

Η παρωδιακή χρήση της γλώσσας στις ταινίες του Γιώργου Λάνθιμου

Χρύσα Αριάδνη Κουσελά
Πανεπιστήμιο της Σορβόνης, Παρίσι III

Γιάννης Μαζαράκης
Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

ΣΥΝΟΨΗ

Το παρόν άρθρο επιχειρεί να προσεγγίσει τα γλωσσικά παιχνίδια στις ταινίες του Γιώργου Λάνθιμου εστιάζοντας στην παιγνιώδη και αλληγορική φύση της φυσικής γλώσσας, στην αποδομητική της λειτουργία και την παρωδιακή της διάσταση έτσι όπως εμφανίζονται στις ταινίες Κινέττα (2005), Κυνόδοντας (2009), Άλπεις (2011), και Αστακός (2015). Οι εκούσιες γλωσσικές στρεβλώσεις που παρατηρούνται στις εν λόγω ταινίες απορρέουν από την μεταμοντέρνα αντίληψη γύρω από το ίδιο το γλωσσικό νόημα, τη σταθερότητά του και τη δυνατότητα μετάδοσής του.

ΛΕΞΕΙΣ-ΚΛΕΙΔΙΑ

γλώσσα
Ελληνικός Κινηματογράφος
Greek Weird Wave
Λάνθιμος Γιώργος
μεταμοντερνισμός
παρωδία

Οκτώ χρόνια μετά τη βράβευση της ταινίας *Κυνόδοντας* (2009) του Γιώργου Λάνθιμου στο 62ο Φεστιβάλ των Καννών, η συζήτηση γύρω από το *Greek Weird Wave* εξακολουθεί να απασχολεί το κινηματογραφικό κοινό, θέτοντας επανειλημμένα το ερώτημα για τα κοινά χαρακτηριστικά που συνδέουν τις ταινίες των νέων Ελλήνων σκηνοθετών κάτω από τη συγκεκριμένη ταμπέλα. Στο πλαίσιο αυτής της συζήτησης, το παρόν άρθρο θα επιδιώξει να παρουσιάσει την ιδιαίτερη χρήση της φυσικής γλώσσας σαν ένα από τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν τη θέση του *Greek Weird Wave* στο σύγχρονο ελληνικό, αλλά και διεθνές, πολιτισμικό πεδίο.

Η πρόταση αυτή δεν είναι καινούργια. Στο άρθρο της 'The Importance of Being Weird: On language Games in Contemporary Greek Films', η Geli Mademli επιχειρεί να ερμηνεύσει τις γλωσσικές στρεβλώσεις ή παρεκκλίσεις που εντοπίζονται στις σύγχρονες ελληνικές ταινίες μέσα από το θεωρητικό πρίσμα των βιτγκενσταϊνικών «γλωσσικών παιχνιδιών». Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η ίδια, με το άρθρο της επιχειρεί να

[...] διερευνήσει τον τρόπο με τον οποίο αυτή η παιγνιώδης προσέγγιση της γλώσσας αμφισβητεί την ισχύ της ως μιας καθιερωμένης κοινωνικής πρακτικής και απολυταρχικής δομής, και το πώς αυτές οι ταινίες διαλύουν μια κυρίαρχη αφήγηση, η οποία θα αρθρώνονταν ως ένα ολοκληρωτικό πολιτισμικό αφηγηματικό σχήμα στο πλαίσιο ενός εθνικού κινηματογραφικού μηχανισμού.¹ (Mademli 2015, online)

Η γλώσσα σύμφωνα με τον ύστερο Wittgenstein είναι το σύνολο των «γλωσσικών παιχνιδιών»: όλων εκείνων των γλωσσικών σχημάτων, εντός των οποίων το νόημα

[...] ταυτίζεται με τη χρήση ή καλύτερα με τις χρήσεις των λέξεων· και οι χρήσεις αυτές είναι αμέτρητες, απροσδιόριστες αφού εντάσσονται σε δραστηριότητες που συνεπάγονται και εξωγλωσσικά στοιχεία και εξαρτώνται, σε τελική ανάλυση, από τις συμβάσεις που διέπουν τον τρόπο ζωής και τη συμπεριφορά των ανθρώπων. (Αυγελής 2014: 253-4)

Τα γλωσσικά παιχνίδια δεν δομούνται βάσει των αυστηρών κανόνων της λογικής, αλλά μέσα από την καθημερινή τους χρήση και σε απόλυτη συμφωνία με τις «μορφές ζωής» (Lebensformen) που τα ενεργοποιούν, δηλαδή, τα εκάστοτε πεδία κοινωνικής δραστηριότητας του ανθρώπου, τα οποία λειτουργούν ως «η έσχατη βάση (της) γλωσσικής επικοινωνίας» (Specht 1963: 57). Ακολουθώντας, λοιπόν, τον βιτγκενσταϊνικό συλλογισμό, η Mademli επιχειρεί να ακολουθήσει τη διαδρομή που συνδέει τη γλώσσα και τις εκούσιες

¹ Μ.τ.Σ.

στρεβλώσεις της με την εκάστοτε κοινωνικοπολιτική νόρμα και τη στοχευμένη αποδόμησή της.

Ωστόσο, παρά την εύστοχη υπόθεση εργασίας, η προσέγγιση αυτή παρουσιάζει τρεις σημαντικές αδυναμίες: Πρώτα απ' όλα, ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιεί την έννοια των «γλωσσικών παιχνιδιών» είναι ασαφής. Αρχικά, σχεδόν ταυτίζει τα γλωσσικά παιχνίδια με τα «ομιλιακά ενεργήματα» (speech acts) και υποστηρίζει πως «αποτελούν αναπόσπαστα στοιχεία των ταινιών που υποτίθεται πως ανήκουν στην τάση του weird (wave)» (Mademli 2015, online). Σύμφωνα με τον Lauri Carlson, η διαφορά ανάμεσα στα ομιλιακά ενεργήματα, τουλάχιστον όπως αυτά περιγράφονται από τον John Searl, και τα γλωσσικά παιχνίδια του Wittgenstein είναι πως «τα ομιλιακά ενεργήματα [...] αντιπροσωπεύονται από τις διάφορες πιθανές κινήσεις (εντός) των γλωσσικών παιχνιδιών, (όταν αυτά εκλαμβάνονται) στο πλαίσιο ενός συγκεκριμένου γλωσσικού παιχνιδιού [...]»² (Carlson 1983: 107). Με απλά λόγια, τα ομιλιακά ενεργήματα είναι στοιχεία τα οποία οργανώνονται ανάλογα με την δομή του εκάστοτε γλωσσικού παιχνιδιού εντός του οποίου εκφέρονται. Εκκινώντας από αυτήν την προβληματική ταύτιση, το άρθρο της Mademli παρουσιάζει μια σειρά από παραδείγματα «περίεργων» γλωσσικών παιχνιδιών, τα οποία στην πραγματικότητα είναι «παράδοξα» ομιλιακά ενεργήματα, όπως το λογοπαίγνιο «Ακαδημία Πλάτωνος» στον τίτλο της ομώνυμης ταινίας του Φίλιππου Τσίτου (2009) ή η χρήση ζωικών ήχων ως μέσων επικοινωνίας ανάμεσα στους πρωταγωνιστές της ταινίας *Attenberg* (2010) της Αθηνάς Ραχήλ Τσαγγάρη.

Ποιο είναι, όμως, το γλωσσικό παιχνίδι μέσα στο οποίο εκφέρονται όλα αυτά τα ιδιαίτερα και παιγνιώδη ομιλιακά ενεργήματα; Αποφεύγοντας την επαναφορά του θεωρητικού διλήμματος του Metz σχετικά με το αν ο κινηματογράφος είναι γλώσσα (langue) ή γλωσσικό σύστημα (langage), θα μπορούσαμε να χρησιμοποιήσουμε τη βιτγκενσταϊνική έννοια των γλωσσικών παιχνιδιών ως μεταφορά για να περιγράψουμε τον τρόπο με τον οποίο τα πολύσημα κινηματογραφικά σημεία παράγουν νόημα μέσα από την εκάστοτε χρήση τους. Στο σημείο αυτό, γίνεται ιδιαίτερα εμφανής η δεύτερη σημαντική αδυναμία στην προσέγγιση της Mademli, η οποία παραβλέπει σχεδόν ολοκληρωτικά το γλωσσικό παιχνίδι του κινηματογράφου, και προχωρά στην προσπάθεια σύνδεσης της γλώσσας εν γένει με το κοινωνικοπολιτικό πεδίο· μια πρακτική που δύσκολα θα έβρισκε σύμφωνο τον Wittgenstein. Οι συναρθρώσεις των σημείων στο κινηματογραφικό γλωσσικό παιχνίδι διαφέρουν αισθητά από τις αντίστοιχες της φυσικής γλώσσας και οποιαδήποτε προσπάθεια σύνδεσης των κινηματογραφικών ομιλιακών ενεργημάτων με την υποκείμενή τους

² Μ.τ.Σ.

πραγματικότητα οφείλει να λαμβάνει υπόψη της τις εκφραστικές ιδιαιτερότητες του μέσου.

Και κάπου εδώ φτάνουμε στο τρίτο πρόβλημα της υπό συζήτηση προσέγγισης: πόσο εφικτή είναι η ασφαλής διεξαγωγή συμπερασμάτων για τις κυρίαρχες αφηγήσεις του κοινωνικοπολιτικού πεδίου μέσα από την ανάλυση συγκεκριμένων κινηματογραφικών ομιλιακών ενεργημάτων; Πόσο σίγουροι μπορούμε να είμαστε για την ερμηνεία των στρεβλώσεων της γλώσσας στις ταινίες του Greek Weird Wave ως κριτικής απέναντι στις δομές εξουσίας της ελληνικής κοινωνίας; Μια τέτοια απόπειρα προϋποθέτει την πεποίθηση πως τόσο η φυσική όσο και η κινηματογραφική γλώσσα μπορούν να λειτουργήσουν ως ένας καθρέπτης της πραγματικότητας· ένα κάτοπτρο που αντανακλά μια ρεαλιστική απεικόνιση του πραγματικού, της μορφής του σε ένα συγκεκριμένο σημείο του χωροχρόνου ή έστω της αντίληψης που έχουμε σχηματίσει γι αυτό. Μια πεποίθηση που, σε καμία περίπτωση, δεν μπορεί να θεωρείται αυτονόητη και η οποία, σωστή ή εσφαλμένη, θα πρέπει να αναλυθεί ενδελεχώς πριν από οποιαδήποτε απόπειρα αιτιολόγησης ή ερμηνείας. Επίσης, όπως εύστοχα παρατηρεί η Eugenie Brinkema, κάθε απόπειρα μετάφρασης των γλωσσικών στρεβλώσεων της ταινίας του Λάνθιμου με καθαρούς, εξω-διηγητικούς όρους «αναδρομικά (καταλήγει) να επιμένει στην σταθερότητα της γλώσσας, να ξεχνά την αυθαίρετη φύση της και να πενθεί νοσταλγικά αυτό που εσφαλμένα αντιλαμβάνεται ως “ορθή” εξωτερική (εξωφιλμική) γλώσσα, η οποία έχει οριστικά χαθεί μέσα στην ταινία [...]»³ (Brinkema 2012: 2). Μια σταθερότητα που δεν υπήρξε ποτέ πραγματικά, παρά μόνον ως μια ανεκπλήρωτη επιθυμία οργάνωσης το κόσμου και του νοήματός του.

Στην ήδη υπάρχουσα βιβλιογραφία, η παράδοξη χρήση της γλώσσας στον *Κυνόδοντα* ερμηνεύεται κυρίως με ψυχαναλυτικά θεωρητικά εργαλεία. Στο άρθρο του ‘This Tongue is not My Own: *Dogtooth*, Phobia and the Paternal Metaphor’ (2012), ο Ben Tyler επιχειρεί μια λακανική προσέγγιση στον τρόπο με τον οποίο το Υποκείμενο δομείται μέσα από την γλώσσα. Η ανοικειωτική χρήση της γλώσσας στον *Κυνόδοντα* αντιμετωπίζεται ως ένα μέσο έκφρασης του Άλλου – «μια διατομική δομή της Συμβολικής τάξης»⁴ (Tyler 2012: 10). Από μια διαφορετική σκοπιά, η Μαρία Κομνηνού και ο Γιάννης Λάμπρου αναλύουν τον *Κυνόδοντα*, μαζί με την *Στρέλλα* (Κούτρας, 2009) και το *Attenberg* (2010) ως χαρακτηριστικά δείγματα του ελληνικού μεταμοντέρνου κινηματογράφου, με βασικό χαρακτηριστικό τους την «απομάκρυνση από το κλασικό Οιδιπόδειο σενάριο, τόσο ως κινητήρια δύναμη των αφηγήσεών τους όσο και στον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζουν την οικογένεια»⁵ (Komninos, Lambrou 2015: 499-

³ Μ.τ.Σ.

⁴ Μ.τ.Σ.

⁵ Μ.τ.Σ.

450). Οι γλωσσικές στρεβλώσεις της ταινίας του Λάνθιμου ερμηνεύονται ως απόπειρα απομάκρυνσης από τις γλωσσοκεντρικές αφηγήσεις και αποδόμησης της φρουδικής αντίληψης για την οικογένεια. Παρά τη λογική συνέπεια των επιχειρημάτων στα παραπάνω άρθρα, το σχόλιο της Brinkema παραμένει εύστοχο: η ψυχαναλυτική μετάφραση των γλωσσικών φαινομένων στις ταινίες του Λάνθιμου δεν είναι παρά μια βεβιασμένη συμβολοποίηση των γλωσσικών στρεβλώσεων, η οποία στην συνέχεια ερμηνεύεται σύμφωνα με την «ορθή, εξωφιλμική» διάλεκτο της ψυχανάλυσης.

Οι λέξεις στον *Κυνόδοντα* δεν είναι σύμβολα. Το σημαινόμενο ενός μικρού κίτρινου λουλουδιού στο οποίο αντιστοιχεί το σημαίνον «ζόμπι» δεν καθιστά αναδρομικά μη αυθαίρετη τη σχέση ανάμεσα στο «λουλούδι» και το σημαινόμενό του. [...] Αν αυτές οι νέες λέξεις δεν είναι σύμβολα, τότε αυτό με το οποίο μοιάζουν περισσότερο είναι η αλληγορία.⁶ (Brinkema 2012: 2)

Στο παρόν άρθρο θα επιχειρήσουμε να προσεγγίσουμε το ζήτημα της ιδιαίτερης χρήσης της φυσικής γλώσσας στις ταινίες του Greek Weird Wave εστιάζοντας στην παιγνιώδη και αλληγορική φύση της φυσικής γλώσσας, στην αποδομητική της λειτουργία και την παρωδιακή της διάσταση έτσι όπως εμφανίζονται στις ταινίες του Γιώργου Λάνθιμου *Κινέττα* (2005), *Κυνόδοντα* (2009), *Άλπεις* (2011) και *Αστακός* (2015). Τα «παράδοξα γλωσσικά παιχνίδια» της Mademli, η λακανική πατρική μεταφορά του Tyler και η αποδόμηση του Οιδιπόδειου σχήματος της Κομνηνού και του Λάμπρου, εδώ αντικαθίστανται από εκούσιες γλωσσικές στρεβλώσεις (υπό την μορφή ομιλιακών ενεργημάτων) που απορρέουν από τη σύγχρονη αντίληψη γύρω από το ίδιο το γλωσσικό νόημα, τη σταθερότητά του και τη δυνατότητα μετάδοσής του.

Εκκινώντας από την προβληματική σύνδεση σημαίνοντος/σημαινόμενου, θα προβούμε σε μια συνοπτική αναδρομή της ιστορίας του νοήματος από τον στρουκτουραλισμό έως τον μεταστρουκτουραλισμό και στην ανασκόπηση της σχέσης ανάμεσα στην μεταδομιστική αντίληψη του νοήματος και της, αντίστοιχης ιστορικά, πολιτισμικής παραγωγής – μια σχέση που επιζητεί, και εξακολουθεί να τροφοδοτεί την κινηματογραφική τέχνη της Ελλάδας του σήμερα. Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειωθεί πως το άρθρο αυτό εστιάζει κυρίως στην χρήση της φυσικής γλώσσας, συνεπώς η εφαρμογή των γλωσσολογικών θεωριών δεν στοχεύει στην ανάλυση και την περιγραφή της κινηματογραφικής γλώσσας αυτής καθαυτής. Όμως, όπως θα δούμε παρακάτω, οι στρεβλώσεις της φυσικής γλώσσας στο έργο του Λάνθιμου συχνά λειτουργούν ως ένας μηχανισμός απορρύθμισης της επικοινωνιακής

⁶ Μ.τ.Σ.

λειτουργίας του κινηματογραφικού γλωσσικού παιχνιδιού και, υπό αυτό το πρίσμα, συμμετέχουν στην παραγωγή του νοήματος.

ΓΛΩΣΣΑ, ΝΟΗΜΑ ΚΑΙ ΠΑΡΩΔΙΑ

Η πρώτη απόπειρα ανάλυσης της γλώσσας, ως ενός συστήματος σημείων, εντοπίζεται στο έργο του Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* (1916), το οποίο και ανοίγει τον δρόμο προς το θεωρητικό πεδίο τόσο της σημειωτικής όσο και του στρουκτουραλισμού. Για τον Saussure, οι «έννοιες είναι πλήρως διαφορεικές και ορίζονται όχι μέσα από το θετικό τους περιεχόμενο, αλλά αρνητικά, μέσω των διαφορικών σχέσεών τους με τους υπόλοιπους όρους του συστήματος»⁷ (1916: 117), δηλαδή μέσα από την σύγκριση του σημαίνοντος και του σημαινόμενου με τους υπόλοιπους όρους του γλωσσικού συστήματος. Πέρα όμως από τον διαφορικό τους χαρακτήρα, τα γλωσσικά σημεία είναι επίσης αυθαίρετα, δηλαδή το νόημά τους δεν προκύπτει μέσα από την υλική αναλογία ανάμεσα στο σημαίνον και το σημαινόμενο. Η σημαντικότερη, όμως, συνεισφορά του Saussure στην επιστήμη του σημείου είναι σίγουρα η ίδια η ανάλυση της διμερούς δομής του: σε αντίθεση με την πρότερη αντίληψη σχετικά με τη σημασιολογική ενότητα ανάμεσα στην λέξη και το αντικείμενο, ο Saussure υποστηρίζει πως το σημείο είναι το αποτέλεσμα της σύνθεσης του σημαίνοντος (το οποίο δεν ταυτίζεται απόλυτα με τις λέξεις ή τις εικόνες) και του σημαινόμενου (το οποίο επίσης δεν ταυτίζεται με το αντικείμενο, αλλά με την ιδέα του).

Η σωσσυριανή αντίληψη για την γλώσσα επηρέασε σημαντικά ένα πλήθος γνωστικών (ή επιστημονικών) πεδίων, όπως, για παράδειγμα, την ανθρωπολογία, την κοινωνιολογία και την ψυχολογία. Στον χώρο της κινηματογραφικής θεωρίας, ο Christian Metz επιχειρεί να εφαρμόσει την στρουκτουραλιστική γλωσσολογία στον κινηματογράφο, θέτοντας για πρώτη φορά το ερώτημα σχετικά με την αναλογία ανάμεσα στην φυσική γλώσσα και την κινηματογραφική. Προϋποθέτοντας την, κατά Bazin, αναλογική φύση της κινηματογραφικής εικόνας, ο Metz εντοπίζει σημαντικές διαφορές ανάμεσα στην φύση του γλωσσικού και του κινηματογραφικού σημείου και στους τρόπους συνάρθρωσής τους. Οι κινηματογραφικές εικόνες δεν είναι αυθαίρετα, κωδικοποιημένα σημεία, δεν συμμετέχουν σε ένα αυστηρά οργανωμένο σύστημα και δεν παρουσιάζουν μεταξύ τους τη διπλή άρθρωση της φυσικής γλώσσας. Καταλήγει στο συμπέρασμα πως:

Ο κινηματογράφος δεν είναι ένα γλωσσικό σύστημα, καθώς δεν παρουσιάζει τρία από τα σημαντικότερα χαρακτηριστικά του γλωσσικού δεδομένου: η γλώσσα είναι ένα *σύστημα* από *σημεία* που χρησιμοποιείται

⁷ Μ.τ.Σ.

με σκοπό την *αλληλεπικοινωνία*. Τρία είναι τα στοιχεία σε αυτόν τον ορισμό. Όπως όλες οι άλλες μορφές τέχνης, κι επειδή και αυτός είναι τέχνη από μόνος του, ο κινηματογράφος είναι ένα μονόδρομος τρόπος επικοινωνίας.⁸ (Metz 1974: 75)

Μια από τις βασικές, στρουκτουραλιστικές προϋποθέσεις πάνω στην οποία στηρίζεται η θεωρία του Metz είναι πως το γλωσσικό σημείο, παρότι αυθαίρετο, είναι μια ολοκληρωμένη σημειολογική οντότητα, η οποία είναι φορέας ενός συγκεκριμένου νοήματος. Για τον λόγο αυτό, ο Metz δεν μπορεί να ανιχνεύσει την ελάχιστη μονάδα νοήματος στον κινηματογράφο: σε αντίθεση με τη λέξη, η οποία αντιστοιχεί άμεσα σε ένα συγκεκριμένο νόημα, «το κινηματογραφικό πλάνο παρουσιάζει το (σημειολογικό) μέγεθος της πρότασης» (ibid.: 69). Στα μέσα της δεκαετίας του '60 όμως, η στρουκτουραλιστική αντίληψη γύρω από το σχηματισμό του γλωσσικού νοήματος δέχεται έντονη κριτική από τον μεταδομισμό. Ο Jacques Derrida περιγράφει πλέον τη σημασιολογία ως μια «σκανδαλώδη συμπληρωματικότητα» (Derrida 1976: 151), όπου το νόημα δεν είναι ποτέ απολύτως παρόν, αλλά παράγεται μέσα από το άκεντρο παιχνίδι των σημαινόντων. Δανειζόμενος την έννοια του «συμπληρώματος» από τον Freud, ο Derrida περιγράφει αυτό το «πλεόνασμα νοήματος» ως τη βασική προϋπόθεση της συμβολικής σκέψης, η οποία επαναδιευθετεί συνεχώς αυτές τις πλεονασματικές ή ελλιπείς μονάδες νοήματος, ώστε να παραγάγει νόημα (ibid.: 351-370).

Η σημασιολογία λειτουργεί ενάντια στην οργάνωση των σημαινόντων σε σχέση με τα σημαινόμενα που συναποτελούν τη σκέψη – και η ίδια αυτή λειτουργία ωθεί τη σκέψη να προσπαθεί να αντιστοιχίσει τα σημαινόμενα με (συγκεκριμένα) εννοιακά συστήματα και να διατηρεί τον εαυτό της.⁹ (Wood 2009: 152)

Όμως, και αυτά τα σημαινόμενα δεν είναι ποτέ απολύτως παρόντα, αλλά ανά πάσα στιγμή μπορούν να μεταμορφωθούν σε σημαινόμενα, από τα οποία θα εκκινήσει μια νέα σημασιολογία. Εάν, λοιπόν, δεν υπάρχει αυστηρή και απόλυτη συμμετρία ανάμεσα στο σημαίνον και στο σημαινόμενο, το σημείο δεν μπορεί να θεωρείται μια ολοκληρωμένη μονάδα νοήματος.

Η μετα-στρουκτουραλιστική στροφή στην αντίληψη του νοήματος επιτελείται στο πλαίσιο μιας ευρύτερης κριτικής απέναντι στις κλειστού τύπου «μεγάλες αφηγήσεις»¹⁰ (Lyotard 1979) της δυτικής σκέψης. Κατά τις δεκαετίες του '60

⁸ Μ.τ.Σ.

⁹ Μ.τ.Σ.

¹⁰ Ο όρος εισάγεται από τον Jean-François Lyotard και αναφέρεται στις μετα-αφηγήσεις που υπονοούν μια βαθύτερη σύνδεση ανάμεσα στα γεγονότα, μια αιτιακή διαδοχή των κοινωνικών συστημάτων και μια σταδιακή εξέλιξη των κοινωνικοπολιτικών συνθηκών.

και του '70, η κοινή αποδοχή των καθολικών εννοιών που συναπαρτίζουν την κοσμοαντίληψή μας κλονίζεται από την μετανεωτερική αμφισβήτηση των μεταφυσικών βεβαιοτήτων μας απέναντι στα κλειστά συστήματα σκέψης και στις φαινομενικά οργανωμένες δομές.

Από τα μέσα του 20ου αιώνα κι έπειτα, η μεταμοντέρνα νομιμοποίηση της αποδόμησης των μεγάλων αφηγήσεων και των αντικειμενικών αληθειών αποκρυσταλλώνεται στο πολιτισμικό πεδίο. Στην τέχνη, παίρνει την μορφή της παρωδίας· μιας εκφραστικής μεθόδου που ταυτόχρονα ενσωματώνει και αμφισβητεί το πολιτισμικό παράδειγμα της νεωτερικότητας. Στο έργο της *The Poetics of Postmodernism* η Linda Hutcheon, στην προσπάθειά της να ορίσει την μεταμοντέρνα παρωδία, την περιγράφει ως «μια επανάληψη με κριτική απόσταση που επιτρέπει την ειρωνική ανάδειξη της ετερότητας στην καρδιά της ομοιότητας»¹¹ (Hutcheon 1988: 26). Σε αντίθεση με την καθιερωμένη αντίληψη σχετικά με την παρωδία ως μια μορφή γελοιοποιητικής μίμησης και ολοκληρωτικής απόρριψης του παρωδούμενου, στον μεταμοντερνισμό, η άρνηση (η οποία προϋποθέτει μια συμπαγή και θετική αποκατάσταση του αρνούμενου) αντικαθίσταται από την ειρωνεία, η οποία έχει την δυνατότητα να «ενσωματώσει το παρελθόν [...] και παρωδιακά επιχειρεί να ενσωματώσει την κριτική αυτού του παρελθόντος»¹² (ibid.: 47). Και ενώ ο Frederic Jameson υποστηρίζει πως η παρωδία στην εποχή του μεταμοντέρνου έχει μετατραπεί σε ένα κενό *pastische*, «μια ουδέτερη πρακτική μίμησης, χωρίς κανένα από τα υπόγεια κίνητρα της παρωδίας, ακρωτηριασμένη από τη σατιρική ορμή, στερούμενη γέλιου» (Jameson 1991: 17)¹³, η Hutcheon υπερασπίζεται την κριτική διάσταση της μεταμοντέρνας παρωδίας τονίζοντας τη δυνατότητά της να υπερβαίνει την απλή μίμηση και να επηρεάζει μεταμορφωτικά τα κείμενα με τα οποία συνδιαλέγεται (Hutcheon 1985: 38). Χωρίς να μιμείται γελοιοποιητικά και χωρίς να απορρίπτει κατηγορηματικά, η μεταμοντέρνα παρωδία ενσωματώνει και ταυτόχρονα αμφισβητεί το παρελθόν σε μια διπλή κωδικοποίηση, φορέας της οποίας γίνεται η ειρωνεία.

Ανασκοπώντας τις δεκαετίες του '80 και του '90, εύκολα διαπιστώνει κανείς πως αυτό το είδος της παρωδιακής αναπαράστασης ήταν ιδιαίτερα δημοφιλές: η μίξη του μελοδράματος και της κωμωδίας στις τηλεοπτικές σαπουνόπερες (Docker 1994), η ανατροπή των γυναικείων στερεοτύπων στις δημόσιες εμφανίσεις της Madonna, οι παραποιήσεις του ιστορικού κοστουμιού και της

Η περιγραφή της κοινωνικής εξέλιξης ως διαδικασίας πραγμάτωσης του εγγελιανού πνεύματος ή ως μιας διαλεκτικής πορείας προς την απαλλαγή από την ταξική ανισότητα είναι οι δύο βασικές μετα-αφηγήσεις που σημάδεψαν τη νεωτερική σκέψη.

¹¹ Μ.τ.Σ.

¹² Μ.τ.Σ.

¹³ Μ.τ.Σ.

παραδοσιακής του φόρμας στη μόδα της Vivien Westwood και η παρωδιακή εγγραφή της ιστορίας σε νουβέλες όπως το *What a Carve Up!* (Coe 1994) και το *Possession: A Romance* (Byatt 1990). Η κυρίαρχη κουλτούρα της εποχής ενσωματώνει τη μεταμοντέρνα παρωδία, η οποία με την σειρά της ενσωματώνει την πρώτη στα κείμενά της και αμφισβητεί τις ίδιες της τις βασικές προϋποθέσεις. Στην περίπτωση του ελληνικού κινηματογράφου, και συγκεκριμένα στις ταινίες του Γιώργου Λάνθιμου, η παρωδιακή κριτική των προ-νεωτερικών και νεωτερικών στερεοτύπων εμφανίζεται μέσα από την εκούσια στρέβλωση της εκφερόμενης φυσικής γλώσσας.

KINETTA: ΣΙΩΠΗ ΚΑΙ ΑΠΟΔΟΜΗΣΗ

Στην ταινία του με τίτλο *Κινέττα* (2005), ο Γιώργος Λάνθιμος αφηγείται την κοινή ιστορία μιας νεαρής κοπέλας που εργάζεται ως καμαριέρα σε ξενοδοχείο, ενός υπαλλήλου σε φωτογραφείο και ενός αστυνομικού. Ο τελευταίος, στην προσπάθειά του να οργανώσει την αναπαράσταση συγκεκριμένων εγκλημάτων, αναθέτει στην κοπέλα το ρόλο του εκάστοτε θύματος και στον νεαρό υπάλληλο την ευθύνη της φωτογραφικής κάλυψης και της βιντεοσκόπησης των αναπαραστάσεων.

Η λεκτική σιωπή είναι το κυρίαρχο στοιχείο της ταινίας όπου η απουσία της προφορικότητας μειώνει την αμεσοποίηση του μηνύματος. Οι διάλογοι μεταξύ των χαρακτήρων είναι ελάχιστοι και ενώ, όπως ο ίδιος ο Λάνθιμος λέει σε συνέντευξή του, η ταινία «εστιάζει στην απεγνωσμένη προσπάθεια των ανθρώπων για επαφή» (*ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ*, 4/9/2005), αυτή η ανάγκη για επαφή αναδεικνύεται ακριβώς μέσα από τη σιωπή, δηλαδή την ανυπαρξία γλωσσικής επικοινωνίας και αλληλεπίδρασης. Σε αντίθεση με την παύση στη μουσική που λειτουργεί ως απαραίτητο στοιχείο για τις μουσικές αναπνοές, ώστε να προκύψει η διαδοχή ενός άλλου ήχου, στην *Κινέττα* αυτό δεν συμβαίνει. Και δεν συμβαίνει γιατί με την έλλειψη διαλόγων τα ηχητικά σημεία της ταινίας κάνουν αισθητή την παρουσία τους (φυσικοί ήχοι, τραγούδια, οδηγίες), αλλά, όπως αναλύεται στη συνέχεια του άρθρου, έχουν σχεδόν ανύπαρκτη επικοινωνιακή αξία για τους χαρακτήρες. Και είναι ακριβώς αυτή η απουσία διαδραστικής και ουσιαστικής επικοινωνίας ανάμεσα στους ήρωες και η αντικατάστασή της από διαλόγους κενούς περιεχομένου ή από μηχανιστικές ηχογραφημένες οδηγίες που θέτουν τα θεμέλια της αμφισβήτησης της γλώσσας ως εγγυητή της ενότητας του νοήματος.

Η χρήση της φυσικής γλώσσας ανάμεσα στους χαρακτήρες, αλλά και γενικότερα στο σύνολο της ταινίας είναι ιδιαίτερα περιορισμένη, ενώ τόσο η απουσία της όσο και η παρουσία της είναι εξίσου «προβληματικές»: Χαρακτήρες χωρίς ονόματα, πράξεις και κινήσεις χωρίς συνέχεια και ατομική βούληση, αυτοματοποιημένη εκτέλεση οδηγιών. Η γλωσσική αταξία της ταινίας, η

αδυναμία, δηλαδή, συντονισμού των γλωσσικών σημείων – η οποία τονίζεται από την απουσία κοινωνικής και συναισθηματικής ευημερίας των χαρακτήρων – αναδεικνύει τον κατακερματισμό της σωσυριανής συμμετρίας ανάμεσα στο σημαίνον και στο σημαινόμενο. Η φυσική γλώσσα στην *Κινέττα* μειώνει στο ελάχιστο τη συναισθηματική προδιάθεση του πομπού προς τον δέκτη, ενώ οι ήρωες εκτελούν με ακρίβεια τα μηνύματα-εντολές, μειώνοντας, στην ουσία, στο απολύτως ακριβές την αναπαραστατική της λειτουργία. Η μονότονη μετάδοση των πληροφοριών, που σχετίζονται με το χρονικό των εγκλημάτων, και οι αχρωμάτιστες ηχογραφημένες οδηγίες προς τους ήρωες, που αναμεταδίδονται από την φωνή του αστυνομικού, χαρακτηρίζονται από τον ελάχιστο βαθμό νοηματικής συνθετότητας στον οποίο μπορεί να αντεπεξέλθει η φυσική γλώσσα. Σε ένα αντίστοιχο κλίμα, αυτή η ιδιαίτερη χρήση της γλώσσας αποτυπώνεται στους αγχωτικούς και αποστειρωμένους διαλόγους ανάμεσα στον διοργανωτή των καλλιστείων και στους χαρακτήρες της ταινίας. Με απλά λόγια η φυσική γλώσσα, όπως αξιοποιείται εδώ, δεν συνδέεται με κάποιο νόημα ή ιδέα πέρα από την κυριολεκτική αναπαράσταση των πληροφοριών μέσω των σωμάτων των χαρακτήρων.

Από την άλλη, οι αποτυχημένες ή ανολοκλήρωτες απόπειρες επικοινωνίας κατακλύζουν την ταινία, όπως, για παράδειγμα, στη σκηνή όπου ο αστυνομικός και η αλλοδαπή γυναίκα στο κρεβάτι του ξενοδοχείου, και χωρίς να έχουν βλεμματική επικοινωνία, εμπλέκονται σε ένα παιχνίδι μετάφρασης λέξεων από τα ελληνικά στα ρώσικα, ή στους ελάχιστους διαλόγους ανάμεσα στην καμαριέρα και στον νεαρό φωτογράφο, οι οποίοι σχετίζονται με τις αυτοκαταστροφικές τάσεις της πρώτης. Άλλη ανολοκλήρωτη απόπειρα επικοινωνίας συντελείται στη σκηνή όπου ο φωτογράφος και η καμαριέρα κάθονται αμήχανοι στο αυτοκίνητο, ενώ ακούγεται η Τζένη Βάνου να τραγουδάει «Μη μου πεις τίποτα». Η μουσική επένδυση αυτής της σκηνής αναδεικνύει σαφώς την ανάγκη του Λάνθιμου να διακωμωδήσει το επικοινωνιακό αδιέξοδο μεταξύ των χαρακτήρων, καθώς το τραγούδι έρχεται να επισφραγίσει την απουσία της επικοινωνίας. Αυτό που αξίζει να σημειωθεί είναι ότι η γλωσσική επικοινωνία, στρεβλωμένη και αμήχανη, επιτελείται αποκλειστικά και μόνο όταν οι χαρακτήρες εκφράζουν βιολογικές ανάγκες που σχετίζονται με το φαγητό ή όταν βρίσκονται σε κάποιου είδους κίνδυνο, όπως στον τραυματισμό ή στην απόπειρα αυτοκτονίας της καμαριέρας. Ο φωτογράφος ανταποκρίνεται σε τέτοιες κρίσιμες καταστάσεις απευθύνοντας τον λόγο στην καμαριέρα και φροντίζοντάς την.

Η λειτουργία της φυσικής γλώσσας στην *Κινέττα* δεν σηματοδοτεί καμιά αποκλειστική δομή που να εκκινεί από ένα σαφές κέντρο και να παράγει μονοσήμαντες έννοιες· η απουσία κυριαρχεί της παρουσίας και η πρόσληψη κυριαρχεί της κατανόησης ακριβώς για να ξεφύγει από τους περιορισμούς που

δημιουργεί η αναφορική και σχεσιακή σύνδεση σημαίνοντος-σημαινόμενου. Για τον Hayden White, η αποδομιστική αυτή αντιμετώπιση σε ένα μέσο που ορίζει την επικοινωνία, όπως η γλώσσα, δεν θα μπορούσε παρά να είναι η πιο ειρωνική, αλλά και η πιο δημιουργική στάση απέναντι στην προβληματική φύση της ίδιας της γλώσσας και σε κάθε προσπάθεια σύλληψης της αλήθειας των πραγμάτων (White 1973).

Η «αταξία» της γλωσσικής επικοινωνίας όμως συνοδεύεται και από την αταξία της φιλικής γλώσσας. Κυρίαρχα χαρακτηριστικά της δεύτερης είναι τα γενικά πλάνα σε συνδυασμό με την εκτεταμένη «άτεχνη» χρήση της κάμερας στο χέρι, το καθράρισμα που αφήνει εκτός τα κεφάλια των ηρώων, το άχαρο πέρασμα του φακού από φλου σε νετ, το παρατεταμένο φλου του φακού στα πρόσωπα, οι απότομες εναλλαγές των σκηνών και των ήχων – στοιχεία που διατρέχουν το σύνολο του κινηματογραφικού έργου του Λάνθιμου. Τέλος, η αφήγηση της ταινίας δεν είναι αυστηρά γραμμική· κάθε σημείο της θα μπορούσε να είναι η αρχή και το τέλος της, καθώς οι συναρθρώσεις της δεν είναι ούτε κλιμακωτές ούτε απόλυτα αιτιώδεις, αλλά λειτουργούν σαν αυτόνομα θραύσματα, ενδυναμώνοντας τις αποδομιστικές προθέσεις του φιλικού κειμένου.

ΚΥΝΟΔΟΝΤΑΣ: ΓΛΩΣΣΑ ΚΑΙ ΣΥΣΤΗΜΙΚΗ ΑΣΤΑΘΕΙΑ

Στην ταινία *Κυνόδοντας* (2009), ο Γιώργος Λάνθιμος γράφει – μαζί με τον Ευθύμη Φιλίππου – και σκηνοθετεί την ιστορία μιας πενταμελούς οικογένειας (δύο γονείς, ένας γιος και δυο κόρες), η οποία ζει αποκομμένη από τον έξω κόσμο σε μια μονοκατοικία μακριά από το αστικό κέντρο. Στην ιστορία συμμετέχει και ο χαρακτήρας της Χριστίνας, η οποία δουλεύει ως προσωπικό ασφαλείας στο εργοστάσιο του πατέρα, του μοναδικού μέλους της οικογένειας που έχει επαφή με τον έξω κόσμο. Η Χριστίνα έχει επιλεγεί από τον πατέρα ως το μόνο άτομο που έχει πρόσβαση στην ιδιότυπη οικογενειακή τους ζωή για να προσφέρει αυστηρά οριοθετημένες υπηρεσίες, και συγκεκριμένα να ικανοποιεί τις σεξουαλικές ανάγκες του γιου. Ωστόσο, στη Χριστίνα απαγορεύεται να δει τη διαδρομή από το εργοστάσιο μέχρι το σπίτι. Επιπλέον, βασικός εσωτερικός κανόνας της οικογένειας είναι πως κανένα παιδί δεν μπορεί να φύγει από το σπίτι εάν δεν του πέσει ο κυνόδοντας. Τον κανόνα αυτόν ακολουθεί, στο τέλος της ταινίας, η μεγάλη κόρη σπάζοντας τον κυνόδοντά της προκειμένου να δραπετεύσει. Το τέλος παραμένει ανοιχτό καθώς η ταινία τελειώνει όταν η ηρωίδα κρύβεται στο πορτοπαγκάζ του αυτοκινήτου, χωρίς όμως οι θεατές να μαθαίνουν την κατάληξη. Όπως ο ίδιος ο σκηνοθέτης αποσαφηνίζει σε συνέντευξή του, η συνθήκη της ταινίας είναι ένας τεχνητός κόσμος που δημιουργείται για να αντιμετωπιστεί η απόρριψη του θεσμού της οικογένειας από την κοινωνία, θεσμό που οι γονείς επιλέγουν να προστατέψουν. Σύμφωνα με τον ίδιο, το ιδιαίτερο παιχνίδι με τις λέξεις, που εμφανίζεται στον *Κυνόδοντα*,

είναι απαραίτητο στοιχείο της ταινίας, αυτό που αναδεικνύει ότι η επικοινωνία και η ουσία έχουν χαθεί και χρειάζεται καινούργιος ορισμός των πραγμάτων¹⁴.

Το υφολογικό προμήνυμα του *Κυνόδοντα* μπορεί να εντοπιστεί στην *Κινέττα*, και πιο συγκεκριμένα στην σκηνή που εκτυλίσσεται το γλωσσικό παιχνίδι με την αλλοδαπή γυναίκα και τον αστυνομικό στο δωμάτιο του ξενοδοχείου. Οι αποτυχημένες ή ανολοκλήρωτες προσπάθειες επικοινωνίας, όπου ο αστυνομικός ζητάει από τη γυναίκα να του μεταφράσει, από τα ελληνικά στη γλώσσα της, λέξεις όπως «σπίτι», «σπανακόπιτα», «παντόφλες», «αυτοκίνητο», στον *Κυνόδοντα* έχουν υποταχθεί σε ένα κατασκευασμένο και οριοθετημένο σύστημα εννοιολογικών δομών. Το γλωσσικό παιχνίδι που στην *Κινέττα* εκφράζεται αποσπασματικά μέσα από την ανάγκη για επικοινωνία, στον *Κυνόδοντα* απογειώνεται με την πλήρη αποδόμηση των εννοιολογικών δομών.

Αν η οικογένεια, ως τμήμα ενός συνεκτικού συστήματος λόγων (discourses), είναι ο φορέας μιας βεβαιότητας/σταθερότητας που παράγει κλειστά και αμετάβλητα νοήματα, συμβάλλοντας στη μεγάλη εικόνα παραγωγής κλειστών συστημάτων¹⁵, τότε ο *Κυνόδοντας* του Λάνθιμου προκαλεί αδιαμφισβήτητη ρήξη και ασυνέχεια στο συνεκτικό σύστημα της οικογένειας. Για τον Λάνθιμο η επικοινωνία και η ουσία έχουν χαθεί και χρειάζεται επαναπροσδιορισμός των πραγμάτων. Ο Keith Jenkins, στο έργο του *Refiguring History*, αναφερόμενος στον Derrida, μιλά για τη σημασία της αποδομητικής πρακτικής που σπάει τη συνεχή σταθερότητα, η οποία δεν είναι φυσική, ουσιώδης και αναγκαία. Η αστάθεια, που προκαλείται μέσα από αυτήν την αποδόμηση σηματοδοτεί μια ευκαιρία για αλλαγή (Jenkins 2003: 22). Για τον Λάνθιμο, η επιτέλεση αυτής της αποδόμησης συντελείται μέσα από την παρωδιακή διάθεση απέναντι στις συμβάσεις που παράγει και επιβάλλει η οικογένεια και πιο συγκεκριμένα μέσα από τη χρήση της γλωσσικής ανοικείωσης (Unheimlich).

Σύμφωνα με την Linda Hutcheon, οι επιταγές της μεταμοντέρνας τέχνης πραγματώνονται «με τη χρήση και την ειρωνική κατάχρηση των γενικών συμβάσεων και των ειδικών μορφών αναπαράστασης»¹⁶ (Hutcheon 1989: 8). Η μεταμοντέρνα παρωδία χρησιμοποιεί γνώριμες συμβάσεις και ταυτόχρονα τις καθιστά ανοίκειες «ξεκολλώντας τις ταμπέλες που είθισται να είναι προσκολλημένες στα προϊόντα των συμβάσεων»¹⁷ (Krauss 1979: 121). Στον *Κυνόδοντα*, η οικογένεια ως σύμβαση, αλλά και ως ειδική μορφή

¹⁴ Διαθέσιμο στο: <https://priscillaayles.wordpress.com/2010/04/28/interview-with-dogtooth-director-yorgos-lanthimos/>. Ημερομηνία πρόσβασης 20/9/2017.

¹⁵ Συστημάτων που τα εσωτερικά του στοιχεία δεν αλληλεπιδρούν με τα εξωτερικά στοιχεία.

¹⁶ ΜτΣ.

¹⁷ ΜτΣ.

εκπροσώπησης, αποτελείται από χαρακτήρες χωρίς ονόματα, οι οποίοι λειτουργούν προγραμματισμένα και μηχανικά σε ένα αποστειρωμένο περιβάλλον με σχεδόν ανύπαρκτα ερεθίσματα, με προκαθορισμένο λεξιλόγιο, με τη διαστρέβλωση των εννοιών, με αυστηρούς περιορισμούς και πλήρη έλεγχο της πληροφορίας, με προϊόντα χωρίς ετικέτες, με τοίχους κενούς, με ανταγωνιστικά παιχνίδια δεξιοτήτων και αθλητικών επιδόσεων, τα οποία επιβάλλονται στα παιδιά της οικογένειας με έπαθλο αυτοκόλλητα. Όλα τα παραπάνω συντελούν σε μια εικόνα που θα μπορούσε να παρομοιαστεί με ακραίο κοινωνικό πείραμα. Ένα πείραμα στο οποίο τα παιδιά εκτίθενται αποκλειστικά στις πληροφορίες που λαμβάνουν από τους γονείς και στις νοηματοδοτήσεις που οι γονείς επιλέγουν να διαμορφώσουν προκειμένου να συντηρηθεί η κατασκευασμένη πραγματικότητα της οικογένειας, αλλά και μια προκατασκευασμένη αντίληψη της φύσης των πραγμάτων εν γένει.

Αν, όπως αναφέρθηκε στην εισαγωγή του άρθρου, για τον Saussure το σύστημα των εννοιών ως σύνολο είναι το σημείο εκκίνησης του νοήματος, τότε ο *Κυνόδοντα* αποδομεί σε τέτοιο βαθμό τα υπάρχοντα εννοιολογικά συστήματα, αλλά και τη σχεσιακή σύνδεση ανάμεσα σε σημαίνον και σημαινόμενο, που καταλήγει να αμφισβητεί τα βασικά στοιχεία που παράγει εννοιολογικά η γλώσσα. Τι συμβαίνει στην περίπτωση του *Κυνόδοντα*, όπου η φυσική γλώσσα που ακούμε είναι μια γλώσσα που γνωρίζουμε, αλλά παρόλα αυτά παραμένει «ανοίκεια»; Η μετανεωτερική αμφισβήτηση στις φαινομενικά οργανωμένες δομές και στα κλειστά συστήματα σκέψης βρίσκει έναν σημαντικό εκφραστή στον *Κυνόδοντα* και στη συστηματική στρέβλωση της εκφερόμενης φυσικής γλώσσας που επιχειρεί. Η αντιστοιχία λέξεων (σημαινόντων) και εννοιών (σημαιομένων) ορίζεται αυθαίρετα και αποκλειστικά από τον πατέρα και τη μητέρα: τηλέφωνο -> «αλατιέρα», θάλασσα -> «δερμάτινη πολυθρόνα», αυτοκινητόδρομος -> «πολύ δυνατός αέρας», εκδρομή -> «δομικό υλικό», μουνί -> «μεγάλη λάμπα», μικρά κίτρινα λουλούδια -> «ζόμπι». Επιπλέον, βιντεοταινίες, ένα κασετόφωνο και κάποια τραγούδια είναι βασικά μέσα μετάδοσης πληροφοριών στα παιδιά, πληροφοριών όμως φιλτραρισμένων από τους γονείς. Χαρακτηριστική είναι η σκηνή όπου στο άκουσμα του τραγουδιού *Fly Me to The Moon*, ερμηνευμένο από τον Frank Sinatra, ο πατέρας συστήνει τον ερμηνευτή ως παππού των παιδιών, ενώ μεταφράζει αυθαίρετα τους στίχους αποδίδοντας τους χαρακτήρα κανόνων καλής συμπεριφοράς. Ο Λάνθιμος αναφέρει σε συνέντευξή του:

Η αρχική μου σκέψη αφορούσε κυρίως τις πληροφορίες που λαμβάνουμε για τον κόσμο και πόσο αληθινές είναι, και πώς μπορούμε να περιορίσουμε τον νου των ανθρώπων μέσω της εκπαίδευσης και της πληροφόρησης από τα media και το σχολείο ή άλλα μέσα. Αυτή, λοιπόν,

ήταν η αρχική σκέψη, η οποία όμως μπορεί να συνδεθεί με τόσα πολλά, διαφορετικά πράγματα.¹⁸

Η εκούσια στρέβλωση της εκφερόμενης φυσικής γλώσσας λειτουργεί μέσα στην υπόθεση της ταινίας ως ασφαλιστική δικλείδα των γονιών, η οποία χαράσσει τα όρια της αντίληψης των παιδιών σε σχέση με τις πληροφορίες που λαμβάνουν. Λειτουργεί όμως σε δεύτερο επίπεδο και ως παρωδία του γλωσσικού νοήματος και της σταθερότητάς του. Ως λεκτική δηλαδή αυτοάρνηση που πραγματώνεται με ειρωνική διάθεση απέναντι στα νεωτερικά στερεότυπα, όπως η οικογένεια και η αλήθεια των πραγμάτων που η ίδια εκφράζει μέσα από τη γλώσσα.

Επιπλέον, οι χαρακτήρες της ταινίας ως υποκείμενα – μέσα από την προσπάθεια εκμηδενισμού της υποκειμενικότητας τους – δεν εκπροσωπούνται από ονόματα, και η απουσία αυτή σχετίζεται με την κατάργηση της σχεσιακής σύνδεσης ανάμεσα σε σημαίνον και σημαϊνόμενο. Μοναδική εξαίρεση αποτελεί η σκηνή στην οποία η μεγάλη κόρη οικειοποιείται το όνομα ενός κινηματογραφικού ήρωα. Ο Ben Tyger (2012), μέσα από μια λακανική προσέγγιση, κάνει μια παρόμοια επισήμανση περιγράφοντας τη συγκεκριμένη σκηνή, όπου η μεγάλη κόρη, έχοντας δει την ταινία, που κρυφά της έδωσε η Χριστίνα, χρησιμοποιεί το όνομα του ήρωα της ταινίας (Bruce) ως δικό της όνομα σε ένα παιχνίδι μεταξύ της ίδιας και της αδερφής της. Στο παιχνίδι αυτό η μικρότερη αδερφή προσφωνεί επανειλημμένα τη μεγαλύτερη αδελφή Bruce, όνομα στο οποίο εκείνη ανταποκρίνεται. Ο Tyger τονίζει πως μέσα από αυτό το παιχνίδι, όπου το όνομα Bruce λειτουργεί ως σημαίνον, η υποκειμενικότητα της μεγάλης αδερφής ενισχύεται. Η επισήμανση του Tyger, στην προσέγγισή μας είναι ιδωμένη με βάση τη γλώσσα, η οποία συνδέεται άρρηκτα με τη δόμηση της κοινωνικής μας ταυτότητας και επομένως την επιτελεστικότητα της γλώσσας, στην οποία θα αναφερθούμε αργότερα.

Στον *Κυνόδοντα*, οι κανόνες τίθενται από τον πατέρα με τη συνεργασία της μητέρας και η παραβίαση των κανόνων επιφέρει τιμωρία με σωματική βία και απομόνωση. Για παράδειγμα, η γάτα θεωρείται ως ζώο που απειλεί την οικογένεια, γι' αυτό και θανατώνεται βίαια από τον γιο, όταν η γάτα εισβάλλει στην αυλή. Η Eugenie Brinkema (2012) επισημαίνει πως οι κύριοι μηχανισμοί ελέγχου και βίας στον *Κυνόδοντα* είναι τα ίδια τα γλωσσικά παιχνίδια. Ο απόλυτος έλεγχος των γονιών στα παιδιά τους και η καταστολή της σεξουαλικότητάς τους – τα παιδιά βρίσκονται στην εφηβική ηλικία ή κοντά στην ενηλικίωση – μέσω των γλωσσικών παιχνιδιών διατηρούν την απόσταση από τον έξω κόσμο και τους εισβολείς του (όπως η γάτα ή η Χριστίνα), αλλά και

¹⁸ Μ.τ.Σ. Διαθέσιμο στο: <https://priscillaeyles.wordpress.com/2010/04/28/interview-with-dogtooth-director-yorgos-lanthimos/>. Ημερομηνία πρόσβασης 20/9/2017.

την απόσταση ανάμεσα στα υποκείμενα, στα σώματά τους, στις αισθήσεις τους και στη χρήση της γλώσσας ως μέσου επικοινωνίας.

Ασυνέχεια, λοιπόν, και ρήξη ανάμεσα στα σημαίνοντα και τα σημαϊνόμενα στο πλαίσιο της αποτυχίας των αξιών του μοντερνισμού που επενδύθηκαν στις μορφές των σημάτων και στις έννοιες που αναπαριστούν. Με αυτόν τον τρόπο, ο σκηνοθέτης ασκεί κριτική στην οικογένεια ως έναν φορέα κλειστού νοήματος, ως ένα σταθερό σημαϊνόμενο και, ταυτόχρονα, ως ένα σύστημα εξουσίας, όπως πραγματώνεται στην ελληνική κουλτούρα. Ένα σύστημα εξουσίας με σαφή χαρακτηριστικά ελεγκτικού, βίαιου και τιμωρητικού χαρακτήρα. Δεν είναι εξάλλου καθόλου τυχαία η «κατάρρα» του πατέρα προς την Χριστίνα όταν την τιμωρεί γιατί παραβίασε τους κανόνες συμπεριφοράς που της είχε θέσει: «Σου εύχομαι να δώσεις στα παιδιά σου λάθος ερεθίσματα και να διαμορφώσουν λάθος χαρακτήρα».

Η κινηματογράφηση του Λάνθιμου στον *Κυνόδοντα* συναντά την παραμόρφωση της φυσικής γλώσσας, αλλά με μια σκηνοθεσία πολύ πιο «αθόρυβη» από την αντίστοιχη στην *Κινέττα*. Τα πλάνα, ως επί το πλείστον, είναι γενικά και αποστασιοποιημένα, ο ρυθμός είναι αργός. Το καθράρισμα της κάμερας που συχνά «κόβει» τα κεφάλια των χαρακτήρων, ή ακόμα η σκηνή όπου οι γονείς ανοιγοκλείνουν το στόμα χωρίς να ακούγονται οι λέξεις, είναι άμεσο επακόλουθο της παρωδιακής κριτικής απέναντι στη σχέση σημαϊνόντος και σημαϊνόμενου. Στην πρώτη περίπτωση αφαιρείται από τον θεατή η δυνατότητα της οπτικής επαφής με την πηγή παραγωγής της εκφερόμενης φυσικής γλώσσας (το στόμα), ενώ στην άλλη περίπτωση η ηχητική πηγή – δηλαδή το στόμα – είναι εμφανής, αλλά απουσιάζει ο ήχος, και αυτό γιατί για τον Λάνθιμο τα συγκεκριμένα σημεία (λέξεις, ήχοι, εικόνες) δεν αντιστοιχούν σε έννοιες. Η προσέγγιση του Tytler (2012) για την απώλεια της υποκειμενικότητας των χαρακτήρων και της Eugenie Brinkema (2012) για την απόσταση που υπάρχει στους χαρακτήρες σε σχέση με τον έξω κόσμο, αλλά και με το ίδιο τους το σώμα, βρίσκει εφαρμογή στα παραπάνω παραδείγματα.

Η ταινία ολοκληρώνεται όταν η μεγάλη κόρη σπάζει βίαια τον κυνόδοντά της προκειμένου να περάσει έξω από τον φράχτη της αυλής, παραβιάζοντας ουσιαστικά τα όρια της αντίληψης για τον κόσμο που η οικογένειά της της επιβάλλει μέσα από τις αυθαίρετες νοηματοδοτήσεις.

ΑΛΠΕΙΣ: Η ΕΠΙΤΕΛΕΣΤΙΚΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ

Στην ταινία του *Άλπεις* (2011) ο Λάνθιμος παρακολουθεί την ιστορία της ομώνυμης τετραμελούς ομάδας, τα μέλη της οποίας αναλαμβάνουν να απαλύνουν το πένθος των πελατών τους, αντικαθιστώντας τους νεκρούς συγγενείς ή φίλους τους. Μελετώντας και υιοθετώντας χαρακτηριστικά των

αποθανόντων, φορώντας τα ρούχα τους και αντιγράφοντας τη συμπεριφορά τους, τα μέλη των «Άλπεων» εναλλάσσουν ταυτότητες και συμπαραστέκονται, με τον δικό τους ιδιαίτερο τρόπο, στους πενθούντες.

Η χρήση της γλώσσας (και οι εκούσιες στρεβλώσεις της), σε αυτήν την ταινία, εξυπηρετούν δύο σκοπούς: την ανοικειωτικά αποδομιστική παρουσίαση των ανθρωπίνων σχέσεων και την υπερτονισμένη παρουσίαση της επιτελεστικότητας της γλώσσας, δηλαδή, του τρόπου με τον οποίο αυτή συμβάλλει στην διαμόρφωση της υποκειμενικής ταυτότητας. Ως προς την πρώτη λειτουργία της γλώσσας, το μοτίβο δεν διαφέρει ιδιαίτερα από τις δύο πρώτες ταινίες του Λάνθιμου: οι χαρακτήρες του, στα όρια του συναισθηματικού αυτισμού, χρησιμοποιούν τη γλώσσα στο πλαίσιο ενός λειτουργικού αυτοματισμού, εκφράζοντας τις πιο άμεσες και αυθόρμητες σκέψεις τους, χωρίς τη διαμεσολάβηση οποιασδήποτε δευτερογενούς επεξεργασίας. Αναλώνονται σε συζητήσεις ελάσσονος σημασίας (σχετικά με μια κούπα του καφέ, με τα ονόματα των βουνών των Άλπεων ή τα είδη φωτιστικών) και εκφράζουν με ουδετερότητα σκέψεις που σοκάρουν (π.χ. ο τραυματιοφορέας ανακοινώνει στο τραυματισμένο κορίτσι πως οι πιθανότητες να πεθάνει είναι μεγάλες ή η νοσοκόμα προτείνει στους πενθούντες γονείς να αντικαταστήσει την νεκρή τους κόρη).

Οι ανθρώπινες σχέσεις, απογυμνωμένες από τις κοινωνικές συμβάσεις που τις συνοδεύουν, παρουσιάζονται με μια ενοχλητική ευθύτητα και ειλικρίνεια· έναν κυνισμό που καταλήγει να αποδομεί τις αντιλήψεις μας γύρω από τους φιλικούς, συνεργατικούς και οικογενειακούς δεσμούς. Η αυτοματοποιημένη εκφορά της γλώσσας λειτουργεί ως φρουδική ανοικείωση:

[...] Η κρυφή φύση του ανοίκειου που συναντάμε στη γλώσσα [...], το οικείο που μετατρέπεται στο αντίθετό του, υφίσταται επειδή αυτό το ανοίκειο δεν είναι στην πραγματικότητα τίποτα καινούργιο ή ξένο, αλλά κάτι που για την ψυχική ζωή είναι οικείο από πάντα, και δεν της έχει γίνει ξένο παρά μέσα από την διαδικασία της απώθησης. (Αγγελίδη 2005: 14)

Η γλωσσική ανοικείωση στην ταινία του Λάνθιμου λειτουργεί, για άλλη μια φορά, ως εργαλείο της παρωδίας· μια κριτική δύναμη που αμφισβητεί τα στερεοτυπικά σχήματα που αφορούν τις διαπροσωπικές σχέσεις και την παραδοσιακή οντολογία της προσωπικής ταυτότητας. Η γλώσσα φτάνει στα όρια της, αδυνατεί να παρακολουθήσει την αποδόμηση των νοημάτων που είχε, επισφαλώς, ορίσει και στρεβλώνεται μπροστά στην απωθημένη, παιγνιώδη φύση του νοήματος.

Η παραπάνω ανοικείωση εντείνεται σημαντικά μέσα από την στοχευμένη, σκηνοθετική καθοδήγηση της υποκριτικής των ηθοποιών, οι οποίοι,

αποστασιοποιημένοι από την πρόζα, την εκφέρουν με το μικρότερο δυνατό ποσοστό συναισθηματικής εμπλοκής. Η αμήχανη χρήση της ελληνικής γλώσσας από την Γαλλίδα ηθοποιό Ariane Labed και η κακή προφορά των αγγλικών της Αγγελικής Παπούλια συμβάλλουν σε αυτήν την ακραία μπρεχτική αποστασιοποίηση από την πρόζα, η εκφορά της οποίας συνοδεύεται από την εκκεντρικά νευρική κινησιολογία των ηθοποιών. Οι σκηνές μη λεκτικής επικοινωνίας της *Κινέττας* επανέρχονται και στις *Άλπεις*: τα μέλη της ομάδας παίζουν παντομίμα, οπτικοποιώντας συμβολικά την δράση τους, ενώ η νοσηλεύτρια εμπλέκεται σε έναν χορό-μάχη με την ηλικιωμένη «αντίζηλό» της.

Όπως, όμως, ήδη αναφέραμε, η εκκεντρική χρήση της γλώσσας στις *Άλπεις* αποτελεί ταυτόχρονα και μια παραβολή σχετικά με την επιτελεστική (performative) φύση της. Στην σκηνή όπου, για πρώτη φορά, μας αποκαλύπτεται αφηγηματικά η δράση της ομάδας, ο «πελάτης» αναφέρει στον τραυματιοφορέα πως ο εκλιπών φίλος του φορούσε γυαλιά και χρησιμοποιούσε συχνά την λέξη «ωστόσο». Το γλωσσικό αυτό ιδίωμα του νεκρού θα πρέπει να υιοθετηθεί από το άτομο που θα τον αντικαταστήσει ώστε να αποδώσει πειστικά τον ρόλο του. Η παραδοσιακή αντίληψη πως το υποκείμενο είναι η πηγή μέσα από την οποία αναβλύζουν τα επιμέρους, δευτερεύοντα χαρακτηριστικά αντιστρέφεται και πλέον η αληθοφάνεια της περσόνας του νεκρού εξαρτάται άμεσα από τις άνευ σημασίας γλωσσικές του ιδιοτροπίες.

Στο πρώτο κεφάλαιο του έργου της *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1999), η Judith Butler εκφράζει έναν παρόμοιο προβληματισμό:

Ενώ το ερώτημα σχετικά με το τι συνιστά την «προσωπική ταυτότητα» στην φιλοσοφία επικεντρώνεται σχεδόν πάντα στο ερώτημα σχετικά με το ποιο είναι εκείνο το εσωτερικό χαρακτηριστικό του ατόμου που καθορίζει διαχρονικά τη συνέχεια ή την προσωπική του ταυτότητα, η ερώτηση θα έπρεπε να είναι: σε ποιο βαθμό οι κανονιστικές πρακτικές [...] διαμορφώνουν την ταυτότητα, την εσωτερική συνέπεια του υποκειμένου [...];¹⁹ (Butler 1999: 22-23)

Η επιτελεστικότητα της γλώσσας επισημαίνεται για πρώτη φορά στις αρχές της δεκαετίας του '50 από τον J.L. Austin, μέσα από την θεωρία του για τα ομιλιακά ενεργήματα. Υποστηρίζοντας πως οι επιτελεστικές εκφράσεις δεν έχουν «τιμή αλήθειας», δεν είναι δηλαδή αληθείς ή ψευδείς, αλλά επιτυχημένες ή αποτυχημένες (J.L. Austin 1976), ο Austin ασκεί κριτική στο, μέχρι τότε, αποκλειστικό ενδιαφέρον της φιλοσοφίας για τον αποφαντικό λόγο και ανοίγει

¹⁹ Μ.τ.Σ.

τον δρόμο για τη μελέτη της επιτελεστικής διάστασης της γλώσσας. Ο λόγος δεν είναι μόνο ένα εργαλείο κατανόησης του κόσμου, αλλά και ένα μέσο δόμησης της κοινωνικής μας ταυτότητάς, όπως στην περίπτωση του νεκρού των *Άλπεων* που συνήθιζε να επαναλαμβάνει (άσκοπα μάλλον) τη λέξη «ωστόσο».

Η παρωδιακή διάθεση δεν λείπει από τις σκηνές, στις οποίες πρωταγωνιστεί θεματικά η επιτελεστικότητα της γλώσσας. Η νοσηλεύτρια, αντικαθιστώντας την αγγλίδα σύντροφο του πελάτη της, καλείται να επαναλαμβάνει τη φράση “It feels like heaven” κατά την διάρκεια της σεξουαλικής τους επαφής. Την πρώτη φορά, τη λέει λάθος. Τη δεύτερη ξεσπά σε γέλια. Η βεβιασμένη προσπάθεια του ατόμου να εναρμονιστεί με τα κοινωνικά στερεότυπα για να οριστικοποιήσει την ταυτότητά του καταλήγει, αργά ή γρήγορα, σε μια κωμικοτραγική αποτυχία. Στην ίδια λογική κινείται και η σχεδόν κωμική επιστροφή της στο σπίτι της οικογένειας της εκλιπούσας τενίστριας και η εμμονική, άρρυθμη επανάληψη των αγαπημένων της φράσεων σε μια απεγνωσμένη προσπάθεια να ξανακερδίσει την θέση της.

Η αποδόμηση των κατασκευασμένων, κοινωνικών συμβάσεων μέσω της εκούσιας στρέβλωσης της γλώσσας βρίσκεται για άλλη μια φορά στο θεματικό κέντρο της κινηματογραφικής γραφής του Λάνθιμου· μόνο που μετά τον *Κυνόδοντα*, το ενδιαφέρον του μετατοπίζεται σταδιακά από τη γλώσσα προς τα συστήματα λόγου (discourses) που την περιβάλλουν. Μια στροφή που θα κορυφωθεί στον *Αστακό*.

Ο ΑΣΤΑΚΟΣ: ΓΛΩΣΣΑ ΚΑΙ ΣΥΣΤΗΜΑΤΑ ΛΟΓΟΥ

Εξόριστος σε ένα απομονωμένο ξενοδοχείο, ο πρωταγωνιστής της ταινίας *Ο Αστακός* (2015) προσπαθεί να βρει το ταίρι του μέσα σε 45 μέρες ώστε να γλιτώσει από την απόλυτη τιμωρία: να μεταμορφωθεί σε ένα ζώο της επιλογής του. Ο πρωταγωνιστής αποτυγχάνει, δραπετεύει στο δάσος, γίνεται μέλος μιας ομάδας ανυπόταχτων Μοναχικών, και για άλλη μια φορά, εμπλέκεται σε μια απαγορευμένη συνθήκη: ερωτεύεται μια συναγωνίστριά του.

Με μια πρώτη ματιά, η χρήση της γλώσσας σε αυτήν την ταινία δεν θυμίζει ιδιαίτερα την αυτοματοποιημένη, «ανοίκεια» γλώσσα των προηγούμενων ταινιών του Λάνθιμου. Παρά την εκκεντρικότητα της πρόζας (η οποία σχετίζεται κυρίως με την θεματική της ταινίας) και την ομολογουμένως μετριασμένα αποστασιοποιημένη εκφορά της, η γλώσσα στον *Αστακό* δεν διαφέρει αισθητά από την καθημερινή μας γλώσσα. Οι διάλογοι ανάμεσα στους χαρακτήρες σχετίζονται άμεσα με την πλοκή της ταινίας, προάγουν την επικοινωνία τους και εκφράζουν τις σκέψεις και τα συναισθήματά τους με έναν ρεαλιστικό τρόπο. Επίσης, για πρώτη φορά σε ταινία του Λάνθιμου, εισάγεται ως στοιχείο η φωνή μιας αθέατης αφηγήτριας (voice over), η οποία περιγράφει

τόσο τις δράσεις όσο και τα συναισθήματα των χαρακτήρων. Και σε αυτό το επίπεδο, η χρήση της γλώσσας είναι αναπαραστατική· μακριά από την «ανοίκεια» γλώσσα του *Κυνόδοντα* και των *Άλπεων*.

Για να αναλύσουμε την χρήση της γλώσσας στον *Αστακό*, θα πρέπει πρώτα να διακρίνουμε τα τρία επίπεδα λόγου που συνθέτουν το πεδίο, εντός του οποίου η γλώσσα εκφέρεται και λειτουργεί στην ταινία. Το πρώτο επίπεδο λόγου είναι το θεσμικό: το ξενοδοχείο, όπως και η ομάδα των ανυπόταχτων Μοναχικών, διέπονται από συγκεκριμένους κανόνες, ορίζουν συγκεκριμένες απαγορεύσεις και επιβάλλουν συγκεκριμένες τιμωρίες. Η γλώσσα σε αυτό το επίπεδο δεν μπορεί παρά να είναι μονοσήμαντη, αυστηρή και λιτή. Η φωνή στα μεγάφωνα του ξενοδοχείου και οι εντολές της αρχηγού των Μοναχικών, όπως και οι ηχογραφημένες οδηγίες του αστυνομικού στην *Κινέττα* ή οι μαγνητοφωνημένοι ορισμοί των λέξεων στον *Κυνόδοντα*, παρουσιάζουν τον μικρότερο δυνατό βαθμό σημειολογικής συνθετότητας.

Η περιοριστική αυτή λιτότητα/αυστηρότητα κορυφώνεται στη σκηνή όπου η γραμματέας του ξενοδοχείου, λαμβάνοντας το βιογραφικό σημείωμα του πρωταγωνιστή, τον ρωτά αν είναι ετεροφυλόφιλος ή ομοφυλόφιλος. Ο χαρακτήρας αμφιταλαντεύεται: κατά κύριο λόγο προτιμά τις γυναίκες, αλλά είχε και ομοφυλοφιλικές εμπειρίες στο παρελθόν. Ρωτά αν υπάρχει η επιλογή «αμφιφυλόφιλος», αλλά η απάντηση που δέχεται είναι αρνητική. Η γραμματέας του ζητά να αποφασίσει (και να ορίσει) επί τόπου τον σεξουαλικό του προσανατολισμό. Ανατρέχοντας στον Michel Foucault, το υποκειμενικό εγώ, το οποίο δεν μπορεί να περιγραφεί αποκλειστικά με βιολογικούς, ψυχολογικούς ή κοινωνικούς όρους,

[...] διαμορφώνει τον εαυτό του, με τη μια μορφή ή την άλλη [...], δεν είναι μια ουσία. Είναι μια μορφή, και αυτή η μορφή δεν ταυτίζεται πρωτίστως ή συνεχώς με τον εαυτό της [...] Ανάλογα με την περίπτωση, το άτομο παίζει και διαμορφώνει μια διαφορετική σχέση με τον εαυτό του²⁰ (Foucault 1984: 290)

Ο Foucault περιγράφει έναν εαυτό ο οποίος δομείται μέσα από συνήθειες, πρακτικές και θεσμούς στο πλαίσιο των οποίων ζούμε και ανατρεφόμαστε, μέσα από συστήματα λόγου (discourses), τα οποία είναι στην ουσία:

[...] τρόποι σύστασης της γνώσης, συνοδευόμενοι από κοινωνικές πρακτικές, μορφές υποκειμενικότητας και σχέσεις εξουσίας, οι οποίες ενυπάρχουν σε αυτές τις μορφές γνώσης και στις σχέσεις μεταξύ τους. Τα συστήματα λόγου είναι κάτι παραπάνω από τρόποι σκέψης και

²⁰ Μ.Τ.Σ.

παραγωγής νοήματος. Συγκροτούν τη «φύση» του σώματος, τον ασυνείδητο και συνειδητό νου και τη συναισθηματική ζωή των υποκειμένων που επιχειρούν να εξουσιάσουν.²¹ (Weedon 1987: 108)

Αυτά τα συστήματα λόγου (discourses), που καθορίζουν την χρήση της γλώσσας και λειτουργούν ταυτόχρονα ως συστήματα εξουσίας, παρέχουν περιορισμένα περιθώρια δόμησης της υποκειμενικότητας, με απώτερο στόχο να κυριαρχήσουν πάνω σε αυτήν.²²

Το δεύτερο επίπεδο λόγου, που εντοπίζεται στην ταινία του Λάνθιμου, είναι το κοινωνικό: οι κοινές αντιλήψεις που έχουν οι χαρακτήρες για τον έρωτα και τις σχέσεις, για τη συντροφικότητα και τη μοναχικότητα και γενικότερα για το νόημα της ζωής, συνδιαμορφώνουν ένα αξιακό σύστημα, το οποίο, παρά το γεγονός πως επηρεάζεται σημαντικά από το εκάστοτε θεσμικό πλαίσιο, αυτονομείται και καθορίζει τη διαπροσωπική επικοινωνία. Η χρήση της γλώσσας μεταξύ των χαρακτήρων της ταινίας, παρότι πιο χαλαρή και άμεση, εξακολουθεί να είναι φορέας συγκεκριμένων κοινωνικών συμβάσεων· η εμμονική διερεύνηση κοινών χαρακτηριστικών (βιολογικών ή συμπεριφορικών) ανάμεσα στους εν δυνάμει εραστές και η, συχνά βεβιασμένη και ψευδής, επιτέλεσή τους σε γλωσσικό, συμπεριφορικό ή ανατομικό επίπεδο εφορμάται από τις παγιωμένες κοινωνικές αντιλήψεις γύρω από τον έρωτα. Ο πρωταγωνιστής, στην προσπάθειά του να κατακτήσει τη «γυναίκα χωρίς αισθήματα» και να αποφύγει τη σκληρή τιμωρία της μεταμόρφωσής του σε ζώο, μοιάζει να παπαγαλίζει αυτοματοποιημένα τις δηλώσεις που θα ταίριαζαν στον χαρακτήρα της. Χρησιμοποιεί εργαλειακά τη γλώσσα, όπως οι ήρωες των *Άλπεων*, ώστε να επιτύχει τον στόχο του και να παρουσιάσει τον εαυτό του με έναν συγκεκριμένο (και παράλληλα, ψευδή) τρόπο.

Είναι άραγε ανέφικτη η έκφραση των εσώτερων επιθυμιών και συναισθημάτων μας, χωρίς τη διαμεσολάβηση των κυρίαρχων συστημάτων λόγου; Σε αυτό το τρίτο επίπεδο του λόγου, που αφορά την προσωπική επιθυμία, η παραδοσιακή, γλωσσική επικοινωνία αποδεικνύεται ακατάλληλη: οι ήρωες της ταινίας, αφού συνειδητοποιούν τον απαγορευμένο έρωτά τους, αποφασίζουν να τον εκφράσουν μη λεκτικά, με ένα σύνολο κινήσεων-σημείων· με έναν κωδικοποιημένο τρόπο, ο οποίος θα περνά απαρατήρητος από το κυρίαρχο, καταπιεστικό σύστημα λόγου που τους περιβάλλει και προσπαθεί βεβιασμένα να καθορίσει την ταυτότητά και την συναισθηματική τους ζωή. Με αυτή τη νέα, μη λεκτική, επικοινωνία κλείνει ο αέναος κύκλος του γλωσσικού νοήματος, ο οποίος εκκινεί από τη δημιουργία ενός αυθαίρετου σημείου, συνεχίζει στη

²¹ Μ.τ.Σ.

²² Για μια συνολικότερη εικόνα της αντίληψης του Foucault ως προς την επιβολή της κυριαρχίας και την υποκειμενοποίηση, βλ. Foucault (1979).

νοηματική του σταθεροποίηση, στον εννοιολογικό περιορισμό-εγκλωβισμό και καταλήγει στην απόρριψή του και τη δημιουργία νέων, πιο ανοιχτών και πολυσήμαντων σημείων, τα οποία παρότι εξυπηρετούν τη διαπροσωπική επικοινωνία, είναι πλέον απαλλαγμένα από τον αυστηρό, κοινωνικοπολιτικό προγραμματισμό.

Ενώ στις προηγούμενες ταινίες του Λάνθιμου, η παρωδιακή διάθεση εκφράζεται μέσα από την στρέβλωση της γλώσσας, στον *Αστακό*, η αμφισβήτηση των μεγάλων αφηγήσεων επιτελείται με δύο τρόπους: με την, εμφατικά παρουσιασμένη, δυσλειτουργία της γλώσσας στο πλαίσιο των θεσμικών και κοινωνικών συστημάτων λόγου και με την ολοκληρωτική απόρριψη της λεκτικής επικοινωνίας, ως ακατάλληλου μέσου για την αυθόρμητη και αναλλοίωτη έκφραση της υποκειμενικότητας. Παρ' όλα αυτά, το τέλος της ταινίας είναι μάλλον απαισιόδοξο, ως προς το ενδεχόμενο της ολοκληρωτικής απελευθέρωσής μας από τις κοινωνικές συμβάσεις: ο κεντρικός χαρακτήρας της ταινίας, στην απεγνωσμένη προσπάθειά του να αποκτήσει ένα κοινό χαρακτηριστικό με την, πλέον τυφλή, αγαπημένη του, και να επικυρωθεί το ταίριασμα τους, ετοιμάζεται να αυτοτυφλωθεί. Δεν υπάρχει οριστική έξοδος από τις εκάστοτε νόρμες των συστημάτων λόγου-εξουσίας· μονάχα η δυνατότητα της δημιουργικής τους αποδόμησης.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Στην διάρκεια του 20ου αιώνα, η ιστορία της θεώρησης του νοήματος παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον εξαιτίας της βαρύτητας που αποκτά ανάμεσα στα υπόλοιπα γνωστικά (ή επιστημονικά) πεδία και των έντονων αντιθέσεων που αναπτύσσονται γύρω από το ζήτημα της φύσης του νοήματος και της παραγωγής του. Η μετάβαση από τη συμμετρική σχέση ανάμεσα στο σημαίνον και το σημαινόμενο στην, κατά Derrida, παιγνιώδη και συνεχώς μεταβαλλόμενη φύση των σημείων σηματοδοτεί σημαντικές αλλαγές στη βάση της σύγχρονης γνωσιολογίας, οι οποίες ξεπερνούν τα επιμέρους γλωσσολογικά ζητήματα και επεκτείνονται στην σύγχρονη θεώρηση του κοινωνικοπολιτικού πεδίου.

Αυτές οι αλλαγές δεν θα μπορούσαν να αφήσουν ανεπηρέαστη την τέχνη, η οποία, με το δικό της λεξιλόγιο, επιχειρεί να περιγράψει και να ερμηνεύσει τον κόσμο. Στην περίπτωση του κινηματογράφου, το ζήτημα της γλωσσικής παραγωγής του νοήματος είναι άμεσα συνδεδεμένο με την παραγωγή του αφηγηματικού ή κειμενικού νοήματος και απασχολεί συνειδητά τους δημιουργούς ήδη από την εποχή του Eisenstein. Το *Greek Weird Wave* φαίνεται να επαναφέρει τον προβληματισμό γύρω από τη γλώσσα, την ισχύ της και τις ανεπάρκειές της, να τον τοποθετεί στον κεντρικό θεματικό του πυρήνα, και να διαμορφώνει τη φόρμα του γύρω από αυτόν. Είναι άραγε αυτή η γλωσσολογική στροφή του σύγχρονου ελληνικού κινηματογράφου μια στροφή στους

προβληματισμούς του μεταμοντέρνου, η αφετηρία μιας κριτικής και αποδομιστικής ανασκόπησης όλων εκείνων των σημείων της ελληνικής ιστορίας της σκέψης και της τέχνης που για δεκαετίες παρέμειναν στο σκοτάδι ή απλώς ένα ανανεωμένο υφολογικό χαρακτηριστικό; Η απάντηση σε ένα τέτοιο ερώτημα δεν είναι εύκολη και οποιαδήποτε απόπειρα προς αυτήν την κατεύθυνση θα ήταν τουλάχιστον βεβιασμένη. Στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο, η τάση που συχνά αποκαλούμε Greek Weird Wave επιτυγχάνει αυτό που επιδιώκει θεματικά: να μην εντάσσεται στις παραδοσιακές φιλικές κατηγοριοποιήσεις, να μην ορίζεται σύμφωνα με αυστηρούς όρους και να προωθεί ένα νέο, υβριδικό τρόπο επικοινωνίας και έκφρασης που συνάδει απόλυτα με τις επιταγές της μετα-μεταμοντέρνας κοινωνίας μας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αγγελίδη, Α. (2005), 'Το Παιχνίδι με το ανοικείο - μια ποιητική του κινηματογράφου', στο Αγγελίδη Α, Ε. Μαχαίρα και Κ. Κυριακός (επιμ.), *Γραφές για τον Κινηματογράφο - Διεπιστημονικές Προσεγγίσεις*, Αθήνα: Νεφέλη, σσ. 11 -35.
- Ανώνυμο (2005), 'Η αφτιασίδωτη ταινία του Γ. Λάνθιμου', *ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ*, 4/9/2005.
- _____ (2010), 'Interview with *Dogtooth* director Yorgos Lanthimos', διαθέσιμο στο <https://priscillaeyles.wordpress.com/2010/04/28/interview-with-dogtooth-director-yorgos-lanthimos/>. Ημερομηνία πρόσβασης 20/9/2017.
- Αυγελής, Ν (2014), *Φιλοσοφία της Γλώσσας*, Θεσσαλονίκη: Κ. & Μ. ΑΝΤ. ΣΤΑΜΟΥΛΗ.
- Brinkema, E. (2012), "e.g., *Dogtooth*", *World Picture 7: Autumn*, διαθέσιμο στο <http://hdl.handle.net/1721.1/77965>. Ημερομηνία πρόσβασης: 15 Νοεμβρίου 2016.
- Buckland, W. (2012), *Film Theory: Rational Reconstructions*, Νέα Υόρκη: Routledge.
- Butler, J. (1993), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Νέα Υόρκη και Λονδίνο: Routledge.
- Byatt, A. S. (1990), *Possession: A Romance*, Λονδίνο: Chatto & Windus.
- Carlson, L. (1983), *Dialogue Games: An Approach to Discourse Analysis*, Λονδίνο: D. Reidel Publishing Company.
- Coe, J. (1994), *What a Carve Up!*, UK: Viking Press.
- Derrida, J. (1967), *Writing and Difference*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge.
- _____ (1976), *Of Grammatology*, Βαλτιμόρη και Λονδίνο: The Johns Hopkins University Press.
- Foucault, M. (1984), *Ethics: Subjectivity and Truth Volume One*, Λονδίνο: The Penguin Press.

- _____ (1979), *Επιτήρηση και Τιμωρία: Η Γέννηση της Φυλακής*, Αθήνα: Εκδόσεις Ράππα.
- Holdcroft, D. (1991), *Saussure: Signs, System, and Arbitrariness*, Κέιμπριτζ: Cambridge University Press.
- Hutcheon, L. (1985), *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Ουρμπάνα και Σικάγο: University of Illinois Press.
- _____ (1988), *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Νέα Υόρκη και Λονδίνο: Routledge.
- _____ (1989), *The Politics of Postmodernism*, Νέα Υόρκη και Λονδίνο: Routledge.
- Jameson, F. (1991), *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Ντούρχαμ: Duke University Press.
- Jenkins, K. (2003), *Refiguring History: New Thoughts on an Old Discipline*, Λονδίνο: Routledge.
- Kirby, A. (2010), 'Successor States to An Empire in Free Fall', διαθέσιμο στο: <https://www.timeshighereducation.com/features/successor-states-to-an-empire-in-free-fall/411731.article?storycode=411731>. Ημερομηνία πρόσβασης: 22 Ιουνίου 2016.
- Komninos, M. και Lambrou, Y. (2015), 'Textuality, Language, and the Family in the Era of Post-modernity: The Case of Greek "Weird Wave" Cinema', *The Pleasures of the Spectacle: The London Film and Media Reader 3*, διαθέσιμο στο http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/20278/1/ICS_TDmartinho_Astut_e.pdf. Ημερομηνία πρόσβασης: 15 Νοεμβρίου 2016.
- Krauss, R. (1979), 'John Mason and Post-modernist Sculpture: New Experiences, New Worlds', *Art in America*, 67: 3, σελ. 120 -127.
- Lyotard, J. F. (1979), *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Μάντσεστερ: Manchester University Press.
- Mademli, G. (2005): 'The Importance of Being Weird: On language Games in Contemporary Greek Films', *FilmiconJournal Blog*, διαθέσιμο στο <http://filmiconjournal.com/blog/post/41/the-importance-of-being-weird>. Ημερομηνία πρόσβασης: 7 Μαρτίου 2016.
- Metz, C. (1974), *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, Νέα Υόρκη: Oxford University Press.
- Saussure, Ferdinand de (1916), *Course in General Linguistics*, Λονδίνο: McGraw-Hill Book Company.
- Specht, E. K., (1963), *Die sprachphilosophischen und ontologischen Grundlagen im Spätwerk Ludwig Wittgenstein*, Κολωνία: Kölner-Universitäts-Verl.
- Timmer, N. (2010), *Do You Feel It Too? The Post-Postmodern Syndrome in American Fiction at the Turn of the Millennium*, Άμστερνταμ: Rodopi.
- Tyrer, B. (2012), 'This Tongue is not My Own: *Dogtooth*, Phobia and the Paternal Metaphor', διαθέσιμο στο

https://www.academia.edu/1974422/Dogtooth_and_the_Tyranny_of_the_Paternal_Metaphor. Ημερομηνία πρόσβασης: 15 Νοεμβρίου 2016.

Weedon, C. (1987) *Feminist Practice and Post-structuralist Theory*, Οξφόρδη: Basil Blackwell.

White, H. (1975), *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Βαλτιμόρη και Λονδίνο: The John Hopkins University Press.

Wittgenstein, L. (1953), *Φιλοσοφικές Έρευνες*, Αθήνα: Παπαζήσης.

Wood, S. (2009), *Derrida's 'Writing and Difference': A Reader's Guide*, Νέα Υόρκη: Continuum.