μυθιστόρημα από το οποίο θα είχε «φτιαχτεί» ένα θεατρικό έργο ή μία ταινία, αλλά μάλλον ένα και μοναδικό έργο που αντανακλάται σε τρεις καλλιτεχνικές μορφές, μια καλλιτεχνική πυραμίδα με τρεις πλευρές, που θα είναι όλες τους ισότιμες στα μάτια του κριτικού. Το «έργο» δεν θα ήταν παρά ένα ιδεώδες σημείο στην κορυφή του σχήματος, το οποίο θα θεωρούταν μία ιδεώδης κατασκευή. Το χρονολογικό προβάδισμα της μίας πλευράς έναντι της άλλης δεν θα συνιστούσε πια αισθητικό κριτήριο (σσ. 49-50).

Θα ήταν προτιμότερο να διατηρήσουμε μία τέτοια αντίληψη, πριν την παράλληλη ανάγνωση δύο έργων που, παρότι εντελώς διαφορετικά, ανήκουν στην ίδια ιδεώδη κατασκευή. Ωστόσο, είναι σκόπιμο να κάνουμε μία τελευταία μεθοδολογική παρατήρηση, εν είδει αξιώματος αυτή τη φορά, την οποία εκμαιεύω από τον Φρέντρικ Τζέιμσον. Ο Τζέιμσον αναφέρει ότι στην πλειονότητα των περιπτώσεων ένα λογοτεχνικό και ένα κινηματογραφικό έργο δεν είναι της ίδιας ποιότητας. Κάποιο θα υπερτερεί του άλλου, θα κάνει καλύτερα τη λογοτεχνική ή κινηματογραφική δουλειά του. Η μοναδική περίπτωση στην οποία τα δύο έργα είναι αμφότερα υψηλής ποιότητας είναι όταν η ταινία είναι εντελώς διαφορετική, εντελώς άπιστη απέναντι στο πρωτότυπο, όταν διέπεται από ένα εντελώς διαφορετικό φιλοσοφικό, αισθητικό, πολιτικό, ή ότιδήποτε άλλο, πρόταγμα (σ. 218). Τέτοια είναι η περίπτωση των ιδεωδών κατασκευών του *Solaris* του Στάνισλαβ Λεμ και του Ταρκόφσκι ή της *Λάμψης* του Στίβεν Κινγκ και του Κιούμπρικ. Ίσως τέτοια να είναι και η περίπτωση των δύο *Poor things,* του Άλασνταιρ Γκρέι και του Γιώργου Λάνθιμου.

II: Ο Άλασνταιρ Γκρέι και η πολιτική

Το μυθιστόρημα *Poor things* του Άλασνταιρ Γκρέι κυκλοφόρησε το 1992 και αποτελεί μία αξιοθαύμαστη λογοτεχνική κατασκευή με πολλαπλές οπτικές γωνίες και αφηγηματικά επίπεδα. Ξεκινάμε από το παρόν της συγγραφής, όταν και ο ίδιος ο Άλασνταιρ Γκρέι φαίνεται να παραλαμβάνει το μοναδικό χειρόγραφο ενός αποτυχημένου μυθιστορήματος της βικτωριανής εποχής. Το μυθιστόρημα παρουσιάζει την οπτική γωνία του Archibald McCandless (ΜακΚέρι στη μετάφραση), γιατρού και φίλου του Godwin (Θεόνικος στη μετάφραση) Baxter. Μέσα στο μυθιστόρημα εντάσσονται και δύο επιστολές που δείχνουν τα πράγματα από την οπτική του Duncan Wedderburn (Κάπτσουρινγκ, για κάποιο λόγο, στη μετάφραση) και της Μπέλλα Μπάξτερ. Όταν η κεντρική ιστορία τελειώνει, ανοίγουν δύο ακόμη αφηγηματικά επίπεδα: αφενός μία επιστολή της Μπέλλα αρκετά χρόνια μετά τα γεγονότα του μυθιστορήματος, και αφετέρου οι μακροσκελείς σημειώσεις του Άλασνταιρ Γκρέι με τις οποίες κλείνει το βιβλίο, όπου, ανάμεσα σε ανεκδοτολογικά στοιχεία για την πόλη της Γλασκώβης, αποκαλύπτεται το μέλλον της Μπέλλας, όπως παρουσιάζεται από πολλές διαφορετικές οπτικές γωνίες.

Αυτό που πετυχαίνει μία τέτοια πολυεστιακή αφήγηση είναι να ταρακουνήσει τις βεβαιότητες, να σχετικοποίησει την αλήθεια. Ο Γκρέι, ως γνήσιος μεταμοντερνιστής (ή ως ένας «παλιομοδίτης μοντερνιστής», όπως προτιμούσε να δηλώνει ο ίδιος**) μας τραβάει συνέχεια το χαλί κάτω από τα πόδια, κι εκεί που νομίζουμε ότι κάτι συμβαίνει, κάτι άλλο έρχεται να το ανατρέψει. Η ιστορία της Μπέλλα βρίσκεται, ασφαλώς, στο επίκεντρο. Ωστόσο, ανοίγοντας αυτά τα χρονικά επίπεδα, από τη βικτωριανή εποχή που η Σκωτία βίωνε τις πρώτες ριζικές αλλαγές που έφερε η νεωτερικότητα με τη βιομηχανική επανάσταση, τους δύο παγκόσμιους πολέμους, μαζί με το παρόν του συγγραφέα στη δεκαετία του 1990, ο συγγραφέας καταφέρνει να την ιστορικοποιήσει, τοποθετώντας τη σε κομβικές στιγμές που σημάδεψαν την πρόσφατη ιστορία.

Έτσι, ο ισχυρισμός ότι το *Poor things* αποτελεί μία από τις σπαρακτικότερες καταθέσεις για το τέλος του σύντομου εικοστού αιώνα, ίσως να φανεί παράδοξος για όσους έχουν δει μόνο την ταινία. Ο Έρικ

Χομπσμπάουμ έλεγε ότι ο 20ος αιώνας είναι σύντομος στο βαθμό που αρχίζει με τον Α’ Παγκόσμιο Πόλεμο και τελειώνει με την κατάρρευση της Σοβιετικής Ένωσης. Όπως αναφέρθηκε, στο μυθιστόρημα εμπεριέχονται δύο επιστολές της Μπέλλα που τοποθετούνται στρατηγικά στα σημεία που σημάδεψαν ανεξίτηλα την ιστορία του σύντομου εικοστού αιώνα. Στην επιστολή όπου η Μπέλλα σχολιάζει το χειρόγραφο του McCandless, η αναφορά της στην προειδοποίηση του μυθιστορήματος του Χ. Τζ. Γουέλς για τον κίνδυνο παγκοσμίου πολέμου, και η πίστη της στο ρόλο των εργατικών κινημάτων της Σκωτίας του 1914, φαντάζουν ανατριχιαστικά από τη σκοπιά του παρόντος (σελ. 295***). Το ίδιο ισχύει για τη δεύτερη επιστολή της μετά το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου με την εμπιστοσύνη στην αριστερή κυβέρνηση των Εργατικών στη Βρετανία (σελ. 338).

Αν το παραπάνω φαντάζει παράδοξο, τότε ο δεύτερος ισχυρισμός μας, ότι το *Poor Things* είναι ένα μυθιστόρημα που καταπιάνεται σθεναρά με το εθνικό ζήτημα, με τη Μπέλλα να καθίσταται ένα είδος εθνικής αλληγορίας για τη Σκωτία, θα φαίνεται σίγουρα εξωφρενικός ακόμα και για όσους και όσες έχουν διαβάσει και το βιβλίο. Ωστόσο, η παρατήρηση αυτή αποτελεί κοινό τόπο για την κριτική του βιβλίου και προέρχεται από ένα παράθεμα της πρωτότυπης έκδοσης που δεν πέρασε στην ελληνική μετάφραση.

Συγκεκριμένα, από τα πρώτα κιόλας κεφάλαια, ο συγγραφέας εντάσσει στην αφήγηση ένα σκίτσο – πορτραίτο της Μπέλλα (σ. 45). Ωστόσο, αντί για το ονοματεπώνυμό της, στη λεζάντα αναγράφεται το περίεργο όνομα: “Bella Caledonia”. Η κρίσιμη πληροφορία εν προκειμένω, είναι ότι “Caledonia” ήταν το λατινικό όνομα με το οποίο αναφερόταν η Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία στο βόρειο κομμάτι της Μεγάλης Βρετανίας, δηλαδή τη Σκωτία. Έπειτα, το Caledonia χρησιμοποιήθηκε ευρέως στη σκωτσεζική λογοτεχνία ως μία ποιητική, ρομαντική και νοσταλγική αναφορά για ολόκληρη τη Σκωτία.

Πέραν του γεγονότος ότι ο Γκρέι υπήρξε ένθερμος υποστηρικτής της ανεξαρτησίας της Σκωτίας, αφιερώνοντας ένα ολόκληρο βιβλίο στο *Γιατί οι Σκωτσέζοι θα έπρεπε να κυβερνούν τη Σκωτία*, η μικρή αυτή επιγραφή χρησιμοποιήθηκε ως το όνομα ενός διαδικτυακού περιοδικού που δημοσιεύει άρθρα και σχόλια γύρω από το ζήτημα της σκωτσεζικής ανεξαρτησίας. Δύο σύντομες μελέτες

συγκεντρώνουν αυτά τα στοιχεία του μυθιστορήματος, διαβάζοντας τη Μπέλλα ως μία εθνική αλληγορία της ίδιας της Σκωτίας, ως την ενσάρκωση της μυθοπλαστικής κατασκευής της εθνικής αφήγησης, με την απώλεια της μνήμης να σηματοδοτεί ένα νέο ξεκίνημα σε έναν κόσμο που αλλάζει τον 19ο αιώνα, όταν για πολλούς εφευρέθηκαν τα έθνη με τη νεωτερική τους σημασία. Γενικά, το εθνικό ζήτημα έχει υπάρξει για τη Σκωτία αφορμή πολλών συζητήσεων, και ίσως να μην είναι τυχαίο ότι ο Τομ Νάιρν, ένας από τους σημαντικότερους μελετητές του εθνικισμού, ήταν Σκωτσέζος.

Αυτή η μικρή επιγραφή του σκίτσου έχει ανοίξει μία ολόκληρη ερμηνευτική υπόθεση για τη θέση του βιβλίου στην σκωτσέζικη εθνική λογοτεχνία, και ίσως αυτός να είναι ένας από τους λόγους της αντίδρασης πολλών Σκωτσέζων απέναντι στην κινηματογραφική μεταφορά του Λάνθιμου. Βέβαια, οι λόγοι μπορεί να είναι λίγο περισσότερο τοπικιστικοί από ό,τι καθαρά εθνικιστικοί, καθώς ο Λάνθιμος επέλεξε να μην αναφερθεί καθόλου στη Γλασκώβη, τοποθετώντας τη δράση στο Λονδίνο. Κι αυτό διότι ο Γκρέι θεωρείται για τη Γλασκώβη, ό,τι ο Τζέιμς Τζόυς για το Δουβλίνο, ή ο Βίκτωρ Ουγκώ για το Παρίσι, έχοντας πάντα ως χώρο δράσης τη γενέθλια πόλη του, ακόμη και αν το μυθιστόρημα διαδραματιζόταν 200 χρόνια μετά, όπως το *A History Maker* (1994). Χαρακτηριστικά, όταν ο Λάνθιμος τον συνάντησε στη Γλασκώβη, το πρώτο πράγμα που έσπευσε να κάνει ο Γκρέι ήταν να τον πάρει για ένα τουρ στην πόλη, δείχνοντάς του πού φανταζόταν ότι εκτυλίχθηκε η δράση του μυθιστορήματος.

Εν πάση περιπτώσει, δυστυχώς, στην ελληνική μετάφραση η επιγραφή του σκίτσου αναγράφει «Μπέλλα Μπάξτερ», κλείνοντας ερμητικά αυτή την πλευρά του μυθιστορήματος. Ωστόσο, το έθνος υπεισέρχεται σε διάφορες συζητήσεις με τους χαρακτήρες που συναντάει η Μπέλλα, οι οποίοι κρυσταλλώνουν ίσως μια αντίληψη του Γκρέι περί εθνικής λογοτεχνίας που είναι ενδεικτική για τον ρόλο που έπαιξε η λογοτεχνία στη φαντασιακή συγκρότηση της εθνικής ταυτότητας: «*ένα έθνος έχει την ηλικία της λογοτεχνίας του*» και «*Οι άνθρωποι που δεν ενδιαφέρονται για τους μύθους και τα τραγούδια της πατρίδας τους είναι σαν να μην έχουν παρελθόν, στερούνται μνήμης, είναι μισοί άνθρωποι*» (σελ. 138-139).

Τα παραπάνω θα είναι χρήσιμα όταν φτάσουμε να σχολιάσουμε τις στρατηγικές της ταινίας. Προς το παρόν, είναι σκόπιμο να εκθέσουμε τον τρίτο μας ισχυρισμό, που δεν είναι τόσο εξωφρενικός, αλλά μάλλον συγκροτητικός για το μυθιστόρημα: το γεγονός δηλαδή ότι για την Μπέλλα του Γκρέι η απελευθέρωση είναι ζήτημα θεμελιωδώς πολιτικό, καθώς οι εμπειρίες που συγκεντρώνει την οδηγούν εν τέλει στην ενεργό και ιδιοσυγκρασιακή πολιτική της στράτευση.

Εξού και οι σημαντικότεροι χαρακτήρες που διαμορφώνουν την πορεία της προς την αυτογνωσία είναι μάλλον ο δρ Χούκερ και ο Χάρι Άστλεϊ. Ο πρώτος, που δεν περιλαμβάνεται στον κατάλογο των χαρακτήρων της ταινίας, είναι ένας Αμερικανός καθηγητής, φανατικός χριστιανός, που αναλαμβάνει να κάνει στην Μπέλλα μια εισαγωγή στην πολιτική, προχωρώντας σε μία περιγραφή της εκπολιτιστικής αποστολής που αποτέλεσε τον ιδεολογικό μύθο του ιμπεριαλισμού: οι κατακτήσεις και οι βιαιότητες των ιμπεριαλιστών είναι δικαιολογημένες στο βαθμό που προέρχονται από την ανωτερότητα της αγγλοσαξονικής φυλής, στοχεύοντας στον “εξανθρωπισμό” των απολίτιστων

βαρβάρων του τρίτου κόσμου, σε μια οριενταλιστική αντίληψη την οποία περιέγραψε ο Έντουαρντ Σαΐντ και άλλοι θεωρητικοί των μετα-αποικιοκρατικών σπουδών.

Στο τέλος της συζήτησης, την προσκαλεί να πάνε μαζί στην Αλεξάνδρεια όπου θα καταλάβει τρία πράγματα: «*την αθεράπευτη φαυλότητα των ανθρώπων που είναι έρμαια της ζωώδους φύσης τους, γιατί ο Χριστός σταυρώθηκε για τις αμαρτίες μας και γιατί ο Θεός έστειλε την αγγλοσαξονική φυλή για να εξαγνίσει την ανθρωπότητα με τη φωτιά και το ατσάλι*» (σελ. 162). Μετά από αυτά, η Μπέλλα φεύγει αηδιασμένη από το τραπέζι, γράφοντας στον Θεόνικο Μπάξτερ: «*Θεέ, γιατί δεν μου δίδαξες πολιτική*;» (σελ. 163).

Τα όσα είδε η Μπέλλα στην Αλεξάνδρεια περιγράφονται σε μία ασθματική αφήγηση, σε μία δισέλιδη παράγραφο που γράφει η Μπέλλα χωρίς ανάσα (σελ. 190-192). Ο Λάνθιμος μετασχηματίζει αριστουργηματικά την παράγραφο αυτή σε κινηματογραφική εικόνα: η ύπαρξη της σκάλας που φαίνεται να συνδέει τους προνομιούχους με τους υποτελείς, παραπέμπει αρχικά στη δυνατότητα κοινωνικής κινητικότητας. Ωστόσο, σαν σε μία αλληγορική αποτύπωση της ταξικής διχοτόμησης της κοινωνίας, το χάσμα μπροστά στο οποίο κατακρημνίζεται η Μπέλλα αποκαλύπτει αυτή τη δυνατότητα επαφής ως μία ψευδαίσθηση, ως ένα ιδεολόγημα των κυρίαρχων.

Τώρα, στο κεφάλαιο της Αλεξάνδρειας η αφήγηση της Μπέλλα διαπλέκεται με τις σημειώσεις που κρατάει όταν ο Χάρι Άστλεϋ της περιγράφει την κοσμοθεωρία του μέσα από τους λεξικογραφικούς ορισμούς διάφορων θεμάτων: γυναίκες, εκπαίδευση, ανεργία, ελεύθερη αγορά, αυτοκρατορία, βελτιωτές του κόσμου, και άλλα πολλά. Το λήμμα που έχει το μεγαλύτερο ενδιαφέρον είναι αυτό με τα «Είδη ανθρώπων», το οποίο αξίζει να παραθέσουμε αυτούσιο:

«Υπάρχουν τρία είδη ανθρώπων. Οι πλέον χαρούμενοι είναι οι αθώοι που νομίζουν ότι βασικά οι πάντες και τα πάντα είναι καλά. Τα περισσότερα παιδιά ανήκουν σ' αυτή την κατηγορία κι έτσι ήσουν κι εσύ μέχρι που ο Χούκερ σου έδειξε, παρά τη θέλησή μου, την άσχημη πλευρά της ζωής. Η δεύτερη και μεγαλύτερη μερίδα ανθρώπων είναι οι ήπια αισιόδοξοι, εκείνοι που ο εγκέφαλός τους μ' ένα ταχυδακτυλουργικό κόλπο τους επιτρέπει να αντικρίζουν τους λιμασμένους και τους ακρωτηριασμένους δίχως ίχνος δυσφορίας. Νομίζουν ότι όσοι πάσχουν το αξίζουν ή ότι η χώρα τους δεν προκαλεί, αλλά καταπολεμά τη μιζέρια ή ότι ο Θεός, η Φύση κι η Ιστορία θα τα διορθώσουν όλα κάποια μέρα. Ο δρ Χούκερ είναι έτσι και χαίρομαι που οι δημαγωγίες του δεν σε απέτρεψαν από την αλήθεια. Το τρίτο και σπανιότερο είδος είναι όσοι γνωρίζουν ότι η ζωή είναι ουσιαστικά μια επώδυνη αρρώστια που μόνο ο θάνατος μπορεί να θεραπεύσει. Έχουμε τη δύναμη να ζούμε με τα μάτια μας ανοιχτά εκεί που άλλοι κάνουν τους τυφλούς. Είμαστε οι κυνικοί». (σελ. 175-176).

Ο Άστλεϋ εκφράζει εδώ τη λογική του κυνικού λόγου, που αποτελεί την κυρίαρχη ιδεολογία της εποχής που γράφτηκε το μυθιστόρημα και παραμένει μαζί μας σήμερα. Γνωρίζουμε την αθλιότητα, ξέρουμε ότι το σύστημα είναι διεφθαρμένο, ότι μας εκμεταλλεύονται και ούτω καθεξής, ωστόσο δεν

κάνουμε τίποτα για αυτό. Ο κυνικός λόγος τρέφεται από την έλλειψη εναλλακτικών, νεκρώνει τις αντιστάσεις, μας κάνει να αποδεχόμαστε τις σοκαριστικές αποκαλύψεις για τη συστημική διαφθορά σαν φυσιολογικές και αναπόδραστες. Η διαιώνιση της αθλιότητας καθορίζεται σε τεράστιο βαθμό από αυτή την αδυναμία να σπάσουμε τον κυνικό λόγο.

Ολόκληρη η πορεία της Μπέλλας, όπως αποκαλύπτεται στις τελευταίες σελίδες των σημειώσεων, σηματοδοτεί μία ακατάπαυστη, σχεδόν εμμονική, θέληση να μην γίνει κυνική, να μην αποδεχτεί τον κόσμο ως έχει. Η Μπέλλα λαμβάνει μια πολιτική τοποθέτηση, στρατεύεται και την ακολουθεί μέχρι τέλους. Ενάντια στον κοινωνικό πόλεμο που υφίσταται, ακολουθεί αυτό που υπαγορεύει η συνείδησή της, φτάνει σε σημείο να αποκηρύξει τα πάντα για τα πιστεύω της. Η Μπέλλα γίνεται η κατεξοχήν αντι-κυνική, η επιτομή του ουτοπισμού. Και αν αυτός ο τύπος ανθρώπου φαντάζει αδιανόητος για μας σήμερα σε μια εποχή γενικευμένου κυνισμού, είναι διότι ένας άνθρωπος που αφιερώνεται στον ριζικό μετασχηματισμό της κοινωνίας, εμμένοντας στην αποστολή αυτή παρά το γεγονός ότι όλα είναι εναντίον του, μοιάζει πράγματι σαν κάποιον που του εμφυσήσανε ένα μυαλό βρέφους.

III: **Λάνθιμος, ο οικουμενικός**

Το ζήτημα της ιδεώδους κατασκευής θέλει να πει ακριβώς ότι πρέπει να απαλλαγούμε από την κατηγορία της πιστότητας, στρεφόμενοι στο τι κάνει ο σκηνοθέτης στο πρωτογενές υλικό που παραλαμβάνει, πώς το μεταχειρίζεται, τι εξυπηρετεί αυτή η διαδικασία, πώς αυτό λειτουργεί για μας σήμερα. Αυτό, λοιπόν, που οφείλουμε να πούμε ευθύς εξαρχής είναι ότι ο Λάνθιμος προβαίνει σε μια διαδικασία *οικουμενοποίησης* του έργου, κάτι που συνίσταται στην απαλοιφή όλων εκείνων των στοιχείων που θα μπορούσαν να οδηγήσουν σε αθέλητες ερμηνείες.

Είναι γεγονός ότι πρόκειται για μια διαδικασία αφαίρεσης η οποία αφήνει τα σημάδια της στην αναπαράσταση των χρονολογικών και των τοπολογικών δεικτών. Αρχικά, η ταινία προχωράει σε μία μείωση της αφηγηματικής χρονικότητας: μόνο η κεντρική ιστορία απομένει, με μια μικρή αναδρομή στο παρελθόν που λύνει γρήγορα το ερώτημα του γιατί συμπεριφέρεται έτσι η Μπέλλα. Επιπλέον, δεν έχουμε μία ευδιάκριτη αποτύπωση της βικτωριανής εποχής, καθώς τα κοστούμια, αλλά και το τεχνητό περιβάλλον που δημιουργήθηκε από το μηδέν σε ένα studio στη Βουδαπέστη, δεν αφήνουν το περιθώριο αναγνώρισης κάποιας οριοθετημένης ιστορικής εποχής ή κάποιας ευδιάκριτης πόλης: όλες τους συγκροτούνται ως ένα μαγικό και αυτόνομο κινηματογραφικό παρασκήνιο, το οποίο οι θεατές ανακαλύπτουν μαζί με την πρωταγωνίστρια, από το μουντό Λονδίνο και τη χρωματιστή Λισαβόνα με τα εναέρια τελεφερίκ μέχρι τον ορίζοντα στο πλοίο και τη σέπια Αλεξάνδρεια. Η στιγμή στη Λισαβόνα, όπου η Μπέλλα ατενίζει από μια προβλήτα αυτόν τον θαυμαστό καινούριο κινηματογραφικό κόσμο, σηματοδοτεί μία ιδιαίτερη αυτοαναφορική σκηνή, όπου το σινεμά θαυμάζει τον ίδιο του τον εαυτό.

Η ταινία, λοιπόν, εξοβελίζει την πολιτική, εθνική ή ταξική, παραμερίζοντας τουλάχιστον την άμεση

αναφορά της, και συμπυκνώνοντάς την σε ορισμένες αποφθευγματικές φράσεις από την ενότητα της Αλεξάνδρειας. Ωστόσο, για όσους πιστεύουμε ότι η πολιτική διάσταση δεν περιορίζεται στις αναφορές του περιεχομένου, θα ήταν ίσως ορθότερο να πούμε ότι η ταινία κάνει μια μετατόπιση από την πολιτική στη *βιο*πολιτική. Το *Poor Things* επιβεβαιώνει την παρατήρηση του Δημήτρη Παπανικολάου ότι το σινεμά του Λάνθιμου διέπεται από τη λογική ενός βιοπολιτικού ρεαλισμού, ενώ στην εκτενέστερη κριτική της ταινίας η γλώσσα που μεταχειρίζεται ο Αλέξανδρος Παπαγεωργίου βρίθει από τη χρήση ανάλογων φουκωικών ερμηνευτικών εργαλείων. Πράγματι, στο επίκεντρο της ταινίας βρίσκεται το πώς τα σώματα κατασκευάζονται προκειμένου να κυβερνηθούν, με την Μπέλλα να μπαίνει σε έναν ήδη διαμορφωμένο κοινωνικό χώρο ως μία tabula rasa, οφείλοντας να μάθει τις συμβάσεις και τις απαγορεύσεις της πολιτισμένης κοινωνίας: μην αυνανίζεσαι στην τραπεζαρία, μην λες αυτό που σου έρχεται στο κεφάλι σου. Η Μπέλλα πρέπει να μάθει στο πετσί της τη δύναμη των κανόνων, πρέπει να εν-σωματώσει το γεγονός ότι ο πολιτισμός είναι πηγή δυστυχίας.

Γι’ αυτό και η Μπέλλα γίνεται αντιληπτή ως ένας απελευθερωτικός και λυτρωτικός χαρακτήρας, γιατί χαίρεται το σώμα της, ανακαλύπτει τον κόσμο με αυτό, ακολουθεί την επιθυμία της και κάνει αυτό που θέλει. Με τον εξωβελισμό των εθνικών αναφορών, και την εστίαση στην προσωπική ιστορία της Μπέλλα, η ταινία πράγματι κατόρθωσε να ανοιχτεί σε ένα αξιοπρόσεκτα ευρύ και εντυπωσιακά ανομοιογενές κοινό. Αυτή η κίνηση είναι ανάλογη με εκείνη που είχε επιχειρήσει ο Danny Boyle με το *Trainspotting* (1996). Όπως επεσήμανε ο Shelag Patterson (σσ. 130-141), στην κινηματογραφική μεταφορά του μυθιστορήματος του Ίρβιν Γουέλς, οι πολιτικές αναφορές στη σύγχρονη Σκωτία εξαλείφθηκαν, κάνοντας την ταινία μια κριτική της καταναλωτικής κουλτούρας. Αντίστοιχα, ο Λάνθιμος μετατρέπει μια ιστορία πολιτικής συνειδητοποίησης σε μια ιστορία σεξουαλικής χειραφέτησης που αφορά σήμερα ένα πολύ ευρύτερο ακροατήριο. Το πείραμα της οικουμενοποίησης είναι αναμφίβολα πετυχημένο, αλλά το τίμημα μιας τέτοιας επιτυχίας είναι αναπόφευκτα η ιστορία.

IV: Η επιστροφή του απωθημένου του έθνους

Συνεπώς, προκειμένου να ανακτήσουμε αυτή τη χαμένη ιστορική διάσταση, οφείλουμε να ιστορικοποιήσουμε το *Poor Things*, εντάσσοντάς το στο συνολικό σώμα του έργου του σκηνοθέτη. Εξού και οφείλουμε να αναφέρουμε τις δύο κυρίαρχες περιοδολογήσεις του έργου του Λάνθιμου. Η πρώτη, θα μπορούσαμε να την πούμε *εθνική*, χωρίζει το έργο του σε μία πρώτη περίοδο που έκανε τις ταινίες του στο ελληνικό κινηματογραφικό πεδίο (*Κινέττα*, *Κυνόδοντας*, *Άλπεις*) και αυτές που σκηνοθέτησε με μεγαλύτερη χρηματοδότηση σε ξένα στούντιο (*Αστακός*, *Ο θάνατος του ιερού ελαφιού*, *Η ευνοούμενη*, *Poor Things*). Ωστόσο, αυτή η περιοδολόγηση είναι πάντοτε προσωρινή για όσους σκηνοθέτες περνούν τα σύνορα του εθνικού τους κινηματογράφου, και είναι βέβαιο ότι δεν θα υπάρξει άλλη ταινία να προστεθεί στην πρώτη αυτή «ελληνική» περίοδο.

Υπάρχει, λοιπόν, μία δεύτερη, σταθερότερη περιοδολόγηση, θα την αποκαλέσουμε *αφηγηματική*, η

οποία διακρίνει το έργο σε όσες ταινίες είχαν σεναριογράφο τον Ευθύμη Φιλίππου (*Κυνόδοντας*, *Άλπεις*, *Αστακός*, *Ο θάνατος του ιερού ελαφιού* και το πολυαναμενόμενο *Kinds of Kindness*) και σε όσες έγιναν χωρίς την άμεση εμπλοκή του Φιλίππου, όπου δεσπόζουν η *Ευνοούμενη* και, ασφαλώς, το *Poor Things*. Τα παραπάνω για να πούμε ότι το *Poor Things*, όντας η κορυφαία ταινία της μη-ελληνικής και μη-φιλιππικής περιόδου, οφείλει μοιραία να αναμετρηθεί με την κορυφαία ταινία της ελληνο-φιλιππικής περιόδου, που δεν είναι άλλη από τον *Κυνόδοντα*.

Όταν επεσήμαναν στον Λάνθιμο τη γραμμή που συνδέει τον *Κυνόδοντα* με το *Poor Things*, ο ίδιος επικύρωσε τη συνάφεια του εγκλωβισμού της Μπέλλα στην αρχή της ιστορίας και τη θέληση του Godwin Baxter να την κρατήσει μακριά από την επιρροή του κόσμου, λέγοντας όμως ότι το *Poor Things* αφορά περισσότερο το τι συμβαίνει όταν ο χαρακτήρας βγαίνει έξω, όταν αποδρά από τον ασφυκτικό κλοιό που θέλουν να τον περιορίσουν. Στον *Κυνόδοντα* η σεξουαλικότητα αναδύεται στην πιο υλική της διάσταση ως ένα *πρόβλημα* προς διαχείριση, προσλαμβάνοντας μία κεντρική αφηγηματική πτυχή, καθώς γίνεται ο κινητήριος μοχλός της πλοκής, όταν η Χριστίνα, που καλύπτει τις σεξουαλικές ανάγκες του γιου της οικογένειας, ζητά σεξουαλικά ανταλλάγματα από την κόρη. Όταν ο πατέρας, μία από τις εμβληματικότερες κινηματογραφικές ενσαρκώσεις της πατριαρχίας, διώχνει τη Χριστίνα από το σπίτι, δημιουργείται η ανάγκη της ικανοποίησης των σεξουαλικών ορμών του γιου, και είναι αυτό το αλισβερίσι που κάνει την μεγαλύτερη κόρη να σπάσει τον κυνόδοντά της και να αποδράσει από το σπίτι.

Τα λέω όλα αυτά για να θυμίσω ότι οι ταινίες με τα σενάρια Φιλίππου διαθέτουν ήδη μια στρατηγική οικουμενοποίησης: ανώνυμοι χαρακτήρες, αρχετυπικές φιγούρες, λιτή δράση και διάλογοι. Ο *Κυνόδοντας* και οι *Άλπεις*, οι ταινίες της «ελληνικής» περιόδου με σενάριο Φιλίππου, δεν εμπεριέχουν σχεδόν καμία αναφορά σε κάποιο αναγνωρίσιμο «ελληνικό» περιβάλλον. Ωστόσο, αυτό δεν εμπόδισε τον *Κυνόδοντα* να *διαβαστεί* σαν να ήταν μια εμπρόθετη εθνική αλληγορία που μιλούσε για την κρίση, προκαλώντας μάλιστα ένα ολόκληρο αισθητικό ρεύμα, το Greek Weird Wave, ίσως το αυθεντικότερο πολιτισμικό γεγονός της σύγχρονης ελληνικής κουλτούρας: «Είναι τυχαίο που η πιο ταραγμένη χώρα του πλανήτη, βγάζει τις πιο κουλές ταινίες;», είχε αναρωτηθεί ο Steve Rose της *Guardian*, μιλώντας για δύο ταινίες (η άλλη ήταν το *Attenberg* της Αθηνάς-Ραχήλ Τσαγγάρη) που είχαν ολοκληρωθεί πριν ακόμη ξεσπάσει η ελληνική οικονομική κρίση.

Και κάπως έτσι, το έθνος επανέρχεται δριμύτερο στην ερμηνεία ενός δημιουργού που πασχίζει απεγνωσμένα να το αποδιώξει, και δεν είναι λίγες οι φορές που οι αντιδράσεις για το *Poor Things*, τα αμέτρητα memes και οι εθνικές κραυγές για την επέλαση προς τα Όσκαρ ανέδιδαν ένα άβολο μείγμα εθνικής υπερηφάνειας και μνησικακίας. Ορισμένες φορές ο Λάνθιμος αντιμετωπίστηκε σαν ένας άλλος Αντετοκούνμπο, σαν κάποιος που πέρασε τα στενά και ασφυκτικά εθνικά σύνορα, κάποιος που υπερέβη τις δυσκολίες και πλέον αγωνίζεται μαζί με τα μεγάλα ψάρια.

Θέλω να πω ότι είναι φορές που το *Poor Things* διαβάστηκε σαν η ταινία να ήταν τελικά μια αλληγορία για τον ίδιο τον Λάνθιμο. Σαν ο σκηνοθέτης της μικρής χώρας να μετατρέπεται στην κόρη που σπάει τον κυνόδοντα και βγαίνει έξω από το σπίτι, στα μεγάλα σαλόνια του Χόλιγουντ, όπου

μεταμορφώνεται σε Μπέλλα και μπορεί να βγει στον κόσμο και να τον αντικρίσει από την αρχή, μέσα από τον καλύτερο εξοπλισμό, τα καλύτερα στούντιο, τους μεγάλους ηθοποιούς που του προσφέρει μία τέτοια έξοδος. Αλλά ας μην παρασυρόμαστε. Το ζητούμενο της όλης υπόθεσης θα ήταν να αντιληφθούμε τη βαρυτική δύναμη που ασκεί η εθνική ιδεολογία ασυνείδητα (όπως κάθε ιδεολογία), ακόμα και σε τομείς που φανταζόμαστε ως τους πλέον αμόλυντους από αυτή. Θα έλεγε κανείς ότι όσο κι αν προσπαθούμε να βγούμε από την ασφυκτική κατηγορία του έθνους, φαίνεται ότι εξακολουθούμε να βρισκόμαστε μέσα της. Κάπως έτσι, ίσως η κριτική ότι ο *Κυνόδοντας* ήταν μια αλληγορία της ελληνικής κρίσης να αποβεί σωστή για τους λάθος λόγους. Φανταζόμαστε τη Μπέλλα στο τέλος της ταινίας, να ανοίγει την πόρτα του σπιτιού στο Λονδίνο και να βρίσκεται πάλι μέσα στην έπαυλη του *Κυνόδοντα*.

V: Προς μία αντι-κυνική πολιτική

Φαίνεται ότι στην ιδεώδη κατασκευή που λέγεται *Poor Things* έχουμε μία μετατόπιση από τον Σαρτρ στον Φουκώ, από έναν υπαρξισμό που είχε ως πρόταγμα τον κοινωνικό μετασχηματισμό, σε ένα είδος επιμέλειας εαυτού, μία σχολαστική μέριμνα για την ατομικότητα που μόνο επίρρωσε η εποχή των κοινωνικών δικτύων. Ίσως η στροφή των πολιτισμικών συζητήσεων σε μια μορφή υλισμού μέσω της σωματικότητας να αποτελεί σύμπτωμα μιας ευρύτερης κατάστασης όπου η εμπορευματοποίηση και ο καπιταλισμός της αγοράς έχουν αποικίσει τα πάντα, από τα πιο απομακρυσμένα μέρη του πλανήτη μέχρι και το ίδιο μας το ασυνείδητο. Στο κάτω κάτω, η ζήλια, η κτητικότητα και η θέληση να εγκλωβίσεις τον άλλο μπορούνε πάντοτε να διαβαστούν ως μια αλληγορία της πραγμοποίησης.

Σε μία τέτοια κοινωνία, το σώμα φαντάζει ως το μόνο που μας απέμεινε, το τελευταίο μας καταφύγιο. Ίσως αυτός να είναι ένας λόγος που η ταινία πετυχαίνει σε μια κοινωνία που διέπεται από τη λογική της ιδιωτευσης, που κατατρύχεται από μία ανάγκη απεγκλωβισμού από τους κοινωνικούς κανόνες. Αναμφίβολα, ο σπασμωδικός χορός της Έμμα Στόουν, ανάλογος με τον συγκλονιστικό χορό της Αγγελικής Παπούλια στον *Κυνόδοντα*, μοιάζει να εκφράζει αυτήν την αγανάκτηση καλύτερα από οποιαδήποτε κονστρουκτιβιστική θεωρία. Το χιούμορ της ταινίας του Λάνθιμου είναι διορθωτικό, βάλλει κατά των έμφυλων στερεοτύπων της κοινωνικής νόρμας. Από την άλλη, στον Γκρέι το χιούμορ είναι πικρό. Τη γεύση του αλλοιώνει η συσσωρευμένη εμπειρία της ιστορίας.

Ούτε ο Γκρέι, ούτε και ο Λάνθιμος δεν είναι σε καμία περίπτωση αυτό που θα λέγαμε διδακτικοί. Το σύμπλεγμα που λέγεται *Poor Things* παίρνει ωστόσο μια ξεκάθαρη θέση περί παιδαγωγικής, μιλώντας για την αναγκαιότητα της ανεξαρτησίας και της αυτονομίας, με τον Θεόνικο να αφήνει τη Μπέλλα ελεύθερη να γνωρίσει τον κόσμο («μια ζωή χωρίς ελευθερία βούλησης, δεν είναι ζωή» , μας λέει η Μπέλλα). Έτσι, ο Θεόνικος μπορεί να μην έμαθε στην Μπέλλα πολιτική, ωστόσο η Μπέλλα ίσως μπορεί να μάθει κάτι σε εμάς. Η Μπέλλα μας διδάσκει να βλέπουμε τον κόσμο από την αρχή, να εκπλησσόμαστε από τα καθημερινά πράγματα, να μην παίρνουμε τίποτα ως δεδομένο, να μην

πιστεύουμε ότι όλα μένουν ίδια και απαράλλαχτα. Έτσι διαβασμένη, η Μπέλλα προτάσσει μια αντι-κυνική πολιτική: μια πολιτική που επιτάσσει να «πέφτουμε απ' τα σύννεφα» μπροστά στις καταπιέσεις που έχουν γίνει μέρος της ημερήσιας διάταξης, να τονίζουμε διαρκώς ότι αυτό που συμβαίνει μπροστά στα μάτια μας δεν είναι λογικό, ούτε ρεαλιστικό, αλλά κυριολεκτικά αδιανόητο****. Ίσως έτσι ανακτήσουμε μια αίσθηση της χαμένης μας ιστορικότητας, ανοίγοντας έναν δρόμο όπου όλα αυτά που τώρα θεωρούνται αδιανόητα (ένας άλλος τρόπος ζωής; ένα άλλο αξιακό σύστημα; μια συλλογική αναδιοργάνωση της κοινωνίας;) να φανούν νοητά. Για εμάς τα κακόμοιρα πλάσματα, που δεν μας δίδαξαν ποτέ πολιτική, το μόνο που μας έμεινε να κάνουμε είναι να την εφεύρουμε, να την επινοήσουμε ξανά και ξανά, όπως η Μπέλλα, που σε έναν κόσμο κυνικών αποφασίζει να χαράξει τον δικό της ουτοπικό δρόμο.

*Η μετάφραση, εδώ και σε κάθε αμετάφραστο κείμενο, είναι του γράφοντος.

**Joe McAvoy, «*An old-fashioned modernist*: *Alasdair Gray talks to Joe McAvoy*», *Cencrastus*, 61 (1998), σσ. 7–10

***Στο εξής οι παραπομπές σε παρένθεση παραπέμπουν στην καινούρια έκδοση του βιβλίου από τις εκδόσεις *Ελληνικά Γράμματα* (Alasdair Gray, *Poor Things. Χαμένα Κορμιά. Επεισόδια από τη νεανική ζωή ενός γιατρού του Δημοσίου Οργανισμού Υγείας της Σκωτίας*, μτφρ.: Δ. Βαρδουλάκης, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2024), με μια ατόφια εμπορευματική λογική να βάλει ως εξώφυλλο την Έμμα Στόουν, ενάντια στην απαίτηση του (εμμονικού με την επιμέλεια) Άλασνταιρ Γκρέι να μπαίνουν ως εξώφυλλο τα σκίτσα του, την οποία ακολούθησε η πρώτη έκδοση της *Νεφέλης*. Ευτυχώς το κείμενο του βιβλίου περιλαμβάνει τα σκίτσα του Γκρέι και όχι σεκάνς από την ταινία.

****Ο Κωνσταντίνος Πουλής του The Press Project, ενός από τα ελάχιστα εναπομείναντα φυλάκια της ανεξάρτητης δημοσιογραφίας, επιμένει σε κάθε ευκαιρία να τονίζει την αναγκαιότητα να σπάσουμε αυτήν την κυρίαρχη κυνική λογική, να συνεχίσουμε να «πέφτουμε απ' τα σύννεφα». Βλ. τη συνέντευξή του στο Χαμίνι: https://www.youtube.com/watch?v=NZmdjF1wbGI

Ο Πάνος Σταθάτος είναι φιλόλογος.