

«Σχολή Ανθρωπιστικών Σπουδών»

«Κοινό Διαπανεπιστημιακό Μεταπτυχιακό

Πρόγραμμα Σπουδών στη Δημιουργική Γραφή»

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

**«Το στοιχείο του παράξενου ως μηχανισμός κατασκευής
ταυτότητας στις ταινίες του Γιώργου Λάνθιμου: *Κυνόδοντας*,
Poor Things, *Bugonia* – Δημιουργία ταινίας μικρού μήκους σε
λανθιμικό ύφος»**

Σοφία Χαραλάμπους

Επιβλέπων καθηγητής: Δρ. Νικόλαος Σαραφianός

Λευκωσία, Ιούνιος, 2026

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία της φοιτήτριας («συγγραφέας/δημιουργός») που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης η συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας της συγγραφέα/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση του συγγραφέα/δημιουργού. Η συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

**«Το στοιχείο του παράξενου ως μηχανισμός κατασκευής
ταυτότητας στις ταινίες του Γιώργου Λάνθιμου: *Κυνόδοντας*,
Poor Things, *Bugonia* – Δημιουργία ταινίας μικρού μήκους σε
λανθιμικό ύφος»**

Σοφία Χαραλάμπους

Master's Thesis

**“The element of the *weird* as a mechanism of identity
construction in the films of Yorgos Lanthimos: *Dogtooth*, *Poor
Things*, *Bugonia* – Creation of a short film in Lanthimos style”**

Sophie Charalambous

Επιτροπή Επίβλεψης Μεταπτυχιακής Διπλωματικής Εργασίας

Επιβλέπων Καθηγητής:

Δρ. Νικόλαος Σαραφιάνης

Κ-Σ / Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο

Συν-Επιβλέπων Καθηγητής:

Δρ. Ιωάννης Σκοπετέας

Κ-Σ / Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο

Λευκωσία, Ιούνιος, 2026

Στους επίγειους και ουράνιους αγγέλους μου.

Ευχαριστίες:

Ευχαριστώ τον Δρ. Νικόλαο Σαραφιανό για την καθοδήγηση, τη σταθερή παρουσία και την εμπιστοσύνη του, που στήριξαν το έργο μου.

Ευχαριστώ επίσης όλες τις καθηγήτριες και όλους και τους καθηγητές του Διαπανεπιστημιακού Μεταπτυχιακού στη Δημιουργική Γραφή για το όμορφο ταξίδι γνώσης και δημιουργίας που μοιραστήκαμε. Η καθεμία και ο καθένας με δίδαξε κάτι πολύτιμο, και σας ευχαριστώ βαθιά γι' αυτό.

Ένα μεγάλο ευχαριστώ στην οικογένεια μου και τις φίλες και του φίλους μου για την αστείρευτη υπομονή, τη δύναμη και την αγάπη τους σε όλη τη διάρκεια των πολύχρονων σπουδών μου.

Ιδιαίτερα θέλω να ευχαριστήσω την Ιφιγένεια, τον Νικόλα, την Κούλλα και την Τασούλα για την παρουσία τους, την ενθάρρυνση, την κατανόηση, τη συμπαράσταση και την αδιάκοπη υποστήριξή τους στις πιο απαιτητικές στιγμές.

Τέλος, ένα ξεχωριστό ευχαριστώ στη Χριστίνα για την πλατωνική της Ιδέα. Εύχομαι κάποτε όλες και όλοι να βγούμε από το Σπήλαιό μας, προς τον ήλιο και το φως.

Μη Ευχαριστίες:

Σε όσα με εξουσιάζουν χωρίς να είμαι εγώ.

Περίληψη

Η παρούσα διπλωματική εργασία εξετάζει τον τρόπο με τον οποίο το στοιχείο του *παράξενου* (the weird) λειτουργεί ως μηχανισμός κατασκευής ταυτότητας στις ταινίες του Γιώργου Λάνθιμου, μέσα από τη συγκριτική ανάλυση τριών ταινιών που αντιστοιχούν σε διαφορετικές φάσεις της κινηματογραφικής πορείας του: *Κυνόδοντας* (2009), *Poor Things* (2023), *Bugonia* (2025).

Στο θεωρητικό μέρος πλαισιώνεται το *Ελληνικό Παράξενο Κύμα* (Greek Weird Wave) και η θέση του Λάνθιμου σε αυτό. Στη συνέχεια επιχειρείται μια χαρτογράφηση του *παράξενου* σε ένα ενιαίο εννοιολογικό πλαίσιο οργανωμένο σε επτά άξονες (θεωρητικοί όροι, χαρακτήρες, οπτικοακουστική, χωροχρόνος, εξουσία, αποξένωση/*ανοίκειο*, κοινωνικό weird).

Για την ανάλυση της ταυτότητας των τριών πρωταγωνιστριών, εφαρμόζεται ένα συνδυαστικό φιλοσοφικό πλαίσιο που συνδυάζει τη χαρτογράφηση του *παράξενου* με τρία θεωρητικά πλαίσια ταυτότητας: τη συγκρότηση του υποκειμένου κατά τον Foucault, η οποία φωτίζει την προέλευση της ταυτότητας μέσα από τις σχέσεις εξουσίας· τις θεωρίες ταυτότητας, όπως τις συνοψίζει ο Sollberger που αποσαφηνίζουν τη δομή της· και την αλληγορία του Σπηλαίου του Πλάτωνα, που περιγράφει τη μετάβαση από την απατηλή ταυτότητα των αισθήσεων στην αληθή ταυτότητα του νου. Η μελέτη ακολουθεί ποιοτική, ερμηνευτική προσέγγιση και εστιάζει στις γυναίκες πρωταγωνίστριες, αξιοποιώντας τη θέση της Bartky ότι οι πειθαρχικές πρακτικές εγγράφονται κατεξοχήν στα γυναικεία σώματα.

Από την ανάλυση προκύπτει ότι, παρότι και οι τρεις πρωταγωνίστριες αρνούνται επιβεβλημένες ταυτότητες και αντιστέκονται στα συστήματα εξουσίας, το ίδιο συνδυαστικό πλαίσιο αναδεικνύει τρεις ριζικά διαφορετικές διαδρομές ταυτότητας: μια ατελή (*Κυνόδοντας*), μια ολοκληρωμένη/χειραφέτηση (*Poor Things*), μια κρυμμένη/στρατηγικά προστατευμένη (*Bugonia*). Υποστηρίζεται ότι ο Λάνθιμος, μέσω του *παράξενου*, καθιστά ορατούς τους κατά τα άλλα αόρατους μηχανισμούς της εξουσίας, αποκαλύπτοντας την ίδια τη διαδικασία κατασκευής της ταυτότητας τη στιγμή που συμβαίνει. Η εργασία απαντά στα τέσσερα ερευνητικά ερωτήματα που τίθενται στην εισαγωγή.



Η πρωτοτυπία της εργασίας αφορά τρία σημεία. 1) Τη συγκρότηση ενός ενιαίου εννοιολογικού πλαισίου για το *παράξενο* (χαρτογράφηση σε επτά άξονες). 2) Τον πρωτότυπο συνδυασμό τριών θεωρητικών πλαισίων ταυτότητας (Foucault, Sollberger, Πλάτωνα) με τα χαρτογραφημένα στοιχεία του *παράξενου*. Η εφαρμογή αυτού του συνδυαστικού πλαισίου στις τρεις ταινίες αναδεικνύει τη διπλή λειτουργία του *παράξενου*: ως μηχανισμό που ταυτόχρονα κατασκευάζει την ταυτότητα και αποκαλύπτει την κατασκευή της. 3) Την πρωτότυπη ανάλυση της πρωταγωνίστριας της *Bugonia*, για την οποία δεν υπήρχε, εξ όσων γνωρίζω, ακόμη διαθέσιμη επιστημονική βιβλιογραφία. Η εργασία συμπληρώνεται από δημιουργικό μέρος το οποίο αξιοποιεί τα ευρήματα του θεωρητικού μέρους για τη δημιουργία ταινίας μικρού μήκους σε «λανθιμικό» ύφος.

Λέξεις – Κλειδιά

αντίσταση, εξουσία, *Ελληνικό Παράξενο Κύμα*, *Κυνόδοντας*, Λάνθιμος, *παράξενο*, Πλάτωνας, Σπήλαιο, *πανοπτικόν*, *παράξενο σώμα*, ταυτότητα, υπάκουο σώμα, χειραφέτηση, *Bugonia*, Foucault, *Poor Things*, Sollberger, *weird*

Abstract

This dissertation examines how the element of the *weird* functions as a mechanism for the construction of identity in the films of Yorgos Lanthimos, through the comparative analysis of three films corresponding to different phases of his cinematic career: *Dogtooth* (2009), *Poor Things* (2023), *Bugonia* (2025).

In the theoretical section, the *Greek Weird Wave* is contextualized along with Lanthimos's position within it. It then maps the *weird* into a single conceptual framework organised around seven axes (theoretical terms, characters, the audiovisual, space-time, power, distancing effect/the uncanny, the social *weird*).

To analyse the identities of the three female protagonists, a combined philosophical framework is applied, which brings together the mapping of the *weird* with three theoretical frameworks of identity: Foucault's constitution of the subject, which illuminates the origin of identity within power relations; the theories of identity, as summarised by Sollberger, which clarify its structure; and Plato's allegory of the Cave, which describes the transition from the deceptive identity of the senses to the true identity of the mind. The study follows a qualitative, interpretive approach and focuses on the female protagonists, drawing on Bartky's argument that disciplinary practices are inscribed primarily upon women's bodies.

The analysis shows that, although all three protagonists reject imposed identities and resist systems of power, the same combined framework reveals three radically different identity trajectories: an incomplete one (*Dogtooth*), a fulfilled one of emancipation (*Poor Things*), and a hidden one that is strategically protected (*Bugonia*). It is argued that Lanthimos, through the *weird*, renders visible the otherwise invisible mechanisms of power, thereby exposing the very process of identity construction as it unfolds. The dissertation answers the four research questions posed in the introduction.

The originality of the dissertation lies in three points. 1) The construction of a unified conceptual framework for the *weird* (a mapping across seven axes). 2) The original combination of three theoretical frameworks of identity (Foucault, Sollberger, Plato) with the mapped elements of the *weird*. The application of this combined framework to the three films reveals the dual function of the *weird*: as a mechanism that simultaneously constructs

identity and exposes its construction. 3) The original analysis of the protagonist of *Bugonia* for which, –to the best of my knowledge– no scholarly literature was yet available.

The dissertation is complemented by a creative part that applies the findings of the theoretical part to create a short film in Lanthimos style.

Keywords

Bugonia, docile body, *Dogtooth*, emancipation, Foucault, *Greek Weird Wave*, identity, Lanthimos, Plato's Cave, *panopticon*, *Poor Things*, power, resistance, the *weird*, Sollberger, *weird body*

Περιεχόμενα

Περίληψη	v
Abstract	vii
Περιεχόμενα	ix
Κατάλογος Εικόνων	xi
Κατάλογος Πινάκων	xii
Συντομογραφίες & Ακρωνύμια	xiii
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	1
A. ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ	3
1. Λάνθιμος και <i>Ελληνικό Παράξενο Κύμα (Greek Weird Wave)</i>	3
1.1 <i>Ελληνικό Παράξενο Κύμα (Greek Weird Wave)</i>	3
1.2 Ο Λάνθιμος και οι ταινίες του	5
2. Το <i>παράξενο (the weird)</i>	7
2.1 Το <i>παράξενο (the weird)</i> ως κίνημα	7
2.2 Χαρτογραφώντας το <i>Παράξενο (the Weird)</i> : Η Γένεση ενός Εννοιολογικού Πλαισίου του <i>Παράξενου</i>	9
2.2.1 Θεωρητική χαρτογράφηση του <i>weird</i> : weird, eerie, grotesque, odd, bizarre, queer, dadaist, uncanny, absurd	9
2.2.2 Χαρτογράφηση των χαρακτήρων: το “weird body”, η αποδόμηση του και η ασυμφωνία σώματος-συμπεριφοράς, αντισυμβατική/ανέκφραστη ερμηνεία, περιθωριακοί χαρακτήρες, <i>σωματική αδεξιότητα (physical ineptness)</i> , κατακερματισμός σωμάτων, <i>affection-image</i> , «συναισθηματική ασυνέχεια», μη ανθρώπινα πλάσματα	10
2.2.3 Χαρτογράφηση της οπτικής κυριαρχίας και της ηχητικής οικονομίας: στατικά/ακατάστατα κάδρα, αποσπασματικά πλάνα, νευρική κάμερα, αποσταθεροποιητικές λήψεις, παραμόρφωση φακού, ντοκιμαντέρ/reality, ψυχρά/μουντά/υπερφωτισμένα/(υπερ)κορεσμένα χρώματα, ελαχιστοποίηση μουσικής και υπερακοή	12
2.2.4. Χαρτογράφηση του χώρου και χρόνου: περιοριστική αρχιτεκτονική, εγκλεισμός, μινιμαλισμός, αίσθηση του «αταίριαστου» και <i>χρονική ασυμφωνία (temporal discordance)</i>	13
2.2.5 Χαρτογράφηση των συστημάτων εξουσίας: Foucault	14
2.2.6 Χαρτογράφηση της αποξένωσης και του <i>ανοίκειου</i> : Από το Brechtian Verfremdung στο Brechtian Uncanny	16
2.2.7 Χαρτογράφηση του κοινωνικού <i>weird</i> : κλειστό δυσλειτουργικό σύστημα, γλωσσική παραμόρφωση, υπολογισμένη παραδοξότητα, αλληγορία, ασυνήθιστοι διάλογοι, κυνική ειρωνεία, διαστρεβλωμένο/μαύρο/γκροτέσκ χιούμορ, βία, αντίσταση, αίσθημα θλίψης και παρακμής	18

3. Η ταυτότητα	20
3.1 Η συγκρότηση του υποκειμένου σύμφωνα με τον Foucault	20
3.2 Ποσοτική (<i>quantitative</i>), ποιοτική (<i>qualitative</i>) και αυτο-ομοιότητα της ταυτότητας (“ <i>self-sameness</i> ”). Διάκριση μεταξύ “I” και “me”. Αφηγηματικός εαυτός / αφηγηματική ταυτότητα (“ <i>narrative self</i> ” / “ <i>narrative identity</i> ”).....	22
3.3 Το Σπήλαιο του Πλάτωνα.....	24
4. Οι ταινίες του Γιώργου Λάνθιμου: <i>Κυνόδοντας</i> , <i>Poor Things</i> , <i>Bugonia</i>	25
4.1 <i>Κυνόδοντας</i>	25
4.1.1 Τα στοιχεία του «παράξενου» στον <i>Κυνόδοντα</i>	25
4.1.2 Η ταυτότητα της πρωταγωνίστριας στον <i>Κυνόδοντα</i>	32
4.2 <i>Poor Things</i>	37
4.2.1 Τα στοιχεία του «παράξενου» στο <i>Poor Things</i>	37
4.2.2 Η ταυτότητα της πρωταγωνίστριας στο <i>Poor Things</i>	42
4.3 <i>Bugonia</i>	46
4.3.1 Τα στοιχεία του «παράξενου» στη <i>Bugonia</i>	46
4.3.2 Η ταυτότητα της πρωταγωνίστριας στη <i>Bugonia</i>	52
5. Συμπεράσματα	57
B. ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΟ ΜΕΡΟΣ.....	66
1. Δημιουργία ταινίας μικρού μήκους σε λανθιμικό ύφος.....	66
1.1 Περίληψη ταινίας μικρού μήκους: <i>Διελκυστίνδα</i>	66
1.2 Επεξηγηματικό σημείωμα.....	66
2. Σενάριο ταινίας μικρού μήκους: <i>Διελκυστίνδα</i>	68
Βιβλιογραφικές αναφορές.....	104
Παράρτημα Α: «Περίληψη ταινίας <i>Κυνόδοντας</i> »	109
Παράρτημα Β: «Περίληψη ταινίας <i>Poor Things</i> »	110
Παράρτημα Γ: «Περίληψη ταινίας <i>Bugonia</i> »	111
Παράρτημα Δ: «Συγκεντρωτικός πίνακας εφαρμογής του φουκωικού θεωρητικού πλαισίου για τη συγκρότηση του υποκειμένου στις ταινίες <i>Κυνόδοντας</i> , <i>Poor Things</i> , <i>Bugonia</i> ».....	112
Παράρτημα Ε: «Συγκεντρωτικός πίνακας εφαρμογής του θεωρητικού πλαισίου του Σπηλαίου του Πλάτωνα στις ταινίες <i>Κυνόδοντας</i> , <i>Poor Things</i> , <i>Bugonia</i> »	114
Παράρτημα Στ: «Συγκεντρωτικός πίνακας εφαρμογής του θεωρητικού πλαισίου των ταυτοτήτων όπως τις συνοψίζει ο Sollberger, στις ταινίες <i>Κυνόδοντας</i> , <i>Poor Things</i> , <i>Bugonia</i> »	115

Κατάλογος Εικόνων

Εικόνα 4-1: Ο παράξενος χορός της μεγάλης κόρης ως αντίσταση. Στιγμιότυπο από την ταινία *Κυνόδοντας* (2009), σκηνοθεσία Γιώργος Λάνθιμος, 01:23:28..... 28

Εικόνα 4-2: Ο παράξενος χορός της Bella ως αντίσταση. Στιγμιότυπο από την ταινία *Poor Things* (2023), σκηνοθεσία Γιώργος Λάνθιμος, 00:55:31..... 41

Εικόνα 4-3: Ο Teddy κρατάει το “weird body” της μητέρας του, Sandy G. Στιγμιότυπο από την ταινία *Bugonia* (2025), σκηνοθεσία Γιώργος Λάνθιμος, 00:58:02..... 50

Κατάλογος Πινάκων

Πίνακας 5.1: Ταυτότητες πρωταγωνιστριών σύμφωνα με την εφαρμογή του συνδυαστικού πλαισίου (χαρτογράφησης του <i>παράξενου</i> σε συνδυασμό με τα τρία θεωρητικά πλαίσια ταυτότητας: Foucault, Sollberger, Πλάτωνα)	62
--	----

Συντομογραφίες & Ακρωνύμια

ΣΥΝ	Συντονιστής
Κ-Σ	Καθηγητής-Συντονιστής

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα διπλωματική εξετάζει πώς διαμορφώνονται οι ταυτότητες των πρωταγωνιστριών σε τρεις ταινίες του Λάνθιμου (*Κυνόδοντας*, *Poor Things*, *Bugonia*), μέσα από το *παράξενο* στοιχείο. Και στις τρεις ταινίες η πρωταγωνίστρια είναι γυναίκα που καταπιέζεται στο λανθιμικό σύμπαν και μέσω της αντίστασής της στην εξουσία αποκτά δυνατότητα χειραφέτησης αρνούμενη να υποταχθεί στην πατριαρχική τάξη και στις επιβεβλημένες ταυτότητες.

Η μελέτη οργανώνεται γύρω από τέσσερα ερευνητικά ερωτήματα: α) ποια είναι τα στοιχεία του *παράξενου* από την υπάρχουσα βιβλιογραφία και πώς αυτά μπορούν να συγκροτηθούν σε ένα ενιαίο εννοιολογικό πλαίσιο, β) ποια είναι τα στοιχεία του *παράξενου* στις τρεις ταινίες, γ) με ποιον τρόπο αυτό το *παράξενο* λειτουργεί ως μηχανισμός κατασκευής της ταυτότητας των πρωταγωνιστριών, δ) σε ποιο βαθμό η αντίσταση των πρωταγωνιστριών στις μορφές εξουσίας οδηγεί στη χειραφέτηση τους ή όχι.

Από την υπάρχουσα βιβλιογραφία συγκεντρώνονται και εξετάζονται τα στοιχεία του *παράξενου* στις ταινίες του Λάνθιμου καθώς και τρία θεωρητικά πλαίσια ταυτότητας (Foucault, Sollberger, Πλάτωνας). Προσέτι από τη βιβλιογραφία σχολιάζονται και επιστημονικά στοιχεία για τη γέννηση του *Ελληνικού Παράξενου Κύματος* (*Greek Weird Wave*) και τον Λάνθιμο ως πρωτεργάτη του «κινήματος».

Η συνεισφορά της παρούσας εργασίας, εξ όσων γνωρίζω, εντοπίζεται σε τρία σημεία. Πρώτον, στη συγκρότηση των διάσπαρτων στοιχείων του *παράξενου* σε ενιαίο εννοιολογικό πλαίσιο (χαρτογράφηση σε επτά άξονες), κάτι που εξ όσων γνωρίζω, επιχειρείται για πρώτη φορά. Δεύτερον, στον συνδυασμό τριών θεωρητικών πλαισίων ταυτότητας (της συγκρότησης του υποκειμένου κατά τον Foucault, των θεωριών ταυτότητας όπως τις συνοψίζει Sollberger και της αλληγορίας του Σπηλαίου του Πλάτωνα) με τα χαρτογραφημένα στοιχεία του *παράξενου* και στην εφαρμογή αυτού του συνδυαστικού πλαισίου στις τρεις ταινίες. Η ανάλυση κάθε ταινίας αναδεικνύει τη διπλή λειτουργία του *παράξενου*, ως μηχανισμού που ταυτόχρονα κατασκευάζει την ταυτότητα και αποκαλύπτει την ίδια την κατασκευή της, ενώ η σύγκριση των τριών διαφορετικών διαδρομών ταυτότητας επιβεβαιώνει ότι πρόκειται για ενεργό μηχανισμό και όχι για απλό

αισθητικό χαρακτηριστικό. Τρίτον, η ανάλυση του *παράξενου* και της ταυτότητας της πρωταγωνίστριας της *Bugonia* αποτελεί, εξ όσων γνωρίζω, μια από τις πρώτες ακαδημαϊκές προσεγγίσεις δεδομένου ότι η ταινία κυκλοφόρησε σχετικά πρόσφατα και δεν εντοπίστηκε δημοσιευμένη επιστημονική βιβλιογραφία.

Ως προς τη μεθοδολογία η εργασία ακολουθεί μια ποιοτική και ερμηνευτική προσέγγιση η οποία περιλαμβάνει και επαναληπτική παρακολούθηση των ταινιών. Στην ανάλυση εφαρμόζεται το συνδυαστικό πλαίσιο εστιάζοντας στις γυναίκες πρωταγωνίστριες, σύμφωνα με τη θέση της Bartky (1988) ότι οι πειθαρχικές πρακτικές εγγράφονται κατεξοχήν στα γυναικεία σώματα.

Όσον αφορά τη δομή, στο πρώτο κεφάλαιο γίνεται αναφορά στο *Ελληνικό Παράξενο Κύμα* (*Greek Weird Wave*) και στον Λάνθιμο και στη σχέση του με το «κίνημα». Στο δεύτερο κεφάλαιο αναλύεται το *παράξενο* (*the weird*) ως κίνημα αλλά κυρίως ως εννοιολογικό πλαίσιο μέσα από τη χαρτογράφηση των θεωρητικών όρων, των χαρακτήρων, της οπτικής κυριαρχίας και ηχητικής οικονομίας, του χώρου και του χρόνου, των συστημάτων εξουσίας, της αποξένωσης και του *ανοίκειου*, και του κοινωνικού *weird*. Στο τρίτο κεφάλαιο παρουσιάζονται τα τρία θεωρητικά πλαίσια ταυτότητας (Foucault, Sollberger, Πλάτωνα). Στο τέταρτο κεφάλαιο το πιο πάνω συνδυαστικό πλαίσιο (της χαρτογράφησης του *παράξενου* μαζί με τα τρία θεωρητικά πλαίσια ταυτότητας), εφαρμόζεται στην ανάλυση των στοιχείων του *παράξενου* και της ταυτότητας της πρωταγωνίστριας για κάθε ταινία ξεχωριστά. Στο πέμπτο κεφάλαιο συνοψίζονται τα συμπεράσματα και διατυπώνονται προτάσεις για μελλοντική έρευνα.

Τέλος, το δημιουργικό μέρος αξιοποιεί τα ευρήματα του θεωρητικού μέρους για τη δημιουργία μιας ταινίας μικρού μήκους σε «λανθιμικό» ύφος.

Α. ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

1. Λάνθιμος και *Ελληνικό Παράξενο Κύμα (Greek Weird Wave)*

1.1 *Ελληνικό Παράξενο Κύμα (Greek Weird Wave)*

Οι ταινίες του *Ελληνικού Παράξενου Κύματος* εμφανίζονται από το 2009 από Έλληνες δημιουργούς που πραγματεύονται πτυχές ή ερμηνείες της σύγχρονης ελληνικής πραγματικότητας, στοιχεία που αποτελούν τους βασικούς συνδετικούς κρίκους μεταξύ τους (Τζουμέρκας όπ. αναφ. στους Σηφάκη κ.ά., 2020, σ. 294).

Την αφορμή για να ξεκινήσει το φαινόμενο αυτό έδωσε ο κριτικός κινηματογράφου Steve Rose όταν χαρακτήρισε την ταινία του Γιώργου Λάνθιμου *Κυνόδοντας* και της Αθηνάς-Ραχήλ Τσαγγάρη *Attenberg* ως ένα «παράξενο κύμα του ελληνικού κινηματογράφου» (Σηφάκη κ.ά., 2020, σσ. 283-284 και Psaras, 2016, σ. 4). Ουσιαστικά το «δημιούργησε» επειδή το ονόμασε, δηλαδή του έδωσε μια ταυτότητα. Ο όρος «Ελληνικό Παράξενο Κύμα» αποτελεί μόνο μία –και την επικρατέστερη– από τις ονομασίες του φαινομένου. Οι Σηφάκη, κ.ά. (2020, σσ. 171-173) εντόπισαν στον Τύπο 58 διαφορετικούς όρους, όπως «Νέο Ελληνικό Κύμα» και «Αλλόκοτο Κύμα».

Ωστόσο από νωρίς προέκυψαν διαφωνίες κατά πόσο είναι ρεύμα, τάση, σχολή, κύμα (Σηφάκη κ.ά., 2020, σ. 169). Επιπλέον, οι δημιουργοί (εκτός μόνο ίσως από τον Αλέξανδρο Βούλγαρη, όπ. αναφ. στους Σηφάκη κ.ά., 2020, σ. 296) δεν το θεωρούν οργανωμένο κίνημα, (Σηφάκη κ.ά., 2020, σσ. 293-294). Έτσι, στον όρο *Ελληνικό Παράξενο Κύμα* αυτό που φαίνεται να δικαιολογείται περισσότερο είναι το επίθετο Ελληνικό.

Όσο για το σκέλος του όρου που αναφέρεται στο *παράξενο* αυτό θα αποτελέσει αντικείμενο εκτενούς συζήτησης καθώς τόσο στην ελληνική όσο και στην αγγλική (*weird*) φέρει πολλαπλές σημασίες. Σύμφωνα με τις Sifaki και Stamou (2020, σ. 37, όπ. παρατίθενται στους Σηφάκη κ.ά., 2020, σ. 175) πέρα από τον όρο *weird*, χρησιμοποιούνται επίσης και οι όροι *bizarre*/εκκεντρικό/ασυνήθιστο, *absurd*/παράλογο, *odd*/ιδιόμορφο/περίεργο και *queer*/παράδοξο. Η παρατήρηση της Φραγκουδάκη (1987, σ. 23 όπ. αναφ. στους Σηφάκη κ.ά. 2020, σ. 174) επικαλούμενη τον Ρόλαν Μπαρτ ότι «η γλώσσα δεν είναι ποτέ αθώα, οι

λέξεις έχουν μια δεύτερη μνήμη που μυστηριωδώς επιζεί στη μέση νέων σημασιών» φωτίζει την πολυσημία του όρου *παράξενο*.

Η «παραδοξότητα» των ταινιών του *Ελληνικού Παράξενου Κύματος* συνδέεται τόσο με την αισθητική όσο και με το περιεχόμενό τους, τα οποία ερμηνεύονται μέσα στο πλαίσιο της ελληνικής οικονομικής κρίσης αλλά και την αναπαράστασή της (Σηφάκη κ.ά., 2020, σ. 184). Η Kosmidou (όπ. αναφ. στο University of Salford, 2026) επισημαίνει ότι οι δημιουργοί αξιοποιούν την οικογένεια, την πατριαρχική δομή και τον καπιταλισμό ως αλληγορικά σχήματα, για να σχολιάσουν την οικονομική κρίση. Οι Σηφάκη κ.ά. (2020, σ. 187, σ. 272, σ. 275) επισημαίνουν ότι δεν υπάρχει κοινή συμφωνία κατά πόσο οι ίδιες οι ταινίες περιλαμβάνουν έμμεσες ή άμεσες αναφορές στην κρίση.

Σύμφωνα με την Varmazi (2019, σ. 41) η ελληνική οικονομική κρίση, η αστάθεια και τα μέτρα λιτότητας που μείωσαν την κρατική χρηματοδότηση ώθησαν τους Έλληνες δημιουργούς σε συνεργατικές πρακτικές, στις διεθνείς συμπαραγωγές και στα διεθνή φεστιβάλ.

Ταινία-ορόσημο του *Ελληνικού Παράξενου Κύματος* θεωρείται ο *Κυνόδοντας* (2009) με πρωτεργάτες τον Γιώργο Λάνθιμο και τον σεναριογράφο του Ευθύμη Φιλίππου (Σηφάκη κ.ά., 2020, σ. 175, σ. 183). Άλλοι σκηνοθέτες που συνδέονται με το *Ελληνικό Παράξενο Κύμα* είναι οι Αθηνά-Ραχήλ Τσαγγάρη, Πάνος Κούτρας, Φίλιππος Τσίτος, Αλέξανδρος Αβρανάς, Γιάννης Οικονομίδης, Σύλλας Τζουμέρκας, Ελίνα Ψύκου και άλλοι (Σηφάκη κ.ά., 2020, σ. 18).

Οι Σηφάκη κ.ά. (2020, σ. 290) σημειώνουν ότι, παρ' όλο που οι δημιουργοί δεν αποδέχονται τον όρο *Ελληνικό Παράξενο Κύμα*, αξιοποίησαν την προβολή που δημιουργήθηκε γύρω από αυτό το φαινόμενο για την προώθηση των ταινιών τους. Οι ίδιοι (Σηφάκη κ.ά., 2020, σ. 198) επισημαίνουν ότι πολλοί ειδικοί αντιμετωπίζουν το φαινόμενο ως συγκρίσιμο με άλλα κινηματογραφικά κινήματα –όπως με τον ιρανικό κινηματογράφο– τα οποία δημιουργήθηκαν μέσα σε κάποια εθνική κρίση, έγιναν μόδα και ολοκλήρωσαν τον σύντομο κύκλο τους. Από την άλλη, αν δεχτούμε ότι το *Ελληνικό Παράξενο Κύμα* δεν υφίσταται ως κινηματογραφικό ρεύμα, τότε δεν μπορεί και να σταματήσει να υπάρχει.

1.2 Ο Λάνθιμος και οι ταινίες του

Ο Γιώργος Λάνθιμος γεννήθηκε στην Αθήνα το 1973 και, μετά τις σπουδές του στη Σχολή Σταυράκου, ξεκίνησε με διαφημίσεις και μουσικά βίντεο για γνωστούς Έλληνες καλλιτέχνες¹, θεατρικές παραγωγές και βιντεο-χορευτικά έργα² (Kosmidou, 2026, σ. 14).

Η Nikolaidou (2022, σ. 23) υπογραμμίζει ότι στη δεκαετία του 1990 το θέατρο, η περφόρμανς και ο κινηματογράφος συνδέονταν στενά και ότι τα χαρακτηριστικά των *performative aesthetics* (η επαναληπτικότητα με παιγνιώδη διάθεση, η εσκεμμένη απουσία υποκριτικής εκφραστικότητας, η αδεξιότητα των κινήσεων) είχαν αναπτυχθεί πριν υιοθετηθούν από την γενιά του Λάνθιμου. Ο Λάνθιμος εξέλιξε αυτά τα στοιχεία μέσα από βιντεο-χορευτικά έργα και μουσικά βίντεο, εξερευνώντας τις σχέσεις του οπτικού με το κιναισθητικό (Nikolaidou, 2022, σ. 23). Ο Aksit (2024, σ. 1077) πιστεύει ότι ο Λάνθιμος διακρίνεται για το μοναδικό αφηγηματικό και ιδιαίτερο οπτικό του ύφος, ενώ οι ταινίες του συνήθως ασχολούνται με θέματα που αμφισβητούν κοινωνικούς κανόνες, αποκαλύπτουν σχέσεις εξουσίας και τοποθετούν το άτομο στο κέντρο ενός *ανοίκειου* σύμπαντος. Ωστόσο, η Kutlu (2023, σ. 45) αναφέρει ότι ο Λάνθιμος απορρίπτει τον όρο *παράξενος* και υποστηρίζει ότι το έργο του γίνεται πραγματικά κατανοητό μόνο σε κοινωνίες που βιώνουν καταπιεστικές μορφές εξουσίας.

Παρομοίως, ο Kul-Want (2023, σ. 2) σημειώνει ότι ο χαρακτηρισμός του κινηματογράφου του Λάνθιμου ως «περίεργου» ή «σουρεαλιστικού» αντανακλά αδυναμία των κριτικών να τον ερμηνεύσουν· το έργο του δεν συνδέεται με το σουρεαλιστικό κίνημα³ και την «αισθητική χωρικής και χρονικής ασυνέχειας» αφού οι ταινίες του ακολουθούν μια κλασική γραμμική αφηγηματική (μακρο)δομή. Ο Kul-Want (2023, σ. 2, σ. 11) περιγράφει την τρίπρακτη δομή στις ταινίες του Λάνθιμου χρησιμοποιώντας το μοντέλο του Deleuze: *κατάσταση (situation) – δράση (action) – τροποποιημένη κατάσταση (modified situation) ή κατάσταση (situation) – δράση (action) – επαναλαμβανόμενη κατάσταση (repeated situation)*.

¹ Όπως τον Σάκη Ρουβά, την Χάρη Αλεξίου και την Δέσποινα Βανδή (Kosmidou, 2026, σ. 2).

² Η Kosmidou (2026, σ. 14) σημειώνει ότι σε αυτό το πλαίσιο σκηνοθέτησε και τα βίντεο κλιπς των Radiohead *Identikit* και των Leon of Athens *Asteroid*.

³ Το ιστορικό ευρωπαϊκό σουρεαλιστικό κίνημα του 1920-1930 (Kul-Want, 2023, σ. 2).

Οι τρεις πρώτες μεγάλου μήκους ταινίες του Λάνθιμου ως αποκλειστικού σκηνοθέτη ήταν η *Kinetta* (2005), ο *Κυνόδοντας* (2009) και οι *Άλπεις* (2011).⁴ ακολούθησαν οι διεθνείς παραγωγές *The Lobster* (2015), *The Killing of a Sacred Deer* (2017), *The Favourite* (2018), *Poor Things* (2023), *Kinds of Kindness* (2024), *Bugonia* (2025) (Kosmidou, 2026, σ. 2 και Falvey, 2022, σσ. 277-280). Οι περισσότερες ταινίες του Λάνθιμου έχουν αποσπάσει σημαντικά βραβεία ή υπήρξαν υποψήφιες για αυτά. Για λόγους οικονομίας, αναφορά γίνεται μόνο στα Βραβεία Όσκαρ και BAFTA των τριών υπό ανάλυση ταινιών.

Με τον *Κυνόδοντα* ο Λάνθιμος ήταν υποψήφιος για Όσκαρ Καλύτερης Ξενόγλωσσας Ταινίας (Σηφάκη κ.ά., 2020, σ. 282, σ. 288, Psaras, 2016, σ. 64, Falvey, 2022, σσ. 277-278). Το *Poor Things* ήταν υποψήφιο για έντεκα Όσκαρ και απέσπασε τέσσερα Όσκαρ μεταξύ των οποίων Α' Γυναικείου Ρόλου καθώς και πέντε BAFTA (Kosmidou, 2026, σ. 101). Η πρόσφατη ταινία του *Bugonia* (2025) ήταν υποψήφια για τέσσερα Όσκαρ, μεταξύ των οποίων Καλύτερης Ταινίας, Διασκευασμένου Σεναρίου, Α' Γυναικείου Ρόλου και για πέντε BAFTA μεταξύ των οποίων Καλύτερης Σκηνοθεσίας (IMDb, n.d.).

Όπως καταδεικνύουν οι διεθνείς διακρίσεις, οι ταινίες του Λάνθιμου έχουν πλέον υπερβεί τα ελληνικά σύνορα, επιβεβαιώνοντας αυτά που ο ίδιος επισήμανε σε μια συνέντευξη του όπως την κατέγραψε ο Falvey (2022, σ. 3):

«Προφανώς είμαι Έλληνας, αλλά έκανα αυτή την ταινία⁴ στα αγγλικά και λοιπόν, δεν ξέρω ποια είναι η εθνικότητα της ταινίας, γυρίστηκε στην Ιρλανδία. Το καστ προέρχεται από όλο τον κόσμο, κάτι που ήταν σκόπιμο επειδή όλη η ιστορία έμοιαζε σωστή, όντας κάτι σύγχρονο και κοντά στις κοινωνίες στις οποίες ζούμε, στις οποίες ζω εγώ.».

Η τοποθέτηση αυτή αναδεικνύει την επιθυμία του δημιουργού να κινηθεί σε ένα διεθνές περιβάλλον.

⁴ Αναφερόμενος στην ταινία *The Lobster*.

2. Το παράξενο (*the weird*)

2.1 Το παράξενο (*the weird*) ως κίνημα

Ο ελληνικός κινηματογράφος της εμπορικής περιόδου (1950-1960) στηριζόταν σε μελοδράματα, κωμωδίες και μιούζικαλ που ενώ υιοθετούσαν δυτικές και καπιταλιστικές αξίες –όπως η κοινωνική άνοδος και η συσσώρευση πλούτου– διατηρούσαν παραδοσιακές αρχές, όπως η οικογένεια και η πατριαρχία (Psaras, 2016, σσ. 16-17). Ο *Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (NEK)*, ο οποίος εμφανίστηκε τη δεκαετία του 1970 και παρέμεινε ενεργός έως τη δεκαετία του 1990 (Psaras, 2016, σσ. 18-20), αμφισβήτησε αισθητικές και πολιτικές ιδεολογίες διατηρώντας όμως, κατά τους Wallden κ.ά. (2011, σ. 439, όπ. αναφ. στον Psaras, 2016, σ. 19), λανθάνοντα συντηρητισμό, σεξιστικό περιεχόμενο και περιορισμένους ή καθόλου μορφολογικούς πειραματισμούς.

Στον αντίποδα πέρασε το *Ελληνικό Παράξενο Κύμα*. Η Varmazi (2019, σ. 41) σημειώνει ότι οι δημιουργοί διεκδικώντας την ευρωπαϊκή τους ταυτότητα, παρήγαγαν χαμηλού προϋπολογισμού ταινίες –συνήθως χωρίς κρατική χρηματοδότηση– με καινοτόμα αισθητική και μη συμβατικές αφηγήσεις. Τολμηρές ιστορίες, ασυνήθιστοι διάλογοι, γκροτέσκα ατμόσφαιρα, αποστασιοποιημένοι χαρακτήρες, επίπεδες ή μη δραματοποιημένες ερμηνείες και ένα διάχυτο αίσθημα θλίψης και παρακμής συνθέτουν το ιδιαίτερο ύφος αυτών των ταινιών (Σηφάκη κ.ά., 2020, σ. 285). Οι Σηφάκη κ.ά. (2020, σ. 285) επισημαίνουν ότι οι κριτικοί και οι θεωρητικοί προσεγγίζουν τις ταινίες του *Ελληνικού Παράξενου Κύματος* ως έργα με αφηγηματικές και γλωσσικές καινοτομίες, κοινές θεματικές, αισθητικές και ιδεολογικές ανησυχίες, ρεαλιστικές μορφές αναπαράστασης, κοινά στυλιστικά χαρακτηριστικά (“cinematic styles”) και δύο βασικούς άξονες: α) νέες μορφές αφήγησης και αναπαράστασης της ελληνικής, συχνά δυσλειτουργικής, οικογένειας και β) εναλλακτικές, μη συμβατικές νόρμες στην κινηματογραφική γλώσσα. Ο Papanikolaou (2021, σσ. 13-14) διερωτάται αν η οικογένεια είναι μικρό κομμάτι του έθνους ή χώρος παραγωγής ιδεολογιών και μορφών πειθαρχίας ή βασική αλληγορία του έθνους ή όλα αυτά ταυτόχρονα.

Παράλληλα, ο Papanikolaou (2021, σ. 39) παρατηρεί ότι οι ταινίες αυτές περιέχουν παράλογες ή παράδοξες αφηγηματικές στιγμές, ειρωνεία, ξαφνικά ξεσπάσματα βίας, άδεια

τοπία, ανοιχτά τέλη, οπτικές αλληγορίες, αποστασιοποιημένες ερμηνείες και σκηνές απόλυτου ελέγχου στη συνείδηση ή το σώμα των άλλων· επισημαίνει ακόμη ότι όταν οι διεθνείς κριτικοί μιλούν για το *Ελληνικό Παράξενο Κύμα*, αναφέρονται σε αυτά τα χαρακτηριστικά ακόμη κι αν δεν εμφανίζονται σε όλες τις ταινίες. Ο Karalis (2012, όπ. αναφ. στον Papanikolaou, 2021, σ. 5) σημειώνει ότι ο χαρακτηρισμός «παράξενο» ταιριάζει μόνο σε περιορισμένο αριθμό ταινιών, ενώ οι Nikolaidou & Rourou (2017, σ. 91, όπ. αναφ. στον Papanikolaou, 2021, σ. 6) τις θεωρούν συνδεδεμένες μόνο μέσω της κοινής πολιτικής και πολιτισμικής τους στάσης. Από την άλλη, οι Σηφάκη κ.ά. (2020, σ. 285) θεωρούν τα καινοτόμα στοιχεία στη γλώσσα και την αφήγηση ως αντανάκλαση των παραλογισμών και των αντιφάσεων της σύγχρονης κοινωνίας σε συνθήκες κρίσης.

Ωστόσο, η Papadimitriou (2014, σ. 2, όπως παρατίθεται στον Psaras, 2016, σ. 23), επισημαίνει ότι δεν συνεπάγεται άμεση σχέση αιτίου-αιτιατού ανάμεσα στην οικονομική κρίση και το *Ελληνικό Παράξενο Κύμα*, παρότι αυτή συνέβαλε στην αύξηση της διεθνούς προσοχής προς τον ελληνικό κινηματογράφο. Προσέτι, ο Αλ. Βούλγαρης⁵ (όπ. αναφ. στους Σηφάκη κ.ά., 2020, σ. 296) θεωρεί προάγγελο του «κινήματος» την ταινία *No Budget Story* (1997) του Ρένου Χαραλαμπίδη και ο Papanikolaou (2021, σ. 40) συνδέει την ταινία *Matchbox* (2002) του Γιάννη Οικονομίδη με την *Στρέλλα* (2009) του Πάνου Κούτρα και τον *Κυνόδοντα* (2009). Οι βάσεις του *Ελληνικού Παράξενου Κύματος* φαίνεται να τέθηκαν πριν από το 2009. Η Chalkou (2012, όπ. αναφ. στον Papanikolaou, 2021, σ. 5) επιβεβαιώνει ότι αρκετές ταινίες του *Ελληνικού Παράξενου Κύματος* είχαν συλληφθεί ή/και παραχθεί πριν από την οικονομική κρίση.

Παράλληλα, οι Νικολαΐδου και Πούπου (2017, σ. 96, όπ. αναφ. στους Σηφάκη κ.ά., 2020, σ. 298) προτείνουν τριμερή κατηγοριοποίηση: α) *weird* με «μινιμαλισμό, αλληγορική γλώσσα, μαύρο χιούμορ και παράλογο», β) ταινίες που σχολιάζουν άμεσα ή έμμεσα την κρίση, γ) ανανέωση παραδοσιακών ειδών. Φαίνεται πως μόνο η δεύτερη κατηγορία συνδέεται στενά με την κρίση· για τις άλλες δύο δεν τεκμηριώνεται με βεβαιότητα μια τόσο άμεση σχέση με την κρίση.

Τέλος (κι εδώ το λογοπαίγνιο είναι σκόπιμο), η Mademli (2015) αναφέρει πως η γενιά του Λάνθιμου «διαμορφώθηκε υπό την επήρεια της ρητορικής του “τέλους” – του τέλους του

⁵ Ο μόνος ίσως δημιουργός που αποδέχεται την ύπαρξη του *Ελληνικού Παράξενου Κύματος*.

αιώνα, του τέλους της ιστορίας, του τέλους της αναπαράστασης, του τέλους των μεγάλων αφηγήσεων, του τέλους της Ελλάδας, ακόμη και του τέλους του κινηματογράφου». Αυτή η επίμονη ρητορική του «τέλους» ενδέχεται, τελικά, να λειτούργησε –τουλάχιστον ως έναν βαθμό– ως αρχή για κάτι νέο, κάτι «παράξενο».

2.2 Χαρτογραφώντας το *Παράξενο* (the *Weird*): Η Γένεση ενός Εννοιολογικού Πλαισίου του *Παράξενου*

Ο Papanikolaou (2021, σ. 4) θεωρεί ότι ο όρος «παράξενο» (*weird*) είναι ίσως προβληματικός ενώ η Karkani (2016, σ. 1) τον χαρακτηρίζει «κριτικά αδύναμο» (“critically poor”). Από την άλλη, ο Psaras (2016, σσ. 25-26) εισηγείται μια μετατόπιση από τον όρο *weird* στον όρο *queer*, θεωρώντας ότι το *weird* φέρει πολλαπλές συνδηλώσεις και απαιτεί περαιτέρω ανάλυση. Συνεπώς, ο όρος *weird* χρειάζεται εννοιολογικό πλαίσιο που η παρούσα εργασία επιδιώκει να διαμορφώσει. Εξ όσων γνωρίζω, μέχρι σήμερα δεν υπάρχει ολοκληρωμένο εννοιολογικό πλαίσιο για το «παράξενο» στη βιβλιογραφία υπάρχουν μεμονωμένες προσπάθειες ορισμού (π.χ. της Karkani, βλ. κεφ. 2.2.1).

Η χαρτογράφηση του *παράξενου* (*weird*) στον κινηματογράφο του Λάνθιμου απαιτεί την εξέταση ενός συνόλου θεωρητικών, αισθητικών και πολιτικών παραμέτρων που συγκροτούν το δικτύωμά του. Οι επτά άξονες που εφαρμόζονται στην ανάλυση των τριών ταινιών συνθέτουν ένα εννοιολογικό πλαίσιο χωρίς να εξαντλούν το εύρος του. Αυτό περιλαμβάνει τη χαρτογράφηση των όρων, των χαρακτήρων, της οπτικής κυριαρχίας και ηχητικής οικονομίας, του χώρου και του χρόνου, των συστημάτων εξουσίας, της αποξένωσης και του *ανοίκειου*, και του κοινωνικού *weird*.

2.2.1 Θεωρητική χαρτογράφηση του *weird*: *weird*, *eerie*, *grotesque*, *odd*, *bizarre*, *queer*, *dadaist*, *uncanny*, *absurd*⁶

Οι Σηφάκη κ.ά. (2020, σ. 174) αναφέρουν ότι ο όρος *παράξενο* δηλώνει «μια τάση απόκλισης από το κανονικό, το καθιερωμένο, το σωστό, το ενδεδειγμένο ή το λογικό.». Η

⁶ Επιλέγεται η χρήση των αγγλικών όρων λόγω πολυσημίας στις ελληνικές αποδόσεις.

Karkani (2015, σ. 201) επιχειρεί να ορίσει το *παράξενο* μέσα σε ένα εννοιολογικό πλαίσιο και σημειώνει ότι οι ταινίες του Λάνθιμου χαρακτηρίζονται ως *weird* εξαιτίας των ανορθόδοξων αφηγήσεων, της ανησυχαστικής ατμόσφαιρας, των παράλογων διαλόγων, του γκροτέσκου χιούμορ και της σκόπιμης ανορθολογικότητας, και υιοθετεί τους όρους *weird, eerie, absurd* και *grotesque* ως συνώνυμα ενώ ο Fisher⁷ (2011, σ. 23, σ. 27) χρησιμοποιεί τον όρο *dadaist*. Η Karkani (2015, σ. 201) επισημαίνει επίσης ότι παραδοσιακά το *weird* συνδέεται με τον τρόμο και με αυτό που κρύβεται πίσω από το συνηθισμένο, παραπέμποντας έτσι στο φροϋδικό *ανοίκειο* (*uncanny*) και ότι θεωρητικοί όπως οι Heidegger, Camus και Piaget εντάσσουν το *παράλογο* (*absurd*) στο ίδιο εννοιολογικό πλαίσιο με το *ανοίκειο* (*uncanny*). Κατά τον Freud (όπ. αναφ. στην Karkani, 2015, σ. 202) το *ανοίκειο* (*Unheimliche* ή *uncanny*) συνδέεται με ο,τιδήποτε προκαλεί φόβο επειδή δεν είναι πλήρως γνωστό ή οικείο ή με κάτι νέο που δημιουργεί αβεβαιότητα, ιδίως όταν δεν είναι σαφές αν ένα φαινομενικά ζωντανό ον είναι ζωντανό.

Στο πλαίσιο αυτό εντάσσονται και οι όροι *odd, bizarre, absurd, queer* (Sifaki και Stamou, 2020, σ. 37, όπ. αναφ. στους Σηφάκη κ.ά., 2020, σ. 175 και Psaras, 2016, σ. 25), που αναφέρθηκαν ήδη στα κεφάλαια 1.1 και 2.2.

2.2.2 Χαρτογράφηση των χαρακτήρων: το “weird body”, η αποδόμηση του και η ασυμφωνία σώματος-συμπεριφοράς, αντισυμβατική/ανέκφραστη ερμηνεία, περιθωριακοί χαρακτήρες, σωματική αδεξιότητα (*physical ineptness*), κατακερματισμός σωμάτων, *affection-image*, «συναισθηματική ασυνέχεια», μη ανθρώπινα πλάσματα

Αρχικά, η Karkani (2016, σ. 3, σ. 5) επισημαίνει ότι το «περίεργο σώμα» (“weird body”), στις ταινίες του Λάνθιμου, δημιουργείται από σκηνοθετικές επιλογές που συγκροτούν έναν «παράξενο» πρωταγωνιστή που πασχίζει να ξεφύγει από τους κοινωνικούς περιορισμούς του και συγκροτείται μέσα από το σύνολο των ερμηνευτικών, φορμικών και αφηγηματικών επιλογών, με έμφαση στον ηχητικό σχεδιασμό. Ο Fisher (2011, σ. 23) τονίζει την άκαμπτη και ανέκφραστη παρουσία των ηθοποιών ενώ η Karkani (2016, σ. 6) εισάγει τον όρο

⁷ Ο Papanikolaou (2021, σ. 137) κάνει επίσης αναφορά στην έννοια του *eerie*, όπως αυτή παρουσιάζεται στο έργο του Mark Fisher *The Weird and the Eerie* (2017).

σωματική αδεξιότητα (physical ineptness) για τις αδέξιες και ασυντόνιστες κινήσεις που δημιουργούν αίσθηση παράλογου, προκαλώντας σοκ και αμηχανία, κινήσεις που ο Kaiser (2018, όπ. αναφ. στον Kul-Want, 2023, σ. 3) παρομοιάζει «σαν μαριονέτα». Ο Kul-Want (2023, σ. 4) αποδίδει τις κινήσεις αυτές στο ότι οι χαρακτήρες «κυριαρχούνται από δυνάμεις πέραν του ελέγχου τους, [...] σαν να βασανίζονται από ένα εξουθενωτικό τραύμα.».

Αντίστοιχα, η Nikolaidou (όπ. αναφ. στον Psaras, 2016, σσ. 24-25) περιγράφει παρόμοιες αντιδράσεις –σοκ, αστάθεια, αμηχανία– και χαρακτηρίζει αυτό το είδος αφήγησης ως «σωματοκεντρικό [...] που αγνοεί τη γλώσσα, τον λόγο και τον συναισθηματισμό», με την επανάληψη να διατρέχει και τα θεματικά μοτίβα της επιτέλεσης (παιγνίδια και τελετουργίες).

Επιπλέον, η συναισθηματική κατάσταση των χαρακτήρων αποδίδεται μέσω ενός ακατάστατου κάδρου (*mise-en-scene*) και ήχου/εικόνας που παρουσιάζουν το σώμα ανησυχητικά καθαρά, με αποσπασματικά πλάνα σε άκρα ή κομματιασμένα σώματα, φωνές εκτός κάδρου, νευρικές κινήσεις της κάμερας, κορεσμένα χρώματα και συνεχή ψηφιακό ήχο ώστε να γίνει ορατό το ψυχοσωματικό πλαίσιο και να δημιουργηθεί άγχος στους θεατές (Karkani, 2016, σ. 3). Κατά τον Deleuze το κοντινό πλάνο δεν δείχνει ένα μέρος του αντικειμένου, αλλά το αποσπά από τον χώρο και τον χρόνο του συγκροτώντας την εικόνα-συναίσθημα (*affection-image*), η οποία γίνεται ανοίκεια αφού αποκόπτεται από το περιβάλλον της (Karkani, 2015, σ. 202). Κατά τον Deleuze η «αποδόμηση» του σώματος μπορεί να λειτουργήσει ως πράξη απελευθέρωσης: όταν το σώμα χάνει τη μορφή και την οργάνωση του, αντιστέκεται στις κοινωνικές δομές που το περιορίζουν και κάνει χώρο για νέους τρόπους ύπαρξης (Karkani, 2016, σ. 6).

Παράλληλα οι ερμηνείες χαρακτηρίζονται από αποδραματοποίηση ή «μπρεχτικές αντικινηματογραφικές» προσεγγίσεις, που αποδίδουν περιθωριακούς χαρακτήρες στο σύγχρονο αστικό περιβάλλον με αντισυμβατικούς τρόπους (Σηφάκη κ.ά., 2020, σ. 184). Ο Fisher (2011, σ. 22) εντοπίζει την ασυμφωνία σωματικής και συμπεριφορικής ωριμότητας ως τη βασική αιτία ενός διαρκούς αισθήματος ανησυχίας. Επιπλέον, ο Falvey (2022, σ. 95) υποστηρίζει ότι ο Λάνθιμος αφαιρώντας από τους χαρακτήρες τα αναμενόμενα συναισθηματικά αντανάκλαστικά (*συναισθηματική ασυνέχεια* / “affective discontinuity”) ωθεί το κοινό να αναμετρηθεί με την δική του σχέση του με τη βία. Δημιουργείται έτσι

στους χαρακτήρες ένα συναισθηματικό κενό που ο θεατής καλείται να γεμίσει ενεργοποιώντας τη δική του συναισθηματική ανταπόκριση (Falvey, 2022, σ. 95).

Τέλος, η Petkova (2022, σ. 150) υποστηρίζει ότι «οι “ζωικές” ταινίες του Λάνθιμου χρησιμοποιούν μη ανθρώπινα πλάσματα [...] ως πολιτικές μεταφορές που αμφισβητούν κοινωνικά συστήματα τα οποία φαντάζονται τον άνθρωπο ως εξαιρετικό είδος».

2.2.3 Χαρτογράφηση της οπτικής κυριαρχίας και της ηχητικής οικονομίας: στατικά/ακατάστατα κάδρα, αποσπασματικά πλάνα, νευρική κάμερα, αποσταθεροποιητικές λήψεις, παραμόρφωση φακού, ντοκιμαντέρ/reality, ψυχρά/μουντά/υπερφωτισμένα/(υπερ)κορεσμένα χρώματα⁸, ελαχιστοποίηση μουσικής και υπερακοή

Η Lee (2024, σ. 2) υπογραμμίζει ότι το *παράξενο* στις ταινίες του Λάνθιμου διαπερνά τα θεματικά μοτίβα, την αφήγηση και την οπτική αισθητική. Η Kutlu (2023, σ. 44) αναφέρει ότι ο Λάνθιμος διαλύει τους χαρακτήρες, περιορίζοντάς τους στην άκρη του κάδρου, ένας κατακερματισμός που οπτικοποιεί την ιδέα του Foucault ότι η εξουσία διαλύει το άτομο σε κομμάτια για να το ελέγξει. Αντίθετα, ο Λάνθιμος τοποθετεί το πρόσωπο που κατέχει την εξουσία στο οπτικά κυρίαρχο σημείο της σύνθεσης: τα wide-angle shots, το fish-eye και οι λήψεις από χαμηλές ή υψηλές γωνίες δεν είναι απλές στυλιστικές επιλογές, αλλά λειτουργούν ως αναπαραστάσεις εξουσίας, μέσω του κάδρου, της γωνίας λήψης, του φακού και του χρώματος (Kutlu, 2023, σ. 44). Η Lee (2024, σ. 2) προσθέτει ως βασικά στοιχεία την παραμορφωμένη οπτική του φακού, τον επιβραδυνόμενο ρυθμό και τους ανέκφραστους διαλόγους.

Ο Lykidis (2015, σ. 10, όπ. αναφ. στον Falvey, 2022, σσ. 2-3) επισημαίνει, μεταξύ άλλων, την «απουσία μοντάζ συνέχειας, τις παράλογες αποκλίσεις από τη λογική της αφήγησης, την υπερβολική αναφορικότητα και την κλειστοφοβική mise-en-scene». Οι Σηφάκη κ.ά. (2020, σ. 123, σ. 184) σημειώνουν ότι η οπτική αισθητική αυτών των ταινιών –μουντά ή ψυχρά χρώματα, στατικά κάδρα, αραιό μοντάζ, αίσθηση περιορισμού– δημιουργούν μια αγωνιώδη ατμόσφαιρα. Η Karkani (2016, σ. 8) αναφέρει ότι το “weird body” δεν

⁸ Η χρωματική παλέτα αλλάζει ανάλογα με την κάθε ταινία, όπως φαίνεται και στην ανάλυση των ταινιών.

περιορίζεται μέσα στο κάδρο αλλά χρησιμοποιείται με φορμαλιστικές στρατηγικές που εντείνουν την αποξένωση. Μέσα από «υπερδιεγερμένες εικόνες, υπερκορεσμένα χρώματα, θολά και ασταθή πλάνα, κοκκώδη υφή και οικεία ηχητική πλαισίωση», το “weird body” υπερβαίνει το οπτικό όριο και επηρεάζει τον θεατή σωματικά και νοητικά (Karkani, 2016, σ. 8). Αυτή την οπτική εμπειρία που ενεργοποιεί το σώμα του θεατή η Laura U. Marks (όπ. αναφ. στην Karkani, 2016, σ. 8) ονομάζει *haptic visuality*.

Επιπλέον, στον *Κυνόδοντα*, ο Λάνθιμος χρησιμοποιεί ηχητικά που τραβούν την προσοχή στη σωματικότητα και παράγουν μια ενισχυμένη ακουστική εμπειρία, αυτό που η Vivian Sobchack ονομάζει *υπερακοή (ultra-hearing)* (Karkani, 2016, σ. 8). Παράλληλα, ο Fisher (2011, σ. 23) τονίζει την ένταση ανάμεσα στον φορμαλιστικό νατουραλισμό και το σχεδόν ντανταϊστικό περιεχόμενο: η κάμερα απαθής, σαν να γυρίζει ντοκιμαντέρ, χωρίς μη διηγητική μουσική και ηθοποιοί ανέκφραστοι, σαν να βρίσκονται σε reality show.

2.2.4. Χαρτογράφηση του χώρου και χρόνου: περιοριστική αρχιτεκτονική, εγκλεισμός, μινιμαλισμός, αίσθηση του «αταίριαστου» και χρονική ασυμφωνία (*temporal discordance*)

Η Kutlu (2023, σ. 43) επισημαίνει ότι ο Λάνθιμος αξιοποιεί την αρχιτεκτονική και τους κλειστούς χώρους: οι χαρακτήρες συχνά τοποθετούνται σε περιορισμένα περιβάλλοντα και εμφανίζονται «στριμωγμένοι» στο κάδρο με το πλάνο ορισμένες φορές να εστιάζει μόνο σε τμήματα του σώματος τους (Kutlu, 2023, σ. 43). Ο κλειστός χώρος λειτουργεί ως μηχανισμός αποξένωσης ενισχύοντας την *παράξενη* ατμόσφαιρα.

Ωστόσο το *παράξενο* στις ταινίες του Λάνθιμου δεν είναι μόνο σκηνοθετικό τέχνασμα. Ο Fisher (2017, σσ. 10-11, όπ. αναφ. στον Papanikolaou, 2021, σ. 10) ορίζει το *weird* ως κάτι που δεν ανήκει και που εισβάλλει στο οικείο χωρίς να συμβιβάζεται μαζί του ενώ ο Papanikolaou (2021, σ. 10) προσθέτει την αίσθηση του «αταίριαστου» (“sense of ill-fitting”). Η Ρουπού (2021, σ. 180) σημειώνει, για το *Ελληνικό Παράξενο Κόσμα*, ότι ακόμη και ένα μεμονωμένο καρέ, αποσπασμένο από το συνολικό πλαίσιο, μπορεί να φαίνεται «παράξενο» λόγω καδραρίσματος, *mise-en-scène* και απρόβλεπτων συνδυασμών αντικειμένων, ζώων και χώρων, αν και διατηρεί ιδιότυπο ρεαλισμό, περιγραφή που επίσης παραπέμπει στο «αταίριαστο».

Η Brinkema (2012, σ. 11) χρησιμοποιεί τον όρο *temporal discordance* για την χρονική ασυμφωνία στον *Κυνόδοντα* με την ταυτόχρονη συνύπαρξη ενός ιστορικά προσδιορισμένου χρόνου (που δηλώνεται από τα προϊόντα χρονολογημένα περίπου στα τέλη της δεκαετίας του 1970 με αρχές του 1980) και ενός άχρονου ενδοοικογενειακού χρόνου όπου η ενηλικίωση αναστέλλεται επ' αόριστον.

2.2.5 Χαρτογράφηση των συστημάτων εξουσίας: Foucault

Ο Foucault, όπως τον παρουσιάζει ο Papanikolaou (2021, σσ. 15-16), διακρίνει την κλασική κυριαρχική εξουσία (classical sovereign power) από τις νεωτερικές μορφές, την πειθαρχική (disciplinary power) και τη βιοπολιτική (biopolitical power). Στην κυριαρχική εξουσία ο κυρίαρχος μπορεί «να αφαιρεί ζωή ή να επιτρέπει τη ζωή» (“take life or let live”) (Foucault, 2003, σσ. 240-241, όπ. αναφ. στον Papanikolaou, 2021, σ. 15). Επίσης μπορεί να κατάσχει χρόνο, πράγματα, σώματα (Rabinow και Rose, 2006, σ. 196). Αντίθετα, στη βιοπολιτική εξουσία, η λογική γίνεται «να [τους] κάνει να ζήσουν ή να [τους] αφήσει να πεθάνουν» (“make live or let die”) υποδηλώνοντας μία νέα μορφή διαχείρισης της ζωής και του πληθυσμού (Foucault, 2003, σσ. 240-241, όπ. αναφ. στον Papanikolaou, 2021, σ. 15).

Ο Papanikolaou (2021, σ. 16, σ. 228) υποστηρίζει ότι το *Ελληνικό Παράξενο Κύμα* έγινε υπόδειγμα κινηματογράφου βιοπολιτικής· η βιοπολιτική κυβερνά μέσω ερεθισμάτων και δεν είναι ορατή όπως είναι η κυριαρχική εξουσία.

Η Ρουρου (2014, σ. 47, όπ. αναφ. στους Σηφάκη κ.ά., 2020, σ. 127) θεωρεί «τις δυσλειτουργίες της ελληνικής οικογένειας ως αλληγορία για το έθνος, την κοινωνία ή το πολιτικό σύστημα» ενώ ο Papanikolaou (2021, σ. 156) χαρακτηρίζει τις αλληγορίες στον *Κυνόδοντα* ως βιοπολιτικά εργαλεία εξουσίας. Κατά τον Valiaho (2014b, σ. 105, όπ. αναφ. στον Papanikolaou, 2021, σ. 15), η βιοπολιτική ελέγχει, πειθαρχεί, ενισχύει, αξιοποιεί το ανθρώπινο σώμα με στόχο την ένταξη του σε συστήματα ελέγχου της απόδοσης του.

Για τον Foucault, η εξουσία είναι αόρατη: είναι μια δομή που παράγει τη δική της αλήθεια, καθορίζει τα κοινωνικά πρότυπα (“norms”), τα επιβάλλει μέσω των θεσμών της ώστε τα άτομα είναι ταυτόχρονα προϊόντα και εφαρμοστές της εξουσίας (Kutlu, 2023, σ. 38). Η φουκωική θεωρία του λόγου (theory of discourse) ορίζει τον λόγο ως «πρακτικές που

σχηματίζουν συστηματικά τα αντικείμενα για τα οποία μιλούν» (Foucault, 2002, σσ. 38-39). Στο πλαίσιο της έννοιας του καθεστώτος αλήθειας (regimes of truth) ο Foucault (1980, σ. 131) προσθέτει ότι «κάθε κοινωνία έχει το καθεστώς αλήθειας της, τη δική της “γενική πολιτική” της αλήθειας: δηλαδή τους τύπους λόγου που αποδέχεται και κάνει να λειτουργούν ως αληθείς». Παρόμοια, αναλύοντας τον *Κυνόδοντα*, ο Psaras (2016, σ. 70), σημειώνει ότι η οικογένεια (και το έθνος) αποκαλύπτεται ως αφήγημα, ως μύθος. Έτσι οι θεσμοί είναι κατασκευές που χρειάζονται επανάληψη, τελετές και γλώσσα για να υπάρξουν. Η Kutlu (2023, σ. 38) σημειώνει ότι, κατά τον Foucault (1980, σ. 39), η εξουσία διεισδύει ως την ίδια την ψυχή, επηρεάζοντας σώματα, πράξεις, συμπεριφορές, λόγο και καθημερινότητα, ακριβώς το πεδίο που εξερευνά ο Λάνθιμος.

Οι τεχνικές άσκησης της εξουσίας είναι ο «έλεγχος» (“control”), η «πειθαρχία» (“discipline”), η «ιεραρχική επιτήρηση» (“hierarchical observation”), η «κανονικοποιητική κρίση» (“normalizing judgment”) και η «εξέταση» (“examination”) (Foucault, 2013, όπ. αναφ. στην Kutlu, 2023, σ. 38). Ο «έλεγχος» είναι πιο αποτελεσματικός στα σχολεία, στους στρατώνες και στις φυλακές, όπου φανερώνεται το βιοπολιτικό στοιχείο: η εξουσία πλέον δεν θανατώνει, αλλά διαχειρίζεται τη ζωή, δηλαδή ασκεί βιοεξουσία, «αναμορφώνοντας» τα άτομα ώστε να ενταχθούν στο παραγωγικό σύστημα (Kutlu, 2023, σ. 38). Η «κανονικοποιητική» κρίση επιβάλλει κανόνες κανονικότητας και τιμωρεί την απόκλιση, η «εξέταση» συνδέει εξουσία και γνώση και στην «ιεραρχική επιτήρηση» τα βλέμματα αλληλοελέγχονται (Kutlu, 2023, σ. 38).

Ο Λάνθιμος παρουσιάζει τα σώματα μέσα από μια αφήγηση που αγγίζει το παράλογο, πράγμα που συνδέεται με την φουκωική έννοια των «υπάκουων» σωμάτων (“docile” bodies) (Foucault, 1975/1977, όπ. αναφ. στην Kutlu, 2023, σ. 38). Η Bartky (1988, σ. 27) επικρίνει τον Foucault επειδή αγνοεί ότι τα γυναικεία σώματα εκπαιδεύονται για να είναι πιο «υπάκουα» σώματα από τα αντρικά. Η ίδια υπογραμμίζει (Bartky, 1988, σ. 37, σ. 42) ότι οι πρακτικές πειθαρχίας του γυναικείου σώματος ανήκουν σε ένα πατριαρχικό σύστημα που διαμορφώνει τις γυναίκες σε υπάκουες συντρόφους των ανδρών και ότι το πατριαρχικό βλέμμα, ως το *πανοπτικόν*, ωθεί τις γυναίκες σε συνεχή αυτοπειθαρχία και αυτοέλεγχο ώστε να διατηρούν ένα σώμα ευχάριστο και επιθυμητό.

Το *πανοπτικόν* (panopticon) είναι όρος που ο Foucault (2013, όπ. αναφ. στην Kutlu, 2023, σσ. 38-39) δανείστηκε από τον Jeremy Bentham για να περιγράψει την πειθαρχία και επιτήρηση μέσω συνεχούς, αόρατης παρακολούθησης. Είναι μια φυλακή όπου ένας κεντρικός, κλειστός πύργος επιτήρησης περιβάλλεται από κελιά που επιτρέπουν τη συνεχή ορατότητα των κρατουμένων, γεγονός που οδηγεί τελικά στην αυτοπειθαρχησή τους (Foucault, 2013, όπ. αναφ. στην Bartky, 1988, σσ. 26-27). Ο Dews (1984, σ. 77, όπ. αναφ. στην Bartky, 1988, σ. 41) διευκρινίζει ότι το βλέμμα «εσωτερικεύεται» από τους κρατούμενους. Έτσι το «εσωτερικευμένο» βλέμμα γίνεται μέρος της αυτοαντίληψης του ατόμου (Bartky, 1988, σ. 38). Και «ο καθένας γίνεται δεσμοφύλακας του εαυτού του» (Foucault, 1979, σ. 201 όπ. αναφ. στην Bartky, 1988, σ. 27). Η Bartky (1988, σσ. 38-39) διακρίνει δύο αντιφατικά επίπεδα: 1. Τον τρόπο με τον οποίο μία γυναίκα αντιλαμβάνεται τον εαυτό της μέσα από το βλέμμα ενός αφηρημένου ανδρικού παρατηρητή. 2. Την αίσθηση ατομικής αξίας που εξαρτάται από το πώς πιστεύει ότι την βλέπουν, αλλά και από τις γνώσεις και δεξιότητές της. Έτσι, η πειθαρχία αποδυναμώνει το άτομο, όμως του προσφέρει και αίσθηση επιδεξιότητας και σταθερής ταυτότητας (Bartky, 1988, σσ. 38-39). Η έμφυλη ανάγνωση της Bartky θα αξιοποιηθεί στην ανάλυση των γυναικείων ταυτοτήτων.

2.2.6 Χαρτογράφηση της αποξένωσης και του *ανοίκειου*: Από το Brechtian *Verfremdung* στο Brechtian *Uncanny*

Η Kosmidou (2026, σ. 17) σημειώνει ότι το επικό θέατρο του Brecht αντιπαράτίθεται στο αριστοτελικό, το οποίο στηρίζεται σε γραμμική εξέλιξη, κυριαρχία της πλοκής και συναισθηματική ταύτιση του θεατή. Αντίθετα, στο επικό θέατρο η αφήγηση δεν είναι γραμμική, η ιστορία προηγείται της πλοκής και η έμφαση μετατοπίζεται στην κριτική σκέψη (Kosmidou, 2026, σ. 17) ενώ απουσιάζει και η αριστοτελική κάθαρση (Μπένγιαμιν, 1972, σσ. 36-37). Αντί για συνεχή δράση, το επικό θέατρο αναδεικνύει καταστάσεις μέσω της διακοπής της πλοκής (με ιδιαίτερο παίξιμο, πανό, τίτλους, τραγούδια), διακοπές που καθιστούν τις χειρονομίες των ηθοποιών πιο εμφανείς και πιο φορτισμένες με νόημα (Μπένγιαμιν, 1972, σ. 34, σ. 36-38). Ο Μπένγιαμιν (1972, σ. 40) επισημαίνει ότι το επικό θέατρο εξελίσσεται μέσα από διαδοχικές εντάσεις, σαν εικόνες ταινίας, φέρνοντας διαφορετικές καταστάσεις σε σύγκρουση δημιουργώντας σοκ στους θεατές. Η διαδικασία

αυτή –που ο Brecht ονομάζει *Verfremdung*– απομακρύνει το κοινό από τις καταστάσεις και αντί για ψευδαίσθηση, ωθεί τον θεατή και ηθοποιό σε κριτική στάση (Μπένγιαμιν, 1972, σ. 37, σ. 130), χωρίς να παίρνει μια συγκεκριμένη θέση (Curtan, 2001, σ. 179, όπ. αναφ. στην Kosmidou, 2026, σ. 27). Η Kosmidou (2026, σ. 27) σημειώνει ότι τα *V* εφέ ή *Verfremdung* εφέ ονομάζονται και «εφέ αποξένωσης, αποστασιοποίησης ή ανοικειοποίησης».

Ο ηθοποιός του επικού θεάτρου οφείλει να διατηρεί μια ψυχρή απόσταση από τον ρόλο (Μπένγιαμιν, 1972, σ. 40). Η Karkani (2016, σ. 9) χρησιμοποιεί ως παράδειγμα συναισθηματικής αποστασιοποίησης την ταινία *Άλλεις* όπου ο Λάνθιμος επέτρεψε μόνο μία ανάγνωση του σεναρίου και καμία μορφή πρόβας. Πρόκειται για μπρεχτική αποξένωση αφού οι ηθοποιοί δεν «βιώνουν» τους ρόλους αλλά τους «εκτελούν».

Η Ρουπού (2014, σ. 59, όπ. αναφ. στον Psaras, 2016, σ. 25) εξηγεί ότι η χρήση ρηχής εστίασης δημιουργεί έναν «επιπεδικό» χώρο (“planimetric”⁹) που κάνει τους χαρακτήρες να φαίνονται απομονωμένοι και εγκλωβισμένοι, συνδυάζοντας την αποξένωση με ένα «“αποστασιοποιημένο, αποδραματοποιημένο αντι-νατουραλιστικό, “αφηρημένο χώρο” που [αναδεικνύει] μια “πολιτική, ιδεολογική ή φεμινιστική ατζέντα”». Το αποτέλεσμα αυτών των τεχνικών –η απόσταση που δημιουργείται από την εικόνα και η αίσθηση μη ρεαλιστικού χώρου και χρόνου– σε συνδυασμό με την αποξένωση και το ψυχρό, ανέκφραστο παίξιμο των ηθοποιών, οδηγεί σε «“συναίσθημα *ανοίκειου* (*uncanny*), μείγμα άγχους, φόβου ή ανεξήγητης ‘παραδοξότητας’ για πρώην οικείες καταστάσεις που τώρα έγιναν *παράξενες*”» (Ρουπού, 2014, σ. 61, όπ. αναφ. στον Psaras, 2016, σ. 25). Η Kosmidou (2026, σ. 1) υπογραμμίζει ότι ο Λάνθιμος συνδυάζει τις αφύσικες αφηγήσεις με την μπρεχτική αισθητική της *αποξένωσης* (“*Verfremdung*”) και την αισθητική του *ανοίκειου* (*uncanny*), δημιουργώντας αυτό που η ίδια ονομάζει «μπρεχτικό ανοίκειο» (“*Brechtian uncanny*”).¹⁰

⁹ Η Ρουπού (2014, σ. 59, όπ. αναφ. στον Psaras, 2016, σ. 25) χρησιμοποιεί όρους της Bordwell.

¹⁰ Η Kosmidou (2026, σσ. 23-25, σ. 44) σημειώνει ότι ο Derrida έφερε το *uncanny* σε διάλογο με τον Μαρξισμό συνδέοντας το με την μπρεχτική αποξένωση.

2.2.7 Χαρτογράφηση του κοινωνικού *weird*: κλειστό δυσλειτουργικό σύστημα, γλωσσική παραμόρφωση, υπολογισμένη παραδοξότητα, αλληγορία, ασυνήθιστοι διάλογοι, κυνική ειρωνεία, διαστρεβλωμένο/μαύρο/γκροτέσκ χιούμορ, βία, αντίσταση, αίσθημα θλίψης και παρακμής

Οι Σηφάκη κ.ά. (2020, σ. 184) επισημαίνουν ότι οι ταινίες του σύγχρονου ελληνικού κινηματογράφου αναδεικνύουν προβληματικές πτυχές της ελληνικής οικογένειας, τη διάβρωση των παραδοσιακών αξιών και τον κοινωνικό ρατσισμό. Κατά την Kutlu (2023, σ. 39) στο σύμπαν του Λάνθιμου, η οικογένεια λειτουργεί ως το μικρότερο και καθοριστικό κύτταρο της κοινωνίας. Τα ζητήματα αυτά παρουσιάζονται μέσα από αποστασιοποιημένες αφηγήσεις, μια αινιγματική ή ασυνήθιστη χρήση της γλώσσας – συχνά με σκόπιμη διαστρέβλωση λέξεων και νοημάτων καθώς και ασυνήθιστους διαλόγους και αίσθημα παρακμής (Σηφάκη κ.ά., 2020, σ. 184, σ. 285).¹¹

Ο Σαραφιανός (2020, σ. 113) εισάγει τον όρο *μεταφορική παγίδευση* για να περιγράψει ότι:

«η μεταφορική μεταλλαγή των εννοιών των λέξεων δεν πραγματώνεται για την κατάκτηση κάποιας νοητικής και αισθητικής απελευθέρωσης αλλά για να διατηρηθούν τα όρια του χώρου και της κίνησης, που δεν απελευθερώνει από τα δεσμά αλλά [...] χειραγωγεί ανθρώπους τόσο στη σκέψη όσο και στη συνείδηση.».

Πρόκειται για έναν μηχανισμό όπου η γλώσσα μικραίνει ή ακυρώνει κόσμους αντί να τους επεκτείνει. Ο Σαραφιανός (2020, σ. 118) περιγράφει: «μια γλώσσα που όχι μόνο αμφισβητεί την ύπαρξη του εξωτερικού κόσμου αλλά δημιουργεί την ίδια τη συνθήκη, για να μην υπάρχει». Η *μεταφορική παγίδευση* του Σαραφιανού παραπέμπει άμεσα ή έμμεσα στη φουκωική θεωρία του λόγου και στο φουκωικό καθεστώς αλήθειας: στην κατασκευή της πραγματικότητας μέσω του λόγου. Θα πρόσθετα, αν για τον Magritte η πίπα δεν είναι πίπα αλλά η εικόνα μιας πίπας, για τα παιδιά του *Κυνόδοντα* μια εικόνα της «θάλασσας» δεν θα σήμαινε απολύτως τίποτα. Παρομοίως, η Brinkema (2012, όπ. αναφ. στον Papanikolaou, 2021, σ. 168) μιλά για *αλληγορική ρήξη* (“allegorical disjunction”): «κάθε άτομο, αντικείμενο ή σχέση μπορεί να σημαίνει οτιδήποτε άλλο» όπως η «αδελφή [που] μπορεί να γίνει ερωμένη», αυθαιρεσία σημασιών που μπορεί να παραγάγει βία.

¹¹ Βλ. και κεφ. 2.1.

Ο Papanikolaou (2021, σ. 49) υποστηρίζει ότι όλες οι ταινίες πραγματεύονται τη βιοπολιτική, σχολιάζοντας την και δείχνοντας σύγκρουση και αντίσταση. Η αλληγορία, ιδιαίτερα η «μετωνυμική αλληγορία» (“metonymic allegory”) λειτουργεί ως εργαλείο που εξηγεί το βιοπολιτικό παρόν (Papanikolaou, 2021, σ. 14, σ. 49, σ. 150). Η βία κάποιες φορές χαλάει την «κανονικότητα» της αλληγορίας, και άλλες λειτουργεί σαν ξαφνικό «μετωνυμικό ξύπνημα» (“metonymic wake-up”) που οδηγεί τον θεατή να σκεφτεί το πραγματικό πλαίσιο της ιστορίας (Papanikolaou, 2021, σ. 49).

Η Lutas (2015, σσ. 89-90) επισημαίνει, μεταξύ άλλων, την ξαφνική βία και τη συναισθηματική κατάρρευση (παραθέτοντας τον V.P., 2011), το διαστρεβλωμένο χιούμορ και την υπολογισμένη παραδοξότητα (παραθέτοντας τον Lepastier, 2013, σ. 66). Παρόμοια, ο Τερζής (2015, όπ. αναφ. στους Σηφάκη, κ.ά., 2020, σ. 184) εντοπίζει, μεταξύ άλλων, κυνική ειρωνεία και ένα ιδιαίτερο μαύρο χιούμορ. Ο Fisher (2011, σ. 27) υπογραμμίζει ότι οι κωμικές στιγμές του *Κυνόδοντα* αντί για γέλιο, προκαλούν δυσφορία και αμήχανα, μισά χαμόγελα.

Η Lutas (2015, σ. 101) υποστηρίζει πως το αίσθημα ενόχλησης δεν προκύπτει τόσο από τις σκηνές σεξ ή βίας όσο από την παραδοξότητα του κόσμου και τον τρόπο παρουσίασης του· ο Λάνθιμος συνδυάζει παράξενες αφηγηματικές τεχνικές για να αποκαλύψει ότι η πραγματικότητα που βλέπουμε είναι κατασκευασμένη.

3. Η ταυτότητα

Με το *Ελληνικό Παράξενο Κύμα* ο ελληνικός κινηματογράφος απομακρύνθηκε από τα θέματα της ελληνικότητας και της ελληνικής ιστορίας, κάνοντας μια στροφή προς την ίδια την πραγματικότητα, την οποία όμως αντιμετωπίζει με ειρωνεία και ψυχρή κριτική, μέσα από επαναλαμβανόμενα θέματα όπως της οικογένειας και της ταυτότητας αναδεικνύοντας τη δυσλειτουργία τους, μέσα στο πλαίσιο της κρίσης (Varmazi, 2019, σ. 42). Τον Λάνθιμο τον ενδιαφέρει πώς οι δομές εξουσίας διαμορφώνουν τα υποκείμενα· δεν τον απασχολούν οι χαρακτήρες, αλλά οι μηχανισμοί που παράγουν ταυτότητες και αυτό επιβεβαιώνεται από τη δήλωση του ιδίου σε μια συνέντευξη την οποία καταγράφει ο Papanikolaou (2021, σσ. 14-15): «‘Αυτό που μας ενδιέφερε ήταν οι τρόποι με τους οποίους κυβερνάται μια οικογένεια ή μια ομάδα και τι αντίκτυπο έχει αυτό σε κάθε μέλος της ομάδας’». Για την ανάλυση της ταυτότητας των τριών πρωταγωνιστριών, εφαρμόζεται ένα συνδυαστικό φιλοσοφικό πλαίσιο που συνδυάζει τη χαρτογράφηση του *παράξενου* με τρία θεωρητικά πλαίσια ταυτότητας: τη φουκωική συγκρότηση του υποκειμένου, που φωτίζει την προέλευση της ταυτότητας μέσα από τις σχέσεις εξουσίας· τις θεωρίες ταυτότητας, όπως τις συνοψίζει ο Sollberger, που αποσαφηνίζουν τη δομή της· και τον πλατωνικό μύθο του Σπηλαίου, που περιγράφει τη μετάβαση από την απατηλή ταυτότητα των αισθήσεων στην αληθή ταυτότητα του νου.

3.1 Η συγκρότηση του υποκειμένου σύμφωνα με τον Foucault

Ο Foucault (1982) στο κλασικό κείμενο του *Το Υποκείμενο και Η Εξουσία* εξετάζει πώς η εξουσία κατασκευάζει τα υποκείμενα. Οι θέσεις του Foucault θα αναλυθούν εκτενέστερα στην εφαρμογή τους στις ταινίες.

Σύμφωνα με τον ίδιο (Foucault, 1982, σσ. 777-778) υπάρχουν τρεις μηχανισμοί αντικειμενοποίησης του υποκειμένου: ο πρώτος αφορά μεθόδους έρευνας που διεκδικούν το «καθεστώς των επιστημών» (“status of sciences”), π.χ. την αντικειμενοποίηση του ομιλούντος υποκειμένου μέσα από τη γλωσσολογία, τα οικονομικά, τη βιολογία. Ο δεύτερος τρόπος είναι οι «πρακτικές διαίρεσης» (“dividing practices”) μέσω των οποίων το υποκείμενο «διαίρει τον εαυτό του ή διαιρείται από άλλους», όπως οι διαχωρισμοί

τρελών/λογικών, εγκληματιών/«καλών παιδιών» (Foucault, 1982, σσ. 777-778). Τον τρίτο, την «υποκειμενοποίηση του εαυτού», τον δείχνει με τον παράδειγμα των ανδρών που μαθαίνουν από την κοινωνία να αντιλαμβάνονται τον εαυτό τους ως υποκείμενα της «σεξουαλικότητας» (Foucault, 1982, σ. 778).

Ο Foucault σημειώνει ότι το «υποκείμενο» έχει δύο όψεις: 1) την υποταγή κάτω από τον έλεγχο κάποιου άλλου και 2) την συγκρότηση της ταυτότητας μέσα από την αυτοκατανόηση ή τη συνείδηση του υποκειμένου· και οι δύο εμπεριέχουν μορφές εξουσίας που όχι μόνο υποτάσσουν το υποκείμενο αλλά και το δημιουργούν (Foucault, 1982, σ. 781). Ο ίδιος (Foucault, 1982, σ. 782) τονίζει τη σημασία του αγώνα ενάντια στην «υποταγή του υποκειμένου» αφού ο στόχος μας σήμερα δεν είναι να ανακαλύψουμε ποιοι είμαστε αλλά να αρνηθούμε την ταυτότητα που μας έχει επιβληθεί.

Η «ποιμαντική εξουσία» (“pastoral power”) έχει τέσσερα χαρακτηριστικά: θέλει να σώσει τον καθένα, είναι έτοιμη να θυσιαστεί για το ποίμνιο, ενδιαφέρεται για κάθε άτομο ξεχωριστά, απαιτεί γνώση των ενδόμυχων μυστικών της ψυχής (Foucault 1982, σ. 783).

Σύμφωνα με τον Foucault (1982, σ. 789), αυτός που ασκεί εξουσία δεν επιδιώκει σύγκρουση αλλά καθοδηγεί συμπεριφορές προς το επιθυμητό προς αυτόν αποτέλεσμα. Για να υπάρξει σχέση εξουσίας μεταξύ των υποκειμένων η ελευθερία του υποκειμένου είναι απαραίτητη· η δουλεία δεν είναι σχέση εξουσίας αφού υπάρχει φυσικός περιορισμός (Foucault, 1982, σ. 790). Επίσης απαιτούνται τα ακόλουθα: 1) «“ο άλλος” (αυτός πάνω στον οποίο ασκείται εξουσία) να αναγνωρίζεται [...] ως ένα άτομο που ενεργεί» και 2) «ότι απέναντι σε μια σχέση εξουσίας μπορούν να ανοίξουν απαντήσεις, αντιδράσεις, αποτελέσματα και πιθανές επινοήσεις» (Foucault, 1982, σ. 789). Ο Aksit (2024, σ. 1082) παραπέμπει στη φουκωική αρχή «όπου υπάρχει εξουσία, υπάρχει αντίσταση». Η εξουσία κατά τον Foucault (1982, σ. 781, όπ. αναφ. στην Kutlu, 2023, σ. 41) «είναι παντού [...] σε όλους τους θεσμούς [και] διαμορφώνει τις ταυτότητες και τα σώματα των ατόμων». Η Bartky (1988, σσ. 42-43) επικρίνει τον Foucault: αν το υποκείμενο διαμορφωνόταν πλήρως από την εξουσία τότε η έννοια της αντίστασης θα κατέρρεε.

3.2 Ποσοτική (*quantitative*), ποιοτική (*qualitative*) και αυτο-ομοιότητα της ταυτότητας (“*self-sameness*”). Διάκριση μεταξύ “*I*” και “*me*”. Αφηγηματικός εαυτός / αφηγηματική ταυτότητα (“*narrative self*” / “*narrative identity*”).

Ο Sollberger (2013, σσ. 2-5) διακρίνει διαστάσεις της ταυτότητας. Η *ποσοτική* ταυτότητα είναι η μοναδικότητα του ατόμου και ανάγεται στον ελληνικό όρο *άτομο* (Sollberger, 2013, σ. 2). Σύμφωνα με τον Kant τα άτομα είναι «δεδομένα της εμπειρίας, και [...] δεσμευμένα από τον χώρο και τον χρόνο» (Sollberger, 2013, σ. 2). Ο Locke (1690, σ. 71, όπ. αναφ. στον Sollberger, 2013, σ. 2) συνέδεσε τον εαυτό με τη μνήμη: χωρίς ανάμνηση του παρελθόντος του, το άτομο δεν έχει ταυτότητα.

Η *ποιοτική* ταυτότητα αφορά το «ποιος/ποια είμαι» (Sollberger, 2013, σ. 2). Κατά τον Straub (όπ. αναφ. στον Sollberger, 2013, σσ. 2-3), η περιγραφή ενός ατόμου προκύπτει από τους κοινωνικούς ρόλους που αποδέχεται ή απορρίπτει, και από τις αξίες, δεξιότητες και εμπειρίες.

Η *αυτο-ομοιότητα* (“*self-sameness*”) κατά τον Erikson (όπ. αναφ. στον Sollberger, 2013, σ. 3) είναι η ικανότητα διατήρησης σταθερής αίσθησης του εαυτού με «εσωτερική συνοχή και συνέχεια» στον χρόνο. Κατά την προσέγγιση του Sollberger (2013, σ. 3), ο Ricoeur διαχωρίζει την ταυτότητα σε *idem-identity* (μια δυναμική διαδικασία συνεχούς ενσωμάτωσης εμπειριών) και *ipse-identity* (ηθικοφιλοσοφικά ζητήματα υπεύθυνης λήψης αποφάσεων). Ο Frankfurt (όπ. αναφ. στον Sollberger, 2013, σ. 3) υποστηρίζει ότι το άτομο είναι αυτόνομο όταν έχει «βουλήσεις δεύτερης τάξης» (“*second order volitions*”), δηλαδή αποφασίζει ποιες επιθυμίες του εντάσσει στη βούληση του.

Ο Sollberger (2013, σ. 4) αναφέρει ότι ο φιλόσοφος και ψυχολόγος William James (1890) διέκρινε την ταυτότητα του «εγώ» (“*I*”) από εκείνη του «εμένα» (“*me*”). Το “*me*” αφορά τη «σταθερότητα και συνέχεια του εαυτού» στον χρόνο και το πώς κάποιος αντιλαμβάνεται τον εαυτό του (“*narrative self-reference*”) (Sollberger, 2013, σ. 4). Αντίθετα, το “*I*” λειτουργεί ως το ενεργό υποκείμενο της εμπειρίας και θεωρείται μέρος της ίδιας της συνείδησης (Sollberger, 2013, σ. 4). Ο Mead (1934, όπ. αναφ. στον Sollberger, 2013, σ. 4) υποστηρίζει ότι το “*I*” είναι το αυθόρμητο μέρος του εαυτού που δεν εξηγείται από

κοινωνικές επιρροές ενώ το “me” διαμορφώνεται μέσα από την αλληλεπίδραση με τους άλλους. Ο Bauman (2005, σ. 624, όπ. τον αναφ. στον Sollberger, 2013, σ. 4) υπογραμμίζει τη σημασία της κοινωνικής αναγνώρισης: «“καταλαβαίνουμε ποιοι είμαστε παρατηρώντας πώς μας αντιλαμβάνονται οι άλλοι”». Οι Erikson και Jorgensen (1968, σ. 30 και 2006, σ. 623 όπ. αναφ. στον Sollberger, 2013, σ. 4) συνδέουν την ταυτότητα με δύο ανάγκες: «“την ανάγκη για ασφάλεια (την ανάγκη να ανήκουμε [...])”» και «“την επιθυμία για ελευθερία (την ανάγκη για διαφοροποίηση, ατομικότητα και αυτονομία)”».

Επιπλέον ο Sollberger (2013, σ. 5) αναφέρει τη «διάχυση ταυτότητας» (“identity diffusion”) ως την έλλειψη αναπαράστασης του εαυτού και αποτυχία ανάπτυξης «σταθερής και συνεκτικής ταυτότητας» στον χρόνο. Για τον Erikson (1956, όπ. αναφ. στον Sollberger, 2013, σ. 4) σημαίνει ότι ο έφηβος περνά περίοδο έντονης συναισθηματικής αστάθειας και συγκρούσεων και χρειάζεται αυξημένη ψυχοκοινωνική στήριξη για να διαμορφώσει την ταυτότητά του. Για τον Kernberg (2006, σ. 980, όπ. αναφ. στον Sollberger, 2013, σ. 5), η «διάχυση ταυτότητας» είναι βαθύτερη και παθολογική εκφράζοντας την «έλλειψη ενσωμάτωσης του εαυτού και των σημαντικών άλλων» και συνδέεται με σοβαρές διαταραχές της προσωπικότητας. Όπως αναφέρει ο Sollberger (2013, σ. 5) καταγράφονται «αισθήματα απώλειας συνοχής και [...] (επώδυνης) εσωτερικής ασυνέπειας» όπως και «αίσθημα εσωτερικού κενού.».

Ο Sollberger (2013, σ. 3) αναφέρει τον όρο *αφηγηματικός εαυτός* (“narrative self”) ή *αφηγηματική ταυτότητα* (“narrative identity”) ο οποίος δείχνει ότι «ο εαυτός παραμένει συνεχής στον χρόνο και σε διαφορετικές συνθήκες, και το άτομο μπορεί να δημιουργήσει μια συνεκτική αφήγηση ή ιστορία ζωής που ενοποιεί την προσωπική του ταυτότητα». Επιπλέον η *αφηγηματική ταυτότητα* διαμορφώνεται μέσα από πολιτισμικές αφηγήσεις όπως «“η θρησκεία, η κοινωνία, το σχολείο και το κράτος, οι οποίες [προηγουμένως] διαμεσολαβούνται από την οικογένεια, τις μορφές εξουσίας, τους συνομηλίκους και τους φίλους”» (Appiah, 2005, σ. 20 όπ. αναφ. στον Sollberger, 2013, σ. 3). Έτσι η *αφηγηματική ταυτότητα* και η φουκωική συγκρότηση του υποκειμένου συγκλίνουν.

3.3 Το Σπήλαιο του Πλάτωνα

Η Bauer (2011, σσ. 118-122) αποδίδει τον πλατωνικό μύθο του Σπηλαίου. Μια ομάδα ανθρώπων αλυσοδεμένων σε σπηλιά, θεωρεί πραγματικότητα τις σκιές στον τοίχο (επίπεδο 1), οι οποίες δημιουργούνται από μια φωτιά πίσω τους και από ανθρώπους που χειρίζονται διάφορα καθημερινά αντικείμενα (Bauer, 2011, σσ. 118-119). Όταν ένας από τους δεσμώτες απελευθερωθεί και στραφεί προς τη φωτιά, αρχικά νιώθει πόνο στα μάτια του και προσπαθεί να επιστρέψει πίσω στην οικεία του κατάσταση, αλλά σταδιακά αντιλαμβάνεται ότι βλέπει τη νέα «πραγματικότητα» (το επίπεδο 2) και συνειδητοποιεί ότι αυτό που έβλεπε πριν ήταν απλώς μια ψευδαίσθηση (Bauer, 2011, σσ. 119-120). Αν προχωρήσει προς την έξοδο του σπηλαίου και αντικρίσει το φως του ήλιου, αρχικά νιώθει πόνο στα μάτια του, αλλά τελικά θα αντικρύσει τα πράγματα της καθημερινής ζωής δηλαδή τα αντίγραφα των Ιδεών (επίπεδο 3) και θα κατανοήσει ότι υπάρχει ένα ακόμη βαθύτερο επίπεδο αλήθειας, το οποίο αντιστοιχεί στις Ιδέες (επίπεδο 4) και είναι προσβάσιμο μόνο στους φιλόσοφους (Bauer, 2011, σσ. 120-122). Οι περισσότεροι άνθρωποι είναι φυλακισμένοι μέσα στη συνείδηση τους, βλέποντας «σκιές» ή κλείνουν τα μάτια ενώ μόνο οι φιλόσοφοι φτάνουν στην αλήθεια (Bauer, 2011, σ. 123).

4. Οι ταινίες¹² του Γιώργου Λάνθιμου: *Κυνόδοντας*, *Poor Things*, *Bugonia*

Η ανάλυση των τριών αυτών ταινιών παρουσιάζει ενδιαφέρον, επειδή καθεμία αντιστοιχεί σε διαφορετική φάση της πορείας του Λάνθιμου. Ο *Κυνόδοντας* (2009) ανήκει στην πρώιμη περίοδο του και τον καθιέρωσε ως κεντρική μορφή του *Ελληνικού Παράξενου Κύματος*. Το *Poor Things* (2023) αντιπροσωπεύει την ώριμη, διεθνή φάση. Η *Bugonia* (2025) η πιο πρόσφατη ταινία του αποτυπώνει την περαιτέρω εξέλιξη του. Η *Bugonia* είναι διασκευή της κορεάτικης ταινίας *Save the Green Planet!* (2003) του σκηνοθέτη Jang Joon-hwan σε σενάριο Will Tracy (Wiseman, 2025). Το *Poor Things* είναι κινηματογραφική διασκευή του ομώνυμου μυθιστορήματος (1992) του Alasdair Gray σε σενάριο Tony McNamara. Ο *Κυνόδοντας* είναι σε σενάριο του Γιώργου Λάνθιμου και του συχνού συνεργάτη του, σεναριογράφου Ευθύμη Φιλίππου (Zettl, 2022, σ. 133).

Οι περιλήψεις των ταινιών βρίσκονται στα Παραρτήματα Α, Β και Γ.

4.1 *Κυνόδοντας*

4.1.1 Τα στοιχεία του «παράξενου» στον *Κυνόδοντα*

Ο V.P. (2011) και η Γεωργακοπούλου (2011) (όπως αναφέρονται στους Σηφάκη κ.ά., 2020, σ. 187), θεωρούν ότι η ταινία *Κυνόδοντας* λειτουργεί ως «μελέτη πάνω στην εξουσία και τον έλεγχο». Ο Papanikolaou (2021, σ. 85) διερωτάται αν ο Λάνθιμος έχει επηρεαστεί από θεωρίες κυβερνησιμότητας και βιοπολιτικής, αφού σε συνέντευξη του για τον *Κυνόδοντα* χρησιμοποίησε όρους που παραπέμπουν σε αυτά τα πεδία: για το πώς μια οικογένεια ή ομάδα ασκεί εξουσία, πώς αυτή η εξουσία διαμορφώνει τα μέλη της και πώς ο νους και το σώμα μπορούν να γίνουν πειθήνια «εργαλεία» μέσω ακραίων πρακτικών. Η οικογένεια της ταινίας αποτελεί μια μορφή κυρίαρχης εξουσίας που παράγεται μέσα από τους δεσμούς αίματος, με *κυρίαρχο* τον πατέρα (Kutlu, 2023, σσ. 39-40). Η κυριαρχία του πατέρα (φουκωική κυριαρχική εξουσία) αποτυπώνεται στο γεγονός ότι κρατά την οικογένεια

¹² Από αυτό το σημείο και έπειτα, για λόγους οικονομίας λόγου, δεν θα επαναλαμβάνονται παραπομπές σε όρους που έχουν ήδη παρουσιαστεί και αποδοθεί στους συγγραφείς που τους εισήγαγαν, σε προηγούμενα κεφάλαια.

απομονωμένη μέσα στο σπίτι, ενώ μόνο ο ίδιος έχει το δικαίωμα να βγαίνει έξω. Επιπλέον η εμπλοκή του στον έλεγχο της σεξουαλικής ζωής των παιδιών παραπέμπει σε βιοεξουσία τοποθετώντας την οικογένεια σε μια ενδιάμεση ζώνη μεταξύ της φουκωικής κυρίαρχης εξουσίας και της βιοεξουσίας (Kutlu, 2023, σσ. 39-41). Θα πρόσθετα ότι ασκείται και φουκωική πειθαρχική εξουσία: επιτήρηση, τιμωρίες, επιβραβεύσεις. Ο πατέρας ως *κυρίαρχος* επιβάλλεται, ως *πειθαρχικός* τιμωρεί, επιβραβεύει κι εκπαιδεύει και ως φορέας *βιοεξουσίας* ελέγχει τα σώματα, τη σεξουαλικότητα, τη γλώσσα και την αντίληψη της πραγματικότητας. Τα παιδιά κάτω από αυτούς τους μηχανισμούς εξουσίας μετατρέπονται ουσιαστικά σε «υπάκουα» σώματα.

Ο Aksit (2024, σ. 1081) υποστηρίζει ότι, μέσω του απόλυτου ελέγχου της πληροφορίας και της γλώσσας, οι γονείς όχι μόνο επινοούν νέες λέξεις και παραμορφώνουν την εικόνα που έχουν τα παιδιά για τον έξω κόσμο, αλλά και διαμορφώνουν συνολικά τον τρόπο με τον οποίο αυτά αντιλαμβάνονται την πραγματικότητα. Οι γονείς διδάσκουν καθημερινά στα παιδιά νέες λέξεις μέσω μαγνητοφώνου, αλλά με εντελώς διαφορετικό νόημα από το πραγματικό, παράγοντας έτσι μια τεχνητή πραγματικότητα. Η Kutlu (2023, σ. 41) επισημαίνει ότι λέξεις όπως «θάλασσα», «αυτοκινητόδρομος», «εκδρομή» και «καραμπίνα» αποκτούν αυθαίρετες νέες σημασίες, αποκόπτοντας τα παιδιά από κάθε δυνατότητα πρόσβασης στον εξωτερικό κόσμο. Σε αυτό το περιβάλλον τα παιδιά επινοούν παράξενα παιχνίδια όπως το παιχνίδι αντοχής με το καυτό νερό. Η ομιλία τους είναι αφύσικη, μοιάζει σαν οι ηθοποιοί να μην έχουν κάνει ποτέ πρόβα ενώ οι διάλογοι συχνά ακούγονται παιδικοί, ασυνήθιστοι ή παράλογοι με μεγάλες παύσεις που εντείνουν την αμηχανία, την τεχνητή ατμόσφαιρα της ταινίας και το αίσθημα της αποξένωσης: «Δεν ξέρω. [Παύση]. Εμμμ».

Η αφήγηση χαρακτηρίζεται από απότομες εναλλαγές σκηνών που διακόπτουν βίαια τη ροή, όπως όταν η συζήτηση για το παιχνίδι με τις βρύσες διακόπτεται ξαφνικά από τη μουσική του ραδιοφώνου στο αυτοκίνητο του πατέρα και η κάμερα μεταφέρεται στη Χριστίνα, την οποία ο πατέρας οδηγεί στο σπίτι για να ικανοποιήσει τις σεξουαλικές ανάγκες του γιου. Η οπτική γλώσσα της ταινίας ενισχύει αυτή την αποστασιοποίηση, με συχνές αποκεφαλισμένες λήψεις ή zoom σε μεμονωμένα μέλη του σώματος. Οι σεξουαλικές σκηνές παρουσιάζονται χωρίς συναίσθημα δίνοντας έμφαση ότι το σεξ λειτουργεί

αποκλειστικά για την ικανοποίηση των ανδρών. Η πατριαρχική δομή είναι εμφανής στην ταινία: οι γυναίκες υπάρχουν για να εξυπηρετούν τις ανάγκες των ανδρών, ενώ η μόνη που εκφράζει σεξουαλική επιθυμία, η Χριστίνα, τελικά τιμωρείται βίαια από τον πατέρα επειδή έδωσε στην μεγάλη κόρη βιντεοκασέτες, οι οποίες μπορούν να θεωρηθούν ως αλληγορία για τον εξωτερικό κόσμο. Όλες οι γυναίκες της ταινίας αντιμετωπίζονται σαν αντικείμενα, χωρίς σεξουαλικές ανάγκες, ενώ μετά την «προδοσία» της Χριστίνας, οι γονείς αφήνουν τον γιο να επιλέξει ποια αδελφή θα χρησιμοποιεί για τις ανάγκες του. Ο γιος, σε μια τελετουργική διαδικασία –στο μπάνιο αυτή τη φορά, όπου και τα τρία αδέλφια είναι γυμνά– επιλέγει «σώμα» για τις ανάγκες του. Σε τελετουργική προετοιμασία πριν τη σεξουαλική πράξη, η μητέρα μακιγιάρει τη μεγάλη κόρη, δείχνοντας πώς η πατριαρχική προσταγή της ταινίας διαμορφώνει το γυναικείο σώμα ως κάτι που χρειάζεται διόρθωση. Το μακιγιάζ λειτουργεί ως μέσο πειθαρχίας, που επιβάλλει την ιδέα ότι το «άβαφο πρόσωπο της γυναίκας είναι ελαττωματικό» (Bartky, 1988, σ. 33). Το «υπάκουο» σώμα της μεγάλης κόρης κατά τη διάρκεια της σεξουαλικής πράξης παρουσιάζεται μέσα από μια υψηλή γωνία λήψης που εστιάζει στο πρόσωπό της και υποδηλώνει μια σχέση εξουσίας και υποταγή. Παρά τον εμφανή πόνο της, ο οποίος αποτυπώνεται στη σύσπαση των μυών του προσώπου της, η κόρη δεν αντιδρά («συναισθηματική ασυνέχεια»). Μετά την ολοκλήρωση της αναγκαστικής αιμομιξίας, η μεγάλη αδελφή, ανίκανη να εκφραστεί λόγω της γλωσσικής στέρησης, αρθρώνει μόνο μια χυδαία απειλή («συναισθηματική κατάρρευση») που είχε μάθει από τις βιντεοκασέτες: «Αν το ξανακάνεις, θα σε ξεκοιλιάσω [...]. Σου ορκίζομαι στη ζωή της κόρης μου ότι δε 'θ' αργήσει ημέρα που εσύ και η συμμορία σου θα φύγετε τρέχοντας από την γειτονιά».

Τα χρώματα της ταινίας είναι ξεθωριασμένα (υπερφωτισμένα) και συχνά η εικόνα και ο ήχος δεν ταιριάζουν, όπως όταν τα παιδιά παίζουν πάλι ενώ ακούγονται μαγνητοφωνημένες ασκήσεις τριγωνομετρίας δημιουργώντας την «αίσθηση του αταίριαστου». Η ταινία περιλαμβάνει και σουρεαλιστικές σκηνές, όπως όταν η μικρή κόρη κόβει τα μέλη μιας κούκλας και ουρλιάζει με τη φωνή του πατέρα που απαγγέλλει ασκήσεις γεωμετρίας. Η Brinkema (2012, σ. 8) εντάσσει τη σκηνή στην κατηγορία των κατακερματισμένων σωμάτων, μαζί με τη σκηνή της γάτας που διαμελίζεται με ψαλίδι κήπου. Στο έργο γενικότερα εμφανίζονται διάφορα κοντινά πλάνα σε κατακερματισμένα σώματα, όπως close-up σε πόδια, γόνατα, κορμούς. Η οικογένεια ακολουθεί απαρέγκλιτα

μια τελετουργική συμπεριφορά: για το δείπνο φορούν τα «καλά» τους ρούχα και ο πατέρας διοργανώνει παράλογα παιχνίδια όπου ο νικητής κερδίζει αυτοκόλλητα ή επιλέγει την ψυχαγωγία της βραδιάς. Οι τελετουργίες ανήκουν στην φουκωική πειθαρχική εξουσία· η Kutlu (2023, σ. 40) σημειώνει ότι αυτή προσανατολίζεται πάντοτε προς ένα μελλοντικό ιδεώδες, στοχεύοντας στη διαμόρφωση «καλών υποκειμένων» (π.χ. καλών και υπάκουων μαθητών). Ο Foucault (2003/2006, σ. 45, όπ. αναφ. στην Kutlu 2023, σ. 40) επισημαίνει ότι οι τελετουργίες λειτουργούν και ως μηχανισμοί ενίσχυσης των οικογενειακών δεσμών και ταυτόχρονης αποδοχής της κυριαρχικής εξουσίας. Η ψυχαγωγία περιορίζεται αποκλειστικά σε οικογενειακά βίντεο, ενισχύοντας την «αποδραματοποίηση», αφού τα παιδιά δεν έχουν δει ποτέ καμία πραγματική ταινία. Σε μια τελετή για την επέτειο των γονιών, οι κόρες χορεύουν μηχανικά σαν κουρδισμένες μαριονέτες και ο γιος παίζει κιθάρα. Η μικρή κόρη σταματάει και η μεγάλη κόρη συνεχίζει να χορεύει με νευρική και απότομες κινήσεις, σαν το σώμα της να αντιδρά στην αναγκαστική αιμομιξία – χαρακτηριστικό του “weird body” με τις ασυντόνιστες κινήσεις να προκαλούν κωμικότητα, αμηχανία και σοκ στους θεατές («ασυμφωνία σώματος-συμπεριφοράς»). Η Kosmidou (2026, σ. 52) χαρακτηρίζει τον συγκεκριμένο χορό ως «μπρεχτικό ανοίκειο», επισημαίνοντας ότι η χορογραφία στηρίζεται στην επανάληψη και τον κατακερματισμό· η πρώτη παραπέμπει στο *ανοίκειο*, ενώ ο δεύτερος συνδέεται με την μπρεχτική αποξένωση.



Εικόνα 4-1: Ο παράξενος χορός της μεγάλης κόρης ως αντίσταση. Στιγμιότυπο από την ταινία *Κυνόδοντας* (2009), σκηνοθεσία Γιώργος Λάνθιμος, 01:23:28

Η απομόνωση ενισχύεται με ψεύδη για τον έξω κόσμο ως μορφή «ελέγχου»: τα αεροπλάνα στον ουρανό παρουσιάζονται ως μικρά παιχνίδια που πέφτουν στην αυλή, τα παιδιά πιστεύουν ότι πέρα από τον φράχτη υπάρχουν επικίνδυνα ζώα και ο γιος τιμωρείται όταν λέει ψέματα ότι «χαμένος αδελφός» του πέταξε πέτρες (φουκωική πειθαρχική εξουσία). Έτσι, ο έξω κόσμος παρουσιάζεται ως επικίνδυνος κι ενισχύεται η απομόνωση. Η Kutlu (2023, σ. 40) κάνει λόγο σε «πανοπτική οικογένεια» που καταφεύγει σε πειθαρχικές πρακτικές, για να ελέγξει τη σεξουαλικότητα των παιδιών της. Ο περιφραγμένος χώρος λειτουργεί ως κλειστό σύστημα επιτήρησης με τον πατέρα επιτηρητή και τιμωρητή. Τα παιδιά έχουν εσωτερικεύσει ότι κάθε πράξη τους παρακολουθείται και ότι κάθε παρέκκλιση επιφέρει τιμωρία που συμμορφώνονται από μόνα τους, χωρίς συνεχή επιτήρηση. Ακόμη και όταν η πόρτα του κήπου μένει ανοιχτή, τα παιδιά δεν δραπετεύουν. Έτσι, η σκηνή αποκαλύπτει πώς η πανοπτική εξουσία λειτουργεί ακόμη και όταν ο επιτηρητής απουσιάζει: το υποκείμενο επιτηρεί και τιμωρεί τον εαυτό του σύμφωνα με τους κανόνες που του έχουν επιβληθεί.

Μέσα στο σπίτι, τα παιχνίδια παραμένουν παράλογα: τα αδέλφια παίζουν γιατρούς, μυρίζουν αναισθητικά υγρά μέχρι να λιποθυμήσουν, ανταλλάσσουν δώρα σαν μικρά παιδιά παρότι έφηβοι και η μικρή κόρη ρωτά την αδελφή της αν «οι γονείς ξέρουν ότι έχει τέτοια στέκα», δείχνοντας την απόλυτη εξουσία των γονιών («ιεραρχική επιτήρηση» σύμφωνα με τον Foucault).

Όταν η μεγάλη κόρη πετάει ένα κομμάτι κέικ πάνω από τον φράχτη για τον «χαμένο αδελφό», ο πατέρας, την επόμενη ημέρα, σκίζει τα ρούχα του και τα λερώνει με κόκκινο υγρό, σαν αίμα. Ισχυρίζεται ότι δέχτηκε επίθεση από «άγρια ζώα» και ότι ο χαμένος αδελφός σκοτώθηκε από γάτα, την οποία περιγράφει ως το πιο επικίνδυνο ζώο που «τρώει παιδικό κρέας» και «ξεσκίζει τα θύματά του» («μη ανθρώπινα πλάσματα»). Τότε, η οικογένεια τελεί τελετή για τον «νεκρό αδελφό» και ο πατέρας εκπαιδεύει τα παιδιά να αμύνονται ενάντια στις γάτες βάζοντας τα να στηρίζονται στα τέσσερα άκρα τους σαν τετράποδα και να γαβγίζουν. Ακόμη και ο σκύλος της οικογένειας βρίσκεται σε εκπαίδευση, λειτουργώντας ως «μετωνυμική αλληγορία» για την «εκπαίδευση» των παιδιών.

Η ξαφνική βία είναι κεντρικό στοιχείο της ταινίας. Σε μια χαρακτηριστική σκηνή η μεγάλη κόρη τραυματίζει απότομα τον αδελφό της με μαχαίρι, ενώ η μητέρα την σέρνει βίαια στο

κρεβάτι και τη χαστουκίζει. Σε άλλη σκηνή, ο πατέρας, όταν ανακαλύπτει ότι η κόρη πήρε τις βιντεοκασέτες, την χτυπά βίαια με αυτές στο κεφάλι (φουκωική κυριαρχική εξουσία). Ακόμη, αυτή η σκηνή λειτουργεί και ως «μετωνυμικό ξύπνημα». Νωρίτερα της είχε πει: «θα σε αφήσω εγώ να πάθεις τίποτα;», εννοώντας ουσιαστικά: «θα σε αφήσω εγώ να πάθεις κάτι, εφόσον ακολουθείς τις οδηγίες μου;».

Οι γονείς αλλοιώνουν ακόμη και τα αγγλικά τραγούδια παρουσιάζοντας το «Fly Me to the Moon» ως οικογενειακό ύμνο και τον Sinatra ως παππού τους, με εντελώς παραποιημένους στίχους που εξυμνούν την οικογένεια και την υπακοή (φουκωική πειθαρχική εξουσία). Ο Psaras (2016, σ. 79) παρομοιάζει τη σκηνή με οικογενειακό κήρυγμα, όπου ο ποιμένας αναπαράγει το γνώριμο αφήγημα μιας κοινωνίας που απαιτεί τυφλή πίστη σε μια ανώτερη δύναμη. Η μητέρα χρησιμοποιεί ακόμη και την εγκυμοσύνη ως μέσο φουκωικής βιοπολιτικής εξουσίας, ισχυριζόμενη ότι θα γεννήσει «δύο παιδιά και έναν σκύλο», ενώ μέσω φουκωικής πειθαρχικής εξουσίας απειλεί τις κόρες ότι θα μοιραστούν το δωμάτιο αν δεν «βελτιώσουν τη συμπεριφορά τους». Η αδυναμία των παιδιών να αντιληφθούν ότι η μητέρα δεν μπορεί να γεννήσει σκύλο δείχνει το μέγεθος του κόσμου τους ή της φυλακής τους (Petkova, 2022, σ. 153). Η πιο καθοριστική πλάνη, που σχετίζεται με την φουκωική πειθαρχική εξουσία, αφορά τον «κυνόδοντα»: τα παιδιά πιστεύουν ότι μπορούν να φύγουν από το σπίτι μόνο όταν πέσει ο κυνόδοντάς τους, και ότι για να μάθουν να οδηγούν, πρέπει πρώτα να ξαναβλαστήσει ο κυνόδοντας αυτός.

Η κορύφωση έρχεται όταν η μεγάλη κόρη σπάει τα δόντια της με ένα βαράκι γυμναστικής, προσπαθώντας να σπάσει τον κυνόδοντα ώστε να «δικαιούται» να φύγει από το σπίτι. Κρύβεται στο πορτμπαγκάζ του αυτοκινήτου του πατέρα, και η ταινία τελειώνει με το αυτοκίνητο παρκαρισμένο έξω από το εργοστάσιο όπου εργάζεται. Το τέλος φαίνεται εκ πρώτης όψεως ανοιχτό.

Η ηχητική επένδυση της ταινίας είναι ελάχιστη ενεργοποιώντας την *υπερακοή* που τραβά την προσοχή στο σώμα. Σε πολλές σκηνές απουσιάζουν εντελώς οι περιβαλλοντικοί ήχοι, όπως όταν τα παιδιά παίζουν στην πισίνα χωρίς να ακούγεται ούτε το νερό ούτε οι φωνές τους. Η μουσική ακούγεται μόνο όταν οι ίδιοι οι χαρακτήρες τραγουδούν ή παίζουν μουσική, ενώ γενικά κυριαρχούν οι φωνές, οι φυσικοί ήχοι των κινήσεων και οι σιωπές. Ακόμη και όταν υπάρχει μουσική, είναι αποσπασματική, όπως στη σκηνή της πισίνας όπου

ένα κλασικό κομμάτι ξεκινά, σταματά, συνεχίζεται και τελικά συγχωνεύεται με το ίδιο κομμάτι που παίζει ο γιος στο πιάνο.

Ο Lewis (2010, όπ. αναφ. στον Psaras, 2016, σ. 64), υπογραμμίζει ότι η απουσία αφηγηματικής δομής¹³ και ανάπτυξης χαρακτήρων εμποδίζει το έργο από το να χαρακτηριστεί αριστούργημα, αφού όσο σοκαριστικές και αν είναι οι σκηνές, είναι επαναληπτικές. Στο ίδιο πνεύμα, η Kosmidou (2026, σ. 52) χαρακτηρίζει όλη την επικοινωνία στον *Κυνόδοντα* ως *uncanny*, επισημαίνοντας ότι καθετί επαναληπτικό συμβάλλει σε αυτή την αίσθηση ανοικειότητας. Παρόμοια, ο Koutsourakis (όπ. αναφ. στην Karkani, 2016, σ. 4) περιγράφει τον *Κυνόδοντα* ως «"κινηματογράφο του σώματος" [...] σε μπρεχτικό υποκριτικό στυλ».

Ο Jansick (2011) σύμφωνα με τον Psaras (2016, σ. 64) χαρακτηρίζει το έργο ως «αντικοινωνική σάτιρα» που αφήνει τις ερμηνείες ανοιχτές στο κοινό: μπορεί να αφορά την υπερπροστατευτική γονεϊκότητα με ακραίες πρακτικές ή να λειτουργεί ως πολιτική αλληγορία. Σε συνέντευξη που παραθέτει ο Papanikolaou (2021, σ. 85), ο Λάνθιμος σημειώνει ότι ο *Κυνόδοντας* δεν αφορά αποκλειστικά την ελληνική ή την πατριαρχική οικογένεια, αλλά αφορά κάθε αντίστοιχη κλειστή και ελεγχόμενη κοινωνική δομή. Έτσι η Kutlu (2023, σσ. 38-39) προχωράει ένα βήμα παραπέρα θεωρώντας ότι η οικογένεια στον *Κυνόδοντα* λειτουργεί όπως ένα εργοστάσιο, μέσα στο οποίο εφαρμόζονται οι φουκωικές τεχνικές της εξουσίας. Η Kutlu (2023, σ. 39)¹⁴ αναφέρει ότι ο πατέρας λειτουργεί σαν διευθυντής εργοστασίου και τα παιδιά σαν «καλοί» ή «κακοί» εργάτες. Ο πατέρας ελέγχει και επιτηρεί τα παιδιά, ενώ τα παιδιά αλληλοεπιτηρούνται, κάτι που αντιστοιχεί στην «ιεραρχική επιτήρηση» (“hierarchical observation”) (Kutlu, 2023, σσ. 38-39). Το σπίτι λειτουργεί ως κλειστό ίδρυμα, όπου ασκείται πλήρης «έλεγχος» (“control”) πάνω στο λεξιλόγιο, τις πληροφορίες και την πρόσβαση στον έξω κόσμο (Kutlu, 2023, σσ. 38-39). Η «πειθαρχία» (“discipline”), μέσω του φόβου, του ανταγωνισμού, της υπακοής και της τιμωρίας, διδάσκει στα μέλη της οικογένειας πώς να λειτουργούν ως ενιαίο σύστημα. Η επιβολή του «κανονικού» μέσω γλώσσας, ανταμοιβών και φόβου συνιστά μορφή «κανονικοποιητικής κρίσης» (“normalizing judgment”), ενώ οι διαγωνισμοί και τα

¹³ Ωστόσο στις ταινίες του Λάνθιμου υπάρχει γραμμική αφηγηματική (μακρο)δομή – βλ. κεφ. 1.2.

¹⁴ Η Kutlu (2023, σσ. 38-39) παραθέτει μόνο ορισμένα παραδείγματα για το πώς εφαρμόζονται μερικές μόνο από τις τεχνικές εξουσίας στον *Κυνόδοντα*.

ανταγωνιστικά παιχνίδια λειτουργούν ως «εξετάσεις» (“examination”) που αξιολογούν και ταξινομούν τα παιδιά. Τέλος, ο Ραπανικόλαου (2021, σ. 151), αναδεικνύοντας τη συμβολική, πειθαρχική και βιοπολιτική διάσταση της οικογένειας, παραπέμπει στον Cooper (2017), ο οποίος περιγράφει την οικογένεια ως έναν μικρο-μηχανισμό διακυβέρνησης όπου «οργανώνονται οι ζωές των μελών της, κατανέμονται οι θέσεις, οι δεξιότητες και οι έμφυλοι ρόλοι τους».

4.1.2 Η ταυτότητα της πρωταγωνίστριας στον *Κυνόδοντα*

Η ταυτότητα της μεγάλης κόρης στον *Κυνόδοντα* δημιουργείται μέσα σε ένα περιβάλλον ελέγχου, απομόνωσης και παραπληροφόρησης, το οποίο λειτουργεί ταυτόχρονα ως φουκωκό σύστημα εξουσίας, ως «διάχυση ταυτότητας» σύμφωνα με τις σύγχρονες θεωρίες ταυτότητας και ως σύγχρονη εκδοχή του πλατωνικού Σπηλαίου.

Η απουσία ονομάτων από όλα τα μέλη της οικογένειας ενισχύει την αίσθηση ότι τα υποκείμενα στερούνται ταυτότητας και ότι τα παιδιά είναι απλώς «υπάκουα» σώματα ή ζόμπι, χωρίς να εννοώ τα μικρά κίτρινα λουλούδια¹⁵. Η Kosmidou (2026, σ. 52) θεωρεί την απουσία ονομάτων μπρεχτικό στοιχείο. Η οικογένεια είναι κλειστό σύστημα όπου κατασκευάζεται η πραγματικότητα, παραποιείται η γλώσσα και ελέγχεται η εμπειρία ώστε η μεγάλη κόρη να μην μπορεί να αναπτύξει αυτόνομη ταυτότητα. Η ύπαρξη ή μη (της ταυτότητας) καθορίζεται από τις τεχνικές εξουσίας που περιγράφει ο Foucault¹⁶, από την έλλειψη των προϋποθέσεων που απαιτούνται για τη συγκρότηση ταυτότητας σύμφωνα με τον Sollberger¹⁷ και από μια πλατωνική συνθήκη¹⁸ όπου οι «σκιές» που δημιουργήσαν οι γονείς αντικαθιστούν την αλήθεια.

Σύμφωνα με τον Foucault (1982, σ. 777-778), η εξουσία παράγει υποκείμενα μέσα από τρεις μηχανισμούς αντικειμενοποίησης: το «καθεστώς των επιστημών», τις «πρακτικές διαίρεσης» και την «υποκειμενοποίηση του εαυτού». Η ταυτότητα της δεν συγκροτείται ως προσωπική αφήγηση αλλά μέσα από την κυριαρχική, πειθαρχική και βιοπολιτική εξουσία

¹⁵ Όπως η μητέρα είχε εξηγήσει στον γιο ότι σημαίνει.

¹⁶ Βλ. κεφ. 3.1.

¹⁷ Βλ. κεφ. 3.2.

¹⁸ Βλ. κεφ. 3.3.

του πατέρα. Στον *Κυνόδοντα*, η παραποίηση της γλώσσας αποτελεί τον βασικό μηχανισμό αντικειμενοποίησης αφού οι λέξεις αποκτούν αυθαίρετες σημασίες, αποκόπτοντας τα παιδιά από την πραγματικότητα· δεν λειτουργεί ως μέσο έκφρασης, αλλά ως εργαλείο ελέγχου και περιορισμού της σκέψης. Ο Σαραφιανός (2020, σ. 118) αναφέρει ότι «η σημασία των λέξεων [που] συνεχώς αλλάζει, υποσκάπτει τη σχέση των ηρώων με τη γνώση γεγονόσ που τους καθιστά για πάντα μαθητές, ποτέ δασκάλους, πάντοτε ενδεείς ποτέ πλήρεις», πάντοτε κηδεμονευόμενους και ποτέ ακηδεμόνευτους. Η αφύσικη ομιλία, οι παύσεις ακόμα και η αδυναμία έκφρασης συναισθημάτων αποτελούν άμεσες συνέπειες αυτής της γλωσσικής παράλυσης. Για ο,τιδήποτε βρίσκεται εκτός σπιτιού, οι γονείς αλλοιώνουν αυθαίρετα το σημαίνον ως προς το σημαινόμενο π.χ. η «θάλασσα» ορίζεται ως πολυθρόνα. Η κόρη μαθαίνει έναν κόσμο που δεν υπάρχει, όπως οι δεσμώτες στο πλατωνικό σπήλαιο οι οποίοι βλέπουν μόνο σκιές και τις θεωρούν αληθινές. Η Brinkema (2012, σ. 1) παραπέμπει στη ρήση του Wittgenstein στο *Tractatus* ότι η γλώσσα θέτει τα όρια του κόσμου μας. Η ταυτότητα της πρωταγωνίστριας είναι ατελής αφού η γλώσσα που «της λείπει» την εμποδίζει από το να συγκροτήσει έναν ολοκληρωμένο εαυτό.

Ο δεύτερος φουκωικός μηχανισμός, οι «πρακτικές διαίρεσης», κατηγοριοποιεί τα παιδιά σε «υπάκουα» (“docile”) ή «ανυπάκουα» σώματα (“indocile” bodies), όπως όταν ο πατέρας οργανώνει διαγωνισμούς αντοχής, επιβραβεύει τον νικητή με αυτοκόλλητα και τιμωρεί τους «αδύναμους». Η μεγάλη κόρη μαθαίνει να βλέπει τον εαυτό της μέσα από τις κατηγορίες ή τους ρόλους που της δίνουν οι γονείς χωρίς η ίδια να έχει δυνατότητα προσωπικής επιλογής. Χαρακτηριστικός είναι ο εξαναγκασμός της σε αιμομιξία, πράξη την οποία αποδέχεται σιωπηλά. Ωστόσο, αφού εκπληρώσει το ρόλο της «υπάκουης» κόρης δανείζεται τη γλώσσα του Hollywood από τις βιντεοταινίες για να εκφράσει τον πόνο και την οργή της αφού δεν διαθέτει άλλη γλώσσα για να εκφραστεί. Οι γονείς της της έχουν στερήσει τη γλώσσα της και την ικανότητα να περιγράψει τον κόσμο της. Ο Falvey (2022, σ. 88) περιγράφει την αλλοίωση του λεξιλογίου της ως στέρηση των μέσων για την αυτονομία της. Οι πειθαρχικές πρακτικές (καθημερινές ασκήσεις, διαγωνισμοί, κανόνες, επιτήρηση, τελετουργίες, τιμωρίες) συνιστούν τη φουκωική πειθαρχική εξουσία, π.χ. τιμωρία είναι το παρατεταμένο κράτημα στοματικού διαλύματος στο στόμα και «βραβείο» η επιλογή της βραδινής ψυχαγωγίας (Kutlu, 2023, σσ. 41). Η Kutlu (2023, σσ. 41-42) επισημαίνει ως παράδειγμα πειθαρχικής εξουσίας τη σκηνή όπου τα κορίτσια εκτελούν έναν

«παράξενο χορό» που δηλώνει υπακοή των σωμάτων στη μουσική και την αντιπαραβάλλει με τη σκηνή χορού όπου η μεγαλύτερη κόρη αντιστέκεται στην εξουσία με άγριες κινήσεις και από «υπάκουο» σώμα μετατρέπεται σε «ανυπάκουο». Ο Psaras (2016, σ. 82) αναφέρει ότι ο Λάνθιμος αποτυπώνει τις τρεις γυναικείες μορφές που κατά την Luce Irigaray παράγει η πατριαρχία. «Τη σύζυγο/μητέρα (αξία χρήσης, ιδιωτική ιδιοκτησία), την κόρη (εμπόρευμα/αξία ανταλλαγής) και την πόρνη (αξία χρήσης και ανταλλακτική αξία)» (Irigaray, 1985, σσ. 185-186 όπ. αναφ. στον Psaras, 2016, σ. 82). Εδώ όμως, αναφέρει ο Psaras (2016, σ. 82) η μητέρα εξυπηρετεί την πατριαρχία ξεχνώντας τη συγγενική θέση της κόρης της, μετατοπίζοντας τον ρόλο της κόρης της σε πόρνη.

Ο τρίτος φουκωικός μηχανισμός, η «υποκειμενοποίηση του εαυτού» εμφανίζεται κυρίως στη ρύθμιση της σεξουαλικότητας. Ο πατέρας είναι αυτός που αποφασίζει ποιος θα χρησιμοποιεί το σώμα της πρωταγωνίστριας, ενώ η Χριστίνα, η μόνη γυναίκα που εξέφρασε σεξουαλική επιθυμία, τιμωρήθηκε. Η μεγάλη κόρη μαθαίνει ότι η επιθυμία της δεν είναι σημαντική και ότι η ταυτότητα της εξαρτάται από τις επιθυμίες και τις εξουσίες του πατέρα. Στην οικογένεια υπάρχει φουκωική ποιμαντική εξουσία αφού ο πατέρας «προστατεύει» τα παιδιά από τον επικίνδυνο έξω κόσμο, θυσιάζεται για την ασφάλεια τους και γνωρίζει τα πάντα, ώστε να μπορέσει να τους «σώσει». Η φράση που ο πατέρας λέει στην πρωταγωνίστρια «θα σε αφήσω εγώ να πάθεις τίποτα;» αποκαλύπτει ότι η προστασία λειτουργεί ως μέσο υποταγής.

Από την πλευρά των θεωριών ταυτότητας η μεγάλη κόρη στερείται και τις μορφές ταυτότητας που περιγράφει ο Sollberger. Η *ποσοτική* ταυτότητα, δηλαδή η μοναδικότητα του ατόμου, ακυρώνεται από την απουσία ονόματος. Η *ποιοτική* ταυτότητα, δηλαδή το «ποιος/ποια είμαι», διαμορφώνεται αποκλειστικά από τους ρόλους που της επιβάλλουν οι γονείς δηλαδή «υπάκουη» κόρη και αντικείμενο σεξουαλικής χρήσης. Σύμφωνα με τον Straub (όπ. αναφ. στον Sollberger, 2013, σσ. 2-3), η περιγραφή ενός ατόμου προκύπτει από τους κοινωνικούς ρόλους που αποδέχεται ή απορρίπτει. Στην περίπτωση της, οι ρόλοι της έχουν επιβληθεί και δεν υπάρχει δυνατότητα επιλογής.

Η στατική *αυτο-ομοιότητα* του Erikson είναι δυνατή μόνο κατά κάποιο «παθολογικά αρρωστημένο» τρόπο, αφού η όποια σταθερή αίσθηση του εαυτού της στον χρόνο είναι τεχνητή και επιβαλλόμενη από τον πατέρα της. Ωστόσο, αδυνατεί να αναπτύξει

ipse-identity του Ricoeur, αφού στερείται ελευθερίας και δυνατότητας ηθικών επιλογών. Και δεν μπορεί να ενσωματώσει εμπειρίες, όπως απαιτεί η *idem-identity* του Ricoeur, αφού η ζωή της αποτελείται από επαναλήψεις (έλλειψη εμπειριών), τελετουργίες, ψεύτικες πληροφορίες, ανασηματοδοτημένες λέξεις. Ο Ben Tyrer (όπ. αναφ. στην Vasiliu, 2022, σσ. 1-2) επισημαίνει ότι στον *Κυνόδοντα* η γονεϊκή εξουσία διαμορφώνει την ταυτότητα των παιδιών μέσα από ένα ελεγχόμενο γλωσσικό σύστημα, το οποίο λειτουργεί με δύο τρόπους: 1. αλλάζει εκ των υστέρων το νόημα λέξεων, και 2. επιβάλλει εκ των προτέρων τα νοήματα που πρέπει να έχουν τα πράγματα. Η πραγματικότητα της είναι αποσπασματική και τεχνητή, οδηγώντας σε αυτό που ο Sollberger ονομάζει «διάχυση ταυτότητας», με συναισθήματα εσωτερικής ασυνέπειας και επίμονο αίσθημα κενού. Η *αφηγηματική ταυτότητα*, όπως την περιγράφει ο Sollberger, απαιτεί τη δυνατότητα δημιουργίας μιας ιστορίας ζωής που ενοποιεί τις εμπειρίες του ατόμου. Η μεγάλη κόρη όμως δεν έχει πρόσβαση σε πραγματικές εμπειρίες αφού η οικογένεια ελέγχει πλήρως τη γλώσσα, την πληροφορία και την ψυχαγωγία. Επιπλέον, η έλλειψη ελευθερίας εμποδίζει την ανάπτυξη αυτονομίας, όπως θα απαιτούσε ο Frankfurt για την ύπαρξη «βουλήσεων δεύτερης τάξης».

Η διάκριση, την οποία εισήγαγε ο James και ανέπτυξε κοινωνιολογικά ο Mead, ανάμεσα στο “I” και στο “me” βοηθά κι άλλο στην αποκωδικοποίηση της ταυτότητας της κόρης. Το “me”, δηλαδή η εικόνα της για τον εαυτό της, είναι διαμορφωμένη από την οικογένεια έτσι η κόρη αντιλαμβάνεται τον εαυτό της μόνο μέσα από τους ρόλους που της έχουν επιβληθεί αυτόν της «υπάκουης» κόρης και αυτόν του αντικειμένου σεξουαλικής χρήσης από τον αδελφό της. Το “I”, το αυθόρμητο κομμάτι του εαυτού, εμφανίζεται μόνο σε λίγες στιγμές – όπως όταν χορεύει νευρικά ως αντίδραση στον σεξουαλικό εξαναγκασμό ή όταν ζητά από τη μικρή αδελφή να την αποκαλεί Bruce, αποκτώντας για πρώτη φορά κάποιου είδους ταυτότητα. Η προσπάθεια αυτή περιλαμβάνει και τη μίμηση, μπροστά στον καθρέφτη, των σκηνών που είχε παρακολουθήσει στην ταινία. Μέσα από την αναπαραγωγή των κινήσεων στο ρινγκ επιχειρεί μια επιτελεστική ανακατασκευή του εαυτού της, σαν να επιχειρεί να κατασκευάσει από το μηδέν έναν εαυτό.

Ο πλατωνικός μύθος του Σπηλαίου χρησιμοποιείται επίσης ως θεωρητικό εργαλείο για την ανάλυση του τρόπου με τον οποίο διαμορφώνεται η ταυτότητα. Η οικογένεια λειτουργεί ως το Σπήλαιο: ένα κλειστό σύστημα μέσα στο οποίο οι γονείς παράγουν τις «σκιές» που τα

παιδιά θεωρούν «πραγματικότητα» (επίπεδο 1). Οι «σκιές» αυτές που αποτελούν τον κόσμο της πρωταγωνίστριας, είναι τα ψέματα, η αλλοιωμένη γλώσσα, η έλλειψη αληθινών εμπειριών. Η πρώτη «απελευθέρωση» της μεγάλης κόρης εμφανίζεται όταν έρχεται σε επαφή με τις βιντεοκασέτες της Χριστίνας. Οι εικόνες που αντικρίζει για πρώτη φορά η μεγάλη κόρη λειτουργούν όπως τα πρώτα αντικείμενα που βλέπει ο δεσμώτης, όταν στρέφεται προς το φως: μια νέα, δεύτερη πραγματικότητα (επίπεδο 2) που αρχικά του προκαλεί πόνο στα μάτια, αλλά και την αντίληψη-συνειδητοποίηση ότι ο κόσμος των «σκιών» είναι ψευδαίσθηση.

Ο μύθος του κυνόδοντα λειτουργεί ως μέσο ελέγχου: τα παιδιά πιστεύουν ότι μπορούν να φύγουν μόνο όταν ο κυνόδοντας τους πέσει και ξαναβλαστήσει. Σύμφωνα με την Brinkema (2012, σσ. 12-13, σσ. 20-21) το βίαιο σπάσιμο του κυνόδοντα της μπορεί να αποτελεί μια μορφή απελευθέρωσής της αφού η πράξη αυτή την μετατρέπει ταυτόχρονα σε τραυματισμένη και απελευθερωμένη, ανοίγοντας της έναν χώρο δυνατοτήτων. Κατά τον Heidegger «αυτό που την απελευθερώνει είναι η δυνατότητα» (Brinkema, 2012, σσ. 12-13). Ωστόσο, μπορεί αυτή η αυτοτραυματική βία να είναι ταυτόχρονα και η πρώτη ουσιαστική αντίσταση της κόρης απέναντι στην εξουσία, όπως την περιγράφει η Bartky (1988, σσ. 42-43) στο κεφ. 3.1. Έτσι η φυγή της λειτουργεί ταυτόχρονα ως απελευθέρωση αλλά και ως βίαιη αποσυναρμολόγηση και άρνηση της επιβεβλημένης ταυτότητάς της, μέσω της ίδιας της πράξης αντίστασης.

Παράλληλα, λειτουργεί ως αφετηρία για την αναζήτηση μιας νέας ταυτότητας και αποτελεί την πρώτη ουσιαστική προσπάθεια συγκρότησης ενός αυτόνομου «Ι». Σπάζοντας τον κυνόδοντά της απαρνιέται τον μύθο που καθόριζε την ύπαρξη της και η απόφαση της να δραπετεύσει από το «σπήλαιο» της οικογένειας σηματοδοτεί το πρώτο της βήμα προς το τρίτο επίπεδο του πλατωνικού μύθου, όπου θα αρχίσει να αντιλαμβάνεται την πραγματικότητα. Το τέλος φαίνεται εκ πρώτης όψεως ανοιχτό και η διαδικασία έχει ήδη ξεκινήσει: η κόρη προσπαθεί να αποκτήσει μια ταυτότητα που δεν είναι προϊόν επιβολής, αλλά (εν μέρει) προσωπικής επιλογής. Από «υπάκουο» σώμα έγινε «ανυπάκουο» σώμα.

Η Chalkou (2012, όπ. αναφ. στον Papanikolaou, 2021, σ. 36) αποκαλεί τον *Κυνόδοντα* ως «κινηματογράφο της χειραφέτησης» (“cinema of emancipation”) επειδή θεωρεί ότι η κόρη δραπετεύει στο τέλος. Η Brinkema (2012, σσ. 12-13) χρησιμοποιώντας τη λογική του

Heidegger¹⁹ παρουσιάζει τον χώρο του πορτοπαγκάζ ως δυνατότητα: «μήτρας ή τάφου», προσθέτοντας ότι η τελευταία εικόνα δεν δηλώνει ελευθερία αλλά αναμονή, έναν ενδιάμεσο χώρο όπου κάτι μπορεί ή όχι να συμβεί. Την απάντηση την δίνει η Kazakoroulou (2022, σ. 230), με την οποία τείνω να συμφωνήσω, η οποία θεωρεί ότι το τέλος δεν είναι τόσο ανοιχτό σε ερμηνείες αφού το ίδιο το σύστημα που ο Λάνθιμος θέτει σε λειτουργία αποκλείει τη δυνατότητα διαφυγής της. Δηλαδή η ερμηνεία της Kazakoroulou, μας παρουσιάζει μια κόρη που παρότι τελικά αντιστέκεται, δεν απελευθερώνεται και το μόνο που κερδίζει είναι τον θάνατό της. Και η ταυτότητά της δεν ολοκληρώνεται ποτέ αλλά παραμένει αέναα ατελής.

4.2 *Poor Things*

4.2.1 Τα στοιχεία του «παράξενου» στο *Poor Things*

Η Kosmidou (2026, σ. 113) αναφέρει ότι ο Λάνθιμος σε μια συνέντευξη του στην εφημερίδα *Observer* (2023) συνέδεσε τον *Κυνόδοντα* με το *Poor Things* δηλώνοντας ότι «το *Poor Things* μοιάζει περισσότερο με αυτό που συμβαίνει όταν [η κόρη] βγαίνει έξω». Ο Falvey (2022, σ. 11) αναφέρει ότι το μυθιστόρημα *Poor Things*, ένα «αναδιατυπωμένο» *Frankenstein* (Mary Shelley, 1818), παρουσιάζει την ιστορία μιας γυναίκας που αυτοκτονεί και ενός παράξενου επιστήμονα που την επαναφέρει στη ζωή, εμφυτεύοντάς της τον εγκέφαλο ενός αγέννητου μωρού. Ο Deacy (2024, σ. 105) χαρακτηρίζει την ταινία ως μια «παράξενη υβριδική ταινία», μια δημιουργική παραλλαγή της ιστορίας του *Frankenstein*. Στην ταινία, Bella, η Felicity και ο God μπορούν να χαρακτηριστούν ως “weird bodies” ενώ οι δύο πρώτες και «μη ανθρώπινα πλάσματα». «Μη ανθρώπινα πλάσματα» είναι και τα υπόλοιπα υβριδικά ζώα, όπως αυτό με το κεφάλι πάπιας και το σώμα σκύλου.

Στο σπίτι του God η Bella μαθαίνει να μιλά, να τρώει, να συμπεριφέρεται, παρακολουθείται, αξιολογείται, εξετάζεται (φουκωική *πειθαρχική* εξουσία). Ο Max, σε πρώτη φάση, όπως και οι υπόλοιποι άνδρες της ταινίας, μπορούν να ιδωθούν ως εκπρόσωποι της πατριαρχίας αφού μέσα από τις αντιλήψεις και τις πρακτικές τους συμβάλλουν στη διαίωνιση και αναπαραγωγή του συγκεκριμένου συστήματος. Η Bella ωστόσο καθ’ όλη τη διάρκεια της

¹⁹ Βλ. κεφ. 3.1.

ταινίας εκφράζει την επιθυμία να δει τον κόσμο, αντιστεκόμενη σε κάθε μορφή εξουσίας. Ο Deacy (2024, σ. 105) χαρακτηρίζει την Bella ως μία από τις πιο παράξενες ηρωίδες του κινηματογράφου των τελευταίων χρόνων.

Η ιστορία ξεκινά με βία: την πτώση της Victoria από μια γέφυρα μια πράξη που θα οδηγήσει στη γέννηση της Bella Baxter, ένα ον που δεν είναι ούτε άνθρωπος ούτε τεχνολογικό κατασκεύασμα, αλλά κάτι ενδιάμεσο. Η Bella είναι κυριολεκτικά ένα κατασκευασμένο υποκείμενο με σώμα στο οποίο ασκείται ολοκληρωτικός έλεγχος. Ο Godwin Baxter, Θεός (God) όπως αυτοαποκαλείται, επαναφέροντάς την πίσω στη ζωή, εφαρμόζει κυριολεκτικά φουκωική κυριαρχική και βιοπολιτική εξουσία πάνω στην ύπαρξη της Victoria ενώ ο σύζυγος της, Alfie, της ασκούσε φουκωική *πειθαρχική* εξουσία.

Σύμφωνα με τις τεχνικές εξουσίας του Foucault (όπ. το αναφ. η Kutlu, 2023, σ. 38) η ταινία μπορεί να αναλυθεί ως εξής: ο «έλεγχος» (“control”) στο σώμα και στη ζωή της Bella ασκείται από τον God στο σπίτι που λειτουργεί σαν ίδρυμα. Ο God εκπαιδεύει την Bella σαν πείραμα, κάτι που αντιστοιχεί στην «πειθαρχία» (“discipline”). Η Bella ταξινομείται μέσα από «εξετάσεις» (“examination”) από άντρες που αποφασίζουν «τι είναι». Επιτηρείται από τους God, Max, Duncan ως αντικείμενο μελέτης ή επιθυμίας, κάτι που αντιστοιχεί στην «ιεραρχική επιτήρηση» (“hierarchical observation”). Τέλος, η κοινωνία με εκπρόσωπο τον Duncan, της επιβάλλει το «σωστό» δηλαδή την «κανονικοποιητική κρίση» (“normalizing judgment”).

Στα πρώτα στάδια της ταινίας, η Bella είναι κλεισμένη σε ένα σπίτι («αποξένωση»), και ο God της διαβάσει παραμύθια και της λέει ψεύτικη ιστορία για τους γονείς της, κατασκευάζοντας έτσι –μέσω του λόγου– την όποια πραγματικότητα η ηρωίδα μπορεί να αντιληφθεί. Η Bella έχει σώμα ενήλικης αλλά μυαλό παιδιού («ασυμφωνία σώματος-συμπεριφοράς»). Αυτό από μόνο του είναι *ανοίκειο*. Η Bella περπατάει αδέξια, ουρεί στο πάτωμα και μιλά μηχανικά. Όταν αυνανίζεται μπροστά στον κόσμο του σπιτιού, ο Max προσπαθήσει να την «εκπαιδεύσει» ότι αυτό δεν επιτρέπεται σε καθωσπρέπει κοινωνίες (Jorgenson, 2026, σ. 2). Ο Deacy (2024, σ. 106) κάνει αναφορά στην «προθυμία [της ταινίας] να εκπλήξει και να σοκάρει το κοινό». Ο κόσμος της, όσο η Bella είναι στο σπίτι, παρουσιάζεται με ασπρόμαυρες και μουντές αποχρώσεις που εντείνουν την αίσθηση εγκλεισμού και περιορισμένης εμπειρίας. Σε συνδυασμό με τους φακούς fish-eye, οι οποίοι

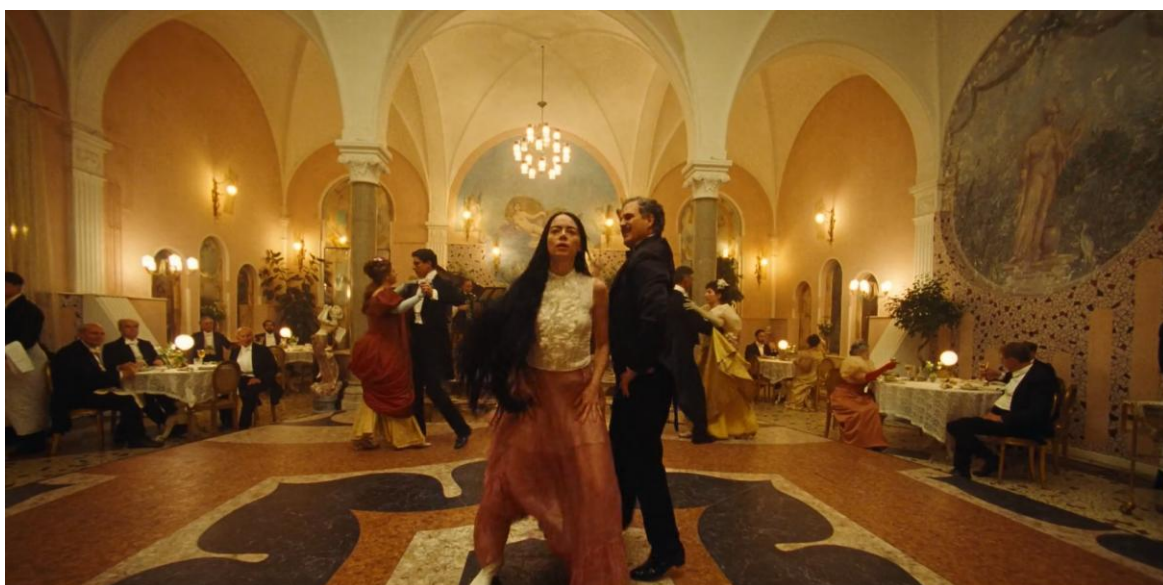
καμπυλώνουν τον χώρο και δημιουργούν μια *ανοίικεια*, σχεδόν παιδική κι αποστασιοποιημένη οπτική που ενισχύει το αίσθημα περιορισμού, η αισθητική αυτή συγκροτεί αυτό που η Kosmidou (2026, σ. 111) χαρακτηρίζει ως «μπρεχτικό ανοίικιο». Από τη στιγμή που φεύγει από το σπίτι, η ταινία αποκτά έντονα χρώματα – σαν η Bella να μπαίνει σε έναν νέο, ζωντανό κόσμο, σε μια αλληγορία ελευθερίας. Στη Λισαβόνα, τα χρώματα γίνονται παστέλ και έντονα και η πόλη παρουσιάζεται ως φουτουριστικό τοπίο με ιπτάμενα οχήματα («χρονική ασυμφωνία»). Ο Deacy (2024, σ. 106) αναφέρει ότι η ταινία σταδιακά εισάγει υπερρεαλιστικά χρώματα, που συνδυάζουν πραγματικά τοπία με τεχνικές *art nouveau* αντανakλώντας την ψυχική κατάσταση στην οποία βρίσκεται η Bella. Αυτός ο *οικείος* αλλά και τεχνητά αλλοιωμένος κόσμος παράγει το αίσθημα του *uncanny* στο κοινό. Παράλληλα, ο Totaro (2024, σ. 3) αναφέρει ότι ο κόσμος της ταινίας δεν ανήκει σε συγκεκριμένο χρόνο (“unstuck in time”) αφού πραγματικές πόλεις όπως η Λισαβόνα, η Αλεξάνδρεια, το Παρίσι και το Λονδίνο συνυπάρχουν ανάμεσα στο παρελθόν της βικτωριανής εποχής, το μέλλον και τη φαντασία. Ο Temeliescu (2025, σ. 151) αναφέρει ότι το γεγονός ότι ο Λάνθιμος αφαίρεσε τα σκωτσέζικα στοιχεία του βιβλίου δείχνει ότι προτιμά μια μη ρεαλιστική απεικόνιση, ευθυγραμμίζοντας την ταινία με τα καθολικά της θέματα, όπως τα θέματα ύπαρξης, ανυπαρξίας και ταυτότητας.

Ο Σαραφειανός (Ελεύθερο Πανεπιστήμιο Δήμου Χαλανδρίου, 2025) θεωρεί ότι η ταινία είναι *multigenre*: «Επιστημονική φαντασία. Ερωτικός κινηματογράφος. Ιστορική ταινία. Φουτουριστική ταινία με στοιχεία *space retro*. Ρομαντική ταινία. Ταινία γαμήλιας επανασύζευξης. Ταινία οικογενειακών σχέσεων. Ταινία τρόμου με γοτθικά στοιχεία. Musical σε κάποιες σκηνές. Film philosophy». Στο πλαίσιο αυτό, ο Elsaesser (2005, όπ. αναφ. στον Temeliescu, 2025, σ. 156) υπογραμμίζει ότι «“η μίξη ειδών και η διατάραξη των κλασικών αφηγηματικών μορφών χαρακτηρίζουν ένα σινεμά που επιδιώκει να εμπλέξει τον θεατή σε πολλαπλά επίπεδα”». Σύμφωνα με τον Temeliescu (2025, σ. 156), αυτή η οπτική στρατηγική ωθεί το κοινό να αναστοχαστεί τις αντιλήψεις του για την πραγματικότητα και για το ίδιο το μέσο του κινηματογράφου. Αυτές οι *παράξενες* πρακτικές θεωρούνται *μπρεχτικές* γιατί εμποδίζουν την ταύτιση και ενθαρρύνουν την κριτική σκέψη του θεατή. Επιπλέον, και η μουσική στην ταινία είναι ελάχιστη και μοιάζει περισσότερο με ήχους (ή την έλλειψη τους) αντί με μουσική. Ακούγονται αναπνοές, ήχοι από το περιβάλλον, επαναλαμβανόμενοι ήχοι που θυμίζουν το τράβηγμα ή το βουητό κάποιου

οργάνου, σιωπές. Αυτοί οι ήχοι τραβούν την προσοχή στη σωματικότητα (*υπερακοή*) ή δημιουργούν αίσθημα ενόχλησης. Δεν υπάρχει συνηθισμένη μουσική υπόκρουση στο background και όποτε ακούγεται μουσικό κομμάτι, φαίνεται πως προέρχεται από κάποιον που τραγουδά ή παίζει μουσική μέσα στον κόσμο της ταινίας.

Μετά τον αυνανισμό στο Λονδίνο, στη Λισαβόνα η Bella μαθαίνει το σεξ με τον Duncan, αλλά ο Duncan τελικά προσπαθεί να της επιβάλει έναν συνολικό κώδικα συμπεριφοράς: να ντύνεται «σωστά», να φέρεται «σωστά» και να μην εκφράζει τις επιθυμίες της. Πρόκειται για μια μορφή φουκωικής πειθαρχικής εξουσίας, η οποία φαίνεται χαρακτηριστικά σε μια σκηνή όπου η Bella χορεύει «παράξενα» ενώ ο Duncan προσπαθεί να της επιβάλει τον κοινωνικά αποδεκτό τρόπο χορού. Η Bella αντιδρά και ο Duncan την φυλακίζει μέσα σε ένα μπαούλο και την πάει σε μια κρουαζιέρα. Έτσι, η Bella καταλήγει ξανά σε ένα κλειστό σύστημα, παρόμοιο με εκείνο από το οποίο προσπαθούσε να ξεφύγει από την αρχή. Στο πλοίο η Bella γνωρίζει τη Martha και τον Harry, με τους οποίους αναπτύσσει φιλοσοφικό στοχασμό μέσα σε μια γκροτέσκα ατμόσφαιρα, ενώ με τη Martha ειδικότερα η συζήτηση μετατοπίζεται σε ζητήματα σεξουαλικότητας («ασυνήθιστοι διάλογοι»). Ο Jorgenson (2026, σ. 3) αναφέρει ότι επειδή η Martha δεν αντιμετωπίζει τη συμπεριφορά της Bella ως παρεκκλίνουσα καθίσταται φανερό για το κοινό ότι το σεξουαλικό ταμπού δεν είναι φυσικό αλλά παράγεται από κοινωνικούς κανόνες και αυτή η επίγνωση, όπως κι άλλες, παράγει μια αίσθηση του *παράξενου*. Ο Harry, επιπλέον, την πηγαίνει στην Αλεξάνδρεια για να αντικρύσει τη φτώχεια και τον πόνο – μια αλληγορία για τη μάθηση και ένα «μετωνυμικό ξύπνημα» που την συγκλονίζει. Η Bella προσπαθεί να βοηθήσει τους εξαθλιωμένους, αλλά οι σκάλες που οδηγούν προς τα κάτω είναι σπασμένες, σαν να έχουν ξεπηδήσει από ένα σουρεαλιστικό πίνακα. Τότε η Bella, με παιδική αφέλεια, δίνει τα χρήματα του Duncan στους ναύτες για να τα δώσουν στους φτωχούς αλλά αυτοί τα κλέβουν – μια πράξη κυνικής ειρωνείας – και ο καπετάνιος αναγκάζεται να τους αποβιβάσει, ως «φτωχούς» πλέον στη Γαλλία. Στο Παρίσι η Bella μπαίνει σε οίκο ανοχής («αίσθημα παρακμής»). Οι σκηνές σεξ με τους παρακμιακούς τύπους είναι σουρεαλιστικές, ενώ η Bella αντιστέκεται επίσης και στην ετεροκανονικότητα κάνοντας σεξ και με την Toinette. Ο Duncan την αποκαλεί «τέρας», «πόρνη», «δαίμονα», «άσχημη», πρακτική που κατά την Bartky (1988, σ. 27, σ. 41) συνιστά πειθαρχία του γυναικείου σώματος ώστε να γίνει υπάκουη σύντροφος του άντρα. Με παρόμοιο τρόπο, αντιδρούν και η Felicity και η καμαριέρα πίσω στο σπίτι του

God, αποκαλώντας την Bella «Bell-whore». Η Rubin (2018, σ. 2207, όπ. αναφ. στον Jorgenson 2026, σσ. 2-3) θα χαρακτήριζε αυτή την έντονη αποδοκιμασία απέναντι στη σεξουαλικότητα της ως «ακραίο και τιμωρητικό στίγμα». Η καμαριέρα –η οποία, σύμφωνα με το θεωρητικό πλαίσιο της Bartky (1988, σ. 38), έχει εσωτερικεύσει πατριαρχικές επιταγές και τις μεταδίδει στη Felicity– δεν λειτουργεί μόνο τιμωρητικά, αλλά επιδιώκει επίσης να προκαλέσει ντροπή, διαμορφώνοντας τη Bella σε «υπάκουο» σώμα μέσω της γλώσσας.



Εικόνα 4-2: Ο παράξενος χορός της Bella ως αντίσταση. Στιγμιότυπο από την ταινία *Poor Things* (2023), σκηνοθεσία Γιώργος Λάνθιμος, 00:55:31

Η Rubin (2018, σ. 2211, όπ. αναφ. στον Jorgenson 2026, σ. 2) επισημαίνει ότι «καλό σεξ», δηλαδή το κοινωνικά αποδεκτό, θεωρείται το μονογαμικό, ετεροφυλοφιλικό, “vanilla”. Στο πλαίσιο αυτό, η Bella υπονομεύει τις κυρίαρχες σεξουαλικές νόρμες (Rubin, 2018, σ. 2209, όπ. αναφ. στον Jorgenson 2026, σ. 2). Ο Jorgenson (2026, σ. 2) υπογραμμίζει ότι οι σεξουαλικές πρακτικές της Bella περιλαμβάνουν δημόσιο αναντισμικό, ομοερωτισμό, δεν αποσκοπούν στην αναπαραγωγή και είναι περιστασιακές.

Όταν η Bella επιστρέφει στο Λονδίνο, ρωτά τον Max αν η πορνεία της «προσβάλλει» την αντρική ανάγκη να νιώθει ότι μια γυναίκα τού ανήκει. Με αυτόν τον τρόπο η Bella

αμφισβητεί την πατριαρχική λογική. Ωστόσο, ο Max έχει πλέον αλλάξει και δεν εκπροσωπεί την πατριαρχία· αντίθετα, της απαντά ότι το σώμα της ανήκει αποκλειστικά στην ίδια. Στον γάμο της με τον Max εμφανίζεται ο Duncan μαζί με τον Alfie, τον σύζυγο της Victoria. Η Bella φεύγει με τον Alfie για το σπίτι του και βρίσκεται παγιδευμένη για τρίτη φορά σε ένα κλειστό σύστημα. Ο Alfie είναι ο τέταρτος άντρας που επιχειρεί να την εγκλωβίσει ή να την απομονώσει· μάλιστα, σχεδιάζει να της αφαιρέσει την κλειτορίδα –μια ακραία μορφή φουκωικής βιοεξουσίας– επειδή θεωρεί ότι το σεξ για τις γυναίκες δεν αποτελεί έργο ζωής όπως συμβαίνει με τους άντρες. Ο Παπαγεωργίου (Ελεύθερο Πανεπιστήμιο Δήμου Χαλανδρίου, 2025) υπογραμμίζει ότι «το σώμα της Μπέλλα αναδεικνύεται σε [...] πεδίο μάχης και για την έμφυλη εξουσία.». Πράγματι η Bella αντιστέκεται σε κάθε μορφή εξουσίας σχεδόν σε ολόκληρη την ταινία. Όταν μάλιστα αντικαθιστά τον εγκέφαλο του Alfie με εκείνον μιας κατσίκας, μετατρέπεται η ίδια σε φορέα εξουσίας.

Αν και αρχικά δημιουργείται ως «υπάκουη», σύντομα η Bella γίνεται «ανυπάκουη» και παραμένει ένα «ανυπάκουο» σώμα μέχρι το τέλος. Άλλωστε, ο Deacy (2024, σ. 105) χαρακτηρίζει την ταινία ως ένα βαθύ και ανορθόδοξο ταξίδι που διερευνά τόσο τη σωματική όσο και την ψυχική διάσταση της ηρωίδας.

4.2.2 Η ταυτότητα της πρωταγωνίστριας στο *Poor Things*

Ο Temeliescu (2025, σ. 155) επισημαίνει ότι η Bella ξεκινά ως πράγμα αντί ως άνθρωπος, χωρίς ταυτότητα. Η ταυτότητα της παράγεται, αμφισβητείται και ανακατασκευάζεται μέσα από σχέσεις εξουσίας, κοινωνικές προσδοκίες, εμπειρίες και επιλογές και αυτογνωσία. Ο Deacy (2024, σ. 106) υπογραμμίζει ότι το *Poor Things* λειτουργεί ως μια μελέτη πάνω στην πορεία του ανθρώπινου γίνεσθαι.

Η διαδικασία συγκρότησης της ταυτότητας της Bella Baxter αναλύεται μέσα από το φουκωικό πλαίσιο της υποκειμενοποίησης²⁰, τις θεωρίες ταυτότητας του Sollberger²¹ και τον μύθο του Σπηλαίου του Πλάτωνα²². Στα πρώτα στάδια της ταινίας η Bella βρίσκεται σε

²⁰ Βλ. κεφ. 3.1.

²¹ Βλ. κεφ. 3.2.

²² Βλ. κεφ. 3.3.

μια κατάσταση που θυμίζει το πρώτο επίπεδο του πλατωνικού Σπηλαίου δηλαδή ζει μέσα σε έναν κλειστό, τεχνητό κόσμο όπου η πραγματικότητα παρουσιάζεται μέσα από «σκιές». Στο σπίτι του God, η Bella βλέπει μόνο ό,τι της επιτρέπεται να δει. Ο Temeliescu (2025, σ. 156) υποστηρίζει ότι η χρήση fish-eye φακού και η υπερ-στιλιζαρισμένη κινηματογράφηση διαμορφώνουν ένα ιδιαίτερο ύφος ενώ τα υπερβολικά οπτικά στοιχεία ενισχύουν τη σουρεαλιστική ατμόσφαιρα της ταινίας, αναδεικνύοντας θέματα ρευστής ταυτότητας και ασταθούς πραγματικότητας. Η ιστορία που της αφηγείται ο God για τους γονείς της και η επιτήρηση της συμπεριφοράς της αποτελούν μορφές κατασκευασμένης πραγματικότητας. Η Bella ξεκινά χωρίς ποσοτική ταυτότητα (μοναδικότητα). Στην αρχή, δεν έχει μνήμη, δεν έχει παρελθόν, δεν έχει ταυτότητα με την έννοια του Locke (όπ. την προσεγγίζει ο Sollberger, 2013, σ. 2), η ύπαρξη της είναι ένα κενό «πράγμα» που γεμίζει με τις «σκιές» που της προσφέρει ο God. Η μουσική σε αυτά τα πρώτα στάδια, είναι ανησυχητική, παραμορφωμένη και χωρίς ταυτότητα –σαν να μην έχει ακόμη σχηματιστεί ούτε ο εσωτερικός κόσμος της Bella. Αποτελείται από μεμονωμένα πνευστά, έγχορδα ή κρουστά σε επαναλαμβανόμενα loops δημιουργώντας μια αίσθηση ασταθούς, πειραματικού σύμπαντος και πειραματικής ταυτότητας. Μόνο στο τέλος εμφανίζεται ένα ολοκληρωμένο «κανονικό» μουσικό κομμάτι, όταν η Bella αποκτά πλήρη ταυτότητα.

Αυτή η αρχική κατάσταση της Bella συνδέεται άμεσα με τον πρώτο μηχανισμό αντικειμενοποίησης του Foucault: την παραγωγή του υποκειμένου μέσα από την επιστήμη. Η Bella κυριολεκτικά «δημιουργείται» μέσα από ένα ιατρικό πείραμα και επιτηρείται ως αντικείμενο γνώσης. Ο God ενσαρκώνει την ποιμαντική εξουσία: παρουσιάζεται ως σωτήρας, προστάτης, Θεός. Η Bella αρχικά τον φωνάζει «Pa» επειδή εκείνος κατασκεύασε αυτή τη σχέση. Η αρχική ταυτότητα της Bella δεν είναι αυτοκατασκευασμένη αλλά επιβεβλημένη. Ο Deacy (2024, σ. 106) επισημαίνει ότι η Bella έχει δημιουργηθεί από άντρες για να λειτουργεί ως παιχνίδι (φουκωική πειθαρχική εξουσία) αλλά η ταχεία εξέλιξη της της επιτρέπει να τους ξεπεράσει διανοητικά και να διαφύγει από τον έλεγχο τους χαράζοντας τη δική της πορεία προς την αυτογνωσία. Η Bella αρχικά μιλά με λάθος σύνταξη (“Bella happy”), αλλά καθώς η ταινία προχωρά, η γλώσσα της γίνεται πλουσιότερη, κατασκευάζοντας την ταυτότητα της μέσα από την κατάκτηση της γλώσσας. Όσο η Bella αναπτύσσει γλώσσα, γνώσεις, σκέψη κι επιθυμία, απελευθερώνεται από τους κανόνες που της επιβάλλουν οι άλλοι.

Παράλληλα, η κοινωνία εντάσσει την Bella σύμφωνα με αυτό που ο Foucault ονομάζει «πρακτικές διαίρεσης». Οι φοιτητές που αποκαλούν τον God «τέρας» θα αποκαλούσαν και την Bella το ίδιο, αν την γνώριζαν. Η αρχική παιδική της συμπεριφορά, οι μηχανικές κινήσεις, η *παράξενη* γλώσσα, οι παρορμητικές πράξεις της λειτουργούν ως σημεία που επιτρέπουν στην κοινωνία να την ταξινομήσει σε μια κατηγορία απόκλισης, ως κάτι μη φυσιολογικό.

Ωστόσο, η Bella εκδηλώνει αντίσταση από πολύ νωρίς: σκαρφαλώνει στην ταράτσα να δει τον κόσμο, θέλει να βγει εκτός σπιτιού, ναρκώνει τον Max για να φύγει. Αυτές οι πράξεις δείχνουν ότι το “I” της –το αυθόρμητο κατά τον Mead– προηγείται του “me”, δηλαδή της κοινωνικά διαμορφωμένης αυτοαντίληψης.

Η έξοδός της από το σπίτι σηματοδοτεί την πρώτη ουσιαστική μετάβαση από το Σπήλαιο προς το φως. Από τη στιγμή που φεύγει, η ταινία αποκτά έντονα χρώματα, σαν η Bella να βγαίνει από το σκοτάδι στο φως του έξω κόσμου. Η Λισαβόνα, το Παρίσι και η Αλεξάνδρεια λειτουργούν ως τα επίπεδα 2 και 3 του πλατωνικού μύθου: η Bella βλέπει νέες πραγματικότητες, δοκιμάζει φαγητά, ακούει μουσικές, ανακαλύπτει τη σεξουαλικότητα της, εργάζεται, συνδέεται με άλλους ανθρώπους. Ο Jorgenson (2026, σ. 2) υπογραμμίζει ότι η σεξουαλική δραστηριότητα αποκτά διαστάσεις δύναμης και αυτονομίας επιτρέποντας στη Bella να διαμορφώσει την ταυτότητά της απέναντι στις πατριαρχικές δομές που την καταπιέζουν. Από τον αυνανισμό (ανακάλυψη του σώματός της) μέχρι τη σεξουαλική επαφή με τον Duncan (ηδονιστική και υποτακτική) στην πορνεία (οικονομική ανεξαρτησία) και τέλος στην ομοερωτική σχέση με την Toinette (πολιτική συνείδηση), η Bella διαμορφώνει σταδιακά την ταυτότητα και χειραφέτησή της. Έξω από το σπίτι, η *ποιοτική* της ταυτότητα αρχίζει να διαμορφώνεται μέσα από επιλογές, εμπειρίες και ρόλους που δεν της επιβάλλονται αλλά τους επιλέγει. Η Bella αποκτά «βουλήσεις δεύτερης τάξης», όπως θα έλεγε ο Frankfurt: επιθυμεί να επιθυμεί.

Η επαφή της με τη φτώχεια στην Αλεξάνδρεια της δίνει ενσυναίσθηση, δείχνοντας ότι η ταυτότητα της αποκτά ηθική διάσταση – την *ipse-identity* του Ricoeur. Η Bella είναι πλέον ένα υποκείμενο που παίρνει ηθικές αποφάσεις και αναλαμβάνει ευθύνη για αυτές. Ο Temeliescu (2025, σ. 158) αναφέρει ότι η Bella, αρχικά μια χαοτική και αντιδραστική φιγούρα, αρνείται να υποταχθεί στην πατριαρχική καταπίεση και, αντ’ αυτού,

απελευθερώνει τον εαυτό της και αρχίζει να βοηθά και άλλους που παραμένουν εγκλωβισμένοι. Αυτό επιβεβαιώνει αυτό που υποστηρίζει η Bartky (1988, σσ. 42-43) ότι η δυνατότητα αντίστασης δείχνει ότι το υποκείμενο δεν καθορίζεται ποτέ ολοκληρωτικά από τους μηχανισμούς εξουσίας. Η Bella αντιστέκεται κατασκευάζοντας κάθε φορά νέες μορφές ταυτότητας μέσα σε νέα συστήματα εξουσίας. Η αντίστασή της οδηγεί τελικά στη χειραφέτησή της. Η σύγκρουσή της με τους άντρες που προσπαθούν να την ορίσουν –τον God, τον Max, τον Duncan, τον Alfie– αποκαλύπτει τη σημασία της κοινωνικής αναγνώρισης, όπως το εννοεί ο Bauman. Η πραγματικότητα της Bella είναι επιβεβλημένη μέσω λόγων που παρουσιάζονται ως επιστημονικοί, ηθικοί ή κοινωνικοί και οι γλωσσικές αυτές κατασκευές επιχειρούν να της επιβάλουν κοινωνικούς ρόλους. Όταν ο Duncan την αποκαλεί «τέρας» και «πόρνη» ή όταν ο Alfie προσπαθεί να την εγκλωβίσει και να της αφαιρέσει την κλειτορίδα, εκείνη αντιστέκεται. Η Bella αντιλαμβάνεται πώς την βλέπουν αλλά αρνείται τις ταυτότητες που προσπαθούν να της επιβάλουν, όπως προτείνει ο Foucault. Αυτό σχετίζεται και με τον τρίτο φουκωϊκό μηχανισμό, την «υποκειμενοποίηση του εαυτού», ο οποίος εδώ αντιστρέφεται: η Bella αρνείται να δει τον εαυτό της μέσα από πατριαρχικά βλέμματα και περνά στον αυτοπροσδιορισμό μέσα από δικές της εμπειρίες και ηθικές επιλογές.

Όταν επιστρέφει στο Λονδίνο και ζητά την αλήθεια για την προέλευση της, η απάντηση του God –ότι η ίδια δημιούργησε τον εαυτό της– αντιστοιχεί στο τέταρτο επίπεδο του πλατωνικού μύθου: την πρόσβαση στην αλήθεια.

Η απόφαση της να γίνει γιατρός αποτελεί την τελική πράξη αυτοπροσδιορισμού. Η Bella αποκτά *αφηγηματική ταυτότητα*: μια συνεκτική ιστορία ζωής που ενοποιεί τις εμπειρίες της και της επιτρέπει να κατανοήσει ποια είναι. Η *idem-identity* της είναι μια εξελισσόμενη διαδικασία που, προς το τέλος της ταινίας, είναι πλήρως πραγματωμένη. Στην τελευταία σκηνή, όπου βρίσκεται στον κήπο, ήρεμη και χαμογελαστή, πίνοντας αλκοόλ και διαβάζοντας ανατομία, βλέπουμε την πλήρη μετάβαση από τη «διάχυση ταυτότητας» σε μια αυθεντικά κατακτημένη *αυτο-ομοιότητα* κατά τον Erikson. Η Bella έχει συνοχή, συνέχεια, ηθική στάση, αυτονομία και μια αφήγηση που ενοποιεί την ταυτότητα της. Η Bella έχει πλέον βρει την ταυτότητα της. Βγήκε από το Σπήλαιο, είδε το φως και επέλεξε να ζήσει έξω από αυτό.

Ο Παπαγεωργίου (Ελεύθερο Πανεπιστήμιο Δήμου Χαλανδρίου, 2025) υπογραμμίζει ότι η Bella «αντικειμενοποιείται και μετατρέπεται σε πράγμα και στη συνέχεια αποπραγματοποιείται και αποαντικειμενοποιείται μέσα από τις περιπέτειές της και μέσα από την ανακάλυψη του σώματος και της επιθυμίας της». Μέχρι το τέλος της ταινίας, αυτή η διαδικασία την οδηγεί σε μια μορφή συμφιλίωσης τόσο με τον δημιουργό της όσο και με την επιστημονική συνθήκη που την έφερε στη ζωή και γίνεται η ίδια μια ενσώματη κριτική στην επιστήμη.

Καταληκτικά, η Bella Baxter δεν είναι ένα υποκείμενο που «ανακαλύπτει» την ταυτότητά του αλλά ένα υποκείμενο που την κατασκευάζει. Γεννιέται μέσα από την εξουσία, αλλά ολοκληρώνεται μέσα από την αντίσταση. Ο Σαραφιανός (Ελεύθερο Πανεπιστήμιο Δήμου Χαλανδρίου, 2025) υποστηρίζει ότι «η Bella είναι η μητέρα και η κόρη της εαυτής της», επισημαίνοντας έτσι την αυτοδημιουργία της. Η ταυτότητά της είναι προϊόν εμπειριών, συγκρούσεων, επιλογών και αυτοδημιουργίας και ο Παπαγεωργίου (Ελεύθερο Πανεπιστήμιο Δήμου Χαλανδρίου, 2025) την χαρακτηρίζει ως συμμετέχουσα σε «μια [ερωτική] οδύσσεια προς μια ψυχική, συναισθηματική, σεξουαλική και γνωσιακή ενηλικίωση [που] αποκτάει πρόσβαση στον κόσμο μέσα από το σώμα της».

4.3 *Bugonia*

4.3.1 Τα στοιχεία του «παράξενου» στη *Bugonia*

Δεδομένου ότι η ταινία κυκλοφόρησε μόλις πρόσφατα, δεν υπάρχουν –εξ όσων γνωρίζω– ακόμη σχετικές δημοσιευμένες επιστημονικές μελέτες. Ως εκ τούτου, το παρόν υποκεφάλαιο και το επόμενο, βασίζεται σε κριτικές από έγκυρες δημοσιογραφικές πηγές και σε θεωρητικά εργαλεία που έχουν ήδη παρουσιαστεί στα προηγούμενα κεφάλαια τα οποία εφαρμόζω εδώ πρωτογενώς στο υλικό της ταινίας.

Η *Bugonia* είναι μια ταινία για το πώς η παραπληροφόρηση κατασκευάζει αλήθειες και κυβερνά ανθρώπους – μια φουκωική κατασκευή της πραγματικότητας (μέσω του λόγου και του καθεστώτος αλήθειας). Ο Teddy και ο Don παρουσιάζονται ως περιθωριακοί τύποι, κάτι που αναδεικνύεται όχι μόνο από τη συμπεριφορά τους αλλά και από το σπίτι τους το οποίο αποπνέει αίσθηση παρακμής και ακατάστατα κάδρα με βρώμικα, σκοτεινά δωμάτια

και φτωχικά, λερωμένα ρούχα. Η ταινία αντιπαραβάλλει αυτές τις εικόνες με τα πλούσια και άψογα συγυρισμένα περιβάλλοντα της Michelle – τόσο στο σπίτι της όσο και στον χώρο της εταιρείας της. «Η αντίθεση [...] δεν θα μπορούσε να είναι πιο έντονη» (Yorgos Lanthimos' mind-bending vision, 2025, σ.1). Στο σπίτι του Teddy κυριαρχούν σκοτεινές αποχρώσεις πορτοκαλί, κόκκινου, κίτρινου και καφέ, οι οποίες εντείνουν την αίσθηση κλειστοφοβίας και παράνοιας ενώ στις σκηνές που διαδραματίζονται στο σπίτι και στην εταιρεία της Michelle η χρωματική παλέτα είναι καθαρότερη και φωτεινότερη, παραπέμποντας σε πιο «ελεγχόμενες» καταστάσεις. Τα flashback παρουσιάζονται ως μαυρόασπρα. Η εναλλαγή αυτών των αντιθετικών σκηνών δημιουργεί μια μπρεχτική αποδραματοποίηση, σε συμφωνία με όσα επισημαίνουν οι Σηφάκη κ.ά. (2020, σ. 184).²³

Ο Teddy παρουσιάζεται ως θύμα: σεξουαλικής παρενόχλησης, απουσία πατέρα, αλκοολική μητέρα αλλά δεν εμφανίζεται ως θύμα των εξωγήινων που ο ίδιος επικαλείται (CE Noticias Financieras, 2025, σ. 1). Επιπλέον, έχει χαρακτηριστικά «συνδρόμου του Μεσσία, αφού θεωρεί πως έχει την αποστολή να σώσει τον κόσμο (CE Noticias Financieras, 2025, σ. 1). Η Michelle εμφανίζεται ως μια «παγωμένη φιγούρα» (“icy creature”) κάτι που εμποδίζει τον θεατή να ταυτιστεί μαζί της, αφού η αφήγηση μέχρι πριν από το τέλος της ταινίας, δεν ξεκαθαρίζει αν η ίδια είναι θύμα ή θύτης, άνθρωπος ή εξωγήινος (CE Noticias Financieras, 2025, σ. 1). Αυτή η αμφισημία, η οποία αποσαφηνίζεται στο τέλος, προκαλεί μπρεχτική αποστασιοποίηση ωθώντας τον θεατή σε κριτική στάση. Παράλληλα παράγει και ένα αίσθημα *ανοικείου* το οποίο μαζί με την αποστασιοποίηση μπορεί να ερμηνευθεί μέσα από τον όρο της Kosmidou ως «μπρεχτικό ανοίκειο».

Την ίδια στιγμή, τόσο η Michelle, όσο και ο Teddy και ο Don και παρουσιάζουν μια χαρακτηριστική *σωματική αδεξιότητα*. Στον Don αυτή φαίνεται ότι συνδέεται με τον αυτισμό του, ενώ η Michelle φαίνεται να επηρεάζεται από την κακοποίηση που υφίσταται από τον Teddy. Ο ίδιος ο Teddy μοιάζει να κουβαλάει ένα βαθύτερο τραύμα, με τον τρόπο που το περιγράφει και ο Kul-Want (2023, σ. 4)²⁴, το οποίο αντανακλάται στο σώμα και στην ομιλία του. Αυτή η «ασυμφωνία σώματος-συμπεριφοράς», γεννάει αίσθημα ανησυχίας όπως το περιγράφει ο Fisher (2011, σ. 22).²⁵ Γενικά, στην ταινία εμφανίζονται διάφορα

²³ Βλ. κεφ. 2.2.2.

²⁴ Βλ. κεφ. 2.2.2.

²⁵ Βλ. κεφ. 2.2.2.

“weird bodies”, αλλά η πιο έντονη περίπτωση είναι η Sandy G., η μητέρα του Teddy. Η παράξενη αντίδρασή της στο πειραματικό φάρμακο της εταιρείας –που την κάνει να αιωρείται και τον Teddy να την κρατά με σχοινιά όπως κρατούν τα μπαλόνια– αποτελεί μια από τις πιο χαρακτηριστικές σκηνές.

Επιπλέον, τα κομματιασμένα σώματα στην ταινία δεν προκύπτουν απλώς από κοντινά πλάνα σε μέρη του σώματος αλλά από κυριολεκτικά διαμελισμένα μέλη: και οι τρεις άντρες πεθαίνουν βίαια, με τραύματα στο κεφάλι. Ο Don αυτοπυροβολείται στο πρόσωπο, ο αστυνομικός Casey δέχεται ένα χτύπημα με φτυάρι που του συνθλίβει το κρανίο, το κεφάλι του Teddy αποκόπτεται πλήρως και καταλήγει να προσγειωθεί πάνω στη Michelle. Άλλες σκηνές ξαφνικής βίας είναι η απαγωγή, ο χημικός ευνουχισμός, η κακοποίηση της Michelle, η ταυτόχρονη εξόντωση όλων των ανθρώπων στη Γη.

Τα πολύ κοντινά πλάνα αποσπούν την εικόνα από τον χωροχρόνο μετατρέποντας την σε *ανοίκεια* σύμφωνα με τον Deleuze (Karkani, 2015, σ. 202).²⁶ Στην ταινία τα κοντινά πλάνα στις μέλισσες λειτουργούν αντίστοιχα, αποκόπτοντας τις μέλισσες από το περιβάλλον – μια αποκοπή που αρχικά είναι αισθητική και τελικά γίνεται κυριολεκτική, υπογραμμίζοντας ότι οι μέλισσες μπορούν να επιβιώσουν και χωρίς τους ανθρώπους αλλά όχι το αντίστροφο. Η ταινία ξεκινά και τελειώνει με εικόνες μελισσών, παραπέμποντας ήδη από τον τίτλο στον αρχαίο μύθο της βουγονίας. Πρόκειται για έναν *παράξενο* μύθο αναγέννησης μέσα από τη σήψη, σύμφωνα με τον οποίο από το σώμα ενός νεκρού ζώου μπορούν να γεννηθούν μέλισσες (Yorgos Lanthimos’ mind-bending vision, 2025, σ. 1). Ο μύθος λειτουργεί ως αλληγορικό υπόβαθρο για τον θάνατο και την κυκλικότητα της ζωής στη Γη. Έτσι, η ταινία πλαισιώνεται από ένα *παράξενο* περιεχόμενο, το οποίο ο θεατής κατανοεί πλήρως μόνο στο τέλος. Η εικόνα με τις μέλισσες, ολομόναχες πλέον στη Γη, λειτουργεί και ως «μετωνυμικό ξύπνημα».

Και οι τελετουργίες που σημειώνει η Nikolaidou (στον Psaras, 2016, σσ. 24-25) είναι εμφανείς στην συγκεκριμένη ταινία.²⁷ Όπως το ξύρισμα του κεφαλιού της Michelle που αποτελεί χαρακτηριστική εφαρμογή φουκωικής βιοεξουσίας. Η πράξη αυτή αφαιρεί τα εξωτερικά, αναγνωρίσιμα στοιχεία της ταυτότητας της Michelle και την αντιμετωπίζει όχι

²⁶ Βλ. κεφ. 2.2.2.

²⁷ Βλ. κεφ. 2.2.2.

ως υποκείμενο αλλά ως αντικείμενο προς διαχείριση μετατρέποντας την ταυτόχρονα και σε “weird body”. Ο Teddy ελέγχοντας το σώμα και τη συμπεριφορά της Michelle ασκεί φουκωική πειθαρχική εξουσία σε μια προσπάθεια του να την μετατρέψει σε «υπάκουο» σώμα. Τόσο ο Teddy όσο και η Michelle ασκούν φουκωική κυριαρχική εξουσία: ο Teddy επιβάλλεται πάνω στη Michelle αποφασίζοντας για τη ζωή και το σώμα της ενώ η Michelle αρχικά πάνω στους ανθρώπους της εταιρείας της και τελικά πάνω σε ολόκληρη την ανθρωπότητα αποφασίζοντας για την εξόντωση της. Αυτό συνιστά και βιοπολιτική εξουσία. Δεν είναι τυχαίο ότι η Michelle τοποθετείται συστηματικά στο κέντρο του κάδρου, όπως και ο Teddy, αφού, πως επισημαίνει η Kutlu (2023, σ. 44)²⁸, το άτομο που κατέχει την εξουσία καταλαμβάνει μια θέση οπτικής κυριαρχίας μέσα στο κάδρο. Αυτό είναι κάτι που οι θεατές αντιλαμβάνονται πλήρως μόνο στο τέλος της ταινίας. Η Michelle εναρμονίζεται απόλυτα με τον φουκωικό στόχο της άρνησης της ταυτότητας που επιβάλλεται από τους άλλους αφού σε όλη την ταινία απορρίπτει κάθε αφήγημα που επιχειρούν να της προσδώσουν. Με αυτήν την έννοια, ο Teddy είχε άθελα του δίκιο: «ένα χαλασμένο ρολόι δείχνει σωστά την ώρα δύο φορές την ημέρα» (CE Noticias Financieras, 2025, σ. 1).

Οι κλειστοφοβικές *mise-en-scène* που περιγράφει ο Lykidis (Falvey, 2022, σσ. 2-3)²⁹, προκύπτουν κυρίως από το υπόγειο δωμάτιο-φυλακή όπου κρατείται η Michelle, στο οποίο διαδραματίζεται και το μεγαλύτερο μέρος της ταινίας και το οποίο λειτουργεί ως ίδρυμα. Σύμφωνα με τις τεχνικές του Foucault για την άσκηση εξουσίας (όπ. το αναφ. η Kutlu, 2023, σ. 38) το υπόγειο δωμάτιο-φυλακή με τις κάμερες λειτουργεί ως *πανοπτικών* κι επιβάλλει την «ιεραρχική επιτήρηση» (“hierarchical observation”). Εκεί οι Teddy και Don ασκούν «έλεγχο» (“control”) στο σώμα της Michelle επιβάλλοντας κανόνες συμπεριφοράς μέσω του φόβου («πειθαρχία» / “discipline”). Η Michelle περνά ψυχολογικά τεστ για να αποφασιστεί αν είναι άνθρωπος ή εξωγήινη («εξετάσεις» / “examination”) ενώ της επιβάλλουν την «κανονικοποιητική κρίση» (“normalizing judgment”), δηλαδή τι αναμένουν από εκείνη.

²⁸ Βλ. κεφ. 2.2.3.

²⁹ Βλ. κεφ. 2.2.3.



Εικόνα 4-3: Ο Teddy κρατάει το “weird body” της μητέρας του, Sandy G. Στιγμιότυπο από την ταινία *Bugonia* (2025), σκηνοθεσία Γιώργος Λάνθιμος, 00:58:02

Στην ταινία φαίνεται ξεκάθαρα πως η πραγματικότητα κατασκευάζεται μέσα από φουκωικές μορφές εξουσίας που ελέγχουν τη γνώση και τον λόγο. Στην ανάλυση χρησιμοποιώ τον όρο «γλώσσα» με διευρυμένη έννοια, ως τον ιδιαίτερο κώδικα νοηματοδότησης μέσω του οποίου κάθε σύστημα κατασκευάζει τη δική του πραγματικότητα. Την ταινία τελικά την αντιλήφθηκα ως μια πολυεπίπεδη «μπαμπούσκα» κλειστών συστημάτων, όπου κάθε στρώμα εγκλεισμού συγκροτεί το δικό του σύμπαν και το δικό του καθεστώς αλήθειας. Στο εξωτερικό στρώμα βρίσκεται το σύστημα των μελισσών, ένα οργανωμένο οικοσύστημα που λειτουργεί ως αλληγορικό πρότυπο για όλα τα υπόλοιπα συστήματα της ταινίας. Ακολουθεί το οικογενειακό σύστημα των δύο ξαδέρφων που είναι ένα σύστημα συναισθηματικής εξάρτησης και παραμορφωμένης γλώσσας. Το επόμενο στρώμα είναι το σύστημα του σπιτιού και του υπογείου, ένας χώρος πανοπτικής επιτήρησης και πειθαρχίας όπου το σώμα της Michelle μετατρέπεται σε αντικείμενο βιοεξουσιαστικού ελέγχου. Ένα κρίσιμο επίπεδο επίσης είναι το σύστημα του μυαλού της Michelle το οποίο είναι αδιαφανές, απροσπέλαστο. Πιο έξω βρίσκεται το εταιρικό σύστημα όπου η γλώσσα, η παραγωγικότητα και η εικόνα συνθέτουν ένα πλαίσιο

κανονικοποίησης και εξουσίας. Ακόμα πιο έξω, η ταινία παρουσιάζει το σύστημα της Γης, ένα οικολογικά αλλά και ηθικά αποτυχημένο περιβάλλον που καταρρέει. Στο υπερκείμενο επίπεδο της μπαμπούσκας είναι το σύστημα των εξωγήινων που κρίνει και αποφασίζει για την ανθρωπότητα. Κάθε σύμπαν/σύστημα διαθέτει τη δική του γλώσσα: τη βιολογική γλώσσα των μελισσών, τον συνωμοσιολογικό λόγο των ξαδέλφων, τη γλώσσα της βίας του υπογείου, την εταιρική γλώσσα, την καταστροφολογική αφήγηση της Γης, την εξωγήινη γλώσσα που ορίζει την ανθρωπότητα ως αποτυχία. Αυτή η πολυεπίπεδη παραμόρφωση της γλώσσας παράγει εννοιολογική αποξένωση. Έτσι η μπαμπούσκα των συστημάτων είναι πρωτίστως γλωσσολογική: κάθε επίπεδο μέσω του κώδικά του κατασκευάζει έναν διαφορετικό κόσμο, και το άνοιγμα του τελευταίου συστήματος δεν οδηγεί σε αποκάλυψη, αλλά επιστρέφει πίσω στο πρώτο. Τα συστήματα αυτά δεν αποτελούν απλώς αφηγηματικά επίπεδα, αλλά φουκωικές δομές εξουσίας που παράγουν τους δικούς τους κανόνες, ιστορία και καθεστώς αλήθειας. Και μέσα σε αυτά τα συστήματα υπάρχουν υποσυστήματα, όπως ο τρόπος με τον οποίο ο Teddy πείθει τον Don να κάνει χημικό ευνουχισμό, φυλακίζοντας τον Don σε ένα κόσμο που δεν θα του αρέσει πια, κάτι που μπορεί να θεωρηθεί ως *μεταφορική παγίδευση* σύμφωνα με τον Σαραφιανό (2020, σ. 113). Γι' αυτό και η Michelle παραμένει μέχρι το τέλος μια ασταθής φιγούρα: δεν γνωρίζουμε ποια γλώσσα και ποια εξουσία καθορίζει τη δική της πραγματικότητα ούτε αν η ίδια είναι όντως εξωγήινη ή θύμα ούτε πώς σχετίζεται με τις γλώσσες των άλλων συστημάτων.

Ακόμα, οι *ασυνήθιστοι διάλογοι*, που αποτελούν μέρος αυτής της διαστρέβλωσης της γλώσσας, είναι βασικό στοιχείο της ταινίας. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η σκηνή όπου η Michelle ενημερώνει τους υπαλλήλους της ότι μπορούν να σχολάνε στις 5:30 αν το επιθυμούν, αλλά δεν είναι υποχρεωτικό – και σίγουρα δεν θα το κάνουν αν δεν έχουν τελειώσει τη δουλειά τους αλλά παρ' όλα αυτά, «δικαιούνται» να σχολάσουν στις 5:30. Η γλωσσική αυτή αντίφαση δημιουργεί μια *παράξενη* και *ανοίκεια* κατάσταση.

Στις τελευταίες σκηνές, οι ενοχλητικοί ήχοι που προηγούνται της καταστροφής της Γης δημιουργούν μια έντονη αίσθηση ανησυχίας. Μετά την πράξη της Michelle, οι ήχοι περιορίζονται σε ήχους του περιβάλλοντος, όπως ντίσκο μπάλες ή ένα πλοίο χωρίς ανθρώπινους ήχους, υπογραμμίζοντας την εξαφάνιση της ανθρωπότητας. Τα καρέ εναλλάσσονται με εικόνες νεκρών σωμάτων σε διαφορετικούς τόπους τραβώντας έτσι την

προσοχή στην νεκρή *σωματικότητα*. Μόνο τότε ξεκινά μια μελαγχολική μουσική η οποία θρηνεί τους ανθρώπους χωρίς τους ανθρώπους, μια φορμαλιστική επιτέλεση που προκαλεί ειρωνεία. Αυτές οι φορμαλιστικές στρατηγικές εντείνουν την μπρεχτική αποξένωση σε συμφωνία με όσα επισημαίνει η Karkani (2016, σ. 8).³⁰ Στις τελευταίες σκηνές εφαρμόζεται πλήρως αυτό που ο περιγράφει Μπένγιαμιν (1972, σσ. 36-37)³¹ ως ανάδειξη των *παράξενων* καταστάσεων και ενεργοποίηση της κριτικής σκέψης μέσω της πλήρους διακοπής της δράσης. Παράλληλα, οι ίδιες σκηνές ενσωματώνουν έντονα τους απρόβλεπτους συνδυασμούς χώρων, αντικειμένων, ζωντανών ζώων και νεκρών ανθρώπινων σωμάτων που αναλύει η Ρουρου (2021, σ. 180) (αίσθηση του «αταίριαστου»)³².

Η Michelle στον τελικό της μονόλογο αποκαλεί τον άνθρωπο «αρρωστημένο πίθηκο», αποκαλύπτοντας το αίσθημα ανωτερότητας που της προσδίδει η εξωγήινη ταυτότητα της. Η στάση της ευθυγραμμίζεται με την παρατήρηση της Petkova (2022, σ. 150) –σε διαφορετικό θεωρητικό πλαίσιο– ότι τα μη ανθρώπινα πλάσματα «αμφισβητούν [...] τον άνθρωπο ως εξαιρετικό είδος». Η πρωταγωνίστρια-εξωγήινος ενσαρκώνει και αποδομεί την ανθρώπινη «εξαιρετικότητα» υπονομεύοντας την ανθρωποκεντρική ιεραρχία και ενισχύοντας την αίσθηση του *παράξενου* που διατρέχει την ταινία.

4.3.2 Η ταυτότητα της πρωταγωνίστριας στη *Bugonia*

Όπως αναφέρθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, η ταινία παρουσιάζει μια σειρά από πολυεπίπεδα συστήματα εξουσίας (το υπόγειο, η οικογένεια των ξαδέλφων, η εταιρεία, η Γη, οι εξωγήινοι) τα οποία λειτουργούν ως «μπαμπούσκα» κλειστών καθεστώτων αλήθειας ώστε κάθε σύστημα έχει τη δική του γλώσσα, τους δικούς του κανόνες και τη δική του πραγματικότητα. Μέσα σε αυτή τη δομή, η Michelle φαίνεται, λόγω της αδιαφάνειας του μυαλού της και της αμφισημίας της συμπεριφοράς της, να έχει ασταθή ταυτότητα αφού δεν γνωρίζουμε ποιο καθεστώς αλήθειας την καθορίζει. Η αστάθεια αυτή ωστόσο είναι μόνο φαινομενική και αποσαφηνίζεται στην ανάλυση που ακολουθεί μέσα από το φουκωικό

³⁰ Βλ. κεφ. 2.2.3.

³¹ Βλ. κεφ. 2.2.6.

³² Βλ. κεφ. 2.2.4.

πλαίσιο της αντικειμενοποίησης του υποκειμένου³³, τις θεωρίες ταυτότητας του Sollberger³⁴, και την αντιστροφή του πλατωνικού μύθου του Σπηλαίου³⁵: οι Teddy και Don είναι οι δεσμώτες που βλέπουν μόνο σκιές και η Michelle έχει ήδη δει το φως αλλά φυλακίζεται στο σπήλαιο των άλλων.

Σύμφωνα με τον Foucault (1982, σ. 777-778), η εξουσία κατασκευάζει τα υποκείμενα μέσα από τρεις βασικούς μηχανισμούς αντικειμενοποίησης. Ο πρώτος αφορά το «καθεστώς των επιστημών» ή στην περίπτωση του Teddy, το καθεστώς των ψευδο-επιστημών που μελέτησε μέσα από τα βίντεο YouTube και αποφάσισε να απαγάγει την Michelle. Παράλληλα, ο Teddy φέρει και τα χαρακτηριστικά της «ποιμαντικής εξουσίας» που περιγράφει ο Foucault αφού παρουσιάζεται ως σωτήρας της Γης και θυσιάζεται για το καλό της ανθρωπότητας και απαιτεί να του εκμυστηρευτεί η Michelle την αλήθεια της, ή πιο ορθά, την αλήθεια του.

Η νεανική εμφάνιση της Michelle και η εταιρική της δύναμη μεταφράζονται από τον Teddy σε αποδείξεις της εξωγήινης φύσης της ώστε να την ταξινομήσει σύμφωνα με τον δεύτερο φουκωικό μηχανισμό, τις «πρακτικές διαίρεσης», σε κάτοικο της Ανδρομέδας. Την ξυρίζουν, την δένουν, την επιτηρούν, την ανακρίνουν, την βασανίζουν μέχρι να ομολογήσει ότι δεν ανήκει στην ανθρώπινη φυλή αλλά σε μια άλλη φυλή που ο Teddy και ο Don κατασκεύασαν στο αφήγημα τους.

Σύμφωνα με τον τρίτο μηχανισμό, της «υποκειμενοποίησης του εαυτού», οι απαγωγείς προσπαθούν να την κάνουν να δει τον εαυτό της μέσα από τα δικά τους μάτια. Η απομόνωση, οι κάμερες, οι αλυσίδες, τα ηλεκτροσόκ, οι ανακρίσεις και οι τελετουργίες δεν είναι μόνο εργαλεία βίας αλλά μηχανισμοί που διαμορφώνουν την ταυτότητα της Michelle. Η αντίσταση της Michelle απέναντι στις μορφές εξουσίας που της επιβάλλουν ο Teddy και ο Don εκδηλώνεται μέσα από ένα εξαντλητικό παιχνίδι εναλλαγής δηλώσεων, στο οποίο άλλοτε παραδέχεται ότι είναι εξωγήινη και άλλοτε το αρνείται κατηγορηματικά. Η τακτική αυτή λειτουργεί ως συνειδητή στρατηγική χειραγώγησης της κατάστασης με στόχο την προστασία της πραγματικής της ταυτότητας (της εξωγήινης), η οποία παραμένει

³³ Βλ. κεφ. 3.1.

³⁴ Βλ. κεφ. 3.2.

³⁵ Βλ. κεφ. 3.3.

αμετάβλητη από την αρχή ως το τέλος της αφήγησης και είναι γνωστή αποκλειστικά σε εκείνη. Η Michelle στο μεγαλύτερο μέρος της ταινίας επιβεβαιώνει τη φουκωική θέση ότι ο στόχος δεν είναι να ανακαλύψουμε ποιοι είμαστε, αλλά να αρνηθούμε την ταυτότητα που μας έχει επιβληθεί.

Σε αντίθεση με την κλασική εκδοχή του πλατωνικού Σπηλαίου, όπου όλοι οι δεσμώτες ξεκινούν από το ίδιο σκοτάδι, η ταινία αυτή αντιστρέφει τον μύθο. Οι Teddy και Don είναι οι δεσμώτες που ζουν μέσα σε μια ψευδαίσθηση και οι σκιές που θεωρούν αλήθεια είναι οι θεωρίες συνωμοσίας. Το παραληρηματικό, συνωμοσιολογικό αφήγημα των ξαδέλφων στηρίζεται στις παρανοϊκές ψευδοεπιστημονικές ερμηνείες τους. Μέσα σε αυτές βλέπουν και την Michelle ως εξωγήινη Ανδρομέδα. Η Michelle όμως, βρίσκεται ήδη έξω από το Σπήλαιο γνωρίζοντας την αλήθεια. Ωστόσο, με την απαγωγή η Michelle βρίσκεται ανάμεσα σε δύο δεσμώτες που της επιβάλλουν τις σκιές τους, στο δικό τους Σπήλαιο. Έτσι για λόγους επιβίωσης αναγκάζεται να παίζει το παιχνίδι τους, και να προσποιηθεί ή να παραδεχθεί ότι είναι εξωγήινη. Αλλά ακόμα και όταν τους δείχνει την πραγματικότητα εκείνοι εξακολουθούν να βλέπουν μόνο σκιές.

Όσον αφορά τις θεωρίες ταυτότητας του Sollberger, στην αρχή της ταινίας, η Michelle παρουσιάζεται ως ένα άτομο με ισχυρή *ποσοτική* ταυτότητα αφού η ίδια είναι μοναδική και από τις σκηνές από την καθημερινότητα της και η έννοια της συνέχειας του εαυτού φαίνεται σταθερή. Ωστόσο, σύμφωνα με τον Locke (όπ. τον προσεγγίζει ο Sollberger, 2013, σ. 2), η ταυτότητα εξαρτάται από τη μνήμη και η Michelle αναγκάζεται να αναμετρηθεί με το παρελθόν της και με τις εταιρικές ευθύνες που της αποδίδουν οι Teddy και Don ώστε η μνήμη της –έστω φαινομενικά– γίνεται πεδίο διαπραγμάτευσης: άλλοτε εργαλείο αντίστασης, άλλοτε εργαλείο επιβίωσης. Η *ποιοτική* ταυτότητα της –το «ποια είμαι»– είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την κοινωνική της αναγνώριση: επιτυχημένη και ισχυρή. Ωστόσο, όταν η Michelle φυλακίζεται στο υπόγειο, αυτή η *ποιοτική* ταυτότητα της δέχεται επίθεση και οι Teddy και Don της αφαιρούν αυτά τα σύμβολα ισχύος (π.χ. με το ξύρισμα της κεφαλής της) και προσπαθούν να της αναθέσουν μια νέα ταυτότητα: αυτήν της εξωγήινης εισβολέως. Η Michelle –στο μεγαλύτερο μέρος της ταινίας– αρνείται αυτή την ταυτότητα κι επιμένει στο δικό της αφήγημα. Σύμφωνα με τον Straub (όπ. αναφ. στον Sollberger, 2013, σσ. 2-3) η ταυτότητα προκύπτει από τους ρόλους που αποδέχεται ή απορρίπτει το άτομο

οπότε η εναλλαγή άρνησης/αποδοχής θα δημιουργούσε σύγκρουση. Η σύγκρουση όμως είναι φαινομενική αφού η Michelle δεν αμφιβάλλει ποτέ για τον εαυτό της και χρησιμοποιεί την αποδοχή ως σχέδιο επιβίωσης.

Το “me” της Michelle –δηλαδή η εικόνα που έχει για τον εαυτό της– φαινομενικά καταρρέει όταν βρίσκεται φυλακισμένη. Προς το τέλος όμως της ταινίας ανακαλύπτουμε ότι το “me” της και η εσωτερική αίσθηση του εαυτού (*αυτο-ομοιότητα* κατά τον Erikson) παρέμειναν συνεχή χωρίς να αποκαλύψει την πραγματική της ταυτότητα στους απαγωγείς. Το *idem-identity* της ενσωματώνει νέες πληροφορίες και λειτουργεί στρατηγικά αναπροσαρμόζοντας τη συμπεριφορά και τις δηλώσεις της χωρίς να χάσει τη συνέχεια του. Και μαζί με το “I” της το αυθόρμητο, τις «βουλήσεις δεύτερης τάξης» του Frankfurt και το *ipse-identity* του Ricoeur, που την βοηθάει να λαμβάνει υπεύθυνες αποφάσεις για την ζωή της, καταφέρνει να χειραγωγήσει, να αντισταθεί και να επιβιώσει.

Τέλος, κεντρική είναι η *αφηγηματική ταυτότητα* της Michelle, δηλαδή η ιστορία που λέει για τον εαυτό της: στην αρχή αυτή της επιτυχημένης, ισχυρής γυναίκας, την οποία όμως κατά την ομηρία αλλάζει στρατηγικά (άνθρωπος/εξωγήινη) ως εργαλείο επιβίωσης. Η αντίσταση της είναι ψυχολογική και λεκτική και καταλήγει σε μια εσωτερική χειραφέτηση, δεδομένου ότι η εσωτερική της αφήγηση δεν αλλάζει ποτέ. Η εναλλαγή μεταξύ «υπάκουου» και «ανυπάκουου» σώματος συμβαίνει μόνο φαινομενικά. Η Michelle είναι «ανυπάκουη» από την αρχή. Ποτέ δεν χάνει την αίσθηση του εαυτού της. Η εξωγήινη ταυτότητα της παραμένει συνεχής από την αρχή μέχρι το τέλος, αλλά μόνο η ίδια είχε πρόσβαση σε αυτή την πληροφορία.

Πάντως, όπως σημειώνει ο Deleuze (Karkani, 2016, σ. 6)³⁶ η «αποδόμηση» του σώματος μπορεί να λειτουργεί και ως μορφή απελευθέρωσης από την ταυτότητα. Θα μπορούσε να ιδωθεί ως κυριολεκτική εκδοχή της ντελεζιανής αποδόμησης ότι το σώμα της Michelle πραγματικά αποδομείται και επαναδομείται μέσα από το σύστημα τηλεμεταφοράς το οποίο τη μεταφέρει στον πλανήτη Ανδρομέδα, ώστε η διάλυση του σώματος της Michelle να λειτουργεί και ως απελευθέρωση αφού την αποδεσμεύει από τον όποιο γήινο ρόλο της. Και αναπόφευκτα, στο *παράξενο* τέλος της ταινίας, γινόμαστε ξανά μάρτυρες του *ipse-identity* της Michelle –της διάστασης της ταυτότητας που καθοδηγεί τις ηθικοφιλοσοφικές της

³⁶ Βλ. κεφ. 2.2.2.

Σοφία Χαραλάμπους, Το στοιχείο του
παράξενου ως μηχανισμός κατασκευής
ταυτότητας στις ταινίες του Γιώργου Λάνθιμου:
Κυνόδοντας, Poor Things, Bugonia
– Δημιουργία ταινίας μικρού μήκους
σε λανθιμικό ύφος

αποφάσεις— το οποίο την οδηγεί να καταστρέψει τη Γη, αφανίζοντας όλους τους γήινους
αυτού του κόσμου, κι επομένως και εμάς, οι οποίοι παρακολουθούμε την πράξη αυτή καθώς
συμβαίνει.

5. Συμπεράσματα

Όπως αναλύεται στα προηγούμενα κεφάλαια και οι τρεις ταινίες παρουσιάζουν μια ποικιλία στοιχείων του *παράξενου* όπως η μπρεχτική αποξένωση, τα “weird bodies”, η *σωματική αδεξιότητα*, οι φουκωικές εξουσίες, τα κλειστά συστήματα, οι κατασκευασμένες πραγματικότητες, η γλωσσική παραμόρφωση, οι ασυνήθιστοι διαλόγοι, τα κατακερματισμένα σώματα, το σεξ χωρίς συναίσθημα, η *συναισθηματική ασυνέχεια*, τα «υπάκουα» σώματα, η ανέκφραστη ερμηνεία, οι υπερφωτισμένες ή σκοτεινές ή υπερρεαλιστικές παλέτες, η «αίσθηση του αταίριαστου», οι σουρεαλιστικές σκηνές, οι τελετουργίες, οι ασυντόνιστες κινήσεις, το «ανοίκειο», το «μπρεχτικό ανοίκειο», η ξαφνική βία, τα «μη ανθρώπινα πλάσματα», η ελάχιστη μουσική, οι ήχοι περιβάλλοντος, οι παύσεις ήχων, η *υπερακοή*, η «ασυμφωνία σώματος-συμπεριφοράς», τα κοντινά πλάνα, η παραμόρφωση φακού, οι αλληγορίες, οι μετωνυμικές αλληγορίες, τα μετωνυμικά ξυπνήματα, η *χρονική ασυμφωνία*, η μίξη ειδών, η διάρρηξη της κλασικής αφήγησης, η διακοπή δράσης, το αίσθημα παρακμής, οι κλειστοφοβικές *mise-en-scene*, τα ακατάστατα κάδρα, οι απρόβλεπτοι συνδυασμοί χώρων, αντικειμένων, ζώων.

Όλα αυτά τα στοιχεία δεν είναι τυχαία αλλά αποτελούν τις επιμέρους όψεις του εννοιολογικού πλαισίου του *παράξενου* που χαρτογραφήθηκε στο κεφάλαιο 2.2 δηλαδή τη χαρτογράφηση των όρων, των χαρακτήρων, της οπτικής κυριαρχίας και ηχητικής οικονομίας, του χώρου και του χρόνου, των συστημάτων εξουσίας, της αποξένωσης και του *ανοίκειου* και του κοινωνικού *weird*. Το *παράξενο* δηλαδή είναι ένα δίκτυο επιλογών του Λάνθιμου που εκδηλώνεται μέσα από ένα σύνολο αντισυμβατικών επιλογών σε όλα τα επίπεδα: φόρμα, περιεχόμενο, ερμηνείες, γλώσσα, ήχο, κάδρο, *mise-en-scene*, οπτική εμπειρία, μοντάζ και κίνηση της κάμερας. Αυτά τα στοιχεία συνεργάζονται για να παράξουν μια συνεκτική αισθητική του *παράξενου* και λειτουργούν ως μηχανισμοί κατασκευής ταυτοτήτων, μέσα σε κλειστά συστήματα όπου οι χαρακτήρες πειθαρχούνται ή αντιστέκονται μέσα στο ίδιο το *παράξενο* που τους περιβάλλει, επιβεβαιώνοντας αυτό που σημειώνει ο Foucault (1982, σ. 781, όπ. αναφ. στην Kutlu, 2023, σ. 41) ότι «η εξουσία [...] διαμορφώνει τις ταυτότητες και τα σώματα».

Όπως έχει προαναφερθεί στο κεφ. 2.2.5, για τον Foucault η εξουσία είναι αόρατη (Kutlu, 2023, σ. 38). Αυτό που κάνει ο Λάνθιμος στις ταινίες του είναι ότι κάνει ορατή την εξουσία

(Aksit, 2024, σ. 1082). Και αυτό το κάνει μέσα από την αισθητική του *παράξενου*. Μέσα από τις ταινίες του αποκαλύπτει τους αυθαίρετους και κατασκευασμένους κανόνες, καθιστά δηλαδή ορατό αυτό που στην «κανονική» κοινωνία είναι αόρατο. Αυτή η ορατότητα μας δίνει πρόσβαση στην κατασκευή των ταυτοτήτων των πρωταγωνιστριών την ώρα που αυτή συμβαίνει.

Καταρχάς και οι τρεις ηρωίδες –οι οποίες παρουσιάζονται ως “weird bodies”– αρνιούνται τις ταυτότητες που τους έχουν επιβληθεί σύμφωνα με τη φουκωική θέση. Η ταυτότητα της Bella συγκροτείται μέσα από τη συνεχή της αντίδραση στο «σωστό» και την εξερεύνηση της σεξουαλικότητας της, ενώ η Michelle στρατηγικά απορρίπτει την ταυτότητα που προσπαθούν να της επιβάλουν οι απαγωγείς προστατεύοντας τη δική της μέσω της αντίστασης. Αντίθετα, η μεγάλη κόρη στον *Κυνόδοντα*, της οποίας η ταυτότητα ως «υπάκουης» κόρης της είχε επιβληθεί μέσα από την επανάληψη και πειθαρχία, επιχειρεί να αλλάξει την ταυτότητά της υιοθετώντας στοιχεία από το Hollywood και μιμούμενη τον Bruce. Η προσπάθεια της μεγάλης κόρης παραμένει ανολοκλήρωτη αφού ο θάνατος της διέκοψε βίαια τη διαδικασία δείχνοντας έτσι ότι η απόρριψη της ταυτότητας δεν οδηγεί απαραίτητα πάντα στην απελευθέρωση. Το ζήτημα φωτίζεται από τον Tyrer (2012, όπ. αναφ. στον Psaras, 2016, σσ. 88-89) ο οποίος υποστηρίζει –για τον *Κυνόδοντα*– ότι «το υποκείμενο [...] είναι πάντα ήδη παγιδευμένο μέσα στη σημασιολόγηση, ακόμη κι αν επιθυμεί να αντικαταστήσει μια αφήγηση με μια άλλη, μια Συμβολική Τάξη με μια άλλη». Με άλλα λόγια η αντίσταση δεν οδηγεί πάντα στην ελευθερία – αυτό συμβαίνει μόνο σε εξαιρετικές περιπτώσεις όπως στην Bella. Στις περισσότερες περιπτώσεις, η αντίσταση είναι απλώς η ανταλλαγή ενός κώδικα νοηματοδότησης με έναν άλλο. Στον *Κυνόδοντα*, η μεγάλη κόρη επιχειρεί να ανταλλάξει την ταυτότητα της «υπάκουης» κόρης με εκείνη του Bruce και τελικά οδηγείται στον θάνατο της. Η Michelle πραγματοποιεί μια αντίστοιχη ανταλλαγή τουλάχιστον σε επιφανειακό επίπεδο μόνο. Η χειραφέτηση της Michelle είναι κυρίως εσωτερική και οδηγεί στον θάνατο (εξόντωση) όλων των ανθρώπων.

Η διαφορετική αυτή έκβαση φαίνεται και στη μετάβαση από «υπάκουο» σε «ανυπάκουο» σώμα. Στον *Κυνόδοντα* η κόρη ξεκινά ως «υπάκουη» και γίνεται «ανυπάκουη». Η Bella γίνεται πολύ σύντομα «ανυπάκουη» και παραμένει «ανυπάκουη» σε όλη την ταινία. Στην

Bugonia η Michelle εναλλάσσεται φαινομενικά («υπάκουη»/«ανυπάκουη») ενώ αποκαλύπτεται στο τέλος ότι ήταν «ανυπάκουη» από την αρχή.

Κάποια παραδείγματα που συνιστούν αντιδράσεις των πρωταγωνιστριών είναι οι σκηνές με σπασμωδικές «χορευτικές» κινήσεις, όπου οι πρωταγωνίστριες εμφανίζουν *σωματική αδεξιότητα* ("physical ineptness") για κάποια λεπτά της ταινίας. Η μεγάλη κόρη στον *Κυνόδοντα* με τον *παράξενο* χορό στο σαλόνι αντιδρά στον πατέρα που την υπέβαλε σε αιμομικτικό βιασμό από τον αδελφό της. Η Bella με τις παράξενες κινήσεις χορού στην Λισαβόνα αντιδρά στην κοινωνία και στον Duncan που προσπαθούν να της επιβάλουν το «σωστό». Η Michelle με το *παράξενο* περπάτημα στην πόλη και μέχρι να φτάσει στο σύστημα τηλεμεταφοράς, αντιδρά στην αποσαθρωμένη ανθρωπότητα και, όπως αποκαλύπτεται στο τέλος, προσπαθεί να επιστρέψει στον δικό της πλανήτη.

Ο Deacy (2024, σ. 106) αναφέρει ότι η ταυτότητα της Bella συγκροτείται μέσα από μια διαδικασία ταχύτατης ωρίμανσης: το παιδί στο σώμα μιας ενήλικης γυναίκας εξελίσσεται με εξαιρετικά γρήγορο ρυθμό περνώντας από την προ-γλωσσική φάση στην εφηβεία και τελικά στην ενηλικίωση. Στον αντίποδα η ταυτότητα της μεγάλης αδελφής στον *Κυνόδοντα* αποτελεί επίσης ένα παιδί παγιδευμένο στο σώμα μιας ενήλικης γυναίκας, το οποίο όμως δεν υπερβαίνει ποτέ την προ-γλωσσική φάση, με αποτέλεσμα η ταυτότητα της να παραμένει αέναα καθηλωμένη σε έναν παιδικό εαυτό. Στην περίπτωση της *Bugonia* θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι αυτό που υπάρχει είναι μια εξωγήινη «κρυμμένη» στο σώμα μιας γυναίκας.

Κοινό σημείο είναι ότι οι πρωταγωνίστριες ζουν εγκλωβισμένες σε κλειστά συστήματα εξουσίας. Η μεγάλη κόρη είναι φυλακισμένη στο σπίτι των γονέων χωρίς η ίδια να το γνωρίζει. Στο *Poor Things* ο God παράγει κυριολεκτικά τη Bella στο εργαστήριο του ώσπου εκείνη «δραπετεύει», και περνώντας μέσα από άλλα συστήματα εξουσίας, χειραφετείται. Στη *Bugonia* η Michelle είναι κυριολεκτικά φυλακισμένη από τους απαγωγείς της στο κρισιμότερο από τα επίπεδα κλειστών συστημάτων («μπαμπούσκα»), δηλαδή στο υπόγειο δωμάτιο-φυλακή. Είναι ενδιαφέρον να επισημανθεί ότι τα συστήματα εξουσίας και το μέγεθος τους διευρύνονται παράλληλα με την πορεία του Λάνθιμου: από την ελληνική οικογένεια του *Κυνόδοντα*, στο εργαστήριο και το ευρωπαϊκό ταξίδι του *Poor Things* ως τα παγκόσμια και εκτός πλανήτη συστήματα της *Bugonia*.

Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις, όπου ασκούνται όλες οι φουκωικές εξουσίες, όπως έχουν αναλυθεί στα κεφ. 4.1.1, 4.2.1, 4.3.1, η εξουσία ασκείται κατεξοχήν πάνω στο γυναικείο σώμα, επιβεβαιώνοντας αυτό που περιγράφει η Bartky (1988, σ. 37) ότι οι πειθαρχικές πρακτικές εγγράφονται κυρίως στα γυναικεία σώματα και τα διαμορφώνουν σε υπάκουες συντρόφους. Το μακιγιάζ της κόρης στον *Κυνόδοντα*, η προσπάθεια ελέγχου της επιθυμίας της Bella, το ξύρισμα του κεφαλιού της Michelle αποτελούν διαφορετικές εκδοχές της ίδιας έμφυλης πειθάρχησης. Ωστόσο όπως επισημαίνει η ίδια η Bartky (1988, σσ. 42-43), η ικανότητα αντίστασης αποδεικνύει ότι καμία από τις τρεις πρωταγωνίστριες δεν καθορίζεται ολοκληρωτικά από την εξουσία.

Η σεξουαλικότητα λειτουργεί με διαφορετικό τρόπο σε κάθε ταινία. Στον *Κυνόδοντα* δεν λειτουργεί ως απελευθέρωση αλλά ως εργαλείο φουκωικού βιοπολιτικού ελέγχου αφού ο πατέρας ρυθμίζει πότε, πώς και με ποιον η κόρη θα ασκήσει τη σεξουαλικότητά της, κατασκευάζοντας έτσι την ταυτότητά της. Αντίθετα, στο *Poor Things* η σεξουαλικότητα αποτελεί διαδικασία απελευθέρωσης και χειραφέτηση της Bella και μέσω της κερδίζει τον έλεγχο του σώματος και της ταυτότητάς της. Στη *Bugonia*, σε αντίθεση με τον *Κυνόδοντα* και το *Poor Things*, η σεξουαλικότητα δεν λειτουργεί ως μηχανισμός εξουσίας ούτε ως πεδίο χειραφέτησης.

Η συγκρότηση των υποκειμένων στηρίζεται ακόμη και στη γλώσσα και στη γνώση: όπως έχει αναφερθεί στα προηγούμενα κεφάλαια, και στις τρεις ταινίες η πραγματικότητα διαμορφώνεται μέσα από τη γνώση, τη γλώσσα και λόγους αλήθειας που είναι ψευδείς ή στρεβλοί και οι ταυτότητες των υποκειμένων κατασκευάζονται μέσα σε αυτά τα πλαίσια. Σε κάθε ταινία μάλιστα, η πρωταγωνίστρια αποτελεί μια μετωνυμική αλληγορία ενός υποκειμένου κάτω από εξουσία. Στον *Κυνόδοντα* η οικογένεια λειτουργεί ως μετωνυμική αλληγορία ενός κλειστού συστήματος εξουσίας όπου ο πατέρας ελέγχει τα παιδιά μέσα από την κατασκευασμένη γλώσσα. Στο *Poor Things* η Bella αποτελεί τη μετωνυμική αλληγορία ενός υποκειμένου υπό διαμόρφωση και ο God ασκεί πάνω της έλεγχο μέσω της επιστημονικής εξουσίας που διαχειρίζεται το σώμα και τη ζωή της. Στη *Bugonia* η Michelle λειτουργεί ως μετωνυμική αλληγορία ενός υποκειμένου που βρίσκεται υπό ψυχολογική επιτήρηση.

Όπως έχει ήδη αναλυθεί στο κεφ. 3.1, ο Foucault διακρίνει δύο όψεις του όρου «υποκείμενο». Με αυτή τη διάκριση ως βάση, οι τρεις πρωταγωνίστριες τοποθετούνται διαφορετικά απέναντι στις μορφές εξουσίας που τις διαμορφώνουν. Έτσι, η μεγάλη κόρη στον *Κυνόδοντα* παραμένει διαρκώς υποκείμενο του πατέρα της (μόνο στο τέλος αντιδρά). Η Bella ξεκινά ως υποκείμενο του God και καταλήγει υποκείμενο του ίδιου της του εαυτού. Η Michelle από την αρχή ως το τέλος είναι υποκείμενο του εαυτού της χωρίς όμως αυτό να το γνωρίζει οποιοσδήποτε άλλος εκτός από την ίδια.

Διαφοροποίηση ισχύει και για την αλληγορία του Σπήλαιου η οποία χρησιμοποιείται με τρεις διαφορετικούς τρόπους. Η μεγάλη κόρη είναι εγκλωβισμένη δεσμώτρια, η οποία ξεκινά να βγαίνει έξω από το Σπήλαιο αλλά ο θάνατος της διακόπτει τη διαδρομή της, η Bella εκπληρώνει πλήρη έξοδο από το Σπήλαιο, ενώ το Σπήλαιο στην περίπτωση της Michelle είναι αντεστραμμένο, η Michelle είναι ήδη έξω από το Σπήλαιο αλλά οι απαγωγείς της την επαναφέρουν ξανά πίσω. Αντίστοιχα, η κατασκευή ταυτότητας μέσω του *παράξενου*, παραμένει ατελής στη μεγάλη κόρη του *Κυνόδοντα*, στη Bella χτίζεται από το μηδέν, ενώ στη Michelle η εξωγήινη ταυτότητά της υπήρχε εξ αρχής, αλλά την προστάτευε.

Σύμφωνα με τα μοντέλα του Deleuze, που χρησιμοποιεί ο Kul-Want (2023, σ. 2, σ. 11) για να κατατάξει τις ταινίες του Λάνθιμου, και οι τρεις ταινίες ανήκουν στο τρίπρακτο μοντέλο *κατάσταση (situation) – δράση (action) – τροποποιημένη κατάσταση (modified situation)* αφού και στις τρεις περιπτώσεις, λόγω της δράσης των πρωταγωνιστριών και κυρίως λόγω της αντίστασης τους στην εξουσία, η ζωή τους μεταβάλλεται.

Στον συνοπτικό πίνακα 5.1³⁷ αποτυπώνεται η αρχική κατάσταση της ταυτότητας της κάθε πρωταγωνίστριας, η πορεία της και η τελική της κατάσταση. Με την εφαρμογή του ίδιου συνδυαστικού πλαισίου (της χαρτογράφησης του *παράξενου* μαζί με τα τρία θεωρητικά πλαίσια ταυτότητας: Foucault, Sollberger, Πλάτωνα) στις τρεις ταινίες, αναδεικνύονται τρεις ριζικά διαφορετικές διαδρομές ταυτότητας. Στα Παραρτήματα Δ, Ε και Στ' παρουσιάζονται αναλυτικά όλες οι εφαρμοσμένες παράμετροι των τριών θεωρητικών πλαισίων ταυτότητας, για σκοπούς ευκολίας στη σύγκριση των ταινιών.

³⁷ Για σκοπούς οικονομίας λόγου, στον πίνακα 5.1 περιλαμβάνονται μόνο ορισμένες από τις διαστάσεις/παραμέτρους των τριών θεωρητικών πλαισίων που εφαρμόστηκαν συνολικά.

Πίνακας 5.1: Ταυτότητες πρωταγωνιστριών σύμφωνα με την εφαρμογή του συνδυαστικού πλαισίου (χαρτογράφησης του παράξενου σε συνδυασμό με τα τρία θεωρητικά πλαίσια ταυτότητας: Foucault, Sollberger, Πλάτωνα)

Πρωταγωνίστρια	Αρχική ταυτότητα (Foucault & Sollberger)	Σχέση με το Σπήλαιο (Πλάτωνας)	Τελική Ταυτότητα (Sollberger)
Μεγάλη κόρη (<i>Κυνόδοντας</i>)	Επιβεβλημένη από την εξουσία (Foucault), Ανύπαρκτη (ποσοτική)	Ξεκινά ως δεσμώτρια και μόλις ξεκινά την έξοδο της πεθαίνει	Τεχνητή/επιβεβλημένη (αυτο-ομοιότητα), Ατελής χωρίς εμπειρίες (<i>idem</i>), Στερείται ελευθερία, επιλογές (<i>ipse</i>), «Διάχυση ταυτότητας», Αδυναμία συνεκτικής αφήγησης (αφηγηματική ταυτότητα)
Bella (<i>Poor Things</i>)	Κατασκευάζεται από την εξουσία (Foucault), Κενή χωρίς μνήμη (ποσοτική)	Ξεκινά ως δεσμώτρια και ολοκληρώνει πλήρη έξοδο (4 ^ο επίπεδο)	Κατακτάται αυθεντικά στο τέλος (αυτο-ομοιότητα), Ολοκληρωμένη (<i>idem</i>), Ηθική αυτονομία (<i>ipse</i>), Βουλήσεις δεύτερης τάξης (Frankfurt), Συνεκτική ιστορία ζωής (αφηγηματική ταυτότητα)
Michelle (<i>Bugonia</i>)	Ήδη διαμορφωμένη (<i>idem</i>), Κρύβεται από την εξουσία (Foucault)	Αντεστραμμένο. Είναι ήδη έξω από το Σπήλαιο αλλά επανεγκλωβίζεται στο Σπήλαιο άλλων	Συνεχής και στρατηγικά κρυμμένη (φαινομενικά μόνο η απώλεια της) (αυτο-ομοιότητα), Συνεχής μέσω στρατηγικής ενσωμάτωσης (<i>idem</i>), Καταλήγει σε εξόντωση ανθρώπων (<i>ipse</i>), Η εξωτερική αφήγηση μεταβάλλεται στρατηγικά ενώ η εσωτερική παραμένει αμετάβλητη (αφηγηματική ταυτότητα)

Καταληκτικά, η ανάλυση των στοιχείων του *παράξενου* (κεφ. 4.1.1, 4.2.1, 4.3.1) και των ταυτοτήτων (κεφ. 4.1.2, 4.2.2, 4.3.2) δείχνει πως το *παράξενο* στις ταινίες του Λάνθιμου λειτουργεί ως μηχανισμός κατασκευής ταυτότητας με δύο τρόπους ταυτόχρονα. Όπως φάνηκε σε κάθε ταινία ξεχωριστά, στο πρώτο επίπεδο το *παράξενο* αποτελεί την ίδια τη συνθήκη μέσα στην οποία κατασκευάζονται οι ταυτότητες των πρωταγωνιστριών, δηλαδή τα κλειστά συστήματα, η κατασκευασμένη γλώσσα και οι φουκωικές εξουσίες συγκροτούν τα υποκείμενα. Σε ένα δεύτερο επίπεδο το *παράξενο* αποτελεί το αισθητικό μέσο που καθιστά ορατή αυτή την κατασκευή στον θεατή: για παράδειγμα η μπρεχτική αποξένωση, το *ανοίκειο*, το “weird body” αποκαλύπτουν τους αυθαίρετους κανόνες που στην κανονική κοινωνία είναι αόρατοι. Έτσι, το *παράξενο* είναι μηχανισμός που ταυτόχρονα κατασκευάζει την ταυτότητα και αποκαλύπτει την κατασκευή της. Και το γεγονός ότι το ίδιο συνδυαστικό πλαίσιο αναδεικνύει τρεις διαφορετικές διαδρομές ταυτότητας (ατελή, ολοκληρωμένη, συνεχή-κρυμμένη) επιβεβαιώνει ότι το *παράξενο* δεν είναι απλώς ένα αισθητικό χαρακτηριστικό, αλλά ενεργός μηχανισμός. Με λίγα λόγια το *παράξενο* δεν περιγράφει απλώς πώς μοιάζουν οι ταινίες αλλά αποκαλύπτει πώς κατασκευάζεται η ταυτότητα την ώρα που συμβαίνει. Ίσως, τελικά, ο Λάνθιμος μέσα από το *παράξενο* να μην αναζητά μια «αυθεντική» ταυτότητα πίσω από την κατασκευασμένη αλλά να αρνείται αυτό που είμαστε για να ανοίξει χώρο σε νέες μορφές υποκειμενικότητας. Όπως άλλωστε υποστηρίζει ο Papanikolaou (2021, σ. 224) «Δεν είναι οι ταινίες που είναι παράξενες. Είναι η αδιάκοπη αντιπαράθεση με το πραγματικό».

Προσέτι, με βάση την ανάλυση που προηγήθηκε απαντούνται τα τέσσερα ερευνητικά ερωτήματα που τέθηκαν στην εισαγωγή. Ως προς το πρώτο ερώτημα, τα στοιχεία του *παράξενου* που εντοπίστηκαν στη βιβλιογραφία συγκροτήθηκαν σε ένα ενιαίο εννοιολογικό πλαίσιο, οργανωμένο σε επτά άξονες της χαρτογράφησης του κεφαλαίου 2.2 (θεωρητικοί όροι, χαρακτήρες, οπτική κυριαρχία και ηχητική οικονομία, χώρος και χρόνος, συστήματα εξουσίας, αποξένωση και *ανοίκειο*, κοινωνικό *weird*). Ως προς το δεύτερο ερώτημα η καθεμία από τις τρεις ταινίες παρουσιάζει ένα ευρύ φάσμα αυτών των στοιχείων όπως αναλύθηκαν στα κεφάλαια 4.1.1, 4.2.1 και 4.3.1. Ως προς το τρίτο ερώτημα το *παράξενο* αναδείχθηκε ως μηχανισμός κατασκευής ταυτότητας με τον διπλό τρόπο που περιγράφηκε

πιο πάνω (συνθήκη κατασκευής ταυτότητας και αισθητικό μέσο ανάδειξης της κατασκευής της). Και ως προς το τέταρτο ερώτημα, φάνηκε ότι η αντίσταση στις μορφές εξουσίας δεν οδηγεί πάντοτε στη χειραφέτηση: οδηγεί στην χειραφέτηση στην περίπτωση της Bella, παραμένει ατελής και διακόπτεται βίαια στην περίπτωση της μεγάλης κόρης στον *Κυνόδοντα*, ενώ στην περίπτωση της Michelle είχε τη μορφή μιας εσωτερικής, στρατηγικής επιβίωσης.

Συνολικά η συνεισφορά της εργασίας αποτυπώνεται σε τρία πρωτότυπα σημεία. Πρώτον, συγκρότησε τα διάσπαρτα στοιχεία του *παράξενου* σε ένα ενιαίο εννοιολογικό πλαίσιο (χαρτογράφηση σε επτά άξονες). Δεύτερον, συνδύασε τρία θεωρητικά πλαίσια ταυτότητας (Foucault, Sollberger, Πλάτωνα) με τα χαρτογραφημένα στοιχεία του *παράξενου* και εφάρμοσε αυτό το συνδυαστικό πλαίσιο στις τρεις συγκεκριμένες ταινίες. Η ανάλυση κάθε ταινίας ανέδειξε τη διπλή λειτουργία του *παράξενου*, ως μηχανισμού που ταυτόχρονα κατασκευάζει την ταυτότητα και αποκαλύπτει την ίδια την κατασκευή της, ενώ η σύγκριση των τριών διαφορετικών διαδρομών των ταυτοτήτων επιβεβαίωσε ότι πρόκειται για ενεργό μηχανισμό και όχι για απλό αισθητικό χαρακτηριστικό. Τρίτον, η ανάλυση του *παράξενου* και της ταυτότητας της πρωταγωνίστριας της *Bugonia* αποτελεί, εξ όσων γνωρίζω, μια από τις πρώτες ακαδημαϊκές προσεγγίσεις της ταινίας.

Δύο περιορισμοί στη μελέτη μου είναι ότι η ανάλυση εστίασε αποκλειστικά στις γυναικείες πρωταγωνίστριες χωρίς να περιλαμβάνει ανδρικές ταυτότητες, όπως τον γιο στον *Κυνόδοντα* ή τον Teddy στην *Bugonia* και ότι εξετάστηκαν μόνο τρεις από τις ταινίες του Λάνθιμου οι οποίες επιλέγηκαν ως αντιπροσωπευτικές των τριών φάσεων της πορείας του.

Για μελλοντική έρευνα εισηγούμαι τα πιο κάτω:

- 1) Λόγω του στενού χρονικού πλαισίου, η έρευνα που έγινε στηρίχθηκε σε ένα μικρό αριθμό πηγών (42) από τον μεγάλο αριθμό που υπάρχουν διαθέσιμες για τον *Κυνόδοντα* και το *Poor Things*. Ως εκ τούτου, η χαρτογράφηση που έγινε για το στοιχείο του *παράξενου* μπορεί να επεκταθεί περαιτέρω.
- 2) Η πρωτότυπη ανάλυση που έγινε για τη *Bugonia* μπορεί να συνδυαστεί με άλλες επιστημονικές μελέτες, μόλις αυτές είναι διαθέσιμες.

- 3) Οι αναλύσεις που έγιναν για τις ταυτότητες των πρωταγωνιστριών και στις τρεις ταινίες χρησιμοποιώντας τα θεωρητικά πλαίσια της συγκρότησης του υποκειμένου του Foucault, του Πλατωνικού Σπηλαίου και τις θεωρίες ταυτότητας του Sollberger θα μπορούσαν να εμπλουτιστούν χρησιμοποιώντας περαιτέρω θεωρητικά πλαίσια ταυτότητας.
- 4) Η έμφυλη διάσταση της ανάλυσης θα μπορούσε να διευρυνθεί με σύγκριση ανδρικών και γυναικείων ταυτοτήτων στο έργο του Λάνθιμου.
- 5) Το συνδυαστικό πλαίσιο που εφαρμόστηκε στις τρεις ταινίες θα μπορούσε να εφαρμοστεί και σε άλλες ταινίες του Λάνθιμου.
- 6) Το ίδιο συνδυαστικό πλαίσιο θα μπορούσε να εφαρμοστεί και σε άλλους δημιουργούς του *Ελληνικού Παράξενου Κύματος* ώστε να διερευνηθεί αν το *παράξενο* λειτουργεί ως μηχανισμός κατασκευής ταυτότητας και πέρα από τον Λάνθιμο.

B. ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

1. Δημιουργία ταινίας μικρού μήκους σε λανθιμικό ύφος

1.1 Περίληψη ταινίας μικρού μήκους: *Διελκυστίνδα*

Η σκηνοθέτρια Ελεονώρα Μαρά παθαίνει αμνησία μετά από αυτοκινητιστικό ατύχημα. Ο σύζυγος της ο Δίας Θηβαίος, υποψήφιος βουλευτής και πρόσωπο της «υψηλής κοινωνίας», προσπαθεί να της υπενθυμίσει την «ταυτότητα» που είχε πριν: της υπάκουης συζύγου που δεν αντιμιλά, δέχεται τα πάντα και ανέχεται ακόμη και την κακοποίηση στα πλαίσια ενός «ευτυχισμένου» γάμου. Μια παλιά της φίλη, η Άλκηστη, η οποία τυχαίνει να είναι και νοσοκόμα εκεί όπου νοσηλεύεται, προσπαθεί να της θυμίσει μια άλλη εκδοχή του εαυτού της: την ελεύθερη, ανεξάρτητη και δυναμική γυναίκα που ήταν στην «πρώτη» της ζωή.

Προειδοποίηση για ευαίσθητο περιεχόμενο: Το σενάριο περιλαμβάνει σκηνές ενδοοικογενειακής βίας, σωματικής και ψυχολογικής κακοποίησης (χειραγώγηση), βιασμού και έντονη γλώσσα.

1.2 Επεξηγηματικό σημείωμα

Σύμφωνα με τους Σηφάκη κ.ά. (2020, σ. 181) η ανάδειξη του Γιώργου Λάνθιμου ως κεντρικής μορφής του *Ελληνικού Παράξενου Κύματος* έχει οδηγήσει στην καθιέρωση όρων που παράγονται από το επίθετο «λανθιμικός». Στο πλαίσιο αυτό προκύπτει και ο όρος λανθιμικό ύφος, ο οποίος χρησιμοποιείται για να περιγράψει το σενάριο ταινίας που συντάσσεται στην παρούσα διπλωματική εργασία. Ο όρος δηλώνει ένα σενάριο γραμμένο στο ύφος που παραπέμπει στη σκηνοθετική και αισθητική προσέγγιση του Λάνθιμου και στον αφηγηματικό τρόπο του Φιλίππου.

Το δημιουργικό μέρος αξιοποιεί τα ευρήματα του θεωρητικού μέρους για τη δημιουργία ταινίας μικρού μήκους σε «λανθιμικό» ύφος, μεταφέροντας στην πράξη τις αρχές του *παράξενου* ως μηχανισμού κατασκευής ταυτότητας που αναλύθηκαν προηγουμένως. Στη *Διελκυστίνδα* το *παράξενο* λειτουργεί και στα δύο επίπεδα: ως συνθήκη που κατασκευάζει την ταυτότητα της Ελεονώρας (η σουίτα στο νοσοκομείο ως κλειστό σύστημα, το επιβεβλημένο αφήγημα της «ευτυχισμένης συζύγου» από τον Δία, οι φουκωικές εξουσίες

του πάνω στο σώμα και τη μνήμη της) και ως αισθητικό μέσο που καθιστά ορατή την κατασκευή αυτή στον θεατή (το "weird body", ο *παράξενος* χορός-αντίσταση, τα μαυρόασπρα flashback, τα κατακερματισμένα σώματα, τα fish-eye πλάνα, το μπρεχτικό τέλος με το διπλό σπάσιμο του τέταρτου τοίχου, κλπ.). Το τέλος της ταινίας σπάει τον τέταρτο τοίχο σε δύο επίπεδα αφού αποκαλύπτεται πρώτα ότι η σκηνή είναι γύρισμα του ντοκιμαντέρ της Ελεονώρας και έπειτα ότι και η ίδια η *Διελκυστίνδα* γυρίζεται, αφού διακρίνονται το συνεργείο και ο σκηνοθέτης της. Έτσι η ταινία καθιστά ορατή όχι μόνο την κατασκευή της ταυτότητας της πρωταγωνίστριας αλλά και της ίδιας της κινηματογραφικής αναπαράστασης, καθώς αυτές συμβαίνουν.

Η ταινία αφορά την πάλη δύο επιβαλλόμενων αφηγήσεων ταυτότητας, εκείνης του Δία κι εκείνης της Άλκηστης («σκιές» vs «φως»), πάνω στο σώμα και τη μνήμη της Ελεονώρας μέχρι εκείνη να τραβήξει το σχοινί προς τη δική της πλευρά. Ο τίτλος *Διελκυστίνδα* αποτυπώνει την πάλη των δύο αφηγήσεων ταυτότητας (του Δία και της Άλκηστης) πάνω στην πρωταγωνίστρια, λειτουργώντας σε επίπεδο μεταφοράς (το παιχνίδι του τραβήγματος) αλλά και ως κρυφό ηχητικό λογοπαίγνιο (τα δύο ονόματα αντηχούν μέσα στη λέξη). Η Ελεονώρα συνδυάζει χαρακτηριστικά και των τριών πρωταγωνιστριών των ταινιών: από την κόρη στον *Κυνόδοντα* δανείζεται την ανυποψίαστη αιχμαλωσία σε κλειστό σύστημα, από την Bella στο *Poor Things* το κενό υποκείμενο που κτίζεται από το μηδέν (αμνησία) και την ολοκληρωμένη χειραφέτηση και από τη Michelle στη *Bugonia* την κρυμμένη, στρατηγικά ταυτότητα.

2. Σενάριο ταινίας μικρού μήκους

[Τίτλος ταινίας:] Διεγκυστίνδα

1. ΕΕ. – ΣΕ ΕΝΑΝ ΔΡΟΜΟ ΤΑΧΕΙΑΣ ΚΥΚΛΟΦΟΡΙΑΣ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ – ΠΡΩΙ

Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ (43) τρέχει με υπερβολική ταχύτητα με το αυτοκίνητο της. Προσπαθεί να ξεφύγει από δύο μοτοσικλετιστές που φοράνε δερμάτινα ρούχα και μαύρα κράνη με κόκκινους σκύλους με τρία κεφάλια και κοφτερά δόντια. Τα σακάκια τους έχουν επίσης κεντημένους κόκκινους σκύλους με τρία κεφάλια και κοφτερά δόντια. Ο θεατής ακούει τους ήχους του αυτοκινήτου και των μηχανών. Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ παίρνει μια έξοδο και μπαίνει σε αγροτικό δρόμο. Οι μοτοσικλετιστές την ακολουθούν.

2. ΕΕ. – ΣΕ ΕΝΑΝ ΔΡΟΜΟ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ – ΠΡΩΙ

Φαίνεται το πρόσωπο της μέσα από το παρμπρίζ σαν να είναι εγκλωβισμένη σε γυάλινο ενυδρείο. Στη θέση του συνοδηγού ένα λούτρινο ψάρι φοράει ζώνη, η DORY, από την ταινία *Finding Nemo* (2003). Τα μάτια της ΕΛΕΟΝΩΡΑΣ είναι κενά. Κοιτάζει τον καθρέφτη.

3. ΕΕ. – ΣΕ ΕΝΑΝ ΔΡΟΜΟ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ – ΠΡΩΙ

Το αυτοκίνητο της χτυπάει πάνω σε μια πινακίδα STOP. Οι ήχοι σταματούν. Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ εκτοξεύεται προς τα έξω και περιστρέφεται αργά στον αέρα, σαν να κάνει πιρουέτες.

Εσκινά να ακούγεται κλασική μουσική, το *Air on a G string* του Bach, η οποία συγχρονίζεται με την κίνηση.

Ανοιγμένες βαλίτσες ταξιδιού, πολύχρωμα ρούχα, παιδικά και ενηλίκων, εκτοξεύονται στον αέρα σαν κομφετί. Δύο μπαλόνια, κόκκινο και κίτρινο, ξεφεύγουν από μια σακούλα κι ανεβαίνουν στον ουρανό αργά. Μια παιδική κούκλα πέφτει στο έδαφος. Το κεφάλι της κούκλας αποκολλάται και το ένα μάτι κυλάει στο πεζοδρόμιο.

4. ΕΣ. – ΣΕ ΜΙΑ ΣΟΥΙΤΑ ΣΕ ΕΝΑ ΠΟΛΥΤΕΛΕΣ ΝΟΣΟΚΟΜΕΙΟ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ – ΠΡΩΙ

Το δωμάτιο είναι λευκό, απρόσωπο και υπερβολικά φωτισμένο. Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ βρίσκεται στο κρεβάτι με έναν ορό πάνω της. Το κεφάλι της είναι τυλιγμένο με επιδέσμους. Ένας επίδεσμος καλύπτει το αριστερό μάτι της. Ακούγεται ο ήχος του ορού που στάζει αργά.

5. ΕΣ. – ΣΟΥΙΤΑ ΠΟΛΥΤΕΛΟΥΣ ΝΟΣΟΚΟΜΕΙΟΥ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ – ΠΡΩΙ

Η κάμερα εστιάζει στην ΕΛΕΟΝΩΡΑ και στα χέρια της. Ένα γυναικείο χέρι της κρατά το ένα χέρι.

ΑΛΚΗΣΤΗ

Καλωσόρισες. Μου έλειψες.

Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ απομακρύνει το χέρι της και την κοιτάει με απάθεια.

ΕΛΕΟΝΩΡΑ

Ποια είστε;

Η κάμερα εστιάζει στη νοσοκόμα, την ΑΛΚΗΣΤΗ (43), η οποία γουρλώνει τα μάτια, δαγκώνει τα χείλη της και αποχωρεί από το δωμάτιο.

6. ΕΣ. – ΣΟΥΙΤΑ ΠΟΛΥΤΕΛΟΥΣ ΝΟΣΟΚΟΜΕΙΟΥ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ – ΑΠΟΓΕΥΜΑ

Το δωμάτιο είναι τώρα υπερφορτωμένο, με υπερκορεσμένα χρώματα και διακόσμηση που περιλαμβάνει ακριβούς πίνακες ζωγραφικής, μια καφέ δερμάτινη πολυθρόνα, έναν δερμάτινο καναπέ, ένα μίνι μπαρ, ένα ράφι με κρυστάλλινα ποτήρια και μπουκάλια με αλκοολούχα ποτά, ένα τραπεζάκι με περιοδικά και βιβλία, ένα ξύλινο ντουλάπι και ένα ξύλινο κομοδίνο. Πίσω από έναν πίνακα υπάρχει μια κρυφή κάμερα. Πάνω στο κομοδίνο είναι μια μεγάλη φωτογραφία της ΕΛΕΟΝΩΡΑΣ, του ΔΙΑ (55) και των δύο τους παιδιών, του ΑΠΟΛΛΩΝΑ ΤΟΥ ΠΡΩΤΟΥ (7) και της ΜΥΡΤΩΣ (7), μέσα σε μια χρυσή κορνίζα. Όλοι φοράνε τα καλά τους και είναι άψογα περιποιημένοι. Δίπλα μικρότερες φωτογραφίες τους σε κορνίζες. Στο πάτωμα είναι ακουμπισμένες διάφορες γλάστρες σε διάφορα μεγέθη με ψεύτικα φυτά και λουλούδια. Το δωμάτιο έχει μια μπαλκονόπορτα που οδηγεί σε ένα μεγάλο μπαλκόνι. Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ είναι ξαπλωμένη στο κρεβάτι και φοράει νυχτικό σε χρυσό χρώμα. Το κεφάλι της είναι τυλιγμένο με επιδέσμους. Ένας επίδεσμος καλύπτει το αριστερό της μάτι. Μπαίνει ο ΔΙΑΣ, φορώντας κοστούμι και γραβάτα. Κρατάει δύο μπαλόνια, κόκκινο και κίτρινο. Τα δένει πάνω στο πόμολο της πόρτας. Εξερευνά το δωμάτιο, σαν να του ανήκει.

ΔΙΑΣ

Ωραία ε; (πάει κοντά της)
Κι εσύ θα γίνεις ωραία, έτσι
μου υπόσχονται αυτοί εδώ μέσα.
Πώς είσαι.

Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ τον κοιτάει με απάθεια. Ο ΔΙΑΣ παίρνει την κορνίζα
και της δείχνει με το δάκτυλο του ένα-ένα τα άτομα στην
φωτογραφία.

ΔΙΑΣ (ΣΥΝΕΧΕΙΑ)

ΕΛ-Ε-Ο-ΝΩ-ΡΑ (της δείχνει τον εαυτό
της) Ε-σύ.
Ο αγαπημένος σου σύζυγος. Εγώ.
Λατρευόμαστε 14 χρόνια, 7 μήνες,
3 εβδομάδες.
Ο ΑΠΟΛΛΩΝΑΣ Ο ΠΡΩΤΟΣ, το καμάρι μας.
Η ΜΥΡΤΩ, η δίδυμη αδελφή του ΑΠΟΛΛΩΝΑ.

Της επιβάλλει ένα φιλί στο στόμα. Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ τον κοιτάει με
απάθεια.

ΔΙΑΣ (ΣΥΝΕΧΕΙΑ)

Καλά. (χαμογελάει αυτάρεσκα)
Θα τα θυμηθείς. Σου άρεσαν πάρα
πολύ. Θα σου αρέσουν ξανά.

Βάζει πίσω την κορνίζα και βγάζει το κινητό του από την τσέπη
του σακακιού του.

ΔΙΑΣ (ΣΥΝΕΧΕΙΑ)

Παραλίγο να το ξεχάσω.

Πάει κοντά της και βάζει το κεφάλι του δίπλα από το δικό της.
Βγάζει μία σέλφι.

ΔΙΑΣ (ΣΥΝΕΧΕΙΑ)

Για τους θαυμαστές μας!
Ανησυχούν. 112 χιλιάδες.

Κοιτάει τη φωτογραφία αυτάρεσκα.

ΔΙΑΣ (ΣΥΝΕΧΕΙΑ)

Είμαστε πρότυπο. (παύση)
Ευτυχισμένο ζευγάρι.

Πάει κοντά της και βάζει το κεφάλι του δίπλα από το δικό της.

ΔΙΑΣ (ΣΥΝΕΧΕΙΑ)

Χαμογέλα. Πάνω από 100 χιλιάδες
μας ακολουθούν.

Βγάζει μία σέλφι.

ΔΙΑΣ (ΣΥΝΕΧΕΙΑ)

Να σου υπενθυμίσω ότι είμαι σημαντικό
πολιτικό πρόσωπο. (αυτάρεσκα)

ΕΛΕΟΝΩΡΑ

(προσπαθεί να χαμογελάσει ανεπιτυχώς)
Εγώ, ποια είμαι;

ΔΙΑΣ

Η ευτυχισμένη μου σύζυγος.

Ο ΔΙΑΣ επεξεργάζεται το πρόσωπο της ΕΛΕΟΝΩΡΑΣ, το οποίο τον
κοιτάζει με απάθεια.

Ανοίγει το μίνι μπαρ, παίρνει παγάκια, μία φέτα λεμόνι κι ένα
αεριούχο νερό. Τα σερβίρει όλα μαζί σε ένα γυάλινο ποτήρι.
Ξεκινά να πίνει. Κατά διαστήματα πηγαινοέρχεται στο δωμάτιο
με το ποτό του.

ΔΙΑΣ (ΣΥΝΕΧΕΙΑ)

Έκανες ένα ντοκιμαντέρ, πριν
χρόνια. (παύση) Όχι, ότι είχες
ανάγκη να δουλέψεις.

ΕΛΕΟΝΩΡΑ

Ντοκιμαντέρ;

ΔΙΑΣ

Ναι. (παύση) Μετά... σταμάτησες.
Το αποφάσισες. Για την οικογένεια
μας. Για εμένα. Για την καμπάνια μου.
(παύση) Επέμεινες.

Βάζει κάτω το ποτήρι του.

ΔΙΑΣ (ΣΥΝΕΧΕΙΑ)

Είσαι καλή σύζυγος.

ΕΛΕΟΝΩΡΑ
Τι ντοκιμαντέρ;

ΔΙΑΣ
Άλλη φορά αυτά. Ξεκουράσου τώρα.

7. ΕΣ. – ΣΟΥΙΤΑ ΠΟΛΥΤΕΛΟΥΣ ΝΟΣΟΚΟΜΕΙΟΥ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ – ΠΡΩΙ

Η ΑΛΚΗΣΤΗ ανοίγει τις κουρτίνες και μπαίνει μέσα στο δωμάτιο
φως. Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ είναι ξαπλωμένη στο κρεβάτι με τους επιδέσμους
στο κεφάλι και στο αριστερό της μάτι.

ΑΛΚΗΣΤΗ
Εύπνα υπναρού.

Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ χασμουριέται.

ΑΛΚΗΣΤΗ (ΣΥΝΕΧΕΙΑ)
Έλα, σ' αρέσει ο ήλιος.

Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ την επεξεργάζεται.

ΑΛΚΗΣΤΗ (ΣΥΝΕΧΕΙΑ)
Τι θες να φας;

ΕΛΕΟΝΩΡΑ
Τι έχει;

ΑΛΚΗΣΤΗ
Καφέ, τσάι, ομελέτα, χτυπητά
αυγά, βραστά αυγά, γιαούρτι με
βρώμη, δημητριακά με γάλα ντιλάκτ,
φρυγανιές, μέλι, βούτυρο, μαρμελάδα,
νομίζω φράουλα ή βερίκοκο, δεν είμαι
σίγουρη.

ΕΛΕΟΝΩΡΑ
Δεν ξέρω.

ΑΛΚΗΣΤΗ
Ή μπορείς να περιμένεις. Ο
ΔΙΑΣ μπορεί να σου στείλει
μέχρι και μπραντς απ' το Hilton.

ΕΛΕΟΝΩΡΑ
Δεν ξέρω.

ΑΛΚΗΣΤΗ

Θες να δοκιμάσεις απ' όλα; (παύση)

Μέχρι να αποφασίσεις. (παύση)

Τι σου αρέσει. Ποια είσαι.

ΕΛΕΟΝΩΡΑ

Δεν ξέρω.

8. ΕΣ. – ΣΟΥΙΤΑ ΠΟΛΥΤΕΛΟΥΣ ΝΟΣΟΚΟΜΕΙΟΥ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ – ΑΠΟΓΕΥΜΑ

Μπαίνει ο ΔΙΑΣ με κουστούμι και γραβάτα. Πίσω του σαν να εισέρχεται θεατρικός θίασος, η ΚΑΡΛΟΤΑ (65), η μητέρα της ΕΛΕΟΝΩΡΑΣ, η οποία φοράει μια τιάρα και κρατάει από τα χέρια τον ΑΠΟΛΛΩΝΑ (7) που είναι ντυμένος βασιλιάς με μανδύα και στέμμα και τη ΜΥΡΤΩ (7) που είναι ντυμένη πριγκίπισσα με τιάρα. Τα παιδιά αφήνουν το χέρι της γιαγιάς και τρέχουν προς την ΕΛΕΟΝΩΡΑ η οποία είναι ξαπλωμένη στο κρεβάτι με τους επιδέσμους στο κεφάλι και στο αριστερό της μάτι.

ΑΠΟΛΛΩΝΑΣ και ΜΥΡΤΩ

Μαμά, μαμάαα!

Τα αρπάζει ο ΔΙΑΣ και τα σταματάει.

ΔΙΑΣ

Τι είπαμε; (παύση)

Η μαμά πονάει.

ΕΛΕΟΝΩΡΑ

Ο γιατρός είπε (παύση) μπορώ να κάνω
κάποιες κινήσεις. (μετακινείται ελάχιστα)

ΚΑΡΛΟΤΑ

Ε τότε μια αγκαλιά στη μαμά σου.

Προσεγγίζει την ΕΛΕΟΝΩΡΑ με ανοιχτά χέρια και την αγκαλιάζει ενώ η ΕΛΕΟΝΩΡΑ μένει ακίνητη.

ΑΠΟΛΛΩΝΑΣ και ΜΥΡΤΩ

Μαμά, μαμάαα! (την αγκαλιάζουν)

ΔΙΑΣ

Γυρίστε από εδώ.

Γυρνάνε όλοι προς το μέρος του ΔΙΑ, ο οποίος κρατάει το κινητό του

ΔΙΑΣ (ΣΥΝΕΧΕΙΑ)

Πείτε Θηβαίοι!

ΑΠΟΛΛΩΝΑΣ και ΜΥΡΤΩ

Θηβαίοιιι! (τους βγάζει φωτογραφία)

ΔΙΑΣ

(κοιτάζει τη φωτογραφία)

Άλλη μία, δεν χαμογελούσε η ΜΥΡΤΩ.

Πείτε Θηβαίοι!

ΑΠΟΛΛΩΝΑΣ και ΜΥΡΤΩ

Θηβαίοιιι! (τους βγάζει φωτογραφία)

ΔΙΑΣ

(ελέγχει την φωτογραφία ότι είναι οκ)

Τώρα... σοκολάτες!

Βγάζει μια χούφτα κέρματα και τα δίνει στον ΑΠΟΛΛΩΝΑ, τα οποία κάνουν θόρυβο καθώς χτυπά το ένα πάνω στο άλλο.

ΔΙΑΣ (ΣΥΝΕΧΕΙΑ)

Mars. (παύση) Ποιανού είναι
η αγαπημένη;

Ο ΑΠΟΛΛΩΝΑΣ σηκώνει το χέρι του.

ΑΠΟΛΛΩΝΑΣ

Της μαμάς!

Σηκώνει και η ΜΥΡΤΩ το χέρι της.

ΜΥΡΤΩ

Και η δικιά μου.

ΔΙΑΣ

Γιαγιά (κοιτώντας την ΚΑΡΛΟΤΑ
με νόημα) Δεκαπέντε λεπτά.

ΚΑΡΛΟΤΑ

Ναι, ναι βέβαια. Πάμε!

Η ΚΑΡΛΟΤΑ, με ενθουσιασμό, παίρνει τα παιδιά από το χέρι και
φεύγουν. Μόλις κλείσει η πόρτα, ο ΔΙΑΣ πιάνει το χέρι της
ΕΛΕΟΝΩΡΑΣ και το τοποθετεί στο φερμουάρ του παντελονιού του.
Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ προσπαθεί να το απομακρύνει αλλά της το πιέζει
εκεί.

ΔΙΑΣ
Μου έλειψες.

Της αφήνει το χέρι. Ξεκουμπώνει τη ζώνη του και κατεβάζει το παντελόνι του μέχρι τον αστράγαλο του. Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ τον παρακολουθεί με απάθεια.

ΔΙΑΣ (ΣΥΝΕΧΕΙΑ)
Αφού ο γιατρός επιτρέπει
κάποιες κινήσεις...

Μπαίνει μέσα στο κρεβάτι. Η λήψη από ψηλά στο πρόσωπο της. Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ κοιτάει το ταβάνι. Το δεξί της μάτι της ανοιγοκλείνει, Ο ΔΙΑΣ ξεκινά να κινείται.

ΔΙΑΣ (ΣΥΝΕΧΕΙΑ)
Έλα πάντα σου άρεσε. Θα σου
υπενθυμίσω ακριβώς τι σου άρεσε.

Ακούγονται φωνές νοσοκομείου έξω από το δωμάτιο.

VOICE OVER ΠΑΡΑΪΑΤΡΙΚΟΥ ΠΡΟΣΩΠΙΚΟΥ
Ο γιατρός στο δωμάτιο 46. Αμέσως.
Ο γιατρός στο δωμάτιο 46.

Ακούγονται βήματα και ήχοι νοσοκομείου. Μια πόρτα κλείνει. Σταματάνε οι ήχοι του νοσοκομείου. Ακούγεται μόνο ο ήχος του κρεβατιού που τρίζει, μέχρι που σταματά. Ο ΔΙΑΣ σηκώνεται, τραβάει πάνω το παντελόνι του. Ακούγεται ο μεταλλικός ήχος της ζώνης του. Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ εξακολουθεί να κοιτάει το ταβάνι.

ΔΙΑΣ
Λες να είμαστε τυχεροί; Να
έρθει και το τρίτο που θέλει η
μαμά.

Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ συνεχίζει να κοιτάει το ταβάνι.

ΔΙΑΣ (ΣΥΝΕΧΕΙΑ)
Την Παρασκευή... (παύση) είναι το
δείπνο με τους Βερνανδίνους.

Συνεχίζει σε ΜΑΥΡΗ ΘΘΟΝΗ.

VOICE OVER ΔΙΑ
(Ελαττώνεται σταδιακά ο ήχος μέχρι

να σταματήσει) Σου υπενθυμίζω...
χεσμένοι στο χρήμα. Στο μέλλον θα
μπορούσαν να σπονσάρουν αυτά που
κάνεις, αφού πρώτα με βοηθήσουν να
εκλεγώ. Και ο χορός την άλλη εβδομάδα.
Και το Μέγαρο Μουσικής, ξέχασα...

9. ΕΣ. – ΣΟΥΙΤΑ ΠΟΛΥΤΕΛΟΥΣ ΝΟΣΟΚΟΜΕΙΟΥ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ – ΒΡΑΔΥ

Μπαίνει η ΑΛΚΗΣΤΗ με ένα δίσκο. Τραβάει το τραπεζάκι του
κρεβατιού και τον αφήνει εκεί. Μέσα έχει τρεις διαφορετικές
σούπες που φαίνονται σαν εμετοί σε τρία διαφορετικά χρώματα.
Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ είναι ξαπλωμένη στο κρεβάτι με τους επιδέσμους στο
κεφάλι και στο αριστερό της μάτι.

ΑΛΚΗΣΤΗ

Δεν έχεις άλλες επιλογές, λυπάμαι.

Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ κοιτάει το ταβάνι λυπημένα.

ΑΛΚΗΣΤΗ (ΣΥΝΕΧΕΙΑ)

Για το φαγητό εννοώ.

Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ συνεχίζει να κοιτάει το ταβάνι.

ΑΛΚΗΣΤΗ (ΣΥΝΕΧΕΙΑ)

Θες να σου πω ένα μυστικό;

Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ συνεχίζει να κοιτάει το ταβάνι.

ΕΛΕΟΝΩΡΑ

Δεν θέλω να τον βλέπω.

Η ΑΛΚΗΣΤΗ παίρνει τον δίσκο και φεύγει.

10. ΕΣ. – ΣΟΥΙΤΑ ΠΟΛΥΤΕΛΟΥΣ ΝΟΣΟΚΟΜΕΙΟΥ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ – ΜΕΣΗΜΕΡΙ

Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ είναι ξαπλωμένη στο κρεβάτι με τους επιδέσμους στο
κεφάλι και στο αριστερό της μάτι. Μπαίνει ο ΔΙΑΣ
κουστουμαρισμένος άψογα. Κλείνει την πόρτα πίσω του. Κρατάει
μία πλαστική τσάντα με επιγραφή "happy family" που μέσα έχει
ένα μπουκάλι κόκκινο κρασί, ένα τσαντάκι καλλυντικών και ένα
πειρατικό μαύρο κάλυμμα ματιού. Βγάζει πρώτα το κρασί από τη
σακούλα.

ΔΙΑΣ

Το αγαπημένο σου. Θα το πιώ μόνος

δυστυχώς, ρώτησα. (παύση)

Βγάζει από την σακούλα το τσαντάκι με τα καλλυντικά και το κάλυμμα ματιού και τα ακουμπά στο τραπεζάκι.

ΔΙΑΣ (ΣΥΝΕΧΕΙΑ)

Για σένα αυτά. Πρέπει να ξεκινήσεις
να μοιάζεις λίγο στον παλιό σου εαυτό.

Ανοίγει το κρασί, ψάχνει για τα ποτήρια.

ΔΙΑΣ (ΣΥΝΕΧΕΙΑ)

Πού είναι τα ποτήρια για το κόκκινο
κρασί που έφερα; (τα βλέπει)
Α, ωραία.

Παίρνει ένα ποτήρι κρασιού και σερβίρει τον εαυτό του. Έπειτα
ανοίγει το μίνι μπαρ, παίρνει ένα αεριούχο νερό, το βάζει σε
ένα ποτήρι κρασιού μαζί με παγάκια, μία φέτα λεμόνι και το
προσφέρει στην ΕΛΕΟΝΩΡΑ.

ΔΙΑΣ (ΣΥΝΕΧΕΙΑ)

Αγαπημένη μου;

Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ παίρνει το ποτήρι.

ΔΙΑΣ (ΣΥΝΕΧΕΙΑ)

Αποφάσισα κάτι. Θα κάνω σκοπό της
ζωής μου να σε βοηθήσω να θυμηθείς.
Είμαστε μαζί σε αυτό, αγαπημένη μου.

Χτυπά η πόρτα και μπουκάρει μέσα η ΑΛΚΗΣΤΗ κρατώντας δίσκο με
φάρμακα. Σταματάει απότομα μόλις βλέπει τον ΔΙΑ. Εκείνος δεν
γυρίζει καν να την κοιτάξει.

ΑΛΚΗΣΤΗ

Με συγχωρείτε, θα περάσω μετά.

ΔΙΑΣ (ΣΥΝΕΧΕΙΑ)

Όχι, κάνε τη δουλειά σου κοπέλα μου.

Ο ΔΙΑΣ κάθεται στον καναπέ με το κρασί του και παίζει με το
κινητό του. Η ΑΛΚΗΣΤΗ τον παρακολουθεί καθώς δίνει τα φάρμακα
στην ΕΛΕΟΝΩΡΑ.

CUT TO



11. ΕΣ. – ΣΕ ΕΝΑ BAR – ΝΥΧΤΑ (FLASHBACK)

Η σκηνή είναι μαυρόασπρη εκτός από τις φανέλες των τριών φίλων. Η ΑΛΚΗΣΤΗ (20), η ΕΛΕΟΝΩΡΑ (20) και ο ΛΙΟ (20) κάθονται σε ένα γκέι μπαρ, πίνουν κοκτέιλ, καπνίζουν και συζητάνε. Φοράνε και οι τρεις μία φανέλα, σε διαφορετικό χρώμα η/ο καθεμία/καθένας (κόκκινη, κίτρινη, μπλε, αντίστοιχα), που γράφει "It takes balls to be a fairy". Ο μπάρμαν φοράει ελάχιστα δερμάτινα ρούχα και όταν δεν τους σερβίρει κοκτέιλ, χορεύει έντονα και ασυντόνιστα, χωρίς μουσική.

ΕΛΕΟΝΩΡΑ

Ο ΔΙΑΣ είναι τέλειος! Δεν το πιστεύω ότι μου συμβαίνει αυτό.

ΛΙΟ

ΕΛΕΟΝΩΡΑ; Έχει ένα μήνα να σε δούμε.

ΕΛΕΟΝΩΡΑ

Ναι αλλά είναι τέλειος!

ΛΙΟ

Α καλά.

ΕΛΕΟΝΩΡΑ

Τις προάλλες μου έστειλε το αγαπημένο του άρωμα! Με ταξί!

ΛΙΟ

Αυτό που φοράς; (το μυρίζεται)
Δεν σ' αρέσουν τα λουλουδάτα
αρώματα εσένα!

ΕΛΕΟΝΩΡΑ

Μα δεν είναι τέλειο αυτό;

Ο ΛΙΟ πίνει μια γουλιά και κοιτάει την ΑΛΚΗΣΤΗ.

ΑΛΚΗΣΤΗ

ΕΛΕΟΝΩΡΑ; Θυμάσαι ότι σε δώδεκα μέρες
φεύγουμε.

ΕΛΕΟΝΩΡΑ

Ωχ. Μπορείτε να το αλλάξετε σε
Μύκονο;

Ο ΛΙΟ παγώνει, την κοιτάζει σαν να μην άκουσε καλά.

ΛΙΟ

Τι εννοείς; Όχι, δεν μπορούμε. Τα
κλείσαμε πριν από δέκα μήνες!

Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ χαμογελάει σαν να λέει κάτι απολύτως λογικό.

ΕΛΕΟΝΩΡΑ

Θα πάμε Μύκονο, στη βίλα της θείας
του. Η θεία του ξέρει ένα σωρό κόσμο
και είναι και γκέι φριέντλυ
(κοιτάζοντας τον ΛΙΟ). Αλλά και
να μην ήξερα κανένα, μόνο εμείς
οι δύο. Δεν είναι καταπληκτικό;

Ο ΛΙΟ και η ΑΛΚΗΣΤΗ ανησυχούν, κοιτάζονται με νόημα. Χτυπάει
το κινητό της ΕΛΕΟΝΩΡΑΣ. Το ring tone είναι το *Every Breath
You Take* των Police.

ΕΛΕΟΝΩΡΑ

Αυτός είναι! Με παίρνει συνέχεια
τηλέφωνο για να δει αν είμαι καλά!
(απαντάει το τηλέφωνο) Ναι, είμαι
εδώ ακόμη. Με τα παιδιά ναι. Θα τα
γνωρίσεις σύντομα. Μπορεί να έρθουν
μαζί μας στη Μύκονο.

12. ΕΣ. – ΣΟΥΙΤΑ ΠΟΛΥΤΕΛΟΥΣ ΝΟΣΟΚΟΜΕΙΟΥ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ – ΠΡΩΙ

Η ΑΛΚΗΣΤΗ ανοίγει τις κουρτίνες και μπαίνει μέσα στο δωμάτιο
φως. Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ είναι ξαπλωμένη στο κρεβάτι με τους επιδέσμους
στο κεφάλι και στο αριστερό της μάτι.

ΑΛΚΗΣΤΗ

Επιτέλους πρέπει να σηκωθείς
από το κρεβάτι. Με οδηγίες του
γιατρού. Θα σε βοηθήσω.

Την πιάνει από τον ώμο και τη σηκώνει. Η Ελεονώρα περπατάει
με παράξενο τρόπο σε όλη τη διάρκεια της ταινίας· δεν μπορεί
να λυγίσει καλά το δεξί γόνατο της και περπατάει σχεδόν σαν
μαριονέτα.

ΑΛΚΗΣΤΗ

Θες λίγο καθαρό αέρα; (της
δείχνει την μπαλκονόπορτα) Πάμε
έξω;

Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ γνώφει καταφατικά.

13. ΕΕ. – ΣΤΟ ΜΠΑΛΚΟΝΙ ΤΗΣ ΣΟΥΙΤΑΣ ΤΟΥ ΠΟΛΥΤΕΛΟΥΣ ΝΟΣΟΚΟΜΕΙΟΥ
ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ – ΠΡΩΙ

Στο μπαλκόνι υπάρχουν έπιπλα κήπου, γλάστρες με φυτά και ένα
άγαλμα της ΑΦΡΟΔΙΤΗΣ. Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ κάθεται στον καναπέ. Η
ΑΛΚΗΣΤΗ στέκεται στην άκρη του μπαλκονιού και περιεργάζεται
τον χώρο νευρικά.

ΑΛΚΗΣΤΗ

Σημαίνει κάτι η ΑΦΡΟΔΙΤΗ για εσάς;

ΕΛΕΟΝΩΡΑ

Εμένα ρωτάτε; Μπορείτε να ρωτήσετε
τον ΔΙΑ.

ΑΛΚΗΣΤΗ

Είμαστε εντάξει. (βγάζει ένα
πακέτο τσιγάρα) Σε πειράζει να
καπνίσω;

ΕΛΕΟΝΩΡΑ

Όχι.

Η ΑΛΚΗΣΤΗ ανάβει ένα τσιγάρο, προσέχοντας να διώχνει τον καπνό
μακριά από την ΕΛΕΟΝΩΡΑ. Ρουφά νευρικά. Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ την
παρατηρεί.

ΕΛΕΟΝΩΡΑ (ΣΥΝΕΧΕΙΑ)

Εγώ καπνίζω;

ΑΛΚΗΣΤΗ

Όχι. (παύση) Αλήθεια δεν με θυμάσαι;

ΕΛΕΟΝΩΡΑ

Όχι. (παύση) Ούτε ο ΔΙΑΣ σας θυμάται.

ΑΛΚΗΣΤΗ

Ο ΔΙΑΣ δεν με ξέρει. Η' μάλλον
ξέρει ότι είχες μια κολλητή ΑΛΚΗΣΤΗ.

ΕΛΕΟΝΩΡΑ

Κολλητή;

ΑΛΚΗΣΤΗ
Αυτοκόλλητη.

ΕΛΕΟΝΩΡΑ
Αυτό που κάνετε δεν είναι δίκαιο.
Δεν μπορώ να το επιβεβαιώσω.

ΑΛΚΗΣΤΗ
Δείξε μου το αριστερό σου πόδι.

Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ απλώνει το πόδι της προς το μέρος της, άκαμπτα.

ΑΛΚΗΣΤΗ (ΣΥΝΕΧΕΙΑ)
Κοίτα.

Στον αριστερό αστράγαλο της ΕΛΕΟΝΩΡΑ υπάρχουν τρεις καρδούλες
τατουάζ κάθετες μεταξύ τους. Η πρώτη είναι μαύρη και οι άλλες
δύο χωρίς χρώμα. Η ΑΛΚΗΣΤΗ σβήνει το τσιγάρο της σε ένα τασάκι.
Σηκώνει πάνω το κάτω μέρος της στολή της.

ΑΛΚΗΣΤΗ (ΣΥΝΕΧΕΙΑ)
Τώρα κοίτα.

Στον αριστερό αστράγαλο της ΑΛΚΗΣΤΗΣ υπάρχουν τρεις καρδούλες
τατουάζ κάθετες μεταξύ τους. Η δεύτερη είναι μαύρη και οι
άλλες δύο χωρίς χρώμα.

ΕΛΕΟΝΩΡΑ
Η τρίτη ποια είναι;

Η ΑΛΚΗΣΤΗ χαμογελά μυστήρια.

ΑΛΚΗΣΤΗ
Μην πιστεύεις ό,τι ακούς.

ΕΛΕΟΝΩΡΑ
Εννοείτε να μην πιστεύω ό,τι βλέπω;

ΑΛΚΗΣΤΗ
(σβήνει το τσιγάρο της σε ένα τασάκι)
Πάμε μέσα.

14. ΕΣ. – ΣΟΥΙΤΑ ΠΟΛΥΤΕΛΟΥΣ ΝΟΣΟΚΟΜΕΙΟΥ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ – ΑΠΟΓΕΥΜΑ

Ο ΔΙΑΣ μπαίνει κρατώντας μια ανθοδέσμη από ψεύτικα λουλούδια
κι ένα δερμάτινο χαρτοφύλακα. Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ είναι ξαπλωμένη στο

κρεβάτι με τους επιδέσμους στο κεφάλι και στο αριστερό της
μάτι. Την προσεγγίζει και της επιβάλλει ένα φιλί στο στόμα.

ΔΙΑΣ

Βλέπω σήμερα το δέχεται καλύτερα.
Όλα θα γίνουν όπως πριν.

Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ τον κοιτάζει με απάθεια.

ΔΙΑΣ (ΣΥΝΕΧΕΙΑ)

Οπότε αρχίζουμε.

Ανοίγει τον χαρτοφύλακα και βγάζει ένα άλμπουμ με φωτογραφίες.
Το ξεφυλλίζει και σταματάει σε μια φωτογραφία.

ΔΙΑΣ (ΣΥΝΕΧΕΙΑ)

Αυτός είναι ο παππούς ο ΒΡΑΣΙΔΑΣ.

ΕΛΕΟΝΩΡΑ

Ο παππούς μου;

ΔΙΑΣ

Ο δικός μου. (παύση) Αυτός έκτισε
την αυτοκρατορία. Ξεκίνησε πουλώντας
βίδες και σύντομα έκανε δικό του
εργοστάσιο.

Ξεφυλλίζει το άλμπουμ και σταματά σε μια άλλη φωτογραφία.

ΔΙΑΣ (ΣΥΝΕΧΕΙΑ)

Αυτή είναι η γιαγιά, η ΑΣΗΜΙΝΑ.
Αυτή κρυβόταν πίσω από τον παπού.

ΕΛΕΟΝΩΡΑ

Γιατί κρυβόταν;

ΔΙΑΣ

Τρόπος του λέγειν. Έκφραση. Πίσω
από κάθε σπουδαίο άντρα κρύβεται
μια σπουδαία γυναίκα. (παύση)
Από πίσω. Πάντα από πίσω. (παύση)
Από την κουζίνα της επηρέαζε την
αυτοκρατορία.

Ξεφυλλίζει ξανά.

ΔΙΑΣ (ΣΥΝΕΧΕΙΑ)

Και τα σουτζουκάκια της έχουν μείνει
σαν συνταγή στην οικογένεια.
Ήσουν στη διαδικασία να τα μάθεις.

Σταματά σε μια άλλη φωτογραφία.

ΔΙΑΣ (ΣΥΝΕΧΕΙΑ)

Ο πατέρας μου ο ΑΓΗΣΙΛΑΟΣ. Καλός
αλλά αδύναμος άνθρωπος. Λυπότανε
τους φτωχούς και παραλίγο να
χάσουμε την περιουσία.

ΕΛΕΟΝΩΡΑ

Μάλιστα. Πώς έμεινε η περιουσία
στην οικογένεια;

ΔΙΑΣ

Σιγά, σιγά. Αυτή είναι μεγάλη
ιστορία. Δεν θέλω να υπερφορτώσω
το μυαλό σου.

Ξεφυλλίζει το άλμπουμ και σταματά σε μια άλλη φωτογραφία.

ΔΙΑΣ (ΣΥΝΕΧΕΙΑ)

Αυτή είναι η πολυαγαπημένη μου
μητέρα, ΡΕΝΑΤΑ.

ΕΛΕΟΝΩΡΑ

Πότε θα έρθουν να με δουν;

ΔΙΑΣ

Είναι στην Καραϊβική με τη ΔΟΥΝΑ.

ΕΛΕΟΝΩΡΑ

ΔΟΥΝΑ;

Ο ΔΙΑΣ παίρνει από το ράφι ένα μπουκάλι με ούισκι και σερβίρει
τον εαυτό του. Πίνει μια γουλιά.

ΔΙΑΣ

Το κότερο τους. Θα έρθουν μόλις
καταπλεύσουν στον ΠΕΙΡΑΙΑ. Ξέχασα.

Την πλησιάζει και της δίνει δυο έντονα φιλιά στο στόμα σαν να
εκτελεί τελετουργία. Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ δεν αντιδρά.

ΔΙΑΣ (ΣΥΝΕΧΕΙΑ)

Αυτά είναι από εκείνους. Κι
εκείνοι σε λατρεύουν όπως εγώ.
Σε έχουν σαν την κόρη που ποτέ
δεν είχαν.

Ξεκινά να πηγαινοέρχεται στο δωμάτιο με το ποτό του.

ΔΙΑΣ (ΣΥΝΕΧΕΙΑ)

Δεν θέλω να το παινευτώ αλλά είμαστε
φοβερή οικογένεια. Και μοντέρνα και
παραδοσιακή.

ΕΛΕΟΝΩΡΑ

Μπορώ να δω φωτογραφία του πατέρα μου;

ΔΙΑΣ

Είναι στο άλλο άλμπουμ. Θα βγάλω
φωτογραφία με το κινητό και θα σου
τον φέρω.

ΕΛΕΟΝΩΡΑ

Πώς γνωριστήκαμε;

ΔΙΑΣ

Κεραυνοβόλα. (παύση) Είχα έρθει στην
προβολή μιας ταινίας μικρού μήκους που
έκανες στο Πανεπιστήμιο σου. Σηκώθηκες
και μίλησες δέκα λεπτά χωρίς σημειώσεις.
(παύση) Σε μισούσα και σε ζήλευα μαζί.
Ήσουν το πιο όμορφο πράγμα που είχα δει.
Σαν από άλλο κόσμο. (παύση) Μου άρεσαν κι
εμένα οι ταινίες τότε.

ΕΛΕΟΝΩΡΑ

Θυμάσαι την ταινία;

ΔΙΑΣ

Όχι, αλλά ξέρεις τι;

Ο ΔΙΑΣ κλείνει το άλμπουμ και το βάζει στην άκρη. Πλησιάζει
την ΕΛΕΟΝΩΡΑ.

ΕΛΕΟΝΩΡΑ

Τι;

Σκύβει από πάνω της.



ΔΙΑΣ

Θυμάμαι που χορεύαμε όλο το βράδυ.

Κολλάει το κεφάλι του στο στήθος της και ο ίδιος αρχίζει να
κουνιέται ρυθμικά σιγοτραγουδώντας το *Every Breath You Take*
των Police. Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ κοιτάει το ταβάνι.

15. ΕΕ. – ΣΤΟ ΜΠΑΛΚΟΝΙ ΤΗΣ ΣΟΥΙΤΑΣ ΤΟΥ ΠΟΛΥΤΕΛΟΥΣ ΝΟΣΟΚΟΜΕΙΟΥ
ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ – ΠΡΩΙ

Η ΑΛΚΗΣΤΗ καπνίζει σε μια γωνιά στεκόμενη στο ένα πόδι. Η
ΕΛΕΟΝΩΡΑ κάθεται στον καναπέ. Το δεξί της γόνατο είναι σχεδόν
άκαμπτο και φορά μόνο τον επίδεσμο στο αριστερό της μάτι.

ΕΛΕΟΝΩΡΑ

Σίγουρα δεν καπνίζω;

ΑΛΚΗΣΤΗ

Σίγουρα.

ΕΛΕΟΝΩΡΑ

Και γιατί επιθυμώ να καπνίσω;

ΑΛΚΗΣΤΗ

Μπορεί να είναι κάποια καταπιεσμένη
επιθυμία.

ΕΛΕΟΝΩΡΑ

Ούτε τότε κάπνιζα;

ΑΛΚΗΣΤΗ

Ούτε.

ΕΛΕΟΝΩΡΑ

Ούτε μια φορά;

ΑΛΚΗΣΤΗ

Ποτέ.

ΕΛΕΟΝΩΡΑ

Ο ΛΙΟ γιατί έφυγε;

Η ΑΛΚΗΣΤΗ σβήνει το τσιγάρο της στο τασάκι.

ΑΛΚΗΣΤΗ

Δεν έφυγε. Τον έδιωξες.

ΕΛΕΟΝΩΡΑ

Κι εσένα;

ΑΛΚΗΣΤΗ

Κι εμένα.

ΕΛΕΟΝΩΡΑ

Τώρα πού είναι ο ΛΤΟ;

Η ΑΛΚΗΣΤΗ σηκώνεται, πάει στο κινητό της και βάζει να παίζει το τραγούδι *Time after time* της Cyndi Lauper. Ξεκινά να χορεύει αναπαριστώντας τον χορό της Romy από μία σκηνή της ταινίας *Romy and Michelle's High School Reunion* (1997) όπου οι Romy, Michelle, Sandy Frink χορεύουν περίεργα. Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ την παρακολουθεί χωρίς να καταλαβαίνει. Στο τέλος μειδιάζει.

16. ΕΣ. – ΣΟΥΙΤΑ ΠΟΛΥΤΕΛΟΥΣ ΝΟΣΟΚΟΜΕΙΟΥ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ – ΑΠΟΓΕΥΜΑ

Μπαίνει ο ΔΙΑΣ κρατώντας μια σακούλα από εταιρεία κινητής τηλεφωνίας. Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ είναι στον καναπέ και διαβάζει ένα περιοδικό. Το δεξί της γόνατο είναι σχεδόν άκαμπτο και φορά μόνο τον επίδεσμο στο αριστερό της μάτι.

ΔΙΑΣ

Βλέπω αρχίζεις να ομορφαίνεις. Και
να ενημερώνεσαι για τα νέα της ΑΘΗΝΑΣ.

Ο ΔΙΑΣ ακουμπάει τη σακούλα στο τραπεζάκι και αρπάζει την ΕΛΕΟΝΩΡΑ για ένα βαθύ, επίμονο φιλή. Η γλώσσα του εξερευνά το στόμα της, πιέζει τα μάγουλα της από μέσα και φαίνεται περίεργο. Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ μένει ακίνητη, αδιάφορη, δεν ανταποκρίνεται.

Ο ΔΙΑΣ απομακρύνεται χαμογελώντας φιλάρεσκα.

ΔΙΑΣ (ΣΥΝΕΧΕΙΑ)

Καλά κάνεις. Σε λίγες μέρες
επιστρέφεις πίσω στην κοσμική ζωή.
Αν έχεις απορίες με ρωτάς.

Πάει στην ντουλάπα, την ανοίγει και βγάζει την πλαστική τσάντα "happy family" που είχε φέρει τις προάλλες.

ΔΙΑΣ (ΣΥΝΕΧΕΙΑ)

Αφού δεν μπορούμε να το γλυτώσουμε
λένε οι γιατροί.

Με προσοχή της βγάζει τη γάζα από το αριστερό της μάτι, παίρνει
ένα αντισηπτικό σπρέι, ψεκάζει το κάλυμμα ματιού και της το
φορεί.

ΔΙΑΣ (ΣΥΝΕΧΕΙΑ)
Καλύτερα αυτό.

Την παρατηρεί σαν κρέας.

ΔΙΑΣ (ΣΥΝΕΧΕΙΑ)
Μπορώ να σε συνηθίσω καλύτερα με
αυτό.

Βγάζει και τα καλλυντικά από την τσάντα. Τα ακουμπάει μπροστά
της.

ΔΙΑΣ (ΣΥΝΕΧΕΙΑ)
Έλα βάλε κι αυτά.

Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ ξεκινά να βάφεται και ο ΔΙΑΣ την παρατηρεί σαν
αντικείμενο λαγνείας.

ΔΙΑΣ (ΣΥΝΕΧΕΙΑ)
Έέρεις, εκεί έξω που θα είμαστε,
έχει πολλούς που ζηλεύουν τη σχέση
μας.

Την κοιτάει από πάνω μέχρι κάτω.

ΔΙΑΣ (ΣΥΝΕΧΕΙΑ)
Θέλω να θυμάσαι ότι είναι μοναδική
και ό,τι κάνω το κάνω για εμάς.

Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ συνεχίζει να βάφεται χωρίς να αντιδρά.

ΔΙΑΣ (ΣΥΝΕΧΕΙΑ)
Κανένας άλλος δεν είναι σαν
εμάς. Και πρέπει να προσέχεις
πως μιλάς σε άλλους για εμάς.

Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ τελειώνει με το βάψιμο. Την κοιτάζει με λαγνεία.

ΔΙΑΣ (ΣΥΝΕΧΕΙΑ)
Μα τι όμορφη που είσαι. Είναι
δυνατόν, να μην ζηλεύουν; (παύση)

Ο ΔΙΑΣ ανοίγει τη σακούλα που έφερε προηγουμένως.

ΔΙΑΣ (ΣΥΝΕΧΕΙΑ)

Α, παραλίγο να το ξεχάσω.

Μέσα από τη σακούλα βγάζει μια συσκευασία κινητού και την
ακουμπάει μπροστά της ως δώρο.

ΔΙΑΣ (ΣΥΝΕΧΕΙΑ)

Σου έφερα ένα νέο κινητό.

ΕΛΕΟΝΩΡΑ

Το δικό μου;

ΔΙΑΣ

Το δικό σου καταστράφηκε στο ατύχημα.
(της το δίνει) Ο ίδιος αριθμός είναι.
Σου έχω αποθηκεύσει και κάποια νούμερα
για να παίρνεις τηλέφωνο όταν βαριέσαι.

Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ ανοίγει το κουτί, βγάζει από μέσα το κινητό και το
επεξεργάζεται.

ΕΛΕΟΝΩΡΑ

Ποιο είναι το pin;

ΔΙΑΣ

Η επέτειος μας φυσικά. 1997.

Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ το ανοίγει.

ΔΙΑΣ (ΣΥΝΕΧΕΙΑ)

Σου έβαλα και φωτογραφίες μας.

Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ σκρολάρει.

ΕΛΕΟΝΩΡΑ

Φίλους δεν έχουμε;

ΔΙΑΣ

Έχουμε. (παύση) Είσαι πολύ καλή
φίλη με τις ξαδέλφες μου. Τα
νούμερα τους είναι πάνω στο
κινητό. Πάρ' τες όποτε θες.

Χτυπάει η πόρτα.

ΔΙΑΣ (ΣΥΝΕΧΕΙΑ)

Ναι ελάτε.

Ο ΔΙΑΣ κοιτάει την ΕΛΕΟΝΩΡΑ. Μπαίνει ο Δρ. ΣΤΕΡΓΙΟΥ (60).

ΔΙΑΣ (ΣΥΝΕΧΕΙΑ)

ΕΛΕΟΝΩΡΑ; Ο Δρ. ΣΤΕΡΓΙΟΥ είναι ο
γιατρός που σε παρακολουθούσε
πριν από το ατύχημα σου.

Ο Δρ. ΣΤΕΡΓΙΟΥ της απλώνει το χέρι.

ΕΛΕΟΝΩΡΑ

Τι γιατρός;

ΔΡ. ΣΤΕΡΓΙΟΥ

Ψυχίατρος. (παύση) Ξέρω έχουμε
μια κακή... φήμη εμείς οι ψυχίατροι.
Αλλά...

ΕΛΕΟΝΩΡΑ

Γιατί με παρακολουθούσε ψυχίατρος;

ΔΙΑΣ

Και τους δυο μας παρακολουθούσε.
Όλοι στην οικογένεια μας έχουν τον
ψυχίατρο τους. Δεν είμαστε
κομπλεξικοί.

Ο ΔΙΑΣ πλησιάζει την ΕΛΕΟΝΩΡΑ.

ΔΙΑΣ (ΣΥΝΕΧΕΙΑ)

Η σχέση μας είναι πολύ σημαντική
για να την αφήσουμε να χαλάσει
για... μικροπράγματα. Ο Δρ.
ΣΤΕΡΓΙΟΥ είναι δικός μας άνθρωπος.
(παύση) Ξέρει τι είναι καλό για
εμάς. (παύση) Καλύτερα κι από εμάς.

Ο Δρ. ΣΤΕΡΓΙΟΥ γνώφει καταφατικά.

ΔΡ. ΣΤΕΡΓΙΟΥ

Έχει δίκαιο ο σύζυγος σου ΕΛΕΟΝΩΡΑ.
Πότε θέλεις να τα πούμε; Κι εννοείται
ότι ό,τι πούμε είναι εμπιστευτικά.
(παύση)

Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ τον κοιτάζει.

ΔΡ. ΣΤΕΡΓΙΟΥ (ΣΥΝΕΧΕΙΑ)
Ωραία λοιπόν, θα τα πούμε αύριο.
Θα είμαι εδώ στις 10 το πρωί.

Ο Δρ. ΣΤΕΡΓΙΟΥ και ο ΔΙΑΣ φεύγουν από το δωμάτιο μαζί.

VOICE OVER ΔΡ. ΣΤΕΡΓΙΟΥ
Η μητέρα σου πώς είναι;

17. ΕΣ. – ΣΟΥΙΤΑ ΠΟΛΥΤΕΛΟΥΣ ΝΟΣΟΚΟΜΕΙΟΥ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ – ΒΡΑΔΥ

Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ επεξεργάζεται το κινητό της. Φοράει το μαύρο κάλυμμα ματιού στο αριστερό της μάτι. Εάφνου ακούγεται το τραγούδι *Time after time* της Cyndi Lauper. Παρακολουθεί τη χορευτική σκηνή των Romy, Michelle, Sandy Frink από την ταινία *Romy and Michelle's High School Reunion* (1997). Στην αρχή την παρακολουθεί ακίνητη. Μετά, κρατώντας το κινητό της, σηκώνεται και χορεύει μόνη της τον χορό της Michelle μέσα στο δωμάτιο αντιγράφοντας τις κινήσεις από το κινητό της. Ο χορός της είναι περίεργος μέσα από fish-eye κάμερα δεδομένου ότι και το δεξί γόνατο της δεν μπορεί να λυγίσει καλά. Της πέφτει το κινητό και η μουσική σταματά απότομα.

18. ΕΣ. – ΣΟΥΙΤΑ ΠΟΛΥΤΕΛΟΥΣ ΝΟΣΟΚΟΜΕΙΟΥ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ – ΠΡΩΙ

Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ είναι ξαπλωμένη στον καναπέ. Το δεξί της γόνατο είναι σχεδόν άκαμπτο και φοράει το κάλυμμα ματιού στο αριστερό της μάτι. Ο Δρ. ΣΤΕΡΓΙΟΥ, με γυαλιά οράσεως και σημειωματάριο κάθεται στην πολυθρόνα.

ΔΡ. ΣΤΕΡΓΙΟΥ
Πείτε μου αγαπητή μου, τι έχετε
θυμηθεί;

ΕΛΕΟΝΩΡΑ
Θυμάμαι... Όλα όσα μου έχει πει ο
ΔΙΑΣ τα θυμάμαι.

ΔΡ. ΣΤΕΡΓΙΟΥ
Τι θυμάστε δηλαδή;

ΕΛΕΟΝΩΡΑ
Ότι είμαι αγαπημένη σύζυγος, ότι
είμαστε το τέλειο ζευγάρι, ότι μας
ζηλεύουν και πολλοί θα ήθελαν να

είναι στη θέση μας. (παύση) Και ότι
ο ΔΙΑΣ προέρχεται από μια πάρα πολύ
σημαντική οικογένεια.

Ο Δρ. ΣΤΕΡΓΙΟΥ σημειώνει κάτι στο σημειωματάριο του χωρίς να
σηκώσει το βλέμμα του.

ΔΡ. ΣΤΕΡΓΙΟΥ
Μάλιστα...

Σηκώνει το κεφάλι, την κοιτάζει πάνω από τα γυαλιά του.

ΔΡ. ΣΤΕΡΓΙΟΥ (ΣΥΝΕΧΕΙΑ)
Πάντως πριν από το ατύχημα ήσασταν,
και διαβάζω από τις σημειώσεις των
συνεδριών μας: ευτυχισμένη μητέρα,
ευτυχισμένη σύζυγος, ευτυχισμένη
ερωμένη.

Την κοιτάει επίμονα.

ΔΡ. ΣΤΕΡΓΙΟΥ (ΣΥΝΕΧΕΙΑ)
Τώρα... αν το έχετε ξεχάσει είναι
μια παρενέργεια του ατυχήματος.

19. ΕΕ. – ΣΤΟ ΜΠΑΛΚΟΝΙ ΤΗΣ ΣΟΥΙΤΑΣ ΤΟΥ ΠΟΛΥΤΕΛΟΥΣ ΝΟΣΟΚΟΜΕΙΟΥ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ – ΜΕΣΗΜΕΡΙ

Η ΑΛΚΗΣΤΗ καπνίζει σε μια γωνιά. Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ κάθεται στον
καναπέ. Το δεξί της γόνατο είναι σχεδόν άκαμπτο και φοράει το
κάλυμμα ματιού στο αριστερό της μάτι.

ΑΛΚΗΣΤΗ
Ποιος ήταν ο γιατρός που ήταν πριν
μαζί σου; Δεν τον έχω ξαναδεί.

ΕΛΕΟΝΩΡΑ
Ο Δρ. ΣΤΕΡΓΙΟΥ; Είναι ψυχίατρος.

ΑΛΚΗΣΤΗ
Α, για τη μνήμη σου;

ΕΛΕΟΝΩΡΑ
Νομίζω με παρακολουθούσε και πριν.

Η ΑΛΚΗΣΤΗ ρουφάει μια τζούρα.

ΑΛΚΗΣΤΗ

Για ποιο λόγο;

ΕΛΕΟΝΩΡΑ

Από ό,τι είπε ο ΔΙΑΣ όλοι έχουμε
ψυχίατρο στην οικογένεια. Ίσως να
με βοηθήσει να θυμηθώ νωρίτερα.

Η ΑΛΚΗΣΤΗ πετάει τη στάχτη.

ΑΛΚΗΣΤΗ

Θυμάσαι μια φορά που ο τότε φίλος
μου ΓΙΩΡΓΟΣ με χαστούκισε;

Η ΑΛΚΗΣΤΗ γυρίζει αργά και την κοιτάει.

ΑΛΚΗΣΤΗ (ΣΥΝΕΧΕΙΑ)

Θυμάσαι τι του έκανες;

ΕΛΕΟΝΩΡΑ

Τι του έκανα;

CUT TO

20. ΕΕ. – ΣΕ ΕΝΑ ΔΡΟΜΟ ΕΞΩ ΑΠΟ ΤΟ ΣΠΙΤΙ ΤΟΥ ΓΙΩΡΓΟΥ – ΒΡΑΔΥ (FLASHBACK)

Η σκηνή είναι μαυρόασπρη, εκτός από τα φώτα του αυτοκινήτου και τη δέσμη φωτός που φαίνονται κιτρινισμένα. Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ οδηγεί, το πρόσωπο της είναι σφιγμένο. Ακούγεται ο ήχος της μηχανής του αυτοκινήτου. Ο ΛΙΟ δίπλα της χτυπάει ενθουσιασμένος το ταμπλό σαν να είναι σε αγώνα ράλι. Ο ΓΙΩΡΓΟΣ ουρλιάζει. Το ραχιαίο μέρος του ποδιού του είναι κάτω από το λάστιχο. Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ βγάζει το κεφάλι της έξω από το παράθυρο και φωνάζει.

ΕΛΕΟΝΩΡΑ

Μαλάκα ξαναδοκίμασε κάτι τέτοιο
και δεν θα είναι μόνο το πόδι!

Βάζει όπισθεν, στρίβει το αυτοκίνητο προς την αντίθετη κατεύθυνση και φεύγει με ιλιγγιώδη ταχύτητα.

ΛΙΟ

Ουχούυυ!

CUT TO

21. ΕΕ. – ΣΤΟ ΜΠΑΛΚΟΝΙ ΤΗΣ ΣΟΥΙΤΑΣ ΤΟΥ ΠΟΛΥΤΕΛΟΥΣ ΝΟΣΟΚΟΜΕΙΟΥ
ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ – ΜΕΣΗΜΕΡΙ

Η ΑΛΚΗΣΤΗ συνεχίζει να καπνίζει.

ΕΛΕΟΝΩΡΑ

Ουάου. Αυτή ήμουν εγώ; (παύση)
Μπορώ να έχω ένα τσιγάρο;

ΑΛΚΗΣΤΗ

Όχι, δεν θα ένιωθα καλά με τον
εαυτό μου.

ΕΛΕΟΝΩΡΑ

Σταματάτε όλοι να μου λέτε τι
είναι καλό και τι δεν είναι καλό
για εμένα!

Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ σηκώνεται από τον καναπέ και πάει μέσα.

22. ΕΣ. – ΣΟΥΙΤΑ ΠΟΛΥΤΕΛΟΥΣ ΝΟΣΟΚΟΜΕΙΟΥ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ – ΑΠΟΓΕΥΜΑ

Ο ΔΙΑΣ μπουκάρει μέσα στο δωμάτιο νευριασμένα. Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ
κάθεται στην πολυθρόνα και διαβάζει την Πολυάννα της Eleanor
Porter (1913), ένα από τα βιβλία που ο ΔΙΑΣ της είχε προσθέσει
στο ράφι με τα περιοδικά. Το δεξί της γόνατο είναι σχεδόν
άκαμπο και φοράει το κάλυμμα ματιού στο αριστερό της μάτι.

ΔΙΑΣ

Τι κάνεις με την άλλη και
βγαίνετε έξω;

Πριν προλάβει η ΕΛΕΟΝΩΡΑ να αντιδράσει, την αρπάζει από τον
γιακά και τη βγάζει έξω στο μπαλκόνι.

23. ΕΕ. – ΣΤΟ ΜΠΑΛΚΟΝΙ ΤΗΣ ΣΟΥΙΤΑΣ ΤΟΥ ΠΟΛΥΤΕΛΟΥΣ ΝΟΣΟΚΟΜΕΙΟΥ
ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ – ΜΕΣΗΜΕΡΙ

ΔΙΑΣ

Τι έχει εδώ; Τι κάνετε;

ΕΛΕΟΝΩΡΑ

Τι εννοείς; Παίρνω αέρα.

ΔΙΑΣ

Γιατί μέσα δεν έχει αέρα;

ΕΛΕΟΝΩΡΑ

Πώς το ξέρεις ότι βγαίνω έξω;

ΔΙΑΣ

Ξέρω τα πάντα. Πες μου τι κάνεις εδώ.

Το βλέμμα του πέφτει στο τασάκι με τα τσιγάρα.

ΔΙΑΣ (ΣΥΝΕΧΕΙΑ)

Καπνίζεις; Δεν είπαμε να σταματήσεις
το κάπνισμα;

ΕΛΕΟΝΩΡΑ

Καπνίζω;

ΔΙΑΣ

Με κοροϊδεύεις; (την χαστουκίζει)

Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ κρατάει το μάγουλο της. Κάνει την κίνηση να πάει
προς τα μέσα. Ο ΔΙΑΣ την αρπάζει από τους ώμους, την σφίγγει
δυνατά και ξεσπά σε ψεύτικο κλάμα.

ΔΙΑΣ (ΣΥΝΕΧΕΙΑ)

Συγγνώμη δεν το ήθελα. Μου ξέφυγε.
Το γνωρίζεις πως δεν το ήθελα. Δεν
είμαι έτσι εγώ.

Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ προσπαθεί να πάει μέσα. Εκείνος τη σφίγγει
περισσότερο.

ΔΙΑΣ (ΣΥΝΕΧΕΙΑ)

Σε παρακαλώ, σε παρακαλώ, σε παρακαλώ,
μην πας μέσα. Δεν θέλω να σε δουν έτσι.
Θα το παρεξηγήσουν. Δεν θα το ξανακάνω.
Σε παρακαλώ. Δεν ξέρω τι με έπιασε.

CUT TO

24. ΕΣ. – ΣΤΟ ΣΑΛΟΝΙ ΤΟΥ ΣΠΙΤΙΟΥ ΤΗΣ ΕΛΕΟΝΩΡΑΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΔΙΑ – ΝΥΧΤΑ (FLASHBACK)

Η σκηνή είναι μαυρόασπρη και οι ήχοι και οι συνομιλίες δεν
ακούγονται από τον θεατή (είναι σαν βουβός κινηματογράφος).
Στο σαλόνι οι καλεσμένοι δειπνούν. Γέλια, ποτήρια, συζητήσεις.
Οι καρέκλες της ΕΛΕΟΝΩΡΑΣ και του ΔΙΑ είναι άδειες.

CUT TO

25. ΕΣ. – ΣΤΟ ΥΠΝΟΔΩΜΑΤΙΟ ΤΗΣ ΕΛΕΟΝΩΡΑΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΔΙΑ – ΝΥΧΤΑ
(FLASHBACK)

Η σκηνή είναι μαυρόασπρη εκτός από το πρόσωπο της ΕΛΕΟΝΩΡΑΣ που έχει χρώμα. Ο ΔΙΑΣ την χαστουκίζει με δύναμη. Το χέρι του αφήνει αποτύπωμα στο πρόσωπο της. Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ προσπαθεί να βγει από το δωμάτιο και ο ΔΙΑΣ την αρπάζει από τους ώμους.

ΔΙΑΣ

Σε παρακαλώ, σε παρακαλώ, σε παρακαλώ,
μην πας μέσα. Δεν θέλω να σε δουν έτσι.
Θα το παρεξηγήσουν. Θα πω ότι είχες μια
αδιαθεσία. Σε παρακαλώ δεν θα το ξανακάνω.

Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ προσπαθεί να βγει από το δωμάτιο. Ο ΔΙΑΣ την αρπάζει και τη ρίχνει στο κρεβάτι. Την κρατάει ακινητοποιημένη με τα πόδια του. Με τα χέρια του αρπάζει το μείκ απ από το κομοδίνο και της το απλώνει βίαια στο πρόσωπο μέχρι που της το μουντζουρώνει.

ΔΙΑΣ

(κλαψουρίζοντας)
Δεν σε προειδοποίησα;

Της πετάει το σωληνάριο με το μείκ απ στο κεφάλι.

ΔΙΑΣ (ΣΥΝΕΧΕΙΑ)

(μέσα από τα δόντια του)
Κοίτα τι με έκανες να κάνω!

Με το πόδι του της κλωτσάει το πόδι της.

ΔΙΑΣ (ΣΥΝΕΧΕΙΑ)

Ποτέ δεν εκτίμησες αυτό που έχουμε!
Δεν προσπαθείς αρκετά!

Σηκώνεται. Την κοιτάζει από πάνω με απέχθεια.

ΔΙΑΣ (ΣΥΝΕΧΕΙΑ)

Δεν με αγαπάς όσο σ' αγαπάω εγώ!

Πάει προς την πόρτα.

ΔΙΑΣ (ΣΥΝΕΧΕΙΑ)

Μην τολμήσεις να σε δουν έτσι.



Θα δεις τον άλλο μου εαυτό.

Σβήνει το φως. ΜΑΥΡΗ ΟΘΟΝΗ. Μετά τον ήχο της πόρτας που κλείνει πίσω του, ακούγεται η γρήγορη, κοφτή αναπνοή της ΕΛΕΟΝΩΡΑΣ.

26. ΕΣ. – ΣΟΥΙΤΑ ΠΟΛΥΤΕΛΟΥΣ ΝΟΣΟΚΟΜΕΙΟΥ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ – ΠΡΩΙ

Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ παρακολουθεί το συνεργείο μετακόμισης που μαζεύει και τυλίγει αντικείμενα. Η ΑΛΚΗΣΤΗ της δίνει ένα χαρτάκι με το τηλέφωνο της. Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ το κοιτάει και το κλείνει στην παλάμη της. Φοράει το κάλυμμα ματιού στο αριστερό της μάτι και περπατάει χωρίς να μπορεί να λυγίσει καλά το δεξί της γόνατο.

ΑΛΚΗΣΤΗ

Τηλεφώνησε μου αν με θυμηθείς.

Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ πάει προς την πόρτα.

ΑΛΚΗΣΤΗ (ΣΥΝΕΧΕΙΑ)

Σε ευχαριστώ.

Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ γυρίζει προς το μέρος της.

ΕΛΕΟΝΩΡΑ

Για ποιο πράγμα;

ΑΛΚΗΣΤΗ

Που έκανες το ντοκιμαντέρ.

ΕΛΕΟΝΩΡΑ

Το είδες;

ΑΛΚΗΣΤΗ

Ναι. Βοήθησε πολλές κακοποιημένες γυναίκες. (παύση) Κι εμένα. (παύση) Πολλές φορές δεν ξέρεις.

ΕΛΕΟΝΩΡΑ

Τι δεν ξέρεις;

ΑΛΚΗΣΤΗ

Ότι κάνεις τικ τα κουτάκια.

27. ΕΣ. – ΣΤΟ ΣΠΙΤΙ ΤΗΣ ΕΛΕΟΝΩΡΑΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΔΙΑ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ – ΠΡΩΙ

Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ μπαίνει στο σπίτι φορώντας το κάλυμμα ματιού στο αριστερό της μάτι. Περπατάει χωρίς να μπορεί να λυγίσει καλά το δεξί της γόνατο. Την υποδέχεται η οικιακή βοηθός, ΜΑΡΙΑ (31).

ΜΑΡΙΑ

Μπορείτε να μου ζητήσετε ό,τι θέλετε.

ΕΛΕΟΝΩΡΑ

Πού είναι οι υπόλοιποι;

ΜΑΡΙΑ

Τα παιδιά στο σχολείο. Ο κύριος ΘΗΒΑΙΟΣ έχει κάποια ραντεβού. Μου είπε να σας υπενθυμίσω για το αποψινό δείπνο.

Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ κουνάει το κεφάλι.

ΜΑΡΙΑ

Επάνω, πρώτη πόρτα δεξιά.

Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ επεξεργάζεται το σπίτι και ξεκινά να ανεβαίνει τις σκάλες. Η ΜΑΡΙΑ την παρατηρεί στενά καθώς ανεβαίνει τις σκάλες. Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ γυρίζει και την κοιτάει. Η ΜΑΡΙΑ προσποιείται ότι κοιτάει κάπου αλλού.

28. ΕΣ. – ΣΤΟ ΥΠΝΟΔΩΜΑΤΙΟ ΤΗΣ ΕΛΕΟΝΩΡΑΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΔΙΑ – ΠΡΩΙ

Πάνω στο κρεβάτι έχει δύο κουτιά τυλιγμένα με χρυσές κορδέλες. Το μεγάλο κουτί φέρει τον αριθμό 1 και το μικρό τον αριθμό 2. Ανοίγει πρώτα το μεγάλο κουτί, μέσα έχει ένα μαύρο φόρεμα και ένα μαύρο κάλυμμα ματιού με διαμαντάκι. Η κάρτα γράφει: «Για απόψε. Σε αγαπώ». Τα βγάζει έξω και τα περιεργάζεται. Τα βάζει πίσω. Ανοίγει το μικρό κουτί. Μέσα έχει μια φωτογραφία από ένα διαμαντένιο ακριβό κόσμημα και μια κάρτα. Η κάρτα γράφει: «Θα είναι και αυτό δικό σου, αν απόψε τους εντυπωσιάσεις». Την βάζει πίσω. Προχωρά προς τη βιβλιοθήκη του δωματίου. Σταματά μπροστά από την ανθολογία «Η φωνή της», γραμμένη από 53 γυναίκες συγγραφείς, που βρίσκεται περίπου στο κέντρο της βιβλιοθήκης και στο ύψος των ματιών της. Βγάζει το βιβλίο από τη θέση του και το ξεφυλλίζει.

29. ΕΣ. – ΣΤΟ ΣΑΛΟΝΙ ΤΟΥ ΣΠΙΤΙΟΥ ΤΗΣ ΕΛΕΟΝΩΡΑΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΔΙΑ –
ΝΥΧΤΑ

Το τραπέζι είναι πλούσιο. Ακούγονται ήχοι από ποτήρια, πιάτα, μαχαιροπίρουνα, ομιλίες. Η ΜΑΡΙΑ πηγαινοέρχεται σερβίροντας φαγητά και ποτά. Η κυρία ΒΕΡΝΑΝΔΙΝΟΥ (75) και ο κύριος ΒΕΡΝΑΝΔΙΝΟΣ (77) κάθονται απέναντι από την ΕΛΕΟΝΩΡΑ και τον ΔΙΑ. Είναι όλοι πολύ κομψά ντυμένοι, τρώνε, πίνουν κρασί και συζητάνε. Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ φοράει το φόρεμα που της χάρισε ο ΔΙΑΣ και στο αριστερό της μάτι το μαύρο κάλυμμα ματιού με το διαμαντάκι. Ο κύριος ΒΕΡΝΑΝΔΙΝΟΣ γελάει δυνατά με κάτι που του είπε ο ΔΙΑΣ.

ΚΥΡΙΟΣ ΒΕΡΝΑΝΔΙΝΟΣ

Αύριο, θα ανακοινώσουμε δημοσίως την
στήριξη μας στην υποψηφιότητα σου.

ΚΥΡΙΑ ΒΕΡΝΑΝΔΙΝΟΥ

(του κάνει νόημα με το ποτήρι της)
Ο τόπος χρειάζεται ανθρώπους σαν
εσένα (παύση) τίμιους (σηκώνει το
ποτήρι της προς το μέρος του), πράους
(σηκώνει το ποτήρι της προς το μέρος
του), οικογενειάρχες (σηκώνει το
ποτήρι της προς το μέρος του).

ΔΙΑΣ

(κοιτάζοντας την ΕΛΕΟΝΩΡΑ)
Με βοήθησε και η ΕΛΕΟΝΩΡΑ με το
ατύχημα της. (παύση) Τα stories
που ανέβασα από το νοσοκομείο..

ΚΥΡΙΑ ΒΕΡΝΑΝΔΙΝΟΥ

Με συγκίνησαν.

ΔΙΑΣ

Ναι. Πήραμε χιλιάδες καρδούλες.
Οι ψηφοφόροι τα λάτρεψαν.

ΚΥΡΙΑ ΒΕΡΝΑΝΔΙΝΟΥ

(προς την ΕΛΕΟΝΩΡΑ)
Πάντα υπόδειγμα καλής συζύγου η
ΕΛΕΟΝΩΡΑ μας. (κοιτάει το αριστερό
της μάτι της) Πόσο όμορφη είσαι
ΕΛΕΟΝΩΡΑ μας. Ακόμα και με το
κάλυμμα στο μάτι.

ΚΥΡΙΟΣ ΒΕΡΝΑΝΔΙΝΟΣ
(Βήχει) Της δίνει... χαρακτήρα.

ΚΥΡΙΑ ΒΕΡΝΑΝΔΙΝΟΥ
(σηκώνει το ποτήρι της)
Στην υγεία μας (παύση) Και στην
επιστροφή της ΕΛΕΟΝΩΡΑΣ!

Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ σηκώνει το ποτήρι της. Το αφήνει αμέσως πάνω στο
τραπέζι. Σηκώνεται όρθια.

ΔΙΑΣ
(με ανήσυχο βλέμμα)
ΕΛΕΟΝΩΡΑ; Πού πας; (μέσα από
τα δόντια) Κάτσε κάτω.

Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ μετακινείται στη μέση του δωματίου. Η ΜΑΡΙΑ μπαίνει
στο δωμάτιο κρατώντας ένα μπουκάλι. Βλέπει την ΕΛΕΟΝΩΡΑ και
σταματάει. Από εδώ και πέρα ο θεατής δεν ακούει κανέναν ήχο ή
συνομιλία· είναι σαν βουβός κινηματογράφος. Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ
ξεκινάει να χορεύει αναπαριστώντας τον χορό της Michelle από
μία σκηνή της ταινίας *Romy and Michelle's High School Reunion*
(1997) όπου οι Romy, Michelle, Sandy Frink χορεύουν περίεργα.
Οι υπόλοιποι είναι ακόμα στο τραπέζι και παρακολουθούν την
ΕΛΕΟΝΩΡΑ. Ο ΔΙΑΣ την προστάζει να κάτσει κάτω και της κάνει
χειρονομίες. Η κυρία ΒΕΡΝΑΝΔΙΝΟΥ ψιθυρίζει κάτι στο αυτί του
κυρίου ΒΕΡΝΑΝΔΙΝΟΥ, ρίχνοντας το βλέμμα της προς την ΕΛΕΟΝΩΡΑ,
η οποία συνεχίζει να χορεύει. Ύστερα από λίγο ο ΔΙΑΣ σηκώνεται,
και εκνευρισμένος αρπάζει την ΕΛΕΟΝΩΡΑ. Την μεταφέρει με
εμφανή ενόχληση και μόλις την τοποθετεί στην καρέκλα της
αλλάζει αμέσως ύφος και υιοθετεί τη μάσκα του στοργικού
συζύγου. Επανέρχονται οι ήχοι.

ΔΙΑΣ
Έλα αγάπη μου ο γιατρός είπε να μην
κουράζεσαι. Δεν τα είπαμε αυτά;

Οι ΒΕΡΝΑΝΔΙΝΟΙ σηκώνονται πάνω.

ΚΥΡΙΑ ΒΕΡΝΑΝΔΙΝΟΥ
Ήταν... (παύση) ενδιαφέρουσα βραδιά.

ΚΥΡΙΟΣ ΒΕΡΝΑΝΔΙΝΟΣ
Θα μιλήσουμε για τα υπόλοιπα όταν...
ξεκαθαρίσουν κάποια πράγματα.

ΚΥΡΙΑ ΒΕΡΝΑΝΔΙΝΟΥ

ΜΑΡΙΑ; ΜΑΡΙΑ φέρε μας τα πράγματα
μας σε παρακαλώ.

Οι ΒΕΡΝΑΝΔΙΝΟΙ βαδίζουν προς την πόρτα. Η ΜΑΡΙΑ τους δίνει τα
πράγματα τους μπροστά από την πόρτα. Ο ΔΙΑΣ τους ξεπροβοδίζει.
Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ πίνει το κρασί της μονορούφι.

ΔΙΑΣ

(προς τους ΒΕΡΝΑΝΔΙΝΟΥΣ)
Δεν θέλετε να μείνετε για επιδόρπιο;

ΚΥΡΙΟΣ ΒΕΡΝΑΝΔΙΝΟΣ

Όχι, έχω... πρωινό ξύπνημα. Θα τα...
πούμε.

Η ΜΑΡΙΑ ανοίγει την πόρτα. Οι ΒΕΡΝΑΝΔΙΝΟΙ φεύγουν. Κλείνει η
πόρτα.

ΔΙΑΣ

(προς τη ΜΑΡΙΑ)
ΜΑΡΙΑ μπορείς να πηγαίνεις κι εσύ.

ΜΑΡΙΑ

Να μη μαζέψω πρώτα;

ΔΙΑΣ

(ευγενικά) Αύριο. Είμαστε ήδη πολύ
κουρασμένοι. Μάζεψε και τα παιδιά απ'
τους γονείς μου και έλα αύριο μετά τις 10.

ΜΑΡΙΑ

(με άψυχη φωνή)
Μάλιστα. Καληνύχτα.

Η ΜΑΡΙΑ ανοίγει την πόρτα. Φεύγει. Κλείνει η πόρτα. ΜΑΥΡΗ
ΟΘΟΝΗ.

30. ΕΣ. – ΣΤΟ ΥΠΝΟΔΩΜΑΤΙΟ ΤΗΣ ΕΛΕΟΝΩΡΑΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΔΙΑ – ΝΥΧΤΑ

ΜΑΥΡΗ ΟΘΟΝΗ. Ο θεατής ακούει τις συνομιλίες και τους ήχους από
πράγματα και μέλη του σώματος που συγκρούονται. Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ,
επειδή ξέρει ότι η σκηνή κινηματογραφείται, προσπαθεί να
καταγράψει όλα τα ενοχοποιητικά στοιχεία, ακόμη και στην
ηχητική καταγραφή έτσι η φωνή της ακούγεται ψυχρή. Κλείνει
βίαια η πόρτα.



ΔΙΑΣ

(νευριασμένα)

Με γελοιοποιήσεις. (παύση)

Με εξευτέλισες. (παύση)

Τι σκατά έχεις στο μυαλό σου;

Είσαι μια άχρηστη. (παύση)

Ακούγεται ήχος μαστιγώματος με ζώνη και βαριές αναπνοές.

ΕΛΕΟΝΩΡΑ

Και είναι απαραίτητο να με δέρνεις;

ΔΙΑΣ

Δεν συνεργάζεσαι, ηλίθια,

γι' αυτό σε δέρνω! (παύση)

Δεν είσαι ικανή για τίποτα!

(παύση) Δεν προσπαθείς καθόλου.

(παύση) Μόνο εγώ τα κάνω όλα και

τρέχω! (παύση) Για εμάς! Για τα

παιδιά μας. Εσύ τίποτα.

Ακούγεται διπλός ήχος μαστιγώματος με ζώνη και βαριές αναπνοές.

ΕΛΕΟΝΩΡΑ

Μου έχεις ήδη δώσει τρεις βουρδουλιές
με τη ζώνη.

Ακούγεται χτύπημα του κεφαλιού στον τοίχο.

ΔΙΑΣ

Σκάσε! Δεν βοηθάς σε τίποτα.

(παύση) Πάντα έτσι ήσουν.

Ανυπότακτη. Φεμινίστρια.

Αντιδραστική. (παύση) Και

έκανες ολόκληρο ντοκιμαντέρ

γι' αυτή τη μαλακία! Γι' αυτό

τις κακοποιούν (παύση) επειδή

είναι σαν εσένα!

Ακούγεται χαστούκι.

ΕΛΕΟΝΩΡΑ

Θα κάνω και δεύτερο! (παύση)

Χαμογέλα στην κάμερα αγάπη μου.

(παύση) Και... κατ. Σταματήστε

τη δεύτερη κάμερα.

Σταματούν οι ήχοι και μένει μόνο εικόνα. Ο θεατής βλέπει την ΕΛΕΟΝΩΡΑ πάνω στο κρεβάτι με μώλωπες και τον ΔΙΑ γυμνό με γραβάτα να κρατά μια ζώνη. Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ γυρίζει προς την κάμερα και την κοιτάζει, κοιτάζοντας ταυτόχρονα και το κοινό. Επανέρχονται οι ήχοι.

ΕΛΕΟΝΩΡΑ

Το ηχογραφήσατε;

Αλλάζει η κάμερα. Ο θεατής βλέπει την ΕΛΕΟΝΩΡΑ και τον ΔΙΑ μέσα από μια fish-eye κάμερα. Ο ΔΙΑΣ κοιτάει δεξιά αριστερά μπερδεμένος. Μπαίνουν μέσα στο δωμάτιο μία αστυνομικίνα και ένας αστυνομικός και του φοράνε χειροπέδες.

ΔΙΑΣ

(προς την ΕΛΕΟΝΩΡΑ)

Θα μου το πληρώσεις ακριβά αυτό!

(παύση) Στο τέλος θα φανεί η

αλήθεια. (παύση) Σκύλλα!

ΒΟΗΘΟΣ ΣΚΗΝΟΘΕΤΡΙΑ

Τέλεια, το πήραμε κι αυτό.

Ξανα-αλλάζει η κάμερα. Εισέρχονται στο δωμάτιο η ηχολήπτρια, η κάμεραγούμαν, η βοηθός σκηνοθέτρια και ο φωτιστής από το συνεργείο της ΕΛΕΟΝΩΡΑΣ.

ΒΟΗΘΟΣ ΣΚΗΝΟΘΕΤΡΙΑ

(προς την ΕΛΕΟΝΩΡΑ)

Είσαι καλά; Φέραμε και τη

γιατρό.

Εμφανίζεται η ΓΙΑΤΡΟΣ (40) η οποία ξεκινά να ελέγχει τις πληγές της καθώς η ΕΛΕΟΝΩΡΑ συνεχίζει με τη δουλειά της.

ΕΛΕΟΝΩΡΑ

Για να δω τι τραβήξατε.

31. ΕΣ. – SLIDE SHOW ΚΑΚΟΠΟΙΗΣΗΣ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ

Παρουσιάζονται οι σκηνές κακοποίησης μέσα από σειρά φωτογραφιών από αποσπασματικά πλάνα, τα οποία εστιάζουν σε άκρα ή άλλα μέλη του σώματος της ΕΛΕΟΝΩΡΑΣ ή του ΔΙΑ, σαν slide show.

32. ΕΣ. – ΣΤΟ ΥΠΝΟΔΩΜΑΤΙΟ ΤΗΣ ΕΛΕΟΝΩΡΑΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΔΙΑ – ΝΥΧΤΑ

Πλέον το υπνοδωμάτιο μοιάζει με θεατρικό σκηνικό με προβολείς, οθόνες, καλώδια, συνεργείο που πηγαινοέρχεται. Η ΕΛΕΟΝΩΡΑ, γεμάτη μώλωπες, κοιτάζει τις φωτογραφίες.

ΓΙΑΤΡΟΣ

Νομίζω πρέπει να έρθεις μαζί μου
στο νοσοκομείο. (παύση)
Χρειάζεσαι περίθαλψη.

Εμφανίζεται η ΑΛΚΗΣΤΗ και ο ΛΙΟ.

ΛΙΟ

Όχι ακόμα. Τώρα έχει δουλειά.
Θα έρθουμε μετά.

Την αρπάζουν και οι δύο από το χέρι όπως ξεκινά η σκηνή του χορού των Romy, Michelle, Sandy Frink από την ταινία *Romy and Michelle's High School Reunion* (1997). Ξεκινά το τραγούδι *Time after time* της Cyndi Lauper. Οι τρεις τους ξεκινούν να χορεύουν μηχανικά τον χορό από τη σκηνή του χορού των Romy, Michelle, Sandy Frink από την ταινία *Romy and Michelle's High School Reunion* (1997) αναπαριστώντας ο καθένας τον δικό του ρόλο. Στο τέλος του χορού τους χειροκροτεί το συνεργείο. Ανάμεσα στο συνεργείο του ντοκιμαντέρ της ΕΛΕΟΝΩΡΑΣ, διακρίνουμε και το συνεργείο και τον σκηνοθέτη της παρούσας ταινίας μικρού μήκους να χειροκροτούν ενώ κινηματογραφούν τη σκηνή καθώς εξελίσσεται. Σε ένα σημείο φαίνεται μια κλακέτα με την ένδειξη: «ΔΙΕΛΚΥΣΤΙΝΔΑ, ΣΚΗΝΗ 32».

- ΤΕΛΟΣ -

Βιβλιογραφικές αναφορές

Ελληνόγλωσσες

- Ελεύθερο Πανεπιστήμιο Δήμου Χαλανδρίου. (2025). «*Poor Things* και ο αγώνας για τη χειραφέτηση». [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=SOXjaAEy3tQ>
- Λάνθιμος, Γ. (Σκηνοθέτης). (2009). *Κυνόδοντας* [Film]. Boo Productions.
- Λάνθιμος, Γ. (Σκηνοθέτης). (2023). *Poor Things* [Film]. Film4, Element Pictures, Fruit Tree, Limp.
- Λάνθιμος, Γ. (Σκηνοθέτης). (2025). *Bugonia* [Film]. Element Pictures, Square Peg, CJ ENM, Pith, Fruit Tree Enterprises.
- Μπένγιαμιν, Β. (1972). Δοκίμια για τον Μπρεχτ (Ν. Κολοβός, Μτφρ.). Πύλη.
- Σακελλαριάδης, Θ. & Σαραφιανός, Ν. (2019). Η ταινία *Face Off* (1997) και οι Φιλοσοφικές Όψεις της Προσωπικής Ταυτότητας: Απώλεια και (ανα)γέννηση του εαυτού. Φιλοσοφία, Τέχνη, Θεραπεία/ Philosophy, Art, Therapy.
- Σαραφιανός, Ν. (2020). «Ο κινηματογράφος και η φιλοσοφία του Stanley Cavell: Ο ‘ρεαλισμός’ στις ομιλούσες ταινίες και το ζήτημα της μεταφοράς και των γλωσσικών παιγνίων στο σινεμά (η περίπτωση του *Κυνόδοντα*)», *Αμήχανον*. Διεθνές Περιοδικό του «Εργαστηρίου Έρευνας στην Πρακτική Φιλοσοφία» (Ε.Ε.Π.Φ.), vol. II., 2018-2020, Ρόδος: Ε.Ε.Π.Φ., 2020, σσ. 104-120.
- Σαραφιανός, Ν. (2022). Φιλοσοφία του κινηματογράφου: Cavell, Derrida, Austin, Wittgenstein.
- Σηφάκη, Ε., Στάμου, Α. & Παπαδοπούλου, Μ. (2020). *Η ανάδυση ενός νέου κύματος στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο: Διαδικασίες καλλιτεχνικής παραγωγής, καθιέρωσης και επικοινωνίας στον κόσμο της τέχνης*. ΕΚΚΕ e-Books. <https://doi.org/10.12681/EKKE.47>

Ξενόγλωσσες

- Aksit, O. (2024). Biopower practices in the cinema of Yorgos Lanthimos. *The Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 14(4), 1076-1087.
<https://doi.org/10.7456/tojdac.1522369>
- Bartky, S. L. (1988). Foucault, femininity, and the modernization of patriarchal power. In I. Diamond & L. Quinby (Eds.), *Feminism and Foucault: Reflections on resistance* (pp. 25-45). Northeastern University Press.
https://faculty.uml.edu/kluis/42.101/Bartky_FoucaultFeminityandtheModernization.pdf
- Bauer, N. (2011). The first rule of Fight Club: On Plato, Descartes, and Fight Club. In T. Wartenberg (Ed.), *Fight Club* (pp. 112-131). Taylor & Francis Group.
<https://ebookcentral-proquest-com.proxy.eap.gr/lib/eapgr/detail.action?docID=958761>
- Brinkema, E. (2012). "e.g., Dogtooth." *World Picture* 7.
<https://dspace.mit.edu/handle/1721.1/77965?show=full>
- CE Noticias Financieras. (2025). *Endangered species Bugonia. Directed by Yorgos Lanthimos*. <https://www.proquest.com/wire-feeds/endangered-species-bugonia-directed-yorgos/docview/3282538506/se-2>
- Deacy, C. (2024). *Poor Things*. Foundation, 53(147), 105-108.
<https://www.proquest.com/scholarly-journals/poor-things/docview/3031384897/se-2>
- Falvey, E. (Ed.). (2022). *The cinema of Yorgos Lanthimos: Films, form, philosophy*. Bloomsbury Academic.
- Fisher, M. (2011). Dogtooth: The family syndrome. *Film Quarterly*, 64(4), 22-27.
<https://www.proquest.com/scholarly-journals/dogtooth-family-syndrome/docview/874320879/se-2>
- Foucault, M. (1980). *Power/knowledge: Selected interviews and other writings, 1972-1977* (C. Gordon, Ed.; C. Gordon, L. Marshall, J. Mepham, & K. Soper, Trans.). Pantheon Books.
https://monoskop.org/images/5/5d/Foucault_Michel_Power_Knowledge_Selected_Interviews_and_Other_Writings_1972-1977.pdf

- Foucault, M. (1982). The Subject and Power. *Critical Inquiry*, 8(4), 777-795.
<https://www.jstor.org/stable/1343197>
- Foucault, M. (2002). *The archaeology of knowledge*. Routledge.
https://dn790008.ca.archive.org/0/items/the_archeology_of_knowledge/the_archeology_of_knowledge.pdf
- IMDb. (n.d.). Awards: *Bugonia* IMDb. Retrieved 1/6/2026 from
<https://www.imdb.com/title/tt12300742/awards/>
- Jorgenson, B. (2026). The revolutionary sexuality of *Poor Things* (2023). USURJ: *University of Saskatchewan Undergraduate Research Journal*, 11(1).
<https://doi.org/10.32396/2ksntk13>
- Karkani, I. (2015). *Framing the Weird Body in Contemporary European Cinema*.
https://www.researchgate.net/publication/391293605_Framing_the_Weird_Body_in_Contemporary_European_Cinema
- Karkani, I. (2016). Framing the "weird body" in contemporary greek cinema: *Dogtooth* (2009), *Attenberg* (2010), *Alps* (2011). *The International Journal of the Image*, 7(3), 1-11. <https://doi.org/10.18848/2154-8560/CGP/v07i03/1-11>
- Kazakopoulou, T. (2022). Young Women's Deadly Rebellions in the Early Films of Yorgos Lanthimos. In E. Falvey (Ed.), *The cinema of Yorgos Lanthimos: Films, form, philosophy* (pp. 221-238). Bloomsbury Academic.
- Kosmidou, E. R. (2026). *Framing the films by Yorgos Lanthimos: The weird in contemporary Greek cinema, Brecht and the uncanny*. Palgrave Macmillan.
- Kul-Want, C. (2023). Dreaming the unthinkable: The cinema of Yorgos Lanthimos. In *Dreams and atrocity*. Manchester University Press.
<https://doi.org/10.7765/9781526158086.00020>
- Kutlu, T. (2023). The rule of the weird: Power relations in the films of Yorgos Lanthimos. *Studies in European Cinema*, 20(1), 36-46. <https://www-tandfonline-com.proxy.eap.gr/doi/full/10.1080/17411548.2021.1921932>

- Lee, H. K.-S. (2024). Resisting Neoliberal Biopolitics: Queer Desire in Yorgos Lanthimos' *The Favourite* (2018). *Spectator*, 44(2), 19–29..
https://www.researchgate.net/publication/381310003_Resisting_Neoliberal_Biopolitics_Queer_Desire_in_Yorgos_Lanthimos%27_The_Favourite_2018_Spectator_vol_4_4_no_2_19-29
- Lutas, L. (2015). Weirdness, Feel-Bad and New Extremity in Contemporary European Film: The Examples of Greece, Austria, France and Romania. *Ekphrasis*, 14(2), 88-102.
<https://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:lnu:diva-48564>
- Mademli, G. (2015). The importance of being weird: On language games in contemporary Greek films. *FilmIcon: Journal of Greek Film Studies*.
<https://filmiconjournal.com/blog/post/41/the-importance-of-being-weird>
- Nikolaidou, A. (2022). Greek screen cultures and the scopic regimes of the long 1990s: Exploring Yorgos Lanthimos's early works. In E. Falvey (Ed.), *The cinema of Yorgos Lanthimos: Films, form, philosophy* (pp. 22-33). Bloomsbury Academic.
- Papanikolaou, D. (2021). *Greek Weird Wave: A Cinema of Biopolitics*. Edinburgh University Press. <http://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctv1hm8h75>
- Petkova, S. (2022). Dog, lobster, deer, rabbit: Yorgos Lanthimos's animal metaphors. In E. Falvey (Ed.), *The cinema of Yorgos Lanthimos: Films, form, philosophy* (pp. 149-161). Bloomsbury Academic.
- Poupou, A. (2021). Review of the Book *Greek Weird Wave: A Cinema of Biopolitics* by Dimitris Papanikolaou, Edinburgh University Press 2021.
https://www.academia.edu/50787278/Book_Review_Greek_Weird_Wave_A_Cinema_of_Biopolitics_by_Dimitris_Papanikolaou_Edinburgh_University_Press_2021
- Psaras, M. (2016). *The queer Greek weird wave*. Palgrave Macmillan.
- Rabinow, P. & Rose, N. (2006). Biopower today. *Biosocieties*. 1(2), 195-217.
https://www.researchgate.net/publication/232004429_Biopower_Today

- Sollberger, D. (2013). On identity: From a philosophical point of view. *Child and Adolescent Psychiatry and Mental Health*, 7, 29. <https://doi.org/10.1186/1753-2000-7-29>
- Temeliescu, A. (2025). The flavour of *Poor Things* (2023). *Cultural Intertexts*, 14, 148-160. <https://doi.org/10.35219/cultural-intertexts.2024.14.12>
- Totaro, D. (2024). *Poor Things* (Yorgos Lanthimos, 2023). *Offscreen*, 28(2-4) <https://www.proquest.com/trade-journals/poor-things-yorgos-lanthimos-2023/docview/3129501415/se-2>
- University of Salford. (2026). *Salford lecturer unveils fresh research into acclaimed filmmaker Yorgos Lanthimos*. Retrieved 22/03/2026 from <https://www.salford.ac.uk/news/salford-lecturer-unveils-fresh-research-into-acclaimed-filmmaker-yorgos-lanthimos>
- Varmazi, E. (2019). The Weirdness of Contemporary Greek Cinema. *Film International*. 17. 40-49. https://www.researchgate.net/publication/332444996_The_Weirdness_of_Contemporary_Greek_Cinema
- Vasiliu, E.-A. (2022). “Bonjour, bourgeois” or undermining the realist convention in The Greek Weird Wave. *Theatrical Colloquia*, 12(2), 121. https://www.academia.edu/95340667/Bonjour_bourgeois_or_undermining_the_realist_convention_in_The_Greek_Weird_Wave
- Wiseman, A. (2025). ‘Bugonia’: What the critics are saying about Yorgos Lanthimos’ black comedy starring Emma Stone. *Deadline*. <https://deadline.com/2025/08/bugonia-reviews-reaction-venice-emma-stone-yorgos-lanthimos-1236500145/>
- Yorgos Lanthimos’ mind-bending vision. (2025). *The Hindu*. <https://www.proquest.com/newspapers/yorgos-lanthimos-mind-bending-vision/docview/3269756775/se-2>
- Zettl, Z. (2022). Consider the Absurd: Uneasy Proximity in *Dogtooth*, *The Lobster*, and *The Killing of a Sacred Deer*. In E. Falvey (Ed.), *The cinema of Yorgos Lanthimos: Films, form, philosophy* (pp. 133-147). Bloomsbury Academic.

Παράρτημα Α: «Περίληψη ταινίας *Κυνόδοντας*»

Στην ταινία παρουσιάζεται μια οικογένεια πέντε ατόμων που ζει πλήρως απομονωμένη χωρίς καμία επαφή με τον έξω κόσμο. Η οικογένεια αποτελείται από τον πατέρα, την μητέρα, τις δύο κόρες και έναν γιο. Μόνο ο πατέρας επιτρέπεται να βγαίνει από το σπίτι, αφού –σύμφωνα με τους γονείς– έξω κυκλοφορούν επικίνδυνα ζώα, όπως η γάτα που υποτίθεται ότι σκότωσε τον δεύτερο τους γιο.

Οι γονείς αναλαμβάνουν τα πάντα, ακόμη και την εκπαίδευση των παιδιών, διαμορφώνοντας έτσι μια παραποιημένη εικόνα της πραγματικότητας. Για παράδειγμα, τους μαθαίνουν ότι η θάλασσα είναι δερμάτινη πολυθρόνα και ότι τα αεροπλάνα που βλέπουν στον αέρα είναι παιδικά παιχνίδια. Διοργανώνουν επίσης συνεχώς διαγωνισμούς, παιχνίδια, γιορτές για τον έλεγχο και τη χειραγώγησή τους.

Για να καλύψει τις σεξουαλικές ανάγκες του γιου, ο πατέρας φέρνει στο σπίτι μια συνάδελφό του τη Χριστίνα, το μοναδικό πρόσωπο στην ταινία που έχει όνομα στην ταινία, γεγονός που υπογραμμίζει την αποξένωση των υπόλοιπων χαρακτήρων. Η Χριστίνα αναπτύσσει στη συνέχεια επαφή και με τη μεγαλύτερη κόρη με την οποία ανταλλάσσουν δώρα και «υπηρεσίες». Αυτή η επαφή επηρεάζει τη συμπεριφορά της κόρης, γεγονός που οδηγεί τον πατέρα να διώξει βίαια τη Χριστίνα από τη ζωή τους, θεωρώντας την απειλή.

Στη συνέχεια ο πατέρας αποφασίζει ότι μία από τις αδελφές θα ικανοποιεί τις σεξουαλικές ανάγκες του γιου. Ο γιος επιλέγει την μεγαλύτερη αδελφή και η μεγαλύτερη, τραυματισμένη από την εμπειρία, αποφασίζει να δραπετεύσει. Ωστόσο, σύμφωνα με την ιστορία που τους έχουν μάθει οι γονείς, για να φύγει κάποιος από το σπίτι θα πρέπει να σπάσει ο κυνόδοντάς του και ξαναβλαστήσει. Έτσι, η κόρη σπάει βίαια τον κυνόδοντά της και κρύβεται στο πορτ-μπαγκάζ του αυτοκινήτου του πατέρα.

Η ταινία κλείνει με φαινομενικά ανοιχτό τέλος: το αυτοκίνητο του πατέρα είναι σταθμευμένο έξω από το εργοστάσιο όπου εργάζεται, ενώ η κόρη αιμορραγεί κρυμμένη στο πορτ-μπαγκάζ.

Παράρτημα Β: «Περίληψη ταινίας *Poor Things*»

Η Bella Baxter, πρώην Victoria, επανέρχεται στη ζωή από τον Godwin Baxter ο οποίος εμφυτεύει στο κεφάλι της τον εγκέφαλο του εμβρύου που κυοφορούσε. Ως υβρίδιο ενήλικου σώματος και παιδικής συνείδησης, η Bella μαθαίνει τον κόσμο από την αρχή. Η σεξουαλικότητα της αφυπνίζεται από νωρίς και λειτουργεί ως μέσο αυτογνωσίας και χειραφέτησης, κάτι που προκαλεί φόβο και κτητικότητα στους άντρες γύρω της.

Αν και ο Godwin προσπαθεί να την περιορίσει μέσω ενός αρραβώνα με τον βοηθό του Max, η Bella δραπετεύει με τον δικηγόρο Duncan. Στο ταξίδι τους, η Bella εξερευνά τη σεξουαλική της επιθυμία, γεγονός που οδηγεί τον Duncan σε χειριστικές και καταπιεστικές συμπεριφορές. Στο κρουαζιερόπλοιο και αργότερα στην Αλεξάνδρεια και το Παρίσι, η Bella αναπτύσσει κοινωνική και φιλοσοφική συνείδηση, ενώ η εργασία της σε οίκο ανοχής γίνεται χώρος μάθησης. Εκεί αναπτύσσει στενή σχέση με την Toinette, που συνδυάζει φιλία και ερωτική οικειότητα, ενώ παρακολουθεί και μαθήματα στην Ιατρική Σχολή.

Όταν επιστρέφει στο Λονδίνο για τον ετοιμοθάνατο Godwin, αποφασίζει να γίνει γιατρός. Δέχεται την πρόταση γάμου του Max επειδή εκείνος δεν την αντιμετωπίζει ως ιδιοκτησία και μοιράζεται την επιθυμία της για έναν καλύτερο κόσμο. Την ημέρα του γάμου εμφανίζεται ο σύζυγος της Victoria, ο Alfie. Η Bella τον ακολουθεί και ανακαλύπτει το παρελθόν της Victoria, μια ζωή κακοποίησης και πατριαρχικού ελέγχου. Η Bella αντιστέκεται, ο Alfie αυτοτραυματίζεται και η Bella τον μεταφέρει στο εργαστήριο, όπου αντικαθιστά τον εγκέφαλο του με εκείνον μιας κατσίκας, μετατρέπόμενη η ίδια σε φορέα εξουσίας.

Στην τελευταία σκηνή, η Bella διαβάζει για τις εξετάσεις της στην ανατομία, ενώ πίνει αλκοόλ στον κήπο μαζί με την Toinette και τον Max. Η Bella έχει πλέον βρει την ταυτότητα της: μια γυναίκα αυτόνομη, μορφωμένη, ελεύθερη και ευτυχισμένη. Ακόμα και ο Alfie, κουτός πλέον, ζει ήρεμα τρώγοντας χόρτα στον κήπο.

Παράρτημα Γ: «Περίληψη ταινίας *Bugonia*»

Ο Teddy και ο Don, ξαδέλφια και μελισσοκόμοι, ζουν απομονωμένοι σε έναν κόσμο που ο Teddy έχει διαμορφώσει γύρω από συνωμοσιολογικές εμμονές. Πιστεύει ότι η Γη απειλείται από εξωγήινους της Ανδρομέδας και πείθει τον ευάλωτο ξάδερφό του, τον Don ότι έχουν καθήκον να σώσουν τον πλανήτη. Παράλληλα, η Michelle Fuller –μια ψυχρή, πλούσια CEO– ζει μια μηχανική καθημερινότητα.

Η σύγκρουση των δύο κόσμων ξεκινά όταν ο Teddy και ο Don απαγάγουν τη Michelle, θεωρώντας την εξωγήινη. Τη μεταφέρουν στο υπόγειο του Teddy και την υποβάλλουν σε ανακρίσεις και βασανισμούς ενώ η Michelle προσπαθεί να κατανοήσει την ταραγμένη ψυχολογία του Teddy ώστε να επιβιώσει.

Οι μέρες περνούν, πλησιάζει η έκλειψη, επιδεινώνεται η κατάσταση: ο Don αυτοκτονεί βίαια, ο Teddy δολοφονεί βίαια τον αστυνομικό Casey, και η Michelle χρησιμοποιεί τη ψυχραιμία της για να αποδράσει. Τον οδηγεί στην εταιρεία της σε ένα σύστημα τηλεμεταφοράς, όπου τελικά ο Teddy βρίσκει επίσης βίαιο θάνατο και η Michelle τραυματίζεται.

Κατά τη μεταφορά της στο νοσοκομείο η Michelle δραπετεύει από το ασθενοφόρο, επιστρέφει στην εταιρεία της και μπαίνει στην ίδια ντουλάπα, η οποία την μεταφέρει σε έναν εξωγήινο κόσμο. Εκεί, οι υπόλοιποι Ανδρομέδιοι της αποκαλύπτουν ότι τα ανθρώπινα πειράματα απέτυχαν και αφού οι άνθρωποι θέτουν σε κίνδυνο τις υπόλοιπες μορφές ζωής στη Γη, η Michelle αποφασίζει να τερματίσει την ανθρώπινη παρουσία στη Γη. Οι άνθρωποι πεθαίνουν μαζικά, ενώ τα ζώα επιβιώνουν. Στο σπίτι του Teddy οι μέλισσες συνεχίζουν να επικοινωνούν τα λουλούδια σαν ο κόσμος να μην άλλαξε ποτέ.

Παράρτημα Δ: «Συγκεντρωτικός πίνακας εφαρμογής του φουκωικού θεωρητικού πλαισίου για τη συγκρότηση του υποκειμένου στις ταινίες *Κυνόδοντας*, *Poor Things*, *Bugonia*»

Διαστάσεις /Παράμετροι (κεφ. 3.1)	Μεγάλη κόρη (<i>Κυνόδοντας</i>)	Bella (<i>Poor Things</i>)	Michelle (<i>Bugonia</i>)
1 ^{ος} μηχανισμός: αντικειμενοποίηση μέσω «καθεστώτος επιστημών»	Παραποίηση της γλώσσας ως βασικός μηχανισμός	Κυριολεκτικά δημιουργείται μέσα σε ιατρικό εργαστήριο	Καθεστώτς ψευδο- επιστημών (συνωμοσιολογία)
2 ^{ος} μηχανισμός: «πρακτικές διαίρεσης»	Κατηγοριοποίηση σε «υπάκουο» σώμα	Ταξινόμηση σε κατηγορία απόκλισης (ως «τέρας»)	Ταξινόμηση ως κάτοικος της Ανδρομέδας
3 ^{ος} μηχανισμός: «υποκειμενοποίηση του εαυτού»	Ρύθμιση σεξουαλικότητας (ο πατέρας αποφασίζει ποιος θα χρησιμοποιήσει το σώμα της)	Η Bella διαμορφώνει η ίδια τον εαυτό της μέσα από την σεξουαλικότητα της	Οι απαγωγείς επιχειρούν να την κάνουν να δει τον εαυτό της μέσα από τα δικά τους μάτια
Ποιμαντική εξουσία	Ο πατέρας προστατεύει, θυσιάζεται, γνωρίζει τα πάντα	Ο God ως προστάτης, σωτήρας, Θεός	Ο Teddy ως σωτήρας της Γης, θυσιάζεται και απαιτεί να του αποκαλύψει την «αλήθεια»
Εξουσία / Αντίσταση	Μετάβαση από «υπάκουο» σε «ανυπάκουο» σώμα. Η αντίσταση της οδηγεί στον θάνατο της	Μετάβαση από «υπάκουο» σε «ανυπάκουο» σώμα. Η αντίσταση της οδηγεί στη χειραφέτηση	Εναλλαγή μεταξύ «υπάκουο» και «ανυπάκουο» σώμα (φαινομενικά). Ενώ (πραγματικά) είναι «ανυπάκουη» από την

			αρχή. Η αντίσταση είναι ψυχολογική και λεκτική (εσωτερική χειραφέτηση). Η αντίσταση της είναι στρατηγική και οδηγεί στο θάνατο όλων των ανθρώπων.
Άρνηση της επιβεβλημένης ταυτότητας	Ξεκινά να την αρνείται, θέλει να την φωνάζουν Bruce	Την αρνείται συστηματικά	Αρνείται κάθε αφήγημα που της αποδίδουν
Δύο όψεις του υποκειμένου (υποταγή σε άλλον / συγκρότηση μέσω συνείδησης)	Παραμένει διαρκώς υποκείμενου του πατέρα της. Αρχίζει να αντιστέκεται αλλά η έκβαση είναι αμφίβολη	Ξεκινά ως υποκείμενο του God και καταλήγει ως υποκείμενο του εαυτού της	Από την αρχή ως το τέλος είναι υποκείμενο του εαυτού της αλλά προστατεύει την ταυτότητα της

Παράρτημα Ε: «Συγκεντρωτικός πίνακας εφαρμογής του θεωρητικού πλαισίου του Σπηλαίου του Πλάτωνα στις ταινίες *Κυνόδοντας*, *Poor Things*, *Bugonia*»

Σπήλαιο και πρωταγωνί- στρια (Κεφ. 3.3)	Μεγάλη κόρη (<i>Κυνόδοντας</i>)	Bella (<i>Poor Things</i>)	Michelle (<i>Bugonia</i>)
Αρχική κατάσταση	Δεσμώτρια	Δεσμώτρια	Αντεστραμμένο Σπήλαιο. Είναι ήδη έξω από το Σπήλαιο αλλά επανεγκλωβίζεται στο Σπήλαιο των άλλων.
Τελική κατάσταση	Μόλις ξεκινά να κινείται προς την έξοδο πεθαίνει	Ολοκληρώνει πλήρη έξοδο (4 ^ο επίπεδο)	Χειραγωγώντας τους άλλους καταφέρνει να «αποδράσει» από το Σπήλαιο τους.

**Παράρτημα Στ: «Συγκεντρωτικός πίνακας εφαρμογής του
θεωρητικού πλαισίου των ταυτοτήτων όπως τις συνοψίζει ο
Sollberger, στις ταινίες *Κυνόδοντας*, *Poor Things*, *Bugonia*»**

Διαστάσεις /Παράμετροι (κεφ. 3.2)	Μεγάλη κόρη (<i>Κυνόδοντας</i>)	Bella (<i>Poor Things</i>)	Michelle (<i>Bugonia</i>)
Ποσοτική ταυτότητα (μοναδικότητα)	Δεν υπάρχει λόγω απουσίας ονόματος	Αρχικά κενή (χωρίς μνήμη, παρελθόν), σταδιακά αποκτά μοναδικότητα	Ισχυρή και σταθερή
Ποιοτική ταυτότητα («ποια είμαι», ρόλοι)	Επιβεβλημένη: «υπάκουη» κόρη, αντικείμενο σεξουαλικής χρήσης	Διαμορφώνεται μέσα από επιλεγμένους ρόλους, επιλογές και εμπειρίες	Συνδεδεμένη με κοινωνική αναγνώριση: επιτυχημένη και ισχυρή
Αυτο-ομοιότητα / (εσωτερική συνοχή και συνέχεια) (Erikson)	Τεχνητή, επιβεβλημένη, «παθολογικά αρρωστημένη»	Κατακτάται αυθεντικά στο τέλος	Παραμένει συνεχή και στρατηγικά κρυμμένη (φαινομενικά μόνο η απώλεια της)
<i>idem-identity</i> (δυναμική διαδικασία συνεχούς ενσωμάτωσης εμπειριών) (Ricoeur)	Παρεμποδίζεται. Στο τέλος αναστέλλεται βίαια	Εξελισσόμενη διαδικασία. Στο τέλος, πλήρως πραγματομένη	Στρατηγική ενσωμάτωση εμπειριών χωρίς να χάσει τη συνέχεια της
<i>ipse-identity</i> (ηθικοφιλοσοφικές αποφάσεις) (Ricoeur)	Στερείται ελευθερία, επιλογές	Αναπτύσσεται (ενσυναίσθηση, ηθική διάσταση, ευθύνη)	Καθοδηγεί την έσχατη ηθικοφιλοσοφική απόφαση (καταστροφή Γης)

“me” (αλληλεπίδραση με άλλους) και “I” (αυθόρμητο) (Mead)	“me” πλήρως διαμορφωμένο από οικογένεια ενώ το “I” μόνο σε σύντομες στιγμές (παράξενος χορός-αντίσταση, Bruce)	Το αυθόρμητο “I” προηγείται του “me” από την αρχή	Το “me” φαινομενικά καταρρέει ενώ το “I” χειραγωγεί για επιβίωση
Βουλήσεις δεύτερης τάξης (Frankfurt)	Απουσιάζουν	«Επιθυμεί να επιθυμεί»	Χειραγωγούν μαζί με το “I”, το <i>idem-identity</i> και το <i>ipse-identity</i>
Αφηγηματική ταυτότητα (narrative identity)	Δεν δημιουργήθηκε αφού δεν είχε πρόσβαση σε πραγματικές εμπειρίες	Κατακτάται (συνεκτική ιστορία ζωής)	Η εξωτερική αφήγηση μεταβάλλεται στρατηγικά (άνθρωπος/εξωγήινη) ενώ η εσωτερική παραμένει αμετάβλητη
«Διάχυση ταυτότητας» (“identity diffusion”)	Εσωτερική ασυνέπεια, αίσθημα κενού	Αρχική κατάσταση αλλά υπερβαίνεται πλήρως	Φαινομενική μόνο (δεν υφίσταται πραγματικά)

Σοφία Χαραλάμπους, Το στοιχείο του
παράξενου ως μηχανισμός κατασκευής
ταυτότητας στις ταινίες του Γιώργου Λάνθιμου:
Κυνόδοντας, Poor Things, Bugonia
– Δημιουργία ταινίας μικρού μήκους
σε λανθιμικό ύφος

Υπεύθυνη Δήλωση Συγγραφέα:

Δηλώνω ρητά ότι, σύμφωνα με το άρθρο 8 του Ν.1599/1986, η παρούσα εργασία αποτελεί αποκλειστικά προϊόν προσωπικής μου εργασίας, δεν προσβάλλει κάθε μορφής δικαιώματα διανοητικής ιδιοκτησίας, προσωπικότητας και προσωπικών δεδομένων τρίτων, δεν περιέχει έργα/εισφορές τρίτων για τα οποία απαιτείται άδεια των δημιουργών/δικαιούχων και δεν είναι προϊόν μερικής ή ολικής αντιγραφής, οι πηγές δε που χρησιμοποιήθηκαν περιορίζονται στις βιβλιογραφικές αναφορές και μόνον και πληρούν τους κανόνες της επιστημονικής παράθεσης.