



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ «ΚΛΑΣΙΚΗ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑ»

ΜΟΝΙΚΑ ΙΑΚΩΒΟΥ

A.M 100026

Η ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΟΥ ΟΒΙΔΙΑΝΟΥ ΑΓΑΛΜΑΤΟΣ
ΣΤΗΝ ΤΑΙΝΙΑ *POOR THINGS*



Επιβλέπουσα: κ. Στέλλα Αλέκου
Επίκουρη Καθηγήτρια Λατινικής Φιλολογίας

Ιωάννινα 2026

Μόνικα Ιακώβου

(Α. Μ. 26)

Η μεταμόρφωση του οβιδιανού αγάλματος στην ταινία *Poor Things*

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

Επιβλέπουσα: κ. Στέλλα Αλέκου, Επίκουρη Καθηγήτρια Λατινικής Φιλολογίας

Τριμελής εξεταστική επιτροπή:

κ. Στέλλα Αλέκου, Επίκουρη Καθηγήτρια Λατινικής Φιλολογίας, Π.Ι

κ. Βάιος Βαϊόπουλος, Καθηγητής Λατινικής Φιλολογίας, ΕΚΠΑ

κ. Χαρίλαος Μιχαλόπουλος, Αναπληρωτής Καθηγητής Λατινικής Φιλολογίας, ΔΠΘ

Φωτογραφίες Εξωφύλλου:

Jean-Léon Gérôme, *Pygmalion and Galatea* (1890). Oil on canvas. The Metropolitan Museum of Art.

Διαθέσιμο μέσω: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436483>

[Τελευταία ανάκτηση: 30/03/2026]

Αφίσα της ταινίας *Poor Things* (2023).

Διαθέσιμη μέσω: <https://www.cinematerial.com/movies/poor-things-i14230458>

[Τελευταία ανάκτηση: 30/03/2026]

Περιεχόμενα

Ευχαριστίες.....	3
Περίληψη.....	4
1. Εισαγωγή.....	1
1.1 Θεωρητικό και μεθοδολογικό πλαίσιο.....	7
1.2 Το σώμα ως κατασκευή: <i>ars, natura</i> και <i>womanufacture</i>	7
1.3 Βλέμμα, εξουσία και παθητικότητα: θεωρητικές προσεγγίσεις.....	12
1.4 Φωνή και έμφυλη υποκειμενικότητα.....	14
1.5 Απαρχές, πρόσληψη και διασκευή: από το αρχαίο κείμενο στον σύγχρονο κινηματογράφο.....	17
2. Το άγαλμα στον Οβίδιο.....	22
2.1 <i>Ars adeo latet arte sua</i> : τέχνη, μίμηση και ψευδαίσθηση.....	24
2.2 Ο Πυγμαλίων ως ελεγκτικός εραστής.....	30
2.3 Η ερωτική σκηνοθεσία.....	33
2.4 Από το <i>ebur</i> στο <i>corpus</i> : η στιγμή της μεταμόρφωσης.....	42
3. Η «γέννηση» της Bella Baxter.....	46
3.1 Σώμα, εμπειρία και σεξουαλικότητα στο <i>Poor Things</i>	50
3.2 Από αντικείμενο σε υποκείμενο: η φωνή της Bella Baxter.....	59
3.3 Η κινηματογραφική ανασηματοδότηση.....	61
4. Μεταμορφώσεις εξουσίας και έμφυλης πολιτικής.....	63
4.1 Καλλιτέχνες, επιστήμονες και εξουσιαστές.....	63
4.2 Βιοπολιτική, έλεγχος και γυναικείο σώμα.....	71
4.3 Από τον μύθο στη σύγχρονη αφήγηση: τι αλλάζει πολιτικά;.....	74
Συμπεράσματα.....	76
BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	80
ABSTRACT.....	86

Αφιερώνω αυτή τη δουλειά σε τέσσερις εξαιρετικά σημαντικούς και αγαπημένους μου ανθρώπους, οι οποίοι έκριναν την πορεία μου καθοριστικά.

Ευχαριστώ τον κάθε ένα ξεχωριστά και αληθινά, για την εμπιστοσύνη, τη στήριξη και την αγάπη που μου έδειξε.

Στο μεγαλύτερο στήριγμά μου,

στους γονείς μου,

Παναγιώτη και Καλλιόπη.

Στην επιβλέπουσά μου,

σε μία εξαιρετική επιστήμονα και μοναδικού και σπάνιου ανθρώπου,

κ. Στέλλα Αλέκου.

Στην εγκάρδια φίλη μου,

Μαντώ,

η οποία δεν έφυγε ποτέ από το πλευρό μου.

ubicumque ars ostentatur, veritas abesse videtur
εκεί που επιδεικνύεται η τέχνη, η αλήθεια φαίνεται να απουσιάζει
Marcus Fabius Quintilianus, *Institutio Oratoria* 1.11.3

Ευχαριστίες

Η παρούσα Μεταπτυχιακή Διπλωματική εργασία εκπονήθηκε στο πλαίσιο του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών του Τμήματος Φιλολογίας (Τομέας Κλασικής Φιλολογίας) του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων. Είναι αυτονόητο πως η ολοκλήρωση της εργασίας αυτής θα ήταν αδύνατη χωρίς τη στήριξη και την αρωγή πολλών ανθρώπων.

Αρχικά, οφείλω να ευχαριστήσω την κ. Στέλλα Αλέκου, για τη συνεχή της στήριξη και ενθάρρυνση, για την επιστημονική της συμβολή αλλά και για τη διακριτική και ζεστή της υποστήριξη σε προσωπικό επίπεδο. Η κ. Αλέκου έπαιξε καθοριστικό ρόλο τόσο σε ακαδημαϊκό, όσο και σε προσωπικό επίπεδο, αφού δεν έπαψε ποτέ να πιστεύει σ' εμένα, να με εμπνέει και να με «σπρώχνει» να ανεβαίνω ερευνητικά.

Επιπλέον, μεγάλες και ειλικρινείς ευχαριστίες οφείλω στα δύο μέλη της τριμελούς επιτροπής μου, τον κύριο Βάιο Βαϊόπουλο και τον κύριο Χαρίλαο Μιχαλόπουλο, για την ευγενική αποδοχή τους να συμμετάσχουν στην επιτροπή της εργασίας μου και για την πρόθεση και ομαλή συνεργασία τους. Είμαι πραγματικά ευγνώμων που είχα την ευκαιρία να συνεργαστώ με δύο τόσο αξιόλογους καθηγητές.

Επιπρόσθετα, απευθύνω πολλές ευχαριστίες σε όλους τους καθηγητές του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων και ιδιαίτερα σε όσους είχα την ευκαιρία να παρακολουθήσω τις διαλέξεις τους στο ΠΜΣ «Κλασική Φιλολογία», για τις γνώσεις με τις οποίες με εφόπλισαν και την συνεργασία τους στα μαθήματα του προγράμματος.

Θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω θερμά τους αγαπημένους μου Λευτέρη Φαναριώτη και Μαρία Αλεξιάδου, συμφοιτητές μου στο ΠΜΣ, οι οποίοι σύντομα έγιναν φίλοι, με τους οποίους μοιράστηκα εκτός από σημειώσεις, ανησυχίες, άγχη, σκέψεις, αλλά και πολλά χαμόγελα, που μου κράτησαν όμορφη συντροφιά σε όλη την πορεία μου στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.

Φυσικά, δεν θα μπορούσα να παραλείψω να ευχαριστήσω τους αγαπημένους μου γονείς και το μόνιμό μου στήριγμα, Παναγιώτη και Καλλιόπη. Η αμέριστη στήριξη και εμπιστοσύνη τους και η ανεξάντλητή τους αγάπη αποτελούσε και θα αποτελεί πάντα τον φάρο που θα με καθοδηγεί σε κάθε μου βήμα.

Ανεκτίμητης σημασίας υπήρξε για εμένα η αγαπημένη μου φίλη, Μαντώ, στην οποία οφείλω πάρα πολλά και την ευχαριστώ από καρδιάς, που με άκουσε, με στήριξε, με ενθάρρυνε και με πίστεψε. Χάρη στην αγάπη της και την μόνιμη παρουσία της, κατάφερα να ξεπεράσω πολλά εμπόδια κατά τη διάρκεια αυτού του ταξιδιού.

Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω και όλους τους αγαπημένους φίλους και συγγενείς που στάθηκαν δίπλα μου σε κάθε στιγμή και βοήθησαν με κάθε δυνατό τρόπο για την επιτυχή ολοκλήρωση της παρούσας εργασίας.

Είμαι βαθύτατα ευγνώμων σε όλους όσους ανέφερα και τους ευχαριστώ για ακόμα μία φορά, για την πολύτιμη συμβολή τους στην ολοκλήρωση της εργασίας μου.

Περίληψη

Η παρούσα μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία εξετάζει τη μεταμόρφωση του οβιδιανού μύθου του Πυγμαλίωνα, όπως αυτός παρουσιάζεται στις *Μεταμορφώσεις* (10.243–297), μέσα από τη σύγχρονη κινηματογραφική ταινία *Poor Things* (2023) του Γιώργου Λάνθιμου. Κεντρικό άξονας της μελέτης αποτελεί η συγκριτική προσέγγιση της γυναικείας μορφής, με έμφαση στη μετάβαση από το άψυχο άγαλμα στη δυναμική και ενεργή υποκειμενικότητα της Bella Baxter.

Η ανάλυση του οβιδιανού μύθου εστιάζει στη γλωσσική και αφηγηματική συγκρότηση του αγάλματος, στη σχέση *ars* και *natura*, καθώς και στους μηχανισμούς μέσω των οποίων το γυναικείο σώμα παρουσιάζεται ως κατασκευή που υποτάσσεται στην επιθυμία του δημιουργού του. Ιδιαίτερη σημασία αποδίδεται στο βλέμμα, τη σιωπή και την παθητικότητα ως βασικούς όρους συγκρότησης της γυναικείας μορφής.

Παράλληλα, η κινηματογραφική αφήγηση του *Poor Things* προσεγγίζεται ως σύγχρονη αναδιατύπωση του μύθου, όπου η γυναικεία μορφή αποκτά φωνή, εμπειρία και δυνατότητα δράσης. Η Bella Baxter αναδεικνύεται ως μορφή που εξελίσσεται μέσα από τη σωματικότητα και την εμπλοκή της στον κόσμο, επαναπροσδιορίζοντας τη σχέση μεταξύ σώματος, ταυτότητας και εξουσίας.

Η εργασία αξιοποιεί συνδυαστικά εργαλεία φιλολογικής και κινηματογραφικής ανάλυσης, εντάσσοντας τη μελέτη σε ένα θεωρητικό πλαίσιο που περιλαμβάνει ζητήματα φύλου, βιοεξουσίας και αναπαράστασης. Στόχος της είναι η διερεύνηση των τρόπων με τους οποίους η σύγχρονη αφήγηση μετασχηματίζει το αρχαίο μυθολογικό πρότυπο και αναδεικνύει νέες μορφές κατανόησης της γυναικείας υποκειμενικότητας.

1. Εισαγωγή

Η παρούσα διπλωματική εργασία εξετάζει τη μεταμόρφωση του οβιδιανού μύθου του Πυγμαλίωνα, όπως αυτός διατυπώνεται στις *Μεταμορφώσεις* (10.243–297), μέσα από τη σύγχρονη κινηματογραφική ταινία *Poor Things* (2023) του Γιώργου Λάνθιμου. Κεντρική θέση της εργασίας είναι ότι η Bella Baxter συνιστά μια ριζική αναδιατύπωση του οβιδιανού αγάλματος, καθώς η «φωνή» της λειτουργεί ως μηχανισμός συγκρότησης υποκειμενικότητας που αποδομεί τις σχέσεις εξουσίας ενσωματωμένες στον μύθο.

Ως πρωτογενές αρχαίο *corpus* της εργασίας μελετάται ο μύθος του Πυγμαλίωνα στο δέκατο βιβλίο των *Μεταμορφώσεων* του Οβιδίου, με έμφαση στη γλωσσική και αφηγηματική συγκρότηση του αγάλματος όπως και του δημιουργού της. Επίσης, έμφαση δίνεται στη σχέση *ars* και *natura*, καθώς και στην εκμετάλλευση της γυναικειάς φιγούρας από τον άνδρα δημιουργό της και κατ' επέκταση, στη σιωπή της γυναίκας. Ως σύγχρονο πρωτογενές κείμενο εξετάζεται η κινηματογραφική ταινία *Poor Things*,¹ σε σενάριο του Tony McNamara και σκηνοθεσία του Γιώργου Λάνθιμου, με αναφορές στο ομώνυμο φαντασιακό μυθιστόρημα του Alasdair Gray,² στο οποίο η ταινία βασίστηκε.

Η ταινία *Poor Things* δεν βασίζεται απευθείας στον οβιδιανό μύθο, όμως αντλεί το αφηγηματικό της υπόβαθρο από το μυθιστόρημα του Gray, ο οποίος με τη σειρά του ενσωματώνει στοιχεία τόσο από τον μύθο του Πυγμαλίωνα, όσο και από το *Frankenstein*³ της Mary Shelley και τη βικτωριανή γοτθική παράδοση. Τόσο το μυθιστόρημα, όσο και η ταινία, επιχειρούν να θίξουν και να εξετάσουν ζητήματα δημιουργίας, επιστημονικής αυθεντίας και κατασκευής και ελέγχου του γυναικειού σώματος. Στην παρούσα εργασία, το μυθιστόρημα δεν εξετάζεται ως κύριο αντικείμενο ανάλυσης. Αντιθέτως, αξιοποιείται ως το αφηγηματικό υπόβαθρο πάνω στο οποίο στηρίζεται η κινηματογραφική εκδοχή.

Η διασκευή του Λάνθιμου μετατοπίζει το βάρος από την αφηγηματική πολυφωνία και τη σατιρική πολιτική διάσταση του Gray στο οπτικό καθεστώς της εμπειρίας,

¹ Γιώργος Λάνθιμος (σκην.), *Poor Things*, σεν. Tony McNamara, παραγωγή Element Pictures, 2023, κινηματογραφική ταινία.

² Gray, A. (1992) *Poor Things*. London: Bloomsbury.

³ Shelley, M. (2003). *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*, (Maurice Hindle, επιμ.). London: Penguin.

του σώματος και της επιθυμίας, καθιστώντας την Bella Baxter κεντρικό υποκείμενο δράσης. Υπό αυτή την έννοια, η ταινία συνομιλεί με τον οβιδιανό Πυγμαλίωνα μέσω ενός ήδη κριτικά επεξεργασμένου ενδιάμεσου κειμένου, το οποίο αποδομεί τη ρομαντικοποίηση της δημιουργικής πράξης και αναδεικνύει τις έμφυλες και κοινωνικές διαστάσεις της κατασκευής του «θηλυκού» σώματος.

Η επιλογή του μύθου του Πυγμαλίωνα ως αφετηρίας για τη μελέτη μιας σύγχρονης κινηματογραφικής αφήγησης δεν γίνεται μόνο λόγω της διαχρονικής του παρουσίας στη δυτική παράδοση,⁴ αλλά επίσης λόγω της σύνδεσής του με σύγχρονους προβληματισμούς γύρω από το σώμα, την τέχνη, την δημιουργία και την εξουσία. Ο μύθος του Πυγμαλίωνα φέρνει στο προσκήνιο ήδη από την αρχαιότητα το ζήτημα της κατασκευής του έμψυχου σώματος. Η γυναικεία μορφή διαμορφώνεται σύμφωνα με την επιθυμία και τη βούληση του δημιουργού της. Η εμψύχωση λειτουργεί ως η τελική φάση αυτής της διαδικασίας, όχι ως μια πραγματική γέννηση.

Ο μύθος του Πυγμαλίωνα αποκτά ιδιαίτερη σημασία στο σύγχρονο πολιτισμικό πλαίσιο, καθώς θέτει στο επίκεντρο ζητήματα που αφορούν την κατασκευή του σώματος, όπως επίσης και τη σχέση δημιουργίας και ελέγχου. Σήμερα, που το σώμα βρίσκεται όλο και περισσότερο στο επίκεντρο επιστημονικών και κυρίως κοινωνικών παρεμβάσεων, ο μύθος λειτουργεί ως ένα γόνιμο εννοιολογικό πλαίσιο για να κατανοήσουμε τους μηχανισμούς μέσα από τους οποίους το «θηλυκό» συγκροτείται ως αντικείμενο ή επιχειρεί να αναδειχθεί ως υποκείμενο.⁵

Υπό αυτή την έννοια, η κινηματογραφική επανεμφάνιση του Πυγμαλίωνα στο *Poor Things* δεν συνιστά απλή αναβίωση ενός κλασικού μύθου. Ανταποκρίνεται, όμως, σε ένα σύγχρονο ερώτημα: πώς μπορεί να αφηγηθεί κανείς σήμερα την κατασκευή ενός γυναικείου σώματος χωρίς να αναπαράγει τους μηχανισμούς σιωπής και ελέγχου που ο μύθος ενσωματώνει. Η επίκαιρη δυναμική του Πυγμαλίωνα έγκειται ακριβώς στη δυνατότητά του να αποκαλύπτει τις δομές εξουσίας που τον συγκροτούν, όταν διαβάζεται υπό το φως σύγχρονων προβληματισμών και θεωριών.

⁴ Όσον αφορά τη μεταγενέστερη παράδοση του μύθου, αξίζει να αναφερθεί ότι αναγνώστηκε και χρησιμοποιήθηκε δημιουργικά σε πολλές περιπτώσεις από την αρχαιότητα μέχρι και σήμερα. Η παρουσία του σε διαφορετικές μορφές τέχνης έχει απασχολήσει εκτενώς τη σχετική βιβλιογραφία, ενώ για συστηματική ανάλυση της λειτουργίας της τέχνης και της ψευδαίσθησης στον οβιδιανό μύθο βλ. κεφ. 2.1 της παρούσας εργασίας.

⁵ Για τη διαχρονική πρόσληψη του Οβιδίου και την επανερμηνεία των έργων του σε νεότερα πολιτισμικά και λογοτεχνικά συμφραζόμενα βλ. και Harrison, S. 2011.

Η κατανόηση του οβιδιανού αγάλματος απαιτεί την ένταξή του στο ευρύτερο αφηγηματικό πλαίσιο του δέκατου βιβλίου, όπου ο Ορφέας, ο «απόλυτος ποιητής»,⁶ λειτουργεί ως ο εσωτερικός αφηγητής. Η επιλογή του Ορφέα δεν είναι τυχαία· έχοντας αποτύχει να αναστήσει την Ευρυδίκη, στρέφεται σε μια αφήγηση όπου ο καλλιτέχνης επιτυγχάνει εκεί που ο ίδιος απέτυχε: στο να δώσει ζωή στην άψυχη ύλη.⁷ Ο Ορφέας, ως εσωτερικός αφηγητής, επηρεάζει και τον τρόπο που συγκροτείται η ιστορία. Ο Πυγμαλίων επομένως, μπορεί να ιδωθεί ως μια μορφή που αντανakλά πλευρές της ποιητικής λειτουργίας, ή ακόμα και ως το (λογοτεχνικό) *alter-ego* του ποιητή,⁸ ενσαρκώνοντας τη διαδικασία της «womanufacture» (κατασκευής γυναίκας),⁹ έννοιας η οποία θα αναλυθεί εκτενώς στη συνέχεια. Το άγαλμα δεν είναι παρά ένα «σώμα κειμένου», μια ελεγειακής μορφής¹⁰ κατασκευή που στερείται δικής της βούλησης και υπάρχει μόνο για να ικανοποιεί τον δημιουργό της.¹¹

Κεντρικό ρόλο σε αυτή τη διαδικασία παίζει το ανδρικό και καθηλωτικό βλέμμα (male gaze και fixing gaze).¹² Ο Πυγμαλίων είναι μεν ένας ικανός γλύπτης, όμως είναι ταυτόχρονα και ο «ιδανικός θεατής» που επιβάλλει τη δική του επιθυμία πάνω στο αντικείμενο, μετατρέποντας τη θέαση σε πράξη κυριαρχίας. Η αισθητική του αγάλματος βασίζεται στην τέλεια ψευδαίσθηση, όπου η τέχνη κρύβεται τόσο επιδέξια που ο δημιουργός καταλήγει θύμα της δικής του επινόησης.

Ιδιαίτερη σημασία αποκτά ο όρος *reverentia*, ο οποίος συνδέεται με τη στάση της γυναικείας μορφής απέναντι στον δημιουργό της. Η σημασιολογική και λειτουργική του διάσταση στο οβιδιανό κείμενο θα εξεταστεί εκτενέστερα στη συνέχεια, καθώς φαίνεται να σχετίζεται με την ακινησία και την παθητικότητα του αγάλματος.¹³

⁶ Ο Segal, Ch. 1998, 30 μάλιστα, τον ονομάζει τον «μεγαλύτερο ποιητή της λογοτεχνικής παράδοσης».

⁷ James, P. 2011, 6.

⁸ Sharrock, A. 1991, 14.

⁹ Για την έννοια της womanufacture, βλ. Sharrock, A. 1991a. Η συγκεκριμένη μελέτη αποτελεί βασική πηγή για την παρούσα εργασία.

¹⁰ Ο Πυγμαλίων, επομένως, μπορεί να ιδωθεί ως μορφή που αντανakλά πλευρές της ποιητικής λειτουργίας, καθώς η σχέση του με το άγαλμα οργανώνεται σύμφωνα με συμβάσεις της ελεγειακής ποίησης, οι οποίες εξετάζονται εκτενώς στο κεφ. 2.2 της παρούσας εργασίας.

¹¹ Βλ. και Elsner, J. 1991a, 160.

¹² Κύρια μελέτη που χρησιμοποιείται για αυτή τη θεωρία είναι αυτή της Salzman-Mitchell, B. P. 2005.

¹³ Διευκρινίζεται ότι στον οβιδιανό μύθο η γυναικεία μορφή δεν ονομάζεται· το όνομα «Γαλάτεια» αποδίδεται μεταγενέστερα στην παράδοση. Στην παρούσα εργασία το όνομα χρησιμοποιείται συμβατικά, χάριν ευκολίας και αποφυγής επαναληπτικής χρήσης περιγραφικών όρων όπως «το άγαλμα». Για εκτενέστερη ανάλυση γύρω από την ονοματοδοσία του αγάλματος, βλ. ενδεικτικά Law, H. H. 1932. Η Law, εξετάζοντας μια σειρά από κλασικά λεξικά και εγχειρίδια μυθολογίας από το 1581 έως το 1850, διαπιστώνει ότι το όνομα Γαλάτεια απουσίαζε από όλα. Στην αγγλική λογοτεχνία, η πρώτη χρήση του ονόματος εντοπίζεται στο έργο του W. S. Gilbert, *Pygmalion and Galatea*, το 1871. Ωστόσο, η έρευνα αποκάλυψε ότι η χρήση του ονόματος από τον Gilbert είχε προηγηθεί κατά έναν αιώνα στη γαλλική λογοτεχνία από τον Rousseau, στο έργο του *Pygmalion, scène lyrique* το 1770.

Η εργασία υποστηρίζει ότι το *Poor Things* επεξεργάζεται εκ νέου τον μύθο του Πυγμαλίωνα ως προς τη μορφή της γυναικείας ταυτότητας, μετατοπίζοντας το σώμα από κατασκευασμένο είδωλο σε ενεργό πεδίο εμπειρίας και έκφρασης. Στο πλαίσιο αυτό, η έννοια της *ars* μετατοπίζεται από την ακινητοποίηση του γυναικείου σώματος προς μια δυναμική σύλληψη της σωματικότητας, μέσα στην οποία καθίστανται ορατές οι σχέσεις ισχύος που διαπερνούν την ίδια τη διαδικασία της δημιουργίας.

Η εργασία εστιάζει στη συγκριτική ανάγνωση του οβιδιανού μύθου και της κινηματογραφικής αφήγησης του *Poor Things*, με κύριο άξονα τη συγκρότηση του γυναικείου σώματος και της ταυτότητας. Ζητήματα όπως η συναίνεση ή άλλες επιμέρους θεματικές προσεγγίζονται μόνο στο μέτρο που συμβάλλουν στην ανάλυση των αφηγηματικών και εξουσιαστικών δομών.

Η παρούσα εργασία υιοθετεί μια συγκριτική προσέγγιση που συνδυάζει τη φιλολογική ανάλυση με εργαλεία κινηματογραφικής θεωρίας. Ως πρωτογενές υλικό εξετάζεται ο μύθος του Πυγμαλίωνα στο δέκατο βιβλίο των *Μεταμορφώσεων* του Οβιδίου και η κινηματογραφική ταινία *Poor Things*, με αναφορά στο μυθιστόρημα του Alasdair Gray ως ενδιαμέσο κείμενο.

Η ανάλυση του οβιδιανού κειμένου εστιάζει στη γλωσσική και αφηγηματική συγκρότηση του αγάλματος μέσα από την εξέταση βασικών λατινικών όρων και ρητορικών πρακτικών, όπως *eburna*, *natura*, *reverentia*, *niveum ebur*, *temptare* και *corpus*. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στη λειτουργία της έκφρασης (*ekphrasis*)¹⁴ και στους τρόπους με τους οποίους η αφήγηση παράγει ζωντανές εικόνες και προσεγγίζει το τεχνητό ως

έμψυχο.

Παράλληλα, η ταινία αναλύεται με εργαλεία κινηματογραφικής ανάλυσης, με έμφαση στη χρήση παραμορφωτικών φακών, όπως ο *fish-eye*, ο ευρυγώνιος, δηλαδή, φακός,¹⁵ στη διαμόρφωση του οπτικού πεδίου και στη συμβολική λειτουργία της εναλλαγής μεταξύ ασπρόμαυρης εικόνας και χρώματος. Οι τεχνικές αυτές εξετάζονται ως τρόποι οργάνωσης της θέασης και της κινηματογραφικής εμπειρίας.¹⁶

¹⁴ Για τη λειτουργία της έκφρασης, την έννοια της οπτικής ψευδαίσθησης και τη σύνδεσή της με ζητήματα επιθυμίας και βίας στο οβιδιανό κείμενο, βλ. Alekou, S. 2023, 2-5.

¹⁵ Choi, K.H.; Kim, Y.; Kim, C 2019, 1. 'The fish-eye lens camera has the advantage of having, relative to a conventional optical camera, a wider viewing angle for recording of color (RGB) information within a wide area, specifically by compressively recording the outer part of the camera image relative to the center part.'

¹⁶ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με την κινηματογραφική αναπαράσταση και τα μέσα που χρησιμοποιεί ο σκηνοθέτης για παραμόρφωση της εικόνας, βλ. Brown, B. 2012.

Η μελέτη πλαισιώνεται από ένα στοχευμένο θεωρητικό σχήμα που διερευνά τη σχέση φύλου, εξουσίας και σώματος, εντάσσοντας την έννοια της βιοεξουσίας στην επιστημονική αυθεντία του Godwin Baxter και την προβληματική της «κατασκευής γυναίκας».

Στόχος της μελέτης είναι να αναδείξει τους τρόπους συγκρότησης της γυναικείας μορφής στα δύο έργα και να διερευνήσει πώς η κινηματογραφική αφήγηση αναδιατάσσει τις σχέσεις εξουσίας που συνδέονται με τη δημιουργία.

Η επιλογή μιας συνθετικής μεθοδολογικής προσέγγισης στην παρούσα εργασία υποπαγορεύεται από τη φύση του ίδιου του αντικειμένου της. Ο μύθος του Πυγμαλίωνα δεν μεταφέρεται μόνο από ένα μέσο σε άλλο· υφίσταται παράλληλα έναν ουσιαστικό μετασχηματισμό, ο οποίος δεν μπορεί να αποτυπωθεί επαρκώς μέσω μιας αποκλειστικά θεματικής πρόσληψης. Η σύζευξη φιλολογικής ανάλυσης και εργαλείων κινηματογραφικής ανάλυσης καθίσταται, επομένως, αναγκαία προκειμένου να αναδειχθούν οι διαφορετικοί τρόποι με τους οποίους το σώμα, η φωνή και η εξουσία συγκροτούνται στο αρχαίο κείμενο και στη σύγχρονη κινηματογραφική αφήγηση.

Η βιβλιογραφική συζήτηση γύρω από τον οβιδιανό μύθο του Πυγμαλίωνα έχει επικεντρωθεί σε τρεις βασικούς άξονες: την κατασκευή της γυναικείας μορφής, τη λειτουργία του βλέμματος και την προβληματική της σιωπής. Ως προς τον πρώτο άξονα, η έννοια της «κατασκευής γυναίκας» (*womanufacture*), όπως αναδεικνύεται από τη Sharrock,¹⁷ προσεγγίζει το άγαλμα ως ελεγκτικό λογοτεχνικό κατασκευάσμα που στερείται δικής του βούλησης. Στον δεύτερο άξονα, η Salzman-Mitchell¹⁸ εστιάζει στη λειτουργία του ανδρικού βλέμματος (*male gaze*) ως μηχανισμού που ακινητοποιεί το υποκείμενο και το μετατρέπει σε αντικείμενο θέασης. Τέλος, ως προς τη σιωπή και τη συναίνεση, ο Curran¹⁹ αναδεικνύει τη σύνδεση της οβιδιανής αφήγησης με μορφές αποπροσωποποίησης, υπογραμμίζοντας τη διάσταση του «ελλειπτικού βιασμού». Οι προσεγγίσεις αυτές συμπληρώνονται από θεωρητικές αναγνώσεις της επιτελεστικότητας και της αφηγηματικής συγκρότησης της ταυτότητας,²⁰ οι οποίες προσφέρουν ένα ευρύτερο πλαίσιο για την κατανόηση της γυναικείας μορφής.

Όσον αφορά την ταινία *Poor Things*, η σύγχρονη κριτική την προσεγγίζει κυρίως μέσα από δύο κατευθύνσεις: ως φεμινιστική αναδιατύπωση της γυναικείας

¹⁷ Sharrock, A. 1991a.

¹⁸ Salzman-Mitchell, P. B. 2005.

¹⁹ Curran, L. C. 1978.

²⁰ Butler, J. 1993, 2.

ταυτότητας²¹ και ως πολιτική αφήγηση γύρω από την εξουσία και τον έλεγχο του σώματος. Στην πρώτη περίπτωση, η Bella Baxter ερμηνεύεται ως μορφή που αναπτύσσεται έξω από προκαθορισμένους κοινωνικούς ρόλους, σε διάλογο με θεωρητικά σχήματα που συνδέονται με τη Butler²² και τη Beauvoir.²³ Στη δεύτερη, η ταινία διαβάζεται ως κριτική της ιδιοκτησίας και του καπιταλισμού, καθώς και ως βιοπολιτική αφήγηση, όπου η επιστημονική αυθεντία του Godwin Baxter συνδέεται με μορφές πειθαρχικής εξουσίας και ενσαρκώνει τη φουκωική πειθαρχική εξουσία και τον πανοπτισμό.²⁴

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η εργασία εστιάζει στη συγκριτική ανάγνωση της Bella Baxter σε σχέση με το οβιδιανό άγαλμα, εξετάζοντας τον τρόπο με τον οποίο αναδιαμορφώνεται η γυναικεία μορφή και επανατοποθετούνται οι σχέσεις εξουσίας που συνδέονται με την πράξη της δημιουργίας.

Η εργασία οργανώνεται σε τέσσερα κύρια κεφάλαια, πέραν της εισαγωγής και των συμπερασμάτων. Το πρώτο κεφάλαιο παρουσιάζει το θεωρητικό και μεθοδολογικό πλαίσιο της μελέτης, εστιάζοντας σε βασικές έννοιες όπως η σχέση *ars* και *natura*, η «κατασκευή γυναίκας», το βλέμμα και η προβληματική της φωνής, καθώς και στο σχήμα της πρόσληψης και της διασκευής. Το δεύτερο κεφάλαιο επικεντρώνεται στον οβιδιανό μύθο του Πυγμαλίωνα, εξετάζοντας τη γλωσσική και αφηγηματική συγκρότηση του αγάλματος και βασικούς άξονες όπως η αιδώς, η σιωπή και το βλέμμα. Το τρίτο κεφάλαιο στρέφεται στην ταινία *Poor Things* και στη μορφή της Bella Baxter, προσεγγίζοντας συγκριτικά τη σχέση της με το οβιδιανό άγαλμα και τις μετατοπίσεις που προκύπτουν ως προς το σώμα και τη φωνή. Το τέταρτο κεφάλαιο διερευνά τη διάσταση της εξουσίας στα δύο έργα, με έμφαση στη μετάβαση από τον καλλιτέχνη-δημιουργό στον επιστήμονα-πειραματιστή και στις αντίστοιχες μορφές ελέγχου του σώματος. Η εργασία ολοκληρώνεται με τα συμπεράσματα, όπου συνοψίζονται τα βασικά ευρήματα.

²¹ MacArthur, G. 2023, Lang, C. 2023.

²² Butler, J. 1993 και 1997.

²³ Beauvoir, S. 1956.

²⁴ Foucault, M. 1973.

1.1 Θεωρητικό και μεθοδολογικό πλαίσιο

Το παρόν κεφάλαιο παρουσιάζει το θεωρητικό και μεθοδολογικό πλαίσιο της μελέτης και ορίζει τα βασικά εννοιολογικά εργαλεία της ανάλυσης. Η έρευνα στηρίζεται σε διεπιστημονική προσέγγιση που συνδυάζει τη φιλολογική ανάγνωση με θεωρίες του βλέμματος και της αναπαράστασης, καθώς και με σύγχρονες προσεγγίσεις γύρω από το σώμα, τη βιοπολιτική και την έμφυλη ταυτότητα.²⁵

Στις ενότητες που ακολουθούν εξετάζονται η έννοια του σώματος ως κατασκευής, η λειτουργία του βλέμματος ως μηχανισμού εξουσίας, η σχέση φωνής και ταυτότητας, καθώς και το θεωρητικό πλαίσιο της πρόσληψης και της διασκευής, το οποίο επιτρέπει τη συγκριτική προσέγγιση του αρχαίου κειμένου και της σύγχρονης κινηματογραφικής αφήγησης.

1.2 Το σώμα ως κατασκευή: *ars*, *natura* και *womanufacture*

Η ιδέα ότι το σώμα αποτελεί ένα φυσικό και αυτονόητο δεδομένο έχει αμφισβητηθεί στη σύγχρονη θεωρία. Το σώμα λειτουργεί ως βιολογική ύπαρξη, αλλά ταυτόχρονα διαμορφώνεται μέσα από κοινωνικούς και πολιτισμικούς παράγοντες που καθορίζουν τον τρόπο με τον οποίο γίνεται αντιληπτό. Σε αυτό το πλαίσιο, συνδέεται με σχέσεις εξουσίας που επηρεάζουν τη μορφή και τη λειτουργία του.

Αυτή η προβληματική φαίνεται καθαρά στον μύθο του Πυγμαλίωνα. Το άγαλμα εμφανίζεται ως δημιουργήμα του καλλιτέχνη, ο οποίος δίνει μορφή στην ύλη σύμφωνα με την επιθυμία του. Η μετάβαση από το *ebur* στο *corpus* βρίσκεται στον πυρήνα της αφήγησης και φωτίζει τη σχέση ανάμεσα στην *ars* και τη *natura*. Το σώμα προκύπτει

²⁵ Ενδεικτικά, για μια συστηματική φιλολογική και διακειμενική ανάγνωση της οβιδιανής αφήγησης και της εξέλιξης του αγαλμάτινου μοτίβου, βλ. Πετρίδης, Α. Κ. 2011, Alekou, S. 2022 και Barchiesi, A. κ.ά. 2022. Σχετικά με τις θεωρίες του βλέμματος (male gaze), την ηδονή της θέασης και την κινηματογραφική αναπαράσταση του γυναικείου σώματος, βλ. Mulvey, L. 2016 και τη θεμελιώδη εφαρμογή τους στο έργο του Οβιδίου από την Salzman-Mitchell, P. 2005. Για την ανάλυση του Πυγμαλίωνα ως ιδανικού θεατή και τη διαδικασία της καλλιτεχνικής ιδιοποίησης (Womanufacture), βλ. Elsner, J. 2007 και Sharrock, A. R. 1991. Όσον αφορά τη μελέτη του σώματος ως πεδίο βιοπολιτικής, πειθαρχίας και «γυμνής ζωής», βλ. Φουκώ, Μ. 1989, Agamben, G. 2017 και Papanikolaou, D. 2021. Ειδικότερα για τη βιοπολιτική των χειρονομιών και την αισθητική του Λάνθιμου, βλ. Comanducci, C. 2024 και Kosmidou, E. R. 2026. Τέλος, για τη συγκρότηση της έμφυλης υποκειμενικότητας μέσω της επιτελεστικότητας και την κριτική στη βία του ανδρικού οράματος, βλ. Butler, J. 1993, Segal, C. 1998 και James, S. L. 2016.

μέσα από μια διαδικασία κατασκευής που συνδέεται με βλέμμα, περιγραφή και επιθυμία.

Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και στο *Poor Things*, όπου η δημιουργία του σώματος μεταφέρεται από την τέχνη στην επιστήμη. Η Bella Baxter προκύπτει μέσα από παρέμβαση και ανασύνθεση, γεγονός που επιτρέπει τη σύγκριση με το οβιδιανό άγαλμα και αναδεικνύει τη συνέχεια της ίδιας προβληματικής.

Η προσέγγιση της Judith Butler συμβάλλει στην κατανόηση αυτής της λογικής. Το σώμα, σύμφωνα με τη Butler, συγκροτείται μέσα από επαναλαμβανόμενες πρακτικές. Οι κοινωνικοί κανόνες διαμορφώνουν τον τρόπο με τον οποίο εμφανίζεται και γίνεται αντιληπτό. Με αυτή την έννοια, το σώμα λειτουργεί ως χώρος όπου εγγράφονται και μεταβάλλονται κοινωνικές νόρμες.

Η σωματικότητα της γυναικείας μορφής βρίσκεται εξ ολοκλήρου υπό τον έλεγχο του δημιουργού της. Το άγαλμα κατασκευάζεται, περιγράφεται και ερμηνεύεται αποκλειστικά μέσα από τον ποιητικό λόγο, ο οποίος λειτουργεί ως προέκταση του ανδρικού βλέμματος.²⁶ Ακόμη και πριν από τη μεταμόρφωση, το σώμα του αγάλματος αντιμετωπίζεται ως σώμα εν δυνάμει ζωντανό, ικανό να προκαλέσει ερωτική ανταπόκριση, χωρίς όμως να διαθέτει δική του βούληση.²⁷ Η μεταμόρφωση δεν αναιρεί αυτή τη σχέση εξουσίας· αντίθετα, την επικυρώνει. Το σώμα αποκτά ζωή, με την καθαρά βιολογική έννοια, αλλά όχι φωνή. Το γεγονός ότι το άγαλμα δεν ακούγεται ποτέ σε ολόκληρο το ποίημα, εντάσσεται στον τρόπο με τον οποίο οργανώνεται η εξουσία μέσα στον μύθο.

Το σώμα σε αυτό το πλαίσιο, λειτουργεί ως επιφάνεια εγγραφής κανονιστικών μηχανισμών. Μέσα από αυτήν την διαδικασία καθίσταται δυνατή η απόλυτη ευθυγράμμιση της γυναικείας μορφής με την επιθυμία του δημιουργού της.²⁸ Το άγαλμα δεν διαθέτει δυνατότητα αντίδρασης, δεν αρθρώνει συναίνεση ούτε εκφράζει δισταγμό· η ακινησία και η απουσία λόγου συνιστούν τις βασικές προϋποθέσεις της τελειότητάς του. Η γυναίκα, επομένως, δεν συγκροτείται ως δρών υποκείμενο μιας σχέσης·

²⁶ Salodow, J. B. 1988, 207: «Plucking something from the random flux of the universe, fixing it, establishing it as a dear point of reference for the rest of us, metamorphosis acts like the eye and hand of an artist».

²⁷ Τα στοιχεία αυτά θα αναλυθούν ενδελεχώς στα κεφάλαια τα οποία είναι προορισμένα για την επιμέρους ανάλυση τόσο του λατινικού κειμένου, όσο και της ταινίας.

²⁸ Βλ. και την διατύπωση του Φουκώ: Η ιστορική στιγμή της πειθαρχίας, είναι η στιγμή όπου γεννιέται μια τέχνη του ανθρώπινου σώματος που δεν αποβλέπει μονάχα στην ανάπτυξη των ικανοτήτων του, ούτε στην επιβάρυνση της υποταγής του, αλλά στη διαμόρφωση μιας σχέσης που, με τον ίδιο μηχανισμό, το καθιστά τόσο πιο υπάκουο όσο είναι πιο χρήσιμο, και αντίστροφα. Foucault, M. 1989, 184.

παρουσιάζεται ως χώρος προβολής ανδρικής φαντασίωσης, που παραμένει αδιατάρακτη, καθώς δεν προβάλλεται καμία αφηγηματική αντίσταση.

Η προβληματική αυτή εντοπίζεται ήδη στον οβιδιανό μύθο του Πυγμαλίωνα, όπου η γυναικεία μορφή παρουσιάζεται ως προϊόν τέχνης (*ars*) και όχι ως φυσικό σώμα (*natura*). Η Γαλάτεια δεν προκύπτει μέσα από φυσική διαδικασία· κατασκευάζεται από τον καλλιτέχνη, ο οποίος δίνει μορφή στην ύλη και μετατρέπει το ελεφαντόδοντο σε ιδανική γυναικεία φιγούρα.

Η *ars* στον Πυγμαλίωνα λειτουργεί ως τεχνική δεξιότητα και ταυτόχρονα ως πράξη επιβολής μορφής. Το άγαλμα ενσαρκώνει ένα ιδεώδες γυναικείο σώμα, απαλλαγμένο από τις «ατέλειες» και τις αντιφάσεις της πραγματικής ζωής. Πρόκειται για μια μορφή που δεν αντιστέκεται, δεν μιλά, δεν διατυπώνει επιθυμία. Η τελειότητα του αγάλματος είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τη σιωπή και την ακινησία του. Κατ' αυτόν τον τρόπο, το γυναικείο σώμα εμφανίζεται εξ αρχής ως προϊόν ανδρικής κατασκευής και προβολής.

Αντιθέτως, η *natura*, η φυσική ζωή, εισέρχεται στο μύθο αρχικά ως μία απεχθής αναπαράσταση της γυναικείας φύσης, με την ιστορία των Προποιτίδων.²⁹ Μετέπειτα, παρουσιάζεται ως θαυματουργική επικύρωση της καλλιτεχνικής πράξης. Η θεϊκή παρέμβαση που μετατρέπει την ύλη σε σώμα δεν αναιρεί, ούτε αναδιατυπώνει τη λογική της κατασκευής· αντιθέτως, την ολοκληρώνει. Η ζωή της φιλντισένιας επομένως, προκύπτει ως επιβεβαίωσή της. Έτσι, το σώμα παρουσιάζεται ως αποτέλεσμα μορφοποίησης και επιθυμίας, αντί ως αυθύπαρκτη φυσική οντότητα. Η *ars* προηγείται της *naturae* και καθορίζει τους όρους υπό τους οποίους αυτή μπορεί να υπάρξει.³⁰

Η δυναμική αυτή καθιστά τον μύθο του Πυγμαλίωνα αφήγηση κατασκευής του γυναικείου σώματος. Η γυναίκα εμφανίζεται ως δημιουργήμα που ανταποκρίνεται στη φαντασίωση του δημιουργού της. Η συγκρότηση της γυναικείας μορφής ως τέλειαις και σιωπηλής εντάσσεται σε ένα σχήμα έμφυλης ιεράρχησης, στο οποίο το ανδρικό υποκείμενο κατέχει τη θέση του δημιουργού, ενώ το γυναικείο σώμα προσλαμβάνει τη μορφή αντικειμένου προς διαμόρφωση και θέαση.

Η σύγχρονη θεωρητική συζήτηση γύρω από την κατασκευή του φύλου και του σώματος επιτρέπει την αναδιατύπωση αυτής της προβληματικής με τον όρο *womanu-facture*, έναν σύνθετο όρο που προκύπτει από τις λέξεις *woman* και *manufacture* και

²⁹ Για τον μύθο των Προποιτίδων βλ. και Tzounakas, S. 2023, Alekou, S. 2023, Πετρίδης, Α.Κ. 2011.

³⁰ Ενδεικτικά, βλ. Salodow, J. B. 1988, 210, όπου υποστηρίζει επίσης την υπεροχή της τέχνης στη σχέση Φύσης και Τέχνης.

δηλώνει την «παραγωγή» της γυναίκας ως πολιτισμικού και ιδεολογικού προϊόντος.³¹ Η γυναίκα με βάση τον όρο αυτόν, δεν αντιμετωπίζεται ως αυθύπαρκτη ουσία, καθώς διαμορφώνεται μέσα στον κοινωνικό χώρο. Το σώμα της εντάσσεται σε δομές γνώσης και ρύθμισης που καθορίζουν τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζεται και αξιολογείται.

Στο πλαίσιο αυτό, ο μύθος του Πυγμαλίωνα μπορεί να αναγνωστεί ως πρόιμη αφήγηση *womanufacture*: η γυναικεία μορφή κατασκευάζεται κυριολεκτικά από τον άνδρα-δημιουργό και αποκτά ζωή μόνο στο μέτρο που εξυπηρετεί την επιθυμία και την αισθητική του. Η γυναίκα δεν προϋπάρχει της κατασκευής της· συγκροτείται μέσα από αυτήν. Η έννοια της θηλυκότητας συνδέεται έτσι αναπόφευκτα με τη την παθητικότητα και τη διαθεσιμότητα.

Η θεωρητική αυτή προσέγγιση καθίσταται ιδιαίτερα γόνιμη όταν μεταφέρεται στο πεδίο της σύγχρονης κινηματογραφικής αφήγησης. Στην περίπτωση του *Poor Things*, η δημιουργική πράξη μεταφέρεται από το εργαστήριο του καλλιτέχνη στο χειρουργικό τραπέζι του επιστήμονα και το σώμα προκύπτει και πάλι μέσα από διαδικασίες κατασκευής και παρέμβασης. Σε αυτό το επίπεδο, διατηρείται το βασικό σχήμα του Πυγμαλίωνα: η γυναικεία μορφή εμφανίζεται ως αποτέλεσμα εξωτερικής διαμόρφωσης.

Η διαφοροποίηση εντοπίζεται στον τρόπο με τον οποίο το σώμα αυτό λειτουργεί μέσα στην αφήγηση. Η αγαλμάτεια μορφή παραμένει δεμένη με το βλέμμα και την επιθυμία του δημιουργού της, ενώ η Bella Baxter πειραματίζεται και αποκτά εμπειρία που δεν ελέγχεται πλήρως από τον Godwin Baxter. Το σώμα της δεν περιορίζεται σε σταθερή μορφή, αλλά εξελίσσεται μέσα από τη δράση και την εμπλοκή της στον κόσμο.

Σε αυτό το σημείο, η προσέγγιση της Judith Butler βοηθά να κατανοήσουμε τη σημασία αυτής της μετατόπισης. Η ίδια επαναπροσδιορίζει την υλικότητα του σώματος,³² θεωρώντας το ως μια διαδικασία που διαμορφώνεται και παγιώνεται μέσα στον

³¹ Ο όρος *womanufacture* είναι εισήγηση της Allison Sharrock, 1991a, η μελέτη της οποίας θα χρησιμοποιηθεί ως μία από τις κύριες πηγές στην παρούσα εργασία.

³² Η υλικότητα του σώματος, όπως αναδεικνύεται και στην εισαγωγή των Ανδρέα και Χαρίλαου Μιχαλόπουλου και Βαϊόπουλου για τις *Ηρωίδες*, συνδέεται στενά με τη γραφή ως σωματική πρακτική. Οι επιστολές των ηρωίδων παρουσιάζονται ως ίχνη ενσώματης εμπειρίας, όπου το σώμα λειτουργεί και ως φορέας έκφρασης που αφήνει υλικά σημάδια στον λόγο. Η γραφή συνδέεται με τη φυσική παρουσία μέσω εικόνων όπως τα δάκρυα, το αίμα και η χειρονομία της γραφής, στοιχεία που μετατρέπουν το κείμενο σε μορφή «σωματικού αποτυπώματος». Με αυτόν τον τρόπο, η φωνή αποκτά υλικό βάρος και εντάσσεται σε διαδικασία αυτοπαρουσίασης που χαράσσεται στο σώμα. Η προσέγγιση αυτή επιτρέπει την κατανόηση της γυναικείας έκφρασης ως πρακτικής που συγκροτείται μέσα από τη σχέση σώματος, γραφής και εμπειρίας, αναδεικνύοντας τη σημασία της υλικότητας στη συγκρότηση της

χρόνο, και όχι ως παθητικό δεδομένο (*site* ή *surface*).³³ Η υλικότητα αυτή δεν είναι ανεξάρτητη από την εξουσία. Αποτελεί, απεναντίας, το πιο «παραγωγικό» της αποτελεσμα, καθώς το φύλο λειτουργεί ως ένα κανονιστικό ιδεώδες (*regulatory ideal*) που επιβάλλει την υλοποίηση των σωμάτων μέσω μιας αναγκαστικής και διαρκούς επανάληψης κανονιστικών πράξεων,³⁴ οι οποίες δεν οδηγούν πάντα σε σταθερό αποτέλεσμα. Στην περίπτωση της Bella, συνεπώς, αυτή η διαδικασία παραμένει διαρκής και επιτρέπει μορφές δράσης που δεν ευθυγραμμίζονται πλήρως με τις κανονιστικές προσδοκίες.³⁵

Ωστόσο, η Butler επισημαίνει ότι η διαδικασία της υλοποίησης δεν είναι ποτέ πλήρης και οι σωματικές επιτελέσεις συχνά αποτυγχάνουν να συμμορφωθούν απόλυτα με τις νόρμες.³⁶ Αυτή ακριβώς η αστάθεια αφήνει χώρο για αυτενέργεια (*agency*), η οποία προκύπτει από τη δυνατότητα επαναδιαμόρφωσης των κανονιστικών απαιτήσεων. Στην περίπτωση της Bella Baxter στο *Poor Things*, το σώμα της αποτελεί μια κυριολεκτική, βίαιη κατασκευή από την επιστημονική αυθεντία του Godwin Baxter. Παρόλα αυτά, η Bella Baxter υπονομεύει το πατριαρχικό βλέμμα ακριβώς επειδή η δική της «υλοποίηση» στερείται του παραδοσιακού κοινωνικού προγραμματισμού. Μη έχοντας εκτεθεί στη «στυλιζαρισμένη επανάληψη πράξεων»³⁷ που συγκροτεί το θηλυκό φύλο, η Bella Baxter εκτελεί τις κινήσεις και τις επιθυμίες της με έναν τρόπο που η πατριαρχική πειθαρχία θα χαρακτήριζε ως «διαταραχή» ή «*pathos*»,³⁸ ωστόσο στην πραγματικότητα αποτελεί μια ανατρεπτική επανάληψη που αποδομεί την «τέλεια ψευδαίσθηση» του δημιουργού της.

υποκειμενικότητας. Για εκτενέστερη ανάλυση επί της σωματικότητας, βλ. την εισαγωγή του Βαϊόπουλος, Β., Μιχαλόπουλος, Α., Μιχαλόπουλος, Χ. 2021.

³³ Butler, J. 1993, 10-11.

³⁴ Butler, J. 1993, xii: «The category of ‘sex’ is, from the start, normative; it is what Foucault has called a ‘regulatory ideal.’ In this sense, then, ‘sex’ not only functions as a norm, but is part of a regulatory practice that produces the bodies it governs, that is, whose regulatory force is made clear as a kind of productive power, the power to produce—demarcate, circulate, differentiate—the bodies it controls. Thus, ‘sex’ is a regulatory ideal whose materialization is compelled, and this materialization takes place (or fails to take place) through certain highly regulated practices. In other words, ‘sex’ is an ideal construct which is forcibly materialized through time. «

³⁵ Στο πλαίσιο αυτό, η Butler ασκεί δριμύεια κριτική στο πατριαρχικό σχήμα που αντιλαμβάνεται τη φύση και το γυναικείο σώμα ως μια «παθητική επιφάνεια», η οποία αναμένει το «διδεικνυτικό» νόημα από το αρσενικό υποκείμενο για να αποκτήσει αξία και υπόσταση. Για λεπτομερέστερη ανάλυση επί του συγκεκριμένου ζητήματος, βλ. Butler, J. 1993, 4.

³⁶ Butler, J. 1993, 3.

³⁷ Butler, J. 1998, 48: “[...] the repeated stylization of the body, a set of repeated acts within a highly rigid regulatory frame that congeal over time to produce the appearance of substance, of a natural sort of being.”

³⁸ Βλ. Alekou, S. 2022, 540.

Η θεωρητική συζήτηση γύρω από τις έννοιες *ars*, *natura* και *womanufacture* επιτρέπει, επομένως, την κατανόηση του σώματος ως πεδίου στο οποίο διασταυρώνονται επιστημονικές και ιδεολογικές πρακτικές. Το σώμα συγκροτείται μέσα από διαδικασίες μορφοποίησης που καθορίζουν ποιο σώμα θεωρείται επιθυμητό και πόσο περιθώριο ελέγχου υπάρχει πάνω σε αυτό.

Με αυτή την αφετηρία, ο μύθος του Πυγμαλίωνα και η κινηματογραφική του αναδιατύπωση μπορούν να προσεγγιστούν ως δύο διαφορετικοί τρόποι οργάνωσης του γυναικείου σώματος. Στην πρώτη περίπτωση, το σώμα παραμένει σταθερά συνδεδεμένο με την επιθυμία του δημιουργού, ενώ στη δεύτερη εμφανίζει περιθώρια κίνησης και μεταβολής που μεταβάλλουν τη λειτουργία του μέσα στην αφήγηση.

1.3 Βλέμμα, εξουσία και παθητικότητα: θεωρητικές προσεγγίσεις

Στο πλαίσιο μιας διευρυμένης θεωρητικής προσέγγισης, το ανδρικό βλέμμα (*male gaze*)³⁹ ορίζεται ως μια θεμελιώδης δομή οπτικής και έμφυλης κυριαρχίας, η οποία εδράζεται στην ανισορροπία ισχύος μεταξύ του ενεργητικού υποκειμένου (άντρας) και του παθητικού αντικειμένου (γυναίκα). Σύμφωνα με τη Laura Mulvey, η ηδονή της θέασης στον κινηματογράφο και την αφήγηση συγκροτείται γύρω από μια αυστηρή διχοτομία, όπου ο άνδρας λειτουργεί ως ο ενεργητικός «φορέας του βλέμματος» (*maker of meaning*) και ο ελεγκτής της δράσης, ενώ η γυναίκα τοποθετείται στη θέση του παθητικού «θεάματος» (*spectacle*), φέροντας την ιδιότητα του «*to-be-looked-at-ness*»,⁴⁰ δηλαδή φτιαγμένη για να «βλέπεται». Σε αυτό το σχήμα, η γυναίκα λειτουργεί ως «φορέας νοήματος» (*bearer of meaning*) και όχι ως δημιουργός του, αποτελώντας έναν «λευκό καμβά» πάνω στον οποίο το ανδρικό υποκείμενο προβάλλει τις φαντασιώσεις του.

Η προσέγγιση αυτή φωτίζει τον οβιδιανό μύθο του Πυγμαλίωνα από μία διαφορετική γωνία, όπου η Γαλάτεια φαίνεται να προβάλλεται μέσα από το βλέμμα και την επιθυμία του δημιουργού της. Παράλληλα, προσφέρει ένα χρήσιμο πλαίσιο για την

³⁹ Ο όρος αυτός καθιερώνεται από την Mulvey, L. 1975.

⁴⁰ Mulvey, L. 1975, 808-809.

ανάγνωση του *Poor Things*, όπου η μορφή της Bella Baxter ξεκινά μέσα σε ένα αντίστοιχο καθεστώς θέασης, αλλά σταδιακά αποκτά τρόπους δράσης που μεταβάλλουν αυτή τη σχέση.

Η Salzman-Mitchell επεκτείνει αυτή τη θεώρηση μέσω του «καθηλωτικού βλέμματος» (*fixing gaze*), το οποίο διαθέτει τη δύναμη να ακινητοποιεί και να «παγώνει» το υποκείμενο σε αντικείμενο αισθητικής κατανάλωσης, στερώντας του κάθε ίχνος αυτενέργειας και μετατρέποντάς το σε «σώμα-κείμενο» ή «εικόνα»,⁴¹ περιορίζοντας τη δυνατότητα κίνησής του. Μάλιστα, υποστηρίζει πως το βλέμμα και η κίνηση λειτουργούν ως καθοριστικοί παράγοντες της αφηγηματικής εξέλιξης. Η ακινητοποίηση αυτή συνδέεται και με την εξέλιξη της αφήγησης, καθώς η σταθεροποίηση της εικόνας συνοδεύεται από επιβράδυνση ή αναστολή της δράσης. Το βλέμμα λειτουργεί έτσι ως μηχανισμός που επηρεάζει τόσο τη μορφή του σώματος όσο και τον ρυθμό της αφήγησης. Ωστόσο, η δυναμική αυτή δεν είναι μονομερής, καθώς και η γυναικεία μορφή δύναται να ακινητοποιήσει τον θεατή, αποδυναμώνοντας την ανδρική του ενεργητικότητα. Το ερωτικό αντικείμενο συχνά συγκροτείται ως μια στατική, σχεδόν γλυπτική παρουσία, προσφερόμενη για την οπτική απόλαυση. Η μετατροπή της αγαπημένης σε άγαλμα ανταποκρίνεται στην επιθυμία οπτικής κυριαρχίας. Παράλληλα, θεσμοί όπως ο γάμος και η τεκνοποίηση στηρίζονται στην παγίωση μιας σταθερής γυναικείας μορφής.⁴² Όταν, όμως, η γυναίκα αναλαμβάνει το βλέμμα και το στρέφει ενεργητικά, η θέση της μεταβάλλεται. Από στατική παρουσία γίνεται κινούμενο υποκείμενο και εισέρχεται σε μια οριακή κατάσταση που συχνά οδηγεί σε βαθύτερο μετασχηματισμό, ακόμη και σε μεταμόρφωση.⁴³

Όπως επισημαίνει ο Jás Elsner, η «τέλεια ψευδαίσθηση» αυτής της κυριαρχίας επιτυγχάνεται μόνο όταν ο δημιουργός λειτουργεί ως «ιδανικός θεατής», ο οποίος επιβάλλει τη δική του υποκειμενική ερμηνεία πάνω στην παθητική ύλη, πιστεύοντας στην ίδια του την αυταπάτη.⁴⁴ Η αποτελεσματικότητα αυτής της εξαπάτησης βασίζεται στην οβιδιανή αρχή «*ars adeo latet arte sua*» («η τέχνη κρύβεται μέσα στην ίδια της την τέχνη», *Μετ. 10. 252*), όπου η απόκρυψη της τεχνικής επιτρέπει στον δημιουργό να εκλάβει το κατασκευάσμα του ως φύση,⁴⁵ ενισχύοντας έτσι την εξουσία του πάνω στο αντικείμενο.

⁴¹ Salzman-Mitchell, B.P. 2005, 22, 67-68.

⁴² Salzman-Mitchell, P. B. 2005.

⁴³ Salzman-Mitchell, P. B. 2005, 115.

⁴⁴ Elsner, J. 2007, 120-123.

⁴⁵ Rosati, G. 2022, 75.

Η δομή αυτή του βλέμματος συνδέεται με προβληματικές εξουσίας που μπορούν να φωτιστούν μέσα από τη σκέψη του Michel Foucault περί βιοεξουσίας.⁴⁶ Στην περίπτωση του Godwin Baxter, το σώμα της Bella εντάσσεται σε ένα πλαίσιο επιστημονικής παρέμβασης και παρατήρησης, όπου οργανώνεται ως αντικείμενο μελέτης και ρύθμισης. Σε αυτό το επίπεδο, μπορεί να ιδωθεί σε σχέση με τη φουκωική έννοια του «πειθήνιου σώματος», το οποίο διαμορφώνεται μέσα από διαδικασίες ελέγχου και επιτήρησης, αφού μετατρέπεται σε «περίπτωση» (*case study*) προς μελέτη και εντέλει χειρισμό.⁴⁷

Αντίθετα, στον μύθο του Πυγμαλίωνα, η εξουσία του δημιουργού ασκείται κυρίως στο επίπεδο της μορφής και της θέασης. Το άγαλμα συγκροτείται ως αισθητικό αντικείμενο που ανταποκρίνεται στην επιθυμία του δημιουργού, χωρίς να εντάσσεται σε ένα σύστημα συστηματικής ρύθμισης ή παρακολούθησης.⁴⁸

Και στις δύο περιπτώσεις, η σιωπή και η περιορισμένη δυνατότητα αντίδρασης συνδέονται με τη θέση της γυναικείας μορφής μέσα στη σχέση εξουσίας. Η διαφορά εντοπίζεται στον τρόπο με τον οποίο οργανώνεται αυτή η σχέση: ως αισθητική κυριαρχία στον Πυγμαλίωνα και ως διαδικασία παρέμβασης και ρύθμισης στο *Poor Things*.

1.4 Φωνή και έμφυλη υποκειμενικότητα

Η συγκρότηση της έμφυλης ταυτότητας συνδέεται στενά με τη φωνή ως υλική και ακουστική παρουσία. Όπως επισημαίνει η Adriana Cavarero, η φωνή αποκαλύπτει το «ποιος» μιλάει, πέρα από το περιεχόμενο του λόγου. Με αυτή την έννοια, εγκαινιάζει μια «φωνητική οντολογία της μοναδικότητας»,⁴⁹ όπου η φωνή λειτουργεί ως στοιχείο που καθιστά το υποκείμενο αναγνωρίσιμο.

⁴⁶ Ο όρος βιοεξουσία θα εξεταστεί επιμέρους σε επόμενο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας.

⁴⁷ Για εκτενέστερη ανάλυση της σύνδεσης του Φουκώ με τον κινηματογράφο του Γιώργου Λάνθιμου, βλ. και Kutlu, T. 2021.

⁴⁸ Curran, C. L. 1978, 213: “The Pygmalion can fairly be read as an enactment of the male fantasy of possessing a wife who is so docile and complaisant that she might as well be his own creation”. Επεκτείνοντας λοιπόν αυτή τη σκέψη, εάν η γυναίκα/η γυναικεία μορφή έφερε οποιασδήποτε μορφής αντίρρηση ή ακόμα και αντίδραση, τότε δεν θα ήταν τέλεια, με τα δεδομένα του άντρα-δημιουργού, και κατ’ επέκταση δεν θα μπορούσε να είναι δική τους δημιουργία.

⁴⁹ Cavarero, A. 2005, 2-6. Στην εισαγωγή της μελέτης της, η Cavarero συζητάει και αναλύει τη φράση του Italo Calvino από το *A King Listens* (1984): “A voice means this: there is a living person, throat, chest, feelings, who sends into the air this voice, different from all other voices.”

Η προσέγγιση αυτή έρχεται σε αντίθεση με μια παράδοση που δίνει προτεραιότητα στο νόημα των λέξεων⁵⁰ και αφήνει σε δεύτερο επίπεδο τη φωνή ως υλική παρουσία. Στο πλαίσιο αυτό, η φωνή αποκτά ιδιαίτερη σημασία για την κατανόηση της μετάβασης από τη σιωπή προς μορφές έκφρασης που συνδέονται με την ανάδυση του υποκειμένου.

Από μία διαφορετική σκοπιά, η Judith Butler θεωρεί ότι το υποκείμενο διαμορφώνεται μέσα στον λόγο. Η υλοποίηση του φύλου (*materialization*) συντελείται τη στιγμή που το άτομο ονομάζεται και αναγνωρίζεται μέσα στο κοινωνικό και γλωσσικό σύστημα.⁵¹

Οι δύο προσεγγίσεις φωτίζουν διαφορετικές όψεις της ίδιας διαδικασίας: η Cavarero αναδεικνύει τη φωνή ως φορέα μοναδικότητας, ενώ η Butler δείχνει τους όρους μέσα από τους οποίους αυτή η φωνή μπορεί να αναγνωριστεί και να αποκτήσει θέση μέσα στον λόγο.

Η Simone de Beauvoir, στο *Le Deuxième Sexe*, υποστηρίζει ότι «δεν γεννιέται κανείς γυναίκα· γίνεται» (*On ne naît pas femme: on le devient*), επισημαίνοντας ότι η θηλυκότητα αποτελεί προϊόν ιστορικής και κοινωνικής διαμόρφωσης. Η γυναίκα συγκροτείται ως «Άλλος» (*l'Autre*) σε σχέση με το ανδρικό υποκείμενο, το οποίο ταυτίζεται με το ουδέτερο και το ομιλούν Εγώ. Η θέση αυτή της ετερότητας συνεπάγεται τον περιορισμό της στη σφαίρα της παθητικότητας και της σιωπής.⁵² Η σιωπή, επομένως, συνιστά πολιτική αποστέρηση υποκειμενικότητας, που αποσκοπεί στην ακινητοποίηση του γυναικείου σώματος.⁵³

Η έννοια της γυναίκας ως «Άλλου» επιτρέπει την ανάγνωση τόσο του οβιδιανού αγάλματος όσο και της Bella Baxter ως μορφών που συγκροτούνται σε σχέση με μια ανδρική αρχή που ορίζει τη θέση τους. Η Γαλάτεια εμφανίζεται πλήρως ενταγμένη σε αυτή τη σχέση, ως μορφή που υπάρχει μόνο μέσα από το βλέμμα και την επιθυμία του δημιουργού της. Στην περίπτωση της Bella, η αρχική της θέση οργανώνεται με

⁵⁰ Η ίδια η Cavarero ονομάζει αυτή την προσέγγιση «αποφωνοποίηση του λόγου» (*devocalization of logos*), η οποία παραδοσιακά υποτάσσει τη φωνή στον βουβό κόσμο των ιδεών και των καθολικών σημασιών. Ο όρος είναι αυτούσιος και εισήχθη από την ίδια την Cavarero. Για εκτενέστερη ανάλυση και εξήγηση του όρου, βλ. το κεφάλαιο 1.3 από το βιβλίο της, όπως παρατίθεται στην προηγούμενη υποσημείωση.

⁵¹ Butler, J. 1993, 1.

⁵² Beauvoir, S. 1956, 273-275. «One is not born, but rather becomes, a woman». Η διατύπωση αυτή εισάγει την ιδέα ότι η θηλυκότητα δεν αποτελεί φυσική ουσία αλλά αποτέλεσμα κοινωνικής διαμόρφωσης. Η θέση αυτή προαναγγέλλει τη θεωρία της επιτελεστικότητας της Judith Butler, σύμφωνα με την οποία το φύλο συγκροτείται μέσω επαναλαμβανόμενων κανονιστικών πράξεων και διαδικασιών υλοποίησης (*materialization*), και όχι ως προϋπάρχουσα ουσία.

⁵³ Butler, J. 1993, 4.

παρόμοιο τρόπο, καθώς η ύπαρξή της καθορίζεται από την επιστημονική παρέμβαση και την επιτήρηση του Godwin Baxter, ενώ η εξέλιξή της σηματοδοτεί μια μετατόπιση από αυτή τη συνθήκη.

Η σιωπή αποτελεί επαναλαμβανόμενο μοτίβο στις αναπαραστάσεις της γυναικείας μορφής, τόσο στην λογοτεχνία όσο και στον κινηματογράφο. Ενώ στην λογοτεχνική παράδοση μπορεί να λειτουργήσει (ή απλώς να ερμηνευθεί) ως δύναμη ή στρατηγική, στην (πατριαρχική) κοινωνική τάξη η γυναικεία σιωπή συχνά συνδέεται με περιορισμούς στη δυνατότητα έκφρασης και δράσης. Η γυναίκα είναι αποδεκτό να φαίνεται, ωστόσο όχι τόσο να ακούγεται, με αποτέλεσμα η σιωπή της να ερμηνεύεται ως συναίνεση και υπακοή. Συμπεραίνεται λοιπόν πως, η σιωπή λειτουργεί ως τεχνική εξουσίας πάνω σε ένα γυναικείο υποκείμενο, υποβαθμίζοντάς το, εντέλει, σε αντικείμενο, σε πολλές περιπτώσεις. Αυτό αποτελεί μία πολιτικά και έμφυλα φορτισμένη πρακτική που στόχο έχει την παραγωγή υποταγής.⁵⁴

Η σιωπή της Γαλάτειας στις *Μεταμορφώσεις* έχει ιδιαίτερη σημασία για τον τρόπο που παρουσιάζεται η γυναίκα στο έργο. Το άγαλμα, ακόμη και όταν ζωντανεύει, παραμένει σε μια παθητική θέση και δεν αποκτά δική του φωνή. Ακόμη και όταν ο Οβίδιος δίνει λόγο σε γυναικείες μορφές, όπως στις *Ηρωίδες*, η φωνή αυτή δεν είναι ανεξάρτητη, αλλά διαμορφώνεται από τον ίδιο τον ποιητή.⁵⁵ Με αυτήν την έννοια, η περίπτωση της Bella Baxter δείχνει μια ουσιαστική αλλαγή. Η Bella μιλά, εκφράζεται ελεύθερα και διεκδικεί τον έλεγχο του σώματός της, εισάγοντας έναν διαφορετικό τρόπο κατανόησης της γυναικείας παρουσίας. Η ομιλία της λειτουργεί σε βαθύτερο επίπεδο ως μέσο μέσα από το οποίο διαμορφώνεται η ίδια της η θέση μέσα στην αφήγηση.

Η σχέση μεταξύ λόγου και κανονιστικής εξουσίας είναι καθοριστική για τη συγκρότηση του υποκειμένου, καθώς ο λόγος λειτουργεί παραγωγικά και διαμορφώνει μορφές ταυτότητας. Η φωνή, ως όρος υποκειμενικότητας, συνδέεται με τις συνθήκες που καθορίζουν ποιος μπορεί να μιλήσει και με ποιους τρόπους. Όπως επισημαίνει ο Michel Foucault, η εξουσία συνδέεται με την παραγωγή γνώσης και μορφών

⁵⁴ Το επιχείρημα αυτό στηρίζεται στην ανάλυση της Cavarero, A. 2005, 117-118. Η Cavarero σε αυτό το κομμάτι αντιπαραβάλλει τη σιωπή των Σειρήνων του Franz Kafka με τη σιωπή που παραδοσιακά επιβάλλεται στις γυναίκες στην τέχνη. Τονίζει μάλιστα, μέσω μιας εϋστοχης και σαρκαστικής παρομοίωσης, ότι η ιδανική και σωστότερη γυναίκα δεν είναι απλώς μία «κωφάλαλη» γυναίκα, διότι σε αυτή την περίπτωση θα υπήρχε ο κίνδυνος να μην υπακούσει τις λέξεις ενός άνδρα γιατί δεν θα τις άκουγε. Η σωστή γυναίκα, καταλήγει, είναι αυτή που ακούει και καταλαβαίνει, απλώς δεν μπορεί να εκφέρει λόγο.

⁵⁵ Βλ. και Vaiopoulos 2013, 124, όπου τονίζεται ότι η γυναικεία φωνή στις *Heroides* αποτελεί κατασκευή του ανδρικού ποιητή.

υποκειμενικότητας μέσα από δίκτυα που οργανώνουν τη δυνατότητα λόγου.⁵⁶ Σε αυτό το πλαίσιο, το υποκείμενο διαμορφώνεται μέσα σε σχέσεις εξουσίας που καθορίζουν τη θέση του και τους όρους έκφρασής του.

Από μία άλλη σκοπιά, η Judith Butler εστιάζει στους κανονιστικούς μηχανισμούς που θέτουν τα όρια του τι μπορεί να εκφραστεί. Η έννοια του «αποκλεισμού» (*foreclosure*) δείχνει ότι το υποκείμενο συγκροτείται μέσα από μια ζώνη μη-ειπωμένου, όπου ορισμένες μορφές λόγου παραμένουν εκτός αναγνώρισης. Με αυτόν τον τρόπο, η φωνή συνδέεται με διαδικασίες που καθορίζουν τι μπορεί να ειπωθεί και τι παραμένει ανείπωτο.⁵⁷

Στον μύθο του Πυγμαλίωνα, η σιωπή της Γαλάτειας συνδέεται με τη διατήρηση της «τέλειας ψευδαίσθησης» της ανδρικής κυριαρχίας πάνω στο σώμα ως αντικείμενο θέασης. Όπως επισημαίνει η Adriana Cavarero, η δυτική μεταφυσική έχει δώσει προτεραιότητα στο νόημα των λέξεων εις βάρος της φωνής ως υλικής και ζωντανής παρουσίας, ενώ η γυναικεία «αφωνία» έχει συχνά συνδεθεί με μορφές υποβάθμισης.⁵⁸ Σε αυτό το πλαίσιο, η απουσία φωνής επιτρέπει τη σταθεροποίηση της γυναικείας μορφής ως παθητικής επιφάνειας θέασης. Η μετάβαση από τη σιωπή στη φωνή σηματοδοτεί έτσι μια κρίσιμη μετατόπιση: από τη θέση του αντικειμένου προς μορφές έκφρασης που συνδέονται με τη συγκρότηση του υποκειμένου.

1.5 Απαρχές, πρόσληψη και διασκευή: από το αρχαίο κείμενο στον σύγχρονο κινηματογράφο

Η παρούσα ενότητα χρησιμοποιεί τους όρους «πρόσληψη» και «διασκευή» ως διακριτά αλλά αλληλένδετα εργαλεία ανάλυσης. Ως πρόσληψη νοείται η δυναμική διαδικασία μέσω της οποίας ένα αρχαίο κείμενο αποκτά νόημα μέσα σε νέα ιστορικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα, καθώς κάθε εποχή το επανερμηνεύει σύμφωνα με τις δικές της

⁵⁶ Foucault, M. 1973, 40-41.

⁵⁷ Butler, J. 1997, 41 για τον ορισμό του όρου *foreclosure*. Για εκτεταμένα παραδείγματα και επεξήγηση, βλ. την ίδια μελέτη, 136-141.

⁵⁸ Cavarero, A. 2005, 40-41.

ανάγκες και προσδοκίες.⁵⁹ Η σημασία του έργου προκύπτει έτσι από τη συνεχή αλληλεπίδραση ανάμεσα στο αρχικό κείμενο και τις μεταγενέστερες αναγνώσεις του, και διαμορφώνεται μέσα από αυτή τη διαχρονική σχέση.⁶⁰ Από την άλλη πλευρά, ως διασκευή ορίζεται η συνειδητή μεταφορά ενός αφηγηματικού σχήματος σε νέο μέσο ή νέο πλαίσιο, όπου το αρχικό υλικό επαναδιατυπώνεται και αποκτά διαφορετική μορφή και λειτουργία.⁶¹ Στην περίπτωση του *Poor Things*, η σχέση με τον μύθο του Πυγμαλίωνα μπορεί να ιδωθεί ταυτόχρονα ως πρόσληψη και ως διασκευή: η ταινία αξιοποιεί ένα προϋπάρχον μυθολογικό σχήμα, το μεταφέρει σε ένα σύγχρονο κινηματογραφικό περιβάλλον και το επανανοηματοδοτεί μέσα από ζητήματα εξουσίας και υποκειμενικότητας.

Η ιστορική διαδρομή του μύθου του Πυγμαλίωνα αποκαλύπτει μια συνεχή διαδικασία επανεγγραφής. Στις προγενέστερες πηγές, το μοτίβο του αγάλματος συνδεόταν με την απώλεια στην *Άλκηστη* του Ευριπίδη, ή τη λατρεία της θεάς Αφροδίτης⁶² από τον Φιλοστέφανο τον Κυρηναίο.⁶³ Ο Πυγμαλίων περιγραφόταν ως βασιλιάς και όχι ως καλλιτέχνης, ενώ η ερωτική του εμπλοκή με το άγαλμα συχνά αντανakλούσε αρχαίες τελετές «ιερού γάμου», αφού ερωτεύτηκε το λατρευτικό άγαλμα της Αφροδίτης και το παντρεύτηκε τελετουργικά.⁶⁴

Η αφήγηση επικεντρώνεται στην παθολογική έλξη του ήρωα για ένα προϋπάρχον λατρευτικό άγαλμα της Αφροδίτης, με το οποίο ο βασιλιάς είχε σεξουαλική επαφή. Αυτή η εκδοχή ερμηνεύεται ως μια προσπάθεια εκλογίκευσης του αρχαίου τελετουργικού του ιερού γάμου, όπου ο ηγεμόνας ενώνονταν συμβολικά με τη θεά της γονιμότητας. Οι Χριστιανοί Πατέρες, όπως ο Κλήμης ο Αλεξανδρεύς και ο Αρνόβιος, διέσωσαν αυτές τις λεπτομέρειες με σκοπό την αυστηρή καταγγελία της παγανιστικής ειδωλολατρίας και της ηθικής έκπτωσης του αρχαίου κόσμου.

Η μετατόπιση αυτή προετοιμάζει την οβιδιανή εκδοχή, όπου η δημιουργική πράξη αποσπάται από το τελετουργικό και αποκτά αισθητικό χαρακτήρα.

⁵⁹ Hardwick, L. 2003, 1-5, για την πρόσληψη ως διαδικασία επανερμηνείας μέσα σε νέα πολιτισμικά συμφραζόμενα.

⁶⁰ Martindale, C. 1993, xiii-xiv, για την ιδέα ότι η ερμηνεία των κειμένων συνδέεται άρρηκτα με την ιστορία της πρόσληψής τους. Επιπλέον, για την επιρροή του Οβιδίου στις τέχνες, βλ. Martindale, C. 1990.

⁶¹ Hutcheon, L. 2006, 6-8, για την διασκευή ως μεταφορά και αναδημιουργία ενός έργου σε ένα νέο μέσο.

⁶² Ο O'bryhim, S. 2021, 74-75 κάνει επαρκή αναφορά στην εκδοχή του Φιλοστέφανου.

⁶³ Reed, J.D. 2024, 363-364, όπου περιγράφεται συγκεκριμένα και η λατρεία της Αφροδίτης στο πλαίσιο της παράδοσης του Φιλοστέφανου.

⁶⁴ Για εκτενή συζήτηση γύρω από τις προγενέστερες παραδόσεις του μύθου και τη σημασία τους για τον Οβίδιο, βλ. Bauer, D. 1962, 14-16.

Ο Οβίδιος αναδιαμορφώνει ριζικά το πρότυπο στις *Μεταμορφώσεις*, μετατρέποντας τον βασιλιά σε γλύπτη που σμιλεύει το ιδανικό του από λευκό ελεφαντόδοντο προκειμένου να αποφύγει τις ατέλειες των πραγματικών γυναικών. Η εμπύχωση του αγάλματος προκύπτει μέσα από τη θεϊκή παρέμβαση της Αφροδίτης, η οποία μετατρέπει το έργο τέχνης σε ζωντανή μορφή, συνδέοντας την καλλιτεχνική δημιουργία με τη δύναμη της μεταμόρφωσης.

Όσον αφορά την μεταγενέστερη παράδοση του μύθου, αξίζει να αναφερθεί ότι αναγνώστηκε και χρησιμοποιήθηκε δημιουργικά σε πολλές περιπτώσεις από την αρχαιότητα μέχρι και σήμερα. Κατά τον Μεσαίωνα και την Αναγέννηση, ο μύθος υπέστη περαιτέρω μετασχηματισμούς. Η παράδοση του *Ovide moralisé*⁶⁵ τον προσέλαβε ως χριστιανική ηθική διδαχή κατά της ειδωλολατρίας. Κατά τον 14ο αιώνα, ο John Gower στο έργο *Confessio Amantis*⁶⁶ απεικονίζει τον καλλιτέχνη ως μετανιωμένο πιστό που αντιλαμβάνεται τους κινδύνους της αλλόκοτης λατρείας του, προσφέροντας μια ηθική προειδοποίηση για τις συνέπειες του παράλογου πάθους.

Ο William Caxton⁶⁷ μετατρέπει την ιστορία σε κοινωνική αλληγορία, όπου ένας ισχυρός ευγενής αναλαμβάνει την εκπαίδευση μιας φτωχής υπηρέτριας προκειμένου να την μεταμορφώσει σε κυρία μέσω της κατήχησης και του στολισμού. Η προσέγγιση αυτή αναδεικνύει τη σχέση εξουσίας ανάμεσα στον κυρίαρχο διδάσκαλο και το πειθήνιο δημιούργημα, προαναγγέλλοντας μεταγενέστερες ταξικές αναγνώσεις. Επίσης, στον Caxton, το ενδιαφέρον μεταφέρεται στη γλώσσα και τη φωνή ως μέσα διαμόρφωσης της ταυτότητας, θέτοντας στο επίκεντρο τη σχέση ανάμεσα στην εκπαίδευση και την απόκτηση λόγου. Οι τρεις αυτές εκδοχές, συνεπώς, δείχνουν μια σαφή τάση ηθικοποίησης του μύθου, όπου η γυναικεία μορφή εντάσσεται σε σχήματα διδασχής και πειθαρχίας.

Στην ελισαβετιανή εποχή, κατά τον 16ο αιώνα, ο George Pettie⁶⁸ μεταφέρει τη δράση στην Ιταλία παρουσιάζοντας έναν ναρκισσιστή ευγενή του οποίου ο έρωτας για το άγαλμα αποτελεί μια προέκταση της αγάπης για τον εαυτό του. Ο John Marston⁶⁹

⁶⁵ Το *Ovide moralisé* είναι μία ανώνυμη γαλλική μετάφραση των *Μεταμορφώσεων*, η οποία χρονολογείται κατά προσέγγιση μεταξύ του 1315 και 1340 μ.Χ. Πρόσφατα, έχει μεταφραστεί στα αγγλικά. Murray, S.-J., & Boyd, M. (μτφρ.). (2020–2024). *Ovide moralisé*. Boydell & Brewer / Cambridge University Press.

⁶⁶ Η ιστορία του Πυγμαλίωνα και της Γαλάτειας με τίτλο *Pygmalion and his Statue* του John Gower, εντάσσεται στο έργο του *Confessio Amantis*, το οποίο χρονολογείται το 1390.

⁶⁷ Ο William Caxton ήταν Βρετανός εκδότης, ο οποίος το 1490 έγραψε μία πεζή παραλλαγή του μύθου, την οποία συνόδευσε με υπόμνημα.

⁶⁸ Pettie, G. (1576). *Pygmalion's Friend and his Image*.

⁶⁹ Marston, J. 1598, *The metamorphosis of Pigmaliions image and certaine satyres*.

εστιάζει στη βίαιη ανδρική επιβολή και στη γυναικεία σιωπή, χρησιμοποιώντας τον όρο «εικόνα» για να σατιρίσει την κενότητα των ποιητικών τρόπων της εποχής. Στον αντίποδα, ο Jean-Jacques Rousseau⁷⁰ προκρίνει τον θρίαμβο του καθαρού συναισθήματος, απεικονίζοντας έναν δημιουργό που αναζητά την πνευματική ευγένεια μέσα από το έργο του.

Στις εκδοχές αυτές, η δημιουργική πράξη απομακρύνεται από την καθαρά αισθητική διάσταση και συνδέεται όλο και περισσότερο με ζητήματα ηθικής, κοινωνικής ιεραρχίας και διαμόρφωσης της γυναικείας μορφής.

Στον 19ο αιώνα, ο William Morris⁷¹ επιτρέπει στο άγαλμα να αποκτήσει φωνή, η οποία όμως υπηρετεί αποκλειστικά τις διδαχές της θεάς, διατηρώντας την απόλυτη εξάρτηση από την ανδρική κηδεμονία. Ο W. S. Gilbert⁷² χρησιμοποιεί τη φιγούρα της Γαλάτειας ως μέσο για να στηλιτεύσει τη διαφθορά και τα διπλά πρότυπα του βικτωριανού καλλιτεχνικού κόσμου.

Η πλέον επιδραστική διασκευή ανήκει στον George Bernard Shaw,⁷³ ο οποίος μετατρέπει τον μύθο σε οξεία κοινωνική σάτιρα για την εκπαίδευση και τις ταξικές διακρίσεις. Ο καθηγητής Χίγκινς αναλαμβάνει τον ρόλο του σύγχρονου γλύπτη που «πλάθει» την Ελάιζα Ντούλιτλ μέσω της διδασκαλίας της γλώσσας και της φωνητικής, χρησιμοποιώντας την τεχνολογία του γραμμοφώνου ως εργαλείο μεταμόρφωσης.

Η μετατόπιση αυτή αναδεικνύει τη σημασία της γλώσσας και της φωνής ως μέσων συγκρότησης της ταυτότητας, μεταφέροντας το ενδιαφέρον από τη μορφή στη διαδικασία εκπαίδευσης και έκφρασης.

Η κινηματογραφική τέχνη, από τις πρώτες απόπειρες του Georges Méliès το 1898,⁷⁴ ενσαρκώνει το «Pygmalion Complex» δίνοντας ζωή σε ακίνητες εικόνες και μετατρέποντας το μάρμαρο σε φιλμ.

Ο Alfred Hitchcock στην ταινία *Vertigo*⁷⁵ εξερευνά την ψυχολογική εμμονή ενός άνδρα να ανακατασκευάσει την εικόνα μιας χαμένης γυναίκας πάνω σε ένα ζωντανό σώμα, αναδεικνύοντας τη σκοτεινή πλευρά της δημιουργικής ιδιοποίησης. Η ταινία, τελικώς, αναδεικνύει τον ρόλο του βλέμματος στη διαμόρφωση της γυναικείας εικόνας, φωτίζοντας τη διαδικασία κατασκευής της μέσα από την ανδρική επιθυμία.

⁷⁰ Rousseau, J.-J. 1762, *Pygmalion*.

⁷¹ Morris, W. 1896.

⁷² Gilbert, W.S. 1872.

⁷³ Shaw, G.B. 1912.

⁷⁴ Méliès, G. (σκηνοθεσία) 1898, *Pygmalion et Galathée*.

⁷⁵ Hitchcock, A. (σκηνοθεσία) 1958, *Vertigo*.

Η Carol Ann Duffy⁷⁶ προσφέρει μια ριζοσπαστική φεμινιστική απάντηση, παρουσιάζοντας την προοπτική της ίδιας της Γαλάτειας που επαναστατεί ενάντια στα έμφυλα στερεότυπα και την ανδρική επιβολή. Οι σύγχρονες αυτές εκδοχές μετατοπίζουν το ενδιαφέρον από την κατασκευή της μορφής στη διαχείριση του σώματος, της επιθυμίας και της υποκειμενικότητας. Η οπτική αυτή εισάγει τη γυναικεία φωνή ως χώρο αντίστασης, μετατοπίζοντας το επίκεντρο από την κατασκευή στη δυνατότητα αυτοέκφρασης.

Η ιστορική πορεία του μύθου του Πυγμαλίωνα δείχνει ότι, παρότι αλλάζουν οι εποχές και τα μέσα έκφρασης, ένα βασικό μοτίβο παραμένει σταθερό: η ιδέα ότι ένας άνδρας διαμορφώνει μια γυναικεία μορφή σύμφωνα με τις επιθυμίες και τα ιδανικά του. Από το αρχαίο τελετουργικό και την οβιδιανή αφήγηση έως τις νεότερες λογοτεχνικές και θεατρικές διασκευές, η πράξη της «δημιουργίας» μετακινείται από το ιερό στο καλλιτεχνικό και από εκεί στο κοινωνικό και τεχνολογικό πεδίο. Αυτό που αλλάζει ουσιαστικά δεν είναι μόνο το μέσο, αλλά και ο τρόπος με τον οποίο νοείται η μεταμόρφωση.

Μέσα σε αυτή τη διαδρομή, τέλος, το *Poor Things* συνομιλεί με την παράδοση του μύθου και ταυτόχρονα την επαναπροσδιορίζει και χαράζει μία ξεχωριστή πορεία. Η δημιουργική πράξη παρουσιάζεται πλέον ως πράξη ελέγχου πάνω στο σώμα. Η Bella Baxter ξεκινά ως αποτέλεσμα μιας τέτοιας πράξης, όμως σταδιακά ξεφεύγει από τον ρόλο του «πλασμένου» αντικειμένου και αποκτά δική της πορεία. Έτσι, η ταινία μεταφέρει τον μύθο σε ένα σύγχρονο πλαίσιο, όπου τίθενται ερωτήματα για την εξουσία, την τεχνολογία και τη δυνατότητα του γυναικείου σώματος να αυτοκαθοριστεί.

⁷⁶ Duffy, C.A. 1999.

2. Το άγαλμα στον Οβίδιο

Το παρόν κεφάλαιο εξετάζει τον μύθο του Πυγμαλίωνα στις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου, με έμφαση στη γλωσσική και αφηγηματική συγκρότηση του γυναικείου σώματος πριν και κατά τη μεταμόρφωσή του. Πριν ακόμη αποκτήσει ζωή, το άγαλμα περιγράφεται μέσω όρων και εικόνων που προετοιμάζουν τη μετάβαση από το *ebur* στο *corpus* και οικοδομούν μια σταδιακή ψευδαίσθηση σάρκας. Η ανάλυση που ακολουθεί επικεντρώνεται σε συγκεκριμένα χωρία του λατινικού κειμένου, προκειμένου να αναδειχθεί ο τρόπος με τον οποίο ο ποιητικός λόγος κατασκευάζει την επιθυμία, την προβολή και την αναμονή της μεταμόρφωσης.

Στους πρώτους στίχους του επεισοδίου, ο Οβίδιος παρουσιάζει τον Πυγμαλίωνα ως αποστασιοποιημένο από τις γυναίκες της εποχής του, τις οποίες χαρακτηρίζει μέσω της φράσης *aevum per crimen agentis*. Η στάση του αποδίδεται στην αποστροφή του απέναντι στα *vitia*, τα οποία συνδέονται ρητά με τη *feminea mens*. Ως αποτέλεσμα, ο Πυγμαλίων επιλέγει να ζει μόνος (*sine coniuge caelebs*) και μακριά από τον γάμο. (στ. 243-246):

*Quas quia Pygmalion aevum per crimen agentis
viderat, offensus vitiis, quae plurima menti
femineae natura dedit, sine coniuge caelebs
vivebat thalamique diu consorte carebat.*⁷⁷

Αυτές σαν είδε ο Πυγμαλίων να ζούνε βίο έκλυτο,
ενοχλημένος από τα ελαττώματα που η φύση έδωσε πολλά
στον γυναικείο νου, ζούσε ως εργένης, δίχως σύζυγο
και στο σπίτι του δεν είχε σύντροφο καμία.⁷⁸

Η διατύπωση αυτή συνδέει τη γυναικεία φύση με ένα σύνολο χαρακτηριστικών που παρουσιάζονται ως έμφυτα (*natura dedit*), μεταφέροντας την ευθύνη από την κοινωνική συμπεριφορά στη φύση του ίδιου του φύλου. Παράλληλα, η επιλογή του

⁷⁷ Για το λατινικό πρωτότυπο των *Μεταμορφώσεων* ακολουθείται η κριτική έκδοση του W. S. Anderson, *Ovid's Metamorphoses: Books 6–10*, Norman 1972.

⁷⁸ Για τη νεοελληνική μετάφραση των χωρίων των *Μεταμορφώσεων* χρησιμοποιείται η μετάφραση των Ανδρέα Ν. Μιχαλόπουλου και Χαρίλαου Ν. Μιχαλόπουλου στο έργο *Ρωμαϊκή Επική Ποίηση* (ΣΕΑΒ, 2015), εκτός αν δηλώνεται διαφορετικά.

Πυγμαλίων να αποσυρθεί από τον γάμο εμφανίζεται ως συνέπεια αυτής της γενικευμένης κρίσης.

Πρέπει να έχουμε κατά νου πως προηγήθηκε η ιστορία των Προποιτίδων, οι οποίες θέλοντας να παραμείνουν άγαμες, προσέβαλαν την τιμώμενη θεά της Αμαθούντας, Αφροδίτη, η οποία για να τις τιμωρήσει, τις μετέτρεψε σε πέτρα, αφού όμως πρώτα τις είχε μετατρέψει σε ανικανοποίητες πόρνες (*Met.* 10.238-242).⁷⁹ Έτσι, παρόλο που οι Προποιτίδες δεν έγιναν πόρνες εκούσια, ο Πυγμαλίωνας είχε αποστραφεί το γυναικείο φύλο, βλέποντας τον «έκλυτο βίο» που ζούσαν (*aevum per crimen agentis viderat*, 243-4). Επιλέγοντας να αποστασιοποιηθεί πλήρως από τις γυναίκες της εποχής του, ο Πυγμαλίων καταλήγει στη δημιουργία μιας γυναικείας μορφής από φίλντισι. Η μορφή αυτή λειτουργεί ως υλική ενσάρκωση ενός ιδεατού προτύπου, όπως το αντιλαμβάνεται ο ίδιος. Η στάση του δεν περιορίζεται σε μια απλή αποστροφή. Παρουσιάζεται ως βαθιά ενόχληση και προσβολή (*offensus*) απέναντι σε όσα θεωρεί ανηθικότητα των γυναικών και στα «ελαττώματα που έδωσε η φύση στο γυναικείο μυαλό» (στ. 244-5).

Βεβαίως, δεν ήταν η φύση που οδήγησε τις Προποιτίδες στην πορνεία, αλλά η Αφροδίτη, θέλοντας να τις ταπεινώσει και εντέλει να τις τιμωρήσει. Η χρήση της λέξης *natura* (στ. 245), σε συνδυασμό με την προηγούμενη αφήγηση των Προποιτίδων, επιτρέπει να ιδωθεί η στάση του Πυγμαλίωνα ως γενικευτική κρίση για το γυναικείο φύλο. Παρόλο που η συμπεριφορά των Προποιτίδων προκύπτει από τη θεϊκή τιμωρία της Αφροδίτης, ο Πυγμαλίων την αντιλαμβάνεται ως ένδειξη έμφυτης γυναικείας «ανηθικότητας», μεταφέροντας την ευθύνη στη φύση (*natura dedit*). Στο πλαίσιο αυτό, η αποστροφή του προς τις γυναίκες διαμορφώνει το αφηγηματικό υπόβαθρο της ιστορίας και συμβάλλει στη συγκρότηση της επιθυμίας του για μια διαφορετική μορφή θηλυκότητας. Αυτή την αντίληψη έρχονται να επιβεβαιώσουν και οι στίχοι 250-1, όταν, αφού ο γλύπτης έχει κατασκευάσει το άγαλμα, το θαυμάζει γιατί «το πρόσωπο είναι αληθινής

⁷⁹ Λίγους στίχους πιο πάνω βλέπουμε μία παρόμοια ιστορία μεταμόρφωσης με επίκεντρο τους «παρεκκλίνοντες» *Cerastes*. Αυτοί μεταμορφώθηκαν σε βόδια σφαγής από την Αφροδίτη, καθώς διέπρατταν ανθρωποθυσίες στο ιερό του Ξένιου Δία, λερώνοντάς το με το αίμα των θυμάτων, κάτι που αποτελούσε προσβολή κατά του θεού της φιλοξενίας. Στο 10^ο βιβλίο των *Μεταμορφώσεων*, ο Ορφέας χρησιμοποιεί την ιστορία τους για να πλαισιώσει την αφήγηση των Προποιτίδων. Για διεξοδικότερη ανάλυση του μύθου των Κεραστών, βλ. και Ο'Byrhim, S. 2021, 65-57. Για περαιτέρω μελέτη για τον μύθο των Κεραστών στην Αμαθούντα και την τιμωρία τους από την Αφροδίτη λόγω της παραβίασης του ιερού θεσμού της φιλοξενίας, βλ. Πετρίδης, Α. Κ. 2011, 102-108. Σχετικά με την ετυμολογική σύνδεση του ονόματός τους με το κέρας (*nomen traxere Cerastae*), βλ. Michalopoulos, A. 2001, 51 και Reed, J. D. 2022, 358. Για μια εκτενή ανάλυση που συνδέει τον μύθο με πραγματικές αρχαιολογικές μαρτυρίες στην Κύπρο (όπως τα πήλινα ειδώλια ανδρών με προσωπεία ταύρου) και τις φοινικικές επιρροές στη λατρεία, βλ. Ο'Byrhim, S. 2021, 65-67, 69. Τέλος, για τη σημασία της επίκλησης του Ξένιου Δία και τη λογοτεχνική λειτουργία των Κεραστών ως προοιμίου για την ιστορία των Προποιτίδων, βλ. Fratantuono, L. 2014, 133-134.

παρθένου, [...] και, αν η αιδώς δεν την εμπόδιζε, θα ήθελε να κουνηθεί». Σε αυτό το δίστιχο εντοπίζουμε δύο βασικούς πυλώνες του κειμένου: τον όρο *παρθένος* (στ. 250 *virginis*) και τον όρο *αιδώς* (στ. 151 *reverentia*). Παρόλο που δεν θα αναφερθούν πολλές φορές στο ποίημα αυτές καθ' εαυτές, παραμένουν κομβικής σημασίας, διότι υποδεικνύουν τα χαρακτηριστικά που φαίνεται να συγκροτούν το ιδεατό πρότυπο γυναικείας μορφής για τον Πυγμαλίωνα: παρθενία, σεμνότητα, αιδώ, υποταγή. Αυτά είναι τα χαρακτηριστικά που περιγράφουν μία «ιδανική γυναίκα», κατά τον ίδιο. Η γλώσσα του Οβιδίου επομένως στους στίχους 243-251 κρύβει μία έντονη αντίθεση μεταξύ των Προποιτίδων και της δικής του γυναίκας. Αυτή την γυναίκα-άγαλμα δεν αργεί να την ερωτευτεί (στ. 249: *operisque sui concepit amorem*).

2.1 *Ars adeo latet arte sua*: τέχνη, μίμηση και ψευδαίσθηση

Μιλώντας για την έννοια των ψευδαισθήσεων, πρέπει να καταγραφεί πως το ελεφαντόδοντο αντιπροσώπευε στους κλασικούς χρόνους την ίδια την ψευδαίσθηση,⁸⁰ όπως και την «μεταιχμιακότητα», την ενδιάμεση δηλαδή κατάσταση. Αυτό θέτει τη βάση για την αυταπάτη του Πυγμαλίωνα και εξηγεί, εν μέρει, γιατί δίνει εξ αρχής τόση έμφαση στην περιγραφή του φιλντισένιου σώματος, καθώς αυτή η πλαστή πραγματικότητα που βιώνει ο Πυγμαλίωνας καταλαμβάνει μεγάλο μέρος του ποιήματος και κατ' επέκταση φέρει μεγάλη σημασία, όπως θα αναλυθεί στη συνέχεια.

Ο Οβίδιος χρησιμοποιεί ήδη από τους πρώτους στίχους ένα ιδιαίτερα φορτισμένο λεξιλόγιο για να περιγράψει την εικόνα της ιδανικής γυναίκας. Στην περιγραφή του αγάλματος εμφανίζεται ο όρος *niveum ebur* (στ. 247–8), δηλαδή λευκό ελεφαντόδοντο, που συνδέεται με την αγνότητα, την τελειότητα και την παρθενία.⁸¹ Ήδη από αυτό το σημείο μπορεί να αναγνωστεί μια έμμεση σύγκριση ανάμεσα στις Προποιτίδες και στη γυναικεία μορφή που ο Πυγμαλίων επιδιώκει να διαμορφώσει.

⁸⁰ James, P. 2011, 19.

⁸¹ Για τη σημασία του λευκού χρώματος στο δέρμα και τη σύνδεσή του με την αγνότητα και την «αμόλυντη» γυναίκα, βλ. ενδεικτικά Salzman-Mitchell, P. B 2005, 71-72, Michalopoulos, N. Ch. 2022, 12, Reed, J.D. 2024, 339.

Επιπλέον, ο ποιητής παρουσιάζει το άγαλμα ως μια μορφή «τέτοιας ομορφιάς που καμία γυναίκα δεν θα μπορούσε να έχει» (στ. 249–50: *sculpsit ebur formamque dedit, qua femina nasci nulla potest*). Το δίστιχο αυτό αποκτά ιδιαίτερη σημασία, καθώς ήδη προϋποθέτει για τον τρόπο με τον οποίο ο Πυγμαλίων αντιλαμβάνεται το δημιούργημά του, αφήνοντας να διαφανεί μια τάση εξιδανίκευσης που έχει συνδεθεί από τη βιβλιογραφία με στοιχεία ναρκισσισμού⁸² ή ωραιοπάθειας.⁸³

Το άγαλμα περιγράφεται με όρους που θολώνουν τα όρια ανάμεσα στο φυσικό και στο τεχνητό.⁸⁴ όπως διατυπώνει και ο ίδιος ο Οβίδιος, *ars adeo latet arte sua* (στ. 252), δηλαδή η τέχνη «κρύβεται μέσα στο ίδιο της το έργο».

Συμπληρωματικά, ο Παπαγγελής⁸⁵ επισημαίνει πως ο Πυγμαλίωνας ερωτεύεται ουσιαστικά την Τέχνη του και όχι απαραίτητα την γυναίκα που έχει φτιάξει, τουλάχιστον όχι σε πρώτη όψη, διότι ταυτίζεται πλήρως με αυτό που έχει φανταστεί, όχι με αυτό που ισχύει στην πραγματικότητα. Στις αφηγήσεις όπου η Τέχνη διεκδικεί ρόλο αντίστοιχο ή ανώτερο της Φύσης, η μίμηση παύει να λειτουργεί ως αναπαράσταση και μετατρέπεται σε πράξη δημιουργίας, γεγονός που καθιστά ασταθή τα όρια ανάμεσα στο φυσικό και το τεχνητό.⁸⁶ Ο Πυγμαλίωνας πριν την μεταμόρφωση του αγάλματός του κάνει ακριβώς αυτό: *μιμείται* την φύση, δεν την δημιουργεί.

⁸² Anderson, W.J. 1972, 497. Ο Anderson, παρόλο που δεν χρησιμοποιεί ρητώς τον όρο «ναρκισσισμός», υποστηρίζει πως η αγάπη και ο έρωτας που νιώθει ο Πυγμαλίωνας για το έργο του προέρχονται από λατρεία της τέχνης του, δηλαδή του ταλέντου του και κατ'επέκταση του ίδιου του εαυτού του. Το γεγονός ότι ο Πυγμαλίωνας απέχει από τις γυναίκες τις εποχές του και φτιάχνει μία «καλύτερη», «τέλεια» εκδοχή της δικής του γυναίκας, φανερώνει, κατά τον Anderson, πως ο ίδιος μπορεί να ξεπεράσει τη φύση και να φτιάξει κάτι ανώτερο, που αγγίζει, ίσως, θεϊκά επίπεδα. Αναφέρει επίσης πως ο Οβίδιος φαίνεται να παρουσιάζει τον Πυγμαλίωνα ως έναν «αναμάρτητο καλλιτέχνη, ο οποίος παρά τις αμφιλεγόμενες πράξεις του, θα λάβει επιβράβευση από την Αφροδίτη».

⁸³ Η ωραιοπάθεια είναι ένα θέμα καθόλου ξένο προς τον Οβίδιο, καθώς στις *Μεταμορφώσεις* μας έχει διηγηθεί την γνωστή ιστορία του Νάρκισσου. Η ωραιοπάθεια σε αυτή την περίπτωση διαφέρει από αυτήν του Νάρκισσου. Ο Νάρκισσος ερωτεύεται τη μορφή του γιατί πιστεύει πως είναι κάποιος άλλος. Ο Πυγμαλίωνας, από την άλλη, ουσιαστικά «προβάλλει» τον εαυτό του μέσα από το άγαλμα που φτιάχνει, αφού του προσδίδει τόσο εξωτερικά, όσο και εσωτερικά, τα χαρακτηριστικά που θέλει αυτός, που βρίσκει ο ίδιος ελκυστικά και ιδανικά. Έτσι, ερωτεύεται την εκδοχή μίας γυναίκας που ξεκίνησε από τον ίδιο. Για περεταίρω ανάλυση για τη συγκεκριμένη πτυχή, βλ. Rosati, G. 2021, 73-75.

⁸⁴ Ενδεικτικά, βλ. Sharrock, A.R. 1991, 36. Η Sharrock συγκεκριμένα θεωρεί ότι ο Πυγμαλίωνας βρίσκεται σε μία κατάσταση «αυτό-απορρόφησης» (*self-absorption*) και «εμμονής» ("he is obsessed"). Η James, P., 2011, 23 επίσης υποστηρίζει πως ο Πυγμαλίωνας «χάνει την επαφή με την πραγματικότητα» και ταυτίζει την αγάπη του με «αγάπη για ένα φάντασμα». Θεωρώ αυτούς τους όρους εύστοχους, καθώς σύμφωνα και με την άποψη της Alekou, S. 2023, 226, η αληθοφάνεια του αγάλματος δημιουργεί την «τέλεια ψευδαίσθηση» για τον καλλιτέχνη και πιθανώς προμηνύει την μεταμόρφωσή του σε ζωντανή γυναίκα. Είναι πιθανόν, ακόμα, αυτό να προοικονομεί και τον καθορισμό της μετέπειτα θέσης της Γαλάτειας. Συγκεκριμένα, η μεταχείριση του έργου-αγάλματος ως ιδεατού αντικειμένου συνεχίζεται και μετά το ζωντανέμα, καθώς η γυναίκα παραμένει παθητικό κατασκεύασμα, υποταγμένο στην ανδρική επιθυμία.

⁸⁵ Παπαγγελής, Θ. 2010, 35-36.

⁸⁶ Για την ανατροπή της μίμησης στην τέχνη, βλ. Rosati, G. 2021, 15-17. Για την υπέρβαση της φύσης από την τέχνη, βλ. Solodow, J. 1988, 210-214.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει όμως η επιλογή του Οβιδίου να χρησιμοποιήσει τον όρο *natura* στον στ. 3. Αφενός, ήθελε να μιμηθεί τη φύση (καθώς σκάλισε ένα άγαλμα τόσο αληθοφανές και όμορφο, που το ερωτεύτηκε), αφετέρου η φύση, για τον ίδιο, παρουσιάζεται έμμεσα ως υπεύθυνη για τον εκφυλισμό των ηθών των γυναικών. Το σημείο αυτό μπορεί να ερμηνευθεί ως ένδειξη ότι, στο δίπολο φύσης–τέχνης, η τέχνη αποκτά προνομιακή θέση στην οπτική του Πυγμαλίωνα.⁸⁷

Αυτή η προτίμηση κορυφώνεται στον πολύ σημαντικό στίχο *ars latet arte* (στ. 252), δηλαδή «η τέχνη του κρύβει μέσα τέχνη»: η τέχνη εδώ φαίνεται σχεδόν να «νικάει» τη φύση, αφού φτιάχνει μία γυναίκα με μια ομορφιά «με την οποία καμία γυναίκα δεν μπορεί να γεννηθεί» (στ. 249).⁸⁸ Αυτός ο στίχος κρίνεται κομβικής σημασίας για το ποίημα και προσφέρει έδαφος για συζήτηση. Σύμφωνα με την μελέτη του Elsner,⁸⁹ η αφήγηση του Πυγμαλίωνα δεν εξυμνεί απλώς τη δύναμη της τέχνης. Κατασκευάζει μια φαντασίωση τελειότητας, όπου το έργο υπερβαίνει κάθε φυσικό πρότυπο. Η ομορφιά του αγάλματος παρουσιάζεται ως κάτι που η ίδια η φύση αδυνατεί να παράγει. Ωστόσο, αυτή η υπεροχή της τέχνης στηρίζεται σε ένα παράδοξο: για να γίνει πειστική, η τεχνητή κατασκευή πρέπει να πάψει να φαίνεται ως τέτοια.

Η μίμηση της φύσης λειτουργεί μόνο εφόσον η υλικότητα του έργου αποσυρθεί από το προσκήνιο. Το ελεφαντόδοντο πρέπει να ξεχαστεί, ώστε να αναδυθεί η ψευδαίσθηση ζωντανού σώματος. Η επιτυχία της τέχνης εξαρτάται από αυτή την απόκρυψη. Όσο περισσότερο εξαφανίζεται το ίχνος της κατασκευής, τόσο πιο «φυσικό» μοιάζει το αποτέλεσμα.

Η διαδικασία αυτή, όμως, δεν είναι αθώα. Δεν πρόκειται μόνο για εξαπάτηση του θεατή από το έργο: προϋποθέτει και τη δική του ενεργή συμμετοχή. Ο θεατής αποδέχεται τη σύμβαση της μίμησης και επιλέγει να πιστέψει στη ζωντάνια του αγάλματος. Στην περίπτωση του Πυγμαλίωνα, η ταύτιση αυτή αποκτά ακραία μορφή. Ως δημιουργός γνωρίζει απόλυτα την υλική υπόσταση του έργου του, κι όμως παραδίδεται στην επιθυμία που το μετατρέπει σε σώμα.

⁸⁷ Την ίδια άποψη φέρει και ο Νικολόπουλος, Τ. 2004, 108.

⁸⁸ Ο Reed, J. D. 2024, 366 φέρει την πολύ ενδιαφέρουσα άποψη ότι το *latet* εδώ εκτός από την πρώτη ερμηνεία που παίρνει, δηλαδή ότι η τέχνη «κρύβεται» μέσα στην τέχνη, μπορεί να σηματοδοτεί και ότι η τέχνη «παγιδεύεται» μέσα στην ίδια την τέχνη, συμβολίζοντας, φυσικά, τη Γαλάτεια που είναι παγιδευμένη ακόμα στο σώμα ενός αγάλματος.

⁸⁹ Elsner, J. 2007, 124-125.

Η τέχνη, έτσι, δεν καταργεί τη φύση, τη σκηνοθετεί. Και ο καλλιτέχνης, αντί να διατηρεί απόσταση από το δημιούργημά του, εγκλωβίζεται ο ίδιος στη σκηνοθετημένη του ψευδαίσθηση.

Αναπόφευκτα και αδιαμφισβήτητα, αυτό θα έχει αντίκτυπο μετέπειτα στην ιστορία του μύθου, αφού ποτέ δεν θα αντιμετωπίσει τη Γαλάτεια ως αληθινό πρόσωπο, αλλά ακόμα και μετά τη μεταμόρφωσή της, εξακολουθεί να την παρουσιάζει και να την προσεγγίζει ως το τέλειο, εύθραυστο έργο τέχνης του.

Σαν άλλος Νάρκισσος,⁹⁰ ο Πυγμαλίων ερωτεύεται, με μία ευρύτερη έννοια, την δική του αντανάκλαση. Η φαντασία του Πυγμαλίωνα είναι αυτή που δίνει μορφή, με την μεταφορική έννοια (*formam dedit*, στ. 248) στο άγαλμα, όχι η πραγματικότητα. Το σώμα της Γαλάτειας γίνεται ο καμβάς της δικής του εσωτερικής επιθυμίας και των δικών του προϋποθέσεων. Έτσι λοιπόν, καταλαβαίνουμε πως πρωτίστως ο γλύπτης του μύθου δεν ενδιαφέρεται να ζωντανέψει τη γυναίκα αυτή καθ' εαυτή. Θέλει πρωτίστως να δει την φαντασίωσή του να αποκτά μορφή.⁹¹

Μάλιστα, στους στίχους 254-255 (*saepe manus operi temptantes admovet, an sit corpus an illud ebur, nec adhunc ebur esse fatetur*) φαίνεται πως ήδη τρέφει την ψευδαίσθηση ενός αληθινού σώματος. Ο αναγνώστης ίσως να γίνεται και μάρτυρας μίας εσωτερικής πάλης που δίνει ο Πυγμαλίωνας, καθώς οι λέξεις που χρησιμοποιεί ο Οβίδιος στο χωρίο αυτό είναι αντικρουόμενες. Χρησιμοποιεί τόσο το *corpus*, όσο και το *ebur*, τονίζοντας την πυρηνική αντίθεση που χωρίζει το *σώμα* από το *φίλντισι*.⁹²

Η Kelsey Littlefield, σε μία πολύ ενδιαφέρουσα ανάλυσή της,⁹³ υπογραμμίζει πως η σχέση μεταξύ καλλιτέχνη και δημιουργήματος στον μύθο του Πυγμαλίωνα αποκαλύπτει μια σύνθετη «εξαπάτηση» που ξεπερνά τα συνηθισμένα όρια της μίμησης. Ο Πυγμαλίων αντιμετωπίζει μια βασική αντίφαση όταν δοκιμάζει το έργο του με το άγγιγμα (στ 254-55): ενώ λογικά αναγνωρίζει ότι το άγαλμα είναι από ελεφαντόδοντο,

⁹⁰ Η σχέση του Πυγμαλίωνα με τον Νάρκισσο έχει αναλυθεί διεξοδικά και εκτεταμένα από τον Rosati, G. 2021 και αποτελεί πλέον σημείο αναφοράς σχετικά με το συγκεκριμένο θέμα. → κι άλλες πηγές για τον Νάρκισσο

⁹¹ Βεβαίως, «η αλλαγή της όψης δεν συνεπάγεται αλλαγή της φύσης». (Reed, J.D. 2024, 364).

⁹² Anderson, W.J. 1972, 497. Συγκεκριμένα, ο Anderson σχολιάζει πως αυτό είναι που διαχωρίζει τον Πυγμαλίωνα από τους άλλους χαρακτήρες του Οβιδίου, καθώς σε άλλες περιπτώσεις, η ψευδαίσθηση σταδιακά αντικαθιστά την πραγματικότητα. Στην περίπτωση του Πυγμαλίωνα, ωστόσο, φαίνεται πως ο μύθος σχεδόν ξεκίνησε πάνω σε αυτή τη βάση. Η λεκτική αυτή αντιπαράθεση μεταξύ της ύλης (*ebur*) και του οργανικού σώματος (*corpus*) σηματοδοτεί τη μετάβαση από την αντικειμενική παρατήρηση στην ερωτική ψευδαίσθηση. Βλ. σχετικά Reed, J. D. 2024, 365-366 (σχόλιο στον στ. 255), ο οποίος σημειώνει ότι αυτή είναι η τελευταία φορά που το άγαλμα αντιμετωπίζεται ως αντικείμενο, και Solodow, J. 1988, 217-218, για την ανάλυση της αυταπάτης του δημιουργού.

⁹³ Littlefield, K. 2015.

αρνείται να δεχθεί αυτήν την πραγματικότητα. Η εξαπάτηση προκύπτει από την ίδια την τελειότητα της τεχνικής του.

Η εξαπάτηση, ωστόσο, δεν εξαντλείται στο επίπεδο της υλικής αναπαράστασης. Θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι επεκτείνεται και στο επίπεδο του ίδιου του ποιητικού λόγου. Όπως έχει επισημανθεί στη σχετική βιβλιογραφία, η οβιδιανή αφήγηση συχνά λειτουργεί μέσα από μηχανισμούς που προσομοιάζουν σε διαδικασίες αποπλάνησης, κατευθύνοντας την προσοχή και την επιθυμία του αποδέκτη. Υπό αυτό το πρίσμα, το *ars adeo latet arte sua* δεν αφορά μόνο την τεχνική του γλύπτη, αλλά και τη ρητορική λειτουργία του ίδιου του κειμένου, το οποίο συγκαλύπτει τους όρους της κατασκευής του, ενώ ταυτόχρονα τους ενεργοποιεί.⁹⁴

Υπάρχει όμως, άλλη μία πτυχή που αξίζει να αναφερθεί. Στον στίχο 255, ο Πυγμαλίωνας «δεν ομολογεί πως [το σώμα] είναι φίλντισι», με λίγα λόγια οδηγούμαστε στο συμπέρασμα ότι ακόμα και ο ίδιος ξεγελάστηκε από την αρτιότητα της τέχνης του και πείστηκε, εντέλει, ότι έχει να κάνει με αληθινή γυναίκα.

Ωστόσο, το ρήμα «ομολογώ» δεν κρύβει δυσπιστία ή ψευδαίσθηση. Φαίνεται εύλογο η επιλογή αυτού του ρήματος να εντείνει ακόμα περισσότερο το παράδοξο: συνειδητοποιεί ότι έχει σεξουαλική επιθυμία για ένα ψεύτικο σώμα, αλλά δεν το παραδέχεται.⁹⁵ Ένα άλλο στοιχείο που κρίνω ότι εντείνει την ειρωνεία του συγκεκριμένου χωρίου, είναι το γεγονός ότι σε άλλα σημεία του ποιήματος (κατ' ακρίβειαν, στο μεγαλύτερο μέρος του), ο Πυγμαλίωνας δεν φαίνεται να έχει την ίδια αναστολή, την ίδια ψευδαίσθηση. Επί παραδείγματι, στον στίχο 276, όπου προσεύχεται στην θεά Αφροδίτη για να του χαρίσει μια γυναίκα όπως αυτή που έπλασε, την ονομάζει ρητώς «φιλντισένια»:⁹⁶

⁹⁴ Nagle, B. R. 1988, 32-33, 46· Sharrock, A. 1994, 11-13. Η Nagle περιγράφει την οβιδιανή αφήγηση ως διαδικασία που ενεργοποιεί μηχανισμούς «αποπλάνησης», όπου ο αφηγητής κατευθύνει την προσοχή και την εμπλοκή του αποδέκτη, διαμορφώνοντας τους όρους πρόσληψης της ιστορίας. Σε συνδυασμό με την ανάλυση της Sharrock, όπου το αντικείμενο του πόθου προκύπτει μέσα από τον ίδιο τον λόγο του εραστή-ποιητή, καθίσταται δυνατή η ανάγνωση της *ars* όχι μόνο ως τεχνικής δεξιότητας, αλλά και ως ρητορικής διαδικασίας που συγκροτεί και συγκαλύπτει ταυτόχρονα την κατασκευή της επιθυμίας.

⁹⁵ O Rosati, G. 2022, 74, κινείται προς μία παρόμοια κατεύθυνση: συνεξετάζοντας τον Πυγμαλίωνα και τον Νάρκισσο, διαχωρίζει την ψευδαίσθηση του ενός από του δεύτερου. Υποστηρίζει, συγκεκριμένα πως ο Πυγμαλίωνας *επιλέγει* αυτήν την ψευδαίσθηση, αφού την έχτισε από την αρχή μόνος του και συνειδητά άφησε τον εαυτό του να «βουλιάξει» μέσα σε αυτή.

⁹⁶ Επιπρόσθετα, το γεγονός ότι δεν μπορεί να ζητήσει την ίδια την «φιλντισένια», αλλά μία «όμοια» με αυτή, είναι έμμεση (ή και άμεση) παραδοχή ότι της συνειδητοποίησης της τεχνητότητας από τον ίδιο. Βλ. και Elsner, J. 2007, 128.

*cōnstitit et timidē 'Sī, dī, dare cūncta potestis,
sit coniūnx, optō, 'nōn ausus 'eburnea virgō'
dīcere, Pygmalīōn 'similis mea,' dīxit, 'eburnae.'* (στ. 274-76)

στάθηκε πλάι στον βωμό και είπε με φόβο: «Αν θεοί, εσείς μπορείτε να δίνετε τα πάντα,
εύχομαι να γίνει γυναίκα μου», δεν τόλμησε ο Πυγμαλίων να πει
«η φιλντισένια κόρη», αλλά είπε «μια όμοια με τη φιλντισένια».

Παρομοίως, στον στίχο 287, αφού έχει συμβεί η μεταμόρφωση, ο Πυγμαλίωνας βρίσκεται πράγματι σε δυσπιστία αγγίζοντας πλέον το πραγματικό δέρμα της γυναίκας και φοβάται μήπως κάνει λάθος και δεν είναι πράγματι αληθινή, κάτι που δεν θα ίσχυε αν στ' αλήθεια είχε πειστεί πλήρως ότι η φιλντισένια του ήταν πραγματική γυναίκα πριν την μεταμόρφωση:

dubie gaudet fallique veretur
φοβάται μήπως έχει κάνει λάθος

Ωφέλιμη είναι και η αναφορά του Μιχαλόπουλου, ο οποίος συζητώντας τον στίχο 257 *et credit tactis digitos insider membris*, παρατηρεί το εξής: «αυτό σε πρώτη όψη μπορεί να δίνει την εντύπωση γνωστικού σφάλματος. Στην πραγματικότητα, είναι το ακριβώς αντίθετο. Η αντίληψη του καλλιτέχνη τίθεται σε παύση μόνο και μόνο για να επιτρέψει στον εαυτό του να παρασυρθεί από την μυθοπλασία της αναπαράστασης».⁹⁷

Η αυταπάτη αυτή δείχνει πόσο ισχυρή παρουσιάζεται η τέχνη σε σχέση με τη φύση. Ο Πυγμαλίων αποδίδει στο έργο του μια ομορφιά που καμία γυναίκα δεν μπορεί να έχει από τη γέννησή της, διαμορφώνοντας ένα ιδεατό σώμα που υπερβαίνει τα φυσικά μέτρα. Η μετάβαση από την όραση στην αφή ενισχύει την ψευδαίσθηση, καθώς το άγγιγμα προσδίδει μια μορφή «απτότητας» που γεφυρώνει το χάσμα μεταξύ φαντασίας και πραγματικότητας. Η «εξαπάτηση της τέχνης» φαίνεται έτσι να προετοιμάζει

⁹⁷ Michalopoulos, N. Ch. 2022, 3.

το έδαφος για τη θεϊκή παρέμβαση, αναδεικνύοντας μια σύνθετη σχέση ανάμεσα στην τέχνη και τη φύση, όπου τα όρια μεταξύ τους παραμένουν ρευστά.⁹⁸

2.2 Ο Πυγμαλίων ως ελεγειακός εραστής

Στους στίχους που προηγούνται της μεταμόρφωσης, μπορεί κάποιος να εντοπίσει μία επιπλέον ενδιαφέρουσα σύνδεση, αυτήν του Πυγμαλίωνα με τον ελεγειακό εραστή-ποιητή.⁹⁹ Η μορφή της *puella* έχει συχνά ερμηνευθεί, στη σχετική βιβλιογραφία, ως ένα «σώμα κειμένου», δηλαδή ως επιφάνεια πάνω στην οποία αρθρώνεται και οργανώνεται ο ερωτικός λόγος.¹⁰⁰ Κατ' επέκταση, οποιαδήποτε αλλαγή, μορφοποίηση ή επέμβαση στο σώμα της κοπέλας, είναι πολύ πιθανόν να συμβολίζει το αντίστοιχο για το ίδιο το κείμενο. Η απεικόνιση, επομένως, του Πυγμαλίωνα αντλεί από ελεγειακά μοτίβα και λεξιλόγιο, διαμορφώνοντας μια μορφή ερωτικού λόγου που φέρει σαφείς ελεγειακές αποχρώσεις.

Η σύνδεση με την ελεγεία μας εξυπηρετεί με ποικίλους τρόπους.¹⁰¹ Αρχικά, αν και οι *Μεταμορφώσεις* δεν ανήκουν στο ελεγειακό είδος, ο μύθος του Πυγμαλίωνα αντλεί σαφώς από ελεγειακές αναπαραστάσεις της *puellae*, ιδίως ως προς τη σύλληψη του γυναικείου σώματος ως αντικειμένου πεδίου ελέγχου. Επιπλέον, τόσο η *puella* της

⁹⁸ Littlefield, K. 2015, 31.

⁹⁹ Ενδεικτικά, βλ. Sharrock, A. 1991, James, P. 2011, 20-22.

¹⁰⁰ Βλ. Sharrock, A. 1994, 11-13. Η Sharrock αναλύει τον ερωτικό λόγο της ελεγείας ως διαδικασία «αποπλάνησης» που συγκροτείται ρητορικά, όπου το αντικείμενο του πόθου δεν προϋπάρχει ως σταθερή οντότητα, αλλά διαμορφώνεται μέσα από τον ίδιο τον λόγο του εραστή-ποιητή, στο πλαίσιο μιας δυναμικής σχέσης μεταξύ κειμένου και αναγνώστη. Επιπλέον, βλ. και Wyke, M. 2022, 11-13, όπου γίνεται συζήτηση για τη ρητορική και ποιητική κατασκευή του ερωτικού λόγου, καθώς και για τη διάκριση μεταξύ «γραπτής» και «υπαρκτής/ζώσας» γυναίκας, η οποία επιτρέπει να προσεγγιστεί η ελεγειακή *puella* ως προϊόν λόγου και αναπαραστάσης, και όχι ως άμεση αντανάκλαση μιας ιστορικής πραγματικότητας. Στο ίδιο έργο, στις σελίδες 163-164, η Wyke, αξιοποιώντας την έννοια της «womanufacture», δείχνει πώς ο μύθος του Πυγμαλίωνα λειτουργεί ως παράδειγμα των έμφυλων σχέσεων εξουσίας που διέπουν την ελεγεία: ο εραστής-ποιητής εμφανίζεται να «μορφοποιεί» και να «ζωντανεύει» το αντικείμενο του πόθου του, όπως ο γλύπτης το άγαλμά του, αποκαλύπτοντας τη σύνδεση μεταξύ ερωτικής επιθυμίας και ποιητικής δημιουργίας. Μέσα από αυτή τη μεταφορά, καθίσταται ορατός ο τρόπος με τον οποίο το γυναικείο σώμα συγκροτείται ως παθητικό και εύπλαστο αντικείμενο του ανδρικού βλέμματος, στενά συνδεδεμένο με τις προβολές και τις επιθυμίες του.

¹⁰¹ Ενδεικτικά για την ελεγεία, βλ. Sharrock, A. 1991, η οποία επισημαίνει την συγγένεια του ποιήματος αυτού με το είδος και την εμφανή χρήση ελεγειακών μοτίβων από τον Οβίδιο. James, P. 2009, 62-66, η οποία αναφέρει πως ο Οβίδιος φαίνεται να χρησιμοποιεί τις ίδιες τις συμβουλές του από το *Ars Amatoria* (ή ακόμα και από το *Amores*) για το πώς να συμπεριφερθεί και να «κερδίσει» την κοπέλα, επιβεβαιώνοντας την ελεγειακή σχέση του Πυγμαλίωνα με την *puellam*. Επίσης, βλ. κ Barchiesi, A., Kenney, E.J., Reed, J.D. 1999, 112-118.

ελεγκείας όσο και το άγαλμα στον μύθο του Πυγμαλίωνα παρουσιάζονται συχνά μέσα από περιορισμένη ή ελεγχόμενη πρόσβαση στη φωνή τους. Αν και οι δύο περιπτώσεις δεν ταυτίζονται, καθώς η ελεγκτική *puella* δύναται σε ορισμένα συμφραζόμενα να αρθρώνει λόγο, η αναπαράστασή τους διαμεσολαβείται σε μεγάλο βαθμό από τον ανδρικό λόγο. Στο πλαίσιο αυτό, η δυνατότητα έκφρασης συναίνεσης παραμένει ασαφής ή αφηγηματικά περιορισμένη, αφού η γυναικεία φωνή δεν εμφανίζεται ως πλήρως αυτόνομη.

Ο Πυγμαλίων βέβαια, σε αυτή την περίπτωση μετατρέπει το συμβολικό σε πραγματικό, αφού όντως δημιουργεί ένα έργο τέχνης που να φέρει τη μορφή της «αγαπημένης» του. Αυτό γίνεται εμφανές αρχικά μέσω της γλώσσας που χρησιμοποιεί ο Οβίδιος για να περιγράψει την δημιουργία και την μεταχείριση του αγάλματος από τον Πυγμαλίωνα. Στους στίχους 256-61, πιο συγκεκριμένα, οι όροι *temptare*, *ornare*, *formosa*, *nuda* είναι ξεκάθαρο ποιητικό νεύμα από τον Οβίδιο.¹⁰²

*oscula dat reddique putat loquiturque tenetque
et credit tactis digitos insidere membris
et metuit, pressos veniat ne livor in artus,
et modo blanditias adhibet, modo grata puellis
munera fert illi conchas teretesque lapillos
et parvas volucres et flores mille colorum* (στ. 256-261)

Της δίνει φιλία και νομίζει πως τα παίρνει πίσω και της μιλά και την κρατά
και πιστεύει πως βυθίζονται τα δάχτυλα στα μέλη που αγγίζει
και φοβάται μήπως αφήσει μελανιά στα μέλη που πιέζει.
Και τότε της λέει γλυκόλογα, τότε της φέρνει δώρα
που αρέσουν στα κορίτσια: κοχύλια και γυαλιστερές πέτρες
και μικρά πουλιά και λουλούδια με χίλια χρώματα

Ο εραστής-ποιητής στην ελεγεία έκανε ακριβώς αυτό: έφτιαχνε την *puellam* του όπως την ήθελε (δίνοντας βέβαια την ψευδαίσθηση πως ήταν κατώτερός της), αφού

¹⁰² Η σύνδεση του συγκεκριμένου ποιήματος με την ελεγεία έχει γίνει από πολλούς μελετητές και έχει συζητηθεί διεξοδικά στην έρευνα. Στην παρούσα εργασία θα επικεντρωθώ περισσότερο στα στοιχεία που προσφέρονται για την ανάλυση του γυναικείου χαρακτήρα και όχι στον επιμέρους, τεχνικό συσχέτισμό με το είδος της ελεγκείας.

η κοπέλα στην ελεγεία λειτουργούσε κατά κόρον ως το ίδιο το κείμενο: το σώμα της και όποιες αλλαγές μπορούσε να υποστεί αυτό, ήταν η αντανάκλαση του ίδιου του ποιήματος.¹⁰³

Η Alekou (2023),¹⁰⁴ συζητάει και την πιθανή σύνδεση του όρου *reverentia* με την ρωμαϊκή ελεγεία. Η *reverentia* αυτή καθ' εαυτή σημαίνει τον σεβασμό, την αιδώ, τη συστολή,¹⁰⁵ όμως σε πολλές περιπτώσεις κατ' επέκταση σημαίνει και τη σεξουαλική σεμνότητα. Στη ρωμαϊκή ελεγεία παρατηρούμε την προσωποποίηση της *reverentiae*, καθώς παίρνει τον ρόλο ενός εμποδίου (*impedimentorum*) που εμποδίζει την πρόσβαση στον εραστή-ποιητή στο σπίτι της *puellae* που πολιορκεί. Αυτός ο υπαινιγμός φαίνεται αρκετά πιθανός, καθώς αποτελεί μία από τις πολλές συνδέσεις που εντοπίζονται με την ελεγεία.¹⁰⁶

Σε αντιπαράβολή με την ρωμαϊκή ελεγεία, παρατηρείται ότι, παρόλο που λείπουν τα αναμενόμενα εμπόδια του έρωτα (*impedimenta amoris*), το μοναδικό «εμπόδιο» που παρατηρείται σε αυτόν τον μύθο είναι η *reverentiam* του αγάλματος. Αυτό είναι ένα άλλο παράδοξο στην ιστορία του Πυγμαλίωνα, καθώς αυτή η αιδώς δεν είναι παρά η προβολή της επιθυμίας του Πυγμαλίωνα. Έτσι, η ακινησία του αγάλματος, που εξ ορισμού υπάρχει, μετατρέπεται στα μάτια του δημιουργού του σε ηθική αρετή.¹⁰⁷

Έτσι λοιπόν, κατά κάποιον τρόπο, όπως η *puella* εξυπηρετούσε τον εραστή-ποιητή ως σώμα κειμένου (άρα, γινόταν ουσιαστικά η ίδια η τέχνη του), έτσι και το άγαλμα στον μύθο μας εξυπηρετεί τον Πυγμαλίωνα με αρκετά παρεμφερή τρόπο, μόνο που ο Πυγμαλίωνας μετατρέπει τις επιθυμίες του και την εξουσιαστική του δύναμη σε πιο χειροπιαστή, καλύτερα, τέχνη.¹⁰⁸ Επομένως, ενδιαφέρεται περισσότερο για την ενσάρκωση του φαντασιακού του ιδανικού, παρά για τη γυναίκα ως πρόσωπο. Η τέχνη

¹⁰³ Ενδεικτικά, βλ. Salzman-Mitchell, P. B. 2005, 69.

¹⁰⁴ Alekou S. 2023, 226.

¹⁰⁵ Σύγχρονο Λατινοελληνικό Λεξικό των Δ. Ζ. Νικήτα και Λ. Τρομάρα, s.v. *reverentia*.

¹⁰⁶ Περαιτέρω αναφορές στην ελεγεία θα γίνουν και στο επόμενο υποκεφάλαιο της εργασίας.

¹⁰⁷ Elsner, J. 1991, 160.

¹⁰⁸ Sharrock, A. 1991, 43.

του γίνεται το μέσο επιβολής¹⁰⁹ της επιθυμίας του επί του θηλυκού σώματος.¹¹⁰ Η σύγκριση αυτή αναδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο ο Πυγμαλίων προσεγγίζει το δημιούργημά του μέσα από όρους που θυμίζουν ελεγειακές πρακτικές, μεταφέροντας στο πεδίο της γλυπτικής μια λογική εξιδανίκευσης και προβολής.

2.3 Η ερωτική σκηνοθεσία

Όσον αφορά το ερωτικό στοιχείο του ποιήματος και τις σεξουαλικές του συνδηλώσεις, αξίζει να σημειωθεί ότι η περιγραφή του υλικού του αγάλματος, ήδη από τον στίχο 248, μπορεί να διαβαστεί ως ένα από τα πρώτα σημεία όπου η μορφή αρχίζει να φορτίζεται ερωτικά και να υπερβαίνει την απλή αισθητική κατηγορία του «όμορφου» αγάλματος. Το λευκό φιλντισι φαίνεται να ενεργοποιεί συνδηλώσεις που συνδέονται με την ερωτική επιθυμία, ακόμη και πριν από τη μεταμόρφωση του αγάλματος σε έμψυχη γυναίκα. Η ανάγνωση αυτή ενισχύεται από το γεγονός ότι το επίθετο *eburneus* απαντά ως σεσημασμένος όρος στο πλαίσιο της ελεγείας, ενώ ακόμη πιο έντονα το *niveus* φέρει φορτίσεις που σχετίζονται με το ερωτικό λεξιλόγιο του είδους.¹¹¹

Επιπρόσθετα, το κείμενο διατρέχεται από λεξιλόγιο που μπορεί να ενεργοποιήσει ερωτικές συνδηλώσεις ήδη πριν από τη μεταμόρφωση. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το ρήμα *temptare* (στ. 254),¹¹² το οποίο, ενώ σε βασικό επίπεδο σημαίνει «δοκιμάζω» ή «αγγίζω για να ελέγξω», στο συγκεκριμένο συμφραζόμενο φαίνεται να αποκτά αυξημένη σημασιολογική ένταση. Η χρήση του επιτρέπει μια ανάγνωση που κινείται προς το πεδίο της ερωτικής και σεξουαλικής προσέγγισης,¹¹³ χωρίς

¹⁰⁹ Για το πώς το όνομα δίνει εξουσία στον δημιουργό πάνω στο πλάσμα του, βλ. Michalopoulos, A. 2001, 128-129, ο οποίος εξηγεί ότι η λέξη όνομα (*nomen*) συνδέεται ετυμολογικά με τη γνώση (*noscere*): το να γνωρίζεις το όνομα κάποιου σου δίνει δύναμη πάνω του. Η ανάλυση αυτή συνδέει επίσης τον άνθρωπο (*homo*) με το χώμα (*humus*), σσ. 91-92, υπογραμμίζοντας ότι το σώμα της Bella Baxter ξεκινά ως «ακατέργαστη ύλη» πάνω στο χειρουργικό τραπέζι. Πολύ χρήσιμη είναι και η σύνδεση της έκφρασης του προσώπου (*vultus*) με τη θέληση (*volo*), σ. 184, η οποία εξηγεί το «νεκρό» βλέμμα (*deadpan*) στις ταινίες του Λάνθιμου: η αρχική απουσία έκφρασης της ηρωίδας αντικατοπτρίζει την έλλειψη δικής της βούλησης. Τέλος, ενώ στον Οβίδιο η τέλεια τέχνη οφείλει να κρύβει την τεχνική της (*ars latet arte*) σ. 10, η σκηνοθεσία του Λάνθιμου κάνει το αντίθετο, αποκαλύπτοντας την τεχνητή φύση του δημιουργήματος.

¹¹⁰ Βλ. και Rosati, G. 2022, 14.

¹¹¹ Sharrock, A. 1991, 40.

¹¹² Littlefield, K. 2017, 26-27.

¹¹³ Sharrock, A. 1991, 41.

να περιορίζεται αποκλειστικά σε αυτή. Σε άλλα οβιδιανά συμφραζόμενα, το ρήμα μπορεί να συνδεθεί με πράξεις που αγγίζουν τα όρια της επιβολής στο σώμα του άλλου, γεγονός που ενισχύει τη φόρτιση της σκηνής.¹¹⁴

Τα *manus temptantes* του Πυγμαλίωνα μπορούν, υπό αυτό το πρίσμα, να ιδωθούν σε διάλογο με πρακτικές που περιγράφονται στην *Ars Amatoria*, όπου η σωματική πρωτοβουλία του εραστή παρουσιάζεται ως μέρος του ερωτικού παιχνιδιού. Η διακειμενική αυτή εγγύτητα δεν οδηγεί σε ταύτιση, συμβάλλει όμως στη διαμόρφωση ενός πλαισίου μέσα στο οποίο το άγγιγμα αποκτά πιο σύνθετες αποχρώσεις και αφήνει να διαφανεί μία γενικότερη αντίληψη κατά την οποία πράξεις τέτοιας μορφής δεν αποθαρρύνονται.

Quis sapiens blandis non misceat oscula verbis?

Illa licet non det, non data sume tamen.

Pugnabit primo fortassis, et 'improbe' dicet:

Pugnando vinci se tamen illa volet. (*Ars Amatoria* 1.164-167)

Ποιος συνετός άνθρωπος δεν αναμειγνύει φιλιά με κολακευτικά λόγια;

Κι αν εκείνη δεν τα προσφέρει, πάρε τα ακόμη κι αν δεν δοθούν.

Ίσως στην αρχή αντισταθεί και θα σε πει «αναιδή»·

*όμως, αντιστεκόμενη, θα θέλει στην πραγματικότητα να νικηθεί.*¹¹⁵

Από αυτόν τον στίχο και μέχρι τον στίχο 269, λίγο πριν συμβεί η μεταμόρφωση, βλέπουμε τον Πυγμαλίωνα να έχει υποκύψει πλήρως στο πάθος του και μεταχειρίζεται πλέον το άγαλμα ως κανονική του σύντροφο.

*saepe manus operi temptantes admovet, an sit
corpus an illud ebur, nec adhuc ebur esse fatetur.
oscula dat reddique putat loquiturque tenetque
et credit tactis digitos insidere membris
et metuit, pressos veniat ne livor in artus,
et modo blanditias adhibet, modo grata puellis*

¹¹⁴ Ενδεικτικά, βλ. *Προπ.* 1.3.15-16, *Τιβ.* 1.2.17 και *Προπ.* 2.34-73.

¹¹⁵ Η συγκεκριμένη ελληνική μετάφραση είναι δική μου.

*munera fert illi conchas teretesque lapillos
et parvas volucres et flores mille colorum
liliaque pictasque pilas et ab arbore lapsas
Heliadum lacrimas; ornat quoque vestibus artus,
dat digitis gemmas, dat longa monilia collo,
aure leves baccae, redimicula pectore pendent:
cuncta decent; nec nuda minus formosa videtur.
conlocat hanc stratis concha Sidonide tinctis
adpellatque tori sociam adclinataque colla
mollibus in plumis, tamquam sensura, reponit.*(στ.254-269)

«Συχνά αγγίζει με τα χέρια το έργο, για να δοκιμάσει αν είναι
σώμα ή φιλντισι, όμως δεν ομολογεί πως είναι φιλντισι.
Της δίνει φιλιά και νομίζει πως τα παίρνει πίσω και της μιλά και την κρατά
και πιστεύει πως βυθίζονται τα δάχτυλα στα μέλη που αγγίζει
και φοβάται μήπως αφήσει μελανιά στα μέλη που πιέζει.
Και τότε της λέει γλυκόλογα, τότε της φέρνει δώρα
που αρέσουν στα κορίτσια: κοχύλια και γυαλιστερές πέτρες
και μικρά πουλιά και λουλούδια με χίλια χρώματα
και κρίνα και ζωγραφιστές μπάλες και δάκρυα των Ηλιάδων
που κύλησαν από τα δέντρα. Μάλιστα, στολίζει τα μέλη της και με ρούχα.
Βάζει στα δάχτυλα δαχτυλίδια, κρεμάει στο λαιμό της περιδέριο μακρύ.
Κρέμονται από τ' αυτιά ελαφρά μαργαριτάρια κι από το στήθος κορδέλες.
Όλα της ταιριάζουν. Όμως και γυμνή δεν είναι λιγότερο όμορφη.
Την ξαπλώνει πάνω σε σεντόνια βαμμένα με πορφύρα της Σιδώνας
και την ονομάζει σύντροφο του κρεβατιού και τον γερμένο της λαιμό
ακουμπά σε μαλακά πούπουλα, σαν να μπορούσε να αισθανθεί.»

Εδώ η σκηνή ξεκινά με μια κίνηση διστακτική και διερευνητική. Το *temptantes* δηλώνει μια πράξη δοκιμής, η οποία κινείται ανάμεσα στην αισθητηριακή επαλήθευση και σε μια πιο φορτισμένη μορφή αφής. Η ερώτηση *an sit corpus an illud ebur* αποτυπώνει μια αμφιταλάντευση, η οποία δεν επιλύεται, αλλά παραμένει ενεργή.

Αμέσως μετά, της λέει γλυκόλογα και της φέρνει δώρα (στ. 259). Η πράξη μετακινείται από τη δοκιμή σε μια πιο ερωτική συμπεριφορά. Το *reddique putat* δείχνει

ότι ο Πυγμαλίων φαντάζεται μια ανταπόκριση, χωρίς αυτή να επιβεβαιώνεται πραγματικά.

Έπειτα την ντύνει με ρούχα και την στολίζει με κοσμήματα (στ. 263-267). Τα *blanditiae* παραπέμπουν σε ελεγειακά μοτίβα, ενώ ταυτόχρονα εντάσσουν τη μορφή του αγάλματος σε ένα σχήμα σχέσης με τον δημιουργό της. Ο έρωτας και η σύνδεση που νιώθει ο Πυγμαλίωνας όμως, κορυφώνονται στους στίχους 268-69, στους οποίους ο Οβίδιος μας μαρτυρεί πως ξαπλώνει μαζί της στο κρεβάτι του, στο ίδιο κρεβάτι που στον στίχο 246 ήταν άδειο.¹¹⁶

Το χωρίο κορυφώνεται γλωσσικά μέσα από τη διαδοχή των ρημάτων *putat* (στ. 256), *credit* (στ. 257) και *metuit* (στ. 258). Τα ρήματα αυτά αποτυπώνουν μια σαφή κλιμάκωση: από την υπόθεση, στην πεποίθηση και, τέλος, στη συναισθηματική εμπλοκή.¹¹⁷ Η ψευδαίσθηση αποκτά για τον Πυγμαλίωνα χαρακτήρα πραγματικής εμπειρίας. Ο φόβος (*metuit*) προϋποθέτει ένα σώμα που γίνεται αντιληπτό ως ζωντανό και ευάλωτο, ενισχύοντας έτσι την αίσθηση ότι η απόσταση ανάμεσα στο άγαλμα και στο σώμα έχει σχεδόν εκλείψει.

Η σκηνή κορυφώνεται όταν, αφού την ξαπλώνει στο κρεβάτι του, νιώθει ότι αυτή μπορεί να το αισθανθεί. Μάλιστα, κατά την περιγραφή της προετοιμασίας της συζυγικής κλίνης, παρατηρείται μία αναπαίσθητη, αλλά πολύ σημαντική αλλαγή: οι λέξεις που χαρακτηρίζουν τώρα την *eburnam* είναι όλες θηλυκές (*nuda, hanc, formosa*). Αυτή η λεπτομέρεια επιβεβαιώνει αφενός την θολή πλέον, αντίληψη του Πυγμαλίωνα, αφετέρου ο Οβίδιος προετοιμάζει, ταυτόχρονα και τον αναγνώστη για την μεταμόρφωση που πρόκειται να συμβεί.¹¹⁸

Για το συγκεκριμένο χωρίο, υπάρχει άλλη μία σημαντική λεπτομέρεια που πρέπει να εξεταστεί. Πέρα από την εμφανή σύνδεση με το είδος της ελεγείας και τα δώρα που έφερνε ο εραστής-ποιητής στην *puellam* του,¹¹⁹ ο Πυγμαλίωνας αντιμετωπίζει εδώ

¹¹⁶ Δεν θα ήταν δύσκολο για έναν αναγνώστη εξοικειωμένο με την ελεγεία να καταλάβει πως αυτοί οι στίχοι ζωγραφίζουν ένα πολύ χαρακτηριστικό ελεγειακό τοπίο: τα δώρα, το ντύσιμο του αγάλματος (και αντίστοιχα, της ελεγειακής *puellae*) και η κατασκευή αυτού του φαντασιακού ερωτικού σεναρίου παραπέμπουν χωρίς αμφιβολία στη ρωμαϊκή ερωτική ελεγεία. Βέβαια, αυτό δεν είναι απόλυτο, καθώς δεν βρίσκουμε τα εμπόδια του έρωτα, όπως τον *divitem amatorem*, ή την απόρριψη από την κοπέλα. Η πλειοψηφία των αναλύσεων αυτών των στίχων εντοπίζουν αυτή τη σύνδεση. Βλ. κυρίως Sharrock, A. 1991a, Michalopoulos, N. Ch. 2022, Reed, J. D., 366.

¹¹⁷ Βλ. και Rosati, G. 2022, 72· O'Bryhim, S. 2021, 78-79.

¹¹⁸ O'Bryhim, S. 2021, 82-83. Ο ίδιος σημειώνει επιπλέον ότι ο Οβίδιος δεν αφήνει κανένα περιθώριο αμφιβολίας για την μετατόπιση (στα μάτια του Πυγμαλίωνα) του αγάλματος από αντικείμενο σε «υποκείμενο» με την λέξη *hanc*, η οποία αντικαθιστά το αμφιλεγόμενο *illi* του στίχου 260.

¹¹⁹ Εντούτοις, τα τελευταία δώρα που προσφέρει ο γλύπτης στο άγαλμα είναι πολυτελή και υψηλής αξίας, στοιχείο που αντιτίθεται στη συνήθη αναπαράσταση του ελεγειακού εραστή και παραπέμπει περισσότερο στον *divitem amatorem*, τον «εχθρό» και ένα από τα σημαντικότερα *impedimenta amoris*.

το άγαλμα τόσο ως αισθητικό αντικείμενο, όσο και ως γυναίκα με κοινωνική ταυτότητα και υπόσταση. Ο σκοπός και η επιθυμία του να την παντρευτεί υπονοούνται μέσα από τους όρους και τη σκηνοθεσία του κειμένου. Θέλει να την μετατρέψει, εντέλει, σε *matronam*. Έτσι, προσπαθεί να κατασκευάσει και την εικόνα μίας *matronae*. Παρόλο λοιπόν που αυτό βρίσκεται ακόμα στη φαντασία του, αυτή η διαδικασία, ή το τελετουργικό, παραπέμπει στην προετοιμασία του γυναικείου σώματος για δημόσια εμφάνιση ή γάμο.¹²⁰

Από την άλλη, το χωρίο επιτρέπει και μια ανάγνωση του Πυγμαλίωνα ως φορέα μιας μορφής «αισθητικοποιημένης κυριαρχίας». ¹²¹ Μέσα από πράξεις που εμφανίζονται ως φροντίδα, τον καλλωπισμό, την προσφορά δώρων, την ένδυση, ο Πυγμαλίων διαμορφώνει ενεργά τη γυναικεία μορφή σύμφωνα με τις δικές του επιθυμίες. Η αισθητική επεξεργασία του σώματος λειτουργεί έτσι ως τρόπος οργάνωσης και ελέγχου του, καθώς η ταυτότητα της μορφής δεν προκύπτει αυτόνομα, αλλά συγκροτείται μέσα από αυτές τις παρεμβάσεις.

Στο πλαίσιο αυτό, οι πράξεις του παύουν να συμβολίζουν καθαρή φροντίδα, αλλά παίρνουν τη μορφή της διαμόρφωσης, κατά την οποία το σώμα γίνεται αντικείμενο επιμέλειας. Ο στολισμός και η αισθητική τελειοποίηση δεν προσθέτουν απλώς ομορφιά, συμβάλλουν στη συγκρότηση μιας συγκεκριμένης, επιθυμητής μορφής θηλυκότητας.

Το ίδιο μοτίβο παρατηρείται και στους στίχους 250-1, οι οποίοι προσφέρονται εδώ για διαφορετική ερμηνευτική προσέγγιση:

virginis est verae facies, quam vivere credas,
si non obstet reverentia, velle moveri (στ. 250-251)

το πρόσωπο είναι αληθινής παρθένου, που θα'λεγες πως είναι ζωντανή,
και, αν η αιδώς δεν εμποδίζει, θα'θελε να κουνηθεί.

Υπενθυμίζεται ότι ο Πυγμαλίων αποδίδει στο άγαλμα εσωτερικές διαθέσεις και συναισθήματα, τα οποία, στο συγκεκριμένο χωρίο, συνδέονται με την αιδώ. Η απροθυμία της γυναικείας μορφής να κινηθεί μπορεί να ιδωθεί ως ένδειξη σεμνότητας, στοιχείο που παραπέμπει στο πρότυπο της *matronae*. Στο πλαίσιο αυτό, η ακινησία της

¹²⁰ Anderson, W. S. 1972, 498.

¹²¹ Για την ερμηνεία των πράξεων «στοργής» ως μέσου ιδιοποίησης, βλ. Sharrock, A. 1991a.

μορφής φαίνεται να αποκτά θετική αξία για τον Πυγμαλίωνα, στο μέτρο που ευθυγραμμίζεται με τα χαρακτηριστικά που προσδοκά από μια ιδανική σύζυγο.

Η *reverentia*, επομένως, λειτουργεί εδώ ως ερμηνευτικός μηχανισμός που «εξηγεί» την ακινησία, μετατοπίζοντάς την από φυσικό περιορισμό σε ηθική επιλογή. Έτσι, η μορφή του αγάλματος αρχίζει να προσεγγίζει πρότυπα θηλυκότητας που συνδέονται με τη σεμνότητα, χωρίς όμως αυτή η ταύτιση να ολοκληρώνεται πλήρως.

Αξίζει, τέλος, να σημειωθεί ότι ορισμένα ρήματα κίνησης φέρουν σεξουαλικές συνδηλώσεις¹²² υπό αυτό το πρίσμα, η περιορισμένη κινητικότητα μπορεί να λειτουργεί ως δείκτης σεμνότητας.

Η Salzman-Mitchell, συζητώντας το θέμα της *reverentia*,¹²³ επισημαίνει ένα σχετικό παράδοξο: ο Πυγμαλίων φαίνεται να επιδιώκει μια μορφή που προσεγγίζει το ιδεώδες της συζύγου, το οποίο στη ρωμαϊκή σκέψη συνδέεται με σεμνότητα και ελεγχόμενη κινητικότητα, ενώ ταυτόχρονα επιθυμεί να υπερβεί τα όρια της άψυχης ύλης και να αποκτήσει ένα ζωντανό σώμα. Η ένταση αυτή δείχνει ότι η γυναικεία μορφή κινείται ανάμεσα σε αισθητικό αντικείμενο και κοινωνικά αναγνωρίσιμη ταυτότητα, χωρίς να ταυτίζεται πλήρως με κάποιο από τα δύο.

Με βάση αυτά τα στοιχεία του κειμένου, δεν είναι απίθανο η σκηνή αυτή να λειτουργεί προϋδραστικά για την εξέλιξη του μύθου. Ο Πυγμαλίων επιθυμεί ένα έμψυχο σώμα και ταυτόχρονα καθορίζει τα χαρακτηριστικά που αυτό θα φέρει. Τα γνωρίσματα αυτά αντιστοιχούν σε μια μορφή οριοθετημένη και εξαρτώμενη, όχι σε μια αυτόνομη και αυτενεργό γυναίκα. Με τον τρόπο αυτό προδιαγράφεται η μελλοντική σχέση του δημιουργού με το δημιούργημά του: ακόμη και μετά τη μεταμόρφωση, η γυναίκα αναμένεται να διατηρήσει τη λογική της εικόνας. Η εμψύχωση δεν συνεπάγεται πλήρη αποδέσμευση από την ιδιότητα του αγάλματος.

Στους στίχους 252-3, ο Πυγμαλίωνας αρχίζει να νιώθει ήδη «φωτιές στο στήθος του» για το άγαλμά του. Οι *ignes*, φωτιές, φλόγες, είναι σεξουαλικός υπαινιγμός,¹²⁴ και φανερώνει φυσικά την σεξουαλική διέγερση που έχει αρχίσει να νιώθει για τη αυτή τη μορφή. Οι φωτιές λοιπόν συνδέονται και με το ρήμα *tepere* που βρίσκουμε στον στίχο 281:

¹²² Για εκτενή ανάλυση των σεξουαλικών συνδηλώσεων με ρήματα κίνησης, βλ. Adams, J. N. 1982, 136-138.

¹²³ Salzman-Mitchell, P. B. 2005, 74.

¹²⁴ Sharrock, A. 1991, 47. Η μελετήτρια υποστηρίζει πως αυτή η εικόνα αποτελεί την φαντασίωση της πλήρους υποταγής: ο άντρας κατάφερε να δώσει ζωή στο άγαλμα, κάτι που αποτελεί την ύψιστη μορφή ελέγχου.

ut rediit, simulacra suae petit ille puellae
incumbensque toro dedit oscula: visa tepere est;

*Σαν γύρισε στο σπίτι, εκείνος αναζήτησε το άγαλμα της κοπέλας
και, σκύβοντας στο κρεβάτι, της δίνει φιλιά. Του φάνηκε ζεστή.*

Η θερμότητα, το ζεστό σώμα, συνδέεται και συμβολίζει το ζωντανό σώμα.¹²⁵ Στους στίχους 252-253, ο Πυγμαλίωνας αρχίζει να βιώνει εσωτερικά τις «φωτιές» (*ignes*) του πόθου για το δημιούργημά του, ένα κλασικό μοτίβο της ελεγειακής ποίησης που φανερώνει την ερωτική του διέγερση.¹²⁶ Η μετάβαση από αυτόν τον εσωτερικό «πυρετό» στο ρήμα *tepere* (στ. 281), που περιγράφει τη θερμότητα του αγάλματος μετά την επιστροφή του ήρωα από το ιερό, είναι κομβική αλλά δεν πρέπει να ερμηνεύεται ως μια απλή, μηχανική συνέπεια της αφής του. Αντίθετα, το *tepere* σηματοδοτεί το σημείο όπου η υποκειμενική φλόγα του εραστή συναντά την αντικειμενική θερμότητα της ζωής ως αποτέλεσμα της θεϊκής ανταπόκρισης της Αφροδίτης στις προσευχές του.¹²⁷

Η θερμότητα που αισθάνεται ο Πυγμαλίωνας στα φιλιά του (*visa tepere est*) αποτελεί το πρώτο αισθητηριακό τεκμήριο ότι το θαύμα έχει ήδη συντελεστεί από τη θεά, η οποία «ήταν παρούσα στη γιορτή της» και κατάλαβε την ουσία της ευχής του. Έτσι, η εμπύχωση δεν είναι προϊόν μόνο της ανθρώπινης επιθυμίας, αλλά μια συνέργεια: ο Πυγμαλίωνας λειτουργεί ως ο «καλλιτέχνης-εραστής» που, μέσα από τις στοργικές του κινήσεις, γίνεται ο αγωγός μέσω του οποίου η θεϊκή χάρη μαλακώνει το ελεφαντόδοντο. Η ζωή, επομένως, δεν πηγάζει αυθαίρετα από τα χέρια του, αλλά «εισέρχεται» στο άγαλμα ως απάντηση στην ευσέβειά του, μετατρέποντας την ψυχρή ύλη σε ζωντανή σάρκα που πλέον μπορεί να ανταποκριθεί στα αισθήματα του δημιουργού της.

Ένα άλλο, πολύ καίριας σημασίας χωρίο που πρέπει να εξεταστεί, αφορά στους στίχους 267-9. Αυτή είναι η συνέχεια της σκηνής κατά την οποία ο Πυγμαλίων ντύνει και στολίζει το άγαλμά του και τώρα την τοποθετεί στο κρεβάτι. Η μετάβαση από την περιποίηση στη σκηνή της κλίνης δεν είναι απότομη, προετοιμάζεται σταδιακά μέσα από μια σειρά χειρονομιών που συγκροτούν ένα έντονα ερωτικό πλαίσιο.

¹²⁵ Rosati, G. 2022, 3.

¹²⁶ Sharrock, A. 1991a, 40.

¹²⁷ Βλ. κυρίως Solodow, J. B. 188, 218, όπου γίνεται αναφορά και στη σημασία του ίδιου του αγάλματος της Αφροδίτης.

conlocat hanc stratis concha Sidonide tinctis
adpellatque tori sociam adclinataque colla
mollibus in plumis, tamquam sensura, reponit.

Την ξαπλώνει πάνω σε σεντόνια βαμμένα με πορφύρα της Σιδώνας
και την ονομάζει σύντροφο του κρεβατιού και τον γερμένο της λαιμό
ακουμπά σε μαλακά πούπουλα, σαν να μπορούσε να αισθανθεί.

Η τοποθέτηση του αγάλματος στο κρεβάτι (*conlocat hanc stratis[...]*) δύσκολα μπορεί να εκληφθεί ως ουδέτερη πράξη. Τα σεντόνια, βαμμένα με πορφύρα της Σιδώνας, προσδίδουν στη σκηνή αν μη τι άλλο αισθησιασμό, ενώ το *tori sociam* αποδίδει στη γυναικεία μορφή έναν ρόλο που ομοιάζει με συζυγικό και ερωτικό.¹²⁸ Το άγαλμα αντιμετωπίζεται ήδη ως σύντροφος της κλίνης και ως νόμιμη σύζυγος, πριν ακόμη αποκτήσει ζωή. Δεν πρέπει επίσης να παραληφθεί ότι, ο συνδυασμός του κόκκινου χρώματος με το λευκό, ιδιαίτερα στις *Μεταμορφώσεις*, συνδέεται συχνά με την παρθένο γυναίκα.¹²⁹ Έχοντας αυτό υπόψη μας, ενισχύεται το επιχείρημα πως η σκηνή είναι εμφανώς σεξουαλικής φύσεως.

Ιδιαίτερη σημασία έχει και η στάση του σώματος. Το επίθετο *adclinata*¹³⁰ παραπέμπει σε κίνηση κλίσης και παράδοσης, η οποία στο ερωτικό λεξιλόγιο συνδέεται συχνά με τη σωματική εγγύτητα και την ερωτική πράξη.¹³¹ Η προσεκτική τοποθέτηση του λαιμού στα μαλακά πούπουλα (*mollibus in plumis... reponit*) ενισχύει την αίσθηση σωματικής προετοιμασίας για πράξη. Το ρήμα *reponere*, ενώ μπορεί να δηλώνει την πράξη του «ακουμπώ», μπορεί επίσης να φέρει αποχρώσεις εναπόθεσης και χρήσης, οι οποίες, σε αυτό το συμφραζόμενο, αποκτούν σαφή ερωτική χροιά.¹³²

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να ληφθεί υπόψη ότι, στον αμέσως προηγούμενο στίχο (266), η γυναικεία μορφή περιγράφεται ρητώς ως γυμνή (*nec nuda minus formosa videtur*). Η αναφορά αυτή ενισχύει το ερωτικό φορτίο της σκηνής και καθιστά σαφές ότι τα ενδύματα και τα κοσμήματα έχουν ήδη αφαιρεθεί.

¹²⁸ Το *tori sociam* είναι ένας εναλλακτικός τρόπος να πει συζυγική κλίνη, δηλαδή *thalami consorte* (στ. 246), την οποία πρωτίτερα ο Πυγμαλίωνας απέρριπτε.

¹²⁹ Salzman-Mitchell, P. B. 2005, 143.

¹³⁰ Adams, J. N. 1982, 192.

¹³¹ Reed, J. D. 2024, 367.

¹³² Για ανάλυση και συζήτηση παρόμοιων όρων που σχετίζονται με την τοποθέτηση, βλ. Adams, J. N. 1982, 191-193 (xii).

Η παρομοίωση *tamquam sensura* ολοκληρώνει την εικόνα: ο Πυγμαλίων ενεργεί «σαν να μπορούσε να αισθανθεί». Η σεξουαλική επαφή δεν πραγματώνεται ακόμη, ή τουλάχιστον δεν περιγράφεται ρητώς, ωστόσο η πρόθεση και η σκηνοθεσία της είναι φαίνονται παρούσες. Πρόκειται για μια ερωτική πράξη που προετοιμάζεται, για άλλη μία φορά, μονομερώς, χωρίς ανταπόκριση ή συναίνεση από τη γυναικεία μορφή, η οποία εξακολουθεί να λειτουργεί ως παθητικό αντικείμενο που υπόκειται σε έλεγχο.

Τέλος, σε μία πολύ ενδιαφέρουσα μελέτη του 1991,¹³³ ο Elsner¹³⁴ παρατηρεί ότι ο μύθος του Πυγμαλίωνα αφορά στην πραγματικότητα πολύ λιγότερο τον ίδιο τον γλύπτη και την πράξη της δημιουργίας του και πολύ περισσότερο την *θέαση*¹³⁵ και την *ερμηνεία* του έργου από τον δημιουργό του.¹³⁶ Υπό αυτό το πρίσμα, τοποθετούμε τον Πυγμαλίωνα στη θέση του θεατή-αναγνώστη, ο οποίος ουσιαστικά *προσλαμβάνει* το έργο του, δίνοντάς του ζωή.¹³⁷

*virginis est verae facies, quam vivere credas,
si non obstet reverentia, velle moveri* (στ. 250-251)

το πρόσωπο είναι αληθινής παρθένου, που θα'λεγες πως είναι ζωντανή,
και, αν η αιδώς δεν εμποδίζει, θα'θελε να κουνηθεί.

Στους παρατιθέμενους στίχους, η λειτουργία αυτή καθίσταται ιδιαίτερα εμφανής: το ρήμα *credas* μεταθέτει το βάρος από το ίδιο το σώμα στη διαδικασία της θέασής του. Το άγαλμα-γυναίκα «ζει» στο μέτρο που ο Πυγμαλίων το προσλαμβάνει ως ζωντανό. Στον επόμενο στίχο, η προβολή της επιθυμίας του εντείνεται, καθώς αποδίδεται στο άγαλμα και βούληση (*velle*). Η βούληση αυτή συγκροτείται μέσα από το βλέμμα που το ερμηνεύει και δεν εμφανίζεται ως αυτόνομη έκφραση του ίδιου του σώματος.

¹³³ Elsner, J. 1991.

¹³⁴ Η συγκεκριμένη μελέτη του Elsner, βέβαια, έχει δεχθεί κριτική από πολλούς μελετητές. Ενδεικτικά, η Salzman-Mitchell, διαφωνούν με την ανάλυσή του και προτείνουν ότι ο ρόλος του Πυγμαλίωνα είναι περισσότερο από ενός απλού «παρατηρητή», ή «θεατή». Παρά το γεγονός αυτό, θεωρώ ότι η πρόταση του Elsner προσφέρει έδαφος για μία ενδιαφέρουσα συζήτηση. Δεν διαφωνώ πλήρως με την ανάλυσή του, εφόσον ερμηνεύσουμε αυτόν τον ρόλο του «θεατή» συνδυάζοντάς το με τη θεωρία του ανδρικού βλέμματος, κατά την οποία ο άντρας και η οπτική του είναι αυτός που καθορίζει και ονομάζει οτιδήποτε αφορά τις γυναίκες του περιβάλλοντός του.

¹³⁵ Βλ. και Michalopoulos, Ch. N. 2022, 2. "Pygmalion is not simply an artist who creates; above all, he is an artist who sees".

¹³⁶ Συμπληρωματικά, εκτενέστατη και πλούσια είναι η μελέτη του 2007 από τον Elsner, *Roman Eyes: Visuality and Subjectivity in Art and Text*.

¹³⁷ Elsner, J. 1991, 159.

Στο πλαίσιο αυτό, η παρατήρηση του Elsner συμβάλλει ουσιαστικά στην ανάγνωση του μύθου ως σκηνής θέασης και ερμηνείας, όπου η δημιουργία συνδέεται άμεσα με την πράξη της πρόσληψης. Η υποκειμενικότητα της μορφής αναδύεται μέσα από αυτή τη διαδικασία, καθώς η «ζωή» του αγάλματος εξαρτάται από την ερμηνευτική στάση του δημιουργού.

Η μεταμόρφωση, επομένως, μπορεί να ιδωθεί ως το αποκορύφωμα μιας διαδικασίας κατά την οποία το γυναικείο σώμα συγκροτείται σταδιακά ως αντικείμενο θέασης και επιθυμίας. Η σκηνή οργανώνεται με τρόπο που αφήνει περιορισμένο χώρο για αυτόνομη έκφραση της μορφής, καθώς η βούληση και η δράση αποδίδονται μέσα από το βλέμμα που την ερμηνεύει.¹³⁸

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η απουσία συναίνεσης εγγράφεται στη δομή της αφήγησης, καθώς η γυναικεία μορφή δεν εμφανίζεται ως φορέας ανεξάρτητης φωνής ή επιλογής, συνιστά αποτέλεσμα μιας διαδικασίας προβολής και ερμηνείας.

2.4 Από το *ebur* στο *corpus*: η στιγμή της μεταμόρφωσης

Λίγους στίχους μετά, αφού ο Πυγμαλίωνας έχει καταβληθεί ολοκληρωτικά από την επιθυμία του και θέλει απεγνωσμένα να την σωματοποιήσει, συμβαίνει η μεταμόρφωση:

*Festa dies Veneris tota celeberrima Cypro
venerat, et pandis inductae cornibus aurum
conconsiderant ictae nivea cervice iuvencae,
turaque fumabant, cum munere functus ad aras
constitit et timide 'si, di, dare cuncta potestis,
sit coniunx, opto, 'non ausus 'eburnea virgo '
dicere, Pygmalion 'similis mea' dixit 'eburnae.'
sensit, ut ipsa suis aderat Venus aurea festis,
vota quid illa velint et, amici numinis omen,*

¹³⁸ Ο Παπαγγελής, Θ. 2025, 35, μιλώντας για τη «θεωρία του ανδρικού βλέμματος» ("male gaze theory"), σημειώνει: «Βασικό άρθρο αυτής της θεωρίας είναι ότι σε αντίθεση με το γυναικείο, το ανδρικό βλέμμα διαθέτει δύναμη δράσης, κατοχής και διείσδυσης. Δράση και διείσδυση μη συναινετικού τύπου είναι η συνήθης συνέχεια του ανδρικού βλέμματος στις *Μεταμορφώσεις*».

*flamma ter accensa est apicemque per aera duxit.
ut rediit, simulacra suae petit ille puellae
incumbensque toro dedit oscula: visa tepere est;
admovet os iterum, manibus quoque pectora temptat:
temptatum mollescit ebur positoque rigore
subsedit digitis ceditque, ut Hymettia sole
cera remollescit tractataque pollice multas
flectitur in facies ipsoque fit utilis usu.
dum stupet et dubie gaudet fallique veretur,
rursus amans rursusque manu sua vota retractat.
corpus erat! saliunt temptatae pollice venae. (στ. 270-289)*

«Η ξακουστή μέρα της γιορτής της Αφροδίτης είχε έρθει σε ολόκληρη την Κύπρο και με τα κυρτά τους κέρατα στολισμένα με χρυσό οι αγελάδες έπεφταν από χτύπημα στον λευκό τους λαιμό και τα θυμιάματα έκαιγαν, όταν προσκομίζοντας δώρα στάθηκε πλάι στον βωμό και είπε με φόβο: «Αν θεοί, εσείς μπορείτε να δίνετε τα πάντα, εύχομαι να γίνει γυναίκα μου», δεν τόλμησε ο Πυγμαλίων να πει «η φιλντισένια κόρη», αλλά είπε «μια όμοια με τη φιλντισένια». Καθώς η χρυσή Αφροδίτη ήταν παρούσα στη γιορτή της, κατάλαβε τι ήθελαν οι ευχές αυτές και, σημάδι της αγαπημένης θεάς, τρεις φορές άναψε η φλόγα και υψώθηκε ψηλά στον ουρανό. Σαν γύρισε στο σπίτι, εκείνος αναζήτησε το άγαλμα της κοπέλας και, σκύβοντας στο κρεβάτι, της δίνει φιλιά. Του φάνηκε ζεστή. Την ξαναφιλά και με τα χέρια του δοκιμάζει το στήθος της. Στο άγγιγμά του το φιλντισι μαλακώνει, χάνει τη σκληράδα του, βουλιάζει και υποχωρεί στα δάχτυλά του, όπως κερί του Υμηττού που ο ήλιος μαλακώνει και, καθώς τα χέρια το επεξεργάζονται, παίρνει πολλές μορφές και με την ίδια τη χρήση γίνεται χρήσιμο. Καθώς μένει έκπληκτος και χαίρεται και φοβάται μήπως έχει κάνει λάθος και πάλι με αγάπη και πάλι με το χέρι δοκιμάζει να δει την ευχή που έκανε. Ήταν σώμα· πατώντας με το δάχτυλο τις φλέβες, εκείνες αναπηδούν.

Η «ξακουστή μέρα της γιορτής της Αφροδίτης» (στ. 270) σηματοδοτεί το σημείο καμής του μύθου, όπου η επιθυμία του Πυγμαλίωνα διατυπώνεται με έμμεσο τρόπο. Ο ίδιος δεν ζητά ρητά το άγαλμα να αποκτήσει ζωή, αλλά εύχεται να έχει ως σύζυγο μια γυναίκα «όμοια με την φιλντισένια» (στ. 276). Η διατύπωση αυτή αφήνει περιθώριο αμφισημίας, καθώς η επιθυμία του κινείται ανάμεσα στο αντικείμενο και σε μια ζωντανή μορφή που το προσομοιάζει.

Η ανταπόκριση της Αφροδίτης εγγράφεται σε αυτή την αμφισημία: η θεά φαίνεται να αναγνωρίζει και να «μεταφράζει» την ευχή του, οδηγώντας σε μια εξέλιξη όπου το όριο ανάμεσα σε τέχνη και φύση καθίσταται ασταθές. Η μεταμόρφωση παρουσιάζεται ως συνέχεια μιας επιθυμίας που ήδη κινείται ανάμεσα στο άγαλμα και σε μια ζωντανή γυναίκα, και δεν διατυπώνεται με απόλυτη σαφήνεια.

Επιστρέφοντας στο σπίτι, ο Πυγμαλίων επαναλαμβάνει τις ίδιες κινήσεις: αγγίζει, φιλά, θωπεύει το σώμα. Οι κινήσεις αυτές αποκτούν τώρα διαφορετική βαρύτητα. Η μεταβολή δεν δηλώνεται άμεσα μέσα από μια σαφή στιγμή μετάβασης, αλλά αποκάλυπτεται σταδιακά μέσω της αφής. Το σώμα εμφανίζεται θερμότερο, πιο «ανταποκρινόμενο», χωρίς να εισάγεται εξαρχής ως πλήρως ενεργό.

Η σκηνή διατηρεί έτσι ένα στοιχείο χρονικής καθυστέρησης: η μορφή παραμένει αρχικά στην ίδια στάση στην οποία την άφησε πριν φύγει ο Πυγμαλίων, και η ζωντάνια της γίνεται αντιληπτή μόνο μέσα από την επαφή με τον Πυγμαλίωνα. Η αφή λειτουργεί ως το μέσο μέσω του οποίου καθίσταται αισθητή η μεταμόρφωση, ενισχύοντας τη σημασία της αισθητηριακής εμπειρίας στη μετάβαση από το έργο τέχνης στο έμψυχο σώμα. Το άγγιγμά του είναι αυτό που τη ζεσταίνει, που κάνει το αίμα να κυλήσει στις φλέβες της.¹³⁹

Η έμφαση που δίνει ο Οβίδιος στο σώμα και στην ερωτική διάσταση της σχέσης του Πυγμαλίωνα εντάσσεται σε μια ευρύτερη τάση του έργου του προς το προσωπικό και το συναισθηματικό. Οι μορφές του παρουσιάζονται ως πρόσωπα που βιώνουν έντονα την επιθυμία και την απουσία, προσδίδοντας στον μύθο μια πιο άμεση και ζωντανή ποιότητα.¹⁴⁰ Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η σχέση του Πυγμαλίωνα με το άγαλμα αποκτά ένταση και εκφράζεται μέσα από την αφή και τη φαντασίωση. Η ίδια διάσταση

¹³⁹ O Fränkel, H. 1945, 94-95, παρατηρεί πως η Αφροδίτη, παρά το ότι πραγματοποίησε την ευχή του πιστού της Πυγμαλίωνα, άφησε ωστόσο τον ίδιο να δώσει ζωή στο άγαλμά του. Έτσι, ο Οβίδιος ακολουθεί μία κυκλική πορεία: όπως έδωσε μορφή στο φιλντισι, έτσι τώρα δίνει ζωή στη γυναίκα του. Τα πάντα ξεκινάνε και καταλήγουν τελικά, στον δημιουργό, και όχι στη γυναίκα.

¹⁴⁰ Για τη μετατόπιση του οβιδιανού μύθου προς την προσωπική και συναισθηματική διάσταση της ελεγεικής εμπειρίας, βλ. Vaiopoulos 2013, 123.

εμφανίζεται εκ νέου στην περίπτωση της Bella, όπου το σώμα λειτουργεί ως χώρος δράσης και συνδέεται με την ενεργή παρουσία της ηρωίδας.

Ήταν σώμα: Ο Πυγμαλίωνας εντέλει παίρνει απάντηση στις προσευχές του και κερδίζει αυτό που τόσο πόθησε. Στο παραδοσιακό δίπολο μεταξύ Τέχνης και Φύσης, από την άλλη, το συγκεκριμένο επεισόδιο φαίνεται να σκηνοθετεί μια τολμηρή υπέρβαση των φυσικών ορίων από την καλλιτεχνική δημιουργία,¹⁴¹ καθώς η παρέμβαση της Αφροδίτης δίνει πνοή σε μια μορφή που η ίδια η φύση αδυνατούσε να γεννήσει.¹⁴² Το ελεφαντόδοντο τώρα μαλακώνει (*mollescit*, στ. 283) και χάνει τη δυσκαμψία του, παραδίδοντας την «αντίστασή» του στα δάχτυλα του εραστή. Ο Οβίδιος χρησιμοποιεί την παρομοίωση με το κερί του Υμηττού (*Hymettia cera*, στ. 284) το οποίο μαλακώνει στον ήλιο και γίνεται «χρήσιμο με τη χρήση» (*utilis usu*, στ. 286). Όπως ο καλλιτέχνης πλάθει το κερί με τον αντίχειρά του, έτσι και ο Πυγμαλίωνας, μέσα από τα χέρια του, γίνεται ο καθοδηγητής της μεταμόρφωσης.¹⁴³ Ο Πυγμαλίωνας παρουσιάζεται εκστασιασμένος και ο Οβίδιος περιγράφει όλα τα συναισθήματα που καίνε το στήθος του ταυτόχρονα: έκπληξη, χαρά, φόβος, ευγνωμοσύνη. (στ. 287-290).

Η Γαλάτεια από την άλλη, δεν έχει μιλήσει ακόμη και εμείς δεν παίρνουμε καμία πληροφορία για εκείνη, ούτε άμεσα, αλλά ούτε έμμεσα: δεν ξέρουμε πώς νιώθει, τι σκέφτεται. Ξέρουμε μόνο πως είναι πλέον ζεστή, πως το στήθος της είναι μαλακό στα χέρια του δημιουργού της. Και όπως θα διαπιστωθεί στη συνέχεια, ούτε θα την ακούσουμε, ούτε θα μάθουμε ποτέ πώς ένιωσε στην πραγματικότητα.

¹⁴¹ Ωστόσο, αυτή η «νίκη» της Τέχνης δεν θα πρέπει να εκλαμβάνεται ως ένα τελεσίδικο ή αδιαμφισβήτητο συμπέρασμα. Ο Οβίδιος περισσότερο δοκιμάζει παρά αποδεικνύει την επικράτηση του τεχνητού επί του φυσικού, διατηρώντας μια λεπτή ισορροπία ανάμεσα στο θαύμα και την ψευδαίσθηση. Η εμφύχωση του ελεφαντόδοντου λειτουργεί ως μια ποιητική δοκιμασία της δύναμης του *simulacrum* (του ειδώλου), όπου η Τέχνη δεν καταργεί τη Φύση, την «ανταγωνίζεται» όμως, σε έναν χώρο όπου τα όρια μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίωσης παραμένουν εσκεμμένα ασαφή. Με αυτόν τον τρόπο, η υπέρβαση της φύσης εμφανίζεται ως μια μοναδική συνθήκη που ενισχύει το μεγαλείο του καλλιτέχνη-ήρωα, χωρίς όμως να ανατρέπει οριστικά την οντολογική ιεραρχία του φυσικού κόσμου. (Rosati, G. 2022, 15-16).

¹⁴² Πετρίδης, Α. Κ 2011, 107.

¹⁴³ Segal. C. 1998, 17· Solodow, J. B. 1988, 218-219.

3. Η «γέννηση» της Bella Baxter

Η μετάβαση από το οβιδιανό άγαλμα της Γαλάτειας στη Bella Baxter της ταινίας *Poor Things* (2023) αποτελεί μια από τις πιο ουσιαστικές και φορτισμένες στιγμές της σύγχρονης κινηματογραφικής αναδιαμόρφωσης του μύθου του Πυγμαλίωνα.¹⁴⁴ Η ταινία, σε σκηνοθεσία Γιώργου Λάνθιμου, αφηγείται την ιστορία της Bella Baxter, μιας γυναίκας που «επαναφέρεται στη ζωή» από τον εκκεντρικό επιστήμονα Godwin Baxter. Η αφήγηση ξεκινά με τη Bella να εντοπίζεται νεκρή μετά από πτώση από γέφυρα, ενώ είναι ακόμη έγκυος. Ο Baxter, διαπιστώνοντας ότι το έμβρυο διατηρεί σφυγμό, προχωρά σε μια ριζική επέμβαση και μεταφέρει τον εγκέφαλο του αγέννητου παιδιού στο σώμα της Bella.

Στα πρώτα στάδια της νέας της ύπαρξης, η Bella παραμένει απομονωμένη και υπό τον πλήρη έλεγχο του δημιουργού της, σε μια κατάσταση παιδικής αφέλειας και άγνοιας του κόσμου. Σταδιακά αναπτύσσει συνείδηση, επιθυμίες και λόγο, γεγονός που οδηγεί σε αμφισβήτηση των ορίων που της έχουν τεθεί. Η ταινία παρακολουθεί αυτή την πορεία προς μια μορφή αυτονομίας και θέτει ζητήματα που αφορούν την ελευθερία, την εξουσία, την ταυτότητα και τη σεξουαλικότητα.

Στο πλαίσιο της παρούσας ανάλυσης, η έμφαση δίνεται στη «γέννηση» της Bella ως πρώτη μορφή μεταμόρφωσης, καθώς και στους χαρακτήρες που επηρεάζουν την εξέλιξή της. Ήδη από αυτό το αρχικό επίπεδο, η ταινία προσφέρει ένα πεδίο στο οποίο ο μύθος του Πυγμαλίωνα επανασχηματίζεται μέσα σε ένα σύγχρονο πλαίσιο.

Η περίπτωση της Bella Baxter εμφανίζεται σε ορισμένα σημεία πιο σύνθετη από εκείνη της οβιδιανής Γαλάτειας, καθώς στη ζωή της παρεμβαίνουν πολλαπλές ανδρικές μορφές. Οι μορφές αυτές μπορούν να ιδωθούν ως διαφορετικές εκδοχές του Πυγμαλίωνα. Δεν λειτουργούν με ενιαίο τρόπο ούτε εκφράζουν το ίδιο είδος εξουσίας. Συγκροτούν ένα φάσμα ελέγχου που εκτείνεται από την επιστημονική παρέμβαση έως την ερωτική ιδιοποίηση.

Στο *Poor Things*, η δημιουργική πράξη που στον οβιδιανό μύθο συνδέεται με το καλλιτεχνικό εργαστήριο μεταφέρεται στο χειρουργικό τραπέζι. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η Bella Baxter συγκροτείται ως αντικείμενο βιοεξουσίας. Ο Godwin Baxter,

¹⁴⁴ Άλλες ταινίες που εμπίπτουν σε αυτή την λίστα είναι ενδεικτικά οι εξής: *My fair lady* (1964), *Pretty Woman* (1990), *Her* (2013) και *Ex Machina* (2015).



Εικόνα 2: Η Bella στην αρχή της ταινίας σε κατάσταση εγκλεισμού, *Poor Things* (2023)



Εικόνα 1: Η πρώτη συνάντηση της Bella με τον Duncan, *Poor Things* (2023)

ως σύγχρονη εκδοχή δημιουργού, προχωρά στην «επισκευή» (*I repaired her*) ενός σώματος και παρεμβαίνει άμεσα στις βιολογικές του λειτουργίες.

Η διαφοροποίηση της Bella από τη Γαλάτεια δεν τίθεται εξ αρχής ως δεδομένη. Αναδύεται σταδιακά μέσα από την εξέλιξη της αφήγησης. Η μεταμόρφωσή της δεν περιορίζεται στο επίπεδο της υλικής σύστασης του σώματος. Συνδέεται με μια διαδικασία γνωστικής και εμπειρικής εξέλιξης, η οποία θα εξεταστεί αναλυτικά στη συνέχεια.

Η ταινία ξεκινά με ασπρόμαυρη εικόνα, η οποία διατηρείται σε αρκετές από τις πρώτες σκηνές. Η επιλογή αυτή επηρεάζει άμεσα την οπτική πρόσληψη του κόσμου της Bella, καθώς περιορίζει το εύρος της εμπειρίας σε ένα επίπεδο χαμηλής αισθητηριακής έντασης. Η ασπρόμαυρη αισθητική δημιουργεί την εντύπωση στατικότητας και συνδέεται με μια κατάσταση όπου το σώμα υπάρχει χωρίς πλήρη ενεργοποίηση.

Η οπτική αυτή συνθήκη μπορεί να συσχετιστεί με τη στασιμότητα του οβιδιανού αγάλματος. Όπως η Γαλάτεια εντάσσεται σε ένα σώμα που παραμένει αδρανές, έτσι και η Bella τοποθετείται αρχικά σε έναν κόσμο όπου η εμπειρία εμφανίζεται περιορισμένη. Η αντιστοιχία αυτή δεν λειτουργεί ως άμεση ταύτιση, προτείνει έναν τρόπο ανάγνωσης της κινηματογραφικής εικόνας σε σχέση με τη λογική της ακινησίας.

Στο ίδιο πλαίσιο, η χρήση του φακού fisheye στο πρώτο μέρος της ταινίας συμβάλλει καθοριστικά στη διαμόρφωση της οπτικής εμπειρίας. Ο φακός παραμορφώνει τον χώρο και μεταβάλλει τις αναλογίες του κάδρου, γεγονός που επηρεάζει τη θέση του θεατή απέναντι στην εικόνα. Η παραμόρφωση αυτή ενισχύει την αίσθηση ενός κλειστού και ελεγχόμενου περιβάλλοντος, μέσα στο οποίο η Bella παρουσιάζεται ως αντικείμενο παρατήρησης.

Ο Mason Finn Kennedy,¹⁴⁵ σε μία ανάλυσή του για την χρήση του fisheye φακού στον κινηματογράφο και ειδικώς στις ταινίες του Λάνθιμου, επισημαίνει και την εξής πολύ ενδιαφέρουσα παρατήρηση: ο φακός διευρύνεται ή συρρικνώνεται ανάλογα με την συναισθηματική κατάσταση της Bella. Όσο πιο φοβισμένη και μπερδεμένη

¹⁴⁵ Kennedy, F. M. 2024, 9-11.

είναι, τόσο πιο κλειστός είναι ο φακός, ενώ διευρύνεται όταν νιώθει ελεύθερη και πιο ανεξάρτητη. Ο φακός *fisheye*, ωστόσο, έχει ως στόχο να προκαλέσει στον θεατή άβολα συναισθήματα και σύγχυση,¹⁴⁶ κάτι που σε συνδυασμό με το δυστοπικό τοπίο που προβάλλεται στην αρχή της ταινίας, μάλλον επιτυγχάνεται.

Σε αυτό το σημείο, η σύνδεση με το σχήμα του πανοπτισμού, όπως το περιγράφει ο Michel Foucault, μπορεί να λειτουργήσει ερμηνευτικά. Η ορατότητα δεν αφορά απλώς την έκθεση του σώματος, συνδέεται με μια συνθήκη επιτήρησης όπου το υποκείμενο καθίσταται συνεχώς διαθέσιμο στο βλέμμα. Στην περίπτωση της Bella, η θέση αυτή διαμορφώνεται μέσα από την κινηματογραφική οργάνωση του χώρου, η οποία καθιστά το σώμα της αντικείμενο παρακολούθησης.

Παράλληλα, οι ερμηνευτικές επιλογές και ο τρόπος εκφοράς του λόγου εντάσσονται σε μια αισθητική που παραπέμπει στο μπρεχτικό ανοίκειο. Η απόσταση που δημιουργείται δεν επιτρέπει πλήρη ταύτιση με το πρόσωπο της Bella, μετατοπίζει το ενδιαφέρον προς την παρατήρηση της συνθήκης στην οποία βρίσκεται. Ο θεατής καλείται έτσι να δει το σώμα ως περίπτωση που αποκαλύπτει τους όρους της συγκρότησής του.¹⁴⁷

Η σκηνοθετική προσέγγιση επίσης, χρησιμοποιεί το «μπρεχτικό ανοίκειο»¹⁴⁸ (*Brechtian distanciation effect*, ή *Verfremdungseffekt*), όπου οι ρομποτικές, μη-ρεαλιστικές ερμηνείες και ο «νεκρός» λόγος (*deadpan*) δημιουργούν μια κριτική απόσταση, εμποδίζοντας την ενσυναίσθηση του θεατή και αναγκάζοντάς τον να παρατηρήσει το πλάσμα ως ψυχρή «περίπτωση».¹⁴⁹

Σε αυτό το σημείο, κρίνεται ωφέλιμη μία ανάλυση του «πατέρα-δημιουργού» της Bella, του παράξενου επιστήμονα Godwin Baxter και τον τρόπο με τον οποίο μας τον συστήνει η ταινία.

Ο Godwin Baxter, τον οποίο η Bella αποκαλεί χαρακτηριστικά «God», λειτουργεί στην ταινία ως μια «πατρική φιγούρα» που έχει κυριολεκτικά «επισκευάσει» (*repaired*) το δημιούργημά του μέσω μιας χειρουργικής αναζωογόνησης.¹⁵⁰ Ενώ ο Πυγμαλίωνας σκαλίζει το ελεφαντόδοντο ως ένα αισθητικοποιημένο αντικείμενο ερωτικού πόθου, ο Baxter αντιμετωπίζει αρχικά τη Bella ως ένα πειραματικό, υποκατάστατο

¹⁴⁶ Η Zacharek, S. 2024 ονομάζει την επιλογή αυτού του φακού “disorienting”, απροπροσανατολιστική.

¹⁴⁷ Foucault, M. 1995, 200-202.

¹⁴⁸ Kosmidou, E. R. 2026, 14.

¹⁴⁹ Kosmidou, E. R. 2026, 68-69. Στο συγκεκριμένο κομμάτι, παρόλο που η συγγραφέας σχολιάζει την ταινία του Λάνθιμου *The Killing of a Sacred Deer*, κρίνεται πως οι παρατηρήσεις της, καθώς εμπίπτουν στο “Greek weird wave” στο οποίο ο Λάνθιμος πρωτοπορεί, ταιριάζουν απόλυτα και για το *Poor Things*.

¹⁵⁰ Βλ. και Fox, N. 2024, 11.

παιδί-πείραμα που προστατεύεται και επιτηρείται μέσα στον κλειστό χώρο του σπιτιού-εργαστηρίου του. Αυτή η σχέση θα καταλήξει εντέλει στην αναγνώριση της ελεύθερης βούλησης, καθώς ο δημιουργός αντιλαμβάνεται σταδιακά ότι δεν μπορεί να είναι ο απόλυτος κύριος του πεπρωμένου της.¹⁵¹

Αρχικά, η πρώτη απεικόνιση του Godwin είναι αυτή του «σωτήρα» της Bella, καθώς ήταν αυτός που βρήκε το σώμα της να κείται στην όχθη του ποταμιού και το πήρε στο σπίτι, ή καλύτερα, στο εργαστήριό του. Επιπρόσθετα, στο πέμπτο μόλις λεπτό της ταινίας, αναρωτιέται, μα εμμέσως δηλώνει, «ποιος μπορεί να ξεχωρίσει τους ανθρώπους από τα ζώα, αν υπάρχει διαφορά;». Κάποια δευτερόλεπτα μετά, ο φοιτητής και βοηθός του, Μαξ, μπροστά από ένα άψυχο σώμα που τοποθέτησε ο Godwin για την τάξη του, τον ρωτάει για ποιο λόγο επανατοποθετούν τα όργανα πίσω στο σώμα, αφού τα αφαίρεσαν. Σε αυτό, ο Godwin απαντάει λιτά και χωρίς εμφανές συναίσθημα: «για την ευχαρίστησή μου».

Στην παρούσα ανάλυση, η πιο αντιπροσωπευτική στιγμή της αλαζονείας, ακόμη και της ύβρεως, του Godwin Baxter εντοπίζεται στη δήλωσή του στο 00:07:30: «I repaired her» («την επισκεύασα/επιδιόρθωσα»). Η φράση αυτή συμπυκνώνει την ουσία του χαρακτήρα του και της σχέσης του με τη Bella Baxter, ιδιαίτερα στο πρώτο μισό της ταινίας, αναδεικνύοντας την πράξη του ως «επανεπινόησή» της, παρά ως πράξη σωτηρίας.

Πέραν των προαναφερθέντων, το γεγονός και μόνο ότι η Bella τον αποκαλεί αποκλειστικά God, και ποτέ Godwin, φαίνεται ότι είναι ένα πολύ εύστοχο και σκόπιμο λογοπαίγνιο με το όνομά του και τη θέση που φαίνεται να παίρνει για την Bella. Η Bella τον βλέπει ως «Θεό», τουλάχιστον στην αρχή, ως τον δημιουργό της. Αυτό φαίνεται και στην αρχική σκηνή κατά την οποία ο God της διαβάζει ένα παραμύθι και εκείνη τον κοιτάει στα μάτια, ενώ τον αγκαλιάζει σφιχτά με όλο της το σώμα, σαν να μην μπορεί να τον αφήσει, σαν να μην ξέρει από πού αλλού έχει να κρατηθεί. Μάλιστα, είναι κάτι που, παραδόξως, φαίνεται να συνειδητοποιεί και η ίδια, αφού στο 00:11:35 λέει «Bella nowhere girl», ενώ είναι ακόμη γραπωμένη πάνω στον «μπαμπά» της, μη γνωρίζοντας πού αλλού να πάει, πώς αλλιώς να *υπάρξει*.

¹⁵¹ *Poor Things*, 2023, 00:22:52. Συζητώντας για το παιδί που έφερε η Bella, ο Baxter λέει χαρακτηριστικά "who was I to decide its destiny", «ποιος ήμουν/είμαι εγώ για να αποφασίσω τη μοίρα/το πεπρωμένο του». Η Fox, N. 2024, 15, παρατηρεί πως αυτή η συνειδητοποίηση μάλλον επεκτείνεται και όσον αφορά την ίδια την Bella.

Η επιλογή του ονόματος Godwin Baxter, επιπιπρόσθετα, δεν είναι τυχαία, καθώς παραπέμπει έμμεσα στον William Godwin, πατέρα της Mary Shelley,¹⁵² και κατ' επέκταση στη φρανκενσταϊνική παράδοση της ανδρικής δημιουργίας. Η σχέση του Baxter με τη Bella δεν αφορά μόνο στη βιολογική ή επιστημονική πράξη της «δημιουργίας», αλλά επεκτείνεται στον έλεγχο της γνώσης, της γλώσσας και της εμπειρίας της.¹⁵³

Η Bella, όπως η Γαλάτεια, δεν ξεκινά ως αυτόνομο υποκείμενο. Ο κόσμος της είναι προκαθορισμένος, το σώμα της αποτέλεσμα παρέμβασης. Το γεγονός ότι η πρώτη της έξοδος συνοδεύεται από τις πατρικές προειδοποιήσεις του God αντικατοπτρίζει την έμφυλη δυναμική της σχέσης τους, όπως και αυτή του Πυγμαλίων-αγάλματος: η γυναίκα δεν είναι αυτεξούσια· είναι δημιούργημα που προστατεύεται και κυρίως ετεροκαθορίζεται.

Η αρχική αυτή συγκρότηση της Bella ως ελεγχόμενου δημιουργήματος θέτει το πλαίσιο μέσα στο οποίο θα αναπτυχθεί η επόμενη φάση της πορείας της. Από τον χώρο του εργαστηρίου και της πατρικής επιτήρησης, η αφήγηση μετατοπίζεται στη σωματική εμπειρία και στη σταδιακή ανακάλυψη της επιθυμίας, όπου το σώμα παύει να είναι αποκλειστικά αντικείμενο ελέγχου και αρχίζει να λειτουργεί ως φορέας δράσης.

3.1 Σώμα, εμπειρία και σεξουαλικότητα στο *Poor Things*

Η στασιμότητα της ζωής της Bella αρχίζει να αποκτά μία κίνηση, όταν μπαίνει στη ζωή της ο Duncan, ένας ευγενής δικηγόρος, ο οποίος λόγω μιας συνεργασίας του με τον Godwin, έρχεται σε επαφή μαζί της στα κρυφά και μαγνητίζεται από την αθωότητα και την ωμότητα του χαρακτήρα της. Στις επόμενες σκηνές, την βλέπουμε να ανακτά σιγά σιγά τις δεξιότητές της, την ομιλία της και κυρίως, να ανακαλύπτει τη σεξουαλικότητά

¹⁵² Η σχέση της Mary Shelley με τον πατέρα της, απ'ό,τι καταγράφεται, ήταν περίπλοκη. Η ίδια ένιωθε ιδιαίτερη απόρριψη από τον πατέρα της, ιδιαίτερα αφού, μετά τον θάνατο της μητέρας της, αυτός απομακρύνθηκε από κοντά της, με αποκορύφωμα όταν παντρεύτηκε η ίδια και ο πατέρας της την αποκήρυξε πλήρως. Αυτή η δυναμική εντοπίζεται στο *Frankenstein*, καθώς το πλάσμα του Φρανκενστάιν αναζητεί την αναγνώριση και την επιβεβαίωση του δημιουργού της. Αυτή η εξάρτηση μπορεί να παρατηρηθεί και στην Μπέλα στις αρχικές σκηνές της ταινίας. Επί παραδείγματι, όταν ο Godwin Baxter έφευγε από το σπίτι, η Μπέλα βρισκόταν σε κατάσταση πανικού συνειδητοποιώντας ότι θα έπρεπε να τον αποχωριστεί. Για περισσότερες λεπτομέρειες για τη ζωή της Mary Shelley και την σχέση της τόσο με τον πατέρα της, όσο και με τις δυναμικές εξουσίας στη ζωή της, βλ. Mellor, A. K. 1988.

¹⁵³ Cady, L. 2023.

της. Στις επόμενες σκηνές, η Bella έρχεται σε άμεση επαφή με το σώμα της και αρχίζει να το εξερευνά χωρίς αίσθηση ντροπής ή περιορισμού. Η σεξουαλικότητα εμφανίζεται ως άμεση εμπειρία και όχι ως κάτι που ρυθμίζεται από κοινωνικούς κανόνες. Η στάση αυτή αλλάζει ριζικά τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζεται το γυναικείο σώμα: παύει να υπάρχει μόνο ως αντικείμενο επιθυμίας και περνά στη δική της χρήση, καθώς η ίδια το δοκιμάζει και το ανακαλύπτει μέσα από την εμπειρία της. Με αυτόν τον τρόπο, η Bella απομακρύνεται από το οβιδιανό άγαλμα, το οποίο παραμένει παθητικό και ορίζεται αποκλειστικά από τον δημιουργό του.

Το στοιχείο αυτό φαίνεται πως ενοχλεί τους δύο άντρες στο σπίτι, τον «πατέρα» της και τον αρραβωνιαστικό της, πλέον, Max. Η Μπέλα όμως ουδέποτε ένωσε την ανάγκη να κρύψει ή να ντραπεί για αυτή τη νέα πτυχή του εαυτού της που αναδιπλώνεται μπροστά της.

Η ιστορία της Bella καθίσταται ακόμη πιο προβληματική αν ληφθεί υπόψη το γεγονός ότι, ιδίως στα αρχικά στάδια της ταινίας, η πνευματική της ηλικία κυμαίνεται μεταξύ παιδικής και εφηβικής. Η συνθήκη αυτή εγείρει αναπόφευκτα σύνθετα ζητήματα γύρω από τη σεξουαλική επιθυμία και τη συμπεριφορά των ανδρών απέναντί της. Ωστόσο, καθώς μια τέτοια συζήτηση θα απαιτούσε εξειδικευμένες θεωρητικές και νομικές προσεγγίσεις που υπερβαίνουν το πλαίσιο της παρούσας εργασίας, η ανάλυση που ακολουθεί θα επικεντρωθεί στην απουσία συναίνεσης και στη συστηματική αντιμετώπιση της Bella ως αντικειμένου εξουσίας, και όχι ως αυτόνομου υποκειμένου.¹⁵⁴

Η μεταχείριση της Bella ως αντικειμένου μεταφράζεται στην ταινία κυρίως με την μεταχείρισή της ως «επιστημονικού πειράματος». Αυτό φυσικά συνεπάγεται τη στέρηση βασικών δικαιωμάτων της Bella, ειδικότερα στην αρχή της ταινίας. Ο Godwin συγκεκριμένα δεν αρνήθηκε ποτέ ότι η Bella ήταν γι' αυτόν μόνο ένα πείραμα, παρά το γεγονός ότι εντέλει απέκτησε αισθήματα για εκείνη. Σε μία από τις αρχικές σκηνές, στην οποία αναθέτει στον Max να γίνει παρατηρητής της Bella και να καταγράφει την πρόοδό της, εκτυλίσσεται ο εξής διάλογος: «Όλη μου η έρευνα έχει οδηγήσει σε αυτό το σημείο, η μοίρα μου έφερε ένα νεκρό σώμα και ένα ζωντανό έμβρυο, ήταν προφανές. [...] Το να βγάλω τον εγκέφαλο του εμβρύου και να τον βάλω στο σώμα της ενήλικης γυναίκας, να την αναζωογονήσω και να παρακολουθώ».¹⁵⁵ Η επιλογή του

¹⁵⁴ Είναι απαραίτητο να σημειωθεί ότι η ταινία σκοπίμως προκαλεί ηθική και κοινωνική δυσφορία με αυτή την πτυχή που θίγει. Κατ'επέκταση, δεν υποστηρίζεται επ' ουδενί ότι η ταινία νομιμοποιεί τη βία μέσω της διαδικασίας της χειραφέτησης.

¹⁵⁵ Η ελληνική απόδοση είναι δική μου και αποτελεί προσπάθεια ελεύθερης μετάφρασης του πρωτότυπου διαλόγου της ταινίας.

συγκεκριμένου λεξιλογίου αφαιρεί από την Bella κάθε υποκειμενικότητα και περιορίζει τον ρόλο της σε κάτι καθαρά επιστημονικά χρηστικό.

Όσον αφορά τον «κυρίως» εραστή της Μπέλα, τον Duncan Wedderburn, ο οποίος λίγο αργότερα θα πάρει μαζί του την Bella στην ευρωπαϊκή περιοδεία του, ο τρόπος και ο λόγος που εισάγεται ως χαρακτήρας είναι επίσης ενδιαφέρων. Ο Godwin, έχοντας καταλάβει ότι ο φοιτητής και βοηθός του, Max, τρέφει αισθήματα για την Bella, του πρότεινε να την παντρευτεί και ο δεύτερος αποδέχθηκε. Για να γίνει όμως αυτό, ο Godwin ήθελε να υπάρξει ένα σαφώς διατυπωμένο συμβόλαιο που θα θέτει αυστηρά όρια και συνθήκες για αυτόν τον γάμο· μία από αυτές τις συνθήκες ήταν ότι το ζευγάρι έπρεπε να μένει στο σπίτι του για πάντα.¹⁵⁶ Ο δικηγόρος που ανέλαβε την σύνταξη αυτού του συμβολαίου ήταν φυσικά ο Duncan. Καταβεβλημένος από περιέργεια για αυτή την μυστηριώδη γυναίκα που «ενέπνευσε τέτοιο συμβόλαιο γάμου που την *φυλακίζει*», μπαίνει κρυφά στο δωμάτιό της και την βρίσκει μέσα στην ντουλάπα της. Αφού της εξηγεί τον λόγο που βρίσκεται εκεί, της λέει ότι με αυτό το συμβόλαιο θα ταξιδεύει με τον Max και τον Godwin στο εξωτερικό, αλλά δεν θα μπορεί να βγαίνει μόνη της ούτε μέχρι το κέντρο της πόλης. Σε αυτό, η Bella, αφελώς απαντάει «καταλαβαίνω, με αγαπάνε πολύ».¹⁵⁷ Από αυτή την απάντησή της κατανοούμε πως σε αυτό το σημείο, ο έλεγχος και η κυριαρχία των αντρών της ζωής της (παρ)ερμηνεύεται ακόμα από την ίδια ως αγάπη και φροντίδα και πως η Μπέλα βρίσκεται ακόμα σε κατάσταση αφέλειας.

Αμέσως μετά, ο Duncan αφήνει να υπονοηθούν πιο ξεκάθαρα οι πραγματικές του, μάλλον, προθέσεις, κάτι που η Bella δεν ήταν ακόμη σε θέση να καταλάβει, καθώς αρχίζει να την αγγίζει σεξουαλικά, θωπεύοντάς την χωρίς τη συγκατάθεσή της και παρά τη θέλησή της. Ο ίδιος μάλιστα εκφράζει πως χρειάζεται να την «τσιμπήσει για να βεβαιωθεί αν είναι αληθινή», μία ιδέα που μας θυμίζει έντονα την ιστορία του

¹⁵⁶ Ο τρόπος που ο Godwin θέτει αυτόν τον όρο χρήζει επίσης αναφοράς. Κατά τη διάρκεια της συζήτησής του με τον Μαξ για τον γάμο, αναφέρει πως μπορεί να πραγματοποιηθεί μόνο «υπό έναν όρο». Ο Μαξ τότε υποθέτει και απαντάει το εξής: «πρέπει να το επιθυμεί και η ίδια, καταλαβαίνω», στο οποίο ο Godwin απαντάει «τότε, υπό δύο όρους». Αυτό φανερώνει την παντελή παραγνώριση του δικαιώματος της Bella να αποφασίσει για το μέλλον της και για την αυτονομία της. Η δυνατότητα του να μπορεί να επιλέξει για τον εαυτό της και να δράσει αυτόβουλα, ήταν κάτι που δεν είχε καν λάβει υπόψη του, παρά τις αναφορές του σε άλλα σημεία της ταινίας, με τις οποίες παραδεχόταν ότι στην πραγματικότητα δεν μπορεί να την κρατήσει δέσμιά του. Για ένα τέτοιο παράδειγμα, βλ.

¹⁵⁷ Στην ταινία, στα αγγλικά, η Μπέλα χρησιμοποιεί την φράση "they love me *tight*". Η λέξη *tight* εδώ φέρει ακόμα πιο βαριά σημασία, καθώς παραπέμπει στον στενό κλοιό του ελέγχου του God, αλλά και του Μαξ, κατά κάποιο τρόπο, τον οποίο η ίδια μεταφράζει ως αγάπη.

Πυγμαλίωνα και του αγάλματός του, ο οποίος έπρεπε να το αγγίζει συνεχώς για να πειστεί για την ύπαρξή του.

Στην περίπτωση αυτή, η χειρονομία αποκτά διαφορετική βαρύτητα, καθώς εντάσσεται σε ένα πλαίσιο όπου το σώμα της Bella παρουσιάζεται ως διαθέσιμο προς έλεγχο και δοκιμή. Η σκηνή δεν προβάλλει απλώς μια πράξη περιέργειας, συμβάλλει στη διαμόρφωση του Duncan ως χαρακτήρα που σχετίζεται με το σώμα της μέσω μιας λογικής ιδιοποίησης.

Με τον τρόπο αυτό, η ταινία τον τοποθετεί σε μια θέση που συνομιλεί με το πυγμαλιωνικό σχήμα, χωρίς να ταυτίζεται πλήρως με αυτό. Η αφή δεν λειτουργεί μόνο ως επιβεβαίωση, εντάσσεται σε ένα σύνολο πρακτικών που καθιστούν το σώμα αντικείμενο επιθυμίας και ελέγχου.

Το κίνητρό του δεν είναι πραγματικά το ενδιαφέρον του για την Μπέλα ως άνθρωπο, αλλά ίσως και η γοητεία που του προκαλεί η ιδέα μιας «φυλακισμένης» γυναίκας. Έχοντας διαβάσει το συμβόλαιο γάμου, την αντιμετωπίζει ως ένα «έκθεμα» ή μια ιδιοκτησία τόσο πολύτιμη, που απαιτεί νομικά όρια και δεσμά. Η φράση του ότι έπρεπε να γνωρίσει τη γυναίκα που «ενέπνευσε ένα τέτοιο συμβόλαιο το οποίο την φυλακίζει»¹⁵⁸ ενδέχεται να υπονοεί ότι η έλξη του προέρχεται τόσο από την κατάσταση ελέγχου στην οποία εκείνη βρίσκεται, όσο και από την ευκαιρία που νιώθει πως έχει για να διαμορφώσει αυτή τη γυναίκα όπως αυτός ονειρεύεται. Η Bella στα μάτια του είναι ένας «λευκός καμβάς», μία εύπλαστη, άπειρη και ίσως ανήμπορη γυναίκα που μπορεί να ελέγξει με ευκολία. Το γεγονός ότι πιέζει το χέρι του ανάμεσα στα πόδια της αμέσως μόλις τη συναντά, χωρίς καμία συγκατάθεση ή προηγούμενη γνωριμία, αποτελεί μια κατάφωρη σεξουαλική παρενόχληση. Για τον Duncan, το σώμα της Μπέλα είναι ένα αντικείμενο που μπορεί να «τσιμπήσει» για να βεβαιωθεί αν είναι αληθινό, αγνοώντας πλήρως τα προσωπικά της όρια.

Η πρώτη της επαφή με τον Duncan είναι φαίνεται πιθανό να λειτουργεί συμβολικά: ο Duncan μπαίνει κρυφά στο δωμάτιό της και την βρίσκει να κάθεται μέσα στην ντουλάπα της. Δεν αποκλείεται η πιθανότητα η ντουλάπα να συμβολίζει την «φυλακή» στην οποία ήταν αναγκασμένη να βρίσκεται τόσο καιρό, ενώ ο Duncan, παίρνοντας τον ρόλο του ελευθερωτή της, ως από μηχανής Θεός, ήρθε για να της «βγάλει τις αλυσίδες». Η ανάγνωση αυτή ενισχύεται και από τη σκηνοθεσία αυτής της συνάντησης: Ο

¹⁵⁸ Duncan: "I had to meet this woman who would inspire such a contract of marriage that imprisons her."

Duncan στέκεται, ενώ η Μπέλα είναι καθισμένη μέσα στην ντουλάπα της. Ο φακός τραβάει τον άντρα από χαμηλά, κάνοντάς τον να φαίνεται σημαντικά υψηλότερος από τη γυναίκα. Η Bella λοιπόν βρίσκεται ακόμα σε μειονεκτική θέση, παρά το γεγονός ότι τα μάτια της λάμπουν από ελπίδα ότι επιτέλους, κάτι αλλάζει στη ζωή της.

Τελικά, γοητευμένη από την αυτοπεποίθηση και την περιπέτεια που υπόσχεται ο Duncan, αποφασίζει να τον ακολουθήσει σε ένα ταξίδι στην Ευρώπη. Η πρώτη σκηνή που βλέπουμε αφού έχουν φτάσει στον προορισμό τους, στην ζωντανή Λισαβόνα, είναι η έντονη ερωτική πράξη της Bella με τον Duncan. Ο σκηνοθέτης δίνει μεγάλη βαρύτητα στο βλέμμα της γυναίκας σε αυτή την σκηνή: η Μπέλα δεν κοιτάει ούτε για μια στιγμή τον άντρα· αντιθέτως, κοιτάει προς το παράθυρο, ενώ η έκφρασή της αλλάζει συνεχώς και η ίδια φαίνεται ότι κατακλύζεται από ευχαρίστηση και ενθουσιασμό. Αυτή η προσέγγιση κρίνεται κομβικής σημασίας για την αναπλαισίωση του μύθου της Γαλάτειας, καθώς καταλαβαίνουμε πως η Bella «χρησιμοποιεί», κατά κάποιο τρόπο και η ίδια τον Duncan ως μέσο για κάτι άλλο: είτε αυτό είναι καθαρά και μόνο η ευχαρίστησή της, είτε είναι η απελευθέρωσή της από τα δεσμά του God.

Στην ταινία του, ο Λάνθιμος επιλέγει να μην αναφερθεί καθόλου στη Γλασκώβη, παρόλο που η πόλη αυτή παίζει κεντρικό ρόλο στο βιβλίο του Alasdair Gray. Αυτή η αλλαγή έγινε σκόπιμα για να αποκτήσει η ιστορία έναν πιο οικουμενικό και παγκόσμιο χαρακτήρα, ώστε να μπορεί να αγγίζει θεατές από κάθε γωνιά του πλανήτη. Αντί η ταινία να εστιάζει στα κοινωνικά και πολιτικά προβλήματα μιας συγκεκριμένης περιοχής, στρέφει την προσοχή της σε συμβολικά και αφηρημένα θέματα που αφορούν την ανθρώπινη φύση γενικά. Έτσι, το φανταστικό και σουρεαλιστικό περιβάλλον της ταινίας λειτουργεί ως ένα συμβολικό υπόβαθρο που αναδεικνύει το ταξίδι της Bella ως μια ιστορία που αφορά όλη την ανθρωπότητα. Είναι ένα ταξίδι που λειτουργεί περισσότερο συμβολικά: είναι το ταξίδι, η διαδρομή της προς την αυτογνωσία.¹⁵⁹

Επιπλέον, με αυτές τις επιλογές φανερώνεται η αλλαγή της οπτικής της ταινίας, σε σχέση με το λατινικό κείμενο. Στην ταινία το βλέμμα στρέφεται στην γυναίκα, ο φακός είναι πρωτίστως προς αυτήν και δευτερευόντως στους υπόλοιπους χαρακτήρες. Στο ποίημα, αντιθέτως, ο «φακός», η εστίαση είναι στην πραγματικότητα μονίμως στον Πυγμαλίωνα, παρά το γεγονός ότι η περιγραφή του αγάλματος είναι εκτενέστατη. Ακόμα και τις πληροφορίες που μαθαίνουμε για το άγαλμα και μετέπειτα την γυναίκα, τις μαθαίνουμε μέσω εκείνου, της σκέψης, της φαντασίας και φαντασίωσής του.

¹⁵⁹ Temeliescu, A. 2023, 151.

Αξιοσημείωτη επίσης είναι και η αλλαγή από ασπρόμαυρη σε έγχρωμη εικόνα: η πρώτη φορά που βλέπουμε χρώματα στην οθόνη, είναι αυτή ακριβώς η σκηνή της πρώτης ερωτικής πράξης. Θεωρώ πως αυτό είναι εμφανής υπαινιγμός στο ότι πλέον η ζωή της Bella έχει αλλάξει δραματικά: έχει αποδεσμευτεί από την «υπό κράτηση» κατάσταση που υπέμενε τόσο καιρό και η ζωή της έχει αποκτήσει πλέον χρώμα και απολαύσεις που μέχρι πρόσφατα, μόνο μπορούσε να ονειρευτεί. Ο κόσμος ξεδιπλώνεται μπροστά της και ο θεατής γίνεται μάρτυρας της «λαιμαργίας» της για αυτόν τον νέο και ενδιαφέροντα κόσμο.



Εικόνα 3: Το πρώτο ταξίδι της Bella στην Ευρώπη και η πρώτη σκηνή με χρώμα. *Poor Things* (2023)

Ενδιαφέρουσα είναι και η συνεξέταση της Bella με την ιστορία του *Frankenstein*, την οποία ο Gray χρησιμοποιεί στο μυθιστόρημα. Η απόκλιση της Bella Baxter από το καθιερωμένο πρότυπο του «τέρατος» στο *Frankenstein* της Mary Shelley, μέσα από την απεικόνισή της ως ελκυστικής γυναικείας μορφής που προκαλεί επιθυμία και όχι φόβο, συνιστά μια ουσιαστική μετατόπιση, η οποία εξυπηρετεί τη φεμινιστική και βιοπολιτική αναπλαισίωση του μύθου. Η επιλογή αυτή δεν περιορίζεται σε αισθητικό επίπεδο. Επιτελεί συγκεκριμένη αφηγηματική και ιδεολογική λειτουργία.¹⁶⁰ Ενώ το πλάσμα του *Frankenstein* είναι μια αποκρουστική σύνθεση μελών που οδηγεί στην κοινωνική απόρριψη, η Bella συγκροτείται ως ένα ελκυστικό, ποθητό αντικείμενο, πλησιάζοντας περισσότερο στο πρότυπο του οβιδιανού αγάλματος. Αυτό επιτρέπει στον Λάνθιμο να εξερευνήσει την έννοια της *womanufacture*: η Bella δεν είναι μόνο ένα πείραμα: είναι ένα «σώμα-κείμενο» πάνω στο οποίο ο δημιουργός της και οι εραστές της προβάλλουν τις δικές τους φαντασιώσεις περί «ιδανικής γυναίκας». Η εμπειρία της Bella κατά τη διάρκεια του ταξιδιού ανοίγει ένα ευρύτερο πεδίο ανάγνωσης του σώματός της. Στο σημείο αυτό καθίσταται χρήσιμη και η σύγκριση με τη φρανκενσταϊνική

¹⁶⁰ Βλ. Temeliescu, A. 2023, 148 και Fox, N. 2024, 5-7 για την αναπλαισίωση του μυθιστορήματος και την μετατροπή του ύφους σε μία φεμινιστική αφήγηση.

παράδοση, καθώς φωτίζει τον τρόπο με τον οποίο η Bella συγκροτείται ταυτόχρονα ως πείραμα και ως φορέας επιθυμίας.

Εν ολίγοις, μορφή του τέρατος στο *Frankenstein* της Mary Shelley συνδέεται με την απόρριψη και την αποστροφή. Η Bella, αντίθετα, παρουσιάζεται ως ελκυστική και επιθυμητή μορφή. Η μετατόπιση αυτή κατευθύνει την ανάγνωση προς τη σφαίρα της ιδιοποίησης και φέρνει τη μορφή της πιο κοντά στο πρότυπο του οβιδιανού αγάλματος. Μέσα από αυτή τη σύγκριση καθίσταται σαφές ότι το σώμα της Bella λειτουργεί ως πεδίο προβολής επιθυμιών και προσδοκιών.

Η ελκυστικότητα της Bella την τοποθετεί στο επίκεντρο του «καθηλωτικού βλέμματος» (*fixing gaze*) των ανδρών. Η διάκριση αυτή είναι κρίσιμη, καθώς, σε αντίθεση με το τέρας του *Frankenstein*, το οποίο αποκρύπτεται, η Bella εκτίθεται· και ακριβώς μέσω αυτής της έκθεσης αρχίζει να επαναδιεκδικεί το βλέμμα που στρέφεται πάνω της. Ενώ οι άνδρες την αντιλαμβάνονται ως παθητικό θέαμα, η ίδια αξιοποιεί το σώμα της ως εργαλείο εμπειρίας και γνώσης, υπονομεύοντας έτσι τη θέση της ως «πράγματος» ή ως απλού «case study».

Στην ταινία, η «τερατωδία» της Bella δεν συνδέεται περισσότερο με την απουσία κοινωνικής πειθάρχησης και αιδούς (*pudor*), παρά με την εξωτερική της εμφάνιση. Η σεξουαλικότητά της αναπτύσσεται χωρίς τις ενοχές και τους περιορισμούς που επιβάλλει το κοινωνικό πλαίσιο,¹⁶¹ γεγονός που στα μάτια της βικτωριανής ηθικής την καθιστά απεχθή.¹⁶² Η οπτική αυτή καθιστά δυνατή την κατανόηση του τρόπου με τον οποίο η γυναικεία αυτονομία και η ελεύθερη διάθεση του σώματος προσλαμβάνονται ως απειλή για την κατεστημένη κοινωνική τάξη,¹⁶³ όπως ακριβώς και οι Προποιτίδες θεωρήθηκαν προσβολή για τον Πυγμαλίωνα, ίσως ακόμα και απειλή για τις αρχές της κοινωνίας στην οποία ανήκε.

Η σεξουαλικότητα της Bella Baxter στο *Poor Things* συνιστά έναν από τους βασικότερους άξονες μέσω των οποίων η ταινία επαναπροσδιορίζει τον μύθο της δημιουργημένης γυναίκας και απομακρύνεται από το οβιδιανό πρότυπο του άψυχου αγάλματος που εμψυχώνεται για να ολοκληρώσει την ανδρική επιθυμία. Σε αντίθεση με τη Γαλάτεια των *Μεταμορφώσεων*, η οποία αφυπνίζεται μέσα σε ένα πλαίσιο σιωπής,

¹⁶¹ Fox, N. 2024, 5, 9.

¹⁶² Fox, N. 2024, 14.

¹⁶³ Zacharek, S. 2024: "Bella discover happy when she want!" she exclaims in her characteristic broken syntax. Eureka! This is great for her, but in the Victorian sense, her blossoming sexual desire really does signal the creation of a monster".

τελειότητας και παθητικής αποδοχής, η Bella συγκροτεί τη σεξουαλικότητά της ως πεδίο εμπειρίας, σύγκρουσης και γνώσης.

Στα πρώτα στάδια της αφήγησης, η σεξουαλική συμπεριφορά της Bella παρουσιάζεται αποσυνδεδεμένη από κοινωνικούς κώδικες, συναισθηματική αμοιβαιότητα ή ηθική αξιολόγηση. Το σώμα της λειτουργεί ως σώμα που αισθάνεται πριν κατανοήσει, που επιθυμεί χωρίς να εσωτερικεύει ακόμη τους μηχανισμούς ελέγχου της επιθυμίας. Η σεξουαλικότητα δεν εμφανίζεται ως αφηγηματικό στάδιο «ωρίμανσης», αλλά ως σωματικό γεγονός ισότιμο με την κίνηση ή την τροφή.¹⁶⁴ Με τον τρόπο αυτό, η ταινία ακυρώνει εξ αρχής τη ρομαντική ή εξιδανικευμένη πρόσληψη της γυναικείας επιθυμίας και την αποσπά από τη λειτουργία της ως εργαλείου συναισθηματικής καθυπόταξης.

Καθώς η Bella απομακρύνεται από τον προστατευμένο χώρο του εργαστηρίου και εκτίθεται στον κοινωνικό κόσμο, η σεξουαλικότητα μετατρέπεται σε μέσο μετακίνησης και αυτοκαθορισμού. Η επιλογή της να εμπλακεί σε σχέσεις όπου το σώμα παρατηρείται δεν παρουσιάζεται ως ηθική έκπτωση· αναδεικνύεται ως συνειδητοποίηση των όρων με τους οποίους η κοινωνία ρυθμίζει το γυναικείο σώμα. Η εμπειρία της πορνείας, ειδικότερα, απογυμνώνει τη βία που υποκρύπτεται πίσω από τις κοινωνικές συμβάσεις περί σεμνότητας και αξιοπρέπειας, επιτρέποντας στην Bella να αντιληφθεί τη σεξουαλικότητα όχι ως ταυτότητα, αλλά ως πρακτική που μπορεί να επαναπροσδιοριστεί.¹⁶⁵

Σε επίπεδο συμβολισμού, η σεξουαλικότητα της Bella λειτουργεί αντιθετικά προς την αγαλμάτεια αισθητική του οβιδιανού μύθου. Το σώμα της δεν επιδιώκει την ακινησία ή την τελειότητα της μορφής· αντίθετα, εκτίθεται στη φθορά και στην έκθεση. Η σεξουαλική πράξη δεν εξιδανικεύεται ούτε αισθητικοποιείται, αλλά εντάσσεται σε ένα πλαίσιο μίας παράξενης και ανοίκειας σωματικότητας, όπου η χειρονομία προηγείται του νοήματος και το σώμα αντιστέκεται στη μετατροπή του σε καθαρή εικόνα. Έτσι, η Bella απομακρύνεται από τον ρόλο του τέλειου δημιουργήματος και επανεντάσσει το σώμα της στη σφαίρα της βιωμένης *naturae*, σε αντίθεση με την *artem* που καθορίζει τη γέννηση της Γαλάτειας.

Με βάση την παρατήρηση αυτή, η διαφοροποίηση από τον οβιδιανό μύθο γίνεται, επομένως, σαφέστερη: ενώ η σεξουαλικότητα της Γαλάτειας υπονοείται ως φυσική

¹⁶⁴ H Fox, N. 2024, 24, αναφέρει πως η Μπέλα ανακαλύπτει την βαθύτερη σημασία των συναισθημάτων της για τον κόσμο αρχικά μέσω από την περιπέτεια της σεξουαλικής επαφής. Χωρίς αυτή, δεν θα μπορούσε να αποκτήσει μία τόσο ισχυρή κατανόηση της χαράς και του πάθους, στοιχεία τα οποία εντέλει την οδηγούν στην αυτονομία της και στην προσωπική και πνευματική της εξέλιξη.

¹⁶⁵ Βλ. και MacArthur, G. 2023.

κατάληξη της δημιουργίας της, η σεξουαλικότητα της Bella αποτελεί διαδικασία μάθησης και ρήξης, υπονομεύοντας κάθε απόπειρα ελέγχου του σώματός της, είτε αυτή προέρχεται από την επιστήμη, την πατριαρχία ή τα ηθικά πρότυπα και προσδοκίες. Υπό αυτή την έννοια, η σεξουαλικότητα δεν λειτουργεί ως απλός αφηγηματικός καταλύτης, λειτουργεί, αντιθέτως, ως ο βασικός μηχανισμός μέσω του οποίου η κινηματογραφική ηρωίδα απομακρύνεται οριστικά από τη σιωπή και την παθητικότητα του αγάλματος, καθιστώντας τη μεταμόρφωση όχι θαύμα, αλλά αποτέλεσμα βιωμένης σύγκρουσης.

Η λειτουργία της σεξουαλικότητας της Bella μπορεί να ιδωθεί και υπό το πρίσμα της κινηματογραφικής χειρονομίας. Στο πλαίσιο της weird αισθητικής του Λάνθιμου, το σώμα αναδεικνύεται ως πεδίο εγγραφής σχέσεων εξουσίας. Η σεξουαλική πράξη εμφανίζεται ως επαναλαμβανόμενη χειρονομία που καθιστά ορατή τη βιοπολιτική διαχείριση του σώματος, ενώ η Bella επιτελεί σωματικές πράξεις που αποκαλύπτουν τη δυνατότητα του σώματος να λειτουργεί ως αντικείμενο, εμπόρευμα ή εργαλείο, χωρίς σταθεροποίηση σε μία μόνο θέση.

Σε αυτή τη βάση, η σεξουαλικότητα συνδέεται με συνεχή μετατόπιση. Η Bella κινείται ανάμεσα σε ρόλους χωρίς πλήρη εσωτερίκευση των κανόνων που τους διέπουν, διατηρώντας το σώμα εκτεθειμένο και ατελές. Η κινηματογραφική της παρουσία συγκροτεί μια κατάσταση έντασης, όπου η ταυτότητα παραμένει ανοιχτή και ασταθής.

Η διαφοροποίηση από τις φεμινιστικές αναγνώσεις της Frankenstein καθίσταται εμφανής. Η Bella συγκροτείται ως σώμα που φέρει πολλαπλές εγγραφές: μητέρα και παιδί, πείραμα και υποκείμενο, αντικείμενο επιθυμίας και ενεργός χρήστης του σώματός της. Η σεξουαλικότητά της αναδεικνύει τα όρια του πατριαρχικού λόγου ως προς την περιγραφή της.

Σε αντιπαράβολή με τη Γαλάτεια των Μεταμορφώσεων, η Bella εισέρχεται στον κόσμο χωρίς προκαθορισμένο νόημα. Η σεξουαλικότητά της λειτουργεί ως διαδικασία δοκιμής των ορίων του σώματος και της κοινωνίας που το περιβάλλει, αναδεικνύοντας το σώμα ως βιωμένη εμπειρία που διαφεύγει από πλήρη έλεγχο.

Υπό αυτή την έννοια, η σεξουαλικότητα στο *Poor Things* δεν λειτουργεί ούτε ως σκάνδαλο ούτε ως φεμινιστικό σύνθημα. Συνιστά το κατεξοχήν πεδίο στο οποίο αποκαλύπτεται η ένταση ανάμεσα στη διαχείριση του σώματος και στη δυνατότητα του υποκειμένου να παραμένει μη πλήρως αναγνώσιμο. Η Bella δεν μεταμορφώνεται σε «ιδανική» γυναίκα, αλλά σε σώμα που αντιστέκεται στη μετατροπή του σε άγαλμα. Έτσι, η κινηματογραφική πρόσληψη του μύθου του Πυγμαλίωνα οδηγεί σε μια ριζική αναθεώρηση της ίδιας της έννοιας της μεταμόρφωσης.

Ωστόσο, η σωματική αυτή διεκδίκηση δεν εξαντλεί τη διαδικασία μεταμόρφωσης της ηρωίδας. Το σώμα λειτουργεί ως το πρώτο πεδίο ρήξης, αλλά η πλήρης απομάκρυνση από τη θέση του αντικειμένου προϋποθέτει και την κατάκτηση του λόγου. Στην επόμενη ενότητα θα εξεταστεί πώς η Bella μεταβαίνει από «θέαμα» σε ομιλούν υποκείμενο, ανατρέποντας σταδιακά τη λογική του ανδρικού βλέμματος που τη συγκρότησε.

3.2 Από αντικείμενο σε υποκείμενο: η φωνή της Bella Baxter

Αν στο προηγούμενο υποκεφάλαιο εξετάστηκε η σωματική εμπειρία ως πεδίο ρήξης, εδώ η έμφαση μετατοπίζεται στο πλαίσιο εξουσίας που επιχειρεί να συγκροτήσει τη Bella ως *πειθήνιο σώμα*. Ο Godwin Baxter λειτουργεί ως σύγχρονη παραλλαγή του Πυγμαλίωνα, όχι πλέον ως καλλιτέχνης, αλλά ως επιστήμονας. Η δημιουργική πράξη μετατοπίζεται από την τέχνη στην ιατρική επιστήμη, χωρίς ωστόσο να αναιρείται η βασική δομή εξουσίας: το γυναικείο σώμα παραμένει αντικείμενο επέμβασης και ιδιοποίησης.

Στο πλαίσιο αυτό, η κινηματογραφική γραφή του Λάνθιμου έχει ερμηνευθεί ως εστιασμένη σε δομές εξουσίας και ελέγχου, όπου τα υποκείμενα συγκροτούνται εντός κλειστών και ρυθμισμένων συστημάτων. Τα σώματα, συνεπώς, δεν εμφανίζονται ως ουδέτερες φυσικές οντότητες, εμφανίζονται ως «επιφάνειες» άσκησης εξουσίας.¹⁶⁶

Η πρώτη εμφάνιση της Bella Baxter στο σενάριο τη βρίσκει εγκλωβισμένη σε έναν απολύτως ελεγχόμενο χώρο, όπως αναφέρθηκε, όπου η σωματική της συμπεριφορά παρακολουθείται, καταγράφεται και διορθώνεται. Ο Baxter δεν αρκείται στη δημιουργία: επιδιώκει τον πλήρη έλεγχο των συνθηκών εξέλιξης του δημιουργήματός του. Όπως ο Πυγμαλίωνας αγγίζει το άγαλμα για να επιβεβαιώσει την ψευδαίσθηση ζωής, έτσι και ο Baxter επεμβαίνει χειρουργικά στο σώμα της Bella, μετατρέποντάς το σε πεδίο επιστημονικής γνώσης, *δημιουργώντας* ο ίδιος τη ζωή.

Ωστόσο, ενώ στο οβιδιανό κείμενο η αφή λειτουργεί ως προανάκρουσμα της θεϊκής μεταμόρφωσης, στο *Poor Things* η σωματική επέμβαση αποτελεί ήδη πράξη βίας. Το σώμα της Bella δεν «ξυπνά», αλλά αναγκάζεται να υπάρξει εκ νέου, φέροντας

¹⁶⁶ Falvey, E. 2022, 83, 210.

μέσα του το ίχνος της χειρουργικής τομής και της «πατρικής» αυθεντίας. Η *ars* δεν κρύβεται πλέον μέσα στην τέχνη, αλλά μέσα στο τραυματισμένο σώμα.¹⁶⁷

Η κρίσιμη διαφοροποίηση έγκειται στο ότι η Bella, σε αντίθεση με τη Γαλάτεια, δεν παραμένει σε κατάσταση απραγίας. Η σταδιακή της επαφή με το ίδιο της το σώμα, μέσα από την αφή, την κίνηση και αργότερα τη σεξουαλική επιθυμία, λειτουργεί ως μηχανισμός αποδόμησης της αρχικής αυταπάτης του δημιουργού. Εκεί όπου ο Πυγμαλίωνας επιθυμεί ένα άγαλμα που να μη μιλά και να μην αντιστέκεται, η Bella αποκτά λόγο, βούληση και τελικά τη δυνατότητα να απομακρυνθεί από τον δημιουργό της και τον άντρα που μετέπειτα επιχειρεί να την ελέγξει.

Η εξουσία αυτή δεν ασκείται αποκλειστικά μέσω ωμής βίας. Αντιθέτως, παρουσιάζεται συχνά ως μορφή φροντίδας και προστασίας, γεγονός που την καθιστά ιδιαίτερα αποτελεσματική. Η πατρική στάση του Baxter, σε συνδυασμό με τη ρητορική της επιστημονικής αναγκαιότητας, «νομιμοποιεί» τον περιορισμό της Bella και μετατρέπει την επιτήρηση σε κανονικότητα. Η ηρωίδα μαθαίνει να αντιλαμβάνεται τον εαυτό της μέσα από το βλέμμα του δημιουργού της, ως αντικείμενο μελέτης και πειράματος, του οποίου η εξέλιξη πρέπει να παραμένει ελεγχόμενη.

Σχετικά με την εξουσία, θα ήταν παράλειψη να μην ενσωματωθεί στην ανάλυση αυτή η φιλοσοφία του Michel Foucault. Ο Φουκώ μιλάει για το «πειθήνιο σώμα», στο έργο του *Επιτήρηση και Τιμωρία*.¹⁶⁸ Συγκεκριμένα αναφέρει ότι, όταν επιχειρείται να «πλαστεί» ένα πειθήνιο σώμα, «διαμορφώνεται τότε μία πολιτική καταναγκασμών, που συνίσταται στην επεξεργασία του σώματος, στον υπολογισμένο χειρισμό των στοιχείων του, των κινήσεών του, της συμπεριφοράς του. Το ανθρώπινο σώμα μπαίνει τώρα μέσα σ'έναν μηχανισμό εξουσίας που το ψαχουλεύει, το αποδιαρθρώνει και το ανασυνθέτει. Γεννιέται μια «πολιτική ανατομία» που είναι συνάμα μία «μηχανική της εξουσίας»: εξηγεί με ποιον τρόπο μπορεί κανείς να επηρεάζει το σώμα των άλλων, όχι απλώς για να εκτελούν εκείνο που αυτός επιθυμεί, αλλά και για να ενεργούν όπως αυτός θέλει, σύμφωνα με τις τεχνικές και με την ταχύτητα και την αποτελεσματικότητα που έχει καθορίσει. Η πειθαρχία κατασκευάζει έτσι σώματα υποταγμένα και εξασκημένα, σώματα πειθήνια».¹⁶⁹ Αυτή η ανάλυση παραλληλίζεται πολύ εύκολα με την ταινία, καθώς αναλογικά, ο Godwin λειτουργεί ως ο μηχανισμός εξουσίας, που μέσω της

¹⁶⁷ Φυσικά, ο ίδιος ο Godwin Baxter πιστεύει πως έχει «φτιάξει» κάτι τόσο καλό που μπορεί να συγκριθεί με έργο τέχνης, κάτι που θυμίζει έντονα την «θαυμαστή τέχνη» του Οβιδίου.

¹⁶⁸ Foucault, M. (1989). *Επιτήρηση και τιμωρία: Η γέννηση της φυλακής* (Κ. Χατζηδήμου & Ι. Ράλλη, μτφρ.). Εκδόσεις Ράππα: Κέδρος.

¹⁶⁹ Foucault, M. 1989, 184.

επεξεργασίας και της ανασύνθεσης, όρους που χρησιμοποιεί ο ίδιος ο Φουκώ, επιχειρεί να μετατρέψει το σώμα της Bella σε ένα «πειθήνιο σώμα».

Επιπρόσθετα, απαραίτητη κρίνεται και η αναφορά της έρευνας της Laura Mulvey για την οπτική ηδονή στον κινηματογράφο.¹⁷⁰ Σύμφωνα με την ίδια, η γυναίκα συγκροτείται πρωτογενώς ως θέαμα (*spectacle*), ένα αντικείμενο φτιαγμένο για την οπτική και ερωτική ηδονή (*to-be-looked-at*) του άνδρα-δημιουργού, ο οποίος λειτουργεί ως ο αποκλειστικός «φορέας του βλέμματος». Αυτή η δομή εδράζεται στην αυστηρή διχοτομία μεταξύ ενεργητικού/αρσενικού (*maker of meaning*) και παθητικού/θηλυκού (*bearer of meaning*), όπου η ηδονή απορρέει από την πλήρη ανισορροπία ισχύος: ο Godwin Baxter, ο Duncan Wedderburn, ή ο Πυγμαλίωνας, είναι εκείνος που δρα, ορίζει και ερμηνεύει, ενώ το άγαλμα ή η Bella Baxter, κυρίως στα αρχικά στάδια της δεύτερης, υποτάσσεται στην κατάσταση του «αντικειμένου γνώσης» και της «περίπτωσης». Η αφωνία και η ακινησία του αγάλματος δεν αποτελούν απλές ιδιότητες της ύλης, αλλά συνιστούν απαραίτητες προϋποθέσεις για την ηδονή του δημιουργού, καθώς επιτρέπουν την ανεμπόδιστη προβολή της ανδρικής φαντασίωσης πάνω σε έναν «λευκό καμβά» (*tabula rasa*)¹⁷¹ στερημένο από δική του βούληση. Η ακινησία αυτή, που επιβάλλεται μέσω της *reverentia* (αιδούς), λειτουργεί ως μηχανισμός ελέγχου που «παγώνει» τη γυναίκα σε μια κατάσταση μόνιμης διαθεσιμότητας, επιτρέποντας στον δημιουργό να ερωτευτεί όχι ένα άλλο υποκείμενο, αλλά την ίδια την πράξη της «κατασκευής γυναίκας» και τον ναρκισσισμό της δικής του καλλιτεχνικής ή επιστημονικής αυθεντίας. Τελικά, η σιωπή του δημιουργήματος είναι αυτή που εγγυάται την «τέλεια ψευδαίσθηση», καθώς οποιαδήποτε εκφορά λόγου θα διερρήγνυε την παθητικότητα που απαιτεί το ανδρικό βλέμμα για να διατηρήσει την κυριαρχία του πάνω στο σώμα-εργαστήριο.

3.3 Η κινηματογραφική ανασηματοδότηση

Η σταδιακή επαφή της Bella με την κίνηση, την αφή και την επιθυμία ενεργοποιεί διαδικασίες που αποκλίνουν από το επιστημονικό πλαίσιο εντός στο οποίο έχει τοποθετηθεί. Η σωματική εμπειρία, συχνά υπερβολική ή κοινωνικά ασύμβατη, λειτουργεί ως

¹⁷⁰ Mulvey, L. 1975.

¹⁷¹ James, P. 2011, 29.

μέσο αποσταθεροποίησης της τάξης που της έχει επιβληθεί. Η επιθυμία δεν παρουσιάζεται ως ρομαντική αφύπνιση, αλλά ως δύναμη που διαρρηγνύει τα όρια της πειθαρχίας και καθιστά το σώμα φορέα δράσης.

Η ρήξη με τον χώρο του εγκλεισμού σηματοδοτεί την κορύφωση αυτής της διαδικασίας. Η έξοδος της Bella στον εξωτερικό κόσμο είναι αφενός μία διαφυγή, αφετέρου είναι και άρνηση της ταυτότητας που της έχει αποδοθεί. Το σώμα παύει να είναι αποκλειστικά αντικείμενο ελέγχου και μετατρέπεται σε μέσο εμπειρίας, επιλογής και σύγκρουσης.

Με αυτόν τον τρόπο, η κινηματογραφική ανασηματοδότηση του μύθου δεν περιορίζεται σε μια απλή αντιστροφή ρόλων. Παρατηρείται μία ουσιαστική μετατόπιση της ίδιας της έννοιας της μεταμόρφωσης. Στον Οβίδιο, η κορύφωση του μύθου συμπίπτει με τη στιγμή που το *ebur* γίνεται *corpus*, επιβεβαιώνοντας τη δύναμη του δημιουργού και τη θεϊκή επικύρωση της επιθυμίας του. Στο *Poor Things*, αντίθετα, η μεταμόρφωση δεν ολοκληρώνεται με τη «γέννηση» της Bella, αντιθέτως όμως, αρχίζει ακριβώς εκεί: στο σημείο όπου το σώμα, διεκδικεί και επιθυμεί εμπειρία, που θα το οδηγήσει τελικά στον αυτοπροσδιορισμό.

Η Bella δεν λειτουργεί ως παθητικό αντικείμενο που ζωντανεύει για να ανταποκριθεί στη φαντασίωση ενός άνδρα· λειτουργεί ως σώμα που μαθαίνει, δοκιμάζει, υπερβαίνει και αποσταθεροποιεί το πλαίσιο που το δημιούργησε. Η εξουσία δεν εξαφανίζεται, αλλά αποκαλύπτεται, αμφισβητείται και σταδιακά αποδυναμώνεται μέσα από τη σωματική και γλωσσική της αφύπνιση.

Έτσι, η ταινία μετατοπίζει το ενδιαφέρον από τη δημιουργική πράξη στην εμπειρία του δημιουργήματος. Η μεταμόρφωση δεν σημαίνει πλέον την επιβεβαίωση της ανδρικής δημιουργικής δύναμης, αλλά τη συγκρότηση ενός γυναικείου υποκειμένου που αρνείται να παραμείνει άγαλμα, ενός σώματος που δεν προσφέρεται στη θέαση, όμως επιλέγει να επιστρέψει το βλέμμα.

4. Μεταμορφώσεις εξουσίας και έμφυλης πολιτικής

4.1 Καλλιτέχνες, επιστήμονες και εξουσιαστές

Η μελέτη της Bella Baxter σε σχέση με το πρότυπο του Πυγμαλίωνα αποκαλύπτει μια σύνθετη ανατομία της εξουσίας και της δημιουργίας. Στο έργο του Οβιδίου, η καλλιτεχνική αυθεντία παραμένει συγκεντρωμένη σε ένα πρόσωπο, γεγονός που διασφαλίζει την απόλυτη καθήλωση του δημιουργήματος.¹⁷² Η κινηματογραφική αφήγηση του Λάνθιμου κατακερματίζει αυτή την ισχύ, αναθέτοντας σε διαφορετικούς άνδρες την ιδιότητα του κατασκευαστή της γυναικείας ταυτότητας. Οι ανδρικές μορφές της ταινίας λειτουργούν ως όργανα ενός ευρύτερου μηχανισμού που επιχειρεί να ορίσει τη Bella Baxter μέσα από τη βιολογία, την επιστημονική παρατήρηση, την ερωτική ηδονή και τη νομική ιδιοκτησία. Αυτή η διάχυση της εξουσίας δημιουργεί ένα πεδίο έντονου ανταγωνισμού. Η Bella Baxter αξιοποιεί τις αντιφάσεις αυτού του αστερισμού, διεκδικώντας τη δική της φωνή μέσα από τη διαδικασία της πνευματικής αφύπνισης. Η συνεξέταση των χαρακτήρων αναδεικνύει την κατάρρευση της πατριαρχικής κυριαρχίας και την τελική επικράτηση της ηρωίδας ως αυτόνομου υποκειμένου.

Στην οβιδιανή αφήγηση, ο Πυγμαλίων ενσαρκώνει την απόλυτη και αδιαίρετη δημιουργική αυθεντία. Η εξουσία του πηγάζει από το γεγονός ότι συγκεντρώνει στο πρόσωπό του τις ιδιότητες του μοναδικού γλύπτη, του αποκλειστικού θεατή και του ιδανικού αναγνώστη του έργου του.¹⁷³ Αυτή η συγκεντρωτική θέση του επιτρέπει να ελέγχει πλήρως τον ορισμό της ταυτότητας της Γαλάτειας, διασφαλίζοντας ότι η τέχνη του παραμένει κρυμμένη μέσα στην ίδια την τελειότητά της. Η αρχή του *ars adeo latet arte sua* λειτουργεί αποτελεσματικά στον μύθο επειδή δεν υπάρχει καμία ανταγωνιστική ματιά που θα μπορούσε να αποδομήσει την ψευδαίσθηση της ζωντανής μορφής. Ο Πυγμαλίων οικοδομεί ένα κλειστό σύστημα επιθυμίας όπου το αντικείμενο του πόθου βρίσκεται αποκλειστικά υπό την δική του ματιά και στο έλεος της δικής του και μόνο κρίσης.

Στην κινηματογραφική μεταφορά του Λάνθιμου, αυτή η μονολιθική πατριαρχική αυθεντία κατακερματίζεται και διαχέεται σε ένα δίκτυο ανδρικών μορφών. Η εξουσία παύει να είναι το προνόμιο ενός μεμονωμένου δημιουργού και μετατρέπεται σε

¹⁷² Elsner, J. 2007, 120: «[Ο Πυγμαλίωνας] είναι ο ιδανικός καλλιτέχνης του οποίου η δημιουργία δεν θα υποστεί ποτέ παρερμηνείες από τους θεατές. Ακριβώς επειδή ο Πυγμαλίων ήταν ο μοναδικός δημιουργός και ο μοναδικός παρατηρητής, το άγαλμά του μπόρεσε να παραμείνει για πάντα μια ανθρώπινη γυναίκα.»

¹⁷³ Salzman-Mitchell, P. B. 2005, 72.

ένα συλλογικό σύστημα από διαφορετικές λειτουργίες ή «αξιώματα» (*offices*).¹⁷⁴ Κάθε άνδρας στη ζωή της Bella Baxter αναλαμβάνει να υπηρετήσει έναν συγκεκριμένο ρόλο μέσα σε αυτόν τον βιοπολιτικό μηχανισμό, επιχειρώντας να την «κατασκευάσει» σύμφωνα με ένα προκαθορισμένο πρότυπο. Η Bella βρίσκεται εγκλωβισμένη σε έναν «αστερισμό»¹⁷⁵ εξουσιών, όπου η υποκειμενικότητά της αποτελεί το πεδίο ανταγωνισμού διαφορετικών ειδών κυριαρχίας.

Ο Godwin Baxter, τον οποίο η ηρωίδα αποκαλεί χαρακτηριστικά «God», ενσαρκώνει τη βιολογική και δημιουργική αρχή του συστήματος.¹⁷⁶ Ως επιστήμονας-Πυγμαλίων, μεταφέρει την πράξη της δημιουργίας από το καλλιτεχνικό εργαστήριο στο ιατρικό εργαστήριο. Η εξουσία του ασκείται άμεσα πάνω στη σάρκα, καθώς εκείνος αποφασίζει για την αναζωογόνηση του πτώματος και την εμφύτευση του εμβρυϊκού εγκεφάλου. Ο Godwin ορίζει τους φυσικούς όρους ύπαρξης της Bella, μετατρέποντάς την στο απόλυτο αντικείμενο βιοεξουσίας και σε ένα «πειθήνιο σώμα» προς μελέτη. Η προστασία που της παρέχει λειτουργεί ως ένας μηχανισμός ετεροκαθορισμού που περιορίζει την Bella στο πλαίσιο ενός ψυχρού πειράματος.

Τη λειτουργία της επιστημονικής παρατήρησης και της διαρκούς επιτήρησης αναλαμβάνει ο Max McCandles. Η θέση του Max είναι εκείνη του «επιστημονικού μάρτυρα» (*testis*), στον οποίο ανατίθεται η λεπτομερής καταγραφή της πνευματικής και σωματικής εξέλιξης της Bella. Μέσα από το βλέμμα του, η ζωή της ηρωίδας μετατρέπεται σε μια «περίπτωση» (*case study*) που πρέπει να ταξινομηθεί, να αναλυθεί και να καταστεί κατανοητή από την επιστήμη. Αυτή η ιεραρχική παρατήρηση αποτελεί μια μορφή πειθαρχικής εξουσίας που επιχειρεί να εγγράψει την Bella σε ένα σύστημα γνώσης και ελέγχου, μετατρέποντας την αυθόρμητη ύπαρξή της σε υπολογίσιμο δεδομένο για την επιστημονική αυθεντία.

Παρόλο που ο Max παρουσιάζεται με μια «ήπια» και φαινομενικά προστατευτική διάθεση, η στάση του δεν είναι απαλλαγμένη από εξουσιαστικά κίνητρα. Αντιπροσωπεύει μια λιγότερο επεμβατική αλλά ουσιαστική μορφή ελέγχου, καθώς η συγκατάθεσή του να λειτουργήσει ως βοηθός στο βιοπολιτικό πείραμα του Godwin Baxter τον

¹⁷⁴ Όρος του Comanducci, C. 2024, 5.

¹⁷⁵ Ο όρος «αστερισμός» χρησιμοποιείται από τον Comanducci, του οποίου την έρευνα χρησιμοποιώ για το συγκεκριμένο τμήμα της ανάλυσής μου. Ο Comanducci αντλεί από τη φιλοσοφία του Giorgio Agamben. Η ιδέα του Agamben λέει ότι οι ιδέες μοιάζουν με αστερισμούς, δηλαδή με σημεία που συνδέονται μεταξύ τους και σχηματίζουν ένα νόημα. Αυτό συνδέεται με τις ταινίες του Λάνθιμου, γιατί ούτε αυτές αφηγούνται μια απλή, γραμμική ιστορία· φτιάχνουν νόημα μέσα από συνδέσεις ανάμεσα σε διαφορετικά στοιχεία και κείμενα. Με λίγα λόγια, το νόημα δεν είναι έτοιμο, προκύπτει από το πώς ενώνονται τα κομμάτια.

¹⁷⁶ Fox. N. 2024, 11.

καθιστά οργανικό μέλος του μηχανισμού καθυπόταξης της ηρωίδας. Παρά τις αρχικές ηθικές επιφυλάξεις του, ο Max εντάσσεται στην πατριαρχική λογική της κατοχής, καθώς η δική του μορφή επιθυμίας εκφράζεται μέσα από την πειθαρχημένη αναμονή και την επιτήρηση, επιδιώκοντας τελικά να περιορίσει τη Bella μέσα στις προσδοκίες ενός παραδοσιακού κοινωνικού συστήματος.

Ο Duncan Wedderburn θα μπορούσε να ιδωθεί ως μια παραμορφωμένη εκδοχή του οβιδιανού ελεγειακού εραστή, υιοθετώντας ορισμένα από τα πιο χαρακτηριστικά του γνωρίσματα στο πλαίσιο μιας αισθητικοποιημένης κυριαρχίας. Συμπεριφέρεται ως ένας εραστής που επιχειρεί να ιδιοποιηθεί το αντικείμενο του πόθου του μέσω της ηδονής, λειτουργώντας ως ο φορέας ενός «ανδρικού βλέμματος» (*male gaze*) που επιδιώκει να μετατρέψει τη Bella Baxter σε παθητικό θέαμα, στερημένο από δική του υποκειμενικότητα. Όπως ο Πυγμαλίωνας στις *Μεταμορφώσεις* ή οι εραστές στις *Ηρωίδες*, ο Duncan χρησιμοποιεί ερωτικές «θωπίες» (*blanditiae*) και μια ρητορική κατοχής για να «παγώσει» τη μορφή της ηρωίδας σε έναν ρόλο που ικανοποιεί το ανδρικό του εγώ.

Ωστόσο, η προσπάθειά του να ελέγξει την εξέλιξη της Bella Baxter αποτυγχάνει, καθώς εκείνη αποδεικνύεται μια «μεταβλητή πανδαισία» (*changeable feast*)¹⁷⁷ που διαλύει τις στατικές προσδοκίες του εραστή της. Ο Duncan αναστατώνεται ιδιαίτερα όταν η πνευματική αφύπνιση της Bella γίνεται αντιληπτή ως απειλή. Συγκεκριμένα, η καταγγελία του ότι η Bella «μόνο διαβάζει» και έχει «χάσει τον αξιολάτρευτο τρόπο»¹⁷⁸ ομιλίας της, αντικατοπτρίζει την πατριαρχική ανάγκη για μια σύντροφο που παραμένει σιωπηλή και «ακατέργαστη», όπως το ελεφαντόδοντο πριν την εμψύχωση. Η σταδιακή του διολίσθηση προς την υστερία και την παραφροσύνη, η οποία κορυφώνεται με τον εγκλεισμό του στο άσυλο, παρουσιάζει αντιστοιχίες με την τελική ειρωνική ανατροπή του ελεγειακού *servitium amoris*: ο υποτιθέμενος «κυρίαρχος» καταλήγει θύμα της ίδιας του της αδυναμίας να διαχειριστεί την αυτονομία του δημιουργήματός του.

Η πλέον βίαιη εκδοχή του «Πυγμαλίωνα» εμφανίζεται στο πρόσωπο του στρατηγού Alfie Blessington, του άντρα με τον οποίο ήταν παντρεμένη η Bella προτού αποφασίσει να πάρει τη ζωή της, ο οποίος εμφανίζεται προς το τέλος της ταινίας. Ο Alfie ενσαρκώνει τη νομική και κτητική ισχύ που αντιμετωπίζει το γυναικείο σώμα ως

¹⁷⁷ 1:11:22, *Poor Things*. Bella: “I’m a changingable feast, as are all of we”.

¹⁷⁸ Ο.π.: Duncan: You are always reading now Bella. You are losing some of your adorable way of speaking”. Αμέσως μετά, την παρακαλάει να κλείσει το βιβλίο της και να πάει μαζί του, στο οποίο η Μπέλα απαντάει αρνητικά, απορρίπτοντάς τον κατηγορηματικά.

«επικράτεια» (*territory*).¹⁷⁹ Η εξουσία του βασίζεται στην απροκάλυπτη βία και στην απαίτηση για απόλυτη υποταγή μέσω του θεσμού του γάμου. Ο στρατηγός εκπροσωπεί την πατριαρχική αυθεντία που κατέχει το δικαίωμα ζωής και θανάτου πάνω στα μέλη του οίκου του. Η απόπειρά του να επιβάλει μια χειρουργική «διόρθωση» στη σεξουαλικότητα της Bella αποτελεί την κορύφωση της βιοπολιτικής παρέμβασης που στοχεύει στην πλήρη εξάλειψη της γυναικείας αυτενέργειας.

Η Bella κατορθώνει να απομακρυνθεί από τον ασφυκτικό αυτό μηχανισμό, σε μεγάλο βαθμό λόγω της κατακερματισμένης φύσης της εξουσίας που την περιβάλλει. Οι διαφορετικές μορφές ελέγχου που ασκούνται πάνω της δεν συγκροτούν ένα ενιαίο σύστημα· αντιθέτως, βρίσκονται σε διαρκή ένταση μεταξύ τους. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, οι αντιφάσεις των «δημιουργών» της καθίστανται ορατές και επιτρέπουν την ανάδυση ρηγμάτων.

Η ηρωίδα φαίνεται να εντοπίζει αυτά τα ρήγματα και να κινείται ανάμεσά τους, καθώς εκτίθεται σε νέες εμπειρίες και αποκτά σταδιακά λόγο. Η μετατόπιση αυτή επηρεάζει τη θέση της μέσα στο αφηγηματικό σύμπαν, περιορίζοντας τον ρόλο της ως παθητικού «πειράματος» και ενισχύοντας τη δυνατότητά της για δράση.

Στο πλαίσιο αυτό, η διαδικασία της «κατασκευής γυναίκας» δεν ολοκληρώνεται με τον τρόπο που επιδιώκουν οι ανδρικές μορφές εξουσίας. Η Bella διαμορφώνει σταδιακά μια σχέση με το σώμα και τον λόγο της που δεν εξαντλείται στις προβολές τους. Η πνευματική και σεξουαλική της εξέλιξη λειτουργεί ως πεδίο μέσα στο οποίο επαναπροσδιορίζονται οι όροι αυτής της κατασκευής.

Η πορεία αυτή μπορεί να ιδωθεί ως μια αποφασιστική κίνηση προς τον αυτοκαθορισμό, χωρίς να οδηγεί σε πλήρη αυτάρκεια ή οριστική αποδέσμευση από τα σχήματα εξουσίας που τη συγκρότησαν. Η Bella δεν παύει να φέρει τα ίχνη αυτών των μηχανισμών· ωστόσο, η θέση της μετατοπίζεται, καθώς αποκτά τη δυνατότητα να επαναδιαπραγματεύεται τις συνθήκες ύπαρξής της.

Αυτή η παρατήρηση μάλιστα δραματοποιείται στην ταινία, αφού στο 01:55:20 της ταινίας, η Bella ρωτάει τον Godwin, «άρα, είμαι δημιούργημά σου;» στο οποίο ο Godwin απαντάει τελικά αρνητικά, λέγοντάς της πως «την παρακολούθησε ενώ έφτιαχνε την Bella Baxter με θαυμασμό». Εκείνη τη στιγμή η Bella συνειδητοποιεί πλέον πως έχει γίνει μάλλον κυρίαρχη του εαυτού της. Έχοντας δει την μιζέρια και την αδικία

¹⁷⁹ Alfie: “Unfortunately my darling my life is dedicated to the taking of territory. You are mine and that is the long and short of it.”, στο οποίο η Bella απαντάει απλώς, “I am not territory”.

που επικρατεί στον κόσμο, μέσα από το ταξίδι της στην Ευρώπη, αποφασίζει μάλιστα να γίνει γιατρός, με σκοπό να βοηθήσει τους λιγότερο τυχερούς. Παρατηρείται επομένως, όχι μόνο το ότι αποφασίζει να πάρει την δική της ζωή στα χέρια της, αλλά και το πώς τοποθετεί τον εαυτό της και στο κοινωνικό σύνολο, αφού έχει χτίσει πλέον κοινωνική συνείδηση και ενσυναίσθηση. Έτσι, ο κύκλος της κυριαρχίας που της ασκείτο μέχρι πρόσφατα, αρχίζει να ξεθωριάζει.

Στον αντίποδα, η Γαλάτεια είχε μόνο μία επιλογή: να γίνει μητέρα και γυναίκα του Πυγμαλίωνα. Ο Πυγμαλίων πρώτα φαντάζεται¹⁸⁰ τι θέλει να κάνει με το άγαλμά του και έπειτα προχωράει στην πράξη. Μετά την μεταμόρφωση, περνάμε κατευθείαν στην εγκυμοσύνη, για την οποία δεν έχουμε καμία εγγύηση ότι υπήρξε συναίνεση. Πέραν αυτού, η περιγραφή της γυναίκας παρατηρείται αποσπασματική και διαμελισμένη.¹⁸¹ Αυτό εντείνει την αίσθηση ότι ο Πυγμαλίωνας δεν βλέπει την γυναίκα ως σύνολο και ούτε ως αυθύπαρκτη, παρά το γεγονός ότι, όπως αναφέρθηκε ανωτέρω, την αντιμετωπίζει ως γυναίκα.¹⁸² Η αντίστιξη με την Bella καθιστά εμφανή μια διαφορετική αφηγηματική επιλογή: στη μία περίπτωση, η γυναικεία μορφή εντάσσεται άμεσα σε προκαθορισμένους ρόλους, ενώ στην άλλη η διαδικασία συγκρότησης παραμένει ανοιχτή και εξελισσόμενη.

Ήδη από την εισαγωγή που προσφέρει ο Ορφέας στον μύθο του Πυγμαλίωνα, πριν ακόμη αρχίσει η κύρια αφήγηση, η γυναικεία σεξουαλικότητα παρουσιάζεται με ιδιαίτερα σκοτεινούς όρους. Πέρα από το προφανές, δηλαδή την απέχθεια του Πυγμαλίωνα προς τις συγκεκριμένες γυναίκες και τις επαίσχυντες πράξεις τους, το γεγονός ότι η Αφροδίτη επιλέγει ως τιμωρία τους την πορνεία, δηλαδή την έκδηλη σεξουαλικότητα και τη δημόσια σεξουαλική διάθεση και διαθεσιμότητα, συνιστά ένδειξη ότι η γυναικεία σεξουαλικότητα εκλαμβάνονταν ως κάτι ηθικά μεμπτό, ως στοιχείο για το οποίο μια γυναίκα όφειλε να αισχύνεται.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι οι ίδιες οι Προποιτίδες απέρριψαν τη θεότητα της Αφροδίτης, θεάς και κατεξοχήν συμβόλου του Έρωτα. Θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει ότι αυτή η απόρριψη υποδήλωνε την επιθυμία τους να

¹⁸⁰ Γεγονός που μπορεί να εντάσσει αυτή τη σύνδεση στην κατηγορία των «φαντασιακών βιασμών», βλ. Curran, C. L. 1978, 222.

¹⁸¹ Την ίδια παρατήρηση σημειώνει και ο Michalopoulos, N. Ch. 2022, 4.

¹⁸² Με βάση αυτό, η πιθανότητα να υπήρξε σεξουαλική εκμετάλλευση ή έστω να υπονοείται, μάλλον δεν είναι αμελητέα. Βλ. και ¹³⁸ της παρούσας εργασίας.

διατηρήσουν την αγνότητά τους.¹⁸³ Παρ' όλα αυτά, η Αφροδίτη επιλέγει να αντικειμενοποιήσει τη σεξουαλικότητά τους, την οποία ενδεχομένως επεδίωκαν να προστατεύσουν, και να τη στρέψει εναντίον τους, μετατρέποντάς την σε «κοινό κτήμα». Με άλλα λόγια, η απόφασή τους να παραμείνουν άγαμες και κατ' επέκταση να μην λατρεύουν τη θεά του Έρωτα όπως θα ήθελε η ίδια να λατρεύεται, καθιστά ακριβώς αυτή την επιθυμία το μέσο της ηθικής τους έκπτωσης: η σεξουαλικότητα γίνεται η αιτία απώλειας της αξιοπρέπειας, της κοινωνικής υπόληψης και της ηθικότητάς τους.

Επιπλέον, ιδιαίτερα πρόσφορη είναι η σύνδεση των Προποιτίδων με τους Κεραστές από τον ίδιο τον Ορφέα. Στους στίχους 220–221,¹⁸⁴ ο ποιητής φαίνεται να εξισώνει την προσβολή που προκαλεί η «υπέρμετρη» γυναικεία σεξουαλικότητα με την ανθρωποθυσία που αποδίδεται στους Κεραστές.¹⁸⁵ Στο χωρίο αυτό υπογραμμίζεται η αποδοκιμασία ενός τρίτου προσώπου και η αποκήρυξη και των δύο πράξεων, οι οποίες παρουσιάζονται ως ηθικά ισοδύναμες, σύμφωνα με την κρίση του Ορφέα.

Εξ αρχής, καθίσταται σαφές ότι η σεξουαλικότητα και η σεξουαλική επιθυμία δεν θεωρούνται συμβατές με το πρότυπο της καθωσπρέπει και αγνής γυναίκας· αντιθέτως, πρόκειται για ένα στοιχείο που οφείλει να υφίσταται μόνο στο μέτρο που εξυπηρετεί την ανδρική επιθυμία,¹⁸⁶ χωρίς να εκτίθεται δημόσια. Η παρατήρηση αυτή δεν προκαλεί έκπληξη, καθώς η επίδειξη αγνότητας και σεξουαλικής αθωότητας αποτελεί, από την αρχαιότητα και σε πολλές περιπτώσεις μέχρι και σήμερα, πηγή σεβασμού, επιθυμίας και κοινωνικής επικύρωσης από τους άνδρες, λειτουργώντας ως επιβεβαίωση της ηθικής αξίας μιας γυναίκας.

Σύμφωνα με τον Leo C. Curran,¹⁸⁷ κάποιος μπορεί να εντοπίσει διάφορα και διαφορετικά είδη και κατηγορίες βιασμού στον Οβίδιο.¹⁸⁸ Το έργο του βρίθκει από

¹⁸³ O'Bryhim, S. 2021, 71: "[...] these women were not inherently lustful. On the contrary, they denied the divinity of Venus, which implies that they wanted to remain celibate. The goddess transformed them into prostitutes because they were chaste, not because they were licentious."

¹⁸⁴ *Μετ. 10. 220–221: At si forte roges fecundam Amathunta metallis, An genuisse velit Propoetidas, abnuat aequae*

¹⁸⁵ O'Bryhim, S. 2021, 67.

¹⁸⁶ Το παράδοξο με την ερωτική επιθυμία και διάθεση μιας γυναίκας, τόσο στην αρχαιότητα, όσο και σήμερα, είναι ότι είναι κάτι που πρέπει να έχει, όμως να το ενεργοποιεί μόνο όταν ο άντρας θέλει να το χρησιμοποιήσει. Ο Πυγμαλίωνας είναι αρκετά αντιπροσωπευτικό παράδειγμα αυτής της διπολικής απαίτησης, καθώς τονίζει τόσες φορές τη σημασία και την βαρύτητα της *reverentiae* της γυναίκας που έφτιαξε, όμως θέλει ταυτόχρονα να μπορεί να του ικανοποιήσει τις επιθυμίες του στη συζυγική κλίνη. Παρόμοια ερμηνευτική προσέγγιση προτείνει και η Sharrock, A. 1991b, 170.

¹⁸⁷ Curran, C. L. 1978.

¹⁸⁸ Οι κατηγορίες που εντοπίζει είναι ο μείζων βιασμός ("grand rape"), ο ελάσσων ("petit rape"), ο ξαφνικός/βραχυπρόθεσμος, ακόμα και ο βιασμός που παίρνει τη μορφή κτηνοβασίας.

παραδείγματα κακοποίησης και βιασμού¹⁸⁹ και συνήθως είναι κάτι που περιγράφεται ρητώς. Στην περίπτωση του μύθου που εξετάζουμε αυτό δεν συμβαίνει, όμως η παρενόχληση, κατά την κατηγοριοποίηση του Curran, θα μπορούσε να εμπίπτει στην κατηγορία των «elliptical rapes», των «ελλειπτικών βιασμών», ή σε αυτή των «μεταφορικών βιασμών» ή των βιασμών που συμβαίνουν στην φαντασία του άντρα, χωρίς να υπάρξει σωματική επαφή, ωστόσο περιγράφονται.¹⁹⁰ Οι «ελλειπτικοί βιασμοί», όπως τους ονομάζει ο μελετητής, αφορούν αφηγήσεις στις οποίες δεν περιγράφεται η ίδια η πράξη ρητώς, αλλά περιγράφονται οι συνέπειές του. Μία πολύ συχνή συνέπεια, αν όχι η συχνότερη, είναι η εγκυμοσύνη που προκύπτει από έναν βιασμό. Οι «μεταφορικοί» ή «φαντασιακοί» βιασμοί, είναι αυτοί που συμβαίνουν αποκλειστικά στη φαντασία του θύτη.¹⁹¹

Ενδέχεται να φαίνεται παράδοξο να γίνεται λόγος για σεξουαλική παρενόχληση ενός αγάλματος. Ωστόσο, στην παρούσα ανάλυση λαμβάνεται υπόψη και η γυναίκα μετά τη μεταμόρφωσή της σε άνθρωπο. Επιπλέον, ακόμη και αν υποστηριχθεί, όπως σημειώθηκε ανωτέρω, ότι ο Πυγμαλίωνας δεν πίστεψε ποτέ απολύτως πως είχε απέναντί του μια αληθινή γυναίκα όσο άγγιζε το μαρμάρينو σώμα της, το ίδιο το κείμενο επιχειρεί να κατασκευάσει αυτή την ψευδαίσθηση στο μυαλό του αναγνώστη.¹⁹² Ο γλύπτης, ανεξαρτήτως των κινήτρων του, είτε επειδή είχε πειστεί ότι το άγαλμά του είχε πράγματι λάβει σάρκα και οστά είτε επειδή βρισκόταν σε κατάσταση άρνησης και συντηρούσε συνειδητά τις ψευδαισθήσεις του, αντιμετωπίζει το άγαλμα ως πραγματική γυναίκα: της προσφέρει δώρα, την αγγίζει, τη φιλά, της απευθύνει λόγια τρυφερότητας και φαντάζεται ακόμα και τις αντιδράσεις της.

Επομένως, η σεξουαλικότητα της γυναίκας στον Οβίδιο παρουσιάζεται εξαρχής ως κάτι που δεν της ανήκει. Η σεξουαλική διάθεση και επιθυμία στο λατινικό κείμενο

¹⁸⁹ Κάποια χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι ο βιασμός της Φιλομήλας από τον Τηρέα (Μετ. 6.424–674), της Ευρώπης από τον Δία (Μετ. 2.833–875) και της Μέδουσας από τον Ποσειδώνα (Μετ. 4.793–803).

¹⁹⁰ Curran, C. L. 1978, 222.

¹⁹¹ Στο σημείο αυτό, η κατηγορία των *elliptical rapes* που προτείνει ο Curran μπορεί να λειτουργήσει ως ένα χρήσιμο ερμηνευτικό εργαλείο για την προσέγγιση του επεισοδίου. Ο όρος περιγράφει περιπτώσεις όπου η βία δεν δηλώνεται ρητά στο κείμενο, αλλά υποδηλώνεται μέσα από αφηγηματικά κενά, αποσιωπήσεις ή ταχύτατες μεταβάσεις. Η εφαρμογή του στο συγκεκριμένο χωρίο δεν αποσκοπεί σε μια οριστική κατάταξη της σχέσης του Πυγμαλίωνα με τη Γαλάτεια, αλλά συμβάλλει στην ανάδειξη της αμφισημίας που περιβάλλει τη μετάβαση από τη μεταμόρφωση στη συζυγική και αναπαραγωγική ένταξη της γυναίκας μορφής. Με τον τρόπο αυτό, η ανάγνωση παραμένει ανοιχτή και εστιάζει στους αφηγηματικούς μηχανισμούς που καθιστούν δυνατή μια τέτοια ερμηνεία.

¹⁹² Δεν πρέπει, εξάλλου, να ξεχνάμε ότι «ο αναγνώστης, μέσω της διακριτικής ταύτισης με τον καλλιτέχνη, βλέπει και θαυμάζει την μοναδική ομορφιά του αγάλματος μέσα από τα μάτια του Πυγμαλίωνα». Michalopoulos, N. Ch. 2022, 3.

εκφράζεται αποκλειστικά από τον Πυγμαλίωνα και επιβάλλεται από αυτόν στη γυναίκα μορφή που ο ίδιος κατασκευάζει. Παρά το γεγονός ότι δεν απαντά ρητό λεξιλόγιο που να δηλώνει βιασμό, ιδίως μετά τη μεταμόρφωση του αγάλματος, όπως έχει ήδη επισημανθεί, από την αφήγηση απουσιάζει ένα στοιχείο θεμελιώδους σημασίας: η συναίνεση της γυναίκας. Ακόμη και μετά την έμπυχη μεταμόρφωση του αγάλματος, το κείμενο δεν παρέχει καμία πληροφορία ούτε για το αν επιθυμεί τον Πυγμαλίωνα ούτε για το πώς βιώνει τη σωματική επαφή μαζί του και, τελικά, τη γέννηση του παιδιού τους, της Πάφου.¹⁹³

Όσον αφορά την ταινία, μία άλλη ανατροπή που επιτυγχάνει, είναι η οπτική που παρουσιάζει τους άνδρες της ταινίας ως τα πραγματικά «αγάλματα» της ιστορίας. Στον Οβίδιο, η *eburna* εγκαταλείπει τη σκληρότητά της προκειμένου να αποκτήσει ζωή. Η αλλαγή αυτή οδηγεί στην πλήρη υποταγή της, καθώς η ηρωίδα γίνεται «χρήσιμη» μέσω της χρήσης (*utilis usu*, στ. 286) που της επιβάλλει ο Πυγμαλίων. Η Γαλάτεια αποκτά ζωή αποκλειστικά για να υπηρετήσει τις επιθυμίες του δημιουργού της. Αυτή είναι αδιαμφισβήτητο το μόνο άγαλμα του μύθου του Οβιδίου.

Στον αντίποδα, οι ανδρικές μορφές στο *Poor Things* επιδεικνύουν μια πνευματική ακαμψία που τους καθιστά οντολογικά ακίνητες. Οι άνδρες αυτοί ενσαρκώνουν την έννοια της «παραλυμένης δύναμης» και της χειρονομίας χωρίς ουσιαστική κίνηση.¹⁹⁴ Ο Duncan παραμένει δέσμιος των στερεοτύπων του εραστή-κατακτητή και οδηγείται στην ψυχική κατάρρευση εξαιτίας της αδυναμίας του να ελέγξει τη Bella. Ο Alfie εκπροσωπεί μια απολιθωμένη εκδοχή της πατριαρχικής εξουσίας, η οποία περιορίζεται στη βία και την ιδιοκτησία. Οι χαρακτήρες αυτοί μετατρέπονται τελικά σε «αξιολύπητα πλάσματα» (*poor things*), καθώς η δική τους «τέχνη» τους εγκλωβίζει σε στατικούς κοινωνικούς ρόλους.¹⁹⁵

Η Bella αποτελεί το μοναδικό υποκείμενο που βιώνει πραγματική και δυναμική εξέλιξη. Η μεταμόρφωσή της συνιστά κυρίως μια διαδικασία πνευματικής και γνωστικής αφύπνισης. Αν και ξεκινά ως ένα εργαστηριακό πείραμα, η ηρωίδα διεκδικεί σύντομα την ελεύθερη βούλησή της. Το σώμα της λειτουργεί ως ένας χώρος διαρκούς

¹⁹³ Έχει υπάρξει συζήτηση στις ακαδημαϊκές μελέτες γύρω από το φύλο του παιδιού του Πυγμαλίωνα και της γυναίκας του. Η μετάφραση των Ανδρέα και Χαρίλαου Μιχαλόπουλου που έχω επιλέξει να χρησιμοποιήσω, αποδίδει αρσενικό φύλο στο όνομα. Στην παρούσα εργασία επιλέγω το θηλυκό γένος.

¹⁹⁴ Comanducci, C. 2024, 1-2: «Οι χαρακτήρες στις ταινίες που σκηνοθετεί ο Γιώργος Λάνθιμος μοιάζουν να έχουν αδειάσει από συναισθήματα και να έχουν γεμίσει με κάτι φτηνό, σκληρό και απελπισμένο. [...] Ανάμεσα στις κινήσεις και στις πράξεις τους δεν παρεμβάλλεται καμία σκιά, καμία δυνητικότητα ή αντίσταση, καμία ελευθερία ή αβεβαιότητα· λάμπει μόνο το ψυχρό φως της βίας και της συναίνεσης. Δεν ζουν πραγματικά, αλλά απλώς διεκπεραιώνουν τις λειτουργίες της ζωής.»

¹⁹⁵ Temeliescu, A. 2023, 158.

υλοποίησης πιθανοτήτων, επιτρέποντάς της να εξερευνήσει τον κόσμο και τις επιθυμίες της χωρίς ίχνος ντροπής. Η Bella διαβάζει, μορφώνεται, βλέπει και παρατηρεί με μία απρόσκοπτη ματιά τον κόσμο γύρω της και αγνοεί τους κοινωνικούς περιορισμούς, για να δημιουργήσει τον εαυτό της με θάρρος μέσα από την μοναδική, προσωπική της εμπειρία.¹⁹⁶

Η τελική επικράτηση της Bella σηματοδοτεί την πλήρη ανατροπή του οβιδιανού προτύπου. Ενώ οι Πυγμαλίωνές της παραμένουν καθηλωμένοι στις ψευδαισθήσεις τους, εκείνη μεταμορφώνεται σε ένα αυτόνομο υποκείμενο με δική του φωνή. Η ηρωίδα πλέον λογοδοτεί μόνο στον ίδιο της τον εαυτό, αφήνοντας πίσω της τους άνδρες ως στατικά κατάλοιπα ενός κόσμου που αρνείται να αλλάξει.¹⁹⁷

4.2 Βιοπολιτική, έλεγχος και γυναικείο σώμα

Στο πλαίσιο μιας βιοπολιτικής ανάγνωσης, η αντιπαραβολή της Γαλάτειας με την Bella αποκαλύπτει μια ουσιαστική μετατόπιση: από την αισθητική διαμόρφωση της ύλης στη συστηματική ρύθμιση της ζωής. Ο Πυγμαλίων προϋποθέτει ότι η φύση είναι ελαττωματική και οφείλει να εξευγενιστεί μέσω της τέχνης.¹⁹⁸ Η σμίλευση του υλικού δεν συνιστά απλώς πράξη δημιουργίας. Συμβολίζει την παρέμβαση σε ένα σώμα που θεωρείται ατελές και άρα διαθέσιμο προς ανακατασκευή. Το γυναικείο σώμα λειτουργεί ως πρώτη ύλη πάνω στην οποία εγγράφεται ένα ανδρικό πρότυπο τελειότητας που βασίζεται στην τέχνη.¹⁹⁹

¹⁹⁶ Nicole, F. 2024, 20.

¹⁹⁷ Βέβαια, πρέπει να σημειωθεί ότι στο τέλος της ταινίας, παρατηρείται μία εξέλιξη χαρακτήρα τόσο στον Godwin, όσο και στον Max. Ο πρώτος, «θαυμάζει» την Μπέλα για την γυναίκα που έχει γίνει και ο δεύτερος, αποδέχεται την αυτονομία της και παραδέχεται πως το σώμα της είναι δικό της και μπορεί να το χρησιμοποιήσει όπως αυτή θέλει.

¹⁹⁸ Elsner, J. 2007, 122.

¹⁹⁹ Όπως παρατηρεί και η Richlin, A. 2014: «Ο αφηγητής της *Ars amatoria* αντιμετωπίζει τη γυναίκα και το σώμα της ως τη *materia* της δικής του *ars* και αποτιμά τις γυναίκες υψηλότερα από τους άνδρες ακριβώς επειδή η σχέση των γυναικών με το ίδιο τους το σώμα είναι περισσότερο (ή κυριολεκτικά) τεχνητή». Η οπτική του διδασκάλου της *Ars amatoria*, ο οποίος αντιμετωπίζει τη γυναίκα και το σώμα της ως *materia* της δικής του *ars*, παρουσιάζει σαφή συνάφεια με τον μύθο του Πυγμαλίωνα. Και στις δύο περιπτώσεις, το γυναικείο σώμα νοείται ως πεδίο τεχνικής διαμόρφωσης και αισθητικής κατασκευής. Όπως ο Πυγμαλίων επιβάλλει μορφή στην άμορφη ύλη του αγάλματος, δημιουργώντας ένα ιδεώδες θηλυκό σώμα σύμφωνα με τη φαντασίωσή του, έτσι και ο οβιδιανός *praeceptor amoris* προϋποθέτει ότι η γυναίκα διαμορφώνει ενεργά το σώμα και την εμφάνισή της. Με αυτόν τον τρόπο, η γυναικεία σεξουαλικότητα και αυτονομία του σώματος δεν είναι κάτι «φυσικό», παρά αποτέλεσμα διαμόρφωσης και κατασκευής.

Στον κινηματογραφικό κόσμο του Λάνθιμου, η διαδικασία αυτή μεταφέρεται από τον χώρο της αισθητικής επινόησης στη σφαίρα της ιατρικής πρακτικής. Ο Godwin Baxter δεν πλάθει εκ νέου την ύλη, αλλά επεμβαίνει σε μια ήδη υπάρχουσα ζωή, επαναπροσδιορίζοντάς την. Η διατύπωσή του ότι «την επισκεύασα» μετατρέπει τον άνθρωπο σε βιολογικό μηχανισμό, επιδεκτικό τεχνικής διόρθωσης. Η Bella συγκροτείται έτσι ως αποτέλεσμα χειρισμού, ως ον που διαμορφώνεται μέσα από πράξεις αποσυναρμολόγησης και ανασύνθεσης.

Η υβριδική της σύσταση, ο εγκέφαλος του εμβρύου μέσα στο σώμα της μητέρας, καθιστά το σώμα της τόπο πολλαπλής εγγραφής. Δεν πρόκειται για καθαρή απαρχή, αλλά για βίαιη διακοπή και επανεκκίνηση. Αντίθετα με το άγαλμα του Πυγμαλίωνα, το οποία αναδύεται από άψυχο υλικό χωρίς παρελθόν, η Bella φέρει ήδη το ίχνος μιας προγενέστερης ζωής που έχει σβηστεί. Το σώμα δεν είναι απλώς μορφοποιημένο· είναι αναδιατεταγμένο. Η δημιουργία δεν αφορά μόνο την επιβολή σχήματος, αλλά την ανακατανομή της ίδιας της ζωτικής αρχής. Έτσι, η μεταμόρφωση του οβιδιανού αγάλματος στη σύγχρονη αφήγηση συνιστά την ανάδυση μιας νέας πολιτικής συνθήκης και δεν σηματοδοτεί απλώς την αναθεώρηση ενός μύθου. Στην σύγχρονη αφήγηση επομένως, η ζωή παύει να είναι φυσικό δεδομένο και αναδιατάσσει την ίδια την αρχή του να ζει κανείς.

Σε αντίθεση με τη Γαλάτεια, η οποία ακόμη και μετά την εμφύχωσή της παραμένει εγκλωβισμένη σε μια ύπαρξη απογυμνωμένη από πολιτική και κοινωνική αυτενέργεια, η αρχική κατάσταση της Bella Baxter μπορεί να διαβαστεί, υπό όρους, μέσα από το σχήμα της «γυμνής ζωής» (*bare life*),²⁰⁰ δηλαδή απογυμνωμένη από κάθε πολιτική ιδιότητα και πλήρως εκτεθειμένη στην εξουσία, στο πλαίσιο στο οποίο τυγχάνει πλήρους εξωτερικής διαχείρισης. Ωστόσο, σε αντίθεση με το οβιδιανό άγαλμα, η Bella σταδιακά μετασχηματίζει αυτή την αρχική απογύμνωση σε λόγο και επιλογή. Η μετάβασή της από το καθεστώς της παθητικής βιολογικής ύπαρξης σε μια μορφή κοινωνικά και ηθικά προσδιορισμένης ζωής σηματοδοτεί μια ριζική πολιτική μετατόπιση: ενώ η Γαλάτεια παραμένει ζωντανή αλλά άφωνη, η Bella καθιστά τη ζωή της όχι απλώς βιώσιμη, αλλά νοηματοδοτημένη και δημόσια.²⁰¹

Η ρύθμιση αυτή δεν περιορίζεται στη χειρουργική πράξη, αλλά επεκτείνεται στην οργάνωση της κίνησης και της συμπεριφοράς. Στα πρώτα στάδια της εξέλιξής

²⁰⁰ Όρος που χρησιμοποιεί ο Comanducci, C. 2024, 2.

²⁰¹ Βλ. Agamben, G. 1998, 8-12, όπου ορίζεται η *bare life* ως η ζωή που περιλαμβάνεται στην πολιτική τάξη μόνο μέσω του αποκλεισμού της.

της, η Bella κινείται με τρόπο που θυμίζει μηχανική εκμάθηση: ²⁰² οι χειρονομίες της μοιάζουν με ασκήσεις εξοικείωσης με τον κόσμο.

Στον Οβίδιο, η εξουσία του Πυγμαλίωνα διασφαλίζεται μέσω της *reverentiae*, μιας ιδιότητας που συγκρατεί και ακινητοποιεί. Η σεμνότητα δεν είναι απλώς ηθικό γνώρισμα, αλλά και μηχανισμός σταθεροποίησης της μορφής. Η ακινησία της Γαλάτειας εγγυάται ότι η γυναίκα θα παραμείνει εντός των ορίων του οίκου και της κοινωνικής τάξης. Η μεταμόρφωση ολοκληρώνεται όταν η μορφή παγιώνεται.

Αντίθετα, η Bella εισάγει μια δυναμική αστάθειας. Η σταδιακή της αφύπνιση δεν συνίσταται μόνο στην απόκτηση λόγου, αλλά στη διαμόρφωση ηθικής κρίσης. Η απόφασή της να απορρίψει τη βία απέναντι στα έμβια όντα και να επαναπροσδιορίσει τη σχέση της με το σώμα της μετατοπίζει το κέντρο βάρους από την επιβολή στην επιλογή.

Καθοριστική είναι επίσης η στιγμή της ομιλίας. Στην κλασική αφήγηση, η σιωπή της Γαλάτειας λειτουργεί ως όρος διατήρησης της ανδρικής κυριαρχίας. Η απουσία φωνής λειτουργεί στη λογοτεχνική παράδοση ως ένδειξη αδυναμίας και περιορισμένης αυτενέργειας. Στο οβιδιανό *corpus*, και ιδίως στις αφηγήσεις βιασμού, η σιωπή των γυναικείων μορφών συνδέεται με απώλεια ταυτότητας και αποκοπή από κάθε μορφή αυτοκαθορισμού. Η αφωνία αποκτά έτσι δομική σημασία, καθώς σηματοδοτεί τη βίαιη διακοπή της υποκειμενικότητας. Η παρατήρηση αυτή ενισχύεται και από τη σύγχρονη θεωρία του τραύματος, όπου η διατάραξη ή απώλεια της ομιλίας αναγνωρίζεται ως σύμπτωμα ψυχικού κλονισμού.²⁰³ Στην ταινία, αντιθέτως, η γλώσσα της Bella είναι απροσδόκητη και ανοίκει. Ο λόγος της διαρρηγνύει την τάξη που επιχείρησε να τη διαμορφώσει. Η μετάβαση από την αφωνία στη διατύπωση επιθυμίας σηματοδοτεί τόσο την αμφισβήτηση της «τάξης», όσο και τη μετάβαση από το αντικείμενο στον φορέα κρίσης. Μια τέτοια ανάγνωση δεν ταυτίζει, φυσικά, ευθέως την οβιδιανή σιωπή με σύγχρονες κατηγορίες τραύματος, καθώς αυτό θα αποτελούσε αναχρονισμό, αλλά επιτρέπει να αναδειχθεί η δομική σχέση μεταξύ απώλειας φωνής και αποδυνάμωσης της υποκειμενικότητας.

Η εξέλιξη αυτή συνεπάγεται λοιπόν την μετατόπιση των μηχανισμών ελέγχου. Η Bella δεν αποδρά απλώς από το πλαίσιο που τη γέννησε· το επαναπροσδιορίζει. Από σώμα υπό διαχείριση μετατρέπεται σε υποκείμενο που αναλαμβάνει τη διαμόρφωση

²⁰² Comanducci, C. 2024, 1-2, 42.

²⁰³ Kamil. M. 2024, 525.

του εαυτού του. Έτσι, η μεταμόρφωση του οβιδιανού αγάλματος στη σύγχρονη εκδοχή δεν καταλήγει στην παγίωση μιας ιδανικής μορφής, αλλά στην ανάδυση ενός όντος ικανού να επεμβαίνει το ίδιο στη δική του συγκρότηση.

Το τελικό συμπέρασμα αυτής της συνεξέτασης είναι ότι η βιοπολιτική αιχμαλωσία καταρρέει όταν το σώμα παύει να είναι ένα «έργο» και γίνεται ένας αυτόνομος φορέας δράσης (*agency*). Η Bella Baxter πετυχαίνει την απελευθέρωσή της επειδή αρνείται να εγκλωβιστεί στο δίχτυ της «σεμνότητας» και της «υπακοής». Αντί να ακολουθήσει το σενάριο του Godwin, του Duncan ή του Alfie, επιλέγει να βιώσει το σώμα της ως ένα πεδίο διαρκούς πειραματισμού και γνώσης. Στο τέλος της διαδρομής, θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι η Bella διεκδικεί προοδευτικά έναν βαθμό αυτοκαθορισμού, χωρίς η διαδικασία αυτή να καταλήγει απαραίτητα σε πλήρη άρση των σχέσεων εξουσίας που την περιβάλλουν.

4.3 Από τον μύθο στη σύγχρονη αφήγηση: τι αλλάζει πολιτικά;

Η μετάβαση από τον οβιδιανό μύθο στη σύγχρονη κινηματογραφική εκδοχή μεταβάλλει τον τρόπο με τον οποίο νοείται η δημιουργία και, κατ' επέκταση, η ευθύνη του δημιουργού. Στον Οβίδιο, ο Πυγμαλίων δρα εντός ενός κόσμου όπου η ανδρική απογοήτευση από τις γυναίκες φαίνεται να ευνοεί τη στροφή προς την κατασκευή ενός ιδεατού αντικειμένου. Η αφήγηση δεν εστιάζει στην ηθική προβληματοποίηση της πράξης του, αλλά την εντάσσει σε ένα πλαίσιο όπου η επιθυμία του παρουσιάζεται ως εύλογη, ενώ η θεϊκή παρέμβαση δύναται να εκληφθεί ως στοιχείο που την ενισχύει.

Στην κινηματογραφική αφήγηση, αντίθετα, η δημιουργία εγγράφεται εξ αρχής σε πεδίο αμφισημίας. Η πράξη του Godwin Baxter, εκτός από τη σύλληψη ενός νέου όντος, επεκτείνεται και στη διαχείριση της ζωής που ακολουθεί. Η ταινία καθιστά ορατή τη συνθήκη εξάρτησης μέσα στην οποία τοποθετείται η Bella, ενώ η άγνοια και η σταδιακή της κοινωνικοποίηση θέτουν ερωτήματα σχετικά με τα όρια της επιστημονικής αυθεντίας.

Η διαφοροποίηση αυτή αφορά και το επίπεδο στο οποίο ασκείται η εξουσία. Στον οβιδιανό μύθο, η εξουσία εκδηλώνεται κυρίως ως μορφοποίηση: το άγαλμα

σμιλεύεται και εμψυχώνεται ως ιδανική επιφάνεια επιθυμίας. Στον κινηματογραφικό κόσμο, αντίθετα, η εξουσία φαίνεται να φτάνει ένα βήμα πιο μακριά, στη ρύθμιση της εμπειρίας. Η διαμόρφωση του περιβάλλοντος, η εκπαίδευση και η επιτήρηση συγκροτούν ένα πλαίσιο που θυμίζει περισσότερο εργαστήριο, όπου η ύπαρξη δεν διαμορφώνεται στιγμιαία, αλλά οργανώνεται σταδιακά.

Παράλληλα, η σύγχρονη αφήγηση μεταφέρει τη γυναίκα από τον περιορισμένο χώρο της καλλιτεχνικής φαντασίωσης στον ευρύτερο χώρο της κοινωνικής εμπλοκής. Η Bella έρχεται αντιμέτωπη με ταξικές αντιθέσεις, οικονομικές σχέσεις εξάρτησης και μορφές εκμετάλλευσης που υπερβαίνουν τη σχέση με τον δημιουργό της. Έτσι, η κατασκευή του γυναικείου υποκειμένου δεν παρουσιάζεται ως μεμονωμένη πράξη, αλλά ως διαδικασία που διαπλέκεται με κοινωνικές δομές.

Ιδιαίτερη σημασία φέρει και το ζήτημα της συναίνεσης. Στον Οβίδιο, η σιωπή της γυναικείας μορφής καθιστά περιττή τη διατύπωση επιθυμίας, καθώς η αφήγηση δεν θέτει ρητά ζήτημα βούλησης. Στην ταινία, αντίθετα, η ωρίμανση της Bella αναδεικνύει το δικαίωμα επιλογής ως κεντρικό σημείο. Η ίδια καλείται να αποφασίσει, να πειραματιστεί και να αναθεωρήσει, μετατρέποντας την εμπειρία της σε πεδίο συγκρότησης υποκειμενικότητας.

Συνολικά, φαίνεται να μεταβάλλεται η κατεύθυνση της αφήγησης. Ο οβιδιανός μύθος καταλήγει σε μια μορφή εδραίωσης της δημιουργικής κυριαρχίας, ενώ η σύγχρονη εκδοχή ανοίγει χώρο για αμφισβήτηση και διαπραγμάτευση της σχέσης ανάμεσα σε εκείνον που δημιουργεί και σε εκείνη που δημιουργείται. Μέσα από αυτή τη μετατόπιση, ο μύθος μπορεί να ιδωθεί λιγότερο ως αφήγηση επιτυχημένης ανδρικής φαντασίωσης και περισσότερο ως πεδίο διερεύνησης της γυναικείας αυτενέργειας.

Ίσως η πιο ουσιαστική διαφοροποίηση εντοπίζεται στη στάση απέναντι στην υπακοή. Το άγαλμα του Οβιδίου ζωντανεύει για να αγαπηθεί. Η Bella ζωντανεύει για να παρατηρηθεί, όμως σταδιακά φαίνεται να διεκδικεί τη δυνατότητα να ζήσει με δικούς της όρους. Η μετατόπιση αυτή δεν οδηγεί σε πλήρη άρση των σχέσεων εξουσίας. Καθιστά, ωστόσο, ορατή τη διαδικασία μέσα από την οποία το υποκείμενο διαμορφώνεται και επαναπροσδιορίζεται, καταφέροντας, έτσι, εκτός από το να αγαπηθεί από άλλους, να αγαπήσει και η ίδια.

Συμπεράσματα

Το πρώτο κεφάλαιο έθεσε τα βασικά εργαλεία με τα οποία προσεγγίστηκε τόσο το οβιδιανό άγαλμα όσο και η μορφή της Bella Baxter. Στόχος του ήταν να ορίσει τον τρόπο με τον οποίο διαβάζεται το σώμα στο πλαίσιο της εργασίας: ως αποτέλεσμα κατασκευής και νοηματοδότησης. Το σώμα προσεγγίζεται ως πεδίο στο οποίο συναντώνται τέχνη, επιθυμία και εξουσία, και όχι ως ουδέτερο βιολογικό δεδομένο.

Η σχέση *ars* και *natura* ανέδειξε ότι η έννοια της «φυσικότητας» δεν εμφανίζεται ως αυτονόητη. Η τέχνη παρεμβαίνει, μορφοποιεί και καθορίζει τα κριτήρια του ιδανικού. Το γυναικείο σώμα προσεγγίζεται ως προϊόν επιλογής και διαμόρφωσης, ενώ η τελειότητα συνδέεται με διαδικασίες ελέγχου και οργάνωσης.

Η θεωρία του βλέμματος κατέδειξε ότι η θέαση λειτουργεί ως μηχανισμός επιβολής. Το σώμα που παρατηρείται παγιώνεται σε συγκεκριμένη θέση, και η ακινησία καθώς και η παθητικότητα συγκροτούνται μέσα από αυτή τη διαδικασία. Το βλέμμα καθορίζει τα όρια εντός των οποίων η μορφή καθίσταται αντιληπτή και νοηματοδοτημένη.

Η προβληματική της φωνής ανέδειξε ένα ακόμη κρίσιμο σημείο. Η απουσία λόγου περιορίζει τη δυνατότητα δράσης και αυτοκαθορισμού, ενώ η απόκτηση φωνής συνδέεται με τη δυνατότητα συμμετοχής στη διαμόρφωση του νοήματος και της αφήγησης.

Τέλος, η έννοια της πρόσληψης και της διασκευής επέτρεψε να ιδωθεί η ταινία ως ενεργός συνομιλήτης του αρχαίου μύθου. Η μετάβαση από την ποιητική γλώσσα στην κινηματογραφική εικόνα μεταβάλλει τον τρόπο παρουσίασης του σώματος. Η κάμερα, το κάδρο και η οπτική γωνία αναλαμβάνουν ρόλο αντίστοιχο με εκείνον της ποιητικής αφήγησης.

Η ανάλυση του οβιδιανού μύθου κατέδειξε ότι το άγαλμα συγκροτείται ως μορφή επιθυμίας ήδη οργανωμένη από τον δημιουργό της. Η μεταμόρφωση από ελεφαντόδοντο σε σώμα εγγράφεται ως συνέχεια μιας διαδικασίας που έχει ήδη συντελεστεί σε επίπεδο βλέμματος και λόγου.

Η χρήση όρων όπως *niveum ebur*, *virginis*, *reverentia* συγκροτεί ένα πρότυπο γυναικείας ύπαρξης που βασίζεται στη σεμνότητα, στην ακινησία και στη διαθεσιμότητα προς τον δημιουργό. Το σώμα παρουσιάζεται ως τέλειο στον βαθμό που

παραμένει ελεγχόμενο, και η τελειότητα συνδέεται με τη δυνατότητα διαμόρφωσης και κατοχής.

Η σχέση *ars* και *natura* αποκτά ιδιαίτερη σημασία στο πλαίσιο αυτό, καθώς η τέχνη εμφανίζεται ικανή να παράγει μορφή ανώτερη από κάθε υπαρκτή γυναίκα. Η σύγκριση αυτή λειτουργεί ως έμμεση αξιολογική ιεράρχηση της «φύσης», η οποία παρουσιάζεται ανεπαρκής σε σχέση με την τεχνική παρέμβαση.

Το βλέμμα του Πυγμαλίωνα διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο στη συγκρότηση της μορφής. Η θέαση συνοδεύεται από αφή, από φροντίδα και από ερωτική προσδοκία. Το άγαλμα εντάσσεται σε μια σχέση όπου η επιθυμία προηγείται της ζωής, και η αφηγηματική του παρουσία παραμένει εξαρτημένη από τη σκοπιά του δημιουργού.

Η απουσία ονόματος στο οβιδιανό κείμενο ενισχύει την αίσθηση ότι η ταυτότητα της μορφής εξαρτάται από τον δημιουργό της. Η μεταγενέστερη ονοματοδοσία στην παράδοση δύναται να ιδωθεί ως απόπειρα κάλυψης αυτής της αρχικής αφηγηματικής σιωπής.

Στο πλαίσιο αυτό, η μεταμόρφωση του αγάλματος δεν συνεπάγεται μεταβολή των όρων εξουσίας που το περιβάλλουν. Το σώμα αποκτά ζωή εντός ενός ήδη διαμορφωμένου πλαισίου επιθυμίας και ελέγχου, στοιχείο που αποτελεί κρίσιμη βάση για τη συγκριτική ανάγνωση που ακολουθεί.

Η διερεύνηση της μορφής της Bella Baxter έδειξε ότι η κινηματογραφική ηρωίδα διατηρεί σαφείς αναλογίες με το οβιδιανό άγαλμα, ενώ η παρουσία της αναπτύσσεται σε ένα ευρύτερο πεδίο δυνατοτήτων. Η ύπαρξή της θεμελιώνεται σε πράξη δημιουργίας που προηγείται της συνείδησής της, και η επιστημονική παρέμβαση του Godwin Baxter καθορίζει τις αρχικές της συνθήκες.

Καθώς η αφήγηση εξελίσσεται, η Bella εμφανίζεται σε διαρκή κίνηση, τόσο κυριολεκτικά όσο και συμβολικά. Η περιέργεια, η επιμονή στην εξερεύνηση και η αμεσότητα στην εμπειρία συγκροτούν μια ύπαρξη που διαμορφώνεται μέσω επαφής και δοκιμής. Η ανάπτυξή της παρουσιάζεται ως σταδιακή διαδικασία, κατά την οποία κάθε εμπειρία αφήνει αποτύπωμα.

Η εξέλιξη της γλωσσικής της ικανότητας αποκτά ιδιαίτερη σημασία. Η ομιλία της ξεκινά αποσπασματική και προοδευτικά αποκτά σαφήνεια και αυτοπεποίθηση. Η πορεία αυτή καθιστά ορατή τη μετάβαση προς μια μορφή αυτενέργειας και συμβάλλει στη συγκρότηση της θέσης της μέσα στην αφήγηση.

Παράλληλα, η διαχείριση της σεξουαλικότητας λειτουργεί ως βασικός άξονας διαφοροποίησης. Η επιθυμία εμφανίζεται ως πεδίο στο οποίο η ίδια συμμετέχει ενεργά, και η εμπειρία αποκτά χαρακτήρα διερεύνησης.

Η κινηματογραφική αισθητική συμβάλλει ουσιαστικά στη σκιαγράφηση αυτής της πορείας. Η παραμόρφωση του φακού, οι εναλλαγές φωτισμού και η μετάβαση από το ασπρόμαυρο στο χρώμα συνοδεύουν τη μεταβολή της εσωτερικής της κατάστασης. Η εικόνα λειτουργεί ως φορέας αφήγησης και ενισχύει τη δυναμική της εξέλιξης.

Η ανάλυση του τέταρτου κεφαλαίου ανέδειξε ότι η μεταμόρφωση του οβιδιανού σχήματος στον σύγχρονο κινηματογράφο συνδέεται με μεταβολή του τρόπου εγγραφής της εξουσίας στο σώμα. Η δημιουργία εντάσσεται σε περιβάλλον όπου η γνώση, η επιστήμη και ο έλεγχος συνυφαίνονται.

Η παρέμβαση του Godwin Baxter φέρει το βάρος μιας ιατρικής αυθεντίας που ορίζει τα όρια της ζωής και της εμπειρίας. Η Bella τοποθετείται σε έναν χώρο προστασίας και επιτήρησης, όπου η φροντίδα συνδέεται με μηχανισμούς ελέγχου. Η εξουσία εκδηλώνεται συχνά ως μέριμνα, και η διάκριση ανάμεσα στις δύο αυτές διαστάσεις καθίσταται δυσδιάκριτη.

Καθώς η αφήγηση προχωρά, η Bella διευρύνει σταδιακά το πεδίο της εμπειρίας της. Η επιθυμία για γνώση και η αναζήτηση εμπειρίας οδηγούν σε μετατοπίσεις της σχέσης της με τους μηχανισμούς που επιχειρούν να την ορίσουν. Η πορεία αυτή αποτυπώνει μια διαδικασία σταδιακής διεκδίκησης χώρου και λόγου.

Η σύγχρονη επανεγγραφή του μύθου αναδεικνύει την πολυπλοκότητα της αυτονόμησης μέσα σε συστήματα που εμφανίζονται ως προστατευτικά. Η χειραφέτηση παρουσιάζεται ως διαδικασία σταδιακής συνειδητοποίησης και διαμόρφωσης θέσης.

Το τελευταίο κεφάλαιο ανέδειξε ότι η πολιτική μετατόπιση από τον οβιδιανό μύθο στη σύγχρονη αφήγηση αφορά τον τρόπο με τον οποίο νοείται η εξουσία πάνω στη γυναικεία ύπαρξη. Στον Οβίδιο, η δημιουργία της γυναίκας εντάσσεται σε πλαίσιο όπου η ανδρική κυριαρχία παρουσιάζεται ως σταθερή και αυτονόητη. Στο *Poor Things*, οι μηχανισμοί ελέγχου καθίστανται ορατοί και τίθενται σε διαδικασία κριτικής διερεύνησης.

Από το ελεφαντόδοντο του Οβιδίου έως τη σάρκα της Bella Baxter, η μεταμόρφωση αποδεικνύεται λιγότερο ζήτημα ύλης και περισσότερο ζήτημα εξουσίας. Το οβιδιανό άγαλμα αποκτά ζωή υπό τον όρο της επιθυμίας του δημιουργού του· η ύπαρξή του ολοκληρώνεται μέσα στη σιωπή και στην ανταπόκριση. Αντίθετα, η κινηματογραφική ηρωίδα γεννιέται μέσα σε ένα εξίσου αυστηρό πλαίσιο ελέγχου, αλλά η διαδρομή

της δεν καταλήγει στην τελειότητα της μορφής· καταλήγει στη διεκδίκηση του λόγου. Και ίσως εκεί εντοπίζεται η ουσιαστική μετατόπιση που επιχειρεί η σύγχρονη αφήγηση: όχι απλώς στο να ζωντανέψει το άγαλμα, αλλά στο να επιτρέψει στη δημιουργημένη γυναίκα να μιλήσει. Η μεγαλύτερη μεταμόρφωση, τελικά, δεν είναι από το άψυχο στο έμψυχο, αλλά από την επιβεβλημένη μορφή στην αυτοδιαμόρφωση: από μια ύπαρξη που ορίζεται, σε μια ύπαρξη που ορίζει.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Adams, J. N. (1982). *The Latin sexual vocabulary*. Johns Hopkins University Press; Duckworth.
- Agamben, G. (2016). *The Use of Bodies: Homo Sacer IV, 2* (Kotsko, A. μτφρ.). Stanford University Press.
- Aleku, S. (2023a). Ovid's "good" women: The Cypriot exemplum against the background of the statue (R)evolution. In S. Tzounakas, S. Aleku, & S. Harrison (Eds.), *The reception of ancient Cyprus in Western culture* (σσ. 221-248). De Gruyter.
- Aleku, S. (2023b). The Ambiguity of Love and the Ideology of Rape in Ovidian Ekphrasis: Arachne's Prequel to Pygmalion's Story. Στο S. Tzounakas (επιμ.) *The reception of Ancient Cyprus in Roman sources and beyond. Eleven Studies*. Deinotera Editrice.
- Aleku, S. (2024). The rhetoric of gender in the *Heroides* of the French Renaissance: Revisiting female exempla. In S. Papaioannou, A. Serafim, & M. Edwards (Eds.), *Ancient rhetoric across the ages, cultures, and topics*. Brill.
- Anderson, W. S. (1972). *Ovid's Metamorphoses, books 6-10*. University of Oklahoma Press.
- Barchiesi, A., Kenney, E. J., & Reed, J. D. (2024). *A commentary on Ovid's Metamorphoses: Volume 2, Books 7–12*. Cambridge University Press.
- Brown, B. (2012). *Cinematography. Theory and practice*. Elsevier.
- Butler, J. (1993). *Bodies that matter: On the discursive limits of "sex"*. Routledge.
- Cavarero, A. (2005). *For more than one voice: Toward a philosophy of vocal expression* (P. A. Kottman, μετάφρ.). Stanford: Stanford University Press.
- Caxton, W. (1484/1971). *The book of the Knight of the Tower* (Trans.). London: Early English Text Society.
- Choi, K. H., Kim, Y., & Kim, C. (2019). Analysis of Fish-Eye Lens Camera Self-Calibration. *Sensors*, 19(5), 1218.

- Comanducci, C. (2024). *The biopolitics of gesture in the cinema of Yorgos Lanthimos: Operations of life*. Palgrave Macmillan.
- Curran, L. C. (1978). Rape and rape victims in the *Metamorphoses*. *Arethusa*, 11(1-2), σσ. 213-241.
- Duffy, C. A. (1999). Pygmalion's bride, στο *The world's wife*. London: Picador.
- Elsner, J. (1991). Visual mimesis and the myth of the real: Ovid's Pygmalion as viewer. *Ramus*, 20(2), σσ.154-168.
- Elsner, J. (2007). *Roman eyes: Visuality and subjectivity in art and text*. Princeton University Press.
- Foucault, M. (2019). *Discipline and punish : the birth of the prison* (Sheridan, A. μετάφρ.). Penguin Books.
- Fox, N. (2024). *Viewing Poor Things through the eyes of the feminist canon*. Southern New Hampshire University.
- Fränkel, H. (1945). *Ovid: A poet between two worlds*. University of California Press.
- Fratantuono, L. (επιμ.). (2014). *Ovid, Metamorphoses X*. Bloomsbury Academic.
- Gilbert, W. S. (1871/2015). *Pygmalion and Galatea*. London: Bloomsbury.
- Gower, J. (c. 1390). *Confessio Amantis*. London: Richard Tottel.
- Greene, E. (1998). *The Erotics of Domination: Male Desire and the Mistress in Latin Love Poetry*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.
- Hardwick, L. (2003). *Reception studies*. Oxford University Press.
- Harrison, S. (2011). Ovid and the modern poetics of exile. Στο J. Ingleheart (επιμ.), *Two thousand years of solitude: Exile after Ovid* (σσ. 207-222). Oxford University Press.
- Hitchcock, A. (Director). (1958). *Vertigo* [ταινία]. Paramount Pictures.
- Hutcheon, L. (2006). *A theory of adaptation*. Routledge.

- James, P. (2011). *Ovid's myth of Pygmalion on screen: In pursuit of the perfect woman*. Bloomsbury Academic; Continuum.
- Kamil, M. (2024). Trauma and recovery in the rape narratives of Ovid's *Metamorphoses*. *Transactions of the American Philological Association*, 154(2), σσ. 505-536.
- Kennedy, M. F. (2024). Fisheye lenses in Yorgos Lanthimos' *Poor Things* (2023). *The Cinematograph*, 1(2).
- Kitsou, S. (2023). Pygmalion's Reception in W. S. Gilbert's Mythological Comedy. Pygmalion and Galatea. Στο S. Tzounakas (επιμ.) *The reception of Ancient Cyprus in Roman sources and beyond. Eleven Studies*. Deinotera Editrice.
- Kosmidou, E.R. (2026). *Framing the Films by Yorgos Lanthimos. The Weird in Contemporary Greek Cinema, Brecht and the Uncanny*. Springer Nature Switzerland.
- Kutlu, T. (2021). The rule of the weird: Power relations in the films of Yorgos Lanthimos. *Studies in European Cinema*, 18(3), σσ. 224-240.
- Lang, C. (2023). *Poor Things* and the Feminist Origins of 'Frankenstein.' *Time*. <https://time.com/6344025/poor-things-frankenstein-mary-shelley-feminist/>
- Lang, C. (2023, December 13). Poor things and the profoundly feminist origins of *Frankenstein*. *Time*. <https://time.com/6344025/poor-things-frankenstein-mary-shelley-feminist/>
- Law, H. H. (1932). The Name Galatea in the Pygmalion Myth. *The Classical Journal*, 27(5), σσ. 337-342.
- Littlefield, K. (2017). *The complex relationship of ars and natura: How Ovid's "Pygmalion" employs the power of the artist*. [αδημοσίευτο].
- Marston, J. (1598/2000). *The metamorphosis of Pigmalion's image*. Manchester: Manchester University Press.
- Martindale, C. (1993). *Redeeming the text: Latin poetry and the hermeneutics of reception*. Cambridge University Press.

- Martindale, C., (επιμ). (1990), *Ovid Renewed: Ovidian Influences on Literature and Art from the Middle Ages to the Twentieth Century*, Cambridge University Press.
- Méliès, G. (Director). (1898). *Pygmalion et Galathée* [ταινία]. Star Film Company.
- Mellor, A.K. (1988). *Mary Shelley: Her Life, Her Fiction, Her Monsters*. (1^η έκδ.). Routledge.
- Michalopoulos, A. (2001). *Ancient etymologies in Ovid's Metamorphoses: A commented lexicon*. Francis Cairns.
- Michalopoulos, C. N. (2020). Statues and the statuesque in Ovid's *Heroides*. *Illinois Classical Studies*, 45(1), σσ. 1-22.
- Michalopoulos, C. N. (2022). Having sex with statues: Agalmatophilia in Latin literature. Στο A. Serafim, G. Kazantzidis, & K. Demetriou (Eds.), *Sexual practices in Greco-Roman antiquity*, σσ. 355-382. De Gruyter.
- Morris, W. (1868/2002). *Pygmalion and the image*. In *The earthly paradise*. Bristol: Thoemmes Press.
- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), σσ. 6-18.
- Murray, S.-J., & Boyd, M. (μτφρ.). (2020-2024). *Ovide moralisé*. Boydell & Brewer / Cambridge University Press.
- Nagle, B. R. (1988). Narrative seduction: Stories of sex and violence in Ovid's *Metamorphoses*. *Arethusa*, 21(1), σσ. 27-48.
- O'Bryhim, S. (2021). *A student's commentary on Ovid's Metamorphoses, Book 10*. Wiley-Blackwell.
- Ovid. (2021). *Ηρωίδες (1-15)* (B. Βαϊόπουλος, A. Μιχαλόπουλος, & X. Μιχαλόπουλος, μτφρ.). Gutenberg.
- Pettie, G. (1576/2016). *A petite palace of Pettie his pleasure*. Oxford: Oxford University Press.
- Richlin, A. (2014). *Arguments with Silence: Writing the History of Roman Women*. University of Michigan Press.
- Rosati, G. (2021). *Narcissus and Pygmalion: Illusion and spectacle in Ovid's Metamorphoses*. Oxford University Press.

- Rousseau, J.-J. (1762/1990). *Pygmalion*. Στο R. Trousson (επιμ.), *Œuvres complètes* (Vol. 2). Paris: Gallimard.
- Salzman-Mitchell, P. B. (2005). *A web of fantasies: Gaze, image, and gender in Ovid's Metamorphoses*. Ohio State University Press.
- Sharrock, A. (1994). *Seduction and repetition in Ovid's Ars Amatoria* 2. Oxford University Press.
- Sharrock, A. R. (1991a). Womanufacture. *The Journal of Roman Studies*, 81, σσ. 36-49.
- Sharrock, A.R. (1991b). The love of creation. *Ramus*, 20 (2), σσ. 169-182.
- Shaw, G. B. (1913/2003). *Pygmalion*. London: Penguin Classics.
- Solodow, J. B. (1988). *The world of Ovid's Metamorphoses*. University of North Carolina Press.
- Temeliescu, A. (2024). The flavour of *Poor Things* (2023). *Cultural Intertexts*, 14, σσ. 148-160.
- Tzounakas, S. (2023). Prostitution in Ancient Cyprus, the Myth of the Propoetides in Ovid's *Metamorphoses* and the Perpetuation of a Stereotype. Στο S. Tzounakas (επιμ.) *The reception of Ancient Cyprus in Roman sources and beyond. Eleven Studies*. Deinotera Editrice.
- Tzounakas, S., Alekou, S., & Harrison, S. (επιμ.). (2023). *The reception of ancient Cyprus in Western culture*. De Gruyter.
- Vaiopoulos, V. (2013). Between lament and irony: Some cross-references in Ovid's *Heroides* 6 and 12. *Mediterranean Studies*, 21(2), σσ. 122-143.
- Wyke, M. (2002). *The Roman mistress: Ancient and modern representations*. Oxford University Press.
- Zacharek, S. (2024). Emma Stone works twisted fairytale magic in *Poor Things*. *Time*. <https://time.com/6310400/poor-things-review-emma-stone/>
- Ανώνυμος. (c. 1320). *Ovide moralisé*.

- Κουράκης, Ν. Ε. (1989). Το πρόβλημα της ποινικής καταστολής στο έργο του Μισέλ Φουκώ. Στο Μ. Φουκώ, *Επιτήρηση και τιμωρία: Η γέννηση της φυλακής* (σσ. 413-463). Εκδόσεις Ράππα.
- Μιχαλόπουλος, Α. Ν., & Μιχαλόπουλος, Χ. Ν. (2015). *Ρωμαϊκή επική ποίηση*. Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών / Κάλλιπος.
- Νικήτας, Δημήτριος, Λεωνίδας Τρομάρας. (2019). *Σύγχρονο λατινοελληνικό λεξικό: Από τις απαρχές της λατινικής γραμματείας μέχρι τον 9ο μ.Χ. αιώνα.*: University Studio Press.
- Νικολόπουλος, Α. (2004). *Οβιδίου Μεταμορφώσεις Βιβλίο 10*. Αθήνα.
- Παπαγγελής, Θ. (2010). *Σώματα που άλλαζαν τη θεωρία τους. Διαδρομές στις Μεταμορφώσεις του Οβιδίου*. Gutenberg.
- Πετρίδης, Α. Κ. (2011). Οι «Κυπριακές Ιστορίες» στις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου (Μετ. 10.220–502). *Κυπριακαί Σπουδαί*, 75, σσ. 101-114.
- Foucault, M. (1989). *Επιτήρηση και τιμωρία: Η γέννηση της φυλακής* (Κ. Χατζηδήμου & Ι. Ράλλη, μτφρ.). Εκδόσεις Ράππα: Κέδρος.
- Falvey, E. (επιμ.). (2024). *The cinema of Yorgos Lanthimos: Films, form, philosophy*. Bloomsbury Academic.
- MacArthur, G. (2023). 8 reasons why Poor Things is a feminist masterpiece. *Screen Rant*. <https://screenrant.com/poor-things-feminist-masterpiece-reasons/>

ABSTRACT

This Master's thesis examines the transformation of the Ovidian myth of Pygmalion, as presented in the *Metamorphoses* (10.243–297), through the contemporary film *Poor Things* (2023) directed by Yorgos Lanthimos. The central focus of the study is a comparative approach to the female figure, with particular emphasis on the transition from the inanimate statue to the dynamic and active subjectivity of Bella Baxter.

The analysis of the Ovidian myth focuses on the linguistic and narrative construction of the statue, the relationship between *ars* and *natura*, as well as the mechanisms through which the female body is presented as a construct shaped by the desire of its creator. Particular emphasis is placed on the gaze, silence, and passivity as key elements in the formation of the female figure.

At the same time, the cinematic narrative of *Poor Things* is approached as a contemporary rearticulation of the myth, in which the female figure acquires voice, experience, and agency. Bella Baxter emerges as a figure who develops through embodiment and engagement with the world, reconfiguring the relationship between body, identity, and power.

The thesis employs a combination of philological and film analysis, situating the study within a theoretical framework that addresses issues of gender, biopower, and representation. Its aim is to investigate the ways in which contemporary narrative transforms the ancient mythological model and highlights new modes of understanding female subjectivity.