



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών
— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 —

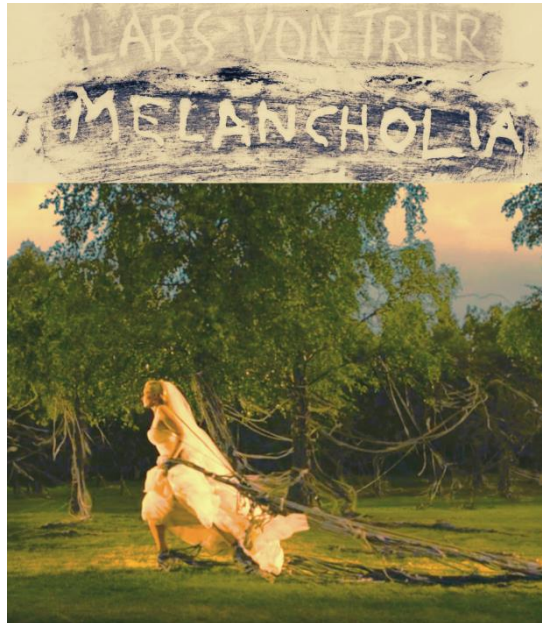
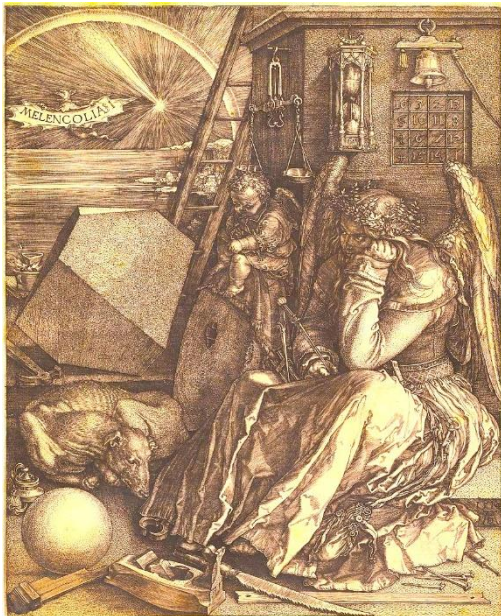
Σχολή Οικονομικών και Πολιτικών Επιστημών

Τμήμα Επικοινωνίας και Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης

Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών: «Πολιτισμικές και
Κινηματογραφικές Σπουδές»

Διπλωματική Εργασία

«Από τον καμβά στην οθόνη. Οι εικαστικές εγγραφές στην
ταινία *Melancholia* (2011) του Δανού σκηνοθέτη Lars von
Trier.»



Επιμέλεια: Μαρία Βήκου

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: Ευαγγελία Διαμαντοπούλου

Αθήνα, 2023

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να εκφράσω τις ευχαριστίες μου στην επιβλέπουσα καθηγήτρια της παρούσας μεταπτυχιακής διπλωματικής εργασίας, κα. Ευαγγελία Διαμαντοπούλου, για την καθοδήγηση, τις πολύτιμες συμβουλές και την ευκαιρία να περηγηθώ στο πεδίο των εικαστικών τεχνών. Επιπλέον, θα ήθελα να ευχαριστήσω τους ανθρώπους που με υποστήριξαν και μου συμπαραστάθηκαν κατά την διάρκεια των σπουδών μου.

Περίληψη

Ο ρόλος της εικόνας έχει υπάρξει καθοριστικός για το κοινωνικό, πολιτικό, πολιτισμικό γίνεσθαι, αλλά και για όλη την εξέλιξη της ιστορίας του ανθρώπου. Συχνά, οι τέχνες διαπλέκονται για την παραγωγή ενός νέου έργου και η διακειμενικότητα καθίσταται αναγκαία για την ερμηνεία και την εξέλιξη της αισθητικής της αναπαράστασης. Σε αυτή την εργασία θα εξετασθούν οι εικαστικές εγγραφές στην ταινία «Melancholia» (2011) του Δανού σκηνοθέτη Lars von Trier. Το κινηματογραφικό έργο αποτυπώνει θεματικές που αφορούν την ζωή και τον θάνατο, την ενοχή και την τιμωρία και κυρίως την μελαγχολία. Αυτό επιτυγχάνεται μέσω της προβολής γνωστών αναγεννησιακών πινάκων, οι οποίοι εντείνουν την αίσθηση και μαρτυρούν την διαχρονικότητα των ζητημάτων.

Abstract

Image has played a decisive role to the social, political, cultural structure, but also to the entire evolution of human history. Frequently, the arts intertwine to produce a new piece of work and intertextuality becomes necessary for the interpretation and evolution of the aesthetics of representation. In this thesis, the visual influences of the film "Melancholia" (2011) by the Danish director Lars von Trier will be examined. The cinematographic project captures themes related to life and death, guilt and punishment and, above all, melancholy. This is achieved through the projection of well-known Renaissance paintings, which intensify the feeling and testify to the timelessness of these themes.

Περιεχόμενα

Ευχαριστίες.....	2
Περίληψη – Abstract.....	3
Περιεχόμενα.....	4
Κατάλογος Πινάκων.....	5
Εισαγωγή.....	6-8
<u>Θεωρητικό Πλαίσιο:</u>	
1. Σύντομη περίληψη ταινίας Melancholia του Lars von Trier.....	9-11
2. Η Εικονολογική Προσέγγιση.....	11-13
3. Το Ζήτημα του Μοντερνισμού στην «Μελαγχολία».....	14-16
4. Ζητήματα Εγγραφής του Χώρου.....	16-19
5. Μελαγχολία και Απόγνωση: Οι θεωρητικές απαρχές της «Μέλαινας Χολής».....	20-23
6. Η Μελαγχολία στην Φροϋδική Ψυχαναλυτική Θεωρία.....	24-26
7. Ζητήματα κυκλικότητας ζωής και θανάτου, παιδικής αθωότητας, ενοχής και τιμωρίας στις εικαστικές εγγραφές.....	26-28
<u>Κύριο Θέμα:</u>	
1. Μελαγχολία και Θλίψη στην ταινία και στους πίνακες.....	29-33
1.1 Η «Melancholia I» του Dürer και η «Melancholia» του Lars von Trier - Η μελαγχολία και η συνεχής υπενθύμιση του θανάτου.....	33-37
1.2 Η μεταφορά της «Orphelia» από το θέατρο, στον καμβά και τέλος στην οθόνη - Η αυτοκτονία ως ύστατη πράξη μελαγχολίας του Εγώ και η (αυτό)τιμωρία.....	37-42
1.3 Συμπεράσματα.....	42-45
2. Τιμωρία, ενοχή και η παιδική αθωότητα.....	45-46
2.1 Η μετουσίωση της ενοχής- Δαβίδ με το Κεφάλι του Γολιάθ» του Caravaggio:.....	46-49
2.2 Η ψυχική πάλη ενορμήσεων και η ερμηνεία κατωφλιού - ετεροτοπίας - «The woodman's daughter» του John E. Millais.....	49-53
2.3 Συμπεράσματα.....	53-55
3. Περαιτότητα και Ουτοπία - Το τέλος ως άνοιγμα στον χώρο και στον χρόνο:.....	56-57
3.1 Το τέλος του χρόνου ή η διάρρηξη της συνέχειας - Pieter Bruegel «Κυνηγοί στο χιόνι».....	57-60
3.2 Η ουτοπία αφθονίας ως δυστοπία θανάτου - Pieter Bruegel «Η χώρα της αφθονίας».....	60-62
3.3 Τα κατώφλια μετάβασης από την ζωή στον θάνατο – Hieronymus Bosch «Ο κήπος των επίγειων απολαύσεων».....	62-67
3.4 Συμπεράσματα.....	67-68
<u>Σύνοψη Συμπερασμάτων.....</u>	69-71
<u>Βιβλιογραφία.....</u>	71-76
<u>Παράρτημα</u>	77-83

Κατάλογος Πινάκων

Albrecht Dürer, «Melencolia I»

John E. Millais, «Ophelia»

John E. Millais, «The woodman's daughter»

Caravaggio, «Δαβίδ με το Κεφάλι του Γολιάθ»

Pieter Bruegel, «Κυνηγοί στο Χιόνι»

Pieter Bruegel, «Η χώρα της αφθονίας»

Hieronymus Bosch, «Ο κήπος των επίγειων απολαύσεων»

Αναφέρονται επίσης:

Claude Lorrain, «Τοπίο με τον Νάρκισσο και την Ηχώ»

Caravaggio, «Αγόρι δαγκωμένο από σαύρα»

Caravaggio, «Μέδουσα»

Dante Gabriel Rossetti, «Found»

George Elgar Hicks, «Woman's Mission»

Pieter Bruegel, «Μήγες»

Εισαγωγή

Η εικόνα έχει παίξει ένα πολύ σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη του κοινωνικού, πολιτικού και πολιτισμικού γίνεσθαι, καθώς αποτελεί ένα από τα πιο δυνατά ερεθίσματα στο αισθητηριακό σύστημα του ανθρώπου. Ξεκινώντας από αυτό, και μεταβαίνοντας από τις διαδικασίες ερμηνείας και οργάνωσης της βιωμένης εμπειρίας, ο άνθρωπος καταλήγει να διαμορφώνει την αντίληψή του πάνω σε ευρύτερα κοινωνικά ή οντολογικά θέματα. Ο τρόπος αναπαράστασης αυτών των ζητημάτων ανοίγει ένα διάλογο ανάμεσα στον δημιουργό, το έργο και τον θεατή. Ο κινηματογράφος συχνά χαρακτηρίζεται ως «έβδομη τέχνη» επειδή συνδυάζει τις προγενέστερες μορφές αναπαραστατικών τεχνών. Χρησιμοποιεί όσο το δυνατόν περισσότερα μέσα, ώστε να ενεργοποιήσει όλες τις αισθήσεις αλλά και σκέψεις και συναισθήματα.

Συχνά παρατηρούμε πως οι τέχνες επικοινωνούν μεταξύ τους για την παραγωγή ενός νέου αποτελέσματος στο πλαίσιο της διακειμενικότητας. Αυτή η παραδοχή υιοθετείται και σε αυτή την εργασία, στην οποία θα εξετασθούν οι εικαστικές εγγραφές στην ταινία «Melancholia» του Lars von Trier. Η επιλογή του συγκεκριμένου έργου οφείλεται στην διαδικασία με την οποία ο σκηνοθέτης καταφέρνει να συνυφάνει τις εικαστικές τέχνες με τον κινηματογράφο, καθώς και στην διαχρονικότητα των θεμάτων που απασχολούν τον άνθρωπο από τα αρχαία χρόνια μέχρι την σύγχρονη εποχή. Τα ζητήματα αυτά αναδεικνύονται μέσω της προβολής εικαστικών έργων της αναγέννησης, πράγμα το οποίο μαρτυρά και την διαχρονικότητά τους.

Αυτό που διαπιστώνεται, σε συνδυασμό με την διαχρονικότητα, είναι και η επανάληψη ως τάση επιστροφής τεχνοτροπιών και θεματικών, σε νέο πλαίσιο κατά την διάρκεια της ιστορίας. Σε αυτή την εργασία θα αναλυθεί ο πολύπλευρος τρόπος με τον οποίο απεικονίζεται η μελαγχολία στην ταινία. Συγκεκριμένα αυτή η θεματική που πρωταγωνιστεί στο έργο, σχετίζεται με συναφή θέματα που αφορούν την ενοχή, την παιδική αθωότητα, την τιμωρία και τον στοχασμό πάνω στην ζωή και τον θάνατο. Υποθέτουμε ότι η μελαγχολία, που απασχολεί τον άνθρωπο από τα αρχαία χρόνια μέχρι σήμερα, προβάλλεται στην ταινία μέσω της πλοκής αλλά και μέσω υπαινικτικών στοιχείων. Τα στοιχεία αυτά προκύπτουν από την διερεύνηση των συμβολισμών σε σημεία-κλειδιά της ταινίας.

Για την προσέγγιση αυτών των θεματικών, αξιοποιείται η εικονολογική ανάλυση των πινάκων και η ψυχαναλυτική θεωρία του Freud που εστιάζεται στην μελαγχολία.

Θέτοντας τις κυριότερες αρχές της εικονολογικής ανάλυσης, με βάση την θεωρία του Erwin Panofsky και της σχολής του Aby Warburg, θα εξετάσουμε στα επόμενα κεφάλαια τις κυριότερες εικαστικές εγγραφές της ταινίας. Τέλος, μέσω της διερεύνησης του εικαστικού και του κινηματογραφικού χώρου θα επιδιωχθεί η ερμηνεία της σημειολογίας της ταινίας.

Στην συνέχεια, με την ανάλυση του Christopher Peterson ως αφόρμηση, θα διερευνηθούν ζητήματα μοντερνισμού στην ταινία, καθώς και η διαχείριση διαχρονικών θεμάτων μέσω μοντερνιστικών τεχνικών, και ιδιαίτερα των ρομαντικών αντιλήψεων. Σε αυτό το σημείο θα διαπιστώσουμε την εξέλιξη πάνω στην επεξεργασία της αισθητικής της αναπαράστασης διαχρονικών θεμάτων, και την επιστροφή στον ρομαντισμό που διαπνέει όλο το έργο. Με δεδομένο ότι ο Lars von Trier έχει πολλές φορές παραδεχτεί την αμφιθυμία του όσον αφορά τον τρόπο αφήγησης στο συγκεκριμένο έργο, θα διερευνηθούν οι αφηγηματικές τεχνικές της ταινίας, όπως η λειτουργία του ήχου και της εικόνας για την απόδοση του χώρου και του χρόνου. Για την προσέγγιση της συμβολικής και μεταφορικής έννοιας του χώρου, σύμφωνα με την ανάλυση του Σταύρου Σταυρίδη, θα διερευνηθούν χωρικά σύμβολα των εικαστικών έργων και της ταινίας. Προς αυτή την κατεύθυνση, θα αξιοποιήσουμε τις έννοιες του κατωφλιού και της οριακότητας (liminality), όπως τις ερμήνευσε ο Bourdieu.

Για το ζήτημα της μελαγχολίας, που επισημαίνει τόσο ο τίτλος, όσο και η πλοκή της ταινίας, θα διερευνηθούν θεωρίες που διατυπώθηκαν από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα. Συγκεκριμένα, θα εξεταστεί η θεωρία του Ιπποκράτη για την «μέλαινα χολή», καθώς και η ερμηνεία της μελαγχολίας με ιατρικούς και ηθικούς όρους στην συνέχεια, και τέλος, οι θεωρίες του Freud κατά τις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Σε ένα επόμενο βήμα, θα αναζητηθούν οι τρόποι με τους οποίους εφαρμόζονται πολλές από αυτές τις θεωρίες στην ταινία. Ειδικότερα, θα εξεταστούν οι θεωρίες που σχετίζονται με τις ψυχικές ποιότητες του σχήματος «Αυτό – Υπερεγώ - Εγώ» («Το Εγώ και το Αυτό»), την προέλευσή τους («Τοτέμ και Ταμπού»), τους μηχανισμούς που ενεργοποιούνται για την απόθεση των αρνητικών, ενοχικών συναισθημάτων που προκύπτουν από την πάλη τους («Η δυσφορία μέσα στον πολιτισμό»), τις μορφές επανεμφάνισης αυτών των συναισθημάτων («Το ανοίκειο») και κάποια σημεία ανάλυσής του για την μελαγχολία καθαυτή («Πένθος και μελαγχολία»).

Στόχος της εργασίας είναι να αναλυθούν σφαιρικά τα ζητήματα που εγείρει η ταινία σε σχέση με την μελαγχολία, την ενοχή, την τιμωρία, την ζωή και τον θάνατο. Το ίδιο το κινηματογραφικό έργο οδηγεί προς αυτή την κατεύθυνση της διακειμενικής ανάλυσης, καθώς τοποθετεί γνωστούς αναγεννησιακούς πίνακες σε σημεία-κλειδιά ενώ αποδίδονται σκηνοθετικά ποικίλες εικαστικές εγγραφές. Παρά το γεγονός ότι αυτές εντοπίζονται σε γνωστά έργα από τον 15^ο μέχρι τον 20^ο αιώνα, η παρούσα εργασία θα εστιαστεί στην ανάλυση των αναγεννησιακών πινάκων και σε έργα προραφηλιτών. Συγκεκριμένα, οι θεματικές με τις οποίες θα ασχοληθούμε, υπαγορεύονται από τους πίνακες «Melencolia I» του Albrecht Dürer, «Ophelia» και «The woodman's daughter» του John E. Millais, «Δαβίδ με το Κεφάλι του Γολιάθ» του Caravaggio, «Κυνηγοί στο Χιόνι» και «Η χώρα της αφθονίας» του Pieter Bruegel και «Ο κήπος των επίγειων απολαύσεων» του Hieronymus Bosch.

Θεωρητικό Πλαίσιο

1. Σύντομη περίληψη ταινίας *Melancholia* του Lars von Trier

Η ταινία *Melancholia* του Lars Von Trier πραγματεύεται πολύπλοκα ζητήματα, μερικά από τα οποία σχετίζονται με την ζωή, τον θάνατο, την κυκλικότητα η οποία συνδέει αυτά τα δύο θέματα καθώς και την συναισθηματική, ψυχική διάθεση που προκύπτει από την «ενήλικη» γνώση της παραδοξότητας του δίπολου «ζωή και θάνατος». Συγκεκριμένα, η ταινία χωρίζεται σε δύο μέρη τα οποία εστιάζουν αντίστοιχα στις δύο πρωταγωνίστριες. Η σεκάνς που μας εισάγει στην ταινία προμηνύει το τέλος της, καθώς αναπαριστά εικόνες κοντά, κατά την διάρκεια αλλά και μετά από την επικείμενη καταστροφή της γης από την πρόσκρουση του πλανήτη «Μελαγχολία» σε αυτή (Peterson, 2013: 400).

Η ονομασία «Μελαγχολία» του πλανήτη δεν είναι τυχαία, καθώς αποδίδεται σε αυτή το νόημα των συμπτωμάτων της κατάθλιψης όταν αυτή χτυπήσει τον άνθρωπο, με τον ίδιο τρόπο που ο πλανήτης προσκρούει στην γη. Η αλήθεια είναι πως το τέλος είναι από την αρχή γνωστό στον θεατή καθώς βλέπει πως ο περιπλανώμενος πλανήτης χτυπάει όντως την γη, ωστόσο ακόμα παρακολουθεί την ταινία για τα νοήματα που προσφέρει και την σαγήνη της εικόνας. Υπό την μουσική επένδυση του πρώτου μισού θέματος από το «Τριστάνος και Ιζόλδη» του Wagner, το οποίο επανεμφανίζεται συχνά κατά την διάρκεια του έργου, παρακολουθούμε μια σειρά από tableaux vivants τα οποία προοικονομούν τις θεματικές της ταινίας και προσφέρουν στον θεατή σύμβολα/κλειδιά τα οποία θα τον βοηθήσουν να συνδέσει τα κύρια νοήματα που προβάλλονται – ζωή, θάνατος, τερματισμός όλης της ζώσας ύλης και της προοπτικής επιβίωσης - με την πλοκή – το δράμα μίας οικογένειας μπροστά στην επικείμενη καταστροφή.

Τα κλειδιά αυτά είναι οι πίνακες οι οποίοι εμφανίζονται ήδη από την εισαγωγή, αυτούσιοι ή ενσωματωμένοι στην σκηνοθεσία του Lars Von Trier, αλλά και κάποια αντικείμενα-σύμβολα εικαστικά εγγεγραμμένα στην οθόνη. Πιο αναλυτικά, παρατηρούμε ήδη από την αρχή τον πίνακα «Κυνηγοί στο χιόνι» του Pieter Bruegel (εικ. 1) σαν μια εικόνα η οποία καίγεται. Εντοπίζουμε την «Ophelia» του John Millais αρχικά σε σκηνοθετική απόδοση με την Justine (υποδύεται η Kristen Dunst) σε μια φανταστική σκηνή όπου ντυμένη νύφη πλέει και παρασύρεται από τα νερά ενός ποταμού (εικ. 2). Τέλος, μια ακόμα αναφορά της εισαγωγικής σεκάνς είναι ο τίτλος της ταινίας και το όνομα του σκηνοθέτη, ένα δηλαδή πλάνο που ομοιάζει με το

εικονοκείμενο του πίνακα «Melencolia I» του Albrecht Dürer (εικ. 3 & 4). Ήδη από την εισαγωγή καταλαβαίνουμε ότι καταπατάται το «Δόγμα '95» που, ανάμεσα σε άλλα, ορίζει πως το όνομα του σκηνοθέτη δεν πρέπει να αναγράφεται πουθενά και το οποίο ο σκηνοθέτης εν μέρη συνέταξε και υπέγραψε (Thomson & Bordwell, 2011: 713).

Μετά από τις εικόνες αυτές, αλλά και την οπτικοποίηση της πρόσκρουσης των δύο πλανητών, ξεκινάει το πρώτο μέρος της ταινίας με τον τίτλο «Justine». Η κάμερα ακολουθεί δύο νεόνυμφους οι οποίοι κατευθύνονται προς το σημείο διεξαγωγής της γαμήλιας δεξίωσης, εστιάζοντας στην μία εκ των δύο πρωταγωνιστριών. Σύντομα η αυτό-επιβεβλημένη ανεμελιά και η προσποιητή ξέγνοιαστη διάθεσή της καλύπτεται από ένα πέπλο που την οδηγεί στην υπενθύμιση της ματαιότητας όλων αυτών των κοινωνικών συμβάσεων, καθώς – όπως δεν παραλείπουν να αποδεικνύουν και οι γονείς της – η μοίρα των ανθρώπων αναπόφευκτα οδηγεί στην μοναξιά και την κατάπτωση. Έτσι, η Justine σταδιακά αποσύρεται πνευματικά, όπως περιγράφει: *I'm trudging in through this... Praying really hard. It's clinging to my legs. It's really heavy to drag along.* Ήδη έχουμε παρακολουθήσει αυτό το συναίσθημα οπτικοποιημένο στην εισαγωγή (εικ. 5).

Εξαρχής ο πλανήτης είναι εμφανής στον ουρανό, κάτι το οποίο παρατηρεί η Justine αλλά κανείς δεν δίνει μεγάλη σημασία. Στο δεύτερο μέρος της ταινίας, υπό τον τίτλο «Claire» (υποδύεται η Charlotte Gainsbourg) ο πλανήτης όσο περισσότερο πλησιάζει στην γη, τόσο πιο σημαντικός και επικίνδυνος καθίσταται για την πλοκή. Αυτό το τελευταίο μισό της ταινίας εστιάζεται στην δεύτερη πρωταγωνίστρια, την αδερφή της Justine, η οποία προσπαθεί να την βοηθήσει να ορθοποδήσει, ενώ παράλληλα διαχειρίζεται όλα τα ζητήματα της καθημερινής ζωής της οικογένειάς της και την ανησυχία της για τον «ορφανό» πλανήτη που κατευθύνεται στην γη. Στο δεύτερο μισό της ταινίας παρατηρούμε τον τρόπο με τον οποίο σε καταστάσεις κρίσης, άτομα τα οποία είναι πιο συγκροτημένα κοινωνικά, ανταποκρίνονται σε αυτή την μεταλλαγή της καθημερινότητας με μη ψύχραιμο ή συγκροτημένο τρόπο, με απόγνωση, έναν τρόπο δηλαδή τόσο άγνωστο σε αυτούς, όσο και η κατάσταση που αντιμετωπίζουν (συνέντευξη Lars Von Trier, 2011). Αντίθετα, ο λιγότερο ενταγμένος άνθρωπος που εμφανίζει δυσκολία στην κανονικότητα, παρουσιάζεται πιο έτοιμος να διαχειριστεί την κρίση και στην ταινία αναλαμβάνει να οδηγήσει με πιο σωστό ή νηφάλιο τρόπο τους υπόλοιπους προς το επικείμενο τέλος. Παρατηρούμε ότι ο σύζυγος της Claire, ο John (Kiefer Sutherland) ο οποίος είναι η προσωποποίηση της καθαρής λογικής, είναι ο

πρώτος από όλους ο οποίος αυτοκτονεί όταν αντιλαμβάνεται ότι οι υπολογισμοί της τροχιάς του πλανήτη υπέπεσαν στο «περιθώριο λάθους».

Όπως και ο ίδιος ο σκηνοθέτης ανέφερε σε συνεντεύξεις του, οι αντιθέσεις μεταξύ των δύο αδερφών στην πραγματικότητα θα μπορούσαν να είναι όψεις ενός ατόμου, ειδικότερα όταν αυτό παρουσιάζει συμπτώματα κατάθλιψης (συνέντευξη Lars Von Trier, 2011). Ως προς το είδος της ταινίας ο ίδιος την κατατάσσει σε μια κατηγορία ρομαντισμού, κάτι το οποίο εν μέρη εξηγεί και την εικαστικότητα, την λυρικήτητα και την συναισθηματική ένταση, στοιχεία τα οποία παρουσιάζονται ποικιλοτρόπως. Κατά την διάρκεια της ταινίας, η θεματική της μελαγχολίας διανθίζεται και από άλλες κατηγορίες οι οποίες συνδέονται με αυτή και υπαινίσσονται μέσα στο έργο, με την χρήση γνωστών πινάκων. Στην εργασία θα αναλυθούν αυτές οι θεματικές και θα συμπεράνουμε την σημασία της διακειμενικότητας στο συγκεκριμένο έργο.

2. Η Εικονολογική Προσέγγιση

Από τα προϊστορικά χρόνια ως την εποχή μας, η εικόνα έχει παίξει καθοριστικό ρόλο για τον άνθρωπο και την κοινωνία του. Ξεκινώντας από το γνωμικό «Μια εικόνα ισούται με χίλιες λέξεις», μέχρι τον διάλογο του Martin Heidegger και του Meyer Schapiro για την θεματική των πινάκων που αναπαριστούν τα παπούτσια του Βαν Γκογκ (Δασκαλοθανάσης για Heidegger, Schapiro & Derrida, 2006: 9), συμπεραίνουμε πως τα ζητήματα της ύλης και της φόρμας, του νοήματος και της μορφολογίας, των συνδέσεων ασυνειδήτου και της ψυχαναλυτικής ερμηνείας των εικόνων, της σημειολογίας και του στρουκτουραλισμού, έχουν απασχολήσει έντονα τις κοινωνικές επιστήμες και τους θεωρητικούς τέχνης. Ιδιαίτερα αν λάβουμε υπόψη το γεγονός ότι ιστορικά έχουν προκύψει κοινωνικά «σχίσματα» σε σχέση με την εικόνα, όπως για παράδειγμα η λατρεία των εικόνων ή η αποστροφή για αυτές κατά τα μεσαιωνικά χρόνια (Burke, 2011: 68-70) ή ακόμα και η πολιτική «εικονομαχία» που εκδηλώνεται ακόμα και σήμερα, καταλαβαίνουμε πως η εικόνα και κατ' επέκταση το storytelling επηρεάζει την αντίληψη του ανθρώπου για την πραγματικότητά του, την θέση του στο κοινωνικό γίγνεσθαι, την θέση του απέναντι στον «Άλλον» ή στους «Άλλους». Όπως περιέγραψε ο Barthes, αυτό συντελείται ποικιλοτρόπως, ξεκινώντας από την ανακατασκευή νοημάτων και φτάνοντας ως το «εφέ της πραγματικότητας. Αυτό προκύπτει, σύμφωνα με τα μοντέρνα πρότυπα, με την απουσία του σημαινόμενου, η

οποία προβάλλει το απόλυτο σημαίνον¹ της πραγματικότητας στην αισθητική των έργων τέχνης (Barthes, 1968: 142-148).

Στην παρούσα εργασία, για την ανάγνωση των εικόνων θα αξιοποιηθεί η εικονολογική ανάλυση (Panofsky, 1991: 3-31). Υπάρχουν αρκετοί τρόποι να ερμηνευθεί το διανοητικό περιεχόμενο ενός εικαστικού έργου. Σύμφωνα με τον Erwin Panofsky, η ανάλυση είναι τριμερής (Panofsky, 1991: 26). Αρχικά αντικρίζοντας ένα έργο, αντιλαμβανόμαστε το «*πρωτοβάθμιο ή φυσικό θέμα*» το οποίο σχετίζεται με την αναγνώριση των κύριων μορφών που λαμβάνουν χώρα στον πίνακα και την ευκολία προσδιορισμού του τι αναπαρίσταται (Panofsky, 1991: 26). Αυτό το πρώτο επίπεδο ανάγνωσης σύμφωνα με την σχολή του Warburg, εμπίπτει στην «*προ-εικονογραφική περιγραφή*» και αφορά τα αναγνωρίσιμα αντικείμενα που αναπαρίστανται και σε ένα βαθμό τα μοτίβα (Burke, 2011: 47). Μάλιστα κάποια από τα μοτίβα αυτά χρησιμοποιούνταν συχνά και ως «τύποι» ή «θέματα», δηλαδή κοινώς χρησιμοποιημένες μορφές νοητικών σχημάτων, όπως συνέβαινε και με τις προφορικές αφηγήσεις (Lord, 1960: 184-186).

Έπειτα, εντοπίζουμε το *δευτεροβάθμιο ή συμβατικό θέμα* (Panofsky, 1991: 26-27). Αυτό πρέπει να είναι και το πιο σημαντικό επίπεδο που εξετάζεται από τους ιστορικούς και τους θεωρητικούς τέχνης καθώς σχετίζεται με τα αναγνωρίσιμα στοιχεία που σχετίζονται με την ιστορία, την μυθολογία, τις γραφές. Δηλαδή πρόκειται για την *εικονογραφική ανάλυση*, όπως την έθεσε η σχολή Warburg (Burke, 2011: 47). Ο τρόπος με τον οποίο οπτικοποιείται μια έννοια διαφέρει. Ωστόσο σε αυτούς τους πίνακες που εξετάζονται κατά τους αναγεννησιακούς χρόνους – και θα εξεταστούν εδώ σε σχέση με την ταινία – μεταφέρεται το μήνυμα των πινάκων μέσω αλληγοριών, προσωποποιήσεων και μεταφορών γενικών εννοιών σε μορφές.

Επομένως, η επαφή ενός ατόμου με την ιστορία πίσω από την εικόνα και η ικανότητα αναγνώρισης αφηρημένων άυλων ιδεών – όπως για παράδειγμα η Δόξα, η Μελαγχολία, ο Θάνατος, ο Χρόνος – είναι ικανότητες που πρέπει να επιστρατευθούν για την δευτεροβάθμια ανάγνωση της εικόνας. Παρεμπιπτόντως, αξίζει να αναφερθεί ότι αυτή η διαδικασία απόδοσης μορφής σε αφηρημένες έννοιες ακολουθούνταν και

¹ Barthes, R. (1968): ...*the very absence of the signified, to the advantage of the referent alone, becomes the very signifier of realism.*

αντίστροφα, καθώς πολλές φορές – και ανάλογα με τον φορέα εξουσίας που ζητούσε την κατασκευή ενός πίνακα – αποδίδονταν σε εικόνες ηγεμόνων, κυβερνώντων και αυτοκρατόρων χαρακτηριστικά νοητικά συνδεδεμένα με έννοιες κλέους και συμβολισμοί θριάμβου, δόξας, προόδου (Burke, 2011: 75-76). Το μήνυμα της εικόνας απαιτούσε μια ιδιαίτερη προσέγγιση, ανάλογα με την περίοδο δημιουργίας της και των κοινωνικών συμβάσεων. Αυτό μαρτυρά και την «προπαγανδιστική» δράση και τις σχέσεις εξουσίας – δημιουργού, εξουσίας – λαού και δημιουργού – λαού, ζητήματα που θα μας απασχολήσουν στη συνέχεια, εξετάζοντας ένα από τα έργα του John Millais.

Ύστερα, σύμφωνα με τον Erwin Panofsky, το τελευταίο επίπεδο ανάλυσης ενός πίνακα, *έγκειται στην εγγενή σημασία ή περιεχόμενο* (Panofsky, 1991: 28). Αυτό σχετίζεται με την δυνατότητα εντοπισμού συγκεκριμένων, εξατομικευμένων χαρακτηριστικών δημιουργίας, τα οποία αποκαλύπτουν παράλληλα τις αλλαγές τάσεων, αλλά και με την αποκωδικοποίηση συμβολικά αποδομένων ηθών. Πρόκειται για την *εικονολογική ερμηνεία* σύμφωνα με την σχολή Warburg η οποία αποκαλύπτει και την ουσία όλης της διαδικασίας που καταδεικνύει τις βαθύτερες αρχές ερμηνείας του μηνύματος, μέσα από πολιτισμικούς κώδικες (Burke, 2011: 47) .

Σε αυτό το σημείο θα μπορούσαμε να συνδέσουμε την θεωρία πρόσληψης νοήματος ή νοημάτων εντάσσοντας το φαντασιακό του θεατή στην ανάλυση μας. Πρόκειται μάλιστα για πρόσληψη τέτοιων εννοιών, τόσο διαχρονικών που υπερπηδούν αιώνες και από τον καμβά του 16^{ου} αιώνα μπορούν να φτάσουν στην κινηματογραφική οθόνη του 21^{ου}. Ο λόγος συγκεκριμένα εδώ γίνεται για την ιδέα της μελαγχολίας που θα μας απασχολήσει περισσότερο, αλλά και άλλων θεματικών σχετικά με την αντίληψη της ζωής και του θανάτου. Ο τρόπος που αναπαρίστανται τέτοια ζητήματα είναι σαφώς πολιτισμικά καθορισμένος ανάλογα με την εποχή και τον τόπο δημιουργίας. Ωστόσο η ταινία *Melancholia*, συνδυάζοντας την εικονογραφία με την κινηματογραφική αφήγηση, αποτελεί ένα μεταμοντέρνο παράδειγμα όσον αφορά το περιεχόμενο. Σύμφωνα με αυτό, επικρατεί η επιστροφή του μεταφυσικού στοιχείου και αμφισβήτησης της στυγνής, αριθμητικής λογικής και της αρχής της αντικειμενικότητας (Hughes & Kroehler, 2007: 63).

3. Το Ζήτημα του Μοντερνισμού στην «Μελαγχολία»

Η ταινία – όπως συμβαίνει και στην ζωγραφική – απεικονίζει προσωποποιήσεις εννοιών, κάτι το οποίο ανέφερε και ο ίδιος ο σκηνοθέτης σε συνέντευξή του (συνέντευξη Lars Von Trier, 2011). Με τον ίδιο τρόπο που οι δύο πρωταγωνίστριες θα μπορούσαν να αναπαριστούν την διακύμανση των διαθέσεων ενός μελαγχολικού ατόμου έτσι και ο δευτεραγωνιστής John μπορεί να εκφράζει την πτώση της πίστης στην επιστημονική γνώση και στις αρχές που διέπουν τον μοντερνισμό. Αυτή η απόρριψη της επιστήμης, του λόγου και της κυριαρχίας της στατιστικής προήλθε από την συνειδητοποίηση ότι ούτε αυτές οι πρακτικές δεν κατάφεραν ακόμα να σταματήσουν τις μελανές σελίδες της ιστορίας του 20^{ου} αιώνα και μάλιστα έγιναν εργαλεία παραγωγής ανάλογα με προκαθορισμένα συμφέροντα εξουσιών που υποστήριζαν αυτές τις διαδικασίες (Hughes & Kroehler, 2007: 63). Ωστόσο, ενώ στην μεταμοντέρνα θεωρία περιγράφεται μια υπερπραγματικότητα απώλειας νοήματος λόγω των συνεχών προσομοιώσεων του κάποτε πραγματικού (Baudrillard, 2019: 28), ο Lars Von Trier απεικονίζει την απόλυτη καταστροφή της ζωής και αποκλείει κάθε ενδεχόμενο συνέχειας. Ο πρώτος χαρακτήρας που αποχωρεί από την ζωή και ο μοναδικός που αυτοκτονεί είναι εκείνος, ο πιο λογικός, που στρέφεται στην επιστήμη για να κατευθύνει τον εαυτό του και την οικογένειά του ενώ ενυπάρχει η δυνητικότητα του σεναρίου που όλοι και όλα τερματίζονται.

Αυτές οι συνδέσεις μαρτυρούν και την σχέση της ταινίας με τα έργα τέχνης τα οποία αναπαρίστανται μέσα σε αυτή. Οι αλληγορίες και οι συμβολισμοί των πινάκων, που όπως αναφέρθηκε χρησιμοποιούνταν κατά κόρον στην αναγεννησιακή ζωγραφική, επιστρέφουν μέσω του κινηματογραφικού έργου οπτικοποιημένες σε σκηνοθεσία αλλά και μέσα από απεικονίσεις στα βιβλία της μιας πρωταγωνίστριας. Ίσως λοιπόν πρόκειται για μια σειρά προσομοιώσεων του αυθεντικού έργου τέχνης, το οποίο αποδίδεται μέσω μιας ποικιλότητας αναπαραγωγιμότητας. Αυτή είναι μια διαδικασία που μαρτυρά για ακόμα μια φορά τα μεταμοντέρνα στοιχεία της ταινίας.

Η επιστροφή δε των αλληγοριών – σε συνδυασμό με την απεικόνιση πινάκων από τον 16^ο έως τον 20^ο αιώνα – μαρτυρά την επιστροφή του μεταφυσικού, με την μορφή που την περιέγραφε το νεοπλατωνικό κίνημα της ιταλικής αναγέννησης και αντίστοιχα η ζωγραφική της εποχής (Panofsky, 1991: 231-240). Η νεοπλατωνική σχολή άντλησε την έμπνευσή της από τις αρχές της φιλοσοφίας του Πλάτωνα και ξεκίνησε από την θεωρία

του για τον Έρωτα. Ανάμεσα στους στόχους της σχολής ήταν η περισυλλογή πάνω στα κείμενα του Πλάτωνα για να τα καταστήσουν πιο προσιτά στον κόσμο, η διατήρηση της πολιτιστικής κληρονομιάς και πιο πρακτικά, η σύνδεση των θεωριών του Πλάτωνα με την Χριστιανική θρησκεία (Panofsky, 1991: 233).

Σύμφωνα με τις αρχές του νεοπλατωνικού κινήματος το σύμπαν διέπεται από μια κυκλικότητα η οποία συνδέει τον θεό με τους ουρανούς, τα στοιχεία και την ύλη. Επομένως, πιστευόταν ότι κάθε ον, ζώο ή φυτό επηρεάζεται από τα ουράνια σώματα (Panofsky, 1991: 235-237). Ο άνθρωπος σύμφωνα με τον Ficino, βιώνει τις εμπειρίες του με μια *συνεχή νοσταλγία που θεραπεύεται μόνο όταν (η ψυχή του) επιστρέψει εκεί απ' όπου προέρχεται* (Panofsky, 1991: 242). Όλο αυτό το σύστημα σκέψης διήγειρε την αισθητική της εποχής λόγω του εκλεπτυσμένου λόγου και της παραδοχής του «Έρωτα» ως κινητήριο δύναμη της ζωής (Panofsky, 1991: 253). Έτσι, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, οι αλληγορίες, οι προσωποποιήσεις και οι μεταφορές έγιναν αναπόσπαστο στοιχείο της καλλιτεχνικής απεικόνισης όλων αυτών των θεωριών. Η επιστροφή στους συμβολισμούς, τα διττά νόηματα και το μεταφυσικό εντοπίζονται και στην ταινία η οποία θα αναλυθεί. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι πρωταγωνιστική θέση έχει ένας πλανήτης που πλησιάζει την γη, και ότι οι χαρακτήρες της ταινίας – ακόμα και όταν δεν γνωρίζουν για την τροχιά του – ασχολούνται ούτως ή άλλως με το πλανητικό σύστημα, τα αστέρια, εντοπίζοντας σε πολλές σκηνές ένα τηλεσκόπιο. Το κύριο διττό νόημα έγκειται και στην ονομασία του πλανήτη ως «Μελαγχολία».

Η ταινία αντιτίθεται στον μοντερνισμό όσον αφορά και το περιεχόμενο και την μορφή. Αρχικά, κατά την διάρκεια της ταινίας δίνεται η εντύπωση μιας γενικότερης αισθητικοποίησης και «ρομαντικοποίησης» ακόμα και της καταστροφής. Τα οπτικά ερεθίσματα που προσφέρονται υπερβαίνουν το νόημα (Shaviro, 2012: 26), καθιστώντας το έργο περισσότερο εξπρεσιονιστικό παρά μοντέρνο, όπως έχουμε συνηθίσει με τα λιτά σκηνικά του Lars Von Trier - για παράδειγμα στην ταινία «Dogville». Αντίθετα, σε αυτό το έργο η ρομαντική έκφραση πλεονάζει από την οκτάλεπτη εισαγωγή διαδοχής εικαστικών κινούμενων σε slow motion εικόνων μέχρι και κατά την διάρκεια της πλοκής, όταν η μια πρωταγωνίστρια απομονώνεται και η άλλη βυθίζεται σταδιακά στην απόγνωση.

Οι ίδιες εικόνες του προλόγου μαρτυρούν πως η μορφή δεν μπορεί να περιέχει και η ίδια ένα αυτογενές νόημα (Shaviro, 2012: 26). Αυτό όμως παρατηρείται και στους

πίνακες αναγεννησιακής εποχής και έργων προραφαηλιτών που παρουσιάζονται μετέπειτα στην ταινία. Όπως άλλωστε αναφέραμε παραπάνω, σύμφωνα με τον Erwin Panofsky, υπάρχουν ήδη τρία επίπεδα ανάγνωσης ενός πίνακα ξεκινώντας από την αναγνώριση των στοιχείων που συστήνουν την εικόνα, μέχρι την αποκωδικοποίηση των πολιτισμικών συμφραζόμενων και του μηνύματος της εικόνας. Ως εκ τούτου, απορρίπτεται η ιδέα της «αυτάρκειας» της εικόνας, δηλαδή ακόμα μιας παραδοχής του μοντερνισμού.

Τέλος, ένα ακόμα στοιχείο που υπονοεί την αντίθεση στον μοντερνισμό και συστήνει την οδό προς τον μεταμοντερνισμό, είναι η επιστροφή αυτής της αισθητικής υπερβολής που μεταφράζεται σε kitsch και cliché (Shapiro, 2012: 26). Η αισθητική του μοντερνισμού ως επανάσταση στον ρομαντισμό, εκφράζεται κυρίως μέσα από αυστηρές φόρμες και μοτίβα, αντίθετα από την λυρική έκφραση του προγενέστερου ρεύματος. Με τις τεχνικές του μελοδράματος, την εμφάνιση του kitsch και της γενικότερης ρομαντικοποίησης του νοήματος, ο ίδιος ο σκηνοθέτης σε συνεντεύξεις τοποθετείται αμφίθυμα ως προς το συγκεκριμένο έργο του καθώς δεν χρησιμοποιεί τα ίδια μοτίβα – κυρίως του σοκ – όπως έκανε με τις προηγούμενες ταινίες του.

4. Ζητήματα Εγγραφής του Χώρου

Ο σκηνοθέτης παραδέχεται σε μια ομιλία μετά την προβολή της ταινίας το 2011 πως η ταινία δεν αφορά την καταστροφή καθαυτή αλλά ένα είδος σκέψης, μια πνευματική διάθεση (Peterson, 2013: 401). Κρίνοντας από το κύριο θέμα της ταινίας και την κατάληξη, θα μπορούσε κανείς να πει πως πρόκειται για μια ταινία «καταστροφής» που πραγματεύεται το τέλος του κόσμου. Ωστόσο ο Lars Von Trier χαρακτηρίζει το έργο ως ρομαντικό (συνέντευξη Lars Von Trier, 2011). Η αισθητική των πλάνων, η μουσική επένδυση, ο φωτισμός συνηγορούν σε αυτό και παρουσιάζουν ένα έργο επηρεασμένο μεν, που καταπατούσε όμως σχεδόν όλες τις αρχές του «Δόγματος του '95» (Thomson & Bordwell, 2011: 713).

Συγκεκριμένα, ο ίδιος εντοπίζει μια αισθητική τάση προς το αμερικανικό mainstream (Shapiro, 2012: 26). Σε αυτό συμβάλλει κυρίως το μουσικό θέμα του «Τριστάνου» (από το «Τριστάνος & Ιζόλδη» του Wagner), ίσως ως κυρίαρχης και σίγουρης τεχνικής εκβίασης του συναισθήματος. Παρόλα αυτά, η συνεχής επανάληψη σαν τέχνασμα, ξεκινώντας πάντα από την αρχή του μουσικού θέματος σε συγκεκριμένα σημεία της

ταινίας, πετυχαίνει τα αντίθετα αποτελέσματα (Ross, 2011). Δηλαδή η επαναφορά του θέματος περισσότερο λειτουργεί σαν ανοικειωτικός μηχανισμός, όταν γίνεται αντιληπτή, παρά σαν μέσω εμπύθισης όπως χρησιμοποιείται στον κυρίαρχο κινηματογράφο.

Αρχικά λοιπόν, η ιδέα επιστροφής στις αρχές του κινηματογράφου και στην πιο αγνή και γνήσια κινηματογράφιση, όπως την περιέγραφε ο Lars Von Trier και ο Thomas Vinterberg, προερχόταν μεν από την ρομαντικοποίηση του κινηματογράφου, αλλά πιο πρακτικά ερχόταν σαν απάντηση στην κυριαρχία των studio στην οπτικοακουστική δημιουργία (Thomson & Bordwell, 2011: 713). Κάτι τέτοιο εφαρμόστηκε σε πολύ λίγες περιπτώσεις από τον Lars von Trier. Ωστόσο κατάφερε να συγκεράσει το mainstream με κάποιους από τους τρόπους κινηματογράφησης που περιγράφονταν στο «Δόγμα».

Έτσι, το νόημα και το περιεχόμενο της ταινίας που αφορούν την κατάθλιψη και την απόγνωση αναπαρίστανται και στον τρόπο κινηματογράφησης. Συγκεκριμένα, η εικονοληψία είναι ίσως το μοναδικό στοιχείο που χρησιμοποιήθηκε όπως περιέγραφε το «Δόγμα '95» (Shaviro, 2012: 16). Η κάμερα, όχι μόνο λόγω του ότι στηρίζεται σχεδόν αποκλειστικά στο χέρι του εικονολήπτη, αλλά και για λόγους αφήγησης, σχεδόν πάντα κινείται. Παρατηρούμε μια προσέγγιση εικονοληψίας που ομοιάζει σε τεχνικές ντοκιμαντέρ (Shaviro, 2012: 16) και στην ανάγκη «αιχμαλώτισης» του εδώ και τώρα μέσω της κίνησης, των συχνών αναπροσαρμογών του focus και των νεταρισμένων πλάνων, ειδικότερα κατά την διάρκεια του πρώτου μέρους της ταινίας. Από την άλλη πλευρά, η υποκειμενική οπτική της κάμερας (POV), η εγγύτητά της στα αντικείμενα και η αλλαγή κατεύθυνσης από το ένα αντικείμενο στο άλλο προσφέρει στον θεατή μια παραπάνω αίσθηση εμπύθισης, σαν να συμμετέχει και ο ίδιος στο αγχωτικό κλίμα της γαμήλιας δεξίωσης.

Αυτός ο τρόπος εικονοληψίας και κυρίως η κίνηση της κάμερας, επηρεάζει την αντίληψη ως προς τον χώρο δράσης. Καθιστά δυσδιάκριτη την αντίθεση ανάμεσα στην κίνηση του πλαισίου, και την κίνηση μέσα στο πλαίσιο (Shaviro, 2012: 16). Θέτει τον χώρο σε μια μεταιχμιακή κατάσταση κατά την οποία αυτός καθίσταται δυναμικός. Στην ταινία όλη η δράση τοποθετείται μόνο σε έναν μεγάλο χώρο, το κτήμα του John, το οποίο βρίσκεται αποκομμένο από το χωριό και οποιονδήποτε άλλον πέραν της οικογένειάς του. Οι τεράστιες αποστάσεις, μέσα στις οποίες εκτείνεται η ιδιοκτησία

του, καθιστούν ούτως ή άλλως σχεδόν αδύνατη την γεινίαση. Αυτή η απομόνωση - που προκύπτει από την απεραντοσύνη - του χώρου μαρτυρά και την ταξική διαφοροποίηση και απόκλιση των ανθρώπων ανώτερης κοινωνικής τάξης, από όλους τους υπόλοιπους. Η κάμερα λειτουργεί ως μέσο διάνοιξης αυτού του χώρου, ή μάλλον ως μέσο κατάργησης των μεγάλων αυτών αποστάσεων.

Το οικογενειακό μελόδραμα, όπως περιγράφει και ο Steven Shaviro, εναλλάσσεται με μεγάλη συχνότητα με το κοσμολογικό δράμα του επικείμενου τέλους του κόσμου (Shaviro, 2012: 7). Η θεματική του τέλους λοιπόν έρχεται επίσης να καταργήσει αυτή την χωρική αποστασιοποίηση και την περιχαράκωση καθώς σε αυτό δεν προσμετρώνται τέτοιου είδους ταξικές διακρίσεις. Πιο πριν όμως, στοιχεία που «αλλοιώνουν» την αυστηρότητα της χωρικής πλαισίωσης είναι και οι ζωγραφικοί πίνακες οι οποίοι μπορεί να λειτουργούν ως «κατώφλια». Δηλαδή πρόκειται για χώρους που σηματοδοτούν στιγμές πριν από μια μεγάλη αλλαγή, όπως γίνεται για παράδειγμα με ένα κομμάτι του πίνακα «Ο κήπος των επίγειων απολαύσεων» του Hieronymus Bosch, κάτι το οποίο θα αναλυθεί στην συνέχεια.

Με βάση την συμβολική και μεταφορική έννοια του χώρου, θα εντοπίσουμε περισσότερες λειτουργίες που αυτός επιτελεί στην ταινία. Σύμφωνα με τον Σταυρίδη, ο αναλογικός τρόπος σκέψης αποκτά εμβέλεια και προεκτείνεται στις συμβολικές σχέσεις με τον χώρο και την μεταβίβαση νοήματος σε αυτόν (Σταυρίδης, 1990: 54-61). Για παράδειγμα, με βάση την μελέτη του A. Rapoport για την σημασία του δίπολου ιδιωτικού και δημοσίου και του κατωφλιού ανάμεσά τους, ο Σταυρίδης εντοπίζει την έννοια της εδαφοκυριαρχίας και εξηγεί την αίσθηση των ανθρώπων μέσα σε αυτό το πλαίσιο (Σταυρίδης, 1990: 108-109). Έτσι, λαμβάνοντας υπόψη την ανθρωπολογική διάσταση του χώρου, θα κατανοήσουμε τον τρόπο με τον οποίο αυτός αναπαρίσταται και αποκτά συμβολικές ιδιότητες μέσα στην ταινία.

Όπως αναφέρθηκε, οι έννοιες που μας κατευθύνουν σε αυτή την ερμηνεία είναι το κατώφλι ως ένας οριακός χώρος (limen) στον οποίο *ο κόσμος αντιστρέφεται και τα σημεία αναστρέφονται* (Bourdieu, 1992: 211). Γενικά το κατώφλι σηματοδοτεί την εμπειρία αλλαγής, το σημείο στο οποίο η ταυτότητα μετεωρίζεται ανάμεσα στο πριν και το μετά την διάβασή του (Σταυρίδης, 1999: 113). Μέσα σε αυτή την στιγμή μετεωρισμού, αντιθετικές δυικές έννοιες συναντώνται, συγκλίνουν και με ένα είδος εξισωτισμού ή ομολογίας κατευθύνονται προς την αλλαγή (Σταυρίδης, 1999: 110-111).

Το κατώφλι διαμεσολαβεί ανάμεσα σε δύο διαφορετικές καταστάσεις ύπαρξης. Σε αυτή την διαδικασία περάσματος του κατωφλιού, διανοίγονται νέες οδοί δυνητικότητας. Αυτό μπορεί να ιδωθεί ως το παρόν κατά το οποίο διαρρηγνύεται ο ιστορικός χρόνος και όλες οι πιθανότητες παραμένουν ανοιχτές τόσο για το μέλλον, όσο και για την εξέταση του παρελθόντος (Σταυρίδης, 1999: 116). Κατά την διάρκεια της ταινίας παρατηρείται αυτή η δυνητικότητα, η αίσθηση μετεωρισμού, η διάνοιξη του νοήματος σε πολλές περιπτώσεις και κυρίως στον επίλογο, με την βοήθεια εικαστικών εγγραφών.

Ιδιαίτερη σημασία έχει και ο ήχος που είναι κατά βάση φυσικός. Οι διάλογοι και η μουσική κατά την διάρκεια της γιορτής είναι ήχοι διηγητικοί. Ωστόσο δεν μπορούμε να παραλείψουμε την μη-διηγητική μουσική επένδυση του θέματος του πρώτου μισού έργου του Wagner, «Τριστάνος και Ιζόλδη». Όπως παρατηρείται και στην αεικίνητη κάμερα, η οποία σταθεροποιείται μόνο σε στιγμές βαθιάς λύπης ή μεγάλης ομορφιάς (Shaviro, 2012: 17), έτσι και η μουσική επανεμφανίζεται σε συγκεκριμένες στιγμές της ταινίας. Από την εισαγωγή της ταινίας, κατά την διάρκεια διαδοχής των πλάνων σε slow motion, ακούμε την μουσική αυτή η οποία επίσης μας προδιαθέτει για τις θεματικές που ακολουθούν, δημιουργώντας μια ατμόσφαιρα προσμονής και κυρίως ένα αίσθημα ανεκπλήρωτου.

Όπως αναφέρθηκε, κάθε φορά που ακούμε το συγκεκριμένο πρελούδιο, αυτό παίζει πάντα από την αρχή. Αυτή η επανάληψη και η «αυτοματοποίηση» της μη-διηγητικής μουσικής, σαν να κολλάει η βελόνα του πικάπ, έχει επίσης μια λειτουργία για την αφήγηση. Ο Steven Shaviro μάλιστα, συνδέει αυτή την επαναληπτικότητα – τουλάχιστον μέχρι ένα σημείο του κομματιού που ποτέ δεν συνεχίζει – με την ενόρμηση θανάτου σύμφωνα με την ψυχαναλυτική θεωρία (Shaviro, 2012: 13). Η τελευταία, καθώς και η περιγραφή του «ανοίκειου» και της μελαγχολίας, είναι εργαλεία που θα μας βοηθήσουν να αναλύσουμε τις θεματικές του έργου, με βάση τους πίνακες που εντοπίζουμε ή και τις σκηνοθετικές αναφορές σε αυτούς. Πρώτα όμως θα εξετάσουμε τον τρόπο με τον οποίο απασχόλησε η μελαγχολία τον άνθρωπο και την τέχνη σε ένα γενικότερο ιστορικο-κοινωνικό πλαίσιο, κάτι το οποίο εντοπίζεται και στην ταινία με την ένταξη αναγεννησιακών πινάκων, εικαστικών θεματικών και αναφορών σε γνωμικά και έννοιες παλαιότερων αιώνων.

5. Μελαγχολία και Απόγνωση: Οι θεωρητικές απαρχές της «Μέλαινας Χολής»

Η μια από τις δύο κυρίαρχες ψυχικές διαθέσεις που περιγράφονται στην ταινία είναι η μελαγχολία κατά το πρώτο μέρος του έργου. Αυτό ονομάζεται «Justine» και ουσιαστικά περιγράφει τον τρόπο με τον οποίο η μία πρωταγωνίστρια σταδιακά ενδίδει σε αυτό που πραγματικά νιώθει, αγηγώντας τους κοινωνικούς τύπους και τις απαιτήσεις του οικογενειακού και φιλικού της περίγυρου. Κατά το δεύτερο μισό της ταινίας, το δεύτερο δηλαδή μέρος που ονομάζεται «Claire», παρατηρούμε την απεικόνιση της σταδιακής ενδυνάμωσης του συναισθήματος της απόγνωσης της δεύτερης πρωταγωνίστριας. Η Claire αποτελεί ίσως τον πιο συγκροτημένο χαρακτήρα της ταινίας, μέχρι το σημείο που αρχίζει να καταλαβαίνει ότι η επερχόμενη καταστροφή θα στερήσει όχι μόνο όλα όσα έχει καταφέρει με τον λειτουργικό και αποτελεσματικό της χαρακτήρα, αλλά κυρίως το παιδί της και το μέλλον του. Πρόκειται για μια ολική καταστροφή που έρχεται να ματαιώσει όλο τον κόσμο όπως τον γνωρίζει.

Η μελαγχολία ως λέξη προέρχεται ετυμολογικά από τον συνδυασμό της λέξης «μέλαινα» - το οποίο σημαίνει μαύρη - και «χολή». Αυτή η σύνθετη λέξη προκύπτει από την θεωρία «Περί ανθρώπου Φύσεως» του Ιπποκράτη, ο οποίος κατέταξε την μέλαινα χολή ως μία από τις τέσσερις χυμώδεις ουσίες που είναι υπεύθυνες για την υγεία του ανθρώπου (Ιπποκράτης, *Περί Φύσιος Ανθρώπου*). Σε ιδιαίτερες συνθήκες θερμοκρασίας και ανάλογα με την εποχή, το αίμα, το φλέγμα, η κίτρινη και η μαύρη χολή μπορούσαν να επιδράσουν με τέτοιο τρόπο ώστε να επηρεάσουν όχι μόνο την φυσιολογία αλλά και την διάθεση του ανθρώπου. Μάλιστα, η μέλαινα χολή αρχικά θεωρούνταν κατά τον 5^ο αιώνα π. Χ. σχεδόν αποκλειστικά αιτία παθογένειας με ηπιότερα συμπτώματα τον πονοκέφαλο και τον πυρετό. Σε πιο επικίνδυνες περιπτώσεις θεωρούνταν ότι προκαλούσε σπασμούς, επιληψία και παράνοια. Στην διατριβή του Ιπποκράτη, πρώτη φορά θεωρήθηκε ότι οι τέσσερις αυτές ουσίες αλληλεπιδρούν μεταξύ τους και επηρεάζονται από εξωτερικούς παράγοντες, με αποτελέσματα εμφανή στην ψυχοφυσιολογία (Jackson, 1986: 7). Με βάση την θεωρία των χυμών και ιδιοσυστασιών του Ιπποκράτη, ο Αριστοτέλης ξεκινά τον συλλογισμό του στην «Πραγματεία για την Φρόνηση και τον Νου και την Σοφία» με μια ερώτηση: *Για ποιο λόγο όλοι όσοι έχουν αναδειχθεί εξάαιρετοι στη φιλοσοφία, στην πολιτική ή στην ποίηση ή στις τέχνες είναι μελαγχολικοί(...)*; (Αριστοτέλης, *Το 3^ο Πρόβλημα*, 1,75)

Αρχικά, η μελαγχολία συνδέεται με την «ιεράν νόσον» με βάση παραδείγματα ηρωικών προσωπικοτήτων, φιλοσόφων και στρατηγών και συμπεραίνεται πως όλοι τους είναι επιρρεπείς σε ασθένειες που παραπέμπουν στην μελαγχολία. Έπειτα, ο Αριστοτέλης προχωράει στο πείραμα του κρασιού και παρατηρεί τον τρόπο που αυτό, σε σχέση με άλλα υγρά στοιχεία που καταναλώνει ο άνθρωπος, επηρεάζει την διάθεσή του. Σε αυτό το σημείο βρίσκει την σύνδεσή του με την μέλαινα χολή. Η διαφορά τους είναι ότι τα συμπτώματα της μέθης είναι παροδικά ενώ της μελαγχολίας κρατάνε για πάντα, και ανάλογα με την επίδραση της θερμοκρασίας καθορίζεται και το επίπεδο αστάθειας του μελαγχολικού (Αριστοτέλης, *Το 30^ο Πρόβλημα*, 1, 75-83).

Στον συλλογισμό του Αριστοτέλη, μεγάλη σημασία έχει και η δύναμη του αέρα καθώς κινεί ή ψύχει τις υγρές ουσίες του ανθρώπου. Η φύση της μαύρης χολής είναι ψυχρή. Ωστόσο, ανάλογα με την ποσότητα του μείγματος και την θερμοκρασία του, ο άνθρωπος μπορεί να είναι είτε *νωθρός και μωρός* (σε περιπτώσεις αφθονίας και ψυχρότητας) είτε *παράφορος* και συναισθηματικός (σε περιπτώσεις αφθονίας και αυξημένης θερμότητας). Όταν η θερμότητα σταματά και δεν αυξάνεται στην δεύτερη από τις παραπάνω περιπτώσεις μελαγχολικών, τότε είναι που ο Αριστοτέλης αναγνωρίζει την πνευματική υπεροχή (Αριστοτέλης, *Το 30^ο Πρόβλημα*, 1, 83-89). Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι σύμφωνα με τον ορισμό υγείας του Ιπποκράτη – ο οποίος έγκειται στην ομοιότητα του εαυτού προς τον εαυτό – ο Αριστοτέλης αναφέρει ότι: *ο άνθρωπος διαφέρει από τον εαυτό του, ανάλογα με τον τρόπο που λειτουργεί στο σώμα του το εν λόγω κράμα* (Αριστοτέλης, *Το 30^ο Πρόβλημα*, 1, 91).

Συνεχίζοντας με την περιγραφή βαθμίδων φοβιών και δυσθυμιών ανάλογα με την θερμότητα του κράματος, αλλά και κάνοντας λόγο για την διαφορά μέλαινας χολής στην μικρότερη ηλικία από την μεγαλύτερη, που είναι το πιο σύνθητες, τελειώνει καταλήγοντας σε μια εξισορροπητική ιδιότητα της ασταθούς ουσίας της μαύρης χολής (Αριστοτέλης, *Το 30^ο Πρόβλημα*, 1, 99). Επομένως, η σταθερότητα της αστάθειας της ουσίας ως σίγουρο γεγονός, μας οδηγεί στην σκέψη ότι υπάρχει η «υγεία του μελαγχολικού». Η σταθερότητα της αστάθειας είχε την έννοια μίας ξεχωριστής κατηγορίας «υγείας». Δηλαδή η μελαγχολία δεν θεωρούνταν αυτόματα μια ασθένεια, αλλά μια κατάσταση ψυχοφυσιολογίας με τις δικές της βαθμίδες, χαρακτηριστικά και αποτελέσματα, που με έναν ξεχωριστό τρόπο σύστηναν την «ομοιότητα ως προς τον εαυτό». Η ισορροπία που χρειάζεται στην θερμότητα και στην ποσότητα παραπέμπει στην γενικότερη έννοια της μεσότητας/συμμετρίας που επιτυγχάνει την αρμονική

σχέση μεταξύ υγείας ψυχής και υγείας σώματος. Ο Γαληνός μίλησε εκτενέστερα σχετικά με αυτό και τις αναλογίες, δηλαδή τις σχέσεις των μερών του ανθρώπινου σώματος τόσο μεταξύ τους όσο και ως προς το όλον (Pigeaud, 1998: 22-23).

Με το πέρασμα του χρόνου, κατά τον Μεσαίωνα υπήρξε μια συνέχεια στην σκέψη επάνω στην μελαγχολία η οποία ωστόσο δεν παρέκκλινε πολύ από τις αρχαιοελληνικές και ρωμαϊκές ιδέες. Γενικότερα στο επίπεδο της ιατρικής, η Βυζαντινή ανατολική σκέψη άντλησε πολλά από τα γραπτά του Γαληνού. Η Δύση, αν και ήταν αποκομμένη από την αρχαιοελληνική ιατρική, ωστόσο επηρεάστηκε από αυτήν αργότερα, μέσω της συνέχισης της ρωμαϊκής κουλτούρας (Jackson, 1986: 45-47). Οι θεωρίες του Ιπποκράτη και του Γαληνού φαίνεται ότι επικρατούσαν και διδάσκονταν μέσω μεταφράσεων, ιδιαίτερα στην μοναστική ιατρική. Η αραβική ιατρική επίσης γνώρισε μια ανάπτυξη, η οποία προήλθε από τα αρχαιοελληνικά κείμενα αλλά και σχόλια και προσθήκες των τότε ιατρών. Αξιοσημείωτο γεγονός υπήρξε η μετάφραση μεγάλου μέρους του γνωστού μέχρι τότε όγκου κειμένων στα Λατινικά για την Δυτική Ευρώπη (Jackson, 1986: 48-50).

Συγκεκριμένα, κατά την πρώιμη μεσαιωνική περίοδο (525 μ.Χ. έως 11^ο αιώνα) για την μελαγχολία έγραψε ο Ορειβάσιος της Περγάμου, συνεχίζοντας από τον Γαληνό, περιγράφοντας τρεις μορφές μελαγχολίας (μέλαινας χολής): την υποχονδριακή, εκείνη που εντοπίζεται μέσα στο σώμα κι εκείνη που εντοπίζεται στον εγκέφαλο. Ύστερα, ο Αλέξανδρος ο Τραλλιανός, μίλησε εκτενέστερα για τις διάφορες συμπεριφορές που προκύπτουν από την μελαγχολία καθώς προσέθεσε στα συμπτώματα και την ύπαρξη μεγάλων ποσοτήτων αίματος (Jackson, 1986: 51-53). Ο Παύλος ο Αιγινήτης, επίσης επηρεασμένος από τον Γαληνό κατέταξε την μελαγχολία στις ασθένειες του μυαλού προσθέτοντας μάλιστα πιθανές μεθόδους ίασης σχετικές με την διατροφή και τα λουτρά, και σε πιο έντονες περιπτώσεις, μεθόδους κάθαρσης (Jackson, 1986: 54-56).

Έπειτα, κατά τον 10^ο με 11^ο αιώνα, και λόγω της μεγάλης μετάφρασης αραβικών ιατρικών κειμένων στην Λατινική, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, που έλαβε χώρα στο Σαλέρνο από τον Κωνσταντίνο τον Αφρικανό, η επιρροή για την εξέταση της μελαγχολίας μετατοπίστηκε εν μέρη στα γραπτά του Ishaq ibn Imran και συγκεκριμένα στο μεταφρασμένο «De Melancholia» (Jackson, 1986: 49). Αυτό έμελλε να γίνει και μια σημαντική επιρροή για την αναγεννησιακή οπτική στο θέμα της μελαγχολίας. Επιπλέον ο Κωνσταντίνος έγραψε για παραπάνω συμπτώματα μελαγχολικών όπως η

αδυναμία διαχώρισης αληθινού από το μη πραγματικό, η αϋπνία, η αποφυγή των ανθρώπινων συναναστροφών, η καχυποψία ως αιτιατά των αναθυμιάσεων που προέρχονταν από την μαύρη χολή και θόλωναν το μυαλό. Παράλληλα, συνεχίστηκε η ιδέα περί τριών τύπων μελαγχολίας από τον Αβικέννα. Εκείνος, συνέχισε να περιγράφει την μελαγχολία σε αυτό το πνεύμα, καθώς την συνέδεσε με την μανία, όταν η πρώτη συνδυάζεται με μια τάση για επιθετικότητα.

Αξίζει να αναφερθεί πως συχνά η μελαγχολία συνδεόταν με την απόγνωση (Desperatio) στην ύστερη μεσαιωνική εποχή (Jackson, 1986: 66). Μέχρι τότε ο κύριος όρος που περιέγραφε αυτά τα συναισθήματα ήταν η απάθεια (acedia). Οι ερμηνείες αυτού του όρου μεταβάλλονταν λόγω της σύνδεσης με τον Χριστιανισμό ο οποίος την κατέτασσε ως μια από τις βασικές αμαρτίες (Jackson, 1986: 66-67). Αργότερα, η έννοια αυτή αντικαταστάθηκε από την οκνηρία και σταμάτησε να χρησιμοποιείται ο όρος «απάθεια» περίπου κατά τον 16^ο αιώνα ως ορολογία που συμπεριλαμβάνει συμπτώματα μελαγχολίας και παραίτησης σαν έκφανση αμαρτήματος. Ενδιαφέρον προκαλούν οι απεικονίσεις του κοινού νου όσον αφορά αυτές τις ηθικές και ψυχικές συγκρούσεις. Η πιο γνωστή «διαμάχη» που παρουσιαζόταν και στις εικαστικές τέχνες ήταν αυτή της απόγνωσης/μελαγχολίας (desperatio) με την ελπίδα (spes) (Barasch, 1999: 565). Από τους πιο γνωστούς αναγεννησιακούς πίνακες που απεικονίζουν την μελαγχολία είναι και η «Melencolia I» του Albrecht Dürer, το οποίο θα αναλυθεί παρακάτω.

Έτσι συμπεραίνουμε πως η ενασχόληση με την εξήγηση της φύσης της μελαγχολίας ξεκινά από τα αρχαία χρόνια, συνεχίζει να μελετάται κατά τον μεσαίωνα και να απασχολεί την αναγεννησιακή τέχνη. Σταδιακά οι πηγές προέλευσης της μελαγχολίας και τα αίτια πρόκλησής της μεταβάλλονταν από τις αρχικές εξηγήσεις που είχαν δοθεί κατά τα αρχαία, ρωμαϊκά χρόνια και την μεσαιωνική εποχή. Έτσι διάφοροι τομείς της μέχρι τότε γνωστής επιστήμης επιστρατεύονταν για να ερμηνεύσουν την ασθένεια και να βρουν λύσεις, όπως η χημεία και η μηχανική θεώρηση στην ιατρική σκέψη (Jackson, 1986: 116-120). Με την εισαγωγή στην ψυχαναλυτική σκέψη, η εξήγηση της μελαγχολίας απασχόλησε και τον Freud το 1917 ο οποίος προσπάθησε μέσω της σύγκρισης με το πένθος να εξάγει κάποια συμπεράσματα τα οποία κυρίως αφορούν την απώλεια.

6. Η Μελαγχολία στην Φροϋδική Ψυχαναλυτική Θεωρία

Ο Freud για να εξηγήσει την μελαγχολία αφορμάται από το πένθος στο οποίο παρατηρούνται κοινά χαρακτηριστικά με αυτή. Υπάρχουν όμως κάποιες σημαντικές διαφορές: η αυτοτιμωρία και η κατηγορία του εαυτού (Freud, 1917: 9). Επιπλέον, άλλη μια διαφορά αποτελεί το γεγονός ότι, ενώ στο πένθος είναι εμφανής στην πραγματικότητα και συνειδητή η απώλεια – συνήθως κάποιου αγαπημένου προσώπου που πέθανε – στην μελαγχολία δεν είναι τόσο εύκολα διακριτό το τι απωλέσθη (Freud, 1917:13). Γενικότερα, η μελαγχολία σχετίζεται περισσότερο με το Εγώ, παρά με το χαμένο αντικείμενο αγάπης.

Για να κατανοήσουμε όμως καλύτερα τις έννοιες, τις συσχετίσεις και τις δυναμικές ανάμεσα στις ψυχικές ποιότητες του εαυτού και στο περιβάλλον, θα παρουσιασθούν κάποιες βασικές έννοιες της ψυχαναλυτικής θεωρίας του Freud. Σύμφωνα με την θεωρία αυτή, υπάρχουν τρία επίπεδα ψυχοειδούς με διαφορετικές «υφές». Ο ψυχικός κόσμος του ανθρώπου αποτελείται από το συνειδητό, το προσυνειδητό/ασυνείδητο και από το Υπερεγώ ή Ιδεώδες Εγώ. Το συνειδητό ή αλλιώς το «Εγώ» συνιστά την επιφάνεια του εαυτού. Είναι το μέρος το οποίο ελέγχει όλες τις επιμέρους διαδικασίες, τις αισθητηριακές αντιλήψεις και τις αντιστάσεις στην επαναφορά του απωθημένου (Freud, 1923: 28-34). Θα μπορούσαμε να πούμε ότι το «Εγώ» είναι ένας ενδιάμεσος παράγοντας του ψυχισμού, ο οποίος επιστρατεύει την λογική και την σωφροσύνη ώστε να συμμορφώνεται με την αρχή της πραγματικότητας (Freud, 1923: 45).

Το συνειδητό Εγώ είναι ένα κομμάτι που έχει αποσπαστεί από το ασυνείδητο, για να μεσολαβήσει μεταξύ του τελευταίου με την εξωτερική πραγματικότητα. Η ομοιότητά τους έγκειται στις επιδράσεις των ορμών. Υπάρχουν δύο κυρίαρχες και εν μέρη αντίπαλες εννομορμίες: η ορμή αυτοσυντήρησης, ο έρωτας ή σεξουαλική ορμή που εμπίπτει άμεσα στο Εγώ και η ορμή του θανάτου που είναι η τάση επαναφοράς όλης της οργανικής ύλης σε ανόργανη κατάσταση, δηλαδή στον θάνατο, στην ανυπαρξία (Freud, 1923: 65-66). Η συνύπαρξη και δυϊκότητα αυτών δημιουργεί αμφιθυμία στο Εγώ και εκφορτίζεται μέσω της ασυνείδητης αντιμετάθεσης του ναρκισσιστικού αποθέματος της λίμπιντο από το ερωτικό στο εχθρικό (Freud, 1923: 69-72). Στα πρώιμα στάδια ανάπτυξης του ανθρώπου, η λίμπιντο είναι συσσωρευμένη στο Αυτό, ενώ το Εγώ δεν έχει πλήρως σχηματισθεί, και στέλνει μέρος της λίμπιντο αυτής στις ερωτικές επενδύσεις του ανθρώπου. Όταν το Εγώ σχηματισθεί πλήρως, παρουσιάζεται

η τάση να ελέγχει την κινητικότητα της λίμπιντο και να επιβάλλεται στο Αυτό, σαν αντικείμενο αγάπης που έχει αντληθεί από αντικείμενα, κάτι το οποίο συνιστά τον δευτερογενή ναρκισσισμό του Εγώ (Freud, 1923: 74).

Σε αυτές τις περιοχές ασυνείδητου και επένδυσης της λίμπιντο, εντοπίζει ο Freud την μελαγχολία. Αυτό που χάνεται δηλαδή στην μελαγχολία δεν είναι ένα συγκεκριμένο αντικείμενο στο οποίο έχει μετατεθεί η λίμπιντο, αλλά κάτι το οποίο αποσύρεται από την συνείδηση (Freud, 1917: 13). Πρόκειται για μια απώλεια που σχετίζεται με το ίδιο το Εγώ. Κατά την διεργασία της μελαγχολίας ένα μέρος του Εγώ αποσπάται και λογοκρίνεται από το «Κριτικό Εγώ». Σχηματικά θα μπορούσαμε να παρουσιάσουμε την διαδικασία της μελαγχολίας ως εξής: το Εγώ δέσμευσε την λίμπιντό του σε ένα αντικείμενο το οποίο δεν ανταποκρίθηκε στις προσδοκίες του ή ματαιώθηκε με τον οποιονδήποτε τρόπο. Η μετάθεση της αποδεσμευμένης λίμπιντο δεν συμβαίνει μετέπειτα σε κάποιο άλλο αντικείμενο αγάπης, παρά επιστρέφει στο ίδιο το Εγώ. Εκείνο ταυτίζεται με το απολεσθέν αντικείμενο αγάπης μέσω του ναρκισσισμού, επομένως στην απώλεια του αντικειμένου χάνεται και ένα κομμάτι του εαυτού (Freud, 1917: 22-23). Ως εκ τούτου και οι κατηγορίες του εαυτού και η προσμονή μίας τιμωρίας είναι στην ουσία κατηγορίες που θα απευθύνονταν κανονικά στο αντικείμενο αγάπης, αλλά επέστρεψαν στο ίδιο το Εγώ, σαν θρήνοι (Freud, 1917: 20-21).

Αργότερα, ο Freud συμπέρανε πόσο σημαντικές είναι αυτού του είδους υποκαταστάσεις στην επένδυση του αντικειμένου καθώς, μιλώντας για το Υπερεγώ ή Ιδεώδες Εγώ, ισχυρίζεται πως τελικά *ο χαρακτήρας του Εγώ είναι ό,τι απομένει από τις επενδύσεις αντικειμένου, από τις οποίες έχει παραιτηθεί και περιέχει την ιστορία επιλογής των αντικειμένων αυτών* (Freud, 1923: 51). Προκύπτει έπειτα, ότι το Υπερεγώ προέρχεται τελικά από τις πρώτες ταυτίσεις με τους γονείς και τις πρώτες επενδύσεις αντικειμένου. Με διπλή παρουσία στο συνειδητό και στο ασυνείδητο ως συνείδηση και ως ενοχή, το Υπερεγώ αναλαμβάνει το έργο της απώθησης του οιδιπόδειου συμπλέγματος (Freud, 1923: 58). Η αντικατάσταση του πατέρα που προτείνει το Υπερεγώ, είναι και η βάση για όλες τις θρησκείες που ως επί το πλείστον αναζητούν την σύνδεση με τον «πατέρα».

Στο «Τοτέμ και Ταμπού», ορμώμενος από εθνογραφικές και φυλετικές έρευνες, ο Freud εντοπίζει την προέλευση του οιδιπόδειου συμπλέγματος στο πλαίσιο της δαρβίνειας πρωτόγονης ορδής και σε μια πράξη που εξελικτικά ακολουθεί τον

άνθρωπο και διαμορφώνει την θρησκεία και τον πολιτισμό του. Σύμφωνα με την θεωρία του για το τοτεμικό γεύμα, αυτό προέρχεται από την υπόθεση ότι οι εκδιωγμένοι γιοι του πατέρα της ορδής, σκοτώνουν εκείνον και τον καταβροχθίζουν, ώστε να ταυτιστούν μαζί του – εφόσον γίνονται οργανικά μέτοχοι της ουσίας του. Έτσι ικανοποιούν τα αισθήματα μίσους και αγάπης προς τον πατέρα αλλά αναπτύσσουν το αίσθημα της ενοχής, το οποίο προσπαθούν να αντιμετωπίσουν μέσω της επινόησης της θρησκείας, των συμβολικών εθίμων, (αυτό)θυσιαστικών εορτών που ακολούθησαν μεν τον άνθρωπο αλλά άλλαξαν μορφή ανά τους αιώνες και ανάλογα τις θρησκείες που επικρατούσαν (Freud, 1913: 178-180).

Ο Freud θεωρεί ότι κομμάτια του ψυχισμού του ανθρώπου, όπως το Αυτό ή μέρος του Υπερεγώ, κληροδοτούνται (Freud, 1923: 63). Αυτές λοιπόν οι αντίπαλες δυνάμεις του ψυχικού κόσμου που βάλλουν το Εγώ ακολουθούν τον άνθρωπο από την αρχή του πολιτισμού – αν μπορούμε να θεωρήσουμε την πράξη των γιων της ορδής κατώφλι για τον πολιτισμό – και εξηγούν την δυσφορία μέσα σε αυτόν. Η δυσφορία προέρχεται από την εκ νέου ρύθμιση των ενορμήσεων, την απαίτηση θυσίας αυτών για χάρη της κοινωνικής ζωής (Freud, 1929: 82) αλλά και από την προσπάθεια αντιμετώπισης του αισθήματος της ενοχής. Επομένως, όπως αναφέραμε και προηγουμένως περιγράφοντας τις ενορμήσεις που διατηρούν την ζώσα ύλη, ή την επιστρέφουν στην αρχική ανόργανη ύλη, ο καταναγκασμός επανάληψης ή επιστροφής του ίδιου επανεμφανίζεται κυκλικά στον άνθρωπο σε παραπάνω τομείς της ζωής του.

Ζητήματα κυκλικότητας ζωής και θανάτου, παιδικής αθωότητας, ενοχής και τιμωρίας στις εικαστικές εγγραφές

Η μελαγχολία θα αποτελέσει την κύρια θεματική βάση με την οποία θα αναλυθούν οι πίνακες που παρουσιάζονται ή «διασκευάζονται» στην σκηνοθεσία του Lars von Trier. Η αφορμή θα αντληθεί από την σκιαγράφιση των δύο πρωταγωνιστριών που ενσαρκώνουν τα συναισθήματα της μελαγχολίας και της απόγνωσης, τα οποία συνυφαίνονται και αποσπώνται αναλόγως τα κοινά και τα διαφορετικά – ωστόσο μη αντιθετικά – χαρακτηριστικά τους. Θα εντοπιστούν αναλογίες ως προς τα ζητήματα που αφορούν την συνέχιση της ζωής και τον τερματισμό της μέσα στην θεματολογία των πινάκων και της πλοκής της ταινίας. Συνεχίζοντας από το θεματικό πλαίσιο της παραδοξότητας της ζωής και του θανάτου, θα αναλυθεί η παιδική αθωότητα σε σχέση με τα δεινά που την ακολουθούν, σύμφωνα με τον υπαινιγμό στην ταινία αλλά και

στους πίνακες του John E. Millais. Τέλος, θα εξεταστεί η θεματική της ενοχής, της συνέχειας του χρόνου και της τιμωρίας.

Σύμφωνα με την θεωρία του Freud, ο θάνατος ως επιστροφή της ύλης σε ανόργανη κατάσταση και η ανυπαρξία ως σημείο εκκίνησης και τέλους, είναι αναπόσπαστο κομμάτι της μνήμης που κληροδοτείται στον άνθρωπο μέσα στο ασυνείδητο (Freud, 1929: 86 – 87). Θα μπορούσαμε επομένως να συμπεράνουμε πως ο ίδιος ο θάνατος είναι αναπόσπαστο στοιχείο της ζωής. Αυτή η τάση προς τον θάνατο, αν και συμβαίνει σταδιακά, μέρα με την μέρα με την αναπόφευκτη αποσύνθεση του οργανισμού, εκτονώνεται με μορφές επιθετικότητας, καταστροφής ή αυτοκαταστροφής συνιστώντας την ενόρμηση επιθετικότητας (Freud, 1929: 91). Στην εξωτερίκευση της ενόρμησης προς αντικείμενα, συμμετέχει μέρος της λίμπιντο (Freud, 1929: 90). Οι μορφές που μπορεί να λάβει λοιπόν είναι ερωτικές με τον σαδισμό ή μαζοχισμό ως συνδυασμό της τάσης αγάπης με την ενόρμηση της καταστροφής, και τον μαζοχισμό ως συνδυασμό της αγάπης με την ενόρμηση αυτοκαταστροφής (Freud, 1929: 87-88). Ωστόσο, ακόμα και στις μη ερωτικές εκφάνσεις εξωτερίκευσης της ενόρμησης, το Εγώ μέσα στην καταστροφή που μπορεί να προκαλέσει, εκπληρώνει ναρκισσιστικά τις απωθημένες επιθυμίες κυριαρχίας επί της φύσης (Freud, 1929: 90 - 91).

Έχοντας αυτά κατά νου, καταλαβαίνουμε καλύτερα πως ζούμε συμβιβασμένοι με μια ατέρμονη εσωτερική πάλη που δεν έχει άλλη κατάληξη παρά την παραδοχή της παραδοξότητας. Σύμφωνα με τον Camus, κάθε μέρα που περνάει είναι ένα βήμα πιο κοντά στον θάνατο και οι άνθρωποι επινοούν «υπεκφυγές» με την μορφή περισπασμών και ελπίδας (Camus, 1942: 23). Μερικά από τα θέματα που θα μας απασχολήσουν είναι η καταδίωξη του χρόνου και ως συνέπεια η συνεχής υπενθύμιση του επικείμενου θανάτου κάθε οργανισμού. Αυτό σε συνδυασμό με την αντίφαση της ελπίδας, της γνώσης της ματαιότητας και της επιθυμίας για μια κατάσταση ασφάλειας ή βεβαιότητας είναι λίγα μόνο από τα στοιχεία που καθιστούν τον κόσμο παράλογο (Camus, 1942 29-32). Όμως, όπως θα δούμε αργότερα, με την κατοχή αυτής της γνώσης οι πρωταγωνίστριές μας θα έρθουν αντιμέτωπες αφενός με την μεγαλύτερη απόγνωση και αφετέρου με ένα αίσθημα απελευθέρωσης ή και δικαίωσης.

Η παιδική αθωότητα εμφανίζεται μέσα από την ταινία και τους πίνακες με πολλές μορφές, είτε ως νοσταλγία, είτε ως προειδοποίηση. Και στις δύο περιπτώσεις αυτή θα διακατέχεται από μία αίσθηση ανοίκειου. Αυτή η αίσθηση, όπως την χαρακτηρίζει ο

Freud, προέρχεται από εσωτερική τάση επανάληψης του ίδιου η οποία περιγράφεται παραπάνω. Εδώ όμως δεν πρόκειται για την τάση επιστροφής της ύλης από οργανική σε ανόργανη, αλλά για συναισθήματα που αναδύονται στην επιφάνεια ενώ όφειλαν να μείνουν κρυφά (Freud, 1919: 22–23). Το ανοίκειο είναι ένα συναίσθημα το οποίο θέτει αμφισβητήσεις στο επίπεδο της λογικής και προέρχεται από το παλαιότερο γνωστό, οικείο, φιλικό, το οποίο το Εγώ έχει ξεπεράσει και απωθήσει (Freud, 1919: 40-41). Η παιδική επιθυμία ή φαντασία επιστρέφει ακούσια σε πιο επιφανειακά στρώματα της συνείδησης και δημιουργεί δυσφορία, ένα αίσθημα αλλόκοτου, ένα φόβο που προκαλείται όταν διαταράσσεται η διάκριση μεταξύ πραγματικού και φανταστικού, το οποίο κάποτε πιστευόταν ως πραγματικό. Ο έλεγχος της πραγματικότητας είναι εκείνος που θέτει έναν μετριασμό στην επιστροφή αυτού του συναισθήματος (Freud, 1919: 59-60).

Στις ενότητες του επόμενου κεφαλαίου που ακολουθεί, θα δούμε τον τρόπο με τον οποίο όλα αυτά τα θέματα συνυφαίνονται γύρω από την πλοκή της ταινίας και την θεματική συνάφεια των πινάκων που αναφέρονται. Θα ξεκινήσουμε από την εξέταση της θλίψης και της μελαγχολίας που καθιερώνει την ατμόσφαιρα της ταινίας κατά το πρώτο μισό της διάρκειάς της, και θα διερευνήσουμε τους υπαινιγμούς και τις αναφορές στον πίνακα «Melencolia I» του Albrecht Dürer και της «Ophelia» του John Everett Millais. Με βάση τον δεύτερο πίνακα, θα εξερευνήσουμε την θεματική του θανάτου και την συνύπαρξή του με την ζωή. Σε αυτό κυρίαρχο ρόλο παίζουν οι πίνακες του Pieter Bruegel. Η παιδική αθωότητα θα αναλυθεί υπό την οπτική του «The woodman's daughter» του John E. Millais ενώ αρχέγονα συναισθήματα και θέματα σχετικά με την ενοχή και την τιμωρία θα εντοπιστούν αντίστοιχα στο «Δαυίδ με το κεφάλι του Γολιάθ» του Caravaggio και στον πίνακα «Κήπος των επίγειων απολαύσεων» του Hieronymus Bosch. Παράλληλα θα εντοπίσουμε περαιτέρω συμβολικές λειτουργίες στον χώρο της ταινίας και στους χώρους των πινάκων, οι οποίες συνδέονται και τονίζουν τις παραπάνω θεματικές.

Κύριο Θέμα

1. Μελαγχολία και Θλίψη στην ταινία και στους πίνακες

Η μελαγχολία στην ταινία ενσαρκώνεται στο πρόσωπο της Justine. Μετά την οκτάλεπτη εισαγωγή των εικαστικά σκηνοθετημένων πλάνων του Lars von Trier, εισαγόμαστε στην πλοκή της ταινίας μέσω μιας λιμουζίνας που μεταφέρει δύο νιόπαντρους. Με μία εύθυμη διάθεση, το παιχνίδι τους με την οδήγηση του οχήματος από την Justine καταλήγει σε μία μικρή πρόσκρουση σε ένα δέντρο. Κατ' αναλογία, στην εισαγωγή έχουμε κιόλας δει την τελική κοσμική σύγκρουση της γης με έναν πολλαπλάσιο σε μέγεθος μπλε πλανήτη. Η διαδοχή των πλάνων ξεκινά με ένα πλονζέ στην λιμουζίνα και συνεχίζει με πολύ κοντινά πλάνα στα πρόσωπα του φαινομενικά χαρούμενου ζευγαριού, που λαμβάνονται με ζουμαρισμένη κάμερα στο χέρι.

Ήδη από την αρχή συναισθανόμαστε την νευρική κατάσταση που προκύπτει από την χρήση κάμερας (Shaviro, 2012: 15-16). Η χρήση του πλονζέ ως εισαγωγικού establishing shot αποτελεί μία προοικονομία στην θεματική αδυναμίας ελέγχου της μοίρας και επανεμφανίζεται επιτελώντας την ίδια λειτουργία αργότερα στην ταινία με κίνηση τράβελινγκ. Σε αυτή την σεκάνς, βλέπουμε μέσα από ομίχλη τις δύο αδερφές να ιππεύουν τα άλογά τους σε μία προσπάθεια να ξεφύγουν από το οικογενειακό τους δράμα. Η αναλογία και η προοικονομία εντοπίζονται στο γεγονός ότι στο τέλος της ταινίας η Claire επίσης θα προσπαθήσει να τρέξει κουβαλώντας το παιδί της, το οποίο συμβολίζει την μελλοντικότητα. Ωστόσο, δεν θα έχει πουθενά να πάει καθώς δεν υπάρχει εξαίρεση στην επικείμενη ολική καταστροφή.

Οι θεατές έχουν ήδη παρακολουθήσει στην εισαγωγή τι πρόκειται να συμβεί και έχουν μαντέψει πως η μελαγχολία θα επηρεάσει όλο το έργο με διττή σημασία, ως διάθεση αλλά και ως πλανήτης που θα συγκρουστεί με την γη. Ο σκηνοθέτης έχει ήδη υπαινιχθεί τον ρόλο που θα παίξουν κάποιοι πίνακες για την ταινία ως κλειδιά. Με την επιγραφή του ονόματός του και του τίτλου της ταινίας μετά την εισαγωγή (εικ. 3), οι θεατές παραπέμπονται στο εικονοκείμενο του πίνακα «Melencolia I» του Albrecht Dürer (εικ. 4). Το κοινό ανάμεσα στον πίνακα και την ταινία, εκτός από τον παραπλήσιο τίτλο, είναι η παρουσία ενός ουράνιου σώματος, το φως του οποίου από την μία εκτείνεται στις πλευρές του πίνακα, και από την άλλη σταδιακά πλησιάζει την γη και προκαθορίζει την κατάληξη της ταινίας. Πέρα όμως από αυτό το στοιχείο, θα διακρίνουμε ομοιότητες ανάμεσα στα χαρακτηριστικά που συνθέτουν τις

πρωταγωνιστικές μορφές που ενσαρκώνουν την μελαγχολία στον πίνακα και στην ταινία.

Τα στάδια που περνάει η Justine, μέχρι να φτάσει στις ακραίες εκφάνσεις της μελαγχολίας της, περιγράφονται κατά το πρώτο μέρος της ταινίας. Στο δεύτερο μέρος παρατηρούμε την τελική κατάπτωση του ψυχικού της κόσμου αλλά και την σταδιακή πνευματική διαύγεια που αποκτά, όσο πιο κοντά πλησιάζει στην καταστροφή. Από την άλλη πλευρά, στον πίνακα δεν μπορούμε άμεσα να δούμε τις διαδικασίες από τις οποίες έχει περάσει η μορφή της μελαγχολίας για να φτάσει να «κλείσει το βιβλίο της». Μπορούμε όμως να το αντιληφθούμε και να το φανταστούμε από στοιχεία που αποκαλύπτουν κάτι τέτοιο στην εικόνα του Dürer και λειτουργούν σαν σύμβολα, όπως θα δούμε παρακάτω. Η μορφή της μελαγχολίας, στον πίνακα, βρίσκεται περιτριγυρισμένη από τα αντικείμενα της τέχνης της, τα οποία έχει παρατήσει απογοητευμένη από την συνειδητοποίηση της ματαιότητας των επιστημονικών της επιδιώξεων. Εκείνη έχει απομονωθεί για να καταφέρει αυτό που αναζητά. Η Justine από την άλλη πλευρά απομονώνεται όλο και πιο συχνά όταν αρχίζει να παραιτείται από τους κοινωνικούς τύπους, ή για να παραιτηθεί από αυτούς, μακριά από τον περίγυρό της.

Η διάθεση απομόνωσης είναι ένα από τα χαρακτηριστικά των μελαγχολικών και στην αρχαιότητα ορίστηκε ως αναζήτηση της ερημιάς (Αριστοτέλης, 75-77). Η Justine σταδιακά απομονώνεται, κάτι το οποίο σκηνοθετικά ακολουθείται συχνά από την μη-διηγητική μουσική. Η χρήση του ήχου σε αυτές τις σκηνές λειτουργεί για τον συμβολισμό στιγμών απόγνωσης της πρωταγωνίστριας (Shaviro, 2012: 16). Αρχικά, μετά τους γαμήλιους λόγους των παρευρισκόμενων, είναι αδύνατο πια να συνεχίσει να προσποιείται ότι είναι μια χαρούμενη νύφη. Βγαίνει από την αίθουσα κατευθυνόμενη προς την αυλή και στο γήπεδο του γκολφ, μέσα σε ένα ηλεκτρικό αυτοκίνητο, με πρόθεση να πάει όσο το δυνατό πιο μακριά. Το νυφικό της σκίζεται και εκείνη παραιτείται από τις επιβαλλόμενες μορφές ευπρέπειας. Την ίδια τάση για απομόνωση διακρίνουμε όταν βρίσκει διέξοδο με αφορμή την ώρα ύπνου του ανιψιού της, του Leo. Φαίνεται πως προτιμά να συνομιλεί με ένα παιδί, αποστρεφόμενη τον ενήλικο κόσμο.

Στο τέλος αποκοιμείται και η αδερφή της προσπαθεί να την συνεφέρει. Τότε εκείνη της αποκαλύπτει πώς νιώθει χωρίς ωστόσο να βρίσκει κάποια παρηγοριά. Η κατάθλιψη έχει γαντζωθεί πάνω της και όσο προσπαθεί να φύγει, τόσο πιο βαρύ φαίνεται το

φορτίο. Καταλαβαίνουμε πως είναι κάτι γνωστό ανάμεσα στις δύο αδερφές. Είναι δηλαδή μια κατάσταση που είτε κρατάει καιρό είτε έστω επανεμφανίζεται συχνά. Στην συνέχεια, όλοι την περιμένουν για να προχωρήσει η δεξίωση αλλά εκείνη βυθίζεται στην μανιέρα για να επιστρέψει όλο και πιο αποπροσανατολισμένη. Ανταποκρίνεται στο περιβάλλον όλο και πιο μηχανικά και τυπικά. Φαίνεται πως η πρωταγωνίστρια αποστασιοποιείται και η σκέψη της διαχωρίζεται από την φυσική της παρουσία.

Η απομόνωση φαίνεται να μην λειτουργεί σε ένα τέτοιο καταπιεστικό περιβάλλον που απαιτεί την παρουσία της ως βασικό πρόσωπο της τελετής του γάμου. Αφότου οι προσπάθειές της να διαχειριστεί τον εαυτό της αποτυγχάνουν, απευθύνεται στους γονείς της, σαν να ενεργοποιείται η παλινδρόμηση σε παλαιότερες καταστάσεις, σε μια προσπάθεια διαχείρισης του παραλυτικού της άγχους (Freud, 1894). Πρόκειται όμως για μια συνθήκη που αντιμετωπίζει στην ενήλικη ζωή της και καθίσταται εμφανές ότι εκείνοι δεν μπορούν να την βοηθήσουν. Μιλώντας και με τους δύο απογοητεύεται εκ νέου. Έχει προηγηθεί ο λόγος και η σύγκρουση των δύο γονέων μπροστά σε όλους τους παρευρισκόμενους. Συγκεκριμένα, ο λόγος και η παρουσία του πατέρα της φαίνεται να πυροδοτεί την μελαγχολία η οποία αντικατοπτρίζεται άμεσα στο πρόσωπό της πρωταγωνίστριας. Τα πράγματα εντείνονται όταν εκείνος αναφέρεται στην μητέρα της η οποία διαμαρτύρεται παίρνοντας τον λόγο. Τα πικρά λόγια της περί ματαιότητας του γάμου της κόρης της σβήνουν ραγδαία κάθε ίχνος της προηγούμενης - προσποιητής έστω - εύθυμης διάθεσής της.

Πρώτα καταφέρνει να μιλήσει με την μητέρα της, έναν χαρακτήρα που της παρουσιάζει μηδενικές ενδείξεις ελπίδας, αλλά φαίνεται να την καταλαβαίνει καλύτερα από όλους. Η Justine της εξηγεί, σαν παιδί, τα συμπτώματά της κυρίως τον φόβο που την παραλύει και δεν μπορεί να περπατήσει. Εκείνη της προτείνει να τα παρατήσει όλα, να υποκύψει στην ψυχρή μηδενιστική λογική της νεωτερικότητας στην οποία η ίδια η μητέρα έχει οχυρωθεί. Η Justine όμως δεν θα το κάνει αυτό, γιατί ο μηδενισμός είναι άλλη μια έκφανση του μοντέρνου κόσμου τον οποίο απορρίπτει. Έπειτα αναζητά την προσοχή του πατέρα της. Το μουσικό θέμα επιστρέφει όταν εκείνη και οι καλεσμένοι βγαίνουν έξω για ακόμα μια δραστηριότητα που έχει κανονίσει η αδερφή της στο πλαίσιο του γάμου: να αφήσουν κάποια φαναράκια να αιωρηθούν και να τα παρακολουθούν από τηλεσκόπια καθώς θα ανεβαίνουν στον νυχτερινό ουρανό. Αυτό αποτελεί ίσως και ένα σημείο αυτό-αναφορικότητας της ταινίας, με τους καλεσμένους, κατ' αναλογία των θεατών που παρακολουθούν αυτό το κινηματογραφικό έργο, να

παρακολουθούν μέσω ενός τεχνολογικού εργαλείου ένα θέαμα (Shaviro, 2012: 47). Η Justine φαντάζεται τον αστερισμό της μελαγχολίας η οποία θα πλησιάσει την γη σαν αυτοεκπληρούμενη προφητεία. Καταφέρνει να πλησιάσει και να χορέψει με τον πατέρα της, τον οποίο παρακαλεί απεγνωσμένα να μείνει για να του εκφράσει τις φοβίες της. Κάνει ό,τι μπορεί για να τον κρατήσει εκεί αλλά εκείνος τελικά φεύγει αφήνοντάς της ένα γράμμα. Τελικά, ούτε η παλινδρόμηση, ως μηχανισμός αντιμετώπισης του άγχους, λειτουργεί και η Justine βρίσκεται εκ νέου ματαιωμένη. Μάλιστα, ο μηχανισμός της παλινδρόμησης συντέλεσε μια διττή καταστροφή, καθώς όχι μόνο δεν κατάφερε να αντιμετωπιστεί το άγχος, αλλά επιστρέφουν και επιβεβαιώνονται παλιοί απωθημένοι παιδικοί φόβοι απόρριψης ή έλλειψης αγάπης από τον πατέρα, λόγω της αδυναμίας ταύτισης που επιβάλλει το Υπερεγώ (Freud, 1923: 49-57). Στο τέλος της δεξίωσης, ο σύντροφός της αποχωρεί ήσυχα αντιμετωπίζοντάς την κατά πρόσωπο. Ο γάμος, όχι προς έκκληση της Justine, έληξε.

Στο δεύτερο μέρος η εικόνα της Justine είναι φανερά καταβεβλημένη καθώς η κατάθλιψή της προχωρά σε στάδια ψυχοσωματικών συμπτωμάτων. Με δυσκολία και με την βοήθεια της Claire καταφέρνει να φτάσει στο δωμάτιό της. Οι μέρες περνούν και η δυσκολία να σηκωθεί ή να φάει παρατείνεται. Δεν μπορεί ούτε να σταθεί στα πόδια της, πόσω μάλλον να επιτελέσει βασικές λειτουργίες. Η παρουσία και ο φόβος του πλανήτη γίνονται όλο και πιο αισθητά στην ταινία, καθώς όλο και πιο περίεργα φαινόμενα παρουσιάζονται, όπως μια ξαφνική χιονόπτωση. Η Justine τείνει να δείχνει σημάδια βελτίωσης όσο παρατηρεί αυτά τα φαινόμενα, σε αντίθεση με την υπόλοιπη οικογένεια (Peterson, 2013: 401). Σε ένα περιστατικό που οι δύο αδερφές, στην προσπάθεια η μία να καλυτερεύσει και η άλλη να αποβάλει το άγχος για τον πλανήτη, πάνε για ιπασία. Η Justine ξεσπάει χτυπώντας με την βίτσα το άλογό της όταν αυτό δεν προχωράει. Δεν σταματάει να το χτυπάει ακόμα κι όταν αυτό κάθεται κάτω. Με βάση την θεωρία του Freud, αυτή η συμπεριφορά θα μπορούσε να εκφράζει την εκτόνωση της ενόρμησης της καταστροφής (Freud, 1923: 87)*². Παράλληλα, εντοπίζουμε πως αυτή η εκτόνωση συνοδεύεται από μια *ναρκισσιστική απόλαυση*, αντικαθιστώντας την ικανοποίηση της επιθυμίας κυριαρχίας επί της φύσης, με την εκπλήρωση κυριαρχίας επί ενός αντικειμένου (Freud, 1923: 90-91) – στην ταινία η

² βλ. Sigmund Freud, Δυσφορία στον Πολιτισμό: (...) *Παραπέρα μας ώθησε η ιδέα ότι ένα μέρος αυτής της ενόρμησης (ενν. του θανάτου) στρέφεται προς το περιβάλλον, οπότε έρχεται στην επιφάνεια ως ενόρμηση επιθετικότητας και καταστροφής.*

Justine στρέφεται κατά του αλόγου. Στο ανήσυχο βλέμμα της Claire, όταν αντικρίζει την γαλάζια μελαγχολία, η Justine μειδιά.

Ο πλανήτης μελαγχολία δείχνει να έχει θετική επίδραση στην Justine η οποία εκτονώνει την μέχρι τότε επαναστραμμένη στο Εγώ λίμπιντό της, σύμφωνα με την θεωρία του Freud, με συμβολικές αφορμές. Για ακόμα μια φορά επαναλαμβάνεται από την αρχή το θέμα του Tristan , αυτή την φορά για να τονίσει μια σκηνή ομορφιάς όπου η πρωταγωνίστρια απολαμβάνει το μπλε φως της μελαγχολίας στην όχθη ενός μικρού ποταμού (εικ. 8). Αυτή είναι μία σκηνή που παραπέμπει στον πίνακα «Τοπίο με τον Νάρκισσο και την Ηχώ» του Claude Lorraine (εικ. 9).

Συμπερασματικά, η απεικόνιση των συναισθημάτων της μελαγχολίας γίνεται με μεγάλη ακρίβεια στην ταινία. Η ανάγκη απομόνωσης, η δυσθυμία, η αθεράπευτη αίσθηση φόβου, η παράλυση, η αδυναμία πρόσληψης τροφής είναι μερικά μόνο από τα ψυχοσωματικά συμπτώματα που εντοπίζουμε στις περιγραφές μελαγχολίας από τα αρχαία χρόνια με την περιγραφή των κρίσεων του Ιπποκράτη (Jackson, 1986: 7-10) μέχρι την ψυχαναλυτική θεωρία του 20^{ου} αιώνα που πραγματεύεται την μελαγχολία. Όλα αυτά τα χαρακτηριστικά συνοψίζονται στο πρόσωπο της Justine μέχρι και τα μέσα της ταινίας. Η εικόνα της μελαγχολίας ανανεώνεται μέσω της αναγεννησιακής τέχνης, στην οποία καταφεύγει η πρωταγωνίστρια όταν βρίσκεται μέσα στην βιβλιοθήκη του σπιτιού. Πιο πριν όμως έχουμε ήδη εισαχθεί στις νεοπλατωνικές θεωρίες με τον υπαινιγμό του πίνακα «Melencolia I» του Dürer στην αρχή της ταινίας.

1.1 Η «Melencolia I» του Dürer και η «Melancholia» του Lars von Trier

Η μελαγχολία και η συνεχής υπενθύμιση του θανάτου

Ο εντοπισμός των αιτιών της μελαγχολίας, που μπορούμε να διακρίνουμε ως θεατές, υπόκειται στα υποκειμενικά μας κριτήρια. Ωστόσο, η προέλευσή της και ο αντικατοπτρισμός της έχει ως βάση την απώλεια της επαφής του υποκειμένου με αντικείμενα με τα οποία άλλοτε βρίσκονταν σε μεγάλη συναισθηματική εγγύτητα. Από την μια πλευρά, κατά την προ-εικονογραφική ανάλυση του πίνακα του Dürer, παρατηρούμε μια φτερωτή γυναικεία μορφή μέσα σε ένα βαρύ φόρεμα να κοιτάζει κάτι απροσδιόριστο στον πίνακα. Η έκφρασή της συνδυάζει την λύπη με τον θυμό. Τα αντικείμενα που φαίνεται να έχουν χρησιμοποιηθεί προηγουμένως, βρίσκονται πια σκόρπια και παρατημένα στον περιβάλλοντα χώρο. Η προσωποποιημένη μελαγχολία εκφράζει μία αίσθηση ματαιότητας, καθώς κρατάει κλειστό το βιβλίο της στο δεξί της

χέρι. Συνδέοντας την μορφή της μελαγχολίας με την θεωρία του Freud για το πένθος και την μελαγχολία, θα μπορούσαμε να συμπεράνουμε πως εκείνη βρίσκεται σε περισυλλογή αλλά δεν μπορεί να εντοπίσει το τι έχει χαθεί και το τι θρηνεί (Freud, 1917:13). Έτσι και η Justine, ταλαιπωρείται από την παράλληλη προσπάθεια. Αφενός προσπαθεί να συνεχίσει να παίζει τον ρόλο της στην τελετή του γάμου, αφετέρου παλεύει μόνη της χωρίς να μπορεί με σαφήνεια να προσδιορίσει από που προέρχεται το βαρύ φορτίο της κατάθλιψης που κουβαλά. Δεν βρίσκει κάποια απάντηση αλλά το περιγράφει όσο καλύτερα μπορεί όταν εξομολογείται στην αδερφή της: *I'm trudging in through this... Praying really hard. It's clinging to my legs. It's really heavy to drag along.*

Στο επίπεδο της εικαστικής δημιουργίας θα μπορούσαμε επίσης να εντοπίσουμε ένα κοινό χαρακτηριστικό. Λέγεται ότι ο Dürer, στο πρόσωπο της γυναικείας μορφής της μελαγχολίας, αποτυπώνει τα δικά του χαρακτηριστικά, ανοίγοντας δρόμους για την συζήτηση της ταυτότητας στην ζωγραφική (Ρηγοπούλου & Ανδρεάδης, 2010: 371). Από την άλλη πλευρά, στην ταινία του Lars von Trier, μπορούμε επίσης να εντοπίσουμε στοιχεία αυτοαναφορικότητας καθώς, όπως ο ίδιος εξομολογείται σε συνέντευξή του, προσπάθησε να αποτυπώσει ηθοπλαστικά, μέσω της ψυχογραφίας των δύο πρωταγωνιστριών, τα συναισθήματα που ο ίδιος είχε βιώσει (συνέντευξη Lars von Trier, 2011). Αυτό μαρτυρά άλλο ένα στοιχείο μεταμοντέρνας γραφής στον κινηματογράφο όχι μόνο επειδή η αυτοαναφορικότητα διανοίγει πεδία οπτικής στην θέαση, αλλά επειδή ακόμα και στο κομμάτι της δημιουργίας επανεμφανίζεται η επιστροφή του ιδίου.

Αυτή η τάση επιστροφής οπτικοποιείται στην ταινία, όταν η Justine απομονώνεται στην βιβλιοθήκη και αναταξινομεί τον χώρο και τους πίνακες που φαίνονται μέσα από κάποια ανοιχτά βιβλία. Σχεδόν βίαια κατεβάζει τα βιβλία με τους μοντέρνους πίνακες και τα αντικαθιστά με προγενέστερα αναγεννησιακά και προραφαηλικά έργα. Με τον τρόπο αυτό η πρωταγωνίστρια προσπαθεί να αντικρίσει τον εαυτό της μέσα από το πρωτόγονο, το ανοίκειο που επανέρχεται, το ψυχικό χάος της πάλης συναισθημάτων που αντικατοπτρίζονται σε αυτό το είδος πινάκων. Στις θεματικές των αναγεννησιακών πινάκων συνηθιζόταν η απεικόνιση αντίπαλων ψυχικών δυνάμεων μέσω της προσωποποίησής τους, κάτι που καθιστούσε την αίσθηση της δυϊκότητας πιο άμεση (Barasch, 1999: 565-566). Η πρωταγωνίστρια, όπως κλείνει τα βιβλία με τους μοντέρνους πίνακες με τα ψυχρά χρώματα και τα σκληρά σχήματα, έτσι, μετά από αυτό

το σημείο, απορρίπτει όλο και πιο έντονα την τελετή του γάμου της, τις απαιτήσεις της οικογένειάς της και των καλεσμένων, του John με τις οικονομικές του αρχές και την ψυχρή λογική του (Shaviro, 2012: 26-28). Επομένως η μια τάση διαδέχεται την άλλη. Το μοντέρνο κίνημα που άλλοτε επέκρινε την μίμηση, λυρικότητα, την αφηγηματικότητα που παραπέμπει στον ακαδημαϊσμό (Ρηγοπούλου & Ανδρεάδης, 2010: 368), εκπίπτει. Η απορριπτική στάση του μοντέρνου από την πρωταγωνίστρια, καθώς και η επαναφορά παρελθοντικών αξιών συγχρονισμένων με το παρόν, συναντά τον καλλιτεχνικό μεταμοντερνισμό.

Σε ένα εικονογραφικό στάδιο ανάλυσης, πιο σύγχρονοι αναλυτές εντοπίζουν στα σκορπισμένα εργαλεία γύρω από την εικόνα της μελαγχολίας, σύμβολα για τις επτά ελεύθερες τέχνες του μεσαιωνικού σχολείου: γραμματική, ρητορική, αριθμητική, αστρονομία, γεωμετρία, μουσική, λογική (Russel, 1972: 13). Σύμφωνα με τον Sohm, ο ίδιος ο Dürer γράφοντας για τον συγκεκριμένο πίνακα προτείνει ερμηνείες για την τσάντα που κρέμεται από το φόρεμα της μελαγχολίας ως σύμβολο πλούτου, και την αρμαθιά με τα κλειδιά ως σύμβολο δύναμης (Sohm, 1980: 16). Καταλαβαίνουμε έτσι ότι στον πίνακα, όπως και στην ταινία, οι μελαγχολικοί άνθρωποι κατέχουν εξέχουσες θέσεις. Στην ταινία, η Justine και η οικογένειά της ανήκουν στα υψηλά κοινωνικά στρώματα καθώς, όπως φαίνεται, κατέχουν μεγάλο πλούτο. Συχνά υπενθυμίζει άλλωστε ο John στην Justine - και κατ' επέκταση στους θεατές- ότι διαθέτει το πιο μεγάλο γήπεδο του γκολφ με δεκαοκτώ τρύπες. Στον πίνακα, η μορφή της μελαγχολίας κατέχει όχι μόνο τον πλούτο και την δύναμη, αλλά και μια εξέχουσα θέση σε επίπεδο νόησης. Αυτό προκύπτει από την ονομασία του πίνακα ως «Melencolia I» το οποίο παραπέμπει στον τύπο της μελαγχολίας «*imaginativa*» που σύμφωνα με τους νεοπλατωνικούς και την περιγραφή της μελαγχολίας από τον Αγρίππα, σχετιζόταν με την νόηση, την κοσμική γνώση και την λογοκεντρική σκέψη (Sohm, 1980: 16-25).

Όπως υπήρχε η τάση στο φαντασιακό των ανθρώπων να νοούνται οι μελαγχολικοί άνθρωποι ως διορατικοί, με οξυμένη αντίληψη, έτσι και ο σκηνοθέτης, παρά τις αδυναμίες της Justine, την σκιαγραφεί ως έναν άνθρωπο που «*απλώς γνωρίζει πράγματα*» μάταια ή σημαντικά. Αυτό εκμυστηρεύεται η ίδια μιλώντας με την αδερφή της για τον πλανήτη που πλησιάζει την γη. Εκείνες τις μέρες μάλιστα, πλησιάζοντας στο τέλος, η Justine έχει αποκτήσει μια διαύγεια. Αποκαλύπτοντας πως είχε μαντέψει σωστά τον αριθμό της λοταρίας στο αίνιγμα που κανένας δεν κατάφερε να λύσει κατά την διάρκεια της γιορτής του γάμου της, αποδεικνύει την αντιληπτική της ικανότητα.

Μετά από αυτό, δεν προσπαθεί να παρηγορήσει με ψέματα την πανικοβλημένη Claire. Αντ' αυτού, με ψυχραιμία, της απαντάει ότι «*life on Earth is evil*» και «*we're alone. Life exists only on Earth. And not for long.*», όταν η αδερφή της αποκαλύπτει την ανησυχία για το μέλλον του γιου της. Σε αυτό το σημείο, θίγει κατά αυτό τον τρόπο ένα μεγαλύτερο οντολογικό ζήτημα που αφορά την περατότητα των πραγμάτων στην γη, κάτι το οποίο απασχολεί και την μελαγχολία του Dürer και συμβολίζεται με τα ουράνια σώματα (Sohm, 1980: 29).

Ο Dürer ήρθε σε επαφή με την ιταλική αναγεννησιακή τέχνη μετά τα ταξίδια του στην Ιταλία, την οποία επισκέφθηκε σε ταραγμένες ιστορικές περιόδους για την Γερμανία, και κατάφερε να συνδέσει το βόρειο στυλ γοθτικής ζωγραφικής με τη νότια αναγεννησιακή (Aikema, Brown, & Sciré, 1999: 12-14). Έτσι έγινε γνωστός και η τέχνη του διαδόθηκε ανά τον κόσμο, προκαλώντας συζητήσεις γύρω από τον συμβολισμό μέχρι σήμερα. Ωστόσο γνώρισε την νεοπλατωνική θεωρία το 1505, όταν εκδόθηκε στην Γερμανία το «*De Triplici Vita*» («*On the Triple Life*») του Ficino, το οποίο τον επηρέασε ως προς τα συμβολικά στοιχεία των έργων του (Russell, 1972: 13).

Υπενθυμίζεται ότι, σύμφωνα με την νεοπλατωνική θεωρία, το σύμπαν συνδέει το θείο και το ουράνιο με την ύλη, μέσω ενός πνευματικού κυκλώματος (Panofsky, 1991: 235-237). Ο καλλιτέχνης, ορμώμενος από την νεοπλατωνική θεωρία που συνδέει τα ουράνια σώματα με τα έμβια όντα, χρησιμοποίησε το σύμβολο του Κρόνου - λίγο πιο πάνω από το σημείο φυγής - ως ένα λαμπερό ουράνιο σώμα στον πίνακα «*Melencolia I*». Ο Κρόνος θεωρούνταν ως ένας πλανήτης συνυφασμένος με αρνητικές έννοιες όπως ο θάνατος, αλλά κατά τους νεοπλατωνικούς ο πλανήτης εκφράζει και τον στοχασμό που οδηγεί στην μελαγχολία (Panofsky, 1991: 132). Έτσι, με την ονομασία «*Melencolia I*» (όπου το I υποδηλώνει το *Imaginativa*) ο Dürer ενισχύει την ιδέα της μελαγχολίας που συνδέεται με την γνώση και το πέρασμα του χρόνου που αναπόφευκτα οδηγεί στον θάνατο. Στην ταινία, ο πλανήτης «*Μελαγχολία*» είναι επίσης ένα στοιχείο που προμηνύει τον θάνατο, όπως ο Κρόνος του πίνακα του Dürer.

Έπειτα, αξίζει να αναφερθεί ότι η ημερομηνία δημιουργίας του πίνακα συμπίπτει με τον θάνατο της μητέρας του καλλιτέχνη (Russell, 1972: 11-12). Επομένως θα μπορούσαμε να συμπεράνουμε πως ο Dürer, όντας παρών σε αυτό το καθοριστικό συμβάν (Russel, 1972: 123), μετέτρεψε το πένθος του σε καλλιτεχνική δημιουργία. Με τον συμβολισμό του χρόνου ως τον Κρόνο, καταφέρνει να οπτικοποιήσει το

συναίσθημα της μελαγχολίας, σύμφωνα με τα νεοπλατωνικά πρότυπα, το οποίο ενυπάρχει στην ψυχή των ανθρώπων ως νοσταλγία του ανθρώπου για να επιστρέψει από εκεί από όπου προήλθε. Δηλαδή να αφήσει η ψυχή τον κόσμο της ύλης, και να κατευθυνθεί προς το θείο. Σε αυτό το σημείο θα μπορούσαμε να εντοπίσουμε ακόμα μια αναλογία καθώς στην ταινία, η μελαγχολία της Justine μεταλλάσσεται από καταστρεπτικό παράγοντα σε μια νοσταλγία και προσμονή όσο πλησιάζει ο πλανήτης.

Τέλος, οι θεματικές του Θανάτου και του Χρόνου που απασχόλησαν τον Dürer και γενικότερα την ευρωπαϊκή τέχνη, επανεμφανίζονται στην ταινία με την διάσημη και πολυχρησιμοποιημένη αλληγορία του «danse macabre» ή «dance of death» (Oosterwijk, 2014: 197-198). Πρόκειται ένα λογοτεχνικό και οπτικό μοτίβο όπου ο θάνατος χορεύει με τους ζωντανούς, οι οποίοι προέρχονται από όλα τα κοινωνικά στρώματα, αναπαριστώντας την εξίσωσή τους απέναντι στην θνητότητα (Oosterwijk, 2014: 197-198). Επομένως, ίσως να μην αποτελεί σύμπτωση το γεγονός ότι ο σκηνοθέτης ονομάζει έτσι και την τροχιά του πλανήτη «Μελαγχολία» που κατευθύνεται στην γη. Τελικά η έλξη των δύο ουράνιων σωμάτων είναι αναπόφευκτη και, όπως απεικονίζεται και στους πίνακες με την θεματική του χορού του θανάτου, έτσι και στην ταινία τελικά όλοι, ανεξαρτήτως κοινωνικής τάξης και πλούτου οδηγούνται στον θάνατο χωρίς να υπάρχει κάποια διέξοδος.

Το 1505, μετά από ακόμα ένα ξέσπασμα πανούκλας, ο Dürer δημιούργησε ένα σκίτσο με κάρβουνο, αφιερωμένο στην συνεχή υπενθύμιση του θανάτου. Πρόκειται για το «Memento Mei» το οποίο απεικονίζει έναν σκελετό ως στεφανωμένο βασιλιά που κρατάει ένα δρεπάνι, πάνω σε ένα άρρωστο άλογο. Αυτή η εικόνα συμβολίζει την παντοδυναμία του θανάτου και την αδυναμία των ανθρώπων μπροστά στο επικείμενο τέλος τους (Russell, 1972: 92). Η φράση αυτής της υπενθύμισης – «Να με θυμάσαι» - έμελλε να έναν αιώνα μετά να αποτελέσει και τον λόγο που στοίχειωσε τον Άμλετ στο ομότιτλο έργο του Σαίξπηρ μετά την επάνοδο του πατέρα του ως φάντασμα. Σε αυτό το έργο επίσης η μελαγχολία διαπνέει όλη την πλοκή.

1.2 Η μεταφορά της «Ophelia» από το θέατρο, στον καμβά και τέλος στην οθόνη

Η αυτοκτονία ως ύστατη πράξη μελαγχολίας του Εγώ και η (αυτό)τιμωρία

Αρχικά, μέσω της σκηνοθετικής απόδοσης του Lars von Trier στην ταινία, αναπαρίσταται η Justine ως Οφηλία (εικ. 2). Ο σκηνοθέτης φαίνεται ότι αναφέρεται στην «Ophelia» του John E. Millais αφού η μόνη διαφορά είναι η οπτική της σκηνής

και του πίνακα (εικ. 10). Ο συγκεκριμένος πίνακας αναπαρίσταται όταν η Justine αναδιοργανώνει ταραγμένη τους πίνακες της βιβλιοθήκης και αντικαθιστά τους μοντέρνους με προγενέστερους (εικ. 11). Οι περισσότερες πρωταγωνιστικές μορφές στο έργο του Σαίξπηρ κινούνται γύρω από την θεματική της μελαγχολίας.

Ο Άμλετ αναφέρεται ως μια μελαγχολική μορφή που προσπαθεί να διαχειριστεί το πένθος της απώλειας του πατέρα του και την εκδίκησή του. Εκείνος είναι μία τραγική μορφή που βιώνει μια προδοσία σε διττό επίπεδο. Στην συνειδητή του πραγματικότητα νιώθει την ευθύνη της εκδίκησης στο όνομα του πατέρα του, του αλλοτινού βασιλιά. Γνωρίζει ότι τον πατέρα του τον δολοφόνησε ο ίδιος ο αδελφός του για να πάρει την θέση του στον θρόνο, δίπλα στην Γερτρούδη, την μητέρα του Άμλετ. Συγκεκριμένα, ο πατέρας του επιστρέφει σαν φάντασμα και αφού του αποκαλύπτει τον πραγματικό λόγο του θανάτου του, προστάζει: *αν ποτέ αγαπούσες τον δύστυχο πατέρα σου (..) Να εκδικηθείς τον φόνο του* (πράξη 1, σκ. 5, στ. 28-31, σελ. 80). Ξημερώνοντας, το πνεύμα του νεκρού βασιλιά πρέπει τα επιστρέψει στο μέρος απ' όπου ήρθε αποχαιρετώντας τον γιο του και υπενθυμίζοντάς του την ευθύνη του: *Αντίο, αντίο και να με θυμάσαι* (πράξη 1, σκ. 5, στ. 106, σελ 83). Η επιστροφή, η υπενθύμιση, η μνήμη είναι θέματα που διέπουν όλο τον «Άμλετ» και παρουσιάζονται με την μορφή του ανοίκειου συναισθήματος, όπως περιέγραψε ο Freud. Παράλληλα, τα θέματα που αφορούν τον θάνατο ως φυσική κατάληξη αναδύουν επίσης το αίσθημα του ανοίκειου (Freud, 1919: 49).

Από την άλλη πλευρά, στο ασυνείδητο επίπεδο της ψυχής του πρωταγωνιστή, η προδοσία και η εκδίκηση προέρχεται από το οιδιπόδειο σύμπλεγμα που επανέρχεται από τα απωθημένα του εγώ με την πραγματοποίηση της επιθυμίας προς την μητέρα από τον θείο του: *ω μην αφήσεις το βασιλικό κρεβάτι της Δανίας να είναι κοίτη ακολασίας και αιμομιξίας* (πράξη 1, σκ. 5, στ. 95-97, σελ 82). Με αυτή την εξήγηση ο Freud εντοπίζει στοιχεία υστερίας στον Άμλετ (Freud, 1911: 264). Εφόσον το οιδιπόδειο σύμπλεγμα επανήλθε με την μορφή του θείου του, ο Άμλετ αντιμετωπίζει μια σύγκρουση στο ηθικό επίπεδο, το οποίο ρητά ή μέσω συμβόλων επαναφέρεται μέσα στο κείμενο του Σαίξπηρ.

Ο Freud επίσης αναφέρει και ψυχαναλύει τον Άμλετ όταν μιλάει για την μελαγχολία. Συγκεκριμένα κάνει λόγο για τον χαρακτήρα του όταν αναφέρεται στις κατηγορίες των μελαγχολικών ανθρώπων που φέρονται σκληρά στον εαυτό τους (Freud, 1917: 16).

Εκεί τονίζει ότι τέτοιου είδους αυτοκριτική φανερώνει μια μορφή ασθένειας. Μέχρι να προχωρήσει στην απόφασή του, ο Άμλετ μπλέκεται σε ένα βρόγχο αναβλητικότητας που εκφράζεται στο τέλος του πιο διάσημου μονολόγου του: *...τη λάμψη της απόφασης σκεπάζει η νοσηρή σκιά του στοχασμού* (πράξη 3, σκ. 1, στ. 113-114, σελ. 129). Ο Freud όμως του αναγνωρίζει πράξεις και όχι μόνο στοχαστικότητα, όταν στέλνει δύο αγγελιαφόρους στην θέση του, γνωρίζοντας ότι θα πεθάνουν, και όταν σκοτώνει τον πατέρα της Οφηλίας, ο οποίος τον κρυφάκουγε σε μία συζήτηση με την μητέρα του (Freud, 1911: *On Repression in Hamlet*).

Η παρουσία της Οφηλίας στο έργο συμβολίζει την τρέλα, την μανία. Η Οφηλία ήταν ένα θύμα των τραγικών συνθηκών και η αυτοκτονία της ήταν καθοριστική για την εξέλιξη της τραγωδίας. Συγκεκριμένα εκείνη είχε πολύ στενές σχέσεις με τον Άμλετ, αν κι εκείνος της συμπεριφερόταν με αμφιθυμία, καθώς άλλοτε την ήθελε μακριά και άλλοτε κοντά για να της εκμυστηρευτεί τις σκέψεις του. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι για τον Άμλετ η ίδια η Οφηλία ήταν ένα αντικείμενο το οποίο ενείχε την απειλή απώλειας (Ρήγου, 2000: 67). Σε όλο αυτό το παιχνίδι, αφενός του Άμλετ και αφετέρου των δολοπλοκιών του πατέρα της και της αυλής του βασιλιά, η Οφηλία εμφάνιζε υπομονή και έπραττε όπως της υπαγορευόταν. Αυτό άλλαξε όταν έμαθε για τον θάνατο και τον τρόπο του θανάτου του πατέρα της. Αν και ο τίτλος του θλιμμένου πρίγκιπα ανήκει στον Άμλετ, η Οφηλία είναι εκείνη της οποίας η θλίψη την οδηγεί στην ακραία μορφή αυτό-τιμωρίας.

Η εξέλιξη της κατάστασής της μεταβάλλεται από θρήνους σε παράνοια και αινιγματικά τραγούδια και ο Σαίξπηρ την περιγράφει κατά τις γραφές των γιατρών του Μεσαίωνα: θλίψη, αποφυγή κόσμου και, σε ακραίες μορφές, παράνοια. Η επιστροφή του Λαέρτη, του αδερφού της Οφηλίας που ζητά εκδίκηση για τον πατέρα, σημαδεύεται με την αυτοκτονία της. Εκείνη μαζεύοντας λουλούδια για να φτιάξει γιρλάντες και στεφάνια πνίγηκε σε έναν ποταμό:

(...) Τα ρούχα της

*άπλωσαν και την κράτησαν επάνω
για λίγο, σαν μια νύμφη των νερών,
κι αυτή να τραγουδά σπασμένα λόγια
από παλιές μπαλάντες, σαν να είναι
άλλη απ' τη συμφορά της, ή σαν πλάσμα*

*υδρόβιο, πλασμένο από νερό,
ώσπου στο τέλος πότισαν τα ρούχα της
και βάρυναν και τράβηξαν την άμοιρη
απ' το τραγούδι της βαθιά στο βούρκο. (4η πράξη, σκ. 7, στ. 230-239, σελ. 206)*

Με βάση αυτή την περιγραφή της Γερτρούδης, ο προραφαηλίτης ζωγράφος Millais δημιούργησε έναν από τους πιο εμβληματικούς πίνακες (εικ.10). Η αδελφότητα των προραφαηλιτών ξεκίνησε ως μια μικρή ομάδα νέων σε ηλικία ζωγράφων το 1848, η οποία επιζητούσε να επαναστατήσει στην κυρίαρχη Ευρωπαϊκή ζωγραφική τάση που χαρακτηριζόταν από ακαδημαϊσμό (Morris, 1892: 141). Αναζητούσαν την επιστροφή στην αναγεννησιακή τέχνη, αναγνωρίζοντας τον Ραφαήλ ως κύριο εκφραστή της, και διέτειναν ότι η ζωγραφική τους πρέπει να εκτυλίσσεται με άριστη τεχνική, η εκτέλεση να είναι άρτια και να χρησιμοποιείται για να διηγείται μία ιστορία (Morris, 1892: 143). Πολύ περισσότερο από το είδος των συμβάσεων που ακολουθούσαν στην ζωγραφική τους, οι προραφαηλίτες, υποστήριζαν την άποψη ότι κάθε καλλιτέχνης πρέπει να ανακαλύψει τους προσωπικούς του κανόνες για να δημιουργήσει την εικαστική του αφήγηση ή να απεικονίσει την φύση (Morris, 1892: 143). Ο νατουραλισμός ήταν ένα από τα στοιχεία που συμπεριλαμβανόταν στις ιδιαίτερες συμβάσεις της ζωγραφικής των προραφαηλιτών, την οποία πιο πιστά από όλους ακολουθούσε ο Millais (Morris, 1892: 143).

Για τον λόγο αυτό παρατηρούμε ότι όλα τα φυτά και τα λουλούδια, που αναφέρονται στην σκηνή αυτοκτονίας της Οφηλίας, απεικονίζονται με πολύ μεγάλη ακρίβεια. Κάθε φυτό, που αναφέρεται στην σκηνή του Σαίξπηρ και απεικονίζεται στο έργο του Millais, έχει έναν ιδιαίτερο συμβολισμό στον οποίο αναφέρεται και η Οφηλία πριν αυτοκτονήσει (πράξη 4, σκ. 5, στ. 225-231, σελ. 193). Πολλά από αυτά συμβολίζουν τον θάνατο, ενώ υπάρχουν και υπαινιγμοί για σεξουαλικές συνδέσεις και κυρίως για αμβλωτικές λειτουργίες με βάση τα βότανα που αναφέρονται (Dwyer, 2012: 6-7). Έστω όμως κι αν δεν λάβουμε υπόψη έναν τέτοιο υπαινιγμό για μια πιθανή ανεπιθύμητη εγκυμοσύνη, ή τα παρανοϊκά τραγούδια της Οφηλίας, που αποκαλύπτουν την πιθανότητα απώλειας της αρετής της, ο θάνατος του πατέρα της από το χέρι του αγαπημένου της ήταν αρκετός για να την οδηγήσει στο απονενομημένο.

Η θεωρία του Freud για την μελαγχολία ανταποκρίνεται στον χαρακτήρα της Οφηλίας. Σε αυτή την περίπτωση, έχει πραγματοποιηθεί η επαναστροφή της λίμπιντο από το

αγαπημένο αντικείμενο – τον Άμλετ – στο Εγώ, καθώς το αντικείμενο αυτό ματαίωσε τις προσδοκίες του Υποκειμένου – της Οφηλίας – και μάλιστα η επιλογή μετάθεσης της λίμπιντο σε αυτό το αντικείμενο αποδεικνύεται εξαρχής λανθασμένη. Έτσι, η Οφηλία, δεσμεύει την ενέργεια αυτή στον εαυτό της και αυτοτιμωρείται με τρόπο που θα τιμωρούσε τον Άμλετ. Η Οφηλία αυτοκτονεί καθώς μεταχειρίζεται τον εαυτό της ως μέρος του αντικειμένου αγάπης, δηλαδή του Άμλετ, γιατί η επένδυση της ενέργειας της επέστρεψε στον εαυτό της. Έτσι η εχθρότητα προς τον Άμλετ μετατράπηκε σε εχθρότητα προς την ίδια, σύμφωνα με την θεωρία για την ταύτιση του Εγώ με το αντικείμενο αγάπης του Freud (Freud, 1917: 20-21).

Θα μπορούσαμε να εντοπίσουμε ως προς αυτό το στοιχείο της αυτοκαταστροφής ένα κοινό σημείο με την Justine στην ταινία του Lars Von Trier, τουλάχιστον στον τρόπο που σκιαγραφείται η διάθεσή της κατά το πρώτο μισό της ταινίας, και ιδιαίτερα στο τέλος του πρώτου μέρους. Όταν ο Freud κάνει λόγο για «απολαυστικό αυτοβασανισμό της μελαγχολίας» εννοεί ότι εφόσον η λίμπιντο έχει επαναστραφεί στο Εγώ – το οποίο επέλεξε σε ναρκισσιστική βάση το αντικείμενο αγάπης που το ματαίωσε ή το απογοήτευσε ή το πρόδωσε – η σαδιστική τάση και ο βασανισμός που έπεται, απευθύνεται στο ίδιο το εγώ, και όχι στο αντικείμενο (Freud, 1917:28). Έτσι και η Justine – όπως η Οφηλία – αυτοβασανίζεται και αυτοτιμωρείται, όμως δεν αυτοκτονεί.

Η διαφορά είναι πως η δική της αυτοτιμωρία είναι ταυτόχρονα προσπάθεια να πλήξει τα αγαπημένα πρόσωπα μέσω της ασθένειας της (Freud, 1917: 29). Η Justine προσπαθεί να τιμωρήσει τα αντικείμενα αγάπης που της αρνούνται αυτή την άνευ όρων αγάπη που ζητάει, μέσω της πρόκλησης κακού στον εαυτό της. Ίσως τα αντικείμενα αυτά να είναι οι γονείς της, οι οποίοι δεν ανταποκρίνονται στην δική της απαίτηση για αγάπη. Κατά το δεύτερο μισό της ταινίας βέβαια, όταν η Justine αποκτά διαύγεια, περισσότερο κοινά εντοπίζουμε με τον Άμλετ ως προς το είδος της μελαγχολίας. Πρόκειται για την μελαγχολία του στοχασμού, για την οποία κάναμε λόγο πιο πάνω εξετάζοντας τον πίνακα του Dürer.

Ο πίνακας λοιπόν του Millais στην ταινία λειτουργεί ως ένας αντικατοπτρισμός της αυτοτιμωρητικής διάθεσης και απόγνωσης της Justine. Ωστόσο, μια άλλη οπτική, σχετικά με τις ομοιότητες της Justine του Lars von Trier με την Ophelia του Millais, μπορεί να μας κατευθύνει στην αναπαράσταση των γυναικών ως ευθραύστων, παθητικών παρουσιών που αυτοθυσιάζονται. Λέγεται πως ο Millais δούλευε αδιάκοπα,

δίνοντας οδηγίες στο μοντέλο που πόζαρε για την μορφή της Οφηλίας. Για να συλληφθεί η εικόνα του προσώπου και η επαφή με το νερό, η Elizabeth Sidaal έπλεε για ώρες σε μια μπανιέρα, τόσο που το νερό κρύωνε και η ίδια αρρώστησε σοβαρά (Wilson, 1990: 83). Αυτό συνέβαλε στην εξέλιξη του μύθου που ήθελε τις μούσες των προραφαηλιτών σαν άλλη μια αναπαράσταση της βικτοριανής θηλυκότητας. Για την αναπαράσταση της βικτοριανής ομορφιάς θα γίνει λόγος και παρακάτω, εξετάζοντας τον πίνακα «The Woodman's Daughter» του Millais.

Σε πολλές από τις ταινίες του ο Lars von Trier αναπαριστά γυναίκες οι οποίες υποφέρουν σε υπέρμετρο βαθμό (όπως συμβαίνει για παράδειγμα στο «Breaking the waves», «Dancer in the Dark» κ.ά.). Στην «Melancholia» επίσης μια τραγική μοίρα ακολουθεί τις πρωταγωνίστριες, όμως αυτό συμβαίνει σε ένα πιο υπαινικτικό επίπεδο και πιο έμμεσα. Επομένως, εντοπίζουμε ένα κοινό στην γυναικεία αναπαράσταση, σαν ένα είδος επικοινωνίας ανάμεσα στον χαρακτήρα της Justine με τον «δημιουργό» που επιτυγχάνεται μέσω του πίνακα. Η Justine νιώθει συνεχώς μια επικείμενη καταστροφή την οποία όλοι οι άλλοι αγνοούν. Έτσι για τους άλλους γίνεται ένας δύσκολος χαρακτήρας ως προς την συνύπαρξη και την επικοινωνία, μέχρι που οι ρόλοι αλλάζουν.

1.3 Συμπεράσματα

Σε αυτή την ενότητα εντοπίστηκαν τα κυριότερα χαρακτηριστικά στοιχεία της μελαγχολίας στην ταινία, κυρίως στο πρόσωπο της Justine και στους πίνακες «Melencolia I» του Albrecht Dürer και «Ophelia» του John E. Millais. Αρχικά, παρακολουθήσαμε την αναπαράσταση της σταδιακής εκδήλωσης συμπτωμάτων μελαγχολίας στην πρωταγωνίστρια από το πρώτο μισό της ταινίας μέχρι και την έναρξη του δεύτερου. Με αυτό τον τρόπο επιχειρήθηκε η αναγνώριση προέλευσης του συναισθήματος της Justine, με βάση τον τρόπο εκδήλωσής του. Δηλαδή, ανάλογα με το τι έχει προηγηθεί, το οποίο θα μπορούσε να εξηγεί την αντίδρασή της και τους τρόπους απόκρισης στους ανθρώπους και τις καταστάσεις που την περιβάλλουν.

Παρατηρήθηκε εξ αρχής η συμβολή του μοντάζ στην αφηγηματική συνέχεια που προοικονομεί την μελαγχολία και την αμηχανία των επόμενων σκηνών. Έπειτα, αναφέρθηκε η συνάφεια που συναντάται στην ταινία με αναγεννησιακούς πίνακες, ήδη από την εισαγωγική σεκάνς η οποία παρουσιάζει αναφορές στον πίνακα «Melencolia I». Στα στάδια που περνάει η πρωταγωνίστρια η οποία προσπαθεί να αντιμετωπίσει την κακή διάθεσή της, εντοπίζουμε ομοιότητες και διαφορές σε διάφορα σημεία του

πίνακα. Σε αυτά διερευνήθηκε η απομόνωση ως χαρακτηριστικό των μελαγχολικών και παρατηρείται ότι ενώ η μορφή του Dürer βρίσκεται ήδη αποκομμένη από την μακρινή πόλη, η Justine, παρά τις εντεταμένες προσπάθειές της να ξεφύγει και να απομονωθεί, δεν τα καταφέρνει πάντα καθώς είναι το κύριο πρόσωπο της τελετής του γάμου. Εφόσον η απομόνωση δεν λειτουργεί, η Justine ψάχνει μάταια καταφύγιο στις συμβουλές των γονιών της. Αφενός, συνομιλώντας με την μητέρα της απογοητεύεται, καθώς ο μηδενιστικός μηχανισμός αντιμετώπισης της ζωής της δεν την καλύπτει, και τον αναγνωρίζει ως πηγή καταπίεσης συναισθημάτων. Αφετέρου, προσεγγίζοντας τον πατέρα της ματαιώνεται εκ νέου, καθώς εκείνος φεύγει, επαναφέροντας παλιούς απωθημένους παιδικούς φόβους απόρριψης.

Η κατάθλιψη φτάνει στην κορύφωσή της κατά το δεύτερο μισό της ταινίας. Γρήγορα βέβαια, εμφανίζονται και σημάδια βελτίωσης για την Justine, καθώς τότε είναι που η απειλή του πλανήτη γίνεται πλέον η δεσπόζουσα θεματική. Τότε, φαίνεται πως η επαναστραμμένη στο Εγώ λίμπιντο που προκαλεί την μελαγχολία της πρωταγωνίστριας εμφανίζει τα πρώτα σημάδια εκτόνωσης σαδιστικής – στην περίπτωση που ξεσπά στο άλογο το οποίο την μεταφέρει – και σεξουαλικής με την ενόρμηση της ηδονής – όταν ατενίζει την μελαγχολία γυμνή στις όχθες του ποταμού.

Η απεικόνιση των συμπτωμάτων της μελαγχολίας στην ταινία, όπως και οι αναφορές στην ζωγραφική, μας οδηγεί στο συμπέρασμα ενός διαχρονικού θέματος που αναπτύσσεται και κατά τα μεσαιωνικά και αναγεννησιακά χρόνια στην τέχνη, στο οποίο βοήθησαν οι νεοπλατωνικές θεωρίες. Έτσι στην υποενότητα που ακολούθησε εξετάσαμε τις θεματικές ομοιότητες ανάμεσα στην πρωταγωνιστική μελαγχολική μορφή του Dürer και στην Justine του Lars von Trier. Οι δύο μορφές διακατέχονται από μία αίσθηση ματαιότητας και μοχθούν για να εντοπίσουν την προέλευσή της, με την ελπίδα ότι εκεί μπορεί να βρίσκεται και η λύση του πόνου που τους προκαλείται.

Σε επίπεδο δημιουργίας, εντοπίζουμε μια ομοιότητα όσον αφορά στοιχεία αυτό-αναφορικότητας του δημιουργού στο υποκείμενο του έργου. Αυτό μας κατευθύνει στην θεωρία του καταναγκασμού επιστροφής του ίδιου που προκύπτει και από την ίδια την σκηνή κατά την οποία μοντέρνα ζωγραφικά έργα αντικαθίστανται από την πρωταγωνίστρια με αναγεννησιακά, αντιδρώντας έτσι στην ψυχρή λογική που διέπει τον μοντερνισμό. Η επάνοδος του ρομαντισμού είναι ένα μεταμοντέρνο στοιχείο το

οποίο ερμηνεύεται διττά στην ταινία: αφενός ως απόρριψη του μοντερνισμού και αφετέρου ως μια μορφή ανοίκειου.

Έπειτα, ένα ακόμα κοινό του παρατηρούμε ανάμεσα στις δύο μορφές είναι η κατοχή πλούτου και δύναμης, αλλά και ο τύπος της μελαγχολίας που σχετίζεται με την διορατικότητα. Η τελευταία, όπως και ζητήματα περατότητας των όντων πάνω στην γη ήταν από τις θεματικές με τις οποίες ασχολήθηκε ο Dürer μέσω των αλληγοριών των πινάκων του. Εκείνος συνέδεσε το βόρειο στυλ γοθικής ζωγραφικής με τη νότια αναγεννησιακή μετά από ταξίδια που πραγματοποίησε στην Ιταλία. Εκεί επηρεάστηκε από την νεοπλατωνική θεωρία, η οποία σημάδεψε το έργο του και στοιχεία της οποίας εντοπίζονται στο «Melencolia I». Σύμφωνα με την θεωρία αυτή, τα έμβια όντα επηρεάζονται από τα ουράνια και όλα συνδέονται μέσω ενός πνευματικού κυκλώματος με το θεϊκό. Για αυτό τον λόγο, το αστέρι στον πίνακα του θα μπορούσε να είναι ο Κρόνος για τον οποίο λεγόταν ότι ήταν ο πλανήτης που επηρέαζε περισσότερο από όλους τους μελαγχολικούς ανθρώπους.

Το ζήτημα της μελαγχολίας απεικονίζεται και στον πίνακα του Millais με την αναπαράσταση της Ophelia. Συγκεκριμένα η απεικόνιση του πίνακα στην ταινία δεν συμβαίνει μόνο μέσω ενός βιβλίου, αλλά την παρακολουθούμε σκηνοθετικά μεταφρασμένη στην εισαγωγή. Γενικότερα η τραγωδία του Άμλετ εμπεριέχει μελαγχολικές φιγούρες. Αφενός ο Άμλετ διακατέχεται από το είδος της μελαγχολίας που – όπως θα έλεγαν οι νεοπλατωνικοί – επηρεάζει την στοχαστικότητα, ενώ η Οφηλία παρουσιάζει μια μελαγχολία που γρήγορα μετατρέπεται σε παράνοια που την οδηγεί στην αυτοκτονία. Η Justine, δείχνει να έχει κοινά αρχικά περισσότερο με την Οφηλία. Αυτό αλλάζει στο δεύτερο μέρος της ταινίας που η διορατικότητα και η στοχαστικότητά της κατευθύνουν περισσότερο στο πρότυπο του Άμλετ.

Ωστόσο, όσον αφορά τις ομοιότητες της πρωταγωνίστριας με την Οφηλία, ερμηνεύουμε την μελαγχολία ως την επαναστροφή της λίμπιντο από το αγαπημένο αντικείμενο στο Εγώ, καθώς το αντικείμενο αυτό ματαίωσε τις προσδοκίες του Υποκειμένου, και στην περίπτωση της πρωταγωνίστριας στην ταινία αλλά και στην τραγωδία του Σαίξπηρ. Οι δύο – καθεμία στην δική της ιστορία – εμφανίζουν στοιχεία αυτοβασανισμού ως αποτέλεσμα ταύτισης μέρους του Εγώ με το απολεσθέν αντικείμενο αγάπης. Η Οφηλία προχωρά στο απονενομημένο ως ακραία έκφραση αυτοτιμωρίας με βάση την ναρκισσιστική τάση με την οποία επέλεξε αρχικά το

αντικείμενο. Η Justine όμως, διαφορετικά από την πρώτη, με την αυτοτιμωρία της τιμωρεί παράλληλα τα αντικείμενα αγάπης που της αρνούνται αυτή την άνευ όρων αγάπη που αποζητά.

Έτσι καταλαβαίνουμε τον τρόπο που λειτουργεί ο πίνακας για την ταινία. Αντικατοπτρίζει την διάθεση την πρωταγωνίστριας η οποία ταυτίζεται με την τραγική φιγούρα της Οφηλίας. Η γυναικεία αναπαράσταση που επιλέγει ο σκηνοθέτης να προβάλλει στο «Melancholia», αντίθετα με τις περισσότερες ταινίες του, είναι πιο ήσυχη και συγκρατημένη. Αυτό ίσως συμβαίνει επειδή και η φύση της θεματικής έγκειται στην ευθραυστότητα και την ομορφιά, κατ' αναλογία με τις εικόνες των προραφαηλιτών και ειδικότερα του Millais.

2. Τιμωρία, ενοχή και η παιδική αθωότητα

Στο προηγούμενο κεφάλαιο έγινε λόγος για την απεικόνιση της βικτοριανής ομορφιάς και συγκεκριμένα για την απεικόνιση της ευθραυστότητας των γυναικών. Σε αυτό το κεφάλαιο, θα εντοπίσουμε την προέλευση αυτής της αντίληψης στην κοινή γνώμη της εποχής. Συγκεκριμένα, θα διαπιστώσουμε πως καταδοκούσε και ο φόβος της κοινωνίας, εν είδει ηθικού πανικού, που αφορούσε την γυναικεία περιθωριοποίηση και την εκπόρνευση (Nochlin, 1978: 141-143). Το ευρύτερο θέμα που θα μας απασχολήσει έγκειται στο ζήτημα της ενοχής και τιμωρίας, συνεχίζοντας να αναλύουμε την θεματική της αυτοτιμωρίας που υπαινίσσεται στους πίνακες και στην ταινία. Η θεματική αυτή εντείνεται με την παρουσίαση του πίνακα «Ο Δαβίδ με το κεφάλι του Γολιάθ» του Caravaggio, ενώ η ενοχή θα εντοπιστεί κυρίως στον πίνακα «The woodman's daughter» του Millais.

Οι εικόνες αυτές παρουσιάζονται στην ταινία για πολύ σύντομο χρονικό διάστημα, όταν η πρωταγωνίστρια αναζητά καταφύγιο στην τέχνη, αφού τίποτα άλλο δεν φαίνεται να κατευνάζει την απόγνωση της. Στον πίνακα του Caravaggio θα εντοπίσουμε ακόμα μια λειτουργία στην απεικόνιση της τιμωρίας. Ενώ στην «Ophelia» του Millais ερμηνεύσαμε την αυτοτιμωρία ως αποτέλεσμα θλίψης που οδηγεί το Εγώ στο απονενοημένο, στον πίνακα «Δαβίδ με το κεφάλι του Γολιάθ» θα εντοπίσουμε την λυτρωτική λειτουργία της αυτοτιμωρίας. Δηλαδή, θα εξεταστεί ο τρόπος που η τέχνη λειτουργεί ως άμυνα κατά του ψυχικού πόνου, αφού σε αυτή την διαδικασία το αρνητικό συναίσθημα μετουσιώνεται σε δημιουργία (Freud, 1929: 34-35). Στην

συγκεκριμένη περίπτωση ο ψυχικός πόνος οφείλεται στο αίσθημα απόγνωσης που δημιουργείται από την ενοχή για την πράξη η εκτέλεση της οποίας δεν έχει επιστροφή. Λυτρωτικό ρόλο έχει και ο υπαινιγμός θυσίας στον πίνακα «The woodman's daughter» του Millais, στα πλαίσια του κοινωνικού γίνεσθαι της εποχής, όπως θα δούμε παρακάτω.

Σε αυτό το έργο η ενοχή δεν αναδύεται σε πλήρως συνειδητό επίπεδο. Ωστόσο, πυροδοτείται μέσω του Υπερεγώ σε έναν ασυνείδητο χώρο, με τις ενορμητικές επιθυμίες να αντικατοπτρίζονται υπαινικτικά στα υποκείμενα του πίνακα. Ο πίνακας στην ταινία επιτελεί έναν ρόλο κατωφλιού, ενδύοντας τον χαρακτήρα της πρωταγωνίστριας με ακόμα ένα στοιχείο οριακότητας. Η Justine βρίσκεται σε μια μεταβατική κατάσταση, ανίκανη να προχωρήσει στο επόμενο στάδιο που διανοίγεται μέσω του κατωφλιού του γάμου, μετεωριζόμενη ανάμεσα στην κοινωνική επιταγή και την δίνη της ψυχικής της κατάστασης.

2.1 Η μετουσίωση της ενοχής

«Δαβίδ με το Κεφάλι του Γολιάθ» του Caravaggio

Ο πίνακας του Caravaggio μας κάνει μετόχους ενός μυστικού. Σύμφωνα με την Arenas, ο καλλιτέχνης είναι ένας από τους πιο αντιπροσωπευτικούς Baroque ρεαλιστές, όχι μόνο επειδή υπάρχει αληθοφάνεια στους πίνακές του, αλλά επειδή ως θεατές νιώθουμε ότι εμπλεκόμαστε μέσα στο έργο (Arenas, 2006: 39).

Σε ένα προ-εικονογραφικό στάδιο ανάλυσης, όπως το περιέγραψε ο Panofsky, εντοπίζουμε ελάχιστα αντικείμενα στον πίνακα (εικ. 12). Συγκεκριμένα, σε ένα μαύρο φόντο βλέπουμε έναν νέο να κρατά με το δεξί του χέρι ένα σπαθί και να σηκώνει ένα κομμένο κεφάλι κάποιου που μόλις σκότωσε. Εικονολογικά, καταλαβαίνουμε πως πρόκειται για την απεικόνιση του «Δαβίδ με το κεφάλι του Γολιάθ», όπως αποκαλύπτει και ο τίτλος του πίνακα. Σύμφωνα με τις γραφές, ο Δαβίδ ήταν ένας μικρός βοσκός ο οποίος αντιμετώπισε μόνος του τον Γολιάθ, έναν πολύ ψηλό και γεροδεμένο «γίγαντα» που πολεμούσε στον στρατό των Φιλισταίων. Την ημέρα που επρόκειτο να πολεμήσουν με τους Ισραηλίτες και στην πρόκληση του Γολιάθ να αναμετρηθεί μόνος του με έναν άντρα της αντίπαλης πλευράς, ο Δαβίδ, έχοντας μόνο λίγες πέτρες, στάθηκε απέναντί του και τον πέτυχε θανάσιμα με ένα λιθάρι στο κεφάλι. Ύστερα, ο νικητής Δαβίδ πλησίασε το σώμα του γίγαντα και του έκοψε το κεφάλι με το σπαθί του δεύτερου – καθώς εκείνος ούτε είχε, ούτε ήξερε να χειρίζεται όπλα σε μία μάχη –

επιβεβαιώνοντας την πίστη του στον θεό που τον προστάτευσε (Αγία Γραφή Α' Βασ.: 17, 23-57).

Ερμηνεύοντας το συγκεκριμένο έργο, μπορούμε να αντιληφθούμε παραπάνω από μία απλή εξιστόρηση του μύθου. Αφορμή για αυτό στέκεται η αντίφαση ανάμεσα στην αφήγηση της ιστορίας σύμφωνα με τις γραφές, και στην αφήγηση που προτείνει το αινιγματικό βλέμμα του Δαβίδ στον πίνακα. Η σκληρή αντίθεση³ ανάμεσα στο σκοτεινό, κατάμαυρο χρώμα του φόντου και στο φως που πέφτει πάνω στα αντικείμενα του πίνακα, επίσης μας ωθεί σε μια ερμηνεία συναισθηματικής έντασης και αποκάλυψης μεταξύ των δύο υποκειμένων. Συνήθως, κατά την ερμηνευτική ανάλυση των πινάκων, ο εντοπισμός βιογραφικών στοιχείων μπορεί να αποδειχθεί παραπλανητικός. Σε αυτό τον πίνακα όμως μία από τις δύο μορφές αναπαριστά το ίδιο το πρόσωπο του ζωγράφου. Συγκεκριμένα, λέγεται πως ο Caravaggio δημιούργησε την αυτοπροσωπογραφία του στο κεφάλι του Γολιάθ, ενώ το πρόσωπο του Δαβίδ μοιάζει με εκείνο του τότε νεαρού εραστή του (Friedlaender, 1955: 202-203). Επομένως, ανατρέχοντας σε ορισμένα αυτοβιογραφικά στοιχεία, εντοπίζουμε περισσότερα σύμβολα στον πίνακα, τα οποία διαβάζει η Justine στην ταινία, όταν σε μια στιγμή απόγνωσης καταφεύγει στην τέχνη.

Τα δύο σημαντικά γεγονότα, που στιγμάτισαν την ζωή του Caravaggio και αποτέλεσαν πυρήνα για την ζωγραφική του, ήταν ο θάνατος του πατέρα του και το γεγονός ότι δολοφόνησε έναν άνθρωπο πάνω σε έναν κανυά (Lewis 1986: 261). Σύμφωνα με τον Lewis, ο ζωγράφος χρησιμοποίησε τα καλλιτεχνικά του μέσα για να αντιμετωπίσει την ενοχή του. Θα μπορούσαμε να πούμε πως μετουσίωσε την ανάγκη του για αυτοτιμωρία σε τέχνη, αναπαριστώντας τον αποκεφαλισμό του ίδιου του εαυτού. Στην πρώτη ζωγραφική του περίοδο ο Caravaggio δημιουργούσε τα έργα του με βάση τα αναγεννησιακά πρότυπα ομορφιάς. Ζωγράφιζε, πορτρέτα νέων με πλαστικότητα, αντλώντας από τις νεοπλατωνικές θεωρίες και δοκιμάζοντας διαφορετικές αναπαραστάσεις της έμφυλης ταυτότητας του υποκειμένου του πίνακα. Από το 1600 και μετά, όταν δηλαδή ξεκίνησε να έχει προβλήματα με τον νόμο, το στυλ του άλλαξε και έγινε πιο υπαινικτικό. Τα θέματά του ήταν σχεδόν αποκλειστικά θρησκευτικά, κι ενέτασσε μέσα τον εαυτό του σαν θύμα ή αντικείμενο θυσίας (Lewis 1986:270).

³ Πρόκειται για την τεχνική του *chiaroscuro* που ορίζεται ως η αντίθεση μεταξύ φωτεινών και σκούρων τόνων η οποία οριοθετούν τις μορφές του πίνακα.

Αντιλαμβανόμαστε λοιπόν πως οι δυναμικές ανάμεσα στον Δαβίδ και στον Γολιάθ υπαινίσσονται κάτι διαφορετικό από τον μύθο, ή τον μύθο αλλιώς. Η Schneider, από το 1976, εντοπίζει τον φόβο του ευνουχισμού στην συχνή θεματική των αποκεφαλισμών στο έργο του Caravaggio. Συγκεκριμένα, ερμηνεύει την διαφορά μεγέθους μεταξύ των δύο μορφών, ως την επαναφορά του Οιδιπόδειου συμπλέγματος (Schneider, 1976: 77). Ο νεαρός Δαβίδ σκοτώνει τον μεγαλύτερο, πιο δυνατό και ικανό Γολιάθ, ο οποίος αντιπροσωπεύει το πρότυπο του πατέρα και συμβολικά του νόμου.

Σύμφωνα με τον Freud, η Schneider αναλύοντας το έργο του Caravaggio σε σχέση με τον Δαβίδ του Donatello, υποστηρίζει πως ο φόβος του ευνουχισμού ως τιμωρία για την ικανοποίηση της οιδιπόδειας επιθυμίας παίρνει την μορφή του αποκεφαλισμού (Schneider, 1976: 81, 86). Οι ομοιότητες στην έκφραση έκπληξης και πόνου, στην απεικόνιση του ανοιχτού στόματος με την εμφάνιση των δοντιών και στο γεγονός του αποκεφαλισμού, στον Γολιάθ του πίνακα που εξετάζουμε και στην «Μέδουσα» του ίδιου, επιβεβαιώνουν τον φόβο του ευνουχισμού. Ωστόσο, ο υπαινιγμός της φαλλικότητας στην μορφή του Δαβίδ, καθώς και η τοποθέτηση του σπαθιού, επιτελούν μια κατευναστική λειτουργία για την αντιμετώπιση αυτού του φόβου – όπως συμβαίνει και με τα φίδια στην εικόνα της «Μέδουσας». Παράλληλα, μέσω αυτών των στοιχείων, σχηματικά ωθείται το βλέμμα του θεατή στο πρόσωπο του Γολιάθ/Caravaggio (Schneider 91 & Thalia Phillis Howe 1954: 221).

Πέρα όμως από την ομοφυλοφιλία που εκφράζεται στον πίνακα του Caravaggio, σύμφωνα με την Schneider, μπορούμε να προχωρήσουμε και σε περαιτέρω ερμηνείες σχετικά με την μορφή του Δαβίδ και την σχέση του με τον Γολιάθ. Η υπεροχή της στάσης του και η υπερβατικότητα του κάλλους του, μας παραπέμπουν στην θεωρία του Freud σχετικά με την προσωποποίηση του Ιδεώδους Εγώ, σύμφωνα με την ψυχαναλυτική θεωρία του Freud. Αυτό δηλαδή που οφείλει να μοιάζει στην πατρική φιγούρα, χωρίς όμως ποτέ να μπορεί να γίνει αυτό που η τελευταία αντιπροσωπεύει (Freud, 1923: 57-58). Ο Δαβίδ δεν φαίνεται να θριαμβολογεί για τον θάνατο του αντιπάλου, σύμφωνα με τον μύθο, αλλά περισσότερο να τον συμπονά και να τον συναισθάνεται, χωρίς όμως τύψεις για την δίκαιη πράξη του. Εκεί εντοπίζεται και η επαναφορά του Οιδιπόδειου συμπλέγματος στην τέχνη. Μπορούμε να εντοπίσουμε στο πρόσωπο του νεαρού Δαβίδ το Υπερεγώ ή Ιδεώδες Εγώ και την απεικόνιση του ταλαιπωρημένου Εγώ ως ηττημένου στα χέρια του νικητή.

Στην ύστερη ζωγραφική του περίοδο, είτε ως άγιος μάρτυρας, είτε ως θύτης (Lewis 1986:272), ο καλλιτέχνης ζωγράφιζε μορφές σε φάσεις που υπερβαίνουν την ανθρώπινη φύση. Η τιμωρία αποτυπωμένη στον καμβά αμβλύνει την ψυχική ένταση που προκαλούν τα συμπλέγματα και διλήμματα που τον κατατρύχουν. Σε αυτή την ζωγραφική απεικόνιση ελπίζει να βρει παρηγοριά και η Justine όταν προσπαθεί να αντικρύσει τον εαυτό της στις εικαστικές αφηγήσεις. Η πρωταγωνίστρια, όπως και ο Δαβίδ του Caravaggio, είναι αδικημένοι χαρακτήρες και θεωρούνται από τους άλλους αδύναμοι και ασθενέστεροι. Στην ταινία βλέπουμε τον πίνακα του Caravaggio μόνο για λίγα δευτερόλεπτα (εικ. 13), ωστόσο αρκεί για να δημιουργηθούν κάποιες νοητές συνδέσεις.

Η Justine έχει συνεχώς ένα συναίσθημα ενοχής γιατί δεν μπορεί να γίνει αυτό που οι άλλοι απαιτούν από εκείνη. Εκεί που ο Caravaggio αποκεφαλίζει τον εαυτό του η Justine βλέπει την δική της αυτοτιμωρία. Παράλληλα, εκείνη ως θεατής - όπως και εμείς οι ίδιοι- γίνεται μέτοχος ενός μυστικού που κρύβεται στον πίνακα. Το μυστικό διαμοιράζεται ανάμεσα στην ίδια και τον καλλιτέχνη, όμως εκείνη δεν θα τα καταφέρει να κρατήσει το δικό της κρυφό για πολύ. Όσο κι αν ισχυρίζεται ότι είναι χαρούμενη και να χαμογελάει προσπονητά, σύντομα θα ξεσπάσει εκδηλώνοντας την θλίψη της μέσω απεγνωσμένων πράξεων και συμπεριφορών. Στην μελαγχολία που αναγνωρίζουμε στο πρόσωπο του Δαβίδ μπορεί να διακρίνει μια πτυχή του εαυτού της που, όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, εμφανίζει αυτή την αυτοτιμωρητική τάση.

2.2 Η ψυχική πάλη ενορμήσεων και η ερμηνεία κατωφλιού - ετεροτοπίας

«The woodman's daughter» του John E. Millais

Ο Posner, μιλώντας για το «Αγόρι δαγκωμένο από σάυρα» («Ragazzo morso da un ramarro»), το οποίο αναγνωρίζεται και ως προπομπός του «Δαβίδ με το κεφάλι του Γολιάθ», παρατηρεί την ψυχρότητα στην ομορφιά και την σκληρότητα που μπορεί να ακολουθεί την αγάπη (Posner, 1971: 305). Μια ανάλογη ψυχρότητα θα εντοπίσουμε και στο βλέμμα του αγοριού στο «The woodman's daughter» του John E. Millais (εικ. 14). Αυτός ο πίνακας επίσης φαίνεται για λίγα μόλις δευτερόλεπτα δίπλα από την «Ophelia» (εικ. 11), ωστόσο επιτελεί εν μέρη παρόμοια λειτουργία με το προαναφερθέν έργο του Caravaggio. Εκ πρώτης όψεως παρατηρούμε την ομορφιά και την αθωότητα δύο παιδιών της βικτωριανής εποχής. Ωστόσο, υπάρχουν στοιχεία τα οποία παραπέμπουν στην θεματική της αυτοθυσίας και της ενοχής.

Σε πρώτη ανάγνωση, αντικρύζουμε στο πρώτο επίπεδο του πίνακα ένα αγόρι και ένα κορίτσι το οποίο δέχεται μια χούφτα φρούτα από το πρώτο. Στο δεύτερο επίπεδο του πίνακα παρατηρούμε έναν ξυλοκόπο να δουλεύει πάνω σε ένα δέντρο και στο βάθος απλώνεται ένα πράσινο δάσος. Ο τίτλος «The woodman's daughter», πέρα από το γεγονός ότι εξηγεί την σχέση ανάμεσα στο κορίτσι και τον ξυλοκόπο, μας παραπέμπει σε ένα ομότιτλο ποίημα του 19^{ου} αιώνα από τον Coventry Patmore (Pohlemus, 1994: 435). Το ποίημα αφορά ένα νέο κορίτσι, την Maud, η οποία κρατώντας συντροφιά στον πατέρα της που δούλευε, γνώρισε τον γιο ενός άρχοντα από τον οποίο έμεινε έγκυος και τελικά, είτε αυτοκτόνησε όντας έγκυος, είτε αφότου έπνιξε το παιδί της στον Τάμεση (Collected Poems, 1949: 24-29).

Κατά τον 19^ο αιώνα, ένα αγαπημένο θέμα των προ-ραφαηλιτών υπήρξε η απεικόνιση της γυναίκας σε μια αφηγηματική δομή, και της ηθικότητας με την οποία εκείνη συνδέθηκε κοινωνικά (Nochlin, 1978:139). Οι ηθικοί κώδικες της βικτωριανής εποχής αναγνώριζαν το χρέος της γυναίκας προς την κοινωνία σε τρεις ρόλους: της κόρης, της συζύγου και της μητέρας. Αυτή η κοινωνική επιταγή απεικονίστηκε και σε μια έκθεση της Royal Academy με το τρίπτυχο του George Elgar Hicks, «Woman's Mission» (Nead, 1984: 28). Παράλληλα, οι συμβάσεις των κυρίαρχων καλλιτεχνικών βικτωριανών κύκλων εξυμνούσαν την ομορφιά, την αρτιότητα της μορφής - και δη της γυναίκας. Επέμεναν στο πρότυπο της αγνότητας της γυναίκας και συνέδεαν τις αρετές αυτές με την μορφή, την εξωτερική εμφάνιση και τα χαρακτηριστικά προσώπου και σώματος. Αυτό οφειλόταν σε ψευδο-επιστημονικές τάσεις φυσιογνωμιστών που είχαν εμφανιστεί εκείνη την εποχή, και προτεινόταν ως πρότυπα όχι μόνο για την καλλιτεχνική απεικόνιση αλλά και για την εξήγηση και την άντληση συμπερασμάτων σε σχέση με πολύπλοκα κοινωνικά φαινόμενα, όπως, η εγκληματικότητα, η διαφορετικότητα και άλλα (Casteras, 1992:14-15).

Για τον λόγο αυτό η αδελφότητα των προ-ραφαηλιτών αντιμετώπισε μεγάλα κύματα κριτικής των κυρίαρχων καλλιτεχνικών κύκλων. Η πίστη τους στην ρεαλιστική απεικόνιση της φύσης, όπως και ο ρεαλισμός της απόδοσης της εικόνας, είχε ως αποτέλεσμα την ανάδειξη και εκείνων των χαρακτηριστικών που δεν κολάκευαν την βικτωριανή κοινωνία (Casteras, 1992: 13). Πέραν αυτού, απεικόνιζαν τις γυναικείες μορφές έξω από το πρότυπο κόρης-μητέρας-συζύγου, γεγονός το οποίο, ωστόσο, δεν ξέφευγε από το φαντασιακό του ανδρικού βλέμματος του 19^{ου} αιώνα. Μία από τις αγαπημένες θεματικές των προραφαηλιτών ήταν οι εκπίπτουσες γυναίκες (fallen

women π.χ. «Found») – όσον αφορά ηθικολογικά θέματα. Συγκεκριμένα, μία από τις αγαπημένες ζωγραφικές θεματικές του Millais υπήρξε τα παιδιά που υπέφεραν (suffer little children) (Fish, 1923: 148).

Εκ πρώτης όψεως, στο «Woodman's Daughter» δεν παρατηρούμε άμεσα τον βασανισμό. Κάτι τέτοιο όμως υπαινίσσεται ο καλλιτέχνης, σύμφωνα με την επιρροή του ποιήματος το οποίο γνώριζε. Συγκεκριμένα, η καταστροφή προοικονομείται σε όλο τον πίνακα αλλά δεν περιγράφεται ρητά, αντίθετα με πίνακες που στην θεματική των γυναικών δείχνουν εκείνες την στιγμή που αυτοκτονούν. Αυτό ίσως να οφείλεται στην επαναφορά της πίστης στην καλοσύνη, με την επιλογή παιδιών ως υποκειμένων του πίνακα. Αυτό που προκαλεί εντύπωση είναι η αισθητικοποίηση που προέρχεται από την λιβιδινική απεικόνιση των παιδιών. Αυτή εντοπίζεται στο βλέμμα του αγοριού που έχει εστιάσει το βλέμμα του επίμονα στο κορίτσι. Παράλληλα, το χέρι του προεκτείνεται κάπως αφύσικα προς την κόρη, προσφέροντάς της καρπούς, σαν ένα φαλλικό σύμβολο που προεκτείνεται προς τα χέρια του κοριτσιού που είναι έτοιμα να δεχθούν το δώρο του και το σχήμα τους παραπέμπει στο σχήμα της μήτρας (Polhemus, 1994: 238-242).

Το θέμα της απεικόνισης της παιδικότητας στο σύνολο του έργου του Millais έχει διερευνηθεί από αρκετές οπτικές γωνίες. Εικονογραφικά, ο Polhemus εντοπίζει τον θυσιαστικό ρόλο των παιδιών, ο οποίος έρχεται σε αντίφαση με τον καθωσπρεπισμό του βικτωριανού κοινού νου (Polhemus, 1994: 435). Ίσως η απεικόνιση δύο παιδιών διαφορετικής κοινωνικής θέσης, όπως και η δυναμική που προκύπτει από τα βλέμματα και την στάση σώματος, να αποτελούν μια κοινωνική κριτική. Τα υποκείμενα οπτικοποιούνται ως παιδιά στον πίνακα, ενώ στο ποίημα περιγράφονται ως νέοι έφηβοι. Επομένως, θα μπορούσαμε να συμπεράνουμε πως μέσω της εξύμνησης της παιδικότητας ή της παιδικής αθωότητας, ο καλλιτέχνης εντείνει την έκφραση του κινδύνου και της απειλής (Polhemus, 1994: 435). Δηλαδή η κοινωνία, ως έχει, επιβάλλεται ακόμα και σε κάτι τόσο αγνό όσο τα παιδιά, ντύνοντάς τα με ρούχα του μετέπειτα κοινωνικού τους ρόλου και κύρους που σχεδιάζεται για αυτά, για την ενήλική τους ζωή. Τα δηλητηριάζει με σταθερές δόσεις χαρακτηριστικών της κοινωνίας, τις οποίες αυτά μετέπειτα καθρεφτίζουν. Σε αυτή την εικόνα όπως και στο ποίημα, το κορίτσι παρουσιάζει έναν θυσιαστικό ρόλο που προσφέρεται λυτρωτικά για την ενοχή της κοινωνίας.

Με μια εναλλακτική ανάγνωση της εικόνας εντοπίζουμε την μνήμη στο ψυχοειδές και στις ενορμήσεις. Σύμφωνα με τον Freud, το Εγώ μέσω του Υπερεγώ αντλεί εμπειρίες προγενέστερων εποχών, που είναι αποθηκευμένες στο Αυτό, το οποίο νοείται ως ο εσωτερικοποιημένος εξωτερικός κόσμος που το Εγώ προσπαθεί να ελέγξει (Freud, 1923: 88). Στην εικόνα βλέπουμε την παιδική αθωότητα αναμειγμένη με την ατέρμονη εσωτερική πάλη ανάμεσα στις ψυχικές ιδιότητες, όπως τις περιέγραψε ο Freud. Η σκληρότητα του Αυτό είναι ζωγραφισμένη στο βλέμμα του αγοριού, και οι ενορμήσεις διαπλέκονται ανάμεσα στην σεξουαλική επιθυμία και την επακόλουθη ενοχή του Υπερεγώ. Η βασανιστική μοίρα των δύο παιδιών είναι προκαθορισμένη. Το επικυρώνει άλλωστε και η εικόνα του ξυλοκόπου στο δεύτερο επίπεδο του πίνακα. Το μεταλλικό εργαλείο που χρησιμοποιεί για να κόψει το δέντρο είναι πολύ πιθανό να συμβολίζει την σκληρότητα του χρόνου και της μοίρας που μέλλει να διακόψει την παιδική αθωότητα.

Εκτός από τον αντικατοπτρισμό της ψυχικής διάθεσης της Justine, ο συγκεκριμένος πίνακας επιτελεί ακόμα μια λειτουργία στην ταινία. Μέσω αυτού παρουσιάζεται ένα κατώφλι, ένας συμβολικός δηλαδή χώρος που γίνεται τόπος συνάντησης αντιθέτων (Σταυρίδης, 1999: 107). Στην εικόνα, αντικρύζουμε ακριβώς εκείνη την στιγμή της οριακής μεταβατικής και αμφίσημης κατάστασης στην οποία βρίσκονται τα δύο υποκείμενα. Δεν βλέπουμε την στιγμή της καταστροφής, δηλαδή της αυτοκτονίας του κοριτσιού, ούτε τις μέρες αθωότητας ενός παιδιού που συνοδεύει ή βοηθά τον πατέρα του στην εργασία. Παρατηρούμε μια εμπειρία αλλαγής, μια στιγμή που φιλοξενεί την αντίθεση ανάμεσα στα δύο φύλα – το αγόρι και το κορίτσι – ανάμεσα στο κύρος – γιος άρχοντα και κόρη ξυλοκόπου – αλλά ταυτόχρονα και την ομολογία – η διάβαση από ένα καθεστώς ύπαρξης σε ένα άλλο, μέσω μιας πράξης που εκτελείται ενώ απαγορεύεται. Θα μπορούσε να ερμηνευθεί και ως ετεροτοπία κρίσης σύμφωνα με τον Foucault, καθώς εκείνος μίλησε για χώρους που εκδηλώνεται η πρώτη σεξουαλικότητα του ατόμου, οι οποίοι βρίσκονται εκτός δομών οικίας (Foucault, 1967: 46). Σε αυτό το σημείο μπορούμε να εντοπίσουμε και μια αναλογία ανάμεσα στα υποκείμενα του πίνακα και στην πρωταγωνίστρια, η οποία, σαν να βρίσκεται σε ετεροτοπία κρίσης, επιλέγει έναν ανοιχτό εκτός σπιτιού – αλλά εντός του πλαισίου του κτήματος – για να επιδοθεί στην μοιχεία με έναν τυχαίο χαμηλόβαθμο συνάδελφό της.

Η Justine παρουσιάζεται ως ένας κατωφλικός άνθρωπος, καθώς ο τρόπος που ζει και συμπεριφέρεται χαρακτηρίζεται από αντιθέσεις. Εφόσον η ταυτότητά της καθορίζεται

από την «σταθερότητα της αστάθειας», για την οποία έγινε λόγος παραπάνω, στο πλαίσιο της περιγραφής της μελαγχολίας, η πρωταγωνίστρια βρίσκεται σε μία οριακή κατάσταση και διακατέχεται από το δίλημμα επιλογής μιας κατεύθυνσης. Ο γάμος της αποτελεί το πέρασμα ενός κατωφλιού το οποίο δεν θέλει να διαβεί για να περάσει στην άλλη πλευρά. Σύμφωνα με τον Σταυρίδη, το πέρασμα προϋποθέτει την αποδοχή των κανόνων του τόπου στον οποίο γίνεται η μετάβαση (Σταυρίδης, 2010:). Η απόφαση να συνάψει γάμο είναι σαν να έχει ληφθεί ερήμην της. Η ίδια δεν είναι σε θέση να διαβεί το όριο που την χωρίζει από τον κόσμο του συντρόφου της, που συμβολίζει την υγιή κοινωνικότητα, και δεν είναι έτοιμη να δεχθεί αυτούς τους κανόνες. Η Justine αντιτάσσεται στην κοινωνική δομή του γάμου που την τοποθετεί σε πρωταγωνιστική θέση και αποσύρεται, ενώ η συμπεριφορά της παρουσιάζει χαρακτηριστικά οριακότητας.

2.3 Συμπεράσματα

Σε αυτή την ενότητα εξετάσαμε την (αυτό)τιμωρία, την ενοχή και την παιδικότητα μέσα από τους πίνακες «Δαβίδ με το κεφάλι του Γολιάθ» του Caravaggio και «The woodman's daughter» του John Millais. Αρχικά, αναλύσαμε τον πρώτο πίνακα σε προεικονογραφικό στάδιο, εντοπίζοντας στα λιγιστά αντικείμενα του πίνακα την βιβλική ιστορία του Δαβίδ και του Γολιάθ και ερμηνεύοντας τις αινιγματικές εκφράσεις των προσώπων, αλλά και της στάσης του Δαβίδ. Η σκληρή αντίθεση φωτός και η ομοιότητα των μορφών, αφενός με τον καλλιτέχνη και αφετέρου με τον εραστή του, μας παραπέμπει σε στοιχεία αυτοβιογραφίας. Οι θεατές της ταινίας γίνονται μέτοχοι του μυστικού του Caravaggio τόσο, όσο και η πρωταγωνίστρια, η οποία είναι θεατής σε πρώτο επίπεδο.

Αναφέρθηκε πως ο ζωγράφος μετουσίωσε τα συναισθήματα άγχους και ενοχής χρησιμοποιώντας την τέχνη του σαν εργαλείο. Τα συναισθήματα, και κατ' επέκταση η ζωγραφική του Caravaggio, προέρχονται από δύο τραγικά συμβάντα της ζωής του: τον θάνατο του πατέρα του και την δολοφονία ενός ανθρώπου. Ειδικά μετά το δεύτερο, το οποίο έλαβε χώρα κατά το 1600, εντοπίζουμε μια αλλαγή στο ζωγραφικό στυλ και την θεματική του, η οποία στράφηκε σε θρησκευτικά θέματα. Ο ίδιος συχνά απεικονιζόταν σαν θύμα, θύτης ή αντικείμενο θυσίας, στην προσπάθειά του να ανταλλάξει την πραγματική του τιμωρία με μία συμβολική κάθαρση. Συγκεκριμένα, στον πίνακα του Δαβίδ με τον Γολιάθ, παρατηρούμε όχι μόνο την απεικόνιση της τιμωρίας για το

πραγματικό του έγκλημα, αλλά και βαθύτερες ψυχικές ενορμήσεις, τις οποίες αναγνώσαμε με βάση την ψυχαναλυτική θεωρία του Freud.

Πιο αναλυτικά, σύμφωνα με την Schneider, εξηγήσαμε τον φόβο του ευνουχισμού που έρχεται σαν τιμωρία στις επιθυμίες του οιδιπόδειου συμπλέγματος. Συγκεκριμένα παρατηρούμε την δολοφονία του γηραιότερου Γολιάθ, που συμβολίζει την πατρική παντοδύναμη φιγούρα, από έναν νέο Δαβίδ. Ο ευνουχισμός και η τιμωρία στο έργο του Caravaggio παίρνουν την μορφή του αποκεφαλισμού. Ο φόβος αυτός κατευνάζεται με την υποκατάσταση και την συμβολική χρήση φαλλικών στοιχείων στους πίνακές του. Το οιδιπόδειο εντοπίζεται στην επιθυμία ταύτισης, και στην ταυτόχρονη απαγόρευση υποκατάστασης του πατέρα που επιβάλλει το Υπερεγώ. Το φροϋδικό ανοίκειο επανέρχεται με την προβολή του συμπλέγματος στην τέχνη. Ερμηνεύουμε τον Δαβίδ ως απεικόνιση του Ιδεώδους Εγώ που υπερβαίνει την ανθρώπινη φύση και τιμωρεί το ηττημένο Εγώ. Η πρωταγωνίστρια της ταινίας αντικρύζει στον πίνακα την δική της ψυχική διάθεση και την τάση της για αυτό-τιμωρία. Νιώθει το βάρος που μεταφέρεται μέσα από το νόημα του πίνακα και ταυτίζεται με αυτό.

Έπειτα, αναλύοντας τον πίνακα «The woodman's daughter» του John Millais, εντοπίσαμε επίσης το αίσθημα ενοχής, θυσίας και υπερίσχυσης του Ιδεώδους Εγώ. Ο πίνακας είναι εμπνευσμένος από ένα ποίημα του 19^{ου} αιώνα, στο οποίο η φτωχή Maud γνωρίζει τον γιο ενός άρχοντα, μένει έγκυος από αυτόν χάνοντας την αθωότητά της και τελικά είτε αυτοκτονεί όντας έγκυος, είτε πνίγει το παιδί της στον Τάμεση. Αναλύσαμε τον τρόπο με τον οποίο κατά την βικτωριανή εποχή η ωραιότητα της μορφής συνδεόταν με τις ψυχικές αρετές, πράγμα το οποίο αποτέλεσε βάση για την κριτική κατά των προραφαηλιτών. Εκείνοι, πιστοί στην ατόφια, ρεαλιστική απεικόνιση, τολμούσαν να αναδείξουν τα κακώς κείμενα των ηθικών κωδίκων της βικτωριανής κοινωνίας που θεωρούσε την γυναίκα ενάρετη μόνο όταν αυτή ανταποκρινόταν στους ρόλους μητέρας, συζύγου και κόρης. Σε αυτό το πνεύμα, ξεφεύγοντας όμως από την κυρίαρχη αυτή εικόνα, μια από τις αγαπημένες θεματικές των προραφαηλιτών ήταν οι γυναίκες ως θύματα καταστάσεων που η κοινωνία δημιούργησε και οι οποίες ωθούσαν τις γυναίκες στην πορνεία, και ως κατ' επέκταση στην αυτοκτονία, σύμφωνα με το ηθικολογικό τους αφήγημα.

Συγκεκριμένα ο Millais, όπως και ο Charles Dickens, συμπεριλάμβανε συχνά στην θεματική του το ζήτημα των παιδιών που υπέφεραν. Στον πίνακα προοικονομείται,

αλλά δεν φαίνεται άμεσα, η καταστροφή των παιδιών, σε μια προσπάθεια αποκατάστασης της πίστης στην αγνότητα και την μελλοντικότητα. Αξίζει ωστόσο να αναφερθεί ο ιδιαίτερος, υπαινικτικός και αισθητικοποιημένος τρόπος με τον οποίο απεικονίζεται η παιδικότητα. Ο καλλιτέχνης με τα χαρακτηριστικά που προσδίδει στα παιδιά, ίσως να ασκεί κριτική στην βικτωριανή κοινωνία που εξυμνεί μεν το κάλλος, αλλά το μέλλον που επιφυλάσσει για τα παιδιά της είναι δυσοίωνο όσον αφορά την φτώχεια, την ταξικότητα και την κοινωνική ανισότητα. Κατά την παράδοση των προραφαηλιτών, ο Millais εδώ επίσης υποβάλλει το κορίτσι σε έναν θυσιαστικό ρόλο. Εκτός από αυτό όμως, μπορούμε να εντοπίσουμε και τις ανθρώπινες ψυχικές ποιότητες, όπως τις περιέγραψε ο Freud. Δηλαδή παρατηρούμε την υπεροχή των ενορμήσεων και την πάλη με το Υπερεγώ που μεταφράζονται μέσα από το βλέμμα και την στάση του αγοριού. Την δυσοίωνα μοίρα επικυρώνει και η εικόνα του ξυλοκόπου ο οποίος κόβει το ξύλο όπως ο χρόνος οριοθετεί τα στάδια της ανθρώπινης ζωής.

Με βάση την τελευταία παρατήρηση, σε αυτό το κεφάλαιο εντοπίσαμε μια ακόμα λειτουργία του πίνακα στην ταινία. Πρόκειται για ένα κατώφλι, δηλαδή για την απεικόνιση ενός συμβολικού χώρου ο οποίος σηματοδοτεί την μεταβατικότητα και γίνεται το σημείο που τα άκρα και οι αντιθέσεις συναντώνται. Στο «The woodman's daughter» ο καλλιτέχνης έχει συλλάβει ακριβώς εκείνη την στιγμή που τα δύο πρωταγωνιστικά υποκείμενα βρίσκονται στο κατώφλι της παιδικότητας προς την ενήλικη γνώση. Αυτό συνδέεται και με την ετεροτοπία κρίσης για την οποία μίλησε ο Foucault και αφορά τους χώρους στους οποίους πραγματοποιούνται οι «τελετές» μετάβασης στην εφηβεία ή πρωτο-εκδηλώνεται η σεξουαλικότητα.

Η πρωταγωνίστρια της ταινίας είναι επίσης ένας κατωφλικός άνθρωπος, ο οποίος δεν καταφέρνει να πραγματοποιήσει το πέρασμα που επιβάλλει ο γάμος, ως μια κοινωνική δομή με τους δικούς της κανόνες και συμβάσεις. Είναι μια προσωπικότητα που χαρακτηρίζεται από οριακότητα (liminality) η οποία μπορεί να διανοίγει διαφορετικές εκβάσεις στο βιωμένο παρόν. Αυτό κάνει στον γάμο της, ο οποίος καταλήγει σε χωρισμό, και αυτό υπόσχεται να κάνει στο τέλος της ταινίας, όταν με το χτίσιμο μιας «μαγικής σπηλιάς» ενεργοποιεί τον ανιμίο της και τον στρέφει μακριά από το ενδεχόμενο της επικείμενης καταστροφής, προς μία αντίθετη κατεύθυνση φαντασιακής διάρρηξης της λογικής συνέχειας του τέλους.

3. Περατότητα και Ουτοπία - Το τέλος ως άνοιγμα στον χώρο και στον χρόνο

Η μελλοντικότητα ενέχει την δυνητικότητα συνέχειας σε διαφορετικά καθεστάτα ύπαρξης. Πρόκειται για μια ανοχή στον οποιονδήποτε χώρο ή χρόνο η οποία, ανεξαρτήτως κατεύθυνσης ή πιθανών εκβάσεων, τουλάχιστον εξασφαλίζει την ύπαρξη. Αυτό όμως υπονομεύεται στην ταινία του Lars von Trier. Το αντιλαμβανόμαστε ήδη από την αρχή της ταινίας, παρακολουθώντας σε slow motion τον πίνακα «Κυνηγοί στο χιόνι» του Pieter Bruegel να καίγεται. Ο στοχασμός σε σχέση με το επικείμενο τέλος, που πυροδοτεί η ταινία, εντείνεται, ιδιαίτερα όταν σε όλο αυτό το κοσμολογικό δράμα πρωταγωνιστεί και ένα παιδί.

Σύμφωνα με τον Peterson, με βάση την Susan Sontag, η ταινία προσφέρει έναν χώρο φαντασίωσης του τέλους όχι απλώς με την προσομοίωση του θανάτου ενός μόνο πρωταγωνιστή, δηλαδή με την διαμεσολαβημένη εμπειρία θανάτου, αλλά ολόκληρου του κόσμου (Peterson, 2013: 402). Με αυτό τον τρόπο, ο θεατής αντιμετωπίζει το άγχος ενός επικείμενου τέλους και διαπραγματεύεται τις πιθανότητες της βίωσής του, με την ασφάλεια της απόστασης.

Ωστόσο, ο σκηνοθέτης δεν αφήνει περιθώριο για άλλες ερμηνείες. Μας δείχνει την καταστροφή και την στιγμή θανάτου των πρωταγωνιστριών. Η τελευταία τους αναπνοή είναι και η τελευταία εικόνα που βλέπουν οι θεατές, σαν να ήταν η ύστατη στιγμή στην οποία θα ήταν μάρτυρες και οι ίδιοι. Δεν ακολουθεί καμία σκηνή που να υπαινίσσεται την επιβίωση. Η εικόνα ενός χειμερινού τοπίου του Bruegel, που συνιστά την κυκλικότητα του χρόνου, παίρνει φωτιά. Τα κατώφλια που παρουσιάζονται στην ταινία, και θα αναλύσουμε και παρακάτω, ενέχουν χαρακτηριστικά δυνητικότητας. Σύμφωνα με τον Σταυρίδη, *το παρόν είναι μια δύναμη πύλη (...) ένα κατώφλι* (Σταυρίδης, 1999: 116). Έτσι η χρονική συνέχεια, η οποία μπορεί να ερμηνευθεί σαν σχέση του παρόντος με το παρελθόν και το μέλλον αντίστοιχα, στην ταινία διακόπτεται με το τέλος του κόσμου. Εκτός εάν νοούμε τον θάνατο επίσης ως κατώφλι.

Η ταινία μπορεί να ιδωθεί εξ ολοκλήρου ως μια αλληγορία, όπως και ο πίνακας του Pieter Bruegel «Η χώρα της αφθονίας». Συνιστά μάλιστα διπλή αλληγορία, καθώς τον παρατηρούμε και σε σκηνοθετική απόδοση, όταν η Justine προσπαθεί να βρει τίτλο για την διαφημιστική της εικόνα που μοιάζει ως προς το σχήμα με τον πίνακα. Έτσι ο περιπλανώμενος πλανήτης θα μπορούσε να αποτελεί μια αλληγορία για την ψυχική

εκείνη ενέργεια, η επαναστροφή της οποίας – κατ'αναλογία της τροχιάς του – υπονομεύει και έχει την δύναμη να βλάψει το Εγώ.

Τέλος, με βάση τον πίνακα «Ο κήπος των επίγειων απολαύσεων», ωθούμαστε να αναλογιστούμε, εκτός από την κατωφλική στιγμή του τέλους, οντολογικά ζητήματα και ουτοπίες που οδηγούν, όπως και το θέμα του παραπάνω πίνακα, σε συνέπειες. Παρόλο που ο σκηνοθέτης, μετά την στιγμή της πρόσκρουσης, εμφανίζει μια μαύρη οθόνη και τους τίτλους τέλους, έχουν προηγηθεί μερικά στοιχεία που υπαινίσσονται τον προβληματισμό σχετικά με την μετά-θάνατον ζωή ή έστω κάποιες εικόνες – κλειδιά που ωθούν προς αυτή την σκέψη.

3.1 Το τέλος του χρόνου ή η διάρρηξη της συνέχειας

Pieter Bruegel «Κυνηγοί στο χιόνι»

Ο πίνακας του Pieter Bruegel, «Κυνηγοί στο χιόνι» (εικ. 16) εμφανίζεται δύο φορές στην ταινία. Είναι ο πρώτος πίνακας που βλέπουμε στην εισαγωγή, κατά την διαδοχή σκηνοθετημένων πλάνων (εικ. 1). Τότε καταλαβαίνουμε πως καίγεται καθώς κομμάτια καμένου χαρτιού πέφτουν από τον πίνακα σε *slow motion*. Όπως και οι υπόλοιποι πίνακες, έτσι και αυτός επανεμφανίζεται στην σκηνή αναδιάταξης της βιβλιοθήκης με τα εικαστικά βιβλία (εικ. 15). Το συγκεκριμένο έργο αποτελεί μέρος μιας μεγαλύτερης σειράς πινάκων, που ονομάζεται «Μήνες» («*Months*»), οι οποίοι, όπως αποκαλύπτει και ο τίτλος, αναπαριστούσαν τους μήνες του χρόνου. Ο εν λόγω πίνακας αναπαριστά μια ήρεμη μέρα κατά τον Δεκέμβρη ή Ιανουάριο, επομένως είναι και ο πίνακας που «ανοίγει» την θεματική για τους επόμενους πίνακες (Vöhringer, 2013: 90).

Δυστυχώς δεν υπάρχουν πολλά στοιχεία για τον Pieter Bruegel, ωστόσο το έργο που έχει σωθεί μας δίνει αρκετά στοιχεία για την ζωή, τα ήθη και έθιμα και τα γνωμικά των Κάτω Χωρών κατά την διάρκεια του 16^{ου} αιώνα. Ανάμεσα στις αγαπημένες ζωγραφικές θεματικές του, που αναδείκνυαν αγρότες και ανθρώπους της καθημερινότητας της επαρχίας, πρωταγωνιστικό ρόλο καταλαμβάνει η φύση. Η ιδιαιτερότητα της τέχνης του έγκειται, ανάμεσα σε άλλα, στην ρεαλιστική απεικόνιση φυσικών τοπίων. Καθοριστικό ρόλο για αυτή την κλίση, υπήρξε το ταξίδι του στην Ιταλία και η επαφή του με το ρεύμα του στωικισμού⁴ (Zagorin, 2003: 87-89). Μάλιστα,

⁴ Σύμφωνα με την στωική φιλοσοφία, η θέση του ανθρώπου είναι μέρος του φύσης και πρέπει να βρίσκεται σε αρμονία με το σύμπαν, υπακούοντας στους νόμους της λογικής. Ο νεοστωικισμός που εμφανίστηκε κατά τον 16^ο αιώνα και, όπως και άλλα κινήματα της αναγέννησης επιχειρούσε την

ο Justus Muller Hofstede υπογραμμίζει πως η επαφή του ζωγράφου με τον Ortelius⁵ υπήρξε καθοριστική για τον τρόπο με τον οποίο έβλεπε την ατομικότητα του ανθρώπου σε αντίθεση με τον αχανή κόσμο (Hofstede, 1979: 129-137). Στο έργο του, την ηρεμία και την δημιουργία αχανών τοπίων έρχεται να διαταράξει ο άνθρωπος – ή ανοικειωτικοί μηχανισμοί, κατά τον Bertolt Brecht, μέσω της απεικόνισης υπερφυσικών στοιχείων με βάση τις παραβολές (Vöhringer, 2013: 6).

Παράλληλα, η ζωγραφική του προσφέρει πολλά στοιχεία όσον αφορά την εθνογραφία. Δηλαδή αντλούνται πολλά τεκμήρια όσον αφορά τον τρόπο ζωής, τα ρούχα, την εργασία, τα παιχνίδια και τις λαϊκές ιστορίες. Έτσι ο Bruegel λειτουργεί ως ένας, εν είδει, χρονικογράφος της εποχής του (Vöhringer, 2013: 8). Συγκεκριμένα, στον πίνακα «Κυνηγοί στο χιόνι» καταλαβαίνουμε περίπου τον μήνα στον οποίο αναφέρεται λόγω της αλεπούς που κουβαλάει ένας κυνηγός στο πρώτο επίπεδο του πίνακα (Fowler, 2014: 9). Το κυνήγι φαίνεται πως δεν έχει στεφθεί από επιτυχία, καθώς οι κυνηγοί επιστρέφουν αποκαρδιωμένοι από το δάσος, με τα λαγωνικά τους να τους ακολουθούν. Το λευκό φωτεινό χρώμα του χιονιού κυριαρχεί στον πίνακα, ιδιαίτερα μέσα από τις αντιθέσεις που παρουσιάζονται στο χρώμα της παγωμένης λίμνης και των ιχνών που αφήνουν οι κυνηγοί, όπου η συμπίεση του χιονιού αφήνει πίσω μια παγωμένη μπλε-γκρι μάζα. Στο δεύτερο επίπεδο του πίνακα, σε αντίθεση με το πρώτο, παρατηρούμε ένα πλήθος ανθρώπων που παίζουν και χορεύουν πάνω στην παγωμένη λίμνη, ενώ στο βάθος απλώνεται το χωριό και το φυσικό τοπίο που το περιβάλλει.

Λέγεται πως η περίοδος, κατά την οποία δημιουργήθηκε ο πίνακας, υπήρξε από τις εποχές με τους σφοδρότερους χειμώνες (Fowler, 2014: 14). Πιθανότατα αυτός είναι ο λόγος που το κυνήγι για την εξασφάλιση προμηθειών δεν τελεσφόρησε. Οι χωρικοί στην εικόνα είτε επιτελούν εργασίες που θα τους βοηθήσουν να αντιμετωπίσουν την κρύα αυτή μέρα – όπως η καύση των ξύλων για την θέρμανση του κτηρίου στα αριστερά, το κουβάλημα σε κάρα στο δεύτερο επίπεδο του πίνακα, και φυσικά το κυνήγι – είτε εκμεταλλεύονται την ευκαιρία αυτού του χειμερινού τοπίου για να γλιστρήσουν στην παγωμένη επιφάνεια της λίμνης, να παίζουν μπάλα και γκολφ. Η

σύνδεση της αρχαίας φιλοσοφίας με τον Χριστιανισμό.
(<https://plato.stanford.edu/entries/stoicism/#RenaEarlModePhil>).

⁵ Ο Abraham Ortelius (1527-1598) ήταν ένας από τους πρωτοπόρους γεωγράφους/χαρτογράφους ο οποίος έγινε γνωστός για τον παγκόσμιο άτλαντα «Orbis Terrarum» το 1570. Αργότερα εκδόθηκε ο πιο χρηστικός, σε θέματα πλοήγησης, χάρτης του Mercator. Το έργο του Ortelius αντικατόπτριζε μια ανθρωπιστική οπτική για τον κόσμο. Μάλιστα, η επαφή του με τον Bruegel εντοπίζεται σε μια αναφορά στο *liber amicorum* (βιβλίο των φίλων) (Vöhringer, 2013: 26-27).

μοναδικότητα της τέχνης του Bruegel οφείλεται στην ανάδειξη αντιθέσεων (Vöhringer, 2013: 6-7). Η αντίθεση που παρατηρούμε σε αυτή την εικόνα δεν μας ξενίζει αλλά μας δείχνει δύο πτυχές της καθημερινότητας εξίσου ρεαλιστικές και σημαντικές. Συνάμα, αναγνωρίζουμε την κυκλικότητα του χρόνου και στον συγκεκριμένο πίνακα αλλά και σε όλη την σειρά στην οποία ανήκει αυτός.

Στις προ-καπιταλιστικές κοινωνίες ο χρόνος θεωρείται κυκλικός και είναι σε συμφωνία με την πραγματική εργασία, σαν μια κατάσταση ακίνητη ή σαν ένας κλειστός χώρος. Αυτή η αντίληψη για την κυκλική πορεία του χρόνου καθόριζε την ζωή των ανθρώπων (Debord, 2016: 116). Η ζωή και ο θάνατος, σύμφωνα με τον Guy Debord, δεν σχετίζονται με τον χρόνο, καθώς αυτός είναι μια ανεξάρτητη συνθήκη. Η επαναληψιμότητα των εποχών και η αντίστοιχη διαδοχή των εργασιών χαρακτηρίζουν τον κυκλικό χρόνο που επιστρέφει στο σημείο εκκίνησής του και εγκαθιδρύει την «επιστροφή του ιδίου» (Debord, 2016: 116-117). Αυτό που έρχεται να καταργήσει αυτή την αντίληψη για την κυκλικότητα του χρόνου, είναι η πολιτική εξουσία που ορίζει τον χρόνο ως ανεπίστροφο, τον καταγράφει και τον καθιστά πια γραμμικό και ιστορικό.

Η πρωταγωνίστρια στην ταινία αντικρύζει μέσα στην βιβλιοθήκη του σπιτιού έναν πίνακα που παρουσιάζει μια φυσική χρονική ροή χωρίς συγκρούσεις. Σύμφωνα με τον Debord, αυτές οι κοινωνίες χαρακτηρίζονται από «ψυχρότητα» λόγω του ότι δεν επέφεραν ιστορικές αλλαγές (Debord, 2016: 119). Στα μάτια ενός σύγχρονου ανθρώπου, όπως η πρωταγωνίστρια, μια τέτοια αντίληψη σταθερότητας βρίσκεται πολύ μακριά από ό,τι έχει βιώσει. Η δική της σύγχρονη πραγματικότητα διακατέχεται από μία μόνιμη κατάσταση εσωτερικών συγκρούσεων, και από μια υποδόρια αίσθηση καταστροφής που πλησιάζει. Εφόσον όλα τίθενται υπό αμφισβήτηση, γιατί όχι και οι σταθερές που συνιστούν τις βάσεις της αντίληψης;

Σύμβολο για αυτή την διαπίστωση αποτελεί το γεγονός ότι αυτός ο πίνακας φαίνεται από την αρχή της ταινίας να καίγεται και να καταλήγει σε στάχτη. Αυτή η καύση συμβαίνει την στιγμή της καταστροφής του πλανήτη. Επομένως, ίσως να συμβολίζεται η διάρρηξη του χρόνου, κυκλικού και γραμμικού. Ο πίνακας γίνεται το σύμβολο του κατωφλιού που «συλλαμβάνεται» ακριβώς εκείνη την στιγμή της αλλαγής, της μετάβασης στο τέλος του χρόνου. Τα δύο άκρα του χρόνου – δηλαδή το παρόν του κυκλικού χρόνου που παρουσιάζεται στον πίνακα και το βιωμένο παρόν της ταινίας –

συναντώνται σε μια μελλοντική καταστροφή. Όμως, αυτό το τέλος του βιωμένου χρόνου είναι πραγματικά το καθεστώς ανυπαρξίας και ανοργανικότητας που διακόπτει την συνέχεια; Ωστόσο, παρά τον εκμηδενισμό της ύπαρξης που παρουσιάζεται στην ταινία, προσφέρονται κλειδιά που διανοίγουν οδούς προς την αιωνιότητα και κατ' επέκταση, την ουτοπία.

3.2 Η ουτοπία αφθονίας ως δυστοπία θανάτου

Pieter Bruegel «Η χώρα της αφθονίας»

Η ουτοπία της παλιάς αφήγησης των λαίμαργων στην «Χώρα της αφθονίας», αποδίδεται με έναν σατυρικό τρόπο στον πίνακα του Bruegel (εικ. 7) και αποτελεί μια προειδοποίηση ή μια κεκαλυμμένη δυστοπία. Στην ταινία μπορούμε να εντοπίσουμε τον πίνακα και στα εικαστικά βιβλία, στην σκηνή που δείχνει την βιβλιοθήκη (εικ. 16), και σε σκηνοθετική απόδοση, καθώς αποτέλεσε έμπνευση για μια διαφημιστική εικόνα της πρωταγωνίστριας (εικ. 6). Η έννοια της ελευθερίας και η δυνατότητα επιλογής συνιστούν κατώφλια ανάμεσα στην δυστοπία και στην ουτοπία. Πρώτα όμως θα αναλυθεί ο πίνακας σε ένα εικονολογικό στάδιο.

Όπως αναφέρθηκε ήδη, μια από τις αγαπημένες θεματικές του καλλιτέχνη υπήρξε η οπτικοποίηση αλληγοριών και γνωμικών του απλού κόσμου με ηθικολογικό περιεχόμενο. Η δημιουργία του συγκεκριμένου πίνακα έλαβε χώρα σε μία ταραγμένη πολιτικά και κοινωνικά περίοδο στις Κάτω Χώρες, μετά την αποτυχία της πρώτης θρησκευτικής επανάστασης του 1566-1567 (Frank, 1991: 299-300). Έτσι, ο Bruegel οπτικοποίησε την αλληγορία, η οποία προήλθε από λογοτεχνικές αναφορές στον μουσουλμανικό παράδεισο και έπειτα αποδόθηκε προσαρμοσμένη στα κεντροδυτικά ευρωπαϊκά πρότυπα (Frank, 1991: 301-302). Πρόκειται για έναν τόπο ο οποίος χαρακτηρίζεται από αφθονία σε φαγητό και ποτό, ξεκούραση και καμία υποχρέωση εργασίας ή οποιασδήποτε μορφής μόχθου για τους κατοίκους του. Η μόνη προϋπόθεση για κάποιον που εισέρχεται σε αυτό τον χώρο είναι ότι η αποχώρηση από αυτόν σημαίνει θάνατος. Σύμφωνα με τις διηγήσεις του μύθου, ο Pieter Bruegel συμπεριέλαβε στα μοτίβα της εικόνας οροφές σπιτιών φτιαγμένες από τάρτες, έτοιμες απλώς να πέσουν στα στόματα των κατοίκων, καλοψημένα χοιρινά, τα οποία μάλιστα κουβαλάνε μαχαίρια για μεγαλύτερη ευκολία του συνδαιτημόνα, φράχτες από λουκάνικα κ.ά.

Η σάτιρα του Bruegel εντοπίζεται στην απεικόνιση εκπροσώπων της κοινωνίας – ενός αγρότη, ενός πλούσιου ουμανιστή και ενός ιππότη – τα σώματα των οποίων

εγγράφονται σε κυκλική διάταξη, όπου παρεμβάλλεται ένα πιάτο με μια χήνα. Πρόκειται, σύμφωνα με τον Frank, για ένα λογοπαίγνιο του καλλιτέχνη, καθώς η λέξη *geus* (χήνα) παραπέμπει ηχητικά στο *gueux* (επαίτες), όπως αποκαλούσαν περιφρονητικά τους Φλαμανδούς ευγενείς για τον επιφυλακτικό ρόλο τους στην επανάσταση, η οποία απαιτούσε την απομάκρυνση της ισπανικής ηγεμονίας και της ιεράς εξέτασης (Frank, 1991: 312-314). Η σύνδεση της κοινωνικής κατάστασης με την αλληγορία έγκειται στο ότι η επανάπαυση των ευγενών στην θέση κύρους και την περιουσία τους έθεσε ένα εμπόδιο για την κοινωνική αλλαγή. Το γνωμικό αυτού του φαντασιακού χώρου στις δυτικές αφηγήσεις συνδεόταν ηθικολογικά με θρησκευτικές αφηγήσεις, και συγκεκριμένα με τα αμαρτήματα της οκνηρίας και της λαιμαργίας. Υπενθυμίζεται ότι η οκνηρία αντικατέστησε τον όρο *acedia* (απάθεια), η οποία κατά τα μεσαιωνικά χρόνια συνδεόταν με τα συμπτώματα της μελαγχολίας.

Στην ταινία, η Justine εμπνέεται από τον πίνακα του Bruegel για να φτιάξει το δικό της έργο στο πλαίσιο της διαφημιστικής εταιρείας για την οποία δουλεύει. Όταν ο Jack, ο προϊστάμενός της, την πιέζει να βρει έναν τίτλο για την διαφήμιση, εκείνη εκνευρισμένη και με ειλικρίνεια του απαντάει: *what if instead we try to sell you to the public, Jack? Then, surprisingly, I arrived right back where I started from. At nothing. (...) Nothing is too much for you, Jack.* Σε αυτό το σημείο παρατηρούμε με πιο ρητό και άμεσο τρόπο την κοινή θεματική, που παρουσιάζεται αφενός στην ταινία, και αφετέρου στον πίνακα. Στην αρχή της διήγησης του γνωμικού, ήδη δεσπόζει το ηθικό δίδαγμα: «To be lazy, greedy, and to love to eat too much; those are three things that are worth nothing.» (Lebeer, 1955: 211-214). Η αφθονία συνυφαίνεται με την πενία, όταν δεν υπάρχει κάποιο διακύβευμα για την κατάκτηση. Στο διήγημα και στην εικόνα παρουσιάζεται το παρόν της απληστίας. Το μέλλον όμως επιφυλάσσει την απάθεια και κατ' επέκταση την έλλειψη σκοπού, καθώς η κατοχή ορίζεται και νοείται σε συνάρτηση με το αντίθετό της. Σαν άλλοι πρωτόπλαστοι, οι κάτοικοι της χώρας της αφθονίας θα αναζητήσουν την ελευθερία, κάτι το οποίο θα τους οδηγήσει εκτός του φαντασιακού τόπου για πάντα. Το αμάρτημα που συνδέει την βιβλική ιστορία με την αλληγορία είναι η απληστία (Frank, 1991: 306).

Έτσι, η χώρα της αφθονίας παρουσιάζεται σαν ένας ψευδής παράδεισος, η πίστη στον οποίο οδηγεί στην τιμωρία. Αυτή ήταν και μια θεματική που απασχόλησε ιδιαίτερα τον Hieronymus Bosch. Λέγεται μάλιστα ότι κατά την ζωγραφική του πορεία ο Pieter Bruegel είχε επηρεαστεί ιδιαίτερα από τον προκάτοχό του όσον αφορά την τεχνική. Αν

και η χρονική απόσταση ζωής και δημιουργίας ανάμεσά τους αποκλείει την συνάντηση των δύο, παρατηρούνται κοινά στην δημιουργία αντισυμβατικών σκηνών (Vöhringer, 2013:8-9).

3.3. Τα κατώφλια μετάβασης από την ζωή στον θάνατο ***Hieronymus Bosch «Ο κήπος των επίγειων απολαύσεων»***

Όπως ο πίνακας «Χώρα της αφθονίας» του Pieter Bruegel, έτσι και ο «Κήπος των επίγειων απολαύσεων» του Hieronymus Bosch (εικ. 17) αποτελεί έναν προειδοποιητικό μύθο. Σε αντίθεση με τους πίνακες που προαναφέρθηκαν, ο συγκεκριμένος πίνακας προβάλλεται στην ταινία αργότερα. Δεν τον παρατηρούμε τόσο στην σκηνή της Justine, όσο σε μία σκηνή αργότερα, στην οποία πρωταγωνιστεί η Claire. Πιο συγκεκριμένα, τον εντοπίζουμε σε μία από τις σκηνές του κεντρικού πάνελ του τριπτύχου (εικ. 18), όταν η πρωταγωνίστρια ψάχνει ένα μέρος για να κρύψει ένα κουτί χάπια, που προμηθεύτηκε με σκοπό την αυτοκτονία. Ο πίνακας αναπαρίσταται πάνω από το συρτάρι όπου έκρυψε τα φάρμακα (εικ. 19).

Το συγκεκριμένο έργο του Bosch αποτελείται από τρία πάνελ. Τα δύο ακριανά, όταν κλείνουν, αποκαλύπτουν έναν άλλο πίνακα ο οποίος παρουσιάζει την τρίτη μέρα δημιουργίας του κόσμου. Γενικά, ο «κήπος των επίγειων απολαύσεων» θεωρείται ένα αινιγματικό έργο λόγω των συμβολισμών και των παραδοξοτήτων που παρουσιάζονται στην αφήγηση του βιβλικού μύθου της Γένεσης. Μάλιστα, έχουν εκφραστεί διαφορετικές απόψεις ως προς τον ίδιο τον μύθο ο οποίος αναπαρίσταται. Για παράδειγμα, υπάρχει αμφιβολία για το αν ο εξωτερικός πίνακας αναπαριστά την τρίτη μέρα Δημιουργίας – όπως συνιστά και το εικονοκείμενο – ή αν απεικονίζει τον Κατακλυσμό (Gombrich, 1969: 162). Αυτό επηρεάζει και την ερμηνεία των εσωτερικών πινάκων που είναι σχετικοί με αυτόν. Παρ' όλα αυτά, τα περισσότερα στοιχεία κατευθύνουν σε μία ηθικολογικού τύπου ερμηνεία του πίνακα, που βασίζεται στις θρησκευτικές αφηγήσεις και προειδοποιεί για τις αμαρτίες και για την παροδικότητα των απολαύσεων και της ευχαρίστησης.

Ξεκινώντας από τα δεξιά προς τα αριστερά, εντοπίζουμε την δομική και αφηγηματική συνέχεια των πινάκων σε οριζόντιο επίπεδο. Αρχικά, στο δεξί πάνελ, παρατηρούμε την ένωση του Αδάμ και της Εύας με την ευλογία του θεού. Μέσα στο ονειρικό τοπίο του κήπου της Εδέμ, εντοπίζουμε και στοιχεία που παραπέμπουν στο κακό – όπως για παράδειγμα τα μαύρα πουλιά στο βάθος, ή τα τερατόμορφα ζώα στην λίμνη του πρώτου

επιπέδου - ωστόσο δεν νοούνται ως αμαρτωλά, καθώς ο καρπός της γνώσης δεν έχει ακόμα κοπεί (Gombrich, 1969: 169). Δηλαδή, παρατηρούμε την συνύπαρξη του αγαθού και του κακού σε ένα αρμονικό επίπεδο. Ακόμα και σε αυτό το αρχικό στάδιο αναγνώρισης προσώπων, με βάση την εικονολογική προσέγγιση, έχουν διατυπωθεί διαφορετικές γνώμες, όπως για παράδειγμα η υπόθεση ταυτοποίησης της γυναικείας μορφής ως Λίλιθ, σύμφωνα με την ιουδαϊκή θρησκεία (Tuttle, 1985: 122-124).

Ωστόσο, σύμφωνα με την κυρίαρχη άποψη αναφορικά με τα υποκείμενα του πίνακα, πρόκειται για τον Αδάμ, την Εύα. Ο θεός αναπαρίσταται ανάμεσά τους με την μορφή του Χριστού. Σε αυτό τον πίνακα, ακριβώς στα δεξιά της σκηνής που θα μας απασχολήσει (εικ.18), παρατηρούμε διάφορα ζώα να βγαίνουν από το νερό στην στεριά, με φορά ίδια με τα πουλιά του επόμενου κατά σειρά πάνελ. Το τερατώδες στοιχείο ενυπάρχει ακόμα και μέσα στην σκηνή του παραδείσου και από άγνωστο – καθώς δεν αναγνωρίζεται το είδος των ζώων που σκαρφαλώνουν στην όχθη – γίνεται γνωστό αφού ο καλλιτέχνης έχει αποτυπώσει με μεγάλη λεπτομέρεια διαφορετικά είδη πουλιών με διαφορετικούς συμβολισμούς. Από την άλλη πλευρά βέβαια, η σκηνή των άγνωστων αυτών ζώων και κυρίως η μετάλλαξή τους, μας παραπέμπει στην πολύ μετέπειτα θεωρία του Δαρβίνου για την επιβίωση του πιο προσαρμοστικού είδους και την φυσική επιλογή.

Ο μεσαίος πίνακας κυριεύει τους θεατές με την ποικιλία σκηνών, χρωμάτων, καθώς και με το πλήθος ανθρώπων και ζώων που αλληλεπιδρούν. Σε αυτή την εργασία θα εστιάσουμε κυρίως στην ομάδα των πτηνών, στα μοτίβα που τα περιβάλλουν και στην σχέση της σκηνής με τον υπόλοιπο πίνακα. Σύμφωνα με την μελέτη του Glum, τα περισσότερα πουλιά υποδηλώνουν το κακό (Glum, 1976: 53). Συνήθως, οι συνειρμοί που προέκυπταν από την απεικόνιση πουλιών καθοδηγούσαν σε έννοιες σοφίας, ή της θεάς Αθηνάς (De Salas, 1943: 20). Εξετάζοντας όμως το γενικότερο θέμα του πίνακα και τις σκηνές ασύδοτης ευχαρίστησης, μπορούμε να ερμηνεύσουμε την παρουσία τους μόνο σαν κακούς οιωνούς.

Συγκεκριμένα, σύμφωνα με την μελέτη του Peter Glum, η κουκουβάγια, τοποθετημένη λίγο πιο χαμηλά, συμβολίζει την συνεχή παρουσία του θανάτου. Η χήνα μπορεί να αποτελεί σύμβολο πνευματικής πενίας, ο τρυποκάρυδος παραπέμπει σε δαιμονικό στοιχείο που προμηνύει την καταιγίδα, και ο κούκος, στις γερμανικές παραδόσεις, συσχετιζόταν με τον διάβολο (Glum, 1976: 53). Ανάμεσα στα πουλιά υπάρχουν και

άνθρωποι που αλληλεπιδρούν με αυτά, ή ακόμα μεταμορφώνονται σε αυτά. Ένα πλήθος ανθρώπων συνωστίζεται πίσω. Ένας άνθρωπος, μπροστά σε κάποιον, ο οποίος φαίνεται σαν εσταυρωμένος, μεταλλάσσεται ή ενώνεται με τον τρυποκάρυδο. Πιο μπροστά, ένας άλλος καβαλάει ένα πτηνό, ενώ το κεφάλι του είναι εγκλωβισμένο σε ένα αλχημικό δοχείο, που συμβολίζει την τεχνολογία, πιθανώς σαν ένα είδος παγίδας.

Αυτό που μας προκαλεί την μεγαλύτερη εντύπωση και εξηγεί την επιλογή της συγκεκριμένης σκηνής ως κλειδί για τον συμβολισμό του κατωφλιού στην ταινία, είναι ο σκυμμένος άνδρας πάνω στην πλάτη ενός πουλιού. Φαίνεται να βρίσκεται σε απόγνωση, έχοντας τα χέρια, τα οποία στηρίζουν το κεφάλι του, ακουμπισμένα στα γόνατά του. Αυτή η μορφή συμβολίζει την απάθεια (acedia) η οποία νοούνταν στον καιρό του Bosch ως αμαρτία, πιο πολύ συνδεδεμένη με την «μέλαινα χολή» παρά με την οκνηρία. Ο Glum εντοπίζει βέβαια την απάθεια στην ακριβώς απέναντι σκηνή (Glum, 1976: 53). Σε αυτή την εργασία όμως θα εξετασθεί η μελαγχολία που εννοιολογικά είχε συνδεθεί με την απάθεια (acedia).

Επομένως, στο χαοτικό σκηνικό του κήπου του Bosch, η μελαγχολία κατέχει δικαιωματική θέση. Το παράδοξο είναι ότι κατά κύριο λόγο οι άνθρωποι επιδίδονται σε πράξεις ευχαρίστησης και υπέρμετρης ηδονής. Πώς κατάφερε λοιπόν η μελαγχολία να «τρυπώσει» σε έναν τέτοιο χώρο; Η θέση του άντρα επάνω στο πουλί δεν είναι τυχαία, καθώς κάθεται στην πλάτη συμβόλων κακών οιωνών και δαιμονικών στοιχείων. Έτσι, ενισχύεται το επιχείρημα ότι το μεσαίο πάνελ απεικονίζει τις αμαρτίες των ανθρώπων πριν τον Κατακλυσμό, καθώς υπάρχει η επίγνωση του κακού, ακόμα κι αν αυτό το στοιχείο αντικατοπτρίζεται σε λίγα υποκείμενα⁶. Παράλληλα, ο σκεπτόμενος μπορεί να λειτουργεί σαν συνδετικός κρίκος ανάμεσα στους πίνακες, αφού μας προδιαθέτει για το τι θα δούμε αριστερά, και έρχεται ως απόρροια της απώλειας του παραδείσου που απεικονίζεται δεξιά. Αφετέρου, ίσως να υπονοείται αυτό που αιώνες αργότερα ο Freud περιέγραψε σαν «απολαυστικό αυτοβασανισμό της μελαγχολίας» (Freud, 1917:28). Όποιο σενάριο κι αν επιλεγεί, το θέμα της απόγνωσης του ανθρώπου είναι συνεπές με το θέμα του μεσαίου πάνελ, το οποίο θα μπορούσε να εξηγηθεί ως ο υπέρμετρος βαθμός αισθητηριακής απόλαυσης, η έλλειψη μέτρου και ο εκτραχηλισμός από το συναίσθημα και τα πάθη.

⁶ Το άλλο υποκείμενο, για το οποίο θα γίνει λόγος, φαίνεται στο κάτω μέρος του πίνακα, δίπλα από μια γυναίκα.

Ο χώρος στον οποίο εκτυλίσσεται το σκηνικό, όπως μαρτυρά ο τίτλος, είναι ένας κήπος. Κατά την εποχή του Bosch, υπήρχαν κήποι που περιδιαβαίνονταν από νέους για να γνωριστούν και να φλερτάρουν. Περιείχαν ποικιλίες λουλουδιών, σιντριβάνια και ωδικά πτηνά, τα οποία παρέπεμπαν στον έρωτα (Gibson, 1973: 9). Αυτή πρέπει να ήταν η πηγή έμπνευσης για τον καλλιτέχνη όταν δημιουργούσε το κεντρικό πάνελ. Επίσης, στην ταινία, οι πρωταγωνιστές, όταν δεν κινούνται στον εσωτερικό χώρο, δραστηριοποιούνται στον κήπο της έπαυλης. Δεν πρόκειται όμως για έναν χώρο που παρουσιάζει αφθονία, όπως στον πίνακα, καθώς είναι αχανής και σχεδόν άδειος. Το κοινό, ωστόσο, ανάμεσα στους δύο κήπους είναι ότι αποτελούν και στις δύο περιπτώσεις σημεία στα οποία τα υποκείμενα θα συναντήσουν την μοίρα τους. Στον «κήπο των επίγειων απολαύσεων» οι άνθρωποι τιμωρούνται όχι για την απεριόριστη ευχαρίστηση, αλλά για την έλλειψη συνειδητοποίησης. Σύμφωνα με τον Gombrich, η τιμωρία επέρχεται λόγω του ότι ξεχάστηκε ο λόγος του Θεού και η ανθρωπότητα ενέδωσε σε έναν ψευδή παράδεισο αφθονίας (Gombrich, 1969: 162-164). Μια τέτοια λήθη παρατηρείται και στην ταινία, όπου η Justine ενσαρκώνει τον «προφήτη», όπως ο σκεπτόμενος του πίνακα, που νιώθει ήδη την καταστροφή.

Το θέμα του ψευδούς παράδεισου λειτουργεί ως κατώφλι, δηλαδή ως ένας μεταβατικός τόπος, και στην ταινία και στον πίνακα. Όσον αφορά τον πίνακα, μπορούμε να εντοπίσουμε αρκετά στοιχεία που συνυποδηλώνουν την μεταίχμιακότητα. Αρχικά, η φυσική θέση του πάνελ ανάμεσα στον παράδεισο και την κόλαση, και καθώς αυτό απεικονίζει τον κήπο όπου δραστηριοποιείται πλήθος ανθρώπων, φανερώνει την οριακή εκείνη κατάσταση που προοικονομεί τις σκηνές στον αριστερό πίνακα, ο οποίος απεικονίζει την τιμωρία των ανθρώπων. Δεύτερον, η παράδοξη εγγραφή του σκεπτόμενου ανάμεσα στις ορδές ανθρώπων που ευχαριστιούνται την αφθονία, μαρτυρά την οριακότητα. Η τελευταία γίνεται ακόμα πιο εμφανής σε συνδυασμό με την μοναδική ενδεδυμένη μορφή στο κάτω αριστερό μέρος του πίνακα. Έχει μάλιστα εκφρασθεί η άποψη ότι πρόκειται για την προσωπογραφία του ζωγράφου, ή για τον Νώε (Gombrich, 1969: 169). Δίπλα του βρίσκεται μία γυναικεία μορφή, που μπορεί να συνδεθεί με το προπατορικό αμάρτημα. Σύμφωνα με τα χαρακτηριστικά του κατωφλιού, στο πλαίσιο μιας ανθρωπολογικής προσέγγισης, ο πίνακας συνδυάζει αντιθετικά χαρακτηριστικά, ομόλογα προς μια αλλαγή. Συγκεκριμένα είναι τόπος συνάντησης και αλληλεπίδρασης δυικών σχημάτων, όπως το θηλυκό και το αρσενικό, το φωτεινό και το σκοτεινό, το θεϊκό και το επίγειο, το

υδρόβιο και το χερσαίο. Η ένωση των αντιθέτων σηματοδοτεί, αφενός την διασάλευση στην φύση, αφετέρου προμηνύει τις επιπτώσεις και την οριακότητα, από την άποψη της απώλειας της ταυτότητας ή των ιδιοτήτων που συστήνουν τα διακριτά στοιχεία του κάθε όντος.

Όσον αφορά την ταινία, το κατώφλι μπορεί να εντοπιστεί σε αρκετά σημεία. Ο κήπος είναι ένας μεγάλος χώρος ο οποίος άλλοτε περιδιαβαίνεται από τις πρωταγωνίστριες σε στιγμές απόγνωσης, άλλοτε διασχίζεται σε δραστηριότητες ελεύθερου χρόνου και τέλος γίνεται ένας μεταβατικός χώρος από το ιδιωτικό - την έπαυλη - στο δημόσιο - στο χωριό που ποτέ δεν βλέπουμε και στο οποίο η Claire ποτέ δεν φτάνει. Ωστόσο στο σύνολό του δεν μοιάζει τόσο με κατώφλι, όσο με έναν μη-τόπο⁷, ειδικά όταν η παρουσία τριών πλανητών εμποδίζει την χρονική διάκριση και στο τέλος η αίσθηση των χωρικών αποστάσεων μεταβάλλεται, όχι λόγω του δομικού χώρου, αλλά λόγω της σταδιακής έλλειψης της ικανότητας των χαρακτήρων να τον διασχίσουν.

Η θέση του πίνακα του Bosch αποκτά χαρακτηριστικά ενός συμβόλου κατωφλιού, όταν χρησιμοποιείται από την Claire. Διανοίγονται δυνητικά δρόμοι προς την πιο ολοκληρωτική μετάβαση του ανθρώπου από την ζωή στον θάνατο. Η πράξη της Claire είναι αυτή που δίνει κατωφλικό χαρακτήρα στον χώρο. Η εικόνα των πουλιών και του σκεπτόμενου του πίνακα τον επικυρώνουν. Η Claire και ο John συναντώνται δίπλα στο συρτάρι, την στιγμή της τοποθέτησης του φαρμάκου στο συρτάρι. Εκείνοι εμφανίζουν αντιθέσεις και ως προς τον χαρακτήρα και ως προς την απόφαση να αγοραστούν και τοποθετηθούν στο συρτάρι αυτά τα χάπια. Οι ρόλοι όμως αλλάζουν, οι αντιθέσεις συγκλίνουν, η ταυτότητα και η στάση των υποκειμένων δεν είναι πια τόσο σταθερές και η εξέλιξη της ιστορίας δείχνει πως τα αντιθετικά στοιχεία τείνουν προς μια συμφωνία, όσο πιο έντονη γίνεται η αίσθηση της μεταβατικότητας.

Τέλος, παρόλο που ο κήπος δεν αποτελεί κατώφλι σε όλη την έκτασή του, μπορούμε να διακρίνουμε το σημείο στο οποίο οι χαρακτήρες της ταινίας το δημιουργούν. Πρόκειται για την κατασκευή της μαγικής σπηλιάς, ένα παιχνίδι ανάμεσα στην Justine και τον Leo, το οποίο υπήρξε για καιρό αναβεβλημένο. Μπροστά στον φόβο και

⁷ Σύμφωνα με την ανθρωπολογική μελέτη του Augé, οι μη-τόποι είναι μεταβατικοί, γενικοί χώροι που χαρακτηρίζονται από παροδικότητα, όπως οι στάσεις λεωφορείων, τα αεροδρόμια κλπ. (Augé, 1995). Σε αυτή την εργασία χαρακτηρίζουμε τον κήπο της ταινίας ως μη-τόπο λόγω της απώλειας των ιδιοτήτων των υποκειμένων που δρουν μέσα του, καθώς όλα εξισώνονται όσο πλησιάζουν στην καταστροφή του πλανήτη, και λόγω του ρόλου του ως χώρου αναμονής του τέλους.

περισσότερο στην απόγνωση του παιδιού για την πιθανότητα απώλειας του μέλλοντος, που φαίνεται να πλησιάζει, ιδιαίτερα όταν ο καθησυχαστικός πατέρας του δεν είναι πια παρών, η Justine αναλαμβάνει να διαχειριστεί την κατάσταση. Ενεργοποιεί το παιδί για να μαζέψουν ξύλα και κατευθύνει την φαντασία του στην κατασκευή αυτής της μαγικής σπηλιάς. Με ελάχιστα μέσα και ελάχιστα επεξεργασμένα υλικά, δημιουργούν στον κήπο έναν περιχαρακωμένο χώρο από λίγα χοντρά κλαδιά, ενωμένα στην κορυφή, σε ένα σχήμα σαν σκηνή. Η σκηνή, όπου το παιδί κόβει τα ξύλα κοιτώντας μπροστά και η Justine τρέχει πιο πίσω σε *slow motion*, μας παραπέμπει στον πίνακα «The woodman's daughter», όσον αφορά την προοπτική, και την κοπή ξύλων, που θα μπορούσε να συμβολίζει την διακοπή του χρόνου.

Μέσα στον χώρο της μαγικής σπηλιάς, οι χαρακτήρες περιμένουν να βιώσουν την μετάβαση προς τον θάνατο. Φτιάχνουν ένα κατώφλι για να αποδεχθούν την κατάσταση και να υποδεχθούν το άγνωστο. Η μαγική σπηλιά είναι μια παρηγοριά για το παιδί, το οποίο φοβάται ότι δεν υπάρχει πουθενά καταφύγιο μέσα στον πλανήτη, αλλά στην πραγματικότητα λειτουργεί σαν ένας χώρος συνάντησης της μαχόμενης ζωής και του επερχόμενου θανάτου. Η γυρισμένη πλάτη της Justine στην *Μελαγχολία* και η ένωση των ξύλων σε ένα υψηλότερο σημείο υποδηλώνουν την από-εννοιολόγηση του θανάτου ως εμπειρία τέλους και την απώλεια των διακριτών σημείων μεταξύ αυτού και της ζωής. Οι αυστηροί ορισμοί και τα στοιχεία που συστήνουν την ζωή και τον θάνατο δεν έχουν πλέον ισχύ. Η ζωή δεν είναι απαραίτητα καλή. Το ακούσαμε νωρίτερα από την Justine όταν είπε: *Life on earth is evil*. Έτσι και ο θάνατος δεν είναι αυστηρά κάτι αρνητικό, ιδιαίτερα όταν δεν θα αφήσει κάποια ανάμνηση της ζωής. Νοείται μέσω του κατωφλιού σαν μια διάνοιξη πιθανοτήτων, σαν ένα σημείο που το τίποτα (ανυπαρξία) και το άπειρο (το σύμπαν) συναντώνται.

3.4 Συμπεράσματα

Σε αυτή την ενότητα εξετάστηκε το ζήτημα του χρόνου και της ιστορικότητάς του, της ουτοπίας η οποία ενέχει παγίδες, και του ψευδούς παράδεισου ως κατωφλικού σημείου για τον «κήπο των επίγειων απολαύσεων» και την ταινία. Αρχικά, εντοπίστηκαν τα βασικά θέματα του πίνακα «Κυνηγοί στο χιόνι» στην ταινία. Καθένα από αυτά ενέχει και έναν συμβολισμό σχετικό με τον χρόνο και την ιστορικότητά του. Αναλύθηκε το ευρύτερο πλαίσιο μέσα στο οποίο δημιουργήθηκε ο πίνακας, ο οποίος ανήκει σε μία

σειρά με θέμα τους μήνες, και διερευνήθηκε η έννοια του χρόνου, σύμφωνα με το θέμα του έργου. Μέσω της εικονογραφικής ανάλυσης, εντοπίστηκαν πολλά εθνογραφικά στοιχεία για τον κύκλο της ζωής, τα οποία αποτέλεσαν βάση για την ερμηνεία της κυκλικότητας και της γραμμικότητας του χρόνου. Έπειτα, ακολούθησαν ερμηνείες του χρόνου σε σχέση με την ταινία. Ο πίνακας, και κυρίως η στιγμή που καίγεται στην αρχή της ταινίας, αποτελεί ένα κατωφλικό σύμβολο για την μετάβαση στην καταστροφή.

Παρά το γεγονός ότι η ταινία δεν οδηγεί σε κάποια ελπίδα μελλοντικότητας, καθώς μετά την πρόσκρουση η οθόνη μαυρίζει και ακολουθούν οι τίτλοι τέλους, οι πίνακες που προβάλλονται κατά την διάρκεια του κινηματογραφικού έργου εγείρουν υπαρξιακά ζητήματα ζωής, επικείμενου θανάτου και ουτοπίας. Με την προβολή του πίνακα «Η χώρα της αφθονίας» και με σατυρικό και υπαινικτικό τρόπο, ασκείται κριτική απέναντι στην κοινωνία. Στην σύγχρονη εποχή, όπως και στην εποχή του ζωγράφου, η κατάκτηση αγαθών και η επιδίωξη της αφθονίας χωρίς μόχθο αποτελεί μια φαντασίωση ουτοπίας. Αφενός στην εποχή μας, ακόμα κι όταν επιτευχθεί αυτό, το εσωτερικό κενό και η έλλειψη σκοπού δεν καλύπτονται από ό,τι είναι αισθητηριακά δυνατό να καλυφθεί. Αφετέρου, για τον Pieter Bruegel και την εποχή του, ο πίνακας συνοδευόταν από την προειδοποίηση για την άμετρη παράδοση στα πάθη της λαιμαργίας, της απληστίας και της απάθειας, και τους κινδύνους του ψευδούς παραδείσου.

Αυτή η θεματική συναντάται και στην αναπαράσταση μιας σκηνής του «κήπου των επίγειων απολαύσεων». Συγκεκριμένα, εστίασαμε στην σκηνή του μεσαιού πάνελ του τριπτύχου, όπου απεικονίζεται ένας σκεπτικός και μάλλον σε απόγνωση άντρας, ενώ γύρω του όλα συνιστούν μια κατάσταση ασύδοτης και σχεδόν μη συνειδητής ευχαρίστησης. Ερμηνεύοντας τους συμβολισμούς του περιβάλλοντα χώρου και των ζώων, προέκυψε το συμπέρασμα ότι αυτός ο άντρας εκφράζει μια μορφή της μελαγχολίας που εννοιολογικά, παλαιότερα, είχε συνδεθεί με την απάθεια (acedia). Έτσι, κατανοήθηκε ο λόγος επιλογής της συγκεκριμένης σκηνής του πίνακα, σε μία σκηνή της ταινίας που παρουσιάζει στοιχεία κατωφλιού με βάση την ανθρωπολογική προσέγγιση. Τέλος, εντοπίστηκε ακόμα ένα κατώφλι στον μη-τόπο του κήπου της ταινίας, όταν η πρωταγωνίστρια αποφάσισε να κατασκευάσει μια «μαγική σπηλιά» για τον ανιψιό της. Δηλαδή κατασκεύασε τον συμβολικό χώρο μέσα στον οποίο θα βιώνονταν η μετάβαση από την ζωή στον θάνατο.

Σύνοψη Συμπερασμάτων

Η παρούσα διπλωματική εργασία διεξήχθη με σκοπό την σφαιρική ανάλυση των θεμάτων που εγείρονται στην ταινία «Melancholia» του Lars von Trier, μέσω της επικοινωνίας του κινηματογράφου και των εικαστικών τεχνών. Η ενοχή, η τιμωρία και η αυτοτιμωρία, η ζωή και ο θάνατος είναι κάποια από τα ζητήματα που πραγματεύεται η ταινία και εντείνουν την κύρια θεματική της μελαγχολίας. Οι προβληματικές αυτές έχουν απασχολήσει τον άνθρωπο και την τέχνη από την αρχαιότητα μέχρι την σύγχρονη εποχή. Η διαχρονικότητά τους αποτυπώνεται στην ταινία με την επιλογή εικαστικών εγγραφών από τον 14^ο μέχρι τον 20^ο αιώνα. Ωστόσο, η παρούσα εργασία εστιάστηκε μόνο σε αναγεννησιακούς πίνακες⁸.

Αρχικά, παρουσιάστηκε η θεωρία του Erwin Panofsky και της σχολής Warburg, σχετικά με την εικονολογική προσέγγιση των εικαστικών έργων τέχνης. Η θεωρητική αυτή προσέγγιση μας βοήθησε στα επόμενα κεφάλαια να εξετάσουμε τους πίνακες σε προ-εικονογραφικό, εικονογραφικό και ερμηνευτικό επίπεδο. Έπειτα διαπιστώθηκε η σπειροειδής εξελικτική γραμμή στην αισθητική της αναπαράστασης των ζητημάτων που απασχολούν την ταινία, όπου ο μοντερνισμός εναλλάσσεται με τον ρομαντισμό. Εξετάζοντας τα κινηματογραφικά στοιχεία της ταινίας, εστίασαμε στην συμβολική χρήση του χώρου, σύμφωνα με την ανάλυση του Σταύρου Σταυρίδη, ορμώμενοι από τις έννοιες κατωφλιού και οριακότητας, τις οποίες ανέλυσε ο Bourdieu. Μετά από την ανάλυση αυτών των εννοιών και της αισθητηριακής τους χρήσης, κατευθυνθήκαμε στην ανάλυση της μελαγχολίας από τα αρχαία χρόνια, φτάνοντας στην ψυχαναλυτική θεωρία του Freud.

Αυτή η θεωρία αξιοποιήθηκε σε πολλά σημεία της ταινίας με την ανάδειξη του ψυχικού κόσμου των πρωταγωνιστριών, της σχέσης μεταξύ τους και με το οικείο περιβάλλον τους και τέλος των αντιδράσεών τους στην εμφάνιση της απειλής της ζωής. Εξετάσαμε τα κοινά στοιχεία που παρουσιάζονται στην αναπαράσταση της μελαγχολίας, αφενός στην ταινία, και αφετέρου στον πίνακα «Melencolia I» του Albrecht Dürer, πραγματοποιώντας μία σύνδεση των νεοπλατωνικών θεωριών, που

⁸ Σε ένα επόμενο στάδιο ανάλυσης, θα είχε ενδιαφέρον μια ευρύτερη σκοπιά του συμβολισμού στην συγκεκριμένη ταινία. Κατά την διάρκεια του κινηματογραφικού έργου εντοπίζονται σκηνές οι οποίες δεν αντιστοιχούν άμεσα σε κάποιον πίνακα. Ωστόσο μπορεί να παραπέμπουν σε εικαστικά έργα, ή να δημιουργούνται με πρότυπο την τέχνη της ζωγραφικής. Ο εντοπισμός τους και η ανάλυσή τους με βάση τον συμβολισμό θα μπορούσε να αποτελέσει το επόμενο βήμα για την συγκεκριμένη έρευνα.

πυροδότησαν την αναγεννησιακή τέχνη, με την ταινία που στρέφεται εκ νέου στον συμβολισμό και την αφηγηματικότητα. Συνεχίζοντας, επισημάνθηκαν τα κοινά στοιχεία και οι διαφορές ανάμεσα στην πρωταγωνίστρια της ταινίας και στην Οφηλία του Shakespeare, μέσω της απεικόνισής της στο διάσημο έργο «Ophelia» του John E. Millais.

Προς αυτή την κατεύθυνση, αξιοποιήθηκε η θεωρία του Freud για την μελαγχολία ως την επαναστροφή της λίμπιντο από το αγαπημένο αντικείμενο στο Εγώ, καθώς το αντικείμενο αυτό ματαιώσε τις προσδοκίες του Υποκειμένου. Οι πρωταγωνιστικές μελαγχολικές μορφές των δύο έργων αυτοτιμωρούνται και βασανίζονται. Ωστόσο η Οφηλία πραγματοποιεί την ύστατη πράξη αυτοτιμωρίας αυτοκτονώντας, ενώ η Justine με την αυτοτιμωρία της τιμωρεί παράλληλα και τα αγαπημένα της πρόσωπα. Με αυτούς τους δύο πίνακες εντείνεται η αίσθηση της μελαγχολίας στο έργο. Η χρήση του πίνακα «Melencolia I» του Albrecht Dürer λειτουργεί ως υπαινιγμός για τα στάδια της ασθένειας, για την λεγόμενη οξυμένη αντίληψη των υποκειμένων που διακατέχονται από αυτή, αλλά και για τον πλανήτη -αφενός του Κρόνου στον πίνακα, και αφετέρου της «Μελαγχολίας» στην ταινία – ως σύμβολο. Ο πίνακας «Ophelia» του John E. Millais λειτουργεί από την άλλη συμβολικά για την ψυχική κατάσταση της πρωταγωνίστριας, η οποία ταυτίζεται με την τραγική αυτή μορφή της Οφηλίας του Shakespeare.

Σε ένα δεύτερο επίπεδο, εξετάστηκε η ενοχή, η παιδική αθωότητα και το ζήτημα της αυτοτιμωρίας. Αφορμή για την ανάδειξη αυτών των θεματικών υπήρξε η προβολή των πινάκων «Ο Δαβίδ με το κεφάλι του Γολιάθ» του Caravaggio και «The woodman's daughter» του Millais. Ξεκινώντας με τον πρώτο, εντοπίστηκε η σχέση του με την ψυχαναλυτική θεωρία του Freud, κατά την οποία η τέχνη λειτουργεί μετουσιωτικά σαν άμυνα απέναντι στον ψυχικό πόνο και το αίσθημα ενοχής του συγκεκριμένου δημιουργού. Με αυτή την αίσθηση ταυτίζεται και η πρωταγωνίστρια. Εκείνη καταφεύγει στην τέχνη κατά την διάρκεια της σεκάνς, αναδιοργανώνοντας τα βιβλία με τις μοντέρνες εικόνες και αντικαθιστώντας τα με βιβλία που απεικονίζουν αναγεννησιακούς πίνακες. Στην συνέχεια, συνδέσαμε αυτή την σκηνή με την θεωρία για τις ενορμήσεις και την πάλη του Εγώ με το Αυτό. Παράλληλα, στον πίνακα του Millais εντοπίσαμε την λειτουργία κατωφλιού και της ετεροτοπίας κρίσης, σύμφωνα με την θεωρία του Foucault, καθώς αναπαριστά μια μεταβατική στιγμή που οδηγεί στην αναζήτηση της αλλαγής.

Ύστερα, εντοπίσαμε τις θεματικές της περατότητας και της ουτοπίας ως ψευδούς παράδεισου με την προβολή των πινάκων «Κυνηγοί στο χιόνι» και «Η χώρα της αφθονίας» του Pieter Bruegel, όπως και του πίνακα «Ο κήπος των επίγειων απολαύσεων» του Hieronymus Bosch. Συγκεκριμένα, στον πρώτο πίνακα έγινε λόγος για την αντίληψη του χρόνου ως κυκλικού ή ανεπίστροφου. Ο συγκεκριμένος πίνακας λειτουργεί ως σύμβολο τέλους ή διάνοιξης του χρόνου στην αιωνιότητα. Έπειτα, «Η χώρα της αφθονίας», ως ένας αλληγορικός πίνακας που δέχεται πολλές ερμηνείες, αποτέλεσε έμπνευση για την πρωταγωνίστρια. Η ίδια συνειδητοποίησε την μηδενική αξία των επιδιώξεων με τις οποίες καταπιάνεται ο σύγχρονος άνθρωπος, ο οποίος καταλήγει στην κενότητα. Τέλος, αναλύοντας το τρίπτυχο «Κήπος των επίγειων απολαύσεων», και συγκεκριμένα της σκηνής του μεσαίου πάνελ, διαπιστώθηκε η λειτουργία του κατωφλιού και στο ίδιο το εικαστικό έργο, αλλά και στην ταινία.

Τα αποτελέσματα της εργασίας μαρτυρούν την αξία της διακειμενικότητας, καθώς η ταινία του Lars von Trier συνδέεται με τις εικαστικές τέχνες δημιουργώντας έναν νέο διάλογο επικοινωνίας ανάμεσα στον ίδιο και στους θεατές. Τα διαχρονικά ζητήματα της μελαγχολίας, της ενοχής και της τιμωρίας, της παιδικής αθωότητας και της περατότητας αναδεικνύονται μέσω της εικαστικότητας. Σε αυτή την εργασία, τα θέματα αυτά, τα οποία αναπαρίστανται συμβολικά, ερμηνεύθηκαν με βάση την ψυχαναλυτική θεωρία του Freud. Τέλος, μελετώντας την συμβολική και μεταφορική χρήση του χώρου σε ένα ανθρωπολογικό επίπεδο, διαπιστώνεται η μεταβίβαση νοημάτων σε αυτόν, κάτι το οποίο εντοπίστηκε στο κινηματογραφικό έργο. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα την ένταση της αίσθησης του συμβολισμού στην ταινία αλλά και στους πίνακες, ενώ παράλληλα διαπιστώνεται η εξέλιξη της αισθητικής στην αναπαράσταση διαχρονικών θεμάτων.

Βιβλιογραφία

Aikema, B., Brown, B., L., & Sciré, G., N. (1999) *Renaissance Venice and the North_Crosscurrents in the Time of Bellini-Dürer and Titian*, New York: Rizzoli.

Arenas, A. (2016) Arion: A Journal of Humanities and the Classics, *Sex, Violence and Faith: The Art of Caravaggio* Vol. 23, No. 3, Boston: Trustees of Boston University, Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/10.2307/arion.23.3.0035>

Αριστοτέλης, *Μελαγχολία και Ιδιοφυία, Το 30^ο Πρόβλημα*, Μτφ. αρχαίου κειμένου, Γαλλικής εισαγωγής και σχολίων: Αλόη Σιδέρη, Α., Αθήνα: Άγρα, Σειρά Μέλαινα Χολή για την νεοελληνική έκδοση, 2015

Augé, M. (1992 [1995]) *Non-Places, Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, trans. Howe, J., London: Verso.

Barasch, M. (1999) *Despair in the Medieval Imagination* στο Social Research, SUMMER 1999, Vol. 66, No. 2, *HOPE and DESPAIR*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, σσ. 565-576 Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/40971338>

Barthes, R. (1968 [1969]) *The Reality Effect – The Rustle of Language*, Trans. Howard R., Ed. Wahl F., Berkeley: U of California

Baudrillard, J. (2009 [1981]) *Ομοιώματα και Προσομοίωση*, μτφ: Ρέγκας, Σ., Αθήνα: Πλέθρον

Bourdieu, P. (1992) *The Logic of Practice* Trans. Nice R. Stanford: Stanford University Press; 1st edition

Burke, P. (2003) *Αυτοψία. Οι χρήσεις των εικόνων ως ιστορικών μαρτυριών* Αθήνα: Εκδόσεις Μεταίχμιο (Μετάφραση Αντρέας Π. Ανδρέου).

Camus, A. (1942 [2007]) *Ο μύθος του Σίσυφου, Δοκίμιο για το Παράλογο*, Μτφ. Καρακίτσου - Ντουζέ, Ν., Κασαμπάλογλου – Ρόμπλεν, Μ., Αθήνα: Καστανιώτη.

Casteras, S., P. (1992) *Huntington Library Quarterly, Pre-Raphaelite Challenges to Victorian Canons of Beauty* Vol. 55, No. 1, Pennsylvania: University of Pennsylvania, σσ. 13-35, Press Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/3817653>

De Salas, X. (1943) *Discurso Leído El Día 30 De Mayo De 1943*, En *La Recepcion Pública, El Bosco en la Literatura Espanola*, Barcelona: J. Sabater

Debord, G. (1967 [2016]), *Η Κοινωνία του Θεάματος*, μτφ. Μπαμπασάκης Γ., Τ., επ. Σίμος Κ. Αθήνα: Μεταίχμιο.

Durand, Marion, Simon Shogry, and Dirk Baltzly (2003) *Stoicism*, The Stanford Encyclopedia of Philosophy, eds.: Edward N. Zalta & Uri Nodelman, ανακτήθηκε από <https://plato.stanford.edu/archives/spr2023/entries/stoicism/>

Dwyer, J. (2000) *Garden plants and wildflowers in Hamlet*, Vol. 24, No. 2, Bayswater: Australian Garden History, σσ. 5-8, Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/10.2307/24918848>

Fish, A. (1923) *John Everett Millais* New York: Funk and Wagnalls.

Foucault, M. (1967 [1984]) *Dits et écrits, 360, Des espaces autre* Διάλεξη στον Κύκλο Αρχιτεκτονικών Ερευνών, Architecture, Mouvement, Continuïte, τχ.5, σσ 46-49.

Fowler, A. (2014) Notes in the History of Art, *BRUEGHEL'S "HUNTERS IN THE SNOW"*, Vol. 34, No. 1, Chicago: University of Chicago Press on behalf of the Bard Graduate Center, σσ. 9-15, Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/23882369>

Frank, R., H. (1991) The Sixteenth Century Journal, *An Interpretation of Land of Cockaigne (1567) by Pieter Bruegel the Elder*, Vol. 22, No. 2, Kirksville: Sixteenth Century Journal, σσ. 299-329, Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/2542737>

Freud, S. (1894 [2014]) *The Neuro-Psychoses of Defence*, London: Whitepress

Freud, S. (1913 [1900]) *On Repression in Hamlet*, from *The Interpretation of Dreams*, trans. A. A. Brill, New York: THE MACMILLAN COMPANY

Freud, S. (1913 [1978]) *Τοτέμ και Ταμπού, Μερικές συμφωνίες στην ψυχική ζωή των άγριων και των νευρωτικών*, μτφ. Αντωνίου, Χ., Αθήνα: Επίκουρος.

Freud, S. (1917 [2017]) *Πένθος και Μελαγχολία*, μτφ. Μυλωνά, Ν., Αθήνα: Ελληνική Παιδεία Α.Ε. ΝΙΚΑΣ

Freud, S. (1919 [2009]) *Το ανοίκειο* μτφ. Βαϊκούση, Ε., Αθήνα: Πλέθρον, 2009

Freud, S. (1923 [2008]) *Το Εγώ και το Αυτό*, μτφ. Παναγιωτοπούλου, Δ, Αθήνα: Πλέθρον

Freud, S. (1930 [2013]) *Η Δυσφορία μέσα στον Πολιτισμό* Μτφ. Πατσογιαννης Β., Επιμ. Ρινοπουλος Λ. Αθήνα: Πλέθρον

Friedlaender, W. (1955) *Caravaggio Studies* Princeton: Princeton University Press.

Gibson, W., S (1973) *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art, The Garden of Earthly Delights by Hieronymus Bosch: The Iconography of the Central Panel*, Vol. 24, Leiden: Brill, σσ. 1-26, Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/24706821>

[Glum, P. \(1976\)](#) *The Art Bulletin, Divine Judgment in Bosch's Garden of Earthly Delights*, Vol. 58, No. 1, New York: College Art Association, σσ. 45-54, Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/3049463>

Gombrich, E., H. (1969) *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Bosch's "Garden of Earthly Delights": A Progress Report*, Vol. 32, London: The Warburg Institute, σσ. 162-170, Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/750611>

Heidegger, M., Schapiro M., Derrida J. (2006) *Τα Παπούτσια Του Van Gogh 3+1 Κείμενα*, μτφ. Δασκαλοθανάσης Ν., Αθήνα: ΑΓΡΑ

Hofstede, J. M. (1979) *Zur Interpretation von Bruegels Landschaft. Aesthetischer Landschaftsbegriff und Stoiche Weltbetrachtung* στο *Pieter Bruegel und seine Welt*, ed. Otto von Simson and Matthias Winner, Berlin: Mann

Howe, T. P., (1954) *American Journal of Archeology*, 58, #3 *The Origin and Function of the Gorgon Head*, Chicago: The University of Chicago Press

Hughes, M. & Kroehler, C. (2007 [2014]), *Κοινωνιολογία Οι βασικές έννοιες*, μτφ.: Χρηστίδης, Γ., επιμ. Ιωσηφίδης, Θ., Αθήνα: Κριτική – Επιστημονική Βιβλιοθήκη

Ιπποκράτης, *Περί Φύσιος Ανθρώπου*, Εισαγωγή, Μετάφραση, Σχόλια: Τσεκουράκης, Δ., Αθήνα: ΔΑΙΔΑΛΟΣ (ΖΑΧΑΡΟΠΟΥΛΟΣ Ι.)

Jackson, Stanley W. (1986) *Melancholia and Depression: From Hippocratic Times to Modern Times*, London: Yale University Press, New Haven and London

Lars von Trier (2011) *Melancholia* interview, ανακτήθηκε από https://www.youtube.com/watch?v=4qtr7pkTxI&t=11s&ab_channel=moondarksound

Lebeer, L. (1955) *Le Pays Cocaigne (Het Luilekkerland)*, trans, Kauffmann, M., *Bulletin des Musees Royaux des Beaux-Arts de Belgique*

Lewis, C. N. (1986) *American Imago Caravaggio's Imagery of Death and Allusion*, Vol. 43, No. 3, σσ. 261-272, Baltimore: The Johns Hopkins University Press. Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/26304005>

Lord, A., B. (1960) *Signer of Tales*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts London, England, second edition 2000 (Editors: Stephen Mitchell and Gregory Nagy)

- Morris, W. (1892) The Decorator and the Furnisher *The Pre-Raphaelite School*, Vol. 19, No. 4 (Jan., 1892), pp. 141-144 Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/25586505>
Accessed: 23-12-2022 09:28 UTC
- Nead, L. (1984) Oxford Art Journal, *The Magdalen in Modern Times: The Mythology of the Fallen Woman in Pre-Raphaelite Painting*, Vol. 7, No. 1, Oxford: Oxford University Press, Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/1360063>
- Nochlin, L. (1978) The Art Bulletin, *Lost and Found: Once More the Fallen Woman*, Vol. 60, No. 1, σσ. 139-153 New York: College Art Association Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/3049751>
- Oosterwijk, S. (2014) Mental (Dis)Order in Later Medieval Europe, “*This Worlde Is but a Pilgrimage*”: *Mental Attitudes in/to the Medieval Danse Macabre*, eds. Katajala-Peltomaa, S., Niiranen, S. London: Brill, Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/10.1163/j.ctv2gjwwmc.15>
- Panofsky, E. (1991) *Μελέτες Εικονολογίας - Ουμανιστικά θέματα στην τέχνη της αναγέννησης*, μτφ. Παππάς, Α., Αθήνα: ΝΕΦΕΛΗ
- Patmore, C. (1949) *The Poems of Coventry Patmore*, London and New York: Oxford: Oxford University Press.
- Peterson, C. (2013) *The Magic Cave of Allegory: Lars von Trier's Melancholia I* στο Discourse, Vol. 35, No. 3 (Fall 2013), Detroit: Wayne State University Press, σσ. 400-422, Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/10.13110/discourse.35.3.0400>
- Peterson, C. (2018) *The Gravity of Melancholia: A Critique of Speculative Realism* στο Christopher Peterson *Monkey Trouble: The Scandal of Posthumanism*, New York: Fordham University Press Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/j.ctt1xhr5xz.6>
- Polhemus, R. M. (1994) Victorian Studies, *John Millais's Children: Faith, Erotics, and the Woodman's Daughter*, Vol. 37, No. 3, Indiana: Indiana University Press, σ.σ. 433-450, Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/3828836>
- Ρηγοπούλου, Π., Ανδρεάδης, Γ. (2010) *Ζητήματα Ιστορίας του Πολιτισμού, από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα*, Αθήνα: Εκδόσεις Τόπος (Επιμέλεια: Μαρία Αποστολοπούλου)
- Ρήγου, Μ. (2000) *Ο αναγνώστης Άμλετ*, Αθήνα: Πλέθρον

Russell, F. (ed) (1967) *The world of Dürer, 1471-1528* London: Time Life International (Netherlands).

Schneider, L. (1976) *American Imago Donatello and Caravaggio: The Iconography of Decapitation*, Vol. 33, No. 1, Baltimore: The Johns Hopkins University Press Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/26303021>

Shakespeare, W. (1599/1601[2015]) *Άμλετ. Η τραγωδία του Άμλετ, πρίγκιπα της Δανίας*, μτφ. Δ. Καψάλης, Αθήνα: Gutenberg/Θέατρο.

Shaviro, S. (2012) *MELANCHOLIA Or, The Romantic Anti-Sublime*, Sussex: SEQUENCE Serial Studies in Media, Film and Music, URL: <http://reframe.sussex.ac.uk/sequence>

Sohm, P. (1980) *Dürer's "Melencolia I": The Limits of Knowledge* στο *Studies in the History of Art*, 1980, Vol. 9 Washington: National Gallery of Art, σσ. 13-32 Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/42617907>

Σταυρίδης, Σ. (1990) *Η συμβολική σχέση με τον χώρο – Πως οι κοινωνικές αξίες διαμορφώνουν κι ερμηνεύουν τον χώρο* Αθήνα: Κάλβος

Σταυρίδης, Σ. (1999) Ουτοπία: διμηνιαία έκδοση θεωρίας και πολιτισμού, *Προς μια ανθρωπολογία κατοφλιού* Αθήνα: Στάχυ (33), σσ.107-121.

Thompson, K., Bordwell, D. (2003) *Ιστορία του Κινηματογράφου* Αθήνα: Πατάκη (Μετάφραση: Νίκος Λερός, Ρίτα Κολαίτη)

Tuttle, V. (1985) *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art, Lilith in Bosch's "Garden of Earthly Delights"*, Vol. 15, No. 2, Stichting Nederlandse Kunsthistorische Publicaties, σσ. 119-130, Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/3780660>

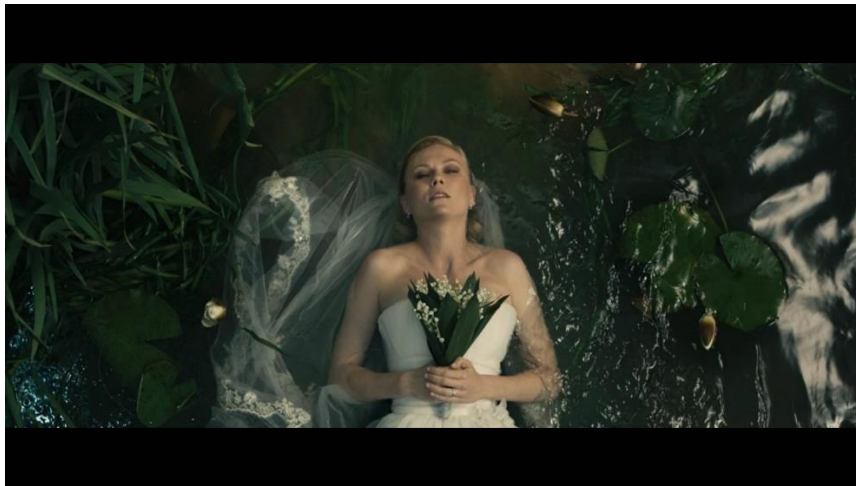
Vöhringer, C. (2013) *Masters of Art: Bruegel Pieter*, Rheinland-Pfalz: H.F. Ullmann Publishing GmbH, Germany.

Zagorin, P. (2003) *Journal of the History of Ideas Looking for Pieter Bruegel*, 64, No. 1, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, σσ. 73-96, Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/3654297>

Παράρτημα



Εικόνα 1/ Στιγμιότυπο έναρξης 0:01:23 – Pieter Bruegel the Elder «Hunters in the Snow»



Εικόνα 2 : Στιγμιότυπο 0:06:18



Εικόνα 3: τίτλος αρχής



Εικόνα 7: Pieter Bruegel «The Land of Cockaigne»



Εικόνα 8: Στιγμιότυπο 01:23:23



Εικόνα 9: «Narcissus and Echo» του Claude Lorraine



Εικόνα 10: John Everett Millais – «Ophelia»



Εικόνα 11: στιγμιότυπο 0:43:20 – John Everett Millais «The woodman's daughter» και «Ophelia»



Εικόνα 12: Caravaggio - David with the Head of Goliath



Εικόνα 13: στιγμιότυπο 0:43:32



Εικόνα 14: John Everett Millais «The Woodman's Daughter»



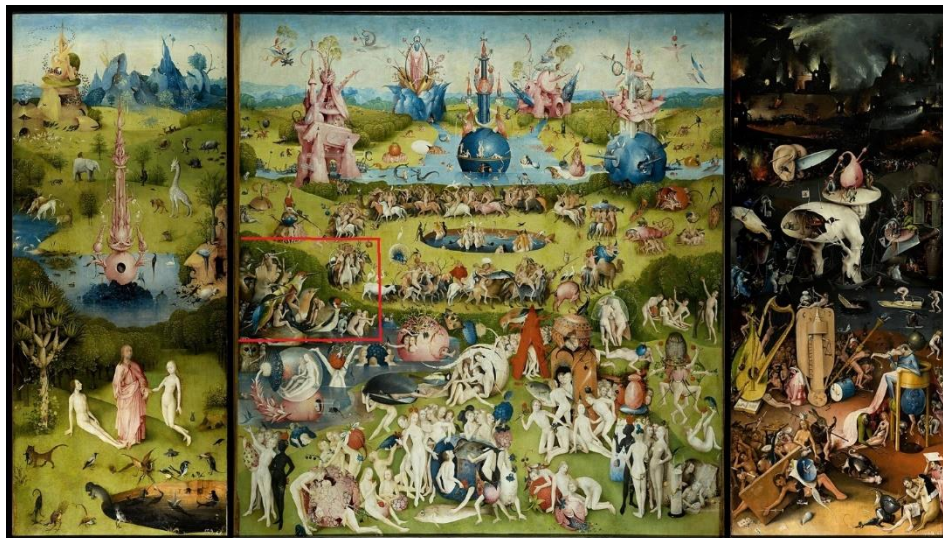
Εικόνα 15: Στιγμιότυπο 0:43:04



Εικόνα 16: Pieter Bruegel the Elder «Hunters in the Snow» (Winter)



Εικόνα 16: στιγμιότυπο 0:43:25



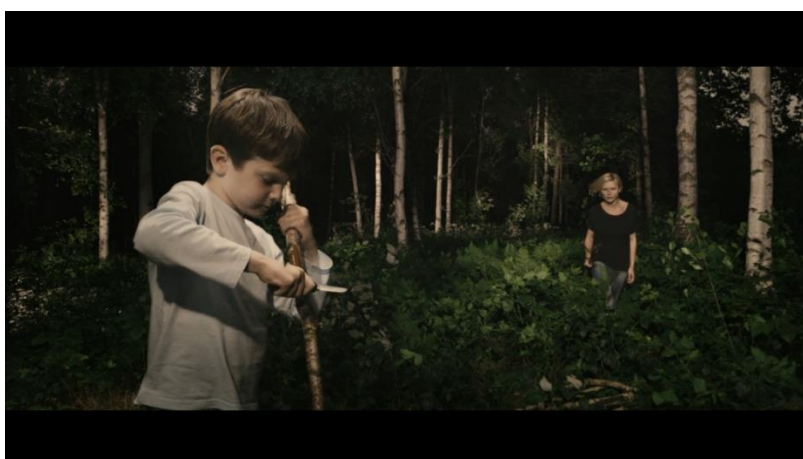
Εικόνα 17: Ιερώνυμος Μπος – «Ο κήπος των επίγειων απολαύσεων»



Εικόνα 18: Ιερώνυμος Μπος – «Ο κήπος των επίγειων απολαύσεων» - λεπτομέρεια



Εικόνα 19: Στιγμιότυπο 1:45:32



Εικόνα 20: Στιγμιότυπο