ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΘΕΜΑ: ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑ ΚΑΙ ΧΡΟΝΟΣ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΣΥΜΒΟΥΛΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΔΟΙΚΟΣ : ΑΝΑΠΛΗΡΩΤΗΣ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ, ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ
ΠΑΡΙΣΑΚΗ ΘΕΟΠΗ : ΟΜΟΤΙΜΗ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ
ΡΑΠΤΗ ΓΙΟΥΛΗ : ΕΠΙΚΟΥΡΗ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ

ΥΠΟΨΗΦΙΑ ΔΙΔΑΚΤΩΡ : ΜΑΡΓΑΡΙΤΗ ΜΑΡΙΑ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2017
ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ.................................................................σελίδα 6

2. ΕΝΟΤΗΤΑ Α
1. Ο χρόνος στον κινηματογράφο........................................σελίδα 13
   α) Η λανθασμένη αντίληψη για την κίνηση και ο κινηματογράφος...........................................................σελίδα 15
   β) Η εικόνα κίνηση..............................................................σελίδα 19

2.α) Τρείς βασικές εικόνες του χρόνου: αναγνώριση, ανάμνηση και όνειρο.................................................................σελίδα 38
   β) Τι είναι η εικόνα του χρόνου (time image)..................σελίδα 40
   γ) Το μεταπολεμικό κινηματογραφικό πλαίσιο και η άμεση εικόνα του χρόνου............................................................σελίδα 45

3. Εικόνα χρόνος........................................................................σελίδα 51
   α) Τα σημεία της νέας εικόνας ........................................σελίδα 51
   β) Οι κρύσταλλοι του χρόνου.................................................σελίδα 53
   γ) Ο χρόνος και η σκέψη ..................................................σελίδα 57
   δ) Πραγματικότητα και συναίσθημα.................................σελίδα 59
   ε) Ο αντίκτυπος στις αισθήσεις......................................... σελίδα 64
3.ΕΝΟΤΗΤΑ Β

ΤΑΙΝΙΕΣ:

Ι. ΕΠΙΚΙΝΔΥΝΕΣ ΣΧΕΣΕΙΣ (Stephen Frears - 1988)

ΕΙΣΑΓΩΓΗ................................................................. σελίδα 67
1. Συναισθήματα και χρόνος στον κινηματογράφο και στο 
λογοτεχνικό κείμενο...................................................σελίδα 70
2. Ανάλυση της ταινίας.................................................σελίδα 76
3. Χρόνος και συναισθήμα μέσα από τις επιστολές........σελίδα 80
4. Συγκριτική ανάλυση της ταινίας και του μυθιστορήματος 
......................................................................................σελίδα 84
5. Αφηγηματικές κινηματογραφικές τεχνικές..............σελίδα 87

II. ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ (Μιχάλης Κακογιάννης – 1977)

ΕΙΣΑΓΩΓΗ................................................................. σελίδα 101
1. Ανάλυση της ταινίας....................................................σελίδα 104
2. Ο χρόνος στην Ιφιγένεια ..............................................σελίδα 112
3. Αφηγηματικές κινηματογραφικές τεχνικές του Μιχάλη 
Κακογιάννη στην Ιφιγένεια.........................................σελίδα 116
Τρίτη 

**ΙΙΙ. CASABLANCA** (Michael Curtiz - 1942)

ΕΙΣΑΓΩΓΗ ..................................................................................................................σελίδα 119
1.Οι πρωταγωνιστές................................................................................................σελίδα 123
2.Ανάλυση της ταινίας................................................................................................σελίδα 126
3.Χρόνος και συναισθημα μέσα από τους διαλόγους της ταινίας .................................................................σελίδα 132

Τέταρτη

**IV. ΕΥΔΟΚΙΑ** (Αλέξης Δαμιανός - 1971)

ΕΙΣΑΓΩΓΗ .................................................................................................................. σελίδα 135
1. Οι χαρακτήρες του έργου .........................................................................................σελίδα 136
2. Χρόνος και έρωτας .................................................................................................σελίδα 138
3. Χρόνος και συναισθημα μέσα από τον Χορό ......................................................σελίδα 145
4. Τεχνικές κινηματογράφησης .....................................................................................σελίδα 151

Πέμπτη

**V. ΚΑΤΗΓΟΡΩ ΤΟΥΣ ΑΝΘΡΩΠΟΥΣ** (Ντίνος Δημόπουλος - 1966)
1. Κατηγορώ τους ανθρώπους: μια ταινία film noir .....................................................σελίδα 158
2. Χρόνος και συναισθημα .........................................................................................σελίδα 162
VI. ΟΙ ΓΕΦΥΡΕΣ ΤΟΥ ΜΑΝΤΙΣΟΝ (Κλιντ Ήστγουντ - 1995)
1.Η σκηνή της βροχής.................................................................σελίδα 176

VII. ΠΟΛΙΤΙΚΗ Κουζίνα (Τάσος Μπουλμέτης, 2003)
1. Χρόνος και συναισθήμα..............................................................σελίδα 186
2.Τεχνικές αφήγησης................................................................σελίδα 191
3. Το συναίσθημα στην ΠΟΛΙΤΙΚΗ Κουζίνα – Μουσική και ανάλυση σκηνών..........................................................σελίδα 194
4.Συμπεράσματα................................................................................σελίδα 202

4.ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....................................................................................σελίδα 204

5.ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ – ΠΗΓΕΣ..............................................................σελίδα 208
1.ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο Γάλλος φιλόσοφος Gilles Deleuze (1925 – 1995) στα έργα του Κινηματογράφος I και Κινηματογράφος II βασίζεται κατά κύριο λόγο στην σκέψη του Γάλλου φιλοσόφου Henry Bergson (1859-1941) και στοχάζει πάνω στον κινηματογράφο. O Bergson τόνισε ιδιαίτερα τη σχέση της κίνησης με τη διάρκεια στο σινεμά. Στο τελευταίο κεφάλαιο του βιβλίου του Η δημιουργική εξέλιξη, μιλά για τον κινηματογραφικό μηχανισμό της σκέψης, επικρίνοντας το σινεμά, λέγοντας ότι κατακερματίζει την κίνηση σε διαδοχικά καρέ και έτσι είναι αδύνατο να παραστήσει τη διάρκεια ως μια συνεχή και αδιάσπαστη ποιότητα της κίνησης. Ακόμη και μέσα από αυτήν την κριτική στάση, αναδεικνύεται η αξία της κινηματογραφικής σκέψης.

O Deleuze συσχετίζει τον κινηματογράφο με τρία αλληλεπιδεικτικά στοιχεία: τη σκέψη, την κίνηση και τον χρόνο. Ο κινηματογράφος παριστά την κίνηση, μέσα από τις εικόνες. Η κίνηση υποκειμενοποιείται από το φακό, ανάλογα με τις επιλογές και τις προτιμήσεις του κάθε σκηνοθέτη, δηλαδή το πως αυτός θέλει ν’ απεικονίσει την κίνηση. Γι αυτό και ο κινηματογράφος προσδιορίζεται από δύο τύπους εικόνων: την εικόνα – κίνηση και την εικόνα – χρόνο. Η παρούσα εργασία εξετάζει την εικόνα-χρόνο, καθώς και το συναίσθημα σε σχέση με τον χρόνο.

Η εικόνα – χρόνος: για να γίνει κατανοητή η σχέση της εικόνας με το χρόνο, μπορεί να δοθεί ένα παράδειγμα: ένας όμορφος ανδρας ανοίγει την πόρτα και βγαίνει από ένα χώρο. Καθώς κατεβαίνει τις σκάλες κοιτάζει φευγαλέα μια αντανάκλαση του ήλιου στο παράθυρο, έπειτα σταματά στη μέση του δρόμου και
συγκεντρώνεται στον εαυτό του, προτού φτάσει στο περίπτερο για να αγοράσει τσιγάρα. Η διήγηση αυτού του γεγονότος μπορεί να γίνει με κοντινά – υποκειμενικά πλάνα. Αυτό που κινηματογραφεί ο σκηνοθέτης είναι και πάλι μια κίνηση, εστιάζοντας σε περισσότερα εσωτερικά χαρακτηριστικά, στοιχεία που εντείνουν την διάρκεια της κίνησης προς το περίπτερο και την κάνουν λιγότερο πειθαρχική υπό το εξωτερικό πρίσμα. Σύμφωνα με τον Deleuze προκαλείται αναστάτωση στην «κανονική» ροή της κίνησης. Το στοιχείο που έρχεται στην επιφάνεια δεν έχει να κάνει με την εξωτερική κίνηση αλλά με τον χρόνο».

Για τον Deleuze, ο δεύτερος τύπος της εικόνας-κίνησης, είναι η εικόνα-συναίσθημα. Ο Deleuze επιχειρεί τον συγκεκριμένο κινηματογράφου και φιλοσοφίας και για τον λόγο αυτό προσπαθεί ν’αντιστοιχήσει τις φιλοσοφικές του σκέψεις και θέσεις στους συγκεκριμένους τρόπους, που ορίζουν οι τεχνικές της κινηματογράφησης. O Deleuze λέει για την εικόνα συναίσθημα: «η εικόνα-συναίσθημα συνίσταται στο γκρο πλάνο και το γκρο πλάνο συνίσταται στο πρόσωπο».

Ο Deleuze αναφέρεται και πάλι στον Bergson, με στόχο να προσδιορίσει το αίσθημα (affect). Με αφετηρία τη νευρική υποδοχή, το αίσθημα δεν είναι τίποτε άλλο από ένα σύνολο μικρών κινήσεων πάνω στη νευρική υποδοχή. Το σώμα, θεωρείται από τον ίδιο ως ένα «κέντρο απροσδιοριστικός», το οποίο επιδέχεται ορισμένα εξωτερικά ερεθίσματα. Τα μέρη του σώματος μετατρέπονται σε δεκτικά σημεία, βάζουν στην άκρη κάποια στοιχεία της κινητικότητάς τους, και αυτό που κάνουν είναι να διακρίνονται σε τάσεις για κίνηση. Το πρόσωπο εκφράζει όσες

κινήσεις «θυσιάζονται» για χάρη της δεκτικότητας του σώματος.2 Ακριβώς λόγω αυτής της λειτουργίας του προσώπου στον κινηματογράφο, ο Deleuze συμπεραίνει ότι «δεν υπάρχει γκρο πλάνο προσώπου, το πρόσωπο είναι καθ’ εαυτό γκρο πλάνο, το γκρο πλάνο είναι αφ’ εαυτού πρόσωπο, και αμφότερα συγκροτούν το αίσθημα, την εικόνα- συναίσθημα»3. Με άλλα λόγια, το γκρο πλάνο ταυτίζεται με το πρόσωπο όχι γιατί αυτό είναι το θέμα του, αλλά επειδή μέσω του προσώπου και των κινήσεων και εκφράσεων που κάνει αναδεικνύει όλες τις εντάσεις και εκφράσεις του αισθήματος, όλα όσα κρατούνται κρυμμένα πίσω από την αντίληψη. Ωστόσο το γκρο πλάνο δεν θα πρέπει να ταυτίζεται με το ανθρώπινο πρόσωπο, γιατί το γκρο πλάνο δεν είναι ανθρώπινο πρόσωπο αλλά πρόσωπο γενικά, δήλωση είναι ένα πλάνο που μπορεί να αναδείξει μια οποιαδήποτε έκφραση. Έτσι αντικείμενο του γκρο πλάνου μπορεί να είναι οποιοδήποτε αντικείμενο που τονίζεται και αποτελεί αντικείμενο του γκρο πλάνου. Επιπλέον ένα μέρος του προσώπου (τα μάτια, το στόμα) μπορεί να εμπεριέχει την καθαρή δυναμικότητα της σκηνής.4

Στις ταινίες παρατηρείται βέβαια ότι όταν υπάρχει ένα γκρο πλάνο, το πρόσωπο μετατρέπεται σε ένα μερικό αντικείμενο. Όταν δηλαδή η κινηματογραφική κάμερα παρουσιάζει ένα πρόσωπο ή ένα μέρος του προσώπου ή ένα αντικείμενο στο οποίο εστιάζει ο φακός ανεξάρτητα από το περιβάλλον του, τότε μήπως χάνεται η γενική και συνολική αντίληψη; Μήπως αυτή η αποσπασματικότητα «κομματιάζει» αφηρημένα τον χώρο και την

---

2 Deleuze, G., Κινηματογράφος I. H εικόνα – κίνηση, εκδ. Νήσος, Αθήνα, 2010δ.π., σ. 87.
4 Deleuze, G., Κινηματογράφος I. H εικόνα – κίνηση, εκδ. Νήσος, Αθήνα, 2010δ.π., σ. 96.
κίνηση; O Deleuze ισχυρίζεται ότι αυτό δεν ισχύει διότι το γκρο πλάνο δεν τεμαχίζει την ολοκληρωτική κινηματογραφική εικόνα, αλλά αντιθέτως το γκρο πλάνο αφαιρεί από το πρόσωπο - ή από - ό,τι παίζει το ρόλο προσώπου σε όλες τις χωροχρονικές του παραμέτρους. Αυτή η απόσπαση δεν είναι μηχανιστική αλλά ουσιαστική, και αναδεικνύει την υπαρκτικότητα της εικόνας-συναίσθημα στην καθαρή της μορφή. Για τον Deleuze, η κίνηση δεν είναι μετατόπιση αλλά έκφραση και μάλιστα η έκφραση του καθαρού αισθήματος. Για παράδειγμα στα γκρο πλάνα δεν βλέπουμε έναν θαρραλέο αλλά το Θάρρος, δεν βλέπουμε έναν τρελό αλλά την Τρέλα. Ο τόπος και ο χρόνος δεν έχουν καμία σημασία στα γκρο πλάνα. Για τον Deleuze, «το αίσθημα είναι η οντότητα, δηλαδή η Δύναμη ή η Ποιότητα. Είναι ένα εκπεφρασμένο», και «η εικόνα συναίσθημα είναι η δύναμη ή η ποιότητα, εξεταζόμενες μεμονωμένα ως εκπεφρασμένες». Παρόλα αυτά το συναίσθημα δεν αποκόπτεται από αυτόν που το αισθάνεται, ούτε από τις πραγματικές αιτίες του, στον συγκεκριμένο χώρο και χρόνο. Το συναίσθημα προ-αναγγέλλει και προ-οικονομεί τα γεγονότα που θα ακολουθήσουν, χωρίς όμως να αναμειγνύεται σε αυτά, διότι διατηρεί την δική του ποιότητα και διακριτότητα χωρίς να καθιστά κατανοητή την έκφραση του προσώπου.

Σύμφωνα με τα ίδια τα λόγια του Deleuze: «Το αίσθημα είναι τρόπον τινά το εκπεφρασμένο της κατάστασης των πραγμάτων, αλλά αυτό το εκπεφρασμένο δεν παραπέμπει στην

---

κατάσταση των πραγμάτων, παραπέμπει αποκλειστικά στα πρόσωπα που το εκφράζουν και, είτε συντάσσονται είτε διαχωρίζονται, του δίνουν μια ιδιαίτερη κινούμενη ύλη».  

Ο Deleuze χρησιμοποιεί στο έργο του δυο έννοιες τις οποίες δανείζεται από τον Pierce, για να κατανοηθεί η διάκριση των εικόνων και συγκεκριμένα η διάκριση της εικόνας-συναισθήματα από την εικόνα-δράση. Ο Pierce επηρέασε την σκέψη του Deleuze στην άποψη ότι η ταξινόμηση των εικόνων και των σημείων, αποδεσμευόμενη από την αναγωγή τους στο γλωσσικό σύστημα, προσφέρει μια βαθύτερη κατανόηση του κινηματογράφου.

Στην παρούσα εργασία με βάση τις παραπάνω φιλοσοφικές σχέσεις του Deleuze, αναλύεται το συναισθήμα στον κινηματογράφο, η έκφραση του και οι τεχνικές ανάγνωσής του κατά την ανάλυση επτά διαφορετικών στο είδος και στο ύφος ταινιών, από τον αμερικανικό και τον ελληνικό κινηματογράφο.

Είναι οι ακόλουθες:

1. Οι Επικίνδυνες Σχέσεις, μια ταινία του Stephen Frears (1988), βασισμένη στο αριστούργημα του Λακλός, που αναφέρεται στην κοινωνική διαστρωμάτωση και πως αυτή ορίζεται μέσα από την καταγωγή, Ο φακός του Frears περνάει μέσα από τα μπουντουάρ και τα σαλόνια της αριστοκρατίας όπου συνυπάρχουν η κομψότητα μαζί με την κακοβουλία, η ματαιοδοξία και η ευτυχία που ποτέ δεν συμβιβάζονται. Η ταινία αποτελεί μια πολυτελέστατη κινηματογραφική ματιά πάνω στην λαγνεία, την προδοσία και τις ενοχές που δημιούργησε ένα μεγάλο παρακμιακό δράμα. Το φινάλε της ταινίας αποτελεί την πεμπτουσία της κατάβασης στην κόλαση της ψυχής και στην κοινωνική διαπομπή.

8 Deleuze, G., Κινηματογράφος Ι. Η εικόνα – κίνηση, εκδ. Νήσος, Αθήνα, 2010 ο.ι., σ. 135.
2. Η Ιφιγένεια του Μιχάλη Κακογιάννη (1977), μια ταινία με πολιτικούς συνειρμούς και συμβολισμούς, στην οποία αναδεικνύεται ο ρόλος των δυο εξουσιών, της πολιτικής και θρησκευτικής, οι οποίες δεν διστάζουν να συμπορευτούν για τα οφέλη τους. Ο σκηνοθέτης αφίνει τον θεατή να σκεφτεί πως όσο υπάρχουν Ιφιγένειες για να θυσιαστούν, τόσο πλουτίζουν οι βασιλείς.


4. Η Ευδοκία, μια ταινία του Αλέξη Δαμιανού (1971) είναι μια απλή ιστορία που μεταμορφώνεται από τον Δαμιανό σε αρχαία τραγωδία. Ο φακός του σκηνοθέτη εισέβαλε στο κέντρο της νεοελληνικής περιπέτειας, αναζήτησε πτυχές της νεοελληνικής πραγματικότητας και φανέρωσε τις αξίες της. Η ταινία λαμβάνει διαστάσεις συμβόλου, διαρρηγνύοντας τα πλαίσια του ρεαλισμού με τη νατουραλιστική της ένταση. Το ζεϊμπέκικο της Ευδοκίας σε μουσική Μάνου Λοϊζου έμεινε στην ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, κορυφώνοντας αυτή την αισθητική λογική.

5. Κατηγορώ τους ανθρώπους, του Ντίνου Δημόπουλου (1966), ένα δικαστικό δράμα με πολλά στοιχεία φιλμ νουάρ και εξπρεσιονιστικών τεχνικών κινηματογράφησης.

6. Οι Γέφυρες του Μάντισον, του Κλίντ Ήστγουντ (1995), μια συγκινητική ιστορία δύο όριμων ανθρώπων, με φόντο τις παλιές σκεπαστές γέφυρες της κομητείας του Μάντισον, στην Αίδβα, όπου τα δυο κεντρικά πρόσωπα της ταινίας, δύο άνθρωποι
οι οποίοι βιώνουν την υπέρτατη μοναξία, ανακαλύπτουν πτυχές του χαρακτήρα τους που αγνοούσαν ότι υπήρχαν.

7. Η πολίτικη κουζίνα του Τάσου Μπουλμέτη (2003), μια ταινία που συνδυάζει την κωμωδία, το δράμα και την ηθογραφία. Η κάμερα του σκηνοθέτη εστιάζει την προσοχή του στα ρεαλιστικά ψηφιακά εφέ και στις μαγικές κινήσεις της κάμερας στο χώρο. Είναι μια ταινία που αιφνιδιάζει με την αβίαστη συγκίνηση την οποία προκαλεί χωρίς να υιοθετούνται τεχνάσματα και ευκολίες, ενώ το μελωδικό soundtrack της Ευανθίας Ρεμπούτσικα είναι ο κρίκος που συνδέει το παρόν με το παρελθόν.
ΕΝΟΤΗΤΑ Α

1.Ο χρόνος στον κινηματογράφο

Η ιστορία του κινηματογράφου είναι άρρηκτα δεμένη με τη διήγηση ιστοριών, σε σημείο που ακόμη και οι μη αφηγηματικές ταινίες όπως είναι οι courtes - metrages ντοκιμαντέρ, διδακτικές κλπ, υπακούν, σε σημαντικό βαθμό, στους ίδιους σημειολογικούς μηχανισμούς με τις «μεγάλες ταινίες».9

Εάν το μεγαλύτερο εμπόδιο στην κατανόηση των εννοιών του μεταμοντέρνου φιλόσοφου Gilles Deleuze (1925-1995) στο Movement Images10 είναι η σύγχυση για το τι τελικά εννοεί με την λέξη εικόνα, τότε ένα παρόμοιο συμβαίνει στο κείμενο του Time Image11 σε σχέση με τη χρήση που κάνει ο ίδιος της λέξης χρόνος στο Cinema 2.

9 Σβαλέγκου, Χ., Σημειώσεις για το μάθημα Σημειολογία και αισθητική του Κινηματογράφου, Θεσσαλονίκη 2014, σ. 51-55 & 96-99.
10 Gilles Deleuze, Κινηματογράφος Ι, Η εικόνα-κίνηση (θεωρία κινηματογράφου), μετάφραση: Μιχάλης Μάτσας, εκδόσεις νήσος, Αθήνα 2009.
11 Gilles Deleuze, Κινηματογράφος ΙΙ, Η χρονοεικόνα, μετάφραση: Μιχάλης Μάτσας, εκδόσεις νήσος, Αθήνα 2010.
Στο Cinema 12 ο κινηματογράφος, για τον Deleuze, δεν είναι μια γλώσσα που απαιτεί ερμηνεία ή αναζήτηση κρυφών νοημάτων. Ο κινηματογράφος νοείται ως μια σύνθεση από προλεκτικά σημεία και εικόνες. Με αυτή την προσέγγιση ο Deleuze προσφέρει μια θεώρηση γύρω από την πρωταρχική και στοιχειώδη έννοια από/για το σινεμά με βάση την έννοια της εικόνας-κίνησης (image-mouvement), την οποία ο φιλόσοφος δανείζεται από τον σινεμά και διαμορφώνει εκκινώντας τις θέσεις για την κίνηση και το χωρόχρονο του Bergson. Η κινηματογραφική εικόνα δεν μπορεί να αναχθεί στις στάσιμες ή τις κινούμενες εικόνες, μεταξύ αυτών που προβάλλονται με μεγάλη ταχύτητα. Αντίθετα, η κινηματογραφική εικόνα παράγεται από την διαδοχή των στάσιμων εικόνων ή την κίνηση των κινούμενων εικόνων. Με αυτή την έννοια, το βασικό στοιχείο του κινηματογράφου είναι κάτι που, ταυτόχρονα, αφενός παράγεται από την κίνηση εικόνων και αφετέρου μπορεί να παραγάγει μια εικόνα της κίνησης. Αυτό είναι που ο Deleuze ονομάζει εικόνα-κίνηση. Αυτό φυσικά δεν είναι απλώς και μόνο ένα σύνολο εικόνων (γιατί το σινεμά δεν είναι η τέχνη της φωτογραφίας), ούτε απλώς και μόνο μια κίνηση-διαδοχή εικόνων, όπου διατηρούνται οι ίδιες οι μορφές, που έχουν οι στάσιμες ή οι κινούμενες εικόνες. Η εικόνα-κίνηση είναι αφενός
μια κίνηση δεύτερης τάξης – δηλαδή αναπαριστά με εικόνες τη μορφή μιας πρώτης κίνησης αλλά και μια εικόνα δεύτερης τάξης – δηλαδή είναι σαν μια δυναμική κινηματικά μεταβαλλόμενη εικόνα ενός συνόλου εικόνων.

α. Η λανθασμένη αντίληψη για την κίνηση και ο κινηματογράφος

Ο Deleuze εκκινεί την ανάλυσή του από την μπερζονική θεώρηση της κίνησης, η οποία περιλαμβάνει τρεις θέσεις. Η πρώτη θέση επιχειρεί να διαλύσει τη λανθασμένη κατανόηση της κίνησης ως μια σειρά διαδοχής θέσεων ή στιγμών οι οποίες συντιθέμενες δημιουργούν μια κινούμενη κατάσταση. Η κίνηση δεν μπορεί να ανασυνθέτεται βάσει της τοποθέτησης στιγμών, ή θέσεων της μιας δίπλα στην άλλη, έτσι ώστε να φαίνεται μια χρονική ροή. Με αυτόν τον τρόπο η κίνηση ταυτίζεται με το χώρο μέσα στον οποίο διανύεται, πράγμα που έχει ως αποτέλεσμα την απώλεια της πραγματικής κίνησης10.

Οι κινήσεις, σε αντίθεση με το χώρο, είναι αδιαίρετες και ετερογενείς, χωρίς να είναι δυνατό να αναχθεί η μία στην άλλη. Το παρελθόν είναι η χρονική κατηγορία του διανυμένου χώρου, ενώ το παρόν της κίνησης. Οι χωρικές αυτές θέσεις ή στιγμές χαρακτηρίζονται ως ακίνητες τομές. Αν όμως ανασυνθέσουμε την

κίνηση βάσει τέτοιων ακίνητων τομών, η διαδοχή δεν χαρακτηρίζεται από την πραγματικότητα της κίνησης αλλά από μια αφηρημένη πρόσληψη του χρόνου, ως αφηρημένου και μηχανικού. Ο Deleuze επισημαίνει σχετικά ότι «όσο κι αν συμπλησιάζεται στο άπειρο δύο στιγμές ή δύο θέσεις, η κίνηση πάντα θα συμβαίνει στο μεταξύ τους διάστημα, δηλαδή πίσω από την πλάτη σας». Και συμπληρώνει: «όσο κι αν διαιρείται και υποδιαιρείται ο χρόνος, η κίνηση θα συμβαίνει πάντα σε συγκεκριμένη διάρκεια, δηλαδή κάθε κίνηση θα έχει τη δική της ποιοτική διάρκεια». Η πραγματική κίνηση έχει συγκεκριμένη διάρκεια (dureè), ενώ οι ακίνητες τομές (θέσεις και στιγμές) προσιδιάζουν σε έναν αφηρημένο χρόνο.

Στο έργο του Δημιουργική Εξέλιξη (1907) ο Bergson επεκτείνει τη σκέψη του (δεύτερη θέση για την κίνηση) υποστηρίζοντας ότι η ψευδαίσθηση περί κίνησης πραγματοποιείται με δύο τρόπους στην ιστορία της δυτικής σκέψης: τον αρχαίο και τον νεότερο- επιστημονικό. Αφενός, στην αρχαιότητα η κίνηση ήταν ένα κατηγόρημα της Ιδέας, ένας τρόπος με τον οποίο αυτή ξεδιπλωνόταν στον υλικό κόσμο. Η κίνηση αποτελούσε μια αλληλουχία ιδεατών ή προνομιακών στιγμών, καθεμιά από τις οποίες αποτελούσε ένα στάδιο της ιδεατής εξέλιξης των φαινομένων. Ο ενήλικος άνδρας (το τέλος της ιδέας του Άνδρα) έπρεπε να περάσει από κάποιες φάσεις (βρέφος, παιδί, έφηβος) μέχρι να φτάσει σε αυτή την ολοκλήρωση. Αφετέρου, με τη νέατερη επιστημονική πρόοδο, αυτός ο ιδεαλιστικός τρόπος

---

11 Gilles Deleuze, Κινηματογραφος I, Η εικόνα-κίνηση, μετάφραση: Μιχάλης Μάτσας, εκδόσεις Νήσος, Αθήνα 2009, σ. 17.

κατανόησης της κίνησης έδωσε τη θέση του σε έναν μηχανιστικό υλισμό. Η κίνηση πλέον αναλύεται όχι βάσει κάποιων ιδεών που πραγματοποιούνται στην ύλη αλλά μέσω τυχαίων στιγμών, έχοντας ως αφετηρία τη μηχανική διαδοχή που συντελείται στο επίπεδο της λογικής ανάλυσης των δεδομένων. Ο κινηματογράφος, σύμφωνα με τον Bergson, ανήκει σε αυτή τη νεότερη αντίληψη για την κίνηση, αποτελώντας μια σύγχρονη έκφανσή της. O Deleuze, όπως θα δούμε και παρακάτω, αναζητά στην μπερξονική θεωρία της κίνησης τη βάση για τη θεμελίωση μιας φιλοσοφικής κατανόησης της κινηματογραφικής εικόνας. Όμως ο Bergson καταδικάζει την κινηματογράφηση ως μια ψευδαίσθηση, ως μια τυπική αναπαράσταση της κίνησης βασισμένη στη λογική των ακίνητων τομών. Πως λοιπόν ο Deleuze αντλεί στοιχεία από τη μπερξονική σκέψη;

Για να βρει στον Bergson ένα αφετηριακό σημείο, o Deleuze ανατρέχει στο έργο του πρώτου «Υλή και Μνήμη» (1896). Σύμφωνα με τον Deleuze, σε αυτό το έργο υπάρχει η έννοια της εικόνας-κίνησης, της εικόνας δηλαδή όπου ενυπάρχει η κίνηση όχι σαν κάτι διαχωρισμένο από αυτήν αλλά σαν αναπόσπαστο κομμάτι της φύσης της. O Bergson αναφέρει: «ο υλικός κόσμος αποτελείται από αντικείμενα, ή αλλιώς, από εικόνες, των οποίων όλα τα μέρη δρουν και αντιδρούν το ένα με το άλλο μέσω κινήσεων».

κινητές\(^\text{15}\). Ο Bergson θεώρησε ότι ο κινηματογράφος αναπαράγει μια ψευδαισθησιακή κίνηση, μια κίνηση που βασίζεται στο μηχανιστικό συγκερασμό των ακίνητων τομών με τον αφηρημένο χρόνο. Το λάθος του Bergson στη συγκεκριμένη περίπτωση, στη μη αναγνώριση δηλαδή της εικόνας-κίνησης ως κεντρικού χαρακτηριστικού του κινηματογράφου, συνίσταται στο ότι τον έκρινε στη βάση της αρχικής του μορφής. Καταδίκασε τον κινηματογράφο επειδή σε αυτόν αναπαραγόταν η φυσική αντίληψη ως το πρότυπο της κίνησης μέσω της σταθερής γωνίας λήψης, η οποία υπερτόνιζε τη χωρικότητα. Όμως αυτή ήταν μόνο η αρχική φάση του κινηματογράφου. Το Είναι των πραγμάτων άλλωστε δεν μπορεί να κριθεί κατά τη γέννησή τους αλλά μόνο μετά την αποκάλυψη και πραγματοποίηση των εσώτερων δυνάμεων και δυνατοτήτων τους\(^\text{16}\). Ο ίδιος ο Deleuze αναφέρει ότι «η ουσία ενός πράγματος δεν φανερώνεται ποτέ στην αρχή αλλά στη μέση, στην πορεία της εξέλιξής του, όταν εδραιωθούν οι δυνάμεις του»\(^\text{17}\). Αυτή η πορεία της εξέλιξης του κινηματογράφου συμπίπτει με την κινητή κάμερα και το μοντάζ που επιτυγχάνουν να αποδεσμεύσουν το πλάνο από τα χωρικά προσδιορισμένα δεσμά του. Το πλάνο ενσωματώνει το χρόνο, μετατρέπεται σε εικόνα-κίνηση και η τομή του γίνεται κινητή. Συνοψίζοντας, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι ο Bergson «από τη μια ασκεί κριτική σε κάθε απόπειρα αποκατάστασης της κίνησης βάσει του διανυμένου χώρου, δηλαδή προσθέτοντας στιγμιαίες τομές και αφηρημένο χρόνο. Από την άλλη ασκεί κριτική στον κινηματογράφο, καταγγέλλοντας τον ως


\(^\text{17}\) Gilles Deleuze, Κινηματογράφος Ι. Η εικόνα – κίνηση, εκδ. Νήσος, Αθήνα, 2010 ά.π. σ. 19.
απατηλή απόπειρα, ως την απόπειρα με την οποία κορυφώνεται η ψευδαισθηση. Αλλά υπάρχει και η θέση στο Έλη και Μνήμη, οι κινητές τομές, τα χρονικά επίπεδα, όπου προαισθητάν τον προφητικά το μέλλον ή την ουσία του κινηματογράφου». Και ακριβώς σε αυτή την προαίσθηση έγκειται -κατά τον Deleuze- η συνεισφορά του Bergson στη θεώρηση του κινηματογραφικού. Ο Deleuze δεν αρνείται ότι ο κινηματογράφος ανήκει στη νεότερη-επιστημονική αντίληψη για την κίνηση, καθώς την ανασυνθέτει μέσω τυχαίων στιγμών που ισαπέχουν η μια από την άλλη. Σε αυτό το σημείο συμφωνεί απόλυτα με τον Bergson. Αλλά μια τέτοια παραδοχή δημιουργεί μια διττή επιλογή: από τη μια μπορούμε να ταυτίσουμε την κινηματογραφική με την επιστημονική-φυσική αντίληψη για την κίνηση. Αυτός ο δρόμος οδηγεί σε μια κατεύθυνση όπου η πραγματική κίνηση χάνεται. Υπάρχει η δυνατότητα μιας εναλλακτικής πορείας, σύμφωνα με την οποία η αναγωγή της κίνησης σε τυχαίες στιγμές κάνει επιτακτική την ανάγκη διαμόρφωσης μιας διαφορετικής φιλοσοφίας που θα εκφράζει την παραγωγή της ενικότητας, της μοναδικότητας και του αξιοπιστεύοντος. Άλλωστε οίδιος ο Deleuze όριζε τη φιλοσοφία ως έναν συνεχή κατασκευασμό εννοιών, μια διαρκή επιχείρηση εννοιολογικής και κανονισμού ενσωμάτωσης των ενικοτήτων. Αυτή κατεύθυνση θεμελίωσης μιας μεταφυσικής της νεότερης επιστήμης ενυπάρχει στο έργο του Bergson, παρά το γεγονός ότι δεν ολοκληρώνεται. Αλλά ακριβώς αυτή η πρόθεση, αυτό το σκιαγράφημα μιας κατεύθυνσης κάνει εφικτή την κατανόηση του

---

κινηματογράφου ως «το όργανο τελειοποίησης της νέας πραγματικότητας»19.

β. Η εικόνα-κίνηση

Αναφερθήκαμε πιο πάνω στην έννοια της εικόνας-κίνησης (τρίτη θέση για την κίνηση). Τι σημαίνει όμως και ποια είναι η σημασία της μέσα στο φιλοσοφικό σύστημα του Deleuze; Πάλι η εκκίνηση είναι ο Bergson, ο οποίος οριοθετεί τη δική του θεώρηση περί ύλης τόσο από τον παραδοσιακό-ντετερμινιστικό υλισμό, όσο και από τον ιδεαλισμό. Το πρόβλημα που υπάρχει ανάμεσα στα δύο μεγάλα φιλοσοφικά συστήματα είναι ο διαμόρφωση της συνείδησης και πράγματος. Διαβάζουμε στον Bergson: «κανένα φιλοσοφικό δόγμα δεν αρνείται ότι οι ίδιες εικόνες μπορούν να ενταχθούν σε δύο διαφορετικά συστήματα, αφενός της επιστήμης όπου κάθε εικόνα σχετίζεται με τον εαυτό της και έχει μια απόλυτη αξία, και αφετέρου της συνείδησης, στο οποίο όλες οι εικόνες εξαρτώνται από μια κεντρική εικόνα, το σώμα μαζί»20. Το ερώτημα που δεν μπορούν να απαντήσουν ούτε ο υλισμός ούτε ο ιδεαλισμός είναι το ποιες είναι οι σχέσεις των εικόνων μεταξύ των δύο συστημάτων και στο γιατί και ο ιδεαλισμός και ο υλισμός δίνουν προτεραιότητα είτε στο πνεύμα είτε στην ύλη, προσπαθώντας να εξηγήσουν αιτιακά το ένα από το άλλο και όχι να τα δουν ως μια ενιαία πραγματικότητα.

19 Gilles Deleuze, Κινηματογράφος Ι. Η εικόνα – κίνηση, εκδ. Νήσος, Αθήνα, 2010, ό.π. σ. 23.
Ας επανέρθουμε όμως στην εικόνα-κίνηση. Με τον όρο εικόνα εννοούνται όλα όσα εμφανίζονται, όλα όσα υπάρχουν. Για τον Bergson κάθε εικόνα ταυτίζεται με την κίνηση. Η φιλοσοφία του είναι ολιστική. Οι εικόνες δεν αποτελούν κλειστά συστήματα αναφοράς αλλά ένα Όλον, μη δοσμένο, δηλαδή μη αιτιακά προσδιορισμού, συνεχώς μεταβαλλόμενο κατά τον Deleuze, το οποίο έχει παράλληλα την ιδιότητα να δημιουργεί συνεχώς κάτι νέο. Το Όλον είναι το Ανοιχτό, είναι η διαρκής και συνεχής αλληλεπίδραση όλων των πλευρών όλων των εικόνων, μια συνεχής ροή. Η κίνηση είναι συστατικό μέρος της εικόνας, η εικόνα δε νοείται χωρίς την κίνηση. O Bergson «υποστήριζε ότι δεν είναι πλέον δυνατό να θεωρούνται αντιθετικές μεταξύ τους η κίνηση ως φυσική πραγματικότητα του εξωτερικού κόσμου και η εικόνα ως ψυχική πραγματικότητα της συνείδησης. Η ψυχική εικόνα έχει εντός της την κίνηση και είναι κίνηση - ταυτόσημη στην ουσία με ό,τι ονομάζουμε “όλη”»21. Η κίνηση είναι «μια κινητή τομή της διάρκειας, δηλαδή του Όλου»22.

Αυτή η διάρκεια δεν αποτελεί μια απλή αλλαγή θέσεων στο χώρο, καθώς η κίνηση ως μια χωρική μετατόπιση επιφέρει ποιοτικές αλλαγές στα κινούμενα αντικείμενα23. Όταν, για παράδειγμα, περπατάω στο δρόμο πηγαίνοντας στη δουλειά μου, η διάνυση της απόστασης από το σπίτι μου στη δουλειά μου, η διάνυση της απόστασης από το σπίτι μου στη δουλειά προκαλεί μια ποιοτική μεταβολή της κατάστασης. Θα φτάσω στη δουλειά μου, θα αρχίσω να δουλεύω, οπότε αλλάζει ένα Όλον (ο εαυτός μου σε συνάρτηση με το χώρο εργασίας μου), δημιουργείται μια

22 Gilles Deleuze, Κινηματογράφος I, Η εικόνα-κίνηση (θεωρία κινηματογράφου), μετάφραση: Μιχάλης Μάτσας, εκδόσεις Νήσος, Αθήνα 2009.
νέα ποιότητα (πλέον δουλεύω). Ο Bergson αναφέρει στο έργο του Δημιουργική Εξέλιξη ένα πιο σαφές παράδειγμα. Ρίχνοντας ζάχαρη σε ένα ποτήρι νερό, και περιμένοντας να διαλυθεί μέσα σε αυτό, παράγεται μια ποιοτική αλλαγή: από το «νερό-ζάχαρη» αναγόμαστε στο «γλυκό νερό». Η μετατόπιση των κόκκων ζάχαρης μέσα στο νερό δεν αλλάζει απλώς τη χωρική θέση τους αλλά και τη φύση του Όλου μέσα στο οποίο γίνεται αυτή η κίνηση. Κάτι καινούργιο δημιουργείται.

Αυτή η συνεχής και διαρκής αλλαγή δημιουργεί έναν κόσμο καθολικής μεταβολής. Το Όλον, αυτός ο κόσμος της καθολικής μεταβολής και αλληλοσυσχέτισης, ταυτίζεται με τη διάρκεια, με τη χρονική, ποιοτική και ποσοτική μεταβολή ως μια ενιαία διαδικασία. Μέσα στο γενικό συμπαντικό Όλον, υπάρχουν εσωτερικοί συστήματα τα οποία είναι ξεχωριστά, μόνο όσον αφορά τις εσωτερικές κατατμήσεις, που μπορούν να γίνουν μέσα σε αυτό, λόγω της ίδιας της δομής της ύλης αλλά του γεγονότος ότι βρίσκονται μέσα στο χώρο, ενώ το Όλον, όπως αναφέραμε, ταυτίζεται με τη διάρκεια. Αυτή η μερική και προσωρινή κατάτμηση δεν μπορεί να αναχθεί σε καθολικό κανόνα ούτε να προκαλέσει την εντύπωση ότι το Όλον είναι η συνάθροιση των «κλειστών» συστημάτων. Τα «κλειστά» συστήματα αλληλεπιδρούν με άλλα «κλειστά» συστήματα, και η ενιαία διάσταση που δημιουργείται στη βάση αυτού του αλληλοεπηρεασμού είναι το Όλον. Όπως αναφέρει και ο Deleuze «το όλον δεν είναι κλειστό σύνολο. Χάρη στο όλον, αντιθέτα, το σύνολο δεν είναι ποτέ απολύτως κλειστό, ποτέ τελείως προφυλαγμένο, εκείνο διατηρείται ανοιχτό σε κάποιο σημείο, σαν
ένα λεπτό νήμα που το συνδέει με το υπόλοιπο σύμπαν»

Το Όλον επίσης είναι πνευματικό, νοητικό. O Bergson, σύμφωνα με το Deleuze, ταυτίσει τη διάρκεια με τη συνείδηση, υποστηρίζοντας ότι η συνείδηση διαμορφώνεται όταν ανοίγεται σε ένα Όλον, πράγμα που καθορίζει και την ύπαρξή της, μέσα στην ταυτιση της με αυτό το όνομα.

Το Όλον είναι μια Σχέση, μια σχέση δηλαδή μεταξύ όλων των εικόνων που δρουν και αντιδρούν η μια με την άλλη σε όλες τις πλευρές τους και με όλους τους τρόπους. Σε αυτό το επίπεδο η εικόνα υπάρχει καθ’ εαυτή και τούτο αποτελεί την ύπαρξη. Η εικόνα ταυτίζεται απόλυτα με την κίνηση. Ένα σχήμα που μπορεί να αποτυπώσει με ένα γενικό τρόπο την αντίληψη του Bergson για την κίνηση και την ύπαρξη είναι το εξής:

εικόνα= κίνηση= διάρκεια ή αλλιώς συνεχώς ρέουσα ύλη= Όλον

Σε αυτό το σημείο συμπυκνώνεται και το φιλοσοφικό πρόταγμα του Bergson, η επιδίωξη δηλαδή της θεμελιώσης μιας μεταφυσικής της σύγχρονης επιστήμης, η οποία δεν βασίζεται στη λογική ενός επιστημολογικού αναστοχασμού αλλά σε εκείνη μιας κατασκευής εννοιών αυτόνομων από την υπάρχουσα εμπειρία που να ανταποκρίνονται στη σύγχρονη επιστήμη. Τούτη η προσπάθεια του Bergson γοητεύει το Deleuze ο οποίος, παρά την αντιμεταφυσική του στόχευση, χαρακτηρίζεται από έναν υπερβατολογικό εμπειρισμό. Ο τελευταίος θεμελιώνεται στην απόρριψη της προκαθορίσμης αιτιοτήτας, αποδίδοντας την εν

24 Gilles Deleuze, Κινηματογράφος I, Η εικόνα – κίνηση, εκδ. Νήσος, Αθήνα, 2010
λόγω έννοια όχι στα ίδια τα πράγματα αλλά στις ιδιότητες που δίνουμε εμείς σε αυτά26. Η επιρροή του Hume είναι προφανής.

Θέτοντας το ζήτημα με αυτόν τον τρόπο, προχωρούμε σε μεγαλύτερο βάθος στη φιλοσοφία του Deleuze. Για το Γάλλοφιλόσοφο το Ον είναι ένα, μονοσήμαντο και η μοναδική του κατηγορία είναι η υπαρκτικότητα. Αυτή η αναγνώριση δεν οδηγεί σε μια θεωρία της ταυτότητας αλλά, αντιθέτως, σε μια θεωρία της πολλαπλότητας. Ο Deleuze θέτει στον εαυτό του ως φιλοσοφικό καθήκον την αποκαθήλωση μιας μεταφυσικής της ταυτότητας, η οποία υποτιμά τη διαφορά. Παρά τη μονοσημαντότητα του Όντος, «το σύμπαν του Ντελέζ είναι ένας κόσμος συνεχών και διαφορετικών γεγονότων, συμβάντων, εικόνων, σκέψεων, με καθοριστικό στοιχείο τη μορφή και μόνο συνεκτικό».

Μελετώντας το Cinema 127, ο αναγνώστης συνοπτικά μπορεί να προβεί στα ακόλουθα πορίσματα και συμπεράσματα του Deleuze. Όσον αφορά τον χώρο, το περιεχόμενο μιας κινηματογραφικής σκηνής διαδραματίζεται περιορισμένο, περικλειόμενο, μέσα στο πλαίσιο, στο καρό, ενός φαινομενικά κλειστού συστήματος. Αλλά οι απαιτήσεις της νοηματοδότησης της εικόνας-κίνησης ενδέχεται να σπάζουν αυτό το κλειστό σύστημα, όταν χρειάζεται να γίνει αναφορά στον κόσμο έξω απ’ το πλαίσιο. Αυτό γίνεται με τα πλάνα, ανάλογα της θέσης και της κίνησης της κάμερας, που μπορούν να εστιάζονται σε διαφορετικά σημεία ή να κινούνται έξω από και μέσα στο πλαίσιο της σκηνής. Επομένως, η κίνηση της κάμερας στα πλάνα όχι μόνο

26 Παναγιώτης Σωτήρης, Ο νομαδικός εμπειρισμός του Ντελέζ, Περιοδικό Θέσεις τεύχος 82 (Ιανουάριος- Μάρτιος 2003).
27 Gilles Deleuze, Cinema 1, the Movement Image, transl. H. Tomlinson, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1983.
δημιουργεί μια συγκεκριμένη εικόνα-κίνηση, αλλά επιπλέον και την παρουσιάζει μία συγκεκριμένη κίνηση, αλλά επιπλέον τρόπο αντιλήψης, με μια υποκειμενική ματιά, ανάλογα με το τι θέλει να δειεί που χειρίζεται την κάμερα. Έτσι ο θεατής βλέπει αυτά που εξελίσσονται μέσα από τη ματιά του δημιουργού τόνων εικόνων.

Το μοντάζ, η συναρμολογία των πλάνων, αποτελεί έναν δεύτερο τρόπο να δημιουργηθεί η κίνηση χωρίς τότε να χρειάζεται να κινείται καμιά κάμερα για να παραχθεί η αντίληψη της κίνησης. Ειδικότερα, ο Deleuze μελετά τέσσερις διαφορετικούς τρόπους μοντάζ, που ουσιαστικά εκπροσώπουν τέσσερις διαφορετικές σχολές μοντάζ, που δημιουργούν την κίνηση με το μοντάζ μέσω διαφορετικών προσεγγισθηκών:

1. Το οργανικό μοντάζ της Αμερικανικής σχολής (π.χ., με τον D.W. Griffith), το οποίο δείχνει τις αντιθέσεις (πλούσιοι-φτωχοί, γυναίκες-άντρες κ.λπ.) αλλά τελικά τις εντάσσει μέσα σε μια συνολική ενότητα (π.χ., η κοινότητα ή το έθνος).

2. Το διαλεκτικό μοντάζ της Σοβιετικής Σχολής (με κύριο εκπρόσωπο τον Sergei Eisenstein) αναπτύσσεται μία επαναστατικότροπο, όπου η διαλεκτική σύνθεση των αντιφάσεων δημιουργεί κάτι καινούργιο.

3. Το ποσοτικό μοντάζ της προπολεμικής Γαλλικής σχολής (με κύριους εκπροσώπους τους Gance και Vigo) παίζει με την ποσότητα της κίνησης, τον σχετικό ρυθμό και την απόλυτη έκτασή της.

4. Το εξπρεσιονιστικό μοντάζ της Γερμανικής σχολής (με κύριους εκπροσώπους τους Murnau και Lang) στηρίζεται στις οπτικές αντιθέσεις της έντασης των χρωμάτων, των
σκιών και του φωτισμού μέσα στα πλάνα και μεταξύ των πλάνων.

Από μορφολογικής τώρα πλευράς, υπάρχουν τρεις διαφορετικοί στοιχειώδεις τύποι της εικόνας-κίνησης, που αντιστοιχούν σε τρεις διακριτούς τρόπους αναπαράστασης κι ερμηνείας, κατανόησης της σημασίας των εικόνων: α) η εικόνα-αντίληψη, β) η εικόνα-συναίσθηση και γ) η εικόνα-δράση.

α) Η εικόνα-αντίληψη (image-perception) αναπαριστά, δείχνει, μεταφέρει τα οπτικά ή ακουστικά ή και τα λοιπά αισθητηριακά ερεθίσματα, τις πηγές τους, το πλαίσιο τους, τη διάδοσή τους, όλα αυτά που μπορούν να προσληφθούν μέσα στις σκηνές της ταινίας, δυνητικά, είτε από τους ηθοποιούς, είτε από τον αφηγητή, είτε από τους θεατές: ομιλίες, τοπία στον ορίζοντα, μουσική (που είτε παίζεται απευθείας ή στο φόντο) κ.λπ. Σε αυτή την περίπτωση χρησιμοποιούνται συνήθως τα μεγάλα πλάνα, για να καλυφθεί ένα όσο το δυνατόν μεγαλύτερο φάσμα αισθητηριακών ερεθισμάτων. Παρότι παράγεται μηχανικά ή τεχνικά (από την κίνηση της κάμερας ή το μοντάζ), η εικόνα-αντίληψη μπορεί να δημιουργήσει την εντύπωση μιας τρίτης ματιάς ή άποψης τα μεγάλα πλάνα, για να καλυφθεί ένα όσο το δυνατόν μεγαλύτερο φάσμα αισθητηριακών ερεθισμάτων.


Όσον αφορά την πρώτη και δεύτερη κατηγορία, η πόλωση μεταξύ υποκειμενικής -αντικειμενικής αντίληψης έχει να κάνει με την θέση και τα χαρακτηριστικά του υποκειμένου που
αντιλαμβάνεται και σχετίζεται με τα δρόμενα. Το υποκείμενο της αντίληψης μπορεί να βρίσκεται μέσα στη σκηνή, όπως να έχει άμεση σχέση με τα περιεχόμενα της εικόνας ή να λειτουργεί εξω απ’ αυτήν, σαν παρατηρητής που μόνο εμμέσως συσχετίζεται με τα δρόμενα.

Υπάρχει και μια τρίτη περίπτωση, της ημι-υποκειμενικής αντίληψης, δηλαδή μιας ελεύθερης έμμεσης εικόνας. Εδώ έχουμε μια έννοια που προέρχεται από τις αναλύσεις της Ρωσικής σχολής της γλωσσολογίας (με κύριο εκπρόσωπο τον Mikhail Bakhtin 1895-1975), σύμφωνα με τις οποίες σε μια διαλεκτική ξεχωρίζει πάντα η σχέση μεταξύ αυτού που μιλά με τον συνομιλητή του, ενώ σε μια ελεύθερη έμμεση διαλεκτική μια τέτοια σχέση εξαφανίζεται. Αυτό γίνεται σε περιπτώσεις που η φωνή του πρώτου ομιλητή, που μιλά για (ή μαζί με) ένα δεύτερο άτομο, μετασχηματίζεται στη φωνή του ίδιου του δεύτερου άτομου, που είναι σαν να ηχεί μέσα από την φωνή του πρώτου. Η αλλιώς σαν μια εικόνα που ξεκινά να περιγράφει κάτι αντικειμενικά, από «έξω», αλλά στη συνέχεια μεταμορφώνεται σε μια υποκειμενική περιγραφή της κατάστασης, από «μέσα». Σε αυτό το σημείο, ο Deleuze συνδέει τη λειτουργία αυτής της ελεύθερης έμμεσης εικόνας με τον κινηματογράφο του Pasolini και του Rohmer.

Πιο πέρα όμως, υπάρχει και η τέταρτη κατηγορία της εικόνας - αντίληψης, η υγρή αντίληψη, δηλαδή όταν η εικόνα φαίνεται να ρευστοποιείται, να κυλά σαν τη ροή του νερού (όπως, π.χ., βλέπουμε στον προπολεμικό Γαλλικό σινεμά των Grémillon, Vigo, Renoir κ.λπ.).

Τέλος υπάρχει και η τελευταία κατηγορία, αυτή της αερώδους αντίληψης, που είναι η καθαρά μηχανική αντίληψη του μη ανθρώπινου ματιού, δηλαδή, αυτού που ο Deleuze θεωρεί ότι είναι
το βλέμμα της ίδιας της ύλης, του ίδιου του κόσμου χωρίς την παρέμβαση της ανθρώπινης αντίληψης και έξω από το ανθρώπινο μάτι (με χαρακτηριστικά παραδείγματα τον Vertov και τον πειραματικό κινηματογράφο).

Από μια έννοια, οι δυο τελευταίες μορφές της αντίληψης της εικόνας, η υγρή και η αερώδης, είναι οι καθαρές μορφές της αντικειμενικής αντίληψης. Ο Deleuze, παραπέμπει και πάλι στον Bergson, εξηγώντας αυτή τη θέση ως εξής περίπου:

Στην αντικειμενική αντίληψη, κάθε εικόνα μαζί με τα συστατικά στοιχεία της μεταβάλλεται σε σχέση με μια κεντρική και προνομιούχα εικόνα, που είναι η εσωτερική αντίληψη, η προκαθορισμένη σταθερή ιδέα του υποκειμένου, με την οποία συγκρίνεται, ζυγίζεται, κάθε άλλη εικόνα. Στην αντικειμενική αντίληψη, σε κάθε εικόνα, όλα τα στοιχεία της μεταβάλλονται μόνο σύμφωνα με μια εσωτερική και αυθύπαρκτη σχέση του ενός με το άλλο, συγκροτώντας, έτσι, μια εξωτερική (σε σχέση με το υποκείμενο) αλληλοκαθοριζόμενη δομή, μια διάρθρωση, ένα δίκτυο των στοιχείων της εικόνας και των μεταξύ τους σχέσεων (και το ίδιο γίνεται σε ψηλότερο επίπεδο στην δομή ενός συνόλου εικόνων). Με αυτήν την έννοια, καθώς απομακρύνεται η υποκειμενική ματιά, η αντίληψη της εικόνας ρευστοποιείται, όταν οι καταργούμενες απόλυτες συνδέσεις με το κέντρο (το υποκείμενο) αναγκαστικά, για να μην καταρρέουσε η εικόνα, δίνουν την θέση τους στις σχετικές διασυνδέσεις μεταξύ των στοιχείων της εικόνας. Έτσι, ενώ αρχικά η δομική διασυνδετικότητα είναι αρκετά ισχυρή, οπότε η αντίληψη της εικόνας ρέει παρασύροντας και συγκολλώντας μεταξύ της τα στοιχεία σαν ένα συνεκτικό ρεύμα, τελικά η περαιτέρω χαλάρωση των δομικών συνδέσεων συνεπάγεται μια εξάτμιση της εικόνας στα διακριτά
στοιχεία της. Τότε είναι που δημιουργείται μια αερώδης δομή, αποτελούμενη από τα διακριτά και αλληλοεξαρτώμενα τμήματα, που επειδή ακριβώς είναι διασκορπισμένα μέσα στο κενό και σε μεγάλη απόσταση μεταξύ τους, επιτρέπουν την ανεμπόδιστη περιγραφή κι αναπαράστασή τους από κάθε γωνία και με αυτήν την έννοια συγκροτούν μια καθαρά αντικειμενική και αυθύπαρκτη εικόνα».

Η εικόνα-συναισθήμα (image-affection) εκφράζει, αναπαριστά, κατασκευάζει τα αισθήματα ή οποιαδήποτε άλλα συναισθηματικά και ψυχικά βιώματα που παρουσιάζονται μέσα στις σκηνές της ταινίας και που σηματοδοτούν τις προκαλούμενες αντιδράσεις (των ηθοποιών ή του αφηγητή ή των θεατών) σύμφωνα με την πλοκή της ιστορίας της ταινίας. Για την περιγραφή της εικόνας-συναισθήμα, χρησιμοποιούνται συνήθως τα κοντινά πλάνα, τα οποία εστιάζονται στις σωματικές-ψυχικές εκφράσεις και στους τρόπους ανταπόκρισης (των ηθοποιών) απέναντι στις προκλήσεις και τα ερεθίσματα που τους περιβάλλουν στόχος τους είναι η μεταφορά ομόλογων αντιδράσεων στους θεατές, ενδεχομένως μέσω του αφηγητή. Με άλλα λόγια, η εικόνα-συναισθήμα παράγεται από την αλληλεπίδραση μεταξύ των εξωτερικών ερεθισμάτων των εικόνων-αντιλήψεων (που δέχονται οι ηθοποιοί ή ο αφηγητής ή οι θεατές) και των προκαλούμενων εσωτερικών αντιδράσεων, οι οποίες μπορεί είτε να οφείλονται σε αυτόματες λειτουργίες του οργανισμού, είτε να δημιουργούνται εξαιτίας της διαμορφωμένης ιδιαίτερης συναισθηματικής ή ψυχικής κατάστασης.

Από την άλλη μεριά, τα εξωτερικά ερεθίσματα μπορεί να προέρχονται είτε από τον περιβάλλοντα χώρο ή από άλλες εικόνες-αντιδράσεις (ηθοποιών ή αφηγητή ή θεατών) – γι’ αυτό στην δεύτερη περίπτωση η εικόνα-συναισθήμα βρίσκεται στο ενδιάμεσο, στο διάκενο μεταξύ των εισερχόμενων εικόνων-αντιλήψεων και των εξερχόμενων αντιδράσεων, που απεικονίζονται σαν εικόνες-δράσεις. Σε κάθε όμως περίπτωση, ο προνομιούχος τόπος, όπου εντοπίζεται η συναισθηματική εστίαση των ηθοποιών, είναι το πρόσωπό τους, πάνω στο οποίο μπορούν να αποτυπωθούν όλες οι εκφάνσεις των ψυχικών αντιδράσεων, απ’ τον φόβο και την αγωνία ως την επιθυμία και την ικανοποίηση. Έτσι, καθώς το κινηματογραφικό πλάνο εστιάζει πάνω στο πρόσωπο, αφενός το παρουσιάζει σαν μια αυτόνομη ολότητα αποκομμένη από τον περιβάλλοντα χωρόχρονο και αφετέρου, μεγεθύνοντας τις εκφράσεις, συσπάσεις ή γκριμάτσες του προσώπου, πολλαπλασιάζει την ένταση των συναισθηματικών εκφράσεων τόσο των ηθοποιών όσο και των θεατών. Ειδικότερα, ο Deleuze έχει μελετήσει την χρήση της εικόνας-συναισθήματος στον κινηματογράφο των D.W. Griffith, Eisenstein και Sternberg.

Τέλος, η εικόνα-δράση (image-action) περιγράφει και ουσιαστικά καταγράφει την εξέλιξη μιας δράσης ή ενός συμβάντος, όπου οι ήρωες-ηθοποιοί φέρονται να κάνουν κάτι, για την απεικόνισή του οποίου χρησιμοποιούνται συνήθως τα μεσαία πλάνα. Ο Deleuze διακρίνει δυο μορφές εικόνας-δράσης: τη μεγάλη και τη μικρή. Η μεγάλη μορφή της εικόνας-δράσης είναι όταν μια δράση μετασχηματίζει την αρχική κατάσταση σε κάποια άλλη κατάσταση – γι’ αυτό, κάποιες φορές, η μορφή αυτή χαρακτηρίζεται μέσω των αρχικών ΚΔΚ (Κατάσταση/Δράση/Κατάσταση). Τα κυρίοτερα κινηματογραφικά
είδη της μεγάλης μορφής της εικόνας-δράσης περιλαμβάνουν το ντοκιμαντέρ, τις ψυχολογικο-κοινωνικές ταινίες, το φιλμ νουάρ, το γουέστερν και τις ιστορικές ταινίες.

Στη μικρή μορφή της εικόνας-δράσης συμβαίνει ακριβώς το αντίθετο, κάποια κατάσταση μετασχηματίζει μια δράση σε μια άλλη δράση – γι’ αυτό, πάλι κάποιες φορές η μορφή αυτή χαρακτηρίζεται μέσω των αρχικών ΔΚΔ (Δράση/Κατάσταση/Δράση). Παραδείγματα κάποιων κύριων κινηματογραφικών ειδών της μικρής μορφής της εικόνας-δράσης είναι οι κωμικές ταινίες (Chaplin, Lubitsch), ορισμένα γουέστερν (Hawks, Mann, Peckinpah) και οι κωμωδίες-burlesque (Chaplin, Keaton). Υπάρχουν βέβαια και οι περιπτώσεις συνδυασμού της μεγάλης και της μικρής μορφής της εικόνας-δράσης (π.χ., όπως στους Eisenstein, Herzog, Kurosawa).

Μέχρι αυτό το σημείο γίνεται κατανοητό ότι ο Deleuze μιλούσε για το πώς οι θεατές κατανοούν την εικόνα-αντίληψη (τους χαρακτήρες της ταινίας) ή βιώνουν το συναίσθημα απέναντι στην εικόνα-συναίσθημα ή παρακολουθούν την εξέλιξη της εικόνας-δράσης (την πλοκή της ταινίας) η με οποιονδήποτε τρόπο ερμηνεύουν (υποκειμενικά, ημι-υποκειμενικά, αντικειμενικά) την κάθε εικόνα-κίνηση της ταινίας. Στο τέλευταίο όμως κεφάλαιο του βιβλίου Cinema 1, ο Deleuze επιχειρεί να δει συνολικά το σημειωτικό σύστημα που από κοινού συγκροτούν οι τρεις τύποι της εικόνας-κίνησης μαζί με τους θεατές, σαν δομή σχέσεων αποτελούμενη από τρεις αλληλοεξαρτώμενους όρους: α) υποκείμενο β) αντικείμενο και γ) παρατηρητή.

Για το σκοπό αυτό, ο Deleuze στηρίζεται στην σημειωτική θεωρία των κατηγοριών του Αμερικανού πραγματιστή φιλόσοφου Charles Sanders Pierce (1839-1914), ο οποίος θεωρούσε για
οποιοδήποτε σημείο τρεις γενικούς τύπους κατηγοριών: την πρώτη κατηγορία, την δεύτερη κατηγορία και την τρίτη κατηγορία – για την ακρίβεια, o Pierce χρησιμοποιούσε τους όρους, που δύσκολα μεταφράζονται στα Ελληνικά, Firstness, Secondness και Thirdness. Στο σημείο αυτό πρέπει να ξεκαθαριστεί ότι η λογική του Peirce αφενός εφαρμόζεται στο επίπεδο της εμπειρικής εμφάνισης, της παρουσίας των οντοτήτων – όχι στο μεταφυσικό ή οντολογικό επίπεδο – και αφετέρου επικεντρώνεται στις εμπειρικά παρατηρούμενες σχέσεις, που συνδέουν τις οντότητες μεταξύ τους, πάλι από μια πραγματική ψηφιακογνωστική πλευρά – όχι δηλαδή σαν αφηρημένες λογικές, αιτιατές ή επαγωγικές, σχέσεις.

Αναλυτικότερα, οι κατηγορίες του Pierce ορίζονται ως εξής: 

1. Η πρώτη κατηγορία (Firstness) αντιστοιχεί στον αυτοδύναμο τρόπο ύπαρξης ενός σημείου, δηλαδή, στην περίπτωση που ένα σημείο είναι αυτό που είναι, εντελώς και μόνο λόγω των δικών του ιδιοτήτων και ανεξάρτητα από οποιαδήποτε σχέση (ή αναφορά) με οποιοδήποτε άλλο σημείο. Ετσι, στην πρώτη κατηγορία ανήκει ό,τι είναι δυνατόν να υπάρξει σαν ατομική μορφή, συναίσθημα ή οποιοδήποτε άλλο ποιοτικό ατομικό χαρακτηριστικό ενός σημείου.

2. Η δεύτερη κατηγορία (Secondness) αντιστοιχεί στον δυαδικό σχεσιακό τρόπο ύπαρξης ενός σημείου, δηλαδή, στην περίπτωση που ένα σημείο είναι αυτό που είναι, μόνο εφόσον γίνεται αντιληπτό σε σχέση (ή αναφορά) με ένα δεύτερο σημείο (ή περισσότερα δεύτερα σημεία) – π.χ. σε αντίθεση, διαφορά ή αντίδραση με αυτό (ή αυτά) – αλλά πάντοτε ανεξάρτητα από οποιοδήποτε άλλο τρίτο σημείο.

---

Εδώ ανήκει οτιδήποτε πραγματικά λαμβάνει χώρα σαν γεγονός ή σαν συμβάν, το οποίο παράγεται από τις δυαδικές σχέσεις, τις διαδράσεις των συστατικών στοιχείων ή των παραγόντων του.

3. Η τρίτη κατηγορία (Thirdness) αντιστοιχεί στον τριαδικό σχεσιακό τρόπο ύπαρξης ενός σημείου, δηλαδή, στην περίπτωση που ένα σημείο είναι αυτό που είναι, σε σχέση (ή αναφορά) με ένα δεύτερο σημείο (ή περισσότερα δεύτερα σημεία), αλλά μόνο εφόσον η σχέση αυτή γίνεται αντιληπτή (ή οι περισσότερες της μιας σχέσεις αυτές γίνονται αντιληπτές) σε σχέση (ή αναφορά) με ένα τρίτο σημείο (ή περισσότερα τρίτα σημεία). Με άλλα λόγια, στην περίπτωση αυτή, το τρίτο σημείο αναπτυσσότας ή ερμηνεύει τις σχέσεις ή, με οποιοδήποτε τρόπο, διαμεσολαβεί στις σχέσεις, τις οποίες τις παρατηρεί να συνδέουν τα δυο (ή περισσότερα) πρώτα σημεία. Αυτής της τρίτης κατηγορίας είναι οτιδήποτε σχηματίζεται ή καλύπτεται από το δίκτυο των δυαδικών σχέσεων μεταξύ δυο (ή περισσότερων) σημείων, όπως, π.χ., οι έξεις, οι ηθικές αρχές ή οι ρυθμιστικοί κανόνες. Αλλά η ανάδυση της τρίτης κατηγορίας ποτέ δεν είναι μια ενδογενής (ως προς τις σχέσεις), αυθόρμητη ή αδιαμεσολάβητη υπόθεση. Πάνω από ή μέσα στο δίκτυο των σχέσεων μεταξύ δυο (ή περισσότερων) πρώτων σημείων, χρειάζεται να παρεμβληθεί η αναπαράσταση ή η ερμηνεία ή η διαμεσολάβηση ενός τρίτου σημείου, για να αποκρυπτοσταλλωθεί ένα συνολικό μόρφωμα αποτελούμενο από τις συμβολικές κανονικότητες, στις οποίες ισορροπεί το αρχικό σχεσιακό δίκτυο μέσω αναγκαστικών αμοιβαίων συμβιβασμών μεταξύ των σημείων του.
Συνεπώς, με την ορολογία των κατηγοριών του Pierce, η εικόνα-συναισθήμα είναι ένα σημείο πρώτης κατηγορίας (που μεταφέρει ή προκαλεί συναισθηματικές συγκινήσεις). Η εικόνα-δράση είναι ένα σημείο δεύτερης κατηγορίας (όπου η σχέση μεταξύ δύο ή περισσότερων παραγόντων αποτελεί το έναυσμα κάποιας δράσης). Και η νοητή αναπαράσταση της σχέσης μεταξύ της εικόνας-συναισθήματος και της εικόνας-δράσης είναι ένα σημείο τρίτης κατηγορίας. Τη νοητή αναπαράσταση ο Deleuze την έλεγε νοητή εικόνα και θεωρούσε ότι ο πρώτος που την εφάρμοζε συνειδητά στην κινηματογραφική πράξη ήταν ο Alfred Hitchcock.

Εξάλλου η εξήγηση της πλοκής της ταινίας (ή των επιμέρους πράξεων των ηθοποιών) εξάγεται ασφαλώς από τη νοητή εικόνα και όχι από τα λόγια ή τον διάλογο, τις συμπεριφορές ή τις αντιδράσεις, τις δράσεις ή τα πεπραγμένα, που παρουσιάζονται στην ταινία. Στην πραγματικότητα, ο Deleuze έβλεπε το αδύνατο σημείο του κλασικού κινηματογράφου να βρίσκεται στην πειστικότητα της παρουσίασης των μετασχηματισμών μεταξύ δράσεων και καταστάσεων. Απ’ αυτή, την κρίση της εικόνας δράσης, ο Deleuze θεωρούσε ότι για πρώτη φορά ο κινηματογράφος του Hitchcock μέσω της νοητής εικόνας δημιουργεί την σκιαγράφηση που επιτύγχανε απλώς και μόνο μέσω των κινήσεων της κάμερας.30

Η αντίληψη του Deleuze για τον χρόνο στον κινηματογράφο στο Cinema 2 απορρέει από τον Γάλλο φιλόσοφο Henri-Louis Bergson (1859-1941), και με τον Bergson, είναι πιο εύκολο να ξεκινήσει καινείς περιγράφοντας τι ακριβώς δεν σημαίνει ο χρόνος και για τους δύο. Η φιλοσοφία του Bergson έχει τις απαρχές της

στην κριτική του «χρόνου- ρολόι» και αναφέρεται στην ζωντανή
dιάρκεια. Ο χρόνος-ρολόι για τον Bergson, είναι ένας τρόπος
«χωρικοποίησης» και ως εκ τούτου, δεν είναι πραγματικά χρόνος
αλλά μια μορφή του χόρου. Όταν σκέφτεται κανείς τον χρόνο σε
σχέση με τα ρολόγια, τότε σκέφτεται την κάθε στιγμή ως
αυτοδύναμη οντότητα, πλήρη στον εαυτό της, ξεχωριστή από τις
άλλες. Ο χρόνος τότε μοιάζει με σειρά μαργαριταριών, με κάθε
μαργαριτάρι να αποτελεί μια ξεχωριστή στιγμή. Με κάθε tick του
ρολογιού, περνάει κανείς από το ένα μαργαριτάρι στο επόμενο.\(^31\)

Για τον Bergson αυτή είναι μια πολύ παρελθόντική και εν
tέλει ψευδής εικόνα του χρόνου. Ο ζώντας χρόνος, ο χρόνος που
αντέχει, είναι ο χρόνος που κυλά, ο χρόνος στον οποίο το
παρελθόν και το μέλλον διεισδύσουν στο παρόν υπό τη μορφή της
μνήμης και της επιθυμίας. Ο χρόνος επεκτείνεται όταν φαίνεται να
κινείται πιο αργά (δηλαδή: όταν βαριέται), και συμπυκνώνεται σε
στιγμές κρίσης, και φαίνεται πως ο άνθρωπος βυθίζεται βαθύτερα
στην μνήμη κάποιες στιγμές (δηλαδή σε στιγμές ονείρων,
φαντασίας, ονειροπόλησης) και πιο ρηχά κατά τη διάρκεια στιγμών
δράσης.

Για τον Bergson, το παρόν είναι μια δυναμική αλληλοδιείσδυση
tου παρελθόντος και του μέλλοντος. Η αντίληψη του ζώντος
κόσμου που βρίσκεται ακριβώς εδώ, ακριβώς τώρα για μας, στην
παρούσα στιγμή είναι αυτό που αισθανόμαστε ως το πιο
πραγματικό, είναι αυτό που ο ίδιος αποκαλεί «πραγματικό». Όταν
κρατάει κάποιος ένα αντικείμενο στο χέρι του, π.χ. μια κούπα
καφέ, το αισθάνεται πιο πραγματικό από τη μνήμη μιας κούπας
καφέ ή μιας εικόνας κούπας καφέ στην τηλεοπτική οθόνη. Αυτό το
αισθήμα του να είναι πιο πραγματικό κάτι είναι αυτό που επιτρέπει

σε κάποιον να διαχωρίσει μια πραγματική κούπα καφέ από μια άλλη που είναι λιγότερο πραγματική ή περισσότερο εικονική. Μια εικόνα κούπας καφέ στη μνήμη ή σε μια ταινία, είναι έτσι μια εικονική εικόνα, ενώ την πραγματική κούπα την κρατάμε στα χέρια μας σε κάθε δεδομένη στιγμή, είναι μια πραγματική εικόνα (σημείωση ότι τα πάντα είναι μια εικόνα για τον Deleuze, διότι όταν λέει εικόνα είναι γι 'αυτόν και ακολούθως για τον Bergson, ένας τρόπος για να πούμε ένα «κομμάτι του κόσμου»). Τα κομμάτια του κόσμου ή οι εικόνες βρίσκονται σε πολλές αποχρώσεις της πραγματικότητας και μερικές είναι πιο πραγματικές και λιγότερο εικονικές ή περισσότερο εικονικές και λιγότερο πραγματικές από ό, τι άλλες.

Σε περιόδους άγχους , όταν είμαστε συγκεντρωμένοι στη δράση, βρισκόμαστε βυθισμένοι στην παρούσα στιγμή, στις ανάγκες και στις επείγουσες περιστάσεις. Σε αυτό το σημείο, υπάρχουμε στο πραγματικό ενώ υπάρχει μια πολύ μικρή εικονικότητα στον κόσμο μας. Από τη στιγμή που το παρελθόν και το μέλλον που εκπροσωπούνται στο παρόν μας ως μνήμη και επιθυμία, φαντασία και αναμονή είναι σχετικά αδύναμα αυτή τη στιγμή, μπορούμε να πούμε όταν επικεντρωνόμαστε στη δράση υπάρχουμε ως επί το πλείστον στο πραγματικό.

Όπως έχουμε βιβλιστεί βαθύτερα στη μνήμη ή τη φαντασία, δηλαδή στο βασίλειο της εικονικότητας, αφήνουμε το παρόν και τις ανάγκες του όλο και πιο πίσω. Γι ’αυτό είναι ίσως καλύτερο να εξισώσει κανείς το πραγματικό με το παρόν, και το εικονικό με το παρελθόν / μέλλον, ή με το μέλλον / παρελθόν, όποιο από τα δύο προτιμά. Επειδή αυτό που γίνεται τώρα πάντα το αισθάνεται ως πιο πραγματικό, πιο αισθητό στο παρόν από τις πτυχές του παρελθόντος / μέλλοντος (εκτός από τις περιπτώσεις της
ψευδαίσθησης). Έτσι, τουλάχιστον για τους ανθρώπους και σε σχέση με τα θέματα του χρόνου, το εικονικό είναι το παρελθόν / μέλλον, και το αντίστροφο. Αυτό δεν σημαίνει ότι μπορεί να μην υπάρχουν άλλα παράδειγματα του εικονικού. Για παράδειγμα, για τον Deleuze, μια πραγματική κούπα καφέ παράγει μια εικονική εικόνα όταν αντανακλάται σε έναν καθρέφτη. Όμως, για τον ίδιο, οι εικόνες που αντανακλώνται στον καθρέφτη έχουν μια ιδιαίτερη χρονική σχέση με τις πραγματικές που αναπαράγουν.

Εδώ φαίνεται επίσης γιατί τόσο ο Bergson όσο και ο Deleuze εξισώνουν το εικονικό με την ελευθερία. Για ένα σκυλί που είναι ένα πλάσμα που λειτουργεί με το ένστικτο, το πραγματικό σχέδον πάντα το οδηγεί απευθείας σε μια προ-προγραμματισμένη δράση. Αλλά για τον άνθρωπο, μια πραγματική εντύπωση μπορεί να οδηγήσει σε μια ενστικτώδη δράση, ονειροπόληση, φαντασία ή ανάμνηση και με πολύ μεγαλύτερη διακριτική ευχέρεια από το σκυλί. Μόνο μερικές φορές κάνει ο άνθρωπος, ότι του λένε τα ένστικτά του, γιατί το παρελθόν μπορεί να διακόψει το παρόν και το παρόν με πρωτότυπους τρόπους ανάγνωσης του εαυτού του μπορεί να επηρεάσει διευθέτηση το μέλλον. Όμως, μπορεί ο άνθρωπος να έχει όλα τα είδη επιθυμιών από συγκεκριμένες πτυχές του παρελθόντος του σε επαφή με το παρόν, με τρόπους που διαταράσσουν την αλυσίδα του ενστίκτου. Το εικονικό παρελθόν / μέλλον εγχέεται στο πραγματικό και είναι ό, τι παράγει ελευθερία χωρίς να υποδουλώνεται στη στιγμή. Αν οι βράχοι βρίσκονται πλήρως σκλαβωμένοι στη στιγμή, τα φυτά ελαφρά σε μικρότερο βαθμό, τα ζώα λίγο λιγότερο, μόνο οι άνθρωποι μπορούν να αποκτήσουν μια σημαντική ελευθερία λόγω των πολύπλοκων μυαλών τους που αυξάνουν τις επιλογές τους.
Εν κατακλείδι, το παρόν είναι περισσότερο ή λιγότερο το πραγματικό ενώ το παρελθόν / μέλλον είναι περισσότερο ή λιγότερο το εικονικό. Έτσι, δεν υπάρχουν μόνο δύο άξονες στον χρόνο. Ο χρόνος πιέζεται όλο και περισσότερο στο μέλλον και αυτό είναι γνωστό επειδή οι αποθήκες της μνήμης με την πάροδο του χρόνου μεγαλώνουν. Αυτό θα μπορούσε να θεωρηθεί ως η κίνηση του χρόνου οριζοντίως. Μια τέτοια κίνηση όμως δεν είναι σαν μια κίνηση από το ένα μαργαριτάρι στο άλλο, στο κολιέ των μαργαριταρίων αλλά μάλλον, ως ένα είδος αύξησης στην αποθήκη μνήμης του παρελθόντος όπως το μέλλον ρέει σε αυτή, μέσω της θύρας του παρόντος. Ωστόσο, εκτός από τον οριζόντιο άξονα του χρόνου, υπάρχει επίσης ένας κατακόρυφος. Όσο πιο κοντά είναι κανείς στον άξονα του παρόντος, τόσο πιο κοντά βρίσκεται σε αυτό που στα μαθηματικά ονομάζεται x-άξονας, η γραμμή της οριζόντιας κίνησης κατά μήκος της οποίας το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον διανέμονται. Αλλά όσο κανείς βυθίζεται περισσότερο στο εικονικό, το παρελθόν / μέλλον, τόσο περισσότερο επεκτείνεται στον y-άξονα.

Για παράδειγμα, μπορούμε να πούμε ότι στη μέση της δράσης, σε μια βόλτα το πρωί, συναντά κανείς κάποιο ζώο που δεν έχει δει ποτέ πριν. Τι είναι αυτό, αναρωτιέται. Βουτάει στην μνήμη του παρελθόντος για να ψάξει για κάτι που μοιάζει με αυτό και θα βρει τελικά κάποιες μνήμες που φαίνεται να ταιριάζουν με αυτή τη μορφή. Αυτή είναι η διαδικασία της αναγνώρισης. Η αναγνώριση, η οποία είναι σχετικά αυτόματη και γίνεται συνήθως, απαιτεί μικρότερο βάθος στο σκάψιμο του παρελθόντος, αλλά όταν χρειάζεται να σκάψει πιο βαθιά, υπάρχει ένας μεγαλύτερος βαθμός εικονικότητας στο παρόν (επομένως περισσότερη επέκταση στον άξονα y). Ενώ μπορεί επίσης να χρειάζεται περισσότερο χρόνο για
να σκάψει στη μνήμη (και επομένως να επεκτείνει τον χ-άξονα), αυτό δεν συμβαίνει απαραίτητα πάντοτε.

2.α) Τρεις βασικές εικόνες του χρόνου: αναγνώριση, ανάμνηση και όνειρο

Η αναγνώριση είναι το χαμηλότερο επίπεδο επίπεδο στο εις βάθος σκάψιμο του παρόντος και μέλλοντος / παρελθόντος. Η ανάμνηση είναι το επόμενο επίπεδο βάθους, όπου κρατείται μια πιο αδύναμη σύνδεση με το παρόν, αλλά βουτά στη μνήμη για να ανακατασκευάσει μια σκηνή από το χθες ή περασμένου χρόνου. Είναι λιγότερο παρούσα στην παρούσα στιγμή. Τέλος, όταν κάποιος ονειρεύεται ή φαντασιώνεται, δεν έχει σχέδιό καμία σύνδεση με το παρόν. Χάνεται στην ονειροπόληση, για παράδειγμα, και μπορεί να ταξιδεύει καθώς περπατάει επειδή είναι παγιδευμένος στις φαντασιώσεις της μνήμης. Η όταν συμμετέχει ολοκληρωτικά σε ένα όνειρο, διαπιστώνει ότι βρίσκεται σε κατάσταση ύπνου, έχοντας ελάχιστη σχέση με το παρόν σε όλα. Ο Bergson υποθέτει μάλιστα ότι ίσως αυτό που συμβαίνει στον θάνατο είναι η αποσύνδεση του δεσμού μεταξύ εικονικότητας και πραγματικότητας.

Είναι σημαντικό να σημειωθεί ότι το εικονικό δεν είναι απλώς το παρελθόν και η μνήμη αλλά και το μέλλον και η φαντασία. Όταν φαντασιωνόμαστε για κάτι, μπορούμε ως πούμε να φανταστούμε ποια τρόφιμα θέλουμε για το δείπνο, το κάνουμε με τη συναρμολόγηση αναμνήσεων σε συσσωματώματα. Φαντάζομαι ένα υπέροχο δείπνο αλλά η εικόνα που το εδραιώνει στη φαντασία μου αποτελείται από κομμάτια αναμνήσεων που
έχουν ανασυρθεί από το παρελθόν. Όμως, όταν θυμάμαι κάτι αυτό είναι σαν μια αναδημιουργία και κατά συνέπεια γεμάτο φαντασία το μέλλον και το παρόν όσο και το παρελθόν. Μνήμες που δεν θα στρεβλώνουν όταν αυτό δεν συμβαίνει . Επιπλέον ακόμη και η παρούσα στιγμή της αναγνώρισης είναι εμποτισμένη με το μέλλον. Διότι όταν αναγνωρίζω κάτι μπροστά μου μπορώ να χρησιμοποιήσω όχι μόνο τη μνήμη αλλά και την επιθυμία, δηλαδή την επιθυμία που με οδεί στη δράση. Όταν περπατώ στο δρόμο, η επιθυμία μου είναι αυτή που με οδεί, αυτό που φτάνει στην αποθήκη της μνήμης για να ανακτηθούν εικόνες, να συναντηθούν με το παρόν και να με βοηθήσουν να αναγνωρίσω τι βρίσκεται μπροστά μου. Επομένως, το παρελθόν δεν μπορεί να ενεργοποιηθεί χωρίς το μέλλον που βρίσκεται μέσα σε αυτό. Το εικονικό είναι αυτή η αλληλοδιείσδυση παρελθόντος – μέλλοντος με τη βοήθεια του παρόντος.

Για το λόγο αυτό τόσο ο Bergson όσο και ο Deleuze περιγράφουν το εικονικό ως το δυναμικό για τη διαφορά, για τη δημιουργία, για το ριζικά νέο. Το πραγματικό είναι κατά μία έννοια νεκρό, μπορεί να είναι μόνο ό, τι είναι. Αλλά το εικονικό είναι το άνοιγμα του τι είναι δυνατό να είναι διαφορετικό στο μέλλον, διαφορετικό στο παρελθόν και για την επιθυμία και τη μνήμη μπορεί να επηρεάσει το παρόν, έτσι ώστε να αλλάξει τη σχέση του με τον εαυτό του και τον κόσμο γύρω του.

Έτσι καταλήγει κανείς σε μια ημι-εξίσωση που βοηθάει. Το εικονικό = παρελθόν / μέλλον = ελευθερία = το καινούργιο / δημιουργία = διαφορά = χρόνος ενώ το πραγματικό = το παρόν = αναγκαιότητα = το ίδιο = επανάληψη = χώρος.

Τώρα, ο καθένας που έχει μελετήσει τον Deleuze γνωρίζει όπως η διάκριση ανάμεσα στη διαφορά και την επανάληψη είναι
απαραίτητη για αυτόν. Το εικονικό συνδέεται με τη διαφορά, την καθαρή διαφορά, και το πραγματικό με αυτό που επαναλαμβάνει, το οποίο παραμένει το ίδιο, με την επανάληψη.

β) Τι είναι η εικόνα του χρόνου (time image)

Η εικόνα-χρόνος για τον Deleuze, είναι μια εικόνα που είναι εμποτισμένη με το χρόνο. Δηλαδή είναι μια εικόνα η οποία είναι διαφορετική από τον εαυτό της, είναι η ίδια εικονική στον εαυτό της, εμποτισμένη με το παρελθόν / μέλλον. Το ερώτημα τώρα που προκύπτει είναι τι είδους εικόνες είναι αυτές;

Οι άνθρωποι χρησιμοποιούν εικόνες του χρόνου όλη την ώρα. Ανακαλούν εικόνες στη μνήμη ή τις φαντασιώσεις τους, που τους βοηθούν να περιηγηθούν στον κόσμο. Όμως αυτές οι εικόνες δεν είναι τόσο πραγματικές όσο εκείνες που λαμβάνονται από τις αισθήσεις μας στο παρόν, ωστόσο είναι υπαρκτές. Όταν αναγνωρίζει κανείς μια κούπα καφέ στο τραπέζι του, το κάνει έχοντας στο μυαλό του αντίστοιχα εικονικά ειδώλα κουπών και κυπέλλων από το παρελθόν Η αναγνώριση είναι η αντιστοίχιση των εικονικών και πραγματικών εικόνων. Μετατρέπεται σε συνήθεια όταν αυτή η διαδικασία γίνεται ημι - αυτόματη , αλλά κάθε φορά που συναντά κανείς κάτι νέο ή διαφορετικό, η διαδικασία γίνεται πιο εκτεταμένη . Κάθε εικόνα που αντλείται από το παρελθόν και / ή συντίθεται με άλλες έτσι ώστε να τον βοηθήσει στη διαδικασία της αναγνώρισης του, ονομάζεται από τον Bergson και ακολουθώς από τον Deleuze, αναγνώριση εικόνας. Οταν
ανασύρει κανείς θράύσματα της μνήμης από το παρελθόν του για να ανακατασκευάσει μια ολόκληρη σκηνή, για παράδειγμα, τον τι έκανε όταν είδε τελευταία φορά το φίλο του πριν δύο χρόνια, η εικόνα που δημιουργεί από το παρελθόν είναι μια αναδρομή στο παρελθόν (flashback) και κατ’ ουσίαν μια ανάμνηση της εικόνας. Και όταν ονειρεύεται αυτή τη συνάντηση και ίσως τότε να υπάρχουν και φανταστικά γεγονότα, όπως το να συναντήσει ένα χαρακτήρα καρτούν σε δείπνο αργότερα εκείνο το βράδυ, τότε έχει μια εικόνα ονείρου.

Αυτές οι εικόνες δεν είναι απλώς εικόνες, για τον Deleuze, είναι εικόνες που ξεχωρίζουν ή βρίσκονται σε σχέση με άλλες εικόνες. Αυτός είναι ο λόγος που οι εικόνες αυτές λειτουργούν επίσης ως σημεία, εικονικές ενδείξεις πραγματικών εικόνων του παρόντος. Αυτός είναι ο λόγος στο Cinema 2 που βλέπουμε, για πρώτη φορά, οι εικόνες αναφέρονται ως σημεία. Ο Deleuze ονομάζει την αναγνώριση και τις εικόνες ανάμνησης μορφές σημείων mnemo, ουσιαστικά σημάδια της μνήμης. Ο ίδιος αποκαλεί ονειρικές εικόνες τους τύπου των ονειρικών σημαδιών (αξίζει να σημειωθεί ότι η σχέση-εικόνες, πρωτο-χρόνο-εικόνες που συζητούνται στο τέλος του κειμένου Cinema 2 δείχνουν σχέση αλλά όχι μέσω της συνείδησης και κατά μία έννοια είναι πρόγονοι των op- και son-σημείων).

Στον κινηματογράφο, βλέπουμε συχνά τη διαδικασία αναγνώρισης, ανάμνησης ή ονείρου. Αν κάποιος σε μια ταινία βλέπει κάτι και μετά βλέπουμε στην οθόνη μια ανάμνηση από το παρελθόν ακολουθούμενη από μια πράξη που δείχνει ότι τώρα ο χαρακτήρας αναγνωρίζει το αντικείμενο, η εικόνα του παρελθόντος λειτουργεί στη συγκεκριμένη ταινία ως εικόνα αναγνώρισης. Όταν σε μια ταινία γίνεται αναδρομή στο παρελθόν
(flashback) προσφέρει στον θεατή εικόνες αναμνήσεων. Και όταν κάποιος αποκοιμείται και ονειρεύεται ή φαντασιώνεται έχουμε εικόνες ονείρου.

Αυτό που διακρίνει αυτούς τους τρεις τύπους εικόνων από τις πραγματικές εικόνες είναι το ότι δεν είναι πάντα ακριβώς αυτό που είναι. Δηλαδή είναι εικονικές και λειτουργούν ως σημεία. Μια εικόνα ενός αντικειμένου σε ένα όνειρο δεν είναι «πλήρως πραγματική», επειδή είναι απλά ένα όνειρο. Γνωρίζουμε ότι είναι απλά ένα όνειρο επειδή σε κάποιο άλλο μέρος της ταινίας μας το λένε αυτό ή κατά κάποιον τρόπο υποδεικνύεται. Όταν βλέπουμε αργότερα στην ταινία το άτομο να ξυπνάει από ένα όνειρο ή να πηγαίνει για ύπνο πριν, αυτό το περιεχόμενο είναι παρόν στις εικόνες ονείρου και αυτή η εικονική παρουσία καθιστά αυτές τις εικόνες λιγότερο πραγματικές για μας τους θεατές. Ετσι, οι εικόνες σε ένα όνειρο είναι περισσότερο εικονικές και λιγότερο πραγματικές από τις άλλες, επειδή είναι ενσωματωμένες στο περιεχόμενο, με αυτό που δεν είναι ο εαυτός τους. Δηλαδή, είναι διαποτισμένες με την ετερότητα, είναι δηλαδή μόνο εν μέρει παρουσίες. Και εδώ βλέπουμε γιατί είναι αυτό το πλαίσιο, η διαφορά, ο χρόνος, η εκπροσώπηση και η σχέση, όλα συνδεδεμένα με την έννοια της εικονικότητας για τον Deleuze.

Κάθε εικόνα που λειτουργεί έτσι και μας βοηθά να αναγνωρίσουμε να θυμόμαστε ή να ονειρεύομαστε, είναι ένα είδος εικόνας χρόνου. Και υπήρχαν εικόνες χρόνου πριν από τον Β’ Παγκόσμιο Πόλεμο, όταν στον κινηματογράφο κυριαρχούσαν οι εικόνες κίνησης. Αλλά μετά τον Β’ Παγκόσμιο Πόλεμο οι εικόνες χρόνου γίνονται όλο και πιο διαδεδομένες ιδίως σε πρωτοποριακές ή ταινίες όχι τόσο εμπορικές, δηλαδή μη χολλυγουντιανές. Μια ταινία του Hollywood παραμένει πιστή στη δράση της εικόνας,
ενώ μια ταινία που διερευνά πραγματικά νέες δυνατότητες τόσο για την φιλμική όσο και για την ανθρώπινη συνείδηση διερευνά άμεσα την εικόνα χρόνου. Η ίδια η εικόνα χρόνου, στην πραγματικότητα παρουσιάστηκε σε δύο μορφές πριν από τον Β Παγκόσμιο Πόλεμο. Η πρώτη είναι στην προπολεμική αναγνώριση, αλλά υπήρχε και η έμμεση απεικόνιση του χρόνου μέσω του μοντάζ. Στην προσπάθεια του να συλλάβει ο δημιουργός την κίνηση της εικόνας χρησιμοποίησε τις τομές οι οποίες δείχνουν μια μορφή καθαρής διαφοράς διαφοράς η οποια επινέγαει τις εικόνες που συνδέονταν μαζί. Αυτός είναι ο λόγος που ο Deleuze λέει ότι το μοντάζ είναι μια έμμεση εικόνα του χρόνου, μια εκδοχή που μιλάει μέσα από την εικόνα κίνησης. Η προ-πολεμική ανάμνηση, η αναγνώριση και οι εικόνες ονείρου είναι άμεσες εικόνες του χρόνου αλλά αδύναμες. Στην πραγματικότητα είναι φιλτραρισμένες μέσω των ανθρώπινων μορφών της συνείδησης. Φορούν κατά μία έννοια τον μανδύα ή είναι ενδεδυμένες (για να χρησιμοποιήσουμε τους όρους που χρησιμοποιούνταν από τον Deleuze στην Διαφορά και την Επανάληψη) από το αισθητικό και κινητικό σχήμα που κυριαρχεί στην κινηματογραφική εικόνα πριν από τον Β Παγκόσμιο Πόλεμο. Έτσι βλέπουμε αναδρομές στο παρελθόν και ονείρα, αλλά πάντα σαφώς οριοθετημένα. Η μόνη περίεργη εξαίρεση για τον Deleuze είναι οι ταινίες που απεικονίζουν φανταστικούς κόσμους που μοιάζουν με ονείρα αλλά δεν είναι. Τα προπολεμικά μιούζικα του Busby Berkeley και του Vincent Minnelli αποτελούν εξαιρετικά παραδείγματα του κόσμου υπό μορφή ονείρου (μια πρακτική που απογειώνεται αμέσως μετά, στην μεταπολεμική περίοδο με την uber-trippy θεαματική ταινία όπερα Ιστορίες του Χόφμαν των Powell και Pressburger το 1951) (Εικ. 2).
Εικ. 2. Σκηνή από την ταινία The Tales of Hoffmann (Βρετανία, 1951) των M. Powell και E. Pressburger.

γ) Το μεταπολεμικό κινηματογραφικό πλαίσιο και η άμεση εικόνα του χρόνου

Μετά τον Β’ Παγκόσμιο Πόλεμο, ο μη εμπορικός κινηματογράφος αρχίζει να διερευνά άμεσες εικόνες του χρόνου κατά τρόπο που να είναι απαλλαγμένος από τη σχέση χρόνου - δράσης. Οι ταινίες που απεικονίζουν απότομα όνειρα, φαντασίωσεις και μνήμες, συχνά δεν δείχνουν καθαρά στο θεατή ότι παρακολουθεί κάποιο όνειρο ή μια φαντασία μέχρι πολύ αργότερα στην ταινία, με αποτέλεσμα να αναστέλλουν την ικανότητα του να καταλάβει τελικά τι είναι πραγματικό ή εικονικό για αρκετή ώρα. Στη συνέχεια όμως υπάρχουν εικόνες χρόνου που
απλώς δεν είναι δεμένες στην ανθρώπινη συνείδηση. Τέτοιες άμεσες εικόνες-χρόνου δεν είναι «ντυμένες» να το πει κανείς έτσι.

Σύμφωνα με τον Deleuze, βλέπουμε τις πρώτες χρονο-εικόνες σε κινηματογραφικά περιβάλλοντα μη - χολλυγουντιανά, δηλαδή σε ταινίες του ιταλικού νεορεαλισμού και στις ταινίες του Ιάπωνα Yasujirō Ozu. Στις νέο ρεαλιστικές ταινίες ο θεατής βλέπει την κάμερα συχνά να καθυστερεί στις σκηνές της καταστροφής που χρησιμεύουν ως σκηνικό για πολλές από αυτές τις ταινίες. Είναι σαν η κάμερα να προσπαθεί να επεξεργαστεί αυτές τις εικόνες αλλά δεν μπορεί, με αποτέλεσμα να καθυστερεί και να καταγράφει το τραύμα της εικόνας στην καθαρή μορφή, την διαφορά της εικόνας από την ικανότητά του θεατή να την εντάξει στον κόσμο του. Στις ταινίες του Ozu βλέπουμε συχνά τα φημισμένα του «pillow shots» του, που μας τραβούν έξω από τα εγχώρια δράματα του, ενώ παράλληλα μας παρέχει μια εικόνα που φαίνεται πως σχολιάζει μεταφορικά τη σκηνή αλλά επιπλέει έξω από την άμεση συνείδηση κάθε ιδιαίτερου χαρακτήρα. Αυτές οι εικόνες που φαίνονται να έχουν βγει από τη συνείδηση των χαρακτήρων της ταινίας αλλά δεν παρουσιάζονται με τον παραδοσιακό τρόπο γυρίσματος σκηνών αποτελούν παραδείγματα του τι θα μπορούσε στη λογοτεχνία να ονομάζεται «ελεύθερος έμμεσος λόγος», ανάμεσα στη φωνή του αφηγητή και των χαρακτήρων. O Deleuze αυτόν τον όρο τον χρησιμοποιεί για να περιγράψει τις στιγμές του τι μπορεί να ονομάζεται «ελεύθερη έμμεση» κάμερα ή όραμα. Αυτές τις στιγμές Deleuze τις περιγράφει ως opsighs και signs ή οπτικές και ηχητικές εικόνες που δεν μπορούν να ενσωματωθούν σε καθαρά αντικειμενικά ή υποκειμενικά πλαίσια.
δ. Το μοντάζ ως έμμεση εικόνα του χρόνου

Το μοντάζ κατά το Deleuze αναπαριστά το Όλον, τη συνεχή και διαρκή αλλαγή. Όμως ακριβώς λόγω αυτής της διαρκούς μεταβλητότητάς του δεν μπορεί να συλληφθεί σε μια στιγμή. Γι’αυτό και το μοντάζ αποτελεί μια έμμεση αναπαράσταση του χρόνου. Το μόνο που μπορεί να καταφέρει είναι να δείξει προς τη χρονικότητα χρησιμοποιώντας ως πρώτη ύλη τη συνδιάταξη των εικόνων-κίνησης. Ο Deleuze κατηγοριοποιεί τις σχολές του μοντάζ σε τέσσερις: την αμερικάνικη, τη σοβιετική, τη γαλλική και τη γερμανική-εξπρεσιονιστική.

Η αμερικάνικη σχολή εκφράζεται κυρίως με το έργο του Griffith. Το αμερικάνικο μοντάζ οργανώνει τις εικόνες-κίνηση σε μια οργανική σύνθεση η οποία αποτελεί ταυτόχρονα και μια ενότητα. Μέσα σε έναν διαιρεμένο και διαιρούμενο κόσμο συγκροτούνται αντιθετικοί πόλοι. Έτσι, το κύριο χαρακτηριστικό της είναι η δυστική αντιπαράθεση, η πάλη ανάμεσα στα δύο μέρη όχι με μια διάθεση διάρρηξης της ενότητας, η οποία πράγματι απειλείται, αλλά προς την κατεύθυνση της αποκατάστασής της. Η πιθανή διατάραξη της ενότητας, όπως για παράδειγμα αυτή παρουσιάζεται στον Griffith μέσα από την παρουσία των Νέγρων που επιχειρούν να αποδομήσουν το αμερικανικό έθνος στην ταινία. Η γέννηση ενός έθνους, ενεργοποιεί τις δράσεις που κινούνται προς την αντιθετικούς κατεύθυνση, δηλαδή προς την αποτροπή της διάλυσης. Τα αντιμαχόμενα μέρη δρουν και αντιδρούν το ένα με το άλλο μέχρι την τελική μονομαχία. Χαρακτηριστικό τους είναι η

32 Gilles Deleuze, Κινηματογραφός I, Η εικόνα-κίνηση.Μετάφραση: Μιχάλης Μάτσας, εκδόσεις νήσος, Αθήνα 2009, δ.π σελίδα 49.
συνδιάταξη ενός συγκεκριμένου πλαισίου και όχι η ουσιαστική αλληλοδιαπλοκή τους.
Το μοντάζ του αμερικάνικου κινηματογράφου είναι δρασιακό, έχει δηλαδή στο επίκεντρό του την προσπάθεια διατήρησης του οργανικού Όλου. Το μοντάζ είναι παράλληλα εναλλασσόμενο και συγκλίνον, ανάλогα με τη φάση που βρίσκεται η προσπάθεια αποκατάστασης. Αυτή η παράλληλη φώς του προφανώς δικαιολογείται από την ανάγνωση της κοινωνικής πραγματικότητας ως συγκρότησης μέσω δύο παράλληλων κόσμων. Η σύγκλιση είναι το κατεξοχήν δρασιακό στοιχείο του μοντάζ αναδεικνύοντας τη δράση, μια δράση που έχει στον πυρήνα της μια διττή διάσταση. Είναι η δράση που διαχωρίζει τους δύο κόσμους προσφέροντας τη λύτρωση της αποκατάστασης.
Το σοβιετικό μοντάζ έχει ως κυριότερο εκπρόσωπό του τον Sergei Eisenstein, ο οποίος άσκησε σκληρή κριτική στη γκριφιθιανή αντίληψη περί φιλμογράφησης. Κατά τον Eisenstein, o Griffith αντιπαραθέτει μηχανιστικά τους δύο πόλους της οργανικής ενότητας, μην ανάγοντάς τους σε ένα αίτιο. Αποδέχεται ένα status quo ως τέτοιο και βάσει αυτής της αποδοχής δομεί έναν αντιθετικό κόσμο σύγκρουσης. Τον Griffith δεν τον απασχολεί η ιστορικότητα των κοινωνικών φαινομένων, ο ίδιος επιχειρεί μια οντολογική τους δικαίωση που βασίζεται απλώς στην ύπαρξη τους. Επειδή έτσι είναι τα πράγματα έτσι πρέπει να είναι. Η διαλεκτική κοσμοθεώρηση του Eisenstein τον ωθεί σε μια ανάλογη πρόσληψη του κοινωνικού, πράγμα που αντανακλά και στο μοντάζ που υιοθετεί. Η κεντρική ιδέα στο έργο του Σοβιετικού σκηνοθέτη είναι αυτή της αντίφασης και της υπέρβασης της. Ναι μεν η κοινωνία δομείται βάσει ενός δυσμού, όχι απόλυτου αλλά αναφερόμενου στην πορεία της διαστορικής εξέλιξης. Το
μονοσήμαντο Όλον κινείται βάσει της διαίρεσής του και της
κατάργησης αυτής της διαίρεσης, η κατάργηση δημιούργει μια
ανώτερη βαθμίδα συγκρότησης του Όλου. Το Ένα γίνεται Δύο και
tα δύο δημιουργούν το Ένα. Τα Δύο αλληλοδιαπλέκονται, το ένα
eισβάλλει στο άλλο, έτσι ώστε να επιτευχθεί το διαλεκτικό
ποιοτικό άλμα. Αυτό που διαμορφώνεται είναι η εξέλιξη. Το
μοντάζ του Eisenstein είναι αντιθετικό και αλματικό βάσει του
προαναφερθέντος διαλεκτικού νόμου. Η καινοτομία και η
συνεισφορά του Eisenstein έγκειται στο γεγονός ότι «το διάζημα,
το μεταβλητό παρόν, γίνεται το ποιοτικό άλμα που φτάνει ως τη
υψωμένη δύναμη της στιγμής», ενώ «το όλο ως απεραντοσύνη,
paidei na einai mia olotita epanewnoseis pou upebaallei sta
anezartita mera to monadiko hro na uparchoun to ena gia to
allo». To όλο μετατρέπεται σε «μια ολότητα που γίνεται
συγκεκριμένη και υπαρκτή, της οποίας το ένα μέρος παράγει το
άλλο μέσα στο κοινό τους σύνολο και το σύνολο αναπαράγεται
στα μέρη, έτσι ώστε αυτή η αμοιβαία αιτιότητα να παραπέμπει στο
όλον ως αιτία του συνόλου και των μερών του, σύμφωνα με μια
εσωτερική σκοπιμότητα»34.

Αλλά και η γαλλική προπολεμική σχολή του μοντάζ, με
κυριότερο εκπρόσωπο της το Gance, έχει την αμερικάνικη
οργανική ενότητα όσο και τη διαλεκτική. Το
μοντάζ της γαλλικής σχολής δομείται βάσει μιας μηχανικής
σύνθεσης των εικόνων—κίνησης και ενδιαφέρει για την ποσότητα
tης κίνησης35. Ενδιαφέρον χαρακτηριστικό του είναι το υδάτινο
stoicheio, pou mas epiterpe na mioloume gia mia mahaniki tou

34 Gilles Deleuze, Κινηματογράφος Ι, H eikóna-kínišη, metaφραση: Μιχάλης
Μάτσας, εκδόσεις νήσος, Αθήνα 2009, σ. 56-57.
35 Gilles Deleuze,The Cinema 1, The movement image, The Athlone
υγρού. Αυτή η μηχανική συσσώρευση της κίνησης εισάγεται και στο ψυχικό επίπεδο, εφαρμόζεται δηλαδή και σε μια κοσμική κλίμακα. Ο χρόνος παρουσιάζει μια διπλή φύση, από τη μια ως διάστημα το οποίο εδράζεται στο παρόν που μεταβάλλεται και από την άλλη ως Όλον, ως μια απέραντη χρονική πρόεκταση στο παρελθόν. Το Όλον «γίνεται το Ταυτόχρονο, το υπέρμετρο, το απέραντο, καθιστώντας τη φαντασία αδύναμη και τη θέτει αντιμέτωπη με τα ιδία της τα όρια, γεννώντας στο πνεύμα την καθαρή σκέψη μιας ποσότητας απόλυτης κίνησης». Οι τεχνικές μέσα από τις οποίες δομείται το μοντάζ είναι το διαδοχικό κάθετο μοντάζ και το ταυτόχρονο οριζόντιο, στα οποία αντανακλάνται αφενός η οντολογική προτεραιότητα του πνεύματος και αφετέρου ο δυσμός μεταξύ ύλης και πνεύματος. Η πνευματοκρατία της γαλλικής σχολής φαίνεται και από τον ατομικισμό της: «το άτομο παραμένει πίσω από το αντικείμενο ή, μάλλον, κρατάει για τον εαυτό του το ρόλο του ελατηρίου ή του κινητήρα που η επενέργεια του εκτείνεται στο χρόνο».

Τελευταία σχολή είναι η γερμανική-εξπρεσιονιστική, η οποία επικεντρώνεται όχι στην κίνηση αλλά στο φως. Το φως βρίσκεται σε μια αέναη αντιπαράθεση με το σκοτάδι και επιχειρεί να αναδεικνύει μέσα από αυτή τη διαμάχη. Ο Deleuze αναφέρει χαρακτηριστικά γιααυτόν τον κόσμο: «ένας κόσμος με ραβδώσεις, με ρίγες, που προτοεμφανίζεται στα ζωγραφιστά πανιά στο Εργαστήρι του Δρος Καλιγάρι του Βίνε, αλλά όλες του τις διακυμάνσεις φωτεινότητας τις εκμεταλλεύεται ο Λανγκ, στο Νιμπελούγκεν (το φως ανάμεσα στις φυλλωσιές του δάσους, για παράδειγμα, ή οι δέσμες φωτός από τα παράθυρα)». Δηλαδή μορφικά ο κόσμος αναδεικνύεται μέσα από την αντιθετική κατανομή λευκών (φωτεινών) και μαύρων (σκοτεινών) γραμμών.
Εδώ δεν υπάρχει ούτε αντίθεση ούτε δυϊσμός γιατί το φως και το σκοτάδι δεν συγκροτούν μια ολότητα. Το φως είναι ένταση, μια άπειρη εντασιακή κίνηση36. Το σύμπαν διαιρείται σε έναν σκοτεινό κόσμο της μη οργανικής ζωής των πραγμάτων, όπου το πνεύμα (είτε ανθρώπινο είτε της Φύσης) χάνεται . Η ζωτική αυτή κίνηση καταργεί τα όρια που θέτει η υλικότητα και την συμπαρασύρει σε μια χαώδη άβυσσο. Όμως εν αντιθέσει με αυτή την τροπή, υπάρχει και η δυνατότητα της θυσίας, η οποία απελευθερώνει τις λυτρωτικές ικανότητες του φωτός, οδηγώντας σε μια μη ψυχολογική ζωή του πνεύματος, σε μια συνένωση με το θεϊκό. Το χάος της ανθρώπινης και φυσικής ζωής θα συνεχίσει να υπάρχει για όσο καιρό το πνευματικό σύμπαν παραμένει ανενεργός και εγκλωβισμένος, ανεξαρτήτως το πνευματικό σύμπαν με ποιον τρόπο τελειώνει η ζωτική κίνηση και το χάος της ανθρώπινης και φυσικής ζωής θα συνεχίσει να υπάρχει για όσο καιρό το πνευματικό σύμπαν παραμένει ανενεργός και εγκλωβισμένος.

3. Η ΕΙΚΟΝΑ-ΧΡΟΝΟΣ

α. Τα σημεία της νέας εικόνας

Ο Deleuze αρχίζει την ανάλυσή του για τη, άμεση σχέση χρόνου και εικόνας από εκεί που τελείωσε το πρώτο του βιβλίο: την υπέρβαση της εικόνας-δράσης. Ο Deleuze επισημαίνει ότι η κατάρρευση του αισθητηριοκινητικού (sensiori - moteur) σχήματος δεν αρκεί από μόνη της για να δημιουργήσει έναν καινούργιο τύπο εικόνας. Ο αμερικάνικος κινηματογράφος επιχείρησε για την αλλαγή της τάσης για να δημιουργήσει έναν νέο τύπο εικόνας. Ο Αμερικάνικος κινηματογράφος επιχείρησε για την αλλαγή της τάσης για να δημιουργήσει έναν νέο τύπο εικόνας. Ο Αμερικάνικος κινηματογράφος επιχείρησε για την αλλαγή της τάσης για να δημιουργήσει έναν νέο τύπο εικόνας. Ο Αμερικάνικος κινηματογράφος επιχείρησε για την αλλαγή της τάσης για να δημιουργήσει έναν νέο τύπο εικόνας. Ο Αμερικάνικος κινηματογράφος επιχείρησε για την αλλαγή της τάσης για να δημιουργήσει έναν νέο τύπο εικόνας. Ο Αμερικάνικος κινηματογράφος επιχείρησε για την αλλαγή της τάσης για να δημιουργήσει έναν νέο τύπο εικό

από ελλιπές. Τα πρώτα ψήγματα μιας νέας εικόνας, μιας εικόνας-χρόνου βρίσκονται στον ιταλικό νεορεαλισμό. Αυτά ο Deleuze τα ονομάζει οπτοσημεία. Ποιο είναι το χαρακτηριστικό των οπτοσημείων και των ηχοσημείων (τα οποία είναι τα ηχητικά αντίστοιχα των οπτοσημείων); Ο Γάλλος φιλόσοφος αναφέρει συγκεκριμένα: «η ηχητική και οπτική κατάσταση, καθώς δε συνάγεται πλέον επαγωγικά από μια δράση ούτε προεκτείνεται σε δράση, δεν αποτελεί πια ένδειξη ήσουν σημείο»37. Ας πάρουμε ως παράδειγμα την ταινία Europa του Rossellini. Σε αυτήν βλέπουμε την πλούσια σύζυγο να βλέπει καταστάσεις οι οποίες την κάνουν να συνειδητοποιήσει την πραγματικότητα της φτώχειας και της δυστυχίας. Αυτή η οπτική της επαφή δεν συνεπάγεται και μια δράση, η γυναίκα είναι θεατής και όχι ενεργητικό υποκείμενο38. Η «δράση» της παραμένει σε οπτικό επίπεδο, το φαινόμενο αποσυνδέεται από το πράττειν. Το οπτοσημείο διαρρηγνύει τη σχέση μεταξύ ερεθίσματος και δράσης.

Η δημιουργία των οπτοσημείων μπορεί να γίνει με δύο τρόπους. Από τη μια, μέσω της αποκατάστασης όσων μερών αφαιρέθηκαν από την αντίληψη μας, όσων κομματιών της εικόνας-κίνησης αποκλείθηκαν επειδή δεν ήταν ενδιαφέροντα ή χρήσιμα για μας. Από την άλλη μεριά, καταστρέφοντας όσα πράγματα προσθέσαμε στην αντίληψή μας προς όφελος μιας ψευδαισθησιακής γνώσης των πάντων. Δημιουργώντας τρύπες και κενά επιχειρούμε να ξανασυνάλλαβουμε την ολοκλήρωση39. Ο Deleuze αναζητά τον τρόπο, μέσω του οποίου το οπτοσημείο «ανοίγεται» στη εικόνα-χρόνο. Οι

37 Gilles Deleuze, Κινηματογράφος ΙΙ. Η χρονοεικόνα, εκδόσεις Νήσος, Αθήνα, 2010, σ. 13.
τρόποι αυτοί είναι οι αναμνήσεις και τα όνειρα, οι κρύσταλλοι του χρόνου και τα χρονοσημεία.

Για να κατανοήσουμε το πώς αντιλαμβάνεται ο Deleuze τις αναμνήσεις και τα όνειρα στο κινηματογραφικό πλαίσιο, χρειάζεται, για άλλη μια φορά, η επιστροφή στον Bergson. Ο Bergson δεν διαχωρίζει τη συνειδητή από την ασυνειδητή μνήμη και υποστηρίζει ότι η μνήμη γενικά ανασυγκροτεί τη διάρκεια. Όταν κάποιος αναγνωρίζει ένα αντικείμενο, αυτό σημαίνει ότι το συγκρίνει με ένα αντικείμενο που ήδη γνωρίζει και σε αυτή την αντιστοίχηση έγκειται η κατανόησή του. Το αν αυτό γίνεται συνειδητά ή όχι είναι αδιάφoro, γιατί και στις δύο περιπτώσεις ανασύρεται μια εικόνα-μνήμη και προβάλλεται στο αντικείμενο. Ο Deleuze χρησιμοποιεί αυτή τη θέση για να προσεγγίσει τα οπτοσημεία και τα κινηματογραφικά φλας μπακ. Η αμιγώς οπτική εικόνα δεν προεκτείνεται σε κίνηση αλλά αποκτά μια σχέση με την εικόνα-ανάμνηση την οποία ανακαλεί, δηλαδή αναδεικνύει μια δυνητική εικόνα. Είναι το ενεργό και το δυνητικό που, ενώ «διαφέρουν ως προς τη φύση τους, ωστόσο “τρέχουν ο ένας πίσω από τον άλλον”, παραπέμπουν ο ένας στον άλλον, αντανακλώνται ο ένας στον άλλον χωρίς να μπορούμε να πούμε ποιος είναι ο πρώτος, και τείνουν οριακά να συνταυτιστούν σε ένα ίδιο σημείο αδιακριτότητας». Με τα φλας μπακ και τα όνειρα υπάρχει μια σπάνια και πρόσκαιρη διασύνδεση των οπτοσημείων και των ηχοσημείων. Τα φλας μπακ, τα οποία αποτελούν ένα κλειστό κύκλωμα που μας μεταφέρει από το παρόν στο παρελθόν και πάλι

---

41 Gilles Deleuze, Κινηματογράφος ΙΙ. Η χρονοεικόνα, εκδόσεις νήσος, Αθήνα, 2010, δ.π. σ.57.
στο παρόν,42 αποτελούν ένα βήμα που κατευθύνεται προς την αυθεντική εικόνα-χρόνο. Στα όνειρα όμως βλέπουμε ακόμα πιο καθαρά, ακόμα με αποσπασματικό και μερικό τρόπο, την αληθινή φύση της μνήμης και του δυνητικού παρελθόντος, γιατί σε αυτά απελευθερώνονται εικόνες που η αισθητηριοκινητική μας πλευρά απωθούσε λόγω της μη χρησιμότητάς τους. Τα ερεθίσματα που δεχόμαστε βρίσκονται σε μια υπολανθάνουσα κατάσταση και στην ονειρική κατάσταση απελευθερώνονται.

β. Οι κρύσταλλοι του χρόνου

Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, τα όνειρα και τα φλας μπαίνουν προς μια καθαρή εικόνα-χρόνος αλλά βρίσκονται μακριά από το να την αναπαραστήσουμε. Στους κρύσταλλους του χρόνου, τα σημεία των οποίων είναι τα ναλοσημεία, υποστηρίζει ο Deleuze, αγγίζουμε την ίδια την αδιακριτότητα που καθορίζει το ενεργό και το δυνατό.43 Ο Deleuze εδώ διεισδύει ακόμα πιο βαθιά στη σχέση μνήμης-αντίληψης-χρόνου ακολουθώντας τον ριζοσπαστικό δρόμο που χάραξε o Bergson. Η μνήμη και η αντίληψη, λοιπόν, δεν διαφοροποιούνται ποιοτικά γιατί και οι δύο διαμορφώνονται στο παρόν. Δεν υπάρχει δηλαδή ένας δυσμός που αντιστοιχεί στο σχήμα: μνήμη-παρελθόν, αντίληψη-παρόν. Κάθε ενεργός εικόνα έχει και μια αντίστοιχη δυνητική, η οποία αντανακλά την πρώτη ως αντίγραφο. «Το οπτοσημείο», αναφέρει ο Deleuze, «βρίσκει το πραγματικό γενετικό στοιχείο του όταν

αποκρυσταλλώνεται μαζί με τη δική της δυνητική εικόνα44. «Το οπτοσημείο» αποτελεί τον πυρήνα των οπτοσημείων και τα οπτοσημεία αποτελούν κομμάτια της εικόνας-κρύσταλλο45. Αυτή είναι η διπλή όψη της εικόνας-κρύσταλλο, μια συνύπαρξη της δυνητικής/φανταστικής εικόνας-μνήμης με την εικόνα-αντίληψη. Το άτομο λειτουργεί υπό μια διπλή ιδιότητα, έτσι ώστε να, μπορέσει να κατανοήσει αυτή τη διπλή φύση του παρόντος: από τη μια 

αντιληπτικά και σε σχέση με δρασικές προεκτάσεις και από την άλλη στο επίπεδο της μνήμης, η οποία είναι πνευματική και ελεύθερη από τα δεσμά της δράσης, αλλά παθητική. Σαν να «χωρίζεται» ο άνθρωπος έτσι ώστε να μπορεί να είναι παρατηρητής του δρόμους εαυτού του. Ο πρώτος χαρακτηρίζεται από ελευθερία, μια ελευθερία που έχει να κάνει με τους περιορισμούς της δράσης. Συνεχίζοντας ο Deleuze αναφέρει: «η σύγχυση πραγματικού και φανταστικού είναι ένα απλό γεγονότικο λάθος και δεν επηρεάζει τη διακριτότητά τους: η σύγχυση γίνεται μόνο “μες στο κεφάλι” κάποιου ανθρώπου. Εδώ η αδιακριτότητα συνιστά αντικειμενική ψευδαίσθηση. Δεν καταργεί τη διάκριση μεταξύ των δύο πλευρών, αλλά την καθιστά επακριβώς δυσπροσδιόριστη, αφού η κάθε πλευρά αναλαμβάνει το ρόλο της άλλης σε μια σχέση που θα πρέπει να χαρακτηριστεί ως αμοιβαία προωθήση ή ως μετατρεψιμότητα»46. Πέρα από τη σχέση μεταξύ ενεργού και δυνατού, o Deleuze εντοπίζει δύο ακόμα δύο ναλοσημεία, με τα

44 Gilles Deleuze, Κινηματογράφος II. Η χρονοεικόνα, εκδόσεις νήσος, Αθήνα, 2010, σ. 82.
46 Gilles Deleuze, Κινηματογράφος II. Η χρονοεικόνα, εκδόσεις νήσος, Αθήνα, 2010.
οποία συσχετίζεται η διπολική σύνθεση της εικόνας-κρύσταλλο. Ο ένας εδράζεται στη σχέση μεταξύ της διαύγειας και της αδιαφάνειας. Όταν η δυνητική εικόνα μετατρέπεται σε ενεργή, τότε γίνεται διάφανη και καθαρή, ενώ η ενεργός γίνεται σκοτεινή και αδιαφανής. Ως αποτέλεσμα αυτής της ανταλλαγής «θέσεων» η σχέση τους βασίζεται στο δίπτυχο διαύγεια-αδιαφάνεια. Αν εξεταστούν τα υαλοσημεία ως προς τη γενετική τους προτεραιότητα, παρατηρείται ότι ορισμένα λειτουργούν ως σπόροι, ως σπέρματα που πυροδοτούν μια ενεργοποίηση του δυνατού μέσα στο περιβάλλον τους. O Deleuze λοιπόν καταλήγει στο συμπέρασμα ότι «η ανταλλαγή ή αδιακριτότητα [...] υπάρχουν με τρεις τρόπους: το ενεργό και το δυνητικό (αντικριστοι καθρέφτες)- το διαφανές και το αδιαφανές- ο σπόρος και το περιβάλλον».

Ο πιο χαρακτηριστικός τρόπος της κινηματογραφικής εικόνας-κρύσταλλο είναι η αντανάκλαση στον καθρέφτη. Ο καθρέφτης δημιουργεί το είδωλο του ηθοποιού ταυτόχρονα με την ίδια του την παρουσία. Η ενεργός και η δυνητική του πλευρά είναι παρούσες την ίδια στιγμή. Και ακόμα περισσότερο, η ταυτοχρονία προεκτείνεται και στη σχέση μεταξύ του ρόλου και του ηθοποιού. Ο ρόλος που ενσαρκώνει ο ηθοποιός είναι μέρος του φανταστικού κόσμου ενός έργου και στη σχέση με τον ηθοποιό. Ο ρόλος που ενσαρκώνει ο ηθοποιός είναι μέρος του φανταστικού κόσμου ενός έργου, ο οποίος όμως αντανακλά τον ενεργό κόσμο. Ωστόσο την ίδια στιγμή αυτός ο φανταστικός κόσμος γίνεται ενεργός από τη στιγμή που πραγματοποιείται στην κινηματογράφηση.

Ο Deleuze διακρίνει και τέσσερις διαφορετικές καταστάσεις, τέσσερα διαφορετικά είδη των κρυστάλλων. Υπάρχει ο ολοκληρωμένος κρύσταλλος. Μέσα σε αυτόν αντικρίζουμε το στρογγυλεμένο και διασπασμένο χρόνο. Σε αυτόν «η ενεργός και η
δυνητική εικόνα συνυπάρχουν και αποκρυσταλλώνουν, εισέρχονται σε ένα κύκλωμα που μας επαναφέρει μονίμως από τη μια στην άλλη, συνθέτουν μία και μόνη “σκηνή” όπου οι ήρωες ανήκουν στο πραγματικό και όμως συγχρόνως υποδύονται ένα ρόλο. Κοντολογία, όλη η πραγματικότητα, η ζωή ολόκληρη έχει μετατραπεί σε θέαμα, σύμφωνα με τις απαιτήσεις μιας καθαρά σπηλικής και ηχητικής αντίληψης»⁴⁷. Η δεύτερη κατάσταση είναι ο διορυγμένος κρύσταλλος, όπου το ζωντανό παρόν προσφέρει μια διέξοδο από το παρελθόν που βαραίνει. Η τρίτη είναι ο κρύσταλλος εν σχηματισμώ, η αναμέτρηση του παρόντος, με την απρόσωπη ανάμνηση του παρελθόντος, ενώ η τέταρτη, είναι ο κρύσταλλος σε αποσύνθεση, όπου το παρόν και το παρελθόν έχουν εισέλθει σε έναν μονόδρομο παρακμής⁴⁸.

γ. Ο χρόνος και η σκέψη

Άλλη μια καινοτόμος έννοια που εισάγει ο Deleuze στην προβληματική της σχέσης του χρόνου με τον κινηματογράφο, αυτή

⁴⁷ Gilles Deleuze, Κινηματογράφος ΙΙ. Η χρονοεικόνα, εκδόσεις Νήσος, Αθήνα, 2010, ο.π. σ. 96.
είναι του χρονοσημείου. Τα χρονοσημεία αναφέρονται στην αμεσότητα των εικόνων-χρόνων, εξετάζοντάς τες από την άποψη του σωστού και του λάθους. Υπάρχουν δύο ειδών χρονοσημεία: από τη μια αυτά που κατανοούν την τάξη του χρόνου. Αυτά έχουν δύο σχήματα, καθώς «άλλοτε είναι η συνύπαρξη όλων των στρωμάτων του παρελθόντος, με τον τοπολογικό μετασχηματισμό αυτών των στρωμάτων, και η υπέρβαση της ψυχολογικής μνήμης προς μια μνήμη-κόσμος», και άλλοτε «η ταυτόχρονια των αιχμών του παρόντος, αυτών των αιχμών που εγκαταλείπουν κάθε εξωτερική διαδοχή και διενεργούν κβαντικά άλματα ανάμεσα στα παρόντα, που επαναζάνονται με το παρελθόν, το μέλλον και το ίδιο το παρόν»49. Το δεύτερο είδος δεν αφορά την εξωτερική εμπειρική διαδοχή αλλά «την ενδογενή ποιότητα του γίγνεσθαι μέσα στο χρόνο». Το πριν και το μετά δεν έχουν κανένα νόημα γιατί δεν καθορίζουν μια μεταβατική χρονική ροή αλλά ένα γίγνεσθαι δυνάμεων. Αμφισβητείται επίσης και η αλήθεια, καθώς «το ψευδές παίζει να είναι απλώς απατηλό φαινόμενο, ή και ένα ψέμα, για να φτάσει αυτή η δύναμη του γίγνεσθαι που συγκροτεί τις σειρές ή τους βαθμούς, που υπερβαίνει τα όρια, διενεργεί τις μεταμορφώσεις και αναπτύσσει σε όλη την πορεία της ένα ενέργημα θρύλου, μυθοπλασίας». Και με τις δύο έννοιες, τόσο του χρόνου ως παρελθόν όσο και του χρόνου, ως παρόν η τάση που ενυπάρχει είναι προς μια χρονική ολότητα.

Για την εξέταση της σκέψης με την εικόνα ο Deleuze «γυρνάει» πίσω στη σκέψη του Eisenstein. Σύμφωνα με το Σοβιετικό σκηνοθέτη, το μοντάζ, βασικό στοιχείο της προβληματικής του, δομεί την κίνηση βάσει σύγκρουσης δύο παραγόντων. Από αυτή

49 Gilles Deleuze, Κινηματογράφος ΙΙ. Η χρονοεικόνα, εκδόσεις νήσος, Αθήνα, 2010 ο.π. σ. 304-305.
την κίνηση αναδεικνύεται μια πορεία η οποία κατευθύνεται από την εικόνα στη σκέψη, από την αντίληψη στη συνείδηση. Η σύγκρουση των εικόνων δημιουργεί έναν αισθητηριακό κλονισμό ούτως ώστε ο θεατής να προβεί σε μια διανοητική σύνδεση αυτών που βλέπει με το Όλον50. Αυτή η κίνηση όμως δεν είναι μονόπλευρη. Αναπτύσσοντας το άλμα από ποιότητα σε ποιότητα, ο Eisenstein επιθυμεί και την αντίστροφη να «ξαναμεταφέρει» τη σκέψη στην εικόνα μέσω της συγκινησιακής νόησης. Με αυτόν τον τρόπο θα ολοκληρωθεί η δόμηση μιας σχέσης μεταξύ Όλου και μερών, με τέτοιο τρόπο ώστε τα μέρη να προϋποθέτουν την ολότητα και η ολότητα να εκφράζεται δια των μερών και μέσα στα μέρη. Η πορεία είναι «από την εικόνα-κλονισμός στη μορφική και συνειδητή έννοια» και από «την ασυνείδητη έννοια στην εικόνα-ύλη, στην εικόνα- σχήμα51». Και συνεχίζει ο Deleuze λέγοντας: «το πλήρες κύκλωμα περιλαμβάνει επομένως τον αισθητηριακό κλονισμό, και εν συνεχεία τη σκέψη μέσω σχημάτων που μας επαναφέρει στις εικόνες και μας προκαλεί έναν νέο συναισθηματικό κλονισμό». Υπάρχει όμως και μια τρίτη σχέση, μια σχέση ταύτισης μεταξύ εικόνας και σκέψης. Σκοπός αυτής της κινηματογραφικής συλλογιστικής είναι να προκαλέσει την πράξη με στόχο τη συμφιλίωση ανθρώπου με μέσα και ανθρώπου με Φύση.

Όμως με την κατάρρευση του αισθησιοκινητικού κινηματογράφου η παραπάνω πορεία διερρήχθη. Η σύγχρονη εικόνα «εγκαθιστά το βασίλειο του “ασύμμετρου” ή των άρρητων τομών: δηλαδή η τομή δεν ανήκει πλέον η μια στην άλλη

51 Gilles Deleuze, Κινηματογράφος II. Η χρονοεικόνα, εκδόσεις νήσος, Αθήνα, 2010 δ.π. σ. 180.
εικόνα, στη μια ή στην άλλη ακολουθία που χωρίζει και επιμερίζει [...] το διάστημα απελευθερώνεται, το διάκενο γίνεται απαραμείωτο και αποκτά αυταξία». Στο σύγχρονο κινηματογράφο, το Όλον χάνεται και αντικαθίσταται από μια εξωτερική σχέση που διεισδύει ανάμεσα στις εικόνες αφήνοντας ένα κενό. Η σκέψη αντικαθίσταται από την πίστη, μια πίστη στο δοσμένο κόσμο.

d) Πραγματικότητα και συναίσθημα

Οι κινηματογραφικές ταινίες μπορούν να δείχνουν τη φυσική πραγματικότητα όπως εμφανίζεται σε άτομα που βρίσκονται σε ακραίες ψυχικές καταστάσεις, απότοκες γεγονότων, διανοητικών διαταραχών ή οποιουδήποτε άλλων εμπλοκών ή ενδογενών αιτιών. Αν υποθέσει κανείς ότι μια τέτοια ψυχική κατάσταση προκλήθηκε από μια πράξη βίας, ο κινηματογραφικός φακός φιλοδοξεί συχνά να αποδώσει τις εικόνες που θα σχηματίσει από αυτή την πράξη ένας συγκινησιακός ταραχμένος αυτόπτης μάρτυρας ή ένας μέτοχος αυτού του περιστατικού. Και αυτές επίσης οι εικόνες συγκαταλέγονται ανάμεσα στα κινηματογραφικά θέματα. Είναι παραμορφωμένες, από τη σκοπιά ενός ατάραχου παρατηρητή και διαφέρουν μεταξύ τους ανάλογα με τις διάφορες ψυχικές καταστάσεις που τις διεισδύουν.

Λόγου χάρη, στην ταινία Οκτώβρης ο Αϊζενστάιν συνθέτει ένα φυσικό σύμπαν που αντανακλά έξαλλη χαρά. Το επεισόδιο αυτό εκτυλίσσεται ως εξής: Στην αρχή της Οκτωβριανής Επανάστασης, αντιπρόσωποι των εργατών κατορθώνουν να πάρουν με το μέρος τους ένα απόσπασμα Κοζάκων. Οι Κοζάκοι ξαναβάζουν στο θηκάρι τους τα σπαθιά τους στο θηκάρι τους τα σπαθιά τους με τις στολισμένες
λαβές, και έπειτα οι δύο ομάδες συναδελφώνονται παράφορα σε κατάσταση γενικής ευφορίας. Η σκηνή του χορού που επακολουθεί παρουσιάζεται με τη μορφή μιας σκηνής, που δείχνει τον κόσμο όπως τον βιώνουν οι ενθουσιασμένοι εργάτες και οι Κοζάκοι. Μέσα στη μεγάλη χαρά τους, χορευτές και θεατές, που ανακατεύονται ολοένα μεταξύ τους, δεν αντιλαμβάνονται παρά μόνον ασύνδετα κομμάτια του άμεσου περίγυρου τους να κινούνται. Τους περιβάλλει ένα στροβιλιζόμενο σύμπλεγμα από αποκόμματα. Και ο Αϊζενστάιν εκφράζει στην εντέλεια αυτόν τον κόσμο, βάζοντας το ένα μετά το άλλο, σε μια ακολουθία που γίνεται όλο και πιο γρήγορος δεν κοριφώνεται η έκσταση, πλάνα από κοζάκικες μπότες που χορεύουν, κρακοβίκ, πόδια εργατών που περνούν χορεύοντας μέσα από ένα νερόλακκο, χέρια που χτυπούν παλαμάκια και πρόσωπα που φαρδαίνουν υπέρμετρα από το γέλιο.

Στον κόσμο ενός πανικόβλητου ανθρώπου, το γέλιο γίνεται γκριμάτσα και η σύγχυση εναγώνια ακαμψία. Τουλάχιστον έτσι φαντάζεται ο Έρνοε Μέτσνερ αυτόν τον κόσμο στην ταινία του Ληστεία. Ο «ήρωας» είναι ένας φουκαράς, που η τύχη του χαμουγελάει όταν βρίσκει στο δρόμο ένα νόμισμα και κατόπιν το παίζει στα ζάρι. Καθώς φεύγει με το πορτοφόλι του γεμάτο, ένας κακοποιός τον παίρνει από πίσω και η απόσταση που τους χωρίζει μικραίνει ολοένα. Ο ήρωας φοβάται. Μόλις το βάζει στα πόδια, όλα τα αντικείμενα γύρω του συμμαχούν με τον διώκτη του. Η σκοτεινή διάβαση κάτω από τις γραμμές του σιδηροδρόμου μετατρέπεται σε ύπουλη παγίδα, μαρμαρωμένες απειλές, τα ετοιμόρροπα σπίτια του φτωχομαχαλά σμίγουν και τον κοιτάζουν. Αξίζει να σημειωθεί ότι τα εφέ αυτά οφείλονται, σε μεγάλο βαθμό, στην πετυχημένη φωτογραφία. Ο ανθρωπόκος σώζεται προσωρινά.
από μια τροτέζα, που τον οδηγεί στο δωμάτιό της. Ξέρει όμως ότι ο κακοποιός εξακολουθεί να τον παραμονεύει κάτω, στο δρόμο. Η κουρτίνα κουνιέται και αυτός αισθάνεται σάμπως το ίδιο το δωμάτιο να κρύβει κίνδυνους. Όπου και αν κοιτάξει, δεν υπάρχει καμία δυνατότητα διαφυγής. Κοιτάζει στον καθρέφτη: αυτό που βλέπει εκεί μέσα είναι οι παραμορφωμένες αντανακλάσεις των χαρακτηριστικών του, που μοιάζουν με μάσκα.\footnote{Krakauer S., Θεωρία Του Κινηματογράφου, Η απελευθέρωση της φυσικής πραγματικότητας, μετ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, Εκδ. Κάλβος, Αθήνα, 1983, σ. 99-100.}

Στις ρεαλιστικές ταινίες, τα όνειρα που αναπαριστάνονται με τη βοήθεια κινηματογραφικών τεχνασμάτων ξεπερνούν τα θεατρικά, δηλαδή τα «στημένα» όνειρα, επειδή όχι μόνο αναγνωρίζουν την υπεροχή του πραγματικού κόσμου (με την ιδιότητά τους ως ονείρων) αλλά και απορρέουν από πλάνα που παριστάνουν αυτόν τον κόσμο. Αντί να επιδίδονται σε μια μη ρεαλιστική εικονοπλασία, δείχνουν εικόνες δεδομένων υλικών φαινομένων, έστω και αν τις τροποποιούν. Τα περισσότερα αντικείμενα και πρόσωπα στα όνειρα του Τα Μυστικά Μιας Ψυχής έχουν ήδη εμφανιστεί στα πραγματικά επεισόδια αυτής της ταινίας και δεν αρνούνται την προέλευσή τους από αυτά. Η πάλι, ας πάρουμε το όραμα που βλέπει πεθαίνοντας ο Τουλούζ Λωτρέκ στο Μουλέν Ρουζ: η Σοκολά, η Λα Γκουλή και οι άλλες μορφές που αιωρούνται σαν αιθέρια πνεύματα μπροστά στα μάτια της ψυχής του, ξεπροβάλλοντας μέσα από τον σκοτεινό τοίχο και χορεύοντας για να χαθούν στην ανυπαρξία κάτω από τους χαμηλούς ήχους του Όφενμπαχ, είναι ουσιαστικά οι ίδιες φυσιογνωμίες που ο Τουλούζ Λωτρέκ είδε τόσες φορές στη ζωή του να χορεύουν. Βέβαια, όλες αυτές οι εικόνες διαπλάθονται και /ή μοντάρονται με τρόπο τέτοιο ώστε να αυξάνεται ο ονειρικός χαρακτήρας τους, να αποτυπώνουν
τα συναισθήματα των δρώντων προσώπων και πρακτικά δεν 
απομακρύνονται ποτέ από την πραγματικότητα της κάμερας τόσο 
pολύ ώστε να μην μπορεί κανείς να αναγνωρίσει ότι απορρέουν 
από αυτή. Τα πολλά επαμφοτερίζοντα πλάνα τους, που 
παριστάνουν την «πραγματικότητα μιας άλλης διάστασης» - 
eικόνες σε αργή κίνηση, πλάνα παρμένα από ασυνήθιστες οπτικές 
γωνίες κλπ. – χρησιμοποιούνται, κατά κανόνα, έτσι ώστε να 
υπενθυμίζουν τα φυσικά δεδομένα, από τα οποία προέρχονται και 
δεν εξελίσσονται σε απομονωμένες μορφές. Θα έλεγε κανείς ότι η 
ρεαλιστική τάση τους «τράβηξε το χαλινάρι».

Με την ίδια έννοια, οι φαντασιώσεις του τύπου που 
exετάζουμε συμφωνούν απόλυτα με την κινηματογραφική 
προσέγγιση όταν δεν εκφράζονται απλώς στη γλώσσα της 
κινηματογραφικής πραγματικότητας, αλλά έχουν και τον 
χαρακτήρα φαινομένων που, κατά κάποιο τρόπο, εξαρτώνται από 
αυτή την πραγματικότητα. Σε αυτή την περίπτωση, το νόημα που 
συνδέεται μαζί τους ενισχύει την ρεαλιστική ποιότητα των πλάνων, 
με τα οποία υλοποιούνται. Στην ταινία Στην Καρδιά Της Νύχτας 
υπάρχουν επεισόδια που ακολουθούν αυτή την κατεύθυνση. Σε 
ένα από αυτά, ένας άνθρωπος που υποφέρει από αϋπνία και 
nοσηλεύεται σε μια ιδιωτική κλινική κοιτάζει νυχτιάτικα έξω από 
tο παράθυρο και βλέπει έναν ηλιόλουστο δρόμο με μια μαύρη 
νεκροφόρα, που ο αμαξάς της τον καλεί να μπει μέσα: «Υπάρχει 
ακόμα μια θέση». Αφού θεραπευτεί και βγει από το νοσοκομείο, ο 
ήρωας κάνει να ανέβει σε ένα λεωφορείο και ξαφνικά 
οπισθοχωρεί, γιατί ο οδηγός είναι ολόηδιος με εκείνο τον αμαξά 
φάντασμα και του απευθύνεται τα ίδια ακριβώς λόγια. Το λεωφορείο,

53 Krakauer S., Θεωρία Του Κινηματογράφου, Η απελευθέρωση της φυσικής 
πραγματικότητας, μπρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, Εκδ. Κάλβος, Αθήνα, 1983 ο.δ., σ. 140-141.
φυσικά, τσακίζεται. Ενα άλλο επεισόδιο της ίδιας ταινίας δείχνει καθαρά μια περίπτωση διχασμένης προσωπικότητας: η κούκλα ενός εγγαστρίμυθου, αποκτά τα γνωρίσματα ενός ανεξάρτητου ατόμου, επαναστατεί εναντίον του κυρίου της, που σε ολόκληρο το επεισόδιο παρουσιάζεται ως ψυχασθενής. Και οι δύο φαντασιώσεις που περιγράψαμε είναι κινηματογραφικές, για δύο λόγους. Ο πρώτος είναι το ότι εκφράζονται με πλάνα της καθημερινής ζωή, αν δεν υπήρχε η ιδιαίτερη θέση που του δίνεται στην ταινία, η ηλιόλουστος δρόμος που προβάλλει μέσα στη νύχτα δεν θα ήταν παρά ένας αληθινός ηλιόλουστος δρόμος. Ο δεύτερος λόγος είναι το ότι και οι δύο φαντασιώσεις παίζουν το ρόλο παραπληροφορίας, που γεννιούνται μέσα στα πλαίσια αλλόκοτων ή νοσηρών ψυχικών καταστάσεων. Έτσι μπορούμε να θεωρήσουμε ότι παριστάνουν «ειδικούς τρόπους της πραγματικότητας». Ο αμαξάς φάντασμα και το εξεγερμένο ανδρείκελο είναι πραγματικότητα, όπως εμφανίζεται σε έναν άρρωπο με το χάρισμα της δεύτερης όρασης και σε ένα σχισματικό αντίστοιχα.

Και πως εμφανίζεται η πραγματικότητα σε έναν τρελό; Ο Λουίς Μπουνιουέλ, στο θαυμάσιο επεισόδιο της εκκλησίας από την ταινία του EL, μας δίνει μια έξυπνη απάντηση. Ο Φρανσίσκο, ο πρωταγωνιστής της ταινίας, με την κούκλα του άρρωστο αθλητή και τον αναπνεύστη της ταινίας, κυριευμένος από παράλογη ζήλεια, παρακολουθεί έναν ηλιοθετητή στον καθεδρικό ναό, τον οποίο ανακαλύπτει επιτέλους όταν ανακαλύπτει επιτέλους ότι πέρασε δύο ξένους για τα επίδοξα θύματά του. Κάθεται, έχει αρχίσει η λειτουργία και το εκκλησιαστικό παρελθόν τους στον καθεδρικό ναό. Εκεί επιμένει να τους πυροβολήσει, όταν ανακαλύπτει επιτέλους ότι πέρασε δύο ξένους για τα επίδοξα θύματά του. Κάθεται, έχει αρχίσει η λειτουργία και το εκκλησιαστικό παρελθόν τους στον καθεδρικό ναό. Εκεί στον καθεδρικό ναό, ο Φρανσίσκος κάνει τον βλέμμα του, παθαίνει το σοκ της ζωής του: όλο και περισσότεροι άνθρωποι από το εκκλησιαστικό τον κάνουν χάζι, διακεκριμένοι
με την ανοησία του. Ακόμα και ο παπάς διακόπτει το τελετουργικό και κοιτάζοντας προς την κατεύθυνση του Φρανσίσκο, χτυπάει γελώντας το δάχτυλό του στο μέτωπό του. Όλος ο ναός αντηχεί από γέλια, και αυτός, ο Φρανσίσκο, είναι ο στόχος τους. Επειτα όμως ακούγεται και πάλι ένα ευλαβικό μουρμουρισμό, ενώ οι άνθρωποι είναι σκυμμένοι πάνω από τα προσευχητήρια τους. Και έτσι πάει λέγοντας, με σκηνές ευλάβειας που εναλλάσσονται με έκφρασης υλαρότητας. Πρέπει να σημειώσουμε ότι το εκκλησίασμα γελάει και προσεύχεται πραγματικά κατά συνέπεια τα πλάνα που δείχνουν την παραίσθηση του τρελού απεικονίζουν την πραγματικότητα χωρίς κανένα στόχο τεχνικά, την ιδιαίτερη του πραγματικότητα. Το τρικ αυτό πετυχαίνει χάρη στο μοντάζ. Φυσικά, αυτός ο ακραίος ρεαλισμός στον χώρο του φανταστικού είναι εφικτός μόνον επειδή είναι κοινό μυστικό το ότι κανένας δεν γελάει στη διάρκεια της λειτουργίας.  

54 Krakauer S., Θεωρία Του Κινηματογράφου, Η απελευθέρωση της φυσικής πραγματικότητας, μετ. Δημησθένης Κούρτοβικ, Εκδ. Κάλβος, Αθήνα, 1983 ο.π., σ. 144-145.
διανοητικά. Η υπόθεση αυτή ενισχύεται από τα παρακάτω επιχειρήματα του Krakauer:55

Πρώτον, ο κινηματογράφος καταγράφει τη φυσική πραγματικότητα αυτή καθ’ εαυτή. Ο θεατής, εντυπωσιασμένος από την ευημερία των εικόνων που βλέπει, δεν μπορεί παρά να αντιδράσει σε αυτές όπως θα αντιδρούσε στις ίδιες τις υλικές εκδηλώσεις της φύσης που αναπαράγονται από αυτές τις φωτογραφικές εικόνες. Έτσι εξηγείται η ευαισθησία του σε προσοχή σε αυτές τις τελευταίες. Είναι σαν να τον σπρώχνουν, με την παρουσία τους και μόνο, να αφομοιώσει τα απαραβίαστα και συχνά άμορφα σχήματα τους χωρίς την παρεμβολή της σκέψης.

Δεύτερον, ο κινηματογράφος, ανταποκρινόμενος στα καταγραφικά του καθήκοντα, αποδίδει τον κόσμο όπως κινείται. Ας πάρουμε μια οποιαδήποτε ταινία: από την ίδια της τη φύση, είναι μια αλληλουχία εικόνων που αλλάζουν διαρκώς και που συνολικά δίνουν την εντύπωση μιας ροής, μιας συνεχιστικής κίνησης. Και φυσικά δεν υπάρχει καμία ταινία που να μην παρουσιάζει ή μάλλον να μην αφομοιώσει κινούμενα πράγματα. Η κίνηση είναι το άλφα και το ωμέγα του κινηματογράφου. Αλλά, όπως φαίνεται, η θέα της κίνησης έχει «απήχηση» στην ανθρώπινη φυσιολογία, προκαλώντας στον θεατή διάφορες κινησιολογικές αντιδράσεις, όπως π.χ. μυϊκές αντανακλαστικές κινήσεις, κινητικές παρορμήσεις κλπ. Οπωσδήποτε, η αντικειμενική κίνηση λειτουργεί ως φυσιολογικό ερέθισμα. Ο Ανρί Βαλόν περιγράφει τη μαγνητική έλξη που ασκεί πάνω μας: «Δεν μπορούμε να πάρουμε τα μάτια μας από την οθόνη, όπου οι εικόνες της διαδέχονται η μια την άλλη, και αυτό όχι μόνο γιατί θα χάναμε το νήμα της ιστορίας και

δεν θα καταλαβαίναμε πια τη συνέχεια, αλλά και επειδή υπάρχει στη ροή των αλλεπάλληλων εικόνων κάποια ελκτική δύναμη, κάποια παρότρυνση που έχει για στόχο εμάς, την προσοχή μας, τις αισθήσεις μας, την όρασή μας και μας παρακινεί να μη χάσουμε τίποτα από αυτή τη ροή. Η κίνηση λοιπόν είναι από μόνη της κάτι το ελκυστικό, το σαγηνευτικό». Και πως μπορούμε να εξηγήσουμε την ακατανίκητη γοητεία της; Ο Κοπάι, για παράδειγμα, την ανάγει στην βιολογική κληρονομιά μας, λέγοντας ότι πολλά ζώα δεν αντιλαμβάνονται ένα αντικείμενο που τα ενδιαφέρει, τη λεία τους, τον εχθρό τους, παρά μόνον όταν κινείται. Όπως και αν έχει το πράγμα, το αποτέλεσμα, αυτό καθ’ εαυτό, είναι σίγουρο: οι αναπαραστάσεις της κίνησης διεγείρουν βαθιές στιβάδες του σώματός μας και ενεργοποιούν τα αισθητήρια όργανα μας.

Τρίτον, ο κινηματογράφος δεν καταγράφει μόνο τη φυσική πραγματικότητα αλλά και αποκαλύπτει περιοχές της που χωρίς αυτόν θα έμεναν κρυφές. Απεικονίζει δηλαδή ορισμένες διατάξεις των αντικειμένων στον χώρο και στον χρόνο, που μπορούν να παραχθούν από το δεδομένο οπτικό υλικό με τη βοήθεια κινηματογραφικών τεχνικών και τεχνασμάτων. Το καίριο σημείο εδώ είναι το ότι αυτές οι ανακαλύψεις έχουν αυξημένες απαιτήσεις από τη φυσιολογική ιδιοσυστασία του θεατή. Τα άγνωστα σχήματα που βλέπει δεν ενεργοποιούν τόσο πολύ τη λογική του όσο τις σπλαχνικές του λειτουργίες. Διεγείροντας την έμφυτη περιέργεια του, τον παρασύρουν σε διαστάσεις όπου οι αισθητηριακές εντυπώσεις έχουν μεγαλύτερη σημασία από οτιδήποτε άλλο.
ΕΝΟΤΗΤΑ Β

Στο δεύτερο μέρος της παρούσας εργασίας, θα ασχοληθούμε με το υλικό επτά ταινιών (τρείς αμερικανικές και τέσσερες ελληνικές) και θα επιχειρήσουμε να μελετήσουμε το συναίσθημα σε σχέση με τον χρόνο στον κινηματογράφο, με βάση τις θεωρίες του Deleuze.

Ι. ΕΠΙΚΙΝΔΥΝΕΣ ΣΧΕΣΕΙΣ (Stephen Frears - 1988)

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο Pierre Choderlos de Laclos έγραψε στα τέλη του 18ος αιώνα, το μυθιστόρημα Επικίνδυνες Σχέσεις, το οποίο αναφέρεται στις γαλλικές ερωτικές ραδιουργίες της εποχής του. Στις 4 Σεπτεμβρίου του 1781, ο Laclos ζήτησε μια άδεια από τη στρατιωτική του υπηρεσία στο νησί του Αίξ, με σκοπό να τελειώσει τη συγγραφή του συγκεκριμένου βιβλίου που πιθανότατα είχε αρχίσει το 1779. Το εγχείρημα επιτεύχθηκε λίγους μήνες μετά και έτσι τον Μάρτιο του 1782 πραγματοποιήθηκε η έκδοση των Επικίνδυνων Σχέσεων σε 4 τόμους από τον Durand Neveu, η οποία έγινε αμέσως σκανδαλώδης επιτυχία. 56

Ο de Laclos κινήθηκε συγγραφικά μέσα στα πλαίσια του ρομαντικού κινήματος, το οποίο έκανε την εμφάνισή του στη Γερμανία γύρω στα τέλη του 18ος αιώνα. Το ρομαντικό κίνημα, με

56 De Laclos, Ch., Επικίνδυνες Σχέσεις, μετφ. Ανδρέα Στάικου, Άγρα, εισαγωγή Andre Malraux, 1988, σ.31-32.
την πλατότητα έννοια, παρουσιάζει ένα ολότελα καινούργιο στοιχείο σε όλες τις καλλιτεχνικές εκφράσεις: την υψηλή αξιολόγηση της φαντασίας και το έντονο συναισθήμα. Η περίοδος 1740-1780 περιλαμβάνει έργα που αποκαλύπτουν το κύριο μέλημα της εποχής εκείνης: σε κάθε τομέα δημιουργικής έκφρασης η έμφαση δίνεται στο φυσικό σε αντίθεση με το λογικό, στο αυθόρμητο αντί του υπολογισμένου, στο ελεύθερο σε αντίθεση με το πειθαρχημένο. Έτσι τα συναισθήματα εκφράστηκαν με αμεσότητα, έγιναν επιλογές καινούργιων πεδίων και ακόμη δημιουργήθηκε μια καινούργια αισθητική.

Ο de Laclos όπως οι περισσότεροι ρομαντικοί συγγραφείς της Γαλλίας έδωσε μεγαλύτερη έμφαση στο συναίσθημα που πρέπει να εκφράζεται με τρόπο όσο το δυνατόν πιο αυθόρμητο και παθιασμένο, ενώ συνηγόρησε σε πεισματικά για την δραματική δομή και τον δραματικό λόγο. Ουσιαστικά ο de Laclos ακολουθεί το ρεύμα του ρομαντισμού όπως το ακολούθησαν οι σύγχρονοι του ρομαντικοί: θέτει ερωτήματα συναισθηματικού και ηθικού χαρακτήρα – ερωτήματα που παραμένουν πολλές φορές αναπάντητα.

Οι Επικίνδυνες Σχέσεις βασίστηκαν πάνω στις έννοιες της δύναμης (ως συναισθήματος αλλά και ανάγκης αρπακτικής ιδιοτέλειας), της προσωπικής επιβολής, του ναρκισσισμού, της λαγνείας, των υπόγειων ενστίκτων καθώς και της μεταμορφωτικής γι' αυτό και "ενοχλητικής" - δύναμης του Έρωτα.

57 Fursy, L. R., Ρομαντισμός, Η Γλώσσα της Κριτικής, μετφ. Ι. Ράλλη – Κ. Χατζηδήμου, Ερμής, Αθήνα, 1974, σ. 54-55.
58 Fursy, L. R., Ρομαντισμός, Η Γλώσσα της Κριτικής, μετφ. Ι. Ράλλη – Κ. Χατζηδήμου, Ερμής, Αθήνα, 1974 ο.π., σ. 54-55.
Οι Επικίνδυνες Σχέσεις είναι ίσως και μοναδικό ως προς το είδος του λογοτεχνικό έργο επειδή περιλαμβάνει τρεις ταυτόχρονες καινοτομίες από τον συγγραφέα: α) την παρουσίαση μιας μερίδας προνομιούχων κοινωνικών τάξεων που είχαν υιοθετήσει την ακολασία σαν ιδεολογία (libertinage), β) τη μαγεία του επιστολικού μυθιστορήματος και κυρίως γ) τις παράλληλες πράξεις και δράσεις πολλών προσώπων την ίδια χρονική στιγμή και των συναισθημάτων που προκύπτουν από αυτές.

Η ταινία αποτέλεσε την πρώτη μεγάλη κινηματογραφική επιτυχία του Frears στην Αμερική, με αμερικανικό επιτελείο πολύ σημαντικών ηθοποιών, σημειώνοντας μεγάλη καλλιτεχνική και εισπρακτική επιτυχία. Προτάθηκε για 7 βραβεία Όσκαρ: καλύτερης ταινίας, α' γυναικείου ρόλου, β' γυναικείου ρόλου, διασκευασμένου σεναρίου, καλλιτεχνικής διεύθυνσης, κουστομιών και μουσικής και τελικά κέρδισε τρία: διασκευασμένου σεναρίου, καλλιτεχνικής διεύθυνσης και κουστομιών.
1. Συναισθήματα και χρόνος στον κινηματογράφο και στο λογοτεχνικό κείμενο

Οι ερευνητές στο πεδίο της κινηματογραφικής μεταφοράς των λογοτεχνικών έργων έχουν εντοπίσει τα κοινά στοιχεία μεταξύ των δυο αυτών τεχνών. Το πρώτο και σημαντικότερο είναι ότι τόσο ο λογοτέχνης, όσο και ο κινηματογραφιστής επιδιώκουν να δείξουν κάτι και κυρίως να αναδείξουν σε όλο τους το μεγαλείο τα συναισθήματα των ηρώων.

Ο άνθρωπος βλέπει με δυο τρόπους: οπτικά (μέσω της εικόνας) και με τη φαντασία (μέσω της σκέψης). Ο κινηματογραφιστής χρησιμοποιεί την εικόνα, ο συγγραφέας την φαντασία. Επομένως, «η βασική διαφορά της λογοτεχνίας και του κινηματογράφου έγκειται στην αντίληψη της οπτικής και πνευματικής της εικόνας».

Deleuze, G., Κινηματογράφος Ι. Η εικόνα – κίνηση, εκδ. Νήσος, Αθήνα, 2010 σ. 22.

Κακλαμανίδου, Δ., Όταν το Μυθιστόρημα συνάντησε τον κινηματογράφο, Αιγόκερως, Αθήνα, 2006, σ. 18.
Το δεύτερο κοινό στοιχείο είναι το ότι το μυθιστόρημα και ο κινηματογράφος μοιράζονται την αφηγηματική λειτουργία αλλά υπάρχουν σημαντικές διαφορές τόσο στις μεθόδους παραγωγής, όσο και στην κατανάλωση των προϊόντων τους. Αυτό συμβαίνει γιατί οι πρώτες ύλες της κάθε τέχνης είναι διαφορετικές, όπως διαφέρουν η γλώσσα, οι συμβάσεις αλλά και το ίδιο το κοινό.61

Στη μεταφορά ενός λογοτεχνικού έργου στο κινηματογραφικό πανί λαμβάνει χώρα μια σειρά σύνθετων και πολύπλοκων διαδικασιών και μεθόδων62:

1. Η παραγωγή: Η συγγραφή ενός μυθιστορήματος είναι μια προσωπική υπόθεση (αυτή του συγγραφέα), ενώ μια κινηματογραφική ταινία είναι αποτέλεσμα μιας συλλογικής και πολύπλευρης εργασίας.

2. Η κατανάλωση: Ένα βιβλίο είναι μια ατομική υπόθεση (του αναγνώστη) και διαβάζεται χωρίς χρονικό περιορισμό, ενώ μια ταινία παρακολουθείται σε έναν συγκεκριμένο χώρο και χρόνο.

3. Οι δυνατότητες: Ο αναγνώστης έχει τη δυνατότητα να επιστρέφει σε σημεία της ιστορίας, να τα ξαναδιαβάζει όσες φορές το επιθυμεί και να σκέφτηκε πάνω σε αυτά, ενώ ο θεατής δεν έχει τη δυνατότητα αυτή και παρακολουθεί την ταινία

---

61 Κακλαμανίδου Δ., Όταν το Μυθιστόρημα συνάντησε τον κινηματογράφο, Αιγόκερως, Αθήνα, 2006 ο.π., σ. 18.
σχεδόν πάντα μονοκόμματα. Επομένως ο χρόνος νοείται διαφορετικά.

4. Η μετάφραση: Ο αναγνώστης ενός λογοτεχνικού κειμένου πρέπει να μεταφράζει τις λέξεις – σύμβολα σε πρόσωπα, πράγματα, σκέψεις και καταστάσεις, κυρίως συναισθήματα, μέσω της δικής του αντιληπτικής ικανότητας, ο θεατής δέχεται τις εικόνες, τις σκέψεις και τις καταστάσεις έτοιμες.

5. Η αντίληψη: Επικρατεί η άποψη ότι η παρακολούθηση ενός κινηματογραφικού έργου είναι εφικτή από κάθε θεατή, ενώ η ανάγνωση ενός λογοτεχνικού κειμένου απαιτεί κάποιο ικανοποιητικό επίπεδο μόρφωσης. Αυτό όμως είναι μια λανθασμένη αντίληψη διότι κάποιοι θεατές κινηματογραφικών ταινιών διαθέτουν ευρύτερη εμπειρία και γνώση και μπορούν να αναγνωρίσουν μέσω των εικόνων φυσιολογικά, εθνογραφικά και ψυχολογικά στοιχεία περισσότερο από κάποιους άλλους θεατές.

Το φαινόμενο της «διασκευής» πρωτότυπου έργου πάντα δημιουργούσε τον προβληματισμό γύρω από την «αυθεντικότητα» του αρχικού κειμένου, την πιστότητα (δηλαδή ότι η διασκευή αποτελεί μια παραμόρφωση ή μια αποδόμηση του πρωτότυπου) αλλά και τον βαθμό αρτιότητας. Το πρωτότυπο συνήθως διακρίνεται για την ποιότητά του, λόγω της λογοτεχνικής του αξίας κάτι που πιθανόν να χάνεται στην κινηματογραφική εκδοχή, η οποία γίνεται άμεσα ένα καταναλωτικό προϊόν. Επίσης το πρωτότυπο δημιούργημα είναι δυσκολότερο και πιο απαιτητικό
από μια ταινία διότι τα υλικά από τα οποία αποτελείται είναι δύσκολο να αποκωδικοποιηθούν και ίσως αυτός είναι ένα βασικός λόγος που η αγορά προτιμάει τη διασκευή.

Από τη μια πλευρά οι αναγνώστες κλασικών μυθιστορημάτων έχουν ήδη «κατασκευάσει» στο μυαλό τους την δική τους κινηματογραφική εκδοχή, επομένως οποιαδήποτε απόδοση δεν ανταποκρίνεται στις προσδοκίες τους είναι πιθανό να αποδεικνύεται «ελλιπής», διότι η κάθε διασκευασμένη ταινία συγκρίνεται με την «οπτικοποιημένη» ταινία της φantasίας τους. Οι απαιτήσεις όμως της σύγχρονης κοινωνίας που δεν αφήνουν και πάρα πολύ ελεύθερο χρόνο για μελέτη των κλασικών έργων προς τέρψη και μόρφωση αποκτούν μια δεύτερη ζωή στις κινηματογραφικές αίθουσες, γίνονται προσιτά σε όλους, ενώ ταυτόχρονα σώζονται τα κεντρικά τους νοήματα και μεταφέρονται οι σημαντικές τους έννοιες.

Η πιστότητα είναι το πιο κατάλληλο κριτήριο που μπορεί να χρησιμοποιήσει κανείς για να αναλύσει τις κινηματογραφικές διασκευές. Η ανάλυση του Mc Farlane που αφορά την προσήλωση στην πιστότητα, η οποία έχει αποπροσανατολίσει την έννοια της διασκευής (adaptation) είναι πραγματικά σημαντική. Η πιστότητα στο κείμενο, είτε αυτή θεωρείται επιτυχία στην αναδημιουργία συγκεκριμένων κειμενικών λεπτομερειών, είτε αποτέλεσμα ενός συνόλου, είναι ένα λανθασμένο μέτρο για να αξιολογηθεί η αξία της κινηματογραφικής διασκευής. Για παράδειγμα, όπως στις μεταφράσεις σε άλλη γλώσσα, οι προσαρμογές πάντα θα αποκαλύπτουν την ανωτέρωτη των πηγών τους, διότι ακόμη και να έχουν λάθη, τα πρωτότυπα κείμενα θα είναι πάντα καλύτερα με μέτρο σύγκρισης του εαυτό τους. Ακόμη και όταν οι διασκευές είναι επανακατασκευασμένη, η βασική τους μέριμνα ν’
αναπαράγουν το πρωτότυπο έργο θα προδώσει τις όποιες διαφορές τους και την κατωτερότητα τους. Επομένως, το μόνο remake μιας ταινίας που θα μπορούσε να παραμείνει πιστό στο πρωτότυπο θα ήταν μια επαναφορά του πρωτότυπου. Αλλά και αυτό όπως επισήμανε ο McFarlane θα ήταν προβληματικό διότι μετά από τριάντα χρόνια το ίδιο έργο δεν θα είχε την ίδια απήχηση, αφού τα κοινωνικά ήθη και οι πολιτισμικές νόμιμες αλλάζουν, όπως άλλωστε οι αξίες και οι προτιμήσεις της αγοράς.63

Υπάρχουν διάφορες σημαντικές πτυχές που οφείλει να λαμβάνει υπόψη του κάποιος που θέλει να μεταφέρει ένα μυθιστόρημα στον κινηματογράφο, διότι δεν μεταφέρει μόνο εικόνες αλλά και τα συναισθήματα των δρόμτων προσώπων. Ο Terence Hawkes διακρίνει την ιστορία από την υπόθεση. Η ιστορία είναι η βασική διαδοχή των γεγονότων, η πρώτη ύλη που προκαλεί τον καλλιτέχνη. Από εκεί και πέρα, η υπόθεση του έργου αντιπροσωπεύει τον ιδιαίτερο τρόπο με τον οποίο η ιστορία γίνεται ιδιαίτερη και δημιουργικά αποδομημένη. Το μυθιστόρημα και η ταινία μπορούν να μοιράζονται ασφαλώς την ίδια ιστορία, τα ίδια πρωταρχικά υλικά αλλά διαφέρουν ως προς τις στρατηγικές της πλοκής, οι οποίες μεταβάλλουν την ακολουθία και δίνουν έμφαση σε διαφορετικά σημεία χρόνου και ανάδειξης συναισθημάτων. Με άλλα λόγια, αυτή η εξοικείωση που είχε κάποιος με το λογοτεχνικό κείμενο αρχίζει να αλλάζει και να παίρνει άλλη μορφή.64


64 McFarlane, B., “Novel to Film, An Introduction to the Theory of Adaptation”, R. Barthes (ed.) Εικόνα – Μουσική Κείμενο, Πλέθρον, 1988, στο: Ευαγγέλου, Κ., Πάγκαλος,
Επομένως στον κινηματογράφο, ο θεατής μεταφέρεται από το μυθιστόρημα δηλαδή από μια αναπαραστατική λειτουργία σε μια πραγματική. Έτσι επισημαίνονται τα εξής: α) υπάρχουν διαφορές ανάμεσα στα δυο γλωσσικά συστήματα διότι το ένα λειτουργεί συμβολικά, το άλλο μέσα της διάδρασης των κωδικών β) ο χρόνος λειτουργεί διαφορετικά, διότι η ταινία δεν μπορεί να παρουσιάζει ταυτόχρονη δράση στο παρελθόν όπως το μυθιστόρημα 3) ο χωρικός προσανατολισμός της ταινίας που της δίνει και μια φυσική υπόσταση διαφέρει από τη γραμμικότητα του μυθιστορήματος.

Επιπλέον υπάρχει άλλη μια σημαντική διαφορά ανάμεσα στο αφηγούμαι και παρουσιάζω: η κινηματογραφική υπόθεση δεν χρειάζεται να ειπωθεί διότι ο θεατής απλώς την βλέπει. Έναντι του κέρδους της αμεσότητας, η απώλεια της αφηγηματικής φωνής γίνεται η πρωταρχική του μυθιστορήματος. Τα μυθιστορηματικά συστατικά παρέχουν μια σειρά προκλήσεων για τον κινηματογραφιστή, ειδικά όταν ο ίδιος δεν επιθυμεί να διαλύει την προ-υπάρχουσα πραγματικότητα του μυθιστορήματος αλλά περισσότερο να την αντικαταστήσει.65

---

2. Ανάλυση της ταινίας

Ο Τοντόρωφ αναλύοντας τις Επικίνδυνες Σχέσεις, αυτό το άκρως ψυχολογικό μυθιστόρημα, θέτει ως αφετηρία, όχι τα πρόσωπα ως όντα αλλά τις τρεις μεγάλες σχέσεις μέσα στις οποίες εντάσσονται και τις οποίες ονομάζει βασικά κατηγορούμενα. Οι σχέσεις αυτές είναι a) ο έρωτας, β) η επικοινωνία και γ) η βοήθεια. Οι σχέσεις αυτές υπάγονται σύμφωνα με την ανάλυσή του σε δυο βασικούς κανόνες: 1) τον κανόνα της παραγωγής όταν πρόκειται να ερμηνευτούν άλλες σχέσεις και 2) τους κανόνες δράσης, όταν πρόκειται να περιγραφθεί η μετατροπή των σχέσεων αυτών σύμφωνα με τη ροή της ιστορίας. Οπωσδήποτε υπάρχουν πολλά πρόσωπα στο έργο όμως αυτό που λέγεται γι’ αυτά (τα κατηγορούμενα του) μπορεί ουσιαστικά να ταξινομηθεί, ώστε κάθε σχέση να δημιουργεί μια αυτόνομη ενότητα αποτελούμενη από επιστολές.66

Όσον αφορά την πλοκή αυτή έχει ως εξής: Στη Γαλλία, λίγα χρόνια πριν τη Γαλλική επανάσταση, στους αριστοκρατικούς κύκλους, η μαρκησία De Merteuil (Glenn Close) θεωρείται μια γυναίκα με υψηλές ηθικές αρχές και μόρφωση. Στην πραγματικότητα είναι μια προσωπικότητα που αρέσκεται στη δολοπλοκία και την ραδιουργία. Από την άλλη, ο Vicomte de Valmont (John Malkovich), ο οποίος της μοιάζει πολύ στον χαρακτήρα και τα ενδιαφέροντα, θεωρείται ένας ανήθικος και αδίστακτος Καζανόβας. Έχοντας αυτό στο μυαλό της η Μαρκησία του αναθέτει ένα διαβολικό εγχείρημα για να πάρει την εκδίκηση της από μια παλιά ερωτική της ιστορία. Ένας από τους πρώην εραστές της που την εγκατέλειψε κάποια χρόνια πριν, πρόκειται να παντρευτεί την αθώα νεαρή Cecile de Volanges (Uma Therman). H Cecile ασφαλώς θα πρέπει να παντρευτεί παρθένα, ένα θέμα ιδιαίτερα σημαντικό για τις ηθικές αρχές της εποχής. Ο γάμος θα γίνεται σε μερικούς μήνες και ο Valmont καλείται να την αποπλανήσει.

Αυτό όμως φαίνεται υπερβολικά εύκολο για τον Valmont που έχει τα δικά του σχέδια. Θέλει η φήμη του ως άνδρα που δεν του αντιστέκεται καμία γυναίκα να ενισχυθεί ακόμη περισσότερο με το να κερδίσει τον έρωτα της Madame de Tourvel (Michelle Pfeiffer), μιας γυναίκας ιδιαίτερα ευυπόλητης που είναι γνωστή για την ακλόνητη ηθική και τις χριστιανικές αρετές της. Αυτό το εγχείρημα σύντομα αποδεικνύεται χρονοβόρο και πολύ απαιτητικό. Ο Valmont θέλει να το κατορθώσει υπό έναν όρο, να του χαρίσει η Μαρκησία μια ερωτική νύχτα. Αλλά η Μαρκησία απαιτεί να το αποδείξει ο Valmont εγγράφως. Η Madame de Tourvel τελικά παρασύρεται στον έρωτα του Valmont μέχρι που αυτός την παρατάει. Ο ίδιος πέφτει νεκρός μετά από μονομαχία με
τον ερωτευμένο δάσκαλο μουσικής της Cecile, Danceny (Keanu Reeves). Ο Valmont λίγο πριν ξεψυχήσει δίνει στον Danceny την αλληλογραφία του με την επιθυμία να αποκαλυφθεί το σατανικό της σχέδιο. Η Μαρκησία ταπεινώνεται δημόσια και ουσιαστικά διώκεται από την παρισινή κοινωνία, ενώ η Madame de Tourvel αρρωσταίνει και πεθαίνει μετά την εγκατάλειψη της από τον Valmont.67

Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι το μυθιστόρημα του de Laclos αποτελεί μια κριτική εναντίον της παρακμάζουσας γαλλικής αριστοκρατίας, επτά έτη πριν τη Γαλλική Επανάσταση, ενώ το ομώνυμο θεατρικό του Βρετανού σεναριογράφου της ταινίας Hampton γράφτηκε το 1985, μια εποχή που στη χώρα του κυριαρχούσε η συντηρητική πολιτική της Margaret Thacher και ένα είδος αρρωστημένου εγωισμού.

Ο σκηνοθέτης όμως δεν χρησιμοποιεί καθόλου το επιστολικό μυθιστόρημα ως μέσο κριτικής μιας πολιτικής και κοινωνικής κατάστασης, εξηγώντας πως, αν και γυρίστηκαν κάποιες σκηνές με αναφορές στη Γαλλική Επανάσταση, στο τέλος αφαιρέθηκαν, με την ελπίδα πως, αν η ταινία ήταν πραγματικά δυνατή σε συναίσθημα θα λειτουργούσε το ίδιο υποσυνείδητο επίπεδο, όπως και στο μυθιστόρημα και απλώς θα υποδήλωνε μια κοινωνία «στο χείλος του γκρεμού».68

Η Hawcroft, μυθιστόρημα (Hawcroft, 1999, 125),69 μέσα από το οποίο αναδεικνύονται τα συναισθήματα των ηρώων. Όμως αυτή η εμφανέστατη απουσία κάποιου κεντρικού αφηγητή που καθοδηγεί την πλοκή έχει ως αποτέλεσμα να κάνει αυτό το μυθιστόρημα, όπως άλλωστε όλα τα επιστολογραφικά μυθιστορήματα να μοιάζουν με ψυχογραφικό δράμα αφού οι χαρακτήρες και τα συναισθήματά τους ξεδιπλώνονται στον αναγνώστη άμεσα, χωρίς τη μεσολάβηση κάποιων άλλων περιγραφικών γεγονότων ή σχολίων.70

Το μυθιστόρημα του de Laclos είναι κατά μια μεγάλη έννοια ένα μυθιστόρημα πειθούς και σκοτεινών συναισθημάτων. Η πειθώ αναπτύσσεται και εξελίσσεται από τους χαρακτήρες μέσα από τη συγγραφή των επιστολών τους. Ο ένας προσπαθεί να πείσει τον άλλον για κάτι ή ν’ αντισταθεί στη δύναμη της πειθούς του. Το ενδιαφέρον του αναγνώστη εστιάζεται στις ρητορικές στρατηγικές και μεθόδους που υιοθετούνται από τους συγγραφείς των επιστολών, μερικές φορές συνειδητά, άλλες υποσυνειδητά, άλλες αποτελεσματικά, άλλες καταστροφικά, οι οποίες συντάσσονται για να πετύχουν τους στόχους τους ή να υπερασπιστούν τον εαυτό τους.71

Για την Μαρκησία Merteuil, υπάρχουν δύο τύποι επιστολογραφικής επικοινωνίας 1) η απλή αυτό-έκφραση που επιτρέπεται μόνο ανάμεσα σε στενούς φίλους και 2) η προσεχτικά δομημένη ρητορική επιστολογραφία, η οποία απευθύνεται σε όλους τους υπόλοιπους, συμπεριλαμβανομένων και των εραστών

και ερωμένων: «Καταλάβετε», γράφει η Μαρκησία «πως όταν γράφετε σε κάποιον, το κάνετε γι’ αυτόν κι όχι για σας. Έτσι, επιδίωξη σας δεν πρέπει να είναι να του πείτε αυτό που σκέφτεστε εσείς, αλλά αυτό που αρέσει περισσότερο σ’ εκείνον». Η Μαρκησία δεν είναι ερωτευμένη, γι’ αυτό υποστηρίζει την αλληλογραφία, δηλαδή μια (τακτικού χαρακτήρα) επιχείρηση, προορισμένη να προασπίζει θέσεις και να διασφαλίζει κατακτήσεις.72

Συνεπώς, αυτή η επιχείρηση οφείλει ν’ αναγνωρίσει τους τόπους (τα υποσύνολα) του αντίπαλου συνόλου – που πάει να πει - να κατακερματίσει την εικόνα του άλλου σε διάφορα σημεία που θα επιχειρήσει να θίξει η επιστολή. Πρόκειται λοιπόν, όπως υποστηρίζει ο Μπάρτ, για μια αντιστοιχία, με τη μαθηματική σχεδόν έννοια του όρου.73

Διαβάζοντας το έργο θα μπορούσε κανείς να διαχωρίσει χονδρικά τους βασικούς χαρακτήρες σε δυο κατηγορίες α) τους εκμεταλλευτές και β) τους εκμεταλλευόμενους. Η πρώτη κατηγορία παίζει με τα συναισθήματα των άλλων και περιλαμβάνει ασφαλώς τη Μαρκησία και τον Valmont που επιζητούν την ερωτική και σεξουαλική τους απόλαυση όποτε και με όποιον το επιθυμήσουν. Τα άμεσα θύματα τους είναι οι αθώοι νέοι Cecile και Danceny, καθώς και η παντρεμένη Madame Tourvel. Επίσης αυτοί οι δυο εξαπατούν και άλλους όπως την Madame de Volanges, την Madame de Rosemonde, τον Pere Anselme.

Ασφαλώς η Μαρκησία και ο Valmont γνωρίζουν καλά πως η ρητορική έχει μεγάλη δύναμη αλλά στη μεταξύ τους αλληλογραφία είναι απόλυτα ειλικρινείς. Και αυτή η καθαρή

72 Μπάρτ, Ρ., Αποσπάσματα του Ερωτικού Λόγου, μετφρ. Β. Παπαβασιλείου Ράππα, Αθήνα, 1983, σ. 189.
73 Μπάρτ, Ρ., Αποσπάσματα του Ερωτικού Λόγου, μετφρ. Β. Παπαβασιλείου Ράππα, Αθήνα, 1983 δ.π., σ. 189.
ειλικρίνεια (επιτολές 81 και 85, όπου η Μαρκησία εξηγεί με κάθε λεπτομέρεια τα σχέδια και τις μεθόδους της) θα την οδηγήσει στην ταπείνωση και την καταστροφή της όταν οι επιστολές θα κυκλοφορήσουν δημόσια.  

Ταυτόχρονα, όταν γράφει ο ένας στον άλλον προσπαθούν να εντυπωσιάσουν με τα κατορθώματά τους και να αποδείξουν ότι δεν εξαρτώνται από την μεταξύ τους σχέση και συνεργασία, κάτι που τελικά θα οδηγήσει τον Valmont στο θάνατο και την Merteuil στον απόλυτο εξευτελισμό. 

Στην ταινία, ο Frears ακολουθεί αρχικά την αφηγηματική δομή των επιστολών, όσον αφορά τις δράσεις και τις πράξεις των χαρακτήρων, αλλά διαφοροποιείται όσον αφορά τα ψυχολογικές πληροφορίες που παρέχει σχετικά με τους ήρωες. Αυτές οι πληροφορίες επιτυγχάνονται μέσω των κοντινών πλάνων. 

Ο Singerman έγραψε για τη συγκεκριμένη ταινία ότι δίνει ιδιαίτερη έμφαση στις ψυχαναλυτικές διαστάσεις των δυο βασικών ηρώων (Valmont και Merteuil) μέσω των κοντινών πλάνων. Τα κοντινά πλάνα αποτελούν παραδοσιακά σημαίνοντα ψυχολογικής φιλμικής ανάλυσης, γεγονός που αποδεικνύεται ήδη από το αρχικό πλάνο της ταινίας, όπου η Μαρκησία κοιτάζει αυτάρεσκα τον καθρέφτη, ένα πλάνο που επαναλαμβάνεται στο τέλος της ταινίας, όπου η Μαρκησία κοιτάζει απόλυτα ηττημένη τον καθρέφτη. 

Επομένως, η συνέπεια των ψυχολογικών πληροφοριών που

---

76 Gille Deleuze, *Κινηματογράφος Ι, Η εικόνα-κίνηση (θεωρία κινηματογράφου)*, μετάφραση: Μυχάλης Μάτασας, εκδόσεις νήσος, Αθήνα 2009, σ. 21. 
παρέχει ο Frears είναι μεταβολή της αφηγηματικής δομής του τέλους του μυθιστορήματος.

Όσον αφορά τα δευτερεύοντα πρόσωπα, ο Lynch επισημαίνει ότι «οι επιστολές των δυο βασικών χαρακτήρων αποκαλύπτουν τη μυθοπλαστική αλήθεια, ενώ αυτές των Cecile, Danceny και Tourvel αποκαλύπτουν μόνο γευδαίσθηση».78 Ο σκηνοθέτης διατηρεί την άγνοια των επιμέρους χαρακτήρων και ενισχύει τους δύο πρωταγωνιστές μέσω των κοντινών πλάνων, δημιουργώντας στην προσπάθεια του να πλησιάσει την αφηγηματική επιστολογραφική μορφή του μυθιστορήματος, μια κυρίως πρωτοπρόσωπη ταινία.

Ο χρόνος λειτουργεί παράλληλα, μέσω των σκηνών που παρεμβάλλονται και του παράλληλου μοντάζ, η ταινία διατηρεί τη συνεχή παρεξήγηση για τους χαρακτήρες, αλλά τη συνεχή κατανόηση για τους αναγνώστες.80

Το μυθιστόρημα του de Laclos ακροβατεί μεταξύ του «φαίνεσθαι» και του «είναι». O διχασμός μεταξύ αυτών των δυο, αποτελεί δομική αρχή του μυθιστορήματος και παρουσιάστηκε επαρκώς στην ταινία με δύο τρόπους: α) τον διάλογο και β) τη χρήση των καθρέπτων. O Singerman τονίζει ότι o καθρέπτης ερμηνεύεται ως ισοδυναμία των μυθιστορηματικών επιτολών, οι οποίες με τη σειρά τους αντανακλούν την εικόνα που επιθυμεί να μεταφέρει ο αποστολέας: «ο περίφημος διάδρομος με τους καθρέπτες στο σπίτι της Merteuil με τις πολλαπλές αντανακλάσεις».

79 Gille Deleuze, Κινηματογράφος I, Η εικόνα-κίνηση (θεωρία κινηματογράφου),μετάφραση: Μιχάλης Μάτσας, εκδόσεις νήσος, Αθήνα 2009. σ. 21
των δυο ηρώων...υπανίσσεται ευμετάβλητο χαρακτήρα που επιδεικνύουν οι χαρακτήρες στην αλληλογραφία με διαφορετικά πρόσωπα, αλλάζοντας την εικόνα τους ανάλογα με τον αποδέκτη της επιτολής».81

4. Συγκριτική ανάλυση της ταινίας και του μυθιστορήματος

Ο Frears, όπως επισημάνθηκε παραπάνω χρησιμοποιεί πολύ το κοντινό πλάνο των προσώπων με σκοπό να δείξει στο θεατή με μεγάλη παραστατικότητα την ψυχική κατάσταση των ηρώων του.82 Έτσι το κοντινό πλάνο ισοδυναμεί εν μέρει με την πρωτοπρόσωπη επιστολική αφήγηση και είναι παρόν στα σημαντικότερα σημεία της

πλοκής. Η ταινία αρχίζει με δύο κοντινά πλάνα (των βασικών πρωταγωνιστών) και τελείωνει με το κοντινό πλάνο της Μαρκησίας, ολοκληρώνοντας με τον ίδιο τρόπο έναν χρονικό κύκλο αφήγησης και γεγονότων.

Στη ροή της πλοκής και τον χρόνο της ταινίας παρεμβάλλονται εμβόλιμες σκηνές, παρέχοντας στον θεατή πλήθος πληροφοριών σε πολύ μικρό χρόνο (εξαιτίας των φυσικών περιορισμών που έχει μια κινηματογραφική ταινία όσον αφορά τον χρόνο): π.χ. η εμβόλιμη σκηνή της Cecile στο μοναστήρι που εκπαιδεύτηκε, όταν η Μαρκησία λέει στον Valmont το σχέδιο της αποπλάνησης της ή η σκηνή της Tourvel να κόβει τριαντάφυλλα και να συνοδεύει την θεία του Valmont, όταν ο ίδιος μιλάει για το προσωπικό του στοίχημα – την αποπλάνηση της κυρίας προέδρου. Η αθώα αλλά σαγηνευτική Tourvel θα γίνει το αντικείμενο της απαγωγής, της αιχμαλωσίας του έρωτα και το υποκείμενο της κατάκτησης, ενώ ο Valmont θα περάσει σταδιακά στην τάξη του αγαπημένου αντικειμένου για την ιδια.

Η χρήση των μεσαίων πλάνων στις πρώτες σκηνές υπογραμμίζει την παρουσία ενός τριτοπρόσωπου αφηγητή, ο οποίος παρουσιάζει στην αρχή της ταινίας τους πρωταγωνιστές του δράματος. Όμως η ύπαρξη πολύ κοντινών πλάνων καθιστά τους Valmont και Merteuil πρωταρχικούς αφηγητές στη συνείδηση του θεατή.

Τα διάφορα cut του σκηνοθέτη λειτουργούν για να πραγματοποιηθεί η παράλληλη παρακολούθηση των αντιδράσεων, των συναισθημάτων και των ψυχικών καταστάσεων των πρωταγωνιστών: π.χ. όταν η Μαρκησία μιλάει για τον εαυτό της.

83 Κακλαμανίδου, Μ., Όταν το Μυθιστόρημα συνάντησε τον κινηματογράφο, Αιγόκερως, Αθήνα, 2006,δ.π., σ.18.
γίνεται ένα cut στον Valmont, με αποτέλεσμα να αποδοθεί η ένταση του μονολόγου. Μάλιστα, το γεγονός ότι η Μαρκησία δεν τον κοιτάζει καθώς μιλάει αλλά το βλέμμα της είναι στραμμένο στην οθόνη, υποδεικνύει έναν εσωτερικό ουσιαστικά μονόλογο με τη μορφή ενός εξωτερικού διαλόγου.

Η φωνή αποτελεί ένα σημαντικό εργαλείο στην ταινία. Ο θεατής ακούει τον τόνο της φωνής των πρωταγωνιστών και είναι σε θέση να εξάγει περισσότερα συμπεράσματα απ’ ότι διαβάζοντας το μυθιστόρημα που θα πρέπει να πλάσει ο ίδιος τις φωνές και το ύφος των ηρώων.

Επιπλέον, οι επιλογές τόσο του σκηνοθέτη, όσο και του σεναριογράφου ανέδειξαν επιμελώς τον χαρακτήρα του υποκόμη σε κύριο αφηγητή και πρωταγωνιστή, σε αντίθεση με το μυθιστόρημα που αναδεικνύει περισσότερο την Μαρκησία. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να αφαιρείται η φεμινιστική χροιά του de Laclos, καθώς τόσο o Frears, όσο και o Hampton παρουσιάζουν την Μαρκησία ως μια αδίστακτη και πανούργα γυναίκα που τελικά τιμωρείται ανελέητα για τα κακά και τον πόνο που έχει προκαλέσει.

Στις τελευταίες σκηνές η Μαρκησία καταρρέει όταν μαθαίνει τον θάνατο του Valmont, ενώ η μυθιστορηματική Merteuil δεν χάνει ούτε στιγμή την ψυχραιμία της. Επίσης o Frears υποδηλώνει ότι o Valmont αγάπησε πραγματικά την Tourvel και αποφάσισε να πεθάνει για να πληρώσει την προδοσία του προς αυτήν, κάτι που δεν εξάγεται από το μυθιστόρημα.
5. Αφηγηματικές κινηματογραφικές τεχνικές

Το ήσυχο ταυτόχρονα και εντυπωσιακό άνοιγμα της ταινίας προϊδεάζει συναισθηματικά τον θεατή για τη μυστικότητα που θα προκύπτει επανειλημμένα στην πλοκή του έργου. Η αρχή του έργου συνοδεύεται από ένα μουσικό κομμάτι που θυμίζει τη μυστηριώδη μουσική των ταινιών του Hitchcock84. Όπως πέφτουν οι τίτλοι έναρξης της ταινίας, η Μαρκησία Merteuil παρατηρεί προσεχτικά το πρόσωπο της στον καθρέφτη και στο πλαίσιο αυτό, ο θεατής βλέπει επίσης το πίσω μέρος του κεφαλιού της στη σκιά. Τα κοντινά πλάνα (close-up) στο πρόσωπό της που χρησιμοποιούνται συστηματικά καθ’ όλη τη διάρκεια της ταινίας είναι μια τεχνική του Frears για να φέρει τον θεατή σε

84 Gille Deleuze, Κινηματογράφος I, Η εικόνα-κίνηση, μετάφραση: Μιχάλης Μάτσας, εκδόσεις νήσος, Αθήνα 2009, σ. 22.
«οικείότητα» με τον χαρακτήρα της και να υπογραμμίσει το γεγονός ότι η μόνη ύπαρξη που είναι κοντά της είναι ουσιαστικά ο ίδιος της ο εαυτός. Η χρήση των καθρεφτών συνδέεται με την αυτο-ικανοποίηση, με την εξαπάτηση και με την αυτο-εξαπάτηση και γι αυτό υπάρχουν πολλές σκηνές με καθρέπτες, τόσο της Μαρκήσιας όσο και του Βαλμόντ. Γιατί όπως οι καθρέφτες και οι ρυθμίσεις (οπτικές και ακοустικές) στις Επικίνδυνες Σχέσεις, έτσι και ο τρόπος κινηματογράφιας του Frears, υπογραμμίζουν τη ματαιοδοξία των δυο βασικών πρωταγωνιστών της.

Από την άλλη πλευρά, η Μαντάμ Tourvel, ποτέ δεν εμφανίζεται να κοιτάζει τον εαυτό της στον καθρέφτη ή να βρίσκεται δίπλα σε καθρέφτη διότι είναι μια αγνή γυναίκα και γι αυτό ο σκηνοθέτης αποφασίζει να την τοποθετεί σε ανοικτούς χώρους που της αρμόζουν, όπως είναι τα μεγάλα πάρκα, οι κήποι ή τα μεγάλα δωμάτια με θέα.85

Όσον αφορά τη μουσική των Επικίνδυνων Σχέσεων, αυτή αρχίζει με τους τίτλους του έργου εμφανώς μιμούμενη τη μουσική του Bernard Herrmann στις αμερικανικές ταινίες του Άλφρεντ Χίτσκοκ, Pyscho και Vertigo. Αυτός ο μελωδικός / ακουστικός προπομπός της εξαπάτησης, της απώλειας και της θλίψης συνεχίζεται μόνο για λίγο. Μετά από λίγα δευτερόλεπτα σιωπής, ακούγεται μια οπερατική εισαγωγή του 18ου αιώνα (στην πραγματικότητα από ένα κονσέρτο του Βιβάλντ). Η μουσική επιστρέφει συχνά στην ταινία και συνοδεύει τη δράση, ενισχύοντας τα συναισθήματα τόσο των κινηματογραφικών μορφών, όσο και του θεατή. Η μουσική της ταινίας είναι φυσικά της ιστορικής περιόδου στην οποία αναφέρεται η ιστορία, αν και όχι κατ ανάγκη

συνηθισμένη: άριες από τον Glück και μια σκοτεινή μελωδία του Handel. Το soundtrack της ταινίας αποτελείται από ορχηστρικά αποσπάσματα από έργα των Vivaldi, Bach και Handel. Όπως επισημαίνουν οι Bardet και Caron, η μουσική χρησιμοποιείται με ιδιαίτερη σημασία: η μελωδία της άριας που ο «καστράτο» τενόρος τραγουδάει στην αίθουσα μουσικής ακούγεται και πάλι σε μια άλλη σκηνή – τραγική ειρωνεία - όπου η Μαρκησία υπαγορεύει στον Βαλμόντ το κείμενο της επιστολής για τη ρήξη του με την ερωμένη του Madame de Tourvel.  

Η όπερα λειτουργεί επίσης ως ένας χώρος συναντήσεων και κοινωνικών συναναστροφών. Εκεί γνωρίζεται ο Danceny με την Cécile τον οποίο η Merteuil συστήνει ως «τον καλύτερο δάσκαλο μουσικής στο Παρίσι». Για την Merteuil, όπως και για τα περισσότερα μέλη της αριστοκρατικής κοινωνίας στις Επικίνδυνες Σχέσεις, οι οπερατικές άριες υπηρετούν ως πηγή αισθητικής απόλαυσης και περισσότερο ως συνοδεία των δραμάτων που πρόκειται να ζήσουν οι ήρωες.

Ένα ιδιαίτερα ζωντανό παράδειγμα της λειτουργίας της μουσικής για τις μηχανορραφίες είναι η σκηνή όπου η Merteuil, ο Valmont, η Madame de Tourvel, και άλλοι αριστοκράτες παρακολουθούν ένα soirée, στο οποίο ακούγεται η μουσική του Χαίντελ το «Ombra Mai Fu». Τότε η Madame de Tourvel εισέρχεται στην οθόνη σε μια σκηνή που η θέαση επισκιάζεται από έναν μαύρο τοίχο για δέκα περίπου δευτερόλεπτα (μία στιλιστική πινελιά του Φρίαρς). Στη συνέχεια ξεκινά η άρια, πριν η κάμερα εστιάσει και πάλι στην Madame de Tourvel. Χωρίς να διακόπτεται η ροή της σκηνής, αυτό το πλάνο επιτυγχάνει στην

πραγματικότητα, να αυξήσει την εντύπωσή ότι η άρια χρησιμεύει κυρίως ως δραματικό συμπλήρωμα της αδιάλειπτης δράσης, ενισχύοντας ταυτόχρονα τη συναισθηματική φόρτιση της σκηνής.

Η αλληλουχία των σκηνών που ακολουθούν χαρακτηρίζονται από οπτική και ακουστική ρυθμικότητα και τα συστηματικά κοντινά πλάνα (γκρον πλαν) στα πρόσωπα των πρωταγωνιστών: Σε δύο σκηνές η Cécile ακούει προσεκτικά τη μουσική στο κέντρο του καρέ, ενώ η Merteuil βρίσκεται εκτός εστίασης στο κέντρο του καρέ, ενώ η Merteuil βρίσκεται εκτός εστίασης στο ένα στον άλλο με την αμοιβαία ικανοποίηση για την πρόσφατη αποπλάνηση της νεαρής γυναίκας. Ακολουθεί κοντινό πλάνο της Madame de Rosemont, στο εξοχικό της οποίας έλαβε χώρα η αποπλάνηση. Ο φακός μετά δείχνει μια ταραχμένη Madame de Volanges, τη μητέρα της Cécile η οποία δεν κατάφερε να καταλάβει αυτό που γινόταν και να σταματήσει την αποπλάνηση της κόρης της. Ακολουθεί κοντινό πλάνο του τενόρου και αμέσως μετά η κάμερα ακολουθεί τη Madame de Tourvel να κινείται προς το πίσω μέρος της αίθουσας. Σταματά για μια στιγμή, οπτικά πλαισιώνεται από τους Merteuil και Valmont, στον οποίο γυρίζει τη ματιά της και χαμογελάει αλαφρώς. O Valmont φαίνεται σκυθρωπός. Η κάμερα μένει στην Merteuil και στον Valmont, ο οποίος την παρακολουθεί να φεύγει. Κοντινό πλάνο στο σκοτεινό προφίλ της Tourvel και πολύ κοντινό πλάνο του Valmont να την κοιτάζει, δείχνοντας ακόμα πιο δυστυχισμένος. Παρόμοιο κοντινό πλάνο στην Merteuil, της οποίας το χαμόγελο σβήνει και αντικαθίσταται από έναν απλός μπλέμμα που δείχνει ότι αντιλαμβάνεται τα

87 Gille Deleuze, Κινηματογραφος I, H εικόνα-κίνηση (θεωρία κινηματογράφου), μετάφραση: Μιχάλης Μάτσας, εκδόσεις νήσος, Αθήνα 2009, σ. 26
συναισθήματα που γεννιούνται ανάμεσα στον Valmont και στην Tourvel και ανησυχεί. Πλάνο στο σκιασμένο προφίλ της Tourvel με την Merteuil και τον Valmont εκτός εστίασης πίσω της. Η κάμερα δεν κινείται, αλλά η εστίαση γίνεται και πάλι στον Valmont και την Merteuil, καθώς η Tourvel γυρίζει το κεφάλι της προς αυτούς. Η Merteuil αποτρέπει το βλέμμα της, ενώ ο Valmont, κοιτάζει την Tourvel. Ακολουθεί άλλο ένα κοντινό πλάνο όπου η Tourvel χαμογελάει και πάλι φιλικά, ένα χαμόγελο που εξασθενίζει καθώς ξανα-προσηλώνεται στη μουσική. Κοντινό πλάνο στον Valmont, που σκύβει το κεφάλι του. Ακολουθούν τρία καρέ: η Madame de Tourvel εκτός εστίασης δεξιά. Εστίαση στον Valmont που παίρνει το χέρι της Merteuil και το φέρνει στα χείλη του. Η Merteuil του χαμόγελα στοργικά και προσηλώνεται στη μουσική. Η συμπεριφορά και οι κινήσεις του Valmont έχουν προφανώς σχεδιαστεί για να προκαλέσουν ζήλια στη Tourvel, της οποίας όμως το βλέμμα μένει στον τραγουδιστή της όπερας. Την ίδια στιγμή, ο θεατής συμπεραίνει πως υπάρχει μια κάποια ευλικρινή και φιλική σχέση μεταξύ Valmont και Merteuil. Ένα πολύ κοντινό πλάνο και πάλι στο πρόσωπο της Tourvel όπως γυρίζει το κεφάλι της για να δει τον Valmont, τώρα σοβαρό και ίσως λίγο απορημένο, ο οποίος την κοιτάζει επίμονα. Περνώντας στην επόμενη σκηνή, ο τενόρος τελειώνει την όπερα του. Η κάμερα κοιτάζει τώρα προς τα κάτω,, όπου ο Valmont οδηγεί την Cécile στο επόμενο ερωτικό της μάθημα.

Με τις λεπτές όψεις υποκριτικής και το κομψό μοντάζ, με τη ρομαντική φωτογραφία και τον λυρικό φωτισμό, o Frears με αυτές τις σκηνές καθιστά τη μουσική φόντο της δράσης. Η βασική πλοκή της ταινίας, η εξέλιξη του πολύπλοκου τριγώνου Tourvel – Valmont - Merteuil, προχωρεί χωρίς κάποια σημαντική δράση,
λόγια, συζητήσεις, παρά μόνο επιστολές. Η Merteuil, της οποίας η συνωμοτική συντροφικότητα με τον Valmont προλόγισε την ακολουθία των σκηνών, αρχίζει να υποψιάζεται την ένταση της έλξης του Valmont για την Tourvel, μια καχυποψία που την ενοχλεί και αυτό οδηγεί στην κατανόηση του βάθους της σχέσης της με τον υποκόμη της. Η προσπάθεια του Valmont να κατακτήσει την Tourvel εισέρχεται σε μια νέα φάση, όπου παίζει με τα συναισθήματα του θηράματος και τα προσωπεία που μπορεί ο ίδιος να υιοθετεί: ο ίδιος γίνεται η persona ενός οικτρά, σκυθρωπού και μελαγχολικού μνηστήρα. Η Tourvel, προσπαθώντας να δείξει στον Valmont την απαράμιλλη «φιλία» που του υποσχέθηκε, αρχίζει να ανταποκρίνεται, έστω και ελάχιστα, στον πόνο που προκαλεί ο έρωτας του χωρίς ανταπόκριση.

Η ειρωνεία είναι (ως συνήθως), ότι ο θεατής αρπάζεται από αυτό το συγκρατημένο δράμα αλλά ταυτόχρονα παρασύρεται από τις σεξουαλικές περιπέτειες του Valmont και τη συνεχή ερωτική εκπαίδευση της Cécile, στο υπνοδωμάτιο της. Μάλιστα δεν είναι τυχαίο ότι η Cécile εμφανίζεται πρώτη στην όπερα (το πρώτο θήραμα του υποκόμη) πριν η Tourvel μπει στον χώρο.

Αλάγω της σημασίας της έκφρασης των ανθρώπινων συναισθημάτων στα πρόσωπα των ηρώων, τα κοντινά και τα πολύ κοντινά πλάνα αυξάνουν τη συναισθηματική φόρτιση σχεδόν σε όλες τις σκηνές. Μάλιστα τέτοια πλάνα στις Επικίνδυνες Σχέσεις συχνά γίνονται επιθετικά. Για παράδειγμα, δέκα από τις δεκατέσσερις σκηνές της όπερας αρχίζουν ή περιλαμβάνουν τα πολύ κοντινά πλάνα. Μετρώντας όλα τα πρόσωπα και όλα τα πλάνα, υπάρχουν τουλάχιστον είκοσι εστιάσεις του φακού στα πρόσωπα των ηθοποιών κοντινά ή πολύ κοντινά πλάνα, ως επί το
πλείστον της Merteuil, του Valmont, και της Tourvel. Σε στιγμές
ακραίων συναισθημάτων ή σημεία καμπής της πλοκής (τα οποία
συνήθως συμπίπτουν), ο Frears κινείται με την κάμερά του
σφιχτά. Τα κοντινά (close-up) πλάνα του Valmont και της Cécile
tονίζουν τη φυσική οικειότητα που έχει αναπτυχθεί μεταξύ τους.
Ένα εξαιρετικά σύντομο και σφιχτό close-up του προσώπου του
Danceny και των δοντιών του, προηγείται της μοιραίας στιγμής
που ο Valmont θα πέσει νεκρός από το σπαθί του νεαρού. Ένα
έντονα συναισθηματικά φορτισμένο close-up δείχνει την Tourvel
και τον Valmont να αγκαλιάζονται αφού πρώτα έχει ο υποκόμης
έχει προκαλέσει τη ζήλια της δύστυχης γυναίκας. Κατά τη διάρκεια
της μονομαχίας του με τον Danceny, είμαστε στο μυαλό του
Valmont για παρόμοια πλάνα της μνήμης του που κάνει αναδρομές
στο παρελθόν του για το χρόνο του με την Tourvel. Τα κοντινά
πλάνα προσώπου απεικονίζουν τις τελευταίες στιγμές του κάθε
μέλους του μοιραίου ερωτικού τριγώνου: τα λόγια του Valmont
στον Danceny όπως κείτεται ετοιμοθάνατος, η Madame de Tourvel
που θέλει η κουρτίνα να τραβηχτεί λίγο πριν πεθάνει και η
Merteuil που διακρυμένη αφαιρεί το μακιγιάζ της.

Στη βάση της θεωρίας του Deleuze για τη σύνθεση εικόνα-
συναισθήματα, τα κοντινά πλάνα είναι απαραίτητα, γιατί
επικεντρώνονται ακριβώς στις σωματικές και ψυχικές εκφράσεις,
αντιδράσεις και ανταποκρίσεις απέναντι στη δράση γύρω τους.
Στόχος των κοντινών πλάνων (γκρον πλαν) είναι να προκαλέσουν
ανάλογες συγκινήσεις στους θεατές, ίσως να μεταφέρουν τα
συναισθήματα των ιδιων των χαρακτήρων στους θεατές.89

88 Gille Deleuze, Κινηματογράφος Ι, Η εικόνα-κίνηση (θεωρία
κινηματογράφου), μετάφραση: Μιχάλης Μάτσας, εκδόσεις Νήσος, Αθήνα 2009, σ. 25
89 Deleuze, G., Cinema 1, the Movement Image, transl. H. Tomlinson, University
of Minnesota Press, Minneapolis, 1983.
Με άλλα λόγια, η εντατική χρήση των εξαιρετικά κοντινών λήψεων υπογραμμίζει κινηματογραφικά τη μελοδραματική ποιότητα της ταινίας. Την ίδια στιγμή όμως, τέτοιες λήψεις συχνά παραμένουν ασαφείς σε συναισθηματικό περιεχόμενο ή επιδέχονται ποικίλες ερμηνείες: Η Merteuil κλαίει για τον εαυτό της ή για τον Valmont; Ή και για τους δύο; Όταν η Tourvel μουρμουρίζει στον Danceny, «Αρκετά…. Τράβηξε την κουρτίνα», αυτό το «Αρκετά» σημαίνει ότι έχει κατανοήσει το μήνυμα της αγάπης που έφερε από τον Valmont, ή ότι είναι κουρασμένη από τη ζωή ή ότι δεν μπορεί να αντέχει να ακούσει τίποτα περισσότερο ή τα λόγια του Danceny ήχον παρηγορητικά ή ότι δεν επιθυμεί καμία περαιτέρω υπενθύμιση της πτώσης της από την αρετή - ή ίσως όλα αυτά μαζί;

Στο τέλος των ιστοριών τους, η συχνή απεικόνιση των κεντρικών χαρακτήρων σε σφιχτά κοντινά πλάνα σε όλη την ταινία τονίζει τη μοναξιά τους, τον βαθμό στον οποίο βιώνουν τις πιο ανησυχητικές συναισθηματικές στιγμές τους μόνοι, χωρίς στήριξη. Με τις τραγικές τους αφηγήσεις οι χαρακτήρες απομονώνονται όλο και πιο πολύ, χάνοντας την επαφή τους σταδιακά με τον κοινωνικό περίγυρο για να γλιστρήσουν προς το μοναχικό θάνατο ή τον εξοστρακισμό. Για την Merteuil και τον Valmont, ο διαχωρισμός από τους άλλους ανθρώπους - συμπεριλαμβανομένων και των περιστασιακών εραστών – είναι αποτέλεσμα της επιδίωξης για εξουσία. Δύο όμως close-ups δείχνουν λίγο πολύ το αντίθετο, μια οικειότητα μεταξύ τους αλλά αυτή είναι σχετικά σπάνια.

Το παρελθόν παραμονεύει. Η Merteuil προτείνει την αποπλάνηση της Cécile – της οποίας ο σύζυγος που πρόκειται να αποκτήσει η μικρή κοπέλα είναι ο πρώην εραστής της Merteuil.
(εκδίκηση) και υποτίθεται ότι η Cécile έχει «εγγυημένη αρετή». O Frears εισάγει ένα σύντομο flash back στη μητέρα της σε ένα μοναστήρι να επισκέπτεται την Cécile. H Cecile φρουρείται από δύο μοναχές πίσω από ένα κλειδωμένο κελί και μιλάνε με τη μητέρα της πίσω από ένα πλάγια σιδήρου. Αλλά η Cécile έχει ήδη μπει στον επικίνδυνο κόσμο. Όταν ο Valmont επιτίθεται στην παρθενία της Cécile αρχίζει παράλληλα να παρακολουθεί τη μητέρα της πίσω από ένα διαχωριστικό δωματίου που προστατεύει μόνο τον κατάσκοπο.

Οι εικόνες που αντλούνται από το παρελθόν βοηθάνε στη διαδικασία της αναγνώρισης, αλλά και της κατανόησης των συνθηκών της πλοκής που όπως ονόμασε ο Bergson και ακολουθώνει ο Deleuze, αναγνώριση εικόνας.90 O Frears ανασύρει θραύσματα της μνήμης από το παρελθόν (η ιστορία του εραστή της Mærkèsias που την παράτησε, η Cécile στο μοναστήρι), για να δοθούν εξηγήσεις. H αναδρομή στο παρελθόν (flashback) βοηθάει στην κατανόηση του κειμένου και των συναισθημάτων των πρωταγωνιστών.

Η επιρροή του Χίτσκοκ στην ταινία του Frears είναι εμφανής τόσο στον φωτισμό, όσο και στα μοτίβα. Το οπτικό μοτίβο των παραβιασμένων πυλών κλιμακώνει το συναισθήμα στον χώρο. Όταν ο Valmont παραδίδει τελεσίγραφο στην Tourvel, «Πρέπει να σε έχω αλλιώς θα πεθάνω», αυτή σηκώνεται από την καρέκλα όπου καθόταν και αυτός είχε βάλει το κεφάλι στα γόνατα της. Παρακολουθεί το θήραμα του να τρέχει μέσα από το πλάγια της πλάτης της καρέκλας.

Άλλη μια Χιτσκοκική επιρροή μοτίβου και φωτισμού είναι οι σκηνές στις σκάλες. Ειρωνικά ο Χίτσκοκ βάζει τους χαρακτήρες να κατεβαίνουν με αγωνία τις σκάλες σε φωτισμό ημι-σκοτεινό, ενώ όταν τις ανεβαίνουν βρίσκουν τις προσδοκίες τους να πραγματώνονται στην κορυφή τους. Έτσι και ο Frears, στις Επικίνδυνες Σχέσεις, χρησιμοποιεί τις σκάλες με καταστρεπτικά αποτελέσματα. Όπως για παράδειγμα όταν ο θριαμβευτής Valmont ανεβαίνει τις σκάλες για να ζητήσει από την Merteuil το υποτιθέμενο βραβείο του. Δεν λαμβάνει κανένα βραβείο. Η Merteuil του λέει ότι έχει ερωτευτεί το θύμα του, ενώ με διεστραμμένο θρίαμβο του υποδεικνύει πως θα χωρίσει με την Tourvel, και του δείχνει τον δρόμο από την στριφογυριστή σκάλα.

Άλλα οπτικά μοτίβα, όπως πλέγματα, σκάλες, και καθρέφτες διακριτικά προσθέτουν τους δικούς τους συμβολισμούς σε αυτό το τόσο βαθιά ειρωνικό φιλμ. Ένα άλλο οπτικό μοτίβο που προσδίδει ιδιαίτερο φωτισμό στην εικόνα είναι οι εστίες φωτιάς, τα τζάκια, οι φλόγες από τα κεριά Σημειωματικά όμως η φωτιά παραπέμπει στο πάθος, στην αμαρτία, στην απελπισία με τη συντροφιά της αναμμένης φωτιάς, η Merteuil ακούει με κλιμακωμένη αγωνία την εκστατική απολογία του Valmont για τον έρωτα του με την Tourvel. Σχετική σκηνή με το μοτίβο της φωτιάς είναι η έμφαση που δίνεται από τον σκηνοθέτη στο φωτισμό των κεριών στην τεράστια πολυέλαιο στον τεράστιο πολυέλαιο στο καμία της Merteuil.

Οι καμάρες επίσης φέρουν το συμβολικό νόμιμο των περάσματος από τη μια συναισθηματική κατάσταση στην άλλη, από τον έναν κόσμο στον άλλο (της αθωότητας - της ίντριγκας). Αρκετές φορές η κάμερα πλησιάζει το παριζιάνικο αρχοντικό της Merteuil μέσα από μια μεγάλη πετρινή καμάρα. Άλλο ένα αξιοσημείωτο πλάνο χώρου κοιτάζοντας από πάνω προς τα κάτω
είναι στο τοξωτό τούνελ στο οποίο η μονομαχία μεταξύ Valmont και Danceny θα λάβει χώρα. Τα «φαλλικού» σχήματος σπαθιά των δυο ανδρών συγκρούονται σε ένα τοξοειδή χώρο που γραφικά παραπέμπει σε «γυναικείο κόλπο».

Συμβολικά είναι επίσης τα χρώματα στα οπτικά μοτίβα της ταινίας, ειδικά το κόκκινο, το λευκό και το μαύρο. O Frears χρησιμοποιεί την παλέτα των χρωμάτων εκφραστικά και πολλές φορές αφηρημένα, για να ενισχύσει τους ρυθμούς της πλοκής και το φωτισμό των σκηνών του. Με άλλα λόγια, τα χρώματα των Επικίνδυνων Σχέσεων σημασιολογικά και ως μέρος της οπτικής γραμματικής τους, υποστηρίζουν τόσο το περιεχόμενο, όσο και τη δομή των νοημάτων τους. Μερικά αξιοσημείωτα παραδείγματα απεικονίζουν την πρακτική του Frears στον χρωματικό σχεδιασμό και το φωτισμό της ταινίας.

Όταν πρωτοεμφανίζεται η Cécile, είναι ντυμένη στα λευκά. Συμβατικά αυτό το χρώμα συνδέεται με την αθωότητα. Στην ίδια σκηνή, έξω από το μοναστήρι, ο κοσμικός κόσμος φανερώνεται με μαύρα άλογα και κόκκινες κουρτίνες, τα χρώματα που συχνά έχουν συνδεθεί και πάλι με συμβατικό τρόπο, με το θάνατο, το πάθος ή τον κίνδυνο. Κατά τη διάρκεια της έντονα συναισθηματικής άριας του τενόρου στην όπερα, κυριαρχεί το κόκκινο, ενώ όταν ο Danceny συναντά για πρώτη φορά την Cécile, οι δύο τους είναι ντυμένοι σε μαύρο και λευκό. Σε μια μετάγενεστερή σκηνή στην όπερα, ο τενόρος και ο αρπιστής του είναι ντυμένοι στα λευκά, που ίσως αυτό υποδηλώνει ότι την αθωότητα της αγάπης, ειδικά σε σύγκριση με τον σαρκικό εγωισμό και την εκδικητικότητα του πάθους του κεντρικού πρωταγωνιστικού ζεύγους. Σε μια ειρωνική παραλλαγή συσχετισμών χρωμάτων και εξαιτητής, ο Valmont φοράει λευκά...
ρούχα, όταν αυτός επιθυμεί να εξαπατήσει κοινωνικά τους γύρω του και ως πραγματικός σκοπός του είναι να δώσει στα κρυφά μια επιστολή προς την Cécile. Ομοίως, τα λευκά ρούχα του όταν πρωτοφλερτάρει την Tourvel μπορεί διακριτικά και παραπλανητικά να προτείνουν την αγνότητα των προθέσεών του. Όταν εμφανιστεί όμως η Merteuil ντυμένη στα λευκά στην τελευταία σκηνή της ταινίας στην όπερα, δεν ξεγελάει κανέναν αφού έχει γίνει γνωστό το πακέτο των γραμμάτων, το οποίο έχει κοκκινίσει από το αίμα του Valmont, καθώς πεθαίνει στα χέρια του Danceny.

Το κόκκινο αν και συνδέεται σε κάποιες σκηνές με την Tourvel δεν συνδέεται άμεσα με το πάθος, αλλά με το αίμα της κατά τη διάρκεια της οδυνηρής θεραπείας που λαμβάνει η ίδια στο μοναστήρι. Τα ιατρικά «βασανιστήρια» της αντιμετωπίζουν την ασθένεια που την ταλαιπωρεί και έχει τις ρίζες της στην αγάπη. Το κατακόκκινο τριαντάφυλλο που κόβει όταν έχει εμφανιστεί για πρώτη φορά στην ταινία ντυμένη στα λευκά, στο κτήμα της Madame de Rosemont συντονίζει, τουλάχιστον εν μέρει, με ευρωπαϊκό τρόπο το κόκκινο της πρώτης σκηνής και της τελευταίας της (αγάπη – αίμα – θάνατος).

Σύμφωνα με τις κυρίαρχες ενώσεις του κόκκινου στην ταινία, το τριαντάφυλλο μπορεί επίσης να δείχνει ότι η ταινία δεν είναι εντελώς απρόσβλητη από τη ρομαντική αγάπη με την οποία τα τριαντάφυλλα παραδοσιακά συνδέονται. Το κόκκινο του αίματος του Valmont πάνω στο λευκό του χιονιού οδηγεί το μάτι στη μελαγχολική μαύρη ένδυση των δύο ανδρών.

Το τελευταίο πλάνο της ταινίας, το κοντινό πλάνο (γκρο πλαν) στο πρόσωπο της Merteuil, αντιστοιχεί σε ελαφρώς παράφωνα χρώματα αντίθετα του θανάτου του Valmont: χλωμό δέρμα,
κόκκινα χείλη και ένα σταδιακό σβήσιμο (fade) σε μαύρο ως αποτέλεσμα της ματαιοδοξίας της ίντριγκας, του πλούτου και του πάθους που εξαφανίζονται στη λήθη.

Ο Frears ενορχηστρώνει τις κινήσεις, τις δράσεις και τις αντιδράσεις των προσώπων του έργου μέσα από μια επαναλαμβανόμενη αφηγηματική διαδοχή που αποτελείται από ενότητες – σκηνές με δραματουργική αυτότελεια, με σταθερό φόντο το αναπαραστατικό σύνολο του διάκοσμου της εποχής, το οποίο παραμένει χωρίς να καταργείται, για να επιτρέψει να προβληθούν τα κίνητρα, οι προθέσεις και τα αντιφατικά συναισθήματα που διατρέχουν, σαν υπόγεια ρεύματα τις εικόνες αυτού του δράματος. Το δράμα ξεκινάει σαν μια ερωτική κομωδία διαπλοκής και παρωχημένου ρομαντισμού για να καταλήξει σε τραγωδία. Με αυτή τη σκηνοθετική πρακτική, ο Fears καταφέρνει να αναβιώσει επιλεκτικά και να εκσυγχρονίσει και να ομογενοποιήσει κινηματογραφικά διάφορες αφηγηματικές τεχνικές με κώδικες της λογοτεχνίας, του θεάτρου και της όπερας. Η στυλιζαρισμένη κινησιολογία των ηθοποιών του αντιπαραβάλλεται διαρκώς με την ευθύτητα των διαλόγων και τις εναλλαγές των εκφράσεων και των χειρονομιών τους που αποκαλύπτουν το πραγματικό πρόσωπο των ηρώων.

Ο σκηνοθέτης δεν τοποθετείται μετωπικά και στατικά μπροστά στην κάμερα (με την έννοια του δραματουργικού χωροχρόνου), όπου διαδραματίζεται η ιστορία, αλλά μετακινείται διαρκώς στο έντευθεν και το επέκεινα του αφηγηματικού πλαισίου της συγκεκριμένης εποχής, αναζητώντας την καθολική και διαχρονική σημασία των σχέσεων και των πράξεων των ηρώων του. Υιοθετεί την δική του, υποκειμενική οπτική και βαθμιαία αφαιρεί τα προσωπεία των ηρώων με τα οποία είναι κυρίαρχοι ενός παιχνιδιού.
πάθους και ερωτικού ανταγωνισμού. Οι βασικοί του ήρωες έχουν τον δύσκολο ρόλο της διπλής υποκρισίας, όπου μέσα στον κινηματογραφικό τους ρόλο υποκρίνονται διαρκώς κάτι που δεν είναι, περισσεύοντας από το περίγραμμα των κοινωνικών κανόνων, της κατεστημένης ηθικής και τους κανόνες ευπρέπειας της εποχής τους. Γενικά μοιάζουν να παίζουν στον κοινωνικό χώρο για την ίδια την απόλαυση της πράξης, ανέμελοι κυνηγοί «συγκινήσεων» και «στιγμών». Το παιχνίδι του ελέγχοντα φτάνουν να χάνουν τον προσωπικό τους έλεγχο,
ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η Ιφιγένεια (1977) είναι μια σπουδαία λυρική ταινία του Μιχάλη Κακογιάννη, της οποίας το σενάριο βασίζεται στην ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη. Η δράση είναι δυναμική, όπου η κάθε κατάσταση ακυρώνει την προηγούμενη και στηρίζεται αποκλειστικά σχεδόν στο χαρακτήρα των προσώπων. Ο Ιονέσκο έγραψε για την ταινία «Μαζί με τον Ευριπίδη, ο Κακογιάννης έχει ανεβεί στην κορυφή της Τέχνης και της ανθρώπινης γνώσης. Αυτή είναι η οραιότερη ταινία που έχω δει στη ζωή μου».91

Ο Κακογιάννης σε συνέντευξή του στη βελγική εφημερίδα Le Soir είπε ότι στο βάθος η Ιφιγένεια είναι μια ταινία για το δημόσιο συμφέρον, στο οποίο θυσιάζονται τα πάντα, ακόμη και η ίδια η ζωή. Παρόλα αυτά, ο σκοπός του δεν ήταν να κάνει ένα διδακτικό έργο. Τον ενδιέφερε να αποδώσει περισσότερο τη συγκίνηση που δημιουργείται, τα συναισθήματα των ηρώων παρά το μήνυμα. Στη ταινία επιδιώκει να δείξει με ποιον τρόπο ο Αγαμέμνονας έφτασε να σκοτώσει την ίδια του την κόρη γιατί δεν έβλεπε γύρω του παρά μοναχά δύναμη και φιλοδοξία. Εάν εγκατέλειψε την εκστρατεία θα έχανε το στέμμα του, έτσι ο ίδιος μοιάζει με στυγερό δικτάτορα.

91 Στεφώση, Μ. (επιμ.) Η Τριλογία – Trilogy, Ιφιγένεια, Τρωάδες, Ηλέκτρα. Μιχάλης Κακογιάννης, Εκδ. Ιτανός, Αθήνα 2003, σ.18.
Η διήγηση της ταινίας εξελίσσεται με παραδοσιακό τρόπο χωρίς να ρισκάρει να μην αποδοθεί τέλεια ο σκεπτικισμός του Ευρυτίδη. Τα κίνητρα των Ελλήνων είναι καθαρά πολιτικά και όχι ηθικά. Ετοιμάζουν μια εκστρατεία λεηλασίας και καταστροφής. Οι θεοί δεν είναι παρά άλλοθι στο οποίο θα θυσιαστεί η Ιφιγένεια. Ο Κακογιάννης παροτρύνει τον θεατή στο να διαβάσει ξανά την αρχαία τραγωδία, τονίζοντας κάθε τι που μπορεί να έχει αναφορά στις σημερινές κρίσεις του 21ου αιώνα. Ο χρόνος δουλεύει διπλά: το παρελθόν έχει αναφορές στο παρόν και τα συναισθήματα που δημιουργούνται στο θεατή, γεννιούνται από τις συγκρούσεις των ηρώων.

Η ταινία καταγγέλλει τον πόλεμο που προκαλείται από την τρέλα των ανθρώπων που θυσιάζουν αθώες υπάρξεις για την εξουσία (Αγαμέμνονας), την προσωπική αντεκδίκηση (Μενέλαος) και το κέρδος (Οδυσσέας). Μόνον οι νέοι, όπως άλλωστε σε κάθε εποχή, δεν είναι διεφθαρμένοι από το ψέμα και την παρακμή που η ίδια η ζωή δημιουργεί και είναι συναισθηματικά ενάλωτοι (Ιφιγένεια, Αχιλλέας). Αλλά είναι μάταιο για αυτούς να ξεσηκωθούν ενάντια στις προσταγές της Μοίρας. Όλοι οι χαρακτήρες του έργου συμπλήρωσαν σε ένα θέαμα που αποτελεί κληρονομιά της μεγάλης τραγικής σκέψης, ενώ ταυτόχρονα μένει πιστό και προσιτό στους σημερινούς ανθρώπους.

Η ταινία του Κακογιάννη χρησιμοποιεί το τοπίο και την αρχιτεκτονική του για να αποδώσει την ατμόσφαιρα της εποχής όσο ρεαλιστικότερα γίνεται, ενώ οι μεταβολές στο σκηνογραφικό τοπίο αποκαλύπτουν την ψυχολογική διάθεση και την ιδεολογική τοποθέτηση των ηρώων. Έτσι το τοπίο στην Ιφιγένεια βασίζεται στις εικόνες της κλασικής αρχαιότητας, το τοπίο των Μυκηνών, αντικείμενα και ρούχα εποχής, αξιοποιώντας το μεσογειακό-
ελληνικό τοπίο, καταδεικνύοντας την σύνδεση παρελθόντος - παρόντος. Επίσης ο φακός του Κακογιάννη αξιοποιεί τα τεχνολογικά μέσα και τις κινηματογραφικές τεχνικές, και παρουσιάζει το έρημο, άγριο- πρωτόγονο τοπίο, για να αναδειχθεί η σύγκρουση ανάμεσα στο αρχέγονο και το ορθολογικό, το ένστικτο και τη λογική και καταφέρνει να σκιαγραφήσει μέσω του φυσικού τοπίου τις ψυχολογικές διακυμάνσεις και την ιδεολογική περιθωριοποίηση των ηρώων.92

Κάθε κάδρο της ταινίας θυμίζει στον θεατή ότι τα πολιτικά εγκλήματα γίνονται με τη συγκατάθεση των εκπροσώπων της εξουσίας, ενώ με την πίεση του απελπισμένου όχλου που και πάλι οι φορείς της εξουσίας φέρνουν στη θέση αυτή. Έτσι το χθες μπορεί να γίνει σήμερα και το σήμερα να επαναληφθεί αύριο, ενώ τα συναισθήματα που προβάλλονται είναι πολύ έντονα.

---

1. Ανάλυση της ταινίας

Η δράση στην Ιφιγένεια βασίζεται ολοκληρωτικά στην δύναμη της ψυχής της νεαρής ηρωίδας, στην άσκηση και στη μεταμόρφωσή της. Τη μια στιγμή φοβάται για τη ζωή της, την άλλη αγέρωχα και περήφανα βαδίζει στο δρόμο της θυσίας για το όνομα και την τιμή της Ελλάδας. Τις ίδιες ψυχολογικές διακυμάνσεις, δηλαδή από τη σκληρότητα στο έλεος φαίνεται πως έχουν και οι υπόλοιποι πρωταγωνιστές και η ανέλιξη των χαρακτήρων είναι από τους πιο σημαντικούς άξονες της ταινίας.

Από την αρχή ο θεατής γνωρίζει με τη σκηνοθετική λογική της σκηνής τον φόνο της ιερής ηρωίδας της Άρτεμης από τον Αγαμέμνονα, ότι η πλοκή περιστρέφεται γύρω από τη θυσία ενός αθώου εξαιτίας μιας πολιτικής σκοπιμότητας. Ο
αρχηγός των Ελλήνων σκότωσε το σύμβολο μιας θεότητας, με αποτέλεσμα η ισορροπία να απαιτεί άλλη μια θυσία. Η λύτρωση που έρχεται για την Ιφιγένεια από την ίδια τη θεά Άρτεμις δεν γίνεται ξεκάθαρη στην τελική σκηνή της ταινίας, διότι ο Κακογιάννης ακολούθησε μια πολιτική γραμμή τόσο ευριπίδεια, όσο και μοντέρνα.

Από ιδεολογικής απόψεως, ο Κακογιάννης δείχνει την επαναστατική του ματιά και «παίζει» με τις συναισθηματικές εξάρσεις των προσώπων: επιμένει στο θέμα της ραδιουργίας και της τερατώδους ψυχικής σύνθεσης των ανθρώπων που ασκούν την εξουσία και τονίζει τη νεωτερική πλευρά του έργου του Ευριπίδη, χωρίς να το πλησιάζει με διάθεση αναπαράστασης. Ο σκηνοθέτης γενικά οφείλει να βρίσκει την αντιστοιχία με την ευαισθησία και την πολιτική/ψυχολογική διαμόρφωση του σύγχρονου κοινού93 και ο Κακογιάννης το πετυχάινε απόλυτα.

Εξάλλου σε κάθε νέα παραγωγή ενός κειμένου, πόσο μάλιστα όταν πρόκειται για ένα έργο κλασσικό από την αρχαία δραματουργία, ο σκηνοθέτης οφείλει να δημιουργεί μια νέα ιστορικότητα, δηλαδή να θέσει νέους κανόνες ανάγνωσης όπως και πρόσληψής του. Με αυτή την έννοια το παρόν «ανανηματοδοτείται», ανακαλύπτονται σύγχρονες πτυχές του πραγματικού, ενώ ταυτόχρονα απελευθερώνεται η δυνατότητα μιας εναλλακτικής ερμηνείας του κόσμου. Αυτό σημαίνει ότι ένας σκηνοθέτης δεν ακυρώνει την πρωτότυπη μορφή του κειμένου αλλά μέσα από αυτήν διαμορφώνει (εφόσον είναι επιτυχημένο το δημιουργήμα) ένα νέο κοσμοειδέαλο. Όπως λέει ο Πατσαλίδης, ο δημιουργός προσπαθεί να επαναφέρει με κάποιουν διαφορετικό

93 Μητροπούλου, Α., Ελληνικός Κινηματογράφος, χχ Αθήνα 1980, σ. 174-180.
τρόπο το γιατί σημαντικών ζητημάτων στην πορεία της ανθρωπότητας και της ανθρώπινης ύπαρξης. Έτσι, ένα οποιοδήποτε κείμενο, συνεχίζει να υπάρχει ως ζωντανό σώμα, όσο υπάρχουν οι συνεχείς παραγωγώσεις του (προσαρμογές του). Εξάλλου, το γεγονός ότι οι αρχαίοι μύθοι δεν ανήκουν σε κάποια ζωντανή θρησκεία και έτσι δεν διατρέχουν τον κίνδυνο να προσβάλλουν αξίες και πιστεύω, αφορά όλους όσους θέλουν να πειραματιστούν και λειτουργούν απελευθερωτικά. Ο δημιουργός δεν βρίσκει εμπόδια σε θέματα ερμηνείας, χρώματος, φυλής και φύλου. Επειδή παίζεται πάντα σε μια νέα γλώσσα δημιουργός και θεατής διαπραγματεύονται μια νέα ανάγνωση.

Η Ιφιγένεια μεταδίδει ένα βαθειά ανθρώπινο περιεχόμενο: την τραγική μηδαμινότητα του ανθρώπου αντίκρυ στις συντριπτικές αναγκαιότητες που γίνονται «μοίρα» ή «θεοί» και το οικουμενικό μήνυμα (την εξέγερση κατά της τυραννίας, την καταδίκη του πολέμου) των πρωτότυπων τους, χάρη στην εξαίρετη ευρηματικότητα και επιδεξιότητα, τόσο στο σενάριο όσο και στη σκηνοθεσία του Κακογιάννη. Η ιδεολογική πρόθεση στην Ιφιγένεια ανανεώνεται κάθε τόσο είτε σαν λόγος, είτε σαν εικόνα, είτε με φράσεις όπως «Γελάστηκες αν νόμιζες πως οι Έλληνες βασιλιάδες πάνε να πολεμήσουν για να πάρουν πίσω την Ελένη. Πρόσχημα θέλαν: τα κατακτητικά τους όνειρα χρόνια τώρα τα ακονίζει το χρυσάφι της Τροίας», είτε με τα ύπουλα βλέμματα σε κοντινό πλάνο του Οδυσσέα (που εκπροσωπεί την πολιτική διαπλοκή), του Κάλχα, του Μενέλαου, είτε ακόμη με διαδηλώσεις

---

94 Πατσαλίδης, Σ., Θεατρικές Παρεμβάσεις, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2013, σ. 153-156.
του στρατού που παραπέμπουν σε σημερινές πολιτικές διαδηλώσεις.95

Το έργο, αν και σε μερικά σημεία μεταβάλλεται σε ένα πεδίο πολιτικής διαπλοκής, καταφέρνει να αναδεικνύει το ιδεολογικό του μήνυμα: το απόλυτο συναισθημα της προσφοράς - την αυτοθυσία για ένα ανώτερο ιδανικό.

Η Ιφιγένεια η ηρωίδα ολοκληρώνεται μέσα στο μυθικό πλαίσιο και ανακαλύπτει τον εσωτερικό της κόσμο που αγνοούσε. Από θύμα μεταβάλλεται σε μια συνειδητή ύπαρξη, κερδίζοντας ένα είδος σωτηρίας. Η τραγική πράξη της Ιφιγένειας ανταποκρίνεται σε όλη την καμπύλη που διαγράφει ο μύθος ως αρχή τάξεως και ως ιστορία της ζωής του κόσμου και ο Ευριπίδης οδηγεί τις πράξεις των ηρώων με βάση ένα θεϊκό σχέδιο στο οποίο πιστεύει απόλυτα.

Η τραγικότητα των προσώπων εκφράζει τα συναισθήματά τους σε όλη τη διάρκεια του έργου. Οι ήρωες της ευριπίδειας τραγωδίας αγωνιούνται με τον εαυτό τους και με τους άλλους σε μια παράλογη έξαψη. Αυτός ο κόσμος της ευριπίδειας τραγωδίας προσφέρεται γόνιμα στο δημιουργικό χώρισμα της πράξης που αποτυπώνει στην μεγάλη οθόνη με τρόπο πειστικό, την παράλογη σύγκρουση της ατομικότητας. Στην τραγωδία του Ευριπίδη, η δράση αναπτύσσεται σε μια πειραχή ανάμεσα στο θείο και το ανθρώπινο. Οι καταστάσεις εξελίσσονται χάρη στην αυτόβουλη δράση των χαρακτήρων. Ο Κώστας Καζάκος (ως Αγαμέμνονας), όπως άλλωστε και ο Κώστας Καρράς (ως Μενέλαος) - με την συχνά εμφαντική ερμηνεία τους - αποδίδουν

95 Μοσχοβάκης, Α. «Μιχάλης Κακογιάννης, από την ηθογραφία στην τραγωδία», στο: Κολώνιας, Μ. (επιμ.), Μιχάλης Κακογιάννης, 36ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Καστανιώτη, Αθήνα 1995, σ. 41.
αποτελεσματικά τα μπερδεμένα συναισθήματα και τις ψυχολογικές
μεταπτώσεις των ηρώων τους.

Ο Κακογιάννης ακολουθεί ένα στυλ καθαρών
περιγραμμάτων που, όπως επισημαίνει ο Γουδέλης,96 δίνει βάρος
στην εσωτερική πάλη του Αγαμέμνονα (τον παραμερισμό των
συναισθήματός του στο πάθος της εξουσίας) και στην τελική
μεταμόρφωση της Ιφιγένειας από περίφοβο σε ενσυνείδητο άτομο,
με συναίσθηση ενός χρέους. Η τραγικότητα του χαρακτήρα του
Αγαμέμνονα παρουσιάζεται από τον σκηνοθέτη με την πλήρη
απομόνωσή του, ο οποίος κάνει τα πάντα για να κρατήσει την
αρχηγία, επηρεασμένος από τα λόγια του Μενέλαου: «Οι
μεγάλες ευθύνες θέλουν μυαλό και πλάτες. Η αξία μετράει
στον αρχηγό και όχι η καταγωγή του».

Η τραγωδία αυτή, όπως έχουν παρατηρήσει πολλοί
φιλόλογοι, θα έπρεπε να είχε τον τίτλο Αγαμέμνων και όχι
Ιφιγένεια. Ο Κακογιάννης πολύ σωστά τοποθέτησε ως κεντρικό
πρόσωπο της ταινίας τον ηγέτη της εκστρατείας στην
Τροία, ένα πρόσωπο διχασμένο ανάμεσα στην ανάγκη για εξουσία και στα
ανθρώπινα – πατρικά του αισθήματα. Το φίλμ έχει εκμεταλλευτεί
tα σώματα, το άγονο τοπίο, τα ερείπια, το σκληρό φως και το
σκοτάδι για να τονίσει ακριβώς την τραγικότητα των προσώπων.97

Η Ειρήνη Παππά (ως Κλυταιμνήστρα) είναι συγκλονιστική
στο ρόλο της μάνας και της καταπιεσμένης συζύγου. Η σκηνή του
ξεσπάσματος, την ώρα που η πρωτότοκη κόρη της φεύγει από την
αγκαλιά της για να πάει στη θυσία, αποτελεί μια από τις κορυφαίες

96 Γουδέλης Τ., «Τρεις τραγωδίες του Ευριπίδη από τον Κακογιάννη (Ηλέκτρα,
Τροιάδες, Ιφιγένεια εν Αυλίδι)» στο: Κολώνιας, Μ. (επιμ.), Μιχάλης Κακογιάννης, 36ο Φεστιβάλ
Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Καστανιώτη, Αθήνα 1995, σ. 69.
97 Γουδέλης Τ., «Τρεις τραγωδίες του Ευριπίδη από τον Κακογιάννη (Ηλέκτρα,
Τροιάδες, Ιφιγένεια εν Αυλίδι)» στο: Κολώνιας, Μ. (επιμ.), Μιχάλης Κακογιάννης, 36ο Φεστιβάλ
Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Καστανιώτη, Αθήνα 1995, δ.π., σ. 69.
στιγμές της ταινίας, αφού οι τόσο μελετημένες υποκριτικά κραυγές της διαπερνούν σαν αιχμηρό μαχαίρι την ψυχή του θεατή. Η ίδια για ακόμη μια φορά αποδεικνύει το μεγαλείο της υποκριτικής της ικανότητας. Επίσης, η τελευταία σκηνή σε κοντινό πλάνο της μαυροφορεμένης μάνας που έρχεται σε αντίθεση με την παρουσία της ως βασίλισσα στις προηγούμενες σκηνές, ντυμένης με ρούχα που αρμόζουν στον τίτλο της, περικλείει όλη τη συσσωρευμένη ένταση της τραγικότητας του έργου, την πτώση και την επερχόμενη εκδίκηση, τα υπόγεια συναισθήματα που τρέφει για τον σύζυγο, τον φόβο και την αγωνία. Σε κάθε περίπτωση, η ίδια η μορφή της, οι εκφράσεις του προσώπου της, καθ’ όλη τη διάρκεια του έργου, προκαταβάλλουν τον χρόνο που έρχεται. Πρόκειται για μια φιγούρα που βασανίζεται στο παρόν για να λυτρωθεί στο μέλλον.

Η Ιφιγένεια βλέπει πίσω από το λόφο, στην κορυφή του οποίου στέκεται ο μαυροφορεμένος Κάλχας, τη γη των νεκρών, δηλαδή τη μοίρα της. Ο συμβολισμός αυτός μετατίθεται σε ένα άλλο επίπεδο: η Ιφιγένεια θα ανέβει τον λόφο μόνη, χωρίς τη γαμήλια συμπότη για να πραγματοποιήσει στο θάνατο το γάμο της με τον Αχιλλέα. Η στάση της είναι ηρωική, με επίγνωση του τι
πρόκειται να συμβεί. Η παρθένος – κόρη πιάστηκε με δόλο στα χέρια της εξουσίας σαν ζώο θυσίας, μοτίβο που αντιστοιχεί στον ελληνικό τρόπο σκέψης ότι μια γυναίκα τιθασεύεται με το γάμο.98 Ο Αχιλλέας, μαθαίνοντας τον δόλο του βασιλιά αρνείται ως νέος τις σκοπιμότητες αλλά είναι ανίσχυρος μπροστά στον πεινασμένο στρατό.

Όσον αφορά τα συναισθήματα που αναδεικνύονται, ο Κακογιάννης τονίζει τα δραματικά στοιχεία της τραγωδίας με αποτέλεσμα να προσβλέπει χαρακτηριστικά μελοδράματος στην ταινία. Το μελόδραμα στην βασική του μορφή είναι η λαϊκή τραγωδία της Δύσης: ομά πάθη, ραδιουργίες, ήρωες και προϊόντα απλοϊκά σίγουροι για την απελπισμένη τους δύναμη και υποθέσεις δραματικές αλλά και μικρές, με δυο λόγια πολύ ανθρώπινες προσωπικές ιστορίες. Ο σκηνοθέτης, συμπεριλαμβάνοντας τη μη λιτότητα και αυστηρότητα της οπτικής λογικής, με την έννοια της έγχρωμης απόδοσης των πληθωρικών σκηνών με το τεράστιο πλήθος των στρατιωτών, τα αμέτρητα πλοία, τις πανοπλίες και κατάργηση του Χορού, δίνει στην ταινία μια αίσθηση θεαματικού διάλειμματος. Όμως είναι τόσο συγκροτημένες οι σκηνές με τις ψυχολογικές και συναισθηματικές αναλύσεις των ηρώων ώστε ο Κακογιάννης με περισσότερη ματιά, ναι μεν περιλαμβάνει όλα αυτά τα μελοδραματικά στοιχεία, αλλά με τέτοιο ισορροπημένο τρόπο που το αποτέλεσμα παραμένει λυρικό και συναισθηματικά φορτισμένο.

Τα μορφολογικά στοιχεία της ταινίας αφορούν κυρίως στη συγκλονιστική φωτογραφία του Γιώργου Αρβανίτη. Ο Κακογιάννης σκηνοθετεί με έντονο ρεαλισμό. Ο Αγαμέμνονας, όπως και οι άλλοι πρωταγωνιστές είναι ντυμένος με ελάχιστη εκζήτηση για βασιλιάς. Το βασιλικό του κατάλυμα μοιάζει με αχυρώνα, ενώ η βασίλισσα και η συνοδεία της έρχονται από τις Μυκήνες με κάρα. Ο Κακογιάννης διασταυρώνει ένα κάπως πρωτόγονο σκηνικό με στοιχεία ευγένειας, πιστώς στην απόδοση της ατμόσφαιρας μιας απέραντα παλαιάς εποχής.

Επίσης υπάρχουν οι σκηνές όπου το φως του ήλιου είναι αδυσώπητο, έτσι που η σκιά γίνεται πραγματικό καταρύγιο. Το τοπίο είναι ζεστό, μονόχρωμο, γεμάτο σκόνη, ενώ που και που υπάρχει λίγο χρώμα. Το ντεκόρ, τα έπιπλα και τα αντικείμενα της ταινίας είναι φτιαγμένα από βασικά υλικά για να ταιριάζουν στην εποχή προ 3.000 χρόνων. Το αμάξι με τα άλογα, το κόκκινο πανί, οι ψάθες και τα πιθάρια όπου κάθονται τα πρόσωπα της ταινίας, οι κοντοκουρεμένοι στρατιώτες (η κοντοκουρεμένη κόμη δικαιολογείται σε έναν τόσο ζεστό τόπο) δίνουν μια ρεαλιστική απόδοση του χρόνου και του τόπου.
Στην κινηματογραφική μορφή της ταινίας, ο σκηνοθέτης ακολούθησε δυο παράλληλες γραμμές: α) την ανάπτυξη της οικογενειακής τραγωδίας και β) τη μαζική εξέγερση του στρατού που γίνεται θύμα και θύτης, καθώς η πολιτική εξουσία τον χρησιμοποιεί για να πετύχει τα σχέδιά της (όπως οι σημερινοί πολιτικοί και δικτάτορες που χρησιμοποιούν το στρατό για την υλοποίηση των στόχων τους).  

Τα πανοραμικά πλάνα δείχνουν τη μάζα του στρατού και την εξαθλίωσή του. Τα κοντινά πλάνα διερευνούν την ψυχική του κατάσταση, φανερώνοντας αδυναμία, η οποία μπορεί να μετατραπεί σε δύναμη που στρέφεται ενάντια στην πολιτική εξουσία. Επιπλέον, τα πανοραμικά πλάνα δείχνουν την ειδυλλιακή γαλήνη της βασιλικής οικογένειας που πιστεύει πως πηγαίνει σε γαμήλια εορτή, ενώ τα κοντινά και μεσαία πλάνα αποκαλύπτουν τις ψυχικές μεταπτώσεις και τα συγκεκριμένα συναισθήματα των πρωταγωνιστών της φοβερής οικογενειακής ιστορίας.

99 Μητροπούλου, Α., Ελληνικός Κινηματογράφος, χχ Αθήνα 1980 ό.π., σ. 182.
2. Ο χρόνος στην Ιφιγένεια

Η Ιφιγένεια είναι ένα κείμενο διαχρονικό, αμφιταλαντεύεται και στις τρεις διαστάσεις του χρόνου το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον που εξιστορεί τα πάθη των ανθρώπων. Ασχολείται με τον πόνο της ανθρώπινης ύπαρξης ύπαρξης αλλά και με τη σκοπιμότητα που επιβάλλεται. Ωστόσο, εστιάζει όχι τόσο στον πόνο της νεαρής γυναίκας, όσο στον «πόνο των βασιλέων».

Η διαχρονικότητα της Ιφιγένειας έγκειται στο γεγονός ότι ασχολείται με λυρικό τρόπο πάνω σε ένα πολύ επίκαιρο ζήτημα, την ανθρώπινη ανεπάρκεια, η οποία ουσιαστικά αντανακλά την ανεπάρκεια του «σύγχρονου» κόσμου.

Η έννοια της θυσίας συσχετίζεται διαχρονικά με τη σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα. Κάθε έννοια θυσίας εμπεριέχει το στοιχείο της αθωότητας του θύματος. Έτσι, σε μια εποχή παγκόσμιες παρατεταμένες κρίσεις όπως η σημερινή, που βιώνεται η απαξίωση της πολιτικής και όλων των αξιών σε έναν κόσμο ετοιμόρροπο, το κείμενο αλλά και η ταινία Ιφιγένεια φαντάζουν ακόμη πιο επίκαιρα, όταν μάλιστα οι θυσίες που γίνονται είναι πολλές, με θύματα σχεδόν πάντα αθώους ανθρώπους.

Στην τραγωδία, όπως στα περισσότερα παγκόσμια κλασικά έργα, δεν κυριαρχεί η σύγκρουση ανθρώπων αλλά η σύγκρουση «κόσμων» και ιδεών. Κάθε ήρωας της Ιφιγένειας είναι φορέας μιας αντίληψης καθώς και μιας ιδεολογίας που την εκπροσωπεί πιστά. Έτσι, η εκστρατεία στην Τροία αντανακλά την ιδέα μιας πολεμικής προετοιμασίας και μπήκε και φανερώνει τον λόγο κάθε εκστρατείας σε κάθε εποχή και πολιτισμό που αναμφίβολα είναι πάντα οικονομικός.

Υπάρχει στην ταινία η κορυφαία στιγμή, όπου η Ιφιγένεια καλείται να συνειδητοποιήσει τον «έξω κόσμο». Είναι μια έρημη που προστατευμένη μέσα στην οικογενειακή ασφάλεια, στην αγκαλιά των γονιών της και κυρίως της μάνας, δεν έχει επίγνωση της ανθρώπινης αγριότητας. Ανυποψίαστη και αθώα, έρχεται να αγαπήσει και ξαφνικά πρέπει να κάνει το αδιανόητο, να αγωνιστεί για τη ζωή της. Τα γεγονότα την ξεπερνούν και τελικά η παραγραφή της θυσίας είναι η απόλυτη αθωότητα της αφού περνά ακαριαία από την μια κατάσταση στην άλλη. Καλείται σε μηδενικό χρόνο να ενηλικιωθεί και να συνειδητοποιήσει αυτό που αδίστακτα της επιβάλλει η εξουσία των Ελλήνων στρατηγών. Με ένα λόγο ειρωνικό και ταυτόχρονα σαρκαστικό, όχι τόσο για τη μοίρα, αλλά
για την ανθρώπινη ανεπάρκεια, αποκηρύττει κάθε πολιτική σκοπιμότητα που απαιτεί ανθρώπινες θυσίες. Επιλέγει να οδηγηθεί στον βωμό μόνη και υπερήφανη. Και οι Έλληνες στρατιώτες (κατ’ επέκταση η ελληνική κοινωνία του σήμερα) σε σχεδόν μηδενικό χρόνο καλείται να συνειδητοποιήσει, να ερμηνεύσει το ανερμήνευτο μιας θυσίας.

Ο Ελύτης στην «Ελένη» έχει γράψει: Όσο υπάρχουν Αχαιοί θα υπάρχει μία οραία Ελένη και ας είναι αλλού το χέρι αλλού ο λαιμός. Κάθε καιρός κι ο Τρωικός του πόλεμος. Και τώρα πάλι, στη σημερινή εποχή μια Ελένη παραμονεύει και ζητάει νέες θυσίες.

Ο 21ος αιώνας φιλοξενεί στους κόλπους της ιστορικής του πορείας τον Τρίτο Παγκόσμιο Πόλεμο αλλά με μια ιδιαίτερα σημαντική διαφορά από όλους τους προηγούμενους πολέμους που γνώρισε η ανθρωπότητα: γίνεται απόλυτα ήρεμο και ειρηνικό, θα έλεγε κανείς σχεδόν υπόγεια. Υπάρχουν πραγματικά ανατριχιαστικές ομοιότητες στις προθέσεις των «ηγετών» του τότε και του τώρα. Οι «ηγέτες» απαιτούν περισσότερες θυσίες αλλά δεν εξηγούν τον λόγο. Θυσίες για να διατηρηθεί ένα φαύλο οικονομικό σύστημα που διαιωνίζεται. Ένα σύστημα αιμοβόρο και άπληστο.

Η Ιφιγένεια προσωποποιεί συλλογικά όχι μόνο τον ελληνικό αλλά και τον ευρωπαϊκό λαό και το ερώτημα που τίθεται είναι θυσία ή φόνος; Προφανώς φόνος, αφού μια τέτοια οικονομική παρακμή στην Ευρώπη δεν μπορεί να διασωθεί, θυσιάζοντας την επιβίωση και την αξιοπρέπεια εκατομμυρίων κατοίκων της. Όσον αφορά βέβαια την Ελλάδα, οι ελληνικές κυβερνήσεις που προηγήθηκαν εμφανίστηκαν ως διαχειριστές ενός καταρρέοντος συστήματος και υπήρξαν κατώτεροι των περιστάσεων.

Ο Αγαμέμνων γίνεται ο τρόμος του οίκου του και δίνει τα πάντα για την εξουσία στο όνομα μιας προσβεβλημένης πατρίδας.
Θυσιάζει την κόρη του για ένα χρησμό που αναφέρει πως αν θέλει να παραμείνει αρχηγός, αν θέλει να γίνει η εκστρατεία, θα πρέπει να σκοτώσει το πρωτότοκο παιδί του. Θα μπορούσε να ακυρώσει την εκστρατεία, θα μπορούσε να αρνηθεί την εξουσία του. Όμως επιλέγει τη θυσία. Θέλει με κάθε τρόπο να διατηρήσει την αρχηγία, παραμερίζοντας κάθε πατρικό συναισθήμα.

Εκτός από τη διαχρονικότητα του έργου σε πολιτικό επίπεδο, υπάρχει και σε κοινωνικό, αφού προτείνει ένα ενδιαφέρον παράδειγμα δυσλειτουργητικής οικογένειας, έναν διαλυμένο οικογενειακό ιστό. Ένα ζευγάρι που δεν έχει πλέον να πει τίποτα, που ανέχεται ο ένας τον άλλον, συναισθηματικά στείρο, φυλακισμένο στην κοινωνική του εικόνα, μια μάνα που προσπαθεί μόνη να συγκρατήσει ενωμένη την οικογένεια της και ένας πατέρας που βάζει μπροστά την ατομική του προβολή παρά την προστασία της οικογένειάς του. Αυτό το μοτίβο διαλυμένης οικογένειας εξηγεί άλλωστε σε μεγάλο βαθμό το ενδιαφέρον των Αμερικανών καλλιτεχνών για ένα έργο όπως η Ιφιγένεια.101

3. Αφηγηματικές κινηματογραφικές τεχνικές του Μιχάλη Κακογιάννη στην Ιφιγένεια

Κακογιάννη στην Ιφιγένεια

101 Πατσαλίδης, Σ., Θεατρικές Παρεμβάσεις, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2013, Ο.Π., σ. 162.

Η ταινία αρχίζει με μια υπενθύμιση του μύθου. Περνώντας στο επόμενο στατικό πλάνο, η επική μουσική του Μίκη Θεοδωράκη ντύνει μεγαλόπρεπα την σκηνή με τα ακίνητα καράβια των Ελλήνων. Το πλάνο των καραβιών διαδέχεται το πλάνο από την ελληνική ύπαιθρο. Ξερό τοπίο, δυνατό φως, ενώ ο ήχος των τζιτζικιών παραπέμπει σε καύσωνα, ο οποίος πιέζει ψυχολογικά το στράτευμα που βρίσκεται σε αναμονή. Αγριεμένοι στρατιώτες επιτίθενται στο ιερό ελάφι της Άρτεμης. Ο Κάλχας δίνει τον χρησμό στον Αγαμέμνονα. Το πλάνο – κάδρο με τους αλαλαγμούς και τις επευφημίες του μεθυσμένου από το κρασί πλήθους των στρατιωτών διαδέχεται μια λήψη γκρο-πλαν του μεθυσμένου Αγαμέμνονα από την αίσθηση της εξουσίας.

Ο Κακογιάννης, με βάση το χορικό του Ευρυτίδη στην Ιφιγένεια εν Αυλίδη (751-800) παρουσιάζει το πλήθος των στρατιωτών σε παραλήρημα. Με ένα cut, η σκηνή μεταφέρεται στο Άργος και το πλάνο «ταξιδεύει» στον χώρο των Μυκηνών. Από την λαμπερή και επιβλητική Κλυταιμνήστρα το πλάνο πηγαίνει στην μικρή και αθώα Ιφιγένεια. Χρησιμοποιώντας την πανοραμική λήψη, η Ιφιγένεια κουνάει τα χέρια της πάνω – κάτω μέσα στο λευκό φόρεμα σαν φτερουγίσματα αγγέλου, κλιμακώνοντας την

102 Deleuze, G., Cinema 1, the Movement Image, transl. H. Tomlinson, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1983.
συναισθηματική αγωνία για την προκαθορισμένη πορεία της πλοκής.

Οι σκηνές στον χώρο των Μυκηνών τελειώνουν, καθώς η βασιλική άμαξα βγαίνει από την Πύλη των Λεόντων για την Αυλίδα. Με γκρο–πλαν ο Κακογιάννης εστιάζει στα μάτια της βασίλισσας. Το βλέμμα της είναι συμπονετικό, καθώς κοιτάζει τις γυναίκες να τρέχουν να προλάβουν την άμαξα, να δώσουν χωρίς επιτυχία δέματα για τους πατέρες, τους γιους και τους αδελφούς που ετοιμάζονται για την Τροία.

Ο Κακογιάννης χρησιμοποιεί τις σιωπές για να εμβαθύνει στον ψυχισμό των ηρώων, για να τονίσει τη συναισθηματική ένταση και να να διαχωρίσει την δική του νεοελληνική αντίληψη περί κινηματογράφησης από την παλαιότερη. Ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος απαιτεί τη διανοητική εμπλοκή του θεατή, σε αντίθεση με την παλαιότερη κινηματογραφική φιλοσοφία σύμφωνα με την οποία ο σκηνοθέτης θα έπρεπε να απευθυνθεί στ συλλογικό υποσυνείδητο.

Στο πλάνο στο οποίο ο Αγαμέμνονας λέει στην Κλυταιμνήστρα την απόφασή του για τη θυσία της κόρης τους είναι μονοτοπικό, εσωτερικό (χώρος γυναίκας). Η Κλυταιμνήστρα είναι σε προφίλ, δηλώνοντας την ψυχική και συναισθηματική απομάκρυνση που νιώθει από τον βασιλιά. Αντίθετα ο Αγαμέμνονας βρίσκεται στον εξωτερικό χώρο (χώρος άνδρα), σε αμφάς, στο κατώφλι της πόρτας (σημείο διαφυγής) και ζητάει από την βασίλισσα να μην συνοδέψει την Ιφιγένεια. Προφίλ και αμφάς των κεντρικών προσώπων δηλώνουν τα διαφορετικά συναισθήματα που βιώνουν Αγαμέμνονας – εμμονή στην εξουσία, Κλυταιμνήστρα – πένθος / απόγνωση).
Η βασίλισσα εξέρχεται απ’ το σκοτάδι του εσωτερικού του παλατιού στο φως για να εκφράσει την οργή της. Ο χρωματισμός των ρούχων της, λευκά πριν μάθει για την θυσία, μαύρα πένθους όταν μαθαίνει την απόφαση του βασιλιά, είναι άλλος ένας τρόπος να καταδειχτεί ο συναισθηματικός και ψυχικός κόσμος της βασίλισσας.

Στο ξέσπασμα της σε λυγμούς, βγάζει άναρθρες κραυγές που ο θεατής με βία ξεχωρίζει τις λέξεις. Η επόμενη λήψη γίνεται από ψηλά και δείχνει την Ιφιγένεια να τρέχει να κρυφτεί σαν το ελάφι της Άρτεμης.

Στην σκηνή της θυσίας η Ιφιγένεια ανεβαίνει το Γολγοθά της. Στην κορυφή στο βωμό, ο απαλός αέρας γίνεται άνεμος, άνεμος εξουσίας (για τον βασιλιά), θανάτου (για την ίδια), εκδίκησης (για την βασίλισσα), ανεμίζοντας τον μαύρο χιτώνα του δημίου.
Η υπόθεση της ταινίας Καζαμπλάνκα είναι απλή και επίκαιρη για τη δεκαετία του 1940. Ένας εξόριστος Αμερικανός, o Richard ή αλλιώς Rick Blaine (Humphrey Bogard) βρίσκεται ιδιοκτήτης νυχτερινού κέντρου στην Καζαμπλάνκα, στην βόρεια Αφρική που αποτελεί βασικό πέρασμα από την κατεχόμενη Ευρώπη στην ελεύθερη Αμερική. Εκεί εντελώς τυχαία, συναντά την παλιά του αγαπημένη Ilsa (Ingrid Bergman), η οποία τώρα συνοδεύει έναν Τσέχο αντιστασιακό ηγέτη που καταζητείται από τους Ναζί.
Η ιστορική συγκυρία έδωσε ιδιαίτερη ύθηση στην ταινία, καθώς λίγο πριν πραγματοποιήσει την πρεμιέρα της σε εθνικό επίπεδο το 1943, στην Καζαμπλάνκα συναντήθηκαν οι Roosevelt, Churchill και De Gaulle. Η Καζαμπλάνκα ήταν το κύριο θέμα συζήτησεως της εποχής αυτής και οι παραγωγοί της ταινίας δεν μπορούσαν να σκεφτούν καλύτερη διαφήμιση από την ιστορική αυτή συνάντηση.

Η ταινία αποδείχθηκε μεγάλη εμπορική και καλλιτεχνική επιτυχία καθώς έκοψε χιλιάδες εισιτήρια και μέτρησε 8 υποψηφιότητες και 3 Academy Awards. Δυστυχώς, ανάμεσα στα τρία βραβεία δεν ήταν αυτό του δευτέρου ανδρικού ρόλου για τον Claude Rains, βραβείο που δόθηκε στον Charles Coburn για τον ρόλο του στο The More the Merrier. Ωστόσο τα Academy Awards καλύτερης ταινίας, καλύτερης σκηνοθεσίας και καλύτερου σεναρίου που συγκέντρωσε η Καζαμπλάνκα επιβεβαιώνουν την σπουδαιότητά της.

Η Καζαμπλάνκα βασίστηκε στο θεατρικό έργο Everybody comes to Rick's των Murray Burnett και Joan Alison, ένα έργο που δεν προσέλκυσε ιδιαίτερα το ενδιαφέρον του κοινού. Την ευθύνη του σεναρίου έφεραν οι αδελφοί Epstein και ο Howard Koch όμως είναι γνωστό ότι το κείμενο διαμορφώθηκε με τη συνδρομή και άλλων σεναριογράφων, οι οποίοι δούλευαν τους αξεπέραστους διαλόγους ή επιμελήθηκαν τη ρομαντική ιστορία, η οποία φαινόταν στην αρχή λίγο αδύναμη για να εξελιχθεί σε μια υπόθεση γεμάτη δυνατά συναισθήματα και συγκινήσεις.

Το στούντιο ζήτησε από τους σεναριογράφους να βαδίσουν πάνω στα σίγουρα βήματα του Algiers και του Only Angels have wings ωστόσο το σενάριο δεν μπόρεσε να ολοκληρωθεί πριν ξεκινήσουν τα γυρίσματα. Στην ουσία, εξελισσόταν παράλληλα με
τα γυρίσματα και ίσως τελικά πολλές από τις σκηνές συναισθηματικής κορύφωσης να είναι αποτέλεσμα στιγμιαίας έμπνευσης ή σκηνοθετικού αδιεξόδου. Η ταινία χαρακτηρίζεται από αβεβαιότητα πλάνων, πολύ περισσότερο όμως από την αγωνία και την ανασφάλεια που καθρεφτίζονται στα μάτια της Bergman, η οποία μέχρι την ολοκλήρωση της διαδικασίας του μοντάζ δεν ήξερε ποιον ήρωα θα ακολουθούσε η ηρωίδα. Αυτή η αβεβαιότητα τελειοποιεί τη νουάρ ατμόσφαιρα που καθηλώνει τους θεατές. Μία ατμόσφαιρα που ντύνει το As Time goes by... ευφυώς διασκευασμένο από τον Max Steiner ώστε να συνοδεύει όλες τις σκηνές συναισθηματικής κορύφωσης της ταινίας.

Ο Ούγγρος σκηνοθέτης Michael Curtiz σπανίως μνημονεύεται σε σχέση με το φιλμ του. Παρ’ όλο που η εξαιρετικά
αποτελεσματική σκηνοθεσία του ήταν αυτή που έδεσε το πολυπρόσωπο καστ και μερίμνησε ώστε η Καζαμπλάνκα να αποδειχθεί μία ιστορία ηρώων, δεμένων με ιδιαίτερη ποιότητας συναισθήματα και όχι τετριμμένων εραστών, η παρουσία των Bogart και Bergman είναι καταλυτική και επισκιάζει το έργο οποιουδήποτε άλλου συντελεστή.

Στο καστ της ταινίας συμμετέχουν 34 περίπου εθνικότητες και δίνουν την εικόνα αυτού που ήταν η Καζαμπλάνκα την εποχή του πολέμου: Ένα σημείο συνάντησης φυγάδων, απελπισμένων, καιροσκόπων, απατεώνων, λιποτακτών, αντιστασιακών που θεωρούσαν ότι βρίσκονταν σχεδόν στη Γη της Επαγγελίας. Αυτή η ιδέα απεικονίζεται με θαυμάσιο τρόπο στην ταινία, η οποία ολοκληρώνεται προσφέροντας το εντονότερο συναίσθημα που μπορεί να βιώσει η ψυχή του ανθρώπου: τη λύτρωση - όχι την ευτυχία: «After all, the problems of three little people don`t amount to a hill of beans in this crazy world.»
1. Οι πρωταγωνιστές

Ο Bogart υποδύθηκε έναν ρόλο σταθμό και πρόβαλλε τον τύπο του κυνικού άνδρα, με προσωπικό κώδικα ηθικής, με δυνατά συναισθήματα, πληγωμένου, μοναχικού, ευέλικτου, έξυπνου βγαλμένου απ’ ευθείας από τις φιλμ νουάρ ιστορίες, με σκοτεινό παρελθόν και ακόμη πιο αμφίβολο μέλλον. Ο ίδιος έρχεται αντιμέτωπος με το μοναδικό πράγμα που δεν μπορεί να διαχειριστεί: τη γυναίκα που ερωτεύτηκε και δεν μπορεί να έχει: «Of all the gin joints in all the towns in all the world, she walks into mine».

Η Bergman, προσέφερε στον ρόλο της μοιραίας γυναίκας τη χάρη και τη φινέτσα της, δύο στοιχεία που εξασφαλίζουν την συμπάθεια του θεατή, η οποία δεν είναι καθόλου δεδομένη εφόσον
αυτό που διέπραξε η Ilsa στο Παρίσι ήταν μοιχεία (παράπτωμα
ιδιαίτερα ενοχλητικό δεδομένων των κοινωνικών νομών της
Αμερικής). Η Ilsa όμως είναι μία εναλλακτική μοιραία γυναίκα και
όχι η κλασσική femme fatale και αυτό γιατί δεν είναι σε θέση να
συνειδητοποιήσει την επιρροή που έχει πάνω στους δύο άντρες που
tην λατρεύουν και τα δυνατά συναισθήματα που προκαλεί. Η Ilsa
αντιλαμβάνεται τη σημασία που έχει η παρουσία της στη ζωή του
Rick ή του Laszlo, μόνο φιλτραρισμένη από την αγάπη και τον
σεβασμό που τρέφει και για τους δύο και όχι από την εξουσία που
εξασκεί πάνω τους.

Τα ερωτικά συναισθήματα της ταινίας κατανέμονται στο
ερωτικό τρίγωνο που δημιουργείται και μάλιστα είναι από τα
dύσκολα καθώς υπάρχουν δύο ισότιμοι αξιόλογοι άντρες που
σέβονται ο ένας τον άλλον και είναι έτοιμοι όχι να διεκδικήσουν,
αλλά να παραχωρήσουν την Ilsa σε αυτόν με τον οποίο θα είναι
πραγματικά ευτυχισμένη.
Ο Uberto Eco, αναγνωρίζοντας την σπουδαία ανάπτυξη συναισθημάτων που δημιουργείται μέσα από την πλοκή είπε για την ταινία: «Τα αρχέτυπα της Καζαμπλάνκα είναι διάφορα και ανήκουν στα πιο διαφορετικά κινηματογραφικά είδη. Μπορούμε ν' απαριθμήσουμε παρά πολλά: η αντίθεση πολιτισμός κατά της βαρβαρότητας, ο μύθος της Προβολέας (της Αμερικής φυσικά), η εξέλιξη του Μπόγκαρτ από κυνικό σε καλό ήρωα, η αιώνια προσμονή της ελευθερίας, η βίζα για τις ΗΠΑ σαν το μαγικό κλειδί που λόγει όλα τα προβλήματα και κυρίως το θέμα της θυσίας, με τον Μπόγκαρτ που αφήνει την Μπέργκμαν για να την χαρίσει στο νόμιμο άνδρα της. Ο Μπόγκαρτ είναι πραγματικά ένα χριστολογικό πρόσωπο, πράγμα που κατάλαβε πολύ καλά ο Γουντ Άλλεν και στην ταινία Ξαναπάίξτο Σάμι, ο Μπόγκαρτ του παρουσιάζεται σαν άγγελο βοηθός. Και ποιο πρόσωπο θα μπορούσε να δώσει ζωή σε μια λατρεία αν όχι αυτό; Αν όλα αυτά τα πράγματα στην Καζαμπλάνκα υπάρχουν τυχαία ή σύμφωνα με τη θέληση του σκηνοθέτη έχει δευτερεύουσα σημασία. Αυτό που ψάχνουμε είναι η υποσυνείδητη γλώσσα της λατρείας. Η Καζαμπλάνκα είναι μια χιονοστιβάδα από σύμβολα, που αποκαλύπτει ότι το πνευματικό υποσυνείδητο, υπάρχει σε αντίθεση με το άλλο υποσυνείδητο, εκείνο το ψυχολογικό, που εφευρέθηκε από τους ψυχαναλυτές. Η Καζαμπλάνκα δεν είναι μια ταινία, είναι μια ανθολογία. Και επαναλαμβάνω: δύο κλισέ προκαλούν το γέλιο, εκατό συγκινούν. Και σ' αυτό το σημείο σας προτείνει ένα παιχνίδι. Ας δούμε μαζί την ταινία και κάθε φορά που κάποιος ανακαλύπτει κάτι που του θυμίζει μια άλλη ταινία προηγούμενη ή επόμενη ας σηκώσει το χέρι του και ας βλέπουμε μαζί τι συμβαίνει».

2. Ανάλυση της ταινίας

Παρά το γεγονός ότι ο Β’ Παγκόσμιος Πόλεμος άρχισε την 1 Σεπτεμβρίου του 1939, στις αρχές Δεκεμβρίου του 1941, χρόνος κατά τον οποίο διαδραματίζονται τα γεγονότα στην Καζαμπλάνκα, οι περισσότεροι Αμερικανοί πίστευαν ότι οι Ηνωμένες Πολιτείες θα πρέπει να μείνουν έξω από αυτόν τον «ψεύτικο πόλεμο της Ευρώπης». Στην πραγματικότητα, μια δημοσκόπηση που έγινε κατά τη διάρκεια του πρώτου έτους του πολέμου, έδειξε ότι η συντριπτική πλειοψηφία των ερωτηθέντων Αμερικανών (66%) ήθελαν η χώρα να παραμείνει ουδέτερη.\footnote{Miller, F. Casablanca: As Time Goes By, Atlanta, 1992, σ. 34.}

Ωστόσο τον Νοέμβριο του 1942, όταν έκανε πρεμιέρα η ταινία, ο βομβαρδισμός στο Pearl Harbor ήταν ένα σκληρό πλήγμα για τις ΗΠΑ που ήταν ήδη μπλεγμένες στον πόλεμο περίπου ένα χρόνο. Παρά τα θλιβερά γεγονότα, πολλοί Αμερικανοί συνέχιζαν
να υποστηρίζουν μια εξωτερική πολιτική απομόνωσης και να διατηρούν την πεποίθηση ότι αυτός ο πόλεμος δεν τους αφορούσε.

Για να εξομαλυνθεί αυτή η δυσαρέσκεια μεγάλης μερίδας του αμερικανικού πληθυσμού, το τμήμα Πολέμου (Department of War) δημιούργησε ένα τμήμα παραγωγής πολεμικών ταινιών, προσλαμβάνοντας σπουδαίους σκηνοθέτες και σεναριογράφους της εποχής όπως τους John Ford, Frank Capra, Julius και Philip Epstein (σεναριογράφοι της Καζαμπλάνκα), με σκοπό να ταξιδέψουν στην Ουάσιγκτον και να δημιουργήσουν μια σειρά επτά πολεμικών, προπαγανδιστικών ταινιών, κάτω από το σχέδιο με τίτλο Why We Fight. Επίσης, η Warner Brothers έκανε την παραγωγή περίπου 600 εκπαιδευτικών και προπαγανδιστικών φιλμ, υπό την εποπτεία του Owen Crump, μέλους του τμήματος ταινιών μικρού μήκους.105

Έτσι, μεταξύ του 1942 και 1945 το Hollywood παρήγαγε διάφορες ταινίες τέτοιου είδους (συμπεριλαμβανομένης και της Καζαμπλάνκα), στοχεύοντας όχι μόνο στην ψυχαγωγία αλλά και στην ενίσχυση του εθνικού φρονήματος, όσον αφορά την υπεράσπιση των Συμμάχων.

Ειδικότερα η Καζαμπλάνκα ακροβάτησε μεταξύ συναισθήματος, χρόνου (καθώς έπαιζε με το μπροστινό της) και εθνικού φρονήματος (καθώς γράφτηκε για να περάσει το μήνυμα ότι «οι προσωπικές επιθυμίες υποτάσσονται στο καθήκον να πολεμήσει κανείς τον φασισμό»). Φυσικά αυτό το θέμα αποτυπώθηκε ιδιαίτερα στον χαρακτήρα του Rick). Με τη βοήθεια του Howard Koch, οι αδελφοί Epstein μετέφεραν αυτό το πατριωτικό καθήκον στη μεγάλη οθόνη,

105 Miller, F. Casablanca: As Time Goes By, Atlanta, 1992, δ.π., σ.36.
παριστάνοντας το απόλυτο χάος και τη δυστυχία που έφεραν στην Δύση ο πόλεμος και ο φασισμός.106

Υφολογικά, η Καζαμπλάνκα ανήκει στην κατηγορία των film noir. Αυτό το είδος που γεννήθηκε τη δεκαετία του 1930 στην Γερμανία δεν υιοθετήθηκε από τις ΗΠΑ μέχρι τη δεκαετία του 1940. Εστιάζοντας στην ανθρώπινη διαφθορά, διαστροφή, χειραγώγηση / παντοδύναμη ετεροφυλοφιλία, στην αποτυχία, απελπισία, απογοήτευση και το «απαγορευμένο», κάθε φίλμ νουάρ στοχεύει στο να προκαλέσει έντονα συναισθήματα στον θεατή παίζοντας με το φώς και τη σκιά, τις εφιαλτικές ακολουθίες των προσώπων, τις αναδρομές στο παρελθόν, απεικονίζοντας τελικά «έναν κόσμο που πορεύεται στραβά».107

Το έργο ξεκινά με έναν χάρτη της μαύρης ηπείρου. Με τον τρόπο αυτό ο σκηνοθέτης εδραίωσε τον φυσικό χώρο και έθεσε το ψυχολογικό υπόβαθρο της ταινίας. Ένας χαοτικός και επικίνδυνος χώρος που κατοικείται από ανθρώπους που δεν έχουν καμία ελπίδα, από μια γενιά προσφύγων που εξαναγκάστηκε από τους Ναζί σε απομόνωση γεμάτη απόγνωση.108

Στην Καζαμπλάνκα, αθώοι περαστικοί συχνά γίνονται θύματα των παράλογων εγκλημάτων, ενώ η εμπορία ανθρώπων αποτελεί τρόπο ζωής. Στο μπαρ του Rick, το Café Americain, με την τεταμένη και γεμάτη καπνούς ατμόσφαιρα, τα άτομα μπορούν να αγοράζουν και να πωλούνται μέσω του προσοδοφόρου εμπορίου προσφύγων. Η Καζαμπλάνκα ήταν μια "Twilight Zone" της ηθικής, όπου συνήθως αξιοπρεπείς ανθρώποι

αποδέχονταν συνήθως ταπεινές θέσεις και πουλούσαν τα πιο πολύτιμα υπάρχοντά τους απλώς για να επιβιώσουν. Εν τέλει, σε αυτή τη μητρόπολη του παραλογισμού, διάφοροι απατεώνες ζούσαν στην πολυτέλεια.

Ένα μεγάλο ατού της ταινίας είναι ότι αντικατοπτρίζει τις κυνικές κοινωνικές τάσεις της εποχής της, συμπεριλαμβανομένης της επιρροής της ψυχανάλυσης στην πολυτέλεια και της απομόνωσης / ουδετερότητας του ανθρώπου τόσο σε προσωπικό, όσο και σε πολιτικό επίπεδο. Στην πραγματικότητη η στάση του Rick καθρεφτίζει την ουδετερότητα του μέσου Αμερικανού (πριν το Pearl Harbor). Στην παρτίδα σκάκι που παίζει ο Rick λέει: "I stick my neck out for nobody" και ο αστυνόμος Renault του απαντά: "Wise foreign policy."

Ωστόσο ο θεατής ανακαλύπτει ότι ο Rick, είναι τελικά ένας άνθρωπος γεμάτος υπερήφανός, συναισθήματα, πιστός στον δημοκρατικό ιδεαλισμό και την δικαιοσύνη. Ο κυνισμός του κρύβει επιμελώς την μυστηριώδη εξορία από τις Ηνωμένες Πολιτείες και προσδίδει στον χαρακτήρα του έναν μυστηριώδη ρομαντισμό. Η σκοτεινή του εμφάνιση γίνεται η απόλυτη βιτρίνα πίσω από την οποία κρατούσε τις πολιτικές του πεποιθήσεις και ξεπερνούσε τα πολιτικά και πολιτιστικά εμπόδια χωρίς υποψίες. Βέβαια μερικές φορές, οι πραγματικές συμπάθειες του δεν κρύβονται καθ’ όλη τη διάρκεια της ταινίας. Επιπλέον είναι αξιοπρόσεχη στην ταινία η βαθιά φιλία του με τον Sam (τον μαύρο πιανίστα του μπαρ), σε μια εποχή με πολύ δύσκολες ρατσιστικές συμπεριφορές και ακράτητες φυλετικές διακρίσεις.

Οι flashback σκηνές στο Παρίσι λειτουργούν ως μέσο ενίσχυσης της τρομακτικής και προσβλητικής εικόνας των Ναζί,

της επιβολής και καταστροφής που έφερναν στον κόσμο. Πριν από τη ναζιστική εισβολή στη Γαλλία, το Παρίσι ήταν ειρηνικό, πανέμορφο και ανέμελο. Ακολούθησε η γερμανική κατοχή και η γαλλική πρωτεύουσα έγινε κέντρο του χάους, του θανάτου, του φόβου και της εγκατάλειψης. Οι Ναζί επίσης κατέστρεψαν τη σχέση της Ilsa και του Rick: το γέλιο και η χαρά ξαφνικά μετατράπηκαν σε ένταση, δάκρυα και ήχους από τις φωνές της Γκεστάπο. Σε έναν τρελό κόσμο, όπου τα πάντα μπορούν να συμβούν, αναγκάστηκαν να χωρίσουν, και o Rick απομένει χωρίς τίποτα, παρά μόνον μια συγνώμη και μια ραγισμένη καρδιά. Οι flashback σκηνές παρουσίαζουν ένα πόλεμο. Κατακερμάτισε έναν έθνος, μια σχέση και τη ζωή χιλιάδων αθώων ανθρώπων. Έπρεπε να τελειώσει και σύμφωνα με την ταινία, οι ΗΠΑ ήταν ο μόνος εν δυνάμει σωτήρα αυτού του δύσκολου έργου.

Παρά τις επανειλημμένες απορρίψεις της Ilsa και τον παραλογισμό του κόσμου γύρω του, o Rick δεν θα εγκαταλείψει ούτε για μια στιγμή τον αλτρουισμό και τον ρομαντικό συναισθηματισμό του. Μια από τις ωραίότερες στιγμές της ταινίας που δηλώνει τον χαρακτήρα του είναι όταν η Annina Brandel, μια πρόσφυγας από τη Βουλγαρία του ζητάει να τη βοηθήσει. Η ίδια και ο σύζυγός της ζητούσαν απεγνωσμένα τη βίζα για την Αμερική, όταν τους πλησίασε ο διεφθαρμένος Αρχηγός της Αστυνομίας Louis Renault. O Rick δεν επέτρεψε η Annina να κερδίσει τη βίζα με το να πουλήσει το κορμί της στον Renault. Έστησε τον τροχό της πουλέτας, έτσι ώστε το ξευγάρι να κερδίσει τα χρήματα για να αγοράσει μόνο το το πέρασμα του στις ΗΠΑ. Oι πράξεις του Rick εκπροσωπούν την αμερικανική αρετή και δύναμη. Και όταν ένας θαμώνας αναρωτήθηκε για την αξιοπιστία
της ρουλέτας, η απάντηση του Carl είναι ίσως από τις πιο
dιορατικές: «As honest as the day is long» (Τόσο αξιόπιστη όσο η
dιάρκεια της μέρας). Όπως ακριβώς οι μέρες στην Καζαμπλάνκα, η
αξιοπιστία της ρουλέτας ήταν μικρής διάρκειας. Σε αυτή την
κατεχόμενη από τους Γερμανούς πόλη, οι νύχτες φαινονταν να
dιαρκούν για πάντα.

Η τελευταία σκηνή της ταινίας στο αεροδρόμιο εξυπηρέτησε
dύο στόχους: α) εξόρκισε τους δαίμονες του Renault και έσωσε τον
dιαφθηραμένο χαρακτήρα του και β) έλυσε για πάντα τη σχέση του
Rick και της Ilsa. Πριν την τελευταία σκηνή φαίνεται ότι ο Rick
και η Ilsa θα ακολουθούσαν τον δρόμο της καρδιάς, θα
eγκατέλειπαν τον Victor και θα έφευγαν μαζί για την Αμερική.
Ωστόσο για άλλη μια φορά, το καθήκον και η τιμή εμπόδισαν τους
dυο εραστές να διατηρήσουν την απαγορευμένη σχέση. Όταν οι
θεατές βλέπουν στο τέλος της ταινίας τον Rick στο αεροδρόμιο,
eίναι προφανές από τη σκοτεινή του ύμνη ότι το σχέδιο δεν θα
υλοποιηθεί, ότι θα θυσιάσει την προσωπική του ευτυχία για ένα
υψηλότερο ιδανικό, επιβεβαιώνοντας το μήνυμα της προπαγάνδας
tης εποχής του ότι οι προσωπικές επιθυμίες πρέπει να
παραμερίζονται για την καταπολέμηση του φασισμού.

Ο Rick ήξερε ότι θα έπρεπε να σκεφτεί για όλους.
Παραμερίζοντας την αγάπη του για την Ilsa, την αναγκάζει να
φύγει με τον Victor. Μάλιστα της υπενθύμισε τον κίνδυνο στον
οποίο βρισκόταν ο ίδιος. Έτσι στο τέλος της ταινίας, παρέχεται μια
dιπλή δόση τραγικής ρομαντικής φαντασίας. Για κάθε άτομο που
έχει αγαπήσει και έχει χάσει, η επιλογή του Rick γίνεται μια στιγμή
υπέρτατης αυτο-δικαιώσης.
3. Χρόνος και συναισθημα μέσα από τους διαλόγους της ταινίας

Στην ταινία υπάρχει ο παρελθοντικός χρόνος στο Παρίσι, όπου βρίσκονται οι δυο εραστές και αναπτύσσεται το ειδώλιο τους. Στο παρόν ξανασυναντιούνται στην Καζαμπλάνκα, στο μπαρ του ήρωα. Μέσα από τις ατάκες κατανοεί ο θεατής τη συναισθηματική φόρτιση του παρόντος που δημιουργεί το παρελθόν 110.

Το παρελθόν ζει μέσα από την ανάμνηση του Παρισιού: «We'll always have Paris» (Θα έχουμε πάντα το Παρίσι), το οποίο αποτελεί σταθμό στη ζωή των δυο πρωταγωνιστών.

Όταν όμως η σχέση έχει τελειώσει, το παρελθόν στοιχειώνει το παρόν και οι πρωταγωνιστές δεν μπορούν να ξεφύγουν από τη μοίρα τους: «Of all the gin joints in all the towns in all the world, she walks into mine» (Απ’ όλα τα μπαρ σε όλες τις πόλεις του κόσμου, αυτή μπαίνει στο δικό μου).

---

Το συναισθήμα του σφοδρού έρωτα αλλά προπάντων της απόλυτης αγάπης γεννήθηκε στο παρελθόν και παραμένει αλώβητο στο παρόν. Ο χρόνος είναι ζωτικός μόνο όταν υπάρχουν μέσα σε αυτόν οι πράξεις του έρωτα και της αγάπης: «I was born when you kissed me. I died when you left me. I lived a few weeks while you loved me» (Γεννήθηκα όταν με φίλησες. Πέθανα όταν με παράτησες. Έζησα για λίγες βδομάδες, όσο με αγάπησες.), «Kiss me. Kiss me as if it were the last time» (Φίλα με. Φίλα με σαν να ήταν η τελευταία φορά).

Από τις πιο συναισθηματικά φορτισμένες σκηνές τη ταινίας και από τις πιο τρυφερές είναι αυτή που η Ilsa ζητάει από τον Σαμ (Ντούλεϊ Γουίλσον) να παίξει το κομμάτι που πριν από χρόνια την είχε ενώσει με τον αγαπημένο της. «Play it, Sam. Play As Time Goes By» (Παίξτο, Σαμ. Παίξε το As Time Goes By). Και
ο Σαμ με δισταγμό, καθότι γνώστης μιας πικρής ιστορίας, χαϊδεύει στο πιάνο το As time goes by. Όταν μπαίνει θυμωμένος ο Ricky στο μπαρ ακούγοντας την μελωδία βρίσκει την δακρυσμένη Ilsa να κάθεται δίπλα στο πιάνο. Η συνάντηση είναι τόσο συναισθηματικά φορτισμένη που γίνεται μελοδραματική.

Η τελευταία σκηνή του Rick με την Ilsa αποτυπώνει σε όλο το βάθος τα δυνατά συναισθήματα των δυο πρωταγωνιστών:

Rick: Εάν το αεροπλάνο απογειωθεί και δεν είσαι μαζί του, θα το μετανιώσεις. Έσω όχι σήμερα, έσω όχι αύριο, αλλά σύντομα. Και για την υπόλοιπη ζωή σου.

Ilsa: Αλλά τι θα γίνει μ' εμάς;

Rick: Θα έχουμε πάντα το Παρίσι. Δεν το είχαμε. Το είχαμε χάσει μέχρι που ήρθες στην Καζαμπλάνκα. Το ξαναβρήκαμε χθες το βράδυ. Όταν είπα ότι δεν θα σ' αφήσω ποτέ.

Ilsa: Και δεν θα μ' αφήσεις.

Rick: Αλλά έχω μια δουλειά που πρέπει να κάνω. Και εκεί που πηγαίνω, δεν μπορείς να ακολουθήσεις. Σ' αυτό που πρέπει να κάνω, δεν μπορείς να είσαι μέρος. Ίλσα, δεν είμαι καλός στις ευγένειες. Αλλά δεν θέλει πολύ για να καταλάβεις πως τα προβλήματα τριών μικρών ανθρώπων ανθρώπων δεν ισοδύναμοι ούτε με ένα λόφο φασόλια σ' αυτόν τον τρελό κόσμο. Κάποτε θα το καταλάβεις αυτό. Στο να σε κοιτάζω, μικρή.

Η ταινία μέσα από τις δραματικές της σκηνές υπενθυμίζει στον θεατή μια μεγάλη αλήθεια, ότι οι μεγάλοι έρωτες δεν μένουν ποτέ μαζί μέχρι τέλους - ό,τι και αν εννοείται τέλος. Οι μεγάλοι έρωτες σπάνια γερνούν μαζί, «καταφέρνουν» να αποεξιδανικεύσουν ο ένας τον άλλο. Γι' αυτό και έμειναν «μεγάλοι έρωτες» και δεν έγιναν ποτέ «μεγάλες αγάπες».
ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η Ευδοκία είναι η δεύτερη ταινία του Αλέξη Δαμιανού με υπόθεση την ερωτική ιστορία δυο νέων ανθρώπων που γίνονται σύμβολα των γυναικών και των αντρών της Ελλάδας της εποχής.

Η Ευδοκία είναι μια ταινία που πλημμυρίζει από ιδέες και εντείνει τα συναισθήματα των θεατών στα άκρα λόγω των συναισθηματικών δυσκολιών που αντιμετωπίζουν οι δυο πρωταγωνιστές, όπως η μη δυνατότητα έκφρασης και η κοινωνική καταπίεση, το εξουσιαστικό παιχνίδι του έρωτα, οι μικροαστικές αντιλήψεις περί ζωής, το πώς ένας άνθρωπος μπορεί να ξεπεράσει τα ορία του κλπ.

Η Ευδοκία περιέχει τρεις σκηνές ορόσημα στην ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου που ξεχειλίζουν και προκαλούν δυνατά συναισθήματα και προβληματισμούς. Αυτές είναι οι ακόλουθες:

1) Το πασίγνωστο ζεϊμπέκικο του φαντάρου, με το ομώνυμο μουσικό κομμάτι του Μάνου Λοΐζου,

2) Η αποπομπή του φαντάρου και ο χαιρετισμός των συναδέλφων του και

3) Η φρικιαστική πράξη της Ευδοκίας με τα σπασμένα γυαλιά.

Η σκηνοθετική δεξιοτεχνία και η σεναριακή δύναμη της ταινίας αποδίδουν πλήρως τον δημιουργικό σκοπό του Δαμιανού, που δεν είναι άλλος από έναν φόρο τιμής στον πόνο, στις δοκιμασίες και στις αντιδράσεις του ανθρώπου απέναντι σε διάφορα ζητήματα της ζωής του, εν τέλει στην αλήθεια αυτών των ζητημάτων.
1. Οι χαρακτήρες του έργου

Το έργο έχει δυο βασικούς χαρακτήρες την Ευδοκία και τον Γιώργο. Η Ευδοκία είναι πόρνη, ζει και εργάζεται κοντά σε ένα στρατόπεδο. Σύμφωνα με την κραταιά αντίληψη της ελληνικής κοινωνίας την εποχή που γυρίστηκε η ταινία (αρχές της δεκαετίας του ’70), λόγω της φύσης της δουλειάς της δεν μπορεί να ερωτευτεί, ενώ παράλληλα βρίσκεται στο περιθώριο της κοινωνίας. Ο Δαμιανός θέλει αυτές τις ψευδείς πεποιθήσεις να τις ανατρέψει, προβάλλοντας τον συναισθηματικό κόσμο της πρωταγωνίστριάς του.

Ο ήρωας της ταινίας υπηρετεί την στρατιωτική του θητεία. Είναι λοχίας και έχει υπό τις διαταγές του μερικούς άντρες. Μέσα στο στρατό διατάζει και διατάζεται, επομένως είναι υποταγμένος στην καταπίεση, ταυτόχρονα όμως την ασκεί. Ο έρωτας είναι κύριο σημείο αναφοράς όσον αφορά την ανδρική του συμπεριφορά. Είναι σημαντικό γιά αυτόν να επιδεικνύεται και πολύ
περισσότερο να δείχνει την εξουσία που ασκεί. Έτσι, επιδεικνύει
ως τρόπο παί την γυναίκα που έχει ερωτευτεί, χωρίς να λογαριάζει
τις συνέπειες δεδομένου ότι η γυναίκα αυτή είναι ιερόδουλη. Ο
ίδιος δεν νοιάζεται ότε για τα σχόλια των άλλων, ότε για τις
αντιδράσεις κάποιων που έχουν έννομο συμφέρον πάνω της.

Στην ταινία υπάρχουν ασφαλώς και οι δευτερεύοντες
χαρακτήρες όποις η γυναίκα που βοηθά την Ευδοκία, ο προαγωγός
tης και οι φαντάροι που είναι φίλοι του λοχία. Οι τελευταίοι
ακολουθούν και πράττουν αυτά που οφείλουν σύμφωνα με τις
συνηθισμένες συμπεριφορές. Η Ευδοκία και ο Γιώργος όμως
ζεισπαρίζουν λόγω της αντισυμβατικής συμπεριφοράς τους.

Ο φακός του Δαμιανού διαλέγεται κυριολεκτικά με τα
αρωτικά συναισθήματα των πρωταγωνιστών. Η πρώτη ερωτική
συνεύρεση των δυο νέων δεν γίνεται σε σαρκικό επίπεδο αλλά
πνευματικά, όταν η Ευδοκία τον επισκέπτεται στο στρατόπεδο και
τον βλέπει στις ασκήσεις. Αυτός της επιδεικνύει τη δύναμή του.
Αυτή η εγκεφαλική επαφή αποτελεί την αρχή ενός έρωτα που θα
γίνει το όχημα μέσα στο χρόνο, με το οποίο ο θεατής θα διασχίσει
την ελληνική ιστορία, από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα.

Ο σκηνοθέτης προσπαθεί να αποδώσει με μεγάλη επιτυχία
tον παθιασμένο έρωτα της Ευδοκίας και του Γιώργου. Ο
χαρακτήρας της Ευδοκίας είναι γεμάτος αντιφάσεις: από τη μια
πλευρά απορρίπτει τις αξίες της μικροαστικής κοινωνίας και έχει
αποφασίσει να μπει μόνη της στο περιθώριο. Από την άλλη, η
εικόνα των γονιών της και η παρουσία τους στο γάμο της δεν
eπιτρέπει να εννοηθεί μια κρυφή τραγική ιστορία που την εξώθησε
στην πορνεία. Συνεπώς θα μπορούσε να υποθέσει κανείς ότι η
αιτία της επιλογής της να γίνει πόρνη είναι η αντισυμβατική
προσωπικότητά της. Συγχρόνως όμως η Ευδοκία, όπως όλα τα
κορίτσια κάθε εποχής και κάθε κοινωνικής τάξης, ονειρεύεται να παντρευτεί και αφού βιώνει έναν αγνό έρωτα θέλει να τον επισημοποιήσει.

2. Χρόνος και έρωτας

Ο σκηνοθέτης υιοθετεί την αρχαιοελληνική αντίληψη ότι μια πόρνη είναι μια ιέρεια (ιερόδουλη). Οι ιερόδουλες της αρχαίας Ελλάδας ήταν πόρνες, αλλά και ιέρειες, αφού τα δύο λειτουργήματα κάποιες φορές ήταν στενά συνδεδεμένα μεταξύ τους. Όπως οι υπόλοιπες ιέρειες του ελληνικού κόσμου, συμμετείχαν επίσημα σε όλες τις τελετές, όπου η «ιερή» παρέμβασή τους ήταν απαραίτητη. Για παράδειγμα, όταν οι Πέρσες εισέβαλαν στην Ελλάδα, ζητήθηκε από τις ιερόδουλες της Κορίνθιας Αφροδίτης να προσευχηθούν δημόσια και να προσφέρουν μια θυσία για τη σωτηρία των Ελλήνων. Φαίνεται, ότι οι προσευχές εισακούστηκαν, αφού ο στρατός και ο στόλος του Ξέρξη τράπηκαν οριστικά σε άτακτη φυγή από το συνασπισμό των
ελληνικών πόλεων κι έτσι οι Κορίνθιοι τοποθέτησαν στο ναό της Αφροδίτης ένα τάμα, αγάλματα και τον κατάλογο όλων των πόρνων, που ενέπνευσαν τη νίκη. Ένα επίγραμμα του Σιμωνίδη χαραγμένο ύστερα απ’ αυτό τον κατάλογο, αποτίνει φόρο τιμής στην αποτελεσματικότητα των ιεροδούλων και της προστάτιδάς τους, Αφροδίτης: «Αυτές οι γυναίκες αφοσιώθηκαν για να προσευχηθούν στη θεϊκή Κύπριδα, για χάρη των Ελλήνων και των γενναίων στη μάχη πολιτών τους. Γιατί η θεά Αφροδίτη δε θέλεσε η ακρόπολη των Ελλήνων να παραδοθεί στους Πέρσες τοξότες». (Αθήναιος, XIII, 573 d).

Έτσι ακριβώς παρουσιάζει την Ευδοκία, σαν μια ιέρεια σε έναν αρχαίο ελληνικό ναό. Η ίδια καλεί το ταίρι της και μέχρι αυτό το σημείο είναι κυρίαρχη του παιχνιδιού αφού ο άνδρας ανταποκρίνεται στο κάλεσμά της. Μετά όμως παραδίνεται στον έρωτα, στη δύναμη και στην παλικαριά του αρσενικού και αφοσιώνεται σαν ιέρεια στον θεό της, εκτελώντας μια ιερή τελετή: τον έρωτα. Ο Δαμιανός γνωρίζει και επιθυμεί να παρουσιάσει τον έρωτα και την πράξη του σαν πράγματα ιερά και για αυτό δεν δείχνει ποτέ με λεπτομέρειες την ερωτική πράξη. Την αφήνει να εννοηθεί γιατί η γυναίκα που συμμετέχει στην ερωτική πράξη θα πρέπει να μείνει αμόλυντη από το βλέμμα του «ηδονοβλεψία – θεατή». Ο,τι είναι ιερό βρίσκεται στο πεδίο του θυμικού και όχι του πραγματικού. Αξίζει να σχηματίσει με διάφορες «σκηνές – σημεία», όπως ο χορός, το βλέμμα, η βόλτα στη θάλασσα.

Οι δυο πρωταγωνιστές, συμμετέχοντας στην ιερή πράξη του έρωτα εξαγνίζονται. Τα σώματα τους παρατίθενται στον θεατή στον αρχαιοελληνικό κόσμο, όταν ο έρωτας δεν ήταν ταμπού, το γυμνό
σώμα δεν ήταν ντροπή αλλά εξυμνούνταν και η αγάπη ήταν ιερή. Ζουν αυτή ακριβώς την ιερή διαδικασία που γίνεται τελετή και η σχέση διαπερνά την ελληνική ιστορία για να φτάσει στο παρόν.

Σε παρόντα χρόνο τα πράγματα είναι πολύ διαφορετικά. Πρώτα από όλα έχει χαθεί η ιερότητα του έρωτα, η γυναίκα ανήκει ολοκληρωτικά σε έναν άντρα και μαζί με αυτήν και τα αισθήματά της. Μια πόρνη σήμερα δεν είναι ιερό πρόσωπο και δεν έχει δικαίωμα να ερωτεύεται και να εκδηλώνει τα συναισθήματά της. Ακόμη και αν το κάνει δεν είναι σίγουρο ότι θα γίνει πιστευτό. Ο άντρας ανήκει και αυτός σε μια κατηγορία που του επιβάλλει συγκεκριμένους κανόνες συμπεριφοράς. Δεν μπορεί να κάνει ό,τι του επιτάσσεται η καρδιά του αφού παραβαίνει τους κανόνες της κοινωνίας. Οταν παρεκκλίνει από αυτές, τότε η τιμωρία είναι σχεδόν σίγουρη. Ακολούθως η σωματική και ιδεολογική καταπίεση οδηγούν σε παράλογες κοινωνικές συμπεριφορές.
Η σκηνή της ταβέρνας είναι ενδεικτική. Υπάρχει τελετουργική αναλογία μεταξύ του έρωτα και του ζεμπέκικου. Αυτή η αναλογία μορφοποιείται πάνω στις νότες του Μάνου Λοϊζού και στο στήσιμο του σώματος του νεαρού στρατιώτη, ο οποίος κινείται στους δικούς του βηματισμούς με πάθος, θράσος και θρησκευτική ευλάβεια. Κοιτάζει συνεχώς στα μάτια την όμορφη Ευδοκία. Εκείνη, αν και συνοδεύεται από τρεις άντρες, παρασύρεται στον ρυθμό, εκστασίζεται σχεδόν και γονατίζει με θρησκευτική σχεδόν υποταγή χτυπώντας παλαμάκια, κοιτάζοντάς τον αχόρταγα και μονολογώντας με πάθος, σαν ύστατη προσευχή Παναγιά μου, Παναγιά μου.

Οι δύο εραστές χορεύουν και μέσω του χορού, όπως γινόταν στην αρχαιότητα, επικουρικοί τους με τον θεό ή με την πνευματική τους υπόσταση. Η τελετή του χορού έχει ακριβώς τα ίδια τα χαρακτηριστικά με την ερωτική πράξη και εννοείται πως η διακοπή της είναι ανεπιτρεπτή. Όμως σε μια κοινωνία όπου η καταπίεση είναι ο κανόνας, επιβάλλεται να σταματήσει η τελετή και να επανέλθουν αυτά τα δύο άτομα στο «σωστό» δρόμο, έστω και με τη βία. Εδώ υπάρχει μια χρονική αντιστοιχία και αναλογία με τους κορυφαίους του χορού και τον Χορό μιας αρχαιοελληνικής τραγωδίας, όπως και στη σκηνή του στρατοπέδου, όπου ο Γιώργος ως λοχίας (ο κορυφαίος του Χορού) ασκεί τους στρατιώτες του (Χορός).

Πίσω στη σκηνή της ταβέρνας, ο χορός - τελετή διακόπτεται ανεπιτρεπτά από το προαγωγός , ο οποίος έχει έννομο συμφέρον από την γυναίκα που επαγγελματικά του ανήκει. Ουσιαστικά, ο νταβατζής κάνει ότι ακριβώς κάνει και ο στρατός: ασκεί εξουσία
πρώτα σωματική και ακολούθως ψυχολογική. Υποτάσσει το άτομο και είναι ο θεματοφύλακας μιας σειράς κανόνων συμπεριφοράς που εξυπηρετούν και επιβάλλουν ένα κοινωνικό σύστημα.

Ο σκηνοθέτης δυναμιτίζει την έννοια του ανθρωποσιμού στο καπιταλιστικό σύστημα και επαναφέρει τον ανθρωπισμό των παγανιστικών θρησκειών, ο ανθρωποκεντρικός το θέμα του. Επαναφέρει τη σπουδαιότητα του αρχαίου ελληνικού πνεύματος σαν ιδεολογία και όχι σαν πρακτική θρησκευτικής τελετής. Ζητά τον ανθρωποκεντρισμό στις σχέσεις των ανθρώπων, και σε αυτό το σημείο, έγκειται η επαναστατικότητα της ταινίας για αμφισβητεί τα θεμέλια του νέου κοινωνικού συστήματος, ενώ ταυτόχρονα ζητά τη μετατροπή του σε ένα πιο δημοκρατικό. Δεν είναι καθόλου τυχαίο το ότι ο τότε παραγωγός ταινιών, ελληνοαμερικανός Τζέιμς Πάρις εν μέσω της Χούντας, διέκρινε πολύ σωστά αυτά τα σημεία και σαν πιστός υπηρέτης του μηχανισμού καταστολής, κατήγγειλε τον Αλέξη Δαμιανό για το ότι με την ταινία του δήθεν διέσυρε το ελληνικό στρατό με σωματικές και πολιτικές συνέπειες για τον σκηνοθέτη.

Επομένως, μια αμιγώς ερωτική ταινία γεμάτη συναισθήματα έρωτα, πάθους και αγάπης στα χέρια του Δαμιανού, ο οποίος χρησιμοποιεί φιλοσοφικές έρευνες και ερωτήματα την ιστορία, μπορεί να γίνει όχι μόνον πολιτική, αλλά και επαναστατική, μπορεί να μιλήσει πιο άμεσα στον άνθρωπο και να μείνει έτσι στην ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου.

Υπάρχουν βέβαια και κάποιες άλλες ερωτικές σκηνές στην Ευδοκία όπως η σκηνή στο βουνό. Εκεί η Ευδοκία, ερωτευμένη, γελάει κάνοντας κουνία. Ο Γιώργος την κουνάει όλο και πιο δυνατά. Ο θεατής έχει την εντύπωση ότι το σχοινί θα σπάσει και ο γκρεμός θα την καταπιέσει αλλά αυτή μόνον γελάει, όλη της η ψυχή,
όλη της η ανεμελιά είναι μέσα σ’ αυτό το γέλιο. Το γέλιο και η κούνια λειτουργούν απελευθερωτικά, ακόμη και αν αυτή η ελευθερία διαρκεί λίγο.

Σε μια άλλη σκηνή το ερωτικό πάθος των δύο νέων εκδηλώνεται με μια χορογραφία πάλης μεταξύ τους. Από το 49ο έως το 51ο λεπτό της ταινίας, η σκηνή διαδραματίζεται στην παραλία. Μετά από κυνηγητό ο Γιώργος είναι πεσμένος
μπρούματα στο έδαφος και η Ευδοκία τον προκαλεί να την
κυνηγήσει με χορευτικά βήματα. Ακολουθεί κυνηγητό και πάλη
που δείχνει το εκρηκτικό ερωτικό πάθος των δύο νέων. Αντίθετα η
σκηνή με τον ηλικιωμένο μικροαστό - πελάτη της Ευδοκίας
αποτελεί καταγγελία στην γυναικεία καταπίεση του αγοραίου
έρωτα και γι αυτό επιλέγει ο σκηνοθέτης την ρεαλιστική απόδοση
tης σκηνής κάτω από το σκληρό φως του πρωινού.

3. Χρόνος και συναίσθημα μέσα από τον Χορό

Ο συνδετικός κρίκος ανάμεσα στο συναίσθημα και στον
χρόνο στην Ευδοκία είναι το ζεϊμπέκικο, ένας καθαρά ανδρικός
χορός που δύσκολα χορεύεται. Το ζεϊμπέκικο δεν έχει βήματα,
eίναι ένας μοναχικός, ιερατικός χορός με εσωτερική ένταση και
νόημα που ο χορευτής θα πρέπει να το γνωρίζει και να το σέβεται.
Στις γυναίκες απαγορεύοταν να χορέψουν ζεϊμπέκικο,
εκτός και αν ήταν πόρνες. Το ζεϊμπέκικο είχε πάντα τις ρίζες του στην
εποχή της Τουρκοκρατίας αλλά δεν έχουν καταγραφεί
συγκεκριμένα βήματα.

Το ζεϊμπέκικο έχει τέμπο 9/8 και θεωρείται ότι αρχικά τον
χόρευαν οι ζεϊμπέκηδες, απ’ όπου πήρε και το όνομά του.
Σύμφωνα με την ιστορία και την προφορική παράδοση, οι
ζεϊμπέκηδες ήταν φυλή ανυπότακτων πολεμιστών, τους οποίους
χρησιμοποίησε ο Σουλτάνος το 19ο αιώνα ως βοηθητικά
αστυνομικά σώματα. Διατηρούσαν δικές τους συνήθειες και
φορούσαν μια εθνική ενδυμασία που τόνιζε τη θεματολογία του χορού τους. Σύμφωνα με άλλες παραδόσεις, το ζεϊμπέκικο προέρχεται από τις λέξεις Ζευς και Βάκχος και θεωρείται ότι είναι χορός τελετουργικός που μιμείται το μάζεμα των σταφυλιών από τα αμπέλια και την τοποθέτησή τους στα πανέρια. Όπως και να 'χει, μάλλον πρόκειται για έναν αρχαϊκό χορό της Θράκης που τον μετέφεραν οι ζεϊμπέκηδες στη Μικρά Ασία και τον επανέφεραν στην Ελλάδα οι πρόσφυγες το 1922, αλλά δεν συναντάται πια με τη μορφή που χορευόταν.

Το ζεμπέκικο οφείλει το όνομά του στους περήφανους και άγριους ληστές Ζεϊμπέκους, που τον χόρευαν με τα σπαθιά τους. Είχαν επιβλητικό παρουσιαστικό και κρατούσαν πολλά όπλα. Όπως περιγράφει ο Κοροβίνης: «Ο Ζεϊμπέκης αρχίζει να ρίχνει τις βόλτες του. Ακουμπάει τα δάχτυλά του με μια ξαφνική, βίαιη κίνηση στο χώμα, σηκώνεται απότομα, παίρνει στα χέρια του το σπαθί ή το όπλο του και συνεχίζει τις βόλτες του... Μια παραδοσιακή εντυπωσιακή φιγούρα είναι να χτυπά ο Ζεϊμπέκης το ένα χέρι του στην μπότα του και το άλλο χέρι του στο όπλο του».

Όσον αφορά την καταγωγή των Ζεϊμπέκων, σύμφωνα με τον Κοροβίνη «Η ορθότερη είναι ότι οι Zeïmpékoi είναι ο καρπός της επιμειξίας των επιβιωμάτων φρυγικών φύλων με θράκες μετανάστες στα κεντροδυτικά παράλια της Μικρασίας». Οι Ζεϊμπέκοι συνδέονται με την επανάσταση, την ευθυδίκια, όπως λέει ο Κοροβίνης: «Η σύγχρονη αντιλήψη γι αυτούς είναι ότι στην πλειονότητά τους διακρίνονται από αντικρατική και αντιεξουσιαστική συμπεριφορά, στρέφονται εναντίον των προεστών, οι οποίοι φέρονται άδικα και απάνθρωπα, και εναντίον της κρατικής βίας και καταπίεσης, καθώς και της κακής διοίκησης και διεκδικούν τη δικαίωση των λαϊκών τάξεων».

Οι Ζεϊμπέκοι ζούσαν στα βουνά, οργανωμένοι σε ομάδες με ιεραρχία με ανώτερο τον Εφέ ή όσοι ενεδρεύαν στους δρόμους είχαν σκοπό την καταλήστευση των ταξιδιωτών, επιτίθονταν εναντίον των χωρικών, λεηλατούσαν περιουσίες και γενικότερα έκαναν επίδειξη της ανδρείας και της εξουσίας βλάπτοντας τους πιο αδύναμους.

Ωστόσο η θρυλοποίηση των Ζεϊμπέκων από μέρους του λαού οφείλεται κυρίως στην ανάληψη προσωπικής δράσης και της εναντίωσης τους στους κρατικούς εκπροσώπους, οι οποίοι θεωρούνται καταπατητές των δικαιωμάτων του λαού.

«Χαρακτηριστικό είναι ότι οι Εφέδες όταν έπαιζαν ζεϊμπέκικα τραγούδια στο βουνό, τα χόρευαν πάντοτε μόνοι τους, ἀπό τον Εφέ ή όσοι ενεδρεύαν στους δρόμους είχαν σκοπό την καταλήστευση των ταξιδιωτών, επιτίθονταν εναντίον των χωρικών, λεηλατούσαν περιουσίες και γενικότερα έκαναν επίδειξη της ανδρείας και της εξουσίας βλάπτοντας τους πιο αδύναμους. Ωστόσο η θρυλοποίηση των Ζεϊμπέκων από μέρους του λαού οφείλεται κυρίως στην ανάληψη προσωπικής δράσης και της εναντίωσης τους στους κρατικούς εκπροσώπους, οι οποίοι θεωρούνται καταπατητές των δικαιωμάτων του λαού.»

112 Κοροβίνης, Θ., Οι Ζεϊμπέκοι της Μικράς Ασίας, Εκδ. Άγρα. Αθήνα, 2005, σ. 51.
113 Κοροβίνης, Θ., Οι Ζεϊμπέκοι της Μικράς Ασίας, Εκδ. Άγρα. Αθήνα, 2005 ό.π., σ. 128.
114 Κοροβίνης, Θ., Οι Ζεϊμπέκοι της Μικράς Ασίας, Εκδ. Άγρα. Αθήνα, 2005 ό.π., σ. 137.
115 Κοροβίνης, Θ., Οι Ζεϊμπέκοι της Μικράς Ασίας, Εκδ. Άγρα. Αθήνα, 2005 ό.π., σ. 130.
ένας ένας, ποτέ δύο δύο ή ομαδικά», σημειώνει ο Κοροβίνης. Αποκαλύπτει, σύμφωνα με την παράδοση καθεαυτού ανδρικός χορός. Οπότε, σε ορισμένες περιοχές επικράτησε η συνήθεια να τον χορέψουν σπανίτερα και οι γυναίκες, όποτε φέρει την ονομασία χορός των γυναικών. Η μουσική που συνοδεύει το χορό έχει εννέα μέτρα. Στην παραδοσιακή του εκτέλεση, η χρονική διάρκεια του ζεϊμπέκικου είναι περιορισμένη γι’ αυτό και στην Τουρκία, όταν κάποιος μακρυγορεί συνηθίζουν να τον διακόπτουν και να τον λένε: “Κόφ’ το, να γίνει αιδίνικο”.

Σήμερα υπάρχουν περίπου 150 διαφορετικά ονόματα ζεϊμπέκικων στην Τουρκία. Ο ζεϊμπέκικος παρακολουθεί τη συνέχεια μιας μικροϊστικής πολιτιστικής παράδοσης. Η εκτέλεσή του βασίζεται σε καθορισμένους κανόνες ευπρέπειας και αυστηρής χορευτικής συμπεριφοράς. Είχε δικαίωμα να τον χορέψει οποιοσδήποτε επιθυμεί, όμως το να χορέψει κάποιος απρόσκλητος θεωρείται απαράδεκτο και αξιόμεμπτο. Κανείς δεν επιτρέπεται να συνοδεύσει κάποιον ενώ χορεύει χορής να προσκληθεί. Επίσης, για κανένα λόγο δεν πρέπει κάποιος να διακόψει το χορό, να παραγγείλει έναν χορό ή να προτείνει την αλλαγή του σκοπού που εκτελείται. Οι προφορικές τοπικές παραδόσεις πολλών περιοχών της Ανατολίας διασώζουν πλήθος αφηγήσεις οι οποίες αναφέρονται σε θρυλικούς καβγάδες και μαχαιρώματα, που προκλήθηκαν από τέτοιου είδους παρεξήγησεις…”

116 Κοροβίνης, Θ., Οι Ζεϊμπέκοι της Μικράς Ασίας, Εκδ. Άγρα. Αθήνα, 2005 ό.π., σ. 242.
117 Κοροβίνης, Θ., Οι Ζεϊμπέκοι της Μικράς Ασίας, Εκδ. Άγρα. Αθήνα, 2005 ό.π., σ. 242.
118 Κοροβίνης, Θ., Οι Ζεϊμπέκοι της Μικράς Ασίας, Εκδ. Άγρα. Αθήνα, 2005 ό.π., σ. 242.
119 Κοροβίνης, Θ. Οι Ζεϊμπέκοι της Μικράς Ασίας, Εκδ. Άγρα. Αθήνα, 2005 , ό.π., σ. 244.
Ο Στράτης Μυριβήλης στο βιβλίο O Βασίλης ο Αρβανίτης περιγράφει τον ζεϊμπέκικο «Χόρευαν αργά και αγέλαστα όλοι μαζί ένα μεγάλο κυκλικό ζεϊμπέκικο, η ρόδα του γύριζε μεγαλόπρεπα γύρω στους νταουλτζήδες. Ήταν μεθυσμένοι ως την τρέλα, όμως αυστηρά πειθαρχημένοι κάτω από την τάξη του ρυθμού που κυβερνούσε την έκτασή τους. Εμείς οι μικροί, βλέπαμε τις μυτερές λεπίδες να σταυρώνονται κάτω από το σαγόνι, πίσω από το λαιμό, πάνω στο βυζί, κάτω από τα γόνατα και η καρδιά μας έτρεμε, όπως έτρεμε το τουμπανόπετσο κάτω από το ρόπαλο του ζεϊμπέκη. Σφίγγαμε τα γόνατα, κάτι μας έπνιγε σαν λυγμός. Περιμέναμε λαχανιασμένου την ώρα που θα άρχιζαν να παίρνουν τις ανάλιες. Αυτό γινόταν σαν έφτανε η μανία τους στο κατακόρυφο. Σήκωναν τότες την κάμα, “χέι!” φώναζαν και την κάρφωναν στο μερί, στη γάμπα. Και να πάλι συνέχιζαν το γλέντι».

Ο ζεϊμπέκικος χορός είναι η σωματική έκφραση της νίκης. Είναι αυτό που θέλει να φωνάξει ο άνδρας με όλη την δύναμή που του απομένει, με όλη την στεναχώρια που κατατρώει την ψυχή του ότι «δεν τα βγάζει πια πέρα». Αυτή η κραυγή χορεύεται μόνο μια φορά. Ο χορευτής αφού έχει πιει, χορεύει τον χορό, καταθέτει την ψυχή του και αποσύρεται να ησυχάσει στο τραπέζι του και γι αυτό δεν μονοπωλεί την πίστα.

Ο ζεϊμπέκικος χορός με τις αναφορές που έχει στην αρχαιότητα, στους πανάρχαιους ιερούς χορούς των αρχαίων Ελλήνων, είναι τελικά ένας πολεμικός χορός, προπαρασκευαστικός της ψυχής για την τόνωση του θησικού από τον ιδίο τον πολεμιστή προς τον εαυτό του, ένα είδος προσευχής, προτού μπει στη μάχη (τότε) ή στον αγώνα της ζωής (σήμερα). Ο άνδρας που σηκώνεται

120 Μυριβήλης, Σ., O Βασίλης, o Αρβανίτης, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήναι, 1987, σ. 87-88.
να χορέψει κάνει ένα είδος προσευχής, από τον εαυτό του στον εαυτό του, χωρίς να έχει ανάγκη επιδοκιμασίας από κανέναν. Η απομόνωση είναι απαραίτητη και προβάλλει τον εαυτό του σε μια έξαρση, εκθέτει το σώμα του σε μια μετουσίωση, στον μεταξύ χρόνο και διαστήματος χώρο. Όπως ακριβώς το διατυπώνει ο Samuel Beaud-Bovy στο δοκίμιο του για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι για το ζεϊμπέκικο χορό πως είναι: «σαν είδος τελετουργικής προσευχής με τον χαρακτηριστικό κινησιολογικό αυτό υπερβατικό ανεμπόδιστο διαλογισμό της στον εποπλανιο ανάμεσα στο Χρόνο και το Διάστημα Χώρο, πέρα από κάθε φραγκολεβαντινή σεμνοτυφία».  

Όπως ακόμη και ο Μυριβήλης, παίρνει τις «ανάλιες», δηλαδή γονατίζει και χτυπάει τη γη με τα χέρια του ή την αγκάτη για να πάρει το άλας, τη δύναμη από την Μητέρα - Γη, για να συνεχίσει αυτή τη δοκιμασία εκτόνωσης. Οταν τελειώνει τον χορό κάθεται, έχοντας πλέον απαλλαγεί για λίγο από τις κοινωνικές ή συναισθηματικές καταθλίψεις από τις οποίες κατατρύχεται. Με άλλα λόγια, αυτός ο χορός δεν είναι τίποτε άλλο παρά ένας κινησιολογικός υπερβατικός διαλογισμός, μια προσευχή, μια κάθαρση. Είναι η υπέρτατη έκφραση των συναισθημάτων του ανθρώπου. Και εδώ ακριβώς «πατάει» η δυναμική της σκηνής του χορού στην ταβέρνα στην Ευδοκία.

Συνδέοντας το ζεϊμπέκικο με τον χρόνο αποδεικνύεται πως χαράζει την δική του ιστορία. Η σκηνή του «Ζεϊμπέκικου της

121 Κοροβίνης, Θ., Oι Ζεϊμπέκοι της Μικράς Ασίας, Εκδ. Άγρα. Αθήνα, 2005 ο.π., σ. 393.
Ευδοκίας» αποδίδεται ως μια ερωτελεστία. Πριν φανεί ο Γιώργος να τον χορεύει, φαίνεται η σκιά του, με τα χέρια ανοιχτά στο σχήμα του σταυρού. Ο φακός του σκηνοθέτη μυεί τον θεατή στην προσευχή του πρωταγωνιστή. Είναι η μοίρα που προηγουμένως έχει φανεί στον φλιτζάνι καφέ της Ευδοκίας, όταν η αείμνηστη Κούλα Αγαγιώτου της λέει «ο σταυρός και η κορόνα… Φυλάξου από τον σταυρό». Ο Γιώργος χορεύει με το κεφάλι ψηλά, κοιτάζοντας τα μάτια της Ευδοκίας, διεκδικώντας την και εναποθέτοντας στα βήματα του όλα τα έντονα και αληθινά συναισθήματα που νιώθει πραγματικά γι’ αυτήν.

4. Τεχνικές κινηματογράφησης

Η Ευδοκία είναι μια ταινία όπου η μουσική λαμβάνει οντολογική διάσταση μέσα στο έργο. Ωστόσο ένα από τα ιδιαίτερα
χαρακτηριστικά κινηματογράφησης του Δαμιανού είναι οι εναλλαγές σιωπής με τους θορύβους και τη μουσική.

Στις πρώτες σκηνές, μέσα από το φλιτζάνι η Κούλα Αγαγιώτου λέει στην Μαρία Βασιλείου, τη μοίρα: «Στρατός. Κι εδώ είναι ο Σταυρός. Φυλάξου από το Σταυρό». Ο φακός πλησιάζει με ορμή και ταχύτητα στον πάτο του φλιτζανιού και ξεκινούν οι πρώτες νότες μιας μουσικής εισαγωγής που όλοι πλέον γνωρίζουν. Από τον απεικονιζόμενο πάτο του φλιτζανιού, περνούμε στο επόμενο πλάνο, τον Σταυρό: Η σκηνή ενός άντρα με τα χέρια ανοικτά, οριζόντια, σε έκταση, στο σκηνικό μιας συνοικιακής ταβέρνας, να χορεύει το θρυλικότερο ζεϊμπέκικο της ιστορίας του ελληνικού κινηματογράφου, το Ζεϊμπέκικο της Ευδοκίας – σαν να είναι σταυρωμένος.

Τα πλάνα στην ταβέρνα διαδέχονται το ένα το άλλο με γρήγορους ρυθμούς. Λήψεις μικρής διάρκειας που κινηματογραφούν τον Λοχία από διάφορες γωνίες. Ο θεατής έχει έτσι την ευκαιρία να τοποθετηθεί στον χώρο όπου διαδραματίζεται ο χορός, να προσανατολιστεί σε σχέση με τους θαμώνες του μαγαζιού, να δει τις αποστάσεις των τραπεζιών, τις παρέες, το κλίμα και την ατμόσφαιρα μέσα στην ταβέρνα. Μπορεί επίσης να νιώσει τον ρυθμό του χορού που ο Λοχίας, ενάντια σ’ όλες τις συμβάσεις, τον απευθύνει προκλητικά στην Ευδοκία, η οποία κάθεται σ’ ένα τραπέζι μαζί με τον προστάτη της και άλλους τρεις φίλους του. Τέλος ο θεατής μπορεί να «πάρει» τη δική του θέση μέσα στον χώρο σαν θαμώνας.

Όλοι οι άντρες του τραπεζιού είναι έτοιμοι να αντιδράσουν στην προσβολή, που γίνεται ακόμη μεγαλύτερη από το γεγονός πως η Ευδοκία, αγνοώντας τους, συμμετέχει στο χορό του Λοχία
χτυπώντας παλαμάκια. Τα πρόσωπα εναλλάσσονται σε γκρο πλαν για να αποτυπωθούν οι ψυχικές εντάσεις.

Οι κινήσεις της Ευδοκίας είναι γεμάτες πάθος και ερωτική επιθυμία σαν η ίδια σαν να μην αντέχει την ερωτική φόρτιση που την πλημμυρίζει, αναφωνεί το περίφημο «Παναγιά μου, Παναγιά μου», που λειτουργεί σαν πόθος και σαν επίκληση βοήθειας για το κακό που διασκορπίζεται πως θα την βρει. Το ντουμπλάζ δεν ενοχλεί στην Ευδοκία. Η φωνή της Ελένης Ροδά που ντουμπλάρει τη Μαρία Βασιλείου σε διάφορες σκηνές, όπως σε αυτή που αναφωνεί το «Παναγία μου», δίνει περισσότερο αισθησιασμό στον χαρακτήρα.

Ο τρόπος που χορεύει ο νεαρός Λοχίας δίνει υπόσταση στη μουσική. Είναι από τη μια πλευρά ερωτικό κάλεσμα και από την άλλη ο ίδιος ο πόλεμος. Οι μισές κινήσεις του χορευτή είναι πατήματα γερά στο έδαφος, σαν να δίνει σήμα ο άνδρας στον Άδη, στους νεκρούς, με το μήνυμα ότι αυτός συνεχίζει την πορεία της ζωής που είναι η αρχετυπική ένωση με το θηλυκό. Οι άλλες μισές κινήσεις είναι άγριο τίναγμα του κεφαλιού ψηλά και βλέμμα που καρφώνει τον «αντίπαλο», την γυναίκα.

Η σκηνή δίνει σε εικόνες την περιγραφή που έκανε ο Τσαρούχης: «έρωτας και αντρειοσύνη και μαζί κάτι σαν αίσθηση του θανάτου».

Ο γάμος και η επιστροφή στο σπίτι με ταξί είναι άλλη μια ενδιαφέρουσα - από άποψη κινηματογράφησης - σκηνή. Χωρίς καλεσμένους η εκκλησία, μόνη η κουμπάρα η Μαρία βρίσκεται δίπλα στο «σαστισμένο» ζευγάρι κρατώντας αναμμένη λαμπάδα και κίτρινα χρυσάνθεμα στην αγκαλιά της. Ο Λοχίας είναι

122 Στο: Κοροβίνης, Θ., Οι Ζεϊμπέκοι της Μικράς Ασίας, Εκδ. Άγρα, Αθήνα, 2005 ο.π., σ. 360.
βυθισμένος στις σκέψεις του. Δίπλα του η Ευδοκία, πανέμορφη και αθώα. Το μεγάλης διάρκειας κοντινό πλάνο (γκρο πλαν) της πρωταγωνιστρίας δίνει ουσία και περιεχόμενο στη γαμήλια τελετή κάθε ερωτευμένου κοριτσιού. Ήσυχες, ευγενικές εικόνες, όπου το ύλικό φως έρχεται διακριτικά απ’ τα παράθυρα της εκκλησίας και σιωπή.

Η προσοχή του Δαμιανού στρέφεται καθ’ όλη τη διάρκεια της ταινίας στη γυναίκα, η οποία γίνεται ανθρώπινο ντεκόρ που προκαλεί και υφίσταται τη δράση. Τα πολύ κοντινά πλάνα των προσώπων (συχνά παρμένα με ευρυγώνιο) γίνονται το διακοσμητικό στοιχείο μιας δράσης σε αόριστο βάθος. Ακόμη και όταν υπάρχει βάθος πεδίου, τα ανέκφραστα πρόσωπα των πρωταγωνιστών σε πρώτο πλάνο μετατρέπονται από κινηματογραφικές σε θεατρικές φιγούρες.

Το πλάνο της εξόδου όπου τα πρωταγωνιστικά πρόσωπα κατεβαίνουν τα σκαλιά της εκκλησίας, είναι τραβηγμένο με τηλεφακό, που κάνει την εικόνα ελαφριά, σαν χάρτινη. Μπαίνουν σ’ ένα ταξί. Είναι ανέκφραστοι όπως να μην έχουν καταλάβει τι ακριβώς έγινε. Οι εικόνες που ακολουθούν δεν περιέχουν καθόλου λέξεις. Τα πλάνα είναι σχεδόν βουβά, δημιουργώντας μια αίσθηση τελετουργική. Στην Ευδοκία η κινηματογράφηση του Δαμιανού γίνεται «αυθόρμητα» και «αδέξια», σχεδόν ερασιτεχνικά όπως του Παζολίνι στις πρώτες του ταινίες (Ακατόνε, Μάμα Ρόμα).

Ο λόγος γενικά σκοντάφτει στην Ευδοκία, γιατί τα πρόσωπα δεν επικοινωνούν μεταξύ τους με λόγια αλλά χειρομομένα. Το σεξουαλικό παιχνίδι είναι ο μοναδικός τρόπος συνύπαρξης των δύο νέων. Ο λόγος στην ταινία σκοντάφτει στην εικόνα. Οι εικόνες είναι σκηνές – περάσματα με ένταση, ιδίως αυτές που αφορούν στις βίαιες εξόδους των προσώπων στο κηδεμονιακό τοπίο εκτός
πόλεως. Οι περισσότερες λήψεις έχουν γίνει σε πλονζέ ή κοντρ πλονζέ με ευρυγώνιο. Στην πρώτη περίπτωση, η θέση της μηχανής βρίσκεται υψηλά και βλέπει από πάνω προς τα κάτω και έτσι το κινηματογραφημένο αντικείμενο δείχνει μεγάλο, ανώτερο, τυραννικό, δεσποτικό, κλπ. Στη δεύτερη περίπτωση το κινηματογραφημένο αντικείμενο δείχνει μικρό, προκαλώντας την αίσθηση της ασημαντότητας, της ψυχικής συντριβής.

Το φως στην Ευδοκία είναι σε πολλές σκηνές ανελέητα δυνατό. Τα πρόσωπα κινούνται σ’ ένα καμένο από το φως και την καλοκαιρινή ξέστη ελληνικό τοπίο. Ο χώρος και τα χρώματα δίνουν την αίσθηση ενός παρατημένου αλλά συνάμα διονυσιακού τοπίου: χαμηλά σπίτια, αλάνες, φαντάροι γυμνοί από τη μέση και πάνω. Είναι ένας αισθητικός χώρος που πνίγεται - αλλά αντιστέκεται όσο μπορεί - στον αναδυόμενο αστικό πολιτισμό στους κόλπους της Αθήνας. Στις κεντρικότερες σκηνές, από το εικοστό περίπου ως το εξηκοστό λεπτό, ο έρωτας απειλεί τη διάλυση της διαρθρωμένης κοσμοεικόνας και στο τέλος συντρίβεται. Πολλές σκηνές είναι «βίαιες» και συντελούν σε αυτή τη συντριβή: η πόρνη που προσπαθεί να αυτοκτονήσει καταπίνοντας γυαλιά από το σπασμένο ποτήρι, οι ξυλοδαρμοί, η λεκτική βία. Όπως έγραψε η Ροζίτα Σώκου για την Ευδοκία είναι τελικά μια ελληνική ταινία που «μας λέει πως οι άνθρωποι πολλές φορές αλλά λένε κι άλλα εννοούνε και πως το σ’ αγαπώ δεν λέγεται πάντα με λιγωμένα μάτια και συνοδεία βιολιών».

Η ταινία Κατηγορώ τους ανθρώπους είναι μια ελληνική δραματική-δικαστική ταινία του 1966 σε σκηνοθεσία του Ντίνου Δημόπουλου και σενάριο του Νίκου Φώσκολου. Ο εισαγγελέας Φίλιππος Λιανάς (Νίκος Κούρκουλος) αναλαμβάνει μια μεγάλη δίκη για φόνο. Κατηγορείται η Σοφία Ρούσσου (Φλωρέττα Ζάννα) για τον φόνο του ζωγράφου Αλέξη Πλατωνίδη, ενός σωματέμπορου γνωστού ως Άριελ (Αγγελός Αντωνόπουλος). Ο συνήγορός της (Μάνος Κατράκης) μέμφεται διαρκώς τον νεαρό εισαγγελέα, λέγοντας ότι χειρίζεται την δίκη σαν να είναι προσωπική του υπόθεση. Και ως ένα βαθμό είναι αφού από τη δίκη αυτή κρίνεται η προαγωγή του σε ανώτερα δικαστικά αξιώματα. Στο αποκορύφωμα της ακροαματικής διαδικασίας, ο Λιανάς αποφαίνεται ότι στο εδώλιο της κατηγορομένης έπρεπε να βρίσκεται η γυναίκα του Βέρα (Τζένη Ρουσσέα), μια αινιγματική φυσιογνωμία, η οποία πριν από μερικά χρόνια έκανε ό,τι δεν τόλμησε η κατηγορομένη. Σκότωσε τον Πλατωνίδη, ο οποίος την εκβίαζε επειδή τον είχε εγκαταλείψει για να παντρευτεί τον εισαγγελέα. Στην αγόρευσή του, ο Λιάνας ζητά την αθώωση της Ρούσσου και αποκαλύπτει ότι δολοφόνος είναι η γυναίκα του.

Η ταινία Κατηγορώ τους ανθρώπους, σε σενάριο Νίκου Φώσκολου και σκηνοθεσία Ντίνου Δημόπουλου γυρίστηκε στην προσπιτική μιας ιδιαίτερης εκδοχής του αμερικανικού film noir. Το film noir έκανε την εμφάνισή του στα αμερικανικά πλατό στα χρόνια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, εκφράζοντας τον φόβο και τον ζόφο της εμπόλεμης, αλλά και της μεταπολεμικής περιόδου,
της ανεργίας, της οικονομικής κρίσης, αλλά και της γενικότερης κρίσης των θεσμών και αξιών του αστικού πολιτισμού, της ανθρώπινης φύσης και των κοινωνικών δομών. Στην Ελλάδα το είδος είχε μια κάποια άνθιση την δεκαετία του '60, την εποχή δηλαδή των κοινωνικών ανισοτήτων, της μετανάστευσης, της φτώχειας, της ανεργίας, τον πληγών του Εμφυλίου, χωρίς όμως να διαθέτει την εξωτερική βία του αμερικανικού σινεμά, μεταποιώντας πολλά γνωρίσματα των κλασικών αστυνομικών ταινιών μυστηρίου και αγωνίας. Από την άλλη βέβαια μεριά, η έλλειψη τεχνικών μέσων και γενικότερα των προβλημάτων της ελληνικής παραγωγής με τις φτώχεις της δυνατότητες δεν επέτρεψε τη διαμόρφωση μιας ολοκληρωμένης αισθητικής άποψης πάνω στο φιλμ νουάρ. Από την άλλη βέβαια μεριά, η έλλειψη τεχνικών μέσων και γενικότερα τα προβλήματα της ελληνικής παραγωγής με τις φτώχεις της δυνατότητες δεν επέτρεψε τη διαμόρφωση μιας ολοκληρωμένης αισθητικής άποψης πάνω στο φιλμ νουάρ. Από την άλλη βέβαια μεριά, η έλλειψη τεχνικών μέσων και γενικότερα τα προβλήματα της ελληνικής παραγωγής με τις φτώχεις της δυνατότητες δεν επέτρεψε τη διαμόρφωση μιας ολοκληρωμένης αισθητικής άποψης πάνω στο φιλμ νουάρ.

Στο φίλμ νουάρ δίνεται κυρίως έμφαση στον κυνισμό των χαρακτήρων και τα συναισθηματικά τους ερωτικά κίνητρα. Οι ταινίες χαρακτηρίζονται από χαμηλό φωτισμό και έντονες ασπρόμαυρες αντιθέσεις, επιρροές από τον γερμανικό εξπρεσιονισμό. Προτού διαδοθεί ευρέως ο όρος τη δεκαετία του 70, πολλά κλασσικά φίλμ νουάρ αναφέρονταν ως μελοδράματα.

124 Βαλούκος, Σ. & Σπηλίοπουλος, Β., Το Φιλμ Νουάρ, εκδ. Νέα Σύνορα – Α.Α. Λιβάνη, Αθήνα, 1985, σ. 113.
1. *Κατηγορώ τους άνθρωπους: μια ταινία film noir*

Η παράβαση, ο φόνος, το έγκλημα στην ελληνική νουάρ φιλμογραφία, αν και εκκινώντας ίσως από τα πρότυπα της αμερικανικής κινηματογράφησης, διατηρούν έναν καθαρά ελληνικό χαρακτήρα και μια ιδιαίτερη αυτονομία. Οι ταινίες αυτές γίνονται με όρους της αρχαίας τραγωδίας, με την έννοια ότι υπάρχει μια αδήριτη αναγκαιότητα που κινεί τους ήρωες και αυτή δεν είναι άλλη από τον σεβασμό στην ανθρώπινη ζωή. Ο φόνος στον ελληνικό σινεμά γίνεται πάντα από ανάγκη.

Το *Κατηγορώ τους άνθρωπους* είναι ένα δικαστικό μελόδραμα όπου βασικό ρόλο στην πλοκή παίζει το παρελθόν και η απόκρυψη. Μια ταινία που η δραματουργική σύγκρουση συνδυάζεται με στοιχεία αστυνομικής ίντριγκας ή καταδίωξης, χαρακτηριστικά που βρίσκονται στις νουάρ κατασκευές.125

---

Το φιλμ νουάρ έχει κάποια βασικά χαρακτηριστικά, εκ των οποίων τέσσερα είναι τα κυριότερα που εντοπίζονται στην ταινία του Δημόπουλου. Αυτά είναι τα εξής:

1) Η εικόνα και η αισθητική της με το έντονο κοντράστ που έχει κληρονομήσει το φιλμ νουάρ από τον γερμανικό εξπρεσιονισμό. Το παιχνίδι του φωτός και των σκιών, καθώς επίσης και η έντονη αντίθεση του άσπρου και του μαύρου. Επίσης η ύπαρξη πολλών χαρακτηριστικών του γερμανικού εξπρεσιονισμού, όπως για παράδειγμα το καθρέφτισμα, η σημασία των αντικειμένων στην εξέλιξη της πλοκής, η κλειστοφοβική και υποβλητική αίσθηση, η χρήση ευρυγώνιου φακού που παραμορφώνει την εικόνα, κ.α. 126 Αυτό το είδος εικόνας κυριαρχεί στο Κατηγορώ τους ανθρώπους, με μοναδική εξαίρεση τις παραμορφώσεις, οι οποίες δεν υπάρχουν.

Ωστόσο, θα πρέπει να σημειωθεί ότι η ταινία Κατηγορώ τους ανθρώπους πρόκειται για μια υβριδική μορφή φιλμ νουάρ και αυτό γιατί δεν διαθέτει την εξωτερική βία, στην οποία στηρίζεται το

126 Βαλούκος, Σ. & Σπηλίοπουλος, Β. Το Φιλμ Νουάρ, εκδ. Νέα Σύνορα – Α.Α. Λιβάνη, Αθήνα, 1985 , σ. 22-23.
αμερικανικό σινεμά, καθώς και τα φιλμ νουάρ. Για παράδειγμα, παρακολουθώντας ελληνικές ταινίες φιλμ νουάρ, γίνεται αμέσως αντίληπτο ότι η παράβαση, ο φόνος, το έγκλημα, γίνονται με όρους αρχαίας τραγωδίας. Υπάρχει μια αναγκαιότητα που κινεί τους ήρωες να πράξουν κάποιο αδίκημα αλλά δεν λείπει σε καμία περίπτωση ο σεβασμός στην ανθρώπινη ζωή. Ο φόνος με άλλα λόγια γίνεται από ανάγκη. Οι γυναίκες της ταινίας του Δημόπουλου Σοφία Ρούσσου και Βέρα Λιάνα) έχουν πέσει θύματα εκβιασμού και εξαπάτησης από τον άνδρα που τις εμποδίζει να ζήσουν μια αξιοπρεπή ζωή, τον Άριελ. Ετσι εν δυνάμει είναι και οι δυο δολοφόνοι από ανάγκη.

2) Τα κύρια χαρακτηριστικά της ψυχολογίας των ηρώων. Το προφίλ των ηρώων των ταινιών του είδους, η ίδια η διαμόρφωση του χαρακτήρα τους έχει να κάνει αποκλειστικά με την μοίρα, η οποία με τη σειρά της προκαλεί την απόγνωση του ήρωα (στην προκειμένη της Σοφίας Ρούσσου και της Βέρας Λιάνα). Η μοίρα φέρνει στην επιφάνεια υπαρξιακές φοβίες και ερωτήματα (Φίλιππος Λιάνας) που σιγά-σιγά θα συνθλίψουν τον πρωταγωνιστή, ο οποίος προσπαθεί εναγωνίως να δραπετεύσει από τη δίνη της μοίρας που τείνει να τον ρουφά.

3) Η ιδιαίτερη αφηγηματική τεχνική που χρησιμοποιείται στο είδος αυτό. Στα περισσότερα είδη φιλμ νουάρ παρατηρείται η πρωτότυπη επιλογή της χρήσης των flash back και των voice off. Ο θεατής ακούει τον πρωταγωνιστή να αφηγείται (voice off) την ιστορία του. Αυτό γίνεται καθ’ όλη τη διάρκεια της ταινίας Κατηγορώ τους ανθρώπους, όπου ο πρωταγωνιστής, εκτός από την αφήγηση των γεγονότων, εκφράζει λεκτικά τα συναισθήματα αγονίας, σύγχυσης, φόβου που τον καταλαμβάνουν, δίνοντας την αίσθηση ότι ο θεατής βρίσκεται κάπου ανάμεσα στον πραγματικό
χρόνο της ταινίας και της σκέψης του ήρωα. Άλλο χαρακτηριστικό που χρησιμοποιεί ο Δημόπουλος είναι η αναδρομή σε παρελθοντικές σκηνές (flash back), που βοηθούν τον θεατή να κατανοήσει καλύτερα την έκβαση της ιστορίας.

4) Η λειτουργία του ήχου στις ταινίες αυτές έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Η δυναμική – κλειστοφοβική αλλά και έτοιμη για ένα βαθύτερο ύπογειαμάτισμα – εικόνα, σε συνδυασμό με την παρουσία διαφόρων υποβλητικών ήχων, κάνουν το φιλμ νοσόμ αυτό να ξεχωρίζει. Στην προκειμένη περίπτωση, η «μυστηριακή» μουσική του Γιάννη Μαρκόπουλου επενδύει με επιτυχία τις σκοτεινές και φοβικές εικόνες της ταινίας. Ο ήχος που χρησιμοποιείται στις διάφορες σκηνές είναι υψηλής τονικότητας, καθώς σε αυτές τις συχνότητες, ο ανθρώπινος εγκέφαλος καταλαβαίνει τον κίνδυνο.

Μια πλειάδα σημαντικών ηθοποιών του ελληνικού κινηματογράφου προταγωνιστεί στην ταινία, προσδίδοντάς της μεγάλο καλλιτεχνικό κύρος: Νίκος Κούρκουλος, στον ρόλο του άμεμπτου εισαγγελέα, Τζένη Ρουσσέα, στον ρόλο της συζύγου του Βέρας, Φλωρέττα Ζάννα (Σοφία Ρούσσου), Μάνος Κατράκης (συνήγορος της Ρούσσου), Άγγελος Αντωνόπουλος (Άριελ), Γιάννης Βόγλης (Σταύρος, σύζυγος Ρούσσου), Σπύρος Καλογήρου (φίλος του Άριελ, άτομο του υποκόσμου), Λαυρέντης Διανέλλος (μάρτυρας κατηγορίας).

Παρά το δυνατό καστ, είναι σαφής η αισθητική αναζήτηση του Δημόπουλου. Οι φωτισμοί και το μακιγιάζ εξυπηρετούν την ατμόσφαιρα της εποχής και όχι τον ίδιο τον ηθοποιό. Η κάμερα μετακινείται με άνεση και κόβει εκεί που ορίζουν οι κανόνες της κλασικής κινηματογραφικής αισθητικής, όπως θα έκανε ο Billy
Και για να εξηγηθεί καλύτερα η συγκεκριμένη διατύπωση του Σολδάτου, ο τρόπος με τον οποίο ο Billy Wilder σφίγγει τον κλοιό γύρω από τους πρωταγωνιστές – δολοφόνους του όσο εξελίσσονται τα ταινίες του, είναι εντυπωσιακός. Πριν καν διαπράξουν το έγκλημα, οι ήρωες δείχνουν καταδίκασμένουι. Αυτό το στοιχείο παίρνει ο Δημόπουλος και επισημαίνει διαρκώς ότι τόσο ο Λιανός όσο και η σύζυγός αν και είναι δεμένοι με βαθιά συναισθήματα, ο ευσυνείδητος εισαγγελέας υποχρεώνεται να την τραβήξει μαζί του μέχρι το τέλος.

2. Χρόνος και συναισθήμα

Ο Δημόπουλος στο Κατηγορώ τους ανθρώπους χρησιμοποίησε τρείς διαφορετικούς κινηματογραφικούς χρόνους: α) το voice off, όπου ο ήρωας (εισαγγελέας Λιάνας) αφηγείται τα γεγονότα της ιστορίας. Παράλληλα, με τον τρόπο αυτόν γνωστοποιεί τις σκέψεις του και εκφράζει με λόγια τι νιώθει σωματικά και ψυχικά. Πολλά αντικρούόμενα συναισθήματα παλεύουν στο μυαλό του, πάντα όμως παρουσιάζονται ξεκάθαρα

στον θεατή ότι το δίκαιο είναι αυτό που υπερτερεί και που ορίζει τις πράξεις του β) τα διάφορα flash back. Στην διάρκεια της δίκης, καθώς διηγούνται τα γεγονότα οι μάρτυρες κατηγορίας και υπεράσπισης, παρεμβάλλονται σκηνές προηγούμενων γεγονότων που αφηγούνται και γ) το συνδυασμός μεταξύ flash back και παράλληλης αφήγησης. Τόσο ο θεατής, όσο και ο ίδιος ο ήρωας ανακαλύπτει τις παράλληλες τύχες και αντίστοιχες zojéς των δύο γυναικών – ερωμένων του ζωγράφου Άριελ, της Σοφίας και της Βέρας. Οι γυναίκες αυτές γνώρισαν τους μέλλοντες συζύγους τους με το ίδιο κόλπο που ο Άριελ τις έβαζε να κάνουν. Και οι δυο έπεσαν θύματα των εκβιασμών τους, εμπλέξαν ενα δίκτυο ψεμάτων - για να διατηρήσουν τη σχέση με τους άνδρες που αγάπησαν και παντρεύτηκαν - και ακόμη περισσότερο, για να κρύψουν το παρελθόν τους. Και οι δύο έκλεψαν χρήματα και πολύτιμα αντικείμενα από τους συζύγους τους για να δώσουν τα χρήματα στον Άριελ που τις εκβίαζε. Και οι δύο ήρθαν σε απόγνωση, ενώ και οι δύο προσπάθησαν, να σκοτώσουν τον αδίστακτο Άριελ, κατά που τελικά έκανε η Βέρα.

Ο χρόνος της ταινίας είναι πολυεπίπεδος: παρόν και παρελθόν. Όταν αρχίζει η ταινία ο θεατής βρίσκεται στο παρόν. Ο ήρωας οδηγώντας το αμάξι του πηγαίνει να πάρει την ημέρα της αποφυλάκισης της γυναίκας, η οποία έκλεψε και καταδικάστηκε. Αφηγείται τα γεγονότα πριν και κατά τη διάρκεια της δίκης και η εξέλιξη της ταινίας μεταφέρεται στο παρελθόν.

Στο παρελθόν, η δικαστική διαδικασία με τα παρεμβαλλόμενα flash back πηγαίνει σε ακόμη πιο παρελθοντικό

---

χρόνο την ιστορία, χρησιμοποιώντας έτσι, με γραμματικούς όρους, ενεστώτα – αόριστο –υπερσυντέλικο χρόνο πλοκής.

Ο χρόνος με τον τρόπο αυτό εξυπηρετεί την έκφραση και τα εντός του αναπτυσσόμενα και εκφραζόμενα συναισθήματα. Στο παρόν της διήγησης, ο ήρωας έχοντας ήδη πράξει το δέον, το δίκαιο αλλά και το απόλυτα ηθικό, να δώσει για δίκη την ίδια του την σύζυγο, είναι γεμάτος ηρεμία, πνευματική γαλήνη και ψυχική ισορροπία. Έχει αφήσει να εννοηθεί ότι εγκατέλειψε το επάγγελμα του εισαγγελέα μέσα από το οποίο ήταν αναγκασμένος να κατηγορεί, να ψάχνει ενόχους και να κρίνει τους ανθρώπους για τις πράξεις τους.

Στο παρελθόν της διήγησης, τα συναισθήματα μέσα από τα οποία περνάει και ολοκληρώνει την προσπάθεια του ο εισαγγελέας Λιάνας είναι διάφορα. Κατ’ αρχήν αναλαμβάνει την δίκη με στόχο την προσαγωγή του σε ανώτερο δικαστικό αξίωμα. Αυτό καθιστά την δίκη σε πρώτη φάση προσωπική μάχη για προσωπικό συμφέρον. Έτσι ο ίδιος χειρίζεται τις συναισθηματικές φορτίσεις που δημιουργούνται στη δικαστική αίθουσα με στόχο να επηρεάσει όπως αυτός επιθυμεί τον συναισθηματικό κόσμο των μαρτύρων και των ενόρκων.

Από την αίθουσα του δικαστηρίου, στις αίθουσες του σπιτιού του, ο Λιανός έρχεται αντιμέτωπος καθημερινά με την συναισθηματική πίεση που του ασκεί η γυναίκα του ώστε να παρατήσει τη δίκη. Η σύζυγος αποτελεί μια μύστηριόδη φιγούρα. Ο θεατής βλέπει ότι έχει πολλά νευρικά και ψυχολογικά προβλήματα που την ωθούν σε απόπειρες αυτοκτονίας, ζει με φόβους, είναι συναισθηματικά εξαρτημένη από τον σύζυγο, έχει εφιάλτες τη νύχτα κλπ.
Στην διάρκεια της δίκης και όταν ο εισαγγελέας κατά την κατάθεση της Ρούσσου αντιλαμβάνεται ότι η δολοφόνος δεν είναι αυτή που κάθεται στο ειδώλιο αλλά η γυναίκα του, τότε καταρρέει ο συναισθηματικός και ψυχικός του κόσμος και ο ίδιος συνθλίβεται μέσα στην απόγνωση και την οδύνη. Έχει να αντιμετωπίσει δύο πολύ δυναμικά συναισθήματα: την συζυγική αγάπη και το καθήκον στον συνάνθρωπο. Καλείται να πράξει το δίκαιο εις βάρος της γυναίκας που αγαπά. Τελικά το δίκαιο νικάει. Η συνείδηση του υπαγορεύει τον σωστό δρόμο. Τα συναισθήματα παραμένουν, το ίδιο και οι ανθρώπινες αδυναμίες. Ο φόβος, η αγωνία, η απόγνωση υποχωρούν με την εκτέλεση του καθήκοντος. Έτσι έρχεται η κάθαρση του ήρωα από τον εφιάλτη που βιώνει.

Όσον αφορά τις δύο ηρωίδες της ταινίας, αυτές είναι θύματα της ερωτικής τους σχέσης, η οποία εξελίσσεται σε σχέση συναισθηματικής και ερωτικής εξάρτησης. Οι γυναίκες του Άριελ καταντούν πιόνια στα χέρια του αδίστακτου και χωρίς συναισθήματα σωματέμπορα της Αθήνας. Στην περίπτωση αυτή ο επιτήδειος ζωγράφος υπαγορεύει την συναισθηματική εξάρτηση που βιώνουν στο πρόσωπό του οι γυναίκες και τις χρησιμοποιεί για αθέμιτους λόγους. Είναι κλασική η περίπτωση που μια συμπεριφορά υπαγορεύεται και εκτελείται αναγκαστικά κάθε φορά που ο σύντροφος απειλεί με αποχώρηση από τη σχέση ή οριστική εγκατάλειψη. Τα εξαρτημένα άτομα - οι γυναίκες αυτές συμμορφώνονται αναγκαστικά, έχοντας χάσει όμως στη διάρκεια την αίσθηση του εαυτού τους, αλλά και την αυτοδυναμία τους. Έτσι αυτός ο φαύλος κύκλος επαναλαμβάνεται αποδιοργανώνοντας εντελώς τις δυο γυναίκες. Ακολούθως, ο συναισθηματικός κόσμος τους βρίσκεται σε απόλυτη σύγχυση.
όταν γνωρίζουν την αγάπη στο πρόσωπο των μελλοντικών τους συζύγων και γι αυτό δεν χειρίζονται καλά το παρελθόν τους.

Μέσα στο γάμο τους, η Σοφία και η Βέρα περνούν σε άλλη συναισθηματική εξάρτηση, αυτή τη φορά από τους άνδρες τους. Με τον φόβο και την αγωνία να μην τους χάσουν μπλέκονται σε ψέματα και δολοπλοκίες για να μην μάθουν οι σύζυγοι το παρελθόν τους. Στη Βέρα αυτό λειτουργεί καταστροφικά, αφού την βαραίνουν οι τύψεις, έχει φοβίες και εφιάλτες, καθάριση, υποφέρει από νευρικούς κλονισμούς και τάσεις αυτοκτονίας. Στην περίπτωση της Σοφίας ο θεατής βλέπει μέσα από τις πράξεις του Σταύρου την αγνή και τη βαθιά αγάπη που της έχει, καθώς και την πίστη του στην αθωότητά της.

Ο Σταύρος αποτελεί στην ταινία υπόδειγμα συζυγικής αφοσίωσης και πραγματικής αγάπης, αφού ακόμη και όταν μαθαίνει για την παρελθοντική σχέση της γυναίκας του με τον Άριελ, καθώς και το γεγονός ότι γνώρισε την Σοφία μέσω του κόλπου του Άριελ που την έβαζε να κάνει στους άνδρες, εξακολουθεί να βρίσκεται στο πλάι της.

Με τους συζύγους τους οι δυο γυναίκες εξακολουθούν να έχουν σχέση εξάρτησης επειδή τους αγαπούν πολύ και φοβούνται μήπως τους χάσουν. Και οι δυο βασίζονται σε αυτούς προκειμένου να καλύψουν τις συναισθηματικές τους ανάγκες, να αποφύγουν τον πόνο και την αλήθεια και να διατηρήσουν την συζυγική ισορροπία. Βαθιά μέσα τους υπάρχει η πεποίθηση ότι πρέπει να είναι αφοσιωμένες σύζυγοι για να μπορέσουν να επιβιώσουν και να είναι πλήρεις. Φοβούνται πολύ το ενδεχόμενο της μοναξίας και γι αυτό προσέχουν να λένε αυτά που πρέπει, να κάνουν αυτά που πρέπει και να δείχνουν όπως πρέπει, προκειμένου να έχουν την αγάπη και την αποδοχή τους.
Το τελευταίο «κατηγορώ» του Φίλιππου που πλέον είναι κατήγορος και κατηγορούμενος μαζί, δεν αφορά τις γυναίκες – θύματα των ερωτικών εξαρτήσεων αλλά κάθε Αριελ που παίζει με τα συναισθήματα των άλλων ανθρώπων, κακομεταχειρίζεται και εκβιάζει τους άλλους, άσκει ψυχολογική βία στα θύματά του με σκοπό το χρήμα. Η τελευταία αγόρευση απευθύνεται επίσης σε όλη την κοινωνία για την ανοχή στην διαφθορά, αποκαλύπτει τον ακέραιο χαρακτήρα του ήρωα μετά τη συναισθηματική πάλη που είχε στο μυαλό και την ψυχή του και τελικά εξυψώνεται στα μάτια όλων.

Η ταινία Κατηγορώ τους ανθρώπους θα μπορούσε να ανήκει στην κατηγορία του φίλμ νουάρ «Δεσμώτες της μοίρας», που έχει να κάνει με «ιστορίες πράξεων ή αιχμαλωσίας απελπισμένων και χωρίς πιθανότητες επιτυχίας, οι οποίες μετατρέπουν το μικρόκοσμο της μυθοπλασίας σ’ ένα πεσιμιστικό αλληγορικό παραμύθι, για την ασημαντότητα της ανθρώπινης ύπαρξης και την αδυναμία της να επέμβει στο πεπρωμένο».

129

129 Βαλούκος, Σ. & Σπηλιώτουλος, Β., Το Φιλμ Νουάρ, εκδ. Νέα Σύνορα – Α.Α. Λιβάνη, Αθήνα, 1985, δ.π., σ. 76.
Οι τελευταίες σκηνές, τόσο της τελικής αγόρευσης, όσο και της σκηνής που ο Φίλιππος ανταμώνει την Βέρα έξω από τις φυλακές την ημέρα της αποφυλάκισής της δίνουν στην ταινία ένα θετικό και αίσιο τέλος, αντικατοπτρίζοντας τις προτιμήσεις του κινηματογραφικού κοινού της εποχής. Ο Νίκος Φώσκολος γεμίζει το σενάριο αυτού του φιλόδοξου ελληνικού φιλμ νουάρ με ανυπόφορους μελοδραματισμούς που όμως τόσο αγαπήθηκαν στον ελληνικό κινηματογράφο.
Οι Γέφυρες του Μάντισον είναι μια ταινία για μια ιδέα. Η ταινία αρχίζει με την πληροφορία ότι δύο άνθρωποι κάποτε συναντήθηκαν και ερωτεύτηκαν αλλά αποφάσισαν να μην περάσουν το υπόλοιπο της ζωής τους μαζί. Το συμπέρασμα της ταινίας είναι το εξής: αν είχαν ενεργήσει σύμφωνα με την επιθυμία τους, δεν θα τους άξιζε μια τέτοια αγάπη. Η ταινία προσφέρει τη φαντασίωση του απόλυτου ερωτισμού, ο οποίος επικαλύπτεται με την τέλεια αρετή και ανυψώνεται στο πνευματικό επίπεδο της κοινής φαντασίας, όπου η μορφή του ξένου άνδρα παίρνει σάρκα και οστά στην κουζίνα μιας ήσυχης νοικοκυράς, η οποία βιώνει μια σειρά αγνών και ολοκληρωμένων συναισθημάτων στην αγκαλιά του.

Ο μηχανισμός της έκθεσης συναισθημάτων δομείται συγκλονιστικά καθ’ όλη τη διάρκεια της ταινίας. Οι πρωταγωνιστές Robert (Κλίντ Ήστγουντ) και η Francesca (Μέριλ Στρήπ) γνωρίζονται, ερωτεύονται και χωρίζουν για πάντα. Είναι απαραίτητο να χωρίσουν. Επομένως το συναισθημα της αναμονής
της απώλειας είναι από τα πλέον χαρακτηριστικά της ταινίας. Βέβαια, αν η ιστορία είχε τελειώσει με ένα αίσιο τέλος τα τόσο έντονα και αντίθετα συναισθήματα που προβάλλονταν, ευτυχία-θλίψη, προσμονή-ματαιότητα, χαρά-πόνος θα έχαναν την αξία τους.

Η συναισθηματική κορύφωση της ταινίας είναι η παραίτηση από το ίδιο το συναισθήμα του έρωτα, όταν η Francesca δεν ανοίγει την πόρτα του φορτηγού του συζύγου της για να τρέξει στον Robert. Και αυτή η στιγμή, και όχι η στιγμή που οι χαρακτήρες δίνουν το πρώτο φιλί, ή κάνουν έρωτα, αποτελεί την πιο παθιασμένη κορύφωση της ταινίας.

Η έκφραση των συναισθημάτων εκδηλώνεται όχι μέσα από μεγάλες χειρονομίες και μεγάλα λόγια, αλλά μέσα από αμέτρητες μικρές εκδηλώσεις στοργής και αγάπης. Πολλές φορές τα συναισθήματα εκδηλώνονται καθαρότερα όταν οι πρωταγωνιστές βιώνουν τη χαρά τους με περισσότερη σοβαρότητα, μ’ ένα είδος επισημότητας.

Ένα από τα πιο γλυκά συναισθήματα της ιστορίας είναι όταν ο καθένας τους καταλαβαίνει πόσο πραγματικά χαίρεται με την παρουσία του άλλου. Η στιγμή αυτής της συνειδητοποίησης από τη μεριά της πρωταγωνίστριας είναι όταν ο Robert πηγαίνει εξώ για να πάρει μια μπύρα από το αυτοκίνητο και η Francesca σταματάει να ετοιμάζει τη σαλάτα, τον παρακολουθεί και χαμογελά ευτυχισμένα. Σε μια άλλη σκηνή, η ίδια απαντά στο τηλέφωνό της και στη συνέχεια αφήνει το χέρι της ν’ ακουμπά στον ώμο του…ήσυχα, πολύ ήσυχα.

Τα ποικίλα ερωτικά συναισθήματα της ταινίας αναδύονται αργά και σταθερά μέσα από το ωχρό φως των κεριών, υπό τους ήχους της τζαζ και των μπλουζ. Το ζευγάρι δεν ερωτεύεται εκείνη
ακριβώς την ειδυλλιακή στιγμή – κάτι τέτοιο θα έπαιρνε χρόνο εξαίτιας της ώριμης ηλικίας τους – επομένως η ίδια η ιδέα του έρωτα είναι αυτή που τους φέρνει τόσο κοντά. Ο έρωτας ανθίζει γι’ αυτούς του δυο ακριβώς επειδή υπάρχει το συναισθήμα της αναβολής. Γνωρίζουν ότι είναι φτιαγμένοι ο ένας για τον άλλον αλλά επιλέγουν να μην ακολουθήσουν αυτό ακριβώς που γνωρίζουν.

Ο Robert θέλει να τον ακολουθήσει και της το προτείνει. Αυτό είναι κάτι πολύ ελκυστικό για την Francesca γιατί η ζωή στη φάρμα δεν είναι αυτό που ονειρεύτηκε από μικρό κορίτσι. Ζηλεύει τον τρόπο ζωής του με τα ταξίδια και τις περιπέτειες του ως φωτογράφος του National Geographic. Χωρίς το Robert ν’ αντιλαμβάνεται πόσο δεμένη είναι η Francesca με τη γη της, της προτείνει να την πάρει ο σύζυγος της σε κάποιο σαφάρι για λίγη περιπέτεια. Το χαμόγελο της δηλώνει πόσο τρελή ακούγεται αυτή η πρόταση. Ο Robert την ρωτάει με περιέργεια πως είναι ο σύζυγος της και εκείνη του απαντάει σχεδόν απολογητικά «είναι πολύ καθαρός, δουλεύει σκληρά, είναι ευγενικός…είναι ένας καλός πατέρας». 
Οι Γέφυρες του Μάντισον είναι η ιστορία δύο ανθρώπων που βρίσκουν ο ένας στον άλλον την υπόσχεσή της προσωπικής ευτυχίας και κατανοούν το γεγονός, αποδέχοντας το με θλίψη, ότι τα πιο σημαντικά πράγματα στη ζωή δεν σχετίζονται πάντα με το να κάνει κανείς μόνον τον εαυτό του ευτυχισμένο.

Το θεωρητικό πλαίσιο στη θεωρία του κινηματογράφου σήμερα, ιδιαίτερα όσον αφορά τα συναισθήματα που βγάζει μια ταινία στον θεατή, είναι κυρίως αυτό της Hochschild,130 το οποίο έχει κοινωνιολογικό περιεχόμενο. Υπάρχουν κοινωνιολογικές θεωρίες που τονίζουν ιδιαίτερα τη γνωστική λειτουργία ή τη βαθιά συγκίνηση που μπορεί μια ταινία να προκαλέσει, αλλά πολλές κοινωνιολογικές προσεγγίσεις γύρω από αυτό το θέμα έχουν την τάση να αγνοούν τ’ απλά και μεσαίου επιπέδου συναισθήματα. Η Hochschild ήταν από τους πρώτους κοινωνιολόγους που έλαβαν υπόψη τα συνηθισμένα, τα καθημερινά συναισθήματα με τη δική τους αυτόνομη δύναμη και τους δικούς τους όρους και έδειξε πως η διαχείριση αυτών των συναισθημάτων είναι μια σημαντική πτυχή της κapitalistikής οικονομίας. Το αξιοσημείωτο στις Γέφυρες του Μάντισον είναι ότι τ’ ανοικτά και γεμάτα ένταση και βάθος συναισθήματα που παρουσιάζονται εκδηλώνονται με απλές, αναγνωρίσιμες σε όλους τους θεατές, εκδηλώσεις της καθημερινής ζωής.

Η πραγματική ζωή έχει πολλά καθημερινά προβλήματα, ορισμένα επιλύσιμα, τα περισσότερα όχι. Αντίθετα, οι ταινίες έχουν τα τέλεια υλικά για την παροχή συμβολικών ή φανταστικών

λύσεων, προσφέροντας έτσι την προσωρινή ικανοποίηση απόδρασης της ζωής σε έναν καλύτερο κόσμο. Στις Γέφυρες του Μάντισον, άν και η κάθαρση στο τέλος της ταινίας είναι ο αναπόφευκτος αποχωρισμός, ο θεατής βρίσκεται μέσα σε έναν καθαρό κόσμο συναισθημάτων βιώνοντας βραχύβια, όπως και οι πρωταγωνιστές, την ιδέα της απόλυτης αγάπης και ακριβώς αυτή η απόδραση αντιστοιχεί στον «καλύτερο» κόσμο.

Το συναίσθημα είναι ένα φαινόμενο που σύμφωνα με τον Eisenstein, «είναι απόλυτα ταυτόσημο με τον σινεμά. Στον σινεμά, η κίνηση δημιουργείται από δυο ακίνητα κύτταρα. Στον σινεμά, μια κίνηση της ψυχής δημιουργείται από μια σειρά γεγονότων». 131 Η ταινία, σωστά δομημένη είναι μια σειρά ημιτελών περιστατικών, στην οποία το κατάλληλα μοντάζ έχει την κανόνα να κάνει τον θεατή να παρακολουθεί να τελεύνται οι δράσεις και για τον Eisenstein αυτή η διαδικασία που γεμίζει τον θεατή πολλαπλά

συναισθήματα αποτελεί μια κίνηση της ψυχής. Η επίδραση του συναισθήματος στο θεατή είναι το βιωματικό ζητούμενο της ταινίας μέσα από τις ποιητικές, αισθητικές, ρητορικές, και ιδεολογικές της προεκτάσεις. Εάν ο στόχος της ταινίας οι Γέφυρες του Μάντισον είναι να κατανοήσει ο θεατής την «ποιητική» του σινεμά και να βιώσει τη συναισθηματική εμπειρία, τότε δεν μπορεί να αγνοήσει τον τρόπο με τον οποίο εκμαιεύονται τα συναισθήματα παρακολουθώντας την: απόλυτα αρμονικά και ήρεμα. 132

Στη μελέτη του o Plantinga στηρίζεται στη ροή της αντίληψης, της γνώσης και της συναισθηματικής επεξεργασίας σε κάθε αφηγηματική ταινία.133 Ο Tomkins και οι συνεργάτες του Izard και Ekman εστίασαν κυρίως στο πρόσωπο και το μέσο με τη μεγαλύτερη μεταφορά πληροφοριών και συμπέραναν ότι η πληροφορία που μεταδίδει γίνεται επιδραστική. Σε αυτό ακριβώς το σημείο, στην επίδραση, οι ταινίες εστιάζουν την προσοχή τους. 134 Στις Γέφυρες του Μάντισον οι θεατές βλέπουν, κατανοούν, βιώνουν το συναίσθημα, το οποίο βρίσκεται στη φωνή των πρωταγωνιστών, στο δέρμα, τις κινήσεις, τα χέρια, το σώμα και πολύ περισσότερο στο πρόσωπο.

Η επίδραση του συναισθήματος - affectus του Spinoza είναι μια δυνατότητα που μπορεί να επηρεάσει και να επηρεαστεί. Είναι μια προ-προσωπική ένταση που αντιστοιχεί με το πέρασμα από μία βιωματική κατάσταση του σώματος σε μια άλλη και συνεπάγεται αύξηση ή μείωση της ικανότητας του οργανισμού να δράσει. Η

133 Plantinga, C., Disgusted at the Movies’, Film Studies, Vol. 8, Summer 2006.
134 Halle, R., Toward a Phenomenology of Emotion in Film: Michael Brynntrup and The Face of Gay Shame”, MLN, Vol. 124, No. 3, April 2009 (German Issue), σ. 683-707.
επίδραση αυτή για την οποία μιλάει ο Σπινόζα είναι η κατάσταση, η οποία θεωρείται ως η συνάντηση μεταξύ του σώματος που επηρεάζεται και ενός δεύτερου, που επηρεάζει.\textsuperscript{135}

Οι κινηματογραφικές ταινίες αλλά και τα μουσικά βίντεο είναι μηχανισμοί που παράγουν συναισθήματα και το αξιοποιούν ή αποσπούν κάποια αξία από αυτό. Ως τέτοιοι μηχανισμοί δεν αποτελούν ιδεολογικές υπερ-δομές (όπως θα μπορούσε να ισχυριστεί ο μαρξιστικός κριτικισμός). Οι ταινίες βρίσκονται μάλλον στην καρδιά της κοινωνιολογικής παραγωγής, κυκλοφορίας και διανομής. Παράγουν υποκειμενικότητα και διαδραματίζουν καίριο ρόλο στην αξιοποίηση του κεφαλαίου.

Ο Massumi διαφοροποιεί την συναισθηματική επίδραση από το ίδιο το συναισθήμα Για τον ίδιο, η επίδραση είναι πρωταρχική, μη-συνειδητή, υποκειμενική, προ-υποκειμενική, άδηλη και εντατική.\textsuperscript{136} Από την άλλη μεριά, το συναισθήμα είναι παράγωγο, συνειδητό, συγκεκριμένο και ουσιαστικό, είναι ένα περιεχόμενο που μπορεί ν’ αποδοθεί σ’ ένα αντικείμενο. Το συναισθήμα είναι η επίδραση ενός υποκειμένου, το οποίο ή έχει δαμαστεί ή έχει μειωθεί σε σημείο που γίνεται ανάλογο του υποκειμένου. Εννοείται πως τα υποκείμενα διέπονται από την συναισθηματική επίδραση αλλά έχουν και τα δικά τους συναισθήματα.\textsuperscript{137} Δεν υπάρχει μια μόνο συναισθηματική επίδραση, όπως ακριβώς δεν υπάρχει μόνο ένας τρόπος ερμηνείας ενός περιεχομένου. Ο Shaviro κάνει μια σημαντική επισήμανση όσον αφορά τις επιδράσεις των συναισθημάτων. Η κύρια ερώτηση είναι: αν κάποιος προσεγγίζει


τον κόσμο από την άποψη των επιδράσεων, αυτή η προσέγγιση προσφέρει κάτι ιδιαίτερο στη θεωρία του πολιτισμού και στην κατανόηση της κουλτούρας και των πολιτικών πρακτικών; 138

Η επόμενη όμως ερώτηση θα μπορούσε να είναι: μπορεί τελικά να μιλήσει κανείς για την επίδραση του συναισθήματος σαν να έχει καθαρίσει όλη την αμηχανία και την «εσωτερική ακαταστασία» του βιώματος που έχει προσφέρει; Ασφαλώς όχι. Επομένως, αν χρησιμοποιεί κανείς την έννοια της επίδρασης του συναισθήματος έτσι όπως την ορίζουν οι Deleuze και Guattari, δηλαδή σαν μια εμπειρία έντασης μη-συνειδητή και μη γλωσσική, φαίνεται πως τουλάχιστον όσον αφορά τον κινηματογράφο να μην είναι και πολύ χρήσιμη γιατί ο θεατής θέλει να εξερευνήσει το περιεχόμενο της ταινίας και να βρει όλες τις αντανακλάσεις του συναισθήματος των πρωταγωνιστών στον δικό του ψυχικό κόσμο – κάτι που οδηγεί στον αυτό-εμπλουτισμό των συναισθημάτων και τελικά στην αυτό-εξασθένηση τους

1. Η σκηνή της βροχής

Στην ταινία Οι Γέφυρες του Μάντισον, η σκηνή της βροχής είναι ιδιαίτερα συναισθηματικά φορτισμένη, παρουσιάζοντας τον Robert, να στέκεται στη βροχή δακρυσμένος, ταυτόχρονα χαμογελώντας προς την Francesca. Ο τρόπος με τον οποίο η Francesca τον κοιτάζει από το φορτηγό του άνδρα της είναι από τις πιο δυναμικές, εσωτερικές σκηνές της ταινίας, γιατί είναι ακριβώς η στιγμή που παίρνει την τελική της απόφαση. Η πόρτα του φορτηγού δεν ανοίγει τελικά για να τρέξει κοντά του. Ο θεατής

ελπίζει μέχρι και την τελευταία στιγμή ότι θα βγει και θα κάνει αυτό που πραγματικά επιθυμεί με όλη της την καδιά. Τα δάκρυα που κυλούν στο πρόσωπο της μαρτυρούν ότι γνωρίζει ότι είναι η χαμένη ευκαιρία της να φύγει με τον Robert.

Ανάμεσα σε μερικές από τις πιο ενδιαφέρουσες και λεπτές πινελιές της σκηνοθεσίας του Eastwood είναι μουσικά κομμάτια τζαζ που ενσωματώνονται στις σκηνές από τους Johnny Hartman, Dinah Washington και Irene Kral, συνθέτοντας το προσωπικό ύφος της ταινίας στο οπτικό και ηχητικό της χωροχρόνο. Η χρήση της μουσικής στην ταινία δεν είναι κυρίαρχη, αλλά τυπικά στο παρασκήνιο, όπως στη σκηνή της βροχής όταν η Francesca βλέπει τον Robert να στέκεται στη μέση του δρόμου. Καθώς η κάμερα την δείχνει να φεύγει με την οικογένεια της, ο φακός εστιάζει στο χέρι της που ακουμπάει στο χερούλι της πόρτας. Αυτή η ανατοποθέτηση του χεριού στην πόρτα που δεν ανοίγει λειτουργεί συμβολικά στη σκηνή του έργου: σηματοδοτεί τη θυσία που αποφασίζει να κάνει, θυσία της προσωπικής της ευτυχίας για χάρη των παιδιών, του συζύγου αλλά και της ίδιας της αγάπης της για τον Robert. Πως θα μπορούσε να είναι ολοκληρωτικά ευτυχισμένη μαζί του αν θα βασανιζόταν μια ζωή από τις τύψεις της εγκατάλειψης; Επιστρέφει στο σπίτι και σε ακόλουθη σκηνή κλείνει τα μάτια με λυγμούς, ακουμπώντας στον τοίχο της κουζίνας ενώ ακούγεται η υπέροχη φωνή της Irene Kral στο It’s A Wonderful World. H Francesca δεν θα ξαναδεί ποτέ πια τον Robert Kincaid.

Η κινηματογραφική μουσική σε κάθε περίπτωση έχει σχεδιαστεί έτσι ώστε να ενισχύει τις συναισθηματικές αντιδράσεις των θεατών στις σκηνές και αποτελεί ένα από τα πιο χρήσιμα εργαλεία προκειμένου να κατανοήσουν οι θεατές τη διήγηση μιας
κινηματογραφικής ιστορίας. Η μουσική προκαλεί πολλά και διαφορετικά άμεσα και έμμεσα συναισθήματα. Κατά τον Lack, η μουσική ταυτόχρονα προκαλεί και διαμορφώνει τα συναισθήματα χωρίς τη μεσολάβηση συναισθηματικών «αντικειμένων». Η σύνδεση των συναισθημάτων με τα συναισθηματικά «αντικειμένα» (αναμνήσεις, χαρακτήρες ηρώων κλπ) επέρχεται μετά το σχηματισμό του ιδίου του συναισθήματος, το οποίο προκάλεσε η μουσική. Η Cohen υποστηρίζει πως η μουσική είναι ο πιο αποτελεσματικός κώδικας για τη συναισθηματική έκφραση σε μια ταινία. Επιπλέον στο ίδιο άρθρο, ο Cooke ισχυρίζεται πως η μουσική είναι ένα δυνατό μέσο για την παρουσίαση του συναισθήματος και η οθόνη είναι ένα εξίσου ισχυρό μέσο για την παρουσίαση του αντικειμένου, στο οποίο απευθύνεται το συναισθήμα. Παρόμοια είναι και η θέση του Lack που υποστηρίζει πως η μουσική είναι ικανή - και συνήθως το πετυχαίνει - να κάνει πιο έντονες τις συναισθηματικές αντιδράσεις, περισσότερο από ότι η ίδια η γλώσσα.

Η βροχή λειτουργεί και αυτή συμβολικά προσδίδοντας την απαραίτητη θλίψη και εκφράζοντας τη μελαγχολική ατμόσφαιρα της συγκεκριμένης σκηνής. Η βροχή στις κινηματογραφικές σκηνές ανέκαθεν αποτελούσε ένα μεγάλο κινηματογραφικό τέχνασμα που βοηθούσε να επιδείξει καλύτερα η ιστορία, ενώ

παράλληλα γίνεται ο τρόπος με τον οποίο επεξηγούνται οπτικά έννοιες όπως απόγνωση, αποκάλυψη, ρομαντισμός.

Στον χωροχρόνο142 του κινηματογράφου η βροχή έχει εντελώς άλλη έννοια και αξία από αυτήν της πραγματικότητας που στην καθημερινότητα μπορεί να γίνει ακόμη και ενοχλητική. Στην ταινία αλλάζει εντελώς το ύφος και το νόημα της ατμόσφαιρας, δημιουργώντας μια συντριπτική αίσθηση του συναισθήματος. Το αποτέλεσμα είναι να κάνει τη σκηνή όπου ο Robert στέκεται όρθιος κοιτάζοντας για τελευταία φορά τη Francesca, μια από τις πιο ξεχωριστές και αξέχαστες στιγμές της ταινίας. Έτσι αυτή η σκηνή ριζώνει στη μνήμη του θεατή και αλλάζει εντελώς την οπτική αλλά και την κινηματογραφική λογική του συναισθήματος.

Η Francesca αποφασίζει να μην εγκαταλείψει τελικά την οικογένεια της γιατί δεν θα άντεχε την ταπείνωση και τα κουτσομπολιά της μικρής συντηρητικής, αμερικάνικης κοινωνίας στην οποία ζούσαν. Η Francesca αγαπούσε πραγματικά τον Robert αλλά και την οικογένεια της. Η ανάγκη για συμβιβασμούς, θυσίες και υποχωρήσεις συχνά θεωρείται βασικό συστατικό στις σχέσεις αγάπης.

Σύμφωνα με τη Ρομαντική Ιδεολογία, η αγάπη περιγράφεται συχνά σαν συναίσθημα που εμπεριέχει τη θυσία και τους συμβιβασμούς. Με τη θυσία νοείται η εγκατάλειψη κάτι πολύτιμο με σκοπό να κερδίσει ή να διατηρήσει κανείς κάτι (όπως μια σχέση ή κάτι άλλο ανεκτίμητο). Ένα παράδειγμα είναι η θυσία της
καριέρας μιας γυναίκας για χάρη της οικογένειας. Συνήθως ο όρος θυσία χρησιμοποιείται σε θρησκευτικά περιεχόμενα και αναφέρεται στην πράξη του να προσφέρει κανείς κάτι πολύτιμο σε μια θεϊκή οντότητα. Αφού η Ρώμαντική Ιδεολογία εμπεριέχει κοινές συγκεκριμένες πτυχές της έννοιας της θυσίας με τις θρησκευτικές αντιλήψεις, η θυσία συχνά συμπεριλαμβάνεται στα ρομαντικά περιεχόμενα. Η δυνατή αγάπη δεν έχει κανέναν ενδοιασμό στο να κάνει μεγάλες θυσίες.143

Ο συμβιβασμός είναι να εγκαταλείπει κάποιος την επιδίωξη μιας καλύτερης προοπτικής, ώστε να μη διακινδυνεύσει μια υφιστάμενη κατάσταση, έστω και αν θεωρείται ότι είναι χειρότερη από την προοπτική. Παρά το γεγονός ότι η προοπτική θα μπορούσε να είναι καλύτερη και ακόμη θεωρείται εφικτή, το άτομο αποφασίζει να μην ακολουθήσει.

Θυσία συνεπάγεται πραγματικές πράξεις και ζημιές. Συμβιβασμός τυπικά συνεπάγεται αδράνεια και πιθανές απώλειες, οι οποίες συνεχώς επανεξετάζονται στο μυαλό του ανθρώπου.

Οι συμβιβασμοί είναι φορτωμένοι με έντονες συναισθηματικές πτυχές και είναι πιο δύσκολο να τους αντέχει κανείς, δεδομένου ότι αφορούν εκκρεμότητες που θα μπορούσαν να αλλάξουν την υφιστάμενη κατάσταση. Οι θυσίες έχουν να κάνουν με πραγματικές και συγκεκριμένες δράσεις, των οποίων οι συνέπειες μπορεί να είναι θετικές ή αρνητικές, αλλά μόλις

ολοκληρωθούν τελειώνουν και δεν έχουν την τάση να κουβαλούν ένα σημαντικό συναισθηματικό φορτίο.144

Η Francesca επιλέγει να θυσιαστεί και συνεχίζει να ζει στην πραγματικότητα της αφού ούτε μια φορά στο μέλλον δεν επιλέγει να ξαναβρεθεί με τον Robert. Όταν κανείς συμβιβάζεται, παρατείται από κάτι που στην πραγματικότητα μπορεί να επιτευχθεί. Όταν θυσιάζει, παρατείται από κάτι που πραγματικά έχει και η Francesca έχει άλλη την αγάπη του Robert. Έτσι στη θυσία, η πραγματική απώλεια επιλέγεται και αναφέρεται σε κάτι με το οποίο ο άνθρωπος πιστεύει ότι μπορεί να αντιμετωπίσει και η Francesca ζει με αυτό για όλη της τη ζωή.

Οι άνθρωποι συνήθως ενθουσιάζονται από τα πράγματα που είναι ατελή, εκκρεμή, ανεξήγητα, ή αβέβαια διότι τα αντιλαμβάνονται ως ασυνήθιστα και για αυτό απαιτούν την προσοχή και τις σκέψεις τους. Μόλις η κατάσταση εξομαλυνθεί και παγιωθεί δεν υπάρχει κανένας λόγος το ψυχικό σύστημα να είναι σε εγρήγορση και να επενδύσουν συναισθηματικά παραπάνω. Το φλερτ, οι εξωσυζυγικές σχέσεις ή μια ερωτική σχέση από απόσταση είναι συναρπαστικά, επειδή φαίνονται κατά κάποιο τρόπο ως μη ολοκληρωμένες σχέσεις. Αλλά η σχέση της Francesca και του Robert είναι κάτι πιο βαθύ και ολοκληρωμένο από μια εξωσυζυγική σχέση, είναι ο καθρέφτης της μοίρας τους, η ζωή που θα ήθελαν και οι δυο να ζήσουν αλλά δεν μπορούν: η Francesca να ζήσει μια ζωή με συγκινήσεις, ο Robert να βρει μια σταθερή συναισθηματική αναφορά στην πολυτάραχη ζωή του.

Στην ψυχολογία, η πιθανή απώλεια του συμβιβασμού είναι συναισθηματικά πιο επώδυνη, διότι έχει εκκρεμότητες. Η θυσία

144 Zeév, A. B., Does Love Involve Sacrifice or Compromise, In the Name of Love, 24/09/ 2010.
είναι λιγότερο επώδυνη καθώς το άτομο την έχει κάνει πρόθυμα και δεν έχει περαιτέρω αμφιβολίες σχετικά με την αξία και την αναγκαιότητά της, εκτός και αν το άτομο στο μέλλον το μετανιώσει. Η Francesca δεν το μετανιώνει, ζει με την αβάσταχτη απώλεια αλλά έχει πλήρη επίγνωση του ηθικού χρέους απέναντι στην οικογένεια της. Η θυσία είναι φαινόμενο συνηθισμένο και φυσικό μεταξύ εραστών. Το τυπικό συναισθήμα του συμβιβασμού είναι η απογοήτευση, ενώ η θυσία συνδέεται συχνά με τη συμπάθεια και τη συμπόνια.145

Η απόφαση να κάνει κανείς μια θυσία λαμβάνεται υπό το φως του μεγάλου οφέλους για το άλλο πρόσωπο ή για την ίδια τη σχέση, ενώ η απόφαση του συμβιβασμού λαμβάνεται κυρίως από το φόβο του κινδύνου και των πιθανών ζημιών σε περιπτώση συνέχισης της εναλλακτικής λύσης. Στο συμβιβασμό, ο άνθρωπος εξακολουθεί να πιστεύει στη μεγάλη αξία της πιθανής εναλλακτικής κατάστασης και ως εκ τούτου δεν αποδέχεται πλήρως την υπάρχουσα κατάσταση. Αντιθέτως όταν οι άνθρωποι κάνουν θυσίες δεν σταματούν ποτέ να εξετάζουν το λόγο για τον οποίο γιατί θα πρέπει να κάνουν τη θυσία για το αγαπημένο ή τα αγαπημένα τους πρόσωπα.

Οι ερωτικές σχέσεις περιλαμβάνουν τόσο θυσίες όσο και συμβιβασμούς στην πραγματική αγάπη όμως δεν βιώνονται ως τέτοιοι. Οι άνθρωποι μεγαλώνουν με τις ιδέες της στατιστικής αγάπης και τα παραδοσιακά ειδύλλια. Λόγω της παράξενης φύσης του έρωτα, υπάρχει μεγάλο περιθώριο στους ανθρώπους να φαντασιώνονται και αυτοί να φαντασιώνουν να συνήθως δεν είναι κάτι πρακτικό. Επειδή είναι αμφίβολο κατά πόσο τα άτομα έχουν τον

145 Zeévn, A. B., Does Love Involve Sacrifice or Compromise, In the Name of Love, 24/09/2010.
έλεγχο της ζωής τους, η μοίρα και το πεπρωμένο είναι πράγματα ελκυστικά και τα ονειροπολήματα κοινά.\footnote{146}

Οι Γέφυρες του Μάντισον προσπαθούν να απεικονίσουν τις επιλογές που οι άνθρωποι πρέπει να κάνουν όσον αφορά την ευτυχία τη δική τους ή των αγαπημένων τους προσώπων και την ιδέα ότι η τύχη μπορεί να φέρει δύο διαφορετικούς ανθρώπους μαζί.

\footnote{146 Zeév, A. B., Does Love Involve Sacrifice or Compromise, In the Name of Love, 24/09/ 2010.}
Η Πολίτικη Κουζίνα (αγγλικός τίτλος: A touch of spice, τουρκικός τίτλος: Bir tutam baharat – μετάφραση Μια πρέξα μπαχάρι), είναι μια ταινία του ελληνικού κινηματογράφου, παραγωγής 2003, σε σενάριο και σκηνοθεσία Τάσου Μπουλμέτη.

Πρόκειται για μία βιωματική ταινία του ίδιου του σκηνοθέτη, ο οποίος είναι Κωνσταντινουπόλιτης στην καταγωγή. Αναφέρεται στα πολιτικά γεγονότα των διωγμών των Ελλήνων της Πόλης από τις τουρκικές αρχές το 1964.

Ο πρωταγωνιστής της ταινίας Φάνης Ιακωβίδης (Γιώργος Χωραφάς) είναι καθηγητής αστροφυσικής στην Αθήνα και περιμένει τον παππού του να έρθει από την Κωνσταντινούπολη, τον οποίο δεν έχει συναντήσει από την παιδική του ηλικία. Η υποδοχή του παππού επιβάλει την ετοιμασία συγκεκριμένων πιάτων, χαρακτηριστικών της πολιτικής γευσιγνωσίας, τα οποία επιμελείται ο Φάνης. Ο παππούς όμως αρρωστάρει και δεν μπορεί να μεταβεί στην Αθήνα. Ο Φάνης τότε αποφασίζει να ταξιδέψει ο ίδιος στην Κωνσταντινούπολη για να τον συναντήσει.
και να θυμηθεί ξανά τα πρώτα χρόνια της ζωής του που έζησε εκεί με τους γονείς του (Ιεροκλής Μιχαηλίδης και Ρένια Λουιζίδου).

Στην Πόλη του έρχονται στο μυαλό όλες οι υπέροχες αναμνήσεις της παιδικής ηλικίας, οι δυσάρεστες του διωγμού και της απέλασης, αλλά και ο πρώτος έρωτας της ζωής του, η Σαϊμέ, (Μπασάκ Κοκλούκαγια / Başak Köklükaya).

Η ταινία προσπαθεί με ρομαντική διάθεση αλλά και την απαραίτητη ψυχραιμία που της επιτρέπει η χρονική απόσταση, να παρουσιάσει μια συγκεκριμένη ιστορική περίοδο και μέσα από την ελληνική κοινωνία της Πόλης, να φωτίσει μια πτυχή των ελληνοτουρκικών σχέσεων, όπως επίσης και τα προβλήματα προσαρμογής που αντιμετώπισαν οι Έλληνες Κωνσταντινοπολίτες ερχόμενοι στην Ελλάδα, κυρίως την πίκρα των ανθρώπων εκείνων που «οι Τούρκοι τους έδιωξαν ως Έλληνες και οι Έλληνες τους υποδέχθηκαν ως Τούρκους».

Στον τίτλο της ταινίας στην Ελλάδα δόθηκε με κεφαλαία γράμματα η λέξη Πολίτη και η λέξη κουζίνα με μικρά, έτσι γίνεται παραπομπή τόσο στην πολιτική, όσο και στην πολιτική, καθώς τα γεγονότα που παρουσιάζει η ταινία είναι κυρίως πολιτικά.

Η Πολίτη Κουζίνα είναι μια από τις εμπορικότερες ελληνικές ταινίες όλων των εποχών και προβλήθηκε σε 36 χώρες. Στην Ελλάδα ξεπέρασε τα 1.250.000 εισιτήρια στις αίθουσες προβολής και απέσπασε 8 βραβεία στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης του 2003: Καλύτερης ταινίας, σκηνοθεσίας, σκηνογραφίας, φωτογραφίας, σκηνογραφίας, μουσικής επένδυσης, ήχου και μοντάζ, ενώ υπήρξε την ίδια χρονιά η επίσημη ελληνική υποβολή για το βραβείο Όσκαρ καλύτερης ξενόγλωσσης ταινίας.
1. Χρόνος και συναισθήμα

Η ταινία του Μπουλμέτη διαθέτει ένα άριστο σενάριο, το οποίο αγγίζει συναισθηματικά τον Έλληνα θεατή, λόγω ακριβώς της ιστορικής πραγματικότητας μιας ευαίσθητης πολιτικά εποχής για την Ελλάδα. Το σενάριο δεν αφήνει πολλά ερωτηματικά και είναι σε θέση να κάνει την πλειοψηφία των θεατών των παλαιότερων γενεών, με μια καθόλου εκβιαστική συγκίνηση, να ταυτιστεί με τους ήρωες ως ένα βαθμό, βρίσκοντας πολλές αντιστοιχίες με άλλες περιοχές της Ελλάδας.

Το σενάριο της ταινίας έχει έναν απλό ιστό γεγονότων και κινείται σε δυο χρονικά επίπεδα. Το παρόν και το παρελθόν στο οποίο οδηγεί ο σκηνοθέτης τον θεατή κατά διαστήματα, συνδυάζοντάς τα ταυτόχρονα με τα νέα.147

Ο Μπουλμέτης, θέλοντας να δράσει έξυπνα στη σχέση εικόνας-κοινού έβαλε στην ταινία του έναν αφηγητή ξεναγό. Πέρα από τη χρήση του αφηγητή, ο σκηνοθέτης ντύνει την ταινία με μια ταιριαστή μουσική επένδυση που λειτουργεί αθροιστικά στο

---

συναισθήμα της ταινίας. Όντως η λυρική μουσική της Ευανθίας Ρεμπούτσικα δίνει σε νευραλγικά σημεία της ταινίας επιπλέον δάκρυα. Ένα παράδειγμα εξύψωσης στη νοσταλγικότητα και τον ευρύτερο συναισθηματικό τόνο είναι η σκηνή της απέλασης, που είναι από τις πιο συγκινητικές του έργου και είναι αυτοποίητο σε αυτήν ακριβώς τη σκηνή το γεγονός ότι η μουσική συμβάλει καταλυτικά στην πρόκληση δυνατών συναισθημάτων.

Η ταινία χρησιμοποιεί όρτια τις δυο πρώτες βασικές εικόνες του χρόνου την 1) αναγνώριση και 2) την ανάμνηση. Η αναγνώριση πρόκειται για το πρώτο επίπεδο στη διερεύνηση του παρόντος και μέλλοντος / παρελθόντος. Η ανάμνηση είναι το δεύτερο επίπεδο, όπου η σύνδεση με παρόν αποδυναμώνεται, και βυθίζεται στη μνήμη για να ανακαλέσει παρελθοντικά γεγονότα.

Στην Πολιτική Κουζίνα υπάρχουν πολλές μορφές σημείων mnemo, δηλαδή σημάδια της μνήμης, όπως ονομάζει ο Deleuze την αναγνώριση και τις εικόνες ανάμνησης, πολλά flashback, δηλαδή αναδρομές στο παρελθόν, εικόνες αναμνήσεων.

Η ταινία διαρθρώνεται σε τρεις θεματικές ενότητες: α) τους Μεζέδες β) το κύριο πιάτο και γ) το επιδόρπιο. Ο κορμός του παρελθόντος – οι αναμνήσεις αναπτύσσονται στις δυο πρώτες ενότητες.
Στους Μεζέδες, η ταινία γυρίζει πίσω στο 1959 στην Κωνσταντινούπολη. Ο Φάνης μαθαίνει από το μαγαζί με τα μπαχαρικά που έχει ο παππούς του στην ανατολική πλευρά του Βοσπόρου για τα μπαχαρικά και την χρήση τους. Τα μαθήματα των μπαχαρικών συνδυάζονται με τα μαθήματα αστρονομίας. Ο θεατής παρακολουθεί το κυριακάτικο φαγητό – μια ιεροτελεστία, τα προξενιά αλλά και τις πρώτες προειδοποιήσεις της τουρκικής κυβέρνησης στους Έλληνες της Πόλης. Το 1961 η πολιτική κατάσταση γίνεται όλο και πιο πιεστική. Ο Φάνης είναι ερωτευμένος με την Σαϊμέ, τη κόρη της καλύτερη φίλης της μητέρας του. Μαζί περνάνε ώρες στη σοφίτα του παππού με τα μπαχάρια και το μάθημα της γεωγραφίας, μαζί παίζουν με την μικρή κουζινίτσα της Σαϊμέ, μαζί κοιτάζουν τη θάλασσα δίπλα από έναν φάρο, όπου παίρνει ο αέρας την κόκκινη ομπρέλα της Σαϊμέ, μια από τις πιο λυρικές φωτογραφίες της ταινίας. Στους Μεζέδες κάνει την εμφάνισή του ο θείος Αιμίλιος, ο καπετάνιος που έχει γυρίσει όλον τον κόσμο, ενώ στο χαμάμ γίνονται οι πολιτικές συζητήσεις των ανδρών. Οι τουρκικές αρχές επισκέπτονται τον πατέρα του Φάνη και του λένε ότι πρέπει να φύγουν. Έτσι η οικογένεια αποχαιρέται τον παππού στον σιδηροδρομικό σταθμό. Μαζί με τον παππού και τη μητέρα της είναι και η Σαϊμέ.

Στο Κύριο Πίατο, η πλοκή του έργου μεταφέρεται στην Αθήνα το 1964. Ο Φάνης πηγαίνει σχολείο, αλλά αυτό που πραγματικά του αρέσει να κάνει είναι ν’ ασχολείται με την μαγειρική και να παίζει με τα κορίτσια. Γίνεται μεγάλη προετοιμασία στο σπίτι για να έρθει ο παππούς, ο οποίος θα έφερε και την Σαϊμέ μαζί του. Στο τέλος δεν έρχεται γιατί αρρωστάει. Ο Φάνης είναι ακόμα ερωτευμένος με τη Σαϊμέ και απογοητευμένος...
από τη ζωή στην Ελλάδα, πηγαίνει στο σταθμό να πάρει το τρένο για να γυρίσει στην Πόλη.

Το 1967 πηγαίνει πρόσκοπος και καταλήγει σε έναν οίκο ανοχής να βοηθάει τις γυναίκες στο μαγείρεμα. Μερικά χρόνια αργότερα επισκέπτεται τον οίκο ανοχής, συναντώντας μια κοπέλα που δουλεύει εκεί. Επίσης δουλεύει ως μάγειρας σ´ένα εστιατόριο παράλληλα με το πανεπιστήμιο. Για δεύτερη φορά έρχεται η ειδήση ότι έρχεται ο παππούς γιατί ο θείος Αιμίλιος παντρεύεται. Η νύφη είναι από την Καλαμάτα και δεν ξέρει να μαγειρέψει. Ο Φάνης πιστεύει ότι ο Αιμίλιος θα είναι δυστυχισμένος με αυτή την γυναίκα. Βρίσκει τον Αιμίλιο στο πλοίο και του λέει να μην την παντρευτεί. Το προξενιό τελικά χαλάει από το σαμαμούτ που βάζει ο Φάνης στο φαγητό. Ο παππούς και πάλι δεν εμφανίζεται γιατί απλώς δεν θέλει να φύγει και ν´ αφήσει την Πόλη. Ο πατέρας του Φάνη τους εκμυστηρεύεται πως οι τουρκικές αρχές του ζήτησαν αν θέλει να μείνει, να γίνει μουσουλμάνος, αυτός αρνήθηκε και έπρεπε να εγκαταλείψουν την Κωνσταντινούπολη.

Το επιδόρπιο δεν αναφέρεται καθόλου στον παρελθόντα χρόνο, αλλά στο παρόν. Η τελευταία ενότητα της ταινίας είναι η επιστροφή του Φάνη στην Κωνσταντινούπολη για να δει τον πάππο του είναι ετοιμοθάνατος στο νοσοκομείο. Στο πανεπιστήμιο του Βοσπόρου του προτείνεται θέση για το τμήμα της αστροφυσικής. Στην κηδεία του παππού ξανασυναντιέται με την Σαϊμέ. Μιλάνε για τη ζωή τους. Η Σαϊμέ δεν ζει με τον άνδρα της, απορροφημένος από την στρατιωτική του καριέρα δεν βλέπει σχεδόν καθόλου την οικογένειά του. Η Σαϊμέ του κάνει περιήγηση στην Πόλη και ο Φάνης γνωρίζει την κόρη της. Ο άνδρας της Σαϊμέ είναι ο γιος ενός δипλωμάτη, ο οποίος όταν ήταν παιδί ερχόταν με τον πατέρα του στο μαγαζί του παππού. Στα γενέθλια
της κόρης της Σαϊμέ, ο Φάνης κάνει τα γλυκά. Τότε εμφανίζεται και ο πατέρας – ο σύζυγος της Σαϊμέ και συναντά εκεί τον Φάνη. Στο χαμάμ οι δύο άνδρες συναντιούνται και μιλάνε για την Σαϊμέ. Η ίδια συμφωνεί τελικά και αποφασίζει ν’ ακολουθήσει τον άνδρα της. Τώρα είναι ο Φάνης που την αποχαιρετά στον σταθμό των τρένων της Κωνσταντινούπολης. Το έργο κλείνει με την τελευταία σκηνή να διαδραματίζεται στη σοφίτα του μαγαζιού όπου ο Φάνης επιστρέφει και να ξαναζεί τις στιγμές των μαθημάτων της αστρονομίας που του έκανε ο παππούς με τα μπαχάρια.
2. Τεχνικές αφήγησης

Η ταινία διαρθρώνεται σε τρεις θεματικές ενότητες: τους Μεζέδες, το Κύριο Πιάτο και το Επιδόρπιο. Οι δυο πρώτες αναφέρονται κυρίως στο παρελθόν, με κάποια χρονικά flash back στο παρόν, ενώ η τελευταία αποκλειστικά στο παρόν.

1. Οι Μεζέδες αρχίζουν την διήγηση στην Κωνσταντινούπολη το 1959. Ο μικρός Φάνης μαθαίνει στο μαγαζί μπαχαρικών που συντηρεί ο παππούς του στην ανατολική πλευρά του Βοσπόρου, για την χρήση και τις ιδιότητες των μπαχαρικών. Τα μαθήματα μπαχαρικών συνδυάζονται με μαθήματα αστρονομίας που από εκεί ο Φάνης αγάπησε το σύμπαν και έγινε αστροφυσικός. Ο φακός ακολουθεί τη ζωή της οικογένειας του Φάνη, με τα κυριακάτικα μεσημεριανά, τα προξενιά, αλλά και τις προειδοποιήσεις της τουρκικής κυβέρνησης στους Έλληνες υπηκόους της Πόλης. Το 1961 η πολιτική κατάσταση γίνεται ακόμη πιο δύσκολη. Ο Φάνης ερωτεύεται με την κόρη της Σαϊμέ. Μια από τις σημαντικές μορφές της οικογένειας είναι ο θείος Αιμίλιος, ο καπετάνιος που γυρνάει σε όλα τα μήκη και πλάτη της γης, με τις πολλές φιλενάδες. Στο χαμάμ οι συζητήσεις για τα πολιτικά που «μαγειρεύονται» είναι έντονες. Η θύμηση των Σεπτεμβριανών είναι ακόμη νωπή. Τα νέα εξαπλώνονται. Οι τουρκικές αρχές τους λένε να φύγουν. Στην πλατφόρμα των τραίνων, ο κόσμος φεύγει για Αθήνα. Αποχαιρετούν τον παππού και την Σαϊμέ, η οποία του δίνει ως δώρο την κουζίνα- παιχνίδι της.

2. Το Κύριο Πιάτο μας μεταφέρει στην Αθήνα της δεκαετίας του ’60 όταν πλέον ο Φάνης πηγαίνει σχολείο. Ο Φάνης μαγειρεύει από μικρός πολύ καλά. Ο παππούς ειδοποιεί ότι θα
έρθει στην Αθήνα αλλά τελικά δεν έρχεται γιατί αρρωστάει. Ο Φάνης πηγαίνει στο σταθμό για να πάει το τραίνο για την Πόλη προκειμένου να βρει τον παππού και την Σαϊμέ. Τον βρίσκει ο στρατός και τον φέρνει πίσω στο σπίτι. Το 1967 ο Φάνης είναι στους προσκόπους. Κατά τύχη βρίσκεται σε έναν οίκο αργότερα, όταν ο Φάνης είναι έφηβος, επισκέπτεται μια κοπέλα συχνά εκεί. Ο Φάνης δουλεύει σαν μάγειρας παράλληλα με το Πανεπιστήμιο. Ξανά έρχεται η είδηση ότι θα έρθει ο παππούς στην Αθήνα γιατί παντρεύεται ο θείος Αιμίλιος μια Καλαματιανή που δεν ξέρει να μαγειρεύει. Ο Φάνης βρίσκει τον Αιμίλιο στο πλοίο και τον λέει να μην παντρευτεί τη Λέλα γιατί δεν θα είναι ευτυχισμένος μαζί της. Το προξενιό χαλάει από το σάμαμουτ που έβαλε κρυφά ο Φάνης στο φαγητό. Ο παππούς δε θέλει να έρθει, γιατί όπως λέει ο πατέρας του Φάνης δε θέλει να αφήσει την Πόλη. Ο πατέρας του Φάνης εκμυστηρεύεται ότι και αυτοί θα έμεναν στην Πόλη, αν είχε συμφωνήσει με τις τουρκικές αρχές να γίνει μουσουλμάνος.

3. Στο επιδόρπιο ο Φάνης αποφασίζει να επισκεφτεί τον παππού που βρίσκεται στο νοσοκομείο στην Πόλη. Πηγαίνει και στο εγκαταλειμμένο πια μαγαζί του παππού. Ο παππούς πεθαίνει. Στην κηδεία βλέπει την Σαϊμέ. Μαζί κάνουν βόλτα στην Πόλη και του διηγείται τη ζωή της, ότι ο άνδρας της ενδιαφέρεται μόνο για την καριέρα του ως αξιωματικός του τουρκικού στρατού. Στο Πανεπιστήμιο του Βοσπόρου, Φάνης δέχεται την πρόταση που του έκαναν να αναλάβει την έδρα της αστροφυσικής. Στα γενέθλια της κόρης της Σαϊμέ το Φάνης ετοιμάζει τα γλυκά. Εκεί έρχεται ο άνδρας της Σαϊμέ, ο οποίος γνωρίζει για τον Φάνη. Στο χαμάμ μετά από πρόταση του Φάνη, συναντιούνται οι δυο άνδρες και μιλάνε για τη Σαϊμέ, η οποία τελικά αποφασίζει να ακολουθήσει τον
άνδρα της. Στην πλατφόρμα των τρένων της Κωνσταντινούπολης είναι η σειρά του Φάνη να την αποχαιρετίσει. Ο Φάνης γυρίζει στην σοφίτα του παππού.

Ο σκηνοθέτης στην Πολιτική Κουζίνα «αυτοσχεδιάζει» με τις αναλογίες των σκηνών από το παρελθόν στο παρόν!148 Ακολουθούν μερίκα παραδείγματα:

<table>
<thead>
<tr>
<th>ΠΑΡΕΛΘΟΝ</th>
<th>ΠΑΡΟΝ</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Η τοποθέτηση στις καρέκλες των καλεσμένων συγγενών στο πατρικό του Φάνη</td>
<td>Η τοποθέτηση στις καρέκλες των καλεσμένων στο πατρικό του Φάνη, περιμένοντας του φίλου του παππού</td>
</tr>
<tr>
<td>Ο τρόπος προσανατολισμού του παππού και των Κωνσταντινοπολίτων γενικότερα</td>
<td>Ο τρόπος προσανατολισμού του Φάνη</td>
</tr>
<tr>
<td>Η κόκκινη ομπρέλα στον φάρο της Σαϊμέ, όταν ο Φάνης και η Σαϊμέ είναι παιδιά</td>
<td>Η κόκκινη ομπρέλα της Σαϊμέ στην κηδεία του παππού</td>
</tr>
<tr>
<td>Τα μαθήματα αστρονομίας του παππού</td>
<td>Τα μαθήματα αστρονομία του Φάνη ως καθηγητή στο πανεπιστήμιο</td>
</tr>
<tr>
<td>Ο παππούς βοηθάει τον Φάνη ν’</td>
<td>Ο Φάνης βοηθάει έναν παππού</td>
</tr>
</tbody>
</table>

ανάψει ένα κεράκι στην εκκλησία

<table>
<thead>
<tr>
<th>ανάψει ένα κεράκι στην εκκλησία</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Ο Ιμάμης καλεί σε προσευχή από το τζαμί στην Κωνσταντινούπολη</td>
</tr>
<tr>
<td>Ο Ορθόδοξος ιερέας χτυπάει την καμπάνα στην εκκλησία στην Αθήνα</td>
</tr>
<tr>
<td>Στο χαμάμ ο παππούς και οι φίλοι του</td>
</tr>
<tr>
<td>Στο χαμάμ ο Φάνης με τν άνδρα της Σαϊμέ</td>
</tr>
<tr>
<td>Ο Φάνης φεύγει από την Κωνσταντινούπολη αποχαιρετώντας την Σαϊμέ</td>
</tr>
<tr>
<td>Η Σαϊμέ φεύγει από την Κωνσταντινούπολη αποχαιρετώντας τον Φάνη</td>
</tr>
</tbody>
</table>

3. Το συναισθήμα στην ΠΟΛΙΤΙΚΗ Κουζίνα – Μουσική και ανάλυση σκηνών

Σύμφωνα με την φιλοσοφική θεωρία του Ντελέζ για τον κινηματογράφο, με το συναισθήμα (affection), στο υποκειμένο υπάρχει «ένα μέρος εξωτερικών κινήσεων που “απορροφάει” και διαθλά, και αυτές οι κινήσεις δεν μετασχηματίζονται ούτε σε αντικείμενα της αντίληψης, ούτε σε ενεργήματα του υποκειμένου». Το συναισθήμα του υποκειμένου βρίσκεται σε ένα διάστημα ανάμεσα στο εξωτερικό ερέθισμα και τη συνεπακόλουθη δράση. Συνδέει την αντίληψη και τη δράση, λειτουργώντας ως συμφιλιωτής του λαμβάνειν και του πράττειν, ως μια σύμπτωση υποκειμένου-αντικειμένου.

Στην ΠΟΛΙΤΙΚΗ Κουζίνα το συναισθήμα που προκαλείται στον θεατή βρίσκεται ανάμεσα στη δράση των προσώπων της ταινίας και την μουσική επένδυση της Ευανθίας Ρεμπούτσικα και γι’ αυτό τον λόγο η ανάλυση των δυνατών συναισθηματικών σκηνών γίνονται στην παρούσα εργασία με την παράλληλη ανάλυση της μουσικής.

Οι μουσικές – ενότητες και σκηνές που αναλύονται είναι ο Σταθμός, η Επιστροφή και το Πατάρι. Ο λόγος επιλογής αυτών των μουσικών ενοτήτων παρουσιάζεται στη συνέχεια.

Ο Σταθμός είναι η σκηνή ορόσημο και ουσιαστικά η έναρξη της αφήγησης ενός ιστορικού γεγονότος, της απέλασης των Ελλήνων το 1964 από την Κωνσταντινούπολη, που σημάδεψε χιλιάδες Έλληνες της Διασποράς. Η Επιστροφή, ο μονόλογος του Σάββα Ιακωβίδη, με τη συνοδεία του βιολοντσέλου ως μουσική υπόκρουση, σημασιοδοτεί τη νοσταλγία και τη βαθιά θλίψη των απελαθέντων για τον ξεριζωμό τους από τον τόπο καταγωγής τους και τη δύσκολη προσαρμογή τους στη νέα δεδομένα της Ελλάδας. Στο Πατάρι, ολοκληρώνεται το σενάριο, με τη λύτρωση του Φάνη από τις αναμνήσεις της παιδικής του ηλικίας, δίνοντας τη δυνατότητα στο παρατηρητή, μέσα από τα πλάνα του χώρου του παταριού, να επαναφέρει στη μνήμη του ολόκληρη την ταινία και να μπορεί να την αναβιώσει.

Στη συνέχεια παρουσιάζεται η ανάλυση κάθε μίας αφηγηματικής ενότητας:

Ο Σταθμός η χαρακτηριστική μουσική, αν και ακούγεται μόνο μία φορά κατά τη διάρκεια της ταινίας, πλαισιώνει ουσιαστικά την αρχή και το τέλος της νοηματικής αφήγησης της ιστορίας –σεναρίου που εξελίσσεται στην ταινία. Είναι η ενότητα που εστιάζει στη σκηνή αποχώρησης-απέλασης μίας οικογένειας Ελλήνων από την Κωνσταντινούπολη για την Αθήνα, στον σιδηροδρομικό σταθμό της Πόλης, κάτω από την πίεση του τουρκικού στρατού και τα ανάμικτα συναισθήματα που προκύπτουν στους πρωταγωνιστές από αυτή την απότομη αλλαγή στη ζωή τους. Σιδηροδρομικός σταθμός, άνθρωποι να κινούνται αδιάκοπα, σταθμάρχης, επιβάτες, πλανόδιοι πωλητές, στρατιώτες,
αξιωματικοί. Μία συνεχής ροή ανθρώπων, εκτός από τους πρωταγωνιστές, που μοιάζουν ακίνητοι-στατικοί, που βιώνουν το προσωπικό τους δράμα, την απέλαση από τον τόπο που κατοικούσαν, κάτω από τη πίεση του αυταρχικού καθεστώτος της Τουρκίας. Ένας σταθμός στη ζωή τους και συγχρόνως εκκίνηση για κάτι νέο.

Η εικόνα της ταινίας αποτελεί ένα γενικό πλάνο του χώρου, στον οποίο διαδραματίζεται η σκηνή του Σταθμού. Εκτός από το γενικό πλάνο του χώρου – την αυξημένη κίνηση επιβατών σε σιδηροδρομικό σταθμό της Τουρκίας, συγχρόνως με τη παρουσία στρατιωτών, δίνει τη δυνατότητα στο θεατή να μετακινηθεί νοερά στο χρόνο και το χώρο δράσης της ταινίας, όπου διαδραματίζεται τοσημαντικό γεγονός της αναχώρησης της οικογένειας των Ελλήνων από την Κωνσταντινούπολη. Στη δεξιά πλευρά της εικόνας εμφανίζεται και μία χρυσή προτομή του Κεμάλ Ατατούρκ, που με το βλοσυρό βλέμμα του δημιουργεί κλίμα έντασης και φόβου, το οποίο έρχεται σε απόλυτη αρμονία με τη παρουσία του έντονου κόκκινου χρώματος, τόσο στο φόντο της προτομής, όσο και στην τουρκική σημαία, που διακρίνεται μέσα στην εικόνα άλλες δύο φορές στην προοπτική της. Το φως σε όλο το πλάνο προέρχεται κυρίως από τα κρεμαστά αναμμένα φανάρια του σιδηροδρομικού σταθμού, γεγονός που καταδεικνύει ότι τα γεγονότα λαμβάνουν χώρα κατά τη διάρκεια της νύχτας, ένα ακόμη στοιχείο έντασης και εκφοβισμού των Ελλήνων που απελαύνονται. Από το γενικό πλάνο, ο φακός εστιάζει τώρα σε τρία συγκεκριμένα πρόσωπα: το ξενοχώρι των Ελλήνων που απελαύνονται από την Κωνσταντινούπολη, ο Σάββας Ιακωβίδης (Ιεροκλής Μιχαηλίδης) και η σύζυγός του η Σουλτάνα (Ρένια Λουίζιδου) στο σιδηροδρομικό σταθμό της Κωνσταντινούπολης, να
αποχαιρετούν τον πατέρα της Σουλτάνας τον Βασίλη (Τάσο Μπαντή) με δάκρυα. Το πλάνο είναι αρκετά κοντινό, ώστε να μας επιτρέπει να βλέπουμε τις εκφράσεις του προσώπου, αλλά και αρκετά μακρινό ώστε να συλλαμβάνει τη γλώσσα του σώματος των ηθοποιών. Ο φακός εστιάζεται στο πρόσωπο της Σουλτάνας (Ρένιας Λουιζίδου) με εμφανή τα σημάδια του πόνου και της κακής ψυχολογικής κατάστασης, στην οποία βρίσκεται εξ αιτίας του αποχωρισμού της από τον πατέρα της. Υπάρχει εναγκαλισμός, απόγνωση, αμηχανία. Χαρακτηριστικό είναι άλλωστε το βλέμμα του Σάββα (Ιεροκλή Μιχαηλίδη), στραμμένο προς τους δύο αγαπημένους του ανθρώπους, που αποχωρίζονται ο ένας τον άλλον, δύο ανθρώπων με άμεση συγγενική σχέση (πατέρας με κόρη), διάλυση μίας οικογένειας και αναγκαστικός προορισμός των νέων η Αθήνα, πρωτεύουσα της Ελλάδας. Ο ηλικιωμένος άνδρας, που έχει την πλάτη προς τους θεατές και λευκά μαλλιά, αποχαιρετά τους οικείους του και παραμένει στην Κωνσταντινούπολη. Όλη η εικόνα αποτελείται από σκούρα μουντάχρωμα, που είναι απόλυτα ταυτισμένα με τη συγκινησιακή φορτιση που προκαλεί προς τους θεατές, αλλά και με το γεγονός ότι η αναχώρηση των Ελλήνων γίνεται κατά τη διάρκεια της νύχτας. Το μόνο φως που υπάρχει είναι αυτό που φωτίζει το πρόσωπο της Σουλτάνας (Ρένιας Λουιζίδου) για να εστιάσει ο θεατής την προσοχή του στον πόνο και τη λύπη που διαγράφονται εκεί.

Катόπιν εστιάζουμε την προσοχή μας στο Φάνη, ο οποίος σε ηλικία 9 περίπου ετών εμφανίζεται να κλαίει ενώ ένας ηλικιωμένος άνδρας με άσπρα μαλλιά, ο παππούς του Βασίλης (Τάσος Μπαντής) τον αγκαλιάζει και να προσπαθεί χαμογελώντας να τον παρηγορήσει. Μεσαίο πλάνο και αυτό, διπλό με δύο
φιγούρες. Ο φακός εστιάζει κυρίως στον ηλικιωμένο άνδρα γιατί είναι αυτός που μιλά προς το μικρό αγόρι, δείχνοντάς τον να επικρατεί στην εικόνα και να προσπαθεί σκύβοντας προς τον εγγόνο του να εξομοιωθεί με αυτόν. Αυτή η εικόνα, με το φως κυρίως επάνω στον ηλικιωμένο άνδρα, σημασιοδοτεί τη γνώση και την εμπειρία του παππού, που αποχαιρετώντας τον εγγόνο του τον παρηγορεί και τον συμβουλεύει για το μέλλον του στην Ελλάδα. Ο χαμογελαστός παππούς επάνω στον ηλικιωμένο άνδρα, επάνω στον ηλικιωμένο άνδρα, σημασιοδοτεί τη γνώση και την εμπειρία του παππού, που αποχαιρετώντας τον εγγόνο του τον παρηγορεί και τον συμβουλεύει για το μέλλον του στην Ελλάδα. Ο χαμογελαστός παππούς επάνω στον ηλικιωμένο άνδρα, επάνω στον ηλικιωμένο άνδρα, σημασιοδοτεί τη γνώση και την εμπειρία του παππού, που αποχαιρετώντας τον εγγόνο του τον παρηγορεί και τον συμβουλεύει για το μέλλον του στην Ελλάδα.

Δύο πρόσωπα στην ίδια εικόνα με την ίδια άσχημη ψυχολογική κατάσταση του αποχωρισμού, με διαφορετικές αντιδράσεις χαράς-λύπης δημιουργούν έντονη αντίθεση στον τρόπο που αντιμετωπίζουν τις αντιξοότητες της ζωής αυτοί οι δύο άνθρωποι. Ο ηλικιωμένος προσπαθεί με το χαμόγελο να διώξει τους φόβους του μικρού αγοριού για να το κάνει να αισθανθεί καλύτερα, ενώ ο μικρός Φάνης κλαίγοντας αντιδρά στην αλλαγή πορείας της ζωής του μακριά από τον παππού του. Ο ηλικιωμένος άνδρας έχοντας αγκαλιασμένο το μικρό αγόρι κρατά στο ένα χέρι ένα λευκό μαντήλι για να σκουπίζει τα δάκρυα.

Στη συνέχεια εμφανίζονται τα δύο μικρά παιδιά, η Σαϊμέ και ο Φάνης στο σιδηροδρομικό σταθμό της Κωνσταντινούπολης. Η Σαϊμέ χαρίζει στο Φάνη το παιχνίδι-κουζίνα για να το πάρει μαζί του στην Ελλάδα. Είναι το παιχνίδι με το οποίο περνούσαν αμέτρητες ώρες μαγειρεύοντας στο πατάρι του μαγαζιού του παππού και τώρα το προσφέρει στον Φάνη ως ανάμνηση της κοινής τους ζωής στην Κωνσταντινούπολη. Ένα ακόμη μεσαίο πλάνο, διπλό γιατί ο φακός εστιάζει στα δύο παιδιά και οι παιδικές φιγούρες εμφανίζονται από τη μέση και επάνω. Η εικόνα έχει περισσότερο φως, περισσότερα χρώματα ενώ οι ηλικίες των άτομων είναι μικρότερες. Το κύριο πρόσωπο στην εικόνα, το οποίο...
φωτίζεται, είναι το μικρό κορίτσι, η Σαϊμέ, που έχει στραμμένο το βλέμμα της στον Φάνη, τον αποχαιρετά, δίνοντάς του την υπόσχεση πως θα βρεθούν σύντομα και πάλι μαζί. Στην επάνω δεξιά γωνία του πλάνου υπάρχει φως που προέρχεται από το εσωτερικό της αμαξοστοιχίας που είναι έτοιμη για αναχώρηση.

Η ενότητα «ο Σταθμός» ολοκληρώνεται με την άφιξη του μικρού Φάνη στο τελωνείο της Ελλάδας που, παράλληλα με τη σκηνή του αποχωρισμού στον σιδηροδρομικό σταθμό, έχοντας πολλαπλή σημασία, σημασιοδοτεί έναν ακόμα σταθμό στη ζωή των πρωταγωνιστών και κυρίως στη ζωή του μικρού Φάνη· τον ξεριζωμό από τον τόπο καταγωγής τους, το διωγμό τους από την Τουρκία ως Έλληνες, την αναγκαστική τομή στη ζωή τους και την υποδοχή τους στην Ελλάδα ως Τούρκους.

Στην ενότητα «η Επιστροφή», ο φακός της κάμερας εστιάζει αποκλειστικά στο πρόσωπο ενός μεσήλικα άνδρα, του Σάββα Ιακωβίδη (Ιεροκλής Μιχαηλίδης) που βρίσκεται σε κλειστό χώρο, στο σαλόνι ενός σπιτιού. Το πλάνο αυτό συνιστά ενός πλάνο και δείχνει ελάχιστο τμήμα από το χώρο της σκηνής. Ο Σάββας (Ιεροκλής Μιχαηλίδης) φαίνεται σκυθρωπός, προβληματισμένος. Σε δεύτερο πλάνο, στο βάθος, διακρίνονται μία βιβλιοθήκη, ένας πίνακας και ένας Λαμπάτερ. Το πιο κοντινό πλάνο δείχνει τη μεγαλύτερη ένταση των συναισθημάτων του Σάββα (Ιεροκλής Μιχαηλίδης). Ο μονόλογος του θεσσαλού είναι εμφανής στην εικόνα. Το πρόσωπο είναι φωτισμένο για να επικεντρωθεί η προσοχή του θεατή σε αυτό, ωστόσο το φως που προέρχεται από το κόκκινο λαμπάτερ που βρίσκεται ακριβώς δίπλα δημιουργεί ένταση και θλίψη. Το έντονο κόκκινο χρώμα του λαμπάτερ δημιουργεί ένα ξέσπασμα, μία έκρηξη στο χώρο της ανθρώπινης φαντασίας, που έρχεται σε απόλυτη αντίθεση με τη
συναισθηματική κατάρρευση στην οποία έχει περιέλθει ο ηθοποιός, αναλογιζόμενος την αργοπορία των 5 δευτερόλεπτων που βίωσε έως ότου αρνηθεί να αλλαξοπιστήσει. Ο ηθοποιός, μονολογώντας, κατηγορεί τον εαυτό του που δίστασε και καθυστέρησε μόνο για πέντε δευτερόλεπτα να απορρίψει την πρόταση να αλλαξοπιστήσει. Το αντάλλαγμα θα ήταν η παραμονή όλης της οικογένειας στην Κωνσταντινούπολη. Πίστευε στην Ελλάδα και στο Χριστιανισμό και κάνοντας το σημείο του Σταυρού, ζητά συγχώρεση από τον Θεό. Εν τούτω η αντιμετώπιση όλης της οικογένειας στην Ελλάδα ήταν τελείως διαφορετική από αυτήν που ονειρεύτηκε στην Κωνσταντινούπολη.

Η τελευταία ενότητα απεικονίζει τον Φάνη (Γιώργος Χωραφάς), σε ηλικία περίπου 40 ετών να βρίσκεται σε έναν κλειστό χώρο και συγκεκριμένα στο πατάρι του μαγαζιού μπαχαρικών του παππού του, στο οποίο είχε περάσει μεγάλο χρονικό διάστημα κατά τη διάρκεια των παιδικών του χρόνων. Ο σκηνοθέτης επιλέγει την λήψη από ψηλά, πάνω από το κεφάλι του πρωταγωνιστή. Είναι μια τεχνική λήψης όχι τόσο συνηθισμένη. Ωστόσο αποδεικνύεται στην προκείμενη περίπτωση, ιδιαίτερα αποτελεσματική. Ο θεατής βλέπει την εξέλιξη της ιστορίας από ψηλά. Σε πρώτο πλάνο ο Φάνης κοιτάζει προς τα πάνω με βλέμμα χαμένο, μέσα στο θολό περιβάλλον από σκόνη και κόκκους μπαχαρικών που παραπέμπουν στο απέραντο σύμπαν. Τα κυρίαρχα χρώματα της εικόνας είναι το καφέ και το μαύρο που δίνουν έμφαση στην εγκατάλειψη και την φθορά του παταριού. Με τα ίδια μουντά χρώματα απεικονίζεται και ο Φάνης, ενσωματώνοντας την μορφή του στο περιβάλλον του περιορισμένου χώρου του παρελθόντος και της εποχής εκείνης, που έχουν μετατραπεί σε τόπους ονείρου και φαντασίωσης. Χαρακτηριστικό της εικόνας
είναι η θολή ατμόσφαιρα: σκόνη και κόκκοι μπαχαρικών που αιωρούνται ενώ το βλέμμα του Φάνη ακολουθεί αυτό το σύννεφο. Ο Φάνης χορεύει χαμογελαστός. Εχει προηγηθεί το «συναισθηματικό ξεκαθάρισμα» με την Σαϊμέ, η κάθαρση της καρδιάς του από αυτόν τον βαθύ έρωτα της ζωής του. Εχει αποφασίσει να κάνει ένα νέο ξεκίνημα στη ζωή του. Η μόνη δεσμίδα φωτός – ελπίδας είναι οι ακτίνες του ήλιου που μπαίνουν από ένα μικρό παράθυρο. Είναι ο συμβολισμός της ελπίδας. Η θολή εικόνα από την αιώρηση των μπαχαρικών που μοιάζουν να χορεύουν μαζί με τον Φάνη, σε συνδυασμό με τη μουσική βάλς που ακούγεται, αποτελούν δυο στοιχεία που είναι συνεκτικά και βρίσκονται σε σχέση συμμόρφωσης. Η εποχή των παιδικών χρόνων έχει γίνει πια παρελθόν και ο ήρωας βρίσκεται σε ένα μεταβατικό στάδιο για κάτι νέο.
Συμπεράσματα

Το σενάριο της Πολιτικής Κουζίνας πραγματεύεται ένα γεγονός της ελληνικής ιστορίας, την απέλαση των Ελλήνων υπηκόων από την Κωνσταντινούπολη το 1964, ένα γεγονός που από μόνο του είναι ιδιαίτερα φορτισμένο συναισθηματικά, καθώς επίσης και τις δυσκολίες προσαρμογής στη νέα πραγματικότητα της Ελλάδας, κυρίως σε κοινωνικό επίπεδο της οικογένειας του πρωταγωνιστή Φάνη Ιακωβίδη. Το κοινωνικό στάτους ανάμεσα σε Κωνσταντινούπολη – Αθήνα δεν διαφέρει πολύ, υπάρχει έντονο το θρησκευτικό συνάισθημα, οι συγγενείς παραμένουν τα ίδια πρόσωπα. Η ταινία βρίθει από αναπολήσεις, νοσταλγίες, αναμνήσεις και αναφορές στην Κωνσταντινούπολη από όλη την οικογένεια. Οι άξονες αναφοράς της αφηγηματικής λειτουργίας στην ταινία όπως εντοπίζονται είναι του συναισθηματικού, περιγραφικού, πληροφοριακού, καθοδηγητικού, χρονικού και ρητορικού. Η μουσική επένδυση παίζει καταλυτικό ρόλο στην πρόκληση συναισθημάτων, με την χρήση είτε συμφωνικής ορχήστρας, είτε λαϊκών παραδοσιακών μουσικών στοιχείων της
Ανατολής. Η μουσική επένδυση της ταινίας ενώνει τη Δύση – με την Ανατολή, αναδεικνύοντας στοιχεία πολιτισμού των δυο λαών της Ελλάδας –και της Τουρκίας με κοινά χαρακτηριστικά, αλληλεπιδράσεις και αντιθέσεις. Η συνθέτης πετυχαίνει να «συν – διεξειρεί» τα διαφορετικά συναισθήματα των θεατών και να ξυπνήσει μνήμες και γεγονότα των απελευθερωμένων Ελλήνων και των Ελλήνων της Διασποράς, από την Ανατολική Θράκη μέχρι τα παράλια της Μικράς Ασίας.
Στο έργο του «Κινηματογράφος I και II» ο Deleuze προσεγγίζει την τέχνη του κινηματογράφου μέσα από φιλοσοφική οπτική γωνία. Ο Deleuze εισήγαγε νέες έννοιες, για να αναλύσει την ουσία της κινηματογραφικής γλώσσας, αναπτύσσοντας τις διάφορες έννοιες της. Η αξία του έργου του Deleuze βρίσκεται στο εγχείρημα του να ασκήσει κριτική στον κινηματογράφο. Ο Deleuze ανέπτυξε τις θεωρίες του στη βάση των ιδεών του Bergson και του Pierce. Ο Deleuze ανέλυσε δυο βασικές έννοιες της γλώσσας του κινηματογράφου: την εικόνα-κίνηση και την εικόνα-χρονο. Ο κινηματογράφος απεικονίζει την κίνηση και τον χρόνο, με το μοντάζ να έχει κυρίαρχο ρόλο σε αυτό. Επιπλέον ο Deleuze ανέλυσε τον ρόλο του συναισθήματος στην κίνηση και στον χρόνο.

Οι κινηματογραφικές εικόνες αποτελούν «προλεκτικά σημεία» και γι’ αυτό κάθε πλάνο μπορεί να μελετηθεί ως προς τη λειτουργία του μέσα στη δομή της ταινίας. Η μελέτη της φιλοσοφίας του Deleuze για τον κινηματογράφο παρουσιάζει αρκετές δυσκολίες. Οι εννοιακές καινοτομίες του Γάλλου φιλοσόφου μας φαίνονται από τη μια «οξές» και δυσνόητες, όμως ο Deleuze με τον τρόπο αυτό παραμένει πιστό στο φιλοσοφικό του καθήκον: κατασκεύασε έννοιες που να μπορούν να ανταποκριθούν στο διαρκώς μεταβαλλόμενο σύμπαν. Ο Deleuze δόμησε τη φιλοσοφική του θεώρηση για τον κινηματογράφο πάνω στις εννοιολογήσεις της προηγηθείσας παράδοσης, άλλοτε συγκρούομενος με αυτή και άλλοτε εξελίσσοντας την. Η «συνομιλία» του Deleuze με τους φιλόσοφους του παρελθόντος είναι ευρεία και βαθιά. Συμμάχους στη φιλοσοφία του βρίσκει
πολλούς: τους νομιναλιστές του Μεσαίωνα, τον Hume, τον Spinoza και τον Nietzsche. Αλλά τη βασικότερη και πιο ουσιαστική επιρροή του αποτελεί η σκέψη του Henri Bergson. Τα δύο βιβλία που μελετήθηκαν, «Κινηματογράφους I και II» προέκυψαν από μια σειρά μαθημάτων στο πειραματικό πανεπιστήμιο της Βενσέν, μια από τις σημαντικές κατακτήσεις του Μάη του ’68. Εκκινώντας από τη μπερζονιακή αντίληψη για την κίνηση μελετήσαμε το πώς ενσωματώνεται στον κινηματογράφο η σύνδεση της εικόνας με το συναίσθημα και τον χρόνο. Επιχειρήθηκε επίσης μια σύνδεση του περιεχομένου της φιλοσοφικής θεώρησης με την κινηματογραφική μορφή που αυτή παίρνει.

Στην παρούσα εργασία, χρησιμοποιώντας ως υλικό επτά ταινίες (τρείς αμερικανικές και τέσσερες ελληνικές) επιχείρησα να μελετήσω το συναίσθημα σε σχέση με τον χρόνο στον κινηματογράφο, με βάση τις θεωρίες του Deleuze. Αναλύοντας το συναίσθημα στον κινηματογράφο, η έκφρασή του και οι τεχνικές ανάγνωσής του κατά την ανάλυση και των επτά διαφορετικών στο είδος και στο ύφος ταινιών.

Η ανάλυση των ταινιών ξεκινάει με την ταινία Επικίνδυνες Σχέσεις, μια ταινία του Stephen Frears (1988), βασισμένη στο αριστούργημα του Λακλός, που αναφέρεται στην κοινωνική διαστρωμάτωση και πώς αυτή ορίζεται μέσα από την καταγωγή. Ο φακός του Frears περνάει μέσα από τα μπουντουάρ και τα σαλόνια της αριστοκρατίας όπου συνυπάρχουν η κομψότητα μαζί με την κακοβουλία, η ματαιωματικότητα και η ευτυχία που ποτέ δεν συμβαίνει μαζί. Η ταινία αποτελεί μια πολυτελέστατη κινηματογραφική ματιά πάνω στην λαγνεία, την προδοσία και τις ενοχές που δημιουργήσει ένα μεγάλο παρακμιακό δράμα. Το
φινάλε της ταινίας αποτελεί την πεμπτουσία της κατάβασης στην κόλαση της ψυχής και στην κοινωνική διαπομπή.

Στην συνέχεια η ταινία Ιφιγένεια του Μιχάλη Κακογιάννη (1977), μια ταινία με πολιτικούς συνειρμούς και συμβολισμούς, στην οποία αναδεικνύεται ο ρόλος των δυο εξουσιών, της πολιτικής και θρησκευτικής, οι οποίες δεν διστάζουν να συμπορευτούν για τα οφέλη τους. Ο σκηνοθέτης αφήνει τον θεατή να σκεφτεί πως όσο υπάρχουν Ιφιγένειες για να θυσιαστούν, τόσο πλουτίζουν οι βασίλεις.

Η Casablanca του Michael Curtiz (1942), μια ταινία – σταθμός του κινηματογράφου. Ένας Αμερικανός στην Καζαμπλάνκα, ο Ρικ, θα αντιμετωπίσει ένα ηθικό δίλημμα, να διεκδικήσει ξανά τον μεγάλο του έρωτα ή να τον θυσιάσει στο βωμό ενός ανώτερου σκοπού, όπως είναι ο παγκόσμιος αγώνας ενάντια στον ναζισμό.

Άλλη μια ιδιαίτερα σημαντική ελληνική ταινία, η Ευδοκία, μια ταινία του Αλέξη Δαμιανού (1971) είναι μια απλή ιστορία που μεταμορφώνεται από τον Δαμιανό σε αρχαία τραγωδία. Ο φακός του σκηνοθέτη εισέβαλε στο κέντρο της νεοελληνικής περιπέτειας, αναζήτησε πτυχές της νεοελληνικής πραγματικότητας και φανέρωσε τις αξίες της. Η ταινία λαμβάνει διαστάσεις συμβόλου, διαρρηγνύοντας τα πλαίσια του ρεαλισμού με τη νατουραλιστική της έντασης. Η σκηνή με το ζεϊμπέκικο της Ευδοκίας σε μουσική Μάνου Λοϊζου έμεινε στην ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, κορυφώνοντας αυτή την αισθητική λογική.

Εξετάστηκε επίσης το δικαστικό δράμα Κατηγορώ τους ανθρώπους ,του Ντίνου Δημόπουλου (1966), μια ταινία με πολλά στοιχεία φιλμ νουάρ και εξπρεσιονιστικών τεχνικών κινηματογράφησης.
Κλείνοντας με τις ξένες ταινίες αναφέρομαστε στις Γέφυρες του Μάντισον, του Κλίντ Ήστγουντ (1995), μια συγκινητική ιστορία δύο όριων ανθρώπων, με φόντο τις παλιές σκεπαστές γέφυρες της κομητείας του Μάντισον, στην Αϊόβα, όπου τα δυο κεντρικά πρόσωπα της ταινίας, δυο άνθρωποι οι οποίοι βιώνουν την υπέρτατη μοναξία, ανακαλύπτουν πτυχές του χαρακτήρα τους που αγνοούσαν ότι υπήρχαν.

Και τέλος διερευνάται η Πολιτική κουζίνα του Τάσου Μπουλμέτη (2003), μια ταινία που συνδυάζει την κωμωδία, το δράμα και την ηθογραφία. Η κάμερα του σκηνοθέτη εστιάζει την προσοχή του στα ρεαλιστικά ψηφιακά εφέ και στις μαγικές κινήσεις της κάμερας στο χώρο. Είναι μια ταινία που αιφνιδιάζει με την αβίαστη συγκίνηση την οποία προκαλεί χωρίς να υιοθετούνται τεχνάσματα και ευκολίες, ενώ το μελωδικό ήχο της Ευανθίας Ρεμπούτσικα είναι ο κρίκος που συνδέει το παρόν με το παρελθόν.

Στις ταινίες έγιναν αντικείμενο επεξεργασίας σκηνές που ενέχουν τις έννοιες του κάδρου, του πλάνου και του μοντάζ, που αναδεικνύουν το συναισθήμα και αναλύουν τον χαρακτήρα της κινηματογραφικής εικόνας (της εικόνας-κίνησης, όπως την ονομάζει o Deleuze). Σε ό,τι αφορά τον χαρακτήρα της εικόνας, η εργασία δίνει έμφαση στα πλάνα και στην έκφραση συναισθηματικών και ψυχικών καταστάσεων. Με άλλα λόγια αναλύει «εικόνες-συναισθήμα», που συνδέονται με τη δεσπόζουσα χρήση των κοντινών πλάνων (γκρο-πλαν) αλλά και σε διάφορες άλλες τεχνικές αφήγησης.
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Ο ΧΡΟΝΟΣ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ


Ι. ΕΠΙΚΙΝΔΥΝΕΣ ΣΧΕΣΕΙΣ


Leitch, T., “Twelve fallacies in Contemporary Adaptation Theory”, στο: Ευαγγέλου, Κ., Πάγκαλος, Γ., Κακλαμανίδου, Μ., Μεταφορά Λογοτεχνικών Έργων στον κινηματογράφο: Διακειμενικότητα και Αφηγηματολογία, Θερινά Μαθήματα 2011, Διατμηματικό μεταπτυχιακό πρόγραμμα «Σπουδές Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας και Πολιτισμού», ΑΠΘ.


Μπάρτ, Ρ., Αποσπάσματα του Ερωτικού Λόγου, μτφρ. Β. Παπαβασιλείου Ράππα, Αθήνα, 1983.


Πηγές:


Περαιτέρω μελέτη:

Βαλτινός, Θ., «Σχέσεις Λογοτεχνίας και Κινηματογράφου», Η Λέξη, Τεύχος 96, Ιούλιος- Αύγουστος 1990, 469.


II. ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ


Γουδέλης, Τ., «Τρεις τραγωδίες του Ευριπίδη από τον Κακογιάννη (Ηλέκτρα, Τρωάδες, Ιφιγένεια εν Αυλίδι) στο: Κολώνιας, Μ. (επιμ.), Μιχάλης Κακογιάννης, 36ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Καστανιώτη, Αθήνα 1995.

Μητροπούλου, Α., *Ελληνικός Κινηματογράφος, χχ* Αθήνα 1980.


Πατσαλίδης, Σ., Θεατρικές Παρεμβάσεις, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2013.

Στεφώση, Μ. (επιμ.) Η Τριλογία – Trilogy, Ιφιγένεια, Τρωάδες, Ηλέκτρα. Μιχάλης Κακογιάννης, Εκδ. Ιτανός, Αθήνα 2003.

III. CASABLANCA


Miller, F. Casablanca: As Time Goes By, Atlanta, 1992.


IV. ΕΥΔΟΚΙΑ


Κοροβίνης, Θ., Oι Ζεϊμπέκοι της Μικράς Ασίας, Εκδ. Άγρα, Αθήνα, 2005.


Παπαστάθης, Λ., Όταν ο Δαμιανός γύριζε την Ευδοκία, Πατάκη, Αθήνα, 2006.


V. ΚΑΤΗΓΟΡΩ ΤΟΥΣ ΑΝΘΡΩΠΟΥΣ


Δημόπουλος, Ν., Ένας σκηνοθέτης θυμάται, εκδ. Προσκήνιο, Αθήνα, 1988.


Foster HIRCH, Film noir. The dark side of the screen, Da Eapo Press, 2008.

Alain Silver, Film noir reader, Limelight Editions, 1996.
VI. ΟΙ ΓΕΦΥΡΕΣ ΤΟΥ ΜΑΝΤΙΣΟΝ


Halle, R., “Toward a Phenomenology of Emotion in Film: Michael Brynntrup and The Face of Gay Shame”, MLN, Vol. 124, No. 3, April 2009 (German Issue).


Pahl, K., “*Emotionality: A Brief Introduction*”, Modern Language Notes, Vol. 124, Number 3, April 2009 (German Issue).

Plantinga, C., “*Disgusted at the Movies!*”, Film Studies, Vol. 8, Summer 2006.


VII. ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΚΟΥΖΙΝΑ


Δόικος Π., *Η ζωή του ιδανικού στον κινηματογράφο*  
*Mia τρελλή, τρελλή οικogένεια του Ντίνον Δημόπουλου*, Παπαζήσης, 2012.


Βλαχοπάνου Ά., *Η λειτουργία της μουσικής αφήγησης στην «ΠΟΛΙΤΙΚΗ κουζίνα» στο ιστορικό συγκείμενο της εποχής*  
*Διπλωματική εργασία, πρόγραμμα μεταπτυχιακών σπουδών: Επιστήμες της αγωγής, Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας*.

Δερμετζόγλου Χ., *Η επινόηση του τόπου, νοσταλγία και μνήμη στην ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΚΟΥΖΙΝΑ*, OPPORTUNA, Δεκέμβριος 2015.