

ΕΛΕΝΗ Ν. ΒΑΡΜΑΖΗ

Still Carè: Ο ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΚΟΣ ΡΟΛΟΣ ΤΗΣ
ΣΤΑΤΙΚΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ ΣΕ ΤΑΙΝΙΕΣ
ΜΥΘΟΠΛΑΣΙΑΣ. ΣΚΗΝΟΘΕΤΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ & ΜΕΣΩΝ ΜΑΖΙΚΗΣ ΕΝΗΜΕΡΩΣΗΣ

ΑΘΗΝΑ 2008

Περιεχόμενα

Ευχαριστίες

Εισαγωγή

1. Θεωρητικό πλαίσιο. Η φορμαλιστική παράδοση

1.1. Οι θεωρητικοί του μοντάζ και ο Ρωσικός Φορμαλισμός

1.2. Ο Rudolf Arnheim

1.3. Οι συνεχιστές του Arnheim: Εφαρμοσμένη αισθητική

1.4. Ο Noël Burch και ο Herbert Zettl

1.5. Η Σχολή του Wisconsin ή ο Νέο-φορμαλισμός

2.1. Blow – up

2.2. Η Φωτογραφία

2.3. Proof

2.4. The Watcher

2.5. Memento

2.6. Amelie

2.7. Intacto

2.8. Το Φίδι του Ιουνίου

2.9. One Hour Photo

3.1. Συγκριτική θεώρηση

4. Επίλογος

4.1 Βιβλιογραφία

4.2 Φιλμογραφία



Στους γονείς μου

Ευχαριστίες

Η παρούσα διατριβή δεν θα μπορούσε να εκπονηθεί χωρίς τη θερμή υποστήριξη κάποιων ανθρώπων, στους οποίους και επιθυμώ να εκφράσω τις ευχαριστίες μου.

Πρώτη από όλους θέλω να ευχαριστήσω την καθηγήτρια Πέπη Ρηγοπούλου, η οποία δέχτηκε να αναλάβει την επίβλεψη της διατριβής μου και με την ευγενική της υποστήριξη συνέβαλε αποφασιστικά, ώστε η εργασία αυτή να λάβει τη μορφή που έχει.

Θέλω να ευχαριστήσω επίσης την αναπληρώτρια καθηγήτρια Μαρία Κομνηνού και τον αναπληρωτή καθηγητή Μανώλη Μπαμπούση, τα άλλα δύο μέλη που με τίμησαν με την συμμετοχή τους στην τριμελή επιτροπή.

Οι φίλοι μου Πάρις Παπαμίχος, Νιόβη Ζαμπούκα, Νόρα Μαλαμίδου και Βασίλης Κατσούπης υποστήριξαν, ο καθένας με τον τρόπο τους, την προσπάθειά μου. Τους ευχαριστώ θερμά.

Θέλω ακόμη να ευχαριστήσω τους μαθητές και σπουδαστές, που είχα σε διάφορα Ινστιτούτα και κολέγια, καθώς και τους φοιτητές του Τμήματος Κινηματογράφου της Σχολής Καλών Τεχνών του Α.Π.Θ., οι οποίοι, εδώ και πολλά χρόνια, μου δίνουν ενέργεια και με βοηθούν να βελτιώνομαι.

Τέλος, θέλω να εκφράσω την ευγνωμοσύνη στους γονείς μου για την απλόχερη υποστήριξή τους και την τεράστια υπομονή που είχαν μαζί μου. Χωρίς αυτούς η εργασία δεν θα είχε πραγματοποιηθεί.

Εισαγωγή

Στη διατριβή¹ αυτή έχω επιλέξει ταινίες που χρησιμοποιούν τη στατική φωτογραφία σε ένα δραματουργικό ρόλο για την προώθηση του σεναρίου τους, με σκοπό να εξετάσω βάση φορμαλιστικών αρχών την αισθητική παρουσίαση της στατικής φωτογραφίας μέσα στην κινούμενη εικόνα, καθώς και την εννοιολογική της σημασία. Οι ταινίες, που επέλεξα για την έρευνά μου, είναι, κατά τη χρονολογική σειρά παραγωγής τους, πλην δύο εξαιρέσεων, πρόσφατες, αφού έχουν παραχθεί μετά το 1990.

Οι ταινίες που συνιστούν το corpus αυτής της εργασίας επιλέχτηκαν με βάση συγκεκριμένους όρους και κριτήρια.

Το πρώτο κριτήριο είναι ότι όλες είναι ταινίες μυθοπλασίας. Έχουν συνεπώς αποκλεισθεί οι ταινίες ντοκουμέντο, που εμπεριέχουν φωτογραφικό υλικό ή και στηρίζονται κατά κύριο λόγο σ' αυτό.

Πρέπει να επισημανθεί ότι απασχολούν την εργασία μου ταινίες, οι οποίες χρησιμοποιούν τη στατική φωτογραφία δραματουργικά στο σενάριο τους, με διάρκεια μέσα στην ταινία, και όχι για μια φορά μόνο, για την επίλυση δηλαδή κάποιας στιγμιαίας σεναριακής ανάγκης. Υπάρχουν, όπως είναι γνωστό, πάρα πολλές αστυνομικές ταινίες, οι οποίες επιλύουν την έρευνά τους με την εμφάνιση μιας φωτογραφίας στο κλείσιμο της ταινίας, λ.χ. η ταινία *No Way Out* του Roger Donaldson παραγωγής 1987 ή η ταινία *Blade Runner* παραγωγής 1982 του Ridley Scott. Αυτές οι ταινίες δεν αποτελούν αντικείμενο εξέτασης αυτής της εργασίας.

¹ Ο όρος **Still carè** που χρησιμοποιώ στον τίτλο προέρχεται από τη σύζευξη των όρων *still photography* και *stop carè*. Με τον τρόπο αυτό αποδίδω τη σχέση της στατικής φωτογραφίας με τον κινηματογράφο.

Η διατριβή ενδιαφέρεται για την ένταξη της στατικής φωτογραφίας μέσα στο πλαίσιο της κινούμενης εικόνας και τη σχέση της πρώτης με τη δεύτερη. Ενδιαφέρεται δηλαδή για τον τρόπο, με τον οποίο η στατική εικόνα κινηματογραφείται μέσα στο κάδρο της κινούμενης εικόνας και για τη δημιουργία νέων κάδρων που προκύπτουν από αυτή την κινηματογράφιση μέσα στο κινούμενο κάδρο. Οι επιλεγμένες ταινίες εντάσσουν δηλαδή οργανικά στο σενάριό τους τη στατική φωτογραφία, προκειμένου να επιτύχουν την εξέλιξη της πλοκής.

Από τη διατριβή αποκλείονται ταινίες μυθοπλασίας, οι οποίες είναι εξολοκλήρου κατασκευασμένες από στατικές φωτογραφίες κινηματογραφημένες και μονταρισμένες, όπως είναι λ.χ. το γνωστό έργο *La Jetée* του Chris Marker παραγωγής 1962, που είναι μια ταινία επιστημονικής φαντασίας και αναφέρεται στο κατεστραμμένο Παρίσι μετά από έναν υποτιθέμενο τρίτο παγκόσμιο πόλεμο και παρουσιάζει τις προσπάθειες όσων επέζησαν να ταξιδέψουν πίσω στον κόσμο.

Για τον ίδιο λόγο αποκλείονται και ταινίες οι οποίες ασχολούνται με φωτογράφους, αλλά στις οποίες δεν εμφανίζονται φωτογραφίες στην οθόνη, όπως το *Rear Window* (Σιωπηλός Μάρτυρας) του Alfred Hitchcock παραγωγής 1954 ή η ταινία *Οι Φωτογράφοι* του Νίκου Κούνδουρου παραγωγής 1998.

Άλλο κριτήριο είναι ότι η διατριβή δεν ενδιαφέρεται για τις ταινίες μυθοπλασίας, οι οποίες χρησιμοποιούν μέσα στην κινούμενη εικόνα αλλά και στο σενάριο τους δραματουργικά άλλη κινούμενη εικόνα είτε σε μορφή φιλμ (αρχαιακό υλικό) ή σε μορφή βίντεο. Οι ταινίες αυτού του είδους αποτελούν μια άλλη ενότητα, που από μόνη της μπορεί να αποτελέσει θέμα και αντικείμενο μιας άλλης εργασίας, αφού έχει παρατηρηθεί ότι τέτοιες ταινίες παράγονται συχνά πλέον, ιδιαίτερα μετά την εισβολή του βίντεο στα είδη του οικιακού εξοπλισμού (home video).

Στη διατριβή μου, πιο συγκεκριμένα, θέλω να εξετάσω τη σχέση της στατικής φωτογραφίας με τον κινηματογράφο κάτω από την οπτική της εφαρμοσμένης αισθητικής² και της δραματουργίας. Η επιλογή του θέματος της εργασίας μου σχετίζεται στενά με την εκπαιδευτική εμπειρία μου. Τα τελευταία δέκα χρόνια δίδαξα μαθήματα φωτογραφίας και εφαρμοσμένης αισθητικής σε δημόσια και ιδιωτικά Ινστιτούτα Επαγγελματικής Κατάρτισης, σε εργαστήρια ελευθέρων σπουδών και στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, στο Τμήμα Κινηματογράφου της Σχολής Καλών Τεχνών. Η σχέση, εξάλλου, του κινηματογράφου με τις άλλες τέχνες αποτελούσε από παλαιά αντικείμενο των ενδιαφερόντων μου, όπως φαίνεται σχετικά και από την μεταπτυχιακή εργασία μου στο New School for Social Research της Νέας Υόρκης, στην οποία με απασχόλησε η σχέση του κινηματογράφου με το θέατρο. Πιο συγκεκριμένα: Το θέμα της μεταπτυχιακής εργασίας μου *"Myth in Motion: The passage of Ancient Greek Tragedy from Theater to Film"* είχε ως αντικείμενο την μεταφορά της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας στον κινηματογράφο, με σκοπό να ερευνήσω τη διαχρονικότητα και τον αρχετυπικό χαρακτήρα του μυθικού πυρήνα των αρχαίων τραγωδιών.

Το corpus των ταινιών που εξετάζονται στην εργασία δεν φιλοδοξεί να συμπεριλάβει το σύνολο των ταινιών του παγκόσμιου κινηματογράφου που πληρούν τους παραπάνω όρους. Επιλέχτηκαν και εξετάζονται οι περισσότερο γνωστές στο ευρύ κοινό αλλά και άλλες αντιπροσωπευτικές ταινίες στο είδος τους. Οι ταινίες αυτές καλύπτουν μια αρκετά μεγάλη γεωγραφική έκταση της παγκόσμιας κινηματογραφικής παραγωγής και χρησιμοποιούν με ποικίλους εννοιολογικούς τρόπους τη στατική φωτογραφία. Παραμένουν

² Τον όρο *εφαρμοσμένη αισθητική* έχει καθιερώσει ο H. Zettl στο βιβλίο του *Εφαρμοσμένη αισθητική στην τηλεόραση και τον κινηματογράφο*, εκδ. Έλλην, Αθήνα, 1999

λοιπόν οι ταινίες αυτές περιπτώσεις μελέτης (case studies) του συγκεκριμένου θέματος. Φαίνεται λοιπόν ότι τα κριτήρια της επιλογής των ταινιών είναι προσωπικά και από την άποψη αυτή συνιστούν μια αυθαιρεσία. Θα μπορούσε συνεπώς κάποιος άλλος να κάνει επιλογή με διαφορετικά κριτήρια.

Οι ταινίες τις οποίες επιλέγω είναι οι εξής:

- *Blow-up* του Michellangelo Antonioni, παραγωγή 1967, Ηνωμένο Βασίλειο- Ιταλία. Είναι η πρώτη ταινία μεγάλου μήκους που γύρισε ο M. Antonioni στο συμβόλαιό του με την εταιρία MGM. Η ταινία διαδραματίζεται στο Λονδίνο τη δεκαετία του '60 και παρακολουθεί την τυχαία ανακάλυψη ενός φόνου, μέσα από τις φωτογραφίες ενός επιτυχημένου φωτογράφου μόδας.
- *Η Φωτογραφία* του Νίκου Παπατάκη, παραγωγή 1987, Ελλάδα- Γαλλία. Είναι η τέταρτη από τις πέντε ταινίες μεγάλου μήκους που έχει σκηνοθετήσει ο N. Παπατάκης. Διαδραματίζεται στην Καστοριά και στα προάστια του Παρισιού στα χρόνια της δικτατορίας των συνταγματαρχών ιχνηλατώντας την σχέση δύο Ελλήνων μεταναστών, που έχουν βασανιστεί από τις κοινωνικές, οικονομικές και πολιτικές καταστάσεις στις οποίες ζουν.
- *Proof* της Jocelyn Moorhouse, παραγωγή 1991, Αυστραλία. Πρόκειται για την πρώτη ταινία μεγάλου μήκους της Αυστραλής σκηνοθέτιδας J. Moorhouse. Διαδραματίζεται στην Μελβούρνη και παρακολουθεί έναν τυφλό ερασιτέχνη φωτογράφο και τη σχέση του με τους ανθρώπους του περίγυρου του.
- *The Watcher* του Joe Charbanic, παραγωγή 2000, ΗΠΑ. Είναι η πρώτη και τελευταία ταινία μεγάλου μήκους του J. Charbanic. Διαδραματίζεται στο Σικάγο και παρακολουθεί την προσπάθεια ενός αστυνομικού πράκτορα να εντοπίσει έναν κατά συρροή δολοφόνο.

- *Memento* του Christopher Nolan, παραγωγή 2000, ΗΠΑ. Πρόκειται για τη δεύτερη ταινία μεγάλου μήκους του Βρετανού σκηνοθέτη C. Nolan. Διαδραματίζεται σε μια απροσδιόριστη πόλη των Ηνωμένων Πολιτειών. Παρακολουθεί έναν άντρα που πάσχει από απώλεια της πρόσφατης μνήμης του και προσπαθεί να ανακαλύψει το δολοφόνο της γυναίκας του.
- *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* του Jean-Pierre Jeunet, παραγωγή 2001, Γαλλία- Γερμανία. Είναι η γαλλική ταινία που γνώρισε μια από τις μεγαλύτερες εμπορικές επιτυχίες στην ιστορία του κινηματογράφου. Είναι η τέταρτη ταινία μεγάλου μήκους του σκηνοθέτη J.P. Jeunet. Διαδραματίζεται στο Παρίσι και παρακολουθεί τις περιπέτειες και τις σχέσεις μιας νεαρής κοπέλας με διαφορετικά άτομα του κοινωνικού της περίγυρου.
- *Intacto* του Juan Carlos Fresnadillo, 2001, Ισπανία. Πρόκειται για την πρώτη ταινία μεγάλου μήκους του J. C. Fresnadillo. Διαδραματίζεται στα Κανάρια Νησιά και παρακολουθεί την ιστορία τεσσάρων ανθρώπων, που έχουν επιβιώσει από τρομακτικές και απίθανες καταστάσεις και ρισκάρουν τις ζωές τους, για να επιβιώσει στο τέλος ο πιο τυχερός.
- *Το φίδι του Ιουνίου* του Shinya Tsukamoto, παραγωγή 2002, Ιαπωνία. Είναι η έβδομη ταινία μεγάλου μήκους του Ιάπωνα εκκεντρικού σκηνοθέτη S. Tsukamoto. Η ταινία διαδραματίζεται στο Τόκιο και παρακολουθεί τον εκβιασμό μιας νεαρής γυναίκας από έναν ηδονοβλεψία φωτογράφο.
- *One hour photo* του Mark Romanek, παραγωγή 2002, ΗΠΑ. Πρόκειται για την πρώτη ταινία μεγάλου μήκους του κατά τα άλλα διάσημου σκηνοθέτη videos clips. Διαδραματίζεται σε μια απροσδιόριστη πόλη των Ηνωμένων Πολιτειών και παρακολουθεί έναν υπάλληλο φωτογραφείου και την σχέση

του με τα μέλη μιας οικογένειας, που για πολλά χρόνια υπήρξαν πελάτες του.

Με βάση τη βιβλιογραφία που έχω εξετάσει δεν υπάρχει καμία άλλη μελέτη που να συγκεντρώνει αυτές τις ταινίες και να τις εξετάζει με τα κριτήρια που θέτει η παρούσα διατριβή. Σ' αυτό έγκειται η πρωτοτυπία της εργασίας. Κάποιες βέβαια από τις παραπάνω ταινίες, όπως π.χ. το *Blow-up* του M. Antonioni, έχουν μελετηθεί εκτενέστατα (όπως θα δούμε στο αντίστοιχο κεφάλαιο), κάτω από διαφορετική όμως σκοπιά. Γι' αυτές, φυσικά, υπάρχει πλούσια βιβλιογραφία, η οποία έχει ληφθεί υπόψη στην παρούσα εργασία.

Δίπλα στην παραδοσιακή βιβλιογραφία (βιβλία, άρθρα και συνεντεύξεις σε περιοδικά, εφημερίδες ή συλλογικούς τόμους) η παρούσα διατριβή χρησιμοποιεί σε μεγάλο βαθμό τις σχολιασμένες εκδόσεις των συγκεκριμένων ταινιών σε DVD, δηλαδή ακουστικούς σχολιασμούς από τους συντελεστές των ταινιών, τα *making of* και άλλου είδους συνεντεύξεις που περιλαμβάνονται στα DVD. Πληροφορίες αντλήθηκαν επίσης από το Internet. Συγκεκριμένα όλα τα στοιχεία των ταινιών που αναγράφονται στην αρχή κάθε κεφαλαίου πάρθηκαν από το Internet Movie Data Base (www.imdb.com), ενώ κριτικές και άρθρα για τις ταινίες αντλήθηκαν από τις ιστοσελίδες (sites) διεθνών εφημερίδων και κριτικών του κινηματογράφου.

Για την ανάλυση των ταινιών αυτών έχουν ληφθεί υπόψη συγκεκριμένες θεωρίες σχετικές με τον κινηματογράφο και τη φωτογραφία. Βασικές επιρροές στη μέθοδο ανάλυσης των ταινιών είναι οι: α) νέο-φορμαλιστική θεωρία του Πανεπιστήμιου του Wisconsin των D. Bordwell και K. Thompson, η οποία στηρίζεται στην φορμαλιστική θεωρία του κινηματογράφου και σε θεωρίες της οπτικής αντίληψης και της αισθητικής του κινηματογράφου και β) η θεωρία του Rudolf Arnheim για το φιλμ και τη φωτογραφία, που

στηρίζεται στην ψυχολογία της Gestalt. Παρ' όλα αυτά οι ταινίες αναλύονται βασικά ως προσωπικές αναγνώσεις.

Τις παραπάνω θεωρίες θα παρουσιάσω εκτενέστερα σε ξεχωριστό κεφάλαιο. Θέλω να δηλώσω μόνο εδώ ότι επιλέγω αυτές τις θεωρίες, γιατί έχουν κοινή βάση την αυτονομία του έργου και διαφωτίζουν η μία την άλλη. Πιστεύω άλλωστε ότι η φύση του θέματος της διατριβής επιζητεί μια φορμαλιστική και γνωστική ανάλυση ως προς την αισθητική της εικόνας. Στις θεωρίες αυτές έχω στηρίξει την έρευνα των τελευταίων ετών και τα μαθήματά μου. Επέλεξα λοιπόν να τις εφαρμόσω σε ένα αντίστοιχο επιστημονικό θέμα.

1. Θεωρητικό πλαίσιο. Η φορμαλιστική παράδοση

Η παρουσίαση του θεωρητικού πλαισίου κινηματογραφικής ανάλυσης θα ξεκινήσει από τους Ρώσους Φορμαλιστές, οι οποίοι αποτέλεσαν την αφετηρία και τη βάση για όλες τις νεότερες σχετικές θεωρίες.

1.1. Οι Σοβιετικοί θεωρητικοί του μοντάζ και ο Ρωσικός Φορμαλισμός

Τη δεκαετία του 1920, κατά την περίοδο του κινήματος της Ρωσικής Πρωτοπορίας, σοβιετικοί κινηματογραφιστές – θεωρητικοί έθεταν ερωτήματα για τον κινηματογράφο, τον οποίο ήθελαν να προωθήσουν μετά την Οκτωβριανή Επανάσταση. Παρόλο που στην εφαρμογή ακολουθούσαν ποικίλα κινηματογραφικά στυλ, έδιναν ιδιαίτερη έμφασή στην τεχνική, στην κατασκευή και στον πειραματισμό και όλοι συμφωνούσαν ότι το μοντάζ είναι η βάση της ποιητικής του κινηματογράφου. Ο Sergei Eisenstein, ο Vsevolod Pudovkin και ο Grigori Alexandrov στο περίφημο *Μανιφέστο για τον Ήχο* (1928) αποδίδουν στο μοντάζ όλη την μεγάλη επίδραση που ασκούσε η κινηματογραφική κουλτούρα την εποχή εκείνη.³ Οι κινηματογραφιστές-θεωρητικοί του μοντάζ έβλεπαν το απλό κινηματογραφικό πλάνο χωρίς κανένα εγγενές νόημα πριν από την τοποθέτηση του στην μονταζιακή δομή. Κατά τον R. Stam το πλάνο

³ Contemporary cinema operating through visual images has a powerful effect on the individual and rightfully occupies one of the leading positions in the ranks of the arts. It is well known that the principal (and sole) method which has lead cinema to a position of such great influence is montage. The confirmation of montage as the principal means of influence has become the indisputable axiom upon which world cinema culture rests. Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Grigori Alexandrov, Statement On Sound, in *Film Theory and Criticism*, Leo Braudy, Marshall Coen (editors), Oxford University Press, New York, 1999, σελ. 360

συνεπώς κερδίζει το νόημά του μόνο σε σχέση με άλλα πλάνα και μέσα σε ένα μεγαλύτερο σύστημα.⁴

Για τον Lev Kuleshov η τέχνη του κινηματογράφου βασιζόταν στη στρατηγική οργάνωση των γνωσιακών και οπτικών διεργασιών του θεατή, μέσα από μια αναλυτική κατάτμηση μερικών θεάσεων. Το μοντάζ, σύμφωνα με την άποψή του, είναι αυτό που οργανώνει τα διάφορα ασύνδετα τμήματα σε μια σεκάνς με νόημα και ρυθμό⁵.

Για τον Vsevolod Pudovkin πάλι το κλειδί του κινηματογράφου είναι η οργάνωση και ο χειρισμός της αντίληψης και των συναισθημάτων του θεατή μέσα από τη σκηνοθεσία και το μοντάζ και μέσα από τη χρήση τεχνικών, όπως η αντίθεση, ο παραλληλισμός και ο συμβολισμός.

Ο Sergei Eisenstein υπήρξε μεγάλος θεωρητικός του σοβιετικού μοντάζ και ένας από τους σπουδαιότερους θεωρητικούς του κινηματογράφου εν γένει. Κατά τη διάρκεια δύο δεκαετιών εξέφρασε ποικίλες απόψεις και πρακτικές όχι μόνο για το μοντάζ, αλλά και για άλλα θέματα της φόρμας του φιλμ, όπως είναι το χρώμα, ο ήχος και ο εσωτερικός λόγος της ταινίας. Το μοντάζ των έλξεων ή αντιθέσεων (montage of attractions) αποτελεί την πιο γνωστή του άποψη για το μοντάζ. Υποστηρίζει λοιπόν την άγρια εναλλαγή διαφορετικών πλάνων ως προς τη σύνθεση και το στίλ τους, βασισμένη στην χεγκελιανή/ μαρξιστική διαλεκτική, έτσι ώστε να οδηγείται ο κινηματογράφος στον αντινατουραλισμό. Ενώ ο L. Kuleshov μιλούσε για σύνδεση των πλάνων στο μοντάζ, ο S. Eisenstein μιλούσε για σύγκρουση των πλάνων. Ο S. Eisenstein βέβαια, παρόλο που δεν περιόρισε την θεωρητική του δράση μόνο

⁴ Robert Stam, *Film Theory: An Introduction*, Blackwell Publishing Ltd, Oxford, 2000, σελ. 38

⁵ Robert Stam, *Film Theory*: ό. π. Για τη γλώσσα του φιλμ και την κινηματογραφική πρακτική του Κουλέσοφ βλ. και Δήμος Θεός, *Φορμαλισμός, γλώσσα- λογοτεχνία- κινηματογράφος*, εκδ. Αιγόκερως, 1981- 87, σελ 59 και εξής.

στο μοντάζ - στα δοκίμιά του *Η φόρμα του φιλμ και Η αίσθηση του φιλμ* επιδεικνύει ένα τεράστιο φάσμα ενδιαφερόντων- αποδέχεται ότι το μοντάζ παραμένει το κλειδί και για την αισθητική αλλά και την ιδεολογική βαθιά γνώση του κινηματογράφου.⁶

Ο Dziga Vertov τέλος ασχολήθηκε ιδιαίτερα με τον ανθρωπομορφισμό της κάμερας μέσα από τις θεωρίες του για την κάμερα - μάτι .⁷ Στην διάσημη ταινία του *Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική κάμερα* προσπάθησε να παρουσιάσει όλους τους δυνατούς τρόπους κινηματογράφησης, που επέτρεπε η τεχνολογία της εποχής του. Υπερασπίστηκε ακόμη σθεναρά τον κινηματογράφο - αλήθεια (Kino Pravda), τον κινηματογράφο δηλαδή ως μέσο καταγραφής των γεγονότων και της αλήθειας, και έδωσε έμφαση στην ταινία ως φόρμα γραφής, υπερασπιζόμενος το ντοκιμαντέρ και την κινηματογράφηση στους δρόμους μακριά από τα στούντιο. Και για τον D. Vertov όμως το μοντάζ εισχωρεί σε όλη την κινηματογραφική διαδικασία της παραγωγής ταινιών, καθώς ο κινηματογραφιστής κατά τη διάρκειά της ψάχνει και παρατηρεί για τα κατάλληλα τμήματα και κάδρα που θα χρησιμοποιήσει στην τελική φάση του μοντάζ. Ο D. Vertov μίλησε για το μοντάζ μουσικού στίλ,

⁶ Each montage piece exists no longer as something unrelated but as a given particular representation of the general theme that in equal measure penetrates all the shot pieces. The juxtaposition of this partial details in a given montage construction calls to the life and forces into the light that general quality in which its detail has participated and which binds together all the details into a whole, namely, into that generalized image where in the creator, followed by the spectator experiences the theme. S. Eisenstein, *The film Sense*, trans. Jay Leyda, Harcourt, Brace, New York, 1942, σελ. 11

⁷ I am Kino- eye. I am a mechanical eye. I, a machine, show you the world as only I can see it. Vertov Dziga, *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, trans. Kevin o' Brien, ed. Annette Michelson, Berkeley, University of California Press, 1984, σελ. 17

το οποίο κάνει διαλείμματα και ανασαίνει, δίνοντας έτσι ένα εσωτερικό ρυθμό στην ταινία.⁸

Το ευρύτερο ρωσικό φορμαλιστικό κίνημα άνθησε περίπου την ίδια εποχή - από το 1915 ως το 1930 - και φιλοδοξούσε να δημιουργήσει μια θεμελιωμένη θεωρία για την ποιητική του κινηματογράφου, μεταφέροντας μεθόδους που είχαν ήδη χρησιμοποιηθεί στη λογοτεχνία από δύο ομάδες: τον Γλωσσολογικό Κύκλο της Μόσχας που είχε ιδρυθεί το 1915 και την Εταιρεία Μελέτης της Ποιητικής της Γλώσσας που ιδρύθηκε το 1916 στην Αγία Πετρούπολη. Και οι δύο αυτές ομάδες επέμεναν ιδιαίτερος στην σχέση της μελέτης της θεωρίας της λογοτεχνίας και της ποιητικής με την γλωσσολογία.

Στις συλλογές κειμένων των Ρώσων φορμαλιστών (η πιο γνωστή από τις οποίες είναι το *Poetika Kino*), θεωρητικοί, όπως ο Victor Shklovsky, ο Yuri Tynyanov και ο Boris Eikhenbaum, εξέτασαν ένα ευρύ φάσμα θεμάτων σχετικών με τον κινηματογράφο. Λέξεις κλειδιά στις απόψεις τους ήταν όροι που τους είχαν απασχολήσει και στη λογοτεχνία, όπως η αυτονομία, *fabula* (ο μύθος), *syuzhet* (η πλοκή), τα υλικά, κλπ.

Σύμφωνα με τον Dudley Andrew τους Ρώσους φορμαλιστές απασχόλησε η τεχνική (*craft*) του κινηματογράφου και αναζητούσαν μια επιστημονική προσέγγιση για ένα αρκετά υποκειμενικό θέμα, όπως η αισθητική.⁹ Ο V. Shklovsky συγκεκριμένα χρησιμοποιεί

⁸ The intervals (the transition from one movement to another) are the material, the elements of the art of movement, and by no means the movements themselves. It is they which draw the movement to a kinetic conclusion. Vertov *Dziga*, ο.π., σελ. 8

⁹ For them (Formalists) art was never a matter of significant content, inspiration, imagination, or whatever else people have put at the heart of the artistic endeavor. It was precisely technique; that is the perception, the labor, and the sheer talent which can take an object or activity and wrench it from the flow of life. In stopping to regard this object we are struck by its visible shape, struck,

έννοιες, όπως η αποξένωση ή ανοικείωση (*ostrenanie*) και η αύξηση της δυσκολίας ή δυσχέρειας (*zatrudnenie*), για να δηλώσει τον τρόπο με τον οποίο η τέχνη ενδυναμώνει την αντίληψη και σε ένα επόμενο στάδιο προκαλεί αυτόματες αντιδράσεις. Η ουσιώδης λειτουργία της ποιητικής της τέχνης, σύμφωνα με τον V. Shklovsky, ήταν να σπάσει το πέπλο της συνήθους αντίληψης, καθιστώντας τη φόρμα δύσκολη.¹⁰ Η αποξένωση μπορούσε να επιτευχθεί μέσα από μορφολογικές τεχνικές, που βασιζόνταν στην απόκλιση από τις καθιερωμένες νόρμες.¹¹

Ο ρωσικός φορμαλισμός ήταν έντονα προσανατολισμένος προς την αισθητική και πίστευε στην αυτοτέλεια και στον αυτοσκοπό της αισθητικής αντίληψης. Η επιμονή των φορμαλιστών πάνω στο ζήτημα της κατασκευής του έργου τέχνης τους οδήγησε στο να θεωρήσουν τη τέχνη ως ένα σύστημα από σημεία και συμβάσεις και όχι ως καταγραφή των φυσικών φαινομένων.¹² Ο ρόλος της τέχνης ήταν να ελκύει την προσοχή πάνω στην σύμβαση της τέχνης, ακόμη

the formalists say, by the technique itself which stands before us. J. Dudley Andrew, *The major Film Theories*, Oxford University Press, 1976, σελ. 81

¹⁰ Art exists that one may recover the sensation of life; it exists to make one feel things, to make the stone stony. The purpose of art is to impart the sensation of things as they are perceived and not as they are known. The technique of art is to make objects "unfamiliar" to make forms difficult, to increase the difficulty and length of perception because the process of perception is an aesthetic end in it self and must be prolonged. Art is a way of experiencing the artfulness of an object; the object itself is not important. V. Shklovsky, *Art as Technique in Russian Formalist Criticism: Four Essays*, translated by Lee Lemon and Marin Reis, Lincoln University of Nebraska Press, 1965

¹¹ Robert Stam, *Film Theory: An Introduction*, Blackwell Publishing Ltd, Oxford, 2000, σελ. 48

¹² Robert Stam, ο.π., σελ. 49. Βλ. επίσης Δ. Θέος, *Φορμαλισμός: Γλώσσα - Λογοτεχνία - κινηματογράφος*, Αιγόκερως, Αθήνα 1981, σελ. 88-90

και αν επρόκειτο για μια ρεαλιστική έκφρασή της.¹³ Αυτή την άποψη θα συναντήσουμε και στη συνέχεια εξετάζοντας τις θεωρίες του Rudolf Arnheim.

Οι φορμαλιστές ήταν οι πρώτοι που ερεύνησαν συστηματικά την αναλογία ανάμεσα στη γλώσσα και το φιλμ. Ο Β. Eikhenbaum εξέτασε την ταινία σε σχέση με «τον εσωτερικό λόγο» και τη μετάφραση της εικόνας σε γλωσσικούς τρόπους. Ο εσωτερικός λόγος, για τον Β. Eikhenbaum, ήταν αυτός που συμπλήρωνε και εξέφραζε τα λανθάνοντα στις εικόνες της οθόνης και με αυτό τον τρόπο διευκόλυνε την κατανόηση της ταινίας από την πλευρά του θεατή. Σύμφωνα με τον R. Stam, όπως στην ποίηση η πλοκή είναι εξαρτημένη και υποταγμένη στο ρυθμό, έτσι και η πλοκή στον κινηματογράφο υποτάσσεται στο σιλ. Ο κινηματογράφος αναπτύσσει κινηματογραφικές διαδικασίες και τεχνικές, όπως ο φωτισμός και το μοντάζ, για να μετατρέψει τον ορατό κόσμο σε μια φόρμα από σημαντικά σημεία.¹⁴

Για τους θεωρητικούς του ρωσικού φορμαλισμού είναι φυσικό το μοντάζ να έχει μια περίοπτη θέση στις απόψεις τους, αφού δρουν και συνυπάρχουν με τους Ρώσους σκηνοθέτες – κινηματογραφιστές και θεωρητικούς του σοβιετικού μοντάζ. Ο Sergei Eisenstein μοιράζεται μαζί τους το πάθος τους για την γλώσσα του κινηματογράφου, την κατασκευή και τον εσωτερικό λόγο και αυτοί με τη σειρά τους υποστηρίζουν την ανεξαρτησία του μοντάζ από την πλοκή, αναφέρονται σε έννοιες, όπως η κινηματογραφική περίοδος, φράση, πρόταση και σύνταξη, έννοιες που όλες προέκυπταν από το μοντάζ και που λίγες δεκαετίες αργότερα θα οργάνωνε ο C. Metz στη *Grand Syntagmatique du film narrative* (1966).¹⁵

¹³ Naturalism in cinema is no less conventional than literary or theatrical naturalism. The Poetics of Cinema in *Russian Poetics in Translation*, Eikhenbaum Boris (ed.), trans. Richard Taylor, Vol. 9, RTP Publications, Oxford, 1982, σελ. 18

¹⁴ Robert Stam, ο.π., σελ. 49

¹⁵ Robert Stam, ο.π., σελ. 50

Οι φορμαλιστές επέδειξαν ακόμη ενδιαφέρον για την θέση του θεατή και τη διαδικασία της θέασης της ταινίας και επηρέασαν με αυτό τον τρόπο και μεταγενέστερα θεωρητικά ρεύματα, όπως η Μεταψυχολογία του Christian Metz και η γνωσιακή θεωρία.¹⁶

Στις αρχές της δεκαετίας του '70 ο C. Metz συνέθεσε τις απόψεις των Ρώσων φορμαλιστών περί ποιητικής και του Ελβετού γλωσσολόγου Ferdinand de Saussure στο έργο του *Langage et Cinema*.¹⁷

Η κριτική για τον ρωσικό φορμαλισμό ως μια θεωρία μηχανιστική, ανιστορική και αποστασιωποιημένη από το έργο και τον καλλιτέχνη, ξεκίνησε από τους ίδιους τους φορμαλιστές. Παρόλο που δεν ασχολήθηκαν αποκλειστικά με τον κινηματογράφο, άφησαν όμως μια πολύ μεγάλη κληρονομιά στη θεωρία του κινηματογράφου. Πολλές από τις θεμελιώδεις απόψεις τους υιοθετήθηκαν και εξετάστηκαν από τον Στρουκτουραλισμό της Πράγας στα τέλη της δεκαετίας του '20 και στις αρχές του '30. Σύμφωνα με τον Dudley Andrew, η Σχολή της Πράγας ασχολήθηκε ιδιαίτερα με τις «αισθητικές λειτουργίες» και θεωρητικοί της όπως ο Roman Jakobson και ο Jan Mukarovsky έγραψαν σημαντικά δοκίμια για τον κινηματογράφο. Ο δεύτερος στο δοκίμιο του «*Η τέχνη ως σημειωτικό γεγονός*» (1934) περιγράφει μια σημειωτική θεωρία της αισθητικής αυτονομίας, στην οποία δύο διαφορετικές λειτουργίες, η επικοινωνιακή και η αισθητική, συνυπάρχουν μέσα στο κείμενο. Η αισθητική λειτουργία όμως είναι αυτή που απομονώνει το προσκήνιο

¹⁶ The spectators condition is close to solitary, intimate contemplation – he observes, as it were, somebody's dream. The slightest outside noise unconnected with the film annoys him much more than it would if he were in the theater. Talking by spectators next to him (e.g. reading the titles aloud) prevents him from concentrating on the movement of the film; his ideal is not to sense the presence of the other spectators, but to be alone with the film, to become deaf and dumb. The Poetics of Cinema in *Russian Poetics in Translation*, Eikhenbaum Boris (ed.), trans. Richard Taylor, Vol. 9, RTP Publications, Oxford, 1982, σελ.10

¹⁷ Robert Stam, ό.π., σελ. 52-53

(foreground) και εστιάζει την προσοχή της στο αντικείμενο.¹⁸ Επίσης οι στρουκτουραλιστές ανέπτυξαν τις έννοιες αισθητική «νόρμα» και αισθητική «αξία» αναφερόμενοι στην ξεχωριστή θέση του κάθε έργου τέχνης, δηλαδή στην αυτονομία του.¹⁹

Τη δεκαετία του '80 ο D. Bordwell και η K. Thompson στο Madison, στο Πανεπιστήμιο του Wisconsin επιστρέφουν στην Ποιητική του Κινηματογράφου, καθώς και σε άλλους όρους του ρωσικού φορμαλιστικού κινήματος, όπως η αυτονομία, τα υλικά, *fabula*, *syuzhet* κ.α, για να δημιουργήσουν τη Θεωρία του Νέο-φορμαλισμού ή αλλιώς Σχολή του Wisconsin, μια θεωρία μη σημειωτική, στην οποία θα αναφερθούμε εκτενέστερα στη συνέχεια, αφού πρώτα παρακολουθήσουμε τις θεωρίες του R. Arnheim και του N. Burch, οι οποίοι επίσης επηρέασαν τους νέο-φορμαλιστές.

¹⁸ Jan Mukarovsky ... was quick to see that the densest possible artwork would succeed in foregrounding everything, completely eliminating the background. In this case all relief would be lost and nothing whatsoever would really stand out. For him foregrounding is that which makes the aesthetic object stand away from the world rather the specific elements within an artwork which oppose themselves to the rest of the artwork. The style of the work depends upon the kind of foregrounding employed in relation to a specific background, but sheer quantity of foregrounding can never make an object more aesthetic. An object is either viewed aesthetically or not, and it is enough for an artwork to have one and only one instance of deformation within it to make us view it aesthetically as a whole. J. Dudley Andrew, *The major Film Theories*, Oxford University Press, 1976, σελ. 84

¹⁹ J. Dudley Andrew, *ό.π.*, σελ. 84

1.2. O Rudolf Arnheim

Οι θεωρίες του Rudolf Arnheim θα χρησιμοποιηθούν επίσης στην παρούσα διατριβή για την μελέτη της στατικής φωτογραφίας μέσα στην κινούμενη εικόνα, αφού και αυτές εκκινούν από μια αντίληψη αυτονομίας του καλλιτεχνικού έργου. Ο R. Arnheim είναι ιδιαίτερα γνωστός για την εφαρμογή της ψυχολογίας Gestalt (Μορφής) στη θεωρητική μελέτη της τέχνης. Η Σχολή Gestalt αναπτύχθηκε στη Γερμανία τις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα από ψυχολόγους όπως ο Max Wertheimer και ο Wolfgang Köhler και μελέτησε την σχέση της ψυχολογίας με την οπτική αντίληψη. Τα ευρήματα αυτής της σχολής ο R. Arnheim τα εφάρμοσε στην τέχνη εξηγώντας βάσει συγκεκριμένων ψυχολογικών νόμων πώς το μάτι οργανώνει το οπτικό υλικό, όταν οι άνθρωποι δημιουργούν ή κοιτάζουν έργα τέχνης.²⁰ Εξειδίκευσε μάλιστα τις θεωρίες του αυτές στον κινηματογράφο κι αυτό αποτέλεσε για τον ίδιο μεγάλη πρόκληση, αφού η μηχανική αναπαραγωγή της πραγματικότητας στον κινηματογράφο ερχόταν σε αντίθεση με την αντίληψη της θεωρίας Gestalt, η οποία υποστήριζε ότι η τέχνη δεν είναι απλά μια μίμηση ή αναπαραγωγή της πραγματικότητας, αλλά η μετάφραση υπό παρατήρηση χαρακτηριστικών στοιχείων σε φόρμες του εκάστοτε συγκεκριμένου μέσου. Προσπάθησε λοιπόν ο R. Arnheim να αποδείξει συστηματικά πώς οι ίδιες οι ιδιότητες που κάνουν την φωτογραφία και τον κινηματογράφο μη τέλεια αναπαραγωγή της πραγματικότητας, μπορούν να δράσουν ως προπλάσματα του φιλικού μέσου.²¹

²⁰ Rudolf Arnheim, *Τέχνη και οπτική αντίληψη. Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης*, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα, 1999

²¹ Rudolf Arnheim, *Film as art*, Faber and Faber, London, 1969. Ο R. Arnheim δεν χρησιμοποιεί τους όρους κινηματογράφος και κινηματογραφικός, αλλά τον όρο φιλμ και τα παράγωγα του.

Οι κύριες απόψεις του R. Arnheim για τη φιλική τέχνη εκφράζονται στο βιβλίο του *Film as Art*. Από το ξεκίνημα του δοκιμίου του ο Arnheim περιορίζει το ενδιαφέρον του στο ζήτημα του φιλμ ως μορφή τέχνης. Υποστηρίζει ότι όλα τα μέσα έχουν πολλαπλές χρήσεις, από τις οποίες μία είναι και η αισθητική χρήση κι αυτή ακριβώς είναι η καλλιτεχνική λειτουργία που γενικότερα μας κάνει να εστιάζουμε στο ίδιο το μέσο.²² Γι' αυτό το λόγο π.χ. η ποίηση μας κάνει να επιστρέψουμε στις λέξεις και όχι στα μηνύματα και η ζωγραφική εστιάζει στις ευαισθησίες μας για τις γραμμές τα χρώματα, τη σύνθεση πολύ περισσότερο από ό,τι στην παραστατικότητα. Η τέχνη του φιλμ αντιστοίχως μας προσανατολίζει προς την πρώτη ύλη του μέσου και δεν δίνει τόση έμφαση στον κόσμο που εικονίζει.

Ο Arnheim, για να βρει αυτή τη βάση, στρέφεται προς το υλικό του φιλμ και ονοματίζει κάθε στοιχείο του μέσου, το οποίο είναι με κάποιο τρόπο μη ρεαλιστικό. Αυτά τα στοιχεία είναι: 1) οι προβολή όγκων σε δισδιάστατη επιφάνεια 2) η μείωση της αίσθησης του βάθους και το πρόβλημα του σχετικού μεγέθους της εικόνας 3) ο φωτισμός και η έλλειψη χρώματος 4) η οριοθέτηση της εικόνας, δηλαδή το καδράρισμά της 5) η έλλειψη της συνέχειας του χωροχρόνου λόγω του μοντάζ και 6) η απουσία ερεθισμάτων από τις άλλες αισθήσεις. Κάθε κινηματογραφική εικόνα είναι πλήρης με αυτά τα έξι μη ρεαλιστικά στοιχεία και συνεπώς αυτά πρέπει να είναι τα ακατέργαστα υλικά ή οι πρώτες ύλες της τέχνης του φιλμ. Με αυτό

²² Film resembles painting, music, literature and the dance in this respect- it is a medium that may, but need not be used to produce artistic results. Colored picture postcards, for instance, are not art and are not intended to be. Neither are a military march, a true confession story or a striptease. And the movies are not necessarily film art...It is worth while to refute thoroughly and systematically the charge that photography and film are only mechanical reproductions and that they therefore have no connection with art- for this is an excellent method of getting to understand the nature of film art. R. Arnheim, *Film as art*, Faber and Faber, London, 1969, σελ..17

τον τρόπο ο Arnheim αποκλείει από τη θεωρία του στοιχεία του κινηματογράφου που εντείνουν τον ρεαλιστικό χαρακτήρα του φιλμ και τον φέρνουν σε συμφωνία με την φυσική εμπειρία, όπως η τρισδιάστατη φωτογραφία, το χρώμα, ο ήχος, η ευρεία οθόνη κλπ.

Σύμφωνα με τον Dudley Andrew επειδή ο Arnheim προέρχεται από την ψυχολογία της Gestalt, η οποία δίνει έμφαση στο όλο και όχι στο μερικό, σε υποδείγματα (pattern) και όχι στην προσωπική αίσθηση, αντιμετωπίζει την εμπειρία του φιλμ ως μη πραγματική.²³ Το φιλμ αναπαράγει πολλά οπτικά στοιχεία, όπως θα μπορούσαν να ιδωθούν από τον αμφιβληστροειδή, αλλά η αίσθηση μας για την πραγματικότητα είναι πολύ πιο βαθιά από αυτό που συστήνει ο αμφιβληστροειδής.²⁴ Η όραση μας με άλλα λόγια δεν είναι ένα απλό αποτέλεσμα του ερεθίσματος της αμφιβληστροειδούς, αλλά εμπλέκει και ένα πεδίο από αντιλήψεις, συνδυασμούς και μνήμες. Η σύνθεση λοιπόν στο φιλμ ή στη φωτογραφία μπορεί να είναι μαθηματικά αληθινή, αλλά είναι ψεύτικη ως προς αυτό που είναι ψυχολογικά αληθινό. Η τέχνη του φιλμ δηλαδή βασίζεται στην χειραγώγηση του τεχνικά ορατού και όχι του ανθρώπινα ορατού.

Αυτοί οι τεχνικοί περιορισμοί της παραστατικότητας σύμφωνα με τον Arnheim, μας επιτρέπουν να αντιλαμβανόμαστε το μέσο, ακόμη και όταν προσπαθούμε να χαθούμε στην ψευδαισθηση της πραγματικότητας. Συγχρόνως αυτοί οι περιορισμοί είναι οι πρώτες ύλες του φιλμ, επειδή αυτούς και μόνο αυτούς μπορεί να χειριστεί ο καλλιτέχνης για τους δικούς του εκφραστικούς σκοπούς. Οι περιορισμοί της ψευδαισθησης είναι οι τρόποι με τους οποίους αναγνωρίζουμε το ίδιο το μέσο και μπορούμε έτσι να αντιμετωπίσουμε το φιλμ ως φιλμ και όχι ως πραγματικότητα. Αυτοί

²³ J. Dudley Andrew, *The major Film Theories*, Oxford University Press, New York, 1976, σελ. 27-28

²⁴ The images we receive of the physical world differ from those on the movie screen. ..We refute the assertion that film is nothing but the feeble mechanical reproduction of real life. R. Arnheim, ο.π., σελ.37

λοιπόν είναι και τα υλικά του φιλικού μέσου. Η τέχνη του φιλμ είναι η συνειδητή διαδικασία που χρησιμοποιούμε για να αναπαραστήσουμε τον κόσμο.²⁵

Ο Arnheim θεωρεί ότι η δημιουργική χρήση του μέσου έγκειται στον χειρισμό των περιορισμών του φιλμ από τον καλλιτέχνη.²⁶ Ο καλλιτέχνης μπορεί να αναγκάσει τον θεατή να δει όχι μόνο το αντικείμενο στην οθόνη, αλλά το αντικείμενο προσεκτικά ορισμένο μέσα από το φιλμ. Για κάθε περιορισμό της φυσικής αντίληψης υπάρχει ένα στοιχείο κέρδους για μια εν δυνάμει αισθητική αντίληψη. Αυτά τα στοιχεία είναι:

1) Η καλλιτεχνική χρήση της προβολής πάνω στη δισδιάστατη επιφάνεια. Είναι περιουσία της φωτογραφίας (όπως και της ζωγραφικής) να αναπαραστή τρισδιάστατα αντικείμενα πάνω σε δισδιάστατες επιφάνειες. Αυτή η μεταφορά του τρισδιάστατου στο δισδιάστατο είναι αναγκαιότητα που ο καλλιτέχνης μπορεί να μετατρέψει σε αρετή.²⁷

²⁵ We might think of the film process as a window through which we are able to see the world. Arnheim would have us turn this window at an angle until the glass begins to refract the light, distorting what is beyond it while revealing its own properties. Suddenly we become aware of the frame of the glass, of its texture, of the kinds of light it allows to pass, and so on. Nonetheless we would never be aware of these qualities if we weren't trying to look through the window. Film art is a product of the tension between representation and distortion. It is not based on the aesthetic use of something in the world but on the aesthetic use of something which gives us the world. J. Dudley Andrew, *The major Film Theories*, Oxford University Press, New York, 1976, σελ. 31

²⁶ In order that the film artist may create a work of art it is important that he consciously stress the peculiarities of his medium. This however should be done in such a manner that the character of the object represented should not thereby be destroyed but rather strengthened, concentrated and interpreted. R. Arnheim, ο.π. σελ, 38

²⁷ Ο καλλιτέχνης, σύμφωνα με τον Arnheim, με τη μεταφορά στοιχείων από το τρισδιάστατο στο δισδιάστατο μπορεί να επιφέρει τα εξής αποτελέσματα: «1) By reproducing the object from an unusual and striking angle the artist forces the

2) Η καλλιτεχνική χρήση της μείωσης του βάθους. Η έλλειψη βάθους προσφέρει ένα πολύ καλοδεχούμενο στοιχείο μη ρεαλιστικότητας στο φιλμ. Φορμαλιστικές ιδιότητες, όπως η σημασία των μερικών επικαλύψεων στη σύνθεση, επιζητούν την μεγαλύτερη προσοχή του θεατή.²⁸

3) Η καλλιτεχνική χρήση του φωτισμού και της έλλειψης χρωμάτων. Ο Arnheim υποστηρίζει βασιζόμενος στις πρώτες έγχρωμες ταινίες ότι οι καλλιτεχνικές δυνατότητες του έγχρωμου φιλμ δεν είχαν ακόμη γίνει φανερές στην εποχή του, ενώ το ασπρόμαυρο φιλμ ήταν πολλά χρόνια αναγνωρισμένο ως το πιο αποτελεσματικό μέσο.²⁹ Ο Arnheim επίσης υποστηρίζει ότι ο

spectator to take a keener interest, which goes beyond mere noticing or acceptance. The object thus photographed sometimes gains in reality and the impression it makes is livelier and more arresting. 2) The artist does not direct the attention merely towards the object itself but also to its formal qualities. Stimulated by the provocative unfamiliarity of the aspect the spectator looks more closely and observes (a) how the new perspective shows up all sorts of unexpected shapes in the various parts of the object, and (b) how the solid which has been projected onto a plane surface now fills the space as flat picture with a pleasing arrangement of outlines and shadow masses- thus making a good and harmonious effect. This design is achieved without any distortion or violation of the object, which appears simply as "itself". Hence the striking artistic effect. 3) Guiding the attention to the formal attributes of the object has the further result that the spectator now feels inclined to consider whether the object has been chosen characteristically and whether its behavior is characteristic; in other words whether it is a representative example of its genus and whether it moves and reacts in conformity with its species. 4) The novel camera angle, however, serves not only as an alarm and decoy. By showing the object from a particular point of view it can interpret it, more or less profoundly. Here too there is a special charm in that to obtain this result the object has in no way been changed or touched up but has been left exactly as it appears in real life.» Arnheim, ο.π. σελ, 45-46

²⁸ R. Arnheim, ο.π., σελ. 57

²⁹ The reduction of actual color values to a one dimensional grey series (ranking from pure white to dead black) is a welcome divergence from nature which

φωτισμός αποτελεί μια από τις πιο σημαντικές αισθητικές δυνατότητες του φιλμ.³⁰

4) Η καλλιτεχνική χρήση της οριοθέτησης (καδραρίσματος) της εικόνας και της απόστασης από ένα αντικείμενο. Ο καλλιτέχνης σύμφωνα με τον Arnheim έχει τη δυνατότητα και οφείλει να κάνει επιλογές από την άπειρη πραγματικότητα για το τι θα τοποθετήσει μέσα στα περιθώρια του κάδρου της εικόνας.³¹ Θεωρεί δε ότι η πραγματική αρετή της οριοθετημένης εικόνας γίνεται φανερή στο close-up. Όσο μικρότερη είναι η λεπτομέρεια που φωτογραφίζεται τόσο μεγαλύτερη εμφανίζεται στην εικόνα.³²

5) Η καλλιτεχνική χρήση της έλλειψης συνέχειας του χωροχρόνου. Αντίθετα με την πραγματικότητα το φιλμ επιτρέπει τα περάσματα από χρόνο σε χρόνο και από τόπο σε τόπο. Τα περάσματα αυτά επιτυγχάνονται με το μοντάζ, το οποίο μπορεί να θεωρηθεί η «βασιλική οδός» στην τέχνη του φιλμ.³³ Ο Arnheim στην άποψη του αυτή συμφωνεί με τους Ρώσους φορμαλιστές και επικαλείται τη θεωρία του S. Pudovkin που στο βιβλίο του *Film Technique* δηλώνει ότι το μοντάζ αποτελεί τον θεμέλιο λίθο της φιλμικής τέχνης.

renders the possible the making of significant and decorative pictures by means of light and shade. R. Arnheim, ο.π. σελ. 62

³⁰ The primitive but always effective symbolism of light versus darkness, white purity versus black evil, the opposition between gloom and radiance, is inexhaustible. R. Arnheim, ο.π., σελ.62

³¹ The delimitation of the image is as much a formative tool as perspective for it allows of some particular details being brought out and given special significance. R. Arnheim, ο.π. , σελ. 68

³² R. Arnheim, ο.π. , σελ. 72

³³ The single image arises from a recording process, which is controlled by man but which, regarded superficially, does no more than reproduce nature. But when it comes to montage man takes a hand in the process – time is broken up, things that are disconnected in time and space are joined together. This looks much more like a tangibly creative and formative process. R. Arnheim, ο.π. , σελ. 79

6) Η καλλιτεχνική χρήση της έλλειψης εμπειριών από άλλες αισθήσεις. Ένας από τους παράγοντες που καθορίζει τη διαφορά ανάμεσα στον τρόπο που βλέπουμε την πραγματικότητα και την κινηματογραφική εικόνα είναι ότι στη δεύτερη περίπτωση απουσιάζουν ερεθίσματα κίνησης και άλλων αισθήσεων εκτός από την όραση.³⁴

Επιπλέον όμως σύμφωνα πάντα με τον R. Arnheim υπάρχουν και ειδικές δυνατότητες του φιλμ που δεν μπορεί να τις συνδέσει κάποιος με την πραγματική αντίληψη, όπως η κινούμενη κάμερα, η αντίστροφη κίνηση του φιλμ, η αργή και η γρήγορη κίνηση, τα fades in και out, τα dissolves, η χρήση της στατικής φωτογραφίας, ο χειρισμός της εστίασης κ.α.

Ένα ακόμα στοιχείο που μπορεί να χειριστεί ο καλλιτέχνης είναι η συμβολική γλώσσα του μέσου, η οποία προκύπτει από τον αισθητήριο δεσμό με την αντίστοιχη αίσθηση που διέπει κάθε μέσο. Π.χ. η μουσική χρησιμοποιεί ως μέσο τον ήχο, η ποίηση τις λέξεις κ.ο.κ. Ο καλλιτέχνης πρέπει να μελετήσει το μέσο του λεπτομερέστατα, έτσι ώστε να μπορέσει να μεταφράσει την δική του αντίληψη για τον κόσμο στους κώδικες του μέσου που χρησιμοποιεί.

Ο Arnheim όταν αναφέρεται ακόμη και στην ηθοποιία στον κινηματογράφο, για την οποία υποστηρίζει ότι πρέπει να είναι στιλιζαρισμένη και συγκροτημένη, αλλά συγχρόνως και σε συμφωνία με το όλο στίλ της ταινίας εμμένει στη φορμαλιστική του αντίληψη. Ο ηθοποιός οφείλει να αποφεύγει τα στερεότυπα. Καμιά φορά μόνο η παρουσία του είναι αρκετή, για να έχει την απαραίτητη επίδραση στους θεατές.³⁵ Ο Arnheim καταλήγει στην άποψη ότι ο ηθοποιός και

³⁴ R. Arnheim, ο.π. , σελ. 90

³⁵ The development – especially under Russian influence – has been toward an increased restriction of the play of feature and toward using the actor as one of the “properties” chosen for his typical ness and allowed to make his effect simply by his presence, by being introduced in the proper context. R. Arnheim, ο.π., σελ. 117- 118

κατ' επέκταση το ανθρώπινο σώμα αποτελεί ένα ακόμα αντικείμενο ανάμεσα στα άλλα που παρουσιάζει το φιλμ, χωρίς εξέχουσα θέση. Ακόμη και άψυχα αντικείμενα μπορούν να βοηθήσουν τον ηθοποιό να δείξει μια ψυχική κατάσταση.³⁶

Σ' ό,τι αφορά την δημιουργία νοήματος στην ταινία, ο R. Arnheim την αποδίδει στις εικόνες και στην εφευρετικότητα που μπορούν αυτές να προκαλούν μέσα από τεχνικές όπως η αντίθεση, ο παραλληλισμός, ο συμβολισμός κλπ.

Αυτό που φοβίζει τον Arnheim είναι ότι το φιλμ δεν θα μπορέσει να βρει την καθαρή φόρμα του, όπως π.χ. την βρήκε η μουσική στην σονάτα του Mozart. Αυτό συμβαίνει επειδή το φιλμ και οι καλλιτέχνες που το εκπροσωπούν ψάχνουν συνέχεια για το καινούριο και περνούν από τη μια φόρμα στην άλλη υπερβαίνοντας έτσι την καθαρή κινηματογραφική έκφραση. Σύμφωνα με τον Arnheim, οι καλλιτέχνες βρήκαν την καθαρή κινηματογραφική φόρμα και την προσπέρασαν. Αυτή ήταν ο βωβός κινηματογράφος της δεκαετίας του '20.³⁷

Η χρήση του ήχου και του χρώματος καθώς και ο τρισδιάστατος κινηματογράφος, αποδυναμώνουν σύμφωνα πάντα με τον Arnheim την καλλιτεχνική διάσταση της φιλικής γλώσσας και κάνουν τον κινηματογράφο να επιστρέφει στην απλή καταγραφή της πραγματικότητας. Η ασπρόμαυρη φωτογραφία π.χ. είχε ως αποτέλεσμα ένα καλλιτεχνικό μέσο που ήταν αρκετά ανεξάρτητο και αποκλίνον από τη φύση, πράγμα που θα «χάσει» ο κινηματογράφος με τη χρήση του χρώματος.³⁸

³⁶ R. Arnheim, ο.π., σελ. 121

³⁷ The development of the silent film was arrested possibly for ever when it had hardly begun to produce good results; but it has left us with a few splendidly mature films. R. Arnheim, ο.π., σελ. 130

³⁸ Film will no longer be able in any sense to be considered as a separate art. It will be thrown back to before its first beginnings – for it was with a fixed camera and an uncut strip that film started. The only difference will be that instead of

Σε ένα μεταγενέστερο δοκίμιο του με τον τίτλο *Motion* (1934) ο Arnheim καταγράφει τους τρόπους με τους οποίους το κοινό αντιλαμβάνεται την κίνηση: 1) μέσα από την κίνηση των αντικειμένων και υποκειμένων που φωτογραφίζονται από την κάμερα, 2) μέσα από την προοπτική και την απόσταση της κάμερας από το αντικείμενο, 3) μέσα από τις κινήσεις της ίδιας της κάμερας, 4) μέσα από τη σύνθεση ανεξάρτητων σκηνών που με το μοντάζ δημιουργούν μια ενότητα κίνησης και 5) μέσα από την αλληλόδραση κινήσεων που τίθενται η μία δίπλα στην άλλη με το μοντάζ. Η κίνηση, λέει ο Arnheim, δεν εξυπηρετεί μόνο ως μέσο πληροφόρησης του κοινού για την πλοκή, αλλά είναι και ένα εξαιρετικά εκφραστικό φιλικό μέσο. Είναι καθήκον των ηθοποιών και του σκηνοθέτη να δίνουν έμφαση στις εκφραστικές ποιότητες της κίνησης και με αυτό τον τρόπο να καθορίζουν τον χαρακτήρα όλης της ταινίας, καθώς και αυτόν μιας μόνο σκηνής ή ενός μόνο πλάνου. Καθοριστικό παράγοντα στην εκφραστική ικανότητα της κίνησης παίζει η ταχύτητα, ο ρυθμός και η μετακίνηση της κάμερας.³⁹

Στο τελευταίο δοκίμιο που έγραψε ο Arnheim το 1938 με τον τίτλο *A new Laocoön: Artistic Composites and the Talking Film* καταλήγει πάλι στο συμπέρασμα ότι ο ερχομός του ήχου στον κινηματογράφο και η προσπάθεια σύνδεσης δύο διαφορετικών μέσων, του λόγου και της εικόνας, οδήγησε σε μια υβριδική κατάσταση, η οποία αφαίρεσε από το φιλμ το πλούσιο στίλ της εικόνας και δράσης που είχε επιτευχθεί κατά την περίοδο του βωβού κινηματογράφου.⁴⁰

Πρέπει να λάβουμε βέβαια υπόψη μας ότι ο Arnheim καταγράφει τη θεωρία του την δεκαετία του '30 και βασίζεται στα τεχνικά φιλικά μέσα που υπήρχαν στην εποχή του. Το ίδιο

having all before it film will have nothing to look forward to. .R. Arnheim, ο.π., σελ. 132

³⁹ R. Arnheim, ο.π., σελ. 150- 155

⁴⁰ R. Arnheim, ο.π., σελ. 189

συμβαίνει και με τις ταινίες που φέρνει ως παράδειγμα για να στηρίξει τις απόψεις του. Είναι ταινίες του 1^{ου} μισού του 20^{ου} αιώνα, όπως οι ταινίες του Charlie Chaplin, του Carl Dreyer, του Vsevolod Pudovkin, του Man Ray κ.ά. Πολλές από τις απόψεις του φαίνονται στις μέρες μας παρωχημένες και συντηρητικές, αλλά συμφωνούσαν με απόψεις άλλων θεωρητικών του κινηματογράφου, όπως με αυτές των Σοβιετικών θεωρητικών του Μοντάζ, τους οποίους σίγουρα είχε υπόψη του, όταν συνέγραφε τη θεωρία του. Η συμβολή του όμως στην θεωρία του κινηματογράφου εν γένει παραμένει εξαιρετική, γιατί «ήταν από τους πρώτους που κωδικοποίησαν τους συγκεκριμένους τρόπους, με τους οποίους ο κινηματογράφος παράγει νοήματα έξω και πέρα από οτιδήποτε υπαρκτό στην πραγματικότητα».⁴¹ Όχι μόνο επηρέασε μεταγενέστερους θεωρητικούς όπως τον C. Metz και τον D. Bordwell, αλλά μετέφερε την ψυχολογία της Gestalt και τη θεωρία της οπτικής αντίληψης στην τέχνη, καλλιεργώντας έτσι την άποψη ότι η όραση αποτελεί μια δημιουργική δραστηριότητα του ανθρώπινου μυαλού. «Δεν μπορούμε πλέον να θεωρούμε πως ό,τι κάνει ο καλλιτέχνης αποτελεί αυτόνομη δραστηριότητα, εμπνευσμένη μυστηριωδώς εκ των άνω, άσχετη και μη δυνάμενη να συσχετισθεί με άλλες ανθρώπινες δραστηριότητες. Αντίθετα αναγνωρίζουμε το είδος αυτό της εν εξάρσει όρασης που οδηγεί στη δημιουργία υψηλής τέχνης ως ανώτερο προϊόν της ταπεινότερης και πιο κοινής καθημερινής δραστηριότητας των ματιών. Όπως ακριβώς η πεζή αναζήτηση πληροφοριών είναι «καλλιτεχνική» επειδή συνεπάγεται το να δίνει και να βρίσκει κανείς σχήμα και νόημα, έτσι και η καλλιτεχνική σύλληψη είναι ένα όργανο ζωής, μια εκλεπτυσμένη προσπάθεια κατανόησης τού που βρισκόμαστε και ποιοι είμαστε.»⁴²

⁴¹ The Oxford Guide to Film Studies, John Hill, Pamela Church Gibson (editors), Oxford University Press, Oxford, 1998, σελ. 52

⁴² R. Arnheim, Τέχνη και οπτική αντίληψη, Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης, Θεμέλιο, Αθήνα, 1999, σελ. 18

1.3. Συνεχιστές του Rudolf Arnheim: Εφαρμοσμένη Αισθητική

Ο Noël Burch και ο Herbert Zetti

Ο Ν. Burch ανήκει κι αυτός στους θεωρητικούς του κινηματογράφου που ακολουθούν την φορμαλιστική παράδοση και έχει επηρεάσει την νέο -φορμαλιστική σχολή.⁴³

Το βιβλίο του *Praxis du Cinema* (Πρακτική του Κινηματογράφου) που εκδόθηκε το 1969 περιλαμβάνει τις πιο βασικές αρχές της θεωρίας του σε μια συλλογή από δοκίμια που έγραφε ήδη από το 1959. Σε μεταγενέστερά του συγγράμματα Ν. Burch αποποιήθηκε κάποιες από τις απόψεις του και ασχολήθηκε ιδιαίτερα με τον Ιαπωνικό Κινηματογράφο, για τον οποίο πάντα ενδιαφερόταν. Σύμφωνα με τον D. Bordwell την εποχή που εκδόθηκε το *Praxis du Cinema* θεωρήθηκε η αυστηρή μοντερνιστική απάντηση στις τότε ρεαλιστικές κινηματογραφικές απόψεις του Α. Bazin και του S. Krackauer.⁴⁴

Μια από τις βασικές αρχές του Ν. Burch που συμφωνεί με τους Σοβιετικούς θεωρητικούς του μοντάζ, τους Ρώσους φορμαλιστές και τον R. Arnheim είναι ο έλεγχος και η κυριαρχία, που μπορεί να ασκεί ο κινηματογραφιστής στα γεγονότα που κινηματογραφεί. Για τον Ν. Burch το μοντάζ αποτελεί το πιο αποτελεσματικό μέσο, με το οποίο ο

⁴³ Ο D. Bordwell στο βιβλίο του *On the History of Film Style*, αφιερώνει ένα κεφάλαιο στην ανάλυση της κινηματογραφικής θεωρίας του Ν. Burch. D. Bordwell, *On the History of Film Style*, Harvard University Press, Cambridge Mass., 1999, σελ. 83-115 και αναφέρει τον Ν. Burch ως έναν από τους θεωρητικούς που επηρέασαν τις απόψεις της Σχολής του Wisconsin.

⁴⁴ As early as 1959 Burch offered an explanation of film form that was once anti-Bazinian and redolent of the transformative aesthetic of the silent era. D. Bordwell, *On the History of Film Style*, Harvard University Press, Cambridge Mass., 1999, σελ. 89

κινηματογραφιστής μπορεί να παλέψει το τυχαίο και αυτό είναι η πεμπτουσία της κινηματογραφικής τέχνης.

Ως μια εναλλακτική πρόταση σε αυτό που ο ίδιος αποκαλεί «μηδενικό κινηματογραφικό στίλ», ο N. Burch υπερασπίζεται έναν κινηματογράφο αυστηρό και πειθαρχημένο από κάθε άποψη.⁴⁵ Ο N. Burch δεν προσηλυτίζεται απλά στον φορμαλισμό. Ταξινομεί με μεγάλη ακρίβεια τις μορφικές ποικιλίες που μπορούν να εφαρμοστούν σε κάθε μετάβαση μεταξύ δύο πλάνων.⁴⁶ Αναγνωρίζει πέντε χρονικές και τρεις χωρικές παραμέτρους για κάθε μετάβαση. Οι πέντε χρονικές παράμετροι είναι: η χρονική συνέχεια (από κάποιον που μιλάει σε κάποιον που ακούει), χρονική έλλειψη ή

⁴⁵ The contemporary film narrative is gradually liberating itself from the constraints of the literary or pseudo-literary forms that played a large part in bringing about "the zero point of cinematic style" that reigned supreme during the 1930's and 1940's and still remains in a position of some strength today. It is only through systematic and thorough exploration of the structural possibilities inherent in the cinematic parameters I have been describing that film will be liberated from the old narrative forms and develop new open forms that will have more in common with the formal strategies of post-Debussyian music than with those of the pre-Joycean novel. Film will attain its formal autonomy only when these new open forms begin to be used organically. Noël Burch, *Theory of Film Practice*, Princeton University Press, Princeton N.J., 1981, σελ. 15

⁴⁶ In surveying the possibilities open to formal exploration, Burch treats the techniques of the medium as "parameters". Each parameter exists as a binary alternative. Thus one parameter is soft-focus/ sharp-focus imagery; another is "direct" sound versus postsynchronized sound. In *Praxis du Cinema*, an exhaustive survey of cinema's parameters, Burch pays particular attention to editing. He reviews the spatial and temporal options opened up by any cut, and he argues that the contemporary director must take responsibility for organizing the continuity or discontinuity created through "matches" (raccords) from shot to shot. In conceiving every cut as inevitable disruptive Burch redefines decoupage as the overarching organization of montage. This enlarged decoupage, the total spatiotemporal organization of a film's shots, constitutes the very texture of the finished work. D. Bordwell, *On the History of Film Style*, Harvard University Press, Cambridge Mass., 1999, σελ. 90

γεφύρωση του χρόνου (κάποιος βάζει το χέρι του στο πόμολο της πόρτας και το επόμενο πλάνο δείχνει την πόρτα να κλείνει πίσω του), η παράλειψη μεγάλου χρονικού διαστήματος που είναι αντιληπτό και μετρήσιμο, η χρονική αντιστροφή και τέλος το φλας μπάκ. Οι τρεις χωρικές παράμετροι είναι: η χωρική συνέχεια, η χωρική ασυνέχεια και η χωρική εγγύτητα.⁴⁷ Με αυτόν τον τρόπο καταλήγει στους δεκαπέντε βασικούς τρόπους με τους οποίους μπορούν να συνδεθούν μεταξύ τους δύο ξεχωριστά κομμάτια φιλμ. Αυτούς τους τρόπους σύνδεσης ο N. Burch ενθαρρύνει τους κινηματογραφιστές να τους κατανοήσουν και να τους εφαρμόσουν, ενώ στους θεωρητικούς του κινηματογράφου προτείνει να τους μελετήσουν, προσφέροντας τους ένα πλούσιο λεξιλόγιο για την περιγραφή των τρόπων σύνδεσης.

Ο N. Burch ακόμη, υπό μία έννοια, επεκτείνει τις απόψεις του S. Eisenstein, τουλάχιστον σε ό,τι αφορά τον τομέα του ήχου, και με αυτό τον τρόπο διαφοροποιείται και από τον R. Arnheim. Ο N. Burch υποστηρίζει ότι οι δομές σχεδόν πάντα κτίζονται με διαλεκτικές φόρμες και η θεμελιώδης διαλεκτική του φιλμ, αυτή τουλάχιστον που εμπειρικά φαίνεται να εμπεριέχει κάθε άλλη, είναι η αντίθεση και η σύνδεση του ήχου με την εικόνα.

Μια άλλη διαφοροποίηση του N. Burch από τους Ρώσους φορμαλιστές είναι η σημασία που δίνει στο χώρο εκτός της οθόνης, σημασία που προέρχεται μάλλον από τη μελέτη του Ιαπωνικού κινηματογράφου.⁴⁸ Οι φορμαλιστές σε καμία περίπτωση δεν ασχολούνταν με τον κόσμο που εκτείνεται έξω από τα ορατά όρια του πλαισίου. Σύμφωνα με την άποψή τους κάθε πλάνο είναι αυτοτελές μέσα στα πλαίσια του κάδρου.

⁴⁷ Noël Burch, *Theory of Film Practice*, Princeton University Press, Princeton N.J., 1981, σελ. 3- 15

⁴⁸ Noël Burch, *Theory of Film Practice*, Princeton University Press, Princeton N.J., 1981, σελ. 17- 30

Κλείνοντας το δοκίμιό του ο N. Burch δίνει έναν ορισμό της φόρμας που είναι και χρονικός και χωρικός: Η φόρμα ενός έργου είναι αυτός ο τρόπος ύπαρξής του, με τον οποίο διασφαλίζεται η ενότητά του, ενώ την ίδια στιγμή προάγεται και η μεγαλύτερη δυνατή ποικιλομορφία του. (The form of a work is that mode of being which insures its unity while tending to promote, at the same time, the greatest possible diversity.)

Ο Herbert Zettl ακολουθεί και αυτός την φορμαλιστική παράδοση και επηρεάζεται από τις θεωρίες του R. Arnheim, των άλλων θεωρητικών της ψυχολογίας Gestalt, του Vassily Kandinsky, αλλά και θεωρητικών που ασχολούνται με τα ΜΜΕ και την επικοινωνία, όπως ο Marshall McLuhan και ο Denis McQuail, και δημιουργεί ένα θεωρητικό συνταίριασμα που το ονομάζει εφαρμοσμένη αισθητική των μέσων, η οποία αναφέρεται κυρίως στον κινηματογράφο και στην τηλεόραση. Ο H. Zettle διαχωρίζει την έννοια της εφαρμοσμένης αισθητικής από την παραδοσιακή αισθητική της φιλοσοφίας και τονίζει ότι η «έννοια της εφαρμοσμένης αισθητικής προέρχεται βασικά από την αρχική σημασία του ελληνικού ρήματος αισθάνομαι (=αντιλαμβάνομαι) και του ουσιαστικού αισθητική (=αντίληψη των αισθήσεων). Από την άποψη αυτή η εφαρμοσμένη αισθητική εξετάζει έναν αριθμό από ιδιαίτερα φαινόμενα αισθητικής και τις αντιδράσεις της αντίληψής μας σε αυτά.»⁴⁹ Αυτό σημαίνει ότι η εφαρμοσμένη αισθητική στον κινηματογράφο και στην τηλεόραση είναι ένας παράγοντας σημαντικός τόσο για την εκτίμηση μιας παραγωγής όσο και για τη διαμόρφωσή της κατά τη διαδικασία της δημιουργίας της. Τα πέντε στοιχεία που ενδιαφέρουν τον H. Zettl κυρίως είναι: α) το φως και

⁴⁹ Herbert Zettl, *Εφαρμοσμένη αισθητική στην τηλεόραση και τον κινηματογράφο*, εκδ. Έλλην, Αθήνα, 1999, σελ. 2

το χρώμα, β) ο δισδιάστατος χώρος, γ) ο τρισδιάστατος χώρος, δ) ο χρόνος και η κίνηση και ε) ο ήχος.



1.4. Η Σχολή του Wisconsin ή ο Νέο-φορμαλισμός

Η σχολή του Wisconsin, όπως εκφράζεται από τους κύριους εκπροσώπους της, τον David Bordwell και την Kristin Thompson, ακολουθεί φορμαλιστικές και νέο - φορμαλιστικές μεθόδους για την ανάλυση των κινηματογραφικών έργων. Οι εκπρόσωποι της σχολής αντλούν τα μεθοδολογικά τους εργαλεία τόσο από τον ρωσικό φορμαλισμό, από τις θεωρίες του Rudolf Arnheim και του André Bazin όσο και από μεταγενέστερες θεωρίες του κινηματογράφου, όπως είναι η θεωρία του Noël Burch.⁵⁰ Οι νέο-φορμαλιστές αναλύουν τις ταινίες στο σύνολό τους βάσει της Ποιητικής του Κινηματογράφου (Poetics of Cinema), έννοια που την δανείζονται από τους Ρώσους φορμαλιστές. Θα μπορούσε να ισχυριστεί κάποιος ότι η απώτερη πηγή όλων αυτών των απόψεων βρίσκεται στην Ποιητική του Αριστοτέλη και σε όσα εκεί λέγονται για την αρχαία τραγωδία⁵¹. Άλλωστε η έννοια της Ποιητικής, όπως επισημαίνει ο D. Bordwell, έχει περάσει και σε άλλες τέχνες, όπως η μουσική και η αρχιτεκτονική ως μια θεωρητική προσέγγιση, που προσπαθεί να ρίξει φως στη διαδικασία της καλλιτεχνικής κατασκευής (artistic "making").

⁵⁰ One trend within the domain of historical poetics has been dubbed by Kristin Thompson "neoformalism." It is associated with research she and I have done over the past dozen years or so. The trend derives principally from Slavic poetics, particular the Russian and Czech thinkers, but it is also influenced by the more or less oblique "return to Slavic theory" one finds in Todorov, Genette, the 1966-1970 Barthes, and contemporary Israeli poetics like Meir Sternberg. It draws heavily upon the writings of Bazin, the Soviet filmmakers, and Burch, without being committed to a "phenomenological" or "materialist" or "serialist" theory of film. D. Bordwell, *Historical Poetics of Cinema, The Cinematic Text: Methods and Approaches*, R. Barton Palmer (ed.) AMS Press, New York, 1989, σελ. 376.

⁵¹ Αριστοτέλους Περί ποιητικής κεφ. VI και εφεξής, μετφρ. Σίμου Μενάρδου, εισαγωγή, κείμενον και ερμηνεία Ι. Συκουτρή, εκδ. Ι. Κολλάρος και Σια, Αθήνα 1937

Η ποιητική κάθε καλλιτεχνικού μέσου, σύμφωνα με τον D. Bordwell, μελετάει το σύνολο του τελειωμένου έργου ως αποτέλεσμα της διαδικασίας κατασκευής του, μιας διαδικασίας που περιλαμβάνει το στοιχείο της τεχνικής, τις πιο γενικές αρχές σύμφωνα με τις οποίες το έργο συντίθεται, καθώς και τις λειτουργίες του, τις επιδράσεις του και τις χρήσεις του. Η ποιητική μπορεί να είναι αναλυτική, να εξετάζει δηλαδή συγκεκριμένες τεχνικές, οι οποίες χρησιμοποιούνται σε μια σειρά από έργα ή σε ένα συγκεκριμένο έργο, να είναι θεωρητική, να εξετάζει δηλαδή συνθήκες σε ένα είδος ή μια τάξη έργων, και ιστορική, να προσπαθεί δηλαδή να κατανοήσει πώς τα έργα τέχνης παίρνουν μια συγκεκριμένη φόρμα σε μια συγκεκριμένη ιστορική περίοδο. Οι νέο-φορμαλιστές παραδέχονται ότι τα στοιχεία που τους ενδιαφέρουν κυρίως στην ανάλυση των ταινιών είναι η φόρμα και το στίλ, αλλά εξετάζουν και τις συνθήκες, κάτω από τις οποίες οι ταινίες αποκτούν αυτή τη συγκεκριμένη φόρμα και στίλ. Βασική αρχή της θεωρίας τους είναι ότι κάθε καλλιτεχνικό έργο είναι αποτέλεσμα επιλογών που εμπεριέχονται στην παράδοση της συγκεκριμένης τέχνης- τεχνικής (craft). Οι πρακτικές της τέχνης πάντα προσφέρουν μια γκάμα επιλογών στον καλλιτέχνη, οι οποίες σχετίζονται με κάποιο σκοπό, τον σχεδιασμό του έργου ή την επίδρασή του στον δέκτη.

Σύμφωνα πάντα με τους νεο-φορμαλιστές τρία είναι τα αντικείμενα της μελέτης της ποιητικής: α) η μελέτη του θέματος, β) η φόρμα μεγάλης κλίμακας και γ) η μελέτη του στίλ. Η θεματική εξετάζει το θέμα (subject matter) ως στοιχείο της κατασκευαστικής διαδικασίας μιας ταινίας. Η φόρμα μεγάλης κλίμακας στον κινηματογράφο εξετάζει και αναλύει κυρίως την αφήγηση, η οποία είναι θεμελιώδης κατασκευαστική αρχή στις ταινίες. Τέλος η στιλιστική ασχολείται με τα υλικά και τα μοτίβα του μέσου ως στοιχεία της διαδικασίας κατασκευής του έργου, πράγμα που στον κινηματογράφο μεταφράζεται στην εξέταση στοιχείων, όπως η

σκηνοθεσία, η κλίμακα των πλάνων, η σύνθεση των κάδρων, το μοντάζ, οι κινήσεις της κάμερας, η χρήση του ήχου κ.α.⁵²

Πέρα από τον όρο και την άποψη περί ποιητικής του κινηματογράφου οι νέο - φορμαλιστές δανείζονται από τους Ρώσους φορμαλιστές και άλλες έννοιες, όπως ο διαχωρισμός ανάμεσα στην ιστορία και την πλοκή (fabula- syuzhet) σε μια αφηγηματική ταινία. Γίνεται μια διάκριση δηλαδή ανάμεσα στην αλυσιδωτή δράση των γεγονότων που προκύπτουν ως αποτέλεσμα μιας αιτίας μέσα σε ένα συγκεκριμένο χωροχρονικό πεδίο (fabula) από την πραγματική οργάνωση και παρουσίαση της ιστορίας στην ίδια την ταινία (syuzhet).

Το στίλ είναι ακόμη ένα στοιχείο που ενδιαφέρει τους νέο-φορμαλιστές, αφού αποτελεί ένα σύστημα μέσα στο οποίο οργανώνονται τεχνικές και μηχανισμοί της κατασκευής της κινηματογραφικής ταινίας . Αποτελεί λοιπόν το στίλ συστατικό του μέσου και αλληλοδρά με το syuzhet. Σε μια ταινία τα στοιχεία που αποτελούν το syuzhet (πλοκή) είναι οι δράσεις, οι σκηνές, τα σημεία ανατροπής και η αντιστρεπτικότητα (twists), ενώ στοιχεία του στίλ είναι η mise en scène, η διεύθυνση φωτογραφίας, το μοντάζ, ο ήχος κ. α. ⁵³ Ο D. Bordwell ορίζει την αφήγηση ως εξής: «Στην ταινία μυθοπλασίας η αφήγηση είναι η διεργασία, στην οποία η πλοκή και το στίλ της ταινίας αλληλοδρούν έτσι, ώστε να οδηγήσουν μέσα από κανάλια τον θεατή στην κατασκευή της ιστορίας. »⁵⁴

Αυτός ο τελευταίος ορισμός σηματοδοτεί και την σημαντική θέση που δίνουν οι νέο - φορμαλιστές στην δραστηριότητα του θεατή. Η θέαση του φιλμ είναι μια δυναμική ψυχολογική διεργασία,

⁵² D. Bordwell, *Poetics of Cinema*, Routledge, New York, 2008, σελ. 1-55

⁵³ D. Bordwell, *Principles of Narration*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1985, σελ. 49-50

⁵⁴ D. Bordwell, ο.π., σελ. 53

η οποία χειρίζεται αντιληπτικές ικανότητες, προηγούμενες γνώσεις και εμπειρίες και τα υλικά και τη δομή του ίδιου του φιλμ.⁵⁵

Η νέο-φορμαλιστική λοιπόν σχολή διαφέρει ριζικά από τις σημειωτικές, ψυχαναλυτικές και ερμηνευτικές θεωρίες, που βασίζουν την ανάλυση ταινιών στο υποσυνείδητο. Θεωρητικοί της δεύτερης αυτής άποψης υπήρξαν οι Ferdinand de Saussure, Louis Althusser, Jacques Lacan και Roland Barthes. Το θεσμικό μοντέλο του νέο-φορμαλισμού περιλαμβάνει το κοινωνικό-οικονομικό κινηματογραφικό σύστημα και αντλεί τα στοιχεία του από τη γνωσιακή θεωρία και την ψυχολογία της αντίληψης.⁵⁶

Οι D. Bordwell και K.Thompson δίνουν ιδιαίτερη σημασία στην εξέταση της κινηματογραφικής ταινίας ως συνόλου, ως καλλιτεχνικού δημιουργήματος και θεωρούν ιδιαίτερα σημαντικά τα τέσσερα στοιχεία των τεχνικών του κινηματογράφου: τη σκηνοθεσία, την κινηματογραφική φωτογραφία, το μοντάζ και την ηχοληψία. Παράλληλα παρακολουθούν το ρόλο που παίζει η τεχνολογική εξέλιξη στην τέχνη του κινηματογράφου.⁵⁷ Επιμένουν στην στυλιστική ανάλυση ταινιών στο σύνολο τους και βλέπουν την ταινία ως «το αποτέλεσμα ηθελημένων και θεμελιωδών επιλογών των κινηματογραφιστών».⁵⁸

Ο τρόπος αυτός της εξέτασης ταινιών αποτελεί σύμφωνα με τους ίδιους παιδαγωγικό εργαλείο για σπουδαστές του κινηματογράφου, αφού με την γρήγορη εξάπλωση του DVD είναι

⁵⁵ D. Bordwell, ο.π., σελ. 32-33, βλ. επίσης Αντουανέττα Αγγελίδη, Το παιχνίδι με το ανοικείο – Μια Ποιητική του Κινηματογράφου, στο Γραφές για τον Κινηματογράφο, Διεπιστημονικές Προσεγγίσεις, Αγγελίδη Α., Μαχαίρα Ε., Κυριάκος Κ., Νεφέλη, Αθήνα 2005, σελ. 23

⁵⁶ D. Bordwell, Kristin Thompson, Εισαγωγή στην τέχνη του Κινηματογράφου, μετφ. Κατερίνα Κοκκινιόδη, εκδ. ΜΙΕΤ, Αθήνα 2004, σελ. 10-11

⁵⁷ D. Bordwell, Kristin Thompson, Εισαγωγή στην τέχνη του Κινηματογράφου, ο.π. σελ. 17-18

⁵⁸ D. Bordwell, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Harvard University Press, Cambridge Mass., 1989, σελ. 269

δυνατόν πλέον να δίνουμε μεγαλύτερη προσοχή στην τεχνική για δύο λόγους. Πρώτα, επειδή υπάρχει μεγαλύτερη πιστότητα στην πρωτότυπη ταινία και έπειτα, επειδή οι σχολιασμοί των σκηνοθετών μπορούν να λύσουν κάποια προβλήματα εύκολα και απτά.⁵⁹

Η νέο-φορμαλιστική σχολή στη μελέτη των ταινιών υποστηρίζει δυναμικά την εξέταση των στοιχείων παραγωγής τους (production documents)⁶⁰, αφού πιστεύει ότι μέσα από αυτά ο μελετητής είναι σε θέση να καταλάβει τις επιλογές του κινηματογραφιστή (filmmaker) ως προς την τεχνική, την τεχνολογία, το στίλ και την γενικότερη αισθητική της ταινίας, που εκείνος επιδιώκει να κατασκευάσει. Με τον όρο κινηματογραφιστής ο D. Bordwell αναφέρεται όχι μόνο στον σκηνοθέτη, στον οποίο βέβαια αποδίδει την μεγαλύτερη ευθύνη των επιλογών, αφού αυτόν θεωρεί τελικό φίλτρο των προτάσεων των άλλων καλλιτεχνών, αλλά και σε άλλους υπεύθυνους της κινηματογραφικής παραγωγής, όπως είναι οι συγγραφείς σεναρίων, οι διευθυντές φωτογραφίας, οι σκηνογράφοι, οι μοντέρ και οι υπεύθυνοι ήχου.⁶¹ Οι αναλύσεις των κινηματογραφικών ταινιών από τους D. Bordwell και K. Thompson, αλλά και από τους άλλους ακαδημαϊκούς και μελετητές που ενστερνίζονται τον νέο-φορμαλισμό⁶², βασίζονται σε περιπτώσεις

⁵⁹ D. Bordwell, *Figures traced in light. On cinematic staging*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 2005, σελ. 266- 267

⁶⁰ Film analysis is typically complemented by an investigation into the concrete work procedures of filmmaking and the system of production which organizes them. This investigation can make use of a variety of sources ranging from written codifications of rules and norms (e. g. manuals) to interviews with the participants. *The Oxford Guide to Film Studies*, John Hill, Pamela Church Gibson (editors), Oxford University Press, Oxford, 1998, σελ. 306

⁶¹ D. Bordwell, *Figures traced in light. On cinematic staging*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 2005, σελ. 255

⁶² Ο Noël Carroll, ο Gregory Currie, η Janet Staiger είναι μερικοί από τους θεωρητικούς του κινηματογράφου που ανήκουν στο Γνωσιακό Κίνημα, μέσα στο οποίο εντάσσεται και ο D. Bordwell και η K. Thompson με τη Σχολή του Wisconsin.

μελέτης (case studies), στις οποίες εξετάζονται η μορφή, το ύφος και το στίλ της κάθε ταινίας στο σύνολό της.



1.5. Φωτογραφία και Κινηματογράφος

Πριν προχωρήσω στην ανάλυση των ταινιών θεωρώ απαραίτητο να αναφερθώ γενικότερα στις σχέσεις φωτογραφίας και κινηματογράφου. Φυσικά πρόκειται απλά για ένα σχεδίασμα γιατί το θέμα είναι πολύ μεγάλο και η βιβλιογραφία που αναφέρεται σε αυτό εκτενέστατη.

Η ιστορία του κινηματογράφου είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τη φωτογραφία⁶³ από την απαρχή της, αφού οι σοβαρότερες προσπάθειες για τη δημιουργία κινούμενης εικόνας και αυτές που τελικά απέδωσαν, στηρίχτηκαν πάνω στην τεχνολογική εφεύρεση της φωτογραφίας,⁶⁴ αφήνοντας πίσω τους πιο πρώιμες προσπάθειες, που χρησιμοποιούσαν το σχέδιο και τη ζωγραφική, όπως το στροφοσκόπιο, το ζωοτρόπιο κλπ. "The earliest films were little more than moving snapshots"⁶⁵

Αρκετά αργότερα ο κινηματογράφος κατόρθωσε με τη βοήθεια της τεχνολογίας να δημιουργήσει κίνηση της κάμερας (pan, tilt,

⁶³ Ένα από τα προβλήματα της ελληνικής ορολογίας, το οποίο θα πρέπει να αποσαφηνιστεί, σ' αυτό το σημείο και ισχύει για όλη τη διατριβή, είναι ο όρος **φωτογραφία** στον κινηματογράφο. Η ελληνική γλώσσα δεν διαθέτει άλλη λέξη για την φωτογραφία του κινηματογράφου, όπως π.χ. η αγγλική που ξεχωρίζει την στατική φωτογραφία (photography ή still photography) από την κινηματογραφία (cinematography), η οποία αναφέρεται στην εργασία του διευθυντή φωτογραφίας μιας ταινίας. Στην παρούσα διατριβή θα προτιμηθεί ο όρος κινούμενη εικόνα από τον όρο φωτογραφία κινηματογράφου και με τον όρο φωτογραφία από εδώ και στο εξής θα εννοούμε την στατική φωτογραφία., έτσι ώστε να μην υπάρχει παρεξήγηση και σύγχυση των δύο εννοιών.

⁶⁴ Still images are at the very core of the evolution of film. The initial experimentations with the moving image were usually limited to sequentially ordered, photographic still images projected through the use of the *lanterna magica* or 'magic lantern', the forerunner to the modern slide projector. Stephen Gordon, *Photography in Film and Video*, www.luxonline.org.uk

⁶⁵ «Οι πρώτες ταινίες δεν ήταν τίποτα περισσότερο από κινούμενα στιγμιότυπα», *The Oxford history of World Cinema*, Oxford Univ. Press, 1997, σελ. 13

track in κλπ). Γι' αυτό και αρχικά η αληθοφάνεια της κίνησης στηριζόταν στην κίνηση των υποκειμένων μέσα στο σταθερό πλαίσιο - κάδρο. Αλλά ακόμη και στη σύγχρονη εποχή σκηνοθέτες, που προέρχονται κυρίως από το χώρο της φωτογραφίας, επιλέγουν να κρατούν τα κινηματογραφικά κάδρα τους σταθερά. Υπάρχουν βέβαια και περιπτώσεις καλλιτεχνών, όπως αυτή του Γάλλου Chris Marker, που δημιουργούν ταινίες με τη χρήση στατικών φωτογραφιών.⁶⁶

Η τέχνη και το μέσο φωτογραφία, όπως και η τέχνη και το μέσο κινηματογράφος, χρησιμοποιούν παραδοσιακά το celluloid και στη συνέχεια με την τεχνολογική πρόοδο προσανατολίζονται και οι δύο προς την ψηφιακή τεχνολογία.⁶⁷ Στις συνέπειες που επιφέρει η νέα τεχνολογία στη φωτογραφία και στον κινηματογράφο αναφέρεται ειδικά η Laura Mulvey.⁶⁸ Η κύρια και ουσιαστική διαφορά τους είναι ότι η μεν φωτογραφία αναφέρεται σε μια στατική εικόνα, ενώ ο κινηματογράφος χρησιμοποιεί πολλές στατικές φωτογραφίες (24καρέ / δευτερόλεπτο), για να δημιουργήσει με τη βοήθεια του μετεικάσματος την ψευδαίσθηση της κινούμενης εικόνας ή της αληθοφανούς κίνησης. Οι πιο σύγχρονες βέβαια θεωρίες της οπτικής αντίληψης εμπλέκουν κι άλλα χαρακτηριστικά της όρασης, αλλά και της ψυχολογίας για την εξήγηση του φαινομένου της κινούμενης εικόνας.⁶⁹

⁶⁶ Chris Marker's classic sci-fi/ time-travel short *La Jetée* (1962), possibly the best-known example of the cine-photo film, links form and subject through the use of image as traces of memory. Stephen Gordon, *Photography in Film and Video*, www.luxonline.org.uk

⁶⁷ New moving image technologies, the electronic and the digital, paradoxically allow an easy return to the hidden stillness of the film frame. Laura Mulvey, *Death 24x a second. Stillness and the moving image*, Reaktion Books, London, 2006, σελ. 66

⁶⁸ Laura Mulvey, *Death 24x a second. Stillness and the moving image*, Reaktion Books, London, 2006, σελ. 26

⁶⁹ Για να υπάρξει ο κινηματογράφος, πρέπει μια σειρά από εικόνες να εκτεθούν στον θεατή σε γρήγορη διαδοχή. Ένας μηχανισμός παρουσιάζει κάθε εικόνα για

Στην εξέλιξη της ιστορίας τους και τα δύο μέσα βρήκαν το δρόμο προς την καθιέρωση τους ως ανεξάρτητες μορφές τέχνης, η μεν φωτογραφία έχοντας να παλέψει με τη σύγκριση της με τη ζωγραφική,⁷⁰ ο δε κινηματογράφος αναζητώντας την ανεξαρτησία του από το θέατρο κυρίως.⁷¹

πολύ μικρή χρονική περίοδο και παρεμβάλλει ένα σύντομο σκοτεινό μεσοδιάστημα μεταξύ των εικόνων. Αν ελαφρώς διαφορετικές εικόνες του ίδιου αντικειμένου προβληθούν υπό αυτές τις συνθήκες, φυσιολογικές και ψυχολογικές διαδικασίες δημιουργούν στον θεατή την ψευδαίσθηση μιας κινούμενης εικόνας... Από το 19^ο αιώνα μια πρώτη εξήγηση δόθηκε με τη διαδικασία που ονομάζεται μετείκασμα, το φαινόμενο σύμφωνα με το οποίο μια εικόνα παραμένει στον αμφιβληστροειδή για ένα κλάσμα του δευτερολέπτου και μετά την εξαφάνιση της πηγής. Αυτό όμως δεν εξηγεί από μόνο του γιατί βλέπουμε κίνηση μάλλον παρά μια διαδοχή ακίνητων εικόνων. .. (Στο αποτέλεσμα αυτό) εμπλέκονται δύο τουλάχιστον χαρακτηριστικά του ανθρώπινου οπτικού συστήματος. Το ένα είναι η κρίσιμη συχνότητα ταύτισης του φωτοαισθήματος (*critical flicker fusion*), όρος που περιγράφει το αποτέλεσμα της αύξησης ταχύτητας με την οποία αναβοσβήνει ένα φως και το δεύτερο είναι η φαινόμενη κίνηση, μια τάση της ανθρώπινης όρασης να βλέπει κίνηση εκεί, όπου στην πραγματικότητα δεν υπάρχει. D. Bordwell, K. Thompson, *Εισαγωγή στην τέχνη του Κινηματογράφου*, ΜΙΕΤ, Αθήνα, 2004, σελ. 25-26

⁷⁰ Στα μέσα του ΙΘ' αιώνα, όταν γεννήθηκε η φωτογραφία, η τέχνη της δύσης αρχίζει να περιφρονεί δύο επικράτειες που ως τότε της ανήκαν: την αναπαράσταση των συναισθημάτων και την επινόηση. Ξαναγίνεται πλαστική, καθαρή και ανακαλύπτει πάλι την τέχνη των δύο διαστάσεων... Όμως για να αναπαραστήσει τη ζωή η φωτογραφία, που περνά σε ένα διάστημα τριάντα χρόνων από μια ασάλευτη πρωτεύουσα σε ένα φρενιτιώδες μπαρόκ, το μόνο που πετυχαίνει είναι να συναντήσει μπροστά της το ένα μετά το άλλο τα παμπάλαια προβλήματα της ζωγραφικής. Και σταματά όπου σταματά κι εκείνη. Και είναι ακόμη περισσότερο ακινητοποιημένη, γιατί δεν διαθέτει επινόηση. Η προσπάθεια που επιχειρήθηκε επί τέσσερις αιώνες να συλληφθεί η κίνηση, σταματούσε στο ίδιο σημείο και για τη φωτογραφία και για τη ζωγραφική. Αντρέ Μαλρώ, *Σχεδίασμα μιας ψυχολογίας του Κινηματογράφου*, μετφ. Αλέξης Ζήρας, Ύψιλον, Αθήνα, 1997, σελ. 14. και Μ. Μπαμπούσης, *Διαδρομές της φωτογραφίας στην τέχνη*, ΑΣ.Κ.Τ., Αθήνα, 2004

⁷¹ Για τη σχέση του Κινηματογράφου με το Θέατρο βλ. A. Bazin, *Qu' est que le cinema? II. Le cinema et les autres arts*, editions du Cerf, Paris, 1959. – B. Balázs, *Theory of the cinema*, trans. E. Bone, Dover Publications, New York,

Από την εμφάνιση κιόλας των πρώτων δαγεροτυπιών η φωτογραφία προκάλεσε ιδιαίτερη αίσθηση για την ικανότητα καταγραφής με αφάνταστη σαφήνεια, εξαιρετική λεπτομέρεια και μαθηματική ακρίβεια και η αντιπαράθεση της φωτογραφίας με τον ζωγραφικό πίνακα γεννήθηκε σχεδόν αμέσως και αποτέλεσε αντικείμενο συζήτησης όχι μόνο κατά τη διάρκεια του 19^{ου} αλλά και του 20^{ου} αιώνα. Ενώ η επιστημονική αξία του μέσου της φωτογραφίας αναγνωρίστηκε σχεδόν αμέσως (η φωτογραφική εικόνα θεωρήθηκε αρχικά μια πηγή πληροφοριών για την ανθρώπινη αντίληψη), η καλλιτεχνική αξία της φωτογραφίας χρειάστηκε μεγάλη θεωρητική υποστήριξη και από τους ίδιους τους φωτογράφους και από θεωρητικούς της τέχνης, για να αναγνωριστεί. Αυτό όμως το θεωρητικό φόντο είχε ως συνέπεια την προετοιμασία του εδάφους για τον ερχομό του κινηματογράφου, ο οποίος διατηρεί τις ιδιότητες της καταγραφής της φωτογραφίας και προσθέτει σε αυτές την κίνηση, για την οποία το ανθρώπινο μάτι ήταν ήδη έτοιμο μετά από την εφεύρεση των σιδηροδρομικών γραμμών και των κινούμενων πανοραμάτων του 19^{ου} αιώνα.⁷²

Ο Andrè Malraux στο δοκίμιο του «*Σχεδίασμα μιας ψυχολογίας του κινηματογράφου*» αναφέρεται στη σχέση της φωτογραφίας με τον κινηματογράφο και αποδίδει την αναπαράσταση της κίνησης στην επινόηση του *découpage*, στην επινόηση δηλαδή των διαφορετικών πλάνων και στην αλληλουχία τους. Για τον Malraux η απλή καταγραφή της κίνησης με τα μηχανικά μέσα που προσέφερε ο

1970. – R. Manvell, *Theater and Film*, Associated University Presses, Granbury N.J., 1979. – A. Nicoll, *Film and Theater*, Thomas Cruell Company Publishers, New York, 1937

⁷² Jacques Aumont, *The Variable Eye or the Mobilization of the Gaze*, και James Lastra, *From the Captured Moment to Cinematic Image, a Transformation in Pictorial Order*, στο *The Image in Dispute, Art and Cinema in the Age of Photography*, ed. Dudley Andrew, University of Texas Press, Austin, 1997, σελ. 231- 258 και σελ. 263- 291, πρβ. Laura Mulvey, ο.π., σελ. 68

κινηματογράφος δεν διέφερε πολύ από την φωτογραφία. Η τέχνη του κινηματογράφου γεννιέται με την δύναμη του σκηνοθέτη να οριοθετεί το οπτικό πεδίο της κάμερας, με άλλα λόγια με την επιλογή του κάδρου.⁷³

Η σχέση μεταξύ των δύο μέσων, φωτογραφίας και κινηματογράφου, παραμένει άρρηκτη ως σήμερα. Αρκετές

⁷³ Και ο κινηματογράφος, μολονότι επέτρεψε να φωτογραφηθεί η κίνηση, δεν έκανε τίποτε άλλο από το να αντικαθιστά μια ακίνητη χειρονομία με μια εν κινήσει χειρονομία. Για να συνεχισθεί η μεγάλη προσπάθεια της αναπαράστασης, που είχε εμπλακεί μέσα στο μπαρόκ, χρειαζόταν να φτάσουμε στην αναπαριστανόμενη σκηνή. Το πρόβλημα δεν ήταν στη κίνηση ενός προσώπου στο εσωτερικό μιας εικόνας, αλλά στην διαδοχή των πλάνων. Δεν επρόκειτο να λυθεί τεχνικά με έναν μετασχηματισμό της μηχανής, αλλά καλλιτεχνικά με την επινόηση του *decoupage*. Οσοδήποτε κι αν ο κινηματογράφος ήταν απλώς το μέσο αναπαραγωγής προσώπων σε κίνηση, δεν ήταν τώρα πια μια τέχνη, όπως η φωτογραφία ή η αναπαραγόμενη φωτογραφία. Μέσα σε ένα χώρο οριοθετημένο, που μπορεί γενικά να ήταν μια σκηνή θεάτρου πραγματικού ή φανταστικού, οι ηθοποιοί κινούνταν, αναπαριστούσαν ένα έργο ή μια φάρσα που η μηχανή περιοριζόταν να εγγράψει. Η γέννηση του κινηματογράφου ως μέσου έκφρασης (και όχι αναπαραγωγής) χρονολογείται από τη στιγμή που καταργήθηκε αυτός ο οριοθετημένος χώρος. Από την εποχή που ο *découpeur* φαντάστηκε τον διαχωρισμό της αφήγησης του σε πλάνα και ανέλαβε αντί να φωτογραφήσει ένα θεατρικό έργο, να καταγράψει μια διαδοχή στιγμών, να πλησιάσει την κάμερά του (συνεπώς να μεγεθύνει τα πρόσωπα στην οθόνη, όταν αυτό ήταν αναγκαίο) ή να την απομακρύνει. Προπάντων όμως να υποκαταστήσει τη σκηνή ενός θεάτρου με το οπτικό πεδίο της κάμερας, με το χώρο δηλαδή που θα περιοριστεί από την οθόνη – το πεδίο μέσα στο οποίο μπαίνει ο ηθοποιός, αυτό από όπου βγαίνει και που ο σκηνοθέτης το διαλέγει αντί να είναι ο ίδιος αιχμάλωτός του. Το μέσο της κινηματογραφικής αναπαραγωγής ήταν η φωτογραφία εν κινήσει, αλλά το μέσο έκφρασης του κινηματογράφου είναι η διαδοχή των πλάνων...

Από το χωρισμό λοιπόν σε πλάνα, δηλαδή από την ανεξαρτησία του χειριστή της μηχανής και του σκηνοθέτη ως προς την ίδια τη σκηνή, γεννήθηκε η δυνατότητα έκφρασης του κινηματογράφου- ή μάλλον γεννήθηκε ο κινηματογράφος ως τέχνη. Από το σημείο αυτό είχε τη δυνατότητα να αναζητήσει τη διαδοχή των εικόνων που είχαν τη δική τους σημασία.. Αντρέ Μαλρώ, *Σχεδίασμα μιας ψυχολογίας του Κινηματογράφου*, μετφ. Αλέξης Ζήρας, Ύψιλον, Αθήνα, 1997, σελ. 14-16, 18.

κινηματογραφικές θεωρίες,⁷⁴ κυρίως οι ρεαλιστικές, ανάμεσα τους και αυτή του Siegfried Kracauer, πιστεύουν ότι το κινηματογραφικό καρέ, δηλαδή η μια στατική φωτογραφία από τις 24 που περνούν ανά δευτερόλεπτο μπροστά από τα μάτια του θεατή, αποτελεί τη μονάδα, τη βάση του κινηματογράφου.⁷⁵ Ο Α. Bazin στην περίφημη *Οντολογία της φωτογραφικής εικόνας* υποστηρίζει ότι η δύναμη της φωτογραφίας έγκειται στην αντικειμενικότητά της και ότι ο «κινηματογράφος εμφανίζεται, ως η ως προς το χρόνο τελείωση της φωτογραφικής αντικειμενικότητας»⁷⁶.

Αντίθετα οι φορμαλιστές, μέσα στην προσπάθειά τους να υποστηρίξουν την αυτονομία του κινηματογράφου από τις άλλες τέχνες, έδωσαν μεγαλύτερη βαρύτητα στην άποψη ότι η

⁷⁴ The question of photography's relation to film is approached from a theoretical perspective by Andre Bazin and Siegfried Kracauer. Influenced by the realist movement, for Bazin and Kracauer the relation between photography and film was fundamentally structural. Therefore, the sole purpose of photography and photographic technology is to recreate reality, divested of artistic interpretation. However, film is deemed somewhat closer to reality as, unlike photography, the film image enables the spectators to look beyond the frame. Stephen Gordon, *Photography in Film and Video*, www.luxonline.org.uk

⁷⁵ «... η κινηματογραφική ταινία δημιουργήθηκε από διαφορετικά συστατικά. Η γέννησή της ήταν αποτέλεσμα ενός συνδυασμού ανάμεσα στην στιγμιαία φωτογραφία, όπως τη χρησιμοποιούσαν οι Μάιμπριτζ και Μάρει, και τις παλαιότερες εφευρέσεις του μαγικού φανού και του φενακιστοσκόπιου. Αργότερα ήρθε να προστεθεί σε αυτόν το συνδυασμό η συμβολή άλλων μη φωτογραφικών στοιχείων, όπως το μοντάζ και ο ήχος. Ωστόσο η φωτογραφία, ιδιαίτερα η στιγμιαία φωτογραφία, δικαιούται την προτεραιότητα ανάμεσα σε αυτά τα στοιχεία, γιατί αναμφισβήτητα ήταν και είναι ο αποφασιστικός παράγοντας στη διαμόρφωση του περιεχομένου μιας ταινίας. Η φύση της φωτογραφίας επιβιώνει στη φύση του κινηματογράφου.» S. Kracauer, *Θεωρία του Κινηματογράφου. Η απελευθέρωση της φυσικής πραγματικότητας*, μετφ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, εκδ. Κάλβος, Αθήνα, 1983, σελ. 55

⁷⁶ Α. Μπαζέν, *Τι είναι ο κινηματογράφος, Ι. Οντολογία και γλώσσα*, μτφ. Κ. Σφήκας, Αιγόκερως, Αθήνα, 1988, σελ. 22

φωτογραφία και ο κινηματογράφος αποζητούσαν τελείως διαφορετικούς τρόπους οπτικής αντίληψης.⁷⁷

Η σχέση φωτογραφίας- κινηματογράφου είναι εμφανής όμως και στον τομέα της τεχνολογίας των δύο μέσων, αφού ο κινηματογράφος όχι μόνο δανείστηκε το celluloid από τη στατική φωτογραφία,⁷⁸ αλλά και τους φωτογραφικούς φακούς, το σχεδιασμό του φωτογραφικού στούντιο κ.α.⁷⁹ Αντίθετα άργησε να χρησιμοποιήσει τεχνικές που είχαν ήδη καθιερωθεί στη στατική φωτογραφία που σχετίζονταν με το φωτισμό, την εστίαση και

⁷⁷ Classical film theory argued that photography and film demand entirely different ways of seeing and perceiving. For many early 20th century film theorists, such as Béla Balázs and Rudolph Arnheim, the question of photography and its relation to film was deemed irrelevant. Their main concern was to highlight the uniqueness and autonomy of film and cinema in relation to other artistic forms such as photography, theatre and literature. Stephen Gordon, *Photography in Film and Video*, www.luxonline.org.uk

⁷⁸ «In the beginning cinema benefited from the flexible film developed in 1889 for the Kodak and other hand cameras that had been designed to use it. It seems that the same negative emulsion was used to coat Eastman motion picture film as was used on Kodak film for still photography; certainly it was treated in the same way as regards exposure.» Barry Salt, *Film style and technology: History and Analysis*, Starword, London, 1992, σελ. 31

⁷⁹ «What is important as far as any possible visible effect in films is connected is the lens aperture that was used. This was about the same as that used for hand-camera photography at that time: i.e. an aperture of f11 to f16 for ordinary scenes under direct sunlight. Most fiction filmmaking was done out of doors at first with the exception of some of the Edison company films made in their well-known "Black Maria" studio. This was not modeled on the typical still photography studio of the time; but seems to have followed some idiosyncratic Edison idea about fixed scientific experimental conditions. It was rotated to follow the sun and fitted with a clear glass ceiling, so that filming was always done under direct sunlight coming from high front to the actors and set.» Barry Salt, *Film style and technology: History and Analysis*, Starword, London, 1992, σελ. 31

γενικότερα τα κεκτημένα της στατικής φωτογραφίας στον αισθητικό τομέα.⁸⁰

Ο G. Deleuze στα βιβλία του *Cinema 1, the movement- image* και *Cinema 2, the time- image*, συγγράφει μια φιλοσοφία του κινηματογράφου έχοντας ως αφετηρία του τις φιλοσοφικές απόψεις του H. Bergson και την ταξινόμηση των εικόνων και των σημείων του C. S. Peirce.⁸¹ Σ' αυτό το έργο του, ο G. Deleuze, εξετάζει τη σχέση της εικόνας με τον κινηματογράφο. Δημιουργεί μια νέα ταξινόμηση της εικόνας την οποία εφαρμόζει σε συγκεκριμένα παραδείγματα έργων γνωστών σκηνοθετών. Στο πρώτο μισό του εικοστού αιώνα θεωρεί ότι η κίνηση είναι το κύριο χαρακτηριστικό του κινηματογράφου και επικεντρώνει τη θεωρία του στην εικόνα – κίνηση, στο άκεντρο σύνολο δηλαδή των ποικίλων στοιχείων που δρουν και αντιδρούν το ένα προς το άλλο. Την εικόνα-κίνηση την χωρίζει σε τρεις κατηγορίες: στην εικόνα- αντίληψη, στην εικόνα- δράση και στην εικόνα- στοργή. Στο δεύτερο μισό του εικοστού

⁸⁰ «It is interesting that some of the well established techniques of the still photography of this period were not taken over into film photography; among them the use arc flood lights with diffusing screens in front of them, which was already a standard principal light source for still photography by 1894, and also the intentional production of "soft focus" by lens manipulation, which was a standard technique in still photography by 1898. Reflecting screens were also being used to bounce light on to shadow sides of figures in portrait still photography before the turn of the century.... Summing up, on the question of the influence of the style of still photographic lighting on that of films, I can say that there was no intimate connection between the two since film lighting was restricted to frontal sunlight whether diffused or not, while studio still photography mostly used light from the side or side-front». Barry Salt, *Film style and technology: History and Analysis*, Starword, London, 1992, σελ. 32

⁸¹ G. Deleuze, *Cinema 1 The movement - image*, trans. H. Tomlinson and B. Habberjam, University of Minesota Press, Minneapolis, 2001 και G. Deleuze *Cinema 2 The time - image*, trans. H. Tomlinson and R. Galeta, University of Minesota Press, Minneapolis, 2001

αιώνα ο Deleuze παρατηρεί ότι ο χρόνος είναι το κυρίαρχο στοιχείο στον κινηματογράφο και επικεντρώνει την προσοχή του στην εικόνα-χρόνος, δηλαδή στην εικόνα που πηγαινει πέρα από την κίνηση, στην εικόνα που εμπεριέχει η ίδια τη διάρκεια, την αλλαγή, τη σχέση και το μέγεθος.

Υπάρχουν όμως και αρκετές μελέτες και δοκίμια που ασχολήθηκαν με την ειδικά με τη φωτογραφία. Ένα από τα πιο διάσημα βιβλία που στρέφεται γύρω από το ζήτημα της φωτογραφίας είναι ο *Φωτεινός Θάλαμος* του Roland Barthes, στο οποίο ανάμεσα σε άλλες απόψεις του αναπτύσσει και αυτήν για το studium και το punctum της φωτογραφίας.

Στα λατινικά η λέξη studium δεν σημαίνει σπουδή αλλά την προσήλωση σε κάτι, την προτίμηση σε κάποιον, ένα είδος γενικής επένδυσης, βιαστικής βέβαια, αλλά χωρίς ιδιαίτερη οξύτητα. Με το studium ο R. Barthes αναφέρεται σε πολλές φωτογραφίες είτε ως πολιτικές μαρτυρίες είτε ως ιστορικούς πίνακες, διότι έτσι συμμετέχει ο θεατής στα πρόσωπα, στις εκφράσεις, στο διάκοσμο, στις χειρονομίες, στις πράξεις. Ένα δεύτερο στοιχείο έρχεται να σπάσει το studium, είναι κάτι που φεύγει από τη σκηνή σαν βέλος και έρχεται να διαπεράσει κάποιον. Αυτό το δεύτερο στοιχείο που έρχεται να διαταράξει το studium, ο Roland Barthes το ονομάζει με τη λατινική λέξη punctum. Punctum είναι συνάμα η αμυχή, μικρή τρύπα, μικρή κηλίδα, αλλά και ζαριά. Το punctum μιας φωτογραφίας είναι το τυχαίο, που από μόνο του μας κεντά, μας πονά.

Ξεχωρίζει λοιπόν ο R. Barthes στη φωτογραφία δύο στοιχεία: το πρώτο είναι το studium, δηλαδή το ευρύτατο πεδίο του ποικίλου ενδιαφέροντος του κάθε θεατή (μ' αρέσει/ δεν μ'αρέσει). Πρόκειται για το ίδιο είδος ανεύθυνου ενδιαφέροντος που έχουμε για ανθρώπους, θεάματα, ενδύματα, βιβλία. Αναγνωρίζω το studium σε μια φωτογραφία σημαίνει συναντώ τις προθέσεις του φωτογράφου, συμβιβάζομαι με αυτές, τις επιδοκιμάζω ή τις αποδοκιμάζω, αλλά πάντα τις κατανοώ.

Το δεύτερο στοιχείο είναι το *punctum* (αυτό που με κεντά), είναι η «λεπτομέρεια» που τραβάει περισσότερο την προσοχή. Η παρουσία αυτής της λεπτομέρειας αλλάζει την ανάγνωση του θεατή, νιώθει ότι αυτό που κοιτάζει είναι μια καινούρια φωτογραφία, η οποία παίρνει στα μάτια του μια ανώτερη αξία.

Υπάρχουν φωτογραφίες οι οποίες δεν περιέχουν *punctum* και περιορίζονται μόνο στο γενικότερο πεδίο του *studium*. Αλλά πολύ συχνά το *studium* και το *punctum* συνυπάρχουν, σε μια σχέση όμως που ο R. Barthes δεν μπορεί να καθορίσει με κανόνες σύνδεσης. Πρόκειται για μια συμπαρουσία. Το μόνο που μπορεί κάποιος να πει είναι ότι το *punctum* είναι «ένα μερικό αντικείμενο» μιας φωτογραφίας.⁸²

Παρόλο που ο R. Barthes ανήκει σε αυτούς που αντικρούει η νεοφορμαλιστική σχολή, οι θεωρίες του για τη φωτογραφία θα αποτελέσουν εργαλείο αυτής της μελέτης, κυρίως στην προσπάθεια να αναζητηθεί η εννοιολογική σημασία της στατικής φωτογραφίας μέσα στις ταινίες που θα εξεταστούν. Σε αρκετές από τις ταινίες που θα αναλυθούν οι στατικές φωτογραφίες, που παίζουν δραματουργικό ρόλο στην ταινία, αποτελούν το *punctum* μέσα στο όλο *studium* της ταινίας, είναι δηλαδή το στοιχείο που τραβάει το ενδιαφέρον του θεατή ή των πρωταγωνιστικών προσώπων της ταινίας. Όπου συμβαίνει αυτό στις ταινίες που αναλύονται στη συνέχεια, θα επισημανθεί. Στο κινηματογραφικό *punctum* (*cinematic punctum*) αναφέρεται και η Laura Mulvey με την ίδια έννοια, εντοπίζοντας

⁸² Roland Barthes, *Φωτεινός Θάλαμος*, μετφ. Γ. Κρητικός, εκδ. Ράππα, Αθήνα, 1983, σελ. 41 κ.ε., πρβ. και Laura Mulvey, *Death 24x a second. Stillness and the moving image*, Reaktion Books, London, 2006, σελ. 61-62 " Barthes *punctum* similarly provokes a sudden and involuntary emotional response, differentiating it from the *studium*, the term he uses to describe the presence of social, cultural or other meanings that have been consciously invested in the image. The *studium* belongs to the photographer, the *punctum* to the viewer."

δηλαδή το στοιχείο που κεντρίζει το ενδιαφέρον του θεατή μέσα σε μια ταινία.⁸³

Σε ό,τι αφορά την κινηματογραφική παραγωγή, η φωτογραφία πάντα έπαιζε ρόλο είτε ως στοιχείο προώθησης και διαφήμισης των ταινιών είτε ως επικουρικό εργαλείο κατά τη διάρκεια της ίδιας της παραγωγής βοηθώντας στην συντήρηση της συνέχειας και συνέπειας (continuity) της ταινίας. Σε αυτή τη δεύτερη χρήση σημαντικό ρόλο έπαιξαν οι φωτογραφίες τύπου Polaroid, οι οποίες στις μέρες μας δεν χρησιμοποιούνται πια και έχουν αντικατασταθεί από τις ψηφιακές φωτογραφίες. Την χρησιμότητα των στατικών φωτογραφιών ως μεγεθυμένα καρτέ για τη μελέτη και την ανάλυση των κινηματογραφικών ταινιών υποστηρίζουν και οι D. Bordwell και K. Thompson: «Ένα κινηματογραφικό έργο μπορεί να παραμείνει ζωντανό στη μνήμη μας τόσο μέσα από τις φωτογραφίες παραγωγής όσο και μέσα από την εμπειρία μας, όταν παρακολουθήσαμε την ταινία. Αυτές οι φωτογραφίες είναι συνήθως δύο ειδών. Η φωτογραφία μπορεί να είναι αντίγραφο ενός μοναδικού καρτέ της ολοκληρωμένης ταινίας, όπως αυτό έχει αποτυπωθεί στη λωρίδα του φιλμ. Ένα τέτοιο αντίγραφο ονομάζεται συνήθως μεγεθυμένο καρτέ⁸⁴. Ωστόσο, οι περισσότερες φωτογραφίες μιας ταινίας είναι φωτογραφίες παραγωγής, δηλαδή φωτογραφίες που τραβήχτηκαν στη διάρκεια των γυρισμάτων. Κατά κανόνα οι φωτογραφίες παραγωγής χρησιμοποιούνται για τη διαφήμιση της ταινίας σε εφημερίδες και περιοδικά, αλλά χρησιμοποιούνται επίσης και σε πολλά βιβλία για τον κινηματογράφο. Οι φωτογραφίες παραγωγής είναι συνήθως φωτογραφικά πιο ευκρινείς από τα μεγεθυμένα καρτέ

⁸³ Laura Mulvey, *Death 24x a second. Stillness and the moving image*, Reaktion Books, London, 2006, σελ. 195

⁸⁴ Ο G. Deleuze ονομάζει το μεγεθυμένο καρτέ photogramme και το ορίζει ως εξής: είναι το γενετικό στοιχείο της εικόνας- αντίληψης αδιαχώριστο από κάποιους δυναμισμούς. Η αερική (gaseous) κατάσταση μιας μοριακής αντίληψης. G. Deleuze, *The movement-image*, σελ. 217

και μπορεί να φανούν χρήσιμες για τη μελέτη των λεπτομερειών σε σκηνικά και κουστούμια. Δυστυχώς διαφέρουν από την εικόνα στη λωρίδα του φιλμ. Συνήθως ο φωτογράφος στήνει και φωτίζει ξανά τους ηθοποιούς και παίρνει τη φωτογραφία από γωνία και απόσταση, που δεν είναι ανάλογες με αυτές που βλέπουμε στην ολοκληρωμένη ταινία. Τα μεγεθυμένα καρέ αποτελούν συνεπώς ένα πολύ πιστότερο τεκμήριο της ολοκληρωμένης ταινίας.»⁸⁵ Στην παρούσα διατριβή θα χρησιμοποιηθούν μεγεθυμένα καρέ από τις ταινίες που εξετάζονται για την μελέτη και την εφαρμοσμένη αισθητική ανάλυση της παρουσίασης της στατικής φωτογραφίας μέσα στο κάδρο.

Στον κινηματογράφο τίποτα δεν μένει στατικό, πάντα κάτι κινείται. Ακόμη και αν κινηματογραφείται μια νεκρή φύση, το ίδιο το φιλμ μέσα στην κινηματογραφική μηχανή τρέχει με την ταχύτητα 24καρέ/δευτερόλεπτο. Το ίδιο συμβαίνει και όταν προβάλλεται κάτι ακίνητο, καθώς το φιλμ τρέχει μέσα στη μηχανή προβολής. Αυτό που μπορεί να συμβεί στον κινηματογράφο είναι η φαινομενική ακινησία, δηλαδή η κινηματογράφιση ενός στατικού κάδρου για τόσο χρονικό διάστημα, ώστε να φαίνεται και να παρουσιάζεται στον θεατή ως ακίνητο κάδρο. Σε αυτή την περίπτωση ανήκει και η κινηματογράφιση μιας στατικής φωτογραφίας, η οποία καλύπτει όλο το κινηματογραφικό κάδρο. Το εφέ που δημιουργείται, στην περίπτωση που μια στατική φωτογραφία εισάγεται μέσα στο φιλμ με τον παραπάνω τρόπο, είναι σαν να το κάνει να πετρώνει όχι μόνο λόγω της φαινομενικής ακινησίας, αλλά και επειδή ο ρυθμός της ταινίας μεταφέρεται στην στατική φωτογραφία και είναι σαν να σταματά.⁸⁶

⁸⁵ D. Bordwell, Kristin Thompson, Εισαγωγή στην τέχνη του Κινηματογράφου, μετφ. Κατερίνα Κοκκινίδη, εκδ. ΜΙΕΤ, Αθήνα 2004, σελ. 62

⁸⁶ «Ordinarily stationery photography is not as fundamentally remote from film as might be supposed. Still photographs maybe used for other purposes besides the illustrated magazines and the show cases of movie palaces. A still photograph inserted in the middle of a moving film gives a very curious sensation; chiefly

Στην περίπτωση που μια στατική φωτογραφία εισάγεται μέσα στο φιλμ αλλά δεν καλύπτει όλο το κινηματογραφικό κάδρο, τότε η δύναμή της έγκειται στο πώς είναι κινηματογραφημένη, στο τι ποσοστό του κάδρου καταλαμβάνει και στο τι συμβαίνει έξω από το κάδρο της φωτογραφίας, αλλά μέσα στο κινηματογραφικό κάδρο. Σε αυτή την περίπτωση ο θεατής αντιλαμβάνεται τη φωτογραφία σύμφωνα με τους κανόνες που διέπουν την αντίληψη της γραφικής μάζας.⁸⁷

Ένα άλλο κύριο σημείο που ενδιαφέρει την παρούσα μελέτη, σε ό,τι αφορά τη σχέση της φωτογραφίας και του κινηματογράφου, είναι η στατική φωτογραφία ως σημείο ανατροπής και αντιστρεπτικότητας (turning point και twist) ή αλλιώς ως στοιχείο αιτίας – αποτελέσματος μέσα στο σενάριο σύμφωνα με την νεο-φορμαλιστική θεωρία. Κατά κανόνα το αφήγημα εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από αίτια και αποτελέσματα. Συνήθως οι παράγοντες του αιτίου και του αποτελέσματος είναι οι χαρακτήρες και η δράση τους. Παρακολουθώντας γεγονότα και αντιδρώντας σε αυτά οι χαρακτήρες παίζουν διάφορους ρόλους μέσα στο μορφικό σύστημα της ταινίας. Δεν πηγάζουν όμως όλες οι αιτίες και τα αποτελέσματα από τους χαρακτήρες. Στις λεγόμενες ταινίες καταστροφής ένας σεισμός ή ένα παλιρροϊκό κύμα μπορεί να επισπεύσει μια σειρά ενεργειών από την

because the time character of the moving shots is carried over to the still picture, which therefore looks uncannily petrified. An ordinary photograph hardly ever gives an impression of rigid standstill because the dimension of motion is not applied to it, and the time spent looking at it is not considered as being the time that passes while the event shown in the picture takes place. But a still photograph cut into a film acts like the curse on Lot's wife. » Rudolph Arnheim, *Film as Art*, Faber and Faber Ltd, London, 1969, σελ.101

⁸⁷ How large an object appears on the screen depends partly on the distance at which the camera was placed from it, but partly also on how much the picture is enlarged when the finished film is projected. R. Arnheim, *Film as Art*, Faber and Faber, London, 1969, σελ..25

πλευρά των χαρακτήρων.⁸⁸ Με τον ίδιο τρόπο οι φωτογραφίες που εξετάζονται στην ταινία αυτή προκαλούν αλυσιδωτές αντιδράσεις στους χαρακτήρες της κάθε ταινίας και οδηγούν σε συγκεκριμένα αποτελέσματα.

Δραματουργικά το σημείο ανατροπής στο σενάριο ή αλλιώς «βασικό σημείο πλοκής» είναι το σημείο στο οποίο στρέφεται οριστικά η ροή του μύθου της ιστορίας προς το κυρίως θέμα.⁸⁹ Μπορεί να υπάρχουν τουλάχιστον δύο τέτοια σημεία σε σενάρια που ακολουθούν την κλασικές δομές δραματουργίας. Κάθε σημείο ανατροπής, σύμφωνα με την Linda Seger⁹⁰:

- Αλλάζει την τροπή της ιστορίας προς μια νέα κατεύθυνση.
- Θέτει την κεντρική ερώτηση και μας κάνει να αναρωτιόμαστε ποια θα είναι η απάντηση.
- Είναι πολύ συχνά μια στιγμή, κατά την οποία ο πρωταγωνιστής παίρνει μια απόφαση ή δεσμεύεται.
- Ανεβάζει το δείκτη σημασίας των γεγονότων (“it raises the stakes”).
- Σπρώχνει την ιστορία προς την επόμενη πράξη.
- Μας πηγαίνει σε ένα νέο πεδίο της ιστορίας και μας δίνει ένα διαφορετικό επίκεντρο για την περαιτέρω εξέλιξη της πλοκής.⁹¹

Η αντιστρεπτικότητα (twist) συμβαίνει, όταν αντιστρέφουμε κάτι, όταν κινούμαστε στην εκ διαμέτρου αντίθετη κατεύθυνση από την αρχική πορεία της ταινίας.⁹²

⁸⁸ D. Bordwell, Kristin Thompson, Εισαγωγή στην τέχνη του Κινηματογράφου, μετφ. Κατερίνα Κοκκινιδή, εκδ. ΜΙΕΤ, Αθήνα 2004, σελ. 120- 121

⁸⁹Χριστίνα Kallas- Καλογεροπούλου, Σενάριο, Η τέχνη της επινόησης της αφήγησης στον κινηματογράφο, Νεφέλη, Αθήνα, 2006, σελ. 151

⁹⁰ Η Linda Seger εργάζεται ως σύμβουλος συγγραφής σεναρίων στο Hollywood και διδάσκει την τεχνική της συγγραφής σεναρίων σε αμερικανικά πανεπιστήμια.

⁹¹ Χριστίνα Kallas- Καλογεροπούλου, ο.π., σελ. 153

⁹² Χριστίνα Kallas- Καλογεροπούλου, ο.π., σελ. 226

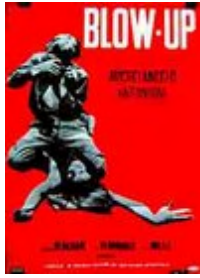
Τελειώνοντας το πρώτο μέρος της παρούσας εργασίας ελπίζω να έχει γίνει κατανοητό ότι το θεωρητικό πλαίσιο που παρουσίασα αφορά στην εφαρμοσμένη αισθητική του κινηματογράφου. Όλες οι θεωρίες που έχουν εκτεθεί παραπάνω υποστηρίζουν ότι είναι ικανές όχι μόνο να αναλύσουν ένα τελειωμένο κινηματογραφικό έργο, αλλά μπορούν να βοηθήσουν και στη σύνθεση και δημιουργία νέων ταινιών. Αυτός είναι και ένας από τους κυριότερους λόγους, για τον οποίο επιλέχτηκαν οι παραπάνω θεωρίες για την ανάλυση του συγκεκριμένου θέματος της διατριβής.

Θέλω να επισημάνω ξανά ότι οι ταινίες που επιλέχτηκαν θα αναλυθούν μέσα από μια προσωπική ανάγνωση με την άντληση στοιχείων κυρίως από τις φορμαλιστικές θεωρίες που ήδη παρουσιάστηκαν. Σε ζητήματα οπτικής αντίληψης θα βοηθηθώ από τις απόψεις του Rudolf Arnheim και του Herbert Zettl. Από τη Σχολή του Wisconsin ακολουθώ την άποψή τους ότι το σύστημα ανάλυσης ταινιών που υποστηρίζουν δεν συνιστά μια απόλυτη θεωρία ή μέθοδο. Συνιστά έναν τρόπο μελέτης θεμάτων και ερωτημάτων σχετικών με τον κινηματογράφο, ο οποίος είναι μάλλον εμπειρικός και δίνει έμφαση στην ανακάλυψη γεγονότων, τα οποία σχετίζονται με τις ταινίες που μελετούνται μέσα από την ποιητική του κινηματογράφου.⁹³

⁹³ Neoformalism has even less in common with what has been called "Grand Theory," that development in the humanities that has embraced ever more wide-ranging intellectual programs... Nor is it, once again, a method. It is a set of assumptions, an angle of heuristic approach, and a way of asking questions. It is frankly empirical and places great emphasis on the discovery of facts about films. D. Bordwell, *Historical Poetics of Cinema*, στο *The Cinematic Text: Methods and Approaches*, ed. R. Barton Palmer, AMS Press, New York, 1989, σελ. 389



Ανάλυση των ταινιών και των καρτέ



Blow-up

Σκηνοθεσία: Michelangelo Antonioni

Σενάριο: Julio Cortázar, Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra

**Cast: David Hemmings (Thomas), Sarah Miles (Patricia),
Vanessa Redgrave (Jane), John Castle (Bill), Peter Bowles
(Ron), Jane Birkin, Gilian Hills....**

Διάρκεια 111'

Γλώσσα: Αγγλικά

Χώρα Παραγωγής: Ηνωμένο Βασίλειο, Ιταλία

Έτος παραγωγής: 1966

Το *Blow-up* είναι η πιο εμπορική επιτυχία του Αντονιόνι, η πρώτη ταινία που γυρίζει στο εξωτερικό και η πρώτη του ταινία από τις τρεις που είχε υπογράψει στο συμβόλαιό του με την MGM.¹

Η ταινία παρακολουθεί μια μέρα από τη ζωή ενός διάσημου φωτογράφου μόδας στο swinging Λονδίνο της δεκαετίας του '60. Το φιλμ ξεκινάει ξημερώματα σε ένα δρόμο με ένα τζιπ γεμάτο από μίμους που φωνάζουν και χαίρονται, χωρίς πάντως να αποσαφηνίζεται ο ρόλος τους.² Ο φωτογράφος βγαίνει από ένα

¹ Michelangelo Antonioni, *The complete films*, Seymour Chatman/Paul Duncan (Ed.), Tachen, Köln, 2004, σελ.100

² "Κανείς δεν ξέρει τι αντιπροσωπεύουν οι μίμοι στην αρχή και στο τέλος της ταινίας. Στην αρχή ίσως δημιουργούν μια αντίθεση – αντίστιξη, γιατί στην επόμενη σκηνή βλέπουμε τους άστεγους να βγαίνουν από το άσυλο." Σχόλιο του P.Brunette. (Ο μελετητής των ταινιών του Αντονιόνι P. Brunette σχολιάζει

κέντρο αστέγων, ρακένδυτος μαζί με τους άλλους άστεγους, μπαίνει στη Rolls Royce του και κατευθύνεται στο στούντιό του. Αντιλαμβανόμαστε ότι πέρασε τη νύχτα στο κέντρο, για να μπορέσει να φωτογραφήσει κρυφά τους άστεγους.

Στο στούντιό του παρακολουθούμε μια φωτογράφιση του διάσημου μοντέλου της εποχής Verushka, σκηνή που κατά την άποψη του Brunette είναι έντονα σεξουαλική.³ Σ' αυτή τη σκηνή βλέπουμε το πρώτο πλάνο, με το οποίο ο Αντονιόνι ντουμπλάρει τον εαυτό του, δηλαδή κάνει αισθητή την παρουσία του. Πρόκειται για ένα πλάνο tilt (κίνηση της κάμερας στον κάθετο άξονα της), το οποίο γίνεται πίσω από την φωτογραφική μηχανή και τον φωτογράφο λίγο πριν αρχίσει η φωτογράφιση.⁴ Στη συνέχεια παρακολουθούμε μια άλλη φωτογράφιση με πολλά μοντέλα, τα οποία, επειδή τον εκνευρίζουν, τα εγκαταλείπει στημένα σε πόζες και φεύγει. Ο χαρακτήρας του ήρωα χτίζεται μέσα από αυτές τις σκηνές: πρόκειται για έναν πολύ πετυχημένο φωτογράφο, ο οποίος χρησιμοποιεί τα μοντέλα του στο βαθμό που του είναι απαραίτητα, ενώ στη συνέχεια αδιαφορεί για την παρουσία τους.

Η επόμενη κίνησή του πρωταγωνιστή είναι η επίσκεψή του στο σπίτι ενός φιλικού ζευγαριού, της Patricia και του Bill. Ο άντρας είναι ζωγράφος και η κοπέλα του φαίνεται να ενδιαφέρεται για τον

προφορικά το *Blow-Up* παρακολουθώντας την ταινία σε DVD, όπου εφεξής θα γίνονται οι παραπομπές).

³Η σκηνή με την Verushka είναι ιδιαίτερα σεξουαλική, αλλά δίνεται μέσα από το μεταλλικό στοιχείο της κάμερας. Brunette DVD Πρβ. «Ο Antonioni παρουσιάζει τον φωτογράφο μόδας να κινείται με σπασμούς πάνω από το κορμί της Verushka πυροδοτώντας τη φωτογραφική του μηχανή. Άτακτο στα αλήθεια! Στην πραγματικότητα η χρήση της κάμερας δεν είναι ο καλύτερος τρόπος για να ριχτεί σε κάποιον σεξουαλικά. Ανάμεσα στον φωτογράφο και το θέμα πρέπει να υπάρχει απόσταση» S. Sontag, *Περί φωτογραφίας*, μτφ. Η. Παπαϊωάννου, ΦΩΤΟγράφος, Αθήνα 1993, σελ. 24

⁴ P. Brunette, *The films of Michelangelo Antonioni*, Cambridge University Press, 1998, σελ.111-112

φωτογράφο. Σ' αυτό το σημείο ο Αντονιόνι κάνει την πρώτη του αναφορά στην τέχνη.⁵ Ο ζωγράφος βλέποντας ένα παλιό πίνακα του λέει: «Δεν σημαίνουν τίποτα, όταν τα ζωγραφίζω, μόνο μουντζούρες. Αργότερα, πιάνομαι από κάτι. Όπως αυτό το πόδι, και το θέμα ξεκαθαρίζει μόνο του, αποκτά νόημα...Σαν να βρίσκεις το «κλειδί» σε αστυνομικό διήγημα.»⁶ Οι πίνακες έχουν κυβιστικά και πουαντιγιστικά στοιχεία, αποτελούνται από πινελιές στο σχήμα της κουκίδας και κάνουν σαφή αναφορά στον κόκκο που βγαίνει από τη μεγέθυνση μιας φωτογραφίας.

Στην επιστροφή του στο στούντιο ο φωτογράφος βρίσκει να τον περιμένουν δύο νεαρά κορίτσια, που επιθυμούν να γίνουν μοντέλα, αλλά αυτός τα αγνοεί. Οι θεατές μαθαίνουν ότι τα μοντέλα που εγκατέλειψε στημένα τον περιμένουν ακόμη για φωτογράφιση.

Με τη Rolls Royce του πηγαίνει σε ένα μαγαζί με αντικες και στη συνέχεια κατευθύνεται προς ένα πάρκο, όπου συναντάει ένα ζευγάρι και το φωτογραφίζει κρυφά χωρίς ενδοιασμούς.⁷ Όταν η γυναίκα αντιλαμβάνεται ότι τους τράβηξε φωτογραφίες, τρέχει και τον ικετεύει να της δώσει το φιλμ. Αυτός αρνείται και φεύγει. Πρόκειται για τη διάσημη σκηνή στο πάρκο γύρω στο 30^ο λεπτό της ταινίας. Ο φωτογράφος επιστρέφει στο κατάστημα με τις αντικες, απ'

⁵ «Το βάθος και το ξεδίπλωμα των διαφορετικών επιπέδων ενδιαφέρουν πολύ τον σκηνοθέτη, όπως και το αφηρημένο σχέδιο. Αυτό γίνεται ολοφάνερο κατά την επίσκεψη του φωτογράφου στο σπίτι του ζωγράφου. Ο Antonioni μιλάει για τη δική του μέθοδο. Διαστέλλεται λοιπόν η φύση της τέχνης και η σχέση της τέχνης με την πραγματικότητα». Brunette DVD

⁶ Πρόκειται πιθανότατα για αναφορά του M. Antonioni στο διήγημα του Honoré de Balzac *Το άγνωστο αριστούργημα*.

⁷ «Στο πάρκο βλέπουμε το φωτογράφο να κοιτάζει, αλλά αυτό που κοιτάζει δεν είναι αυτό που βλέπουμε εμείς. Υπάρχει μια 3^η οπτική γωνία, αυτή του Antonioni, με την οποία ο σκηνοθέτης δηλώνει την παρουσία του. Πίσω από την φωτογραφική κάμερα υπάρχει ένα ακόμα επίπεδο, η κινηματογραφική κάμερα». Brunette DVD

όπου αγοράζει μια προπέλα και δικαιολογεί αργότερα την αγορά της λέγοντας ότι πρόκειται για αντικείμενο που είναι εντελώς άχρηστο.

Στη συνέχεια ο ήρωας συναντιέται με τον εκδότη του και του δείχνει φωτογραφίες με άστεγους για το βιβλίο που ετοιμάζεται να εκδώσει. Όταν επιστρέφει στο στούντιό του, τον περιμένει η γυναίκα που είχε φωτογραφήσει στο πάρκο, η οποία απαιτεί πάλι τις φωτογραφίες. Προσφέρεται μάλιστα και η ίδια ως αντάλλαγμα για τα αρνητικά του φιλμ. Αυτός της δίνει ένα άδειο ρολό φιλμ, ενώ αυτή του δίνει ένα, όπως αποδεικνύεται αργότερα, ψεύτικο νούμερο τηλεφώνου. Η περιέργεια του φωτογράφου για τις φωτογραφίες του πάρκου είναι πλέον μεγάλη. Μπαίνει στο σκοτεινό θάλαμο και εκτυπώνει τα αρνητικά, εκθέτει τις φωτογραφίες και προσπαθεί να αναλύσει τα στοιχεία τους.⁸ Από το βλέμμα της γυναίκας σε μια από τις φωτογραφίες οδηγείται σε ένα σημείο της ίδιας φωτογραφίας, σημείο πίσω από τους θάμνους, το οποίο αρχίζει και μεγεθύνει, ώσπου στο τέλος βλέπει ένα όπλο. Η πρώτη του αντίδραση είναι

⁸ «Αρχίζει η σκηνή της μεγέθυνσης. Ο φωτογράφος πρώτα εμφανίζει το φιλμ. Βλέπει τα αρνητικά. Επιλέγει τα αρνητικά που θέλει και αρχίζει να τα εκτυπώνει. Δημιουργεί μεγεθύνσεις και κρεμάει τις φωτογραφίες στον τοίχο. Οι φωτογραφίες καλύπτουν όλο το κινηματογραφικό κάδρο και έχουμε πάνω από τη μια την άλλη, ενώ βλέπουμε το φωτογράφο να προσπαθεί να φτιάξει μια αφήγηση από τις φωτογραφίες, όπως ακριβώς κάνει ένας σκηνοθέτης σε μια ταινία. Η διαδικασία συνεχίζεται με άλλες φωτογραφίες (τις οποίες εμείς δεν είδαμε στο πάρκο), καθώς ο ήρωας προσπαθεί να βρει τον νοητό άξονα που χαράζει το βλέμμα της γυναίκας στις φωτογραφίες. Είναι σαν τον άξονα που ακολουθεί και το μοντάζ μιας ταινίας. Ο σκηνοθέτης θέτει πράγματα μαζί, τα φέρνει το ένα δίπλα στο άλλο προσφέροντας έτσι μια ερμηνεία της πραγματικότητας. Ο φωτογράφος παρατηρεί με μεγεθυντικό φακό και συνεχίζει τη μεγέθυνση των αρνητικών. Και εμείς κάνουμε το ίδιο, προσπαθούμε να επιθέσουμε μια αφήγηση, ένα νόημα σε αυτά που μας συμβαίνουν. Αλλά τελικά η πραγματικότητα έχει ένα καθολικό νόημα; Στο τέλος της σκηνής ο Αντονιόνι μας αποκαλύπτει σε ολικό κάδρο την ιστορία που αφηγούνται οι φωτογραφίες του πάρκου, οι οποίες καταλήγουν σε μια μεγέθυνση που αποκαλύπτει ένα όπλο. Το μοντάζ των φωτογραφιών κρατάει το ενδιαφέρον μας, δεν υπάρχει τίποτα άλλο». Brunette DVD

γεμάτη χαρά, γιατί νομίζει ότι απέτρεψε ένα φόνο. Η σκηνή της μεγέθυνσης ξεκινάει περίπου στο 60^ο λεπτό της ταινίας.⁹

Ακολουθεί ένα διάλειμμα με τα δύο κορίτσια που θέλουν να γίνουν μοντέλα, τα οποία επιστρέφουν στο στούντιο και οι τρεις, μαζί με το φωτογράφο, παίζουν ένα σεξουαλικό παιχνίδι. Όταν τα δύο κορίτσια φεύγουν, ο φωτογράφος αρχίζει πάλι να εξετάζει τις φωτογραφίες του πάρκου. Καταλήγει μάλιστα να τραβήξει φωτογραφία της φωτογραφίας του, για να μπορέσει να τη μεγεθύνει ακόμα περισσότερο, πράγμα που τεχνικά δεν φαίνεται δυνατό. Στην τελευταία μεγέθυνση ξεχωρίζει ένα πτώμα. Η αναγνώριση αυτή γίνεται περίπου στο 75^ο λεπτό.

Ο φωτογράφος επιστρέφει στο πάρκο, όπου βρίσκει το πτώμα¹⁰, αλλά δεν έχει τη φωτογραφική μηχανή του, για να το τραβήξει φωτογραφία.¹¹ Όταν γυρίζει στο στούντιο του, βρίσκει ότι έχουν κλαπεί όλα τα αρνητικά και οι φωτογραφίες του πάρκου

⁹ «Η μεγέθυνση βοηθάει να αποκαλυφτεί η πραγματικότητα και το συμβάν. Αποκαλύπτεται η αλήθεια ως ένα βαθμό, γιατί ο κόκκος κάνει τη φωτογραφία να μοιάζει με πίνακα πουαντιγιστικής τεχνοτροπίας και ο φωτογράφος καλείται να δώσει νόημα στη λεπτομέρεια». Brunette DVD

¹⁰ «Ο φωτογράφος πήγε από την πραγματικότητα στην εικόνα, δόμησε ένα νόημα στην εικόνα της προϋπάρχουσας πραγματικότητας και τώρα επιστρέφει στην πραγματικότητα για να ελέγξει αυτή τη δομή που δημιούργησε. Πάει στο πάρκο, για να βρει το πτώμα. Κάθε νόημα όμως είναι κοινωνικό και, για να γίνει κατανοητό, χρειάζεται ένα σύνολο, δεν είναι ατομικό. Απαιτείται κάποιος μάρτυρας, για να το επιβεβαιώσει, ώστε η πραγματικότητα να εδραιωθεί». Brunette DVD

¹¹ «Ο άντρας ήταν ζωντανός, την ώρα που ο φωτογράφος έφευγε από το πάρκο έχοντας βγάλει την τελευταία φωτογραφία του. Πώς είναι λοιπόν δυνατόν να εμφανίζεται ως πτώμα στην φωτογραφία του φωτογράφου; Ακόμα και σε κάτι τόσο ρεαλιστικό, όπως η φωτογραφία, η αλήθεια δεν είναι εύκολα ορατή». Brunette DVD

εκτός από μία, αυτή με το πτώμα.¹² Τον επισκέπτεται η φίλη του Patricia, της δείχνει τη φωτογραφία με το πτώμα και αυτή του λέει ότι μοιάζει με ζωγραφικό πίνακα του συντρόφου της Bill.

Ο φωτογράφος πηγαίνει στη συναυλία ενός γνωστού μουσικού συγκροτήματος της εποχής, των Yardbirds, από όπου φεύγει κυνηγημένος, γιατί καταφέρνει να πάρει ένα κομμάτι από τη σπασμένη κιθάρα ενός μέλους του γκρουπ.¹³ Όταν σταματούν να τον κυνηγούν οι οπαδοί του γκρουπ, πετάει το κομμάτι της κιθάρας και στη συνέχεια πηγαίνει σε ένα πάρτι με ναρκωτικά και αλκοόλ, για να συναντήσει τον εκδότη του Ron, να του μιλήσει για τον φόνο και για να τον καλέσει στο πάρκο να φωτογραφήσουν μαζί το πτώμα. Ο Ron βρίσκεται υπό την επήρεια ναρκωτικών και δεν είναι σε θέση να τον καταλάβει. Ο φωτογράφος μένει στο πάρτι, καπνίζει ναρκωτικές ουσίες και, όταν ξυπνάει την άλλη μέρα το πρωί, πηγαίνει στο πάρκο, αλλά το πτώμα έχει εξαφανιστεί από εκεί (στο 100^ο λεπτό). Καθώς κάνει βόλτα στο πάρκο, το τζιπ με τους μίμους, που είχαν εμφανιστεί στην αρχική σκηνή της ταινίας, πλησιάζει και δύο μίμοι πηγαίνουν σε ένα γήπεδο τένις και αρχίζουν να παίζουν με μια φανταστική μπάλα. Ο φωτογράφος στην αρχή είναι απρόθυμος και μένει αμέτοχος, αλλά στο τέλος συμμετέχει στο παιχνίδι των μίμων. Η ταινία τελειώνει με ένα μεγάλο πλάνο του φωτογράφου στο πράσινο γρασίδι του πάρκου.¹⁴ Ο φωτογράφος εξαφανίζεται με ένα fade out και προβάλλεται ο τίτλος ΤΕΛΟΣ. «Δίπλα στο μάτι που παρατηρεί υπάρχει το μάτι που φαντάζεται. Η είσοδος του πρωταγωνιστή στο παιχνίδι ίσως υπονοεί την είσοδο του

¹² «Έμεινε μόνο μια μεγέθυνση, αυτή με το πτώμα, η οποία όμως δεν χρησιμεύει σε τίποτα μόνη της, έξω από τα συμφραζόμενά της, τις άλλες φωτογραφίες. Η αλυσίδα χάθηκε». Brunette DVD

¹³ «Η κιθάρα έξω από το χώρο της συναυλίας είναι άχρηστη και γι' αυτό ο φωτογράφος την πετάει. Το ίδιο κάνει και ο επόμενος που την πιάνει». Brunette DVD

¹⁴ T.J. Ross, *Cool Times*, in *Focus on Blow-up*, Prentice-Hall, 1971, σελ. 105

διφορούμενου στην ταινία, ενός διφορούμενου που βρίσκει εκφραστική λύση στη φόρμα».¹⁵

Η ταινία βασίζεται στο διήγημα του Julio Cortázar, αλλά πρόκειται για μια πολύ ελεύθερη μεταφορά του διηγήματος σε σενάριο από τους Antonioni και Guerra. Το διήγημα του Julio Cortázar, το οποίο ενέπνευσε τον M. Antonioni για το σενάριο του *Blow-up*, έχει τον τίτλο «*Τα σάλια του Διαβόλου*» (*Las Babas del Diablo*). Ο πρωταγωνιστής του διηγήματος είναι ένας Αργεντινός μεταφραστής και ερασιτέχνης φωτογράφος που ζει στο Παρίσι. Μια μέρα, σε έναν περίπατό του φωτογραφίζει, αυτό που νομίζει ότι είναι, το φλερτάρισμα ενός νεαρού από μια μεγαλύτερη του γυναίκα. Υπάρχει και ένας ηλικιωμένος κύριος μέσα σε ένα παρκαρισμένο αυτοκίνητο κοντά τους. Μετά το τράβηγμα της φωτογραφίας ο νεαρός ξεφεύγει, ενώ η γυναίκα διαμαρτύρεται στον ερασιτέχνη φωτογράφο και το ίδιο κάνει και ο ηλικιωμένος κύριος, ο οποίος βγαίνει από το αυτοκίνητο. Όταν αργότερα ο ήρωας μελετάει τη φωτογραφία, βλέπει ή φαντάζεται ότι βλέπει πως η γυναίκα στην ουσία προωθούσε τον νεαρό στον ηλικιωμένο κύριο και ότι η φωτογράφιση έδωσε την ευκαιρία στον νεαρό να το σκάσει.¹⁶

Η ταινία του Αντονιόνι είναι αληθινά μια ταινία για την όραση σε σχέση με την δόμηση της πραγματικότητας, άποψη την οποία δέχεται και ο ίδιος ο σκηνοθέτης.¹⁷ Ερευνά επίσης το πόσο μπορεί να ισχύει η πραγματικότητα αυτή έξω από το context, τα συμφραζόμενά της. Οι φωτογραφίες στην προκειμένη περίπτωση ως μέσο όρασης ή εμβάθυνσης της όρασης (μέσα από τις μεγεθύνσεις) βοηθούν στη δόμηση της πραγματικότητας, η οποία όμως, επειδή

¹⁵ Κινηματογραφικό αρχείο 4, Μικελάντζελο Αντονιόνι, επιμέλεια Τασούλα Καραϊσκάκη, Αιγόκερως, 1984, σελ. 51

¹⁶ Χούλιο Κορτάσαρ, Τα μυστικά όπλα, εκδ. Απόπειρα, Αθήνα, 1990, σελ. 63-80

¹⁷ Κινηματογραφικό αρχείο, 4. Μικελάντζελο Αντονιόνι, επιμέλεια Τασούλα Καραϊσκάκη, Αιγόκερως, 1984, σελ. 49

ακριβώς δεν μοιράζεται με το κοινωνικό σύνολο, παραμένει αναπόδεικτη σε οποιονδήποτε άλλο πέρα από τον πρωταγωνιστή¹⁸. Στο τέλος της ταινίας και ο ίδιος ο ήρωας δεν είναι απόλυτα βέβαιος για τον φόνο.

Οι χαρακτήρες της ταινίας παραμένουν απλές φόρμες, για τις οποίες δεν μαθαίνουμε πολλά στοιχεία. Οι ηθοποιοί είναι μέρος του τοπίου και πρέπει να ενσωματώνονται σε αυτό. Για την προσωπική ζωή του πρωταγωνιστή δεν έχουμε περισσότερες πληροφορίες πέρα από το ότι είναι ένας επιτυχημένος φωτογράφος μόδας και βέβαια ό,τι μαθαίνουμε γι' αυτόν το μαθαίνουμε από την εξωτερική συμπεριφορά του. Το ίδιο συμβαίνει και με τους χαρακτήρες που τον περιβάλλουν. Ο Αντονιόνι δηλώνει για τον πρωταγωνιστή του: «Σίγουρα μου αρέσει αυτό το πρόσωπο, όπως και η ζωή που κάνει. Όταν ετοιμάζα την ταινία, ένιωθα μια ευφορία. Περνούσα ευχάριστα προσπαθώντας να ακολουθήσω τα βήματα του φωτογράφου. Δεν είναι όμως ο δικός μου τρόπος ζωής».¹⁹ Ο P. Brunette συμπληρώνει αυτή την άποψη λέγοντας ότι, παρόλο που ο Αντονιόνι έλκεται από το lifestyle του πρωταγωνιστή του, είναι συγχρόνως πολύ κριτικός απέναντι στην επιφανειακή συμπεριφορά που τον διακρίνει,²⁰ ενώ ο J. F.Scott υποστηρίζει ότι ο Αντονιόνι αισθάνεται επαγγελματική συγγένεια με τον ήρωά του, ο οποίος γνωρίζει την σκληρότητα της αστικής απομόνωσης, αλλά δεν ξέρει πώς να απαλλαγεί από αυτήν.²¹

Οι υπόλοιποι χαρακτήρες της ταινίας, οι φίλοι του φωτογράφου, τα μοντέλα του, ο εκδότης του, η κοπέλα από το ζευγάρι του πάρκου, παίζουν εντελώς δευτερεύοντες ρόλους και αναπτύσσονται από τον σκηνοθέτη στο βαθμό μόνο που είναι απαραίτητοι για την εξέλιξη του σεναρίου.

¹⁸ P. Brunette DVD.

¹⁹ Μικελάντζελο Αντονιόνι, Κείμενα και Συνεντεύξεις, Αιγόκερως, 1988, σελ.35

²⁰ Brunette DVD

²¹ J. F.Scott, Blow-up: Antonioni and the Mod World, in *Focus on Blow-up*, Prentice-Hall, 1971, σελ. 90

Η μουσική της ταινίας, εκτός από τη μουσική των τίτλων της αρχής και του τέλους, είναι περιορισμένη και πάντα λειτουργική. Ακούγεται από το pick-up κάποιου προσώπου της ταινίας και από τη συναυλία των Yardbirds που είναι υπαρκτό συγκρότημα της εποχής. Πέρα από αυτές τις σκηνές με την μουσική ο Αντονιόνι δίνει ιδιαίτερη προσοχή στον περιβαλλοντικό ήχο και εκμεταλλεύεται το track των φυσικών ήχων.

Ο Αντονιόνι ως σκηνοθέτης ενδιαφέρεται ιδιαίτερα για την αισθητική εικόνα των ταινιών του. Το ενδιαφέρον αυτό είναι ξεκάθαρο και στο Blow - up, όπου δημιουργεί αυτή την αντίθεση με τους διαφορετικούς χώρους στους οποίους αναφέρεται: η κοινωνία του swinging Λονδίνου τη δεκαετία του '60 και το πάρκο. Αν θεωρήσουμε τις στατικές φωτογραφίες που επιλέγει να μας δείξει μέσα στην κινούμενη εικόνα ως ένα παράθυρο, μια έξοδο και ένα καινούριο πεδίο, μπορούμε να ανακαλύψουμε ότι πέρα από το glamour, τα ναρκωτικά και το ροκ του Λονδίνου υπάρχουν τα άσυλα των αστέγων και η γαλήνη ενός πράσινου πάρκου, στο οποίο όμως σχεδιάζεται και πραγματοποιείται ένας φόνος.

Οι φωτογραφίες του ασύλου παρουσιάζονται με τη μέθοδο του άλμπουμ, ξεφυλλίζονται μέσα στο κινηματογραφικό κάδρο από τον εκδότη του πρωταγωνιστή Ron. Καμιά δεν καλύπτει όλο το κάδρο παραμένοντας με αυτόν τον τρόπο σε απόσταση από τον θεατή. Οι φωτογραφίες του πάρκου στην αρχή παρουσιάζονται κρεμασμένες στον τοίχο του στούντιο, αλλά με τέτοιο τρόπο, ώστε να τηρούνται οι άξονες των διανυσμάτων του βλέμματος (eyeline match). Όσο μεγεθύνονται όμως, τόσο ο φακός τις πλησιάζει, ώσπου στο τέλος καταλαμβάνουν όλο το κινηματογραφικό κάδρο. Η ταινία περιστρέφεται γύρω από τη σκηνή της μεγέθυνσης των φωτογραφιών, που αποτελεί την κεντρική σκηνή της ταινίας, όπου ο πρωταγωνιστής ανακαλύπτει το μέσο του κινηματογράφου και κατ' επέκταση το μοντάζ. Γι' αυτό και ο ρυθμός της ταινίας χαμηλώνει

εκεί.²² Αυτή τη στιγμή μπορεί ο θεατής να αντιληφθεί ότι το επεισόδιο στο πάρκο το έβλεπε από μια άλλη οπτική γωνία και όχι από αυτή που το έβλεπε και τραβούσε τις φωτογραφίες ο πρωταγωνιστής-φωτογράφος. Αυτός είναι ο τρόπος που επιλέγει ο Αντονιόνι, για να κάνει αισθητή τη δική του παρουσία ως σκηνοθέτη.²³

Ο κόσμος του *Blow-up*, όπως συμβαίνει σε όλες τις ταινίες του Αντονιόνι, βασίζεται στην δυαδικότητα, σε αντικρουόμενα δηλαδή ζεύγη, τα οποία διατρέχουν όλη την ταινία τόσο στο αισθητικό επίπεδο, όσο και στο εννοιολογικό. Είναι φανερό ότι το περιβάλλον του swinging Λονδίνου της δεκαετίας του '60, το οποίο αποτελεί και την καθημερινή ζωή του πρωταγωνιστή, έρχεται σε αντίθεση με την ντετεκτιβίστικη παράλληλη ιστορία της ταινίας, η οποία εκτυλίσσεται στο πάρκο και η οποία μας ενδιαφέρει, γιατί χρησιμοποιεί τη φωτογραφία δραματουργικά. Αν, σύμφωνα με τον Roland Barthes, το πρώτο περιβάλλον είναι το studium της εποχής του sex, drugs and rock 'n' roll του Λονδίνου, ιδωμένο από μία κριτική ματιά, τότε η ιστορία του φόνου αποτελεί το punctum της όλης ταινίας,²⁴ δηλαδή οι φωτογραφίες του πάρκου είναι αυτές που κεντρίζουν το ενδιαφέρον του πρωταγωνιστή και κατ' επέκταση το ενδιαφέρον των θεατών.

Αισθητικά η δυαδικότητα των αντικρουόμενων στοιχείων γίνεται ολοφάνερη κατ' αρχήν από τη χρωματική παλέτα που

²² H. Fernández, From Cortázar to Antonioni: Study of an adaptation, in *Focus on Blow-up*, Prentice-Hall, 1971, σελ. 166:

²³ H. Fernández, ο.π., σελ. 166, Πρβ. G.Deleuze, The movement - Image, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2001, σελ. 75

²⁴ Ρολάν Μπάρτ, Ο Φωτεινός Θάλαμος, εκδ. Ράππα, Αθήνα, 2002, σελ. 41- 83. Πρβ. και Asbjørn Grønstad, Anatomy of a Murder: Bazin, Barthes, Blow-up, www.thefilmjournal.com/issue9/blow-up.html. Βλ. και εισαγωγή στο κεφ. Φωτογραφία- Κινηματογράφος

χρησιμοποιείται σε καθέναν από αυτούς τους άξονες.²⁵ Στον άξονα του Λονδίνου ο Αντονιόνι χρησιμοποιεί γκρίζους τόνους, μεταλλικά χρώματα και, κατά διαστήματα, έντονα χρώματα όπως το ροζ και το λαχανί, π.χ. στα ρούχα των μοντέλων και των κοριτσιών του οργίου.²⁶ Ο Αντονιόνι λέει ότι η «η ψυχολογία των ηρώων μου έβγαινε πιο ανάγλυφη και ζωντανή στο τότε Λονδίνο». Η πόλη προσφερόταν άλλωστε για τις χρωματικές του αναζητήσεις, αφού βρήκε στο γκρίζο ουρανό της τους χαμηλούς τόνους που ήθελε.²⁷ Η χρωματική παλέτα αυτών των σκηνών είναι κάπως ψυχρή και παραπέμπει σε βιομηχανικούς χώρους και φυσικά σε αστικά περιβάλλοντα, τα οποία αντιτίθενται στη γήινη χρωματική παλέτα του πάρκου, όπου κυριαρχεί το πράσινο.²⁸ Ο Brunette θυμίζει στην ανάλυσή του ότι το πάρκο αποτελεί κι αυτό έναν τεχνητό χώρο κατασκευασμένο από τον άνθρωπο. Παρ' όλα αυτά είναι ένας χώρος, όπου κυριαρχούν τα φυσικά στοιχεία σε αντίθεση με τα οικοδομήματα που αποτελούν το σκηνικό του αστικού Λονδίνου.²⁹

Οι ασπρόμαυρες φωτογραφίες έρχονται ως μια τρίτη παράμετρος στην ποικιλία των χρωμάτων, μέσα στις οποίες διαδραματίζεται η ανακάλυψη του φόνου από τον πρωταγωνιστή. Αφού όμως αυτή η ανακάλυψη δεν αποδεικνύεται και στον εξωτερικό έγχρωμο κόσμο, οι ασπρόμαυρες φωτογραφίες

²⁵ « Το χρώμα είναι εξαιρετικό στις ταινίες του Antonioni, και είναι κάτι περισσότερο από ντεκόρ ή σχολιασμός. Συχνά εμπλέκεται χημικά με τη σκηνή.» S. Kauffmann, *A year with Blow-up: Some notes*, in *Focus on Blow-up*, Prentice-Hall, 1971, σελ. 74

²⁶ Για το χρώμα στον Antonioni βλέπε και G. Deleuze, *The movement - Image*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2001, σελ. 119 - 120

²⁷ Κινηματογραφικό αρχείο, 4. Μικελάντζελο Αντονιόνι, επιμέλεια Τασούλα Καραϊσκάκη, Αιγόκερως, 1984, σελ. 47

²⁸ M. Kozloff, *The Blow-up*, in *Focus on Blow-up*, Prentice-Hall, 1971, σελ. 60

²⁹ P. Brunette, *The Films of Michelangelo Antonioni*, σελ. 116

επιβεβαιώνουν το γεγονός ότι κάτι ασπρόμαυρο δεν είναι ρεαλιστικό, ανήκει στο παρελθόν ή σε κάποιον ονειρικό κόσμο.³⁰

Στην τελευταία σκηνή της ταινίας, η οποία εκτυλίσσεται στο πάρκο, στο γήπεδο του τένις, οι δύο χρωματικές παλέτες ενώνονται με τον ερχομό των γελωτοποιών μίμων, καθώς τα κουστούμια τους διαθέτουν έντονα χρώματα, ενώ το φόντο είναι γήινο. Σ' αυτή την σκηνή προκύπτει και το συμπέρασμα ότι τίποτα δεν έχει σημασία, πέρα από τον κοινωνικό του περίγυρο.³¹

Στο *Blow up* ο Αντονιόνι προσπάθησε να δώσει «βάθος και προοπτική», να αφήσει αέρα ανάμεσα στα πράγματα και τα πρόσωπα και γι' αυτό δεν δούλεψε πολύ με τηλεφακούς, πράγμα που είχε κάνει στην προηγούμενη ταινία του, την *Κόκκινη Έρημο*. Όπως δηλώνει ο ίδιος: «Στις προηγούμενες ταινίες μου προσπαθούσα να εξετάσω τις σχέσεις ανάμεσα στα άτομα, συνήθως τις ερωτικές σχέσεις τους, τα συναισθήματά τους, κλπ. Σ' αυτή την ταινία δε συμβαίνει τίποτε απ' αυτά. Εδώ η σχέση είναι ανάμεσα στο άτομο και στην πραγματικότητα, στα πράγματα που το περιβάλλουν... Οι εμπειρίες του πρωταγωνιστή δεν είναι συναισθηματικές ή ερωτικές, περισσότερο αφορούν στη σχέση του με τον κόσμο, με αυτά που βρίσκει στο δρόμο του».³² Τελικώς η απόκτηση μιας εμπειρίας γίνεται ταυτόσημη με τη φωτογράφιση της και η συμμετοχή σε ένα δημόσιο γεγονός ισοδυναμεί όλο και περισσότερο με το να βλέπεις το γεγονός σε φωτογραφική μορφή...Σήμερα τα πάντα υπάρχουν, για να καταλήξουν σε μια φωτογραφία.³³

³⁰ H. Zettl, *Εικόνα- Ήχος- Κίνηση, Εφαρμοσμένη αισθητική στην τηλεόραση και τον κινηματογράφο*, ΕΛΛΗΝ, Αθήνα, 1999, σελ. 95- 107

³¹ A. Knight, *Three encounters with Blow-up*, in *Focus on Blow-up*, Prentice-Hall, 1971, σελ. 68

³² Κινηματογραφικό αρχείο, 4. Μικελάντζελο Αντονιόνι, επιμέλεια Τασούλα Καραϊσκάκη, Αιγόκερως, 1984, σελ. 49

³³ S. Sontag, *Περί φωτογραφίας*, μτφ. Η. Παπαϊωάννου, ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ, Αθήνα 1993, σελ. 33

Ο δραματουργικός ρόλος της φωτογραφίας στην ταινία του Αντονιόνι είναι εμφανής, αλλά συγχρόνως είναι και δύσκολο να χαρακτηριστεί ως κάτι άλλο πέρα από το παιχνίδι που προκύπτει για την προβληματική ανάμεσα στην πραγματικότητα και την ψευδαίσθηση. Οι φωτογραφίες του πάρκου είναι αυτές που προκαλούν τη σύγκρουση στον κόσμο του πρωταγωνιστή και καθοδηγούν, σεναριακά και φορμαλιστικά, την εξέλιξη της ταινίας. Ο Αντονιόνι όμως επιμένει στην αμφισημία (ambiguity) ως το τέλος της ταινίας, χωρίς να δίνει άλλη λύση πέρα από αυτήν της ένταξης στο κοινωνικό περιβάλλον.³⁴ Οι φωτογραφίες του πάρκου μας πηγαίνουν σε ένα νέο επίπεδο της ιστορίας και μας δίνουν ένα διαφορετικό επίκεντρο για την περαιτέρω εξέλιξη της πλοκής. Μέχρι τη σκηνή του πάρκου η ταινία κινείται μόνο μέσα στο lifestyle του Λονδίνου του '60 χωρίς κανένα στοιχείο προβληματισμού. Το κεντρικό ζήτημα που απασχολεί τον Αντονιόνι για την όραση σε σχέση με την πραγματικότητα και την ψευδαίσθηση στην ουσία ξεκινάει από αυτές τις φωτογραφίες, οι οποίες επίσης ανεβάζουν το σασπένς της ταινίας.

Όπως είναι φυσικό η τελευταία σκηνή του παιχνιδιού στο πάρκο, όπου οι μίμοι προσποιούνται ότι παίζουν τένις, αφήνει ανοιχτά ερωτήματα και αποτέλεσε το βασικό σημείο συζήτησης γι' αυτό που συνιστά το κεντρικό θέμα της ταινίας για πολλούς μελετητές και κριτικούς του Αντονιόνι: Τι είναι πραγματικότητα;³⁵

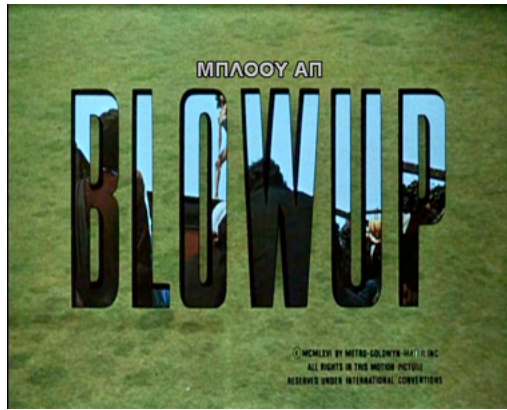
Το *Blow up* του Αντονιόνι είναι η ταινία με τη μεγαλύτερη βιβλιογραφία απ' όλες όσες εξετάζει αυτή η μελέτη, είναι εξαιρετικά

³⁴ ««Σχεδόν παντού υπήρχαν άνθρωποι που ήθελαν να συζητήσουν εκτενώς το αν η δολοφονία στην *Blow Up* συνέβη πραγματικά ή ήταν μια ψευδαίσθηση. Πάντως, ο Αντονιόνι,, εδώ όπως και πριν, ενδιαφερόταν για τις αμφισημίες. Αλλά οι αμφισημίες στην τέχνη, όπως και αυτές της ζωής, προκύπτουν μόνο από σαφή γεγονότα-και αυτό είναι που τις καθιστά ενδιαφέρουσες » S. Kaufman, *A year with Blow-up: Some notes*, in *Focus on Blow-up*, Prentice-Hall, 1971, σελ. 71

³⁵ A. Knight, *Three encounters with Blow-up*, in *Focus on Blow-up*, Prentice-Hall, 1971, σελ. 68

πολυσυζητημένη, είναι επίσης και χρονολογικά η πρώτη κινηματογραφική παραγωγή που μελετά η εργασία μου. Ταινίες που θα εξεταστούν στην συνέχεια συχνά κάνουν αναφορές στο Blow up με διαφορετικούς τρόπους και προσεγγίσεις, πράγμα, που καθιστά την ταινία του Αντονιόνι μοντέλο-υπόδειγμα για τον δραματουργικό ρόλο της φωτογραφίας στη σεναριακή εξέλιξη των ταινιών.





Οι τίτλοι αρχής και οι τίτλοι τέλους της ταινίας δημιουργούνται πάνω στο πράσινο χορτάρι του πάρκου, όπου ο φωτογράφος βγάζει τις επίμαχες φωτογραφίες.

Στους τίτλους αρχής μέσα από τα γράμματα διακρίνονται μοντέλα, τα οποία χορεύουν στο ρυθμό της μουσικής των τίτλων και εναρμονίζονται με την ατμόσφαιρα του swinging Λονδίνου του '60.



Στους τίτλους του τέλους εμφανίζεται η υπογραφή του σκηνοθέτη Μ. Αντονιονι με το fade out, εξαφανίζοντας με αυτό τον τρόπο τον πρωταγωνιστή του στο πράσινο χορτάρι, το οποίο, όπως είναι γνωστό, το είχε βάψει, για να μπορέσει να αποδώσει μια απόκοσμη ατμόσφαιρα.





Ο φωτογράφος συναντάει τον μάνατζέρ του σε ένα εστιατόριο, για να του δείξει τις φωτογραφίες για το βιβλίο που ετοιμάζει. Πρόκειται για τις φωτογραφίες από το άσυλο αστέγων. Δεν έχουν καμία σχέση με οτιδήποτε έχουν δει μέχρι στιγμής οι θεατές, ούτε με το γκλάμουρ των μοντέλων μόδας ούτε με τη σκηνή στο πάρκο. Είναι τελείως παράταιρες με τη ζωή του φωτογράφου. Κινηματογραφούνται σε υποκειμενικό πλάνο του μάνατζερ καθώς τις ξεφυλλίζει.



Αυτή είναι η οπτική γωνία κάτω από την οποία κινηματογράφησε το επεισόδιο στο πάρκο ο σκηνοθέτης Μ. Antonioni. Οι φωτογραφίες που ακολουθούν στην σκηνή της μεγέθυνσης είναι τραβηγμένες από άλλη οπτική γωνία, αυτή της μηχανής του φωτογράφου, και οι θεατές δεν τις έχουν δει ακόμη.

Ο Μ. Antonioni στην σκηνή της μεγέθυνσης θα ενώσει την οπτική ματιά του σκηνοθέτη και του φωτογράφου κινηματογραφώντας ξανά τις φωτογραφίες.

Ως σκηνοθέτης κάνει έτσι την παρουσία του διαρκώς αισθητή, για να υπενθυμίζει στους θεατές ότι ο κινηματογράφος αποτελεί μια κατασκευή και μια ερμηνεία της πραγματικότητας.

Όπως θα δούμε στα επόμενα καρέ που σχολιάζονται, ο φωτογράφος θα δοκιμάσει να δώσει νόημα στις φωτογραφίες που τράβηξε ο ίδιος μέσα από τη δική του φωτογραφική μηχανή.



Ο φωτογράφος παρακολουθεί τις φωτογραφίες που έχει βγάλει στο πάρκο, ώσπου βλέπει σε μια μεγέθυνση του ζευγαριού (της γυναίκας και του ηλικιωμένου άντρα) τον άξονα του βλέμματος της γυναίκας να κατευθύνεται προς ένα άλλο σημείο του πάρκου. Το γεγονός αυτό του κεντρίζει το ενδιαφέρον και προσπαθεί να ανακαλύψει τι είναι αυτό που κοιτάζει η γυναίκα.

Εντοπίζει το σημείο μέσα στο κάδρο στο οποίο θεωρεί ότι κατευθύνεται το βλέμμα της γυναίκας, το σημειώνει και το μεγεθύνει.

Αν θεωρήσουμε ότι η κάθε φωτογραφία καταγράφει μια πραγματικότητα, τότε η κάθε μεγέθυνσή της αποκαλύπτει ένα πιο βαθύ επίπεδο της πραγματικότητας, η οποία όμως μπορεί να μην είναι σχετική με την προηγούμενη.





Όταν ο φωτογράφος πιστεύει ότι έχει τελειώσει πια με τις μεγεθύνσεις, κοιτάζει τις φωτογραφίες προσπαθώντας να δημιουργήσει την ιστορία, δηλαδή στην ουσία ανακαλύπτει την αφήγηση στον κινηματογράφο και το κινηματογραφικό μοντάζ.

Ο Μ. Αντονιονι κινηματογραφεί τις φωτογραφίες την μια μετά την άλλη με cut καλύπτοντας όλη την κινηματογραφική οθόνη χωρίς να παρεμβάλλει πλάνα με το πρόσωπο του φωτογράφου που τις κοιτάζει, όπως έκανε σε προηγούμενες προσπάθειες του φωτογράφου, για να ανακαλύψει το τι συμβαίνει, και χωρίς κάποιον άλλο ήχο εκτός από τον περιβαλλοντικό. Η σκηνή κρατάει το ενδιαφέρον του θεατή αμείωτο μόνο με το σασπένς της ανακάλυψης του συμβάντος. Ο θεατής ταυτίζεται με την περιέργεια του φωτογράφου.



Το ζευγάρι τρέχει χαρούμενο στο πάρκο και σε μια δεδομένη στιγμή αγκαλιάζεται.





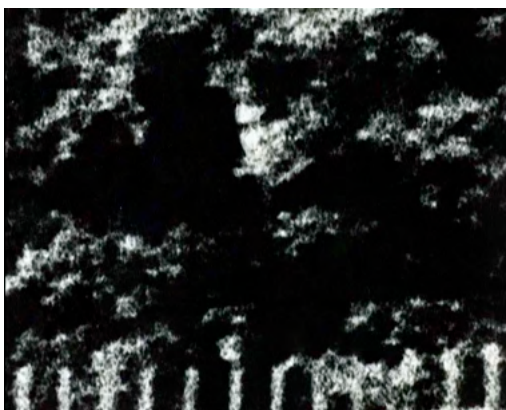
Η μεγέθυνση αυτής της τελευταίας φωτογραφίας με το ζευγάρι αγκαλιά αναδεικνύει τον άξονα του βλέμματος που κοιτάει έξω από το κάδρο της συγκεκριμένης φωτογραφίας.



Αυτό αναγκάζει το φωτογράφο να επιστρέψει σε ένα πιο μακρινό πλάνο, ώστε να βάλει μέσα στο κάδρο το σημείο στο οποίο κατευθύνεται το βλέμμα της γυναίκας. Αυτό το σημείο είναι ο φράχτης.



Ο Μ. Antonioni κάνει pan στην ίδια φωτογραφία προς τον φράχτη. Σε αυτή τη φωτογραφία διακρίνεται αμυδρά ένας άνθρωπος.



Η ακόμη μεγαλύτερη μεγέθυνση αποκαλύπτει έναν άνδρα πίσω από τον φράχτη και τις φυλλωσιές των δέντρων. Σε αυτό το σημείο η μεγέθυνση έχει φτάσει σε τέτοιο βαθμό που ο μεγάλος κόκκος της φωτογραφίας εμποδίζει την αυστηρή οριοθέτηση της φόρμας. Η φόρμα διαχέεται.



Η μεγέθυνση του χεριού του άντρα αποκαλύπτει το όπλο που κρατάει.



Η γυναίκα αντιλαμβάνεται την παρουσία του φωτογράφου...



Και προβληματίζεται.



Ο άντρας στρέφεται και αυτός προς τον φωτογράφο και είναι ακόμη όρθιος και ζωντανός.



Κοντινό πλάνο στην γυναίκα, η οποία στη συνέχεια ...



τρέχει προς τον φωτογράφο προσπαθώντας να τον εμποδίσει να βγάλει φωτογραφίες.



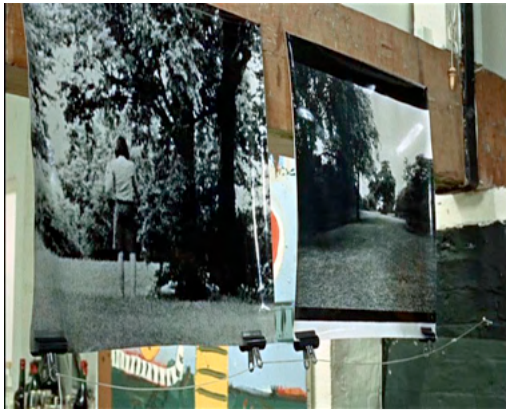
Μακρινό πλάνο στο πάρκο



του οποίου η μεγέθυνση δείχνει την γυναίκα να στέκεται τώρα μόνη της κοντά στα δέντρα με την πλάτη προς τον φωτογράφο.



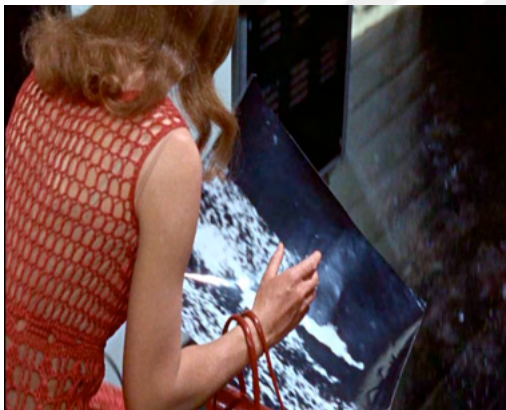
Και ξανά μακρινό πλάνο στο άδειο
πια πάρκο.
Δεν υπάρχει καμιά φωτογραφία με
πτώμα ούτε κάποια απόδειξη ότι
διαπράχθηκε φόνος.



Ο Μ. Antonioni «επιστρέφει» μέσα
στο χώρο του στούντιο και με μια
κίνηση ραπ πηγαίνει από τις
φωτογραφίες, οι οποίες κινηματο-
γραφούνται πλέον σε σχέση με το
φόντο τους ...



στον φωτογράφο που τις κοιτάζει,
για να μας υπενθυμίσει ότι αυτά
δεν συμβαίνουν τώρα, αλλά είναι
στατικές φωτογραφίες, πάνω στις
οποίες τοποθετεί κάποιος την
ερμηνεία του. Στην δεδομένη
στιγμή η ερμηνεία είναι ότι ο ίδιος
ο φωτογράφος παρεμπόδισε έναν
φόνο.



Όταν ο φωτογράφος επιστρέφει στο σπίτι του, βλέπει ότι όλες οι μεγεθυσμένες φωτογραφίες του, όπως και τα αρνητικά της σκηνής του πάρκου, έχουν κλαπεί. Έχει μείνει μόνο μία φωτογραφία, η οποία είναι δυσδιάκριτη, γιατί έχει προέλθει από μεγέθυνση μέρους του αρνητικού σε πολύ μεγάλο βαθμό και άρα δεν μπορεί να αποτελέσει απόδειξη του φόνου. Η φωτογραφία αυτή δείχνει ένα πτώμα, έναν άνδρα δηλαδή ξαπλωμένο στο χορτάρι, και δεν υπήρχε ανάμεσα στις φωτογραφίες της σκηνής της μεγέθυνσης. Η φίλη του φωτογράφου Sarah Miles τον επισκέπτεται και αυτός της δείχνει τη φωτογραφία. Αυτή του απαντάει ότι της θυμίζει τους πίνακες του Bill (κάτω) και ότι δεν καταλαβαίνει πραγματικά τι δείχνει η φωτογραφία.





Η Φωτογραφία

Σκηνοθεσία: Νίκος Παπατάκης

Σενάριο: Νίκος Παπατάκης

Cast: Άρης Ρέτσος (Ηλίας), Χρήστος Τσάγκας (Γεράσιμος),

Ζωζώ Ζάρπα (Μητέρα του Ηλία), Δέσποινα Τομαζάνη,

Χρήστος Βαλαβανίδης

Διάρκεια: 102'

Γλώσσα: Ελληνικά

Χώρα Παραγωγής: Ελλάδα, Γαλλία

Έτος παραγωγής: 1987

Η Φωτογραφία είναι η τέταρτη ταινία που σκηνοθέτησε ο Παπατάκης, ο οποίος κατά περιστάσεις, έχει ασχοληθεί με τον κινηματογράφο όχι μόνο ως σκηνοθέτης, αλλά και ως ηθοποιός και παραγωγός.

Η ταινία εξελίσσεται στην Ελλάδα και στη Γαλλία. Ο Ηλίας στη διάρκεια της δικτατορίας των συνταγματαρχών ζει σε άθλια οικονομική κατάσταση σε ένα χωριό της Καστοριάς μαζί με τη χήρα μητέρα του, στιγματισμένος από τον νεκρό πατέρα του που ήταν κομμουνιστής.³⁶ Προσπαθεί απεγνωσμένα να βρει διέξοδο στο

³⁶ «Η σαφήνεια του πολιτικού λόγου της ταινίας είναι ίσως από τις πλέον σπάνιες στον ελληνικό κινηματογράφο. Ο τρόπος που τοποθετούνται τα προβλήματα είναι άμεσος και χωρίς προσφυγή σε νύξεις και απλουστεύσεις. Οι ενέργειες των καταδοτών, η χρησιμοποίηση βίας από πληρωμένους εκβιαστές, το οικονομικό γκέτο των γουναράδων στη Γαλλία, οι συνθήκες στράτευσης κατά τη διάρκεια της δικτατορίας κατονομάζονται επακριβώς και καταγγέλλονται ανοιχτά». Χρυσάνθη

εξωτερικό, στην Αμερική ή στη Γαλλία. Η μητέρα του τον συμβουλεύει να πάει στο Παρίσι και να βρει έναν μακρινό συγγενή τους, τον Γεράσιμο, ο οποίος εδώ και χρόνια δουλεύει εκεί ως γουναράς. Ελπίζει ότι θα τον βοηθήσει, αν μάλιστα ο Ηλίας του αποκαλύψει ότι τα λεφτά που στέλνει από τη Γαλλία για τους γονείς του εδώ και χρόνια σε έναν καστοριανό χουντικό, μένουν στην τσέπη του τελευταίου, αφού οι γονείς του Γεράσιμου έχουν προ πολλού πεθάνει, αλλά κανείς δεν τον έχει ειδοποιήσει σχετικά. Ο Ηλίας πηγαίνει στους τάφους των γονιών του Γεράσιμου και φωτογραφίζει τις ταφόπλακες, για να έχει αποδείξεις, και στη συνέχεια φεύγει για το Παρίσι. Πριν αναχωρήσει όμως, παίρνει μαζί του μια διαφημιστική φωτογραφία κάποιας λαϊκής τραγουδίστριας της εποχής, την οποία βρίσκει στο δρόμο.³⁷

Φτάνοντας στο Παρίσι ο Ηλίας αναζητεί τον Γεράσιμο στον κύκλο των καστοριανών γουναράδων. Από αυτούς μαθαίνει την διεύθυνση του Γεράσιμου και κάποια στοιχεία του χαρακτήρα του. Μαθαίνει ότι ο Γεράσιμος είναι ένας δύστροπος άνθρωπος, κλειστός και μονήρης τύπος, χωρίς πολλές σχέσεις με τους υπόλοιπους γουναράδες. Όταν ο Ηλίας επισκέπτεται τον Γεράσιμο, αυτός γίνεται επιθετικός μαζί του, αναστατώνεται με τα νέα για τους γονείς του, δυσπιστεί και ετοιμάζεται να τον πετάξει έξω από το σπίτι. Πέφτει όμως η φωτογραφία της τραγουδίστριας από την τσέπη του Ηλία και, όταν ο Γεράσιμος τον ρωτάει ποια είναι η γυναίκα της φωτογραφίας, αυτός απαντά ότι είναι η αδερφή του η Ευτυχία, ενώ εμείς ξέρουμε ότι ο Ηλίας δεν έχει αδελφή.

Σωτηροπούλου, Η διασπορά στον ελληνικό κινηματογράφο. Επιδράσεις και επιρροές στη θεματολογική εξέλιξη των ταινιών της περιόδου 1945-1986, εκδ. Θεμέλιο, 1995, σελ. 219

³⁷ Τη φωτογραφία την πετάει στο δρόμο μια νεαρή κοπέλα καθώς μπαίνει σε ένα πολυτελές σπορ αυτοκίνητο και λέει: «Μεγάλο ψέμα αυτή η φωτογραφία. Αυτή η τραγουδίστρια ήτανε έτσι εδώ και είκοσι χρόνια». Ν. Παπατάκη *Η Φωτογραφία*, εκδ. Χατζηνικολή, Αθήνα 1986, σελ. 12

Ο Γεράσιμος, αφού πρώτα βεβαιωθεί για το θάνατο των γονιών του, αποφασίζει να φιλοξενήσει τον Ηλία στο σπίτι του και να τον βοηθήσει να επιβιώσει στο Παρίσι διδάσκοντάς του την τέχνη του γουναρά. Καθώς περνούν οι μέρες, ο Γεράσιμος προσπαθεί να πάρει τα λεφτά του πίσω από τον χουντικό καστοριανό με αλληλογραφία. Ο ίδιος όμως δεν ξέρει γραφή και ανάγνωση και χρησιμοποιεί ως γραμματέα μια φίλη του και τον Ηλία, ενώ συγχρόνως εκμυστηρεύεται στον τελευταίο ότι ενδιαφέρεται να παντρευτεί την Ευτυχία, την οποία και ερωτεύτηκε από τη φωτογραφία της. Αρχίζει έτσι μια αλληλογραφία γνωριμίας μεταξύ της «Ευτυχίας» και του Γεράσιμου, την οποία διεκπεραιώνει αποκλειστικά ο Ηλίας. Ο Ηλίας δηλαδή γράφει τα γράμματα της ανύπαρκτης Ευτυχίας, τα στέλνει στη μητέρα του στην Καστοριά και αυτή του τα ξαναστέλνει πίσω στο Παρίσι. Ο Ηλίας επίσης γράφει για λογαριασμό του Γεράσιμου τα γράμματα προς την Ευτυχία. Σε κάποιο γράμμα ο Γεράσιμος προτείνει γάμο στην Ευτυχία και συμφωνούν οι δυο τους να ανακαινιστεί το σπίτι του Γεράσιμου στο Παρίσι σύμφωνα με το γούστο της Ευτυχίας.

Η ανακαίνιση αυτή γίνεται πολύ χρονοβόρα διαδικασία, αφού ο Ηλίας αλλάζει συνεχώς τις απόψεις της Ευτυχίας, προσπαθώντας να κερδίσει χρόνο και βυθίζεται όλο και περισσότερο στο ίδιο του το ψέμα. Όταν μάλιστα όλα πλησιάζουν προς το τέλος, ο ίδιος βάζει φωτιά στο εργαστήριο της γούνας, για να δημιουργήσει οικονομικό πρόβλημα στον ευεργέτη του. «Είναι φανερό πως ο νους του Ηλία έχει εμπλακεί μέσα στα γρανάζια μιας πολυδαίδαλης διαδικασίας, την οποία κινεί με τέτοιο τρόπο, ώστε δεν μπορεί ούτε ο ίδιος να ελέγξει πια.»³⁸ Ο Ηλίας, μη μπορώντας να κάνει διαφορετικά, αφού έχει προσπαθήσει τα πάντα, ώστε να απελπίσει τον Γεράσιμο, ξεκινάει μαζί του το ταξίδι για την Ελλάδα, για να συναντήσει επιτέλους ο

³⁸ Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, Η διασπορά στον ελληνικό κινηματογράφο, ό.π., σελ. 216

Γεράσιμος την Ευτυχία. Στην Ελλάδα φτάνουν το 1974, όταν πια έχει πέσει η χούντα.³⁹ Στο δρόμο για το χωριό τους προς την Καστοριά βλέπουν πρόσφατες φωτογραφίες της τραγουδίστριας «Ευτυχίας», στις οποίες όμως ο Γεράσιμος δεν αναγνωρίζει το πρόσωπο της μέλλουσας γυναίκας του.⁴⁰ Σε μια στάση στους ορεινούς χωματόδρομους προς το χωριό ο Ηλίας σκοτώνει τον Γεράσιμο χτυπώντας τον με μια πέτρα στο κεφάλι.

Η ταινία προβλήθηκε το 1987 στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης όπου κέρδισε το βραβείο καλύτερου σεναρίου, το οποίο όμως ο Παπατάκης αρνήθηκε, γιατί θεωρήθηκε από πολλούς σκάνδαλο το γεγονός ότι το φιλμ δεν κέρδισε το βραβείο καλύτερης ταινίας⁴¹. Είναι σίγουρα μια πολύ ελληνική ταινία⁴² για τον νόστο,

³⁹ «Όχι τυχαία το δράμα των ηρώων παίρνει τέλος σε μια Ελλάδα που ξεστήνει τα λάβαρα και τα σκηνικά των Απριλιανών. Η περίοδος του ψέματος τελείωσε. Και οι ήρωες πρέπει επιτέλους να αντιμετωπίσουν την προδιαγεγραμμένη μοίρα τους, που θέλει να μην ολοκληρώσουν το ταξίδι της επιστροφής στην Ιθάκη, γιατί, πολύ απλά, δεν υπάρχει πατρίδα για τον μετανάστη.» Υπουργείο Πολιτισμού, Η ελληνική ματιά, ένας αιώνας κινηματογράφου, επιμέλεια κειμένων Αχ. Κυριακίδης, εκδ. ΦΚΘ, 1999, σελ.116.

⁴⁰ «Δεν είναι τυχαίο ότι οι πρόσφατες φωτογραφίες της τραγουδίστριας Καίτης Αγγελάκη (της γυναίκας που έγινε η αφορμή για όλη αυτή την περιπέτεια) που είναι διάσπαρτες στην πόλη δεν σημαίνουν τίποτα για τον Γεράσιμο, καθώς το δικό του όραμα είναι καλά φυλαγμένο και προστατευμένο μέσα του.» Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, Η διασπορά στον ελληνικό κινηματογράφο, ό.π. σελ. 217

⁴¹ 30 χρόνια Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου, εκδ. ΦΚΘ, 1999, σελ. 162-164

⁴² «Ήθελα να κάνω ένα ελληνικό φιλμ, κι όταν λέω ελληνικό, δεν εννοώ να διαδραματίζεται στην Ελλάδα ή να παρουσιάζει ελληνικές φορεσιές. Αλλά να πραγματεύεται ένα σοβαρό ελληνικό πρόβλημα και νομίζω πως τα κατάφερα.» Συνέντευξη του Ν. Παπατάκη στον Στ. Σκλαβουνάκο, δημοσιευμένη στο οπισθόφυλλο του βιβλίου του Ν. Παπατάκη *Η Φωτογραφία*, εκδ. Χατζηνικολή, Αθήνα 1986.

όπως υποστήριξε ο ίδιος ο σκηνοθέτης και πολλοί κριτικοί⁴³, όταν πρωτοπροβλήθηκε. Σωστά έχει υποστηριχθεί ότι η διασπορά από την εποχή του Οδυσσέα δεν είναι τίποτα άλλο από την αναγκαστική παραμονή μακριά από την εστία, την οικογένεια, το κοινωνικό σύνολο, αλλά και την ευτυχία. Η αδυναμία ανατροπής αυτής της κατάστασης οδηγεί σε φυγές μέσα από το όνειρο. Φυγές σκληρές και τραγικές, καθώς η τρέλα και ο θάνατος είναι η τελική λύση του αδιεξόδου, ενός αδιεξόδου που επιβάλλεται από εντελώς εξωτερικούς παράγοντες.⁴⁴ Είναι επίσης μια ταινία, το θέμα της οποίας σε διάφορες παραλλαγές πραγματεύεται ο Παπατάκης σε όλες τις ταινίες του, η σχέση δηλαδή εξουσιαστή – εξουσιαζόμενου, κυριαρχίας – υποταγής, η σχέση μέντορα – μαθητευόμενου⁴⁵.

Η Φωτογραφία πηγάζει από ένα πραγματικό γεγονός που είχε συμβεί στις αρχές της δεκαετίας του '50 στη Βαρκελώνη και διάβασε ο Παπατάκης σε κάποιο δημοσίευμα. «Ένας οδοκαθαριστής είχε πει ψέματα σε ένα φίλο του με αφορμή μια φωτογραφία που μάζεψε από τον δρόμο. Τελικά ο οδοκαθαριστής σκότωσε τον φίλο του και το πρόβλημά του στη δίκη ήταν να πείσει τον δικαστή ότι δεν τον σκότωσε από συμφέρον».⁴⁶ Πηγή έμπνευσης για το σενάριο της ταινίας στάθηκε ακόμη ένα γεγονός από την παιδική ηλικία του Παπατάκη στην ελληνική παροικία της Αντίς Αμπέμπα. Ένας Έλληνας περίμενε την γυναίκα που θα παντρευόταν στην Αιθιοπία, την οποία δεν είχε δει ποτέ, αλλά είχε λάβει μόνο μια φωτογραφία της. Μετά από ένα ταξίδι είκοσι περίπου ημερών η γυναίκα έφτασε, αλλά δεν

⁴³ Πρβλ. την άποψη του Χρ. Μήτση « Ένας Έλληνας της διασποράς έκανε την πιο ελληνική ταινία του φεστιβάλ», *Οθόνη* τ. 27 (1986), σελ. 27

⁴⁴ Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, ό.π. σελ. 205- 206

⁴⁵ Το ίδιο θέμα πραγματεύεται ο Παπατάκης και στις υπόλοιπες ταινίες που έχει σκηνοθετήσει, δηλαδή: *Οι άβυσσοι* (1963), *Οι βοσκοί* (1967), *Gloria mundi* (1975/2005), *Οι ισορροπιστές* (1991)

⁴⁶ Συνέντευξη του Ν. Παπατάκη στον Michel Ciment, στο *Νίκος Παπατάκης, Μονογραφία*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 2005, σελ. 180

είχε καμιά σχέση με την φωτογραφία που είχε στείλει, γιατί ήταν περίπου δεκαπέντε χρόνια μεγαλύτερη. Τότε «Παίχτηκε το διπλό δράμα της γυναίκας που χρειάστηκε να ξαναφύγει και του άντρα που έχασε κάθε εμπιστοσύνη απέναντι στον γάμο. Αυτό το γεγονός με είχε εντυπωσιάσει πολύ και το ξανασκέφτηκα, όταν προετοιμάζα την ταινία».⁴⁷

Όπως όλες οι ταινίες του Παπατάκη, έτσι και *Η φωτογραφία* στηρίζεται πολύ στον λόγο - διάλογο και στην ερμηνεία των ηθοποιών και αποκαλύπτει μια βαθιά ψυχολογική διάσταση⁴⁸.

Οι δύο πρωταγωνιστές της ταινίας είναι, υπό μία έννοια, αντιήρωες. Είναι μίζεροι, βασανισμένοι, μοναχικοί και μονόχνοτοι.⁴⁹ Η συνάντησή τους όμως δημιουργεί μια σχέση αλληλεξάρτησης, η οποία προσφέρει και στους δύο ελπίδα και, ως ένα βαθμό, ικανοποίηση. «Τα στοιχεία που χρησιμοποιεί ο σκηνοθέτης, για να καταδείξει τόσο τις μεταξύ τους όσο και τις προς τρίτους προσπάθειες απεγκλωβισμού από την ψυχολογική και κοινωνική απομόνωση είναι οι φωτογραφίες, τα γράμματα και τα τηλέφωνα. Η δομή της ταινίας είναι τέτοια, ώστε αυτά τα στοιχεία αλληλοεξαρτώμενα και επηρεαζόμενα το ένα από το άλλο σηματοδοτούν και πυροδοτούν ενέργειες των ηρώων μέσα από την κωδικοποίηση των δικών τους μηνυμάτων. Με την πολύπλευρη

⁴⁷ Συνέντευξη του Ν. Παπατάκη στον Michel Ciment, ό.π.

⁴⁸ «Η φωτογραφία είναι η ιστορία ενός εγκλεισμού: Ένα άτομο που θέλει να ξεφύγει από ένα ανελεύθερο καθεστώς, έρχεται στο Παρίσι, όπου κλείνεται σε μια δική του, προσωπική φυλακή, αποτέλεσμα ενός «αθώου» ψέματος». Υπουργείο Πολιτισμού, Η ελληνική ματιά, ένας αιώνας κινηματογράφου, ό.π.

⁴⁹ «Η ταινία με σαφήνεια και διαύγεια οικοδομεί σιγά σιγά τον περίγυρο που σφίγγει όλο και περισσότερο τους δύο ήρωες, οι οποίοι ζουν ουσιαστικά απομονωμένοι από τον υπόλοιπο κόσμο. Παρά τις αλλεπάλληλες προσπάθειες να ανοίξουν διαύλους προς την επαγγελματική επιτυχία, την κοινωνική ένταξη και την κατάκτηση της προσωπικής ευτυχίας, οι κοινωνικές συγκυρίες και τα προσωπικά αδιέξοδα τους κρατούν εγκλωβισμένους και απομονωμένους. Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, Η διασπορά στον ελληνικό κινηματογράφο, ό.π., σελ. 206

διοχέτευση πληροφοριών που αυτά μεταφέρουν, σε συνδυασμό με τη σημασιολογική τους φόρτιση και αλληλοεπίδραση, ολοκληρώνουν το σύστημα που καθορίζει όλες τις απόπειρες για επικοινωνία.»⁵⁰ Ο τρίτος χαρακτήρας της ταινίας που εμπλέκεται άθελα του στο ψέμα είναι η μητέρα του Ηλία. Πρόκειται για μια γυναίκα πολύ δυνατή και σκληρή, λόγω της δύσκολης ζωής που έχει ζήσει, χάρη στη δύναμη της οποίας ο Ηλίας είναι σε θέση να περιπλέκει και να διατηρεί την απάτη του. Τα υπόλοιπα πρόσωπα της ταινίας παίζουν μόνο διεκπεραιωτικούς ρόλους και δεν τονίζονται ιδιαίτερα από τον σκηνοθέτη.

Όλη η ταινία είναι γυρισμένη σε εσωτερικούς χώρους με λίγες εξαιρέσεις σκηνών που είναι βίαιες, όπως είναι ο εξευτελισμός του Ηλία στην πλατεία της Καστοριάς, ο ξυλοδαρμός του από τραμπούκους στο Παρίσι και η τελευταία σκηνή στον ορεινό δρόμο προς το χωριό. Το γεγονός ότι το μεγαλύτερο μέρος της ταινίας είναι γυρισμένο σε εσωτερικούς χώρους εντείνει την απομόνωση των δύο πρωταγωνιστών, κάνει την ταινία βαθιά ψυχολογική, σκοτεινή και σχεδόν κλειστοφοβική.⁵¹ Στην ατμόσφαιρα αυτή συνηγορεί και η διεύθυνση φωτογραφίας του Άρη Σταύρου και του Arnaud Desplechin, η οποία διαθέτει ιδιαίτερα σκληρό φωτισμό που προσδίδει μυστήριο και αγωνία στην εικόνα.⁵²

⁵⁰ Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, *Η διασπορά στον ελληνικό κινηματογράφο*, ό.π., σελ. 206 – 208. Βλ. και Roland Barthes, *Το φωτογραφικό μήνυμα στο Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*, μετφ. Γιώργος Σπανός, Πλέθρον, Αθήνα, 2007, σελ. 27

⁵¹ «Ο φιλικός χώρος (πάντοτε εσωτερικός και μόνο στο τέλος εξωτερικός) και η ηθελημένη θεατρικότητα της σκηνοθεσίας επιτείνει την απομόνωση αυτή που χαρακτηρίζει και τον κλειστοφοβικό χαρακτήρα της ταινίας: διάδρομοι του παρισινού μετρό, τηλεφωνικοί θάλαμοι, εργαστήρια γουναράδων.» Kostas Terzis "Le mal du pays", *Le cinema Grec*, Paris, Centre Pombidou, 1995, σελ. 208

⁵² «Ήθελα να ξεφύγω από μια εντυπωσιακή φωτογραφία. Ήθελα μια φωτογραφία «ασπρόμαυρη» και λιτή, που να βοηθά τον ηθοποιό». Συζήτηση με τον Ν. Παπατάκη, *Οθόνη* τ. 27 (1986), σελ. 29

Η σκηνοθεσία του Παπατάκη είναι πολλή λιτή⁵³, γενικότερα έχει ένα δικό του τρόπο να δουλεύει σε όλες τις ταινίες του, γιατί στηρίζεται πάρα πολύ στις ερμηνείες των ηθοποιών του. Έτσι για μήνες ολόκληρους κάνει πρόβες με τους ηθοποιούς πάνω στο σεναριακό κείμενο, αλλά και μέσα στους σκηνικούς χώρους. Χωρογραφεί τους ηθοποιούς του, τους σκηνοθετεί και στη συνέχεια παίρνοντας την κάμερα ο ίδιος επιλέγει τα κάδρα που θεωρεί καλύτερα.⁵⁴

Ο ίδιος δηλώνει για την απλότητα της κινηματογράφησης στην *Φωτογραφία*: «Νομίζουν πως είναι αδυναμία το να κινηματογραφείς απλά. Κατά τη γνώμη μου είναι πιο δύσκολο από το να κινηματογραφείς με περίπλοκο τρόπο. Όλα πρέπει να γίνονται μπροστά στην κάμερα. Ο ηθοποιός, το κείμενο, η πλαστική, αυτά δίνουν την δραματική κίνηση. Δεν είναι δουλειά της κάμερας να σε κάνει να πιστέψεις ότι υπάρχει δραματική κίνηση. Πρέπει να κινείται όσο το δυνατόν λιγότερο και να καδράρει τον ηθοποιό με τον πιο ακριβή τρόπο, για να μεταδώσει την ένταση».⁵⁵

Ο Παπατάκης πιστεύει πολύ στην ισορροπία όλων των τεχνικών και καλλιτεχνικών στοιχείων μιας ταινίας «...δεν θέλω κανένα εξωτερικό στοιχείο, ούτε την κάμερα, ούτε το φως, ούτε τίποτα άλλο να αποσπάσει το θεατή από την έκφραση του ηθοποιού, δηλαδή του ήρωα, δηλαδή του θεάματος. Ίδου πώς αντιλαμβάνομαι τον κινηματογράφο και θεωρώ ωραία την εικόνα στο μέτρο που βλέπω στο κάδρο μια έκφραση, ένα κείμενο, μια λέξη, ένα

⁵³ «Η σκηνοθεσία ακριβής, αποτελεσματική χαρακτηρίζεται από εκείνο που μπορούμε να πούμε αισθητική της λιτότητας. Οι εικόνες δεν παράγουν ψεύτικες προφάνειες, δεν είναι γυαλιστερές, δεν παραπλανούν και ο δημιουργός του υπάρχει σαν οργανωτής του νοήματος και όχι σαν υστερικός βιαστής του. Δεν περιέχουν παρά τα απολύτως αναγκαία.» Γ. Ζέρβας, Το τέλος του παιχνιδιού ή η ευτυχία είναι απρόσιτη, *Κάμερα*, τ. 7, (Μάιος – Ιούνιος 1987), σελ. 21

⁵⁴ Συνέντευξη του Ν. Παπατάκη στην Ελένη Βαρμάζη, *Ατάκα*, 37 (Νοέμβριος-Δεκέμβριος 2005), σελ. 7

⁵⁵ Συνέντευξη του Ν. Παπατάκη στον Michel Ciment, ό.π., σελ.183

συναίσθημα, που μου μεταφέρουν όλα όσα ήθελε να πει ο δημιουργός. Τα υπόλοιπα, τα εξεζητημένα πλάνα, οι παράξενες γωνίες προέρχονται από ένα *a priori* αισθητισμό. Το σημαντικότερο για μένα είναι το περιεχόμενο που και πάλι εκφράζεται από την εσωτερικότητα των ηρώων.»⁵⁶

Αυτό είναι αλήθεια για όλες τις ταινίες του Παπατάκη και έχει μεγάλη σχέση με την πίστη του στις ερμηνείες των ηθοποιών του και φυσικά σχετίζεται με τη θητεία του ως ηθοποιού τόσο στο καμπαρέ *Rose Rouge* στο Παρίσι τη δεκαετία του '50 και του '60, του οποίου υπήρξε συνιδιοκτήτης, όσο και σε αρκετές κινηματογραφικές ταινίες. Η διαφορά είναι ότι το σκηνοθετικό αποτέλεσμα στη *Φωτογραφία* είναι εξαιρετικό, γιατί τα σταθερά κάδρα αναδεικνύονται πλήρως μελετημένα και πολύπλοκα μέσα στην «απλή ακινησία τους» και ένας από τους λόγους που συμβαίνει αυτό είναι η τεχνική του κάδρου μέσα στο κάδρο.

Η εμφάνιση της φωτογραφίας της «Ευτυχίας» για πρώτη φορά στην ταινία θεωρήθηκε από πολλούς κριτικούς του κινηματογράφου, κυρίως Αμερικανούς, στοιχείο εμπνευσμένο. Το πιάσιμό της στον αέρα από τον Ηλία είναι μια δράση, το ψέμα που πιάνεται στον αέρα και ολοκληρώνεται μέσα σε κίνηση, σε μια ταινία, η οποία κατά τα άλλα χρησιμοποιεί κυρίως σταθερά κάδρα. Ο Παπατάκης δηλώνει ότι αυτό ήταν ένα αναγκαστικό γεγονός, που προέκυψε στο μοντάζ, αφού όσες φορές και αν δοκίμασαν κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων να πέσει η φωτογραφία σωστά στο έδαφος, δεν μπορούσαν να το πετύχουν εξαιτίας του αέρα. Εξίσου αδιάφορο αφήνουν τον Παπατάκη και οι υπόλοιπες αισθητικές ανακαλύψεις των κριτικών στην ταινία του, όπως το κάδρο μέσα στο κάδρο, η διαρκής παρουσία των φωτογραφιών μέσα στα κινηματογραφικά κάδρα, ο συχνός διαχωρισμός του κινηματογραφικού κάδρου σε δύο

⁵⁶ Συζήτηση με τον Ν. Παπατάκη στην Κιν/κη λέσχη Jean-Vigo του Montpellier, στο *Νίκος Παπατάκης, Μονογραφία*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 2005, σελ. 186

μέρη (στο δεξί μέρος η αναπαράσταση της φωτογραφίας, στο αριστερό η σκιά του Ηλία ή στο αριστερό μέρος του κάδρου ο Γεράσιμος, που έχει αποκοιμηθεί κουρασμένος, και στο δεξί το μπούστο ενός μανεκέν- κούκλας που του χρησιμεύει για να προβάρει τις γούνες). «Τίποτε απ' όσα έγιναν αντιληπτά δεν ήταν προσχεδιασμένο» υποστηρίζει ο ίδιος ο σκηνοθέτης.⁵⁷

Ο Michel Ciment δηλώνει ότι αυτό που λέει ο Παπατάκης για τη σκηνοθεσία της ταινίας του, ότι δηλαδή κατευθύνεται στο εσωτερικό ενός θέματος και μιας δραματουργίας, τα οποία έχουν προσχεδιαστεί και είναι ουσιαστικά, είναι ο καλύτερος ορισμός που θα μπορούσαμε να δώσουμε γι' αυτήν. Αν αντίθετα η κίνηση τριγύρω στο κύριο θέμα είναι πολύ δυνατή, συμπαρασύρονται όλες οι εικόνες, ενώ, αυτό που πραγματικά χρειάζεται, είναι να δημιουργήσουμε ορισμένες καταστάσεις, στις οποίες να εισαγάγουμε τους ήρωες, τις εικόνες και την κάμερα.⁵⁸

Ο δραματουργικός ρόλος της στατικής φωτογραφίας στην ταινία είναι ξεκάθαρος και τον επισημαίνει σωστά στο άρθρο του ο Β. Ραφαηλίδης: «Ο τίτλος της ταινίας του Νίκου Παπατάκη *Η φωτογραφία* δεν είναι τυχαίος: Το μοτέρ της μυθοπλασίας (ο μηχανισμός που θα κάνει την αφήγηση να αναπτυχθεί σε χρόνο) είναι μια φωτογραφία, της οποίας το παραπέμπον (το μοντέλο, που είναι μια τραγουδίστρια) το γνωρίζει μόνο ο ένας από τους δύο ήρωες. Ο δεύτερος θα δώσει στη φωτογραφία ένα φανταστικό παραπέμπον, βασισμένο στο βιασμένο από τη βιοτική ανάγκη ψέμα του πρώτου... Πάνω σ' αυτό το αρχικά αθώο ψεματάκι θα στηριχτεί,

⁵⁷ Συζήτηση με τον Ν. Παπατάκη στην Κιν/κη λέσχη Jean-Vigo του Montpellier, στο *Νίκος Παπατάκης, Μονογραφία*, ό.π., σελ. 186

⁵⁸ Συζήτηση με τον Ν. Παπατάκη στην Κιν/κη λέσχη Jean-Vigo του Montpellier, ό.π., σελ. 187

στο επίπεδο της δραματουργίας, μια συγκλονιστική τραγωδία...»⁵⁹. Με την άποψη αυτή συμφωνεί και η Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, η οποία υποστηρίζει ότι «η φωτογραφία αποτελεί τον κυρίαρχο δραματουργικό άξονα, καθώς απ' αυτήν πηγάζουν όλες οι καταστάσεις που οδηγούν στην εξέλιξη του μύθου».⁶⁰

Η φωτογραφία της Ευτυχίας αποτελεί σημείο ανατροπής της ταινίας αλλάζει την τροπή της ιστορίας προς μια νέα κατεύθυνση, παίζει σημαντικό ρόλο στην συνέχιση των σχέσεων των δύο ηρώων, και με βάση τη φωτογραφία αυτή οι πρωταγωνιστές παίρνουν σημαντικές αποφάσεις και δεσμεύονται ο ένας προς τον άλλο. Ο μεν Γεράσιμος αποφασίζει να παντρευτεί, ο δε Ηλίας αποφασίζει να μπει στη δίνη του ψέματος.

Η φωτογραφία της Ευτυχίας αντιπροσωπεύει σε ένα πρώτο επίπεδο το ψέμα του Ηλία, το οποίο όμως στη συνέχεια τον οδηγεί σε ένα, αδύνατο όπως θα αποδειχτεί, όνειρο για μια ήσυχη μικροαστική ζωή, που ποτέ δεν είχε στην Ελλάδα.⁶¹ Για τον Ηλία λοιπόν είναι «*amour intermediaire*», το μέσο δηλαδή προς την αγάπη, ενώ για τον Γεράσιμο είναι «*amour absolut*»⁶², η απόλυτη αγάπη κοντά στην Ευτυχία, κάτι που ο ίδιος δεν έζησε, όντας

⁵⁹ Β. Ραφαηλίδης, *Η Φωτογραφία της Ελλάδας είναι γραμμένη με το φως της ελληνικής ιστορίας και όχι του ελληνικού ουρανού*, Το Έθνος, 19 Οκτωβρίου 1986.

⁶⁰ Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, *Η διασπορά στον ελληνικό κινηματογράφο*, ό.π., σελ. 208

⁶¹ «Γι' αυτόν (τον Ηλία) η πραγματικότητα είναι μια φαντασία, ένα ψεύτικο όνειρο, μια φωτογραφία». Υπουργείο Πολιτισμού, *Η ελληνική ματιά, ένας αιώνας κινηματογράφου*, ό.π.

⁶² Συνέντευξη του Ν. Παπατάκη στην Ελένη Βαρμάζη, *Ατάκα*, 37 (Νοέμβριος-Δεκέμβριος 2005), σελ. 7. «Πίσω από την επιφάνεια της φωτογραφίας η πραγματικότητα προκαλεί τη φαντασία... Αυτή η πρόκληση στη φαντασία φαίνεται πως δεν μας εγκαταλείπει ποτέ και γίνεται ιδιαίτερα ενεργή σε περιπτώσεις που η φωτογραφική εικόνα παρουσιάζεται στον θεατή αποκομμένη από οποιαδήποτε πληροφορία». Κ. Αντωνιάδης, *Λανθάνουσα Εικόνα, Δοκίμιο για τη φωτογραφία*, εκδ. Μωρεσόπουλος, Αθήνα, 1999, σελ. 73 - 74

μετανάστης και ζώντας στο περιθώριο, ακόμη και του συνδικάτου των γουναράδων του Παρισιού. Είναι όμως για τον Γεράσιμο και μια επανασύνδεση με την Ελλάδα, άρα νόστος για την πατρίδα του. Ο Ηλίας αποκαλεί τη φωτογραφία «φυλακτό μου» και όντως «η φωτογραφία αποκτάει και μια θρησκευτική ισχύ, καθώς ο ήρωας την φιλάει τρυφερά και την γλιστράει κάτω από το μαξιλάρι του».⁶³ Παρ' όλα αυτά είναι φανερό ότι η φωτογραφία δηλώνει και μια απουσία, γιατί η «Ευτυχία» δεν είναι παρούσα.

Οι φωτογραφίες των τάφων των γονιών του Γεράσιμου είναι πειστική απόδειξη προς τον ίδιο.⁶⁴ Εδώ η φωτογραφία παίζει έναν άλλο ρόλο, δηλαδή φωτογραφία ίσον απόδειξη, ρόλο που θα ξαναδούμε και σε άλλες ταινίες που εξετάζουμε στη συνέχεια. Οι ίδιες φωτογραφίες είναι σύσταση για τον Ηλία. Λέει χαρακτηριστικά η μητέρα του Ηλία, όταν βλέπει τις φωτογραφίες των τάφων: «Πας σ' αυτόν που κρατάει στα χέρια του τη μοίρα σου, συστημένος από μακαρίτες».⁶⁵

Τέλος ένα ακόμη σετ φωτογραφιών εμφανίζεται στην ταινία. Είναι αυτές που βγάζει ο Γεράσιμος στο σπίτι του, για να διαλέξει μία και να την στείλει στην Ευτυχία, όταν η ίδια εξεδήλωσε δήθεν την επιθυμία να τον δει. Είναι σημμένες φωτογραφίες μεσαιού κάδρου και ολόκληρης φιγούρας ασπρόμαυρες. Αυτές συγκρινόμενες με την έγχρωμη φωτογραφία της Ευτυχίας μοιάζουν απαρχαιωμένες. Η μία δίπλα στην άλλη, στον τοίχο του σπιτιού του Γεράσιμου, αντιπροσωπεύουν την απόλυτή του ευτυχία, συμπληρωμένες από

⁶³ Ν. Παπατάκη *Η Φωτογραφία*, εκδ. Χατζηνικολή, Αθήνα 1986, σελ. 32. Πρβλ. Γ. Κονταξόπουλος, *Νίκος Παπατάκης, Μονογραφία*, ό.π., σελ.98

⁶⁴ «Οι δύο φωτογραφίες που φέρνει ο Ηλίας από την Ελλάδα αποτελούν το τεκμήριο για το θάνατο των γονιών του Γεράσιμου και την αφορμή για τη μεταξύ τους σχέση. Γίνονται «αγγελιοφόροι συμφοράς αλλά και αιτίες για την αποκάλυψη της αλήθειας.» Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, *Η διασπορά στον ελληνικό κινηματογράφο*, ό.π., σελ. 209

⁶⁵ Ν. Παπατάκη *Η Φωτογραφία*, ό.π., σελ. 17

κάτω με μια τρίτη φωτογραφία ενός καστοριανού σπιτιού. Από μόνη της η φωτογραφία που διαλέγει ο Γεράσιμος μοιάζει μια απελπισμένη προσπάθεια να φτάσει την ευτυχία και είναι σχεδόν σαν να προμηνύει την αποτυχία της προσπάθειας αυτής.

Υπάρχει μια δεδομένη ειρωνεία στην ταινία του Παπατάκη, όπως επισημαίνει ο Michel Ciment, γιατί ο Ηλίας ξεσκεπάζει ένα ψέμα αποκαλύπτοντας το θάνατο των γονιών του Γεράσιμου, αλλά κατασκευάζει αμέσως ένα άλλο με την ανύπαρκτη αδερφή του Ευτυχία, το οποίο και θα οδηγήσει τον Γεράσιμο στο θάνατο τού. Και οι δύο αυτές δράσεις βασίζονται σε φωτογραφίες. Το δεύτερο ψέμα αποτελεί για τον Παπατάκη το κλειδί της ταινίας, αφού η απάτη, στην οποία παρασύρεται ο Ηλίας, είναι πιο σοβαρή και του είναι αδύνατον να απεγκλωβιστεί απ' αυτήν.⁶⁶

Το σενάριο της ταινίας χτίζεται σύμφωνα με το πρότυπο της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. Είναι δομημένο πάνω στη διαλεκτική «ύβρις – τραγική ειρωνεία». Η μοίρα σπρώχνει τον Ηλία σε παγίδες, τις οποίες ο ίδιος ελπίζει ότι θα ξεπεράσει. Οι προσπάθειες του όμως να απεγκλωβιστεί από το ψέμα όχι μόνο είναι μάταιες, αλλά τον οδηγούν σίγουρα προς την καταστροφή.⁶⁷

Η έννοια της ψευδαισθήσης συσχετίζεται με τη φωτογραφία και σε αυτήν την ταινία, με τρόπο όμως διαφορετικό από την ταινία του Αντονιόνι.⁶⁸ Η διαφορά βρίσκεται στο γεγονός ότι στο *Blow-up* αμφισβητείται η αίσθηση της όρασης, ενώ στη *Φωτογραφία* δεν συμβαίνει κάτι τέτοιο. Και στις δύο περιπτώσεις όμως η ψευδαισθήση

⁶⁶ Συνέντευξη του Ν. Παπατάκη στον Michel Ciment, στο *Νίκος Παπατάκης, Μονογραφία*, ό.π., σελ.182

⁶⁷ Γ. Κονταξόπουλος, *Νίκος Παπατάκης, Μονογραφία*, ό.π., σελ. 97. Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, *Η διασπορά στον ελληνικό κινηματογράφο*, ό.π., σελ. 205- 224

⁶⁸ «Να μιλήσουμε για το παιχνίδι του ψέματος που υπάρχει. Αυτό το ψέμα που βιώνεται και γίνεται αλήθεια. Αλήθεια στο φαντασιακό, αλήθεια όμως παραδεκτή. ... η ταινία είναι κι αυτό το παιχνίδισμα με την πραγματικότητα και τη φαντασία.» Ι. Καμπάς, *Συζήτηση με τον Ν. Παπατάκη*, Οθόνη τ. 27 (1986), σελ. 29

συνδέεται με την αμφισβήτηση του πραγματικού. Άλλωστε «η φωτογραφία αποτελεί την ίδια στιγμή μια ψευδο – παρουσία και ένα τεκμήριο απουσίας».⁶⁹

«Από τη δομή αυτή του σεναρίου του Παπατάκη αναδύεται μια φιλοσοφική θεώρηση πλατωνικής προέλευσης: το ψεύτικο είναι αληθινό και το αληθινό δεν μπορεί να εκφραστεί παρά διαμέσου του ψεύτικου, με άλλα λόγια, η αλήθεια δεν είναι μια δεδομένη αξία, αλλά δημιούργημα του ατόμου, ανάλογα με την εξουσία που έχει να την επιβάλει. (Το κλασικό παράδειγμα της Πολιτείας του Πλάτωνα⁷⁰: οι σκιές τις οποίες βλέπουν έξω από τη σπηλιά τους οι φυλακισμένοι είναι απλοί αντικατοπτρισμοί, αλλά στα μάτια τους φαντάζονται σαν η μόνη πραγματικότητα). Αυτή η εκπληκτική απάτη, αυτό το τρελό ανακάτεμα φαινομενικοτήτων, αυτά τα απανωτά τουρνικέ, αυτές οι ιλιγγιώδεις περιδινήσεις, που παραπέμπουν αδιάκοπα από το αληθινό στο ψεύτικο και από το ψεύτικο στο αληθινό, είναι η σπονδυλική στήλη του εκπληκτικού σεναρίου του Παπατάκη.»⁷¹

⁶⁹ S. Sontag, *Περί φωτογραφίας*, μτφ. Η. Παπαϊωάννου, ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ, Αθήνα 1993, σελ. 26

⁷⁰ Πλάτωνος Πολιτεία Ζ 514 κ.ε. Πρβ. Πέπη Ρηγοπούλου, *Το σώμα, Ικεσία και απειλή, Πλεθρον*, Αθήνα 2003, σελ. 543-545

⁷¹ Γ. Κονταξόπουλος, *Νίκος Παπατάκης, Μονογραφία*, ό.π., σελ.100-101.



Το δισκοπωλείο στην Καστοριά με τις διαφημιστικές φωτογραφίες της τραγουδίστριας. Είναι η πρώτη φορά που ο θεατής έρχεται σε επαφή με την «Φωτογραφία» και ο Ν. Παπατάκης ντύνει κυριολεκτικά τη βιτρίνα με αυτή.



Ο Ηλίας πλησιάζει προς το δισκοπωλείο, ενώ πίσω στο φόντο σηματοδοτείται η Χούντα.



Ο Ηλίας πλησιάζει τη βιτρίνα και ο Ν. Παπατάκης δημιουργεί ένα από τα κλασικά συμβολικά του κάδρα με διχοτόμηση στα δύο. Από τη μια μεριά βρίσκεται η φωτογραφία από την άλλη η σκιά του Ηλία



Και cut σε μεσαίο πλάνο. Ο θεατής πλέον έχει κάνει τη γνωριμία του με την φωτογραφία που θα κινητοποιήσει το σενάριο της ταινίας. Αξίζει να σημειωθεί ότι η τραγουδίστρια δεν κοιτάζει προς τον θεατή. Ο άξονας του βλέμματός της οδηγείται πλάγια έξω από το κάδρο και όχι μπροστά.



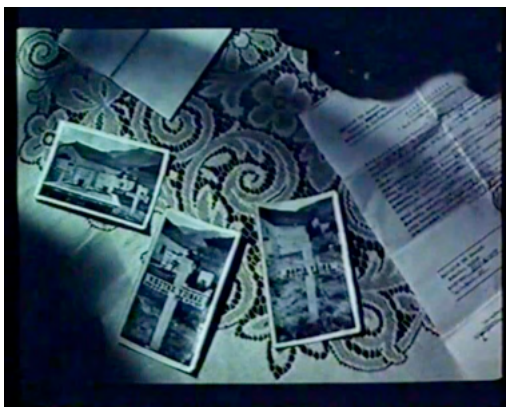
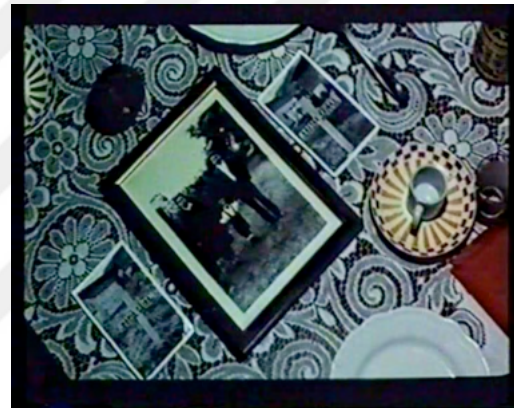
Η περίφημη σκηνή στην οποία ο Ηλίας βρίσκει τη φωτογραφία της «Ευτυχίας». Την πετάει η γυναίκα του ζευγαριού, καθώς φεύγει με το πολυτελές αυτοκίνητο, και με cut ο Ηλίας εμφανίζεται να την πιάνει στον αέρα. Το «ψέμα» πιάνεται στον αέρα. Ο Παπατάκης παίζει με τις αντιθέσεις των χρωμάτων και των τόνων (το ψυχρό φως της Καστοριάς και το έντονο κόκκινο του σπορ αυτοκινήτου).



Ο Ηλίας πηγαίνει συστημένος από νεκρούς στον Γεράσιμο. Στο Περιβόλι προσλαμβάνει έναν φωτογράφο, για να φωτογραφήσει την απόδειξη του θανάτου των γονιών του Γεράσιμου. (αριστερά)



Ο Γεράσιμος βλέπει τις φωτογραφίες των τάφων των γονιών του, αλλά δεν ξέρει ανάγνωση και γραφή. Η μεταφορά του μηνύματος στους θεατές γίνεται μέσω του λόγου. Οι φωτογραφίες δε μένουν σε κοντινό πλάνο στην οθόνη πάνω από ένα δευτερόλεπτο. (κάτω αριστερά)



Κερίά, λιβάνι, κονιάκ, κόλλυβα και πολύ συγκίνηση συνιστούν την πρώτη ουσιαστική επαφή των δύο ανδρών. Ο Γεράσιμος χάνει κάτι πολύ αγαπητό, αλλά συγχρόνως μπαίνει σε μια καινούρια για αυτόν κατάσταση. Ο Ν. Παπατάκης κινηματογραφεί τους δύο άνδρες σε ένα απόλυτα συμμετρικό και στατικό κάδρο με μεγάλη διάρκεια. (επάνω).



Ο Γεράσιμος βλέπει την οικογενειακή του φωτογραφία στο μνημόσυνο που κάνει με τον Ηλία για το θάνατο των γονιών του. (υποκειμενικό πλάνο του Γεράσιμου). Η φωτογραφία βρίσκεται ακριβώς στο κέντρο του κάδρου σε συμμετρία με το δεξί και αριστερό πλαίσιο.



Η φωτογραφία - εικόνα της «Ευτυχίας», που μόλις έχει δει και έχει επιστρέψει ο Γεράσιμος στον Ηλία, εμφανίζεται ως διπλοτυπία πάνω στην οικογενειακή φωτογραφία με fade in και fade out.



Παίρνει ολοκληρωτικά τη θέση της οικογενειακής φωτογραφίας και στη συνέχεια ...



Σβήνει, για να εμφανιστεί πάλι η οικογενειακή φωτογραφία του Γεράσιμου. Πρόκειται για ένα συμβολισμό που δεν αφήνει υπονοούμενα. Ο Γεράσιμος έχοντας χάσει την οικογένεια του αναζητά να βρει και να δημιουργήσει μια καινούργια οικογένεια με την Ευτυχία.



Ο Γεράσιμος συγκρίνει τις φωτογραφίες του με την φωτογραφία της «Ευτυχίας». Το πλάνο στην αρχή είναι αντικειμενικό, αλλά, μόλις ο Γεράσιμος απογοητεύεται και κάθεται στο κρεβάτι, εμφανίζεται το υποκειμενικό πλάνο του με την φωτογραφία της «Ευτυχίας» απόλυτα κεντραρισμένη και με γωνία λήψης από κάτω προς τα επάνω, έτσι ώστε να εκφράζεται το δέος του για την ομορφιά αυτής της γυναίκας. Στη συνέχεια με απογοήτευση κατεβάζει το βλέμμα και βλέπει σε υποκειμενικό πάλι πλάνο τις δικές του φωτογραφίες .

Τα συμμετρικά κάδρα είναι χαρακτηριστικό της σκηνοθεσίας του Ν. Παπατάκη και προσδίδουν στιβαρότητα, σταθερότητα και ακινησία.



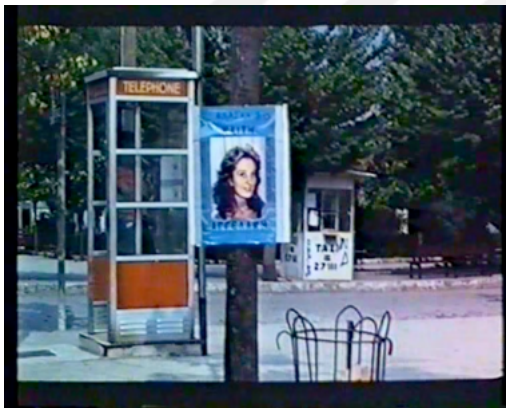
Το σπίτι του Γεράσιμου στο προάστιο του Παρισιού πριν και μετά τις επισκευές που έγιναν σύμφωνα με τις οδηγίες της Ευτυχίας. Το Kitsch του επισκευασμένου σπιτιού φανερώνει εν μέρει και τις απεγνωσμένες προσπάθειες του Ηλία να αποκαρδιώσει τον Γεράσιμο με τις συνεχείς αλλαγές της γνώμης της «Ευτυχίας», αλλά αποτελεί και μια εικόνα που προκαλεί γέλιο στους θεατές.

Τρία από τα κλασικά κάδρα του Ν. Παπατάκη. Τα δύο πρώτα παρουσιάζουν μια συνομιλία του Γεράσιμου με τον Ηλία με cut από τον ένα στον άλλο. Και οι δύο άνδρες κεντράρονται μέσα στο κάδρο. Ο Γεράσιμος βρίσκεται σε ένα χαμηλότερο επίπεδο του σπιτιού και κοιτάζει ψηλά, ενώ ο Ηλίας βρίσκεται ψηλά και πίσω από πλαστική μεμβράνη που δημιουργεί μια τεράστια σκιά της μορφής του μέσα στο πλαίσιο των επισκευών του σπιτιού. Το τρίτο κάδρο χωρίζεται στα δύο και παρουσιάζει τον Γεράσιμο στο εργαστήριο του μαζί με την κούκλα, όπου προβάρει τις γούνες.



Όταν φτάνουν στην Ελλάδα το καλοκαίρι του 1974, η δικτατορία έχει πέσει και τα εμβλήματα της πετιούνται στους κάδους σκουπιδιών.

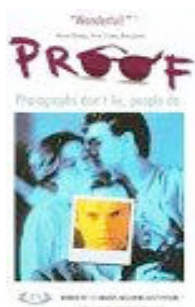
Στην Ηγουμενίτσα ο Ηλίας βλέπει μια νέα φωτογραφία της τραγουδίστριας που ήταν η «Ευτυχία». Προκαλώντας την τύχη του ρωτάει τον Γεράσιμο αν αναγνωρίζει το πρόσωπο της. Και αυτός του απαντάει πως δεν την αναγνωρίζει. Ο Γεράσιμος έχει πλάσει μια τέτοια εικόνα για την «Ευτυχία», που του είναι αδύνατο να την συνδυάσει με την πραγματικότητα.



Αλλά και στο ηχητικό επίπεδο ο Ηλίας προκαλεί τον Γεράσιμο. Στο ραδιόφωνο του αυτοκινήτου ακούγεται να τραγουδάει η τραγουδίστρια και ο Ηλίας ρωτάει τον Γεράσιμο αν νομίζει ότι η φωνή που ακούει μοιάζει με την φωνή της «Ευτυχίας». Ο Γεράσιμος απαντάει ότι καμιά σχέση δεν έχει η φωνή της «Ευτυχίας» του με τη φωνή που ακούγεται στο ραδιόφωνο.



Χωρίς καμιά ελπίδα πια για τον Ηλία, για να μπορέσει δηλαδή να βγει από το ψέμα του, οι δύο άνδρες συνεχίζουν τον δρόμο τους προς την Καστοριά μέσα στην μωβ Mercedes του Γεράσιμου.



Proof

Σκηνοθεσία: Jocelyn Moorhouse

Σενάριο: Jocelyn Moorhouse

**Cast: Hugo Weaving (Martin), Genevieve Picot (Celia),
Russell Crowe (Andy), Heather Mitchell (Martin's Mother)**

Διάρκεια 86'

Γλώσσα: Αγγλικά

Χώρα Παραγωγής: Αυστραλία

Έτος παραγωγής: 1991

Το *Proof* είναι η πρώτη ταινία μεγάλου μήκους της Αυστραλής σκηνοθέτιδας Jocelyn Moorhouse, η οποία συνέχισε την καριέρα της μετέπειτα στην Αμερική.⁷² Η ταινία ασχολείται με ένα τρίγωνο χαρακτήρων: τον τυφλό Martin, τη σπιτονοικοκυρά του Celia και τον φίλο του Martin, Andy.

Το *Proof* ξεκινάει με τίτλους, στη διάρκεια των οποίων πέφτουν έγχρωμες στατικές φωτογραφίες με λευκό πλαίσιο σε μαύρο φόντο. Οι φωτογραφίες αυτές έχουν «περίεργα κάδρα» με κομμένα εκτός πλαισίου μέλη σώματος και αποκεντρωμένα ή αδιάφορα θέματα σαν να τις είχε τραβήξει κάποιος τυφλός.⁷³

⁷² James Berandinelli, www.reelreviews.net/movies/p/proof.html

⁷³ «Οι φωτογραφίες των τίτλων αρχής τραβήχτηκαν από πολλούς συντελεστές της ταινίας, οι οποίοι προσπαθούσαν να φανταστούν πώς θα έβγαζε φωτογραφίες ένας τυφλός και στη συνέχεια έγινε κάποια επεξεργασία για το καλύτερο καδράρισμα

Μετά τους τίτλους παρουσιάζεται ο πρωταγωνιστής Martin να περπατάει στο δρόμο. Οπτικά φανερώνονται στους θεατές δύο στοιχεία, πρώτον ότι είναι τυφλός, γιατί περπατάει με βοηθητικό μπαστούνι, και δεύτερον ότι έχει κρεμασμένη στον ώμο του μια φωτογραφική μηχανή. Αυτό που είναι όμως ιδιαίτερα εντυπωσιακό είναι η ηχητική μπάντα, η οποία περιέχει πολλές λεπτομέρειες εξωτερικών ήχων και κάνει αισθητό τον κόσμο του Martin, που δεν είναι ο κόσμος των θεατών, αυτός της όρασης δηλαδή, αλλά ο κόσμος της ακοής. Ο δεύτερος χαρακτήρας που παρουσιάζεται είναι ο Andy, ο οποίος πετάει τα σκουπίδια του εστιατορίου στο οποίο εργάζεται και βλέπει τον Martin να πέφτει πάνω σε κάσες με μπουκάλια και να τραυματίζει μια γάτα.

Όταν ο Martin φτάνει στο σπίτι του, νομίζει ότι είναι μόνος, οι θεατές όμως έχουν δει τη Celia, η οποία κάθεται καπνίζοντας στον καναπέ του σαλονιού και γίνεται αντιληπτή στον Martin από τον ήχο του τσιγάρου της στο τασάκι. Από τον μεταξύ τους διάλογο αντιλαμβανόμαστε αρκετά στοιχεία για τη σχέση τους, όπως την εχθρικότητα και τον απότομο τρόπο του Martin προς τη Celia, αλλά και τη δική της περιπαιχτική διάθεση απέναντί του.⁷⁴ Ο Martin πάντως δεν την εμπιστεύεται, διότι ούτε την αφήνει να του περιγράψει τις φωτογραφίες του, ούτε την αφήνει να δει τον συνδυασμό του χρηματοκιβωτίου του. Η Celia με τη σειρά της, φεύγοντας, αφήνει το επιδαπέδιο τασάκι επίτηδες σε τέτοια θέση, ώστε ο Martin να σκοντάψει πάνω του.⁷⁵

τους στο Photoshop, έτσι ώστε να μοιάζουν ακόμα περισσότερο με φωτογραφίες που έβγαλε ένας τυφλός άνδρας». Σχολιασμός στο DVD της J.Moorhouse.

⁷⁴ «Είναι φανταστικό να βλέπεις αυτούς τους δύο χαρακτήρες να είναι τόσο σκληροί και βασανιστικοί ο ένας προς τον άλλο, να είναι σωματικά τόσο κοντά ο ένας προς τον άλλο, αλλά συναισθηματικά να έχουν τόση μεγάλη απόσταση». Σχολιασμός στο DVD του H.Weaving.

⁷⁵ «Η ταινία στην πραγματικότητα παρουσιάζεται σ' αυτή τη σκηνή, ξέρουμε πού πηγαίνουμε και ποια είναι η κυρίως σύγκρουση». Σχολιασμός στο DVD του H.Weaving.

Τα επόμενα πλάνα μας οδηγούν στον εσωτερικό κόσμο του Martin, ο οποίος, καθώς χαλαρώνει στην πολυθρόνα του, βυθίζεται στις αναμνήσεις του μέσα από ένα εξαιρετικά λεπτομερειακό soundtrack, στο οποίο συμμετέχουν όλοι οι περιβαλλοντικοί ήχοι του σπιτιού του: η αναπνοή του σκύλου του, το τικ τακ του ρολογιού, οι σταγόνες της βρύσης που στάζει, ο ήχος του ψυγείου στην κουζίνα.⁷⁶ Καθώς ένα τζάμι αρχίζει να τρίζει στο επίπεδο του soundtrack, γίνεται η μετάβαση από το παρόν στο παρελθόν στο επίπεδο της εικόνας, όπου μας παρουσιάζεται για πρώτη φορά ο Martin σε παιδική ηλικία. Προσπαθεί με το χέρι του να βρει τη μητέρα του, η οποία κοιμάται. Με το άγγιγμά του αυτή τρομάζει και του κάνει την παρατήρηση ότι δεν μπορεί να αγγίζει τους ανθρώπους όποτε θέλει: «Τα δάχτυλα δεν είναι το ίδιο πράγμα με τα μάτια, είναι μεγάλη αγένεια»!⁷⁷

Η επόμενη σκηνή στο εστιατόριο μας επαναφέρει στο παρόν. Ο Martin, ρίχνοντας το κρασί του στο τραπέζι, τραβάει την προσοχή της σερβιτόρας, που στην αρχή τον αγνοεί, ενώ συγχρόνως ο Andy από την κουζίνα τον παρακολουθεί χαμογελώντας.

Το ίδιο βράδυ οι δύο άντρες συναντιούνται στο δρόμο και ο Andy λέει στον Martin ότι σκότωσε μια γάτα το πρωί, όταν έπεσε πάνω στις κάσες. Ο Martin αγγίζει τη γάτα, η οποία βρίσκεται στον σκουπιδοτενεκέ και νιώθει ότι δεν είναι νεκρή. Οι δύο άντρες την μεταφέρουν στον κτηνίατρο.

Η σκηνή στο κτηνιατρείο ξεκινάει με ένα tracking που περνάει μπροστά από όλους τους πελάτες που κρατούν στην αγκαλιά τα ζώα

⁷⁶ «Ένας από τους τρόπους με τους οποίους η ταινία οδηγεί τον θεατή στον εσωτερικό κόσμο του Martin είναι η χρήση του ήχου. Οι συντελεστές της ταινίας δημιούργησαν ένα περίπλοκο ηχητικό σύστημα γι' αυτό το λόγο». Σχολιασμός στο DVD του H.Weaving.

⁷⁷ «Αυτή η σκηνή της παιδικής ηλικίας του Martin αρχίζει να επεξηγεί γιατί δείχνει έλλειψη εμπιστοσύνης και νιώθει αποκομμένος από τον κόσμο». Σχολιασμός στο DVD του H.Weaving.

τους, καθώς συγχρόνως ακούγονται οι φωνές τους και οι ήχοι του δρόμου.⁷⁸ Ένας από τους τοίχους της αίθουσας αναμονής είναι εξ ολοκλήρου σκεπασμένος από φωτογραφίες πελατών με τα κατοικίδια τους.⁷⁹ Οι φωτογραφίες ενσωματώνονται πλήρως στο σκηνικό και αποτελούν το φόντο της φωτογραφίας που βγάζει ο Martin και έχει ως θέμα της τον Andy με την τραυματισμένη γάτα. Είναι η πρώτη φορά στην ταινία που βλέπουμε τον Martin να βγάζει φωτογραφία, γι' αυτό η κινηματογραφική κάμερα παίρνει τη θέση του, το πλάνο γίνεται υποκειμενικό, καθώς προσπαθεί να προσδιορίσει το κάδρο της φωτογραφίας του, σύμφωνα με τις οδηγίες του Andy. Όλη η υπόλοιπη επίσκεψη στον κτηνίατρο δίνεται μέσα από μια σειρά στατικών φωτογραφιών μονταρισμένων πάνω σε ένα εύθυμο μουσικό θέμα, το οποίο δικαιολογείται, αφού υπάρχει αίσιο τέλος και η γάτα συνέρχεται από το χτύπημα. Αυτή η τεχνική όμως είναι και πολύ οικονομική ως προς τη χρήση του χρόνου, αφού μέσα σε ελάχιστα δευτερόλεπτα παρουσιάζεται μια κινηματογραφική ενότητα που κανονικά θα διαρκούσε λίγα λεπτά.⁸⁰

Στο αυτοκίνητο ο Andy βρίσκει διασκεδαστικό το ότι ο Martin είναι ένας τυφλός φωτογράφος και του λέει ότι χαίρεται για το

⁷⁸ «Πολλοί ήχοι συνοδεύουν αυτή τη σκηνή, γιατί είναι η σκηνή που αργότερα θα περιγράψει λεπτομερειακά ο Martin στον Andy». Σχολιασμός στο DVD του H.Weaving.

⁷⁹ «Η σκηνή κινηματογραφήθηκε σε πραγματικό κτηνιατρείο. Το κτηνιατρείο είχε αυτές τις φωτογραφίες στον τοίχο». Σχολιασμός στο DVD της J.Moorhouse.

⁸⁰ «Η φύση της φωτογραφίας χρωστάει την ύπαρξη και την ανάπτυξη της στην τεχνολογία και η λειτουργία της, που την έχει κάνει πιο άμεση στην αναπαράσταση της πραγματικότητας και πιο απλούστερη στη διαδικασία αυτής της αναπαράστασης, από όλες τις υπόλοιπες εικαστικές τέχνες (μια και η χρονική διάρκεια παραγωγής του φωτογραφικού έργου μπορεί, με μεγάλη υπεραπλούστευση, να συμπυκνωθεί σε ένα απλό πάτημα ενός κουμπιού), την τοποθετεί σε κυρίαρχη θέση, σε αυτό το φάσμα των ανθρωπίνων προσπαθειών για την οικονομία χρόνου.» Κ. Κίτσος, Γραφή και Όραση. University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2005, σελ. 56

παράξενο χόμπι του.⁸¹ Ο Martin του απαντάει ότι η μητέρα του, όταν ήταν παιδί, τού έδωσε μια φωτογραφική μηχανή, επειδή ο ίδιος της την είχε ζητήσει. «Νόμιζα ότι θα με βοηθούσε να δω», λέει στον Andy.

Ένα επόμενο πρωινό ο Martin επισκέπτεται τον Andy στο εστιατόριο, την ώρα που δουλεύει. Του δίνει τις φωτογραφίες από τον κτηνίατρο και του ζητάει να τις περιγράψει, την καθεμιά με λιγότερες από δέκα λέξεις. Ο Andy, αν και διστακτικός στην αρχή, μπαίνει στη διαδικασία της περιγραφής και ο Martin με μια ειδική μηχανή Braille τυπώνει την περιγραφή της κάθε φωτογραφίας σε αυτοκόλλητες ετικέτες, τις οποίες στη συνέχεια κολλάει στο πίσω μέρος της κάθε φωτογραφίας.

Ο Andy τον ρωτάει για ποιο λόγο βάζει ετικέτα στην κάθε φωτογραφία και ακολουθεί ο εξής διάλογος ανάμεσα στους δύο χαρακτήρες:

Martin: «Απόδειξη.»

Andy: «Ποιου πράγματος;»

Martin: «Ότι αυτό που υπάρχει στη φωτογραφία είναι αυτό που ήταν εκεί. »

Andy: «Αυτή η φωτογραφία θα μπορούσε να είναι οπουδήποτε και να έχει οτιδήποτε. »

Martin: «Μόνο που δεν είναι έτσι. Ήμουν εκεί Andy, πιθανότατα γνωρίζω πολύ περισσότερο από σένα τι υπήρχε στην αίθουσα αναμονής του κτηνιάτρου».

Ο Martin κάνει μια λεπτομερέστατη περιγραφή της αίθουσας βασισμένος στην ακοή του και στην οσμή του, προκαλώντας τον

⁸¹ «Ο κύριος λόγος για τον οποίο ήθελα να παίξω στην ταινία ήταν ότι έβρισκα την ιδέα του τυφλού φωτογράφου συναρπαστική. Είχαμε ακούσει ότι στην Νότια Αμερική υπήρχε πραγματικά ένας τυφλός φωτογράφος, που τον βοηθούσε η κόρη του να εμφανίσει τις φωτογραφίες του, αλλά δεν γνωρίζω τον πραγματικό λόγο για τον οποίο ήθελε να είναι φωτογράφος». Σχολιασμός στο DVD του H.Weaving.

θαυμασμό του Andy.⁸² Τελειώνει την περιγραφή του πιάνοντας και σηκώνοντας την πρώτη φωτογραφία (αυτή που είδαμε να τραβάει στον κτηνίατρο) και λέει: «Αυτή (η φωτογραφία) είναι η απόδειξη ότι αυτό που ένιωσα εγώ, είναι αυτό που είδες εσύ μέσα από τα δικά σου μάτια. Η Αλήθεια.»

Αργότερα, πάλι στο εστιατόριο, ο Martin λέει στον Andy ότι του αρέσει το στιλ της περιγραφής του, διότι είναι απλό, ευθύ και ειλικρινές και του προτείνει να τον πληρώνει, για να του περιγράψει τις φωτογραφίες του. Ο Andy δέχεται να κάνει την περιγραφή των φωτογραφιών, αλλά χωρίς χρήματα.

Martin: «Andy, δεν πρέπει να μου πεις ποτέ ψέματα.»

Andy (γελώντας): «Γιατί να το κάνω αυτό;»

Ένα πιο απότομο πέρασμα μας οδηγεί πίσω στην παιδική ηλικία του Martin. Βλέπουμε τη μητέρα του να του περιγράφει τη θέα του κήπου από το παράθυρο του δωματίου τους. Είναι μια λεπτομερειακή περιγραφή, εμείς όμως ποτέ δεν βλέπουμε τη θέα, αρκούμαστε στην περιγραφή της μητέρας. Η σκηνή δίνει ιδιαίτερη σημασία στο γεγονός ότι η μητέρα του Martin του λέει ότι υπάρχει έξω ο κηπουρός, ο οποίος καθαρίζει τα πεσμένα φύλλα, ο ίδιος όμως δεν μπορεί να τον ακούσει και γι' αυτό δεν την πιστεύει.

Μητέρα: «Άκουσε, Martin, καθαρίζει τα φύλλα με την τσουγκράνα τώρα. Άκουσε την τσουγκράνα».

Martin: «Ποτέ δεν ήταν εκεί.»

Μητέρα: «Γιατί να σου πω ψέματα;»

Martin: «Γιατί μπορείς.»

Πίσω στο παρόν ο Martin επιστρέφει στο σπίτι του, όπου τον περιμένει η Celia. Του λέει ότι έχει τα γενέθλια της και γι' αυτό

⁸² «Ο Martin μιλάει εδώ για τον δικό του κόσμο και για τον κόσμο που αυτός γνωρίζει, για το τι συμβαίνει γύρω του, όπως το αντιλαμβάνεται μέσω των αυτιών του. Αλλά δεν το γνωρίζει ακριβώς, γι' αυτό χρειάζεται μια απόδειξη και επίσης χρειάζεται και κάποιον για την ανάγνωση των φωτογραφιών οπτικά». Σχολιασμός στο DVD του H.Weaving.

ψήνει ένα κέικ. Ο διάλογος είναι στεγνός και η διάθεση του Martin απέναντι της αδιάφορη ως εχθρική. Η Celia προσπαθεί να φλερτάρει μαζί του, του ζητάει να τη βγάλει μια φωτογραφία με το καινούριο της πουκάμισο. Ο Martin την προσβάλλει και της λέει ότι θέλει να μείνει μόνος.

Στο πάρκο ο Martin «σκηνοθετεί» τοποθετώντας ένα φύλλο στο γρασίδι, το οποίο στη συνέχεια φωτογραφίζει. Όταν φωνάζει το σκύλο του, αυτός αργεί να εμφανιστεί και να πάει κοντά του.

Στο εστιατόριο ο Andy περιγράφει φωτογραφίες στον Martin. Τις κρατάει στα χέρια και τις ξεφυλλίζει. Οι φωτογραφίες δεν καλύπτουν όλη την οθόνη. Η πρώτη που βλέπουμε είναι αυτή με το φύλλο στο γρασίδι. Η δεύτερη φωτογραφία είναι αυτή με την Celia και το καινούριο πουκάμισό της. Ο Martin εξηγεί στον Andy ότι πρόκειται για τη σπιτονοικοκυρά του και του ζητάει να του περιγράψει τη Celia. Ο Martin προσθέτει ότι η Celia είναι μια κακιά γυναίκα την οποία μισεί. Η φωτογραφία της Celia καταλαμβάνει όλη την οθόνη και η κάμερα κάνει zoom in στο πρόσωπο της, καθώς ο Andy την παρατηρεί. Ο Martin λέει στον Andy ότι η Celia τον ποθεί και ότι, όσο ο ίδιος συνεχίζει να αρνείται να συναινέσει στους πόθους της, αυτή δεν θα μπορεί να τον λυπάται, αλλά αντιθέτως θα μπορεί να την λυπάται αυτός. Ο Andy προτείνει στον Martin να πάνε σινεμά, για να του περιγράψει κινούμενες εικόνες (moving pictures).

Στην επόμενη σκηνή οι δυο τους είναι μέσα σε ένα αυτοκίνητο σε ένα drive-in. Ο Andy περιγράφει μια ταινία θρίλερ στον Martin και από το διπλανό αυτοκίνητο τους παρακολουθούν με απορία και περιέργεια. Η ταινία είναι κινηματογραφημένη έτσι, ώστε να καλύπτει όλο το κάδρο, και ο διάλογος μεταξύ των δύο ανδρών περιέχει αρκετό μαύρο χιούμορ. Όταν στο θρίλερ γίνεται ένας φόνο, ο Andy κορνάρει και το ίδιο κάνουν και όλα τα αυτοκίνητα στο drive-in. Ο Andy στη συνέχεια πηγαίνει να αγοράσει κάτι από την καντίνα του κινηματογράφου, ενώ παράλληλα ο Martin αρχίζει να επεξεργάζεται με την αφή του τα αντικείμενα μέσα στο

αυτοκίνητο. Όταν αρχίζει να αγγίζει το τιμόνι, μεταφέρεται στη θέση του οδηγού και μοιάζει σαν να κοιτάζει έντονα το διπλανό αυτοκίνητο. Ο οδηγός του αυτοκινήτου τον παρεξηγεί και ξεκινάει ένας καυγάς, ο οποίος έχει ως αποτέλεσμα τον ξυλοδαρμό του Andy, που επιστρέφει στο μεταξύ από την καντίνα. Όταν ο Martin φωνάζει βοήθεια και χτυπάει την κόρνα του αυτοκινήτου, γίνεται ακόμη ένας φόνος στην ταινία που παίζεται στο drive-in και όλα τα αυτοκίνητα κορνάρουν μαζί, οπότε η κόρνα του Martin δεν ακούγεται. Ο Andy καταφέρνει να μπει γρήγορα στη θέση του συνοδηγού και δίνει οδηγίες στον τυφλό Martin, για να ξεκινήσει το αυτοκίνητο. Καθώς φεύγουν άρον άρον από το drive-in, τους ακολουθεί ένα περιπολικό με το οποίο στο τέλος τρακάρουν. Για να γλιτώσουν τη σύλληψη από την αστυνομία, ο Martin αρχίζει να φωνάζει ότι τυφλώθηκε. Οι αστυνομικοί τους πηγαίνουν στο νοσοκομείο και ένας απ' αυτούς ανακοινώνει στον Andy ότι ο φίλος του τυφλώθηκε για πάντα. Ο Andy προσπαθεί να συγκρατήσει τα γέλια του. Η γιατρός όμως στο διπλανό δωμάτιο αντιλαμβάνεται ότι ο Martin ήταν τυφλός όλη του τη ζωή και ότι η τύφλωση του δεν οφείλεται στο ατύχημα. Τον ρωτάει λοιπόν για ποιο λόγο, αφού είναι τυφλός, οδηγούσε αυτοκίνητο και αυτός απαντάει ότι το είχε ξεχάσει.

Στο αυτοκίνητο οι δύο άντρες ξεκαρδίζονται στα γέλια με το περιστατικό και ο Martin καλεί τον Andy στο σπίτι του για ένα ποτό. Ο Andy συνεχίζει να εκπλήσσεται με την ικανότητα του Martin να επιβιώνει χωρίς την όραση του. Βλέπει μια παλαιά φωτογραφία του Martin με την μητέρα του και του την περιγράφει.

Andy: «Αυτή είναι η μητέρα σου;»

Martin: «Ναι.»

Andy: «Το παιδί είσαι εσύ;»

Martin: «Πάντα αυτό υπέθετα.»

Andy: «Δεν έχεις δει ποτέ τη μητέρα σου; Θέλεις να σου την περιγράψω;»

Η φωτογραφία εμφανίζεται διαγώνια στην οθόνη υπό την οπτική ματιά του Andy, ο οποίος κρατάει την κορνίζα και περνάει τα δάχτυλα του πάνω από τη φωτογραφία, καθώς την παρατηρεί και την περιγράφει. Η φωτογραφία είναι τραβηγμένη σε ένα πάρκο και δείχνει την μητέρα του Martin αγκαλιά με τον μικρό γιο της. Ο Martin μετά την περιγραφή της φωτογραφίας λέει στον Andy: «Μια μέρα ίσως σου δείξω μια φωτογραφία. Είναι η πρώτη που τράβηξα, ήμουν δέκα χρονών. Δεν είναι και πολύ σπουδαία σαν φωτογραφία. Είναι ένας κήπος που φαινόταν από ένα παράθυρο του διαμερίσματος μας, αλλά είναι η πιο σημαντική φωτογραφία που έχω τραβήξει ποτέ. Κάθε πρωί και κάθε απόγευμα η μητέρα μου μου περιέγραφε αυτόν τον κήπο. Έβλεπα τις εποχές να έρχονται και να φεύγουν μέσα από τα μάτια της. Την εξέταζα τόσο προσεκτικά προσπαθώντας πάντα να την πιάσω να λέει ψέματα. Ποτέ δεν το κατάφερα. Αλλά βγάζοντας τη φωτογραφία ήξερα ότι κάποια μέρα θα το κατάφερα.»

Andy: «Γιατί να σου πει ψέματα η μητέρα σου;»

Martin: «Για να με τιμωρήσει, επειδή είμαι τυφλός.»

Andy: « Πειράζει πραγματικά αν σου είπε ψέματα για κάποιον κήπο;»

Martin: « Ναι, ήταν ο κόσμος μου.»

Στην επόμενη σκηνή η Celia ξεφυλλίζει τις φωτογραφίες του Martin και ανακαλύπτει σε αυτές την ύπαρξη του Andy, τον οποίο δε γνώριζε μέχρι τώρα. Τοποθετώντας στο τραπέζι τις φωτογραφίες, τη μια πάνω και δίπλα στην άλλη, σαν τη συναρμολόγηση ενός παζλ, δημιουργεί ένα κολάζ του προσώπου και του σώματός του, και στο τέλος σχηματίζει την εικόνα του Andy. Οι φωτογραφίες, επειδή τις τράβηξε ο Martin, έχουν ανορθόδοξες γωνίες λήψης και συνήθως

κόβουν και αφήνουν εκτός πλαισίου μέλη του σώματος. Δεν υπάγονται σε κανένα κανόνα του φωτογραφικού κάδρου.⁸³

Ο Andy πηγαίνει στο σπίτι του Martin και συναντάει τη Celia. Ο Andy την αναγνωρίζει από τη φωτογραφία που είχε δει. Αυτή του λέει ότι ο Martin λείπει στο πάρκο με τον σκύλο του. Είναι πολύ ψυχρή απέναντι στον Andy και του κλείνει την πόρτα.

Ο Andy βρίσκει στο πάρκο τον Martin να βγάζει φωτογραφίες. Ο σκύλος φαίνεται προς στιγμήν να τον αναγνωρίζει και να έρχεται προς το μέρος του, στη συνέχεια όμως τον προσπερνάει και πηγαίνει στη Celia που κάθεται σε ένα παγκάκι. Ο Martin φωνάζει το σκύλο του, αλλά η Celia τον κρατάει. Μη μπορώντας να τον βρει, ο Martin αρχίζει να βγάζει φωτογραφίες από το περιβάλλον γύρω του, ώσπου φτάνει και στην πλευρά που κάθεται η Celia με το σκύλο και μπροστά τους στέκεται ο Andy, οποίος πανικοβάλλεται, όταν αντιλαμβάνεται ότι θα βγει στη φωτογραφία και τρέχει να κρυφτεί πίσω από ένα δέντρο. Η Celia στη συνέχεια αφήνει ελεύθερο το σκύλο, ο οποίος τρέχει στον Martin. Ούτε ο Andy ούτε η Celia κάνουν αισθητή την παρουσία τους στον Martin. «Υπάρχει μια σχέση άνιση ανάμεσα στον Andy και τον Martin, γιατί ο Andy μπορεί να παρατηρεί τον Martin, χωρίς αυτός να το αντιλαμβάνεται, ενώ δεν μπορεί να συμβεί το αντίθετο. Είναι μια μορφή εξουσίας. Σε ποιο σημείο είναι λάθος να μην κάνουμε την παρουσία μας αισθητή; Ο Andy εκμεταλλεύεται την τύφλωση του Martin παρατηρώντας τον, χωρίς αυτός να το αντιλαμβάνεται, και στην αρχή αυτό είναι κάτι αθώο, αλλά, όταν βλέπει τη Celia, εμπλέκεται σε μια κατάσταση που

⁸³ «Ήθελα η Celia να έχει μια τεμαχισμένη εικόνα της ύπαρξης του Andy. Η πρόθεση ήταν να μοιάζει με πίνακα του D. Hockney. Θέλαμε να δείξουμε με τα συγκεκριμένα πλάνα ότι ο Andy έμπαινε κατά λάθος στις φωτογραφίες που έβγαζε ο Martin, ο οποίος στην πραγματικότητα τραβούσε φωτογραφίες διαφορετικών χώρων». Σχολιασμός στο DVD της J.Moorhouse.

ακόμη δεν γνωρίζει. Στη συνέχεια κάνει το λάθος να μην μιλήσει, διότι είναι γοητευμένος από τον Martin, αλλά και από την Celia».⁸⁴

Η Celia παίρνει από το φωτογραφείο τις φωτογραφίες του Martin και τις κοιτάζει, καθώς πηγαίνει στο σπίτι του. Εκεί τον βρίσκει μαζί με τον Andy, έτοιμους να βγουν έξω. Ο Martin τους συστήνει και κανένας από τους δύο δεν φανερώνει το γεγονός ότι έχουν γνωριστεί.⁸⁵ Ο Martin εκνευρίζεται πολύ, επειδή η Celia πήρε τις φωτογραφίες του και της μιλάει απότομα. Στη συνέχεια ζητάει από τον Andy να δει τις φωτογραφίες, γιατί νομίζει ότι εντόπισε σε μια από αυτές τον λόγο για τον οποίο ο σκύλος του εξαφανίζεται, όταν τον πηγαίνει στο πάρκο. Η Celia χαμογελάει με νόημα στον Andy. Αυτός παίρνει τις φωτογραφίες, βλέπει στην πρώτη τον εαυτό του να τρέχει να κρυφτεί και πίσω του την Celia να κρατάει το σκύλο και λέει ψέματα ότι ο σκύλος του Martin παίζει με έναν άλλο σκύλο. Την ώρα που το κάνει αυτό, η Celia ανοίγει την ηλεκτρική σκούπα, για να τον μπερδέψει και δείχνει ικανοποιημένη με το γεγονός ότι κατάφερε να κάνει τον Andy να πει ψέματα. Η Celia παρακολουθεί με ζήλια τους δύο άντρες να φεύγουν, ενώ ο Martin την χαρακτηρίζει ως «σπάνια ασθένεια».

Ο Martin κάθεται στην τουαλέτα και διαβάζει ένα βιβλίο στη γλώσσα Braille τη στιγμή που η Celia μπαίνει μέσα και τον τραβάει φωτογραφία με μια Polaroid. Καθώς η φωτογραφία εμφανίζεται στα χέρια της, εκβιάζει τον Martin και του λέει ότι απαιτεί τη συντροφιά του για μια νύχτα, αν θέλει να του τη δώσει.⁸⁶

Η Celia πηγαίνει τον Martin στην φιλαρμονική, όπου ακούν την 5^η συμφωνία του Beethoven. Ο Martin συγκινείται πολύ και την

⁸⁴ Σχολιασμός στο DVD της J.Moorhouse.

⁸⁵ «Αυτή είναι η 2^η ευκαιρία του Andy να μιλήσει, αλλά δεν το κάνει, οπότε σ' αυτό το σημείο είναι σαν να λέει ψέματα». Σχολιασμός στο DVD της J.Moorhouse.

⁸⁶ «Αυτή η σκηνή εξερευνά την δύναμη των φωτογραφιών. Η μέθοδος της απόδειξης του Martin μπορεί να χρησιμοποιηθεί εναντίον του. Επιτρέπει στη Celia να έχει ένα όπλο εναντίον του». Σχολιασμός στο DVD της J.Moorhouse.

ευχαριστεί, στη συνέχεια όμως σκληραίνει τη στάση του πάλι και της ζητάει τη φωτογραφία της τουαλέτας. Η Celia του λέει ότι η βραδιά δεν τελείωσε ακόμη και τον πηγαίνει σπίτι της. Το σπίτι της Celia είναι γεμάτο με φωτογραφίες του Martin (αποτελούν μέρος του σκηνικού στους τοίχους και πάνω στα έπιπλα), αλλά ο ίδιος φυσικά δεν μπορεί να τις δει.⁸⁷ Η Celia ετοιμάζει ένα γεύμα για τον Martin, του λέει ότι της αρέσει πολύ, ότι περίμενε αυτή τη νύχτα για πολύ καιρό και του ρίχνεται σεξουαλικά. Αυτός πανικοβάλλεται, την απορρίπτει και φεύγει τρέχοντας από το σπίτι της.⁸⁸ Η Celia βγαίνει με το αυτοκίνητο της στο δρόμο και του λέει ότι θα τον πάει σπίτι του.

Μπροστά στο σπίτι του Martin η Celia του λέει ότι μόνο αυτήν μπορεί να εμπιστευτεί και ότι σύντομα θα ανακαλύψει ότι δεν πρέπει να εμπιστευτεί τον Andy.

Ο Martin ξαπλώνει στο κρεβάτι του κλαίγοντας και βυθίζεται στις αναμνήσεις της παιδικής του ηλικίας. Κάθεται στο κρεβάτι, δίπλα στη μητέρα του, η οποία του λέει ότι είναι άρρωστη και σύντομα θα πεθάνει. Γι' αυτό το λόγο πρέπει να πάει να ζήσει με τη γιαγιά του. Ο μικρός Martin δεν πιστεύει τη μητέρα του, νομίζει ότι απλά θέλει να φύγει μακριά του, γιατί ντρέπεται γι' αυτόν.⁸⁹ Της λέει ότι ποτέ δεν θα την πιστέψει. Στο flash back δημιουργείται ένα χρονικό άλμα και ο μικρός Martin αγγίζει την κάσα της νεκρής

⁸⁷ «Μεγάλη πηγή του χιούμορ της ταινίας είναι το γεγονός ότι εμείς ως θεατές μπορούμε να δούμε πολύ περισσότερα πράγματα απ' ό,τι ο Martin». Σχολιασμός στο DVD του H.Weaving.

⁸⁸ «Δεν νομίζω ότι ο Martin γνωρίζει τον σεξουαλικό προσανατολισμό του. Νομίζω ότι αυτό που τον τρομάζει είναι το συναισθηματικό και σωματικό δέσιμο (intimacy). Για τους περισσότερους ανθρώπους η σεξουαλική έλξη ξεκινάει από την όραση, οπότε αναρωτιέται κανείς τι συμβαίνει με κάποιον που δεν έχει όραση». Σχολιασμός στο DVD της J.Moorhouse.

⁸⁹ «Ο μικρός Martin δεν είναι σε θέση να δει πόσο άρρωστη μοιάζει η μητέρα του και γι' αυτό δεν την πιστεύει. Η ίδια είναι γενναία και γι' αυτό ακούγεται δυνατή στα αυτιά του». Σχολιασμός στο DVD της J.Moorhouse.

μητέρας του, στη συνέχεια χτυπάει το ξύλο της και λέει: « Είναι άδεια»⁹⁰.

Στο παρόν ο Andy επισκέπτεται το σπίτι του Martin αλλά βρίσκει μόνο τη Celia, η οποία τον προσκαλεί ερωτικά και αυτός δέχεται την πρόσκληση.

Ο Andy πηγαίνει στο πάρκο και βρίσκει τον Martin να κάθεται σε ένα παγκάκι. Του λέει ότι υπάρχει ένα φύλλο στο πόδι του και ο Martin το φωτογραφίζει. Ο Martin αντιλαμβάνεται ότι εμπιστεύεται τον Andy και του το λέει, εκείνος όμως απαντάει ότι δεν θα έπρεπε να τον εμπιστεύεται, δεν είναι από τους χαρακτήρες που είναι άξιοι εμπιστοσύνης, είναι ένα μαύρο πρόβατο.⁹¹ Ο Martin σκύβει και όντως βρίσκει ένα φύλλο δίπλα στο πόδι του.

Ο Martin ετοιμάζεται να πάει το σκύλο του στον κτηνίατρο. Η Celia βάζει στο λουρί του σκύλου τη φωτογραφία του πάρκου, η οποία απεικονίζει αυτήν με το σκύλο και τον Andy που τρέχει να κρυφτεί. Ο κτηνίατρος βρίσκει τη φωτογραφία και την περιγράφει στον Martin. Αυτός διαβάζει την ετικέτα Braille στο πίσω μέρος της φωτογραφίας και αντιλαμβάνεται ότι ο Andy του έχει πει ψέματα.⁹² Επιστρέφει στο σπίτι του, όπου κάνουν έρωτα ο Andy με τη Celia. Ο Martin αντιλαμβάνεται την παρουσία του Andy. Ο Andy του λέει, προς μεγάλη έκπληξη της Celia, ότι οι δυο τους είναι ερωτευμένοι.⁹³ Ο Martin τους διώχνει από το σπίτι.

Η Celia και ο Andy πηγαίνουν στο σπίτι της, όπου ο Andy αντιλαμβάνεται ότι έχει απατηθεί, έχει χρησιμοποιηθεί και έχει πέσει

⁹⁰ «Ο μικρός Martin δεν έχει ξαναχτυπήσει κάσα, πως μπορεί να ξέρει τι ήχο βγάζει μια άδεια κάσα; Απλά δεν θέλει να πιστέψει ότι η μητέρα του βρίσκεται μέσα σ' αυτή». Σχολιασμός στο DVD της J.Moorhouse.

⁹¹ «Αυτή η πρόταση έχει να κάνει με την αντίληψη του εαυτού. Ο Andy στην πραγματικότητα μοιάζει πολύ αξιόπιστος.» Σχολιασμός στο DVD της J.Moorhouse.

⁹² «Αυτή είναι η απόδειξη του Martin ότι ο Andy του είπε ψέματα». Σχολιασμός στο DVD της J.Moorhouse.

⁹³ «Αυτή η φράση φανερώνει πόσο αφελής είναι ο Andy. Ειλικρινά πιστεύει ότι οι δυο τους είναι ερωτευμένοι». Σχολιασμός στο DVD της J.Moorhouse.

στην παγίδα της Celia βλέποντας τις φωτογραφίες του Martin παντού στο σπίτι της. Διαφορετικά μέρη του σπιτιού με φωτογραφίες του Martin παρουσιάζονται με cut καθώς πέφτει το βλέμμα του Andy επάνω τους.⁹⁴ Η Celia του λέει ότι ο Martin ποτέ δεν θα τον συγχωρήσει για το ψέμα που του είπε. Ο Andy φεύγει.⁹⁵

Ο Martin πηγαίνει στο νεκροταφείο στον τάφο της μητέρας του και ρωτάει τον φύλακα αν συμβαίνει ποτέ να τους φέρνουν άδειες κάσες για φάρσα. Ο φύλακας απαντάει ότι είναι κάτι πολύ ακριβό, ώστε να το κάνει κανείς για φάρσα.

Ο Martin ζητάει συγνώμη από τη Celia για τον τρόπο που της φέρθηκε όλα αυτά τα χρόνια και στη συνέχεια την απολύει δίνοντας της μια συστατική επιστολή. Αυτή φεύγοντας στήνει τον καλόγερο μπροστά στην εξώπορτα, ώστε ο Martin να σκοντάψει πάνω του.

Ο Andy βλέποντας ότι ο Martin δεν έρχεται πια στο εστιατόριο όπου δουλεύει, πηγαίνει έξω από το σπίτι του και τον περιμένει. Ο Martin λέει στον Andy ότι δεν είναι σαν τους άλλους ανθρώπους, είναι τυφλός και η αλήθεια γι' αυτόν είναι πολύ σημαντική. Ο Andy απαντάει ότι του είπε ψέματα μόνο για την Celia, αλλά για τίποτα άλλο. Ο Martin ρωτάει: «Πως μπορώ να σε πιστέψω;» και ο Andy απαντάει: «Δεν μπορείς. Εσύ λες την αλήθεια Martin. Όλη σου η ζωή είναι η αλήθεια. Δείξε λίγο οίκτο σε εμάς τους υπόλοιπους».

Ο Martin ζητάει από τον Andy να του περιγράψει μια τελευταία φωτογραφία. Βγάζει από το χρηματοκιβώτιο του μια παλαιά φωτογραφία και του την δίνει. Είναι η φωτογραφία του κήπου που είχε βγάλει, όταν ήταν δέκα χρονών. Οι θεατές δεν την βλέπουν

⁹⁴ « Ο Andy αντιλαμβάνεται ότι το μόνο πράγμα που ήθελε να καταφέρει η Celia είναι να καταστρέψει την εμπιστοσύνη ανάμεσα στον ίδιο και τον Martin και το πέτυχε». Σχολιασμός στο DVD της J.Moorhouse.

⁹⁵ «Ο Andy λαμβάνει την πρόταση της Celia σαν μια πρόκληση. Είναι αποφασισμένος να πει την αλήθεια.». Σχολιασμός στο DVD του H.Weaving.

ποτέ.⁹⁶ Ο Andy την παίρνει στα χέρια του και την περιγράφει. Η περιγραφή ταιριάζει με αυτήν της μητέρας του Martin. Ο άνθρωπος που καθάριζε τα φύλλα με την τσουγκράνα είναι εκεί. Ο Martin νιώθει ανακούφιση και απελευθέρωση. Χαρίζει την φωτογραφία στον Andy και του λέει ότι θα περάσει την επόμενη μέρα από το εστιατόριο.⁹⁷ Κάθεται στην πολυθρόνα του και θυμάται τον εαυτό του παιδί. Ο μικρός Martin μια βροχερή ημέρα απλώνει τα χέρια του στο παράθυρο, το οποίο τρίζει και με το άγγιγμα του σταματάει το τρίξιμο του τζαμιού.⁹⁸ Στη συνέχεια πέφτουν οι τίτλοι τέλους.

Το *Proof* είναι μια ταινία με ποικίλες διαστάσεις, αφού εξετάζει σε βάθος τους τρεις πρωταγωνιστικούς χαρακτήρες με ειλικρίνεια αλλά και πολύ μαύρο χιούμορ.⁹⁹

Ο πρωταγωνιστής H. Weaving δηλώνει ότι «το σενάριο της Jocelyn Moorhouse είναι τελείως μη συναισθηματικό και ο τρόπος με τον οποίο σκηνοθέτησε την ταινία είναι μη συναισθηματικός, αλλά το μαύρο χιούμορ στο σενάριο εξισορροπεί τα πράγματα με έναν καταπληκτικό τρόπο».¹⁰⁰

⁹⁶ «Σκέφτηκα ότι θα ήταν καλύτερο να μην δείξω τη φωτογραφία, ώστε όλοι να μπορούμε να τη φανταστούμε στο μυαλό μας από την περιγραφή του Andy». Σχολιασμός στο DVD της J.Moorhouse.

⁹⁷ «Ο Martin δεν χρειάζεται πια οπτική απόδειξη, γι' αυτό χαρίζει τη φωτογραφία του στον Andy. Δεν χρειάζεται καμιά απόδειξη για το παρελθόν του και δεν χρειάζεται να ζει στο παρελθόν. Τώρα πια μπορεί να ζήσει στο παρόν. Έκανε μια μεγάλη διαδρομή, παρόλο που τίποτα εξαιρετικά δραματικό δεν συνέβη». Σχολιασμός στο DVD του H.Weaving.

⁹⁸ «Το σταμάτημα του τριξίματος είναι ένα σύμβολο για την ηρεμία που μπήκε στην καρδιά του». Σχολιασμός στο DVD της J.Moorhouse.

⁹⁹ «Η ταινία είναι φτιαγμένη κάτω από σφιχτό έλεγχο ... και έχει να κάνει με έναν εσωτερικό κόσμο, με έναν ψυχολογικό κόσμο, με τη σκληρότητα και με το μαύρο χιούμορ. Είναι πολύ ελεγχόμενη από κάθε άποψη». Σχολιασμός στο DVD του H.Weaving.

¹⁰⁰ Σχολιασμός στο DVD του H.Weaving.

Το σενάριο, κατά την ίδια την J. Moorhouse, είναι εμπνευσμένο από μια ιστορία που άκουσε για κάποιον τυφλό που έβγαζε φωτογραφίες. Παράλληλα το ενδιαφέρον της για τους απομονωμένους χαρακτήρες και για χαρακτήρες, που έχουν μια διαφορετική αντίληψη της πραγματικότητας, την οδήγησε στη συγγραφή του σεναρίου και ειδικότερα στον χαρακτήρα του Martin, ο οποίος δεν έχει μια αίσθηση που οι περισσότεροι άνθρωποι διαθέτουν, την όραση.¹⁰¹ Ο Martin είναι ένας ψυχρός χαρακτήρας, η ευαίσθητη πλευρά του οποίου φαίνεται όμως στη σχέση του με το σκύλο του και με τον Andy.

Για τον Andy η J. Moorhouse λέει: «Η έμπνευση αυτού του χαρακτήρα μου ήρθε από τον αδερφό μου, ο οποίος δούλευε σε πολλά εστιατόρια, είναι πολύ χαρισματικός και άλλαξε χιλιάδες δουλειές. Ήθελα να έχω έναν χαρακτήρα αρκετά περίπλοκο, ο οποίος είχε μπλεξίματα στο παρελθόν, αλλά αυτό τον κάνει ακόμα πιο σαγηνευτικό και πιο συμπαθητικό για τον χαρακτήρα του Martin, που έχει πολύ περιορισμένες εμπειρίες στη ζωή του. Ο Martin, επειδή είναι τυφλός, είναι πολύ εγκλεισμένος, έχει μείνει στον δικό του μικρόκοσμο και έχει αναπτύξει συγκεκριμένα πιστεύω για τον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί η ζωή. Όταν λοιπόν έρχεται ο Andy, εισβάλλει στην ζωή του μαζί με την πραγματικότητα του εξωτερικού κόσμου, αλλά φέρνει μαζί του και πολλή ζωή».¹⁰²

Για το τρίτο πρόσωπο της ταινίας, τη Celia γίνεται φανερό ότι είναι ένας περίπλοκος χαρακτήρας, δεν της αρέσει να την απορρίπτουν. Είναι αδύναμη στην υπόλοιπη ζωή της. Αλλά στην περίπτωση του Martin είναι η μοναδική φορά που μπορεί να έχει δύναμη πάνω σε έναν άνδρα. Φυσικά πρόκειται για μια ψευδαίσθηση, γιατί δεν έχει καθόλου δύναμη πάνω του, όπως

¹⁰¹ Σχολιασμός στο DVD της J.Moorhouse.

¹⁰² Σχολιασμός στο DVD της J.Moorhouse.

ακριβώς και ο Martin δεν έχει δύναμη πάνω στους ανθρώπους που βρίσκονται στη ζωή του, απλά νομίζει ότι έχει.¹⁰³

Από μια άλλη σκοπιά εξετάζει την ταινία η Shane Crilly στη διδακτορική της διατριβή με θέμα "*Gods in our own world: Representations of troubled and troubling masculinities in some Australian films, 1991-2001*". Η συγγραφέας κάνει μια ψυχαναλυτική ανάλυση για τον Martin συνδέοντας τον με τον Οιδίποδα. Όπως εκείνος ήταν τυφλός και επέμενε να λύσει το αίνιγμα της ζωής, έτσι και ο τυφλός Martin δείχνει εξαιρετική έμμονη στο να αποκαλύψει την αλήθεια της ύπαρξης του, η οποία εμπεριέχεται στη φωτογραφία που είχε τραβήξει στον κήπο, όταν ήταν παιδί.¹⁰⁴

Η ταινία γυρίστηκε στη Μελβούρνη της Αυστραλίας. «Ο διευθυντής φωτογραφίας έπιασε πραγματικά την εικόνα της Μελβούρνης, τις φθινοπωρινές αποχρώσεις και το πολύ ειδικό φως της πόλης».¹⁰⁵ Η J. Moorhouse χρησιμοποίησε πραγματικές τοποθεσίες για τα γυρίσματα, πραγματικά σπίτια, αληθινό κτηνιατρείο κλπ., πράγμα που σύμφωνα με τον H. Weaving βοηθάει πολύ τον ηθοποιό, για να φτάσει σε μια ψυχολογική και συναισθηματική πραγματικότητα.¹⁰⁶

Στην ταινία δόθηκε ιδιαίτερη βαρύτητα στον ήχο.¹⁰⁷ Η επεξεργασία του περιβαλλοντικού ήχου είναι εξαιρετικά προσεγμένη

¹⁰³ Σχολιασμός στο DVD της J.Moorhouse.

¹⁰⁴ Shane Crilly, *Gods in our own world: Representations of troubled and troubling masculinities in some Australian films, 1991-2001*, σελ.59

¹⁰⁵ Σχολιασμός στο DVD της J.Moorhouse.

¹⁰⁶ Σχολιασμός στο DVD του H. Weaving

¹⁰⁷ « Το soundtrack του *Proof* είναι αξιοσημείωτο για τον τρόπο με τον οποίο διευρύνει την προοπτική ενός τυφλού. Ακούμε κροταλίσματα από βραχιόλια, τη βροχή που χτυπάει στις οροφές, γάτες που νιαουρίζουν, λαχανιασμένα σκυλιά, φρένα φορτηγών που τρίζουν, μακρινά τηλέφωνα που χτυπούν, το βουητό των λαμπών φθορίου, βήματα, το κρασί που χύνεται σε ποτήρια και ένα πορσελάνινο φλιτζάνι τσαγιού που κροταλίζει σε πιατάκι. Η Moorhouse, μας κάνει να συνειδητοποιήσουμε ήχους με έναν τρόπο που οι περισσότεροι σκηνοθέτες δεν το

και λεπτομερής.¹⁰⁸ «Η μουσική της ταινίας είναι πολύ όμορφη, πολύ απλωμένη (sparse), ικανή να ανασαίνει, επαναληπτική. Αυτή η ταινία δεν έχει επενδυθεί με μουσική αλλά με ήχο, με ανάσα, με χώρο, οπότε, όταν η μουσική μπαίνει στο soundtrack, έχει μεγάλη επιρροή».¹⁰⁹

Σ' αυτό το ενδιαφέρον τρίγωνο που δημιουργεί η σκηνοθέτης Jocelyn Moorhouse χρησιμοποιεί τη φωτογραφία ως συσχετικό στοιχείο των τριών χαρακτήρων που προσπαθούν να αλληλοδράσουν μέσα από τις συγκρούσεις τους οδηγώντας τελικά τον πρωταγωνιστή Martin σε μια ήπια και ήρεμη κάθαρση.

Το τι σημαίνει η φωτογραφία για τον Martin ξεκαθαρίζεται στον διάλογο του με τον Andy. Είναι η απόδειξη που χρειάζεται, για να επιβεβαιώνεται στον κόσμο των ανθρώπων με όραση, χρησιμεύει ως στήριγμα στην ανασφάλεια του λόγω της έλλειψης της όρασης του. Επίσης η συγκεκριμένη φωτογραφία στο πάρκο αποτελεί για τον Martin την απόδειξη ότι ο Andy του είπε ψέματα. Η φωτογραφία του κήπου αντιθέτως αποτελεί την απόδειξη ότι η μητέρα του έλεγε την αλήθεια.

Ο Andy στην όλη διαδικασία αποτελεί απλά τον διαμεσολαβητή, το μέσο, τον μεταφραστή της οπτικής γλώσσας στον προφορικό λόγο και επομένως στον κόσμο της ακοής του τυφλού Martin. Ο Roland Barthes δηλώνει για τη διαδικασία περιγραφής μιας φωτογραφίας: «Μπροστά σε μία φωτογραφία η αίσθηση της «καταδήλωσης» ή, αν προτιμάτε, της αναλογικής πληρότητας είναι τόσο ισχυρή, ώστε η περιγραφή μιας φωτογραφίας είναι κυριολεκτικά αδύνατη. Γιατί το *περιγράφειν* συνίσταται ακριβώς στο

κάνουν. Δεν είναι απαραίτητο να την πλοκή, αλλά είναι μία από αυτές τις πινελιές που εξυψώνουν την επίδραση της ταινίας.» James Berandinelli, www.reelreviews.net/movies/p/proof.html

¹⁰⁸ «Διασκέδασα πάρα πολύ σε αυτή την ταινία προσπαθώντας να χρησιμοποιήσω τον ήχο με δημιουργικούς τρόπους». Σχολιασμός στο DVD της J.Moorhouse.

¹⁰⁹ Σχολιασμός στο DVD του H.Weaving.

να προσθέτει κανείς στο «καταδηλούμενο» μήνυμα έναν «ανορθωτή» ή ένα δεύτερο μήνυμα αντλούμενο από έναν κώδικα, ο οποίος είναι η γλώσσα και ο οποίος μοιραία συνιστά, όσο και αν φροντίσουμε να είμαστε ακριβής, μία συμπαραδήλωση σε σχέση με το φωτογραφικό ανάλογο: να περιγράφεις δεν είναι λοιπόν ότι είσαι ανακριβής ή ελλιπής, είναι ότι αλλάζεις δομή, είναι ότι σημαίνεις άλλο πράγμα από αυτό που επιδεικνύεται.»¹¹⁰ Στη συγκεκριμένη περίπτωση η περιγραφή είναι απαραίτητη. Ο Andy εμπλέκεται στη διαδικασία της περιγραφής των φωτογραφιών κατά παραγγελία του Martin, για να μεταφέρει το «καταδηλούμενο» στον λεκτικό κώδικα, έτσι ώστε να μπορέσει ο Martin να το συλλάβει, πράγμα που θα ήταν αδύνατο διαφορετικά, αφού ο Martin είναι τυφλός.

Συγχρόνως ο Andy είναι το θύμα που πέφτει στην παγίδα της Celia, η οποία χρησιμοποιεί τη φωτογραφία ως μέσο μηχανορραφίας και δόλου. Τόσο στην περίπτωση της φωτογραφίας στην τουαλέτα όσο και στην περίπτωση της φωτογραφίας στο πάρκο, η Celia εκβιάζει καταστάσεις και χρησιμοποιεί τη φωτογραφία, για να φέρει σε πέρας τον τελικό σκοπό της, που είναι η κατάκτηση του Martin.

Γίνονται και άλλες χρήσεις της φωτογραφίας στην ταινία, λ.χ. η χρήση της αναγνώρισης, όπως είναι η αναγνώριση της Celia από τον Andy, όταν την βλέπει για πρώτη φορά σε φωτογραφία, αλλά και η αντίστροφη αναγνώριση του Andy από τη Celia με τη δόμηση-κολάζ του προσώπου του.

Οι φωτογραφίες στο Proof αποτελούν σημεία ανατροπής. Κυρίως η χρήση τους θέτει το κεντρικό ερώτημα της ταινίας και κάνει τον θεατή να αναρωτιέται πια είναι η απάντηση. Θέτει δηλαδή το ζήτημα της εμπιστοσύνης του Martin προς τους ανθρώπους γύρω του, τη μητέρα του, τον Andy και τη Celia. Αυτό συμβαίνει και με την παλαιά φωτογραφία του κήπου, αλλά και με την φωτογραφία

¹¹⁰ Roland Barthes, Το φωτογραφικό μήνυμα στο *Εικόνα- Μουσική- Κείμενο*, μετφ. Γιώργος Σπανός, Πλέθρον, Αθήνα, 2007, σελ. 28

του πάρκου, η οποία γίνεται αιτία να χάσει ο Martin την εμπιστοσύνη του προς τον Andy. Επίσης σε αρκετά σημεία η φωτογραφία οδηγεί την ιστορία προς την εξέλιξη της, όπως συμβαίνει με τη φωτογραφία του Martin στο μπάνιο, με την οποία τον εκβιάζει η Celia και καταλήγουν στο σπίτι της.

Η φωτογραφία είναι παρούσα και στα μορφολογικά στοιχεία της ταινίας. Σε δύο περιπτώσεις τοίχοι γεμάτοι φωτογραφίες αποτελούν σκηνικό, μία στο κτηνιατρείο και μια δεύτερη στο σπίτι της Celia. Επίσης στο επεισόδιο του κτηνιατρείου ακολουθείται η μέθοδος της φωτο - ιστορίας, για να απεικονιστεί το αίσιο τέλος στη θεραπεία της γάτας. Αυτή η μέθοδος καταδεικνύει σαφώς την σημαντική θέση που καταλαμβάνει η φωτογραφία στην ταινία. Ο Weaving λέει ότι τραβήχτηκαν πάρα πολλές φωτογραφίες γι' αυτή την ταινία και ένα από τα ερωτήματα που θέτει είναι: «Γιατί οι άνθρωποι βγάζουν φωτογραφίες, γιατί όλοι μας βγάζουμε φωτογραφίες συνέχεια; Τι προσπαθούμε να κάνουμε; Να κρατήσουμε λίγο από το παρελθόν; Δεν εμπιστευόμαστε το να ζούμε στο τώρα;». ¹¹¹

Για αρκετούς κριτικούς η ταινία *Proof* αποτελεί μια αντιστροφή του *Blow-up*.¹¹² Ο Martin, αν και τυφλός, κρύβεται και αυτός πίσω από τον φακό της φωτογραφικής μηχανής του, καταγράφοντας με αυτόν τον εξωτερικό κόσμο, χωρίς όμως να τον ερμηνεύει. Η ταινία στο σύνολο της επαναφέρει τη σύγκρουση ανάμεσα σε αυτό που βλέπουμε και σε αυτό που αντιλαμβανόμαστε. Ο συσχετισμός της ταινίας με το *Blow-up* εντοπίζεται και στο γεγονός ότι η επίμαχη

¹¹¹ Σχολιασμός στο DVD του H.Weaving.

¹¹² « Μια παραβολή που σχετίζεται αντιστρόφως με το "Blow up" του M. Antonioni , αυτή η υπνωτική ταινία αντιπαραβάλλει αυτό που βλέπουμε με ό, τι αντιλαμβανόμαστε. Όπως πολλοί φωτογράφοι με όραση, έτσι και ο τυφλός Martin κρύβεται από τη ζωή πίσω από τον φακό, ένα απαραβίαστο καταφύγιο για αυτούς που καταγράφουν, αλλά δεν ερμηνεύουν. Σε κάποιο επίπεδο, και η σκηνοθέτης Moorhouse, φαίνεται επίσης να συνειδητοποιεί ότι είναι ένοχη γιατί δημιουργεί ταινίες. ». Rita Kempley, Washington Post, 6 June 1992

φωτογραφία, η οποία τελικά προκαλεί τη σύγκρουση ανάμεσα στους χαρακτήρες, δημιουργείται στο πάρκο, πράγμα που αποτελεί σαφή αναφορά στην ταινία του M. Antonioni και στην περίφημη σκηνή του πάρκου.¹¹³

Η J. Moorhouse δεν ακολουθεί μια εξαιρετικά φορμαλιστική σκηνοθεσία, έχει την αίσθηση του φωτός και των χρωμάτων, αλλά τα κάδρα της δεν αποτελούν επιτομές του φορμαλισμού, με εξαίρεση τα κάδρα που πρωτοπαρουσιάζουν την Celia σε κάθε σκηνή που αυτή εμφανίζεται. Αυτά είναι αρκετά επιτηδευμένα, κυρίως γιατί με αυτόν τον τρόπο η Celia κάνει την παρουσία της «ύπουλα» αισθητή στον Martin. Η σκηνοθέτης φωτογραφίζει τις φωτογραφίες μέσα στα κινηματογραφικά της κάδρα συνήθως από τις οπτικές γωνίες των πρωταγωνιστών της, αφού όλες οι φωτογραφίες αποτελούν στοιχείο ερμηνείας και περιγραφής. Η μοναδική φορά, που το φωτογραφικό κάδρο ταυτίζεται με το κινηματογραφικό, είναι η περίπτωση που ο Andy βλέπει στο εστιατόριο τη φωτογραφία της Celia, η οποία σαφέστατα τον εντυπωσιάζει ιδιαίτερα, γι' αυτό και η κάμερα κάνει zoom in στην φωτογραφία αυτή.

Τονίζεται όμως ακόμη μια φορά ότι αυτό που σίγουρα έχει περισσότερη σημασία από φορμαλιστική άποψη είναι το soundtrack, το οποίο εκφράζει τον αισθητήριο κόσμο του Martin και είναι ιδιαίτερα προσεγμένο, ώστε να οδηγεί τους θεατές, όσο αυτό είναι δυνατό, στον κόσμο ενός τυφλού ανθρώπου.

¹¹³ « Ένα επίτευγμα εξαπάτησης που αφορά σε φωτογραφίες που έχουν ληφθεί σε ένα πάρκο θυμίζει έντονα το *Blow-up*, αν και σ' αυτή την ταινία η δυσσίωση απειλητικότητα είναι λιγότερο πλήρης και σίγουρα πιο συγκεκριμένη.» Janet Maslin, *The New York Times*, 20 March 1992





Cut σε κοντινό του Martin, που φάχνει το κάδρο του σύμφωνα με τις οδηγίες του Andy.



Οι θεατές βλέπουν υποκειμενικό πλάνο του Martin μέσα από τη φωτογραφική του μηχανή. Το λευκό πλαίσιο που εμφανίζεται μέσα στο κινηματογραφικό κάδρο κάνει την αντιληπτική διαδικασία πιο εύκολη. Μόλις ο Andy λέει ότι η μηχανή στοχεύει στο σωστό σημείο, ο Martin τραβάει τη φωτογραφία με τον Andy και τη γάτα και γίνεται cut...



Στη φωτογραφία, η οποία είναι όμως ένα διαφορετικό κάδρο από αυτό που βλέπαμε μέσα από τη μηχανή του Martin με διαφοροποιημένα χρώματα από αυτά του φιλμ. Αυτή η φωτογραφία είναι και η αρχή της φωτοϊστορίας, που φτάνει σε αίσιο τέλος με την γιατρεία της γάτας.

Ο Martin και ο Andy πηγαίνουν στον κτηνίατρο την πληγωμένη γάτα. Πίσω από τον Andy διακρίνεται ο τοίχος με τις φωτογραφίες των πελατών με τα κατοικίδια τους.



Ο Martin σηκώνεται, για να τραβήξει την «απόδειξη» του. Ρωτάει τον Andy για το φως στο χώρο.





Η φωτοϊστορία περνάει μπροστά από τα μάτια των θεατών πολύ γρήγορα με cut από στατικές φωτογραφίες, εξοικονομώντας έτσι πολύ χρόνο και διάλογο στην ταινία. Τα κάδρα είναι άγαρμπα κομμένα έτσι ώστε να παραπέμπουν στις φωτογραφίες που θα μπορούσε να είχε τραβήξει κάποιος τυφλός υπό την καθοδήγηση κάποιου άλλου. Άλλωστε ο Martin δεν εμφανίζεται σε καμία φωτογραφία, άρα αυτός τις τραβάει. Η φωτοϊστορία συνοδεύεται από εύθυμη μουσική στην ηχητική μπάντα.





Αυτή είναι η συνήθης διαδικασία της περιγραφής των φωτογραφιών από τον Andy. Ο Martin πηγαίνει στο εστιατόριο, όπου δουλεύει ο Andy, και του δείχνει μία μία τις φωτογραφίες ζητώντας του να τις περιγράψει με λιγότερο από δέκα λέξεις την κάθε μια. Στη συνέχεια τυπώνει την περιγραφή σε γλώσσα Braille και την κολλάει στο πίσω μέρος της φωτογραφίας έτσι, ώστε να μπορεί να την διαβάζει, όποτε θέλει. «Αυτή είναι η απόδειξη», λέει ο Martin.





Βυθίζεται με ένα υποκειμενικό zoom in στην φωτογραφία με τη Celia.



Το zoom in συνεχίζεται, ενώ ακούγεται και υποβλητική μουσική που βοηθάει τον θεατή να μπει στην ψυχολογία του Andy. Η φωτογραφία της Celia είναι η μοναδική σε όλη την ταινία που κινηματογραφείται καταλαμβάνοντας όλο το κινηματογραφικό κάδρο.



Cut πίσω στο πρόσωπο του Andy για να δουν οι θεατές την επίδραση που είχε η φωτογραφία της Celia επάνω του.

Η αναγνώριση- γνωριμία της Celia από τον Andy γίνεται μέσα από μια φωτογραφία του Martin. Την ώρα που ο Andy περιγράφει ένα πακέτο φωτογραφιών ...

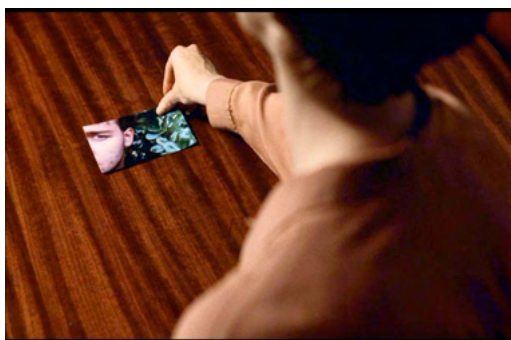


Βλέπει τη φωτογραφία της Celia. Ο Martin του ζητάει να του την περιγράψει. Ο Andy ξεκινάει την περιγραφή, αλλά στη συνέχεια ...

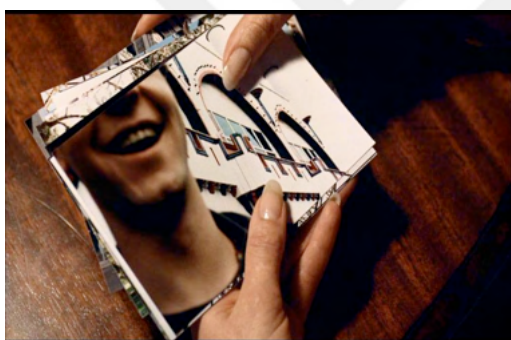




Η J. Moorhouse σκηνοθετεί την σκηνή με κλασικά πλάνα κρατώντας τον άξονα του βλέμματος (eyeline match), από το πρόσωπο της Celia στις φωτογραφίες και πίσω, αλλά...

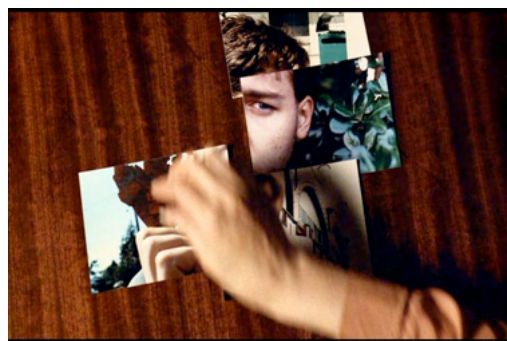


όταν η Celia αρχίζει το κολάζ που θα δομήσει τη μορφή του Andy, το πλάνο γίνεται πάνω από τον ώμο (Over the shoulder).



Στη συνέχεια το μοντάζ το οποίο γίνεται όλο και πιο γρήγορο, εναλλάσσεται ανάμεσα σε υποκειμενικά πλάνα της Celia, όπως αυτό αριστερά.

Η Celia ξεφυλλίζει τις φωτογραφίες του Martin, όταν ανακαλύπτει θολό τον Andy σε μια φωτογραφία. Δεν γνωρίζει ποιος είναι ούτε ξέρει το όνομα του, αλλά ...



αρχίζει να τον ανακαλύπτει «τεμαχισμένο» από τις φωτογραφίες του Martin και τα περίεργα κάδρα του.





το έργο της



ώσπου στο τέλος...



βάζει την τελική φωτογραφία, με την οποία ολοκληρώνει την εικόνα του άγνωστου γι' αυτήν άντρα που έχει εισβάλει στη ζωή του Martin, χωρίς η ίδια να το γνωρίζει.

Σε ψευδοϋποκειμενικά πλάνα, όπως αυτό αριστερά.

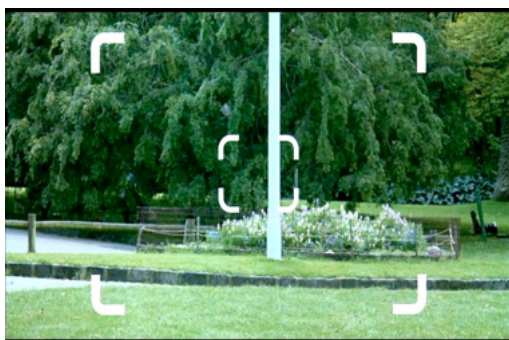


Σε πλάνα με την Celia να προσπαθεί να συμπληρώσει το κολάζ και να κοιτάζει





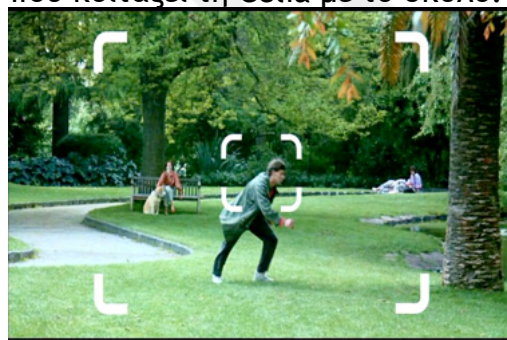
αποφασίζει να τραβήξει φωτογραφίες καλύπτοντας όλο τον χώρο γύρω του, έτσι ώστε να τις πάει αργότερα στον Andy και να του τις περιγράψει, για να δει πού βρίσκεται ο σκύλος του.



Η κάμερα παίρνει πάλι την θέση της φωτογραφικής μηχανής του Martin, δηλαδή δημιουργεί το υποκειμενικό πλάνο του Martin, πράγμα που δεν είναι όμως και απόλυτα σωστό, αφού η κάμερα βλέπει, αλλά ο Martin όχι. Εμφανίζεται ξανά το λευκό πλαίσιο της φωτογραφικής μηχανής.



Ανάμεσα στις άλλες συνεχόμενες φωτογραφίες που τραβάει ο Martin, ετοιμάζεται εν αγνοία του να φωτογραφίσει και τον Andy που κοιτάζει τη Celia με το σκύλο.



Η σκηνή στο πάρκο με την επίμαχη φωτογραφία εξελίσσεται ως εξής: Ο Martin προσπαθεί να λύσει το μυστήριο με τον σκύλο του και αρχίζει να τον φωνάζει.



Ο Andy βλέπει ότι ο σκύλος βρίσκεται στα χέρια της Celia, η οποία όμως δεν απαντάει στις φωνές του Martin. Στην συνέχεια βλέπει και τον Martin, ο οποίος...



Αργότερα, όταν οι φωτογραφίες εκτυπώνονται, ο Martin τις δίνει, όπως πάντα στον Andy, για να τις περιγράψει και ο Andy λέει ψέματα για την συγκεκριμένη φωτογραφία υποστηρίζοντας ότι ο σκύλος βρίσκεται μαζί με ένα άλλο σκυλάκι. Αυτό τον τίτλο λοιπόν κολλάει στο πίσω μέρος της φωτογραφίας ο Martin στη γλώσσα Braille.



Ο Andy, μόλις καταλαβαίνει ότι βρίσκεται μέσα στο κάδρο του Martin προσπαθεί να προλάβει να φύγει έξω από αυτό, αλλά δεν τα καταφέρνει.



Η Celia παρακολουθεί με ειρωνεία όλη τη σκηνή, χωρίς να μιλάει. Γνωρίζει ότι έχει παγιδέψει πια τον Andy.

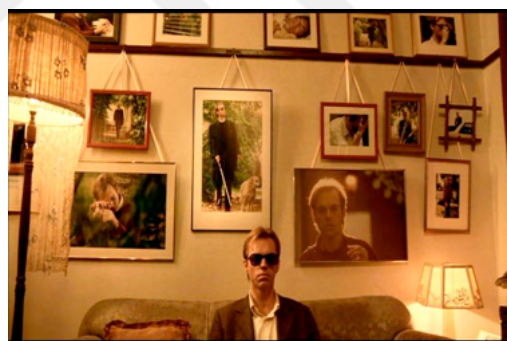


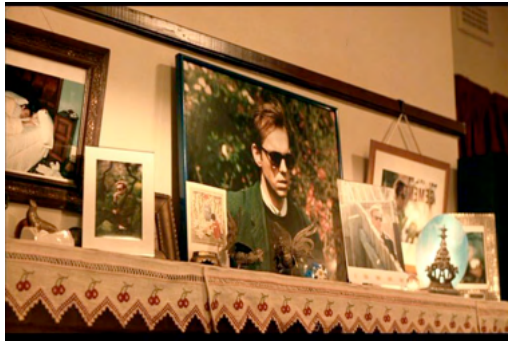


Ο κτηνίατρος εξετάζοντας το σκύλο βρίσκει τη φωτογραφία και την περιγράφει στον Martin, ο οποίος, διαβάζοντας τον τίτλο της φωτογραφίας που είναι κολλημένος από πίσω, αντιλαμβάνεται το ψέμα του Andy.



Για να αποκαλύψει το ψέμα του Andy, η Celia τοποθετεί την επίμαχη φωτογραφία στο κολάρο του σκύλου, όταν τον πηγαίνει Martin στον κτηνίατρο για το εμβόλιό του.





Αντίθετα ο Andy αντιλαμβάνεται ότι η Celia τον παγίδεψε, για να χαλάσει τη φιλία του με τον Martin. Κοιτάζοντας τον χώρο και βλέποντας τις φωτογραφίες του Martin, αντιλαμβάνεται όχι μόνο ότι η Celia δεν είναι ερωτευμένη μαζί του, όπως πίστευε, αλλά ότι είναι πολύ ερωτευμένη με τον Martin.

Η J. Moorhouse στην αρχή σκηνοθετεί τον Andy και τα σημεία, όπου πέφτει το βλέμμα του μέσα στο σπίτι με *eyeline match* και καταλήγει σε ένα γενικό πλάνο του δωματίου σαν αυτό που είχε κάνει πιο πριν με τον απαθή Martin, δείχνοντας αυτή τη φορά τον αποσβολωμένο Andy.

Στο σπίτι της Celia ο τυφλός Martin δεν μπορεί να δει το «σκηνικό» του σαλονιού της, που είναι γεμάτο από τις φωτογραφίες του, έτσι ώστε να αντιληφθεί το πάθος και την εμμονή της Celia προς αυτόν.



The Watcher

Σκηνοθεσία: Joe Charbanic

Σενάριο: Darcy Meyers, David Elliot, Clay Ayers

Cast: James Spader (Joel Campbell), Keanu Reeves (David Allen Griffith), Marisa Tomei (Dr. Polly Beilman), Chris Ellis (Hollis)

Διάρκεια: 97'

Γλώσσα: Αγγλικά

Χώρα Παραγωγής: Η.Π.Α.

Έτος παραγωγής: 2000

Ένας αστυνομικός του FBI, ο Joel Campbell, μετακόμισε πρόσφατα από το Los Angeles στο Chicago, αφού απέτυχε να συλλάβει έναν serial killer, ο οποίος σκότωνε γυναίκες πνίγοντάς τις με χορδές πιάνου, αφού πρώτα τις παρακολουθούσε για μέρες. Ο δολοφόνος David Griffin ακολουθεί τον αστυνομικό από τη μια πόλη στην άλλη και συνεχίζει να πνίγει γυναίκες με τον ίδιο τρόπο, κάνοντας όμως την όλη φονική διαδικασία να είναι πιο ενδιαφέρουσα. Μια μέρα πριν από την κάθε δολοφονία στέλνει μια φωτογραφία του μελλοντικού θύματός του στον Campbell και του δίνει προθεσμία μέχρι τις εννέα το βράδυ, να βρει τη γυναίκα-θύμα και να την σώσει. Ο Campbell, ο οποίος βασανίζεται από τύψεις και κάνει χρήση φαρμάκων και παυσίπονων σε υπερβολικό βαθμό, αναλαμβάνει τελικά την πρόκληση του δολοφόνου, καθώς βλέπει τον αριθμό των θυμάτων να αυξάνεται. Όταν ο Griffin πια απάγει την ψυχαναλύτρια του Campbell και οι δύο άντρες συναντιούνται πρόσωπο με πρόσωπο, η ταινία τελειώνει με την νίκη των «καλών» μετά από πολύ κυνηγητό με αυτοκίνητα και πολλές εκρήξεις.

Οι τίτλοι της ταινίας ξεκινούν με άσπρα γράμματα σε μαύρο φόντο, ενώ στη συνέχεια εξακολουθούν να προβάλλονται πάνω σε τεμαχισμένη οθόνη (split screen) με κάδρα, στα οποία προβάλλονται

λάμπες φθορίου, πεζοδρόμια, δρόμοι, όπου τρέχει ένας άνδρας, ενώ τον κυνηγάει ένας άλλος. Τα πολλαπλά αυτά πλάνα είναι κινηματογραφημένα με χαμηλή ταχύτητα φωτοφράχτη (slow shutter speed) και έχουν την πρασινωπή απόχρωση, που δίνει στις εικόνες ο φωτισμός από λάμπες φθορίου. Η ηχητική επένδυση των τίτλων είναι γρήγορη ηλεκτρονική μουσική.

Αμέσως μετά τους τίτλους εμφανίζεται ένα πανοραμικό πλάνο της πόλης του Σικάγο και ελικόπτερα που πετούν πάνω από τη λίμνη της πόλης, ενώ ένα νέο κομμάτι ηλεκτρονικής μουσικής ακούγεται συγχρόνως με τους έλικες των ελικοπτέρων. Όταν γίνεται ένα cut σε πλάνο tilt γνωστού κτιρίου του Σικάγου, η φωτογραφία μετατρέπεται από έγχρωμη σε ασπρόμαυρο αρνητικό για ένα δευτερόλεπτο ακριβώς πάνω στο cut. Είναι μια τεχνική η οποία επαναλαμβάνεται συχνά καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας. Ακολουθούν πλάνα που δείχνουν την κινητοποίηση της αστυνομίας με περιπολικά που τρέχουν στους δρόμους και ελικόπτερα. Ένα cut με την ίδια τεχνική που προαναφέρθηκε οδηγεί σε ένα μεσαίο πλάνο ενός άνδρα, που κάνει χορευτικές κινήσεις στο ρυθμό της μουσικής και κρατάει ένα όπλο. Πρόκειται για τον δολοφόνο David Griffin. Τα πλάνα ανάμεσα στον δολοφόνο και την αστυνομική κινητοποίηση εναλλάσσονται, ώσπου εμφανίζονται οι αστυνομικοί έξω από την πόρτα, πίσω από την οποία χορεύει ο δολοφόνος. Την ώρα που την κλωτσάνε, για να εισβάλουν μέσα, εφαρμόζεται πάλι το cut με την μετατροπή της εικόνας σε αρνητικό και η σεκάνς κόβεται απότομα. Πρόκειται για μια σεκάνς, η οποία ανήκει στο τέλος της ταινίας και βρίσκεται στην αρχή της ετεροχρονισμένη ως προάγγελος για τη λύση της αστυνομικής υπόθεσης. Είναι γυρισμένη με ασυνήθιστες γωνίες λήψης και έχει πολύ γρήγορο ρυθμό στο μοντάζ.

Η ταινία έπειτα από αυτή τη σεκάνς ηρεμεί και ακούγεται η φωνή του αστυνομικού Campbell, ο οποίος αναλύει στο γραφείο της ψυχαναλύτριάς του τον χαρακτήρα ενός δολοφόνου, ο οποίος καταφέρνει πάντα να γλιτώνει από τα εγκλήματά του ατιμώρητος,

χάρη στη μεθοδικότητα του και την προσεκτική παρατήρηση των θυμάτων του.

Σ' αυτό το σημείο η διήγησή του εικονοποιείται και για πρώτη φορά βλέπουμε τα χέρια ενός άνδρα να εμφανίζονται στο σκοτεινό θάλαμο τη φωτογραφία μιας γυναίκας. Η φωτογραφία φωτίζεται από το κόκκινο φως του θαλάμου και εμφανίζεται στην οθόνη διαγωνίως. Στη συνέχεια τα χέρια κρεμούν τη φωτογραφία σε ένα σκοινί, για να στεγνώσει. Ο τρόπος δολοφονίας της γυναίκας, όπως τον αφηγείται ο αστυνομικός, τότε εικονοποιείται και τότε εμφανίζεται το πρόσωπο του αστυνομικού ως *talking head*. Όσο πλησιάζει η στιγμή της δολοφονίας, τόσο λιγοστεύει η αφήγηση του αστυνομικού και η δράση δίνεται σαν να πρόκειται για το παρόν και να εξελίσσεται, χωρίς την ενδιάμεση αφήγηση του αστυνομικού. Όλα τα *cut*, τα οποία γίνονται πάνω σε στιγμή κορύφωσης και αγωνίας, δίνονται με τη μετατροπή της εικόνας για ένα δευτερόλεπτο σε ασπρόμαυρο αρνητικό.

Τελικά η σεκάνς τελειώνει με τη συνειδητοποίηση του αστυνομικού ότι τελείωσε η ώρα της θεραπείας του και μ' αυτόν τον τρόπο τελειώνει και η αφήγησή του.

Στην επόμενη σεκάνς οι θεατές γνωρίζουν το σπίτι του Campbell. Ο αστυνομικός επιστρέφει στο διαμέρισμά του και πετάει την αλληλογραφία του στο τραπέζι, ενώ ο φακός κάνει ένα προσεκτικό *zoom in* σε ένα φάκελο της *Federal Express*. Στη συνέχεια ο Campbell προσπαθεί να καταπραΰνει τους πονοκεφάλους του με χάπια και υποδόριες ενέσεις, ενώ βλέπουμε και την ακαταστασία και αδιαφορία που επικρατεί στο σπίτι του, σημάδι που φανερώνει ότι έχει τελείως παραιτηθεί από τη ζωή του. Σε κάποια εμβόλιμα πλάνα, τα οποία αποτελούν αναμνήσεις του Campbell, εμφανίζεται πρώτα μια μελαχρινή γυναίκα και στη συνέχεια ο ίδιος να κυνηγάει τον δολοφόνο Griffin.

Όταν ο Campbell βγαίνει από το διαμέρισμά του, η εικόνα χρωματίζεται σέπια και το πλάνο γίνεται υποκειμενικό κάποιου, που

τον παρακολουθεί μέσα από ένα αυτοκίνητο, τραβηγμένο με βίντεο και όχι με φιλμ, έχει πολύ κόκκο και φαίνεται σαν να είναι κάμερα στο χέρι. Όταν επιστρέφει σπίτι του από το εστιατόριο, βρίσκει έξω από το κτίριο πολλά περιπολικά και αστυνομικούς, οι οποίοι τον πληροφορούν ότι έγινε φόνος σε διαμέρισμα της πολυκατοικίας του. Του δείχνουν μια φωτογραφία της κοπέλας που δολοφονήθηκε και τον ρωτούν αν την γνωρίζει. Αυτός απαντάει αρνητικά και ο αστυνομικός Hollis, με τον οποίο συζητούσε, του δίνει την κάρτα του, για να επικοινωνήσει μαζί του, αν θυμηθεί κάτι.

Την επόμενη μέρα ο Campbell ανοίγει το φάκελο της Federal Express και βρίσκει μέσα μια ασπρόμαυρη φωτογραφία νεαρής γυναίκας. Είναι η ίδια με αυτήν που δολοφονείται στην σκηνή της αφήγησής του. Αναστατωμένος ανοίγει και έναν άλλο φάκελο, που ήταν πεταμένος στο πάτωμα, και βρίσκει μια ασπρόμαυρη φωτογραφία της νεαρής κοπέλας που δολοφονήθηκε το προηγούμενο βράδυ στο κτίριό του. Τηλεφωνεί στον αστυνομικό Hollis, τον οποίο πετυχαίνει σε καταδίωξη ενός κλεμμένου αυτοκινήτου και η συζήτηση των δύο ανδρών γίνεται ανάμεσα στο διαμέρισμα του Campbell και το αυτοκίνητο του Hollis, το οποίο τρέχει με ιλιγγιώδη ταχύτητα στους δρόμους του Σικάγο. Ο Campbell λέει στον Hollis ότι γνωρίζει ποιος διέπραξε το φόνο, γιατί ο δολοφόνος του είχε στείλει φωτογραφία της κοπέλας. Οι δύο αστυνομικοί συναντιούνται στα αστυνομικά γραφεία. Ο Campbell δίνει ό,τι στοιχεία έχει συλλέξει για τον Griffin και για τη μέθοδο που ακολουθεί στις δολοφονίες του από τις έρευνες που είχε κάνει στο Λος Άντζελες και τονίζει ότι ποτέ δεν τον έχει δει ούτε ο ίδιος ούτε και κανείς άλλος.

Στην επόμενη σκηνή μια νεαρή κοπέλα, η οποία εργάζεται σε φωτογραφείο ενός εμπορικού mall, από αυτά που διαφημίζουν την γρήγορη εμφάνιση φιλμ, παίζει με μια βιντεοκάμερα προς πώληση. Την ώρα εκείνη μπαίνει στο μαγαζί ο Griffin, ο οποίος φλερτάρει λίγο μαζί της και της ζητάει να τη βγάλει φωτογραφίες, για να

δοκιμάσει ένα φιλμ στον φωτισμό με λάμπες φθορίου. Βάζει το φιλμ στη φωτογραφική μηχανή του και αρχίζει να τραβάει φωτογραφίες της κοπέλας. Η οθόνη γίνεται λευκή και στη συνέχεια ακολουθεί ένα stop carè κάθε φορά που ο Griffin βγάζει μια φωτογραφία της κοπέλας, το οποίο συνοδεύεται από το χαρακτηριστικό ήχο της φωτογραφικής μηχανής την ώρα που πατάει το κουμπί. Οι φωτογραφίες δηλαδή παρουσιάζονται απλά ως stop carè, τα οποία όμως δεν είναι υποκειμενικά πλάνα του δολοφόνου, αλλά ψευδοϋποκειμενικά (περιλαμβάνουν τον ώμο ή το πίσω μέρος του κεφαλιού του Griffin), για να φανερώσουν την παρουσία του σκηνοθέτη. Αυτή η άποψη ενισχύεται από το γεγονός ότι τη δράση, τη σχετική με την τελευταία φωτογραφία που βγάζει ο Griffin, την βλέπουν οι θεατές μέσα από ένα μόνιτορ, με το οποίο είναι συνδεδεμένη η βιντεοκάμερα, με την οποία έπαιζε η κοπέλα στην αρχή της σκηνής. Το λευκό παραπέμπει στη χρήση φλας, αφού πρόκειται για εσωτερικό χώρο.

Ο Campbell βρίσκεται στα γραφεία της FBI, όπου ένας άλλος ντετέκτιβ προσπαθεί να τον πείσει να συνεργαστεί στην υπόθεση των δολοφονιών. Αυτός αρνείται λέγοντας ότι δεν είναι πια δουλειά του. Εκείνη τη στιγμή μπαίνει ένας τρίτος αστυνομικός, ο οποίος λέει ότι θα στείλει τις φωτογραφίες για έρευνα δακτυλικών αποτυπωμάτων. Ο Campbell απαντάει ότι είναι μάταιος κόπος, γιατί το FBI δεν θα βρει κάποιο βοηθητικό στοιχείο από αυτή τη διαδικασία.

Με ένα φλας βλέπουμε τον Campbell να περιφέρεται σε ένα νεκροταφείο. Είναι υποκειμενικό πλάνο κάποιου που τον παρακολουθεί, τραβηγμένο με βίντεο και όχι με φιλμ, έχει πολύ κόκκο και φαίνεται σαν να είναι κάμερα στο χέρι.

Στην επόμενη σκηνή ο Campbell βρίσκεται στο ιατρείο της ψυχιάτρου του, στην οποία εκφράζει φόβους για τη δουλειά του, που τον οδήγησαν να αποσυρθεί και να πάρει επίδομα αναπηρίας. Στο τέλος της συζήτησης ο Campbell ρωτάει τη γιατρό του: «Αν η

επόμενη φωτογραφία που θα ερχόταν ήταν της κόρης σου, θα ήθελες να είμαι εγώ αυτός που θα την ψάχνει;». Η γιατρός απαντάει καταφατικά.

Την ώρα που ο Campbell στο διαμέρισμά του αναθυμάται τη μελαχρινή κοπέλα, χτυπάει το τηλέφωνό του. Είναι ο Griffin ο οποίος του αποκαλύπτει ότι τον παρακολουθεί και ξέρει καλά τις συνήθειές του και ότι μετακόμισε κι αυτός στο Σικάγο, για να έχει επαφή μαζί του. Του υπογραμμίζει επίσης στην τηλεφωνική επαφή τους ότι θα του στέλνει τη φωτογραφία μιας κοπέλας και θα του δίνει διορία ως τις εννέα το βράδυ να βρει την κοπέλα, πριν την σκοτώσει ο ίδιος.

Ακολουθούν ακόμα μερικά πλάνα αναμνήσεων του Campbell, τα οποία είναι γυρισμένα σε αργή κίνηση. Στα πλάνα αυτά ο ίδιος ο αστυνομικός επισκέπτεται την μελαχρινή γυναίκα, τη βρίσκει δεμένη και φιμωμένη σε μια καρέκλα, ενώ συγχρόνως ο Griffin το σκάει από την πίσω πόρτα. Φαίνεται ότι ο Campbell έχει δει τον Griffin, αφού αφήνει τη γυναίκα και αρχίζει να τον κυνηγάει. Αυτές οι αναμνήσεις ή εφιάλτες διακόπτονται απότομα από τον χτύπο στην πόρτα του διαμερίσματος του Campbell. Μια κοπέλα του φέρνει λουλούδια μέσα στα οποία βρίσκεται μια κάρτα. Στην εσωτερική πλευρά της κάρτας είναι κολλημένη μια φωτογραφία της κοπέλας από το φωτογραφείο του εμπορικού κέντρου. Απέναντι είναι γραμμένα τα εξής: «Μου έλειψες όσο σε κανέναν άλλο». Ο φακός «τεμαχίζει» τη φωτογραφία, καθώς βλέπουμε cut σε λεπτομέρειες της φωτογραφίας, ενώ η ηχητική μπάντα με εσωτερική φωνή υπενθυμίζει στον Campbell την διορία που έχει.

Ο Campbell πηγαίνει στα γραφεία του FBI, παραδίδει τη φωτογραφία και δηλώνει ότι θέλει να αναλάβει την υπόθεση. Η ώρα είναι έντεκα και δέκα το πρωί. Ξεκινάει μια εξονυχιστική εξέταση της φωτογραφίας, η οποία περιλαμβάνει τα νούμερα εμφάνισής της στο πίσω μέρος του χαρτιού της, το ίδιο το χαρτί της και φυσικά τη μεγέθυνσή της, ώστε να αποκαλυφτούν στοιχεία του φόντου της. Αποφασίζεται να δημοσιευτεί η φωτογραφία σε όλα τα Μ.Μ.Ε., αφού

η ζωή της κοπέλας βρίσκεται σε άμεσο κίνδυνο. Η φωτογραφία δημοσιεύεται στην τηλεόραση, γίνεται φωτοαντίγραφο και μοιράζεται στους δρόμους του Σικάγο, ενώ στα γραφεία του FBI ο Campbell εξετάζει τις μεγεθύνσεις. Οι μεγεθύνσεις αποτελούν τμήματα της φωτογραφίας, τα οποία έχουν εξαιρετική ανάλυση, στήνονται στον τοίχο και κινηματογραφούνται με travelling, καθώς ο Campbell περπατάει μπροστά τους και τα εξετάζει. Στο μοντάζ εναλλάσσονται πλάνα που έχουν το βλέμμα του με πλάνα των μεγεθύνσεων, δημιουργώντας τον νοητό άξονα ανάμεσα στα δύο είδη πλάνων. Στη σκηνή αυτή είναι σαφής η αναφορά στο *Blow-up* και ιδιαίτερα στη σκηνή της μεγέθυνσης.

Ο Campbell ανακαλύπτει στα γυαλιά της κοπέλας μια αντανάκλαση, πάνω στην οποία κάνει zoom in ο φακός. Αποφασίζεται να γίνει μεγέθυνση της μεγέθυνσης, μια ακόμη αναφορά στο *Blow-up*. Οι έρευνες στο μεταξύ συνεχίζονται με εντατικό ρυθμό, καθώς η αστυνομία ερευνά στοιχεία που δέχεται από τηλεφωνήματα πολιτών. Η ώρα περνάει, η τηλεόραση συνεχίζει τις μεταδόσεις της φωτογραφίας και η αγωνία εντείνεται. Η ώρα είναι ήδη έξι το απόγευμα. Η δεύτερη μεγέθυνση της αντανάκλασης των γυαλιών αποκαλύπτει μια φωτεινή πινακίδα, από την οποία όμως φαίνονται μόνο τα εξής: «...ap !», πράγμα που δεν βοηθάει πολύ στην έρευνα.

Όταν η αστυνομία φτάνει μετά από πληροφορίες στο εμπορικό κέντρο, η κοπέλα μόλις έχει φύγει από τη δουλειά της και η ώρα είναι οκτώ και μισή. Ένα πλάνο γυρισμένο σε βίντεο και υποκειμενικό την παρακολουθεί στο super market. Η κοπέλα φτάνει στο σπίτι της, ενώ οι αστυνομικοί προσπαθούν ακόμη να την εντοπίσουν στο μεγάλο εμπορικό κέντρο. Τελικά ο Campbell βρίσκει το φωτογραφείο, στο οποίο εργάζεται, και το αναγνωρίζει από την φωτεινή πινακίδα του που γράφει «Snap!». Η συνάδελφος της κοπέλας βλέποντας τη φωτογραφία της, αποκαλύπτει στους αστυνομικούς την ταυτότητά της και τους δίνει το τηλέφωνό της. Η

ώρα είναι πλέον εννέα το βράδυ. Η Ellie, έτσι ονομάζεται η κοπέλα της φωτογραφίας, μιλάει στο τηλέφωνο με τη μητέρα της και ο Griffin βρίσκεται ήδη στο διαμέρισμά της. Τη δολοφονεί με μια χορδή πιάνου, ενώ ο Campbell την παίρνει τηλέφωνο, αλλά το τηλέφωνο το σηκώνει ο Griffin, ο οποίος του λέει ότι είναι ήδη αργά και ότι ο ίδιος το διασκέδασε πάρα πολύ. «Είναι απίστευτο, είμαστε ο ένας κολλημένος πάνω στον άλλο, αλλά δεν προσέχουμε ο ένας τον άλλο». (αναφορά στη συνήθεια της φωτογραφίας) Η αστυνομία βρίσκει την δολοφονημένη Ellie Buckner στο διαμέρισμά της, ενώ τα αντίγραφα της φωτογραφίας της έχουν γίνει πια σκουπίδια που τα πατούν οι περαστικοί.

Ο Griffin βρίσκει το επόμενο θύμα του στο δρόμο. Είναι μια νεαρή κοπέλα που ζητιανεύει από τους περαστικούς. Της ζητάει να χορέψουν χωρίς μουσική, με αντάλλαγμα να της δώσει χρήματα. Πρόκειται για ένα στοιχείο που τονίζει τη διαστροφή του χαρακτήρα του Griffin. Εν τω μεταξύ ο Campbell τρώει με τον Hollis σε ένα βιετναμέζικο εστιατόριο. Ο Campbell συνειδητοποιεί ότι ο Griffin μπορεί να τους παρακολουθεί την ώρα που τρώνε και ζητάει από τον Hollis να μείνει στο τραπέζι, χωρίς να αντιδράσει. Ο ίδιος προσποιείται ότι πηγαίνει στην τουαλέτα, αλλά βγαίνει στο δρόμο από την πίσω πόρτα του εστιατορίου και ψάχνει τα παρκαρισμένα αυτοκίνητα. Ο Griffin όντως τους παρακολουθεί μέσα σε ένα από αυτά, αλλά προλαβαίνει να ξεκινήσει και να βγει στο δρόμο. Οι δύο αστυνομικοί καλούν ενισχύσεις με τους ασυρμάτους, ενώ οι ίδιοι τρέχουν πίσω από το αυτοκίνητο του Griffin, αλλά δεν καταφέρνουν να τον πιάσουν.

Στο διαμέρισμά του ο Campbell ακούει από την τηλεόραση τις ειδήσεις για τον φόνο της Ellie. Στον ύπνο του ονειρεύεται ότι κυνηγούσε στο παρελθόν τον Griffin στο Los Angeles και ξυπνάει τρομαγμένος. Η σκηνή του ονείρου είναι γυρισμένη με χαμηλή ταχύτητα φωτοφράχτη, έτσι ώστε η κίνηση να αφήνει ίχνη, ενώ οι λάμπες του φθορίου που βρίσκονται στον τόπο, όπου εξελίσσεται το

κυνηγητό, της προσδίδουν μια πράσινη απόχρωση. Οι θεατές αντιλαμβάνονται ότι πρόκειται για τα ίδια πλάνα περίπου με τα πλάνα των τίτλων έναρξης της ταινίας.

Την επόμενη μέρα ο Campbell πηγαίνει στο ραντεβού με την ψυχίατρό του, ενώ ο Griffin τον παρακολουθεί, μπαίνει μαζί του στο ασανσέρ και εντοπίζει το γραφείο και το όνομα της γιατρού του. Στο γραφείο της, ενώ ο Campbell συζητά μαζί της το ρόλο που παίζει ο ίδιος στο τελετουργικό των φόνων του Griffin, του τηλεφωνούν από το FBI ότι έλαβαν νέα φωτογραφία. Η ασπρόμαυρη φωτογραφία του κοριτσιού που ζητιάνευε εμφανίζεται full frame, ενώ στο επόμενο cut βλέπουμε την ίδια φωτογραφία αλλά και όλες τις μεγεθύνσεις της στημένες στον τοίχο, όπως ακριβώς είχε συμβεί και με τη φωτογραφία της Ellie. Ο Campbell τις κοιτάζει προσεκτικά. Η φωτογραφία που τράβηξε ο Griffin αυτή τη φορά είναι ασπρόμαυρη και τραβηγμένη σε εξωτερικό χώρο που μοιάζει με πλατεία. Οι έρευνες με τα στοιχεία που μπορούν να αντληθούν από τη φωτογραφία και τις μεγεθύνσεις της ξεκινούν πυρετωδώς.

Ο Griffin στο μεταξύ επισκέπτεται την ψυχίατρο του Campbell δίνοντας ψεύτικο όνομα. Τα υποκειμενικά πλάνα του είναι πάλι κινηματογραφημένα σε βίντεο και με κάμερα στο χέρι. Καθώς η φωτογραφία του νέου μελλοντικού θύματος του Griffin τοιχοκολλείται πάλι παντού στην πόλη και οι ειδήσεις μεταδίδουν επίσης τη φωτογραφία της, η ίδια βρίσκεται στους δρόμους του κέντρου του Σικάγου και ζητιανεύει. Την φωτογραφία της κοπέλας τη βλέπει όμως στην τηλεόραση η μητέρα της, η οποία τηλεφωνεί στο FBI και δίνει όσα στοιχεία μπορεί, αν και έχει να δει την κόρη της πολύ καιρό. Ένα από τα πράγματα που αναφέρει στον Campbell είναι ότι η κόρη της σε ένα παλιότερο τηλεφώνημα της είχε πει ότι δουλεύει σε μια αλυσίδα καταστημάτων που πουλάει καφέ. Ο Campbell θυμάται ότι στη φωτογραφία εικονίζεται αρκετός κόσμος που κρατάει πλαστικά ποτήρια με καφέ. Αντιλαμβάνεται λοιπόν ότι, αν και η νεαρή κοπέλα δεν δουλεύει σε τέτοιο κατάστημα, συχνάζει

όμως σε τέτοιο. Την ώρα που γίνεται αυτή η παρατήρηση, οι θεατές βλέπουν μια κίνηση rap της κάμερας πάνω στη φωτογραφία, η οποία εντοπίζει τους ανθρώπους με τα ποτήρια του καφέ.

Στο μεταξύ η ώρα περνάει και έχει αρχίσει να σκοτεινιάζει. Οι έρευνες της αστυνομίας αποδίδουν, γιατί βρίσκουν το μαγαζί έξω από το οποίο συχνάζει η νεαρή κοπέλα. Η ίδια όμως βρίσκεται σε ένα εγκαταλειμμένο κτίριο και προσπαθεί να ζεσταθεί σε μια φωτιά μαζί με φίλο της, που φεύγει όμως μετά από λίγο και την αφήνει μόνη της. Η αστυνομία έχει βγει στο δρόμο και δείχνει τη φωτογραφία της νεαρής κοπέλας σε όλους τους περαστικούς, ενώ ο Griffin καταφθάνει στο εγκαταλειμμένο κτίριο. Ο Campbell δείχνει τη φωτογραφία στον φίλο της Jessica, ο οποίος στην αρχή φοβάται και το βάζει στα πόδια, στη συνέχεια όμως πείθεται και οδηγεί τον Campbell στο κτίριο. Στο μεταξύ η Jessica κατάφερε να ξεφύγει από τον Griffin χτυπώντας τον, αλλά αυτός την κυνηγάει. Ακολουθεί παράλληλη δράση με τους αστυνομικούς στη μία να τρέχουν προς το εγκαταλειμμένο κτίριο και τον Griffin στην άλλη να κυνηγάει τη Jessica μέσα σ' αυτό. Ο Griffin τελικά προλαβαίνει τη Jessica και την πνίγει με μια χορδή πιάνου, έχει όμως κινητοποιηθεί μεγάλη δύναμη περιπολικών και ελικοπτέρων και έχει καταφθάσει έξω από το κτίριο. Ο Campbell ο ίδιος κυνηγάει τον Griffin μέσα στο κτίριο και στη συνέχεια στην ταράτσα. Η σκηνή του κυνηγητού κρατάει περίπου επτά λεπτά. Ο Griffin κλέβει ένα αυτοκίνητο και ο Campbell τον ακολουθεί με περιπολικό, όπως και πολλά άλλα περιπολικά. Το κυνηγητό εξελίσσεται στους δρόμους του Σικάγο και καταλήγει σε μια μεγάλη έκρηξη σε ένα βενζινάδικο, με νικητή τον Griffin, που καταφέρνει να ξεφύγει και με θύματα αρκετά αυτοκίνητα της αστυνομίας τα οποία φλέγονται.

Ο Campbell την επόμενη μέρα βρίσκεται λιπόθυμος στο διαμέρισμά του και μεταφέρεται στο νοσοκομείο, όπου τον επισκέπτεται η ψυχιάτρός του. Το ίδιο βράδυ ο Griffin κάνει διάρρηξη στο ιατρείο της Polly Beilman (έτσι λέγεται η ψυχιάτρος)

και κλέβει τους φακέλους και τις κασέτες με τις ψυχοθεραπείες του Campbell, τις οποίες και ακούει.

Η αστυνομία δέχεται τη φωτογραφία κάποιας γυναίκας, την οποία δημοσιοποιεί στα M.M.E. και ο Campbell τη βλέπει στην τηλεόραση από το δωμάτιο του νοσοκομείου, όπου βρίσκεται. Μόλις βλέπει τη φωτογραφία της γυναίκας, ξυπνούν μνήμες μέσα του από το περιστατικό στο Los Angeles, όπου είχε φτάσει πολύ κοντά στη σύλληψη του Griffin, αλλά δεν τα είχε καταφέρει. Από την έκφραση του προσώπου του αντιλαμβανόμαστε ότι γνωρίζει τη γυναίκα της τελευταίας φωτογραφίας. Ήταν η γυναίκα που είχε εμπλακεί σε εκείνο το περιστατικό, η οποία τώρα πλέον είναι νεκρή, ίσως και λόγω δικιάς του υπαιτιότητας: Την είχε αφήσει δεμένη, για να κυνηγήσει τον Griffin και αυτή κάηκε, όταν πήρε φωτιά το σπίτι της. Ο Campbell σηκώνεται αμέσως από το κρεβάτι του και με cut αρνητικού, όπως και τις προηγούμενες φορές, μεταφερόμαστε σε ένα νεκροταφείο, όπου υποθέτουμε ότι είναι ο τάφος αυτής της γυναίκας.

Στο νεκροταφείο ο Campbell συναντάει τον Griffin, ο οποίος τον αντιμετωπίζει σαν παλιόφιλο και μένει ατάραχος, μολονότι ο αστυνομικός τον απειλεί με το όπλο του. Από τον Griffin μαθαίνουμε ότι η νεκρή γυναίκα ήταν ερωμένη του Campbell, αλλά παντρεμένη με κάποιον άλλον. Ο Campbell απειλεί τον Griffin, αλλά αυτός του αποκαλύπτει ότι έχει απαγάγει την ψυχιάτρο του Polly Beilman, η οποία κινδυνεύει να καεί ζωντανή, αν ο ίδιος πάθει κάτι. Ο Campbell του παραδίδει το όπλο του και του ζητάει να τον πάει σ' αυτήν, για να πεισθεί ότι είναι ζωντανή. Ο Campbell οδηγεί το αυτοκίνητο, ενώ ο Griffin προσπαθεί να τον αντιμετωπίσει σαν φίλο. Ο Campbell κρυφά καλεί από το κινητό του τον αριθμό του Hollis και το αφήνει ανοιχτό έτσι ώστε ο Hollis να αντιληφθεί τι συμβαίνει και να τους εντοπίσει. Ο Griffin οδηγεί τον Campbell σε ένα εγκαταλειμμένο εργοστάσιο, μέσα στο οποίο κρατάει φυλακισμένη και δεμένη την ψυχιάτρο Polly Beilman. Γύρω της υπάρχουν εκατοντάδες κεριά και

εύφλεκτα υλικά. Βρισκόμαστε στο χώρο, όπου εξελίσσεται η πρώτη σκηνή της ταινίας. Στο μεταξύ η αστυνομία καταφέρνει να εντοπίσει την τοποθεσία, στην οποία βρίσκονται ο αστυνομικός και ο δολοφόνος, μέσω του κινητού τηλεφώνου του πρώτου.

Ακολουθεί μια σειρά πλάνων παράλληλης δράσης με τον Griffin να χτυπάει στο κεφάλι τον Campbell και να χορεύει στο ρυθμό του τραγουδιού του soundtrack και τα περιπολικά και τα ελικόπτερα να πετούν πάνω από το Σικάγο, για να προλάβουν να φτάσουν στο εργοστάσιο, ενώ συγχρόνως κάποια περιγραφικά πλάνα εντοπίζουν τα εύφλεκτα υλικά και τους μηχανισμούς-παγίδες που περικυκλώνουν την ψυχίατρο Polly Beilman. Ο δολοφόνος προσπαθεί να συνεφέρει τον αστυνομικό με μια λάμπα, ενώ καθησυχάζει την ψυχίατρο ότι δεν πρόκειται να τον σκοτώσει, γιατί ο ένας συμπληρώνει τον άλλο και δίνει νόημα στη ζωή του άλλου. Ο Griffin πυροβολεί τον Campbell στο πόδι, ενώ στο μεταξύ τεράστιες αστυνομικές δυνάμεις έχουν προσγειωθεί στην ταράτσα του εργοστασίου και εισβάλουν μέσα στο κτίριο. Σε μια λογομαχία μεταξύ του αστυνομικού και του δολοφόνου, ο πρώτος καταφέρνει να χτυπήσει το δεύτερο, ο οποίος πέφτοντας ρίχνει και ένα από τα κεριά. Η αποθήκη μέσα στην οποία βρίσκονται παίρνει φωτιά και ο αστυνομικός προλαβαίνει να πυροβολήσει στον ώμο τον Griffin. Στη συνέχεια, καθώς τα εκρηκτικά είναι έτοιμα να εκραγούν, αρπάζει την ψυχίατρο και πηδούν από το παράθυρο της αποθήκης έξω από το κτίριο και πέφτουν στο νερό. Το ίδιο επιχειρεί να κάνει και ο δολοφόνος, αλλά είναι αργά, γιατί την ώρα που πηδάει έξω από το παράθυρο, γίνεται μια τεράστια έκρηξη με αποτέλεσμα να πέσει στο νερό νεκρός. Όλα λοιπόν τελειώνουν καλά, με την αστυνομία να περιποιείται τους τραυματημένους Campbell και Polly Beilman. Η ταινία τελειώνει με ένα voice off του Campbell, το οποίο ξεκινούσε και την ταινία και αναφέρεται στην δουλειά των αστυνομικών, όταν κυνηγούν κατά συρροή δολοφόνους, καθώς η κάμερα απομακρύνεται με γερανό από τον τόπο της καταστροφής.

Η ταινία *The Watcher* είναι η πρώτη ταινία μεγάλου μήκους του σκηνοθέτη Joe Charbanic, ο οποίος είχε μια προϋπηρεσία στη σκηνοθεσία μουσικών video clip, πράγμα που είναι ολοφάνερο και στον τρόπο που σκηνοθετεί την πρώτη του ταινία.¹¹⁴ Το γρήγορο μοντάζ και τα πολλά εφέ που χρησιμοποιεί στη σκηνοθεσία του,¹¹⁵ καθώς και το συνεχές μουσικό soundtrack με τραγούδια techno αποδυναμώνουν πολύ την ουσία του σεναρίου. Όπως επισημαίνει ο James Berardinelli υπάρχει μια δυνατή ιδέα στο σενάριο: το γεγονός ότι στις σύγχρονες μεγαλουπόλεις ερχόμαστε σε επαφή με δεκάδες ανθρώπους, τους οποίους όμως, όταν κληθούμε να τους αναγνωρίσουμε, αδυνατούμε να το κάνουμε. Δυστυχώς αυτή η ιδέα δεν τονίζεται ικανοποιητικά στην ταινία και γρήγορα ξεχνιέται.¹¹⁶

Το σενάριο ακολουθεί την μακριά παράδοση των χολιγουντιανών ταινιών για τους κατά συρροή δολοφόνους γυναικών, αλλά δυστυχώς ο σκηνοθέτης συχνά θυσιάζει την αφηγηματική καθαρότητα και την ομαλή συνέχεια για χάρη των λαμπερών του εφέ.¹¹⁷ Άλλωστε από τις ταινίες που εξετάζονται στην εργασία αυτή είναι η μόνη στην οποία ο σκηνοθέτης δεν υπογράφει ή συνυπογράφει και το σενάριο.

Μια άλλη ιδιαιτερότητα της ταινίας είναι ότι, ενώ ο χαρακτήρας του serial killer εμφανίζεται διεστραμμένος αλλά ψυχραιμος, όπως συνήθως στις ταινίες του είδους, ο αστυνομικός πράκτορας δεν είναι κύριος του εαυτού του, καθώς υποφέρει και σωματικά και ψυχικά από ημικρανίες και τύψεις.

Η ταινία είχε μεγάλη αποτυχία και εμπορική και από πλευράς κριτικών, εξετάζεται όμως στην παρούσα διατριβή λόγω της χρήσης

¹¹⁴ A.O.Scott, 8 Σεπτεμβρίου 2000, The New York Times

¹¹⁵ James Berardinelli, www.reelviews.net

¹¹⁶ James Berardinelli, www.reelviews.net

¹¹⁷ Joe Leydon, VARIETY, 8 Σεπτεμβρίου 2000, www.Variety.com

της στατικής φωτογραφίας που λειτουργεί ως προάγγελος γεγονότος, δηλαδή μελλοντικής δολοφονίας, πράγμα που δεν συμβαίνει σε άλλες ταινίες. Για παράδειγμα στο *Blow-up* οι φωτογραφίες έπονται του φόνου, ενώ εδώ οι φωτογραφίες που στέλνει ο δολοφόνος είναι προαναγγελτικές του φόνου που θα ακολουθήσει και μπορούν να παίξουν σωστικό ρόλο για τα μελλοντικά θύματα, παρόλο που αυτό δεν συμβαίνει ποτέ.

Στη σχέση του πράκτορα Campbell με τον δολοφόνο Griffin η φωτογραφία παίζει διπλό ρόλο. Οι φωτογραφίες αποτελούν και μια πρόκληση και ένα δόλωμα που στέλνει ο δολοφόνος προς τον πράκτορα. Ο δεύτερος και αποδέχεται την πρόκληση και «τσιμπάει» το δόλωμα.¹¹⁸

Κάθε φωτογραφία μελλοντικού θύματος που στέλνει ο Griffin στον πράκτορα Campbell οδηγεί την ιστορία προς μια νέα πράξη, δηλαδή προς μια νέα αναζήτηση του θύματος και κατά συνέπεια και του δολοφόνου, από τα στοιχεία που μπορούν να αντληθούν από τη συγκεκριμένη φωτογραφία. Ειδικά η πρώτη φωτογραφία, πέρα από σημείο ανατροπής που αλλάζει την τροπή της ιστορίας προς μια νέα κατεύθυνση, είναι και σημείο κατά το οποίο ο πρωταγωνιστής δεσμεύεται. Ο Campbell αποφασίζει δηλαδή να ξαναασχοληθεί με το επάγγελμα του, παρά τα ψυχολογικά και σωματικά προβλήματα του, και να βοηθήσει το FBI στην αναζήτηση του κατά συρροή δολοφόνου γυναικών.

Υπάρχουν στοιχεία της αστυνομικής χρήσης της φωτογραφίας. Γίνεται μια οπτική εξέταση των φωτογραφιών μετά από μεγεθύνσεις, πράγμα που συμβαίνει και στο *Blow-up*, μάλιστα κινηματογραφούνται και με παρόμοιο τρόπο. Στο *The Watcher* όμως οι δυνατότητες και η τεχνολογία που διαθέτει το FBI προχωράει την εξέταση των φωτογραφιών σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό, αφού αναζητούνται οι σειριακοί αριθμοί του φωτογραφικού χαρτιού και

¹¹⁸ Roger Ebert, 8 Σεπτεμβρίου 2000, Chicago Sunday Times

δαχτυλικά αποτυπώματα, ενώ η ευκρίνεια και οι μεγεθύνσεις γίνονται πλέον μέσα από ψηφιακά προγράμματα επεξεργασίας της εικόνας.¹¹⁹

Είναι η πρώτη ταινία της εργασίας μου, στην οποία η απόλυτη αντικειμενικότητα της φωτογραφίας γίνεται αποδεκτή. Δεν υπάρχει καμιά αμφισβήτηση της ρεαλιστικής απεικόνισης των στοιχείων των φωτογραφιών και άρα δεν τίθεται ζήτημα αντιπαράθεσης ψευδαισθήσης και πραγματικότητας.



¹¹⁹ «Αυτή είναι μία από αυτές τις ταινίες, στις οποίες οι δυνάμεις του νόμου και της τάξης είναι ταυτόχρονα παντοδύναμες -διοικώντας εξαιρετικούς τεχνολογικούς πόρους και ανθρώπινο δυναμικό, οι οποίοι μπορούν να κληθούν ανοίγοντας απλά ένα κινητό τηλέφωνο- και εντελώς ανίκανες».A.O.Scott, 8 Σεπτεμβρίου 2000, The New York Times



Οι τίτλοι της ταινίας εμφανίζονται πάνω στον εφιάλτη του πράκτορα Campbell.



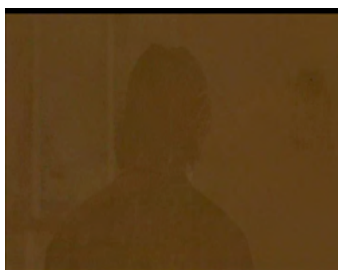
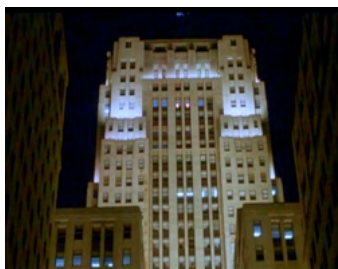
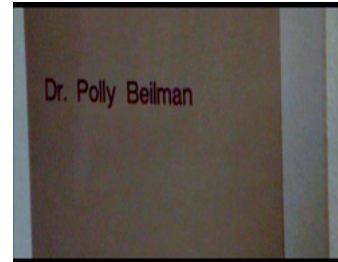
Ο θεατής δεν το γνωρίζει όμως αυτό ακόμη. Γίνονται split screen (τεμαχισμοί της οθόνης σε πολλαπλές εικόνες), οι οποίες δημιουργούν ακόμη μεγαλύτερη σύγχυση στον θεατή.



Παρακολουθεί ένα μπερδεμένο κινηγητό το οποίο είναι γυρισμένο με αργή ταχύτητα και αφήνει ίχνη.



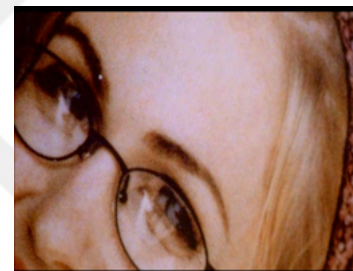
Η εικόνα έχει πράσινη απόχρωση, από το φωτισμό φθορίου.



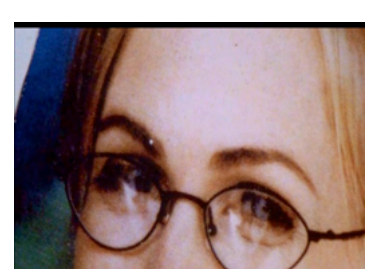
Η μεταφορά της εικόνας στο αρνητικό της, σε απόχρωση σέπια ή σε λευκό για ένα περίπου δευτερόλεπτο είναι ένα μοτίβο που επαναλαμβάνεται πολύ συχνά στην ταινία. Πέρα από το γεγονός ότι προσφέρει αισθητική και σιλν τύπου video clip στη σκηνοθεσία, ανεβάζει την ένταση, καθώς συνήθως συνοδεύεται και από crescendo στην ηχητική μπάντα και σηματοδοτεί την έλευση ή το πλησίασμα της παρουσίας του δολοφόνου, δηλαδή τον κίνδυνο. Δυστυχώς δεν έχει αρκετά συνεπή και σταθερή φόρμα.

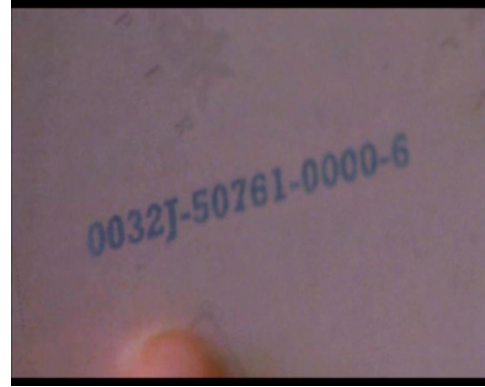


Ο Campbell βρίσκει τον ξε-
χασμένο φάκελο της Fedex και
στο επόμενο πλάνο βλέπει την
φωτογραφία της ήδη δολο-
φονημένης κοπέλας. Το πλάνο
με την φωτογραφία είναι
υποκειμενικό και η
φωτογραφία εμφανίζεται σε
σχέση με το γύρω χώρο της.
Στη συνέχεια ο Campbell
ανακαλύπτει έναν ακόμη
φάκελο με τη φωτογραφία
μιας άλλης κοπέλας. Το πλάνο
αυτή τη φορά είναι
αντικειμενικό και η κάμερα
κάνει ένα μικρό zoom in χωρίς
cut. Η φωτογραφία εμφα-
νίζεται σε διαγώνια θέση σε
σχέση με το κάδρο και σε
σύγκριση με το χώρο της. Και
στις δύο περιπτώσεις οι
φωτογραφίες είναι ασπρό-
μαυρες και έρχονται σε αντί-
θεση με την έγχρωμη κινού-
μενη εικόνα. (αριστερά).

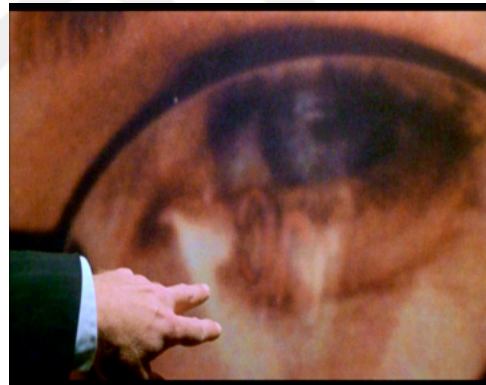


Ο Campbell παίρνει το «δώ-
ρο» του. Η φωτογραφία έρ-
χεται μέσα σε καρτ ποστάλ.
Είναι έγχρωμη. Cut που δεν
δικαιολογούνται από τον
οπτικό υποκειμενικό άξονα
του Campbell δείχνουν λε-
πτομέρειες της φωτογρα-
φίας. (δεξιά)





Η φωτογραφία της κοπέλας εξετάζεται με κάθε δυνατό τρόπο και ως αντικείμενο (σειριακός αριθμός και μάρκα του χαρτιού) και ως προς αυτό που εικονίζει στη βάση κάθε ψηφιακής επεξεργασίας και μεγέθυνσης που μπορεί να γίνει και διαθέτει τη δυνατότητα να κάνει η τεχνολογία του FBI. Το αποτέλεσμα είναι τεράστιες μεγεθύνσεις με πολλές λεπτομέρειες. Το *Watcher* είναι η μοναδική ταινία από όσες εξετάζονται σε αυτή την εργασία που χρησιμοποιεί την νέα ψηφιακή τεχνολογία επεξεργασίας φωτογραφιών.



Ο Πράκτορας Campbell εξετάζει τις μεγεθύνσεις. Τα πλάνα δίνονται με cut που κρατούν την αντιστοιχία στον άξονα του βλέμματος με αυτό που βλέπει (eye line match). Όλο και περισσότερο οι μεγεθύνσεις μεγαλώνουν και το βλέμμα προσανατολίζεται στη λεπτομέρεια, ώσπου βλέπει κάτι. (Αυτό όμως θα χρειαστεί επιπλέον μεγέθυνση). Η σκηνή παραπέμπει στην σκηνή της μεγέθυνσης του Blow-up.



Οι φωτογραφίες των υποψήφιων θυμάτων παρουσιάζονται στην τηλεόραση, στις ειδήσεις. Τοιχοκολλώνται σε μορφή φωτοτυπίας παντού στο κέντρο της πόλης του Σικάγου. Μοιράζονται στους δρόμους πάλι σε μορφή φωτοτυπίας από αστυνομικούς. Και στο τέλος της μέρας, μετά τη δολοφονία τους, αποτελούν σκουπίδια που ποδοπατούνται από τους περαστικούς.

Αυτή είναι η ζωή στη σύγχρονη μεγαλούπολη, όπου οι πολίτες συναντούν συνέχεια πρόσωπα που δεν είναι σε θέση όμως να θυμούνται και όπου η μοναξιά των ανθρώπων είναι τόσο μεγάλη, ώστε κανείς δεν τους αναγνωρίζει. Ο Charbanic σκηνοθετεί όλες τις παραπάνω καταστάσεις με αντικειμενικά πλάνα.



***Memento* (2000)**

Σκηνοθεσία: Christopher Nolan

Σενάριο: Christopher Nolan, Jonathan Nolan

Cast: Guy Pearce (Leonard Shelby), Joe Pantoliano (John Edward 'Teddy' Gammell), Carrie-Anne Moss (Natalie), Mark Boone Junior (Burt Hadley), Stephen Tobolowsky (Sammy Jankis), Harriet Sansom Harris (Mrs. Jankis),....

Διάρκεια: 113'

Γλώσσα: Αγγλικά

Χώρα Παραγωγής: ΗΠΑ

Έτος Παραγωγής: 2000

Η ταινία *Memento* του Christopher Nolan διαπραγματεύεται την επιδίωξη της εκδίκησης ενός άνδρα που πάσχει από πρόσφατη απώλεια της μνήμης του. Ο Leonard, ο πρωταγωνιστής, γνωρίζει ποιος είναι και είναι σε θέση να θυμάται τη ζωή του μέχρι μια δεδομένη στιγμή, δηλαδή τη στιγμή της δολοφονίας της γυναίκας του και το δικό του χτύπημα στο κεφάλι. Από εκείνη τη στιγμή όμως και μετά δεν είναι σε θέση να παράγει νέες μνήμες – αναμνήσεις και ξεχνάει συνέχεια αυτά που του συμβαίνουν ύστερα από μερικά λεπτά.

Το *Memento* χαρακτηρίστηκε από τους κριτικούς ως ένα «αντεστραμμένο φιλμ νουάρ, μια ντεντεκτιβιστική ιστορία με αντίστροφη αφήγηση (από το τέλος προς την αρχή), έτσι ώστε το κοινό να εισαχθεί στο κεφάλι του πρωταγωνιστή, ο οποίος δεν

μπορεί να καθορίσει τον εαυτό του στο παρόν, αλλά αναγκάζεται να εμπιστευτεί τα συμπεράσματά του προηγούμενου εαυτού του. Η υποκειμενική αφήγηση μας ωθεί να αναρωτηθούμε οικείες έννοιες, όπως η εκδίκηση και η ταυτότητα».¹²⁰

Η ταινία διαθέτει έναν περίπλοκο χειρισμό του χρόνου, στον οποίο θα αναφερθούμε στη συνέχεια. Πάντως η υπόθεση-πλοκή της ταινίας είναι η εξής: Ο Leonard πάσχει από μια παθολογική ασθένεια, η οποία του στερεί την πρόσφατη μνήμη του (short time memory), πράγμα που σημαίνει ότι στο παρόν δεν είναι σε θέση να θυμάται ούτε τα συμβάντα που έζησε πριν από λίγα λεπτά. Το τελευταίο πράγμα που θυμάται είναι η δολοφονία της γυναίκας του, κατά την οποία και ο ίδιος χτυπήθηκε στο κεφάλι και έτσι προκλήθηκε η αμνησία του. Οδηγείται στη ζωή του μόνο από την επιθυμία του να εκδικηθεί τον θάνατο της γυναίκας του, να σκοτώσει δηλαδή τον δολοφόνο της, πράγμα που δεν είναι εύκολο λόγω της αρρώστιας του. Σε αυτή του την πορεία συναντάει άτομα, τα οποία νομίζει ότι τον βοηθούν, αλλά αυτά στην ουσία εκμεταλλεύονται την κατάσταση του, για να ξεκαθαρίσουν δικούς τους λογαριασμούς, βάζοντάς τον να σκοτώνει ανθρώπους που στέκονται εμπόδια στους ίδιους. Μια τέτοια περίπτωση είναι ο Teddy, διεφθαρμένος αστυνομικός, και μια άλλη είναι η Natalie, barwoman, ανακατεμένη σε διακίνηση ναρκωτικών.

Τρία είναι τα στοιχεία με τα οποία ο Leonard ενισχύει τη μνήμη του: α) ένας φάκελος με έγγραφα και σημειώσεις, β) τατουάζ στο σώμα του και γ) φωτογραφίες polaroid που τραβάει ο ίδιος με τη μηχανή του και επάνω τους σημειώνει διάφορα στοιχεία. Ο ίδιος ο σκηνοθέτης εξηγεί ότι «το σενάριο και το σύστημα, με το οποίο ο Leonard προσπαθεί να αναπαράγει τη μνήμη, δείχνουν πως και εγώ προσπαθώ να βοηθήσω τη δική μου μνήμη. Γράφω τηλέφωνα στο

¹²⁰ The making of *Memento*, James Mottram, 2002, New York, Faber and Faber Limited, σελ.18

χέρι μου, κρατάω σημειώσεις, σουβενίρ και χρησιμοποιώ τη φωτογραφία.»¹²¹

Το σενάριο της ταινίας είναι εμπνευσμένο από μια ιστορία, που διηγήθηκε ο αδερφός του, Jonathan Nolan, στον σκηνοθέτη, την οποία προόριζε για διήγημα. Τελικά η ταινία και το διήγημα τελείωσαν την ίδια εποχή και παρουσίασαν αρκετά διαφορετικά στοιχεία. Ο Christopher Nolan θεώρησε ότι η ιστορία ενός ανθρώπου, που πάσχει από έλλειψη της πρόσφατης μνήμης και αναζητάει την εκδίκηση, είναι ένας ωραίος τρόπος, για να αναβιώσει κανείς το είδος του φιλμ νουάρ και αυτό επιδίωξε να κάνει στην ταινία *Memento*.¹²²

Ιδιαίτερη μνεία πρέπει να γίνει για τον τρόπο με τον οποίο χειρίζεται ο σκηνοθέτης το χρόνο κατά τη διάρκεια της ταινίας.¹²³ Ο τρόπος αυτός είναι περίπλοκος, όχι μόνο γιατί οι σκηνές εξελίσσονται αντίστροφα από το τέλος προς την αρχή, αλλά και επειδή ανάμεσα σε αυτές τις σκηνές, οι οποίες είναι έγχρωμες, μπαίνουν εμβόλιμα και κάποιες άλλες ασπρόμαυρες σκηνές, οι οποίες ακολουθούν την ορθή χρονική σειρά των πραγμάτων, από την αρχή δηλαδή προς το τέλος. Αυτές είναι σκηνές με voice over (αφήγηση) του πρωταγωνιστή Leonard, οι οποίες αποκαλύπτουν στοιχεία για την προηγούμενη ζωή του, δηλαδή την πριν από το ατύχημα του και τη δολοφονία της γυναίκας του, αλλά και

¹²¹ Συνέντευξη του Christopher Nolan στον Elvis Mitchell στην εκπομπή Independent Focus.

¹²² Συνέντευξη του Christopher Nolan στον Elvis Mitchell στην εκπομπή Independent Focus.

¹²³ Ο Christofer Nolan λέει ότι, αν παρακρατήσει κάποιος πληροφορίες από τους θεατές, τότε μπορεί να τους ταυτίσει με τον πρωταγωνιστή και την κατάσταση σύγχυσης στην οποία βρίσκεται, αφού και ο ίδιος δεν κατέχει αυτές τις πληροφορίες. Ο τρόπος με τον οποίο μπορεί να το κάνει κανείς αυτό είναι στήνοντας τη δομή της ταινίας αντίστροφα, από το τέλος προς την αρχή. Συνέντευξη του Christopher Nolan στο DVD.

προσωπικές σκέψεις του για το πώς θα πρέπει να αντιμετωπίσει την παρούσα κατάσταση του, την αρρώστια του, όπως και για το πώς οδηγήθηκε έως εδώ, ως τη χρονική στιγμή δηλαδή που τον «συναντάει» και τον παρακολουθεί η ταινία. Μια τρίτη παράμετρος του χρόνου είναι τα έγχρωμα flash back του Leonard, στα οποία θυμάται την γυναίκα του και τη ζωή του μαζί της.

Παραμένει άγνωστο όμως στο θεατή το χρονικό διάστημα που έχει περάσει από τη μέρα της δολοφονίας της γυναίκας του μέχρι τώρα, όπως παραμένει άγνωστο και το τι θα γίνει στη συνέχεια της ζωής του πρωταγωνιστή μετά το τέλος της ταινίας. Υπό την έννοια αυτή η ταινία δεν έχει καθορισμένο τέλος και αρχή ως προς την ιστορία που διηγείται, περιλαμβάνει μόνο ως πλοκή μια συγκεκριμένη περίοδο από τη ζωή ενός ανθρώπου, ο οποίος, επειδή ακριβώς πάσχει από αυτή την περίεργη ασθένεια της μνήμης, μπορεί να επαναλάβει αυτά που έκανε ξανά στο μέλλον ή μπορεί να είχε επαναλάβει τις ίδιες πράξεις στο παρελθόν. Στο 95^ο λεπτό της ταινίας οι δύο χρονολογικοί άξονες, ο αντίστροφος έγχρωμος και ο ορθός ασπρόμαυρος, συναντιούνται και η ασπρόμαυρη φωτογραφία περνάει σε έγχρωμη χωρίς cut. Αυτό το πέρασμα στο σενάριο από τον ένα χρονολογικό άξονα στον άλλο χαρακτηρίστηκε ως U- turn ή φουρκέτα.¹²⁴

Ο Nolan υποστηρίζει ότι, παρ' όλη την χρονολογική αντιστροφή της δομής της, η ταινία είναι πολύ γραμμική, επειδή δεν μπορείς να αφαιρέσεις καμία σκηνή, καθώς κάθε μία από αυτές εξαρτάται άμεσα από την προηγούμενη και την επόμενη της. Για να βοηθηθεί ο θεατής στην παρακολούθηση, κάποια πλάνα της προηγούμενης σκηνής (χρονολογικά όμως επόμενης)

¹²⁴ J. J. Murphy, *Me and you and Memento and Fargo, How independent screenplays work*, Continuum, New York, 2007, σελ. 182

επαναλαμβάνονται στην επόμενη, η οποία όμως προηγείται χρονολογικά.¹²⁵

Η πρώτη σκηνή, η σκηνή των τίτλων, είναι ενδεικτική για τους θεατές ως προς τη χρονολογική δομή της ταινίας, επειδή δείχνει την αντίστροφη διαδικασία της εμφάνισης μιας φωτογραφίας Polaroid, η οποία παρουσιάζει έναν δολοφονημένο άνθρωπο, σταδιακά σβήνει και το φωτογραφικό χαρτί εισάγεται μέσα στην φωτογραφική μηχανή. Την αντίστροφη χρονολογική πορεία όμως την καταλαβαίνει πραγματικά ο θεατής, όταν το όπλο μόνο του σηκώνεται από το έδαφος και καταλήγει στο χέρι του πρωταγωνιστή.¹²⁶ Σύμφωνα με το σκηνοθέτη, αυτή η αντιστροφή έχει πολύ μεγάλη αισθητική σημασία, διότι υπό κανονικές συνθήκες, στην ορθή δηλαδή χρονολογική πορεία των πραγμάτων, οι θεατές θα ήταν μάρτυρες μιας πολύ βίαιης σκηνής. Η ανορθόδοξη όμως πορεία αμβλύνει τη βιαιότητα της σκηνής.¹²⁷

Ο χώρος στον οποίο εξελίσσεται η ταινία συντελεί επίσης στον απροσδιόριστο χαρακτήρα του φιλμ. Πρόκειται για μια πόλη της Αμερικής που είναι αδύνατον να ταυτιστεί με κάτι συγκεκριμένο και γνωστό. Όπως υποστηρίζει η σχεδιάστρια παραγωγής της ταινίας Patti Podesta: «Έπρεπε να κατασκευάσουμε έναν κόσμο, ο οποίος να φαίνεται πραγματικός αλλά συγχρόνως να είναι και πολύ περιορισμένος. Όσον αφορά στο χώρο των γυρισμάτων αποφασίσαμε ότι θέλαμε ένα αστικό τοπίο, το οποίο όμως να μην

¹²⁵ Συνέντευξη του Christopher Nolan στον Elvis Mitchell στην εκπομπή Independent Focus. Βλ. επίσης J. J. Murphy, *Me and you and Memento and Fargo, How independent screenplays work*, Chapter 9: Memento as Puzzle Film, Continuum, New York, 2007, σελ. 180-197

¹²⁶ « Η σκηνή των τίτλων, η οποία παρουσιάζεται αντίστροφα, δεν δημιουργήθηκε με οπτικά εφέ, επειδή όλη η ομάδα δεν ήθελε να τα χρησιμοποιήσει, για να μην χαλάσει η ποιότητα της εικόνας. Δημιουργήθηκε η σκηνή αυτή με την ανάποδη τοποθέτηση του φιλμ στο magazine της μηχανής λήψης.» The making of Memento, Wally Pfister, Διευθ. Φωτογραφίας.

¹²⁷ Συνέντευξη του Christopher Nolan στο DVD.

κάνει καμία αναφορά σε κάποια γνωστή τοποθεσία της Αμερικής. Αυτό που επιζητούσαμε ήταν να βρούμε τοποθεσίες, οι οποίες να μην είναι εύκολα αναγνωρίσιμες, έτσι ώστε οι θεατές, όπως και ο πρωταγωνιστής, να μη μπορούν ακριβώς να εντοπίσουν το χώρο. Συγκεκριμένα, για την αποθήκη, όπου σκοτώνεται ο Teddy, ψάχναμε ένα κτίριο το οποίο να έχει αναγνωρίσιμες λεπτομέρειες στην υφή του (σπασμένος σοβάς, τούβλα, διάχυση του φωτός από το ίδιο σημείο), έτσι ώστε ο θεατής να είναι σε θέση να το ανακαλέσει τόσο στις ασπρόμαυρες όσο και στις έγχρωμες σκηνές».

Ο Christopher Nolan είχε μια πολύ συγκεκριμένη εικόνα στο μυαλό του για την μορφολογία της ταινίας του. Πέρα από τα στοιχεία που αναφέραμε για την επιλογή του χώρου, «ήθελε όλη η ταινία να είναι μπλε, γιατί θεωρούσε ότι αυτό το χρώμα εξέφραζε τη σύγχυση του Leonard, αλλά σιγά σιγά κατάφερα να διευρύνω τη χρωματική παλέτα με παστέλ αποχρώσεις μπεζ, ροδακινί και κεραμιδί.»¹²⁸

Σε ό,τι αφορά τον ήχο ακολουθεί καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας ορθή χρονολογική πορεία, απλά προσαρμόζεται στην αντίστροφη δράση και αυτό συμβαίνει, γιατί δεν υπάρχει φυσικός αντίστροφος ήχος, είναι κάτι τελείως έξω από την πραγματικότητα. Το ενδιαφέρον στοιχείο είναι αυτό της αφήγησης (voice over) που ακούγεται στις ασπρόμαυρες σκηνές, σε δεύτερο ενικό πρόσωπο, σα να μιλάει ο Leonard στον εαυτό του ή σα να είναι κομμάτια παρμένα από συνέντευξη. «Δεν υπήρχε ακριβές σενάριο γραμμένο γι' αυτούς τους μονολόγους, στην ουσία η αφήγηση αυτή δημιουργήθηκε στο μοντάζ. Οι οδηγίες που είχαν δοθεί στον Guy Pearce ήταν να μονολογεί για την παθολογική του κατάσταση και κατά τη διαδικασία του μοντάζ δημιουργήθηκε αυτή η αφήγηση, η οποία είναι ντοκιμαντερίστικη.»¹²⁹

¹²⁸ The making of *Memento*, Danielle Berman, Σκηνογράφος

¹²⁹ The making of *Memento*, Charlie Ajar Jr., Ηχολήπτης

Ο συνθέτης της μουσικής της ταινίας David Julyan δηλώνει για την μουσική επένδυση της ταινίας: «Επιδιώκαμε να βρούμε ήχους, οι οποίοι να ταυτίζονται με την ψυχολογική κατάσταση στην οποία βρισκόταν κάθε φορά ο πρωταγωνιστής. Θέλαμε επίσης να διακρίνει η ηχητική μπάντα τις ασπρόμαυρες από τις έγχρωμες σκηνές. Η μουσική στις ασπρόμαυρες σκηνές είναι υποβόσκουσα και μπορεί να περάσει απαρατήρητη από τον θεατή, είναι δε παραγόμενη από synthesizer. Στις έγχρωμες σκηνές χρησιμοποιούνται έγχορδα όργανα και η μουσική έχει τονικές διαβαθμίσεις, οι οποίες ακολουθούν την ψυχολογία του πρωταγωνιστή. Γενικά επιθυμία του σκηνοθέτη ήταν η μουσική επένδυση των έγχρωμων σκηνών να δίνει την αίσθηση της στενοχώριας χωρίς να εξηγεί από πού αυτή προέρχεται.»¹³⁰

Τέλος εξαιρετικά φορμαλιστική είναι και η διεύθυνση φωτογραφίας της ταινίας: «Η διεύθυνση φωτογραφίας διαφοροποιείται στις ασπρόμαυρες και στις έγχρωμες σκηνές. Στις έγχρωμες σκηνές επιδιώκαμε μια κάμερα, η οποία να είναι εξαιρετικά υποκειμενική, να βλέπει αυτά που βλέπει ο Leonard, γι' αυτό η κάμερα τον ακολουθεί συνέχεια, βρίσκεται πολύ συχνά πίσω από τον ώμο του και έχουμε και πολλά υποκειμενικά εμβόλιμα πλάνα-λεπτομέρειες (inserts). Σ' αυτές τις σκηνές ο Leonard είναι συνέχεια μέσα στο κάδρο, αλλά φαίνεται απομονωμένος από το περιβάλλον του, γιατί αυτή την αίσθηση έχει ο ίδιος κι αυτή την αίσθηση θέλαμε να αποκομίσουν και οι θεατές. Ο Nolan στις έγχρωμες σκηνές ήθελε ένα φυσικό look με φυσικό φωτισμό. Στις ασπρόμαυρες σκηνές, θέλαμε μια διεύθυνση φωτογραφίας πιο αντικειμενική και λίγο ντοκιμαντερίστικη. Χρησιμοποιήσαμε πολλά πλάνα πλονζέ, δηλαδή πλάνα από υψηλή γωνία λήψης, έτσι ώστε να δίνεται η αίσθηση της κάμερας ασφαλείας και του τρίτου ματιού. Σ' αυτές τις σκηνές

¹³⁰ The making of *Memento*, David Julyan, Συνθέτης

φωτίσαμε περισσότερο με τεχνητό φωτισμό και είχαμε πιο ασταθή κάμερα σαν να επρόκειτο για σινεμά *verité*.»¹³¹

Ο πρωταγωνιστής Leonard λοιπόν είναι ένα άτομο σε πλήρη σύγχυση, το οποίο έχει την αυταπάτη ότι μπορεί να βάλει μια τάξη στη ζωή του. Το δεύτερο πρόσωπο της ταινίας, ο αστυνομικός Teddy, μετά από ένα φόνο που διέπραξε ο Leonard σκοτώνοντας έναν έμπορο ναρκωτικών, πιστεύοντας όμως ότι σκοτώνει το δολοφόνο της γυναίκας του, αποκαλύπτει στον Leonard ότι τον δολοφόνο της γυναίκας του τον έχει ήδη σκοτώσει στην πραγματικότητα εδώ και πολύ καιρό, απλά δεν το θυμάται και ότι ο ίδιος τον χρησιμοποιεί ωθώντας τον να νομίζει ως δολοφόνους της γυναίκας του διάφορους κακοποιούς, οι οποίοι συμφέρει στον Teddy να εξαφανιστούν, να βγουν από τη μέση. Από την άλλη μεριά όμως και ο Teddy δεν αποτελεί αξιόπιστο πρόσωπο και αφηγητή στην ταινία, αφού και ο ίδιος είναι διεφθαρμένος αστυνομικός. Η Natalie με τη σειρά της εκμεταλλεύεται και αυτή την πάθηση του Leonard οδηγώντας τον να σκοτώσει τον Teddy, για να πάρει έτσι εκδίκηση για τον έμπορο ναρκωτικών φίλο της, τον Jimmy, ο οποίος υπήρξε το αμέσως προηγούμενο θύμα του Leonard, σύμφωνα με την καθοδήγηση του Teddy.

Με όλα αυτά τα μέσα ο Nolan οδηγεί την ταινία στο στοιχείο που τον ενδιαφέρει περισσότερο από όλα τα άλλα, στην αναξιόπιστη αφήγηση, στον αναξιόπιστο αφηγητή. Αυτό είναι, όπως παραδέχεται και ο ίδιος, το στοιχείο που του κέντρισε το ενδιαφέρον, για να κάνει το *Memento*, προσπαθώντας όμως με την περίεργη αυτή χρήση του χρόνου να κάνει τον θεατή να εισέλθει όσο το δυνατόν περισσότερο στην κατάσταση της σύγχυσης, στην οποία βρίσκεται ο πρωταγωνιστής – αφηγητής, ώστε σχεδόν να ταυτιστεί με αυτήν.¹³²

¹³¹ The making of *Memento*, Wally Pfister, Διευθ. Φωτογραφίας

¹³² «Στο *Memento*, η αλήθεια είναι αδύνατο να γίνει διακριτή από τη μυθοπλασία, ακριβώς επειδή, από τους ίδιους τους όρους της ταινίας, το πρόβλημα του Leonard καταλήγει να γίνει το δικό μας. Το *Memento* καταφέρνει να τοποθετήσει τον θεατή

Το στοιχείο στο οποίο στηρίζεται ο πρωταγωνιστής Leonard για να μπορέσει να συνεχίσει τη ζωή του μετά από το ατύχημα του είναι η εξαρτημένη μάθηση ή η μάθηση δια της επαναλήψεως (conditioning learning). Ο ίδιος άλλωστε αποκαλεί την πάθηση του condition, δηλαδή κατάσταση, την οποία προσπαθεί να ξεπεράσει μέσα από σημειώσεις, τατουάζ και φυσικά φωτογραφίες polaroids, θεωρώντας ότι αυτά τα στοιχεία μέσα από την επανάληψη είναι σε θέση να τον οδηγήσουν στον στόχο του, δηλαδή στην εκδίκηση. Για το λόγο αυτό π.χ., κάθε φορά που ο Teddy τον χαιρετάει σαν να τον γνωρίζει, ο Leonard βάζει αυτομάτως το χέρι του στο σακάκι του και βγάζει τις φωτογραφίες, για να δει ποιος είναι.

Αυτά τα στοιχεία για τον Leonard είναι αδιαμφισβήτητα και τα πιστεύει τυφλά, τα αποκαλεί δε γεγονότα (facts), ακριβώς επειδή δεν λαμβάνει υπόψη του και δεν θυμάται το γεγονός ότι σε προηγούμενες χρονικές στιγμές τα έχει ερμηνεύσει και άρα θα μπορούσαν να είναι και αμφίσημα. Ένας διάλογος ανάμεσα στον Leonard και στον Teddy φανερώνει αυτόν τον προβληματισμό:

Teddy: Πρέπει να προσέχεις πολύ Leonard.

Leonard: Γιατί;

Teddy: Είπες ότι κάποιος θέλει να σκοτώσει λάθος άνθρωπο.

Leonard: Ακολουθώ γεγονότα και όχι υποδείξεις.

Teddy: Η ζωή ενός ανθρώπου δεν πρέπει να κρέμεται από τις σημειώσεις και τις φωτογραφίες σου.

Leonard: Γιατί όχι;

Teddy: Οι σημειώσεις σου μπορεί να είναι αναξιόπιστες.

Leonard: Η μνήμη είναι αναξιόπιστη. Η μνήμη δεν είναι τέλεια.

Ρώτα την αστυνομία. Οι αυτόπτες μάρτυρες είναι αναξιόπιστοι.

Οι αστυνομικοί δεν πιάνουν κάποιο δολοφόνο από στοιχεία της

στο κατεστραμμένο μυαλό του πρωταγωνιστή του, και μας επιτρέπει να βιώνουμε την αλλαγή αντίληψης με την οποία οι αμφίβολες δράσεις του φαίνονται απόλυτα λογικές». J. J. Murphy, *Me and you and Memento and Fargo, How independent screenplays work*, Continuum, New York, 2007, σελ. 195

μνήμης. Κρατούν σημειώσεις και βγάζουν συμπεράσματα. Γεγονότα, όχι αναμνήσεις. Έτσι γίνεται η έρευνα. Η μνήμη μπορεί να αλλάξει το σχήμα ενός δωματίου, το χρώμα ενός αυτοκινήτου. Η μνήμη αλλοιώνεται. Είναι ερμηνεία, όχι δεδομένο. Είναι άσχετη, αν έχεις τα γεγονότα.¹³³

Αν κάτι μένει στον θεατή μετά το τέλος της ταινίας σε σχέση με την ανθρώπινη μνήμη είναι ότι αυτή είναι επιλεκτική και ερμηνευτική, αφού ο πρωταγωνιστής και επιλέγει και ερμηνεύει τα στοιχεία, τα οποία θέλει να θυμάται σε μεταγενέστερες χρονικές φάσεις της ζωής του καίγοντας μάλιστα και κάποιες από τις φωτογραφίες που δεν τον «βολεύουν» να κρατήσει, έτσι ώστε να συνεχίσει την αναζήτηση της εκδίκησης.

Οι φωτογραφίες της ταινίας είναι πολλές, ορισμένες όμως από αυτές ενδιαφέρουν κυρίως αυτή την εργασία. Οι τέσσερις παράγονται κατά τη διάρκεια της ταινίας και η μία προϋπάρχει της πλοκής που βλέπουμε στην οθόνη.

Η πρώτη είναι σαφώς αυτή που περιγράψαμε στην σκηνή των αρχικών τίτλων, η οποία έχει τραβηχτεί από τον Leonard και βρίσκεται στην οθόνη, ενώ στην συνέχεια εξαφανίζεται μπροστά στα μάτια των θεατών, σηματοδοτώντας έτσι την αρχή και το τέλος της ταινίας, καθώς και την αντίστροφη πορεία που θα ακολουθήσει η πλοκή. Πρόκειται για την φωτογραφία με τον δολοφονημένο Ted.

Η επόμενη φωτογραφία που εμφανίζεται στην ταινία είναι η φωτογραφία του Motel «Discount Inn», στο οποίο ζει και νοικιάζει δωμάτιο ο Leonard, μια φωτογραφία που επίσης την τραβάει ο ίδιος, για να θυμάται τον τόπο της διαμονής του. Ακολουθεί η φωτογραφία με το πορτρέτο του Teddy, πάνω στην οποία σημειώνει ο Leonard την φράση: «Μην πιστεύεις τα ψέματά του», ενώ στην συνέχεια θα γράψει επίσης « Αυτός είναι.» και «Σκότωσέ τον», πιστεύοντας ότι βρήκε το δολοφόνο της γυναίκας του. Έπεται η φωτογραφία της

¹³³ Christopher Nolan, *Memento and Following*, Faber and Faber, London, 2001, σελ. 134-135.

Nathalie, την οποία βγάζει πάλι ο Leonard, για να την θυμάται και στην οποία σημειώνει: «Έχει χάσει κι αυτή κάποιον. Θα σε βοηθήσει από οίκτο.»

Η μοναδική φωτογραφία που δεν βλέπουμε να παράγεται κατά τη διάρκεια της πλοκής της ταινίας είναι μια polaroid με τον ίδιο τον Leonard, χαρούμενο και λερωμένο με αίματα. Αυτή τη φωτογραφία την έβγαλε ο Ted στο παρελθόν, όπως δηλώνει ο ίδιος, όταν ο Leonard είχε σκοτώσει τον δολοφόνο της γυναίκας του, για να τη βλέπει ο Leonard και να θυμάται το συμβάν. Καθώς όμως και ο Teddy αποτελεί έναν αναξιόπιστο αφηγητή, αλλά και εμείς ως θεατές βλέπουμε τον Leonard να συνεχίζει τις προσπάθειές του για εκδίκηση, δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι ούτε για το ποιος τράβηξε αυτή την φωτογραφία ούτε για ποιο λόγο αυτή είχε τραβηχτεί. Αυτή τη φωτογραφία μαζί με μια άλλη που δείχνει τον δολοφονημένο Jimmy ο Leonard τις καίει, επιλέγοντας έτσι να σβήσει συγκεκριμένα γεγονότα από τη μνήμη του.

Επίσης, για ελάχιστο χρονικό διάστημα, εμφανίζεται στην ταινία ένα μεγάλο χαρτί σε μέγεθος αφίσας, το οποίο έχει κρεμασμένο στον τοίχο του δωματίου του ο Leonard, πάνω στο οποίο είναι κολλημένες κάποιες polaroids και είναι γραμμένες κάποιες σημειώσεις. Ο θεατής δεν είναι σε θέση να το εξετάσει προσεκτικά, συνάγει απλά το συμπέρασμα ότι πρόκειται για στοιχεία και βοηθήματα της μνήμης του Leonard, που τον οδήγησαν στο χρονικό και γεωγραφικό σημείο, όπου τον συναντάει η πλοκή της ταινίας. Αποτελούν όμως αυτές οι κρεμασμένες φωτογραφίες μέρος του σκηνικού του δωματίου του Leonard και βοηθούν τον θεατή να προεκτείνει την πλοκή της ταινίας, αλλά και τη ζωή του πρωταγωνιστή, στο πρόσφατο παρελθόν μετά από το ατύχημα του.

Πρέπει εδώ να επισημανθούν ορισμένα στοιχεία για τις φωτογραφίες τύπου Polaroid, γιατί η αμεσότητα αυτού του είδους φωτογραφίας είναι στενά συνδεδεμένη με την δυνατότητα της υπενθύμισης, που είναι απαραίτητη για τον πρωταγωνιστή της

ταινίας. Επιπλέον είναι γνωστό ότι η εταιρία Polaroid παρήγαγε τον συγκεκριμένο τύπο φιλμ και, όταν αυτή σταμάτησε την παραγωγή του φιλμ, παρουσιάστηκε έλλειψή του και σταδιακά το παγκόσμιο στοκ εξαφανίζεται από την αγορά.¹³⁴ Με άλλα λόγια η ταινία *Memento* δεν θα μπορούσε να γυριστεί με τον ίδιο τρόπο στις μέρες μας λόγω της κατάργησης του συγκεκριμένου τύπου φωτογραφίας της Polaroid. Ο τύπος αυτός του φωτογραφικού φιλμ έχει την ιδιότητα και την ευκολία να συμπεριλαμβάνει μέσα στην κασέτα του φιλμ και τα χημικά της εμφάνισης και της εκτύπωσης της φωτογραφίας, αλλά και το φωτογραφικό χαρτί. Η αμεσότητα λοιπόν με την οποία λαμβάνει κάποιος την φωτογραφία είναι πολύ μεγάλη, αφού δεν χρειάζεται να απευθυνθεί σε κάποιο φωτογραφείο για εμφάνιση και εκτύπωση. Σε ένα λεπτό η φωτογραφία Polaroid προκύπτει έτοιμη μέσα από την ειδική φωτογραφική μηχανή, η οποία εμπεριέχει αυτόν το τύπο του φιλμ. Η polaroid έχει βέβαια χρησιμοποιηθεί κατά καιρούς και στην φωτογραφική τέχνη, αποτελεί όμως κατά βάση οικιακό μέσο παραγωγής φωτογραφιών, χωρίς μεγάλες προσδοκίες ως προς την ποιότητα του φωτογραφικού αποτελέσματός της, καθώς παράγει φωτογραφίες με μικρότερη διάρκεια ζωής, απ' ό,τι το συμβατικό φωτογραφικό φιλμ, λόγω των χημικών που χρησιμοποιούνται στην εκτύπωση των φωτογραφιών.

Ως σημείο ανατροπής οι φωτογραφίες απλά οδηγούν την ιστορία σε μια επόμενη πράξη, η οποία όμως λόγω της ιδιότυπης δομής της ταινίας, παρουσιάζεται στους θεατές προγενέστερα. Δηλαδή πρώτα βλέπουν οι θεατές την τραβηγμένη φωτογραφία που οδηγεί τον Leonard στην επόμενη κίνηση του και έπειτα βλέπουν πως τραβήχτηκε η συγκεκριμένη φωτογραφία.

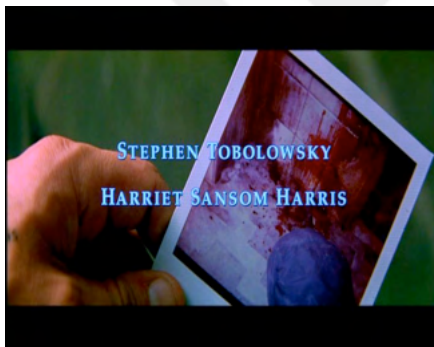
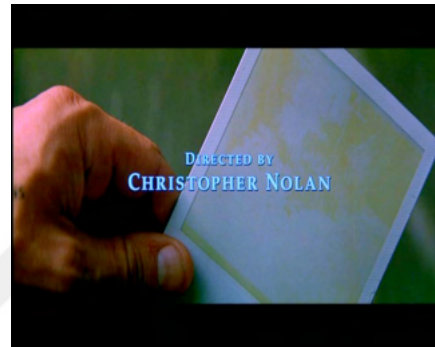
Ο δραματουργικός ρόλος της φωτογραφίας στην ταινία λοιπόν είναι αυτός της αναγνώρισης. Ο Leonard αναγνωρίζει τον Teddy και την Natalie αρκετές φορές στην ταινία από τις polaroids, που τους

¹³⁴ Μαριλένα Αστραπέλλου, Ο κόσμος της Polaroid, ΒΗMagazino, τ.386, 9 Μαρτίου 2008, σελ. 26 -31

είχε τραβήξει. Πολύ περισσότερο όμως ο ρόλος της φωτογραφίας είναι αυτός της υπενθύμισης, όπως η φωτογραφία του μοτέλ «Discount Inn», την οποία αναζητά ο Leonard κάθε φορά που θέλει να επιστρέψει στον τόπο διαμονής του. *Memento* άλλωστε στα αγγλικά σημαίνει αναμνηστικό, ενθύμιο, σουβενίρ και η ουσιαστική λειτουργία των ενθυμίων είναι να συντηρούν τις εικόνες της μνήμης.¹³⁵ Ο ίδιος ο Leonard, όταν βγάζει φωτογραφία την Natalie, της λέει: «Κάτι για να σε θυμάμαι», ενώ η ίδια γνωρίζοντας τη συνήθειά του να κρατάει σημειώσεις πάνω στις φωτογραφίες, τού υπενθυμίζει το όνομά της.¹³⁶ Καθώς όμως όλη η ταινία βασίζεται πάνω στην αμφισημία και τον σχετικισμό και αφήνει ένα ανοιχτό τέλος για τον θεατή, χωρίς να απαντά τελικά στο ερώτημα «Ποια είναι η αλήθεια;», η φωτογραφία πάλι όπως και σε προηγούμενες περιπτώσεις, εμπλέκεται σε αυτό το παιχνίδι της αμφισημίας ανάμεσα στην αλήθεια και το ψέμα.

¹³⁵ Το να παίρνει κανείς φωτογραφίες εκτός από τρόπος επικύρωσης της εμπειρίας, είναι επίσης και ένας τρόπος άρνησης της – περιορίζει την εμπειρία μετατρέποντας την σε εικόνα, σε ένα ενθύμιο. S. Sontag, *Περί φωτογραφίας*, μτφ. Η. Παπαϊωάννου, ΦΩΤΟΓράφος, Αθήνα 1993, σελ. 21. Κ. Αντωνιάδης, *Λανθάνουσα Εικόνα, Δοκίμιο για τη φωτογραφία*, εκδ. Μωρεσόπουλος, Αθήνα, 1999, σελ. 8

¹³⁶ Christopher Nolan, *Memento and Following*, Faber and Faber, London, 2001, σελ. 192.

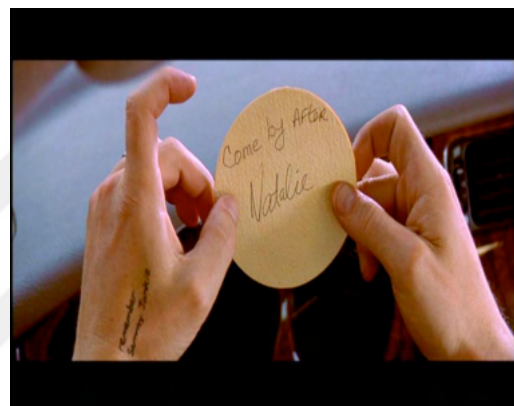
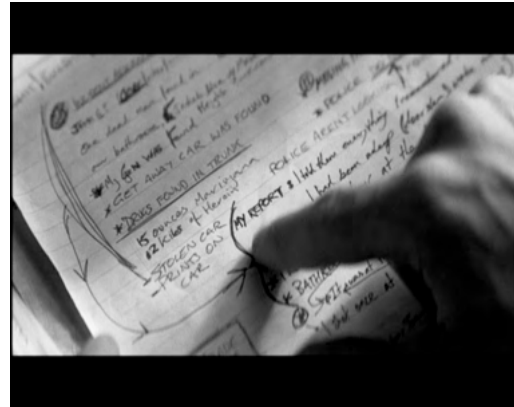


Η σκηνή των τίτλων αρχής της ταινίας δείχνει την αντίστροφη διαδικασία εμφάνισης μιας φωτογραφίας Polaroid.

Η φωτογραφία παρουσιάζεται εμφανισμένη, ενώ σιγά σιγά ξεθωριάζει, ώσπου στο τέλος το χαρτί μπαίνει μέσα στη φωτογραφική μηχανή.

Η φωτογραφία δείχνει τον δολοφονημένο Teddy.

Ο C. Nolan υποστηρίζει ότι η αντιστροφή της διαδικασίας αυτής βοηθάει τον θεατή να αντιληφθεί ότι θα δει μια ιστορία στην αντίστροφη της πορεία.



Αυτά είναι τα γεγονότα σύμφωνα με τον Leonard. Τα τατουάζ στο σώμα του, ο φάκελος με τις σημειώσεις του, ο χάρτης των γεγονότων, ο οποίος τον οδήγησε στο σημείο, όπου τον συναντάει η ταινία, πάνω στον οποίο κολλάει στοιχεία, μικρά σημειώματα και οι φωτογραφίες Polaroid που κουβαλάει πάντα στην τσέπη του.

Όλα αυτά τα εμπιστεύεται και ανατρέχει σε αυτά προσπαθώντας να προσδιορίσει τη θέση του μέσα στα πράγματα, με απώτερο σκοπό την εκδίκηση. Κινηματογραφούνται σχεδόν αποκλειστικά στην ταινία σε ψευδοϋποκειμενικό και υποκειμενικό πλάνο του Leonard, για να παραπέμπουν με αυτό τον τρόπο στην δική του ερμηνεία των πραγμάτων.



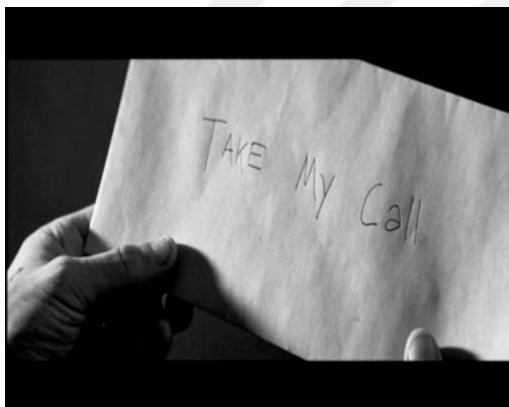


Η μετατροπή του ασπρόμαυρου σε έγχρωμο, εκεί που οι δύο άξονες του χρόνου συναντιούνται, δίνεται μέσα από την εμφάνιση μιας φωτογραφίας Polaroid.

Ο Leonard μόλις έχει δολοφονήσει τον Chris, φίλο της Natalie, θεωρώντας εσφαλμένα ότι πρόκειται για τον δολοφόνο της γυναίκας του. Αλλάζει ρούχα βάζοντας τα ρούχα του Chris και βγάζει την Polaroid, όπως κάνει κάθε φορά, που αποδεικνύει τη δολοφονία, έτσι ώστε να την θυμάται, να υπάρχει μια υπενθύμιση για το γεγονός. Την ώρα που εμφανίζεται η φωτογραφία στα χέρια του, αλλάζει σταδιακά όλη η ταινία από ασπρόμαυρη σε έγχρωμη και αυτό γίνεται ξεκάθαρο και από το φόντο.

Ο C. Nolan κινηματογραφεί τη φωτογραφία σε υποκειμενικό πλάνο του Leonard, αλλά αφήνει αρκετό χώρο γύρω από αυτήν, ώστε να γίνει αισθητή η διαφορά της αλλαγής του χρώματος.

Από αυτή τη διαδικασία δόθηκε στην ταινία ο όρος U- turn ή αλλιώς σενάριο με τη μορφή φουρκέτας.



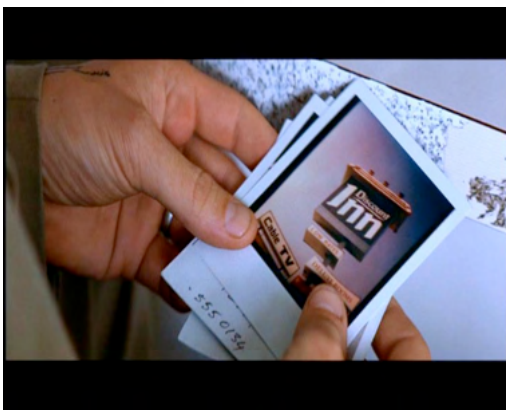
Ο Leonard δέχεται κάτω από την πόρτα του έναν φάκελο με τη σημείωση: «Απάντησε στο τηλεφώνημά μου». Όταν ανοίγει το φάκελο βλέπει μια δική του φωτογραφία, στην οποία παρουσιάζεται χαρούμενος να δείχνει ένα τατουάζ στο στήθος του. Δεν είναι σε θέση φυσικά να θυμηθεί περί τίνος πρόκειται. Η φωτογραφία παρουσιάζεται στον ασπρόμαυρο άξονα της ταινίας και μόνο αργότερα οι θεατές είναι σε θέση να διακρίνουν ότι τα σημάδια πάνω στη φωτογραφία είναι ξεραμένο αίμα. Ο Teddy λέει στον Leonard ότι τη φωτογραφία την τράβηξε αυτός παλαιότερα, αμέσως μετά από τη δολοφονία του πραγματικού ενόχου για το φόνο της συζύγου του από τον ίδιο τον Leonard, έτσι ώστε να μπορεί να θυμάται ο Leonard το γεγονός, πράγμα που δεν συμβαίνει όμως λόγω της αρρώστιας του.



Ο Leonard καίει τη δική του φωτογραφία και την φωτογραφία του Chris. Αυτή η πράξη αποτελεί το μεγάλο στοιχείο αμφισημίας σχετικά με την κατάσταση της μνήμης και της ψυχολογίας του Leonard, καθώς στην ουσία καίει τις αποδείξεις ότι έχει ολοκληρώσει την εκδίκηση του και έτσι αποφασίζει να συνεχίσει τη ζωή του κυνηγώντας μια εκδίκηση για ένα θέμα που δεν υφίσταται πια.



Το πλάνο είναι πάλι υποκειμενικό, αφού πρόκειται για την ερμηνεία της κατάστασης από τον Leonard.



Η αντίστροφη σεναριακή δομή οδηγεί στο να βλέπουμε πάντα τις Polaroids τραβηγμένες και στη συνέχεια τον τρόπο και τη στιγμή που αυτές τραβήχτηκαν από τον Leonard. Εδώ εμφανίζεται πρώτα η φωτογραφία του Discount Inn, του ξενοδοχείου δηλαδή στο οποίο μένει ο Leonard, ενώ σε προηγούμενη χρονική φάση, η οποία όμως στη θέαση της ταινίας έρχεται αργότερα, βλέπουμε τον Leonard να τραβάει τη φωτογραφία της πινακίδας.





Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain

Σκηνοθεσία: Jean-Pierre Jeunet

Σενάριο: Guillaume Laurant, Jean-Pierre Jeunet

Cast: Audrey Tatou (Amélie Poulain), Mathieu Kassovitz (Nino Quimcampoix), Rufus (Raphaël Poulain), Lorella Cravotta, Serge Merlin, Dominique Pinon, Isabelle Nanty κ.α.

Διάρκεια 117'

Γλώσσα: Γαλλικά

Χώρα Παραγωγής: Γαλλία, Γερμανία

Έτος παραγωγής: 2001

Η ταινία Αμελί του J.P. Jeunet είναι μια από τις μεγαλύτερες εισπρακτικές επιτυχίες των τελευταίων ετών της γαλλικής κινηματογραφικής παραγωγής και έχει προκαλέσει μεγάλη συζήτηση και κριτική, κυρίως λόγω της ιδιαίτερης αισθητικής της. Μια αισθητική της εικόνας που χαρακτηρίζει τις ταινίες του Jeunet, αφού ο σκηνοθέτης αυτός, πριν μπει στο χώρο του κινηματογράφου, εργαζόταν στον τομέα των κόμικς και του animation.

Πρόκειται για μια σπονδυλωτή ταινία, η οποία όμως δεν δίνεται με έναν κλασικό τρόπο γραφής, που ξεχωρίζει την μια ιστορία από την άλλη, αλλά κρατάει σαν κεντρικό χαρακτήρα την νεαρή Αμελί και παρουσιάζει διαφορετικές ιστορίες ανθρώπων που την περιτριγυρίζουν, όπως ο πατέρας της και οι διάφοροι γείτονες της. Δύο από αυτές τις ιστορίες ενδιαφέρουν αυτή τη μελέτη, καθώς χρησιμοποιούν τη στατική φωτογραφία δραματουργικά.

Η πρώτη αφορά στην προσωπική ερωτική ζωή της Αμελί και χρησιμοποιεί τις φωτογραφίες ταυτότητας, αυτές που μπορεί να βγάλει οποιοσδήποτε σε αυτόματα μηχανήματα σταθμών. Η δεύτερη αφορά στον πατέρα της Αμελί και στις προσπάθειες της ίδιας να του ξυπνήσει το ενδιαφέρον για τη ζωή και να τον οδηγήσει έξω από την απομόνωση του σπιτιού του σε ταξίδια σε όλο τον κόσμο. Εδώ χρησιμοποιούνται φωτογραφίες με τη μορφή καρτ ποστάλ.

Οι τίτλοι αρχής της ταινίας είναι πολύ εντυπωσιακοί και επιμελημένοι και, όπως εξηγεί και ο ίδιος ο σκηνοθέτης, δίνουν μια ατμόσφαιρα ρετρό.¹³⁷ Παρουσιάζουν την Αμελί σε παιδική ηλικία να παίζει μόνη της με διάφορα παιχνίδια.

Η ταινία ξεκινάει εξιστορώντας τη σύλληψη και την παιδική ζωή της Αμελί, η οποία λόγω της απομόνωσής της από τα άλλα παιδιά και λόγω του πρόωρου χαμού της μητέρας της άρχισε να ζει σε ένα κόσμο αρκετά ονειρικό, ειδυλλιακό και γεμάτο φαντασία. Η πρώτη της επαφή με τη φωτογραφία έγινε, όταν στην παιδική της ηλικία της έκαναν δώρο μια φωτογραφική μηχανή Kodak, με την οποία έβγαλε μερικές φωτογραφίες με τα σύννεφα στον ουρανό έξω από το σπίτι της. Τα παιδικά της μάτια έβλεπαν στα σύννεφα λαγουδάκια και αρκουδάκια. Για κακή της τύχη όμως την στιγμή που τραβούσε μια φωτογραφία έγινε ένα αυτοκινητιστικό δυστύχημα μπροστά στο σπίτι της και ένας γείτονας την έπεισε ότι τα δύο αυτοκίνητα τράκαραν, επειδή εκείνη τη στιγμή έβγαζε φωτογραφία και αυτή ήταν υπαίτια για το τρακάρισμα. Η Αμελί τρομοκρατήθηκε και θεώρησε τον εαυτό της υπεύθυνο για όλα τα ατυχήματα που συνέβησαν εκείνη την ημέρα, την ώρα που αυτή τραβούσε

¹³⁷ «Στους τίτλους της αρχής θέλαμε να δώσουμε την εικόνα του παλιού φιλμ, ακόμα και του super8. Το πρώτο αποτέλεσμα δεν ήταν ικανοποιητικό και ήθελα να το πετάξω, αλλά τελικά με ένα καινούριο talonage του φιλμ και επιλέγοντας τις χειρότερες, τις πιο κατεστραμμένες σκηνές καταφέραμε να φτάσουμε στην εικόνα που θέλαμε.» Σχολιασμός στο DVD του Jean -Pierre Jeunet.

φωτογραφίες και τα οποία είδε αργότερα στις ειδήσεις. Μερικές μέρες μετά κατάλαβε ότι δεν έφταιγε η φωτογραφική της μηχανή για τα ατυχήματα και πήρε την εκδίκησή της από τον γείτονα, χαλώντας του την κεραία της τηλεόρασης κατά τη διάρκεια της τηλεοπτικής μετάδοσης ενός σημαντικού ποδοσφαιρικού αγώνα.

Όταν η Αμελί ενηλικιώνεται, φεύγει από το σπίτι του πατέρα της στα προάστια του Παρισιού και μετακομίζει στο κέντρο της πόλης, στην Montmartre, όπου αρχίζει να εργάζεται ως σερβιτόρα σε ένα καφέ, το Deux Moulins. Αφήνει έτσι πίσω της την απομονωμένη ζωή της και τον ακοινωνήτο πατέρα της.¹³⁸

Αρχίζει να επικοινωνεί με τους γείτονες και τους συναδέλφους της, ενώ η ανακάλυψη ενός κουτιού στο διαμέρισμα που νοικιάζει με παιδικά παιχνίδια και σουβενίρ από έναν παλιό ένοικο της δεκαετίας του '50, της δίνει την ιδέα να εμπλακεί πιο ενεργά στην ζωή των άλλων. Η πρώτη της «επιχείρηση», να βρει τον ιδιοκτήτη του κουτιού και να του το επιστρέψει, στέφεται με επιτυχία και αυτό της δίνει κίνητρο για τη συνέχεια.

Σε ένα από τα ταξίδια της προς τα προάστια, για να επισκεφτεί τον πατέρα της, η Αμελί βλέπει για πρώτη φορά τον Νινό να είναι σκυμμένος στο σταθμό του μετρό και να ψάχνει κάτω από το μηχάνημα των αυτόματων φωτογραφιών για σκισμένες φωτογραφίες.¹³⁹ Φτάνοντας στο σπίτι βλέπει τον πατέρα της να καθαρίζει έναν νάνο κήπου, δώρο για την αποστράτευσή του από τους συναδέλφους του στο στρατό, για να τον τοποθετήσει στον

¹³⁸ «Ύστερα από το θάνατο της μητέρας της σε ατύχημα, ο πατέρας της, που δεν ήταν ποτέ ιδιαίτερα κοινωνικός, κλείνεται ακόμη περισσότερο στον εαυτό του. Επιδίδεται με μανία στην κατασκευή ενός μίνι μαουσολείου, το οποίο θα στεγάσει την τέφρα της γυναίκας του.» Το λεύκωμα της Αμελί Πουλέν, εκδ. Κέδρος, Αθήνα, 2002

¹³⁹ Από εδώ και στο εξής θα αναφέρεται ως photomaton.

κήπο, στο μαουσωλείο, όπου φύλαγε τις στάχτες της γυναίκας του.¹⁴⁰ Αυτές οι δύο ιστορίες, η ιστορία δηλαδή του Νινό και η ιστορία του νάνου θα εξελιχθούν με τη βοήθεια της φωτογραφίας, ενώ ενδιάμεσα η Αμελί θα ασχολείται και με τις ζωές άλλων ανθρώπων που την περιτριγυρίζουν, κάνοντάς τες να γίνουν πιο ενδιαφέρουσες και πιο όμορφες.

Στην επόμενη επίσκεψη στον πατέρα της η Αμελί κλέβει τον νάνο και κοιμάται μαζί του μέσα στο θάλαμο των αυτόματων φωτογραφιών, γιατί χάνει το τελευταίο μετρό για το Παρίσι. Φτάνοντας στο Παρίσι, στον σταθμό των τρένων την άλλη μέρα, ξαναβλέπει τον Νίνο να ψάχνει, πάλι πεσμένος στα τέσσερα, φωτογραφίες κάτω από το photomaton και τον ερωτεύεται. Αυτός όμως δεν της δίνει καμιά σημασία και αρχίζει να τρέχει φωνάζοντας πίσω από έναν άγνωστο άνδρα, αλλά η Αμελί τους ακολουθεί. Στο κυνήγι στα σκαλιά της Montmartre, ο Νινό χάνει το άλμπουμ του με τη συλλογή των φωτογραφιών που κάνει από τα photomaton, το οποίο βρίσκει η Αμελί και παίρνει μαζί της. Είναι ένα άλμπουμ με σελίδες γεμάτες από πεταμένες φωτογραφίες ταυτότητας, τις οποίες οι ιδιοκτήτες τους είχαν σκίσει και τις οποίες ο Νινό είχε αναδομήσει και ξανακολλήσει με πολύ μεγάλη προσοχή.¹⁴¹ Καθώς η Αμελί

¹⁴⁰ «Η ιστορία του κήπου (του νάνου), προφανώς ήταν μια ιστορία που δεν υπήρχε, δεν ήταν αυτοβιογραφική. Την είχα ακούσει πολλές φορές, νομίζω ότι ήταν η Madelyne Fontaine που έκανε τα κοστούμια και μου την διηγήθηκε για πρώτη φορά. Είναι μια ιστορία που δημιουργήθηκε μέσα από φήμες.» Σχολιασμός στο DVD του Jean -Pierre Jeunet.

¹⁴¹ «Η ιστορία με τη συλλογή των φωτογραφιών του photomaton είναι πραγματική και η πραγματική συλλογή υπάρχει. Ο Michel Folko, ο οποίος είναι συγγραφέας, είναι αυτός που έκανε τη συλλογή των φωτογραφιών του photomaton. Του είχε γίνει εμμονή, για χρόνια έτρεχε με μια μοτοσυκλέτα από μηχανήμα σε μηχανήμα και έβρισκε όλες αυτές τις φωτογραφίες που τις είχαν πετάξει στα σκουπίδια. Η ιστορία με τον επισκευαστή του photomaton είναι και αυτή αληθινή, ο Michel Folko είχε «πέσει» ο ίδιος πάνω στην επισκευαστή των μηχανημάτων την ώρα που διόρθωνε ένα και αντιλήφθηκε γιατί το πρόσωπο του ήταν σε τόσες φωτογραφίες.

ξεφυλλίζει το άλμπουμ, παρατηρεί ότι υπάρχουν πολλές φωτογραφίες (δώδεκα) του ίδιου άνδρα με ένα άδειο βλέμμα. Είναι ο άνδρας που είδε ο Νινό στο σταθμό και τον κυνήγησε. Η Αμελί το βρίσκει μυστήριο ένας άνδρας να πετάει τις φωτογραφίες που βγάζει συνεχώς και αποφασίζει να ανακαλύψει το γιατί. Οι θεωρίες που σκέφτεται μαζί με τον μοναχικό γείτονά της ζωγράφο για την περίπτωση αυτή είναι: α) ότι πρόκειται για μια τελετή, β) ότι φοβάται τα γηρατειά και αυτή είναι η μόνη του παρηγοριά και γ) ότι είναι ένας πεθαμένος που φοβάται μην τον ξεχάσουν και θέλει να θυμίζει στους ανθρώπους το πρόσωπό του, σαν να στέλνει την εικόνα του από την άλλη ζωή.

Στην επόμενη επίσκεψη στο σπίτι στα προάστια η Αμελί παρατηρεί ότι ο πατέρα της είναι λίγο προβληματισμένος και τον ρωτάει που είναι ο νάνος του κήπου, αφού δεν τον είδε στη θέση του. Αυτός σηκώνεται και της δείχνει μια φωτογραφία polaroid με τον νάνο στη Μόσχα, μπροστά στην εκκλησία του Αγίου Βασιλείου. Η Αμελί απαντάει στην απορία του πατέρα της ότι ο νάνος μάλλον θέλει να δει τον κόσμο.

Στο σταθμό των τρένων η Αμελί βρίσκει μια φωτοτυπία κολλημένη στο photomaton, στην οποία ο Νινό ζητάει να επικοινωνήσει μαζί του όποιος βρήκε το άλμπουμ με τη συλλογή των φωτογραφιών του. Η Αμελί επιστρέφει σπίτι της και ξεφυλλίζει πάλι το άλμπουμ με τις αναδομημένες φωτογραφίες. Την επόμενη μέρα η Αμελί αποφασίζει να τηλεφωνήσει στο νούμερο που ήταν γραμμένο στην φωτοτυπία του σταθμού, αλλά αποδεικνύεται ότι πρόκειται για

Εμείς φυσικά κάναμε ένα άλμπουμ ψεύτικο, για να μπορούμε να έχουμε την άδεια του καθενός που παρουσιαζόταν σε φωτογραφία. Έτσι φωτογραφήσαμε σε photomaton όλο το συνεργείο, 45 άτομα συνολικά, και ο πραγματικός επισκευαστής των photomaton που είχαμε μαζί μας εκείνη τη μέρα δούλεψε, για να χαλάει και να πειράζει τις φωτογραφίες και το μηχάνημα, ώστε να βγαίνουν κακές εκτυπώσεις και ξεθωριασμένα χρώματα.» Σχολιασμός στο DVD του Jean - Pierre Jeunet.

ένα γραφείο παραγωγής πορνοταινιών, πράγμα που την σοκάρει και κλείνει το τηλέφωνο. Η Αμελί αποφασίζει να πάει στη διεύθυνση της εταιρίας και βρίσκει ότι είναι ένα Sex shop. Εκεί μιλάει με μια συνάδελφο του Νινό και μαθαίνει στοιχεία της ζωής του: Ο Νινό εκτός από το Sex shop, εργάζεται και στο λούνα παρκ, στο τρενάκι του τρόμου, κάθε Τετάρτη. Έχει ένα χρόνο περίπου που κάνει τη συλλογή αυτών των φωτογραφιών, ενώ παλαιότερα έπαιρνε φωτογραφίες από τα αποτυπώματα των παπουτσιών στο βρεγμένο έδαφος ή ηχογραφούσε παράξενα γέλια. Η Αμελί αποφασίζει να του πάει η ίδια το άλμπουμ στο τρενάκι του τρόμου.

Την ίδια μέρα επισκέπτεται το λούνα παρκ και μπαίνει μέσα στο τρενάκι, όπου ο Νινό παριστάνει έναν σκελετό που την τρομάζει και δεν του μιλάει, αφήνει όμως στη μοτοσικλέτα του μια τετράδα από τις φωτογραφίες του άλμπουμ του με ένα σημείωμα για ένα ραντεβού στα αλογάκια της Montmartre. Οι φωτογραφίες αυτές τη νύχτα, που κοιμάται ο Νινό, ζωντανεύουν και συνδιαλέγονται μαζί του ομολογώντας στον Νινό ότι η κοπέλα που έχει το άλμπουμ του είναι η κοπέλα των ονείρων του και είναι ερωτευμένη μαζί του. Πηγαίνουν και οι δυο στο ραντεβού στα αλογάκια, αλλά η Αμελί στέλνει μακριά τον Νινό, ο οποίος την βλέπει από απόσταση να βάζει στην θήκη της μοτοσικλέτας του το άλμπουμ με τις φωτογραφίες. Στη συνέχεια του τηλεφωνεί σε έναν θάλαμο που βρίσκεται δίπλα του, και του λέει ότι η ίδια βρίσκεται στην σελίδα 51 του άλμπουμ. Ο Νινό ανοίγει το άλμπουμ στη σελίδα αυτή και βρίσκει τέσσερις φωτογραφίες με την Αμελί μεταμφιεσμένη. Πάνω στις φωτογραφίες αυτές είναι γραμμένη η ερώτηση: «Επιθυμείτε να με γνωρίσετε;».

Ο πατέρας της Αμελί στο μεταξύ λαμβάνει πάλι polaroid – καρτ ποστάλ με τον νάνο στη Νέα Υόρκη. Στην μία ο νάνος είναι μπροστά από το άγαλμα της Ελευθερίας και στην άλλη μπροστά από το Empire State Building.

Πηγαίνοντας στο σταθμό των τρένων η Αμελί βλέπει παντού τοιχοκολλημένες φωτοτυπίες με μια από τις φωτογραφίες που έβαλε στο άλμπουμ του Νινό με την ερώτηση: «Πού και πότε;» Η Αμελί ντύνεται Ζορό και πηγαίνει στο photomaton του σταθμού των τρένων, για να φωτογραφηθεί. Βγαίνοντας έξω από τον θάλαμο του μηχανήματος, βλέπει μπροστά της με μεγάλη της έκπληξη τον άγνωστο άνδρα που εμφανιζόταν δώδεκα φορές σε φωτογραφίες στο άλμπουμ του Νινό και λύνεται έτσι το μυστήριο που τον περιβάλλει.

Ο πατέρας της Αμελί συνεχίζει να λαμβάνει αναμνηστικές φωτογραφίες του νάνου από πολλά μέρη του κόσμου, από την Καμπότζη, την Κωνσταντινούπολη, την Αθήνα κ.α., τις οποίες κρεμάει στον τοίχο του, ανήμπορος να καταλάβει πως συμβαίνει αυτό το πράγμα. Οι θεατές μαθαίνουν όμως ότι η Αμελί έχει δώσει τον νάνο σε μια φίλη της αεροσυνοδό, η οποία έχει αναλάβει να βγάζει τις φωτογραφίες με τον νάνο και να τις ταχυδρομεί από το εξωτερικό.¹⁴²

Ο Νινό ψάχνοντας φωτογραφίες για τη συλλογή του, ανακαλύπτει σκισμένη τη φωτογραφία της Αμελί ντυμένης Ζορό. Όταν την συναρμολογεί, καταλαβαίνει ότι η κοπέλα του δίνει ραντεβού στο Deux Moulins. Ο Νινό πηγαίνει στο καφέ, δείχνει την συναρμολογημένη φωτογραφία στην Αμελί και την ρωτάει αν είναι αυτή η κοπέλα ντυμένη Ζορό. Η Αμελί όμως δεν βρίσκει το κουράγιο να απαντήσει θετικά και το αρνείται. Μετανοιωμένη ζητάει από τη συνάδελφο της που σερβίρει τον Νινό να του βάλει κρυφά ένα σημείωμα στην τσέπη του. Ο Νινό φεύγει και η Αμελί διαλύεται σαν να ήταν νερό.

¹⁴² «Τον νάνο τον φωτογραφήσαμε με φόντο τον ουρανό και στη συνέχεια μπήκαμε σε ένα αρχείο με φωτογραφίες από όλο τον κόσμο και με φωτομοντάζ δημιουργήσαμε τις φωτογραφίες με τον νάνο.» Σχολιασμός στο DVD του Jean - Pierre Jeunet.

Η Αμελί αποφασίζει να δείξει στον Νινό την αληθινή ιδιότητα του άνδρα στις φωτογραφίες του άλμπουμ. Πηγαίνει λοιπόν στον σταθμό των τρένων και χαλάει επίτηδες ένα photomaton. Στη συνέχεια τηλεφωνεί στους υπεύθυνους του σέρβις, για να στείλουν κάποιον να το επισκευάσει. Ο Νινό ανακαλύπτει στην τσέπη του το σημείωμα που του δίνει ραντεβού στον σταθμό των τρένων. Όταν φτάνει εκεί, ανακαλύπτει ότι ο μυστηριώδης άντρας που βγαίνει συνέχεια φωτογραφίες και έπειτα τις πετάει, είναι ο επισκευαστής των phototmatons. Ο Νινό χαίρεται πάρα πολύ με αυτή την ανακάλυψη, αλλά η Αμελί τον παρακολουθεί από μακριά και πάλι δεν φανερώνεται μπροστά του. Ο Νινό πηγαίνει ξανά στο Deux Moulins και συλλέγει πληροφορίες για την Αμελί από τη συνάδελφότης.

Στο μεταξύ ο πατέρας της Αμελί ανακαλύπτει τον νάνο πίσω στον κήπο του, ακριβώς στη θέση που βρισκόταν, πριν εξαφανιστεί για τα ταξίδια του.

Ο Νινό πηγαίνει στο σπίτι της Αμελί, η οποία είναι πολύ απογοητευμένη και κλαίει. Όταν της χτυπάει την πόρτα, δεν του ανοίγει, στη συνέχεια όμως αυτός επιστρέφει και η Αμελί, η οποία πήρε την απόφαση να ριψοκινδυνεύσει στη ζωή της, του ανοίγει και τον υποδέχεται με ένα τελετουργικό φιλί.

Η ταινία τελειώνει με τον πατέρα της Αμελί να αφήνει επιτέλους το σπίτι του, για να ταξιδέψει στον κόσμο, και την Αμελί και τον Νινό να τρέχουν στον δρόμο της Montmartre πάνω στη μοτοσικλέτα του Νινό.

Οι τίτλοι τέλους δίνονται με τη μορφή του άλμπουμ του Νινό, δηλαδή παρουσιάζονται τα πρόσωπα των ηθοποιών της ταινίας μέσα από σκισμένες και αναδομημένες φωτογραφίες ταυτότητας, σε ένα άλμπουμ του οποίου γυρίζονται οι σελίδες.

Το σενάριο της ταινίας Αμελί είναι εμπνευσμένο από αυτοβιογραφικές αναμνήσεις του σκηνοθέτη Jean-Pierre Jeunet και από ιστορίες που του διηγήθηκαν άλλοι γνωστοί του.¹⁴³

Οι ιστορίες που περιτριγυρίζουν τον χαρακτήρα της Αμελί, εξελίσσονται στο σύγχρονο Παρίσι και στα προάστια του με έναν τρόπο όμως ονειρικό, παραμυθένιο και αρκετά μεταφυσικό. Ο Jeunet αποφάσισε να κάνει αυτή την ταινία, όταν γύρισε στο Παρίσι, έπειτα από μια διετή θητεία στο Χόλιγουντ. Ο θαυμασμός του για την πόλη αυτή τον οδήγησε στη συλλογή στοιχείων που του έδιναν ευχαρίστηση με φόντο το Παρίσι, έτσι όπως ο ίδιος ήθελε να το δει.¹⁴⁴ Επειδή ο Jeunet είναι ένας σκηνοθέτης που προέρχεται από τον χώρο του animation, διακατέχεται από έναν έντονο φερμαλισμό.¹⁴⁵ Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ότι οι ήρωες εμφανίζονται με ιδιαίτερα μεγάλα μάτια λόγω της χρήσης ειδικών φακών και γωνιών λήψης που επιλέγει ο σκηνοθέτης.¹⁴⁶

Ο Jeunet έχει τη φήμη του σκηνοθέτη που σκέφτεται τα πάντα για την εικόνα και τον ήχο της ταινίας του.¹⁴⁷ Στην ταινία Αμελί έδωσε ιδιαίτερη προσοχή στα χρώματα, χρησιμοποιώντας ειδικά talonage του φιλμ και σπέσιαλ εφέ. «Η ταινία είναι γεμάτη με σπέσιαλ εφέ, χρησιμοποιήθηκε αρκετά η τεχνική blue screen, για να τοποθετούνται οι ηθοποιοί μπροστά σε διαφορετικά φόντα.»¹⁴⁸ Τα εφέ τον βοήθησαν πολύ στη δημιουργία της πόλης των ονείρων, σε

¹⁴³ «Η ταινία είναι αυτοβιογραφική, στην ουσία πρόκειται για μια συρραφή προσωπικών αναμνήσεων.» Σχολιασμός στο DVD του Jean -Pierre Jeunet.

¹⁴⁴ Jean-Pierre Jeunet, *Le Fabuleux destin d' Amélie Poulain, Le storyboard*, Alvisa editions, 2004, Paris, σελ. 4

¹⁴⁵ Elvis Mitchell, *New York Times*, 2 Νοεμβρίου 2001

¹⁴⁶ Συνέντευξη του σκηνοθέτη στον Ρόμπυ Εσκιέλ, *ΣΙΝΕΜΑ*, Νοέμβριος 2001, τ.128, σελ.73

¹⁴⁷ Laurent Tirard, *Moviemakers' Master Class*, Faber and Facer Inc., New York, 2002, σελ. 114

¹⁴⁸ Σχολιασμός στο DVD του Jean -Pierre Jeunet.

ένα Παρίσι δηλαδή καθαρά φανταστικό.¹⁴⁹ Άλλωστε ο Jeunet είναι υπέρμαχος των ειδικών εφέ, αφού πιστεύει ότι δεν είναι μόνο χρήσιμα για την παρουσίαση διαστημοπλοίων και τεράτων, αλλά και για να σπρώχνουν τα όρια των δυνατοτήτων του κινηματογράφου. Επομένως πρέπει να χρησιμοποιούνται για την ανανέωση της κινηματογραφικής γραφής.¹⁵⁰

Μέσα σε αυτό το φανταστικό περιβάλλον εντάσσεται και ο χαρακτήρας της Αμελί, μιας νεαρής κοπέλας, που θέλει να δίνει την ευτυχία στους άλλους, και κάποιες φορές να αποδίδει δικαιοσύνη, χωρίς όμως να νοιάζεται ιδιαίτερα για την δική της ευτυχία. Αναγνωρίζει στο πρόσωπο του Νινό την «αδελφή ψυχή», διστάζει όμως να ρισκάρει μαζί του.

Ο Νινό εμφανίζεται και αυτός ως ένας χαρακτήρας με ιδιαιτερότητες. Έχει παράξενα χόμπι και δεν είναι πολύ κοινωνικός, είναι ευαίσθητος, περίεργος και τρυφερός.¹⁵¹ Ο πατέρας της Αμελί είναι μονήρης και παντελώς κλεισμένος στον εαυτό του. Η μεγάλη του έγνοια είναι η φροντίδα του μαυσωλείου της γυναίκας του και η μόνη του επαφή με ανθρώπους είναι αυτή με την κόρη του, όταν έρχεται να τον επισκεφτεί στο προάστιο του Παρισιού, όπου διαμένει. Οι πάρα πολλοί άλλοι χαρακτήρες που εμπλουτίζουν την

¹⁴⁹ «Εμείς μεταμορφώσαμε πολλά. Ξεφορτωθήκαμε τα γκράφιτι και τα αυτοκίνητα, ενώ, αν ο καιρός ήταν χάλια, αλλάζαμε το χρώμα του ουρανού στην ψηφιακή επεξεργασία». Συνέντευξη του σκηνοθέτη στον Ρόμπυ Εσκιέλ, ΣΙΝΕΜΑ, Νοέμβριος 2001, τ.128, σελ.73

¹⁵⁰ Laurent Tirard, *Moviemakers' Master Class*, Faber and Facer Inc., New York, 2002, σελ. 116

¹⁵¹ «Ο Νινό συλλέγει τα πάντα ξεκινώντας από τις απογοητεύσεις... Συλλέγει ακόμη και ασυνήθιστες συλλογές: πατημασιές στο τσιμέντο, έντονα γέλια, απίθανες φήμες, αστεία μηνύματα τηλεφωνητή... αποτυχημένες και εγκαταλειμμένες από τους ιδιοκτήτες τους φωτογραφίες ταυτότητας. Αυτό που τον ενδιαφέρει είναι το μυστήριο... και θα το βρει εκεί όπου τον παρασύρει η Αμελί, σε ένα παιχνίδι πιο ευφάνταστο από όλα τα δικά του.» ¹⁵¹ Το λέυκωμα της Αμελί Πουλέν, εκδ. Κέδρος, Αθήνα, 2002

ταινία έχουν και αυτοί από μια προσωπική ιστορία ή προβλήματα, τα οποία η Αμελί καλείται να λύσει, ώστε να τους κάνει ευτυχισμένους.

Οι φωτογραφίες είναι πολλές και συνεπώς ο δραματουργικός ρόλος που παίζουν στην ταινία είναι ποικίλος. Ο Jeunet κινηματογραφεί τις φωτογραφίες σχεδόν πάντα από υποκειμενικές γωνίες λήψης και τις εντάσσει και αυτές στο ονειρικό στοιχείο της ταινίας. Πέρα από τους χρωματισμούς τους που παρακολουθούν όλο το ύφος της ταινίας, το άλμπουμ της συλλογής του Νινό αποτελείται από φωτογραφίες, που έτσι και αλλιώς είναι ξεχρωματισμένες, σκισμένες, κακέκτυπες, πράγμα που δίνει από μόνο του μια ατμόσφαιρα ρετρό. Το γεγονός ότι κάποιες από τις φωτογραφίες «ζωντανεύουν» και μιλούν εντείνει το φανταστικό στοιχείο.

Ολόκληρο το άλμπουμ της συλλογής φωτογραφιών αποτελεί στην ταινία ευκαιρία συνάντησης, όπως συμβαίνει με το παιχνίδι στα σκαλοπάτια της Μονμάρτης και στις 4 φωτογραφίες με την ερώτηση «Θέλετε να με συναντήσετε;», που στέλνει η Αμελί στον Νινό. Ιδιαίτερα η συλλογή αποτελεί έμμεσα στοιχείο αναγνώρισης του χαρακτήρα του Νινό από την Αμελί και την οδηγούν στο να τον ερωτευτεί. Η φωτογραφία της Αμελί ντυμένης Ζορό αποτελεί επίσης στοιχείο αναγνώρισης της Αμελί από τον Νινό, στοιχείο που τον παρασύρει στο μυστηριώδες παιχνίδι, στο οποίο τον υποβάλει η Αμελί. Η Αμελί ποτέ δεν βγαίνει φωτογραφίες, όπως πραγματικά είναι, αλλά πάντα εμφανίζεται σ' αυτές μεταμφιεσμένη. Κρύβει την ταυτότητα της σε φωτογραφίες ταυτότητας, γεγονός που αποδεικνύει την δειλία της και τον φόβο της να εμπλακεί συναισθηματικά με τον Νινό.

Ο σκηνοθέτης εκμεταλλεύεται στις περιπτώσεις αυτές τους θαλάμους αυτόματων φωτογραφιών που υπήρχαν ακόμη κατά την παραγωγή της ταινίας, γιατί σωστά έχει παρατηρηθεί ότι: «Οι τελευταίοι θάλαμοι για φωτογραφίες ταυτότητας αντικαθίστανται σιγά σιγά από θαλάμους εξοπλισμένους με ψηφιακές φωτογραφικές

μηχανές, που δίνουν στον αδέξιο χρήστη τη δυνατότητα να βλέπει και άρα να ελέγχει την πόζα του, προτού τεθεί σε λειτουργία η μηχανή, η οποία εν συνεχεία παράγει τέσσερις ολόιδιες φωτογραφίες. Άρα μοιραία θα βρίσκουμε όλο και λιγότερες φωτογραφίες που πετάχτηκαν λόγω αποτύπωσης κάποιας γκριμάτσας, αφηρημένου βλέμματος, ατυχούς κίνησης ή βιαστικού χτενίσματος.»¹⁵²

Βασικός είναι ο ρόλος της φωτογραφίας και ως κίνητρο και ως ερέθισμα, ρόλος που είναι εμφανής στην ιστορία του νάνου. Οι φωτογραφίες του νάνου μπροστά σε πασίγνωστα μνημεία όλου του κόσμου, εξάπτουν την περιέργεια και τη φαντασία του πατέρα της Αμελί, που τελικά οδηγείται έξω από το σπίτι του και την αντικοινωνική ζωή που κάνει, καθώς θέλει και ο ίδιος πλέον να γνωρίσει τα μέρη που ήδη επισκέφτηκε ο νάνος.¹⁵³

Είναι δύσκολο να επισημάνει κανείς σε μια σπονδυλωτή ταινία τον δραματουργικό ρόλο της φωτογραφίας ως σημείου ανατροπής, αφού το σενάριο κάθε σπονδυλωτής ταινίας δεν ακολουθεί την κλασική σεναριακή δομή των ανατροπών και των πράξεων. Αυτό που μπορούμε να πούμε για τον ρόλο της φωτογραφίας στην Αμελί είναι ότι οι φωτογραφίες ξεκινούν την ιστορία με τον Νινό και σπρώχνουν την συγκεκριμένη ιστορία προς επόμενες πράξεις. Όσον αφορά την ιστορία του νάνου και του πατέρα της Αμελί οι φωτογραφίες στα συγκεκριμένα επεισόδια πηγαίνουν σε ένα νέο

¹⁵² Το λέυκωμα της Αμελί Πουλέν, εκδ. Κέδρος, Αθήνα, 2002

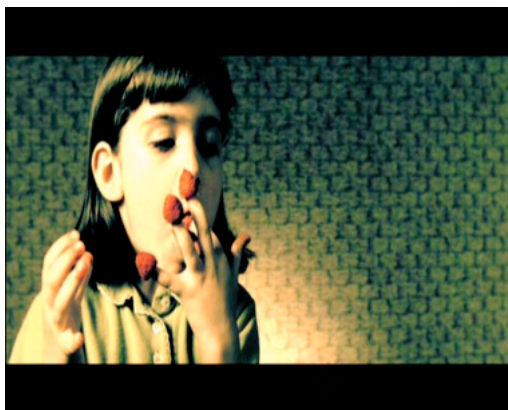
¹⁵³ Πρβ. «Η φωτογραφία αναπτύσσεται σε στενή σχέση με μια από τις πιο χαρακτηριστικές σύγχρονες δραστηριότητες, τον τουρισμό... Φαντάζει κατηγορηματικά αφύσικο να ταξιδεύει κανείς για αναψυχή χωρίς να πάρει μαζί του μια φωτογραφική μηχανή. Οι φωτογραφίες προσφέρουν αδιαφιλονίκητες αποδείξεις ότι το ταξίδι έγινε, ότι το πρόγραμμα ολοκληρώθηκε, ότι υπήρξε ψυχαγωγία». S. Sontag, *Περί φωτογραφίας*, μτφ. Η. Παπαϊωάννου, ΦΩΤΟγράφος, Αθήνα 1993, σελ. 20

επίπεδο την ιστορία και δίνουν ένα διαφορετικό επίκεντρο για την περαιτέρω εξέλιξη της πλοκής.

Στις δύο αυτές ιστορίες της Αμελί η φωτογραφία είναι και στοιχείο *punctum* στοιχείο δηλαδή που κεντρίζει το ενδιαφέρον των πρωταγωνιστών, μέσα στο *studium* που αποτελεί το ονειρικό Παρίσι και ιδιαίτερα η περιοχή της Montmartre που κατασκεύασε ο J. P. Jeunet.

Σε άλλες ιστορίες που αφορούν άλλους χαρακτήρες της ταινίας ο Jeunet χρησιμοποιεί αντί για τη φωτογραφία το βίντεο, το οποίο παίζει τον ίδιο δραματουργικό ρόλο του ερεθίσματος και του κινήτρου, όπως π.χ. συμβαίνει στην ιστορία του «γυάλινου ανθρώπου», του γείτονα της Αμελί.¹⁵⁴ Αυτό όμως δεν αφορά άμεσα την παρούσα εργασία.

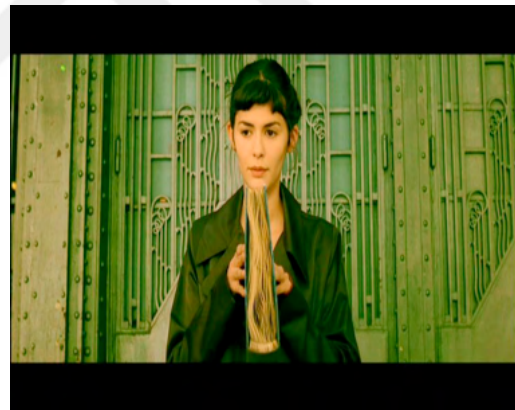
¹⁵⁴ Elvis Mitchell, New York Times, 2 Νοεμβρίου 2001



Τα ιδιαίτερα στιλιστικά στοιχεία της ταινίας φαίνονται από την αρχή:

- 1) Η καθαρή Montmartre του Παρισιού σε απόχρωση σέπια.
- 2) Η μικρή Amelie παίζει με διάφορα αντικείμενα στους τίτλους της ταινίας που μοιάζουν με παλαιά ξεθωριασμένη κόπια.
- 3) Η Amelie με την πρώτη της φωτογραφική μηχανή βλέπει στα σύννεφα αρκουδάκια και λαγουδάκια και τα τραβάει φωτογραφίες.

Οι τίτλοι τέλους της ταινίας δίνονται σαν να αποτελούν μέρος της συλλογής των σκισμένων φωτογραφιών ταυτότητας του Νίνο, κολλημένες στο άλμπουμ που το ξεφυλλίζει ένα άορατο χέρι.



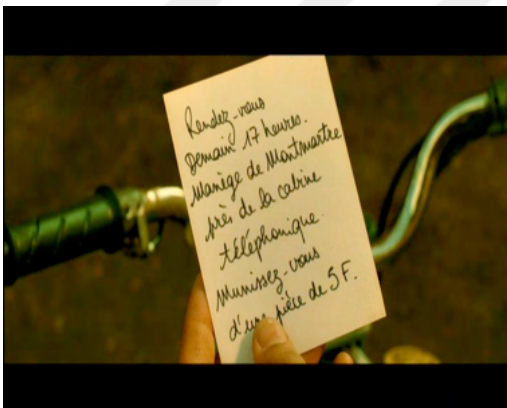
Όταν η Amelie βρίσκει το άλμπουμ φωτογραφιών του Nino, κάθεται στα σκαλοπάτια του σταθμού των τρένων και ένα πολύ μεγάλο πλάνο γερανού αρχίζει να την κινηματογραφεί, ενώ συγχρόνως γυρίζει γύρω της και την πλησιάζει. Η κίνηση καταλήγει να πάρει τη θέση του υποκειμενικού πλάνου της Amelie που αρχίζει να ξεφυλλίζει το άλμπουμ και να βλέπει τη συλλογή των σκισμένων και αναδομημένων φωτογραφιών. Με cut πηγαίνουμε σε ένα αντικειμενικό πλάνο της Amelie, η οποία κλείνει αποφασιστικά το άλμπουμ.



Ο Nino βγαίνοντας από τη δουλειά του στο τρενάκι του τρόμου βλέπει στο τιμόνι της μηχανής του κρεμασμένη μια σειρά φωτογραφιών από τη συλλογή του άλμπουμ του που έχει χάσει.



Την πιάνει και διαβάζει στο πίσω μέρος..



την ώρα και το μέρος που του δίνει ραντεβού η Amelie την επόμενη μέρα στη Montmartre. Το πλάνο είναι υποκειμενικό του Nino.



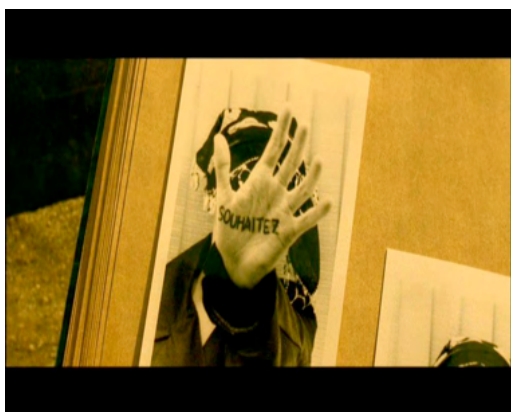
Στη συνέχεια γυρίζει τη φωτογραφία από την καλή της πλευρά και κοιτάζει τις φωτογραφίες ταυτότητας του ίδιου προσώπου.



Το ίδιο βράδυ στο σπίτι του ο Nino δεν μπορεί να κοιμηθεί από την αγωνία του για το αυριανό ραντεβού και από την περιέργεια του για την κοπέλα που έχει βρει το άλμπουμ του.

Οι φωτογραφίες που τις έχει κρεμάσει δίπλα από το κρεβάτι του ζωντανεύουν, «εμψυχώνονται» και γίνονται τέσσερα διαφορετικά πρόσωπα που συνομιλούν μεταξύ τους, αλλά και με τον Nino για τα ζητήματα που τον απασχολούν. Πρόκειται για ένα από τα ονειρικά - φανταστικά στοιχεία της ταινίας.

Στην κινηματογράφηση ο J.P. Jeunet κρατάει τον άξονα του βλέμματος του Nino και συγχρόνως κάνει zoom in προς το τέλος της συζήτησης, όταν οι φωτογραφίες αφήνουν το περιπαιχτικό τους ύφος και αρχίζουν να αποκαλύπτουν την αλήθεια για τα συναισθήματα της Amelie στον Nino.



Αυτές είναι οι τέσσερις φωτογραφίες στην σελίδα 51 στο άλμπουμ του Nino που τοποθέτησε η Amelie θέτοντας την ερώτηση “Souhaiter vous me rencontrer ?” («Θέλετε να με συναντήσετε;»).

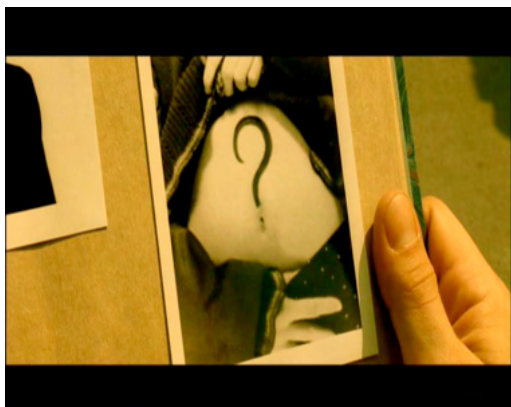


Οι φωτογραφίες κινηματογραφούνται με υποκειμενικά πλάνα του Nino, καθώς ανοίγει το άλμπουμ, μετά από τις οδηγίες της Amelie.

Στην ουσία πρόκειται για τέσσερα cut που περνούν γρήγορα σαν να πρόκειται για πεταχτές ματιές του Nino.

Δεν είναι ιδιαίτερα προσεκτικά καδραρισμένες για να συμφωνούν με αυτό το στιλ.

Η Amelie παρουσιάζεται μεταμφιεσμένη ή καλύτερα μη αναγνωρίσιμη, πράγμα που δηλώνει τον φόβο της να δεσμευτεί και να πληγωθεί.





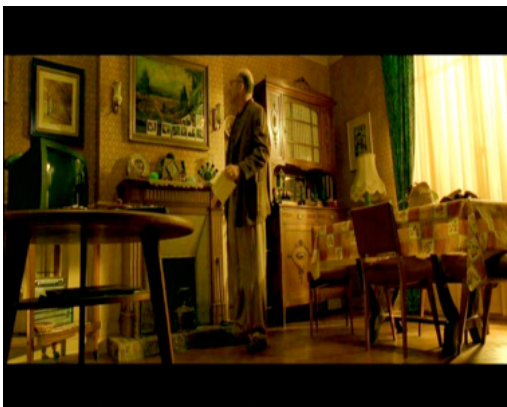
Ο πατέρας της Amelie λαμβάνει με το ταχυδρομείο γράμμα.



Όταν το ανοίγει, βρίσκει πάντα φωτογραφίες Polaroid με τον αγαπημένο του νάνο σε διάσημα μνημεία του κόσμου. Στην συγκεκριμένη ο νάνος είναι στην Καμπότζη. Οι φωτογραφίες κινηματογραφούνται σε υποκειμενικό πλάνο του πατέρα.



Στη συνέχεια ο πατέρας μπαίνει μέσα στο σπίτι και τις τοποθετεί όλες πάνω σε ένα κάδρο που κρέμεται στον τοίχο.



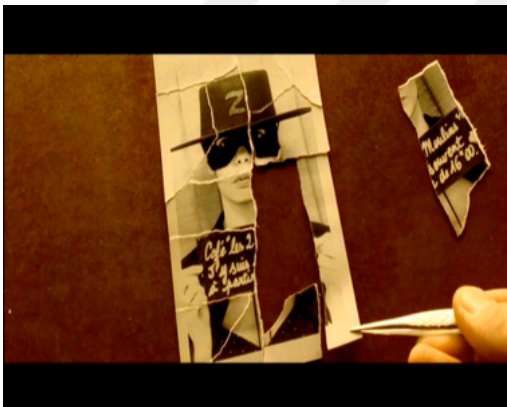
Τις βλέπει και κάθε φορά μονολογεί: “Je ne comprends riens” («Δεν καταλαβαίνω τίποτα»)



Ο Nino ψάχνοντας, όπως συνήθως φωτογραφίες για την συλλογή του, κάτω από τα photomats (Μηχανήματα που λειτουργούν με κέρματα και βγάζουν φωτογραφίες ταυτότητας. Συνήθως βρίσκονται σε σταθμούς των τρένων και του μετρό), ανακαλύπτει σε ένα από αυτά σκισμένη σε μικρά κομματάκια την φωτογραφία της Amelie ντυμένη Ζορό.



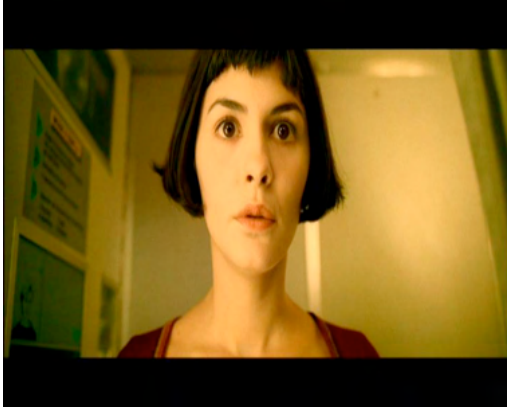
Πηγαίνει στη δουλειά του στο Sex Shop, όπου πολύ προσεκτικά αρχίζει να συναρμολογεί και να αναδομεί την φωτογραφία.



Η Amelie πάλι μεταμφιεσμένη αρνείται να αποκαλύψει την ταυτότητά της και λόγω φοβίας και για να συνεχίσει το παιχνίδι μεταξύ τους. Το πλάνο είναι πάλι υποκειμενικό του Nino.



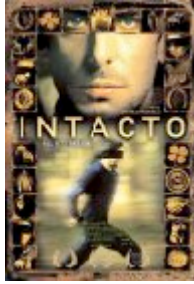
Στη φωτογραφία δίνει ραντεβού στον Nino στο καφέ όπου εργάζεται. “Café Les 2 Moulins. J’ y suis souvent à partir de 16:00”. («Καφέ Οι 2 Μύλοι. Βρίσκομαι εκεί συχνά μετά τις 16:00»).



Η Amelie λύνει το μυστήριο του επισκευαστή των photomaton. Βγαίνοντας έξω από ένα από αυτά τον συναντάει και αμέσως αναγνωρίζει το πρόσωπό του από τις πολλές φωτογραφίες του στο άλμπουμ του Nino.

Η ανάκληση της εικόνας του στη μνήμη της παρουσιάζεται με ένα εφέ διπλοτυπίας, καθώς πάνω στο πρόσωπό του αρχίζουν να δομούνται οι φωτογραφίες του άλμπουμ του Nino, ώσπου στο τέλος το πρόσωπο του εμφανίζεται να είναι φτιαγμένο από σκισμένα κομμάτια φωτογραφίας. Το πλάνο είναι υποκειμενικό της Amelie.

Στη συνέχεια η Amelie κατεβάζει τα μάτια της και βλέπει προφανώς την τσάντα με τα εργαλεία του. Έτσι αντιλαμβάνεται ποιος είναι ο άγνωστος άντρας. Ο J.P. Jeunet δεν αποκαλύπτει όμως την ταυτότητα του άνδρα στους θεατές, παρά μόνο αργότερα στην ταινία, όταν την μαθαίνει και ο Nino.



Intacto

Σκηνοθεσία: Juan Carlos Fresnadillo

Σενάριο: Juan Carlos Fresnadillo, Andres M. Koppel

Cast: Leonardo Sbaraglia (Tomas), Eusebio Poncela (Federico), Monica Lopez (Sara), Antonio Dechent (Alejandro), Max von Sydow (Samuel)

Διάρκεια: 108'

Γλώσσα: Ισπανικά, Αγγλικά

Χώρα παραγωγής: Ισπανία

Έτος παραγωγής: 2001

Η ταινία ξεκινάει σε ένα καζίνο, με μακρινό εξωτερικό πλάνο και στη συνέχεια οι θεατές βλέπουν την αίθουσα με τις ρουλέτες, όπου ένας ηλικιωμένος πελάτης με μεγάλη ρέντα κερδίζει συνεχώς. Οι εργαζόμενοι και ελεγκτές του καζίνου φαίνονται να είναι ανήσυχοι και αμήχανοι. Ακολουθεί ένα κοντινό πλάνο σε ένα αντρικό χέρι, που πατάει ένα κουμπί κάτω από ένα τραπέζι και αμέσως με cut γίνεται η μετάβαση σε μια αίθουσα με κλειστή πισίνα, όπου ένας άντρας κολυμπάει. Τα φώτα στην αίθουσα αναβοσβήνουν και ο άντρας αντιλαμβάνεται ότι τον καλούν.¹⁵⁵ Στην επόμενη σκηνή ο άντρας από την πισίνα περπατάει ντυμένος με κοστούμι σε ένα διάδρομο, ενώ ένας προφανώς συνάδελφός του τον ενημερώνει ότι

¹⁵⁵ «Ο Federico που είναι ο χαρακτήρας που στην ουσία θα οδηγήσει το σασπένς της ταινίας, έπρεπε να εισαχθεί με έναν τρόπο που φαίνεται ότι βρίσκεται μακριά από τον κόσμο και κανείς δεν μπορεί να έρθει σε επαφή μαζί του.» Σχολιασμός του J. C. Fresnadillo στο DVD

το αφεντικό του «θέλει να ακολουθήσει τη συνήθη διαδικασία» και του περιγράφει τη θέση στην οποία κάθεται ο πελάτης που κερδίζει. Ο άντρας, που ονομάζεται Federico, μπαίνει στην αίθουσα του καζίνο, προχωράει προς τον πελάτη και του πιάνει το χέρι. Στη συνέχεια απολογείται λέγοντας ότι έκανε λάθος και τον πέρασε για κάποιον άλλο και φεύγει. Σε παράλληλη δράση βλέπουμε από τη μια τον πελάτη να βάζει το στοιχημα του στη ρουλέτα και να χάνει και από την άλλη τον Federico να παίζει ένα κέρμα στον κουλοχέρη και να κερδίζει. Αφήνει όμως τα κέρματα στο μηχάνημα και φεύγει.¹⁵⁶

Ο Federico περπατάει μέσα σε τσιμεντένιους διαδρόμους που βρίσκονται στο υπόγειο του καζίνο. Φτάνει μπροστά σε μια πόρτα και περιμένει μαζί με έναν άλλο άντρα το σήμα, το αναβόσβημα της λάμπας δηλαδή, για να μπει μέσα στο δωμάτιο. Όταν μπαίνει μέσα μαζί με τον άλλο άντρα, βλέπουμε στο κέντρο του δωματίου να κάθεται ένας τρίτος άντρας ντυμένος στα άσπρα με μια κουκούλα στο κεφάλι του, ώστε να μην φαίνεται το πρόσωπο του.¹⁵⁷ Στον τσιμεντένιο τοίχο βλέπουμε λίγο αίμα στο μέγεθος μιας σφαίρας, το οποίο σκουπίζει ο συνάδελφος του Federico. Μόλις ο Federico μένει μόνος με τον ασπροντυμένο άντρα, ο δεύτερος βγάζει την κουκούλα και τον χαιρετάει από απόσταση. Πρόκειται για έναν αρκετά ηλικιωμένο άντρα που αργότερα μαθαίνουμε ότι είναι ο ιδιοκτήτης

¹⁵⁶ «Σκεφτήκαμε πολύ για τον τρόπο με τον οποίο θα μπορούσε κάποιος να αφαιρέσει την τύχη κάποιου άλλου. Στην αρχή ψάχναμε πολύ περίτεχνους τρόπους, αλλά καταλήξαμε στο απλό άγγιγμα, γιατί εμπεριέχει ένα είδος διαστροφής. Συνήθως το άγγιγμα χρησιμοποιείται, για να δείχνουμε τα συναισθήματα μας και όχι για να βλάψουμε τον άλλο.» Σχολιασμός του J. C. Fresnadillo στο DVD

¹⁵⁷ «Το γεγονός ότι ο Εβραίος Samuel είναι ντυμένος στα λευκά είναι ένας υπαινιγμός για το ότι είναι λίγο Θεός, είναι ο πιο τυχερός άνθρωπος από όλους και αντιμετωπίζει τον Federico, ο οποίος είναι ο προστατευόμενος του, ο γιος του και είναι ντυμένος στα μαύρα.» Σχολιασμός του J. C. Fresnadillo στο DVD

του καζίνο, ονομάζεται Samuel ή αλλιώς ο Εβραίος. Ο Federico του λέει ότι ήρθε να τον αποχαιρετήσει και ο Samuel αλλάζει αμέσως κουβέντα λέγοντας ότι δεν νιώθει καλά τώρα τελευταία στην υγεία του. Ο Federico του απαντάει: «Εσύ δεν πρόκειται να πεθάνεις από γηρατειά».

«Νομίζεις ότι κάποιος μπορεί να με κερδίσει;» απαντάει ο Samuel.

«Ναι, αν συνεχίσεις να παίζεις», λέει ο Federico.

Ακολουθεί ένας διάλογος ανάμεσα στους δύο άντρες, στον οποίο ο μεν Samuel προσπαθεί να πείσει τον Federico ότι σε λίγο καιρό το καζίνο και τα χρήματα θα του ανήκουν, ενώ ο Federico επιμένει ότι θέλει να φύγει. Ο Samuel τότε του λέει ότι δεν μπορεί να παίξει εναντίον του, ο Federico σίγουρα θα χάσει, γιατί το χάρισμά του δεν είναι αρκετά δυνατό. Ο Samuel επιμένει ότι γνωρίζει πολύ καλά τον Federico από παιδί, όταν επιβίωσε από τον σεισμό και τον πήρε υπό την προστασία του. Ο Federico απαντάει ότι όλα τα οφείλει στην τύχη του και όχι στον Samuel και φεύγει από το δωμάτιο.

Βλέπουμε σε παράλληλη δράση τον Samuel να ανοίγει μια βαλίτσα, στην οποία βρίσκονται μέσα φωτογραφίες Polaroid διαφορετικών και άγνωστων ατόμων και να τις ταξινομεί σε ένα ντουλάπι - αρχείο και τον Federico να μαζεύει τα πράγματα του και να ετοιμάζεται να φύγει. Στο ασανσέρ τον προλαβαίνει ο Samuel και, ενώ ο Federico τον κοιτάζει έντρομος και τον παρακαλεί να μην το κάνει, ο Samuel τον αγκαλιάζει, τον φιλάει και του λέει:

«Εγώ ανακάλυψα το χάρισμα σου, εγώ το παίρνω από εσένα. Αντίο, Federico.»

Ο Samuel απομακρύνεται, καθώς ο Federico δακρύζει. Η πόρτα του ασανσέρ κλείνει και στο βάθος φαίνεται η φωτεινή πινακίδα που γράφει Good Luck (Καλή τύχη).

Στο αυτοκίνητο δύο μπράβοι του Samuel ξυλοκοπούν τον Federico και τον παρατούν στη μέση του δρόμου. Ο Samuel

σκουπίζεται με μια πετσέτα και βλέπουμε στο χέρι του «τυπωμένο» έναν αριθμό. Έχει επιβιώσει από ναζιστικό στρατόπεδο.

Μεταφερόμαστε επτά χρόνια αργότερα στα συντρίμια ενός αεροπορικού δυστυχήματος, όπου υπάρχει ένας επιζών ανάμεσα σε 237 επιβάτες. Πρόκειται για τον Τομάς, ο οποίος ταξίδευε για να γλιτώσει από την αστυνομία. Στο νοσοκομείο όπου τον μεταφέρουν ανακαλύπτουν ότι κουβαλούσε επάνω του ένα πολύ μεγάλο ποσό δολαρίων. Τον επισκέπτεται και ελέγχει την κατάστασή του μια αστυνομικός, η Sara, η οποία βλέπει δίπλα στο κρεβάτι του Τομάς μια φωτογραφία του με μια γυναίκα.

Ο Federico στο μεταξύ ψάχνει για να βρει «τυχερούς» και μια πηγή του τον ενημερώνει για την περίπτωση του Τομάς. Ο Federico εμφανίζεται στο νοσοκομείο ως ασφαλιστής που έρχεται να πληρώσει τον Τομάς για το ατύχημα, αλλά η Sara τον αντιμετωπίζει με δυσπιστία λέγοντάς του ότι πρέπει να περιμένει την κατάθεση του Τομάς, γιατί κατηγορείται για ληστεία. Τελικά όμως του δίνει την άδεια να περάσει. Ο Federico δοκιμάζει στα χαρτιά την τύχη του Τομάς και αυτή επιβεβαιώνεται, καθώς αυτός τραβάει τον άσσο κούπα. Ο Federico προτείνει στον Τομάς να παίξει γι' αυτόν, αλλά δεν του λέει τι θα παίξει, και ότι σε αντάλλαγμα θα του προσφέρει την ελευθερία του.¹⁵⁸

Η Sara στο μεταξύ εμφανίζεται μόνη στο σπίτι της να μελετάει το φάκελο του Τομάς. Έχει άσχημα σημάδια στο στέρνο της από παλιές πληγές και στο κομοδίνο δίπλα της υπάρχει μια φωτογραφία με την ίδια, τον άντρα της και το παιδί της.¹⁵⁹

¹⁵⁸ «Ο Federico θέλει να χρησιμοποιήσει τον Τομάς για να πάρει την εκδίκηση του και η Sara θέλει να τιμωρήσει τον Τομάς για να προκαλέσει την κάθαρση στον ίδιο της τον εαυτό από την εμπειρία της που θα μάθουμε αργότερα.» Σχολιασμός του J. C. Fresnadillo στο DVD

¹⁵⁹ «Όλοι οι συντελεστές της ταινίας θέλαμε να δείξουμε πληροφοριακά στοιχεία με την εικόνα. Σε αυτή την περίπτωση μέσα από την οικογενειακή φωτογραφία της Sara διηγούμαστε ότι η Sara έχει μια οικογένεια η οποία όμως δεν βρίσκεται

Το ίδιο βράδυ ο Federico υπνωτίζει τους φρουρούς του Τομάς και τον βγάδι έξω από το νοσοκομείο. Μέσα στο αυτοκίνητο του θέτει τους κανόνες, με τους οποίους θα αρχίσουν να παίζουν και τον τρόπο, με τον οποίο θα μοιράζονται τα χρήματα από τα κέρδη. «Δύο πράγματα» λέει ο Federico «πρέπει να θυμάσαι. Πρώτον σου ζητώ να μην με αγγίξεις ποτέ και για κανέναν λόγο.¹⁶⁰ Είναι μια εκκεντρικότητά μου. Και δεύτερον ποτέ να μην με τραβήξεις φωτογραφία. Δεν χρειαζόμαστε ενθύμια από αυτό το ταξίδι.»¹⁶¹

Οι δύο άντρες πηγαίνουν σε ένα παρακμιακό καζίνο, όπου ο Federico προσφέρει για διαπιστευτήρια στον ηλικιωμένο άντρα της ρεσεψιόν μια κασέτα βίντεο με τις ειδήσεις για την επιβίωση του Τομάς από το αεροπορικό δυστύχημα. Οι δύο άντρες οδηγούνται στο υπόγειο, όπου ο ηλικιωμένος ρεσεψιονίστ αλείφει τα μαλλιά του Τομάς με μελάσσα. Στη διάρκεια όλης αυτής της διαδικασίας ο Τομάς μένει απορημένος, διότι δεν γνωρίζει τι πρόκειται να του συμβεί. Ο Federico και ο Τομάς πηγαίνουν σε ένα άλλο δωμάτιο, όπου οι υπόλοιποι παίχτες καταθέτουν τα στοιχήματα τους σε Polaroids. Πρόκειται για ένα καθαρόαιμο άλογο, ένα πολυτελές αυτοκίνητο και μια βίλα.¹⁶² Ο Federico προσφέρει για το στοίχημα την επιταγή της αποζημίωσης του Τομάς και αμέσως ένας από τους

μέσα στο σπίτι της τώρα, δεν εμφανίζεται. Η Sara είναι μόνη της χωρίς τον σύζυγο και την κόρη της.» Σχολιασμός του J. C. Fresnadillo στο DVD

¹⁶⁰ «Αυτό είναι ένα ταξίδι χωρίς επαφή (sin contacto), κατ' επέκταση χωρίς στοργή.» Σχολιασμός του J. C. Fresnadillo στο DVD

¹⁶¹ «Ο Federico εξηγεί τον «κανόνα» στον Τομάς. Ο κανόνας σε αυτό τον κόσμο είναι θεμελιώδης. Αν θέλεις να ανήκεις σε αυτή τη σέκτα των βαμπιρ της τύχης, πρέπει να τον υπακούσεις και να τον σεβαστείς.» Σχολιασμός του J. C. Fresnadillo στο DVD

¹⁶² «Οι φωτογραφίες παίζουν πολύ σημαντικό ρόλο στην ταινία. Σε αυτή την περίπτωση είναι οι μάρκες, με τις οποίες οι παίκτες μπορούν να στοιχηματίσουν και να παίξουν και παρουσιάζουν άψυχα υλικά αγαθά.» Σχολιασμός του J. C. Fresnadillo στο DVD

άλλους τρεις παίκτες αποσύρεται από το τραπέζι. Η επιταγή όμως δεν θεωρείται αρκετή για το στοίχημα και οι άλλοι δύο παίκτες ζητούν από τον Τομάς να στοιχηματίσει και ένα δάχτυλο από το χέρι του. Αυτός διαμαρτύρεται καθώς δεν γνωρίζει καν ποιο είναι το παιχνίδι ή τι πρόκειται να επακολουθήσει. Ο Federico όμως τον πείθει όχι απλά ότι είναι ο πιο τυχερός, αλλά ότι μπορεί επίσης να ελέγχει την τύχη του. Οι δύο άντρες βγάζουν Polaroids φωτογραφίες ενός από τα δάχτυλά τους και τις καταθέτουν για το στοίχημα.

Ο Τομάς επιστρέφει στο δωμάτιο με τους άλλους δύο παίκτες. Όλοι κλείνουν τα μάτια τους με ένα πανί, τα φώτα σβήνουν, ο ηλικιωμένος άντρας ανοίγει ένα κουτί και φεύγει από το δωμάτιο. Ένα μεγάλο φωσφορούχο έντομο αρχίζει να πετάει από το ένα κεφάλι στο άλλο και τελικά καταλήγει στο κεφάλι του Τομάς. Τα φώτα ανάβουν, ο Federico με τον ηλικιωμένο άντρα μπαίνουν μέσα και ανοίγουν τα μάτια των παιχτών. Ο Τομάς έχει κερδίσει και γελάει, ενώ οι άλλοι δύο παίκτες είναι απογοητευμένοι.¹⁶³

Ο Federico και ο Τομάς φεύγουν με το αυτοκίνητο που κέρδισαν και κατευθύνονται προς τη βίλα, την οποία επίσης κέρδισαν. Η βίλα ανήκε σε έναν ταυρομάχο.

Στο μεταξύ η Sara προσπαθεί να μαζέψει στοιχεία στο νοσοκομείο για να τους εντοπίσει.

Ο Τομάς παίρνει τηλέφωνο τη φίλη του Ana. Το τηλέφωνό της όμως παρακολουθείται από την αστυνομία, η οποία εντοπίζει την περιοχή, από όπου τηλεφωνεί ο Τομάς. Η αστυνομία καταφθάνει στη βίλα αλλά οι δύο άντρες προλαβαίνουν και ξεφεύγουν με ένα κλεμμένο αυτοκίνητο. Ειδοποιούν τον ταυρομάχο Alejandro για την

¹⁶³ «Η ιδέα του πρώτου παιχνιδιού με το έντομο μου ήρθε, γιατί σκέφτηκα ότι οι άνθρωποι που παίζουν σε αυτό το χώρο των παράνομων παιχνιδιών το κάνουν όχι μόνο λόγω του εθισμού και της αδρεναλίνης, αλλά γιατί ψάχνουν και περιεργούς τρόπους διασκέδασης, μια άλλη διάσταση στο παιχνίδι.» Σχολιασμός του J. C. Fresnadillo στο DVD

όλη κατάσταση. Ο Alejandro σκηνοθετεί και παρουσιάζει μια διάρρηξη στο σπίτι του, όπου τον περιμένει η Sara και άλλοι αστυνομικοί. Η Sara δεν φαίνεται να πείθεται όμως και αντιλαμβάνεται ότι ο Alejandro δεν λέει την αλήθεια και μάλλον βρίσκεται σε συνεννόηση με τον Tomás. Προσπαθεί να συλλάβει τον Alejandro και αυτός της λέει ότι γνωρίζει τα πάντα γι' αυτήν και την επιβίωση της από το αυτοκινητιστικό δυστύχημα, στο οποίο όμως σκοτώθηκαν ο άντρας της και το παιδί της. Τέλος ο Alejandro συμφωνεί με τη Sara να την οδηγήσει στον Tomás με αντάλλαγμα να αφήσει τον ίδιο ήσυχο.

Ο Alejandro οδηγεί τη Sara σε ένα παιχνίδι με «αιχμαλώτους», ανθρώπους δηλαδή που τους επιτρέπουν να τους αγγίζουν και να τους τραβούν φωτογραφίες, έτσι ώστε να τους κλέβουν την τύχη τους. Την πείθει ότι ο μοναδικός τρόπος, για να βρει τον Tomás είναι να παίζει σε τέτοια παιχνίδια, ώσπου να φτάσει στον Εβραίο που ζει στο καζίνο. Η Sara δέχεται και παίζει στο παιχνίδι. Βγάζει φωτογραφία έναν άνδρα, τον οποίο στη συνέχεια αγκαλιάζει και φιλάει, για να του κλέψει την τύχη του. Όταν όμως αντιλαμβάνεται ότι και ο Tomás βρίσκεται στο ίδιο παιχνίδι, προσπαθεί να τον συλλάβει. Κάποιος όμως τη χτυπάει στο κεφάλι και το παιχνίδι ακυρώνεται. Ο Federico και ο Tomás προλαβαίνουν πάλι να φύγουν.¹⁶⁴

Ο Alejandro θυμώνει πολύ με τη Sara, γιατί χάλασε το παιχνίδι και την δική του αξιοπιστία. Την παρατάει και φεύγει λέγοντας της ότι δεν της αξίζει το χάρισμα που έχει.

¹⁶⁴ «Στο δεύτερο παιχνίδι ανακαλύπτουμε ότι υπάρχουν παίκτες που παίζουν όχι με υλικά αγαθά, αλλά στοιχηματίζουν την τύχη των άλλων. Είναι άκαρδοι και σκληροί και χρησιμοποιούν τους άλλους. Αυτό είναι κάτι που ενοχλεί ιδιαίτερα την Sara, η οποία ήδη νιώθει ενοχές για τον χαμό της οικογένειας της, αφού θεωρεί ότι τους χρησιμοποίησε, για να σωθεί η ίδια.» Σχολιασμός του J. C. Fresnadillo στο DVD

Ο Τομάς ρωτάει τον Federico τι θα πάθουν οι «αιχμάλωτοι». Ο Federico απαντάει ότι το μόνο που ξέρει είναι ότι μέσα από ένα περίεργο τελετουργικό ο Τομάς έκλεψε την τύχη από τη γυναίκα που φωτογράφησε και τώρα η φωτογραφία είναι δική του, όπως και η τύχη της γυναίκας. «Από εδώ και πέρα με αυτό θα παίζουμε» λέει ο Federico στον Τομάς, «με την τύχη των ανθρώπων. Όσες περισσότερες φωτογραφίες έχεις, τόσο πιο τυχερός είσαι. Υπάρχουν άνθρωποι που τους αρέσει να παίζουν με τις φωτογραφίες των ανθρώπων και αυτός είναι ο πιο απλός τρόπος για να γίνεις πλούσιος και να ξεφύγεις.» Ο Τομάς, παρόλο που δεν μένει πολύ ικανοποιημένος, πείθεται να συνεχίσει να παίζει με τις τύχες των άλλων ανθρώπων.

Οι δύο τους πηγαίνουν, για να παίξει ο Τομάς σε ένα άλλο παιχνίδι. Στο δρόμο στο αυτοκίνητο ο Federico κλέβει από τον Τομάς την φωτογραφία στην οποία φαίνεται ο ίδιος αγκαλιά με την Ana, την πρώην ερωμένη του. Ο Federico κόβει τη φωτογραφία στη μέση και στοιχηματίζει στο παιχνίδι το κομμάτι της φωτογραφίας με την Ana. Όποιος βγει νικητής σε αυτό το παιχνίδι, πηγαίνει στην Ucanca, όπου μπορεί να κερδίσει τα πάντα, όχι μόνο χρήματα, αλλά και σεβασμό. Όποιος κερδίζει στην Ucanca είναι σίγουρα ο πιο τυχερός άνθρωπος στον κόσμο εξηγεί ο Federico στον Τομάς.

Στο παιχνίδι αυτό οι παίχτες δένουν τα χέρια τους και τα μάτια τους και τρέχουν έτσι μέσα σε ένα πυκνό δάσος. Ο αριθμός των παιχτών σιγά σιγά μειώνεται, καθώς κάποιοι πέφτουν πάνω σε δέντρα και χτυπούν. Στο παιχνίδι συμμετέχει και ο Alejandro. Τελικά οι δύο παίκτες που μένουν όρθιοι στο τέλος είναι ο Alejandro και ο Τομάς. Τότε γίνεται η μεγάλη ανατροπή, γιατί ο Τομάς πέφτει πάνω σε ένα δέντρο την ώρα που τρέχει και ο Alejandro ανακηρύσσεται νικητής του παιχνιδιού προς μεγάλη απογοήτευση και απορία του Federico. Ενώ ο Alejandro πανηγυρίζει τη νίκη του, ο Federico παρατάει τον πληγωμένο Τομάς στο έδαφος και φεύγει. Ο Alejandro και ο βοηθός του Samuel μεταφέρουν τον Τομάς σε ένα μέρος, από

όπου μπορεί να πάρει τρένο, αλλά στην πορεία ο Tomás ανακαλύπτει την μισή φωτογραφία της Ana που είχε βάλει ο Federico μαζί με τις άλλες φωτογραφίες- διαπιστευτήρια. Γίνεται ένας καβγάς και πετούν τον Tomás έξω από το αυτοκίνητο, όταν τους ζητάει το λόγο για τη φωτογραφία της Ana. «Λυπάμαι, αλλά είναι δική μου.», λέει ο Alejandro.

Μια σειρά από πλάνα δείχνει σε παράλληλη δράση τη δοκιμασία στο καζίνο στην Ucanca ανάμεσα στον Samuel και τον Alejandro και στο σπίτι της Ana έναν αστυνομικό που την φυλάγει και καθαρίζει το όπλο του στο διπλανό δωμάτιο από αυτό που βρίσκεται η ίδια. Η τελευταία δοκιμασία είναι ανάποδη ρωσική ρουλέτα με πέντε σφαίρες στο εξάσφαιρο πιστόλι και μια κενή θέση.¹⁶⁵ Πρώτα πυροβολεί ο Alejandro τον Samuel, ο οποίος όμως επιβιώνει, όταν έρχεται η σειρά του Samuel να πυροβολήσει, βγάζει πρώτα την κουκούλα από το κεφάλι του και δείχνει το πρόσωπο του στον Alejandro. Στην συνέχεια πυροβολεί και σκοτώνει τον Alejandro, ενώ την ίδια στιγμή στο σπίτι της Ana το πιστόλι του αστυνομικού εκपुरσοκροτεί κατά λάθος και τη χτυπάει. Ενώ οι βοηθοί του Samuel μαζεύουν το πτώμα του Alejandro, αυτός βλέπει τις νέες του κερδισμένες φωτογραφίες, μία εκ των οποίων είναι και αυτή της Ana.¹⁶⁶

¹⁶⁵ «Το τελικό παιχνίδι της ρωσικής ρουλέτας έπρεπε να το δείξουμε και να το εξηγήσουμε πριν από τη συμμετοχή του Tomás σε αυτό, για να ανεβάσουμε την ένταση και τον φόβο, ώστε οι θεατές να καταλάβουν τι μπορεί να συμβεί στον Tomás στην περίπτωση που θα πάρει μέρος σ' αυτό απέναντι στον Εβραίο. Συγχρόνως έπρεπε να αφηγηθούμε σε παράλληλη δράση πώς ο Εβραίος σε αυτό το δωμάτιο με την ηχομόνωση ελέγχει και αλλάζει τη μοίρα των εμπλεκομένων στο παιχνίδι.» Σχολιασμός του J. C. Fresnadillo στο DVD

¹⁶⁶ «Ο Εβραίος επαναλαμβάνει με τη ρωσική ρουλέτα την επιβίωση του από το στρατόπεδο συγκέντρωσης και προκαλεί συνέχεια την τύχη του. Όταν όμως δεν τον σκοτώνουν, παίρνει τη θέση του εκτελεστή βγάζοντας την κουκούλα του. Η καλή τύχη του Εβραίου είναι η κακή τύχη της Ana και με αυτό τον τρόπο ολοκληρώνεται ο κύκλος της εξήγησης του τι συμβαίνει σε αυτό τον κόσμο, όπου

Η Sara επισκέπτεται την Ana στο νοσοκομείο και προσπαθεί να μάθει γιατί η Ana έχασε την πτήση του αεροπλάνου που τελικά έπεσε . Αυτή της εξηγεί ότι ο Tomás της έσωσε τη ζωή, αφού δεν την άφησε να ανέβει στο αεροπλάνο λέγοντας της ότι δεν την αγαπάει πια.¹⁶⁷

Ο Tomás βρίσκει στο γραφείο της ασφάλειας τον Federico τη στιγμή που περνάει τη φωτογραφία του από τον κόπτη και τον αιχμαλωτίζει. Τον μεταφέρει σε ένα ερημικό μέρος, όπου τον ξυλοκοπάει. Τον ρωτάει τι θα πάθει η Ana και ο Federico του απαντάει ότι μπορεί να την κερδίσει πίσω, αν δεχτεί να παίξει για τη φωτογραφία της με τον Samuel. Τον προειδοποιεί όμως ότι εδώ και τριάντα χρόνια κανείς δεν έχει επιβιώσει από την Ucanca.

Οι δύο άντρες μπαίνουν σε ένα αεροπλάνο για την Ucanca, ενώ η αστυνομία ειδοποιεί τη Sara γι' αυτή τους την κίνηση. Οι δύο άντρες φτάνουν στο καζίνο του Samuel στη μέση της ερήμου και ο Federico έχει μια συνάντηση με τον Samuel στην ύπαιθρο. Ο διάλογος τους είναι ο εξής:

Samuel: Γιατί μου φέρνεις έναν χαμένο (Loser);

Federico: Μην παίζεις μαζί του.

Samuel: Έμαθα ότι στοιχημάτισες τη φίλη του, χωρίς να το γνωρίζει ο ίδιος. Κανένας δεν έχει έρθει μέχρι στιγμής να παίξει εδώ από αγάπη. Το αγόρι σου αξίζει να παίξει.

Στη συνέχεια έρχεται και ο Tomás στην παρέα τους. Ο Samuel του λέει ότι θα κάνει μια εξαίρεση και θα μιλήσει μαζί του πριν το

κάποιος παίζει στοιχηματίζοντας κάποιον άλλο.» Σχολιασμός του J. C. Fresnadillo στο DVD

¹⁶⁷ «Η σκηνή στο νοσοκομείο είναι η σκηνή της αποκάλυψης για τη Sara, γιατί συνειδητοποιεί τι θα μπορούσε να είχε συμβεί στην δική της οικογένεια, αν είχε πει «Δεν σε αγαπώ πια», όπως το είπε ο Tomás στην Ana στο αεροδρόμιο και της έσωσε τη ζωή. Συνειδητοποιεί τη σχέση της τύχης με την καρδιά και τα συναισθήματα.» Σχολιασμός του J. C. Fresnadillo στο DVD

παιχνίδι.¹⁶⁸ Του δίνει να δει μια ασπρόμαυρη παλαιά φωτογραφία από ένα κοριτσάκι και του εξιστορεί πώς έμεινε το τελευταίο επιζών παιδί στο στρατόπεδο συγκέντρωσης των ναζί. Στη φωτογραφία που του έδειξε εικονίζεται η αδελφή από το τελευταίο αγοράκι που πήραν οι ναζί. Είχαν μείνει μόνο δύο και ο Samuel επέζησε. Το άλλο παιδί του την άφησε στο χέρι του λέγοντάς του ότι του ανήκει.

Στο καζίνο καταφτάνει και η Sara. Πριν να αρχίσει το «παιχνίδι», ο Samuel διπλώνει την τυχερή του φωτογραφία και την κρατάει σφιχτά στο χέρι του.¹⁶⁹ Η Sara στο μεταξύ προσπαθεί να ανακαλύψει τι συμβαίνει σε αυτό το καζίνο. Κατεβαίνει με το ασανσέρ στο υπόγειο, όπου διαδραματίζεται όλη η διαδικασία του παιχνιδιού. Ο Samuel στοιχηματίζει τη φωτογραφία της Ana και ο Tomás τη φωτογραφία του Federico. Ο Federico φεύγοντας από το δωμάτιο του παιχνιδιού λέει στον Tomás: Έχε μου εμπιστοσύνη και θυμήσου ότι βγήκες ανέπαφος (Intacto). Ο Tomás πυροβολεί, αλλά ο Samuel μένει όρθιος. Τη στιγμή όμως που ο Samuel ετοιμάζεται να πυροβολήσει τον Tomás εισβάλλει στο δωμάτιο η Sara. Ο Samuel πυροβολεί αυτήν αντί για τον Tomás, αλλά πάλι δεν σκάει σφαίρα και ο Samuel χαμογελάει. Τα φώτα σβήνουν και ακούγονται πολλοί πυροβολισμοί από τη Sara, τον Samuel και τους βοηθούς του, χωρίς οι θεατές να καταλαβαίνουν πολύ καλά τι ακριβώς συμβαίνει. Όταν ο Federico μπαίνει μέσα στο δωμάτιο, τους βρίσκει όλους χτυπημένους εκτός από τον Tomás, ο οποίος είναι ανέπαφος. Ο Federico αγγίζει τον Samuel και του κλείνει τα μάτια, ενώ η Sara την ώρα που πεθαίνει πιάνει τον Tomás και του λέει: «Δεν σ' αγαπώ πια»,

¹⁶⁸ «Ο Εβραίος βγαίνει στο φως και μέσα από τον μονόλογο του εξηγεί γιατί δημιούργησε αυτή τη σέκτα, αυτό τον κόσμο του παιχνιδιού, από πού ξεκίνησαν όλα.» Σχολιασμός του J. C. Fresnadillo στο DVD

¹⁶⁹ «Όταν ο Samuel κλείνει στο χέρι του την πρώτη του «αιχμάλωτη», προσπαθεί να ξαναζήσει τη στιγμή που σώθηκε για πρώτη φορά. Είναι όμως και ένα σημάδι ότι νιώθει πως φτάνει κοντά στο τέλος του.» Σχολιασμός του J. C. Fresnadillo στο DVD

δίνοντας του έτσι την τύχη της. Ο Tomás παίρνει τη φωτογραφία της Ana και προσπαθεί να πείσει τον Federico να φύγουν μαζί. Αυτός όμως τον διώχνει μόνο του, λέγοντάς του ότι κέρδισε και πρέπει να φύγει. Στο τέλος αυτής της σκηνής όλοι βρίσκουν αυτό που έψαχναν. Ο Samuel βρίσκει την Sara που είναι πιο τυχερή από αυτόν, αλλά και το θάνατο. Ο Federico πετυχαίνει την εκδίκηση του, αλλά μένει συναισθηματικά άδειος. Η Sara λέει σε κάποιον την ώρα που πεθαίνει αυτό που έπρεπε να πει στην οικογένειά της, για να την γλιτώσει από το δυστύχημα «δεν σε αγαπώ πια» και ο Tomás παίρνει τη φωτογραφία της Ana και βγαίνει ανέπαφος.

Η αστυνομία καταφθάνει, ενώ ο Tomás βγαίνει στην έρημο και καίει τη φωτογραφία της Ana. Η ταινία τελειώνει με ένα πολύ μακρινό πλάνο πάνω στον Tomás που τρέχει στο ηφαιστιογενές τοπίο.

Το *Intacto* είναι μια ταινία, ένα φανταστικό θρίλερ, για την τύχη.¹⁷⁰ Ο σκηνοθέτης εμπνεύστηκε το σενάριο ύστερα από ένα πολύνεκρο αεροπορικό δυστύχημα, το οποίο συνέβη και είδε στη γενέτειρά του την Tenerife σε ηλικία δέκα ετών.¹⁷¹ Επίσης έμπνευση

¹⁷⁰ «Η ιστορία αρχίζει από την ιδέα ότι η τύχη είναι εμπόρευμα. Σκεφτείτε την τύχη, όπως τα χρήματα, και δεν είναι δύσκολο να φανταστεί κανείς πως την διαπραγματεύεται ή ακόμη και την κλέβει ... Οι Παίκτες που πιστεύουν ότι την τύχη τους μπορεί να τους αφαιρεθεί, μέσω φωτογραφιών ή μόνο με το να τους αγγίξει το λάθος πρόσωπο, συγκεντρώνουν Polaroids των θυμάτων τους και διακαώς ψάχνουν νέα λεία: επιζώντες δυστυχημάτων, νικητές λοταρίας, απερίσκεπτους τολμηρούς.» Daniel Eagan, www.filmjournal.com

¹⁷¹ «Όταν ήμουν 10 ετών, τράκαραν δύο jumbo αεροπλάνα στο αεροδρόμιο Los Rodeos, σκοτώνοντας 576 άτομα. Την ίδια ημέρα, λίγο πριν, είχα περάσει δίπλα από το κίτρινο τεράστιο και άθικτο αεροπλάνο. Ήταν μια Κυριακή. Στη διάρκεια της εκδρομής που πήγαίνα με την οικογένειά μου έπρεπε να σταματήσουμε στο αεροδρόμιο και ένιωσα την τραγωδία. Η παράξενη οσμή παρέμενε για ώρες ακόμη

για την ταινία στάθηκε η ηφαιστιογενής ύπαιθρος των Κανάριων Νησιών.¹⁷² Ο Fresnadillo θέλοντας να δημιουργήσει αυτό το μεταφυσικό θρίλερ, έψαξε επίσης πραγματικές περιπτώσεις ανθρώπων, που στάθηκαν στη ζωή τους μια φορά πολύ τυχεροί, π.χ. κέρδισαν ένα λαχείο, και αργότερα έπεσαν σε συνεχείς ατυχίες.¹⁷³

Χώρος ουσιαστικός, που ταιριάζει σε μια ταινία για την τύχη, όπως είναι φυσικό, είναι το καζίνο. Ο ίδιος ο σκηνοθέτης σχολιάζει: «Το καζίνο είναι πολύ σημαντικό, γιατί το *Intacto* είναι μια ταινία για την τύχη, ήταν λοιπόν απαραίτητο για μας να αναπαραστήσουμε την αλήθεια για τον τόπο, όπου γίνεται το παιχνίδι της τύχης. Το ίδιο ισχύει και για τις φιγούρες των ανθρώπων που παίζουν, έπρεπε να έχουν έναν αέρα κοσμοπολίτικο και διεθνή, να αποτελούν ένα μωσαϊκό των πολιτισμών, που μπορεί κανείς να συναντήσει σε ένα καζίνο. Για τον ίδιο λόγο στην ταινία ακούγονται πολλές γλώσσες (ισπανικά, γαλλικά και αγγλικά), για να αντιπροσωπεύεται αυτή η παγκοσμιότητα του τζόγου.»¹⁷⁴

Οι χαρακτήρες του έργου πηγαινούν σε διαφορετικά μέρη τυχερών παιχνιδιών, αλλά στην ουσία όλα ξεκινούν και όλα τελειώνουν στο καζίνο του Samuel στην Ucanca, ένα καζίνο που βρίσκεται στην ύπαιθρο της κόκκινης λάβας, χωρίς καμιά επαφή με

και μετά το ατύχημα.» Συνέντευξη του Fresnadillo στον Diego Galan, *El País*, 02/04/2004

¹⁷² Juan Carlos Fresnadillo interviewed by David Michael, www.bbc.co.uk

¹⁷³ «Είχα ως αναφορά ορισμένα πραγματικά περιστατικά με ανθρώπους στους οποίους μια απρόσμενη πινελιά τύχης κατέληξε να τους καταστρέψει τη ζωή... Όσο πιο πολύ αγαπάς κάποιο πρόσωπο τόσο περισσότερη επιρροή έχεις πάνω στην τύχη και τη μοίρα του. Σε αυτή τη βάση, γιατί να μην πιστεύω ότι αυτοί οι άνθρωποι έχουν το χάρισμα να στερήσουν την καλή τύχη από αυτούς που αγαπούν και είναι κοντά τους; Η Τύχη σου τους ανήκει.» Συνέντευξη του Fresnadillo στον Diego Galan, *El País*, 02/04/2004

¹⁷⁴ Σχολιασμός του J. C. Fresnadillo στο DVD

τον υπόλοιπο κόσμο πέρα από έναν αυτοκινητόδρομο.¹⁷⁵ «Αυτό το μέρος ήταν ιδανικό για την ταινία, γιατί είχε όλα τα επικά στοιχεία του μυστηρίου που επιζητούσε η ιστορία. Ένα καζίνο στη μέση της ηφαιστιογενούς ερήμου είχε έναν χαρακτήρα άγριο, και αυστηρό που υιοθετούν και τα πρόσωπα της ταινίας».¹⁷⁶ Το καζίνο βέβαια χωρίζεται σε δύο επίπεδα, στο επάνω μέρος βρίσκεται ο φανταχτερός κόσμος των νόμιμων τυχερών παιχνιδιών και στο υπόγειο είναι ο στεγνός και ηχομονωμένος κόσμος του Samuel, όπου διαδραματίζεται η αντίστροφη ρωσική ρουλέτα. «Η ταινία αρχίζει να αποκτά έναν σκοτεινό χαρακτήρα, καθώς από τον λουξ χώρο του καζίνο περνάμε στον πιο σκοτεινό χώρο του υπογείου με τους τσιμεντένιους διαδρόμους, ο οποίος προσπαθήσαμε να γίνει σημείο αναφοράς, να θυμίζει, στρατόπεδο συγκεντρώσεως.»¹⁷⁷

Τα κεντρικά πρόσωπα της ταινίας είναι βαμπίρ της τύχης.¹⁷⁸ Έχουν όλα την ικανότητα να κλέβουν την τύχη των άλλων ανθρώπων και ανταγωνίζονται μεταξύ τους για το ποιος είναι ο πιο τυχερός και ποιος θα μείνει ανέπαφος μετά την τελική αναμέτρηση¹⁷⁹. «Όταν κάναμε τη διανομή των ρόλων, ψάχναμε στα πρόσωπα των ηθοποιών αυτή την αναφορά στα βαμπίρ. Γιατί

¹⁷⁵ Mick LaSalle, San Francisco Chronicle, 3 January 2003

¹⁷⁶ Σχολιασμός του J. C. Fresnadillo στο DVD

¹⁷⁷ Σχολιασμός του J. C. Fresnadillo στο DVD

¹⁷⁸ « Το *Intacto* περνάει στη σφαίρα του υπερφυσικού με την ανατροπή που κάνει ο Fresnadillo ότι δηλαδή οι πραγματικά τυχεροί μπορούν να κλέβουν τύχη, συνήθως από τις ανυποψίαστες μάζες τις οποίες απεικονίζει σε μία τρομαχτική σκηνή σαν νεκρούς που περπατούν. Αυτό το διεστραμμένο θρίλερ είναι επανδρωμένο με αυτούς που βρίσκονται σε έκσταση λόγω του αλάθητου της τύχη τους.» Mick LaSalle, San Francisco Chronicle, 3 January 2003

¹⁷⁹ «Βασικά, θα μπορούσαμε να πούμε ότι το *Intacto* είναι η ιστορία της μιας κοινότητας μοναδικών ανθρώπων, που αγωνίζονται να είναι ακόμη πιο μοναδικοί. Ένα είδος "αθάντων", αλλά χωρίς την αναγκαιότητα να αφαιρεί ο ένας το κεφάλι του άλλου (αν και μερικές φορές κάνουν πράγματα χειρότερα).» Συνέντευξη του Fresnadillo στον Diego Galan, El País, 02/04/2004

πρόκειται για βαμπίρ της τύχης, που διαθέτουν την διαίσθηση να αντιλαμβάνονται και να αναγνωρίζουν ο ένας τον άλλο.»¹⁸⁰

Ο Samuel είναι επιζών του ολοκαυτώματος. Είναι στην ουσία ο πανίσχυρος δημιουργός της σέκτας των βαμπίρ της τύχης, ο ιδιοκτήτης του καζίνο, αλλά και ενός ολόκληρου ντουλαπιού από φωτογραφισμένους «αιχμαλώτους». «Πάντα θεωρούσα, όταν γράφαμε το σενάριο, ότι ο Εβραίος είναι ο δημιουργός αυτού του κόσμου των παιχνιδιών και του ρίσκου.»¹⁸¹

Ο Federico είναι ο προστατευόμενος του Samuel, ο οποίος επιβίωσε από έναν πολύ μεγάλο σεισμό. Όταν όμως ζητάει την ανεξαρτησία του, διώχνεται από το καζίνο. Η αναζήτηση για την εκδίκηση του είναι αυτή που θα λειτουργήσει δυναμικά στην εξέλιξη της πλοκής. Σύμφωνα με το σκηνοθέτη: «Το άγγιγμα και η αγκαλιά του πατέρα προς τον γιο που είναι συνήθως δείγμα αγάπης σε αυτή τη σκηνή μετατρέπεται στη μεγαλύτερη τιμωρία και στο μεγαλύτερο πόνο, γιατί σημαίνει την αφαίρεση της τύχης του Federico από τον Samuel. Ο Federico γίνεται έτσι ένας νορμάλ άνθρωπος. Χάνει το χάρισμα να μπορεί να κλέβει την τύχη των άλλων και έτσι χάνει και τη δυνατότητα να προσομοιάσει στο Θεό ελέγχοντας την τύχη των άλλων. Διώχνεται από τον Παράδεισο.»¹⁸²

Ο Tomas είναι ο μόνος επιζών από ένα φρικτό αεροπορικό δυστύχημα. Αντιπροσωπεύει την αμφισημία της τύχης. Ο Tomás είναι τυχερός που επέζησε από το δυστύχημα, αλλά άτυχος γιατί τον έπιασαν με τα κλεμμένα λεφτά και θα χάσει την ελευθερία του. Η ταινία εξετάζει συνέχεια αυτήν την άποψη της αμφισημίας της τύχης.¹⁸³ Ο Federico πιστεύει ότι στο πρόσωπο του Tomas θα συναντήσει το «εργαλείο» της εκδίκησης του. Οι δύο χαρακτήρες μαζί θα ξεκινήσουν το ταξίδι με τις δοκιμασίες – παιχνίδια με

¹⁸⁰ Σχολιασμός του J. C. Fresnadillo στο DVD

¹⁸¹ Σχολιασμός του J. C. Fresnadillo στο DVD

¹⁸² Σχολιασμός του J. C. Fresnadillo στο DVD

¹⁸³ Σχολιασμός του J. C. Fresnadillo στο DVD

απώτερο σκοπό να φτάσουν στο καζίνο. Στην περίπτωση του Τομάς η τύχη του είναι άμεσα συνδεδεμένη με την καρδιά του, με τα συναισθήματα του και μόνο τότε μπορεί να βασιλέψει, όταν συμβαδίζει με αυτά. Είναι ο πιο ρομαντικός χαρακτήρας της ταινίας.¹⁸⁴ Όταν ο Τομάς πέφτει στο δάσος είναι μια στιγμή απογοήτευσης, γιατί αντιλαμβανόμαστε ότι μπορεί να μην είναι ο αήττητος που πιστεύαμε ότι ήταν. Ο Τομάς έχει ένα ελάττωμα, το οποίο φαίνεται να είναι πολύ κοντά στην καρδιά του. Χάνει τον έλεγχο, μετατρέπεται από ένα νικητή σε έναν ηττημένο. Αλλά χάνει το παιχνίδι γιατί, όπως θα αποδειχτεί αργότερα, είναι πολύ τυχερός. Η κακή του τύχη στη δεδομένη στιγμή θα είναι η καλή του τύχη αργότερα, όταν ο ίδιος θα πάει με δική του θέληση να ανακτήσει τη φωτογραφία της Ana, της πρώην ερωμένης του. Δεν πηγαίνει στο τελικό παιχνίδι σαν μαριονέτα στα χέρια του Federico.

Η Sara είναι μια αστυνομικός, που επέζησε από ένα τροχαίο ατύχημα, στο οποίο όμως έχασε την οικογένεια της. Προσπαθεί να βρει τις δικές της απαντήσεις και να λύσει το μυστήριο των παράνομων παιχνιδιών κυνηγώντας τον Tomas. «Η καταδίωξη είναι σημαντικό στοιχείο της ιστορίας. Η Sara είναι η ανταγωνίστρια σε αυτό το ταξίδι που κάνει ο Federico με τον Τομάς, γι' αυτό και έχει εμμονές με την καταδίωξη του Τομάς. Η Sara θέλει να πληροφορείται τα πάντα, για να μπορέσει να τον συλλάβει... Μέσα από την καταδίωξη του Τομάς η Sara θα κάνει το δικό της ταξίδι και θα πάρει απαντήσεις σε ερωτήματα που την βασάνιζαν σχετικά με την προσωπική της τραγωδία. Σιγά σιγά μέσα από τα φλας μπακ του αυτοκινητιστικού δυστυχήματος θα καταλάβουμε πια είναι η ψυχολογική σύγκρουση αυτού του προσώπου.»¹⁸⁵

Σε αυτή την καταδίωξη την βοηθάει ο Alejandro, ένας ταυρομάχος που ζει, για να νιώθει την αδρεναλίνη να ανεβαίνει μέσα του. «Ο χαρακτήρας του ταυρομάχου είναι καταλυτικός στην

¹⁸⁴ Σχολιασμός του J. C. Fresnadillo στο DVD

¹⁸⁵ Σχολιασμός του J. C. Fresnadillo στο DVD

ιστορία. Μας φέρνει σε επαφή με τον λατινικό κόσμο. Στον κόσμο της ταυρομαχίας η τύχη παίζει πολύ σημαντικό ρόλο και αναζητείται. Οι προλήψεις για την τύχη είναι ενσωματωμένες μέσα στη διαδικασία και την τελετουργία της ταυρομαχίας. Νομίζω ότι με αυτό τον χαρακτήρα συνδεόμαστε με έναν κόσμο πιο ισπανικό, πιο γήινο και πιο κοντά στο κοινό. Ο χαρακτήρας του Alejandro φέρνει επίσης χιούμορ στην ταινία. Είναι ένα άτομο εθισμένο στο παιχνίδι και στο φόβο. Ο φόβος γι' αυτόν είναι ένα στοιχείο της καθημερινότητας και τον οδηγεί στο ρίσκο και στο παιχνίδι, το οποίο πάντα συνοδεύεται με την φιλοδοξία να φτάσει στο τέλος, να φτάσει δηλαδή στον μεγάλο παίκτη, τον Εβραίο Samuel. Ο Alejandro έχει πάντα την ανάγκη να νιώθει την αδρεναλίνη του να ανεβαίνει.»¹⁸⁶

Ο Fresnadillo κατηγορήθηκε για την έντονα στιλιστική σκηνοθεσία του, η οποία επενδύει ιδιαίτερα στην κίνηση της κάμερας, αλλά και στην σκηνογραφική επιμέλεια.¹⁸⁷ Ο ίδιος ο σκηνοθέτης λέει : «Η κάμερα στην ταινία ήθελα να βρίσκεται σε κίνηση. Η ιστορία είναι ένα ταξίδι. Ήθελα η κάμερα να ψάχνει και να προωθεί τα πράγματα με την ίδια της την κίνηση. Στις συναντήσεις όμως των προσώπων μεταξύ τους ήθελα μια στατικότητα, μια τελετουργία».¹⁸⁸ Και συμπληρώνει για τα χρώματα: «Το πράσινο και το κόκκινο είναι τα χρώματα που παρουσιάζονται περισσότερο στην ταινία, είναι τα χρώματα του τζόγου και της ρουλέτας.»¹⁸⁹

Σε ό,τι αφορά τον ήχο η ταινία ακολουθεί επίσης μια ιδιαίτερα στιλιστική προσέγγιση. Η μουσική της ταινίας του Lucio Godoy είναι ατμοσφαιρική, μερικές φορές οι μελωδίες αγγίζουν αραβικά μοτίβα και ψάχνει την ένωση με την εικόνα. Χαρακτηριστικός είναι ο ήχος της μπίλιας της ρουλέτας, ο οποίος σε μερικές περιπτώσεις είναι ξεκάθαρος και σε άλλες γίνεται υπόκωφος, αλλά συνοδεύει σαν

¹⁸⁶ Σχολιασμός του J. C. Fresnadillo στο DVD

¹⁸⁷ Roger Ebert, Chicago Sun Times, 21/02/2003

¹⁸⁸ Σχολιασμός του J. C. Fresnadillo στο DVD

¹⁸⁹ Σχολιασμός του J. C. Fresnadillo στο DVD

μοτίβο όλη την ταινία. «Βλέποντας τους τίτλους της ταινίας θυμάμαι την πολύ σημαντική απόφαση που πήραμε για τον ήχο της ταινίας, όταν αποφασίζαμε ότι ο ήχος της μπίλιας της ρουλέτας που απομακρύνεται θα αποτελέσει ένα από τα ηχητικά μοτίβα της ταινίας. Νομίζω ότι δίνει μια μυστηριώδη και μοναδική ατμόσφαιρα σε αυτό το καζίνο, που είναι στη μέση του πουθενά, από όπου όλα ξεκινούν και όπου όλα τελειώνουν.»¹⁹⁰

Επειδή ακριβώς η ταινία παρακολουθεί πολλά πρόσωπα που συνδέονται μεταξύ τους σε διαφορετικούς συνδυασμούς (ζεύγη ή τριάδες), μέχρι την τελική σκηνή των φόνων, όπου όλοι τα πρόσωπα συναντιούνται, το μοντάζ της ταινίας φροντίζει να υπενθυμίζει στους θεατές τις κινήσεις των προσώπων που έχουν ώρα να εμφανιστούν. Το μοντάζ επίσης ακολουθεί την λειτουργία της κάμερας. Ο ρυθμός του γίνεται πιο γρήγορος σε σκηνές αγωνίας, όπως στη σκηνή με τη δοκιμασία του εντόμου, ενώ τα πλάνα γίνονται πιο μεγάλα σε διάρκεια ανάμεσα στις συνομιλίες των προσώπων. Ο μονόλογος του Samuel στην ύπαιθρο, έξω από το καζίνο, αποτελείται από ένα πλάνο με zoom in που κρατάει περίπου δυόμιση λεπτά.

Ο ίδιος ο Fresnadillo αποδίδει πολύ μεγάλο ρόλο στη στατική φωτογραφία στην ταινία του. Οι φωτογραφίες σε ένα πρώτο επίπεδο παίζουν έναν πληροφοριακό ρόλο, όπως η οικογενειακή φωτογραφία της Sara, που, στην ουσία, υποδηλώνει την απουσία της οικογένειάς της από το σπίτι της. Το ίδιο κάνει και σε μια πρώτη φάση η φωτογραφία του Tomas με την Ana, πριν κοπεί στα δύο, απλά υποδηλώνει τη σχέση των δύο τους.

Οι φωτογραφίες όμως είναι κάτι πολύ παραπάνω από μια απλή πληροφορία, είναι οι μάρκες που χρησιμοποιούν οι παίκτες στα στοιχήματα τους, οι οποίες στην αρχή παρουσιάζουν υλικά αγαθά και σιγά σιγά γίνονται πρόσωπα ανθρώπων. Η ταινία μας οδηγεί σταδιακά στη συνειδητοποίηση αυτού του γεγονότος. Την πρώτη

¹⁹⁰ Σχολιασμός του J. C. Fresnadillo στο DVD

φορά, που βλέπουμε τον Samuel να πηγαίνει στο αρχείο με τις φωτογραφίες του, δεν είμαστε σε θέση να καταλάβουμε τι σημαίνουν αυτές. Ο Fresnadillo σχολιάζει: «Εδώ μπαίνει για πρώτη φορά το μεγάλο στοιχείο του παιχνιδιού, οι φωτογραφίες με τους «αιχμάλωτους». Αυτοί οι άνθρωποι παίρνουν την τύχη των άλλων και συσσωρεύουν την τύχη των άλλων με τις φωτογραφίες. Στην περίπτωση του Εβραίου η συσσώρευση έχει φτάσει αυτό το μεγάλο μεταλλικό ντουλάπι που είναι γεμάτο φωτογραφίες. Αυτές είναι οι τύχες των άλλων, οι οποίες θα λειτουργήσουν υπέρ αυτού στο παιχνίδι που θα δούμε αργότερα.»¹⁹¹

Στην πρώτη δοκιμασία του Tomas με το έντομο οι Polaroids παρουσιάζουν άψυχα υλικά αγαθά και τα δάχτυλα του Tomas και του Federico, άρα αρχίζει να σημασιοδοτείται η ιδιότητα τους ως μάρκες αλλά με αρκετά ήπιο τρόπο.

Στη συνέχεια στο σπίτι του Alejandro βλέπουμε πάνω στο τζάκι μια μεγάλη συλλογή από φωτογραφίες προσώπων. «Στο σπίτι του ταυρομάχου θα ανακαλύψουμε ένα θεμελιώδες στοιχείο για τους ανθρώπους που γνωρίζουν ότι έχουν το χάρισμα να κλέβουν την τύχη των άλλων. Γνωρίζουν ότι η τύχη αυτή δεν είναι δική τους, ανήκει σε κάποιο άτομο που παρουσιάζεται σε μια φωτογραφία. Είναι οι φωτογραφίες, στις οποίες αιχμαλωτίζουν την τύχη των άλλων που τους ανήκουν και από αυτές προέρχεται η Τύχη.»¹⁹²

Στη δεύτερη δοκιμασία όμως με τους «αιχμαλώτους» και αφού ο Federico έχει εξηγήσει «τον κανόνα» στον Tomas, οι θεατές αρχίζουν να αντιλαμβάνονται την ιδιότητα της στατικής φωτογραφίας να αιχμαλωτίζει την τύχη των άλλων. «Νομίζω ότι η στιγμή που τραβούν τις φωτογραφίες των «αιχμαλώτων», η στιγμή που αιχμαλωτίζουν την τύχη σε μια φωτογραφία και την χρησιμοποιούν για μάρκα στοιχήματος, είναι ο θεμέλιος λίθος σε ό,τι

¹⁹¹ Σχολιασμός του J. C. Fresnadillo στο DVD

¹⁹² Σχολιασμός του J. C. Fresnadillo στο DVD

αφορά την αφήγηση στο επίπεδο της εικόνας. Είναι η στιγμή που μετατρέπουν τους «αιχμαλώτους» σε βαμπίρ.»¹⁹³

Η πλήρης εξήγηση όμως έρχεται αργότερα, όταν ο Samuel εξηγεί στον Tomas πώς ξεκίνησαν όλα, όταν του δείχνει την παλαιά φωτογραφία με το κοριτσάκι που ήταν η αδελφή του φίλου του στο στρατόπεδο συγκέντρωσης. Αυτή είναι η πρώτη «αιχμάλωτη» του. Όταν ο Samuel πεθαίνει, την κρατάει στο χέρι του. «Η φωτογραφία στο χέρι του νεκρού Samuel μας υπενθυμίζει από πού ξεκίνησαν όλα, από μια απλή φωτογραφία, είναι το στοιχείο που τα προκάλεσε όλα. Νομίζω ότι αυτό το πλάνο περιέχει όλη την ουσία της ταινίας.»¹⁹⁴

Οι φωτογραφίες, πέρα από μάρκες τυχερού παιχνιδιού, αποτελούν και ένα μέσο με το οποίο αιχμαλωτίζεται η τύχη των προσώπων που έχουν φωτογραφηθεί, αποτελούν ένα κλουβί μέσα στο οποίο συγκρατείται η τύχη.

Πολύ σημαντικό είναι και το κόψιμο της φωτογραφίας με την Ana και τον Tomas στα δύο από τον Federico. Σηματοδοτεί το «ελάττωμα» του Tomas, που βρίσκεται στα συναισθήματά του και κοντά στην καρδιά. Υπό μία έννοια αυτό το κόψιμο της φωτογραφίας και ο εικονικός χωρισμός από την Ana, που αποδυναμώνει την τύχη του και τον κάνει να χάσει στη δοκιμασία στο δάσος. Το κομμάτι της φωτογραφίας με τον Tomas το καταστρέφει ο Federico, ενώ το κομμάτι με την Ana το καταστρέφει ο ίδιος ο Tomas στο τέλος της ταινίας. «Καίγοντας τη φωτογραφία της Ana ο Tomás την ελευθερώνει και σιγουρεύει το γεγονός ότι κανείς δεν θα παίξει ξανά μαζί της τουλάχιστον με αυτή τη φωτογραφία.»¹⁹⁵

Η στιγμή που ο Federico κλέβει τη φωτογραφία του Tomás με την Ana σηματοδοτεί έναν νέο κύκλο στη σχέση των δύο αντρών, γιατί ανακαλύπτουμε ότι ο Federico μπορεί να προδώσει, να δράσει

¹⁹³ Σχολιασμός του J. C. Fresnadillo στο DVD

¹⁹⁴ Σχολιασμός του J. C. Fresnadillo στο DVD

¹⁹⁵ Σχολιασμός του J. C. Fresnadillo στο DVD

εγλωσσικά, προκειμένου να επιτύχει την εκδίκησή του εις βάρος της προσωπικότητας του Τομάς.





Η περιπέτεια της φωτογραφίας του Tomas με τον ίδιο και την Ana ξεκινάει στο νοσοκομείο, όπου νοσηλεύεται μετά το αεροπορικό δυστύχημα. Εκεί την βλέπει πρώτα η αστυνομικός Sara.



Στη συνέχεια τη βλέπει ο Federico, όταν έρχεται να συμφωνήσει με τον Tomas για την συνεργασία τους. Και στις δύο περιπτώσεις το πλάνο είναι αντικειμενικό.



Ο Federico κλέβει τη φωτογραφία την ώρα που ο Tomas κοιμάται και πηγαίνουν μαζί για τη δοκιμασία του δάσους...



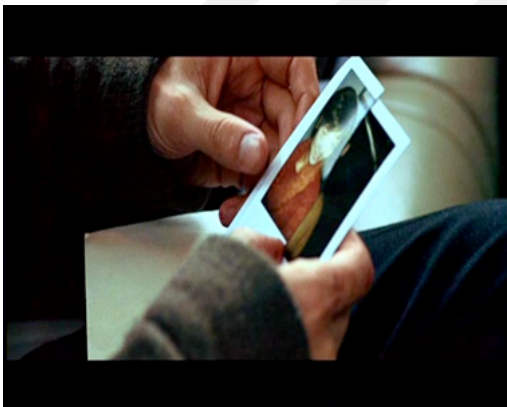
και την κρύβει στο σακάκι του...



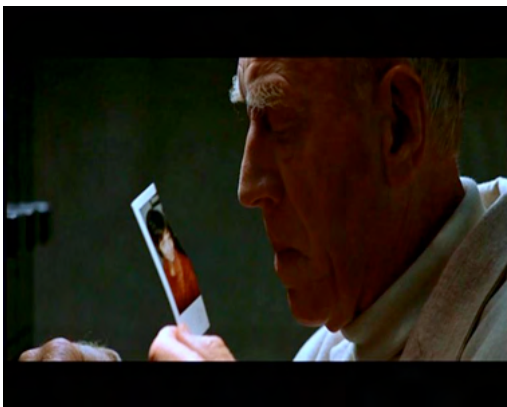
Στη συνέχεια κόβει τη φωτογραφία στα δύο και στοιχηματίζει το μισό της φωτογραφίας με την Ana.



Ο Alejandro κερδίζει στη δοκιμασία του δάσους τον Tomas και άρα κερδίζει τη μισή φωτογραφία με την Ana, την οποία βάζει στην τσάντα του.



Φεύγοντας από το δάσος ο Tomas ανακαλύπτει μέσα στην τσάντα του Alejandro τη φωτογραφία της Ana. Αλλά δεν μπορεί να την πάρει πίσω.



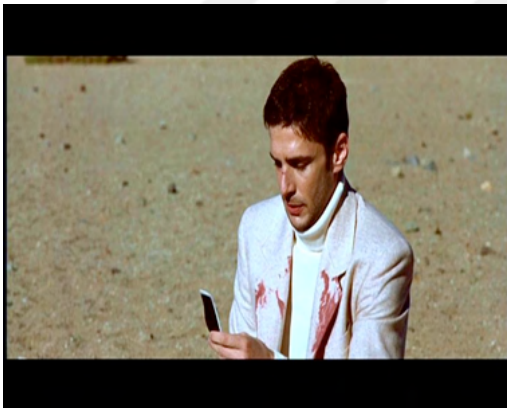
Ο Alejandro χάνει στη ρωσική ρουλέτα από τον Samuel, ο οποίος ταξινομεί την φωτογραφία της Ana στο αρχείο του.



Ο Federico καταστρέφει την άλλη μισή φωτογραφία με τον Tomas, στον κόφτη των γραφείων της ασφαλιστικής εταιρείας.



Ο Tomas πηγαίνει στην Ucanca στο καζίνο στοιχηματίζοντας την φωτογραφία του Federico, ενώ ο Samuel στοιχηματίζει την φωτογραφία με την Ana.



Μετά την σκηνή με τους φόνους, όταν ο Tomas βγαίνει ανέπαφος στην έρημο...



Κοιτάζει την φωτογραφία με την Ana.
(υποκειμενικό πλάνο του Tomas).



Νιώθει ανακούφιση...



Και καίει την φωτογραφία και έτσι, μένει σίγουρος ότι κανείς δεν θα ξαναστοιχηματίσει με αυτήν.



Στην Ucanca έξω από το καζίνο, ο Samuel δείχνει στον Tomas την φωτογραφία, από όπου ξεκίνησαν όλα.



Οι θεατές την βλέπουν από ένα ψευδοϋποκειμενικό πλάνο του Tomas. Πρόκειται για την πρώτη «αιχμάλωτη».



Ο Tomas την βλέπει καθώς ακούει τον μονόλογο του Samuel.



Πριν αρχίσει η ρωσική ρουλέτα με τον Tomas, ο Samuel παίρνει την παλαιά φωτογραφία από την τσέπη του και...



την διπλώνει, ενώ στη συνέχεια ...



την κρατάει σφικτά στην παλάμη του νιώθοντας ότι πρόκειται να αντιμετωπίσει κάποιον ξεχωριστό που έχει έρθει να παίξει «από αγάπη». Ίσως νιώθει ότι βρίσκεται κοντά στο τέλος.



Μετά τη σκηνή των πυροβολισμών ο Federico έχοντας πάρει την εκδίκηση του, αλλά νιώθοντας άδειος μέσα στο τσιμεντένιο δωμάτιο βλέπει...



την παλαιά φωτογραφία του κοριτσιού διπλωμένη στο χέρι του νεκρού Samuel και αντιλαμβάνεται το τέλος της σέκτας των βαμπίρ, της τύχης που είχε ξεκινήσει ο Samuel βασιζόμενος σε αυτή την πρώτη φωτογραφία. (Εδώ έχουμε μια από τις σπάνιες περιπτώσεις καθαρού υποκειμενικού πλάνου “eyeline match”)



Η διαδικασία της αιχμαλωσίας της τύχης παραπέμπει στην διαδικασία αναγνώρισης υπόπτων. Οι μελλοντικοί αιχμάλωτοι βρίσκονται πίσω από ένα τζάμι.



Από την άλλη μεριά του τζαμιού βρίσκονται αυτοί που θα τους «αιχμαλωτίσουν». Στο συγκεκριμένο καρέ η Sara τραβάει την φωτογραφία του «αιχμαλώτου» της.



Στη συνέχεια όλοι οι αιχμάλωτοι ποντάρονται...



στα στοιχήματα σαν μάρκες μαζί με άλλα άψυχα υλικά.



Το φίδι του Ιουνίου (Rokugatsu no hebi)

Σκηνοθεσία: Shinya Tsukamoto

Σενάριο: Shinya Tsukamoto

Cast: Asuka Kurosawa (Rinko Tatsumi), Yuji Kohtari (Shigehiko), Shinya Tsukamoto (Iguchi), Mansaku Fuwa,

Tomorowo Taguchi

Αγγλικός τίτλος: A Snake of June

Διάρκεια: 77'

Χώρα Παραγωγής: Ιαπωνία

Έτος Παραγωγής: 2002

Ένας εκβιαστής, ηδονοβλεψίας φωτογράφος, ο Iguchi, βγάζει φωτογραφίες μια παντρεμένη γυναίκα την ώρα που αυνανίζεται. Η Rinko, αυτό είναι το όνομα της γυναίκας, εργάζεται σε μια εταιρεία τηλεφωνικής ψυχολογικής υποστήριξης. Ο φωτογράφος απειλεί ότι θα στείλει τις φωτογραφίες στον σύζυγό της, ο οποίος είναι αρκετά μεγαλύτερος στην ηλικία και παθολογικά άρρωστος με την καθαριότητα. Για να αποκτήσει τις φωτογραφίες και όλα τα αρνητικά, ο Iguchi λέει στην Rinko ότι πρέπει να ντυθεί προκλητικά με μίνι φούστα και να αυνανιστεί σε δημόσιο χώρο.

Η έλλειψη επικοινωνίας ανάμεσα στην Rinko και στον σύζυγό της Shigehiko την οδηγούν στην απόφαση να ενδώσει στον εκβιασμό. Δέχεται λοιπόν τους όρους του εκβιαστή και ακολουθεί τις οδηγίες του από ένα κινητό τηλέφωνο. Η όλη διαδικασία στην

οποία την ωθεί ο εκβιαστής, την οδηγεί στην δική της σεξουαλική αφύπνιση. Ο εκβιαστής όμως, αφού της δίνει τα αρνητικά των φωτογραφιών, την παρακαλεί να επισκεφτεί το γιατρό της. Εκεί η Rinko διαπιστώνει ότι έχει καρκίνο του μαστού, και μαθαίνει από τον φωτογράφο αργότερα ότι και αυτός πάσχει από καρκίνο του στομάχου.

Ο σύζυγος της Rinko, Shigehiko, είναι ένας άντρας που αποφεύγει τις συναισθηματικές συγκρούσεις, δεν επισκέπτεται ούτε την άρρωστη μητέρα του στο νοσοκομείο, και τaráζεται πολύ με την ιδέα ότι η γυναίκα του θα κάνει μαστεκτομή. Η Rinko βλέποντας την αντίδραση του συζύγου της αποφασίζει να μην κάνει την εγχείρηση και καλεί τον φωτογράφο - ηδονοβλεψία να την φωτογραφίσει άλλη μια φορά, καθώς θα αυτοϊκανοποιείται σεξουαλικά σε δημόσιο χώρο. Όταν ο φωτογράφος βλέπει την Rinko γυμνή και ανακαλύπτει ότι δεν έχει κάνει εγχείρηση του μαστού, θεωρεί υπεύθυνο για το γεγονός τον άνδρα της, τον οποίο και απάγει, βασανίζει και ξυλοκοπά μέσα σε ένα εγκαταλειμμένο εργοστάσιο. Έντρομος μετά από αυτή την εμπειρία ο Shigehiko επιστρέφει στο σπίτι του, στην Rinko, κάνει έρωτα μαζί της και για πρώτη φορά μετά από πολλά χρόνια το ζευγάρι είναι σε θέση να επικοινωνήσει.

Η ταινία έχει καθαρές αισθητικές επιλογές, οι οποίες προκύπτουν από το σκηνοθετικό στιλ του Tsukamoto. Αξίζει να γίνει αναφορά σ' αυτό το στιλ σκηνοθεσίας, αφού ο Tsukamoto δεν είναι ευρέως γνωστός στην Ελλάδα παρά τον όγκο της εργασίας του. Το φίδι του Ιουνίου είναι η 17^η ταινία του.

Ο Tsukamoto ανήκει σε αυτή την ομάδα των γιαπωνέζων cult σκηνοθετών ταινιών χαμηλού κόστους, των οποίων το έργο τιμά και γνωστοποιεί στον δυτικό κόσμο ο Quentin Tarantino με ταινίες του, όπως το Kill Bill. Πρόκειται για έναν σκηνοθέτη με έντονες αναφορές στη βία, στο κυβερνοπάνκ (cyberpunk) και στην βιομηχανική

(biomechanic) του ανθρώπινου σώματος. Οι πιο γνωστές του ταινίες είναι το *TETSUO I: Ο σιδερένιος άνθρωπος* και *TETSUO II: Το σώμα σφυρί*.

Η ταινία που εξετάζεται σε αυτή την εργασία απομακρύνεται βέβαια από αυτό το στιλ, αφού είναι μια από τις ταινίες της ωριμότητας του σκηνοθέτη, όταν πια σταμάτησε την εξερεύνηση αυτών των θεμάτων και στράφηκε σε ζητήματα που σχετίζονται με το ανθρώπινο σώμα και τη σχέση του με τις μεγαλουπόλεις, αλλά με πιο βιολογικό τρόπο¹⁹⁶. Παρ' όλα αυτά υπάρχουν σκηνές μέσα στην ταινία που κάνουν αναφορές στις μηχανές, π.χ. το φιδίσιο μηχανικό πέος του φωτογράφου- εκβιαστή, που τυλίγεται γύρω από το λαιμό του Shigehiko στη σκηνή του ξυλοδαρμού του.

Ο Tsukamoto πάντα ήθελε να κάνει μια ερωτική ταινία και έβαζε ερωτικά στοιχεία στις παλαιότερες ταινίες του, τα οποία όμως κάλυπτε κάτω από το βιασμό της σάρκας από το μέταλλο.¹⁹⁷ Κατά την περίοδο του Ιουνίου στην Ιαπωνία έχει τρομερή υγρασία και ζέστη, πράγμα που του ενέπνεε τον ερωτισμό. Για πολλά χρόνια όμως ανέβαλε την ιδέα από Ιούνιο σε Ιούνιο, έχοντας πάντα στο μυαλό του τον βασικό άξονα ενός εκβιαστή που εκβιάζει μια νοικοκυρά. Τον βασικό ρόλο ήθελε να τον παίξει ο ίδιος, πράγμα που συνέβη τελικά στην ταινία που παρουσιάζεται σ' αυτή την διατριβή.¹⁹⁸

Οι πηγές έμπνευσης του για την πρωτότυπη ιδέα ήταν η νουβέλα του George Bataille: *Histoire de l'oeil*, του 1928, μια αποκαλυπτική ερωτική ιστορία δύο εφήβων, που ξεκινάει από ένα απλό ερωτικό παιχνίδι, γίνεται όμως όλο και πιο βίαιη και καταλήγει

¹⁹⁶ Για τη σχέση σώματος- πόλης και για την ηδονοβλεψία στον κινηματογράφο βλ.Π. Ρηγοπούλου, *Το σώμα, ικεσία και απειλή, Πλέθρον, Αθήνα 2003, σελ. 111κ.ε*

¹⁹⁷ *Iron Man- the cinema of Shinya Tsukamoto*, Tom Mes, FAB Press Publication, Surrey U.K., 2005, σελ. 167

¹⁹⁸ *Iron Man- the cinema of Shinya Tsukamoto*, ό.π., σελ. 167

στο θάνατο των ερωτικών συντρόφων. Πηγή έμπνευσής του είναι επίσης και οι μονοχρωματικές, ασπρόμαυρες δηλαδή φωτογραφίες γυμνού, καλλιτεχνών, όπως του Robert Mapplethorpe, του Helmut Newton, του Man Ray και του Bruce Weber.¹⁹⁹ Στο τελικό σενάριο της ταινίας, το οποίο απομακρύνθηκε από την αρχική ιδέα, που ήταν πιο βίαιη και πορνογραφική, έπαιξε ρόλο ακόμη ένα στοιχείο, μια ζωγραφιά που είχε κάνει ο ίδιος ο Tsukamoto, όταν ήταν στο δημοτικό σχολείο, η οποία παρίστανε ένα σαλιγκάρι που σέρνεται πάνω σε ένα φύλλο ενός ανθισμένου λουλουδιού. Αυτή είναι μια εικόνα που επανέρχεται συχνά μέσα στην ταινία σαν μοτίβο και σηματοδοτεί τον ερωτισμό και την υγρασία, αφού ο ίδιος ο σκηνοθέτης θεωρεί το δέρμα, το οποίο καλύπτεται από υγρές σταγόνες άκρως ερωτικό.²⁰⁰ Το υγρό στοιχείο τονίζει τη σχέση φθοράς του ανθρώπινου αισθησιασμού με το τσιμέντο της μοντέρνας πόλης, σχέση που απασχολεί όλες τις ταινίες του Tsukamoto.²⁰¹

Το casting των ηθοποιών βοηθάει εξαιρετικά στην ανάδειξη της σχέσης του ζευγαριού. Η Asuka Kurosawa είναι μια γυναίκα γύρω στα τριάντα, πολύ όμορφη, η οποία έρχεται σε μεγάλη αντίθεση με τον Yuji Kohtari, τον σύζυγό της, ο οποίος είναι καμιά δεκαπενταριά χρόνια μεγαλύτερός της, φαλακρός και σχετικά υπέρβαρος. Σε κάποια σκηνή ο εκβιαστής, προσπαθώντας να

¹⁹⁹ Iron Man- the cinema of Shinya Tsukamoto, ό.π., σελ. 167

²⁰⁰ Iron Man- the cinema of Shinya Tsukamoto, ό.π., σελ. 168

²⁰¹ «Οι ταινίες μου πάντα μιλάνε για τη συσχέτιση μεταξύ της μείωσης των φυσικών αισθήσεων και τη σύγχρονη τσιμεντένια πόλη. Ζούμε σε αυτές τις πόλεις και σιγά σιγά χάνουμε τη σωματικότητα που είναι ένα βασικό μέρος της ανθρωπότητας. Αλλά αν το νερό τεθεί σε αυτή την εξίσωση, τα πράγματα αλλάζουν. Το νερό διεγείρει την ανάπτυξη των φυτών και των ζιζανίων μεταξύ του σκυροδέματος, τα οποία με τη σειρά τους προσελκύουν τα έντομα, και φέρνουν ζωή σε αυτό τον τσιμεντένιο κόσμο. Νέα ζωή γεννιέται είτε σας αρέσει είτε όχι, αυτό σας κάνει να ευαισθητοποιήστε περισσότερο για το δικό σας σώμα». Iron Man- the cinema of Shinya Tsukamoto, ό.π., σελ. 170

αφυπνίσει τις ερωτικές επιθυμίες της Rinco, της λέει ότι διάλεξε με ασφάλεια τον άνδρα της, ο οποίος αποκλείεται να την απατήσει, αλλά και να την καταλάβει.

Όπως και στις προηγούμενες ταινίες του, έτσι και εδώ ο Tsukamoto χρησιμοποιεί ένα τρίτο καταλυτικό άτομο, το οποίο μπαίνει στη ζωή του ζευγαριού, για να το απελευθερώσει. Η μεταμόρφωση ιδιαίτερα της Rinco σε στιλιστικό επίπεδο, καθώς κυλάει η ταινία και αφυπνίζεται η σεξουαλικότητά της, είναι θεαματική. Στην αρχή παρουσιάζεται σχεδόν ανδρόγυνη με πολύ κοντά μαλλιά, αυστηρά επαγγελματικά ρούχα και γυαλιά, ενώ στη συνέχεια αρχίζει να ντύνεται πιο θηλυκά και να φοράει μακιγιάζ. Στιλιζαρισμένο είναι επίσης και το παίξιμο των ηθοποιών, οι οποίοι μιλούν μεταξύ τους, χωρίς να συναντιούνται οι άξονες των ματιών τους και χωρίς να αγγίζονται, παρά μόνο στο τέλος της ταινίας.

Αναμφίβολα πρωταγωνίστρια της ταινίας είναι η Rinco.²⁰² Ο πρωταγωνιστικός ρόλος της γυναίκας δηλώνεται από τη χρονική διάρκεια των τριών κεφαλαίων, στα οποία χωρίζεται η ταινία. Το πρώτο κεφάλαιο που διακρίνεται με το θηλυκό σήμα ♀ έχει διάρκεια 37' ενώ το δεύτερο, αυτό με το αρσενικό σήμα ♂, διαρκεί 8'. Το τρίτο κεφάλαιο έχει ως σήμα ένα συνδυασμό των δύο προηγούμενων με δύο αρσενικά και ένα θηλυκό και σε αυτό αναμφισβήτητα πρωταγωνιστεί η Rinco, η οποία δέχεται τις μεγαλύτερες αλλαγές στα συναισθήματα και στο χαρακτήρα της. Είναι μια γυναίκα που της αρέσει να προσφέρει στη δουλειά της και να συμβουλεύει τους ασθενείς. Βρίσκεται όμως στη συνέχεια στη

²⁰² «Η ταινία αποκαλύπτει σε βάθος τη στάση της έναντι της γυναίκας πρωταγωνίστριας. ... Η πραγματική ικανοποίηση και απελευθέρωση είναι της Rinco .. αναπτύσσεται σε μια γυναίκα με αυτοεπίγνωση και αυτοπεποίθησή σε επαφή με τη δική της προσωπικότητα, σε μια γυναίκα που δεν αφήνει τους κανόνες που επιβάλλονται από το περιβάλλον από της, να αποφασίζουν πώς θα πρέπει να ζει τη ζωή της.»The midnight eye guide to new Japanese film, Tom Mes and Jasper Sharp, stone Bridge Press, Berkeley CA, 2005, σελ.157

θέση του ασθενή και δέχεται παροτρύνσεις από τον εκβιαστή της, για να αντιμετωπίσει τον εαυτό της, τα συναισθήματά της, ώστε να οδηγηθεί έξω από την σωματική και συναισθηματική καταπίεσή της. Πράγματι ο Iguchi της λέει στο τηλέφωνο: «Θέλω απλά να κάνεις αυτό που πραγματικά θέλεις». Ο εκβιασμός του Iguchi φυσικά υπάρχει, αλλά το χειρότερο που μπορεί να συμβεί στην Rinco, αν δεν υπακούσει σ' αυτόν, είναι να μάθει ο σύζυγος της τις σεξουαλικές επιθυμίες της.²⁰³

Ο Iguchi δεν εμφανίζεται ως διεστραμμένος ηδονοβλεψίας. Ήδη από την αρχή της ταινίας παρουσιάζει σε έναν αρχισυντάκτη περιοδικού τη φωτογραφία ενός δονητή σε ένα άσπρο φόντο και έρχεται σε αντίθεση με τον προηγούμενο φωτογράφο, που παρουσίασε φωτογραφίες γυναικών με τις οποίες έκανε σεξ. Όλες οι πράξεις του κατά τη διάρκεια της ταινίας οδηγούν την Rinco στην σεξουαλική της απελευθέρωση και δείχνουν ότι νοιάζεται γι' αυτήν. Κρατάει το τελευταίο αρνητικό μιας φωτογραφίας, γιατί είναι η απόδειξη της αρρώστιας της, αλλά και τη συμβουλεύει να επισκεφτεί το γιατρό της. Κινηματογραφικά αποδίδεται αυτό από το γεγονός ότι ο Iguchi και η Rinco ποτέ δεν συναντιούνται παρά μόνο στη σκηνή της κλιμάκωσης, στο τέλος της ταινίας, όταν η Rinco του ζητάει να τη φωτογραφίσει για τελευταία φορά. Ο Iguchi επικοινωνεί με την Rinco μόνο μέσω ενός τηλεφώνου και έτσι σιγά σιγά γίνεται η φωνή του μυαλού της, που της λέει να κάνει αυτό που πραγματικά επιθυμεί.

²⁰³ «Η φωτογραφική μηχανή δεν βιάζει ούτε κατακτά, αν και μπορεί να συμπεράνει, να διεισδύσει, να καταπατήσει, να παραμορφώσει, να εκμεταλλευτεί και με την ευρύτερη δυνατή μεταφορική έννοια, να δολοφονήσει – δραστηριότητες όλες που, αντίθετα με τις σεξουαλικές παρενοχλήσεις, μπορούν να διεξαχθούν από απόσταση και με κάποια αποξένωση». S. Sontag, *Περί φωτογραφίας*, μτφ. Η. Παπαϊωάννου, ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ, Αθήνα 1993, σελ. 24

«Η Rinco απελευθερώνεται ακούγοντας την δική της επιθυμία και γίνεται μια γυναίκα πιο δυνατή παρά ποτέ».²⁰⁴ Η δύναμή της αυτή την ωθεί στο να καταλάβει ότι και ο σύζυγός της χρειάζεται βοήθεια, ώστε να απελευθερωθεί από τη δική του καταπίεση και να αφήσει τα συναισθήματά του ελεύθερα. Ρίχνει λοιπόν μια από τις φωτογραφίες με τον αυνανισμό της στο νερό της βροχής, ώστε να την βρει ο Shigehiko και να του εξάψει την περιέργεια και τη ζήλια. Ζητάει επίσης από τον Iguchi να δώσει όλες τις φωτογραφίες της τελευταίας φωτογράφησης στον σύζυγό της.

Οι σκηνές με τα οράματα και τα βασανιστήρια που βλέπει ο Shigehiko φανερώνουν τη δική του καταπίεση. Στο επίπεδο της σκηνοθεσίας επιτρέπουν στον Tsukamoto να κάνει αναφορές στις προηγούμενες ταινίες του, αφού εδώ χρησιμοποιεί μηχανικά εξαρτήματα: τα κωνικά κιάλια, τη σφαιρική δεξαμενή του νερού και τον φιδίσιο μεταλλικό φαλλό, ο οποίος εμφανίζεται στη σκηνή του βασανισμού του Shigehiko. Ο μεταλλικός φαλλός που βγαίνει από το σώμα του φωτογράφου και τυλίγεται γύρω από τον λαιμό του Shigehiko στραγγαλίζοντας τον, αποτελεί μια ολοφάνερη αναφορά στη βιομηχανική εμμονή του Tsukamoto. Όλα αυτά παραπέμπουν στο cyberpunk.²⁰⁵

Στη σκηνή που ακολουθεί την ανεύρεση της φωτογραφίας από τον Shigehiko παρουσιάζεται η αλλαγή στη σχέση του ζευγαριού. Ο Shigehiko έχει αντιληφθεί πια ότι έχει επιθυμίες, αλλά αυτό δεν είναι

²⁰⁴ Iron Man- the cinema of Shinya Tsukamoto, Tom Mes, FAB Press Publication, Surrey U.K., 2005, σελ. 182

²⁰⁵ «Αν και δίνει μεγαλύτερη έμφαση από ποτέ στην ανθρώπινη μορφή, όπως είναι, απείραχτη από μετάλλαξη ή ακρωτηριασμό, ο σκηνοθέτης προσθέτει περιστασιακά μερικές από τις αγαπημένες του εμβιομηχανικές εικόνες. Αν και φαινομενικά σε αντίθεση με το ρεαλιστικό ύφος της ταινίας, αυτές οι στιγμές έχουν περισσότερο συμβολική λειτουργία, ενεργώντας ως οπτικοποίηση των συναισθημάτων του χαρακτήρα.» The midnight eye guide to new Japanese film, Tom Mes and Jasper Sharp, stone Bridge Press, Berkeley CA, 2005, σελ.157

αρκετό. Ζητάει από τον Iguchi όλες τις φωτογραφίες και ακολουθεί ο ξυλοδαρμός του από τον φωτογράφο.

Ο Shigehiko τρέχει τρελός από ζήλια στο σπίτι του κρατώντας ένα κλεμμένο όπλο από έναν αστυνομικό, αλλά βρίσκει την Rinko μόνη της να τον περιμένει. Η τελική ερωτική σκηνή φανερώνει πια την σεξουαλική απελευθέρωση και των δύο μελών του ζευγαριού, ενώ η αμφισημία για το αν η Rinko έκανε μαστεκτομή ή όχι δηλώνει ότι τελικά ο καρκίνος της ήταν ένα σύννεφο πάνω από τη σχέση του ζευγαριού, αλλά η τελική απόφαση για την εγχείρηση δεν ενδιαφέρει πλέον την ταινία.

Ο Tsukamoto αρχικά ήθελε να κινηματογραφήσει σε τετράγωνο κάδρο, αλλά επειδή αυτό αποδείχτηκε αδύνατο τεχνικά, η ταινία γυρίστηκε τελικά στο στάνταρ μέγεθος του κάδρου.²⁰⁶

Η ταινία κινηματογραφήθηκε σε 16mm φιλμ και στη συνέχεια μεγεθύνθηκε σε 35mm, αυτό το γεγονός όμως προκαλεί συνήθως κόκκο στη φωτογραφία. Για να μειωθεί ο κόκκος, το φιλμ εκτυπώθηκε σε έγχρωμο αρνητικό, πράγμα που έκανε τη φωτογραφία της ταινίας να έχει καλύτερη ποιότητα ως προς την έλλειψη του κόκκου. Συγχρόνως όμως αυτή η τεχνική έδωσε την δυνατότητα στους συντελεστές της ταινίας να επιλέξουν μια χρωματική απόχρωση πάνω στην ασπρόμαυρη εικόνα. Επιλέχτηκε λοιπόν το μπλε χρώμα, για να δώσει την αίσθηση του νερού. Το αποτέλεσμα ικανοποίησε τον Tsukamoto, γιατί η αίσθηση που αποκομίζει ο θεατής είναι μια μεγαλούπολη από μπετόν, η οποία είναι σημαδεμένη και μούσκεμα από τις βροχές του Ιουνίου.²⁰⁷

²⁰⁶ «Η επιλογή του ratio της οθόνης ορίστηκε από την επιθυμία του σκηνοθέτη να διαχωρίσει τον χαρακτήρες στην οθόνη, για να τους απομονώσει μέσα σε ένα τετράγωνο κάδρο του ενός προσώπου, προκειμένου να τονίσει την μοναξιά. Ο Tsukamoto επιδίωκε επίσης να προκαλέσει μία αίσθηση εγκλεισμού ...» *Iron Man: the cinema of Shinya Tsukamoto*, Tom Mes, FAB Press Publication, Surrey U.K., 2005, σελ. 172

²⁰⁷ *The making of*, σχολιασμός στο DVD του παραγωγού Shinichi Kawahara

Ο Tsukamoto λέει ότι το θέμα όλων των ταινιών του είναι οι μεγαλουπόλεις και οι άνθρωποι. Και σε αυτή την ταινία θεωρεί ότι επεκτείνει το ίδιο θέμα. Η βασική βέβαια σύλληψη της ταινίας ήταν ό,τι σχετίζεται με τον ερωτισμό. Όταν σκεφτόταν την ταινία, ήξερε ότι δεν ήθελε να κάνει κάτι το εκκεντρικό, αλλά είχε μια αρκετά συγκεκριμένη ιδέα για το οπτικό στίλ της ταινίας, αυτό που θα μπορούσε να εξυπηρετήσει καλύτερα το θέμα. Το πρώτο πράγμα λοιπόν που σκέφτηκε για την ταινία που θα περιείχε γυμνό, ήταν να την γυρίσει ασπρόμαυρη. «Η ασπρόμαυρη φωτογραφία έχει από μόνη της έναν αισθησιασμό ή ερωτισμό. Επίσης ήθελα να δείξω την ανθρώπινη σάρκα χρησιμοποιώντας το κοντράστ που προσφέρει το ασπρόμαυρο»²⁰⁸.

Όλη η ταινία στιγματίζεται από το γεγονός ότι βλέπουμε τα φυσικά και οργανικά πράγματα μέσα από στρογγυλά ανοίγματα, όπως στη σκηνή του βασανισμού του άνδρα της Rinoko. Σε αντίθεση με τα τεχνητά πράγματα που τα βλέπουμε σε ορθογώνιο πλαίσιο.²⁰⁹

Η ταινία συνειδητά καλύπτεται από την αρχή ως το τέλος από τη βροχή, επιλογή του Tsukamoto, αφού η πλοκή διαδραματίζεται την εποχή των βροχών τον Ιούνιο.²¹⁰ Ο φωτισμός λοιπόν των εξωτερικών σκηνών με τη βροχή ήταν μια δύσκολη υπόθεση, αφού η βροχή, για να γίνεται ορατή, χρειάζεται φωτισμό από πίσω (Backlight), πράγμα όμως που δεν επιτρέπει τα πολύ ανοιχτά κάδρα.

²⁰⁸ The making of, DVD. Σχολιασμός του Tsukamoto.

²⁰⁹ «Βλέπουμε ένα κόσμο φτιαγμένο από μπετόν κατά τη διάρκεια όλης της ταινίας, αλλά μέσα από στρογγυλά ανοίγματα βλέπουμε φυσικά, οργανικά πράγματα και αυτό είναι μια οπτική αντίληψη σ' αυτήν την ταινία.» The making of, DVD. Σχολιασμός του Tsukamoto.

²¹⁰ «Ήθελα το σύνολο της ταινίας να το περιβάλλουν οι εικόνες της βροχής. Το μπλε για μένα είναι το χρώμα του τσιμέντου μούσκεμα από το νερό της βροχής και που αντικατοπτρίζει την συννεφιά». Iron Man- the cinema of Shinya Tsukamoto, Tom Mes, FAB Press Publication, Surrey U.K., 2005, σελ. 171

Γι' αυτό το λόγο οι τοποθεσίες των γυρισμάτων επιλέχθηκαν με πολύ προσοχή, ώστε να διευκολύνουν το φωτισμό.²¹¹

Ο ήχος της ταινίας σημαδεύεται επίσης από τον ήχο της βροχής, από την αρχή ως το τέλος του soundtrack, που είναι dolby surround, ώστε να εντείνεται η αίσθηση της συνεχούς βροχής.²¹² Χρησιμοποιήθηκαν λοιπόν πάρα πολλοί ηχογραφημένοι ήχοι βροχής, οι οποίοι συνοδεύτηκαν από εφέ, ώστε να συμβαδίζουν με τους χώρους στους οποίους ακούγονται. Στους τίτλους της αρχής και του τέλους ακούγεται το «Κύριε ελέησον» από χορωδία, ενώ ένα μοναδικό μουσικό θέμα διατρέχει όλη την ταινία. Ο Tsukamoto ζήτησε αυτό το θέμα να είναι έτσι, ώστε να υποδηλώνει κάτι το γλοιώδες και σερνάμενο.²¹³ Εξαίρεση αποτελεί η σκηνή της σεξουαλικής απελευθέρωσης της Rinko, όπου ακούγεται ένα μουσικό θέμα πιο γρήγορο, πιο μοντέρνο και πιο έντονο, το οποίο συνοδεύει βέβαια και την επιτάχυνση του μοντάζ της εικόνας στη δεδομένη σκηνή. Ένα άλλο ηχητικό μοτίβο της ταινίας, το οποίο επανέρχεται συχνά, είναι ο ήχος του φλας της φωτογραφικής μηχανής.

Οι φωτογραφίες που στέλνει ο Iguchi στην Rinko βρίσκονται σε φακέλους με την επιγραφή: «Τα μυστικά του άνδρα σου» και κινητοποιούν την ήσυχη και βαρετή ζωή της Rinko, αλλά φυσικά και το σενάριο της ταινίας. Κινηματογραφούνται καλύπτοντας σχεδόν ολόκληρο το κάδρο και οι θεατές τις βλέπουν σε υποκειμενικό κάδρο της Rinko, καθώς τις γυρίζει έντρομη και σοκαρισμένη τη μία μετά την άλλη. Σε κάποιες περιπτώσεις, βλέπουμε να δημιουργείται ο άξονας του βλέμματος της Rinko προς τις φωτογραφίες μέσω του μοντάζ των cut ανάμεσα σε κάθε φωτογραφία, που

²¹¹ The making of, σχολιασμός στο DVD του φωτιστή Keisuke Yoshida.

²¹² «Επειδή η ταινία διαδραματίζεται το βροχερό μήνα του Ιουνίου, αποφάσισα ότι θα βρέχει από την αρχή ως το τέλος της ταινίας. Άλλωστε το να φτάνω τα πράγματα στα άκρα αποτελεί στοιχείο της υπογραφής μου». The making of, σχολιασμός στο DVD του Tsukamoto.

²¹³ The making of, σχολιασμός στο DVD του υπεύθυνου ήχου Masaya Kitada.

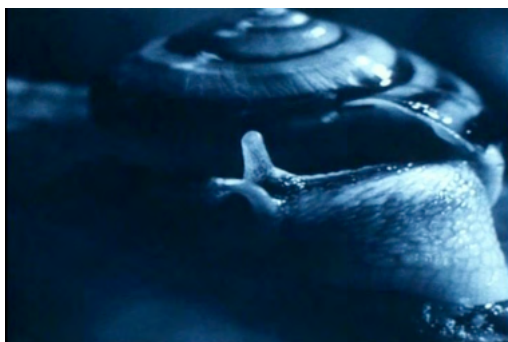
κινηματογραφείται από τη δικιά της οπτική γωνία και του κοντινού πλάνου της, καθώς τις βλέπει. Άλλες φορές, ενώ οι φωτογραφίες αρχίζουν να παρουσιάζονται σε ένα πλάνο που είναι υποκειμενικό της Rinco, αλλά περιλαμβάνει μέσα στο κάδρο και τα χέρια της, η κάμερα κινείται με zoom in, ώστε το πλάνο να τελειώνει με τις φωτογραφίες σε full frame, καλύπτοντας δηλαδή όλο το κάδρο. Σε αντίθεση με τον Αντονιόνι, ο οποίος στο Blow up διαφοροποιούσε τη δική του κινηματογραφική κάμερα από την φωτογραφική κάμερα του πρωταγωνιστή του, παρουσιάζοντας ελαφρώς διαφορετικά κάδρα στις εμφανισμένες φωτογραφίες, ο Tsukamoto, όταν εμφανίζονται οι φωτογραφίες, τις δείχνει ακριβώς με το ίδιο κάδρο που τις βλέπαμε, όταν κινηματογραφούνταν η σκηνή της φωτογράφισης, παρόλο που βλέπαμε ότι ο φωτογράφος ήταν σε άλλη οπτική γωνία απ' αυτή της κινηματογραφικής κάμερας. Ενοποιεί λοιπόν τις δύο κάμερες, ίσως γιατί ο ίδιος, ο σκηνοθέτης Tsukamoto δηλαδή, υποδύεται και τον ρόλο του φωτογράφου – ηδονοβλεψία.

Πρώτο σημείο ανατροπής στην ταινία είναι το πρώτο πακέτο φωτογραφιών που λαμβάνει η Rinco από τον εκβιαστή – φωτογράφο. Οι φωτογραφίες αυτές μας πηγαίνουν σε ένα νέο επίπεδο της ιστορίας και προσφέρουν διαφορετικό επίκεντρο για την περαιτέρω εξέλιξη της πλοκής. Η φωτογραφία που βρίσκεται στη λάσπη ο Shigehiko αποτελεί σημείο αντιστρεπτικότητας, που μεταβάλλει τον πρωταγωνιστή της ταινίας από την Rinco στον Shigehiko, αφού παρακολουθούμε πλέον τα πράγματα από την δική του οπτική πλευρά.

Ο δραματουργικός ρόλος της φωτογραφίας στην ταινία φανερώνεται από την πρώτη σκηνή, πριν ακόμη πέσουν οι τίτλοι της αρχής. Ο φωτογράφος κοιτάει κάποιες ερωτικές φωτογραφίες, ενώ στη συνέχεια τον βλέπουμε να εμφανίζει φωτογραφίες αντικειμένων στο σκοτεινό θάλαμο. Οι φωτογραφίες που στέλνει ο φωτογράφος στην Rinco (τρία πακέτα) είναι το μέσο εκβιασμού, είναι η

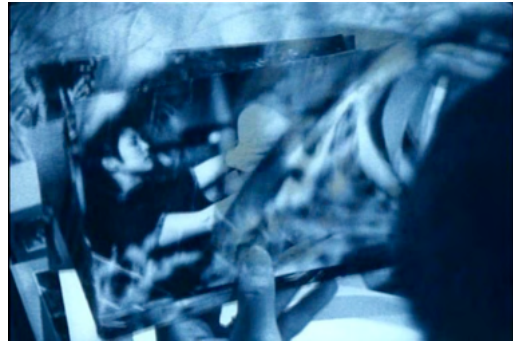
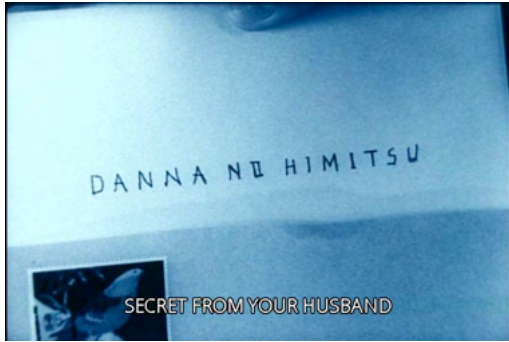
ικανοποίηση του ηδονοβλεψία και, βέβαια, το μέσο που θα οδηγήσει την Rinco στην σεξουαλική της απελευθέρωση. Η μία φωτογραφία, που βρίσκει ο Shigehiko μέσα στη λάσπη και τη βροχή, είναι το στοιχείο που τον κάνει να υποψιαστεί τη γυναίκα του και να την ακολουθήσει στην τελευταία της φωτογράφιση. Όταν η Rinco αποφασίζει ότι δεν θα κάνει μαστεκτομή και στην ουσία αποδέχεται το θάνατο της, ακολουθεί την ίδια πορεία που της είχε υποδείξει ο εκβιαστής της, πλήρως ξένοιαστη, άνετη και απελευθερωμένη. Αυτή η πορεία τελειώνει στην τελευταία γυμνή της φωτογράφιση, που για την ίδια αποτελεί την απόδειξη της ελευθερίας της. Για τον φωτογράφο είναι η αποκάλυψη ότι δεν υπέστη την μαστεκτομή και για τον άνδρα της είναι μια αποκάλυψη για τη γυναίκα του και την ψυχολογία της μέσα στο γάμο τους.

Η ταινία υποστηρίχτηκε πολύ από τον φεμινιστικό κύκλο του Φεστιβάλ της Βενετίας του 2002, όπου κέρδισε το Ειδικό Βραβείο της Κριτικής Επιτροπής.



Ο Tsukamoto χρησιμοποιεί μοτίβα στην ταινία του, όπως το βροχερό Τόκιο, το νερό της βροχής πάνω στα λουλούδια και στους δρόμους και την παιδική του εικόνα με το σαλιγκάρι που σέρνεται. Όλες αυτές εικόνες επαναλαμβάνονται σε τακτά διαστήματα στην ταινία, για να δηλώσουν την υγρασία και τον ερωτισμό του Ιουνίου στην Ιαπωνία.

Το ίδιο συμβαίνει και με την σκηνή στο μπάνιο. Το υγρό στοιχείο κυριαρχεί και ο Tsukamoto έχει την ευκαιρία να χρησιμοποιήσει τον φεγγίτη που έχει το σχήμα του κύκλου, για να δείξει οργανικά στοιχεία. Στην ηχητική μπάντα επίσης το νερό που πέφτει ακούγεται συνέχεια σε όλη την ταινία και η μπλε απόχρωση της ταινίας εντείνει την αίσθηση της υγρασίας.





Η Rinko δέχεται το πρώτο πακέτο φωτογραφιών με το ταχυδρομείο το οποίο γράφει: «Το μυστικό από τον άντρα σου».

Ο Tsukamoto σκηνοθετεί πρώτα κόβοντας ανάμεσα στο πρόσωπο της Rinko και σε ψευδοϋποκειμενικό κρατώντας τους άξονες του βλέμματος της Rinko προς τις φωτογραφίες.

Η Rinko ξεφυλλίζει έντρομη τις φωτογραφίες με πολύ μεγάλη ταχύτητα και, κάθε φορά που γίνεται cut στο πρόσωπο της Rinko και επιστρέφουμε πίσω στις φωτογραφίες με άλλο cut, οι φωτογραφίες καλύπτουν όλο και μεγαλύτερη επιφάνεια στην οθόνη. Κινηματογραφούνται δηλαδή σε πιο κοντινό πλάνο, ώσπου στο τέλος καλύπτουν όλη την οθόνη.

Το ψευδοϋποκειμενικό πλάνο γίνεται υποκειμενικό καθώς ο φακός κάνει ένα μικρό zoom in υποδηλώνοντας το βύθισμα της Rinko στις φωτογραφίες, καθώς συνειδητοποιεί σταδιακά τον εκβιασμό.



Ο Shigehiko γυρίζοντας στο σπίτι πάλι μέσα στη βροχή ...



Βλέπει στο δρόμο μια τσαλακωμένη φωτογραφία που την έχει πετάξει η Rinko επίτηδες, ώστε να την βρει αυτός. Η συγκεκριμένη φωτογραφία είναι μια απλώς από τις φωτογραφίες με τις οποίες εκβίαζε ο Ι. την Rinko, αλλά δραματουργικά εδώ ωθεί την ταινία σε ένα νέο επίπεδο.



Ο Shigehiko σκύβει και μαζεύει τη φωτογραφία, ενώ στη συνέχεια την βλέπει έκπληκτος.



Οι θεατές βλέπουν τη φωτογραφία, καθώς την ανοίγει (επειδή είναι τσαλακωμένη) ο Shigehiko. Αλλά δεν υπάρχει υποκειμενικό πλάνο του Shigehiko στη φωτογραφία ούτε κάποιο άλλο κοντινό πλάνο σε αυτήν.



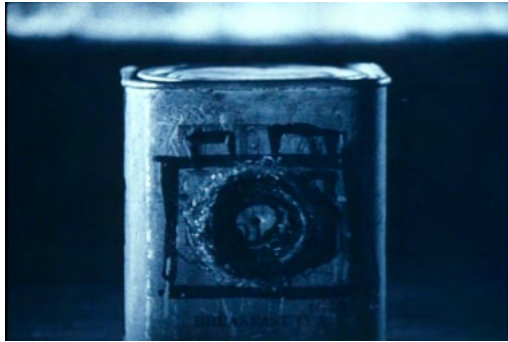
Η κάμερα παραμένει πάνω στον Shigehiko, για να μπορέσει να δείξει την έκπληξη και την ταραχή του.



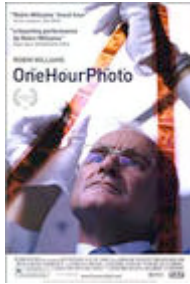
Στον εφιάλτη του Shigehiko ο S. Tsukamoto χρησιμοποιεί κάποιες από τις αγαπημένες του συσκευές - μηχανήματα.

Χρησιμοποιεί τον κύκλο και, για να καδράρει αυτό που βλέπουν οι θεατές του show μέσα από κωνικούς φακούς που φοράνε στο κεφάλι τους, αλλά τον χρησιμοποιεί και, για να εσωκλείσει μέσα στην κυκλική δεξαμενή το ζευγάρι που θα αρχίσει να πνίγεται, μόλις αυτή γεμίσει νερό.

Οι κώνοι αυτοί επίσης αποτελούν σήμα κατατεθέν των μηχανικών προεκτάσεων του ανθρώπινου σώματος που αρέσκεται να χρησιμοποιεί στις ταινίες του ο σκηνοθέτης.



Ο Iguchi φωτογραφίζει τον «Θάνατο του» με την πρώτη του φωτογραφική μηχανή, μια Camera obscura. Στη συνέχεια εμφανίζει τις φωτογραφίες στο σκοτεινό θάλαμο. Η μια δείχνει τον ίδιο να κάθεται μέσα στο δωμάτιο και η άλλη δείχνει το δωμάτιο άδειο. Ο Iguchi τοποθετεί τη μια φωτογραφία δίπλα στην άλλη και στην συνέχεια ο Tsukamoto με την κινηματογραφική του κάμερα κάνει μια κίνηση rap σε κοντινό πλάνο από τη φωτογραφία με τον Iguchi στη φωτογραφία με το άδειο δωμάτιο σηματοδοτώντας την απουσία. Πρόκειται και στις δύο περιπτώσεις για υποκειμενικά πλάνα του Iguchi και άρα και του Tsukamoto που τον υποδέεται.



One Hour Photo

Σκηνοθεσία: Mark Romanek

Σενάριο: Mark Romanek

Cast: Robin Williams (Sy Parrish), Connie Nielsen (Nina Yorkin), Michael Vartan (Will Yorkin), Dylan Smith (Jake Yorkin), Erin Daniels (Maya Burson)

Διάρκεια 96'

Γλώσσα: Αγγλικά

Χώρα Παραγωγής: ΗΠΑ

Έτος παραγωγής: 2002

Ο Seymour 'SY' Parrish δουλεύει εδώ και 20 χρόνια ως εμφανιστής φωτογραφιών σε ένα πολυκατάστημα. Γνωρίζει πολύ καλά τη δουλειά της γρήγορης εμφάνισης της φωτογραφίας και είναι τελειομανής. Ο SY όμως ζει συγχρόνως μια πολύ θλιμμένη και μοναχική ζωή. Ανάμεσα στους καλύτερους και παλαιότερους πελάτες του είναι η οικογένεια Yorkin, η οποία αποτελείται από τον πατέρα Will, τη μητέρα Nina και τον μικρό τους γιο Jake. Η οικογένεια Yorkin μοιάζει να έχει τα πάντα και να εκπληρώνει κάθε όνειρό της. Ο SY αρχίζει να την παρακολουθεί και να την κατασκοπεύει, θέλοντας να γίνει μέλος της και συγχρόνως ζει με φαντασιώσεις ότι ανήκει ήδη σε αυτήν. Ανακαλύπτει όμως κάποια στιγμή ότι δεν πρόκειται για την τέλεια οικογένεια, όπως εκ πρώτης όψεως φαίνεται. Αποφασίζει λοιπόν να βάλει μια τάξη στα πράγματα, αποκαλύπτοντας τις ατέλειες και τα μυστικά της οικογένειας αυτής.

Οι τίτλοι αρχής της ταινίας περνούν μπροστά από την οθόνη σαν αρνητικό φωτογραφικό φιλμ, που περνάει καρέ καρέ μέσα από το μηχάνημα της γρήγορης εμφάνισης και εκτύπωσης φωτογραφιών.²¹⁴

Το πρώτο κάδρο μετά τους τίτλους δείχνει μια ψηφιακή φωτογραφική μηχανή όμοια με αυτές που υπάρχουν στα αστυνομικά τμήματα, για να φωτογραφίζονται οι συλληφθέντες. Το φλας ανάβει και αμέσως εμφανίζεται η ψηφιακή φωτογραφία του SY στο κομπιούτερ ενός αστυνομικού. Το αστυνομικό τμήμα είναι ένα κλινικά καθαρό περιβάλλον με ομοιόμορφο φωτισμό, λευκούς τοίχους και ψυχρά χρώματα. Η σεκάνς συνεχίζεται με την ανάκριση του SY από έναν αστυνομικό, ο οποίος φέρνει τις φωτογραφίες που είχε βγάλει νωρίτερα ο SY. Ο SY ενδιαφέρεται μόνο για την ποιότητα των φωτογραφιών, αλλά δεν του επιτρέπουν να τις δει. Η σκηνή είναι από το τέλος της ταινίας, εμβόλιμη στην αρχή της. Όλη η ταινία θα δοθεί σε φλας μπακ βασισμένο στην ερώτηση του αστυνομικού προς τον SY: Τι ήταν αυτό που σε αναστάτωσε στον William Yorkin τόσο; Τι έκανε, ώστε να τα προκαλέσει όλα αυτά;

Το φλας μπάκ ξεκινάει. Οι επόμενες σκηνές συστήνουν την οικογένεια Yorkin, το υπερσύγχρονο σπίτι τους και την σχέση τους με τον SY. Είναι οι καλύτεροι τακτικοί πελάτες του και γι' αυτό τους εξυπηρετεί πρόθυμα και γρήγορα. Βλέπουμε επίσης τον SY να εργάζεται και αντιλαμβανόμαστε την πειθαρχία και προσοχή, με την οποία ασκεί το επάγγελμά του στο πολυκατάστημα SavMart. Χρωματικά και αισθητικά οι δύο κόσμοι ξεχωρίζουν αμέσως. Το SavMart είναι ένας χώρος με ομοιόμορφο φωτισμό, ψυχρά μπλε χρώματα και μεγάλες επιφάνειες λευκού, ενώ η θερμοκρασία των χρωμάτων στο σπίτι των Yorkin είναι πιο θερμή.

Ένα άλλο στοιχείο που πληροφορεί τους θεατές ότι ο SY θέλει να πλησιάσει τους Yorkin είναι το γεγονός ότι στο τελευταίο καρέ

²¹⁴ Οι τίτλοι αρχής έγιναν με τέτοιο τρόπο ώστε να σηματοδοτούν την διεργασία που συμβαίνει μέσα σε ένα μηχάνημα εμφάνισης. Romanek, σχολιασμός στο DVD.

ενός φιλμ, που αφήνει για εμφάνιση η Nina, τραβάει μια φωτογραφία του εαυτού του και στη συνέχεια σημειώνει τον αριθμό τρία στον αριθμό των αντιτύπων των φωτογραφιών, ενώ η Nina είχε ζητήσει δύο αντίγραφα.²¹⁵ Γίνεται μια νύξη στο διάλογο για την ψηφιακή τεχνολογία: «Θα χάσω τη δουλειά μου», λέει ο SY. Η εμφάνιση των φιλμ των Yorkin είναι μια ιεροτελεστία για τον SY.²¹⁶ Καθώς εργάζεται και εμείς βλέπουμε την διαδικασία της εμφάνισης των έγχρωμων φιλμ μέσα στο μηχάνημα γρήγορης εμφάνισης, ακούμε τις σκέψεις του: «Στις πυρκαγιές τι σπεύδουν να σώσουν οι άνθρωποι μετά τα κατοικίδια και τους αγαπημένους τους; Τις οικογενειακές φωτογραφίες. Μερικοί νομίζουν ότι αυτή είναι δουλειά υπαλλήλου. Νομίζουν ότι οποιοσδήποτε ηλίθιος μπορεί να εκτυπώσει όμορφες φωτογραφίες σε μια ώρα, έχοντας παρακολουθήσει μόνο ένα σεμινάριο δύο ημερών. Αλλά, φυσικά, τα πράγματα δεν είναι, όπως φαίνονται. Έχω δει τις εκτυπώσεις που κάνουν σε άλλα καταστήματα. Βγαίνουν ξεπλυμένες ή σκοτεινές. Δεν σέβονται την υπηρεσία που προσφέρουν στον κόσμο. Εγώ εμφανίζω αυτές τις φωτογραφίες σαν να ήταν δικές μου».

Ακολουθεί το ξεφύλλισμα των φωτογραφιών στα χέρια της οικογένειας Yorkin. Ενοχλείται λίγο ο William με την φωτογραφία του SY και ρωτάει ποιος είναι. Πετάει τη φωτογραφία στο τραπεζάκι του καφέ. Ακούγεται από τη Nina το «SY the photo guy».

Στο εστιατόριο όπου τρώει ο SY, βλέπει και αυτός ξεφυλλίζοντας στα χέρια του τις ίδιες φωτογραφίες, τις παρουσιάζει

²¹⁵ Κανένας δεν νοιάζεται αρκετά για τον SY, ώστε να τραβήξει τη φωτογραφία του, οπότε βγάζει ο ίδιος τη φωτογραφία του εαυτού του. Romanek, σχολιασμός στο DVD.

²¹⁶ Όταν ο SY βλέπει τις φωτογραφίες της οικογένειας Yorkin, βλέπει κάτι που ο ίδιος δεν θα μπορούσε ποτέ να έχει και μπορεί να γεννήσει μια καινούρια ζωή. Όταν όμως βλέπει τις φωτογραφίες των άλλων ανθρώπων, τους βλέπει σχεδόν σαν αντικείμενα. Σχολιασμός του Robin Williams στο DVD.

στην σερβιτόρα για δικές του οικογενειακές φωτογραφίες και λέει ότι ο Jake είναι ανεψιός του.

Τα επόμενα πλάνα παρουσιάζουν την απόλυτα μοναχική και μίζερη ζωή του SY έξω από τον χώρο εργασίας, στο σπίτι του, ενώ μια σκηνή σύγκρουσης μεταξύ της Nina και του William αρχίζει να δείχνει ότι δεν είναι όλα ρόδινα στη ζωή τους αλλά ότι υπάρχουν προβλήματα στη σχέση τους.

Καθώς ο SY βλέπει τους Simpsons στην τηλεόραση, η κάμερα με μια κίνηση raph αποκαλύπτει τον τοίχο το σαλονιού του, στον οποίο υπάρχουν εκατοντάδες φωτογραφίες της οικογένειας Yorkin, οι οποίες δείχνουν όλη την πορεία της οικογένειας μέχρι την τωρινή της στιγμή, από την εγκυμοσύνη της Nina, την γέννηση του Jake ως τα ένατα γενέθλια του.²¹⁷ Είναι ένα καλοφτιαγμένο σκηνικό.²¹⁸

«Η Δευτέρα είναι η πιο πολυάσχολη μέρα μας», ακούγεται να λέει ο Sy στην επόμενη σκηνή. «Οι άνθρωποι τραβάνε φωτογραφίες κυρίως τα Σαββατοκύριακα. Το κατάστημα έχει πολλούς τακτικούς πελάτες». Ο Sy τους περιγράφει και τους βλέπουμε μαζί με κάποιες από τις πιο τυπικές φωτογραφίες τους. Οι φωτογραφίες εναλλάσσονται με cut σε μαύρο φόντο, καθώς ο SY περιγράφει τους πελάτες του.

²¹⁷ Ήθελα να χρησιμοποιήσω τους Σίμπσονς σε αυτό το σημείο, για να κάνω το κοινό να γελάσει, πριν να κάνει την raphotic κίνηση η κάμερα και αποκαλύψει τον τοίχο με τις χίλιες φωτογραφίες της οικογένειας Yorkin, έτσι ώστε το γεγονός της παραβίασης της ζωής τους να έχει δυνατή επίδραση στους θεατές. Δεν είναι απλά τρομακτικό σαν γεγονός, είναι τρομακτικό και το πόσο τακτοποιημένες είναι οι φωτογραφίες και το γεγονός ότι σε αυτές τις φωτογραφίες υπάρχει πολλή αγάπη. Είναι προφανές ότι ο Sy τρέφει μεγάλη αγάπη γι' αυτή την οικογένεια, οπότε δεν είναι απλά μια παραβίαση της ζωής τους, υπάρχει μια ρομαντική πλευρά σ' αυτό το γεγονός, που δεν το αφήνει να είναι μονοδιάστατα τρομακτικό. Romanek, σχολιασμός στο DVD .

²¹⁸ Μέρη του συνεργείου τράβηξαν το 90% αυτών των φωτογραφιών με τέτοιο στυλ, ώστε να φαίνονται πραγματικά σαν snapshots. Romanek, σχολιασμός στο DVD.

Η σκηνή που ακολουθεί δείχνει τη σοβαρότητα με την οποία αντιμετωπίζει την δουλειά του ο SY. Μαλώνει για μια λεπτομέρεια με έναν τεχνικό, που συντηρεί και επισκευάζει το callibration των χρωμάτων του εκτυπωτικού μηχανήματος, πράγμα που δίνει πάτημα στον διευθυντή του να του κάνει παρατήρηση, διότι ο έντονος διάλογος έλαβε χώρα μπροστά στους πελάτες.

Ο Sy στο μεταξύ βυθίζεται όλο και περισσότερο στις φαντασιώσεις του με την οικογένεια Yorkin. Καθώς κοιτάει μια Χριστουγεννιάτικη οικογενειακή στατική φωτογραφία τους, τα λαμπάκια του Χριστουγεννιάτικου δέντρου αρχίζουν να αναβοσβήνουν με zoom in και, στη συνέχεια, με κίνηση pan της κάμερας και ο Sy βρίσκεται και αυτός μέσα στο ίδιο δωμάτιο με τους Yorkin. Η φαντασίωση του τελειώνει απότομα, όταν ο διευθυντής του μπαίνει μέσα στην καφετερία και τον παροτρύνει να πάρει άδεια και να πάει διακοπές, για να ξεκουραστεί. Ο Sy κρύβει τη φωτογραφία βιαστικά κάτω από ένα περιοδικό και απαντάει ότι θα το σκεφτεί.

Επιστρέφοντας στη θέση του ο SY συναντάει σε ένα διάδρομο τον Will Yorkin. Προσπαθεί να πιάσει κουβέντα μαζί του και να είναι φιλικός, όμως ο Will δεν του δίνει πολλά περιθώρια οικειότητας λέγοντας ότι βιάζεται. Ο Sy στη συνέχεια συναντάει τον μικρό Jake, ο οποίος κρατάει ένα παιχνίδι που θα ήθελε πολύ να αποκτήσει. Ο πατέρας του όμως τον φωνάζει βιαστικά, για να φύγουν.

Ο Sy διαβάζει σε ένα εστιατόριο το ίδιο μυθιστόρημα που διάβαζε η Nina. Στη συνέχεια πηγαίνει σε μια υπαίθρια αγορά και εμείς ακούμε τις σκέψεις του, καθώς αυτός ψάχνει παλαιές φωτογραφίες. «Είμαι σίγουρος πως οι πελάτες μου δεν το σκέφτονται ποτέ, αλλά αυτά τα ενσταντανέ (snapshots) είναι οι μικρές τους στάσεις στο χρόνο. Πατάνε το κουμπί, ανάβει το φλας και έχουν σταματήσει το χρόνο για ένα ανοιγόκλεισμα του ματιού. Και, αν αυτές οι φωτογραφίες έχουν κάτι σημαντικό να πουν στις μελλοντικές γενιές, είναι τούτο: Ήμουν εδώ, υπήρξα, ήμουν νέος,

ευτυχισμένος και κάποιος σε αυτόν τον κόσμο νοιαζόταν αρκετά για εμένα, ώστε να με βγάλει φωτογραφία.» Ο Sy βγάζει τις παλιές φωτογραφίες μία μία από ένα κουτί και τις κοιτάζει. Το φόντο αποτελούν οι υπόλοιπες φωτογραφίες στο κουτί αλλά είναι ανεστίαστο. Στο τέλος, βρίσκει μια φωτογραφία – πορτραίτο μιας νεαρής γυναίκας που του αρέσει -και την αγοράζει.

Ο Sy παρακολουθεί το σπίτι των Yorkin και φαντάζεται ότι μπαίνει μέσα, χαζεύει τις φωτογραφίες τους που είναι κολλημένες στο ψυγείο και εκεί βλέπει και τη δικιά του φωτογραφία. Οι Yorkin γυρνούν στο σπίτι τους και τον χαιρετούν σαν συγγενή τους, χωρίς να εκπλήσσονται για το ότι βρίσκεται εκεί. Στην αρχή της σκηνής οι θεατές θεωρούν ότι ο Sy κάνει διάρρηξη, αλλά στο τέλος αντιλαμβάνονται ότι πρόκειται για φαντασίωση.

Ο Sy παίρνει ένα φιλμ για εκτύπωση από μια όμορφη νεαρή κοπέλα, τη Maya, της οποίας το πρόσωπο του φαίνεται γνωστό. Πηγαίνει να δει τον μικρό Jake που παίζει ποδόσφαιρο σε ένα πάρκο και του φέρνει για δώρο το παιχνίδι που ήθελε τη μέρα που περπατούσε στο SavMart με τον πατέρα του. Το παιδί μιλάει και είναι φιλικό μαζί του, αλλά δεν δέχεται το δώρο. Από το διάλογο τους αντιλαμβανόμαστε ότι ο Jake δεν έχει όση επαφή θα ήθελε με τον πατέρα του, καθώς εκείνος είναι συνέχεια απασχολημένος.²¹⁹

Η επόμενη σκηνή είναι ακόμα μια προσπάθεια του Sy να πλησιάσει την οικογένεια Yorkin, αυτή τη φορά μέσω της Nina. Συναντιούνται δήθεν τυχαία σε ένα πολυκατάστημα. Ο Sy προβάλλει το ίδιο μυθιστόρημα που είχε δει να διαβάζει και η Nina, αυτή δείχνει ενδιαφέρον και αρχίζουν να συζητούν για το βιβλίο. Όταν οι ερωτήσεις της Nina στρέφονται γύρω από την οικογενειακή κατάσταση του Sy, εκείνος της παρουσιάζει τη φωτογραφία που είχε

²¹⁹ «Προσπάθησα να κάνω τη σκηνή ειδυλλιακή, γιατί αυτό που συμβαίνει είναι αρκετά τρομακτικό, γι' αυτό είχα βάλει ανθρώπους να ρίχνουν φύλλα από ψηλά σαν να πέφτουν από τα δέντρα.» Romanek, σχολιασμός στο DVD

αγοράσει στην υπαίθρια αγορά, σαν φωτογραφία της μητέρας του που έχει πεθάνει.²²⁰

Ο Sy ρίχνει χημικά στο μηχάνημα εκτύπωσης, ενώ ο διευθυντής του τον παρακολουθεί από μια κάμερα και τον καλεί στο γραφείο του μέσω ενός μικροφώνου. Επάνω στο γραφείο του διευθυντή υπάρχουν δύο κορνίζες με δύο φωτογραφίες. Η μία δείχνει όλη την οικογένεια του διευθυντή, τον ίδιο, τη γυναίκα και την κόρη του και η άλλη μόνο την κόρη του. Ο διευθυντής τού λέει ότι η μέτρηση των εκτυπώσεων που πωλούν δεν έχει καμιά σχέση με τον αριθμό που δείχνει το ίδιο το εκτυπωτικό μηχάνημα, αλλά ότι αυτός είναι πολύ μεγαλύτερος. Απολύει τον Sy δίνοντας του διορία μιας εβδομάδας. Ο Sy σοκάρεται φοβερά. Από το σοκ του είναι πολύ ψυχρός απέναντι στην Nina και τον Jake, οι οποίοι έρχονται, για να αφήσουν ένα φιλμ για εκτύπωση.²²¹ Ο Sy βλέπει τις φωτογραφίες που τράβηξε ο Jake και κλαίει. Είναι φωτογραφίες γεμάτες παιχνίδια.²²²

Στον τοίχο με τις φωτογραφίες στο σπίτι του ο Sy αναγνωρίζει τη Maya σε μια παλιά φωτογραφία από κάποιο αθλητικό κλαμπ, στην οποία βρίσκεται αγκαλιά ο Will με τη Nina ανάμεσα σε πολλούς

²²⁰ Ο καημένος ο Sy πρέπει να εφεύρει μια οικογένεια για τον εαυτό του, αφού η πραγματική οικογένειά του είναι πολύ τρομακτική, ώστε να μπορεί να την χειριστεί. Romanek, σχολιασμός στο DVD

²²¹ Αυτή είναι η πρώτη και μοναδική σκηνή στον πάγκο του φωτογραφείου που γύρισα με τηλεφakό. Συνήθως χρησιμοποιούσα ευρυγώνιους φακούς σε αυτό το χώρο, αλλά τώρα που ο Sy έχασε τη δουλειά του, άλλαξε και η σχέση του με το χώρο αυτό, γι' αυτό χρησιμοποίησα σε όλη τη σκηνή κοντινά πλάνα. Romanek, σχολιασμός στο DVD

²²² Όταν ο Sy βλέπει αυτές τις φωτογραφίες, πραγματικά «σπάει», γιατί φανερώνουν μια κατάσταση τόσο αθώα, η οποία βρίσκεται τόσο μακριά απ' αυτόν και ποτέ δεν την έζησε. Robin Williams, σχολιασμός στο DVD

Όλες αυτές οι φωτογραφίες με τα έντονα χρώματα αντιπροσωπεύουν και τη σύνδεση με αυτή την οικογένεια που τώρα χάθηκε. Romanek, σχολιασμός στο DVD

άλλους.²²³ Επιστρέφει στο SavMart και βρίσκει τις φωτογραφίες που είχε δώσει για εμφάνιση η Maya πριν από λίγες μέρες. Τις ξεφυλλίζει και ανακαλύπτει ότι η Maya και ο Will Yorkin είναι εραστές, διότι βρίσκει φωτογραφίες, στις οποίες είναι αγκαλιασμένοι και φιλιούνται. Ο Sy ταραάζεται πολύ με αυτή την ανακάλυψη. Τοποθετεί κάποιες από τις φωτογραφίες της Maya στο φάκελο με τις φωτογραφίες που έχει να παραλάβει η Nina.

Την επόμενη μέρα ο Sy αποχαιρετά τον συνάδελφό του και του λέει ότι δεν θα ξαναέρθει στη δουλειά, γιατί τον απέλυσαν. Πριν φύγει όμως από το πολυκατάστημα, κλέβει ένα μεγάλο μαχαίρι από τα είδη κατάδυσης.

Στην επόμενη σκηνή κάθεται και παρακολουθεί μέσα από το αυτοκίνητο του την Nina, η οποία πηγαίνει να πάρει τις φωτογραφίες από το SavMart. Ο Sy την φωτογραφίζει καθώς μπαίνει στο αυτοκίνητό της και στη συνέχεια την ακολουθεί, όταν αυτή ξεκινάει τη διαδρομή της για το σπίτι. Στη θέση του συνοδηγού κάθεται ο μικρός Jake, ο οποίος βλέπει τις φωτογραφίες και τις δείχνει και στη μητέρα του. Αυτή ταραάζεται πολύ, όταν βλέπει τη φωτογραφία του άνδρα της με την ερωμένη του και αντιλαμβάνεται ότι αυτή την «πληροφορία» της την προσφέρει ο Sy.

Το ίδιο βράδυ ο Sy παρακολουθεί την οικογένεια Yorkin να δειπνεί και τους βγάζει φωτογραφίες, καθώς περιμένει την αντίδραση της Nina. Η Nina όμως δεν αντιδρά, πράγμα που εκνευρίζει τον Sy. Τη νύχτα βλέπει ένα όνειρο, στο οποίο τρέχει αίμα από τα μάτια του. Αρχίζει και ξύνει τις φωτογραφίες της οικογένειας Yorkin στον τοίχο του και, όπως θα αποκαλυφτεί αργότερα, αφαιρεί το πρόσωπο του Will από όλες τις φωτογραφίες.²²⁴

²²³ Για τον Sy, τον δημιουργό του τοίχου των χιλίων φωτογραφιών, αυτός ο τοίχος είναι σαν ένα μωσαϊκό, στο οποίο γνωρίζει κάθε πέτρα. Robin Williams, σχολιασμός στο DVD

²²⁴ Σε πολλές θρησκείες υπάρχει η άποψη ότι απομακρύνεις έναν άνθρωπο, όταν καταστρέφεις την εικόνα του. Robin Williams, σχολιασμός στο DVD

«Σύμφωνα με το λεξικό της Οξφόρδης η λέξη "snapshot" πρωτοχρησιμοποιήθηκε το 1808 από έναν άγγλο αθλητή με το όνομα Sir Andrew Hawker. Έγραψε στο ημερολόγιο του ότι τα πουλιά που σκότωσε σε μια μέρα πυροβολήθηκαν με "snapshot" δηλαδή με βιαστική βολή, χωρίς να σημαδέψει. Το "snapshot" λοιπόν ήταν αρχικά ένας κυνηγετικός όρος». Αυτές είναι οι σκέψεις του Sy καθώς φωτογραφίζει κάτι που οι θεατές δεν βλέπουν. Η κάμερα κάνει zoom in στο φακό της φωτογραφικής του μηχανής, μπαίνει μέσα του και δείχνει το ανοιγόκλεισμα του κλείστρου. Ο Sy πηγαίνει το φιλμ που τράβηξε για εμφάνιση στην παλαιά του δουλειά. Ο μάνατζέρ του δεν ενθουσιάζεται που τον βλέπει, αλλά τελικά τον αφήνει να εμφανίσει το φιλμ του εκεί.

Ο Sy παρακολουθεί τη Maya και τον Will Yorkin να φεύγουν από τη δουλειά του. Στο μεταξύ ο πρώην μάνατζερ του Sy ανακαλύπτει ότι όλο το φιλμ του Sy περιέχει φωτογραφίες της κόρης του, που παίζει στην αυλή του σπιτιού του. Τις φωτογραφίες τις βλέπει κρατώντας το πακέτο τους από τη μια πλευρά και ξεφυλλίζοντάς το από την άλλη σαν βιβλιαράκι που δημιουργεί την ψευδαίσθηση κινούμενου σχεδίου.²²⁵ Καλεί την αστυνομία στο SavMart. Οι αστυνομικοί κάνουν ερωτήσεις για τον χαρακτήρα του Sy, ενώ αυτός σε παράλληλη δράση παρακολουθεί την Maya και τον Will να πηγαίνουν σε ένα ξενοδοχείο.

Ο αστυνομικός πληροφορεί τον μάνατζερ του πολυκαταστήματος ότι η αστυνομία ψάχνει τον Sy και ότι έχουν ένταλμα έρευνας του σπιτιού του. Αυτό που βρίσκει η αστυνομία στο

Ο Sy δεν είναι πολύ καλός στο να σχετίζεται με τους πραγματικούς τρισδιάστατους ανθρώπους, μπορεί μόνο να σχετιστεί μαζί τους βλέποντας τους ως εικόνες. Είναι καλός μόνο με τα αντικείμενα και τα μηχανήματα. Romanek, σχολιασμός στο DVD
²²⁵ Αυτό είναι το flipro effect το οποίο δημιουργείται καθώς οι φωτογραφίες γίνονται όλο και πιο κοντινά κάδρα στο κοριτσάκι. Η υπονοούμενη βία είναι πιο τρομακτική από την πραγματική βία και ο Sy το γνωρίζει αυτό, γι' αυτό και την δημιουργεί. Robin Williams, σχολιασμός στο DVD

σπίτι του Sy είναι ο τοίχος με τις φωτογραφίες της οικογένειας Yorkin, στις οποίες όμως ο Sy έχει ξύσει με μαχαίρι το πρόσωπο του Will.²²⁶

Παράλληλα ο Sy καταφέρνει να μάθει τον αριθμό του δωματίου, στο οποίο βρίσκεται η Maya και ο Will και κλείνει και αυτός ένα δωμάτιο στον ίδιο όροφο του ξενοδοχείου.

Η αστυνομία πηγαίνει στο σπίτι των Yorkin και μιλάει στη Nina για τα ευρήματα της. Της λένε ότι κατά πάσα πιθανότητα ο σύζυγος της βρίσκεται σε κίνδυνο. Η Nina προσπαθεί να τον βρει τηλεφωνώντας στο γραφείο του. Τελικά μαθαίνει σε ποιο ξενοδοχείο βρίσκεται ο Will και η αστυνομία κατευθύνεται προς αυτό. Στο μεταξύ ο Sy μπαίνει με την απειλή του μαχαιριού στο δωμάτιο του παράνομου ζευγαριού και τους υποχρεώνει να προσποιηθούν ότι κάνουν σεξ, ενώ ο ίδιος τραβάει φωτογραφίες.²²⁷ Στη συνέχεια πηγαίνει στο δωμάτιο του ξενοδοχείου που έκλεισε για τον ίδιο, όπου πλένεται και ξαπλώνει. Όταν όμως οι αστυνομικοί μπαίνουν στο δωμάτιο του Sy, βρίσκουν μόνο το μαχαίρι και την φωτογραφική μηχανή του. Ο ίδιος έχει αντιληφθεί τον ερχομό τους και προσπαθεί να φύγει από το ξενοδοχείο μέσω της κουζίνας και του πάρκινγκ.

Οι αστυνομία βρίσκει τον Will και την Maya ζωντανούς, άλλα και εξαιρετικά σοκαρισμένους στο δωμάτιο τους και συλλαμβάνει τον Sy στην έξοδο του πάρκινγκ, ο οποίος δηλώνει ότι το μόνο που έκανε ήταν να βγάλει φωτογραφίες.

²²⁶ Οι οικογενειακές φωτογραφίες είναι πραγματικά προσωπικές, οπότε, οι φωτογραφίες στον τοίχο στο σπίτι του Sy, συνιστούν όντως μια παραβίαση. Robin Williams, σχολιασμός στο DVD.

²²⁷ Η κάμερα γενικά ήταν σταθερή σε όλη την ταινία, αλλά σε αυτή τη σκηνή είναι στο χέρι, για να φαίνεται ότι οτιδήποτε είναι πιθανό να συμβεί. Romanek, σχολιασμός στο DVD

Από αυτά που μαθαίνουμε αργότερα στην ταινία για τον Sy, αυτή η σκηνή είναι σαν εξορκισμός γι' αυτόν, γιατί πηγαίνει πίσω σε ένα χρονικό διάστημα της μνήμης του που είχε μπλοκάρει. Robin Williams, σχολιασμός στο DVD

Ο Will επιστρέφει συντετριμμένος στο σπίτι του με τη συνοδεία αστυνομικών, ενώ η Nina και ο γιος τους Jake που τον περιμένουν με αγωνία πέφτουν στην αγκαλιά του.

Η ταινία φτάνει στο σημείο από όπου είχε ξεκινήσει, μέσα στην ανακριτική αίθουσα με τον Sy και τον αστυνομικό. Ο Sy τώρα απαντάει στην ερώτηση του αστυνομικού, τι ήταν αυτό που προκάλεσε τις πράξεις του. Από την απάντηση του αντιλαμβανόμαστε δύο πράγματα. Πρώτον ότι πολύ πιθανά οι γονείς του τον κακοποιούσαν, όταν ήταν παιδί, ασελγούσαν επάνω του και τον φωτογράφιζαν και δεύτερον ότι ένιωθε μεγάλη οργή για τον Will Yorkin, ο οποίος «τα είχε όλα και τα πέταξε», δηλαδή είχε μια ονειρεμένη κατά τον Sy οικογενειακή κατάσταση, την οποία όμως δεν σεβάστηκε.²²⁸

Ο αστυνομικός επιτρέπει στον Sy να δει επιτέλους τις φωτογραφίες του. Αυτός παίρνει τον φάκελο και προσεκτικά αρχίζει να τακτοποιεί τις φωτογραφίες, τη μια δίπλα στην άλλη, σε σειρές πάνω στο τραπέζι. Οι φωτογραφίες δείχνουν αντικείμενα από το δωμάτιο του ξενοδοχείου: το κάδρο στον τοίχο, το τηλεκοντρόλ, τη γωνία της λεκάνης, την κουρτίνα της ντουζιέρας, την άκρη του κρεβατιού κ.α.²²⁹ Ο Sy κάθεται και κοιτάζει τις φωτογραφίες με τα άψυχα αντικείμενα.²³⁰ Η ταινία τελειώνει με ένα dissolve από το

²²⁸ «Μια άλλη πρόσφατη ταινία (*One Hour Photo*), επίσης με επίκεντρο τα τραύματα κατά την παιδική ηλικία και τις διεστραμμένες συνέπειες τους, στρέφεται ειδικά στο φανταστικό της ίδιας της φωτογραφίας: δηλαδή στη δύναμη της να υποκρίνεται ένα παρελθόν, για να καταστείλει ένα άλλο, να παγώνει το χρόνο και τα φαντάσματα του μαζί.»Garet Stewart, *Frame/d Time: A Photogrammar of the Fantastic*, in *Stillness and Tme: Photogaphy and the Moving Image*, D. Green, J. Lowry (editors), Photoforum and Photoworks, Brighton 2006, σελ. 143

²²⁹ «Από τη στιγμή που θα τραβηχτεί η φωτογραφία, ως αντικείμενο πλέον έχει δύναμη πάνω στους ανθρώπους που την βλέπουν.» Romanek, σχολιασμός στο DVD

²³⁰ Ο Sy προσπαθεί να φτιάξει πια μια δική του ζωή, τώρα που τελείωσε η φαντασίωση με την οικογένεια Yorkin και να βάλει τάξη σ' αυτήν μέσα από τις

πρόσωπο του σε ένα zoom out σε μια φωτογραφία, στην οποία είναι ο ίδιος και η οικογένεια Yorikin αγκαλιασμένοι και χαμογελαστοί μπροστά στο σπίτι τους.²³¹ «Μου αρέσει το γεγονός ότι ο Sy φαίνεται κυριολεκτικά να ταξιδεύει στην τρίτη διάσταση της δισδιάστατης φωτογραφίας. Οι φωτογραφίες αυτές έχουν τόση διάσταση στην δικιά του ζωή, δεν είναι απλώς επίπεδα αντικείμενα, υπάρχει ένας ολόκληρος κόσμος μέσα σε αυτές, στον οποίο μπορεί να φανταστεί και τον εαυτό του».²³²

Ο Romanek δήλωσε ότι δύο πράγματα τον ενέπνευσαν στη δημιουργία της ταινίας. Το πρώτο ήταν οι ταινίες για μοναχικούς, παρανοϊκούς άνδρες στη δεκαετία του '70, όπως *Η συζήτηση* του F.F. Coppola, *Ο Ταξιτζής* του M. Scorsese και *Ο Ένοικος* του R. Polanski. Το δεύτερο στοιχείο ήταν τα τεράστια πολυκαταστήματα, όπως το SavMart, που έχουν μια δική τους φυσιογνωμία και είναι πολύ ιδιαίτερες αμερικάνικες.²³³

φωτογραφίες που έχει βγάλει, αλλά το λυπηρό είναι ότι δεν υπάρχει τίποτα σ' αυτές. Romanek, σχολιασμός στο DVD.

Δεν υπάρχει τίποτα έμψυχο στις φωτογραφίες, όλα χάθηκαν. Robin Williams, σχολιασμός στο DVD.

²³¹ Αυτή η τελευταία φωτογραφία είναι ένα μεγάλο ερωτηματικό. Είναι μια φαντασίωση του Sy ή είναι κάτι που συμβαίνει στο μέλλον; Σίγουρα δεν θέλω να απαντήσω σ' αυτή την ερώτηση. Romanek, σχολιασμός στο DVD. Πρβ. «Υποθέτουμε ότι όλες οι επόμενες εικόνες λειτουργούν ως ένα είδος κάθαρσης μέχρι που ο ίδιος γίνεται εκ νέου ένα αιχμάλωτο υποκείμενο σε ένα ορθογώνιο ... Από αυτό ελευθερώνεται μόνο με την φανταστική προσθήκη του εαυτού του σε μια ακόμη οικογενειακή φωτογραφία που σβήνει αργά σε μια τελική μαύρη οθόνη.» Gareth Stewart, *Frame/d Time: A Photogrammar of the Fantastic*, in *Stillness and Time: Photography and the Moving Image*, D. Green, J. Lowry (editors), Photoforum and Photoworks, Brighton 2006, σελ. 144

²³² Romanek, σχολιασμός στο DVD

²³³ Romanek, σχολιασμός στο DVD

Ο Romanek σκηνοθετεί εδώ την πρώτη του ταινία μεγάλου μήκους. Πρόκειται για ένα σκηνοθέτη με μεγάλη θητεία στη σκηνοθεσία μουσικών video clips και γι' αυτό διαθέτει έντονη φορμαλιστική άποψη για την ταινία του.²³⁴ Δημιούργησε για αυτό το λόγο τρεις ξεκάθαρες διαφορετικές χωροθετικές γραμμές στην ταινία του. Η πρώτη αφορά στη ζωή του Sy μέσα στο SavMart, η οποία είναι γυρισμένη με ευρυγώνιους φακούς και διαθέτει ελαφρώς υπερφωτισμένο χώρο με λευκό ομοιόμορφο φωτισμό. Η δεύτερη αφορά στο σπίτι των Yorkin και κινηματογραφήθηκε με νορμάλ φακούς, ενώ διαθέτει ελαφρώς θερμή θερμοκρασία φωτισμού. Τέλος, η τρίτη σχετίζεται με τη ζωή του Sy εκτός του πολυκαταστήματος, στο σπίτι του και σε άλλους χώρους, όπου χρησιμοποιούνται κυρίως τηλεφακοί και η θερμοκρασία του φωτισμού είναι συνήθως ψυχρή.

Ο σκηνοθέτης δηλώνει περήφανος για την εμφάνιση του πολυκαταστήματος που στηρίχτηκε πάνω σε ένα υπάρχον κτίριο, αλλά δημιουργήθηκε από την αρχή και ως προς το εσωτερικό του και εξωτερικά. Όλα τα αντικείμενα-εμπορεύματα που μπήκαν στους διαδρόμους επιλέχτηκαν προσεκτικά ως προς το μέγεθος, το σχήμα και το χρώμα τους, έτσι ώστε να δημιουργούν ένα περιβάλλον, στο οποίο ο Sy να μπορεί να εναρμονίζεται και ακόμη και να χάνεται σε αυτό, ντυμένος με τη στολή της δουλειάς του.²³⁵ «Ήθελα το πολυκατάστημα να έχει μια παραδεισένια λάμψη, με αφθονία φωτός, γιατί εκεί βρίσκεται ο Sy στο στοιχείο του και νιώθει άνετα, σαν να ελέγχει την κατάσταση. Δεν τα πηγαίνει καλά με τους ανθρώπους, αλλά στη δουλειά του μπορεί να αλληλοδρά μαζί τους, γιατί νιώθει

²³⁴ «Η ταινία είναι στιλιζαρισμένη, ελπίζω όχι τόσο, ώστε να φτάνει στο επίπεδο του καρτούν, αλλά ήθελα να μοιάζει με το όραμα του σεναρίου, ώστε να υπάρχει μια ελπίδα και να περάσει στο υποσυνείδητο των θεατών.» Romanek, σχολιασμός στο DVD.

²³⁵ Romanek, σχολιασμός στο DVD

άνετα σε αυτή την αρένα. Όταν αργότερα χάνει τη δουλειά του, είναι σαν να τον διώχνουν από τον δικό του παράδεισο».²³⁶

Αντίθετα ήταν πολύ δύσκολο για τον σκηνογράφο να δημιουργήσει το διαμέρισμα του Sy. Ήταν ένα σκηνικό σε μια αποθήκη. «Εύκολα βρήκαμε τα ρούχα-κουστούμια του, τα οποία σχεδόν τον καθορίζουν, αλλά ήταν πολύ δύσκολο να σχεδιάσουμε το διαμέρισμά του, έτσι ώστε να μην είναι αρκετά ενδιαφέρον, να είναι πιστευτό και όχι υπερβολικό. Έπρεπε να είναι ένα σκοτεινό μίζερο μέρος, απλό από αρχιτεκτονική άποψη, πραγματικά αδιάφορο, πράγμα που αποτελεί μεγάλη πρόκληση.»²³⁷

Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η διεύθυνση φωτογραφίας της ταινίας από φορμαλιστική άποψη.²³⁸ Ο Romanek επιλέγει πολύ συχνά να δημιουργεί κάδρο μέσα στο κάδρο, όπως είναι η περίπτωση του μανάτζερ του Sy, που τον κοιτάζει από ψηλά να μιλάει με τον Will Yorkin, σε ένα τμήμα του πολυκαταστήματος, στο οποίο εκείνος δεν ανήκει, ή ο Sy που βλέπει τον εαυτό του στον καθρέφτη και πλαισιώνεται από αυτόν.²³⁹

Άλλη μια στιλιστική απόφαση του σκηνοθέτη ήταν ο περιορισμός των υποκειμενικών πλάνων μόνο σε αυτά του Sy. Ο ίδιος δηλώνει γι' αυτήν την επιλογή του: «Περιορίσα τα

²³⁶ Romanek, σχολιασμός στο DVD

²³⁷ Romanek, σχολιασμός στο DVD

²³⁸ «Πολλή από την ατμοσφαιρικότητα της ταινίας μορφοποιείται χάρη στη διεύθυνση φωτογραφίας του Jeff Cronenweth. Το εσωτερικό του SavMart είναι λευκό και φωτεινό, σχεδόν επιθετικό. Μπορείτε να ακούσετε τα φώτα φθορισμού να βουίζουν. Μέσα από τις επιλογές που αφορούν το σχεδιασμό του σκηνικού και τις επιλογές φακών, ο πάγκος της εμφάνισης φωτογραφίας με κάποιο τρόπο φαίνεται να είναι σε αφύσικη απόσταση από τις άλλες περιοχές του καταστήματος, σαν να τον αποφεύγει το κατάστημα ή να έχει αποτραβηχτεί ο ίδιος.» Roger Ebert, [http:// regerebert.suntimes.com](http://regerebert.suntimes.com)

²³⁹ Προσπάθησα να δημιουργήσω κάδρα στην ταινία, αληθινά πράγματα τα οποία τα δείχνω πλαισιωμένα μέσα σε άλλα πράγματα. Ο Sy στον καθρέφτη είναι ένα παράδειγμα της αληθινής ζωής, η οποία καδράρεται σαν φωτογραφία. Romanek, σχολιασμός στο DVD

υποκειμενικά πλάνα (P.O.V.) σε όλη την ταινία μόνο σε αυτά του Sy, έτσι ώστε να δώσω την δυσάρεστη αίσθηση στους θεατές ότι βρίσκονται μέσα στο κεφάλι του ανθρώπου, που αποτελεί την απειλή στην ταινία. Νομίζω ότι φέρνει τους θεατές σε μια περίεργη και δυσάρεστη θέση. Είναι το αντίθετο από αυτό που πρέπει να κάνεις σαν σκηνοθέτης, ο Hitchcock π.χ. συνδέει τους θεατές πιο πολύ με το θύμα, πράγμα που δημιουργεί πιο πολύ suspense, αλλά εγώ προσπάθησα να το κάνω ηθικά πιο περίπλοκο και περίεργο για τους θεατές».²⁴⁰ Ο περιορισμός όμως αυτός συμβάλλει, ώστε να ασκεί απόλυτη κυριαρχία στην ταινία ο χαρακτήρας του Sy ως πρόσωπο πρωταγωνιστικό.²⁴¹ Όλα τα άλλα πρόσωπα απλά τον πλαισιώνουν, με εξαίρεση ίσως το χαρακτήρα της Nina, ο οποίος αναλύεται λίγο περισσότερο από τους υπόλοιπους.

Η μουσική που επενδύει την ταινία είναι μελωδική και ρομαντική, αλλά συγχρόνως και ενοχλητική, παραπέμποντας έτσι στο μπερδεμένο μυαλό του Sy. Γενικότερα πάντως το soundtrack της ταινίας είναι ιδιαίτερα προσεγμένο, όπως και η εικόνα.²⁴²

Δύο σημεία σχετικά με τις φωτογραφίες αποτελούν σημείο ανατροπής στην ταινία. Το πρώτο είναι η εντυπωσιακή αποκάλυψη

²⁴⁰ Romanek, σχολιασμός στο DVD

²⁴¹ «Το *One hour Photo* είναι ένα αποτελεσματικό πορτρέτο ενός μοναχικού, διαταραγμένου ανθρώπου και τον όλο και πιο ξέφρενο ρυθμό με τον οποίο βγαίνει από την καλή κατάσταση της ύπαρξης του. Από ότι γνωρίζει το κοινό, ο Sy δεν έχει φίλους, δεν έχει οικογένεια, δεν έχει παρελθόν και δεν έχει μέλλον. Θα περάσει τη γραμμή από το να είναι αβλαβής και αξιολύπητος στο να γίνει επικίνδυνος, όταν δεν μπορεί πλέον να διακρίνει μεταξύ της φαντασίας και της πραγματικότητας. Έρχεται μια στιγμή που δεν του αρκεί πλέον να παρακολουθεί και να φαντάζεται, όταν ο ρόλος του μακρινού νογευρ δεν τον ικανοποιεί πια.» James Berardinelli, www.reelviews.net

²⁴² «Μεγάλο μέρος του *One hour Photo* μεταδίδεται με οπτικό στίλ. Ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί τα χρώματα για να αναδείξει τη διάθεση, και συγχρονίζει ακουστικά μοτίβα σε αυτές τις παλέτες. Με κάθε γρήγορη αλλαγή στην εμφάνιση, η ηχητική μπάντα γίνεται πιο ζωντανή και ασύμφωνη, εμβαθύνοντας την ατμόσφαιρα.» Elvis Mitchell, *The New York Times*, 21 August 2002

του τοίχου με τις φωτογραφίες των Yorkin στο διαμέρισμα του Sy. Η σκηνή αυτή αποκαλύπτει χωρίς καμιά αμφισβήτηση ότι κάτι δεν πάει καλά στον ψυχικό κόσμο του Sy. Μέχρι τη στιγμή εκείνη η εικόνα του θεατή για τον Sy είναι ότι πρόκειται για έναν φιλήσυχο, τελειομανή υπάλληλο. Ο τοίχος των φωτογραφιών όμως πηγαίνει την ιστορία σε ένα νέο επίπεδο και δίνει ένα διαφορετικό επίκεντρο για την περαιτέρω εξέλιξη της ιστορίας.

Οι φωτογραφίες που φέρνει η Maya για εμφάνιση αποτελούν το δεύτερο σημείο ανατροπής και σπρώχνουν την ιστορία προς την επόμενη πράξη, αφού στην ουσία γκρεμίζουν τον ειδυλλιακό κόσμο που είχε πλάσει με την φαντασία του ο Sy για την οικογένεια Yorkin.

Τέλος ένα μικρό σημείο αντιστρεπτικότητας (twist) αποτελούν οι φωτογραφίες που βγάζει ο Sy με την κόρη του αφεντικού του. Αντιστρέφουν τελείως την εικόνα που έχουμε ως θεατές για τον Sy και τον κάνουν να εμφανίζεται επικίνδυνος και αδίστακτος στα μάτια μας. Αυτές οι τελευταίες φωτογραφίες άλλωστε γίνονται η αιτία, για να οδηγηθεί η αστυνομία στα ίχνη του και να φτάσει η ταινία στην τελική λύση της.

Όλο το σενάριο της ταινίας είναι στηριγμένο πάνω στη χρήση της φωτογραφίας. Ο δραματουργικός της ρόλος είναι συνεχής και εμφανίζεται σε τακτά χρονικά διαστήματα. Ο Sy γνωρίζει την οικογένεια Yorkin μέσα από τις οικογενειακές τους φωτογραφίες, τις οποίες και εκτυπώνει ήδη από τα πρώτα χρόνια της δημιουργίας της. Στον περίφημο τοίχο στο σπίτι του Sy μπορούμε να δούμε φωτογραφίες της Nina και του Will ως ζευγάρι, στη συνέχεια τη γέννηση του γιου τους και σταδιακά την ανάπτυξη του. Μέσα από αυτές τις φωτογραφίες ο πρωταγωνιστής αρχίζει να φαντασιώνεται τη δική του θέση στην οικογένεια ως «ο θείος Sy», καθώς νιώθει ότι συμμετέχει σε κάθε σημαντική στιγμή των μελών της. Ο ίδιος ο Sy την ώρα που εκτυπώνει τις φωτογραφίες σκέφτεται: «Οι οικογενειακές φωτογραφίες δείχνουν χαμογελαστά πρόσωπα. Γεννήσεις, γάμους διακοπές παιδικά πάρτι. Οι άνθρωποι τραβάνε

φωτογραφίες των ευτυχισμένων στιγμών τους. Κάποιος κοιτώντας το άλμπουμ μας θα κατέληγε στο συμπέρασμα πως ζήσαμε χαρούμενα, άνετα, χωρίς τραγωδίες. Κανείς δεν φωτογραφίζει κάτι που θέλει να ξεχάσει»²⁴³ και συνεχίζει λίγο αργότερα: «Οι περισσότεροι άνθρωποι δεν βγάζουν φωτογραφίες τα μικροπράγματα: ένα χρησιμοποιημένο τσιρότο, τον τύπο στο βενζινάδικο, τη σφήκα στο ζελέ. Αλλά αυτά είναι που φτιάχνουν την αληθινή εικόνα της ζωής μας. Οι άνθρωποι δεν φωτογραφίζουν αυτά τα πράγματα. »²⁴⁴

Ο ίδιος όμως πέφτει στην παγίδα της ειδυλλιακής εικόνας της οικογένειας Yorkin , αφού στην πραγματικότητα την ζει μόνο μέσα από τις φωτογραφίες της, θεωρώντας ότι πρόκειται για μια οικογένεια, χωρίς προβλήματα και διαμάχες.²⁴⁵ Αυτή την εικόνα έρχονται να χαλάσουν κάποιες άλλες φωτογραφίες, συγκεκριμένα αυτές της Maya, οι οποίες αποκαλύπτουν την εξωσυζυγική σχέση του Will Yorkin. Ο Sy άλλωστε απειλεί με ένα άλλο πακέτο φωτογραφιών το πρώην αφεντικό του, αν και πιθανότατα γνωρίζει ότι οι φωτογραφίες αυτές θα οδηγήσουν την αστυνομία στα ίχνη του. Τέλος, το κενό που αφήνει στον ψυχικό κόσμο του η κατάρρευση της ιδανικής οικογένειας, συμβολίζεται με τις τελευταίες

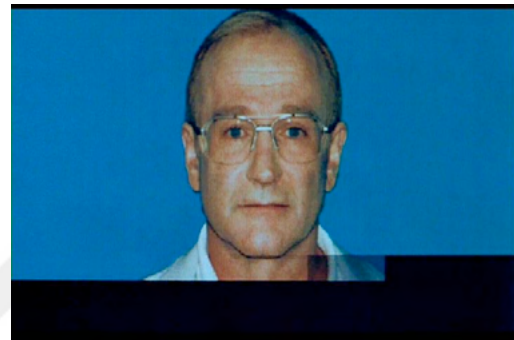
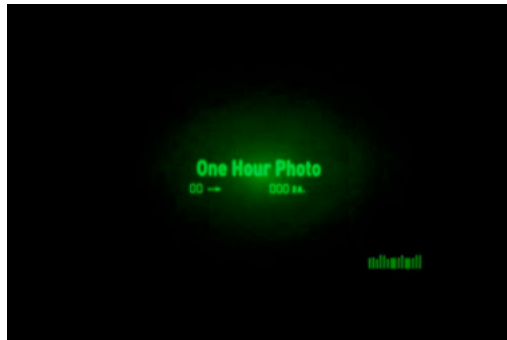
²⁴³ Πρβ.: « φωτογραφίζει κανείς τις ευχάριστες στιγμές ή τουλάχιστον αυτές που του επιβάλουν οι περιστάσεις (γάμοι, βαφτίσια, διακοπές κλπ.)». Κ. Αντωνιάδη, *Λανθάνουσα Εικόνα*, Δοκίμιο για τη φωτογραφία, εκδ. Μωρεσόπουλος, Αθήνα, 1999, σελ. 4

²⁴⁴ Πρβ.: « Η πρώτη από τις λαϊκές χρήσεις της φωτογραφίας είναι η απομνημόνευση των επιτευγμάτων ατόμων τα οποία θεωρούνται μέλη οικογενειών (καθώς και άλλων ομάδων). Για ένα αιώνα τουλάχιστον η φωτογραφία γάμων έχει αποτελέσει μέρος της τελετής... Οι φωτογραφικές μηχανές συμβαδίζουν με την οικογενειακή ζωή ... Μέσω των φωτογραφιών κάθε οικογένεια κατασκευάζει ένα πορτρέτο – χρονικό του εαυτού της – μια φορητή συλλογή εικόνων, η οποία αποτελεί μάρτυρα της συνέχειας της». S. Sontag, *Περί φωτογραφίας*, μτφ. Η. Παπαϊωάννου, ΦΩΤΟγράφος, Αθήνα 1993, σελ. 19 - 20

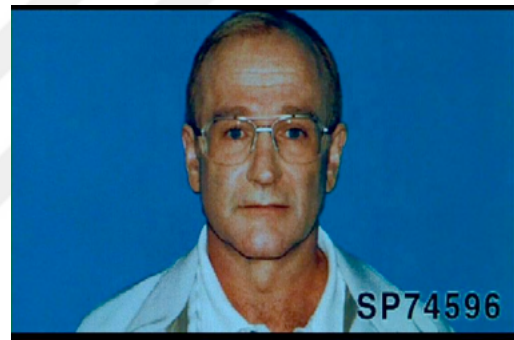
²⁴⁵ Elvis Mitchell, *The New York Times*, 21 August 2002

φωτογραφίες που βγάζει ο Sy, οι οποίες παρουσιάζουν τα άψυχα αντικείμενα του ξενοδοχείου.

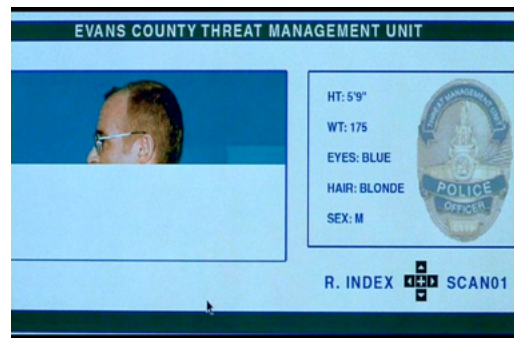


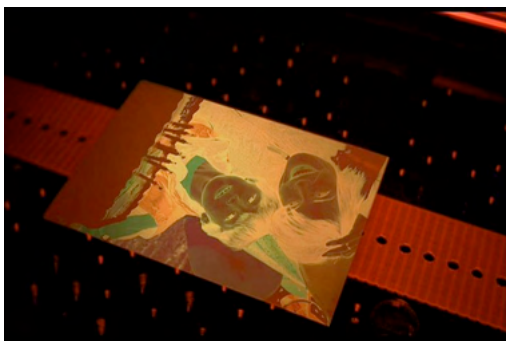
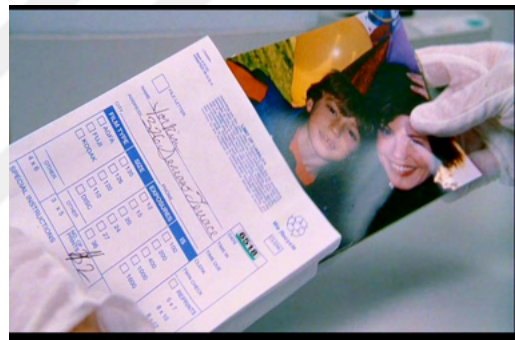
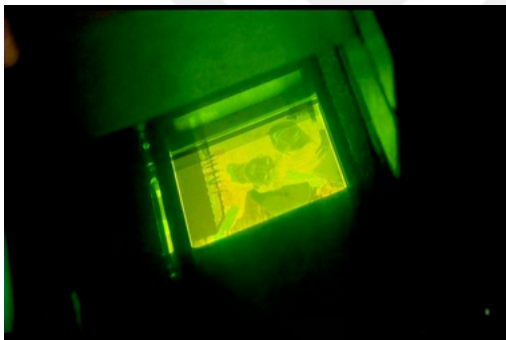


Οι τίτλοι αρχής της ταινίας περνούν υπό τη μορφή φωτογραφικού φιλμ και αλλάζουν στα τρία χρώματα της έγχρωμης εμφάνισης RGB (red, green, Blue), όπως συμβαίνει στα μηχανήματα γρήγορης εμφάνισης φωτογραφιών. (επάνω)

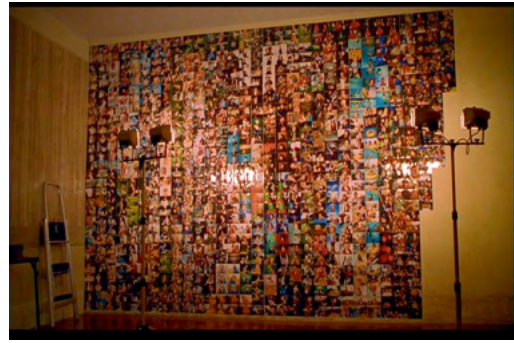


Αμέσως μετά τους τίτλους εμφανίζεται η ψηφιακή φωτογραφική της αστυνομίας, η οποία τραβάει φωτογραφία και γίνεται cut στη φωτογραφία του Sy που σκανάρεται και περνάει στα αρχεία της αστυνομίας. Γίνεται cut στον ίδιο τον Sy, που κάθεται μέσα στον κλινικά αποστειρωμένο χώρο της ανάκρισης. Το πλάνο όμως είναι κινηματογραφημένο από έξω από το τζάμι παρακολούθησης δημιουργώντας έτσι ένα κάδρο μέσα στο κινηματογραφικό κάδρο, πράγμα που εφαρμόζει συχνά ο Romanek στην ταινία. (δεξιά)

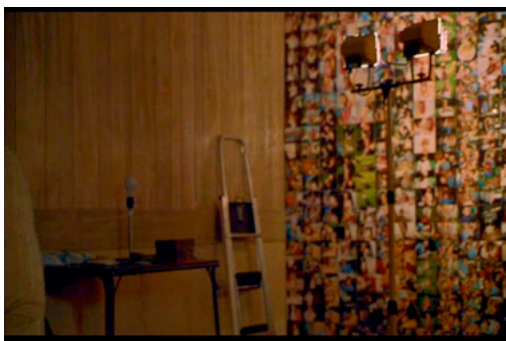


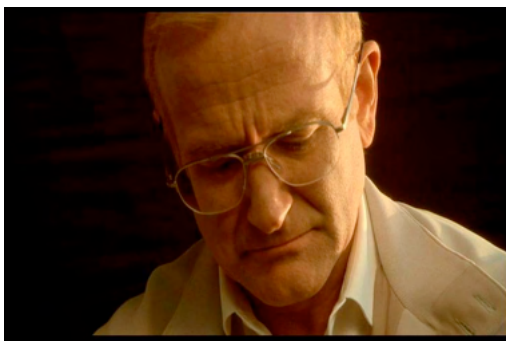


Η τελειομανία του Sy στην δουλειά του περιγράφεται μέσα από τις απόψεις του στο ηχητικό επίπεδο, όταν εμφανίζει τις φωτογραφίες της οικογένειας Yorkin. Οι θεατές είναι σε θέση να παρακολουθήσουν κατά γράμμα την όλη διαδικασία της γρήγορης εκτύπωσης έγχρωμων φωτογραφιών σε μηχάνημα από τη στιγμή της εισόδου του φιλμ μέσα στο μηχάνημα ως τη στιγμή που οι φωτογραφίες μπαίνουν στο πακέτο του πελάτη.



Η εντυπωσιακή αποκάλυψη του τοίχου με τις φωτογραφίες των Yorkin στο διαμέρισμα του Sy γίνεται την ώρα, που αυτός βλέπει στην τηλεόραση τους Simpsons, για να μετριαστεί, κατά τον Romanek, η διαστροφή του Sy. Ένα πολύ αργό και μακρύ σε διάρκεια rap φεύγει από το μπούστο του Sy, στρέφεται προς τον τοίχο αποκαλύπτοντας το μέγεθός του. Έπειτα αρχίζουν πάρα πολλά cut, που παρουσιάζουν τους Yorkin σε όλα τα στάδια της ζωής τους αποκαλύπτοντας έτσι με κοντινά πλάνα το περιεχόμενο των φωτογραφιών που δεν γίνεται ξεκάθαρο με το τελείωμα της κίνησης rap.



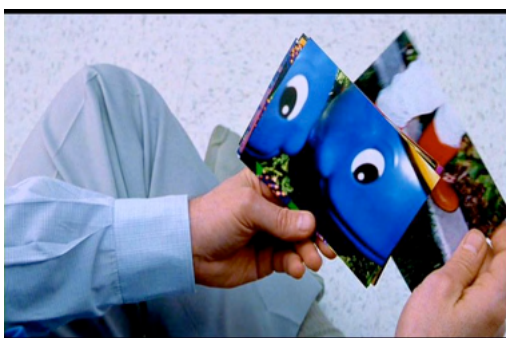


Ο Sy πηγαίνει στην ανοιχτή αγορά, όπου ψάχνει στα κουτιά με τις παλιές φωτογραφίες. Βλέπει πάρα πολλές, ώσπου καταλήγει σε αυτή που θα αγοράσει. Αργότερα την ίδια φωτογραφία την παρουσιάζει στην Nina Yorkin ως την νεκρή μητέρα του. Έχει την ανάγκη να δημιουργήσει μια φανταστική οικο-γένεια, για να καλύψει την κακο-ποίηση που υπέστη μικρός και την τωρινή μοναξιά του.

Ο Romanek στην αρχή της σκηνής καδράρει τον Sy μέσα από τον καθρέφτη ενός κουτιού, που περι-έχει φωτογραφίες και στη συνέχεια ακολουθεί τον κλασικό τρόπο καδραρίσματος του άξονα του βλέμματος (eyeline match) κρατώ-ντας το φόντο ανεστίαστο στα πλάνα με τις φωτογραφίες.



Ο Sy βυθίζεται στο όνειρο της οικογένειας Yorkin. Την ώρα του διαλείμματός του στην καφετερία του SavMart βλέπει μια χριστου-γεννιάτικη φωτογραφία. Το πλάνο είναι υποκειμενικό του Sy και ο φακός κάνει zoom in στη φωτο-γραφία, ώσπου αυτή γεμίζει ολό-κληρο το κινηματογραφικό κάδρο. Τότε η φωτογραφία ζωντανεύει- «εμψυχώνεται» (π.χ. τα Χριστου-γεννιάτικα φωτάκια αρχίζουν να αναβοσβήνουν) και η κάμερα κάνει κίνηση pan, για να αποκαλύψει την προέκταση του χώρου που δεν υπήρχε μέσα στο φωτογραφικό κάδρο. Από την άλλη πλευρά του τζακιού εμφανίζεται ο Sy ως μέλος της οικογένειας Yorkin που δέχεται τα δώρα του.



Ο Sy μόλις έχει μάθει για την απόλυσή του. Έχει εμφανίσει τις φωτογραφίες του μικρού Jake Yorikin και μέσα στην αποθήκη με τα χημικά κοιτάζει τα δικά του αντίγραφα. Ο M. Romanek δημιουργεί αντίθεση ανάμεσα στα χρώματα των παιδικών παιχνιδιών και στο γαλαζόασπρο φόντο. Κρατάει σταθερό το υποκειμενικό πλάνο του Sy που κοιτάζει τις φωτογραφίες, αλλά σε κάθε καινούριο cut που κάνει πάνω στον Sy το πλάνο γίνεται όλο και πιο κοντινό. Δείχνει έτσι καλύτερα τις μεταβολές στην ψυχολογία του Sy, ο οποίος περνάει από το γέλιο στο κλάμα, καθώς αντιλαμβάνεται ότι το όνειρο με την οικογένεια Yorikin τελείωσε τώρα που έχασε τη δουλειά του.



Όταν η Maya παρουσιάζεται στο SanMart και παραδίδει το φιλμ της για εμφάνιση και εκτύπωση. Το πρόσωπο της φαίνεται γνώριμο στον Sy. Το ίδιο βράδυ στο σπίτι του ο Sy αναβαίνοντας σε μια σκάλα ψάχνει στο «έργο της ζωής του», δηλαδή στον τοίχο με τις φωτογραφίες για την Maya.

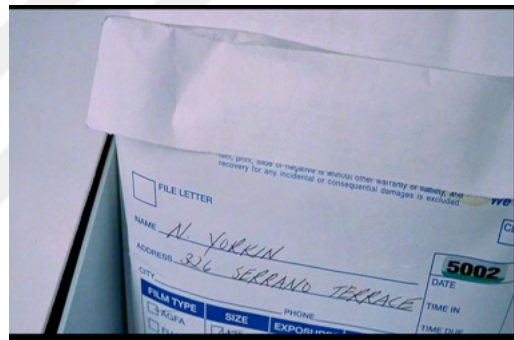
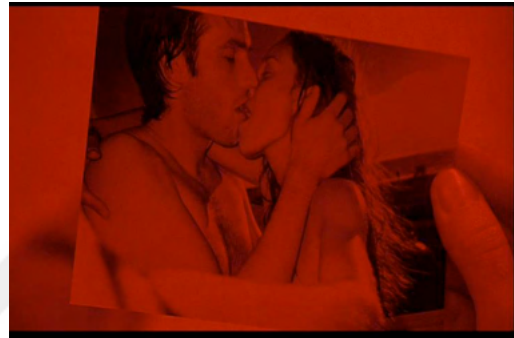
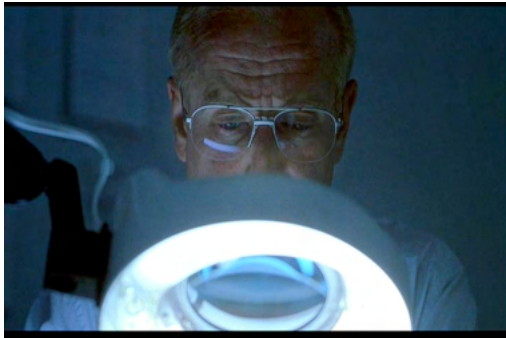
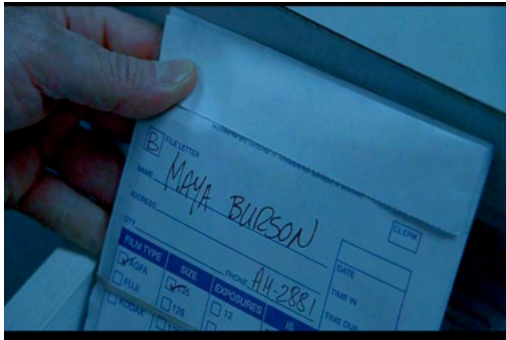
Στην αρχή η έρευνα του γίνεται με τα μάτια του, αλλά στη συνέχεια παίρνει τη βοήθεια ενός μεγεθυντικού φακού.

Ο Romanek εναλλάσσει τα πλάνα ανάμεσα στον άξονα του βλέμματος κινηματογραφώντας και τις φωτογραφίες που βλέπει ο Sy, αλλά και το μάτια του, που ερευνούν μέσα από τον μεγεθυντικό φακό. Δηλώνει με αυτό τον τρόπο την λεπτομερειακή και επίμονη έρευνα του Sy, για να βρει από πού γνωρίζει το πρόσωπο της Maya. Δείχνει όμως ακόμη στους θεατές πόσο καλά ξέρει τις φωτογραφίες στον τοίχο του (και άρα την κοινωνική ζωή της οικογένειας Yorkin), αφού βρίσκει τη Maya σε μια φωτογραφία με πολλά άλλα πρόσωπα, ως μια απειροελάχιστη λεπτομέρεια του τοίχου.



Αυτό είναι το flipppo effect. Το *One Hour Photo* είναι η μόνη ταινία που το παρουσιάζει. Πρόκειται για μια σαφή αναφορά στη δημιουργία της κίνησης μέσα από στατικές εικόνες σαν τα βιβλιάρικα που έχουν τα μικρά παιδιά και που ξεφυλλίζοντάς τα κανείς γρήγορα εμφανίζεται η κίνηση, καθώς η κάθε επόμενη ζωγραφιά είναι λίγο αλλαγμένη σε σχέση με την προηγούμενη. Αυτός ήταν άλλωστε και ο παραδοσιακός τρόπος δημιουργίας κινουμένων σχεδίων στον κινηματογράφο.

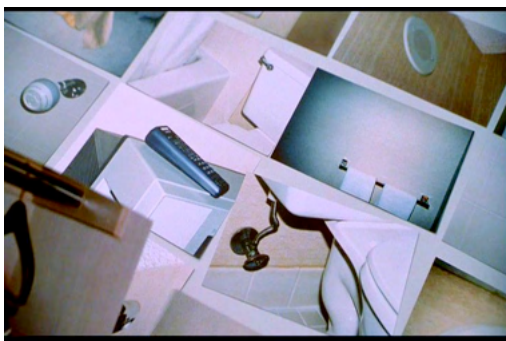
Το αφεντικό του Sy βλέπει την έμμεση απειλή του Sy μέσα από της φωτογραφίες της κόρης του που έβγαλε την ώρα που έπαιζε. Το πλάνο είναι υποκειμενικό του αφεντικού και μένει σταθερό, αλλά οι φωτογραφίες του μικρού κοριτσιού γίνονται όλο και πιο κοντινές. Μαζί με την υποβλητική μουσική μεταδίδεται στους θεατές ο φόβος του για το παιδί του.



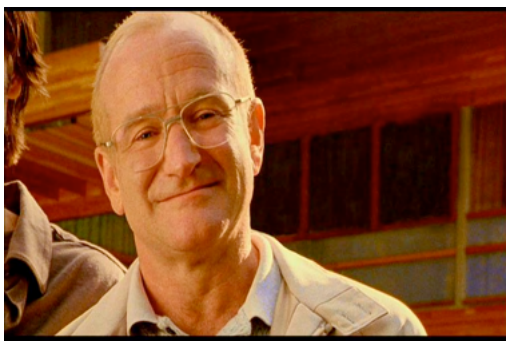
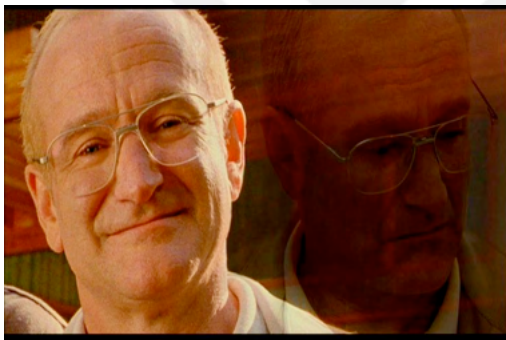
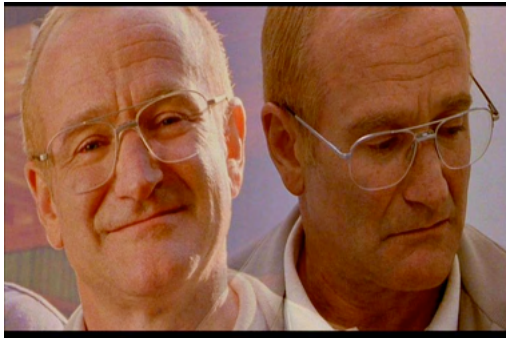
Το βράδυ μετά την απόλυση του ο Sy πηγαίνει στο κλειστό SamMart και βλέπει τις φωτογραφίες που καταστρέφουν την ειδυλλιακή εικόνα που έχει για τους Yorkin. Ανακαλύπτει ότι ο Will απατά την Nina με την Maya και αποφασίζει να φανερώσει την απάτη αυτή και στην Nina Yorkin βάζοντας μια από τις φωτογραφίες της Maya στο φάκελο με τις οικογενειακές φωτο-γραφίες των Yorkin.



Ο M. Roamanek παίζει με τα χρώματα. Ο Sy βλέπει τις φωτογραφίες της Maya σε ένα μπλε-λευκό περιβάλλον, αλλά, όταν σκέφτεται για το αν θα αποκαλύψει το μυστικό ή όχι, μεταφέρεται σε ένα κόκκινο περιβάλλον.



Μετά την ανάκριση παραχωρείται στον Sy η άδεια να δει τις φωτογραφίες που τράβηξε στο ξενοδοχείο με τον Will και την Maya. Έτσι δίνεται η ευκαιρία και στους θεατές να τις δούν. Ο Sy τις παίρνει και αρχίζει να τις στρώνει πολύ τακτικά στο τραπέζι. Με πολλά cut και με υποκειμενικά φευγαλέα πλάνα βλέπουμε ότι ο Sy δεν είχε τραβήξει φωτογραφίες της Maya και του Will την ώρα που τους εκβίαζε με το μαχαίρι, αλλά τραβούσε φωτογραφίες από άψυχα αντικείμενα του δωματίου. Ο ίδιος σύμφωνα με τον Romanek ψάχνει να δομήσει μια νέα φαντασίωση, αφού η ειδυλλιακή εικόνα της οικογένειας Yorikin καταστράφηκε, αλλά δεν βρίσκει τίποτα να τον βοηθήσει σε αυτές τις φωτογραφίες. Σηκώνει το κεφάλι του απογοητευμένος και χαμένος, σαν να μην έχει από πού να πιαστεί, για να μπορέσει να συνεχίσει τη ζωή του.



Η ταινία τελειώνει με μια ακόμη αμφισημία, αφού οι θεατές δεν μπορούν να είναι απολύτως σίγουροι για το αν πρόκειται για μια ξεκάθαρη φαντασίωση του Sy. Ο Sy εμφανίζεται μέσα στο αστυνομικό δωμάτιο ανακρίσεων. Από ένα κοντινό πλάνο στο απογοητευμένο βλέμμα του με ένα dissolve περνούμε σε ένα κοντινό πάλι πλάνο που αυτή τη φορά τον δείχνει όμως χαρούμενο. Χωρίς cut η κάμερα κάνει συγχρόνως zoom out και rap προς τα αριστερά, για να αποκαλύψει ότι το χαμογελαστό πρόσωπο του Sy αποτελεί μέρος μιας φωτογραφίας του ίδιου με την οικογένεια Yorkin μπροστά στο σπίτι τους. Ο Sy φαίνεται να έχει γίνει μέλος της οικογένειας.



3. Συγκριτική Θεώρηση

Στις σελίδες που προηγήθηκαν εξετάστηκαν εννέα ταινίες, οι οποίες χρησιμοποιούν την στατική φωτογραφία δραματουργικά στο σενάριό τους με συνέχεια και διάρκεια στην όλη πλοκή της κάθε ταινίας. Οι ταινίες αυτές εξετάστηκαν κατ' αρχήν από μια φορμαλιστική σκοπιά με στόχο να ερευνηθεί ο τρόπος που παρουσιάζεται η στατική φωτογραφία μέσα στο κινηματογραφικό κάδρο και μέσα στο σύνολο της κάθε ταινίας. Για το σκοπό αυτό αναλύθηκαν συγκεκριμένα μεγεθυμένα καρέ από την κάθε ταινία, που είτε έδειχναν το καδράρισμα της φωτογραφίας μέσα στο κινηματογραφικό κάδρο είτε βοηθούσαν στην κατανόηση του γενικότερου στιλ της ταινίας. Πέρα από αυτήν την μελέτη της εφαρμοσμένης αισθητικής της φωτογραφίας μέσα στο κάδρο, αναζητήθηκε και εννοιολογικά ο δραματουργικός ρόλος της στατικής φωτογραφίας στην κάθε ταινία.

Σε αυτό το κεφάλαιο συγκρίνω και ανακεφαλαιώνω τα ευρήματα και στους δύο αυτούς άξονες.

3.1. Ο δραματουργικός ρόλος της στατικής φωτογραφίας

Το ότι η φωτογραφία παίζει ένα δραματουργικό ρόλο στις ταινίες που εξετάστηκαν, και μάλιστα με μια διάρκεια μέσα στην κάθε ταινία, είναι πλέον αδιαμφισβήτητο γεγονός. Οι όροι που χρησιμοποιήθηκαν, για να χαρακτηρίσουν αυτόν τον ρόλο, είναι: απόδειξη (πραγματικής ή κατασκευασμένης αλήθειας), ψευδαίσθηση, ψέμα, μέσο εκβιασμού, υπενθύμιση, προαναγγελία, μάρκα στοιχήματος, σκοποφιλία.

Στο *Blow-up* ο δραματουργικός ρόλος της φωτογραφίας χαρακτηρίστηκε ως ένα παιχνίδι ανάμεσα στην αλήθεια και το ψέμα, στην πραγματικότητα και στην ψευδαίσθηση. Ο Antonioni στην ουσία

παίζει με το γεγονός ότι: «Οι φωτογραφίες προσφέρουν αποδείξεις. Κάτι για το οποίο ακούμε αλλά αμφιβάλλουμε, φαίνεται αποδεδειγμένο, όταν μας επιδειχθεί μια φωτογραφία του.»¹ Αυτό είναι ένα γεγονός που πρέπει άλλωστε να κριθεί και μέσα στο ιστορικό πλαίσιο της ταινίας. Αν και πλέον δεν παραμένει τόσο ισχυρή αυτή η πεποίθηση, λόγω της εκτεταμένης ψηφιακής επεξεργασίας των εικόνων και της πληρέστερης ενημέρωσης γι' αυτήν, το 1966 η πεποίθηση ότι "ό,τι βλέπω είναι αλήθεια", ήταν ακόμη πολύ ισχυρή. Για τον ίδιο τον πρωταγωνιστή της ταινίας, που είναι φωτογράφος, το να φωτογραφήσει το πτώμα αποτελεί απόδειξη μοναδική και νιώθει τελείως ευάλωτος, όταν δεν έχει την κάμερά του, για να αποκτήσει αυτή την απόδειξη αναζητώντας μια επιβεβαίωση μέσα στον κοινωνικό περίγυρο (context).²

Στην ταινία του Ν. Παπατάκη τον ρόλο της απόδειξης παίζουν οι φωτογραφίες των τάφων του Γεράσιμου, οι οποίες είναι και αυτές που συστήνουν τον Ηλία στον συμπατριώτη του.

Τη φωτογραφία ως απόδειξη την συναντούμε ξανά στο *Proof*. Εκεί όμως η απόδειξη δεν αφορά στο «βλέπω κάτι, άρα είναι αληθινό», γιατί ο πρωταγωνιστής της ταινίας είναι τυφλός. Η απόδειξη στο *Proof* αφορά πολύ περισσότερο στο «ζω ανάμεσά σας και μοιράζομαι μαζί σας τις ίδιες εμπειρίες με διαφορετικά αισθητήρια όργανα». Ο τυφλός Martin προσπαθεί να αποδείξει στον εαυτό του

¹ S. Sontag, *Περί φωτογραφίας*, μτφ. Η. Παπαϊωάννου, ΦΩΤΟγράφος, Αθήνα 1993, σελ. 17

² «Η φωτογραφία αποτελεί ακαταμάχητη απόδειξη πως κάτι δεδομένο συνέβη. Η απεικόνιση μπορεί να παραμορφώνει, πάντοτε όμως βγαίνει το συμπέρασμα πως κάτι υπάρχει ή υπήρξε, που μοιάζει με αυτό το οποίο απεικονίζεται. Όποιοι κι αν είναι οι περιορισμοί (λόγω ερασιτεχνισμού) ή οι αξιώσεις (λόγω δημιουργικότητας) κάθε φωτογράφου, η φωτογραφία - κάθε φωτογραφία - φαίνεται να έχει αθώτερη και συνεπώς ακριβέστερη σχέση με την ορατή πραγματικότητα από τα άλλα μιμητικά αντικείμενα.» S. Sontag, *Περί φωτογραφίας*, μτφ. Η. Παπαϊωάννου, ΦΩΤΟγράφος, Αθήνα 1993, σελ. 17

και στους άλλους ότι αντιλαμβάνεται τα ίδια πράγματα που αντιλαμβάνονται και αυτοί μέσα σε ένα κοινωνικό σύνολο, το οποίο μπορεί να τον αμφισβητεί ή να τον λυπάται, μεταφέροντας τις δικές του αισθητήριες εμπειρίες και την εμπειρία της όρασης σε ένα άλλο κοινό επίπεδο, αυτό της γλώσσας, του λεκτικού κώδικα. Η φωτογραφία του πάρκου αποτελεί τελικά την απόδειξη ότι ο Andy του είπε ψέματα, «γιατί μπορούσε» και άρα δεν τον αποδέχεται στο σύνολο των ανθρώπων με όραση.

Στο *The Watcher* η φωτογραφίες των μελλοντικών θυμάτων εξετάζονται ως αποδείξεις ή καλύτερα αποδεικτικά στοιχεία, παρόλο που ο φόνος δεν έχει ακόμη πραγματοποιηθεί. Άλλα το γεγονός ότι ο φόνος θα γίνει σίγουρα και το μόνο στοιχείο που μπορεί να βοηθήσει, ώστε να τον αποτρέψει, είναι η φωτογραφία του μελλοντικού θύματος, δίνει στην φωτογραφία αυτή τη δύναμη της απόδειξης.

Στο *Memento*, παρόλο που οι Polaroids παίζουν περισσότερο το ρόλο της υπενθύμισης, η έννοια της απόδειξης δεν απουσιάζει τελείως. Για τον ίδιο τον πρωταγωνιστή Leonard οι φωτογραφίες αυτές, μαζί με τις σημειώσεις και τα τατουάζ του αποτελούν γεγονότα, αδιαμφισβήτητα και άξια εμπιστοσύνης, συνεπώς αποδείξεις που τον βοηθούν να ελέγχει την ασθένειά του και τον καθοδηγούν στην πορεία του προς την εκδίκηση.

Στην *Amelie*, και βέβαια μέσα στο όλο ονειρικό πλαίσιο της ταινίας, οι φωτογραφίες του νάνου μπροστά σε διάσημα μνημεία του κόσμου αποτελούν απόδειξη ότι ο νάνος ταξίδεψε και επισκέφτηκε τα μνημεία αυτά, πράγμα που έγινε άλλωστε με τη βοήθεια της αεροσυνοδού φίλης της *Amelie*.

Στο *Φίδι του Ιουνίου* η φωτογραφία, που βρίσκει ο Shigehiko, αποτελεί την απόδειξη, σε ένα πρώτο επίπεδο, ότι κάποιος παρακολουθεί και φωτογραφίζει τη γυναίκα του. Σε ένα δεύτερο επίπεδο όμως είναι η απόδειξη για το ότι η γυναίκα του δεν είναι ικανοποιημένη μέσα στο γάμο τους ούτε συναισθηματικά ούτε

σεξουαλικά και ότι ο ίδιος είναι ένας υποχόνδριος σύζυγος, που δεν νοιάζεται ούτε εκπληρώνει τις ανάγκες της Rinko.

Τέλος στο *One Hour Photo* οι φωτογραφίες της Maya με τον Will Yorkin αποτελούν την απόδειξη ότι ο Will απατάει τη γυναίκα του και συνεπώς η φαινομενική τουλάχιστον στα μάτια του Sy ευτυχία και γαλήνη της οικογένειας Yorkin είναι ένα ψέμα.

Στο *Blow - up* οι φωτογραφίες του πάρκου είπα ήδη ότι παίζουν με το δίδυμο αλήθεια - ψευδαίσθηση. Δεν μπορεί κανείς όμως να πει ότι εννοιολογικά σηματοδοτούν ακριβώς το ψέμα, διότι ο Antonioni επιλέγει να κρατήσει μια αμφισημία στο τέλος της ταινίας του.

Στη *Φωτογραφία* του Ν. Παπατάκη όμως δεν υπάρχει αμφιβολία. Η φωτογραφία της τραγουδίστριας, της «Ευτυχίας», είναι το ψέμα. Αυτό δεν συμβαίνει όμως με άξονα την αμφισβήτηση της όρασης, αλλά συμβαίνει μέσα σε ένα υπαρξιακό πλαίσιο για την αναζήτηση της κοινωνικής αποδοχής και της ήρεμης συμβατικής ζωής.

Ψέματα μπορούν να σηματοδοτούν και οι Polaroids στο *Memento*, για όλους τους άλλους εκτός από τον ίδιο τον πρωταγωνιστή. Οι θεατές βλέποντας τον τρόπο, με τον οποίο ο Leonard χειραγωγείται από τους γύρω του και το γεγονός ότι είναι επιρρεπής σε συμφέροντα των άλλων, αλλά και στην δική του ανάγκη για εκδίκηση, μπορούν να αμφισβητούν την σημασία της κάθε Polaroid και των σημειώσεων που βρίσκονται πάνω σε αυτές.

Τέλος στο *One Hour Photo* ψευδή εικόνα ευτυχίας παρουσιάζουν οι οικογενειακές φωτογραφίες των Yorkin.

Μοναδική είναι η χρήση της έννοιας της προαναγγελίας στο *The Watcher*. Συνήθως οι φωτογραφίες σηματοδοτούν κάτι που έγινε, ενώ στη συγκεκριμένη περίπτωση φτάνουν ως μηνύματα για κάτι που θα γίνει.

Την έννοια της υπενθύμισης μέσω της φωτογραφίας, που υπάρχει στο *Memento*, την συναντούμε, κατά κάποιο τρόπο, και στο

φιλμ *Amelie*, όταν η *Amelie* και με τον Νίνο ανταλλάσσουν ραντεβού μέσα από φωτογραφίες. Ενθύμια βέβαια αποτελούν και οι φωτογραφίες της οικογένειας Yorkin στο *One Hour Photo* για την ίδια την οικογένεια, που φωτογραφίζει τις ευχάριστες στιγμές της.

Η φωτογραφία ως μέσο εκβιασμού είναι κυρίαρχη στην ταινία *Φίδι του Ιουνίου* και έμμεση στην ταινία *The Watcher*. Στην πρώτη περίπτωση φτάνει στην Rinko ένα πακέτο φωτογραφιών, που αποτελεί σαφέστατα μέσο εκβιασμού, αφού η ίδια δεν θέλει να γίνουν γνωστές στον σύζυγο της. Στο *The Watcher* ο εκβιασμός έρχεται υπό τη μορφή «δολώματος», που «τσιμπάει» ο πράκτορας Campbell. Ο εκβιασμός υποβόσκει επίσης στο *One Hour Photo*, χωρίς να δηλώνεται ποτέ ανοιχτά, στις φωτογραφίες, που βγάζει ο Sy με την κόρη του πρώην αφεντικού του. Με μια πιο χιουμοριστική διάθεση ο εκβιασμός μέσω της φωτογραφίας εμφανίζεται και στο φιλμ *Proof*, στην περίπτωση που η Celia φωτογραφίζει τον Martin στην τουαλέτα.

Η φωτογραφία με την έννοια της ηδονοβλεπτικής διάθεσης πάλι κυριαρχεί στο *Φίδι του Ιουνίου*, αλλά έμμεσα υπάρχει και στο *One Hour Photo*. Στην πρώτη περίπτωση είναι ξεκάθαρο ότι ο Iguchi φωτογραφίζει ως ηδονοβλεψίας την Rinko, την ώρα που την παρακολουθεί να αυτοϊκανοποιείται σεξουαλικά, ενώ στη δεύτερη ο Sy παρακολουθεί την οικογένεια των Yorkin με μια πιο έμμεση ηδονοβλεπτική ματιά, αφού ο μεγάλος πόθος του είναι να ενταχτεί μέσα στην οικογένεια αυτή και όχι απλά να την παρακολουθεί. Η ηδονοβλεπτική διάθεση όμως δεν λείπει και από το *Blow – up*. Ο πρωταγωνιστής φωτογράφος γίνεται ηδονοβλεψίας, όταν παρακολουθεί το ζευγάρι στο πάρκο και το φωτογραφίζει εν αγνοία του.³

³ Η φωτογράφιση έχει υποκαταστήσει μια χρόνια ηδονοβλεπτική σχέση με το περιβάλλον, που ισοπεδώνει το νόημα όλων των γεγονότων. Μια φωτογραφία δεν είναι απλώς η απόρροια της συνάντησης ανάμεσα σε ένα γεγονός και έναν φωτογράφο. Η φωτογράφιση είναι ένα γεγονός αυθύπαρκτο και μάλιστα με όλο

Στο *Intacto* ο δραματουργικός ρόλος της φωτογραφίας είναι διαφορετικός από ό,τι στις άλλες ταινίες, και μοναδικός. Η άποψη ότι φωτογραφίζοντας κάποιον αφαιρείς την τύχη του και ότι μπορείς να χρησιμοποιήσεις την φωτογραφία του ως μάρκα, που ποντάρεις σε τυχερά παιχνίδια, κάνει αναφορά σε μουσουλμανικές⁴ και παγανιστικές απόψεις, που υποστηρίζουν ότι η φωτογραφία μπορεί να αφαιρέσει από τον φωτογραφιζόμενο την ψυχή του και να την αιχμαλωτίσει, έτσι ώστε να γίνει υποχείριο του κατόχου της φωτογραφίας. «Φωτογραφίζοντας οικειοποιείσαι αυτό που φωτογραφίζεται. Είναι σαν να αποκτά κανείς μια συγκεκριμένη σχέση με τον κόσμο, η οποία θυμίζει γνώση – και συνεπώς εξουσία.»⁵

3.2. Η φωτογραφία ως σημείο ανατροπής

Η φωτογραφία ως σημείο ανατροπής (turning point) στις ταινίες που εξετάστηκαν παίζει όλους τους ρόλους, που μπορεί να παίξει ένα τέτοιο σημείο, και μάλιστα συνήθως παραπάνω από έναν ρόλο στην κάθε ταινία.

και πιο αμετάκλητα δικαιώματα – να αναμειγνύεται, να εισβάλλει ή να αγνοεί ό,τι συμβαίνει. Η ίδια η αντίληψη μιας κατάστασης συγκροτείται πλέον από παρεμβολές της κάμερας. Η πανταχού παρουσία φωτογραφικών μηχανών υποδηλώνει πειστικά ότι ο χρόνος αποτελείται από ενδιαφέροντα γεγονότα, γεγονότα άξια να φωτογραφηθούν ... Όταν ένα γεγονός έχει τελειώσει, η εικόνα θα συνεχίσει να υπάρχει, αποδίδοντας στο γεγονός ένα είδος αθανασίας και σπουδαιότητας. S. Sontag, *Περί φωτογραφίας*, μτφ. Η. Παπαϊωάννου, ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ, Αθήνα 1993, σελ. 22

⁴ G.W.F. Hegel, *Εισαγωγή στην Αισθητική*, μετφ. Γιώργος Βελούδης, ΠΟΛΙΣ, Αθήνα, 2000, σελ.122-123

⁵ S. Sontag, *Περί φωτογραφίας*, μτφ. Η. Παπαϊωάννου, ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ, Αθήνα 1993, σελ. 5

- Αλλάζει την τροπή της ιστορίας προς μια νέα κατεύθυνση, όπως γίνεται στη *Φωτογραφία* του Ν. Παπατάκη, στο *The Watcher*, στο *One Hour Photo*.
- Θέτει την κεντρική ερώτηση και μας κάνει να αναρωτιόμαστε ποια θα είναι η απάντηση, όπως στο *Proof*.
- Είναι πολύ συχνά μια στιγμή, κατά την οποία ο πρωταγωνιστής παίρνει μια απόφαση ή δεσμεύεται. Αυτό συμβαίνει στη *Φωτογραφία*, στο *The Watcher*, και στο *Intacto*.
- Ανεβάζει τον δείκτη της σημασίας των γεγονότων ("it raises the stakes"), όπως στο *Intacto*.
- Σπρώχνει την ιστορία προς την επόμενη πράξη στις ταινίες: *The Watcher*, στην *Amelie*, στο *Proof*, στο *Intacto*, στο *Memento* και στο *One Hour Photo*
- Μας πηγαίνει σε ένα νέο πεδίο της ιστορίας και μας δίνει ένα διαφορετικό επίκεντρο για την περαιτέρω εξέλιξη της πλοκής. Αυτό συμβαίνει στο *Blow - up*, στο *Amelie*, στο *Φίδι του Ιουνίου* και στο *One Hour Photo*.

Η αντιστρεπτικότητα (twist) συμβαίνει, όταν στο φιλμ *Φίδι του Ιουνίου* αλλάζει ο πρωταγωνιστής, από το πρόσωπο της Rinoko στο πρόσωπο του Shigehiko, και στο *One Hour Photo*, όταν ο χαρακτήρας του Sy από φιλήσυχος και ήρεμος γίνεται εκδικητικός.

3.3. Η λειτουργία της φωτογραφίας ως Punctum στις ταινίες

Σε αρκετές από τις ταινίες που εξετάστηκαν οι στατικές φωτογραφίες, οι οποίες παίζουν δραματουργικό ρόλο στην καθημιά τους, αποτελούν το punctum μέσα στο όλο studium της ταινίας, είναι δηλαδή το στοιχείο που έλκει το ενδιαφέρον του ή των πρωταγωνιστικών προσώπων της ταινίας. Όπως αναφέρθηκε και στο αντίστοιχο κεφάλαιο, αυτό είναι εμφανές στο *Blow - up* του Μ. Antonioni, κυρίως επειδή ο σκηνοθέτης κάνει μια μελέτη πάνω στην

εποχή του swinging Λονδίνου της δεκαετίας του '60 (studium), μέσα στην οποία εμφανίζονται οι φωτογραφίες του πάρκου (punctum).

Στη *Φωτογραφία* του Ν. Παπατάκη αυτό δεν είναι τόσο εμφανές. Σαφώς και η φωτογραφία της «Ευτυχίας» αποτελεί ένα σημείο προσοχής των δύο πρωταγωνιστών, αλλά δεν είναι ζητούμενο του σκηνοθέτη να εξετάσει το κοινωνικό και πολιτικό πλαίσιο ούτε της δικτατορίας στην Ελλάδα ούτε της αντίστοιχης εποχής στα προάστια του Παρισιού. Οι χώροι αυτοί αποτελούν ένα φόντο, που θα μπορούσε να αντικατασταθεί από κάποιο άλλο. Τον Παπατάκη ωστόσο τον ενδιαφέρει πολύ περισσότερο η μελέτη της ψυχολογίας των χαρακτήρων του.

Στο *Proof* αυτή η σχέση Punctum – Studium είναι σχεδόν ανύπαρκτη. Οι φωτογραφίες δεν αποτελούν παρά μόνο ένα πρόσχημα, για να μπει στη ζωή του τυφλού Martin ο καταλυτικός χαρακτήρας του Andy, που θα ανατρέψει την κλειστή και απομονωμένη ζωή του και θα ξυπνήσει τη ζήλεια στη Celia.

Στο φιλμ *The Watcher* επίσης απουσιάζει η έννοια του punctum . Πρόκειται για ένα θρίλερ δράσης, που δεν ενδιαφέρεται σχεδόν καθόλου για τη μελέτη οποιουδήποτε κοινωνικοπολιτικού πλαισίου. Αυτό που ενδιαφέρει πολύ περισσότερο είναι τα κυνηγητά και οι ανατινάξεις, όπου οι φωτογραφίες παίζουν τον ρόλο της προώθησης του σεναρίου, χωρίς κάποια άλλη ιδιαίτερη χρήση.

Στην ταινία *Amelie* η σχέση Punctum – Studium είναι πιο εμφανής, κυρίως επειδή οι φωτογραφίες εμφανίζονται ως στοιχεία που συνδέουν την *Amelie* και τον Nino μέσα από ένα παιχνίδισμα. Ο Jeunet άλλωστε κατασκευάζει ένα Παρίσι που είναι ονειρικό και μέσα σε αυτό το παιχνίδι της *Amelie* με τον Nino με ενδιάμεσο τις φωτογραφίες μπορεί να θεωρηθεί ένα punctum με μια πολύ ευρεία έννοια.

Στο *Memento* οι φωτογραφίες δεν παρουσιάζουν κάποιο punctum, άλλωστε το studium είναι επιτηδευμένα τόσο αόριστο και ασαφές, ώστε είναι αδύνατον να υπάρξει punctum. Ο Nolan επίτηδες

θέλησε να αφήσει όλο το εξωτερικό περιβάλλον του πρωταγωνιστή του σε μια μη αναγνωρίσιμη κατάσταση.

Στο *Intacto* οι φωτογραφίες των αιχμαλώτων επίσης δεν αποτελούν punctum, είναι φωτογραφίες ορισμένων προσώπων, στις οποίες αποδίδεται μεταφυσική ιδιότητα.

Στο *Φίδι του Ιουνίου* οι φωτογραφίες, με τις οποίες εκβιάζει ο Iguchi την Rinko, σίγουρα αποτελούν punctum. Το οικογενειακό περιβάλλον του ζευγαριού που ζει χωρίς επικοινωνία και συναισθήματα αποτελεί το studium, το οποίο μάλιστα απλώνεται και στο υγρό Τόκιο του Ιουνίου. Οι φωτογραφίες με την Rinko να αυτοϊκανοποιείται σεξουαλικά έρχονται να ταραξούν αυτό το studium και αποτελούν punctum για το φωτογράφο που τις τραβάει, για το ίδιο το ζευγάρι και για τους θεατές.

Στο *One Hour Photo* οι φωτογραφίες της οικογένειας Yorkin αποτελούν punctum μέσα στη ζωή του Sy. Η καθημερινότητά του, που αποτελεί το studium της ταινίας, είναι τόσο μίζερη και μονότονη, ώστε οι φωτογραφίες αυτές να προκαλούν το έντονο ενδιαφέρον του, την καθημερινή του χαρά και άρα το punctum στην, κατά τα άλλα, καταθλιπτική ζωή του.

3.4. Το κάδρο μέσα στο κάδρο

«Μια εικόνα είναι «συνεχόμενη» (continuous), μόνο όταν την σκανάρουμε μηχανικά με φωτόμετρο. Η ανθρώπινη αντίληψη δεν αποτελεί τέτοιο όργανο εγγραφής. Η οπτική αντίληψη είναι αντίληψη μοτίβων (Pattern), οργανώνει δηλαδή και δομεί τα σχήματα που προσφέρονται από την οπτική προβολή στο μάτι. Αυτά τα οργανωμένα σχήματα, όχι σύνολα συμβατικών ιδεογραμμάτων, αποφέρουν τις οπτικές αντιλήψεις, που κάνουν τις εικόνες να

μπορούν να διαβαστούν. Είναι λοιπόν τα κλειδιά που μας δίνουν πρόσβαση στην πλούσια πολυπλοκότητα της εικόνας.

Όταν ο θεατής κοιτάζει τον κόσμο γύρω του, αυτά τα σχήματα φτάνουν σ' αυτόν αποκλειστικά από τα αντικείμενα που υπάρχουν εκεί έξω. Σε μια φωτογραφία τα σχήματα επιλέγονται, μεταμορφώνονται μερικώς και χειραγωγούνται από τον φωτογράφο και από τα οπτικά και χημικά εργαλεία του. Γι' αυτό τον λόγο, για να μπορέσει κάποιος να βγάλει νόημα για τις φωτογραφίες, πρέπει να τις δει ως συναντήσεις μεταξύ της φυσικής πραγματικότητας και του δημιουργικού μυαλού του ανθρώπου, όχι μόνο σαν αντανάκλαση αυτής της πραγματικότητας στο μυαλό, αλλά σαν έναν μέσο χώρο, στον οποίο δύο διαπλαστικές (formative) δυνάμεις, ο άνθρωπος και ο κόσμος, συναντιούνται ως ίσοι ανταγωνιστές και συνεργάτες, ο καθένας προσφέροντας τα ιδιαίτερα του μέσα (resources).»⁶

Από την ανάλυση των καρτέ γίνεται εμφανές ότι είναι αρκετοί οι τρόποι, με τους οποίους η στατική φωτογραφία μπορεί να κινηματογραφείται μέσα στην κινούμενη εικόνα. Θα προσπαθήσω εδώ να τους ανακεφαλαιώσω και να εξετάσω την σημασία του κάθε καθραρίσματος.

- Ταύτιση του φωτογραφικού και του κινηματογραφικού κάδρου. Η ταύτιση αυτή συμβαίνει σπάνια στις ταινίες που εξετάστηκαν.

Συμβαίνει στο *Blow - up* στη σκηνή της μεγέθυνσης, όπου ο Antonioni την χρησιμοποιεί, για να δείξει: πρώτον ότι οι φωτογραφίες στο πάρκο είναι τραβηγμένες από άλλη οπτική γωνία, δεν ταυτίζεται δηλαδή με αυτήν που βλέπαμε, όταν εξελισσόταν η σκηνή· δεύτερον ότι ο πρωταγωνιστής παίρνει τη θέση του δημιουργού και ανακαλύπτει το μοντάζ· τρίτον, για να ανεβάσει το σασπένς των θεατών, να τους κάνει να ταυτιστούν με την περιέργεια

⁶ Rudolf Arnheim, On the nature of photography, Critical Inquiry, September 1974

του πρωταγωνιστή, αφαιρώντας τελείως τα άλλα στοιχεία από το κινηματογραφικό κάδρο και φυσικά τον ήχο. Στη σκηνή της μεγέθυνσης του Blow – up ό,τι εξελίσσει το σενάριο, ό,τι έχει σημασία, ό,τι πρέπει να προσέξει ο θεατής, βρίσκεται μέσα στο φωτογραφικό κάδρο και γι' αυτό ο Antonioni το ταυτίζει με το κινηματογραφικό.

Στο *Proof* της J. Moorhouse η ταύτιση αυτή συμβαίνει μόνο στην περίπτωση της φωτοϊστορίας. Εκεί η φωτογραφία παίρνει πλήρως τον ρόλο της κινούμενης εικόνας του φιλμ, για να μεταφέρει στον θεατή ένα χαρούμενο συμβάν, την ίαση της γάτας, σε σύντομο χρονικό διάστημα με στατικές φωτογραφίες, που αλλάζουν με γρήγορο μοντάζ και συνοδεύονται με εύθυμη μουσική, τραβηγμένες από τον πρωταγωνιστή της ταινίας. Στην ουσία πρόκειται για ένα εύρημα οικονομίας του χρόνου της ταινίας.

Στην ταινία *The Watcher* η ταύτιση του κινηματογραφικού κάδρου με το φωτογραφικό συμβαίνει με έναν ιδιότυπο τρόπο κατά τη διάρκεια της αστυνομικής εξέτασης των φωτογραφιών από τον πράκτορα Campbell. Ποτέ δεν ταυτίζεται επακριβώς το ίδιο το πλαίσιο της φωτογραφίας με το κινηματογραφικό πλαίσιο, αλλά πολλές φορές κάποιες λεπτομέρειες της φωτογραφίας ή μεγεθύνσεις της φωτογραφίας που εξετάζεται καλύπτουν όλο το κινηματογραφικό κάδρο. Αυτό συμβαίνει προφανώς, γιατί οι φωτογραφίες εξετάζονται εξονυχιστικά και αναζητείται κάθε λεπτομέρεια, που θα μπορούσε να βοηθήσει στην ανεύρεση του μελλοντικού θύματος. Αυτά τα στοιχεία μπορούν να προκύψουν και προκύπτουν μόνο μέσα από τις μεγεθύνσεις και από την επεξεργασία, την οποία έχουν υποστεί οι πρωτότυπες φωτογραφίες με τη βοήθεια της ψηφιακής τεχνολογίας που διαθέτει το FBI. Για να μπορέσουν να τα δουν λοιπόν και οι θεατές, γίνεται αυτή η ταύτιση του κινηματογραφικού κάδρου με λεπτομέρειες και με μέρη των φωτογραφιών.

Στο *One Hour Photo* η μοναδική ταύτιση κινηματογραφικού και φωτογραφικού κάδρου βρίσκεται στην αρχή της ταινίας και είναι το

σκανάρισμα της φωτογραφίας του Sy, που βγαίνει στο αστυνομικό τμήμα, και στην ουσία πρόκειται για την παρουσίαση του πρωταγωνιστή της ταινίας, για τη σύστασή του δηλαδή στους θεατές.

- Κινηματογραφικό κάδρο, το οποίο περιέχει το φωτογραφικό και το υποκείμενο που το βλέπει ή το κρατάει, δηλαδή ένα απλό αντικειμενικό ή ρεαλιστικό πλάνο.

Αυτή η περίπτωση κινηματογράφησης της φωτογραφίας συμβαίνει στο *Blow - up*, όταν ο φωτογράφος γυρίζοντας από τον οίκο των απόρων, ρίχνει μια πεταχτή ματιά σε proof sheets με φωτογραφίες μόδας, οι οποίες δεν είναι ευδιάκριτες από τους θεατές, όπως και στο αρχικό στάδιο της σκηνης της μεγέθυνσης, όταν αρχίζει να εξάπτεται η περιέργεια του φωτογράφου για το συμβάν του πάρκου.

Συμβαίνει επίσης στη *Φωτογραφία* του Ν. Παπατάκη, αφού ο Ηλίας παίρνει στα χέρια του τη φωτογραφία της τραγουδίστριας και πηγαίνει κάπου απόμερα να την εξετάσει και, όταν ο Γεράσιμος συγκρίνει τις δικές του φωτογραφίες με την φωτογραφία της «Ευτυχίας».

Στο *Proof* συμβαίνει, όταν ο Andy ανακαλύπτει ότι έχει πέσει θύμα της Celia και βλέπει στο σπίτι της τις δεκάδες φωτογραφίες του Martin. Η σκηνοθέτης σε αυτή την περίπτωση κρατάει ένα γενικό πλάνο του χώρου και αφήνει τον ηθοποιό της να «δράσει» μέσα σε αυτόν, καθώς υποδύεται τον σοκαρισμένο.

Τη συναντούμε επίσης στο *Memento*, όταν ο πρωταγωνιστής δείχνει κάποια από τις Polaroids του σε τρίτους, ζητώντας από αυτούς εξηγήσεις και πληροφορίες για τις συγκεκριμένες φωτογραφίες.

Βρίσκεται ακόμη στο *The Watcher*, όταν ο πράκτορας Campbell ανοίγει τους φακέλους οι οποίοι περιέχουν τις φωτογραφίες των μελλοντικών θυμάτων. Τέλος υπάρχει και στην

Amelie και στις δύο ιστορίες που εξετάστηκαν εδώ και χρησιμοποιούν δραματουργικά τη φωτογραφία. Ο J. P. Jeunet κινηματογραφεί την *Amelie*, τον Nino και τον πατέρα της *Amelie* να βλέπουν φωτογραφίες σε αντικειμενικό πλάνο.

Η κινηματογράφηση αυτή γίνεται επίσης στο *Intacto*, όταν ο Samuel ταχτοποιεί τις Polaroids στο αρχείο του και η Sara βλέπει πάνω στο τζάκι του Alejandro τη συλλογή των φωτογραφιών του.

Στο *One Hour Photo* ο Romanek επιλέγει και αυτόν τον τρόπο κινηματογράφησης, όταν ο Sy βλέπει στο τέλος της ταινίας τις φωτογραφίες που τράβηξε στο ξενοδοχείο. Κάνει αυτήν την επιλογή, για να μας τον δείξει να τακτοποιεί τις φωτογραφίες πάνω στο τραπέζι της αίθουσας ανακρίσεων.

Ένα αντικειμενικό πλάνο εκ των πραγμάτων δεν μπορεί να σηματοδοτήσει τίποτα άλλο εκτός από αυτό που είναι, από αυτό δηλαδή που παρουσιάζει, και γι' αυτόν το λόγο δεν έχει ευρεία χρήση στις ταινίες που εξετάστηκαν. Συνήθως οι σκηνοθέτες, όταν θέλουν να υποδηλώσουν κάποια αντίδραση ή ψυχική κατάσταση σε σχέση με τις φωτογραφίες, διαλέγουν διαφορετικούς τρόπους σκηνοθεσίας της σκηνής, με πιο πολύ τεμαχισμό των πλάνων και εναλλαγή στο μοντάζ και χρησιμοποιούν το αντικειμενικό πλάνο ως πλάνο εγκαθίδρυσης (establishing shot). Η περίπτωση που ανέφερα στο *Proof* είναι η εξαίρεση του κανόνα, όπου ο ηθοποιός καλείται να αποδώσει μια έντονη ψυχολογική κατάσταση χωρίς ιδιαίτερη βοήθεια από κινηματογραφικές τεχνικές.

- Κινηματογραφικό κάδρο, το οποίο περιέχει το φωτογραφικό κάδρο σε υποκειμενικό πλάνο. Το φωτογραφικό κάδρο είναι ενταγμένο μέσα σε έναν ευρύτερο χώρο, ο οποίος είναι ή ανεστίαστος ή αδιάφορος.

Σε αυτόν τον τρόπο κινηματογράφησης, είναι εμφανές ότι η φωτογραφία είναι το επίκεντρο του κάδρου, αφού τίποτα άλλο δεν εμφανίζεται ξεκάθαρα στην οθόνη. Από την άλλη πλευρά όμως αποτελεί ζητούμενο το να παραμείνει η φωτογραφία αντικείμενο

ξεχωριστό μέσα στην οθόνη, αφού δεν ταυτίζεται με το πλαίσιο της δεύτερης. Ο υποκειμενικός άξονας, άλλωστε, κινηματογράφησης νοηματοδοτεί την ερμηνεία της φωτογραφίας από το υποκείμενο που την βλέπει και αποτελεί μια προσπάθεια να ταυτιστεί ο θεατής με την ερμηνεία του υποκειμένου αυτού, που σχεδόν πάντα είναι ο πρωταγωνιστής/στρία της ταινίας.

Το είδος αυτό κινηματογράφησης συμβαίνει σε όλες τις ταινίες που εξετάστηκαν εκτός από το *Blow – up* και το *Memento*.

Στη *Φωτογραφία* του Ν. Παπατάκη όλες οι φωτογραφίες που παρουσιάζονται στην ταινία κινηματογραφούνται με αυτό τον τρόπο. Ειδικά η φωτογραφία της τραγουδίστριας, η οποία αποτελεί και τον κεντρικό μοχλό, με τον όποιο προωθείται και εξελίσσεται το σενάριο, κινηματογραφείται σε υποκειμενικό πλάνο, κυρίως του Γεράσιμου, ο οποίος θαυμάζει και εξιδανικεύει περισσότερο το πρόσωπο της φωτογραφίας.

Στο φιλμ *Proof* το είδος αυτό κινηματογράφησης των φωτογραφιών το συναντούμε στο κολλάζ, που φτιάχνει η Celia για τη δημιουργία της συνολικής εικόνας του Andy, αλλά και στη σκηνή που ο Andy πηγαίνει στο σπίτι της Celia και αντιλαμβάνεται την παγίδα που του είχε στήσει.

Στην ταινία *Watcher* εφαρμόζεται ελάχιστα, όταν ο πράκτορας Campbell λαμβάνει τους φακέλους με τις φωτογραφίες των μελλοντικών θυμάτων.

Στο *Intacto* πραγματοποιείται επίσης σπάνια, και συγκεκριμένα, μόνον, όταν η Sara πρωτοβλέπει στο νοσοκομείο την Polaroid με τον Tomas και την Ana.

Στην ταινία *Amelie* η κινηματογράφηση αυτή παρατηρείται σε κάποιες περιπτώσεις, όταν η Amelie ξεφυλλίζει το άλμπουμ του Nino και όταν ο Nino συνομιλεί με τις φωτογραφίες ταυτότητας που ζωντανεύουν.

Στην ταινία *Φίδι του Ιουνίου* αυτό το είδος κινηματογράφησης πραγματοποιείται μόνο μια φορά, όταν ο Iguchi, ο φωτογράφος,

εμφανίζει τις δύο φωτογραφίες με τον εαυτό του και το άδειο δωμάτιο, προοικονομώντας με αυτό τον τρόπο την μελλοντική απουσία του από αυτόν τον χώρο, μετά τον θάνατο του.

Στο *One Hour Photo* αυτή η κινηματογράφηση συμβαίνει στο τέλος της ταινίας, όταν ο Sy βλέπει τις φωτογραφίες που έχει τραβήξει στο ξενοδοχείο με τα άψυχα αντικείμενα και προσπαθεί να βρει έναν σύνδεσμο με αυτά, ώστε να μπορέσει να κατασκευάσει έναν νέο κόσμο μετά την κατάρρευση του ιδανικού κόσμου της οικογένειας Yorkin. Μπορεί να παρατηρήσει κανείς στο σημείο αυτό ότι η υποκειμενική κινηματογράφηση της φωτογραφίας, έτσι όπως περιγράφεται εδώ, εναλλάσσεται συχνά με το είδος της κινηματογράφησης που ακολουθεί, της ψευδοϋποκειμενικής.

- Κινηματογραφικό κάδρο, το οποίο εμπεριέχει το φωτογραφικό κάδρο, σε υποκειμενικό πλάνο αυτού που το βλέπει και συμπερικλείει επίσης μέρος του σώματος του υποκειμένου αυτού, συνήθως χέρι ή ώμο (ψευδοϋποκειμενικό).

Αυτό το είδος κινηματογράφησης της φωτογραφίας παρατηρείται σε όλες τις ταινίες που εξετάστηκαν.

Στο *Blow - up* ο Antonioni χρησιμοποιεί αυτό το είδος, όταν ο Rod, ο εκδότης του πρωταγωνιστή φωτογράφου, ξεφυλλίζει τις φωτογραφίες από το φτωχοκομείο.

Στη *Φωτογραφία* αυτό συμβαίνει μόνο με τον Γεράσιμο, όταν βλέπει τις δικές του αξιολύπητες, κατά την άποψή του, φωτογραφίες, και τις συγκρίνει με αυτήν της «Ευτυχίας». Στην περίπτωση του Ηλία υπάρχει μια ιδιότυπη κινηματογράφηση, το πλάνο στην ουσία είναι υποκειμενικό, αλλά ο Παπατάκης ρίχνει τη σκιά του υποκειμένου πάνω στην φωτογραφία και έτσι η παρουσία του υποκειμένου δεν γίνεται αντιληπτή μέσα από κάποιο μέρος του σώματος του, αλλά μέσα από την σκιά του.

Στο *Proof* είναι ο πιο συνήθης τρόπος κινηματογράφησης των φωτογραφιών, καθώς τις κρατούν στα χέρια τους και ο Andy, όταν

τις περιγράφει στον τυφλό Martin και η Celia, όταν κατασκευάζει το κολλάζ. Στο φιλμ *The Watcher* κατά τη διάρκεια της αστυνομικής εξέτασης των φωτογραφιών παρατηρούνται πολλά υποκειμενικά πλάνα του Cambell με τα δάχτυλα του πάνω στις φωτογραφίες, που συνήθως δείχνουν λεπτομέρειες της εικόνας.

Είναι επίσης ο κατ' εξοχήν τρόπος κινηματογράφησης των Polaroids στο *Memento* σε ψευδοϋποκειμενικό πλάνο του πρωταγωνιστή Leonard.

Στην ταινία *Amelie* η πρωταγωνίστρια κινηματογραφείται με αυτό τον τρόπο, όταν βλέπει το άλμπουμ του Nino και όταν το δείχνει στον γείτονα της.

Συχνά στο *Intacto* οι Polaroids κινηματογραφούνται με τα χέρια που τις κρατάνε, τα οποία ανήκουν σε όλους τους χαρακτήρες της ταινίας.

Στο *Φίδι του Ιουνίου* με αυτό τον τρόπο κινηματογραφούνται οι φωτογραφίες, με τις οποίες εκβιάζει ο Iguchi την Riniko, την ώρα που αυτή τις βλέπει για πρώτη φορά.

Συνήθης ακολουθείται αυτή η κινηματογράφηση και στο *One Hour Photo*, τόσο όταν βλέπει η οικογένεια Yorkin τις εκτυπωμένες φωτογραφίες της, όσο και όταν βλέπει ο Sy τις φωτογραφίες της οικογένειας Yorkin σε πολλές περιπτώσεις μέσα στην ταινία.

Το ψευδοϋποκειμενικό πλάνο αποτελεί ένα πλάνο ερμηνείας από την πλευρά του υποκειμένου, του οποίου ο άξονας καταδηλώνεται, αλλά αποτελεί και σαφή επιλογή του σκηνοθέτη να συμπεριλάβει μέρος αυτού του υποκειμένου μέσα στο κινηματογραφικό κάδρο, έτσι ώστε να το κάνει πιο εμφανές, αλλά εμμέσως να κάνει επίσης εμφανή και τον ίδιο του τον εαυτό μέσα από την κινηματογραφική κάμερα. Το ψευδοϋποκειμενικό πλάνο, με άλλα λόγια, αφαιρεί ένα μέρος της υποκειμενικότητας, άρα και της υποκειμενικής ερμηνείας της φωτογραφίας, και διαφοροποιείται από το απόλυτα υποκειμενικό πλάνο ως προς τον εννοιολογικό τομέα. Διαφοροποιείται όμως και ως προς την σύνθεση του κάδρου, αφού

δεν έχουμε πλέον να κάνουμε με ένα κάδρο, στο οποίο απλά υπάρχει το φόντο και το θέμα- στην προκειμένη περίπτωση η φωτογραφία- αλλά έχουμε να κάνουμε με ένα κάδρο με φόντο, θέμα, τη φωτογραφία, και μια επιπλέον επιφάνεια, η οποία επικαλύπτει συνήθως μέρος του θέματος. Πρόκειται για το μέρος του σώματος, συνήθως χέρι ή ώμος του υποκειμένου που βλέπει- ερμηνεύει τη φωτογραφία. Το ψευδοϋποκειμενικό λοιπόν πλάνο, αν και αφαιρεί μέρος από την ερμηνεία του υποκειμένου, τονίζει το ίδιο το υποκείμενο, το οποίο πλέον βρίσκεται μέσα στο ίδιο το κάδρο μαζί με την φωτογραφία που ερμηνεύει.

- Κινηματογράφηση του φωτογραφικού κάδρου σε υποκειμενικό πλάνο με zoom in, ξεκινώντας από ένα ευρύτερο κάδρο, που καταλήγει όμως στην ταύτιση του κινηματογραφικού κάδρου με το φωτογραφικό ή και σε μέρος του φωτογραφικού κάδρου, που καταλαμβάνει όλο το κινηματογραφικό.

Αυτό το «βύθισμα» του υποκειμένου μέσα στη φωτογραφία συνήθως σηματοδοτεί έντονη συναισθηματική φόρτιση ως προς αυτό που βλέπει. Ο φακός της κινηματογραφικής μηχανής με το zoom in πάνω στην φωτογραφία οδηγεί τον θεατή στο να ταυτιστεί με το συναίσθημα που νιώθει το υποκείμενο.

Τρεις είναι οι περιπτώσεις που συναντάμε το zoom in πάνω στη φωτογραφία.

Η πρώτη είναι στο *Proof*, όταν ο Andy βλέπει την Celia για πρώτη φορά. Το zoom in εμφανέστατα δηλώνει ότι εντυπωσιάζεται από αυτήν και ότι του αρέσει ως γυναίκα.

Η δεύτερη είναι στο *Φίδι του Ιουνίου*, όταν η Rinco βλέπει τις φωτογραφίες του εκβιασμού. Προς το τέλος του ξεφυλλίσματος του πακέτου των φωτογραφιών ο Tsukamoto χρησιμοποιεί ένα zoom in πάνω στην τελευταία φωτογραφία, για να δηλώσει τον τρόπο της Rinco και τη συνειδητοποίηση του εκβιασμού.

Τέλος στο *One Hour Photo* ο Sy βλέπει μια χριστουγεννιάτικη οικογενειακή φωτογραφία των Yorkin και «βυθίζεται» με ένα zoom in μέσα στην θαλπωρή της οικογένειας.

- Κινηματογράφηση του φωτογραφικού κάδρου με zoom out ξεκινώντας από ένα μέρος του φωτογραφικού κάδρου, που καταλήγει στην ταύτιση του κινηματογραφικού κάδρου με το φωτογραφικό.

Μια τέτοια περίπτωση υπάρχει μόνο στο *One Hour Photo*, όταν τελειώνει η ταινία. Σημειώνω ότι δεν πρόκειται για υποκειμενικό πλάνο, αλλά για αντικειμενικό. Το πλάνο ξεκινάει από το πρόσωπο του Sy, για να καταλήξει με zoom out σε μια φωτογραφία η οποία δείχνει τον Sy χαμογελαστό μαζί με την οικογένεια Yorkin στον κήπο του σπιτιού τους. Στην προκειμένη περίπτωση το zoom out στοχεύει στο να αιφνιδιάσει τον θεατή, ο οποίος δεν περιμένει μια τέτοια εικόνα, γνωρίζοντας με ποιον τρόπο καταλήγει η ταινία. Ο Romanek χρησιμοποιεί αυτόν τον επαγωγικό τρόπο εμφάνισης της φωτογραφίας, για να αποκαλύψει στους θεατές κάτι απροσδόκητο.

- Κινηματογράφηση του φωτογραφικού κάδρου με κίνηση της κάμερας (συνήθως pan) επάνω του, καθώς η φωτογραφία καταλαμβάνει όλο το κινηματογραφικό κάδρο.

Η μοναδική περίπτωση, όπου αυτό συμβαίνει, είναι στο *Blow - up*, όταν στη σκηνή της μεγέθυνσης ο Antonioni κάνει κίνηση pan επάνω στην φωτογραφία του πάρκου, για να αποκαλύψει ότι κάποιος βρίσκεται πίσω από το φράχτη.

- Οι φωτογραφίες που «ζωντανεύουν», που εμπυχώνονται.

Σε δύο από τις ταινίες που εξετάζω υπάρχει κινηματογράφηση στατικών φωτογραφιών, οι οποίες στη συνέχεια εμπυχώνονται, χωρίς να αλλάξει με εμφανή τρόπο το κάδρο, αλλά προφανώς με χρήση special effect.

Στο *Amelie* οι φωτογραφίες ταυτότητας εμψυχώνονται και μιλούν στον Nino για τον έρωτα της *Amelie*. Πρόκειται για ένα στοιχείο ονειρικό ή στοιχείο παραμυθιού που εντάσσεται μέσα στο στιλιστικό πλαίσιο της ταινίας.

Στην ταινία *One Hour Photo* εμψυχώνεται η χριστουγεννιάτικη φωτογραφία, στην οποία «βυθίζεται» ο Sy, για να δηλώσει την απόλυτη ταύτισή του με την οικογένεια Yorkin και τη ζωντάνια της ψευδαισθήσης για τη σχέση του με την οικογένεια αυτή και τη θέση του μέσα σ' αυτήν.

Οι φωτογραφίες που εκτείνονται έξω από το φωτογραφικό κάδρο εκτείνονται ή ως τα όρια του κινηματογραφικού κάδρου ή το ξεπερνούν και εκτείνονται και έξω από αυτό. Στις περιπτώσεις ταύτισης του κινηματογραφικού και του φωτογραφικού κάδρου πάντα υπάρχει αυτή η επέκταση. Κυρίως στην περίπτωση του Blow – up, ο Antonioni ποντάρει στην επιστημονική περιέργεια του κοινού, ώστε να κρατήσει την προσοχή των θεατών τεταμένη κατά τη διάρκεια της σκηνής της μεγέθυνσης. Και στις άλλες ταινίες όμως, όπου έχουμε ταύτιση των δύο κάδρων, υπάρχει αλληλόδραση της φωτογραφίας με τους θεατές διότι στις φωτογραφίες παρουσιάζονται πρόσωπα των οποίων ο άξονας του βλέμματος προεκτείνεται προς τους θεατές. Στις περιπτώσεις όμως των υποκειμενικών ή ψευδουποκειμενικών πλάνων αυτό μπορεί να μην συμβαίνει. Οι φωτογραφίες σε ορισμένες περιπτώσεις εκτείνονται έξω από το φωτογραφικό κάδρο, αλλά όχι και έξω από το κινηματογραφικό, γιατί δεν μπορούν να έχουν αλληλόδραση με τον θεατή. Μια τέτοια περίπτωση αποτελούν οι φωτογραφίες στο *Memento*, οι οποίες αποτελούν σημείο αναφοράς μόνο για τον Leonard και δεν «συνομιλούν» με τους θεατές.

Σε ό,τι αφορά τώρα τον τόπο στον οποίο κινηματογραφούνται, οι φωτογραφίες στις ταινίες που εξετάστηκαν τις περισσότερες φορές κινηματογραφούνται στα χέρια των χαρακτήρων που τις βλέπουν.

Αλλά επίσης κινηματογραφούνται και σε κάθε άλλη πιθανή θέση, που θα μπορούσε να βρεθεί μια φωτογραφία, δηλαδή σε τραπέζια, σε τοίχους, σε άλμπουμ, σε φωτοτυπίες, σε αρχείο, ακριβώς όπως συμβαίνει και στην καθημερινότητα. «Οι φωτογραφίες, που συσκευάζουν τον κόσμο, φαίνεται να προκαλούν τη συσκευασία. Καθηλώνονται σε άλμπουμ, καδράρονται και στήνονται σε τραπέζια, στερεώνονται σε τοίχους, προβάλλονται σε διαφάνειες. Οι εφημερίδες και τα περιοδικά τις παρουσιάζουν, οι αστυνομικοί τις ταξινομούν αλφαβητικά, τα μουσεία τις εκθέτουν, οι εκδότες τις επιλέγουν.»⁷

⁷ Susan Sontag, ο.π., σελ.16

4. Επίλογος

Από τη συγκριτική θεώρηση του δραματουργικού ρόλου και του τρόπου κινηματογράφησης της στατικής φωτογραφίας στις ταινίες που εξετάστηκαν φάνηκε η μεγάλη ποικιλία, με την οποία είναι δυνατόν να επιλεγούν και να κινηματογραφηθούν τα φωτογραφικά κάδρα. Αν και ο κινηματογράφος είναι μια συλλογική τέχνη, φάνηκε επίσης ότι ο σκηνοθέτης είναι εκείνος που έχει την απόλυτη, καλλιτεχνική τουλάχιστον, ευθύνη και ότι η σκηνοθετική ματιά είναι το τελικό φίλτρο για κάθε καλλιτεχνική επιλογή στην παραγωγή μιας κινηματογραφικής ταινίας. Με την άποψη αυτή συμφωνούν οι νεοφορμαλιστές, τη θεωρία των οποίων ανέπτυξα στην αρχή της διατριβής και από τους οποίους δανείστηκα συγκεκριμένα στοιχεία για την ανάλυση των ταινιών.

Επομένως από τους ίδιους τους σκηνοθέτες εξαρτάται τελικά να επιλέξουν και να κινηματογραφήσουν με αυτόν ή με τον άλλο τρόπο το φωτογραφικό κάδρο στοχεύοντας κάθε φορά σε ένα συγκεκριμένο μήνυμα. Ο Ν. Παπατάκης π.χ. στη συνέντευξη που μου παραχώρησε υποστηρίζει ότι ως σκηνοθέτης θέλει να έχει απόλυτο έλεγχο στην επιλογή των κινηματογραφικών κάδρων, ότι παίρνει ο ίδιος την κάμερα και επιλέγει το κάδρο το οποίο θεωρεί ότι θα αναδείξει με τον καλύτερο δυνατό τρόπο τη συγκεκριμένη σκηνή. Ο S. Tsukamoto πάλι κάνει ο ίδιος τη διεύθυνση φωτογραφίας στις ταινίες του και είναι ο απόλυτος κυρίαρχος πάνω στο αποτέλεσμα της εικόνας. Ο Jeunet, από την άλλη πλευρά, εφαρμόζοντας τη σκηνοθετική γραμμή, που ακολουθούν κυρίως στην Αμερική, φτιάχνει λεπτομερέστατα storyboards στις ταινίες του, στα οποία προκαθορίζει τα κάδρα των πλάνων του. Το storyboard μάλιστα της *Amelie*, λόγω της μεγάλης εμπορικής επιτυχίας της ταινίας, έγινε ειδική έκδοση που πωλείται στα βιβλιοπωλεία. Ο M. Antonioni επίσης έχει δηλώσει πολλές φορές σε συνεντεύξεις του ότι παίρνει ο ίδιος

σημαντικές αποφάσεις για την διεύθυνση φωτογραφίας στις ταινίες του, όπως π.χ. η επιλογή των φακών.

Πέρα από αυτά τα ειδικά θέματα που με απασχόλησαν, θα ήθελα να αναφερθώ σε κάποια γενικότερα θέματα που αφορούν στις ταινίες που εξετάστηκαν.

Σε όλες τις ταινίες εκτός από μία, στην ταινία αμερικανικής παραγωγής του 2000 *The Watcher*, οι σκηνοθέτες είναι και σεναριογράφοι ή συνσεναριογράφοι, έχουν δηλαδή συμμετοχή στην συγγραφή του σεναρίου. Αποτελούν λοιπόν, κατά κάποιο τρόπο, οι ταινίες αυτές έργα των δημιουργών τους, αφού οι σκηνοθέτες υπογράφουν, αν και όχι πάντα μόνοι τους, και το σενάριο της ταινίας. Το έργο *The Watcher* αντιθέτως ακολουθεί την κλασική συνταγή της αμερικάνικης παραγωγής των στούντιο του Hollywood, στην οποία αρκετοί σεναριογράφοι υπογράφουν το σενάριο της ταινίας, όπου ο σκηνοθέτης δεν έχει καμιά συμμετοχή. Ο δεύτερος καλείται απλά να σκηνοθετήσει μια ταινία, στην οποία κυριαρχούν τα μεγάλα ονόματα των ηθοποιών του Hollywood και όχι το δικό του. Μεγάλο μέρος της αποτυχίας της ταινίας αυτής ως προς την αδυναμία της να ακολουθήσει μια συστηματική και συνεπή αισθητική τόσο στην όλη κινηματογράφιση της ταινίας όσο και στην κινηματογράφιση των στατικών φωτογραφιών μέσα σε αυτήν, οφείλεται, κατά τη γνώμη μου, στο γεγονός ότι ο σκηνοθέτης της ταινίας δε συμμετέχει στη διαδικασία συγγραφής του σεναρίου. Θεωρώ δηλαδή ότι σε όλες τις άλλες περιπτώσεις που εξετάστηκαν υπήρχε μια πολύ πιο συνειδητοποιημένη άποψη για το σύνολο και την αισθητική φόρμα της ταινίας, ακριβώς επειδή οι σκηνοθέτες εμπλέκονται και στη συγγραφή του σεναρίου των ταινιών.

Οι ταινίες που επιλέχτηκαν να εξεταστούν καλύπτουν έναν πλατύ γεωγραφικό χώρο από την Ευρώπη, την Αμερική, την Αυστραλία και την Ασία. Το *Blow -up* είναι αγγλο-ιταλικής παραγωγής και γυρίστηκε στο Λονδίνο. Η *Φωτογραφία* του Ν. Παπατάκη γυρίστηκε στην Ελλάδα και στο Παρίσι και είναι γαλλο-

ελληνικής παραγωγής. Το *Amelie* είναι γαλλο- γερμανικής παραγωγής και γυρίστηκε σε στούντιο στη Γερμανία και στο Παρίσι. Το *Intacto* γυρίστηκε εξολοκλήρου στα Κανάρια νησιά (Τενερίφη) και είναι ισπανική παραγωγή. Το *Memento* είναι αμερικανική χαμηλού κόστους ανεξάρτητη παραγωγή. Το *The Watcher* είναι χολιγουντιανή παραγωγή αρκετά μεγάλου προϋπολογισμού. Το *One hour Photo* είναι επίσης αμερικανική παραγωγή χολιγουντιανού στούντιο. Το *Proof* είναι μια αυστραλέζικη παραγωγή χαμηλού κόστους και γυρίστηκε στη Μελβούρνη. Τέλος το *Φίδι του Ιουνίου* γυρίστηκε στο Τόκιο και είναι γιαπωνέζικη παραγωγή.

Οι ταινίες αυτές, πέρα από την ποικίλη γεωγραφική προέλευση τους, αντιπροσωπεύουν και διαφορετικά κινηματογραφικά είδη ως προς το περιεχόμενό τους. Το *Blow -up* και το *The Watcher* αντιπροσωπεύουν το αστυνομικό - ντετεκτιβίστικο θρίλερ. Η ταινία *The Watcher* με έναν πιο κλασικό τρόπο και το *Blow- up* με την ιδιόμορφη πινελιά του Μ. Antonioni, μέσα σε αστικά κέντρα Σικάγο και Λονδίνο αντίστοιχα. Το *One Hour Photo* αγγίζει αυτό το είδος, στην πραγματικότητα όμως είναι πιο πολύ ένα ψυχολογικό θρίλερ, το ίδιο θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και το *Φίδι του Ιουνίου*. Το φιλμ *Memento* ούτως ή άλλως χαρακτηρίζεται από τους δημιουργούς και τους κριτικούς του ως αντιστραμμένο φιλμ νουάρ. Το *Intacto* είναι ένα μεταφυσικό θρίλερ με στοιχεία φαντασίας και μαγείας. Η ταινία *Φωτογραφία* είναι μια κοινωνικοπολιτική ταινία με έντονα ψυχολογικά στοιχεία βασισμένα σε χαρακτήρες. Το *Proof* είναι μια κοινωνικο - ψυχολογική ταινία. Τέλος το *Amelie* είναι μια ρομαντική κομεντί.

Να προσθέσω άλλη μια παρατήρηση που αφορά στη φωτογραφία. Συμφωνώ με την Susan Sontag, η οποία σε μια προσπάθεια της να δώσει έναν ορισμό για τη φωτογραφία γράφει: «Από όλα τα αντικείμενα, τα οποία συνθέτουν και πυκνώνουν αυτό που αναγνωρίζουμε ως μοντέρνο περιβάλλον, οι φωτογραφίες είναι ίσως τα πιο μυστηριώδη. Η φωτογραφία είναι, πραγματικά, εμπειρία

αιχμαλωτισμένη και η κάμερα συνιστά τον ιδανικό βραχίονα συνειδητοποίησης στην κτητική του διάθεση». Και συνεχίζει λέγοντας : «Η φωτογραφία είναι μια λεπτή φέτα χώρου, όπως και χρόνου. Σε έναν κόσμο που κυβερνάται από φωτογραφικές εικόνες κάθε είδους όριο, καδράρισμα, φαίνεται αυθαίρετο.»⁸.

Πράγματι είναι πολύ δύσκολο να χαρακτηρίσει κανείς τη φωτογραφία ως κάτι άλλο εκτός από μια φέτα – εξαιρετικά λεπτή, θα έλεγα, χώρου και χρόνου, ιδιαίτερα, όταν πρόκειται για φωτογραφίες σαν και αυτές που εξετάστηκαν σε αυτή τη μελέτη, διότι χρησιμοποιήθηκαν από τις συγκεκριμένες ταινίες. Θα ήταν πολύ πιο εύκολος ο χαρακτηρισμός, αν οι φωτογραφίες αυτές προέρχονταν από γνωστούς καλλιτέχνες – φωτογράφους. Τότε θα μπορούσα να πω ότι είναι καλλιτεχνικό έργο, είναι τέχνη. Σε καμιά περίπτωση όμως δεν συμβαίνει αυτό στις ταινίες που εξετάστηκαν. Δυνητικά, και μόνο στο Blow –up, θα μπορούσαν ίσως οι φωτογραφίες του πάρκου να χαρακτηριστούν ως καλλιτεχνικές φωτογραφίες, αφού τραβήχτηκαν, αν μη τι άλλο, από έναν επαγγελματία φωτογράφο, ο οποίος όμως στην ουσία είναι φωτογράφος μόδας. Ο Μ. Antonioni, άλλωστε, υπερτονίζει τόσο το αστυνομικό – ντετεκτιβίστικο στοιχείο των φωτογραφιών κάνοντάς τις πεδίο έρευνας με τις αλληπάλληλες μεγεθύνσεις, ώστε οποιοδήποτε, ακόμη και δυνητικό στοιχείο καλλιτεχνικού έργου, που μπορούσαν να περιέχουν, εξαφανίζεται.

Στην *Φωτογραφία* του Ν. Παπατάκη η κύρια φωτογραφία που κινητοποιεί το σενάριο είναι η διαφημιστική φωτογραφία μιας τραγουδίστριας, την οποία πολύ δύσκολα θα μπορούσε κανείς να χαρακτηρίσει καλλιτεχνική. Πρόκειται μάλλον για ένα φωτογραφικό πορτρέτο που στοχεύει να γνωστοποιήσει προφανώς την καινούρια δουλειά της τραγουδίστριας. «Η φωτογραφία σαν μέσο διαφήμισης χάνει την οντότητά της και αποπροσανατολίζεται από τον αρχικό

⁸ S. Sontag, *Περί φωτογραφίας*, μτφ. Η. Παπαϊωάννου, ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ, Αθήνα 1993, σελ. 16 και 32

σκοπό της, που είναι να απεικονίζει δημιουργικά τον κόσμο.» Στην περίπτωση αυτή δεν έχει πια καμιά σημασία αυτό καθ' εαυτό το αντικείμενο, αλλά το μήνυμα που αυτό εκπέμπει.⁹ Ο Ν. Παπατάκης αφαιρεί τη διαφημιστική ιδιότητα της φωτογραφίας και τη μεταμορφώνει σε μια ψευδαίσθηση, σε ένα όνειρο.

Σε όλες τις υπόλοιπες ταινίες δεν υπάρχει ούτε μια περίπτωση, στην οποία η φωτογραφίες που χρησιμοποιούνται να διεκδικούν τον τίτλο του έργου τέχνης. Οι φωτογραφίες που βγαίνουν από κάποιον για ενθύμιο, για απόδειξη ή μαρτυρία ή ακόμη και για εκβιασμό, δεν αποτελούν καλλιτεχνικά έργα, είναι ακριβώς ο λόγος για τον οποίο βγαίνουν, δηλαδή είναι ενθύμιο, απόδειξη, μαρτυρία, μέσο εκβιασμού.

Η τελευταία παρατήρηση που θέλω να κάνω αφορά στην ιστορική διάσταση των ταινιών. Εκτός από τις τρεις πρώτες ταινίες οι υπόλοιπες έξι είναι ταινίες που έχουν παραχθεί πολύ πρόσφατα, από το 2000 και έπειτα, και μάλιστα αρκετές βγήκαν μαζί την ίδια χρονιά. Αυτό το στοιχείο από την μια πλευρά δεν επιτρέπει εκτενέστερη ιστορική θεώρηση των πραγμάτων, από την άλλη όμως θέτει και το ζήτημα της ιστορικής συγκυρίας. Ο Μ. Antonioni σκηνοθετεί το *Blow-up* το 1967, ο Ν. Παπατάκης κάνει τη *Φωτογραφία* είκοσι χρόνια αργότερα το 1987, ενώ το 1991 η J. Moorhouse σκηνοθετεί το *Proof*. Από το 2000 όμως ως το 2003 βγαίνουν τουλάχιστον έξι ταινίες – από αυτές που εξετάστηκαν εδώ – αρκετά μεγάλης εμπορικής επιτυχίας. Οι ταινίες μάλιστα *Amelie*, *Memento* και *One hour photo* θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει ότι σημείωσαν εξαιρετικά μεγάλη εμπορική επιτυχία. Όλες αυτές οι ταινίες χρησιμοποιούν δραματουργικά τη στατική φωτογραφία. Η παραγωγή ταινιών που χρησιμοποιούν με αυτό τον τρόπο τη στατική φωτογραφία συνεχίζεται και τα επόμενα χρόνια με ταινίες που δεν εξετάστηκαν

⁹ Κ. Κίτσος, Γραφή και Όραση, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2005, σελ.42

στην παρούσα διατριβή, όπως το *Calendar Girls* του Nigel Cole, παραγωγή 2003, *Οι Νύφες* του Παντελή Βούλγαρη, παραγωγή 2004 και το *Shutter* του Masayuki Oshiai, 2008.

Την ίδια χρονική περίοδο παρατηρείται και μια αρκετά μεγάλη παραγωγή ταινιών, οι οποίες εφαρμόζουν μια αντίστοιχη χρήση του βίντεο μέσα στο σενάριό τους, ξεκινώντας από το περίφημο φιλμ *Σεξ, ψέματα και βιντεοταινίες* του Steven Soderbergh το 1989 και συνεχίζοντας με ταινίες όπως το: *Enemy of the State* το 1998 του Tony Scott, το *American Beauty* το 1999, το *Red Dragon* το 2002 (πρόκειται για το τρίτο *sequel Hannibal Lecter* σε σκηνοθεσία Brett Ratner), το *Minority Report το 2002 του Steven Spielberg* κ.α.

Αν κάποιος επιχειρούσε να εξηγήσει την εμφάνιση αυτών των ταινιών, θα μπορούσε βέβαια να υποστηρίξει ότι αυτή οφείλεται στη γενικότερη και ευρύτερη χρήση των αντίστοιχων τεχνολογιών στην καθημερινή ζωή των ανεπτυγμένων χωρών.

Τον τελευταίο καιρό η φωτογραφία έχει γίνει ένα είδος ψυχαγωγίας πολύ διαδεδομένο, πράγμα που σημαίνει ότι, όπως κάθε μορφή μαζικής τέχνης, η φωτογραφία πια από τους περισσότερους ανθρώπους δεν ασκείται ως τέχνη. Είναι περισσότερο μια κοινωνική τυπική συνήθεια, μια άμυνα απέναντι στην αγωνία και ένα εργαλείο εξουσίας.¹⁰

Πρέπει να παρατηρήσω ακόμη ότι η φωτογραφία βρίσκεται σε μια μεταβατική φάση αλλαγής τεχνολογιών, η οποία σηματοδοτείται από το πέρασμα της αναλογικής, στην ουσία χημικής τεχνολογίας, στην ψηφιακή. Γι' αυτό και οι περισσότεροι από τους παλαιότερους ορισμούς της φωτογραφίας προκαλούν σύγχυση, καθώς λαμβάνουν υπόψη τους μόνο τη φυσικοχημική φύση της φωτογραφίας και αγνοούν τη νέα ψηφιακή τεχνολογία.¹¹ Εταιρείες που παράγουν

¹⁰ S. Sontag, *Περί φωτογραφίας*, μτφ. Η. Παπαϊωάννου, ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ, Αθήνα 1993, σελ. 19

¹¹ Κ. Κίτσος, *Γραφή και Όραση*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2005, σελ.18 ή «Οι οπτικές πληροφορίες συλλέγονται από ένα πλήθος μικροσκοπικών

φιλμ κλείνουν ή καταργούν πολλά από τα στοκ των φιλμ τους, ενώ συγχρόνως εταιρείες που παρήγαγαν αναλογικές φωτογραφικές μηχανές προσανατολίζονται όλο και περισσότερο προς την παραγωγή ψηφιακών μηχανών και στην επένδυση της ψηφιακής τεχνολογίας.

Το γεγονός αυτό μπορεί να οδήγησε σε παραγωγή σεναρίων, τα οποία χρησιμοποιούν τη φωτογραφία δραματουργικά. Αξίζει πάντως να σημειωθεί ότι όλες οι ταινίες που εξετάστηκαν χρησιμοποιούν δραματουργικά φωτογραφίες αναλογικής τεχνολογίας και μάλιστα μερικές κάνουν και νύξη στο σενάριό τους για τη μετάβαση στην ψηφιακή τεχνολογία, όπως γίνεται λ.χ. στην ταινία *One Hour Photo*. Άλλες πάλι χρησιμοποιούν Polaroid, τεχνολογία που ήδη έχει καταργηθεί. Μέσα από τα φιλμ αυτά εντοπίζεται μια νοσταλγία απέναντι στην τεχνολογία που χάνεται και αντικαθίσταται από την ψηφιακή.

Σε ό,τι αφορά το βίντεο μπορώ να πω ότι η μετάβαση από το αναλογικό βίντεο στο ψηφιακό δεν έφερε τόσο μεγάλη επίδραση στον χώρο του home video, δηλαδή στην ερασιτεχνική χρήση του. Σε αυτήν την περίπτωση μπορούμε απλά να μιλούμε για μια πραγματικά μεγάλη εισβολή του βίντεο στην καθημερινή ζωή, τόσο μέσα στα σπίτια, όσο και στην εξωτερική κοινωνική ζωή των ανθρώπων, αφού πια οι κάμερες ασφαλείας υπάρχουν σχεδόν παντού και την καταγράφουν.

Είναι λοιπόν λογικό όλες αυτές οι αλλαγές της τεχνολογίας, που ασκούν σοβαρές επιδράσεις στην ανθρώπινη ζωή, να εισδύουν και στα κινηματογραφικά σενάρια.

4.1. Βιβλιογραφία

A. Ξενόγλωσση

- Andrew J. Dudley, *The major Film Theories*, Oxford University Press, New York, 1976
- Arnheim Rudolf, *Film as art*, Faber and Faber, London, 1969
- Arnheim Rudolf, *Τέχνη και οπτική αντίληψη. Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης*, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα, 1999
- Arnheim Rudolf, *On the nature of photography*, Critical Inquiry, September 1974
- Aumont Jacques, *The Variable Eye or the Mobilization of the Gaze, στο The Image in Dispute, Art and Cinema in the Age of Photography*, ed. Dudley Andrew, University of Texas Press, Austin, 1997
- Balázs Bèla, *Theory of the cinema*, trans. E. Bone, Dover Publications, New York, 1970
- Barthes Roland, *Το φωτογραφικό μήνυμα στο Εικόνα-Μουσική- Κείμενο*, μετφ. Γιώργος Σπανός, Πλέθρον, Αθήνα, 2007
- Bazin Andrè, *Qu' est que le cinema? II. Le cinema et les autres arts*, editions du Cerf, Paris, 1959
- Bordwell D., *Figures traced in light. On cinematic staging*, Univesity of California Press, Berkeley and Los Angeles, 2005

- Bordwell D., *Historical Poetics of Cinema, The Cinematic Text: Methods and Approaches*, R. Barton Palmer (ed.) AMS Press, New York, 1989
- Bordwell D., *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Harvard University Press, Cambridge Mass., 1989
- Bordwell D., *Poetics of Cinema*, Routledge, New York, 2008
- Bordwell D., *Principles of Narration*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1985
- Bordwell D., Thompson K., *Εισαγωγή στην τέχνη του Κινηματογράφου*, μετφ. Κατερίνα Κοκκινίδη, εκδ. ΜΙΕΤ, Αθήνα 200
- Brunette Peter, *The films of Michelangelo Antonioni*, Cambridge University Press, 1998
- Burch Noël, *Theory of Film Practice*, Princeton University Press, Princeton N.J., 1981
- Copeland Roger F., Review of N. Burch's Theory of Film Practice, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 34, No. 1., 1975
- Crilly Shane, *Gods in our own world: Representations of troubled and troubling masculinities in some Australian films, 1991-2001*
- Deleuze Gilles, *The movement – image*, trans. H. Tomlinson and B. Habberjam, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2001
- Ebert Roger, *Intacto*, Chicago Sun Times, 21/02/2003

- Ebert Roger, *The Watcher*, 8 Σεπτεμβρίου 2000, Chicago Sunday Times
- Eisenstein Sergei, Pudovkin Vsevolod, Alexandrov Grigori, Statement On Sound, in *Film Theory and Criticism*, Leo Braudy, Marshall Coen (editors), Oxford University Press, New York, 1999
- Eisenstein Sergei, *The film Sense*, trans. Jay Leyda, Harcourt, Brace, New York, 1942
- Fernández H., From Cortázar to Antonioni: Study of an adaptation, in *Focus on Blow-up*, Prentice-Hall, 1971
- *Film Theory and Criticism*, Introductory Readings, Braudy Leo, Cohen Marshall (editors), Oxford University Press, New York, 1999
- *Focus on Blow-up*, T.J. Ross (ed.), Prentice-Hall, London, 1971
- Hegel G.W.F., *Εισαγωγή στην Αισθητική*, μετφ. Γιώργος Βελούδης, ΠΟΛΙΣ, Αθήνα, 2000
- Jeunet Jean-Pierre, *Le Fabuleux destin d' Amélie Poulain, Le storyboard*, Alvisa editions, Paris, 2004
- Kant E., *Le Jugement Esthétique, Textes choisis*, PUF, 1977
- Kauffmann S., A year with Blow-up: Some notes, στο *Focus on Blow-up*, Prentice-Hall, 1971
- Kempley Rita, *Proof*, Washington Post, 6 June 1992
- Knight A., Three encounters with Blow-up, in *Focus on Blow-up*, Prentice-Hall, 1971

- Kozloff M., *The Blow-up*, στο *Focus on Blow-up*, Prentice-Hall, 1971
- Krakauer S., *Θεωρία του Κινηματογράφου. Η απελευθέρωση της φυσικής πραγματικότητας*, μετφ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, εκδ. Κάλβος, Αθήνα, 1983
- LaSalle Mick, *Intacto*, San Francisco Chronicle, 3 January 2003
- Lastra James, *From the Captured Moment to Cinematic Image, A Transformation in Pictorial Order*, στο *The Image in Dispute, Art and Cinema in the Age of Photography*, ed. Dudley Andrew, University of Texas Press, Austin, 1997
- Manvell R., *Theater and Film*, Associated University Presses, Granbury N.J., 1979
- Maslin Janet, *Proof*, The New York Times, 20 March 1992
- Mes Tom and Sharp Jasper, *The midnight eye guide to new Japanese film*, Stone Bridge Press, Berkeley CA, 2005
- Mes Tom, *Iron Man- the cinema of Shinya Tsukamoto*, FAB Press Publication, Surrey U.K., 2005
- *Michelangelo Antonioni, The complete films*, Seymour Chatman/Paul Duncan (Ed.), Tachen, Köln, 2004
- Mitchell Elvis, *Amelie*, New York Times, 2 Νοεμβρίου 2001
- Mitchell Elvis, *One hour photo*, The New York Times, 21 August 2002
- Mottram James, *The making of Memento*, Faber and Faber Limited, New York, 2002

- Mulvey Laura, *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*, Reaktion Books, London, 2006
- Murphy J.J., *Me and you and Memento and Fargo*, How independent screenplays work, Continuum, New York, 2007
- Nicoll A., *Film and Theater*, Thomas Cruell Company Publishers, New York, 1937
- Nolan Christopher, *Memento and Following*, Faber and Faber, London, 2001
- *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*, L. Matejka - K. Pomorska (editors), Dalkey Archive Press, Chicago, 2002
- Ross T.J., *Cool Times*, στο *Focus on Blow-up*, Prentice-Hall, 1971
- *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, Paul Olson (ed.), University of Nebraska Press, Lincoln, 1965
- Salt Barry, *Film style and technology: History and Analysis*, Starword, London, 1992
- Scott A.O., *The Watcher*, 8 Σεπτεμβρίου 2000, The New York Times
- Scott J. F., *Blow-up: Antonioni and the Mod World*, στο *Focus on Blow-up*, Prentice-Hall, 1971
- Shklovsky V., *Art as Technique in Russian Formalist Criticism: Four Essays*, translated by Lee Lemon and Marin Reis, Lincoln University of Nebraska Press, 1965
- Singer Irving, *Reality Transformed. Film as meaning and technique*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1998

- Sontag Susan, *Περί Φωτογραφίας*, μετφ. Ηρακλής Παπαϊωάννου, ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ, 1993
- Stam Robert, *Film Theory: An Introduction*, Blackwell Publishing Ltd, Oxford, 2000
- Stam Robert – Bourgoyne Robert – Flittermen- Lewis Sandy, *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Post-Structuralism and beyond*, Routledge, New York, 1992
- *Stillness and Time: Photography and the Moving Image*, Green D., Lowry J. (editors), Photoforum and Photoworks, Brighton, 2006
- Terzis Kostas, "Le mal du pays", *Le cinema Grec*, Paris, Centre Pombidou, 1995
- *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896 – 1939*, R. Taylor- I. Christie (editors), Routledge, New York, 2002
- *The Image in Dispute, Art and Cinema in the Age of Photography*, ed. Dudley Andrew, University of Texas Press, Austin, 1997
- *The Oxford Guide to Film Studies*, John Hill, Pamela Church Gibson (editors), Oxford University Press, Oxford, 1998
- *The Oxford history of World Cinema*, Oxford Univ. Press, 1997
- The Poetics of Cinema in *Russian Poetics in Translation*, Eikhenbaum Boris (ed.), trans. Richard Taylor, Vol. 9, RTP Publications, Oxford, 1982

- Tirard Laurent, *Moviemakers' Master Class*, Faber and Facer Inc., New York, 2002
- Vertov Dziga, *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, trans. Kevin o' Brien, ed. Annette Michelson, Berkeley, University of California Press, 1984
- Zettle Herbert, *Εφαρμοσμένη αισθητική στην τηλεόραση και τον κινηματογράφο*, εκδ. Έλλην, Αθήνα, 1999



B. Ελληνόγλωσση

- 30 χρόνια Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου, εκδ. ΦΚΘ, 1999
- Αγγελίδη Αντουανέττα, Το παιχνίδι με το ανοικείο – Μια Ποιητική του Κινηματογράφου, στο *Γραφές για τον Κινηματογράφο, Διεπιστημονικές Προσεγγίσεις*, Αγγελίδη β.
- Αϊζενστάιν Σ. Μ., *Προβλήματα Σκηνοθεσίας Κινηματογράφου*, Δαμιανός, Αθήνα, 1993
- Αντονιόνι Μικελάντζελο, *Κείμενα και Συνεντεύξεις*, Αιγόκερως, 1988
- Αντωνιάδης Κ., *Λανθάνουσα Εικόνα, Δοκίμιο για τη φωτογραφία*, εκδ. Μωρεσόπουλος, Αθήνα, 1999
- *Αριστοτέλους Περί ποιητικής*, μετφρ.Σίμου Μενάρδου, εισαγωγή, κείμενον και ερμηνεία Ι. Συκουτρή, εκδ. Ι. Κολλάρος και Σια, Αθήναι 1937
- Αστραπέλλου Μαριλένα, Ο κόσμος της Polaroid, *BHMagazino*, τ.386, 9 Μαρτίου 2008
- Ζέρβας Γ., Το τέλος του παιχνιδιού ή η ευτυχία είναι απρόσιτη, *Κάμερα*, τ. 7, Μάιος – Ιούνιος 1987
- *Η ελληνική ματιά, ένας αιώνας κινηματογράφου*, επιμέλεια κειμένων Αχ. Κυριακίδης, εκδ. ΦΚΘ, 1999
- Θέος Δήμος, *Φορμαλισμός, γλώσσα- λογοτεχνία-κινηματογράφος*, εκδ. Αιγόκερως, 1981- 87

- Kallas- Καλογεροπούλου Χριστίνα, *Σενάριο, Η τέχνη της επινόησης της αφήγησης στον κινηματογράφο*, Νεφέλη, Αθήνα, 2006
- Καμπάς Ι., *Συζήτηση με τον Ν. Παπατάκη*, Οθόνη τ. 27, 1986
- Κινηματογραφικό αρχείο 4, *Μικελάντζελο Αντονιόνι*, επιμέλεια Τασούλα Καραϊσκάκη, Αιγόκερως, 1984
- Κίτσος Κ., *Γραφή και Όραση*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2005
- Κορνηνού Μαρία, *Από την Αγορά στο Θέαμα*, εκδ. Παπαζήσης, Αθήνα, 2001
- Κονταξόπουλος Γιάννης, *Νίκος Παπατάκης, Μονογραφία*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 2005
- Κορτάσαρ Χούλιο, *Τα μυστικά όπλα*, εκδ. Απόπειρα, Αθήνα, 1990
- Μαλρώ Αντρέ, *Σχεδίασμα μιας ψυχολογίας του Κινηματογράφου*, μετφ. Αλέξης Ζήρας, Ύψιλον, Αθήνα, 1997
- *Με το βλέμμα του σκηνοθέτη, 28 μεγάλοι σκηνοθέτες και κινηματογραφιστές μιλούν για την τέχνη τους και παραδίδουν μαθήματα κινηματογράφου*, Μωραϊτίης Μ. (ed.), Καθρέφτης, Αθήνα, 2007
- Μήτσης Χρ., *Ένας Έλληνας της διασποράς έκανε την πιο ελληνική ταινία του φεστιβάλ*, Οθόνη τ. 27, 1986
- Μπαζέν Αντρέ, *Τι είναι ο κινηματογράφος*, Ι. Οντολογία και γλώσσα, μτφ. Κ. Σφήκας, Αιγόκερως, Αθήνα, 1988

- Μπαμπούσης Μανώλης, *Διαδρομές της φωτογραφίας στην τέχνη*, Α.Σ.Κ.Τ., Αθήνα, 2004
- Μπάρτ Ρολάν, *Ο Φωτεινός Θάλαμος*, εκδ. Ράππα, Αθήνα, 2002
- Παπατάκη Ν., *Η Φωτογραφία*, εκδ. Χατζηνικολή, Αθήνα 1986
- Πλάτωνος, *Πολιτεία*, εκδ. Οξφόρδης, Οξφόρδη, 1954
- Ραφαηλίδης Β., *Η Φωτογραφία της Ελλάδας είναι γραμμένη με το φως της ελληνικής ιστορίας και όχι του ελληνικού ουρανού*, Το Έθνος, 19 Οκτωβρίου 1986
- Ρηγοπούλου Π., *Το σώμα, Ικεσία και Απειλή*, Πλέθρον, Αθήνα 2003, σελ. 111κ.ε
- Συζήτηση με τον Ν. Παπατάκη στην Κιν/κη λέσχη Jean-Vigo του Montpellier, στο *Νίκος Παπατάκης, Μονογραφία*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 2005
- *Συζήτηση με τον Ν. Παπατάκη*, Οθόνη τ. 27, 1986
- *Συνέντευξη του J. P. Jeunet στον Ρόμπυ Εσκιέλ*, ΣΙΝΕΜΑ, τ.128, Νοέμβριος 2001
- *Συνέντευξη του Ν. Παπατάκη στην Ελένη Βαρμάζη*, Ατάκα, τ. 37 Νοέμβριος- Δεκέμβριος 2005
- Συνέντευξη του Ν. Παπατάκη στον Michel Ciment, στο *Νίκος Παπατάκης, Μονογραφία*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 2005
- Σωτηροπούλου Χρυσάνθη, *Η διασπορά στον ελληνικό κινηματογράφο. Επιδράσεις και επιρροές στη θεματολογική εξέλιξη των ταινιών της περιόδου 1945-1986*, εκδ. Θεμέλιο, 1995

- *Το λεύκωμα της Αμελί Πουλέν*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα, 2002

Γ. Ιστοσελίδες

- Asbjørn Grønstad, *Anatomy of a Murder: Bazin, Barthes, Blow-up*, www.thefilmjournal.com/issue9/blow-up.html
- Berardinelli James, *Proof*, www.reelreviews.net
- Berardinelli James, *One hour photo*, www.reelreviews.net
- Berardinelli James, *The Watcher*, www.reelreviews.net
- Eagan Daniel, *Intacto*, www.filmjournal.com
- Ebert Roger, *One hour photo*, <http://regerebert.suntimes.com>
- Gordon Stephen, *Photography in Film and Video*, www.luxonline.org.uk
- www.imdb.com (στοιχεία ταινιών)
- Leydon Joe, *The Watcher*, VARIETY, 8 Σεπτεμβρίου 2000, www.variety.com
- *Συνέντευξη του Juan Carlos Fresnadillo στον Diego Galan*, El pais, 02/04/2004
- *Συνέντευξη του Juan Carlos Fresnadillo στον David Michael*, www.bbc.co.uk

4.2. Φιλμογραφία (DVD που χρησιμοποιήθηκαν)

- Αμελί, Ζ. Π. Ζενέ, (2 Disc), Prooptiki
- Blow –up, Μ. Antonioni, Audiovisual, 2004
- Intacto, J. C. Fresnadillo, (Edición Especial Coleccionistas), SOGEPAQ, 2002
- La Photo, Ν. Papatakis
- Memento, C. Nolan, (3 Disc Special Edition) Pathè Distribution Limited, 2004
- One Hour Photo, Μ. Romanek, (Widescreen Edition), Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2002
- Proof, J. Moorhouse, New Line Home Entertainment, 2004
- A Snake of June, S. Tsukamoto, Tartan Video, 2005
- The Watcher, J. Charbanic, Universal Studios, 2002