

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΩΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΟΣ ΘΕΣΜΟΣ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ
ΜΕΣΟΓΕΙΟ

Παρασκευή Δημητροπούλου

Κινηματογράφος

Μια εκπλήρωση του Αρχαίου Δράματος

Γουέστερν-Ευριπίδης Φιλμ Νουάρ- Σοφοκλής

Επιβλέπουσα : Μαρία Κλαδάκη Πανεπιστήμιο Αιγαίου Επίκουρη Καθηγήτρια

Επιτροπή: Σπύρος Συρόπουλος, Πανεπιστήμιο Αιγαίου Καθηγητής

Θεόδωρος Παππάς Ιόνιο Πανεπιστήμιο Καθηγητής

ΜΑΙΟΣ 2019

Περιεχόμενα

Πρόλογος.....	3
Μεθοδολογική προσέγγιση	4
Η Διάρθρωση της Εργασίας	7
Μύθος και Ιστορία	9
Ο Χώρος στο Θέατρο	14
Ο Χώρος στον Κινηματογράφο	18
Οι Θεατές στο Αρχαίο Θέατρο.....	22
Οι Θεατές στον Κινηματογράφο.....	28
Κινηματογραφικά είδη: Γουέστερν.....	33
Κινηματογραφικά Είδη: Φιλμ Νουάρ.....	37
Το Σινεμά του Δημιουργού.....	39
Τα Είδη και η Τραγωδία.....	44
Ο Μύθος στον Κινηματογράφο.....	47
Μήδεια- Αιχμάλωτος της Ερήμου: Ταυτότητες	49
Μήδεια και Αιχμάλωτος της Ερήμου:Ανισότητες.....	64
Η δομή της αφήγησης.....	71
Οιδίπους Τύραννος- Πολίτης Κείν: Οι ηγέτες.....	75
Οιδίπους Τύραννος- Πολίτης Κείν :Οι Πολίτες.....	83
Η δομή της αφήγησης	88
Επίλογος.....	94
Βιβλιογραφία.....	95

Πρόλογος

Αγαπάμε το σινεμά, βλέπουμε ταινίες που κατεβάζουμε από το internet, το καλοκαίρι θα παρακολουθήσουμε μια αρχαία παράσταση, τις περισσότερες φορές, βέβαια, επιβεβαιώνοντας αυτό που έχουμε ήδη στο μυαλό μας. Είμαστε έτοιμοι, δηλαδή, να αφηνιδιαστούμε ακριβώς όπως εμείς επιθυμούμε, στο σινεμά με το σασπένς και τους περιπετειώδεις ετοιμοπόλεμους πλην όμως ευάλωτους ήρωες, ενώ στην τραγωδία με τα διαχρονικά πάθη των ηρώων όπως εμείς τα εννοούμε, σίγουρα πάντως έχοντας στο μυαλό μας την εναπόθεση της ψυχαγωγίας μας στην ασφαλή αγκαλιά των δύο τεχνών. Την τέχνη του κινηματογράφου που αναλαμβάνει να μας αποσπάσει από την πλήξη και την τέχνη του Αρχαίου Δράματος το οποίο, αναλαμβάνει να μας απαλλάξει από τη σκέψη, αφού απαντά και διερωτάται, αντί για εμάς, περί ελευθερίας και μοίρας. Τις περισσότερες φορές, όμως, εμείς οι ίδιοι δεν επιτρέπουμε στους εαυτούς μας να έρθουν σε επαφή με διαφορετικές θεάσεις και απρόσμενους συσχετισμούς. Από την άλλη, οι δομές του αρχαίου δράματος και του κινηματογράφου είθισται να θεωρούνται από τους ειδικούς ξεχωριστές, κάποιες φορές εντελώς διαφορετικές και εν τέλει μη συγκλίνουσες¹. Η άποψη αυτή τείνει να είναι αρκετά πειστική, καθώς είμαστε επηρεασμένοι τόσο από την εμπειρία της θέασης όσο και από τις διάφορες μελέτες που ειδικεύονται στα δύο καλλιτεχνικά είδη. Εμείς, ωστόσο, με αφορμή την ανάγκη να δούμε πως οι θεάσεις αυτές ενέχουν τη δυναμική του διαλόγου και της επικοινωνίας θα καταδείξουμε πως τα κοινά πεδία, κινηματογράφου και τραγωδίας εργάζονται προς τον σκοπό αυτό. Θα το επιχειρήσουμε παρουσιάζοντας τις δύο τέχνες κυρίως από τη σκοπιά των κοινωνικών και πολιτιστικών συνθηκών σε δύο δημοκρατίες με παγκόσμια εμβέλεια, στην Αθήνα του 5^{ου} αι. π.Χ και στην Αμερική του 20^{ου} αι μέσα στις οποίες αναπτύχθηκαν το θέατρο και ο κινηματογράφος. Εστιάζοντας στους χώρους των θεάτρων και των κινηματογραφικών αιθουσών, αλλά και στις «ποιότητες των θεατών». Κατόπιν, θα διερευνήσουμε τους τρόπους που το θέατρο και ο κινηματογράφος διαχειρίστηκαν τη κατασκευή νοήματος, μέσα από

¹ Παπάζογλου (2012):7,8.

τους μύθους και στη συνέχεια θα εστιάσουμε στα κινηματογραφικά είδη, Γουέστερν² και Φιλμ Νουάρ³ και πως αυτά ανάγουν τις προβληματικές τους στο τραγικό σύμπαν. Καθώς θα εμβαθύνουμε στις αλληλοσυμπληρώσεις των κοινωνικών συνθηκών με τις πολιτισμικές εκφάνσεις θα επισημαίνουμε τη δυναμική του ρόλου του σκηνοθέτη και τα νοήματα που προκύπτουν από την αισθητική της φόρμας του. Για το λόγο αυτό επικεντρώνουμε τη μελέτη μας. Σε δύο αντιπροσωπευτικά φιλμ της αμερικανικής κουλτούρας: «Η Αιχμάλωτη της Ερήμου» (The searchers) 1956 του John Ford και «Πολίτης Κέιν» (Citizen Kein) 1941 του Orson Wells⁴ ανοίγουν διάλογο με τα έργα «Μήδεια» του Ευριπίδη και «Οιδίπους Τύραννος» του Σοφοκλή.

Μεθοδολογική προσέγγιση

Δεν μπορούμε να σκεφθούμε δίχως σήματα.

Derrida⁵

Στην εργασία μας, προκειμένου να ερευνήσουμε τα πεδία τραγικής και κινηματογραφικής γλώσσας και να θεμελιώσουμε την επιχειρηματολογία μας θα εμβαθύνουμε στη συγκριτική μελέτη αντλώντας τα εργαλεία από τη θεωρία της σημειωτικής. Η προσέγγιση αυτή αναλύει τις δομικές σχέσεις ενός συστήματος, οι οποίες λειτουργούν με στόχο την παραγωγή νοήματος. Η έρευνα γίνεται μέσα από την κατανόηση των σημείων στο πλαίσιο ενός πολιτισμού, καθώς η σημειωτική γλώσσα είναι ένα χρήσιμο εργαλείο με το οποίο θα επισημάνουμε τις αναγωγές του φιλικού και του τραγικού λόγου. Προτού συνεχίσουμε όμως, είναι χρήσιμο να παραθέσουμε τις βασικές έννοιες της σημειολογίας και τις χρήσεις της στον κινηματογράφο και στο θέατρο. Η σημειολογία ανήκει στη δομική λειτουργία της σκέψης⁶, άλλωστε ένας γενικότερος όρος που χρησιμοποιείται συχνά και είναι

² Κινηματογραφικό είδος που ήκμασε στις Η.Π.Α από το 1920 έως και το 1950. Μετά το 2000 το είδος αναβίωσε μέσα από τους ονομαζόμενους ποιοτικούς σκηνοθέτες των Η.Π.Α (Αδελφοί Κοέν, Ταραντίνο κ.α).

³ Κινηματογραφικό είδος που αναπτύχθηκε στις Η.Π.Α στις δεκαετίες '40-'50 και αγαπήθηκε ιδιαίτερα από τους ευρωπαϊούς κινηματογραφιστές της εποχής, ενώ επηρέασε και τον σύγχρονο ασιατικό κινηματογράφο.

⁴ Μ. Ακτσόγλου, (1983): 15,16.

⁵ J. Garrison, (1999): 348.

⁶ Α. MEYER-HOWARD, (2012): 219 Ο όρος δομισμός ή στρουκτουραλισμός περιγράφει μια ομάδα θεωριών που διέπουν τις ανθρωπιστικές και κοινωνικές επιστήμες που βασίζονται στην ιδέα ότι όλες οι εκδηλώσεις του ανθρώπινου βίου διέπονται από δομικές σχέσεις μεταξύ εννοιών, αντιλήψεων,

συγγενής του δορισμού είναι η σημειωτική που έχει αναγνωρισθεί από τον Φερδινάνδο Σωσύρ⁷ ως «η επιστήμη που μελετά την ζωή των σημείων μέσα στους κόλπους της κοινωνικής ζωής»⁸ και προσφέρει έναν ακριβή και συστηματικό τρόπο ανάλυσης που στηρίζει την ερμηνευτική διαδικασία. Όντας μια γλώσσα δομική αντιλαμβάνεται το κείμενο, όπως και τον άνθρωπο, ως ολότητα που δομείται καθώς δρα και αλληλεπιδρά μέσα σε ένα πλέγμα ελεγχόμενων καταστάσεων⁹. Ο δορισμός αμφισβητήθηκε ευρέως με το σκεπτικό ότι δημιούργησε ένα μοντέλο που επιδίωκε για λογαριασμό του την αποκλειστικότητα της μοναδικής αδιαπραγμάτευτης πραγματικότητας απέναντι στην ανθρώπινη συμπεριφορά και εμπειρία. Ο μεταδορισμός¹⁰ ήρθε ως απότοκο της μεταμονέρνης αντίληψης που έσπασε τον διαχωρισμό μεταξύ υψηλού και χαμηλού αίροντας τους περιορισμούς και με το μόντο του «όλα επιτρέπονται» αναζήτησε και άλλες πηγές νοήματος¹¹. Έτσι, παρείχε στον άνθρωπο την ελευθερία στους χειρισμούς συνεκτιμώντας τις δράσεις που βασίζονται τόσο στην τύχη όσο και στις συνειδητές αποφάσεις και προσπάθειες.

Τα στοιχεία της σημειωτικής γλώσσας εδράζονται στον δορισμό αλλά έχουν χρησιμοποιήσει, προκείμενου να πετύχουν μία περισσότερο ελεύθερη προσέγγιση, στοιχεία και από τον μεταδορισμό. Βασικές δομές ερμηνείας είναι το σημαίνον και το σημαινόμενο, τα οποία είναι τα δύο συστατικά στοιχεία του σημείου (signe). Το σημαίνον (significant) είναι το αισθητό μέρος, που μπορεί να είναι οπτικό, ακουστικό ή λεκτικό και το σημαινόμενο (signifié) που είναι το μη αισθητό δηλαδή η έννοια, το νόημα που προκύπτει¹². Σημεία έξω από την κοινωνία δεν υπάρχουν, όλα καθιερώνονται μέσα στην κοινότητα. Εντός της μεταδοριστικής θεωρίας

πρακτικών. Το κάθε νόημα πραγματοποιείται εντός της κοινωνική αλληλεπίδρασης και υπάγεται σε ένα πλέγμα δομών.

⁷ Ο. Γκιλής (2016):77,78. Φερδινάνδος Ντε Σωσύρ : Ελβετός γλωσσολόγος (1857-1913), που πρώτος στο έργο του «Μαθήματα Γενικής Γλωσσολογίας» έγραψε για την επιστήμη της σημειολογίας, η οποία επισημαίνει πως τα σημεία είναι εκείνα που πρέπει να μελετώνται πρώτα από κάθε κοινωνική άποψη. Ο Σωσύρ είναι ο πρώτος που ανέφερε στο έργο του την έννοια τού «σημαινοντος» και «σημαινομένου», δηλαδή το συμβατικό (αυθαίρετο) συνδυασμό δύο εσωτερικών οντοτήτων, μιας εικόνας, ενός ακούσματος ή μιας ιδέας (σημασίας).

⁸ Guiraud, Pierre, (1989): 5,6.

⁹ Ζωΐδης,(2008): 175.

¹⁰ Α. MEYER-HOWARD, (2012): 309-18. Ο μεταδορισμός ή μεταστρουκτουραλισμός είναι ο αντίλογος έναντι στην απροθυμία του δορισμού να διακρίνει στο άτομο τη δυνατότητα ελεύθερης δημιουργικής βούλησης και την ανικανότητα του να θέσει σε αμφισβήτηση την ισχύ των προκαθορισμένων κανόνων που διέπουν τον ανθρώπινο βίο.

¹¹ S. Hayward, (2006): 310

¹² C. Metz, (1972):29,30.

αναγνωρίζουμε κυρίως τον Charles Peirce¹³ που σημείωσε διαφορετικούς τύπους σχέσεων μεταξύ σημαίνοντος και σημαινόμενου και από τους τρεις όρους του για τις σχέσεις, που συναντάμε διαρκώς σήμερα τον συμβολικό, τον εικονικό και τον ενδεικτικό, θα επιλέξουμε το εικονικό¹⁴.

Συνεπώς, η σημειωτική στη φιλική θεωρία έχει σκοπό να αποκαλύψει το βαθύτερο σύστημα των πολιτισμικών ενώσεων και σχέσεων που εκφράζονται μέσω της αφηγηματικής μορφής. Η μορφή, εδώ, εκλαμβάνεται ως ένα σύνολο από εκφορές νοήματος που δίνουν το μήνυμα στον θεατή. Ο C. Metz, στη θεωρία του οποίου θα βασιστούμε, ρίχνει το βάρος της σημειωτικής του έρευνας στη συνταγματική, με την έννοια ότι τα επιμέρους στοιχεία ενώνονται σε συνταγματικές δομές¹⁵. Στις μεθοδολογικές προτάσεις του για την ανάλυση του φιλμ προτείνει, επηρεασμένος από τον R.Barthes και τον S. Freud, δύο εναλλακτικά επίπεδα ανάλυσης ενός σημείου την «κυριολεκτικότητα» ή αλλιώς καταδήλωση¹⁶ και τη «συνειρμικότητα» ή αλλιώς συμπαραδήλωση¹⁷. Για τον Metz, λοιπόν, η ταινία προσεγγίζεται με τη μεταβολή του σεναρίου σε σημαίνον και τις ερμηνείες και τις σκέψεις που παράγονται σε σημαινόμενο¹⁸. Κατά αυτόν τον τρόπο, η διαδικασία δέχεται ως βάση δεδομένων ένα σύνταγμα μοτίβων που αφορούν την ομοιότητα, την αναλογία και τον συσχετισμό του σημαίνοντος – σημαινόμενου ενός εικονικού σημείου. Επομένως, το αναφερομένο (σημαινόμενο) θα ταυτιστεί – διερευνηθεί - αποδοθεί και εν τέλει θα υπάρξει μέσα από ένα πλέγμα σημασιών αλλά και μέσα από το επίπεδο της συνειρμικότητας¹⁹. Όμως, εδώ ελλοχεύει ένα ζήτημα, εάν οι αναπαραστάσεις

¹³ J. Garrison (1999): 317.-28

¹⁴ M. B. Holbrook, E. C. Hirschman (1993): 186-9 Εικόνα/εικονικό: τύπος κατά τον οποίο το σημαίνον μοιάζει φυσικά η μιμείται το σημαινόμενο (κατά τρόπο αναγνωρίσιμο: φαίνεται, ηχεί, δίνει την αφή, τη γεύση ή το άρωμα του σημαινόμενου) – όντας όμοιο σε κάποιες από τις ιδιότητές του (π.χ. ένα πορτραίτο, ένα σχεδιάγραμμα, μια μακέτα, μια ονοματοποιία, 'ρεαλιστικοί' ήχοι στη μουσική, μουσικά εφέ σε ραδιοφωνικά έργα, ντουμπλαρισμένο ηχητικό κανάλι, φιλμ, μιμητικές χειρονομίες).

¹⁵ C. Metz, (1972): 31.

¹⁶ Η καταδήλωση είναι η επιφάνεια του νοήματος και η συμπαραδήλωση είναι η κατασκευή του μύθου, δηλαδή όλα τα σχετικά νοήματα τα οποία αποδίδονται σε ένα σημείο.

¹⁷ Lapsley & Westlake, (1988): 40-420. Ο Christian Metz πρόσφερε λεπτομερείς συνταγματικές κατηγορίες. Το αυτόνομο πλάνο (π.χ. αρχικό πλάνο, ένθετο). Το παράλληλο σύνταγμα (μοντάζ μοτίβων). Το παρενθετικό σύνταγμα (μοντάζ λίγων πλάνων). Το περιγραφικό σύνταγμα (ακολουθία που περιγράφει κάποια στιγμή). Το εναλλασσόμενο σύνταγμα (δύο εναλλασσόμενες ακολουθίες). Η σκηνή (πλάνα που υπονοούν χρονική σειρά). Η επεισοδιακή ακολουθία (οργανωμένη ασυνέχεια πλάνων). Η κοινή ακολουθία (χρονική με κάποια σύμπτυξη).

¹⁸ Abrams, M.H. (2005): 185.

¹⁹ U. Eco, (1982) : 11-14. Ο συγγραφέας διαφωνεί θεωρώντας πως η ταύτιση του σημαίνοντος και του σημαινόμενου είναι παραπλανητική και περισσότερο απότοκο μακροχρόνιας πειθαρχίας και συμβιβασμών. Το σημαίνον (εικόνα) ενός αντικειμένου σε επίπεδο ιδιοτήτων δεν ταυτίζεται επ' ουδενί

εμπεριέχουν και αλληλεπιδρούν με την κοινωνική σύμβαση που μετασχηματίζεται σε ιδεολογική μέσα από την επικοινωνιακή τους δύναμη τότε ο κινηματογράφος είναι και καταδήλωση γιατί είναι το πρωταρχικό υλικό της αφήγησης αλλά και συμπαραδήλωση ταυτόχρονα γιατί αυτονόητα επιλέγει και επιβάλλει τα πρότυπα και τις συμπεριφορές²⁰.

Συγκεκριμένα στην εργασία μας θα ερευνήσουμε τη συμπαραδηλωτική σημασία του τραγικού μέσα από τις καταδηλώσεις του φιλμ που θα αρδεύσουμε από το κινηματογραφικά είδη. Έτσι, θα χρησιμοποιήσουμε τη συνταγματική δομή του Metz²¹ ερευνώντας μέσα από το σενάριο, την εικόνα, τον ήχο και το μοντάζ την αναγωγή του φιλμικού σε τραγικό.

Η Διάρθρωση της εργασίας

Στο πρώτο μέρος αφού επισημάνουμε τη δομική σχέση μύθου και ιστορίας θα ερευνήσουμε τις σημασίες του αρχαίου δράματος και του κινηματογράφου ως λειτουργίες της καθημερινής ζωής. Θα δούμε τον τρόπο με τον οποίο οι τέχνες τους θεάτρου και του κινηματογράφου αλληλεπίδρασαν με τη δημόσια ζωή, ενώ θα διακρίνουμε τις σημασίες που έδωσαν οι πολίτες-θεατές σε αυτά και πώς επέδρασαν στη δόμηση της ταυτότητας τους. Επομένως, θα ασχοληθούμε με τα ιστορικά συμφραζόμενα τόσο στον κινηματογράφο όσο και στο αρχαίο δράμα. Για τον σκοπό αυτό θα καταδείξουμε τη θέση του κινηματογράφου ως μονάδα επικοινωνίας μέσα στη κοινωνία, οπότε και θα ασχοληθούμε με τους χώρους και τους θεατές στο πλαίσιο ενός θεσμού που δρα ως συγκολλητική κοινωνική ουσία αλλά και ως πηγή ατομικών ετεροπροσδιορισμών. Θα καταδείξουμε τις πρακτικές των θεατών του κινηματογράφου και της τραγωδίας και πως αυτές λειτουργούν σαν διαδικασίες ενσωμάτωσης στοιχείων ξένων και πρωτόγνωρων. Τέλος, τον τρόπο με τον οποίο κάθε θεατής γίνεται μάρτυρας των αλλαγών και των αμφιταλαντεύσεων της

με το σημαινόμενό του (με την αναπάρασταση του αντικειμένου). Εδώ βλέπουμε μια επίθεση στην ιδέα της πλατωνικής σπηλιάς. Ο κινηματογράφος – φωτογραφία – τηλεόραση κάθε άλλο παρά «φυσικές» και «αυτόματες» είναι. Το να δεχθούμε ότι μια εικόνα «μοιάζει» με το αντικείμενο που αναπαριστά είναι κατά τον μελετητή απόρροια ιδεολογικής σημασίας.

²⁰C. Metz, (1972) : 57.58

²¹Ο.π.

κοινωνίας παρακολουθώντας τα όρια του κινηματογραφικού και τού τραγικού μεγέθους.

Στο δεύτερο μέρος θα επικεντρωθούμε στο «βεβαρημένο» ιδεολογικά Hollywood και στα είδη του Γουέστερν και του Φιλμ Νουάρκατά της διάρκειας της ακμής τους. Θα διερευνήσουμε τις σημασίες που διαφαίνονται σε αυτά και θα επιχειρήσουμε να αποδείξουμε ότι τόσο το ιστορικό όσο και το πολιτισμικό και το πλαίσιο αισθητικών αναζητήσεων και οσμώσεων συνάδει με το πλαίσιο της αρχαίας Αθήνας και τον θεσμό των Μεγάλων Διονυσίων, όπου παρουσιάζονταν οι παραστάσεις του Αρχαίου Δράματος. Στην συνέχεια, θα παρουσιάσουμε τη θεωρία του «σινεμά του δημιουργού»²², απότοκο της θεωρίας του στρουκτουραλισμού στην μεταμοντέρνα εξέλιξη του, που είναι αυτός που αντιλαμβάνεται τις παραμέτρους προκειμένου να διαφωτίσει τους τρόπους που τα κείμενα και τα υποκείμενα αλληλεπιδρούν παράγοντας ιδεολογίες και νοήματα. Η θεωρία είναι εξόχως σημαντική γιατί ενδυνάμωσε τη θέση του σκηνοθέτη στη δημιουργική διαδικασία και αναβάθμισε τον ρόλο του ως πρωταρχικό στοιχείο του έργου που συμπλέκει και δομεί αντιθέσεις, έτσι που τα στοιχεία να δημιουργούν τη μοναδικότητα του ύφους και συνοχής που διακρίνουν ένα καλλιτεχνικό έργο²³. Η επιστημονική προσέγγιση έδωσε κύρος στη δουλειά των σκηνοθετών και μας επιτρέπει να κάνουμε τις αναγωγές με τους αρχαίους συγγραφείς που συμμετείχαν με τα έργα τους στο πλαίσιο Θεσμού των Μεγάλων Διονυσίων

Στο τρίτο μέρος θα ανιχνεύσουμε τα αφηγηματικά εργαλεία, την πορεία του/ης τραγικού/ης ήρωα/ιδας²⁴, καθώς και την αποτύπωση των εκφραστικών μέσων και των σκηνικών οδηγιών που δίνουν στο φιλμ την αναλογία με την τραγωδία διερευνώντας τις καταδηλώσεις και τις συμπαραδηλώσεις και τις ομοιότητες που απαντώνται τόσο στο σενάριο όσο και στις άλλες τεχνικές αφήγησης. Τα παραδείγματα, των συσχετισμών «Η αιχμάλωτος της ερήμου» (The Searchers) – «Μήδεια» και «Πολίτης Κειν» - «Οιδίπους Τύραννος» είναι ενδεικτικά για τον πλούτο των σημασιών τους.

²² S. Hayward,(1996):95. Ο Δημιουργός για την στρουκτουραλιστική θεωρία είναι παραγωγός νοήματος.

²³ Wollen (1973):69 / Ο.π.: 97

²⁴ S. Hayward, ό.π.:381

Στην «αιχμάλωτη της ερήμου» θα επικεντρωθούμε σε αφηγηματικά εργαλεία σε σχέση με την *misse une scene*²⁵, τον χρόνο, τη σιωπή, την υποκριτική, τα σκηνικά και τα κοστούμια. Στην δεύτερη περίπτωση θα αναδείξουμε τη στρατηγική της πλοκής που έχει σημασία στην ιστορία και διαμεσολαβεί στο τραγικό. Έτσι, στον «Πολίτη Κέιν» θα διακρίνουμε τα υψηλά ζητήματα αισθητικής και πρακτικής του φιλμ και τις μετατοπίσεις της ιστορίας μέσα από την επιλογή φακών και των οπτικών γωνιών επάνω στο μοτίβο του αινίγματος. Τέλος και στα δύο φιλμ θα μελετήσουμε τις συμπαραδηλώσεις με το αρχαίο δράμα. Μέσα από τα έργα θα καταδείξουμε τον τρόπο με τον οποίο οι κοινωνίες αφηγήθηκαν υπαρξιακά νοήματα, ηθικές αξίες και ανισότητες και πως αναπαρήγαγαν θεσμούς και πρότυπα αποκλείοντας αλλά και ενσωματώνοντας συμπεριφορές μη ανεκτές. Πως οι συλλογικές φαντασίες συνένωσαν αντιθέσεις μέσα από το φαντασιακά πεδία συνύπαρξης, που άλλοτε αντιμάχονται και άλλοτε διερωτώνται.

Μύθος και Ιστορία.

Η γλώσσα μου είναι το άθροισμα του εαυτού μου
Pierce²⁶

Δεν θα μπορούσαμε να ασχοληθούμε με την αφηγηματική συγγένεια του φιλμ με το αρχαίο θέατρο αν πρώτα δεν προσεγγίσουμε τη σχέση του μύθου με την ιστορία που είναι η πρωταρχική βάση της αφήγησης τόσο στην τραγωδία όσο και στο φιλμ. Αν και είναι δύσκολο να γενικεύσουμε τις έννοιες της ιστορίας και του μύθου, ιδιαίτερα όσον αφορά στη σχέση τους με το παρελθόν και τους ρόλους που παίζουν στην τραγωδία αλλά και στη φιλμική γλώσσα, θα επιχειρήσουμε να προσδιορίσουμε τις έννοιες. Ξεκινώντας από την ιστορία, που είναι αμεσότερη, μπορούμε να επισημάνουμε την δυναμική εμπλοκή χαρακτήρων, αντικειμένων και γεγονότων σε μια συνεχή διαδικασία αλλαγής μέσα σε μια δομή που διαρθρώνεται τόσο με εσωτερικά πλέγματα που αφορούν τη καθημερινή έκφραση μέσα από τη στάση του ατόμου σε πνευματικό, ηθικό και ψυχικό επίπεδο, όσο και με εξωτερικές υφάνσεις

²⁵ S. Hayward,(1996):326. Αρχικά θεατρικός όρος που σταδιακά κατέληξε να αφορά κινηματογραφικές πρακτικές που αφορούν το καδράρισμα των πλάνων. Πρωτίστως δηλώνει σκηνικά, κοστούμια, φωτισμούς και την τοποθέτηση των ηθοποιών σε σχέση με αυτά. Πολύ ισχυρό όπλων των σκηνοθετών του Χόλλυγουντ προκειμένου να ελιχθούν κάτω από τον έλεγχο των μεγάλων στούντιο.

²⁶ J. Garrison (1999):367.

που επηρεάζονται από τις παγκόσμιες κοινωνικοπολιτικές δυνάμεις και τις ιδεολογικές φαντασίες²⁷. Η ιστορία είναι ζωντανή, δυναμική και η μετατροπή της σε αφήγηση είτε στη τραγωδία είτε στον κινηματογράφο συλλαμβάνει και αξιοποιεί δυναμικά τις εκφραστικές πτυχές των γεγονότων. Ο μύθος, από την άλλη, είναι στατικός, σε αυτόν δεν επισυμβαίνουν διαδικασίες αλλαγών, δεν έχει κίνηση δηλαδή, εφόσον έχει τον χαρακτήρα του απόλυτου και διατηρεί μόνο τα σχήματα σε μορφή συμβόλων²⁸. Από τα πραγματικά γεγονότα διατηρεί μόνο τις γενικευμένες ιδέες, έτσι που μπορεί κανείς να ισχυριστεί πως μύθος τελικά δεν είναι παρά τα γεγονότα της ιστορίας που επενδύονται με μυθική έννοια. Αυτή η διαδικασία εξιδανίκευσης συχνά οδηγεί στη χρήση μυθολογίας που ενδεχομένως ως μια διαδικασία περισσότερο θολή κατά επανάληψη αλλοιώνει τα σύμβολα²⁹. Έτσι, δίχως να σημαίνει πως υποτιμούμε την ικανότητα της μυθολογίας να εκφράσει συλλογικές αλήθειες, αλλά περισσότερο για την ευκρινέστερη χρήση των όρων, στην εργασία μας θα εννοήσουμε ως μύθο την αναγωγή των γεγονότων μιας ιστορίας σε ιδέες και σύμβολα που σηματοδοτούν με αφαιρετικό τρόπο την αέναη και αιώνια εκδοχή του κόσμου³⁰. Μέσα από αυτή την σκοπιά θα εννοήσουμε το τραγικό σαν έναν διαμεσολαβητή που ενσωματώνει την αντίληψη του μυθικού κόσμου στον σύγχρονο. Όπως αναφέρει η J.Romilly ο τραγικός κόσμος είναι χορογραφημένος, τα πάντα είναι τοποθετημένα είτε ως αποτυπώματα τρομερών δαιμόνιων δυνάμεων είτε ως αποτέλεσμα θεϊκών ενεργειών και δρουν μέσα στο πλαίσιο της ειμαρμένης που είναι η Μοίρα, το πεπρωμένο, αλλά και η ανάγκη³¹ που προσανατολίζεται στις διαδικασίες της μετάβασης, από τη βαρβαρότητα στον πολιτισμό, από τον μοναχικό «λύκο» στην κοινωνία της ομάδας.

Η συνοχή του τραγικού λόγου διέπεται από ιδέες, εκκινώντας από την κλασικιστική ιδέα της J. Rommily και του Kitto³² μια ιδεαλιστικής τάξεως προσέγγιση μεταξύ «ελευθερίας» και «αναγκαιότητας», «βούλησης» και «μοίρας» επικεντρωμένη στην

²⁷ J. Friedman, (1992): 194-210.

²⁸ J.-P. Vernant A' τόμος (1988): 34-37.

²⁹ J. Friedman,ό.π., 194 210/ Κλώντ Λέβι Στρως,(1986): 16-28

³⁰ P. Beck, (1976): 13 – 15.

³¹ J. De Romilly, (1976): 149. Καθηγήτρια της αρχαίας ελληνικής γραμματείας στα πανεπιστήμια του Μπορντό (1939-1949), της Λιλ (1949-1957) και της Σορβόνης (1957-1973). Το 1973 της δόθηκε η έδρα των Ελληνικών στο περίφημο Collège de France, για πρώτη φορά σε γυναίκα καθηγήτρια. Εκεί δίδαξε μέχρι το 1984 την εξέλιξη της ηθικής και πολιτικής σκέψης στην Αρχαία Ελλάδα.

³² Καθηγητής των Ελληνικών στο Πανεπιστήμιο του Μπρίστολ. Στα έργα του περιλαμβάνονται τα Ελληνική τραγωδία, Μορφή και νόημα στο δράμα, Σοφοκλής: δραματογράφος και φιλόσοφος, καθώς και μεταφράσεις της Αντιγόνης, της Ηλέκτρας και του Οιδίποδα τυράννου του Σοφοκλή.

ιδέα πως όλα βρίσκονται εκεί για ένα και μόνο λόγο³³. Η θέση αυτή που εδράζεται στον αριστοτελικό κανόνα της ενδελέχειας δεν αφήνει χώρο για την εμπλοκή του τυχαίου. Η τραγική σκέψη, κατά την Romilly, είναι η απόρροια ενός ανώτερου κόσμου αρμονίας, όπου οι ήρωες κάτω από τις λυτρωτικές δυνάμεις της τέλεσης πράξεων οδηγούνται με μαθηματική ακρίβεια στα όρια του εαυτού τους. Από την άλλη, οι σύγχρονες προσεγγίσεις του J.-P. Vernant³⁴ και P. Vidal-Naquet³⁵ εξετάζουν βαθμηδόν το τραγικό έργο ως μια μορφή τέχνης, η οποία διασχίζει μονοπάτια ανάμεσα στο φαντασιακό μύθο και την ιστορική πραγματικότητα. Η ανθρωπολογική ματιά τους εξοικειώνει το κοινό με κρίσεις και αδιέξοδα που απορρέουν από τη σύγκρουση ιδεολογιών ανάμεσα στις αρχαϊκές, αριστοκρατικές αξίες του μύθου και στα παραγγέλματα και τις αντιφάσεις των καιρών της δημοκρατικής πόλης. Άλλη προσέγγιση, όπως του R. Guiraud,³⁶ επίσης ανθρωποκεντρική, εστίασε στα επικίνδυνα φαινόμενα αστάθειας³⁷ που υπάρχουν στις αποτροπαϊκές λειτουργίες της μυθολογίας του τραγικού και θεωρούν ότι η τραγική φύση πραγματώνεται μέσα από την κατάχρηση των ανθρώπινων ορίων και τη βία που ενέχεται σε αυτά. Από τη δεκαετία του 1980, τις «ψυχολογικές» αναγνώσεις³⁸, διαδέχονται στο πλαίσιο της κοινωνιολογίας, της φιλοσοφίας και της ηθικής οι προσεγγίσεις που επιτίθενται στον αυτόνομο ακέραιο «εαυτό» και ριζικά αποδομούν ταυτότητες. Ο μύθος πλέον δεν αντιμετωπίζεται με όρους αλήθειας ή ψεύδους, δεν χρησιμοποιείται ως στοιχείο εξωραϊστικό, αλλά ως ένα υλικό προς διάδοση, η αξία του μύθου γίνεται «καθεαυτή» μέσα στο ιδιότυπο θεατρικό περιβάλλον και έτσι ο παλαιός μύθος μετασχηματίζεται

³³ Παπάζογλου, (2012): 96-97.

³⁴ Γάλλος φιλόσοφος, ιστορικός και ανθρωπολόγος, ελληνιστής, ειδικευμένος στους μύθους της αρχαίας Ελλάδας. Η προσέγγιση του Βερνάν συνάντησε την αρνητική κριτική των Ιταλών φιλολόγων, ακόμα και εκείνων που διακρίνονταν για τη μαρξιστική τους προσέγγιση. Κατηγορήθηκε για ανιστορική προσέγγιση, και χειρισμό των πηγών του σε κατηγορίες που δεν σχετίζονταν άμεσα με το έργο του (πολυσημία και ασάφεια).

³⁵ Ο Βιντάλ-Νακέ ειδικεύτηκε στη μελέτη της αρχαίας Ελλάδας αλλά έδειξε ενδιαφέρον (και αναμείχθηκε βαθιά) και με την σύγχρονη ιστορία,

³⁶ Ιστορικός και φιλόσοφος της κοινωνικής επιστήμης. Οι θεμελιώδεις ιδέες του: 1) Η επιθυμία είναι μιμητική (δηλαδή, όλες οι επιθυμίες μας δανείζονται από άλλους ανθρώπους). 2) Όλες οι συγκρούσεις προέρχονται από μιμητική επιθυμία (μιμητική αντιπαλότητα). 3) Ο μηχανισμός αποδιοπομπαίου τράγου είναι η προέλευση της θυσίας και η θεμελίωση του ανθρώπινου πολιτισμού. 4) Η θρησκεία ήταν απαραίτητη στην ανθρώπινη εξέλιξη για να ελέγξει τη βία που μπορεί να προέλθει από την μιμητική αντιπαλότητα. 5) Η Βίβλος αποκαλύπτει αυτές τις ιδέες και καταγγέλλει το μηχανισμό αποδιοπομπαίου τράγου.

³⁷ Guiraud, (1991): 134,135.

³⁸ Όπως είναι οι θέσεις της P. E. Easterling.

σε όχημα εκφοράς και ανέλιξης της τραγωδίας και συνάμα μεταμορφώνεται σε ένα αντικείμενο ερμηνειών και ενσωματώσεων στον προβληματισμό μας σήμερα³⁹.

Οι μύθοι μέσα από τις έννοιες και τα σύμβολα, ανάλογα με τις διάφορες προσεγγίσεις εμπλέκονται στη δράση και αποδεικνύονται τα ισχυρότερα δραματουργικά εργαλεία που μέσω του χώρου και του χρόνου κατασκευάζουν τα υλικά της αφήγησης. Κατευθύνοντας τη μυθοπλασία που βασίζει τη δυναμική της στην έλλειψη, τη θυσία της χρονικής και χωρικής πραγματικότητας και την αντικατάστασή της με τη χρήση η ζωή μας αποκαλύπτεται ως μια κατασκευή «δίχως τα βαρετά κομμάτια της», όπως εύστοχα είχε επισημάνει ο σκηνοθέτης, μαϊτρ του σασπένς, Άλφρεντ Χίτσκοκ. Κάτι παρόμοιο πετυχαίνει και η εικαστική τέχνη αποσπώντας μικρούς πυρήνες ουσιώδους ζωής και εκθέτοντας τους. Έτσι και η λειτουργία του μύθου, είναι η αφαίρεση και η απόσπαση των ουσιωδών πρωταρχικών στοιχείων από την ιστορία δεδομένο που καθιστά πολύ δύσκολο να αφαιρέσουμε την ιστορία από τον μύθο, καθώς η μυθοπλασία δεν είναι έκφραση μιας «αληθινής ιστορίας» ή ενός «αληθινού» αλλά θεωρείται ή και γιατί όχι προσποιείται ότι είναι είτε και τα δύο⁴⁰. Στην ουσία, είναι μια ερμηνεία, μια μίμηση, μια σύνθεση της ιστορίας και του μύθου μέσα από απλούς ή σύνθετους προβληματισμούς. Η σύνθεση μύθου και ιστορίας κατ' επέκταση απαρτίζεται από τεχνικές οπτικοποίησης που αναπτύσσονται στην περίπτωση του φιλμ μέσα από την ασίγαστη κίνηση των εικόνων και τον απρόβλεπτο κόσμο του σελλυλόιντ⁴¹. Η αφήγηση αυτή απλώνεται πέρα από τις λέξεις μέσα από αντικείμενα και χρώματα που μπορεί να σηματοδοτούν ιδέες⁴². Η απεικόνιση για παράδειγμα του ορίζοντα της άγριας δύσης και του καβαλάρη που απομακρύνεται στο βάθος αποτελεί εμβληματική εικόνα στα γούεστερν και μπορεί να εκφράζει επιλογές και αποφάσεις που κατατρύχουν τους ήρωες αλλά και μια ολόκληρη κοινωνία ή και όσα τους συμβαίνουν στο επίπεδο του ασυνείδητου.

Η σχέση που ανάγει τις εικόνες σε αρχετυπικές θεάσεις στα όρια της τραγικής αφήγησης δε βρίσκει σύμφωνους, όλους τους μελετητές του κινηματογράφου. Ο

³⁹ Ι. Δανιήλ (1998): 12,13.

⁴⁰ Α. Εμμανουήλ, (1983): 17.

⁴¹ Το υλικό του φιλμ, σήμερα έχει αντικατασταθεί από την ψηφιακή πλάκα, σένσορα

⁴² C. Levi Strauss, (1976): 12,13./ P. Beck, (1976): 4.

Siegfried Kracauer⁴³, θεωρεί ότι ο κινηματογράφος είναι εξοπλισμένος και προορισμένος για να καταγράφει και να αποκαλύπτει ακριβώς το μεγαλείο της φυσικής πραγματικότητας⁴⁴. Στόχος του θεωρεί ότι είναι μόνο η καντιάνη αποκάλυψη των πραγμάτων «καθ' αυτά» και συνεχίζει ότι η φιλική κατασκευή, εξελίσσεται μέσα στον χρόνο και το πεδίο δράσης της που είναι ο ολόκληρος ο εξωτερικός κόσμος και όχι μόνο ο πεπερασμένος χώρος της σκηνής. Οι βασικές του ιδιότητες είναι αυτές της φωτογραφίας, ενώ οι τεχνικές του γκρο πλαν και του μοντάζ πόρρω απέχουν από τον κατασκευασμένο κόσμο της τραγικής αφήγησης⁴⁵. Έτσι, η μόνη σχέση του κινηματογράφου με το θέατρο είναι το ότι μπορεί να το απαθανατίσει, γεγονός που καθιστά τη διαδικασία αυτή απλώς ένα ενδεχόμενο του οπτικού μέσου.

Η παραπάνω προσέγγιση, όμως, έχει αμφισβητηθεί, καθώς καμία εικόνα ούτε και αυτή της φωτογραφικής μηχανής ή της κάμερας δεν μπορεί να θεωρηθεί αληθής, το αντίθετο μάλιστα, αφού δεν είναι λίγες οι φορές που η φωτογραφία ή η εικόνα της κάμερας χρησιμοποιήθηκαν προπαγανδιστικά για τη δημιουργία ψευδών εντυπώσεων. Εξάλλου, όπως πολύ σωστά παρατηρεί ο ιστορικός της τέχνης Gombrich, υπάρχουν, όχι λίγες περιπτώσεις στην τέχνη όπου το ερώτημα της πλήρους και αξιόπιστης απόδοσης της πραγματικότητας δεν μπορεί καν να τεθεί⁴⁶.

Εμείς στην εργασία μας θα προσεγγίσουμε την σχέση τραγωδίας φιλμ με την ιδεολογική δυναμική του μέσου που ενώ προπαγανδίζει την ίδια στιγμή καταγγέλλει, προβληματίζεται, διχάζεται και διχάζει⁴⁷. Έτσι, τα δύο αφηγηματικά μέσα ορίζουν ένα κοινό πεδίο δράσης που βρίσκεται στους τρόπους με τους οποίους οι δημιουργοί τους διαμεσολάβησαν, έτσι ώστε η δύναμη του μύθου και της ιστορίας να

⁴³ Ο Siegfried Kracauer (1889-1966) υπήρξε ένας από τους σημαντικότερους ιστορικούς και θεωρητικούς του κινηματογράφου εργάστηκε από το 1920 ως το 1933 ως συγγραφέας και δημοσιογράφος, αφού προηγουμένως είχε αναγορευθεί διδάκτορας της φιλοσοφίας στο Πανεπιστήμιο του Βερολίνου. Με την άνοδο του Χίτλερ στην εξουσία εγκατέλειψε τη Γερμανία και το 1941 μετανάστευσε στις ΗΠΑ. Αφού δούλεψε μερικά χρόνια στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης δημοσίευσε το 1947 μια συναρπαστική μελέτη με τίτλο "Από τον Καλιγκάρι στον Χίτλερ", στην οποία εξετάζει τις κοινωνικοοικονομικές συνθήκες και την ψυχολογική ατμόσφαιρα που κατέληξαν στην άνοδο του Χίτλερ,

⁴⁴ Krakauer, (1983) : 36.

⁴⁵ Krakauer, ό.π.

⁴⁶ E. Gombrich, (1998): λειπει η σελ

⁴⁷ Παπάζογλου,(2012): 14.

λειτουργήσει διαλεκτικά κατανοώντας την αντιφατική πλευρά της πραγματικότητας⁴⁸.

Ο χώρος στο Θέατρο

Ξεκινώντας από τον χώρο θα επισημάνουμε τον τρόπο που αλληλεπιδρούν οι διαφορετικές χωρικότητες στο Θέατρο. Τα στοιχεία που συνιστούν ότι ονομάζουμε χώρο στο θέατρο διακρίνονται σε πέντε κατηγορίες. Ξεκινώντας από την κοινωνική διάσταση, η θεατρική πραγματικότητα αποτυπώνει αρχικά το «θεατρικό χώρο ως κοινωνική πραγματικότητα», έναν τόπο συνάντησης των ανθρώπων. Έπειτα, υπάρχει ο σκηνικός χώρος που δεν αντιμετωπίζεται στατικά αλλά σαν βάση για τη θεατρική εμπειρία. Μπορεί να έχει περιορισμούς χωροταξικούς αλλά φέρει όλα τα φυσικά του χαρακτηριστικά, καθώς εκεί τοποθετείται η σκηνογραφία, εκεί και τα σώματα των ηθοποιών. Επίσης, στον σκηνικό χώρο εντάσσεται και ο «φανταστικός χώρος», στον οποίο τοποθετείται η δράση των ηρώων στο πλαίσιο της αφήγησης αλλά και ο «δραματικός χώρος», ο οποίος διαμορφώνεται συγχρόνως από ένα σύστημα αφήγησης τόσο γλωσσικό όσο και παραστατικό. Ο «δραματικός χώρος» είναι κάτι περισσότερο από το φανταστικό μέρος, είναι πολλαπλός και συνιστά τη δραματική γεωγραφία της δράσης. Είναι ένα σύνολο και είναι πράγματι ένας τρόπος για να αντιληφθούμε το όλον της δράσης και το αφηγηματικό πλαίσιο του έργου⁴⁹. Στη συνέχεια υπάρχει ο «μη εντοπισμένος τόπος» που βρίσκεται εκτός σκηνης, όπως είναι για παράδειγμα το εσωτερικό του παλατιού των Ατρείδων στην Ορέστεια του Αισχύλου αλλά και στην Ηλέκτρα του Σοφοκλή. Ο εσωτερικός χώρος μπορεί να λειτουργήσει πολλαπλά ακόμη και «ο εντοπισμένος τόπος» μέσα στη σκηνή, ο οποίος μπορεί να αποδοθεί με ένα βλέμμα, δίχως καμία άλλη ένδειξη, όπως στην έναρξη της Αντιγόνης του Σοφοκλή που η Αντιγόνη παίρνει παράμερα την Ισμήνη για να της μιλήσει για την ταφή του αδερφού τους⁵⁰. Στην τέταρτη κατηγορία ανήκει ο «κειμενικός χώρος», δηλαδή ο τρόπος που διαβάζεται το κείμενο όχι μόνο μέσα από τις οδηγίες περί χώρου και κίνησης των ηθοποιών, τις οποίες δίνει ο συγγραφέας, αλλά σαν ένα μέρος ενός χωρικού συστήματος. Το θεατρικό έργο είναι ένα πεδίο

⁴⁸ P. Beck (1976): 4.

⁴⁹ G. Mc Auley, (2010): 5-7.

⁵⁰ D. Bain, (1977): 11,12.

χωρικών δυνατοτήτων, οι οποίες παίρνουν μορφή μέσα από την παράσταση. Είναι, λοιπόν, ευθύνη των ηθοποιών και των συντελεστών η εύρεση εκείνων των διαδράσεων μεταξύ έργου και χώρου παράστασης, έτσι ώστε να παραχθεί ένα νόημα από τη αλληλεπίδραση αυτή και να δημιουργηθεί ο «κειμενικός χώρος». Ο Μπρεχτ διερεύνησε τη πολλαπλή σημασία του θεάτρου τόσο ως οίκημα όσο και ως καλλιτεχνικό χώρο⁵¹. Έτσι, αμφισβήτησε την παραδοσιακή σχέση αίθουσας - σκηνής και αναδείξε τον χώρο ως αυτόνομη οντότητα, ως ένα βασικό δεδομένο ανεξάρτητο και συγχρόνως άμεσα εμπλεκόμενο με τη θεατρική πράξη. Η χειραφέτηση του χώρου είναι παράλληλη με τη χειραφέτηση όλων των στοιχείων του θεάτρου και αυτή με την απελευθέρωση του αστικού τοπίου⁵².

Η αρχιτεκτονική του αρχαίου θεάτρου

Η αρχιτεκτονική του αρχαίου θεάτρου είναι αντίστοιχη με την οικονομική και κοινωνική κατάσταση αλλά και ανάλογη με τα πολιτιστικά συμβάντα μίας κοινωνίας. Το θεατρικό οικοδόμημα εξαπλώνεται μαζί με τις κατακτήσεις και τις αποικίες της δύσης. Η τελετουργία δημιούργησε το περιβάλλον του και εκεί χορός και ο διθύραμβος τόνωσαν τη εξέλιξη του. Από την εποχή του Πεισίστρατου ο οποίος και καθιέρωσε τη γιορτή των μεγάλων Διονυσίων επισημάνθηκε η ανάγκη για τη δημιουργία ενός χώρου με τη κατάλληλη ακουστική και οπτική, δηλαδή το κοίλο φτιαγμένο από χώμα με την κυκλική ορχήστρα που θα έδινε την δυνατότητα στο κοινό να παρακολουθήσει την ομάδα του χορού που εκτελούσε τα δρώμενα⁵³. Μια άλλη κατασκευή με καλύτερες και αξιόπιστες προδιαγραφές ακολούθησε τη ξύλινη κατασκευή που ήταν ευάλωτη σε καιρικές συνθήκες και αναποτελεσματική για τη συνεχόμενη και αυξανόμενη παρουσία των θεατών. Έτσι, τον 4^ο αιώνα έχουμε την πρώτη λίθινη κατασκευή. Το μείζον μέρος του θεάτρου καλύπτεται με το λίθινο κοίλο που επιπρόσθετα έχει τοιχία στήριξης τα λεγόμενα αναλήμματα, τα οποία στηρίζουν τις πλευρικές εισόδους προκειμένου να λειτουργήσουν ως εναλλακτικές

⁵¹ G. Mc Auley, (2010): 5.

⁵² H.C. BALDRY, (2010):98-105.

⁵³ Α. Πορτελάνος, (1999):7,8.

είσοδοι των ηθοποιών και του χορού και αυτές οι δίοδοι είναι οι γνωστές πάροδοι⁵⁴. Το αρχαίο θέατρο ως δομή αποτελείται από το κοίλο την ορχήστρα και το σκηνικό.

Το κοίλο προορίζονταν να υποδεχθεί ένα πολυπληθές κοινό για αυτό και η χωρητικότητα του ήταν 25.000 θεατές. Στις περισσότερες περιπτώσεις μοιάζει σαν ένας κώνος, γεγονός που απαιτεί οι χορικές επιλογές να γίνονται σε λόφους με πέτρα⁵⁵, ενώ υπάρχουν και θέατρα με ευθύγραμμο σχεδιασμό που μοιάζει με παράγωνο παραλληλόγραμμο και έχει μικρότερη κλίση⁵⁶. Το κοίλο χωρίζεται σε διαζώματα που είναι δίοδοι σε οριζόντια διάταξη και βρίσκονται ανάμεσα από τις θέσεις των θεατών. Το θέατρο χωρίζεται σε άνω και κάτω τμήμα για λόγους τόσο χωροταξικούς όσο και ταξικούς⁵⁷. Όσο αυξάνεται το κοινό που συρρέει στο θέατρο και διευρύνεται η κοινωνική συμμετοχή τόσο μεγαλώνει το κοίλο και κατά επέκταση η ορχήστρα. Οι προσβάσεις σε αυτή γίνεται από τις παρόδους και τα διαζώματα που βοηθούν την μετακίνηση των θεατών⁵⁸. Στο επιθέατρο στο κάτω μέρος του κοίλου βρίσκονται οι τιμητικές θέσεις, τα εδώλια, που απευθύνονταν σε ιερείς και άρχοντες, ενώ υπάρχουν και ιδιαίτερα διακοσμημένα θρόνοι τα λεγόμενα προεδρεία. Η ορχήστρα είναι ένας ολόκληρος κύκλος που έλκει την καταγωγή του στους κυκλικούς χορούς και τον διθύραμβο. Η τραγωδία, από την άλλη, δεν ακολουθεί την κυκλικότητα η κίνηση είναι γραμμική και ακολουθείται από μια γεωμετρική διάταξη με ορθές γωνίες. Η δυναμική αυτή στον χορό πήρε τη μορφή της τον 5^ο αιώνα π.Χ και δείχνει ακριβώς την αυτονομία της τραγωδίας από το τελετουργικό του διθύραμβου⁵⁹. Σαν σημείο αναφοράς στο κέντρο της ορχήστρας τοποθετείται ένας βωμός, ενώ σε μερικά θέατρα υπάρχει μια σκάλα που επικοινωνεί με τη σκηνή και γύρω από την ορχήστρα υπάρχουν αγωγοί που διοχετεύουν τα όμβρια ύδατα και πίσω από αυτούς ένας διάδρομος που βοηθά τους θεατές να κινούνται⁶⁰. Η σκηνή είναι ένα αυτόνομο οικοδόμημα στο πίσω μέρος της ορχήστρας. Αρχικά, στην αρχαϊκή εποχή, δεν υπήρχε ανάγκη για σκηνή, καθώς ένας μόνο ηθοποιός απαντούσε στον χορό στοιχείο που άλλαξε ο Αισχύλος που πρόσθεσε έναν ακόμη ηθοποιό και ξεκίνησε τον

⁵⁴ Κ. Μπολέτης//Α. Πορτελάνος ό.π. 13

⁵⁵ Αργος, Διονυσιακό κ.ά

⁵⁶ Θορικός, Χαιρώνεια.

⁵⁷ Στους λόγους αυτούς θα αναφερθούμε παρακάτω όταν θα περιγράψουμε την σχέση των θεατών με τον θεατρικό χώρο.

⁵⁸ Επίδαυρος, Δωδώνη.

⁵⁹ Α. Πορτελάνος, (1999): 6, 7.

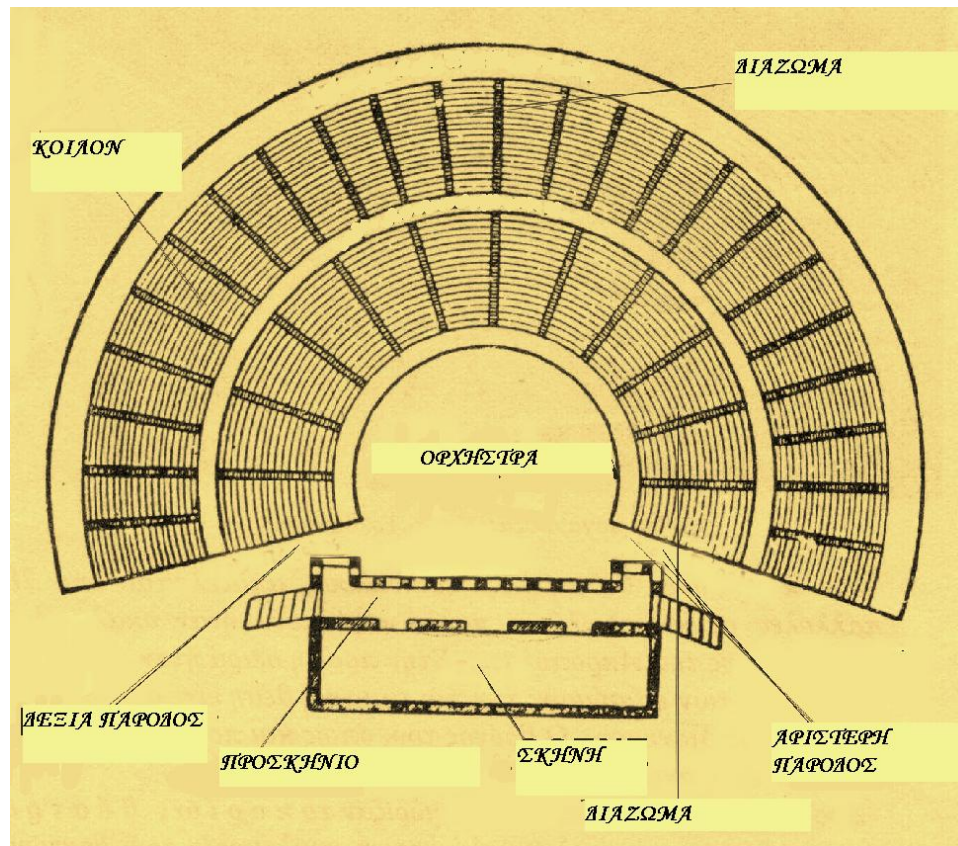
⁶⁰ Ν. Χουρμουζιάδης, (1999): 3, 4.

εξατομικευμένο διάλογο⁶¹. Σταδιακά και όσο ο λόγος υπερίσχυε του λυρικού μέρους προέκυψαν ανάγκες για περισσότερα και εντυπωσιακότερα κουστούμια και μάσκες. Επίσης, για να έχει το κοινό καλύτερη θέαση κατασκευάζεται η σκηνή που αρχικά είναι ξύλινη και μεταγενέστερα γίνεται και αυτή λίθινη. Ο πρώτος τύπος είναι απλώς ένα πάλκο, ενώ ο δεύτερος είναι μια υπερυψωμένη εξέδρα που έχει ένα προσκήνιο, που είναι μια ορθογώνια εξέδρα που καταλαμβάνει το πίσω μέρος της ορχήστρας. Στο ισόγειο έχει τρεις πόρτες και επάνω στο προσκήνιο είναι το λογείο στο οποίο φαίνονται οι ηθοποιοί. Υπάρχει ακόμη ένα επίπεδο, η σκεπή από όπου εμφανίζονται οι θεοί και λέγεται θεολογείον⁶². Με την πάροδο του χρόνου οι κατασκευές γίνονται ολοένα και πιο πολύπλοκες και ευμεγέθεις με στόχο τον εντυπωσιασμό του κοινού. Μετά τον 3^ο αιώνα π.Χ εμφανίζονται κιονοστοιχίες στις προσόψεις, ενώ τρία είναι τα κυρίως ανοίγματα πίσω από τα οποία έβλεπαν οι θεατές αναπαραστάσεις με πίνακες ζωγραφικής και επιγραφές. Η επικοινωνία των ηθοποιών γίνονταν από τα πλαϊνά του οικοδομήματος, το οποίο στο πίσω μέρος είχε τα παρασκήνια και διάφορους αποθηκευτικούς χώρους. Ανάλογα με τις ανάγκες η σκηνή κατά τόπους διαμορφώνεται διαφορετικά, για παράδειγμα στο θέατρο της Σπάρτης η σκηνή κινούνταν τοποθετημένη πάνω σε τροχούς⁶³.

⁶¹ H.C Baldry, (2010):66-68.

⁶² Κ. Μπολέτης, (2009) : 4- 9.

⁶³ Α. Μπαζέν, (1988):22.



Εικόνα 1

Ο Χώρος στον Κινηματογράφο

Αν και οι περισσότεροι αντιλαμβανόμαστε το σινεμά ως «κινούμενη εικόνα», ταυτόχρονα συνειδητοποιούμε πόσο σύνθετη είναι η εικαστική του ταυτότητα, η οποία αν και προήλθε από τις εικαστικές τέχνες, μετασχηματίστηκε από σύνθεση στατική σε κινητική που αρθρώνεται στο χρόνο, δημιουργώντας έτσι μια εικαστική παρτιτούρα ανάλογη της μουσικής. Είναι σημαντικό να κατανοήσουμε ότι όλη η οπτική πληροφορία ενός κινηματογραφικού έργου εμπεριέχεται σε ένα προβαλλόμενο ορθογώνιο πλαίσιο που ονομάζουμε «κάδρο», κάτι σαν τον «καμβά» του ζωγράφου. Η αναλογία των διαστάσεων αυτού του πλαισίου, η οργάνωση της πληροφορίας μέσα σε αυτό, καθώς και ο δηλούμενος χώρος έξω από αυτό είναι επιλογές καθοριστικές του ύφους του δημιουργού και του τρόπου που

αντιλαμβανόμαστε την ταινία⁶⁴. Αρχικά, θα αναφερθούμε στους διάφορους χώρους όπου μπορεί να βρίσκεται η «εικόνα». Η κινηματογραφική αίθουσα είναι ένα κοινωνικό γεγονός που εμπεριέχει και τη συνάντηση με τον άλλον σε αντίθεση με την εικόνα του υπολογιστή μας, που είναι μια μοναχική ενασχόληση. Μετά υπάρχει η αφηγηματική εικόνα, ένα σημαίνον χρονικού τύπου και συμβολικού χαρακτήρα συμβατό με την αναπαράσταση. Επίσης, η εικαστική εικόνα που είναι το κάδρο και λειτουργεί με τους κανόνες του εικαστικού πινάκα και έχει διάρκεια παγιωμένη. Τέλος, η φιλική εικόνα, δηλαδή, ο δραματικός φιλικός χώρος με τη διαλεκτική δυναμική της εικόνας μέσα στη διαδοχικότητα του χρόνου και της κίνησης⁶⁵. Μέσα στον φιλικό χώρο υπάρχει ο «εντός του οπτικού πεδίου» ή αλλιώς «εντός του κάδρου» χώρος», που συγκροτείται από ό,τι βλέπει το μάτι μας στην οθόνη, καθώς και ο «εκτός του οπτικού πεδίου» ή αλλιώς «εκτός του κάδρου» χώρος, που δεν φαίνεται στην οθόνη αλλά υπονοείται με διάφορα μέσα και πλάθεται στην φαντασία του θεατή. Ο «εντός του κάδρου» χώρος είναι ο λεγόμενος «on χώρος» και ο «εκτός κάδρου» είναι ο «off χώρος». Έτσι, οι αισθητικές δυναμικές του κάδρου εξαρτώνται από την αναλογία των διαστάσεών του, το πόσο δηλαδή «τετραγωνισμένο» ή επίμηκες είναι. Εξαιρετικά σημαντικό για το στυλ που θα ακολουθηθεί είναι η διάταξη των στοιχείων μέσα στην εικόνα του κάδρου, η σύνθεση και ο τρόπος της οργάνωσης των οπτικών πληροφοριών της εικόνας αλλά όχι όπως στη φωτογραφία ή τη ζωγραφική, αλλά στο είδος του χρονικού διαγράμματος το οποίο έχει προαποφασιστεί στο σενάριο και στον τρόπο που δομείται στον χρόνο. Το περίγραμμα του κάδρου ορίζει έναν χώρο εκτός κάδρου. Ο «εκτός πεδίου» μπορεί να είναι αόρατος αλλά σε καμία περίπτωση ανύπαρκτος και βρίσκεται σε συνεχή επικοινωνία με το ορατό τμήμα αποτελώντας ουσιαστικό μέρος της αφήγησης. Σημαντική επιλογή του δημιουργού, τέλος, είναι το κρεσέντο της οπτικής αφήγησης και η κατεύθυνση του βλέμματος του θεατή γιατί εδώ σε αντίθεση με τη θεατρική εικόνα η θέση της κάμερας και η απόσταση από το αντικείμενο όσο και η χρονωχωρική κατάτμηση των σκηνών στο μοντάζ δεν διαμορφώνουν μόνο έναν αισθητικό ρυθμό αλλά κατευθύνουν το βλέμμα και διαμορφώνουν την αντίληψη του για το θέμα⁶⁶.

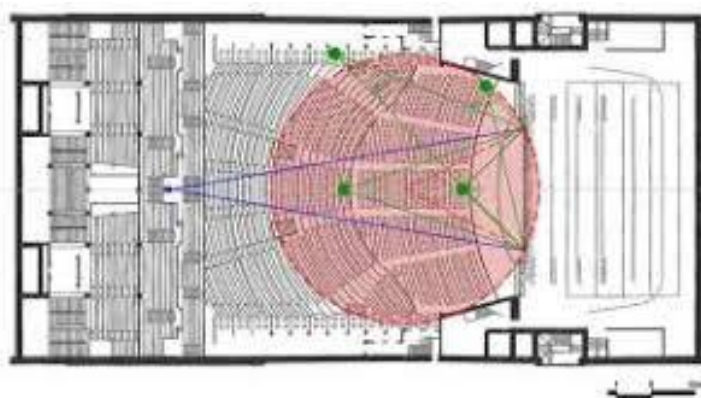
⁶⁴ Γ. Διζυκιρκής, (1986): 36. Καλαμπόκας, (2015) 13-16.

⁶⁵ S.Hayward, (1996):344,345.

⁶⁶ Ο.π

Η αρχιτεκτονική των αιθουσών

Οι απαρχές της κινηματογραφικής αίθουσας μπορούν να ανιχνευθούν στους τελετουργικούς χώρους των θρησκευτικών δρώμενων, όπου το κοινό παρακολουθεί με δέος τα τεκταινόμενα. Έτσι, το σκοτάδι των αιθουσών ενέχει και το στοιχείο του ιερατικού, όπου επισυμβαίνουν υπερβατικές πραγματικότητες. Επομένως, καθώς το πρότυπο της κινηματογραφικής αίθουσας ανάγεται στο μοντέλο του αρχαίου θεάτρου θεωρείται δεδομένο ότι από την απαρχή του ο κινηματογράφος εμποτίζεται με τις δομικές σχέσεις της δραματικής τέχνης, ενώ η αρχιτεκτονική του δομή βασίζεται στο αρχαίο κοίλον. Έτσι, η ανάπτυξη του κινηματογράφου έχει πατήσει στα αχνάρια του αρχαίου δράματος και κατά ακολουθία στο συγχρόνου θεάτρου και στο μυθιστορήματος. Η δυναμική του, εφόσον εδράζεται σε αυτήν του αρχαίου δράματος, βασίζεται στην λαϊκή του απήχηση που προκαλεί το ρεαλιστικό ύφος⁶⁷. Η πρώτη αίθουσα, το nickelodeon, εγκαινιάστηκε το 1905, είχε διακόσιες θέσεις και αποτέλεσε το υπόδειγμα κινηματογράφου στις Η.Π.Α⁶⁸. Αίθουσες με την ίδια αρχιτεκτονική διάταξη σε διάφορες παραλλαγές συναντώνται και σε άλλες χώρες όπου άνθησε ο κινηματογράφος. Ωστόσο ένα στοιχείο παραμένει αμετάβλητο σε όλες, η οργάνωση του χώρου ως προς την οθόνη⁶⁹.



εικόνα 2

⁶⁷ Β. Ραφαηλίδης, (2006): 26.32.

⁶⁸ Α. Ιωσηφίδου, Μ. Κολλιού, (2013): 25-39 / Ν Μπάρκας, (2001): 309-410. D. Bordwell - K. Thomson, (1994): 23-27.

⁶⁹ Μ. Le Grice, (1984): 26, 27.

Αρχικά, το κοινό των nickelodeon ήταν κυρίως εργαζόμενοι που δεν είχαν την οικονομική δυνατότητα για ακριβό εισιτήριο, ενώ την ώρα της προβολής δεν ήταν πειθαρχημένοι. Επειδή η τάξη μέσα στην αίθουσα ήταν αδύνατη οι θεατές στην ουσία ήταν μέρος του θεάματος, καθώς η διαδραση εξελίσσονταν και μεταφέρονταν από το κινηματογραφικό πανί στους πάγκους, όπου οι θεατές κάπνιζαν, είχαν μαζί τους φαγητό και ποτό, ενώ αντιδρούσαν έντονα, γελώντας, κλαίγοντας και αποδοκιμάζοντας κατά βούληση⁷⁰. Κατά επέκταση ο τρόπος και η παιδεία των θεατών επηρέαζαν και την κινηματογραφική διαδικασία θέτοντας όρους στην εκφορά της κινηματογραφικής αφήγησης. Πολύ γρήγορα⁷¹ ήκμασε και διεύρυνε την απήχηση του κινηματογράφου, επιτυγχάνοντας την καλλιέργεια ενός εξειδικευμένου κοινού, το οποίο ενέταξε το σινεμά στην καθημερινότητά του⁷². Έτσι, μετά τη δεκαετία του 1920, άρχισε και η μαζική συμμετοχή της μεσαίας τάξης, όπως και η εξατομικευμένη παρακολούθηση. Αυτή η εντύπωση της μοναδικότητας επιτείνεται από το σκοτάδι της κινηματογραφικής αίθουσας που κρύβει τους άλλους συνθεατές, δημιουργώντας με αυτόν τον τρόπο ανάμεσα στον θεατή και το αντικείμενο της θέασης μια αλληλεξάρτηση με προσωπικά χαρακτηριστικά⁷³. Σταδιακά η χωρητικότητα της αίθουσας αυξάνεται και αποκτά χαρακτηριστικά ταξικά, έμφυλα και μορφωτικά. Όμως, αυτή η έντονη διαφορά έχει στοιχεία κοινωνικής κοινωνικότητας και διαπερνάται από μια συλλογική διάθεση, καθώς όλοι έχουν το ιδιαίτερο ενδιαφέρον να βιώσουν συναισθήματα και να αντιληφθούν ιδέες. Οι διαφορετικές ποιότητες του κοινού μέσα στο odeon ενοποιούνται και συγκροτείται μία κοινή εμπειρία που δομείται κυρίως με συναισθηματική φόρτιση δίχως ωστόσο να χάνονται τα ατομικά και ιδιοσυγκρασιακά χαρακτηριστικά.

⁷⁰ Grieveson, (2004): 80-81.

⁷¹ Ν. Μπάρκας, (2001): 309-410.

⁷² Thompson - Bordwell, (1994): 37,38.

⁷³ Μ. Ματρν, (1984):24,25.

Οι Θεατές Στο Αρχαίο Θέατρο

Η πρόσληψη του δραματικού λόγου

Το Δράμα ασχολήθηκε με την διαπραγμάτευση ανάμεσα σε διάφορα είδη και κοινωνικές ομάδες, σε συγκεκριμένες ιστορικές συνθήκες και με θεματικές ποικιλομορφίες. Μπορεί τα δραματικά έργα να είχαν σχεδιαστεί εν μέρει για τους άνδρες πολίτες, όμως ο ρόλος του δράματος από την κατασκευή του έχει μία ευελιξία στην πρόσληψη των θεμάτων που απασχολούν την πόλη εν γένει. Περνώντας στην απέναντι όχθη, «παίζοντας με το άλλο», όπως είναι η γυναίκα, ο δούλος, ο ξένος, ο τρελός, ο άρρωστος, ο νεκρός, δημιουργήθηκε μια μορφή ύψιστου διαλόγου μεταξύ μύθου, κειμένου-ποιητή, υποκριτή και θεατή. Η δραματική σύμβαση μεταξύ συγγραφέα και ακροατηρίου έγινε αποδεκτή ως μια διαλεκτική φαντασίας. Οι ποιητές, δημιουργούσαν ένα έργο «απάτης» με στοιχεία δομής που υπηρετούσαν το αναγκαίο το πιθανό και το οικείο⁷⁴. Τα όρια μεταξύ λογικής και δημιουργικής έμπνευσης ήταν τεντωμένα, ο χώρος και ο χρόνος μπορεί να είχε δημιουργικές αυθαιρεσίες και η ανθρώπινη συμπεριφορά αναζητούσε τα όρια της μέσα από το απρόβλεπτο και το αμήχανο. Όμως, τα δεδομένα αυτά είχαν καθαρότητα ύφους και προθέσεων, «κατά ήθος και προαίρεσιν⁷⁵», ώστε ο θεατής που τα παρακολουθούσε να συνδύαζε τους συνειρμούς που έχει ήδη κάνει με την κορύφωση της σκηνής. Αυτή ήταν ίσως και η μοναδική αισθητική απαίτηση του κοινού⁷⁶. Ενός κοινού αποτελούμενο και από φτωχούς, γυναίκες και ξένους, ενώ καθώς η ιστορία ήταν γνωστή σε όλους, σε όλους δίνονταν η δυνατότητα για ερμηνευτική ματιά και εμπλοκή, κάθε φορά διαφορετική, έτσι ώστε να διερευνηθούν πολυπρισματικά ζητήματα ταυτότητας, ελευθερίας και επιλογής. Μέσα από ένα συνδυασμό συγκίνησης και ταύτισης, παρακολούθησης ικανών απολαυστικών υποκριτών,

⁷⁴ Λάσκαρης,(1926): 131. Αριστοτέλη Ποητική, 1450 b 8-10.

⁷⁵ Σ. Δρομάζος,(1990): 37 .

⁷⁶ D. Sider,(1978):,400. /N.Χουρμουζιαδης, (1988):163.

ανάντων μελωδών χορευτών και ταυτόχρονα με την απόλαυση του ήχου του αυλού διείσδυε η ερμηνεία και η θέση του ποιητή μέσω του μύθου. Με την αισθητική ευφορία και τις εναλλαγές ρυθμού μέσα από ανατροπές και απρόβλεπτες σκηνές οι ιδέες συνδιαλέγονταν με τις κοινές αξίες της πόλης. Η τραγωδία με την τολμηρή αλλά και κατανοητή ως προς τα κίνητρα και η κωμωδία με τις φανταστικές αυθαιρεσίες δημιούργησε μια νησίδα ελευθερίας, ένα πεδίο άσκησης του νου στο οποίο η μαζική προσέλευση αναδείχτηκε σε λαϊκή συνύπαρξη με ατομικές αξίες στο πλαίσιο της συλλογική συνείδησης.

Η σύνθεση του ακροατήριου

Οι θεατές πέντε ημέρες πριν τη γιορτή παρακολουθούσαν στο ωδείο του Περικλή τους προαγώνες, όπου οι ποιητές παρουσίαζαν μια σύνοψη από το έργο τους και τους συνεργάτες τους, μουσικούς και άλλους καλλιτέχνες, έτσι ώστε το κοινό να προϊδεαστεί για ότι θα παρακολουθούσε. Όταν έφτανε, λοιπόν, η μέρα και μετά από ένα γερό πρωινό φορούσαν ότι καλύτερο είχαν, οι αθηναίοι πολίτες λευκά, ενώ οι μέτοικοι κόκκινα ενδύματα, έβαζαν ένα στεφάνι στο κεφάλι τους και έπαιρναν ένα μαξιλάρι μαζί τους⁷⁷. Ετσι, στις 10 του Ελαφηβολιώνου που ήταν και η δεύτερη μέρα των γιορτών οι αθηναίοι εισέρχονταν στο θέατρο⁷⁸. Οι θέσεις στο κοίλο αντανακλούσαν τις κοινωνικές και πολιτικές ιεραρχίες μέσα στην πόλη. Η ύπαρξη ειδικών καθισμάτων μπροστά για τους πολιτικούς αξιωματούχους και για όσους τιμήθηκαν από το κράτος αποκαλύπτει, σε κάποιο βαθμό, πως το θέατρο χρησιμοποιήθηκε για την δόμηση της πολιτικής ιδεολογίας. Οπότε, η τιμητική θέση, η προεδρία, άνηκε στον ιερέα του Διονύσου Ελευθερέως που χοροστατούσε κατά την έναρξη της γιορτής και πρόσφερε σπονδές δεόμενος στους θεούς. Δίπλα του οι θέσεις των βουλευτών και των ορφανών του πολέμου, ενώ πίσω από τις προνομιακές θέσεις των επισήμων ακολουθούσαν οι πολίτες αθηναίοι. Στο μέσο της κερκίδας τοποθετούνταν οι αθηναίοι έφηβοι, υποχρεωμένοι να παρακολουθούν τις παραστάσεις ως μέρος της εκπαίδευσης τους. Υπάρχουν σημαντικές ενδείξεις ότι οι μέτοικοι, οι ξένοι, ακόμη και οι δούλοι ήταν ενεργό μέρος της κερκίδας. Για παράδειγμα ο Αισχύλος στους Ευμενίδες επικεντρώνεται στους μέτοικους, ενώ και

⁷⁷ Δ.Φωτιάδη,(1978): 123./ Νικ .Ι.Λασκαρη,(1926):101.

⁷⁸ Ν. Χουρμουζιάδης,(1988):155.

στους Αχαρνείς του Αριστοφάνη αναφέρεται η παρουσία των μετοικών μπροστά στο κοινό, καλώντας τους το «πίτουρο των πολιτών»⁷⁹. Οι μελέτες που υπάρχουν, πλέον, τονίζουν τη διεθνοποίηση του θεσμού, οπότε μπορούμε να φανταστούμε και ξένους επισήμους από άλλες χώρες να βρίσκουν τις θέσεις όχι μόνο στο πάνω μέρος της κερκίδας αλλά και δίπλα στην προεδρία⁸⁰. Άλλωστε, ένα γεμάτο θέατρο από αθηναίους και μη ήταν η καλύτερη ευκαιρία για άσκηση προπαγανδιστικής πολιτικής. Ωστόσο, δεν πρέπει να παραλείψουμε να αναφέρουμε ότι η κωμωδία αρχικά παρουσιαζόταν στα Λήνια, όπου οι ξένοι δεν επιτρέπονταν διότι δεν υπερίσχυε η προπαγάνδα αλλά η οξύτατη κριτική στα κακώς κείμενα της πόλης. Οι επώνυμοι είχαν και αυτοί την θέση τους στις κερκίδες, ο Σωκράτης με την ατημέλητη, βρώμικη φορεσιά του, και ο Νικίας με την πολυτελή του αμφίεση δεν έχαναν έργο του Ευριπίδη. Ο Αλκιβιάδης με τη συνοδεία των νεαρών κομψομένων που είχαν γίνει η μόδα της εποχής, επευφημούνταν με την είσοδο του στο κοίλο, κυρίως από ομάδες φτωχών πολιτών, στο άνω διάζωμα, που ήταν ευάλωτες στην χειραγώγηση και έτοιμες να στηρίζουν τον κάθε προικισμένο δημαγωγό. Αλλά ψίθυροι θαυμασμού ακούγονταν και από τον γυναικείο κοινό, το οποίο άλλοτε συνόδευε τους συζύγους στις κερκίδες του κάτω διαζώματος και άλλοτε περιορίζονταν στο άνω διάζωμα με τα παιδιά και του δούλου⁸¹. Τέλος, αυτοί που είχαν αργοπορήσει και διάφοροι περαστικοί κατασκηνώναν στα υψώματα, περισσότερο παίρνοντας μέρος σε όλη τη κατάσταση παρά ακούγοντας.

Ο Θεόφραστος, στο έργο του «Χαρακτήρες», αναφέρει διάφορα είδη θεατών που επιδείκνυαν συμπεριφορές παρεμβατικές και προβοκατόρικες, όπως τον Ανάισχυντο που κατάφερνε και έβαζε τα παιδιά του με εισιτήριο που αγόρασε από έναν άλλο. Τον Βδελυρό που πράττει τα αντίθετα απ ό,τι κάνουν οι άλλοι, όταν παινεύουν το έργο αυτός βρίζει και σφυρίζει και όταν οι άλλοι αποδοκιμάζουν αυτός χειροκροτεί. Τον Ανάισθητο, τόσο αδιάφορο για τις σκηνές του έργου που ακόμη και στις πιο συγκινητικές, αυτός όχι μόνο κοιμάται αλλά ροχαλίζει και μένει στις κερκίδες ξαπλωμένος, ακόμη και όταν έχουν φύγει οι θεατές. Βέβαια, όλες αυτές οι μικρό απάτες και ατασθαλίες που αναφέραμε δεν υπονόμευαν το πνεύμα τη γιορτής γιατί

⁷⁹ D. Kawalko Roselli,(2011):120.

⁸⁰ D. Kawalko Roselli,(2011):120.

⁸¹ N. Χουρμουζιάδης,(1988):161.

υπήρχαν και οι κρατικοί υπάλληλοι που προστάτευαν την ομαλή λειτουργία της γιορτής⁸².

Γυναίκες στο κούλο

Για τη θέση των γυναικών στις κερκίδες του αρχαίου θεάτρου τα τελευταία εκατό χρόνια, μέσα από συστηματικές μελέτες στις πηγές, προέκυψαν νέα στοιχεία που απομακρύνθηκαν από τις απλουστευτικές διαιρέσεις. Οι γυναίκες μπορεί να περιορίζονταν στις θέσεις ψηλά στο άνω διάζωμα, ακόμη οι φτωχότερες στο πρηνές, όμως γνωρίζουμε πλέον ότι οι γυναίκες και τα παιδιά παρακολουθούσαν όχι μόνο τις τραγωδίες αλλά και τις κωμωδίες μαζί με τους δούλους τους. Ο Αριστοφάνης και ο Πλάτων, από διαφορετικές θέσεις ο καθένας, τεκμηριώνουν την παρουσία τους. Σχόλιο του Αριστοφάνη στις Εκκλησιάζουσες⁸³ αναφέρει πως ο Φυρόμαχος εισηγήθηκε ψήφισμα για να κάθονται οι γυναίκες μακριά από τους άντρες και οι ελεύθερες ξεχωριστά από τις εταίρες. Επίσης, ο Αριστοφάνης συνεχίζει τις περιπαικτικές αναφορές του στο θέμα των θηλυκών θεατών και στην κωμωδία του Βατράχοι⁸⁴.

ΕΥΡ. Έπειτα εγώ δεν άφηνα, κι από τους πρώτου στίχους, τίποτε αργό· μιλούσανε κι ο δούλος κι η γυναίκα το αφεντικό κι η κοπελιά κι η γριά.

ΑΙΣ. Τολμούσες τέτοια να κάνεις, και δε σου 'πρεπε να σε σκοτώσουν;

ΕΥΡ. Όχι· φερνόμουν δημοκρατικά.

ΔΙΟ. Παράτα το αυτό, φίλε· συζήτηση πάνω σ' αυτό δεν θα 'ταν για καλό σου.

ΕΥΡ., δείχνοντας τους θεατές. Δίδαξα ακόμα αυτούς εδώ πώς να μιλούν⁸⁵

Σε ενδεχόμενο ερώτημα για την παρουσία των γυναικών στις «ακατάλληλες» κωμωδίες, πρέπει να επισημάνουμε ότι τα ήθη της εποχής επέτρεπαν την τολμηρή γλώσσα, καθώς η σεξουαλικότητα δεν είχε ακόμη ποινικοποιηθεί, όπως συνέβει αργότερα στον χριστιανικό κόσμο. Μάλιστα, οι παρθένες συμμετείχαν στις φαλλικές

⁸² Δ.Φωτιάδης,(1978):116.

⁸³ Αριστοφάνη, Εκκλησιάζουσες,(2012):1132-33.

⁸⁴ Αριστοφάνη (2012):σ.948-955.

⁸⁵ Ο .π.

γιορτές και παρήλαυναν πίσω από ένα τεράστιο φαλλό ακούγοντας χοντρά πειράγματα. Αλλά και στην τραγωδία υπάρχει αναφορά στο γυναικείο ακροατήριο, στα κείμενα ανώνυμου για τη ζωή του Αισχύλου περιγράφεται ότι η έκθεση μιας αποκρυφιστικής σκηνης στις Ευμενίδες μπροστά στο κοινό αποτέλεσε αιτία θανάτου για γυναίκες και παιδιά. Αποσπασματικός πάπυρος από τον 3^ο αιώνα π.Χ. διατηρεί μέρος μιας συζήτησης με τον Σωκράτη με την Ξανθίππη που «επιθυμεί να πάει στη Διονύσια»⁸⁶. Οι προκλητικές προειδοποιήσεις του Πλάτωνα για μια πολιτισμική κατάρρευση και τον εκφυλισμό του κοινού από την τραγωδία συμπεριλαμβάνει τις γυναίκες και τους σκλάβους. Ο Πλούταρχος αναφέρει ένα περιστατικό, όπου ο ηθοποιός υποδύομενος γυναικείο ρόλο βασίλισσας διαξιφίστηκε με τον χορηγό Μελάνθιο του κατά τη διάρκεια της παράστασης για την έλλειψη συνοδών και εκείνος τον συμβούλεψε να κοιτάξει τη γυναίκα του Φωσίωνα, εννοώντας μάλλον στην πλατεία του θεάτρου, που ταξιδεύει με έναν μόνο δούλο για να πάρει παράδειγμα λιτότητας και αρχοντιάς⁸⁷. Οι γυναίκες, θύματα της απλοποίησης των ιστορικών του αρχαίου κόσμου που τις θεωρούσαν κατώτερα μέρη μιας ιεραρχικής κοινωνίας εγκλωβισμένες κατά τα ανατολίτικα πρότυπα στον γυναικωνίτη, στην πραγματικότητα συμμετείχαν ενεργά στις θρησκευτικές γιορτές προς τιμή του Διόνυσου. Το θέατρο αναπόσπαστο κομμάτι της κοινωνικής ζωής και της οικοδόμησης της ταυτότητας του πολίτη σταδιακά απομακρύνονταν από τον παραδοσιακό ρόλο του ως θρησκευτική τελετουργία στέλνοντας σαφή πολιτικά μηνύματα. Επομένως, οι γυναίκες όντας παρούσες δρούσαν κατά μια έννοια ως πολίτες, ενσωματωμένες στον ιστό της πόλης.

Οι αντιδράσεις του κοινού

Οι τρόποι αποδοκιμασίας ενός έργου δεν ξέφευγαν από τα όρια του ποδοκρότηματος, όμως καθώς στην πρώτη του μορφή το θέατρο ήταν ξύλινο η βοή που παράγονταν ήταν εκκωφαντική⁸⁸. Μπορούμε να φανταστούμε ότι η αυξητική δύναμη της φασαρίας, όταν οι θεατές κουράζονταν από το ύφος και την υποκριτική,

⁸⁶ D. Kawalko Roselli,(2011):161.

⁸⁷ D. Kawalko Roselli,(2011):160.

⁸⁸ Λασκαρης,(1926):45 Στην διάρκεια του 5^{ου} αιώνα π.Χ και στο μεγαλύτερο μέρος του 4^{ου} αιώνα το θέατρο ήταν ξύλινο. Ύστερα, όμως, από ένα ατύχημα όπου κατέρρευσαν τα ίκρια από το βάρος των θεατών αντικαταστάθηκε με πέτρινο, επί Λυκούργου γύρω στο 330π.Χ.

ήταν τόση που ανάγκαζαν τον ηθοποιό να φύγει από τη σκηνή⁸⁹. Αρνητική κριτική επιτυγχάνονταν και με το σφύριγμα και τον «κλωσμό», δηλαδή το επίμονο και δυνατό μουρμούρισμα που εμπόδιζε να ακουστεί ο ηθοποιός, ενώ πρακτική αποδοκιμασίας αποτελούσε και η εκτόξευση ξερών φρούτων ή ότι άλλο έφερναν οι θεατές μαζί τους από το σπίτι⁹⁰. Σύμφωνα με τον Δημοσθένη, ο Αισχύνης ένας ηθοποιός που δε φημιζόταν για τις υποκριτικές του επιδόσεις εισέπραττε άμεσα την αποδοκιμασία του κοινού, καθώς σχολιάζει με σκωπτικό τόνο ο αρθρογράφος, ότι ο υποκριτής έβγαζε περισσότερα από τα φρούτα που του πετούσαν παρά από την αμοιβή του στους αγώνες. Ένα άλλο περιστατικό αντίδρασης του κοινού στα επί της σκηνής τεκτονόμενα ήταν όταν ο υποκριτής Ηγίλοχος, έκανε σαρδαμ και αντί γαλην-γαλήνη είπε γαλή-γάτα, όλο το ακροατήριο άρχισε να νιαουρίζει και να συρίζει. Επίσης, η πτώση των ηθοποιών ήταν από τις αγαπημένες στιγμές γέλιου των θεατών. Μάλιστα, για μια τέτοια πτώση λοιδορήθηκε δημόσια ο Αισχύνης από τον Δημοσθένη, ενώ η καθοδική πορεία του ηθοποιού δείχνει την εξουσία του κοινού που σταδιακά τον υποβίβασε στον ρόλο του τριταγωνιστή⁹¹. Μια ακόμη περιγραφή πτώσης βρίσκουμε στον Λουκιανό που δείχνει το κωμικοτραγικό συμβάν στο οποίο καταστρέφεται η ψευδαίσθηση της υπόκρισης όταν σπάζει η μάσκα, ματώνει το κεφάλι, εμφανίζονται τα γυμνά ποδαράκια του υποκριτή, ενώ μέσα από το βασιλικό ένδυμα αποκαλύπτονται τα φτηνά ρούχα του θεατρίνου δυσανάλογα προς την λαμπρότητα του ρόλου. Ο καγχασμός του κοινού επιδεικνύει μια αξιοσημείωτη σκληρότητα και πολλές φορές οι υποκριτές δεν έμενα άπραγοι αλλά ξεκινούσαν επί τόπου αψιμαχίες με τους θεατές⁹².

Από την άλλη, έντονα συναισθήματα εκφράζονταν και προς τον ρόλο και σε ό,τι αυτός αντιπροσώπευε. Για παράδειγμα στη Μήδεια εκτοξεύονταν κρωξίματα και κραυγές με ήχους τόσο δυνατούς, που είχαν τη δύναμη να απομακρύνουν τον ηθοποιό από τη σκηνή. Επίσης, οι θεατές αντιδρούσαν αρνητικά στη χρήση θρησκευτικών θεμάτων από τους τραγικούς τους. Συγκεκριμένα, όταν τόλμησε ο Ευριπίδης στον Βελερεφόντη να ασκήσει άγρια κριτική στους θεούς το κοινό λιθοβόλησε τον πρωταγωνιστή του και καθώς ο Ευριπίδης δεν εμφανίστηκε για να

⁸⁹ Λασκαρης, (1926): 123 Πολυδεύκης IV, 120

⁹⁰ Φωτιάδης,(1978): 27-9. /Λασκαρης,(1926):35-40.

⁹¹ D. Kawalko Roselli,(2011):49.

⁹² Ο.π.: 56

τους καθησυχάσει το πλήρωσε με την τελική τους κρίση. Επιπρόσθετα, όταν ο Αισχύλος αποκάλυψε τμήμα από τα ελευσίνια μυστήρια στην τριλογία του Ορέστεια θα λιθοβολούνταν και ο ίδιος αν δεν κατέφευγε στο ιερό του Διονύσου⁹³. Τέλος, αποδοκιμασία περίμενε και εκείνους που τους θύμιζαν «οικεία κακά» με χαρακτηριστικό παράδειγμα το έργο η «Μιλήτου άλωσις», όπου σύσσωμο το ακροατήριο αναλύθηκε σε δάκρυα, ενθουμούμενο το συμβάν, γεγονός που κόστισε ένα γενναίο πρόστιμο στον Φρύνιχο⁹⁴.

Εκτός όμως από την αρνητική ατμόσφαιρα που δημιουργούσαν κάποια έργα με θέματα που απωθούσαν τους θεατές, η συναισθηματική τους φόρτιση σε άλλα που απολάμβαναν ήταν εξίσου σημαντική και μεγάλη. Συχνά συγκινούνταν, γελούσαν και επιδοκίμαζαν τη σκηνή χειροκροτώντας, άλλοτε πάλι ζητούσαν επανάληψη κατά το δικό μας μπιζάρισμα ή το *encore*, κραυγάζοντας την λέξη «αύθις», που σημαίνει ξανά. Τα κραξίματα, οι κλωγμοί ως αποδοκιμασίες, τα σφυρίγματα και οι επευφημίες δεν ήταν τυχαία συνήθειες πρακτικές κριτικής των θεατών αλλά το αποτέλεσμα των οσμώσεων ενός ακροατήριου που ασκήθηκε κάτω από τη διδασκαλία μεγάλων καλλιτεχνών, βιώνοντας ιδιαίτερες στιγμές, όπως για παράδειγμα όταν ένας ηθοποιός απήγγειλε τους παρακάτω στίχους του Ευριπίδη⁹⁵.

Τ' όνομα της λευτεριάς αξίζει πάνω απ όλα

Τι λίγα και αν σου λάχανε, θαρρείς έχεις πολλά

Μόλις ο ηθοποιός με δεινότητα λόγου και με αίσθημα απήγγειλε τέτοιους στίχους το κοινό ξεσπούσε σε θετικά σχόλια που επευφημούσαν τον ποιητή και τους ηθοποιούς του. Από την άλλη, ένας ηθοποιός ο Πάλος ειδικευμένος σε γυναικείους ρόλους καθώς ήταν, όταν έχασε το γιό του την ίδια μέρα που έπαιζε την παράσταση, κράτησε ως Ήλεκτρα την υδρία με τις σπονδές του νεκρού⁹⁶. Επίσης, όταν ο Σοφοκλής δίδαξε την Αντιγόνη το κοινό ενθουσιάστηκε σε τέτοιο βαθμό που τον εξέλεξε στρατηγό, ενώ το κοινό καθηλωμένο από τον άγριο ρυθμό και την ευφάνταστη ευλωτία του Αριστοφάνη τον αποθέωνε κάθε φορά με το χειροκρότημα του. Δεν έλειπαν όμως και

⁹³ Ν. Λάσκαρης,(1926):105.

⁹⁴ C. H BALDRY,(2010): 78

⁹⁵ Ν. Λάσκαρης,(1926):104.

⁹⁶ Ν.Λάσκαρης,(1926):104. / Πλουταρχου Δημοσθένης XX III Περί του Πώλου

οι σπιθαμιαίοι συγγραφείς που δωροδοκούσαν τους θεατές προσφέροντας δώρα και φαγητά στις κερκίδες⁹⁷. Όσο τα χρόνια περνούσαν ο θεσμός των Διονυσίων αποδυναμώνονταν με συμμετοχές μη αξιόλογες σε τέτοιο βαθμό που ο άρχων της πόλης στις αρχές του 4^{ου} αιώνα π.Χ. εισηγήθηκε αντί των νέων να ξαναπαίζονται τα παλιά δράματα με άλλες σκηνοθεσίες. Από την άλλη ο Πλάτων εμμένοντας, στις αντι-θεατρικές του θέσεις, επιτέθηκε στην αφηγηματική δυνατότητα του μύθου, ξεκινώντας από τον Όμηρο, θεωρώντας την καθηλωτική δύναμη της αφήγησης τους ως επικίνδυνα χειριστική ειδικά στους εφήβους αποκαλώντας την πονηρά θεατροκρατία και όσους επιδίωκαν, αθέμιτα κατά τη γνώμη του, την επιδοκιμασία του κοινού τους ονόμαζε θεατροκόπους⁹⁸.

Οι Θεατές στον Κινηματογράφο

Η κοινωνική θέαση του θεατή

Το φιλμ πρωτοεμφανίστηκε ως ένα δημοφιλές μέσο στο πλαίσιο των ακροατηρίων της εργατικής τάξης και των μεταναστών, οι οποίοι θα μπορούσαν να αντέξουν οικονομικά τις τιμές των εισιτηρίων στις αίθουσες nickelodeon. Ωστόσο, η σύνθεση των κινηματογραφικών ακροατηρίων αλλάζει σημαντικά κατά τη διάρκεια της αμερικανικής ιστορίας του κινηματογράφου. Το περιεχόμενο των ταινιών αντικατοπτρίζει σε μεγάλο βαθμό τις προτιμήσεις του κοινού, το οποίο είναι άμεσο αποτέλεσμα της αυξανόμενης ικανότητας της βιομηχανίας να προσαρμοστεί στις μεταβαλλόμενες προτιμήσεις του κοινού. Παρά την περιφρόνηση των μεσαίων και ανώτερων τάξεων, οι οποίες εξακολουθούσαν να προτιμούν την ψυχαγωγία του κοινωνικά αποδεκτού θεάτρου, οι ταινίες από τη διάρκεια της πρώτης περιόδου του αμερικανικού σινεμά⁹⁹ εκτινάχθηκαν στα 26 εκατομμύρια εισιτήρια την εβδομάδα. Ωστόσο, η εξέλιξη του φιλμ από τα μικρά κινোসκόπια στις ταινίες μεγάλου μήκους, στα μέσα της δεκαετίας του 1910, μείωσε σημαντικά το κόστος από τα εισιτήρια έτσι που σταδιακά με αργό αλλά αποτελεσματικό τρόπο έφερε και την εργατική τάξη στις αίθουσες. Να σημειώσουμε πως μέχρι το 1922 έφτασαν να πωλούνται 40

⁹⁷ Ν.Χουρμουζιάδης,(1988):71.

⁹⁸ Ν. Λάσκαρης,(1926):120. β\Βρίσκεται στο Πλάτων Νόμοι ΙΙΙ,700 κ.π

⁹⁹ 1895-1916.

εκατομμύρια εισιτήρια ανά εβδομάδα, ενώ έως το 1929 ο αριθμός αυτός είχε αυξηθεί σε 90 εκατομμύρια εισιτήρια την εβδομάδα. Κατά συνέπεια το αποκλειστικό, μέχρι τότε, προνόμιο της μεσαίας τάξης να παρακολουθεί ταινίες βαθμιαία καταργήθηκε και δημιουργήθηκε ένα ακροατήριο με ευρεία συμμετοχή. Από την στιγμή που το φιλμ κέρδισε ένα ευρύ κοινό, τα νεοσύστατα κινηματογραφικά στούντιο διεπίστωσαν ότι οι κοινωνικές ομάδες σταδιακά απαλλάσσονταν από τα ταξικά χαρακτηριστικά και προσανατόλισαν την θεματολογία τους ανάλογα με την ηλικία και το φύλο¹⁰⁰.

Οι οικονομικές επιπτώσεις της Μεγάλης Ύφεσης¹⁰¹ έριξαν τα κέρδη της κινηματογραφικής βιομηχανίας. Τι εννοείς δεν είναι ξεκάθαρο. Το 1931 οι θεατές μειώθηκαν κατά 12%, δηλαδή, στα 70 εκατομμύρια την εβδομάδα και μόλις ένα χρόνο αργότερα σε 55 εκατομμύρια την εβδομάδα. Κατά τη διάρκεια αυτών των δύο χρόνων περί τις 4.000 αίθουσες κλείνουν. Επίσης, με την λήξη του δεύτερου παγκοσμίου πολέμου και την επιστροφή των στρατευμάτων η κινηματογραφική βιομηχανία αναγκάστηκε να ανταγωνιστεί το ολοένα και πιο διαδεδομένο νέο μέσο της τηλεόρασης. Το 1946 δώδεκα εμπορικοί τηλεοπτικοί σταθμοί λειτουργούσαν στις ΗΠΑ και οι πωλήσεις τηλεοπτικών συσκευών ανέβηκαν κατακόρυφα¹⁰². Πολλές αμερικανικές οικογένειες μεσαίας τάξης, εξαιτίας της αυξανόμενης έμφασης και προσήλωσης στην σφαίρα του σπιτιού και της οικογένειας, μετακινούνταν στα προάστια. Η τάση αυτής της «αποκέντρωσης» ανάγκασαν τα κινηματογραφικά στούντιο του Χόλυγουντ να αγωνιστεί για να βρει το ακροατήριό του, καθώς οι κινηματογραφικές αίθουσες ήταν παραδοσιακά τοποθετημένες μακριά από τα αστικά κέντρα. Το Χόλυγουντ έφτασε στο αποκορύφωμά του το 1946, με περίπου 100 εκατομμύρια εισιτήρια να πωλούνται εβδομαδιαίως, αλλά μέχρι το 1955 ο αριθμός αυτός μειώθηκε κατά περισσότερο από το ήμισυ στα 46 εκατομμύρια. Ταυτόχρονα με αυτήν την τάση της εγκατάστασης μακριά από τα αστικά κέντρα υπήρξε και μία άνοδος ενός νέου προαστιακού ακροατηρίου εφήβων που ήταν παθιασμένοι με το rock 'n' roll¹⁰³. Η κινηματογραφική βιομηχανία άμεσα αναγνώρισε αυτό το νέο

¹⁰⁰ T. Stempel,(2001):15-23.

¹⁰¹ Η «Μεγάλη Ύφεση», όπως χαρακτηρίστηκε στις ΗΠΑ, σύμφωνα με τους αναλυτές προκλήθηκε μετά από το χρηματιστηριακό κραχ, που ξεκίνησε στις 24 Οκτωβρίου του 1929 <https://tvxs.gr/webtv/ntokimanter/i-megali-yfesi>

¹⁰² T. G.Schatz,(2013):34.35.

¹⁰³ S. Hayward (1999):148.

ακροατήριο και διέκρινε την αγοραστική του δύναμη¹⁰⁴. Ωστόσο καθώς η απειλή της ανόδου των ανεξάρτητων στούντιο και η αυξανόμενη δημοτικότητα της τηλεόρασης έγιναν ακόμα ισχυρότερες, το νέο εφηβικό ακροατήριο δεν ήταν αρκετό για να στηρίξει τη βιομηχανία του κινηματογράφου τη δεκαετία του 1960. Η επιτυχία του Easy Rider το 1969 ήταν μια δραματική απόδειξη του μεταβαλλόμενου μακιγιάζ του κινηματογραφικού ακροατηρίου, το οποίο ήταν πλέον πιο νεανικό και ταυτόχρονα πιο εξειδικευμένο, δείχνοντας ενδιαφέρον για ταινίες που αντικατοπτρίζαν με μεγαλύτερη ακρίβεια τη ζωή του¹⁰⁵. Επομένως, όπως προκύπτει και από τα παραπάνω, η θέση του θεατή στον κινηματογράφο είναι μεταλλασόμενη και ανάλογη με τις εμπειρίες των κοινωνικών του δράσεων. Επίσης, καθώς συνδέεται με τις ιστορικές μεταλλαγές της κοινωνίας δρα και επιδρά μέσα από την οπτική και τις προσλαμβάνουσες του και ακολούθως επηρεάζει και επηρεάζεται ανάλογα με την σύνθεση της ομάδας στην οποία ανήκει.

Οι γυναίκες στην κινηματογραφική αίθουσα

Οι γυναίκες στο σήμερα αποτελούν την πλειοψηφία των κινηματογραφόφιλων. Σύμφωνα με τα πρόσφατα ευρήματα της MPA¹⁰⁶, οι γυναίκες αποτελούν το 52% του συνόλου των σινεφίλ. Το γεγονός ότι το ποσοστό των γυναικών που παρακολουθούν σινεμά ξεπερνάει, έστω και για λίγο, το αντίστοιχο ανδρικό στις καθιστά ακόμη πιο απογοητευτική την ανισότητα που υπάρχει μεταξύ της κατανομής των ιστοριών που αφορούν τα δύο φύλων στην οθόνη¹⁰⁷. Οι γυναίκες από την αρχή της κινηματογραφικής διαδικασίας παρακολουθούν ταινίες για άνδρες, που γίνονται από άντρες, ενώ φυσικά ο αντίστοιχος αριθμός αρσενικού ακροατηρίου δεν έχει παρακολουθήσει ταινίες για γυναίκες, που γίνονται από γυναίκες. Έρευνες δείχνουν ακόμη πως τα γυναικεία ακροατήρια δεν είναι στο target group των εταιριών διανομής και των φεστιβάλ τα οποία ως επί το πλείστον κυριαρχούνται από άνδρες. Η

¹⁰⁴ T. G.Schatz,(2013):38,39 Δημιουργήθηκαν ταινίες όπως το Rebel Without a Cause (1955) και το The Blackboard Jungle (1955)¹⁰⁴ που απευθυνόταν ειδικά στο νεανικό κοινό. Στη δεκαετία του 1960 μια σειρά από flop studio¹⁰⁴ και μία τεράστια υπερπαραγωγή ταινιών οδήγησαν τη βιομηχανία σε βαθιά ύφεση. Λόγω της κατάρρευσης του κλασσικού συστήματος των στούντιο, το Χόλιγουντ αυξανόταν από την επαφή με την μεταβαλλόμενη φύση του ακροατηρίου

¹⁰⁵ T. G.Schatz,(2013):38,39.

¹⁰⁶ Πρέπει εδώ να γράψεις τι σημαίνουν τα αρχικά.

¹⁰⁷ B. Hale (internet source)

αλλαγή, όμως, της σύνθεσης του κοινού είναι ένα φαινόμενο που ξεκινά από τη δεκαετία του 1950, όταν δημιουργούνται νέα δεδομένα και τα νεανικά κυρίως ακροατήρια ριζοσπαστικοποιούνται¹⁰⁸. Η τάση αυτή ξεκινά με την έναρξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, όταν και η σύνθεση των ακροατών αλλάζει δραματικά καθώς ένα σημαντικό τμήμα του ανδρικού πληθυσμού βρίσκεται στον πόλεμο με αποτέλεσμα το Χόλυγουντ να επαναπροσδιορίζει τον στόχο των φιλμ που παράγει απευθυνόμενο πλέον κυρίως σε ένα γυναικείο ακροατήριο. Αυτό συνέβαλε στην άνοδο των γυναικείων θεμάτων, την δεκαετία του 1940, με εικόνες όμως της γυναίκας περιορισμένης και ειδομένης μόνο μέσα από το πρίσμα της φιλενάδας, της κόρης και της μητέρας του άνδρα. Μετά τη δεκαετία του 1960 οι γυναίκες σπούδασαν και πολιτικοποιήθηκαν, ενώ η σεξουαλική απελευθέρωση επιχείρησε να τις τοποθετήσει στην ίδια θέση με τον άνδρα. Παρότι, το όλο εγχείρημα κατάρρευσε με το τέλος της δεκαετίας του 1960 δημιούργησε, ωστόσο, εστίες αφύπνισης και ανέβασε τον πήχη στις απαιτήσεις των νέων και των γυναικών για θεματολογία απομακρυσμένη από το μελόδραμα και τα στερεότυπα¹⁰⁹. Η ανάγκη του γυναικείου και νεανικού κοινού να χειραφετηθεί και να εναντιωθεί στην καθεστηκία τάξη πραγμάτων έδωσε ώθηση και στην άμεση εμπλοκή των γυναικών στον κινηματογράφο. Επομένως, η προσχώρηση γυναικών στο επάγγελμα του σκηνοθέτη ήταν μια καινοτόμος πρακτική που συντέινε σε μια παρουσίαση της πραγματικότητας και από την οπτική της γυναίκας και αλληλεπίδρασε με την «feminist film theory»¹¹⁰.

Το συχνό φαινόμενο γυναικείων τραγικών και κωμικών προσώπων στα κείμενα της αρχαιότητας αναδεικνύει τη σημασία της πρωταγωνίστριας ηρωίδας, η οποία αναλαμβάνει δράση τραγική ή κωμική αντίστοιχα. Στα θέατρα της αρχαίας Ελλάδας ακόμη και αν δεν αντηχούσε η γυναικεία φωνή, εφόσον τους γυναικείους ρόλους υποδύονταν άνδρες, υπήρχε η φυσική παρουσία της στο κοίλον. Αυτή η σχέση αντιπροσώπευσης στη σκηνή και στην πλατεία σημαίνει ότι η δημοκρατία της Αθήνας του 5^{ου} αιώνα π.Χ στο ρόλο της γυναίκας προβάλλει, τη γενναιότητα, τη δράση, την εξυπνάδα και την περηφάνια, συμπεριφορές που αναβαθμίζουν τη

¹⁰⁸ S. Hayward (1999): *λείπει η σελ.*

¹⁰⁹ S. Heyward(1999):549-553.

¹¹⁰ Ο.π 557,58/ Benjamin Hale (internet)

γυναίκα και την μετατοπίζουν σε κεντρικές συνιστώσες της κοινωνική εποποιίας¹¹¹. Τα γυναικεία πρότυπα μέσα από τις τραγωδίες επιτρέπουν τη δυναμική διεξόδου της γυναικείας παρουσίας μετατρέποντας την σε αυτόνομη οντότητα. Μάλιστα, αναδιανέμοντας τις ισορροπίες και κατασκευάζοντας δομές ισότητας υποστηρίζουν μια κοινωνία που ερευνά την έννοια του Άλλου στους βηματισμούς της εξέλιξης της.

Όσον αφορά στο νεανικό κοινό, σταδιακά η κινηματογραφική βιομηχανία άρχισε να κάνει ταινίες που απευθύνονταν σε ακροατές διαφορετικών ηλικιών προκειμένου να επιτύχει το μεγαλύτερο δυνατό κέρδος από την επένδυσή της. Οι γυναίκες δεν είναι μόνο ένα πολύ ενδιαφέρον αλλά και πολυπληθές όσο και πολύτιμο κοινό, γεγονός που οφείλει να απασχολήσει τις εταιρείες διανομής. Επίσης, το γυναικείο κοινό σε πολύ μεγαλύτερο ποσοστό από τους άντρες παρακολουθεί ξενόγλωσσες ταινίες, ασιατικές, κεντροευρωπαϊκές, λατινοαμερικανικές, καθώς και ντοκιμαντέρ, τα οποία τα τελευταία χρόνια παρουσιάζουν μία ιδιαίτερη άνθηση. Επομένως, είναι σχεδόν σίγουρο πώς για να «κόψει» μια ταινία πολλά εισιτήρια πρέπει να έχει στην διανομή των πρωταγωνιστικών ρόλων της γυναίκες που μπορούν κάλλιστα να συμμετέχουν και σε σκηνές δράσης είτε και να πρωταγωνιστούν σε κωμικές σειρές. Το συμπέρασμα αυτό δεν μπορεί παρά να λειτουργήσει σαν μια αντανάκλαση στη συζήτηση περί φύλλου αναδεύοντας από τον αρχαίο ελληνικό κόσμο την ηρωίδα γυναίκα.

Ο θεατής του Γουέστερν και του Φιλμ Νουάρ.

Η εξοικείωση του αμερικάνου θεατή με το κινηματογράφο, από τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα, προέκυψε μέσα από την επαφή του με τα διάφορα κινηματογραφικά είδη και ιδιαίτερα το κινηματογραφικό είδος του Γουέστερν και του Φιλμ Νουάρ¹¹². Τα είδη δεν έγιναν αποδεκτά από το κοινό εύκολα, η επαφή με το σινεμά των ειδών γουέστερν Φιλμ Νουάρ ήταν περισσότερο αποτέλεσμα μιας διαδικασίας χρόνιας και

¹¹¹ Moretti,(2001):69,70.

¹¹² Α. Μπαζέν, (1983):59.

σφρευτικής, παρά μια αυθόρμητης αποδοχής¹¹³. Το είδος του Γουέστερν έχει συμβάσεις που απαιτούν ιδιαίτερη προσοχή. Για παράδειγμα, ένα άσπρο καπέλο είναι σημαντικό γιατί υπηρετεί μια ιδιαίτερη λειτουργία μέσα στο συγκριμένο αφηγηματικό σύστημα. Όταν κάποιος θεατής βλέπει αρκετές ταινίες κατανοεί και αποδέχεται τη συμβολική του σημασία και ακολούθως αποκτάει προσδοκίες σε σχέση με το πρότυπο που του δόθηκε¹¹⁴. Μάλιστα, η κινηματογραφική εμπειρία είναι σε τέτοιο βαθμό δημοφιλής που χαρακτήρες και κοινό αλληλοεπηρεάζονται προκειμένου να προσδώσουν στη διαδικασία και μαζικά χαρακτηριστικά αλλά και ένα ιδεώδες καλλιτεχνικό φέρνοντας έτσι την όλη ενέργεια πολύ κοντά στο αρχαίο ελληνικό δράμα¹¹⁵.

Οι συνέπειες της μαζικής απήχησης του κινηματογράφου σε συνδυασμό με τις εξελίξεις της τεχνολογίας, ο στερεοφωνικός ήχος και το σινεμασκοπ έφεραν το κοινό κοντύτερα σε ότι ονομάζουμε λαϊκά αναγνώσματα. Αυτό υπό άλλες συνθήκες θα μπορούσε να αποτελέσει μια στείρα εξύμνηση των αξιών και των ιδεών της δυτικής επέκτασης και κατά συνέπεια να οδηγήσει στην κινηματογράφιση απλοικών μελοδραμάτων ακόμη και σαπουνόπερων. Αντίθετα, λαϊκοί συγγραφείς όπως ο Τζέιμς Κούοερν και ο Ζεϊν Γκρέϊ αλλά και σκηνοθέτες σαν τον Τζόν Φορντ και τον Σαμ Πέκινπα δημιούργησαν ένα διάλογο με το κοινό σκηνοθετώντας και γράφοντας όχι μόνο για τον κοινό αλλά έχοντας επηρεαστεί από το ίδιο κοινό. Οι ήρωες ως αποπροσωποποιημένοι αντιπρόσωποι του συλλογικού ανωνύμου κοινού λειτούργησαν όπως οι αρχετυπικοί ήρωες στον αρχαίο ελληνικό μύθο. Έτσι, δημιούργησαν έναν χώρο που δρα και ταυτόχρονα μια λαϊκή αλλά και ελιτιστική τέχνη που έδωσε τον χώρο της σε ένα πολιτιστικό τελετουργικό, μια μορφή συλλογικότητας που σε μια προχωρημένη εποχή φαντάζει παρωχημένη εκφράζει όμως με εξαιρετική ευαισθησία και ακρίβεια την σιωπηλή πλειοψηφία¹¹⁶. Ο θεατής, αντιλαμβάνεται την πρόθεση του κειμένου να παρουσιάσει ένα τοπίο, ενός χώρου του οποίου ο λαός είναι η πηγή του. Κατά αυτόν τον τρόπο ο θεατής αναπτύσσει μια «αφηγηματική νοημοσύνη», δηλαδή την ικανότητα να κατανοήσει κάτι μέσα από τα

¹¹³ T. Schatz (2013):36 Όταν οι θεατές είδαν για πρώτη φορά ένα γουέστερν χρειάστηκαν ιδιαίτερη προσπάθεια για να το παρακολουθήσουν γιατί δεν έμοιαζαν με τις ταινίες διασκέδασης

¹¹⁴ Ο.π.

¹¹⁵ T. Schatz (2013):36

¹¹⁶ Schatz(2013):35./Μπαζέν(1983):62.

κατακερματισμένα στοιχεία αναπαράστασης του κινηματογράφου¹¹⁷. Επομένως, ο θεατής είναι τοποθετημένος απέναντι στο κινηματογραφικό κείμενο του Γουέστερν και του Φιλμ Νουάρ και γνωρίζει πως να σηματοδοτήσει το τοπίο που έτσι και αλλιώς τον εκφράζει. Αυτό το βλέμμα αποκαλύπτει την υποκειμενική σχέση που υπάρχει μέσα στο σκοτεινή αίθουσα θεατή και δημιουργού. Το τοπίο υπάρχει για να το δει και να το αντιληφθεί ο θεατής που κάθεται στην καρέκλα και μετά από λίγο θα πάει στο σπίτι του αλλά όχι για να το εξερευνήσει¹¹⁸.

Κινηματογραφικά Είδη: Γουέστερν

Χειρονομίες, εικόνες, μνημεία, φιλικές εικόνες, κινήσεις των δακτύλων - οτιδήποτε συνειδητά χρησιμοποιείται ως σημάδι είναι λόγος και γλώσσα.

Dewey¹¹⁹

Το Γουέστερν είναι δίχως αμφιβολία το πιο πλούσιο και διαχρονικό είδος στο ρεπερτόριο του Χόλυγουντ με μια μεστή ιστορία και έναν κεντρικό ήρωα που με την αεικίνητη ενεργεία και τον επίμονο ατομικισμό του αναπαριστά την έννοια της παραμεθορίου. Όταν γεννήθηκε το σινεμά η διαδικασία εκπολιτισμού της Δύσης είχε ήδη πραγματοποιηθεί. Ότι έχουμε συνηθίσει να ονομάζουμε «καουμπόικο» τρόπο ζωής είχε εξαλειφθεί, καθώς η ελεύθερη χρήση της γης είχε δημιουργήσει κλήρους με αποτέλεσμα να διαμορφωθούν μεγάλες οικογένειες που ενσωματώθηκαν στον κοινωνικό ιστό¹²⁰. Άμεσο επακόλουθο ήταν το να ελαχιστοποιηθούν οι μεγάλες εκτάσεις και οι ανοιχτοί χώροι και κατά επέκταση να εξαφανιστεί ο ρόλος του «cow boy»¹²¹. Αυτό συνέβη επειδή μοιράστηκε ο οικογενειακός κλήρος και οι έποικοι απόκτησαν τις φάρμες τους έτσι, δεν υπήρχε πια η ανάγκη για μετακινήσεις των βοοειδών. Έτσι αυτοί δύο παράγοντες, ο έρημος χώρος και η εκπολιτισμένη περιοχή αποτέλεσαν και το πεδίο δράσης του μοναχικού, αεικίνητου και ατομικιστή ήρωα. Σε αυτό το εικονογραφικό τοπίο ο «cow boy», συχνά ενσαρκωμένος από τον ηθοποιό σύμβολο των γουέστερν John Wein, αποτυπώνει όλες τις αλλαγές της κοινωνίας ως

¹¹⁷ Ο .π (Μπαζέν) 64

¹¹⁸ M. Lefebvre,(2006): 29.

¹¹⁹ J. Garrison, (1999):349.

¹²⁰ Hayward, (2017):80.

¹²¹ Ο όρος αναφέρεται στους κτηνοτρόφους που έως του 1865 είχαν την ευθύνη για τα κοπάδια μετά τη διαμοίραση του κλήρου η κτηνοτροφία εντατικοποιήθηκε και προέκυψε η υποτίμηση του βοδινού κρέατος γεγονός τους έβγαλε και πάλι στις πεδιάδες προς αναζήτηση εισοδήματος πλέον όχι πάντα νόμιμου

έναν *homo cowboy* που είναι ένα σημείο τομής στον ανθρωπογεωγραφικό χάρτη της άγριας δύσης. Στην τυπολογία του είναι αποτυπωμένη η ψυχική διάσταση του κόσμου του, ενός κόσμου άγριου που δεν μπορεί να αποδεχτεί τον συμβιβασμό με τη νέα πραγματικότητα. Το τραγικό στο Γουέστερν λαμβάνει χώρα μέσα στην ανισορροπία, εκεί που οι εξουσίες του πολιτισμού και της βαρβαρότητας είναι εγκλωβισμένες σε μια διαδικασία σκληρού ανταγωνισμού. Το Γουέστερν γίνεται ένας τόπος διασταύρωσης της ιστορίας και του μύθου, του έπους και της ιδεολογικής αναγκαιότητας. Με άλλα λόγια, πρόκειται για ένα πεδίο «κάθαρσης», όπου τα τραύματα και οι αντιθέσεις καθώς και ό,τι συνιστά ρωγή στην πολυπολιτισμική αμερικανική κοινωνία εμφανίζονται προκειμένου η εικόνα να συνθέσει ένα αφήγημα ενοποιητικό που, μέχρι σήμερα, δεν έχει πάψει να αναρωτιέται πάνω στο νόημα της εθνικής ταυτότητας¹²². Στο τοπίο της ερήμου θεμελιώνεται και ξεθεμελιώνεται, μέσα από το βλέμμα του ξερακιανού καβαλάρη και την τελετουργία του σύμπαντος του, το αμερικανικό έθνος. Το κάδρο της ερημικής χώρας είναι αντίστοιχα η ορχήστρα του θεάτρου και οι διασπαραγμοί των ήχων και των λέξεων του τραγικού είναι οι θέσεις της κάμερας που παίζει τον ρόλο του παρατηρητή της αναζήτησης ταυτότητας, μίας αγωνίας που είναι κοινή με εκείνη του θεατή στην αθηναϊκή δημοκρατία¹²³. Εκεί βιώνεται η σύγκρουση, στο τοπίο με τις μεγάλες εκτάσεις και τις απομονωμένες κοινότητες, εκεί οι αξίες συγκρούονται εκφραζόμενες μέσα από τα δίπολα Ανατολή - Δύση, Βορρά - Νότος, κοινωνική ειρήνη-αναρχία, άτομο - κοινότητα, έρημος-πόλη.¹²⁴ Και όλα αυτά μέσα στην ατμόσφαιρα του εμφυλίου πολέμου, που έλαβε χώρα στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, όταν ακόμη οι δυτικές πολιτείες βρίσκονταν σε ημίαγρια κατάσταση. Στις μεθοριακές παρυφές ο καουμπούι είναι ένας παρίας, ένας παράνομος, που αν και καταδιωκόμενος είναι ακόμη ελεύθερος. Οι καταστάσεις που αντιμετωπίζει τον θέτουν απέναντι σε διαπράξεις που σαν αποτέλεσμα έχουν είτε τη φυγή είτε την καταδίκη. Είναι η ιστορική στιγμή που ο νόμος και η τάξη πασχίζουν να εγκατασταθούν σε ένα περιβάλλον ευμετάβλητο και ανασφαλές¹²⁵. Ο μοναχικός

¹²² Μ. Ακτσόγλου,(1983):18.

¹²³ Ο.π 19 Η διαφορά εδώ έγκειται στην έκταση, γιατί ο νέος κόσμος βρίσκεται πέρα από την οροσειρά του Alleghenies κάτω στον ποταμό Mississippi, όσο και στα τοπία της Monument Valley στην Arizona. Υποβλητικές τοποθεσίες με σχηματισμούς από βράχους που μοιάζουν με «προμηθεϊκά» τοπία που φτάνουν στον ουρανό. Αυτά τα άγονα μέρη που είναι ακατάλληλα τόσο για την αγροτική καλλιέργεια όσο και για την αστική ζωή δυσχεραίνουν κάθε προσπάθεια για κοινωνική και οικονομική εξέλιξη.

¹²⁴ Schatz(2013)82,83

¹²⁵ J.P.Vernant,P.V.Naquet,(1991):57-67

καβαλάρης δίχως καν να μπορεί να καταλάβει ή να κατανοήσει τον κόσμο γύρω του ρίχνεται σε ένα ατέρμονο κυνηγητό έναντι του Άλλου, που μπορεί να είναι ο Ινδιάνος, ο παράνομος cow boy, ακόμη και ο ίδιος ο θάνατος. Μια αποστολή που έχει αναλάβει να φέρει σε πέρας ως φορέας του πεπρωμένου του. Αυτό που υπερασπίζεται δεν το γνωρίζει εξ αρχής, το αντιλαμβάνεται σταδιακά και το επικοινωνεί ως ένα συμπαγές φαντασιακό πατρίδα-αμερικανικό όνειρο, οικογένεια - θρησκεία. Στην τέλεση της πράξης, όταν το βλέμμα καιροφυλακτεί διεισδύει η αγωνία. Εκεί ο καβαλάρης της ερήμου συναντιέται με την Αισχύλεια ανθρωπογονία και την Σοφόκλεια αυτοδημιουργία του ανθρώπου όταν πυκνώνουν τα δεσμά της ύπαρξης¹²⁶. Σε αυτό το σημείο εισέρχεται το τραγικό και ο ήρωας λαμβάνει σήματα που του δείχνουν πως ο ίδιος είναι το κακό που επικαλείται και από τη βεβαιότητα μετατοπίζεται στην αιώρηση της αμηχανίας. Η μετατόπιση, από τον παλιό επισφαλή αλλά οικείο κόσμο, σε ένα καινούργιο θεσμικό κόσμο είναι εξαναγκαστική. Άλλωστε, ένα μεγάλο μέρος της ρατσιστικής ιδεολογίας των Γουέστερν έχει να κάνει με αυτήν τη προφανή απόθεση της καταναγκαστικής αλήθειας. Πώς να αποδεχθείς τη/τις γενοκτονία/ες αλλά και να τη/τις σταματήσεις; Είναι ένα βαρύ φορτίο για τις πλάτες του μέσου αμερικανού της εποχής και του έθνους του. Έτσι, ακόμη και στις υπερβολικές σχηματοποιήσεις του το Γουέστερν βρίσκει τον «κακό» Ινδιάνο για να σηματοδοτήσει το σύμβολο του κακού με την ίδια λογική που κάθε κοινωνία νοιώθει την ανάγκη να ετεροπροσδιορισθεί απέναντι στο Άλλο¹²⁷. Το αμερικάνικο όνειρο μπορεί να είναι μια κατασκευή που βασίστηκε στην απόθεση, την μετάθεση και τη διαστρέβλωση με τα χρόνια όμως και προς όφελος μια ομοιογένειας άνοιξε τις «πόρτες» και τον διάλογο με τα σκοτεινότερα κομμάτια του, δίνοντας μας, παράλληλα με την προπαγάνδα, θαυμάσια δείγματα κινηματογραφικής αφήγησης.

Κινηματογραφικά Είδη: Φιλμ Νουάρ

Ο όρος επινοήθηκε από τους γάλλους κριτικούς για να δηλώσει το αμερικανικό θρίλερ¹²⁸. Αυτό συνέβη γιατί μετά το Β΄ Π. Π. οι γαλλικές αίθουσες κατακλύστηκαν από αμερικανικές ταινίες. Το συγκεκριμένο είδος αναδύεται σε μια εποχή μεγάλης

¹²⁶ J.P.Vernant,P.V.Naquet,(1991):57-67/ Πεφάνης(2012): 268-78

¹²⁷ Σαρακηνοί «Αραπάδες», «Αγαρηνά σκυλιά», υπάρχουν και στις οικείες αφηγήσεις.

¹²⁸ S. Heyward,(1999):562.

ανασφάλειας, όπου το αμερικάνικο όνειρο μοιάζει περισσότερο με απάτη, ενώ η επιστροφή των ανδρών από τον πόλεμο σηματοδοτεί μια περίοδο δύσκολης προσαρμογής της κοινωνίας. Οι γυναίκες έχουν ήδη καταλάβει πατροπαράδοτες αντρικές θέσεις, ενώ κατά την απουσία τους άλλαξε και ο παραδοσιακός ρόλος της νοικοκυράς. Έτσι, στο Φιλμ Νουάρ αποτυπώνεται μια διάθεση κυνισμού, μια απαισιοδοξία και σκοτεινή τάση που είχε περάσει στον αμερικανικό κινηματογράφο. Το σκοτάδι στο νουάρ είναι εμφανές δάνειο από το παρελθόν ενός ρομαντισμού μελοδραματικού και απαισιόδοξου, *made in France*¹²⁹ που εδράζεται στο μυθιστόρημα του 19 αι.. Στο πέρασμα του χρόνου ο φωτισμός γίνεται πιο σκούρος, οι χαρακτήρες περισσότερο διεφθαρμένοι, τα θέματα πιο θανατηφόρα, ο τόνος περισσότερο απελπισμένος. Ωστόσο, το αμερικανικό σινεμά γίνεται βαθύτερο και δημιουργικό, καθώς ποτέ πιο πριν οι σκηνοθέτες δεν τόλμησαν να υιοθετήσουν τόσο σκληρή και διαυγή ματιά πάνω στην αμερικανική ζωή¹³⁰. Μολονότι είναι σχήμα οξύμωρο το νουάρ, το σκοτάδι δηλαδή, ρίχνει φως σε ό,τι βρίσκεται κάτω από το φανερό πεδίο της αμερικανικής ζωής. Είναι αμείλικτα κυνικό και επικεντρώνεται αν και καλυμμένα τόσο στην πολιτική κατάσταση όσο και στη ψυχική διάθεση των ηρώων¹³¹.

Το Φιλμ Νουάρ αποτελεί μια αλληγορία για την ψυχολογική διάσταση των ηρώων¹³². Η απελπισία είναι το αφηγηματικό μέσο που ενώνει τους διάφορους χαρακτήρες των ταινιών όπως είναι οι αστυνομικοί, οι δημοσιογράφοι, οι ντετέκτιβ, οι πόρνες, τα μέντιουμ και οι ψυχοπαθείς. Κάθε σενάριο υπαγορεύει γεγονότα που παγιδεύουν τον πρωταγωνιστή, όπως για παράδειγμα το «με έχουν στριμώξει σε μια σκοτεινή γωνιά και δεν ξέρω ποιοι με κτυπάνε». Τέτοιου είδους ατάκες δίνουν το βασικό συναίσθημα στις περσόνες του φιλμ νουάρ. Η ψυχολογία είναι η βάση του χαρακτήρα που μοιάζει να λειτουργεί σαν μια μοίρα για τον ίδιο τόσο βαριά και ισοπεδωτική που τον οδηγεί στην κοινωνική αποξένωση και στην υπαρξιακή αγωνία που σημαδεύει τη ζωή του. Στον αγώνα του να ξεφύγει από τη μοίρα –χαρακτήρα έλκεται περισσότερο από αυτή σφραγίζοντας έτσι το προσωπικό του δράμα. Στο νουάρ τα γεγονότα έχουν πολλαπλό λόγο και πολλές φορές μπορεί να ακούγονται

¹²⁹ Σ. Βαλούκος, Β. Σπηλιόπουλος,(1985):20-29.

¹³⁰ S. Heyward(1999):563.

¹³¹ P. Schrader ,(1972) :8-13.

¹³² S. Heward(1999):564,65.

από voice over voice of¹³³ ή να παρουσιάζονται με flash back¹³⁴ στήνοντας ένα ιστό από καταστάσεις που μοιραία φέρνει τον ήρωα ενάντια στην κοινωνία και τον εαυτό του, που ξεπερνώντας τα όρια δίνει μια βαριά τραγική σκιά στην οντότητα του¹³⁵. Η δράση, όσο και αν είναι προκαθορισμένη, ακόμη και όταν οι αποξενωμένοι ήρωες δεν την αντιλαμβάνονται, υπάρχει. Η ενστικτώδης αντίδραση τους στα γεγονότα έχει ως κινητήρια δύναμη ένα έμμοιο πάθος για επιτυχία και αναρρίχηση στην κορυφή, ενώ η μοιραία, εντέλει, ανικανότητα τους να ξεχωρίσουν την αλήθεια από το ψέμα τους αφήνει ανεπανόρθωτα εκτεθειμένους.

Η κινηματογράφηση και τα καδραρίσματα στο νουάρ προβάλλει τα σώματα μέσα στη σκιά κατακερματισμένα και με μια αισθητική που είναι απόρροια των επιδράσεων του ζωγραφικού κινήματος του εξπρεσιονισμού, ο οποίος και επηρέασε βαθιά το είδος¹³⁶. Ο ρόλος της γυναίκας είναι καθοριστικός, όταν δεν είναι το αθώο θύμα είναι μια μυστηριώδης φιγούρα, μία «femme fatale»¹³⁷, που αποτελεί συνήθως και την πηγή των δεινών του ήρωα. Ο άντρας πρωταγωνιστής διασχίζει νυχτερινούς δρόμους με καθρεφτισμένες αντανάκλασεις και φωτισμένες επιγραφές που αναβοσβήνουν μετασχηματίζοντας οπτικά τη ψυχική κατάσταση, άλλωστε το Φιλμ Νουάρ δεν είναι απλώς μια ταινία, άλλα ένας ολόκληρος κόσμος από ψηφίδες που ενώνονται και αποκτούν ιδιαίτερη σημασία μόνο όταν ολοκληρώνεται η σχεδίαση.

Το σινεμά του δημιουργού

Κινήσεις ιεροτελεστίας αντικαθιστούν τη γραμματική και το λεξιλόγιο.
Κλωντ Λέβι Στρώς¹³⁸

Πριν όμως προβούμε σε συγκρίσεις είναι απαραίτητο να παρουσιάσουμε τη θεωρία του δημιουργού στον κινηματογράφο, έτσι ώστε να αποδώσουμε σε μια σειρά σκηνοθετών τα ποιοτικά εκείνα χαρακτηριστικά που δίνουν στο έργο τους μια συνεχή αναζήτηση τόσο στη δραματουργική δομή όσο και στη φόρμα. Η θεωρία του

¹³³ M.Chion(2010):80,81. Οι ήχοι που ακούγονται ως αφηγήσεις ενός αφ' υψηλού παρατηρητή είτε μέσα σε μια εγκλωβισμένη υποκειμενικότητα λειτουργούν προς επίρρωση της κατακερματισμένης προσωπικότητας.

¹³⁴ S.Heward,(1999):568,69. Αφηγηματικός μηχανισμός μετατόπισης στο παρελθόν, χρησιμοποιείται συχνά για να λύσει αίνιγμα, φόβο, ψυχική διαταραχή αλλά και για να εξηγήσει το παρόν μέσα από το παρελθόν.

¹³⁵ Σ. Βαλούκος, (1985):30-32.

¹³⁶ S. Heward,(1999):564,565.

¹³⁷ Μοιραία γυναίκα.

¹³⁸ Francoise Letoublon-Caroline Eades,(2003):97.

δημιουργού είναι μέρος της στρουκτουραλιστικής θεωρίας η οποία υποστηρίζει ότι η τέχνη θα πρέπει να προσεγγίζεται επιστημονικά, προκειμένου να αποβάλλει το παλιό ρομαντικό της πρόσωπο και να εδραιωθεί ως μια πλήρης δομή. Σε αυτήν τη διάσταση, η σημειολογική ανάλυση του Christian Metz θεωρεί τον κινηματογράφο μια γλώσσα και κάθε ταινία ένα σύστημα γραφής, ενώ η γραμματική της ταινίας προσφέρει ένα σύνολο αρχών σύμφωνα με τις οποίες οι λήψεις της κάμερας θα μπορούν να ταξινομηθούν σε ένα συνεκτικό διάλογο σχετικά με το θέμα της ταινίας¹³⁹. Η Susan Hayward, αντίθετα, θεωρεί ότι ο δημιουργός στον κινηματογράφο στόχο έχει να επικοινωνήσει με το κοινό και όχι να φτιάξει μια επιστημονική γλώσσα. Θεωρεί, επίσης, ότι μεταφέρει τις ιδέες και τα συναισθήματα του μέσα από ένα παιχνίδι επιβεβλημένων όρων ή αποσιωπήσεων ακόμη και καταστολών¹⁴⁰. Πάντως, η θέση της σημειολογίας του Metz κατέδειξε την ανάγκη για ένα ολοκληρωμένο αφηγηματικό ύφος, όπως στη λογοτεχνία, που είναι εν τέλει μια στάση επικεντρωμένη στον άνθρωπο και την ηθική ερμηνεία του κόσμου.

Η θεωρία του δημιουργού «auter»¹⁴¹ ταυτίζεται με την κοινωνική εξέγερση των νέων κινηματογραφιστών στη Γαλλία κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1950, τότε που δημιουργήθηκε ένα νέο κίνημα κατά του συστήματος. Οι νεαροί κριτικοί γιόρτασαν την ανακάλυψη ορισμένων «μη αξιόλογων» κινηματογραφιστών σχολιάζοντας και αναλύοντας ταινίες και εστιάζοντας την προσοχή τους στην αυτόνομη δημιουργικότητα του σκηνοθέτη¹⁴². Με την καθοδήγηση του θεωρητικού Andre Bazin¹⁴³ και του νεαρού τότε γάλλου σκηνοθέτη, Francois Truffaut η δημιουργική

¹³⁹ C. Metz, (1974):24,25.

¹⁴⁰ S. Hayward,(1999):101,102.

¹⁴¹ F. Truffaut,(1954):15. Ο σκηνοθέτης, που είναι δημιουργός, κυρίαρχος δηλαδή του αισθητικού υλικού του το οποίο δεν εκφράζεται αποσπασματικά αλλά δηλώνεται συνεχώς καλύπτοντας το σύνολο του έργου του. Ο όρος παρουσιάστηκε από τους αρθογράφους του πρώτου έγκριτου κινηματογραφικού περιοδικού που εκδόθηκε στις αρχές του '50 στη Γαλλία, το «Cahiers du Cinéma». Une certaine Tendance du cinema français» Ιανουάριος 1954 (τεύχος 31).

¹⁴² Οι «Τούρκοι νεαροί», ήταν το όνομα με το οποίο ήταν γνωστοί οι νέοι κριτικοί.

¹⁴³ Σ.Μιχαήλ,(1988):23, 470 Andre Bazin (1918–958):Γάλλος κριτικός και θεωρητικός του κινηματογράφου, συν-ιδρυτής (με τον J. Doniol-Valcroze) και επιμελητής μέχρι το θάνατό του, των Cahiers du Cinema (Απρίλιος 1951), του πιο φημισμένου και ιστορικά σημαντικότερου περιοδικού κριτικής στην ιστορία του κινηματογράφου. Υπήρξε ο μέντορας των 5 νεαρών κριτικών του Cahiers du Cinema και μετέπειτα κύριων εκφραστών της Nouvelle Vague. Τετράτομη ανθολογία των γραπτών του εκδόθηκε (1958-62) με τίτλο Qu'est-ce que le cinéma? (Τι είναι ο κινηματογράφος;). Συνηγορούσε υπέρ της «σύνθεσης πλάνων σε βάθος πεδίου» μεγάλης διάρκειας (Orson Welles), ανοιχτών πλάνων (Jean Renoir), ενώ προτιμούσε αυτό που ονόμαζε «αληθινή συνέχεια» μέσω της mise en scène, αντί των πειραμάτων του μοντάζ και των οπτικών εφέ. Έτσι τοποθετήθηκε στον αντίποδα θεωριών του '20 και '30 (Eisenstein, Vertov). Η επικέντρωση του Bazin στην «αντικειμενική πραγματικότητα», «σύνθεσης πλάνων σε βάθος πεδίου» μεγάλης διάρκειας και έλλειψη μοντάζ οφείλονται στην

ελευθερία του κινηματογραφιστή σκηνοθέτη, συνδέθηκε με το πρότυπο της ελευθερίας του συγγραφέα, μετατρέποντας έτσι τις ταινίες του σε μέσα προσωπικής έκφρασης. Οι δύο τους επισήμαναν ότι το καθοριστικό στοιχείο στη διαφορά μεταξύ του κινηματογράφου του *auteur* (συγγραφέα) και εκείνου του κινηματογράφου του σκηνοθέτη της μαζικής κατανάλωσης είναι ότι ο πρώτος αντανακλά σημαντικά την προσωπικότητα του και δεν λαμβάνει καθόλου υπόψη τον τρόπο με τον οποίο το κοινό λαμβάνει αυτό το έργο. Από την αντίθετη πλευρά, ο σκηνοθέτης του λεγόμενου μαζικού κινηματογράφου παράγει ένα πολιτιστικό προϊόν που έχει γεννηθεί, όμως, σε ένα περιορισμένο και εμπορικό σύστημα¹⁴⁴.

Από την άποψη αυτή το πνεύμα του δημιουργού σκηνοθέτη εξελίσσεται από το ενδιαφέρον του να συσχετίσει την εικόνα με τις πτυχές του σεναρίου διερευνώντας τις καλλιτεχνικές αξίες της αφήγησης. Έτσι, είναι σημαντικό να διαπιστωθεί με ποιον τρόπο ο δημιουργός εκφράζεται στις ταινίες του και ποια είναι τα στοιχεία της ταινίας που επιτρέπουν την ερμηνεία τέτοιων χαρακτηριστικών. Επιπρόσθετα, είναι απαραίτητο να δούμε πώς αντικατοπτρίζονται και πώς επισημαίνονται τα κοινωνικά και πολιτισμικά χαρακτηριστικά στην κινηματογραφική εικόνα, στην παραγωγή ενός έργου όσο και στην παραγωγή της φιλομογραφίας στο σύνολό της¹⁴⁵. Επομένως, η κατάλληλη αποτίμηση ενός σκηνοθέτη δεν μπορεί να γίνει εκτός των ορίων του έργου του στην ολότητά του. Έτσι, προκειμένου να διατηρηθεί η αισθητική ποιότητα ενός δημιουργού, είναι απαραίτητο να ανακαλυφθεί μια συνέχεια και μια συνοχή αναφορικά με την ποιότητα των ταινιών του. Άρα, η μερική μελέτη της φιλομογραφίας κάποιου δεν μπορεί να θεωρηθεί το μοναδικό κριτήριο που θα καθιστούσε αυτοδίκαια έναν σκηνοθέτη δημιουργό. Εντέλει, η ανακάλυψη της αισθητικής αξίας και της καλλιτεχνικής οντότητας σε μια ταινία γίνεται με άξονα τα υφολογικά χαρακτηριστικά που δίνουν συνοχή και ενότητα σε κάθε φιλομογραφία.

πεποίθησή του ότι η ερμηνεία μιας ταινίας ή σκηνής θα έπρεπε να αφεθεί αποκλειστικά στον θεατή. Ο Bazin (σύμφωνος με το φιλοσοφικό ρεύμα του Περσοναλισμού) πίστευε ότι μια ταινία έπρεπε να εκπροσωπεί το προσωπικό όραμα του σκηνοθέτη.

¹⁴⁴ S. Heyward, (1999):99,98.

¹⁴⁵ R. LDavis, (1993): 34,36

Η θεωρία του δημιουργού αμφισβητήθηκε από γάλλους κριτικούς και όχι μόνο¹⁴⁶. Το «Cahier de Cinema», υπό την ηγεσία του Φρανσουά Τρυφώ αμφισβήτησε την καλλιτεχνική αξία σκηνοθετών που, όπως ο Τζον Φορντ¹⁴⁷, εργάστηκαν για το σύστημα των Studio του Hollywood¹⁴⁸. Έτσι, η θεωρία του δημιουργού οδήγησε το σύνολο των κριτικών σε συγκρούσεις και αποκλίσεις. Ο Bazin, από τη μια, θεωρεί ότι ο δημιουργός δεν πρέπει να τοποθετείται πάνω από το έργο του, άλλωστε μια ταινία δεν μπορεί να θεωρηθεί ως προσωπικό προϊόν. Σε αντίθεση, όμως, με το αρχικό αρνητισμό των γάλλων οι Βρετανοί κριτικοί¹⁴⁹, μέσω του περιοδικού «Sequence» και υπό την ηγεσία του σκηνοθέτη Lindsay Anderson κατανόησαν ότι ο κινηματογράφος του Γουέστερν με χαρακτηριστικό εκπρόσωπο του τον Τζον Φορντ ήταν ένα μοντέλο δημιουργικότητας. Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του είναι ο αποκαλυπτικός τρόπος του να παρουσιάζει τις ιδιότητες των χαρακτήρων του. Τα επιχειρήματα του Anderson επηρέασαν βαθιά τις κριτικές του αμερικανικού περιοδικού «Movie». Σε αντίθεση με τη γαλλική κριτική, οι αγγλοσαξονικές κριτικές επέβαλαν με τις ισχυρές απόψεις τους την επαγγελματική και καλλιτεχνική κυριαρχία του Φορντ, ο οποίος δίχως να ανήκει σε ένα καλλιτεχνικό ρεύμα είχε δημιουργήσει τον δικό του αισθητικό σύμπαν μέσα από ένα σύνολο αισθητικών σημείων. Μέσα από το περιοδικό «Sequence» οι δημοσιογράφοι προσπάθησαν να αποκαλύψουν και να εξηγήσουν την σχέση που υπήρχε ανάμεσα στην προσωπικότητα του δημιουργού και τον επαγγελματία στο πρόσωπο του σκηνοθέτη Τζον Φορντ¹⁵⁰. Τον τρόπο με τον οποίο αντιλήφθηκε την ομογενοποιημένη κινηματογραφική γλώσσα και τα μέσα που

¹⁴⁶ Όσον αφορά την αρνητική κριτική προς την Ford στην Ισπανία, το πιο σπουδαίο παράδειγμα βρίσκεται στο Ezeiza, καθώς αντιπροσωπεύει το παλιό επιχείρημα κατά των υπερασπιστών του Ford. Το περιοδικό Ezeiza παρέχει μια πιθανή εξήγηση για την αντίθετη άποψη προς τον John Ford και πιστεύει ότι η αίσθηση της αισθητικής ποιότητας στις ταινίες του Ford είναι αδικαιολόγητη. Cfr. EZEIZA, Antxon, "Αντίστοιχα, John Ford;" ("Μισούμε John Ford;"), Nosferatu, n° 40, Απρίλιος 2002, σελ. 65-71.

¹⁴⁷ Όταν γεννήθηκε η «θεωρία του δημιουργού», σκηνοθέτες όπως ο John Ford υποτιμήθηκαν από τους κριτικούς. Ωστόσο, με το άρθρο του ο θεωρητικός του κινηματογράφου και ηγέτης του περιοδικού André Bazin "La politique des auteurs", που δημοσιεύθηκε τον Απρίλιο του 1957 στο Cahiers du Cinéma (τεύχος αριθ. 70) αποκατέστησε τον σκηνοθέτη.

¹⁴⁸ John Cfr. Caughie, (1981): 35.

¹⁴⁹ Το γαλλικό κίνημα είχε ένα ισοδύναμο μέσα στον αγγλοσαξονικό κόσμο. Οι «ηθικοί αυτουργοί» του ήταν γνωστοί ως "Angry Young Men.

¹⁵⁰ Deckle Edge, (1999) : 269-79 Το ενδιαφέρον είναι ότι τα ίδια επιχειρήματα που χρησιμοποίησαν οι γάλλοι κριτικοί για να υποτιμήσουν τη Φορντ διαχειρίστηκαν και οι άγγλοι κριτικοί για να δικαιολογήσουν την ταυτότητα του δημιουργού, όπως για παράδειγμα το ίδιο το γεγονός ότι ο Φορντ εργάστηκε για το Studio System. Η ωριμότητα αυτής της προσέγγισης προέρχεται από την προσωπική σχέση που είχε ο Άντερσον με τον Φορντ κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων του «Mogambo» το 1952, στα οποία ο κριτικός είχε την ευκαιρία να επαληθεύσει την ισχυρή φύση της προσωπικότητας του Φορντ και τον τρόπο που τον ενσωμάτωνε στη μέθοδο της δουλειάς του

χειρίστηκε για να τη χρησιμοποιήσει, έτσι ώστε να τη φέρει στα μέτρα που ήθελε για να εκφράσει τη δική του φωνή¹⁵¹.

Αυτή η σημαντική διαπίστωση σταδιακά έφερε και μια αλλαγή άποψης στις τάξεις των κριτικών. Συγκεκριμένα, το «Cahiers du Cinéma» προέβη σε μια επαναπροσέγγιση στο έργο του Φορντ κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1960¹⁵². Ο σκηνοθέτης που στην αρχή είχε στηλιτευθεί για τον αντιδραστικό του ρόλο, γίνεται τώρα ο ρομαντικός πατριώτης που ανησυχεί και εμβαθύνει στην ιστορία των προγόνων του και ίσως ξαφνικά, αλλά σίγουρα αποτελεσματικά, γίνεται μέσω των Γουέστερν ο εκπρόσωπος του βορειοαμερικανικού πολιτισμού. Ο ίδιος ο Τρυφώ, ηγετικό στέλεχος πια των Cahiers, φαίνεται να έρχεται σε αντίθεση με τις προηγούμενες δηλώσεις του και αναγνωρίζει τον Τ. Φορντ ως τον κυρίαρχο της αόρατης τεχνικής και της ψυχαγωγίας¹⁵³.

Υπέρ της αναγνώρισης του έργου του Φορντ, πρέπει να αναφέρουμε τις δηλώσεις του συγγραφέα Dudley Nichols¹⁵⁴ σχετικά με την εμπειρία που είχε λόγω της συνεργασίας μαζί του.¹⁵⁵ Μάλιστα, ο Nichols αναφέρει ότι «η εμπνευσμένη προσωπικότητα του σκηνοθέτη είναι αυτή που δημιουργεί την ταινία συνδυάζοντας, με το δικό της στυλ που μπορεί να μην είναι το στυλ του συγγραφέα, τις δυναμικές του συγγραφέα και των ηθοποιών. Μια τέτοια εργασία χρειάζεται, σε κάποιο βαθμό, καλλιτεχνική γνώση ή τουλάχιστον αρκετή διαίσθηση, ώστε να είναι σε θέση να ενσωματώσει όλα τα μέρη σε μια ταινία χωρίς να χάσει ποτέ την ενότητά της. Κατά αυτόν τον τρόπο η κινηματογραφική γλώσσα, μέσα στο πλαίσιο της βιομηχανίας, αρχίζει να χειραφετείται, καθώς σκηνοθέτες και παραγωγοί θεάματος ξεκινούν έναν διάλογο που βασίζεται από τη μια στις απατήσεις του κοινού και από την άλλη στο δικό τους αφηγηματικό ένστικτο¹⁵⁶. Σταδιακά δημιουργούνται τα διάφορα είδη της κινηματογραφικής παραγωγής που κερδίζουν την δική τους αξία, ενώ τα στάδια της

¹⁵¹ John Cfr. Caughie,(1981): 30-45

¹⁵² Στην πραγματικότητα, αντιγράφοντας τον Άντερσον, οι Cahiers ερμηνεύσαν την τελευταία περίοδο των ταινιών του Φορντ ως μια διαδικασία απελευθέρωσης των παλαιών αξιών. Επομένως, δεν είναι ασυνήθιστη σε αυτή την περίοδο η υποτίμηση σημαντικών έργων και ακολούθως η επιβράβευση ελάχιστων

¹⁵³ F. Truffaut,(1976): 83-84.,

¹⁵⁴ Ο Nichols είχε γράψει τα σενάρια για τρεις από τις πιο επιτυχημένες ταινίες του Ford: «Η ταχυδρομική άμαξα» (1939), «Τα σταφύλια της οργής» (1940), «Η Κοιλιά της Κατάρας» (1941).

¹⁵⁵ T. Schatz, (2013):52-59/.

¹⁵⁶ Αυτό αποτελεί, σε τελευταία ανάλυση, τον άξονα του αυθεντικού στυλ

φιλμικής διαδικασίας αποκτούν μια ιδιαίτερη βαρύτητα, καθώς οι σκηνοθέτες και οι σεναριογράφοι θεωρούνται πλέον σημαντικής αξίας συνεργάτες απαραίτητοι σε ολόκληρη τη διαδικασία του γυρίσματος των ταινιών¹⁵⁷.

Εντέλει είναι σημαντικό να εξεταστεί όχι μόνο η υποκειμενική δράση του δημιουργού, αλλά και η αντικειμενική κατάσταση της κινηματογραφικής βιομηχανίας, προκειμένου να μπορέσουμε πραγματικά να εκτιμήσουμε την αισθητική ποιότητα κάθε ταινίας. Μόνο λαμβάνοντας υπόψη και τις άνωθεν πτυχές, είναι δυνατόν να μιλήσουμε για μια «καθαρή» πολιτική των «auteurs».

Τα Είδη και η Τραγωδία

Όπως έχει αναφερθεί και στον πρόλογο οι δύο αφηγήσεις έχουν έρθει στις μέρες τυλιγμένες σε ένα μανδύα στερεοτύπων. Η αποσιώπηση κάθε ζώσας ενέργειας από τη μια και οι σχολαστικές ταξινομήσεις από την άλλη αποσιώπησαν τον πρωταρχικά λαϊκό χαρακτήρα των ειδών και διατηρώντας τις ακίνδυνες πλευρές «προστάτευαν» το κοινωνικό σύνολο από αρνητικά πρότυπα¹⁵⁸. Όσο όμως η τραγωδία ή τα κινηματογραφικά είδη εκλαμβάνονται σαν ένα παρελθόν δεν θα μπορέσουν να αποκαλύψουν την ανοιχτή ανάγνωση του κόσμου και την ηθική τους διάσταση που συνομιλεί με το σήμερα. Αν και εφόσον το «ξάνοιγμα» του κόσμου είναι αυτό που δημιουργεί η τραγική σκέψη, τότε η κοινωνία του αυτοπροσδιορισμού και της κοσμοθεώρησης θα αναζητά τις σημασίες πίσω από τα σύμβολα της κάθε ζωντανής λειτουργίας και θα καλείται να θέτει ερωτήματα σε σχέση με το αιώνιο και το εφήμερο σε σχέση με τη μετάβαση από την έρημο στην πόλη, με την αυτονομία και τη συλλογικότητα με τη λειτουργία της πόλεως ως μόνιμη διαδικασία ένα ήθικό ζήτημα που αφορά τόσο τους τραγωδούς όσο και τους σκηνοθέτες

¹⁵⁷Deckle Edge ,(1999): 189-209Η εμπειρία των σεναριογράφων επιβεβαιώνει τη δυνατότητα συνεργασίας στο Studio System του Hollywood που σημαίνει ότι η ποιότητα και η επιμέλεια ήταν πρωταρχική στην κινηματογραφική παραγωγή και αναπόσπαστο στοιχείο της δημιουργίας. Ο Nichols κατανοούσε ότι η παραγωγή μιας ταινίας συνίσταται στην αρμονική συναρμολόγηση των διαφορετικών σταδίων εξειδίκευσης της ταινίας και ότι φτάνει στο υψηλότερο σημείο της ανάλογα με το εύρος του σκηνοθέτη

¹⁵⁸ T. Schatz, (2013): 111-19

Το κινηματογραφικό έργο των αντιπροσωπευτικών δημιουργών είναι γεμάτο από νοήματα που σηματοδοτούνται με την μορφή λέξεων¹⁵⁹ εικόνας¹⁶⁰ και συμβόλων¹⁶¹, τα οποία λειτουργούν σαν σημεία που ανάγονται σε αρχετυπικά μεγέθη. Οι καταδηλώσεις και τα μηνύματα που εκπέμπουν οι ήχοι και οι εικόνες είναι οι συμπαραδηλώσεις που ανάγονται σε ένα σύμπαν τραγικό. Για παράδειγμα ένας δρόμος υποδηλώνει μια εσωτερική πορεία, ενώ ένα άγνωστο έρημο μέρος μπορεί να σημαίνει είτε ένα δίλημμα είτε έναν κίνδυνο. Το σπίτι μπορεί να δηλώνει ένα άσυλο ή την ίδια την εστία ως έννοια συνοχής αλλά και μετάβασης ή διακοπής που μετατρέπεται σε απουσία χώρου όπου και εισχωρεί το τραγικό δίλημμα. Έτσι το οικείο περιβάλλον με τις κατάλληλες φωτιστικές και ηχητικές επιλογές να μεταμορφωθεί σε αποξένωση και απειλή. Σε αυτές τις συνθήκες γνωστές έως τα τώρα που γίνονται ξαφνικά άγνωστες οι καταδηλώσεις της εικόνας με τις συμπαραδηλώσεις τους δημιουργούν ανοίκειες περιοχές και συμβολίζουν πρόσωπα σε οριακή κατάσταση¹⁶². Ισχυρό στοιχείο της κινηματογραφικής εικόνας είναι το «suspense»¹⁶³ που ανάγεται στην τραγική ειρωνεία, ως μια εκκρεμότητα που γίνεται μια συνεχόμενη διαδικασία α-πορείας που διαδέχεται η α-μηχανία και οδηγεί τον ήρωα σε ανοίκειους χώρους¹⁶⁴. Ένας αρχαίος χρησμός και ο ήρωας καλείται σε δει αυτό που είναι κρυφό ή καλυμμένο ή έστω φανερό αλλά ανύπαρκτο στα μάτια του το οποίο τώρα και ξαφνικά αποκαλύπτει συχνά με μια επικίνδυνα αποκάλυπτη μορφή¹⁶⁵. Αυτή είναι και η στιγμή που αναγνωρίζει και εξερευνά ο ίδιος τα όρια των αξιών του, τις διαστάσεις της ύπαρξης σε ένα περιβάλλον που οι μάχες του παίρνουν προσωπικό χαρακτήρα μέσα από ένα δίλημμα. Αλλά πως συμβαίνει το τραγικό; Τόσο στο αρχαιοελληνικό τραγικό σύμπαν όσο και στο κινηματογραφικό το τραγικό έρχεται μέσα από την αποκαλυπτική δηλωτική ενέργεια ενός γεγονότος που

¹⁵⁹ Η λέξη για τη σημειωτική γλώσσα δεν βρίσκεται στις καταδηλωτικές ικανότητες της, αλλά στην συμπαραδηλωτική της διάσταση: στον πλούτο του νοήματος που μπορούμε να αποδώσουμε με μια λέξη που ξεπερνά την καταδηλωτική σημασία της.

¹⁶⁰ Η Εικόνα (icon) για τη σημειωτική γλώσσα είναι όταν το σημαίνον εκπροσωπεί το σημαινόμενο μέσω της ομοιότητάς του με αυτό.

¹⁶¹ Το Σύμβολο (symbol) για τη σημειωτική γλώσσα είναι ένα αυθαίρετο σημείο, όπου το σημαίνον δεν έχει ούτε ευθεία, ούτε σχέση δείκτη ως προς το σημαινόμενο αλλά το εκπροσωπεί μέσω κάποιας σύμβασης.

¹⁶² C. Metz, (1972): 35,36

¹⁶³ Suspense είναι η εκκρεμότητα

¹⁶⁴ Κ. Καστοριάδης, (2008): 341-347. Σ. Πατσάλιδης (1997) 434-440.

¹⁶⁵ Ο.π

φανερώνει τη σημασία του μέσα από την αναπόδραστη δύναμη μιας φύσης¹⁶⁶. Αποκαλύπτεται αβίαστα όταν βρίσκεται ο ήρωας αντιμέτωπος με τη δύναμη των φυσικών δυνάμεων που περιβάλλουν τον ίδιο και τα οικοδομήματα του. Μέσα στην αταξία που δημιουργεί η φύση και στο πλαίσιο των θεσμών που τον αυτοπεριορίζουν σηματοδοτείται το πέρασμα του στη σύγχρονη ζωή. Αυτού του είδους οι αντιστοιχίες είναι τα σημεία τομής στις δύο κοινωνίες, στην αθηναϊκή και στην αμερικανική¹⁶⁷.

Μέσω της αφήγησης τόσο η τραγωδία όσο και τα δύο κινηματογραφικά είδη του γουέστερν και του Φιλμ Νουάρ επανεξετάζουν αντιλήψεις, συγκρούονται με πεποιθήσεις, παράγουν νέα ιδεολογία, δημιουργούν νόημα διατυπώνοντας και μαθαίνοντας από τα παθήματα και τα ερωτήματα και συνεχίζοντας το διάλογο¹⁶⁸. Αυτό ακριβώς το νόημα επιζητείται στον διάλογο με την τραγωδία και τον κινηματογράφο ακριβώς σε αυτή τη σχέση που διανοίγει δρόμο με το θεατή. Όχι ως πρωτοπορία μιας ελίτ αλλά όπως υποστηρίζει και ο Καστοριάδης¹⁶⁹, σαν μια σχέση ζωντανή με άξονα τις αρχές της Δημοκρατίας. Ο τραγικός λόγος συνενώνει την ποίηση της σκέψης και της γλώσσας με την καθημερινή αστική ζωή την ποίηση της εικόνας που εν δυνάμει την ανασυνδέει το σινεμά με την άλλη απεικόνιση του κόσμου μέσω μιας ευρείας γκάμας σημεινόμενων αντανάκλασεων. Όπως στις κορυφαίες στιγμές του το Γουέστερν του Τζον Φορντ και το Φιλμ Νουάρ του Όρσον Γουέλς

Αν υπάρχει η συμπαραδήλωση του τραγικού στον κινηματογράφο αυτή παραπέμπει σε ένα διάλογο όπου μπορούν να τεθούν τα ερωτήματα για τον κόσμο και τους νόμους που τον διέπουν. Ίσως γιατί στον διάλογο αυτόν, μέσα από την σημασία των εικόνων και τις συμβολικές δομές γίνεται φανερή η ηθική διάσταση της αφηγηματικής τέχνης. Αυτή η συνειδησιακή α- πορεία είναι η τραγική διαδρομή ενός «rider on the storm»¹⁷⁰ ενός καβαλάρη στην καταιγίδα που, βρίσκεται ριγμένος στη ζωή με οδηγό την τύχη και την αυθαιρεσία. Ένας εξωθούμενος καβαλάρης, που πασχίζει να σταθεροποιηθεί μεταξύ ενός πνευματικού τρόπου, με ιδέες για τον ηθικό, και του ρεαλιστικού κόσμου

¹⁶⁶ Χάϊντεγκερ,(1986):16.Κατά τον στοχαστή η έννοια φύση αποτελεί το κέντρο της προσωκρατικής φιλοσοφίας και εξ αιτίας αυτού τα έργα του καλούνταν *Περί Φύσεως*.

¹⁶⁷ Κ. Καστοριάδης, (2008): 341-45..

¹⁶⁸Πεφάνης,(2012): 345Ο άνθρωπος δεν διδάχθηκε από κανέναν, δεν απόλαυσε κάποιο δώρο ή έναν έτοιμο καρπό, αλλά δίδαξε ο ίδιος τον εαυτό του, έδωσε στον εαυτό του κάτι που ο εαυτός του δεν είχε (αλλιώς γιατί να του το δώσει;), αλλά είχε ο ίδιος (αλλιώς ποιος το δίνει;).

¹⁶⁹ Κ.Καστοριάδης,(2012): 263

¹⁷⁰ B. Goward, (λείπει

με τις «κανονικότητες» στον οποίο και καλείται να ζήσει. Ο ήρωας δίχως βεβαιότητα, ούτε ειρήνη και χωρίς καμία αλήθεια κοιτάζει τον θάνατο στο πρόσωπο τον πραγματικό θάνατο όχι την εικόνα του θανάτου μέσα, ωστόσο, από τη σημασία που του δίνει η εικόνα¹⁷¹.

Ο Μύθος στον Κινηματογράφο

Ο μύθος είναι πάντα μια κλοπή γλώσσας

Ρόλαν Μπαρτ¹⁷²

Κατανοώντας, κατά τη διάρκεια της εργασίας μας, ότι η τέχνη μπορεί να καταφεύγει πάντα στο πρωτογενές υλικό του έπους και της τραγωδίας, καθώς πολλά από τα θέματα που έχουν διαμορφώσει την ανθρώπινη συνείδηση έχουν την πηγή τους στην αρχαιοελληνική σκέψη δεν θα ήταν παράδοξο να ισχυριστούμε ότι εκεί στον Όμηρο, τον Αισχύλο, τον Σοφοκλή και τον Ευριπίδη βρίσκονται τα τέλεια σενάρια. Ο κινηματογράφος ψάχνει στους αρχαίους μύθους την αιώνια επιβεβαίωση της ανθρώπινης τραγωδίας, τοιουτοτρόπως «κλέβει» από τις τραγωδίες και αναμετρείται με αυτές τόσο σε υπαρξιακό όσο και σε πολιτικό επίπεδο, ακόμη και όταν οι αποτυπώσεις του μύθου στη φιλική γλώσσα έχουν αποκλειστικό στόχο τη διασκέδαση¹⁷³. Έχοντας ήδη αναφέρει τους πρωτοπόρους του κινηματογράφου που στράφηκαν στον μύθο για την αναζήτηση οικουμενικών ιστοριών διαπιστώσαμε ότι οι προσαρμογές του μύθου στον κινηματογράφο έχουν να κάνουν με κώδικες που μεταφέρουν αρχέτυπα. Μέσα από τους παραμορφωτικούς φακούς της οθόνης οι θέσεις της κάμερας, οι γωνίες λήψης, ο ρυθμός και το μοντάζ επιχειρούν να μετατρέψουν το αρχέγονο σε σήμα μια άλλης καθημερινότητας περισσότερο οικείας προς τον θεατή. Όσον αφορά στον χαρακτήρα η συνδρομή του μύθου ενισχύει την συνύπαρξη «αντιθετικών» στοιχείων σε αυτόν. Από τη μια η ιδεολογία και η ισχυρή επίδραση της κοινότητας και από την άλλη το υποκειμενικό βλέμμα του πρόσωπου που δρα μέσα από εγκλωβισμούς. Οι δυνάμεις που διαπλέκονται και δημιουργούν εμπόδια που καλείται να υπερβεί, ενώ στη πορεία ανακαλύπτει ένα σύνολο

¹⁷¹ Ramazani Jahan (103) https://www.jstor.org/stable/23738567?seq=1#page_scan_tab_contents

¹⁷² Κ. Κυριακού, (2003):54,55.

¹⁷³ Μ. Δημόπουλος,(2003):10,11.

ασύλληπτων δυνάμεων που ο ίδιος διαθέτει. Έτσι, ο αντικειμενικός χώρος μέσα από τη σύλληψη της ιστορίας και των πολυσημιών της εικόνας γίνεται χώρος δράσης που λειτουργεί δραματουργικά αλληλεπιδρώντας με τα υπόλοιπα στοιχεία της αφήγησης. Οι κινηματογραφικές θεάσεις του μύθου μέσα από τις συνεχείς κωδικοποιήσεις και τα κοινωνικά συμφραζόμενα της εποχής, τις κοινωνικές αλλαγές και τις πολιτικές αναζητήσεις δημιουργούν έναν λόγο αποτυπώνοντας ταυτόχρονα και την αισθητική του μέσου. Καθώς λοιπόν επιβάλλουν μια εκ νέου ενεργοποίηση των μυθολογικών αφηγήσεων, οι σκηνοθέτες δημιουργοί θεωρούν τη διαχείριση των μύθων ως μια πρόκληση.

Πέρα από τις σκηνικές διασκευές του αρχαίου μύθου που λίγο ή πολύ μεταφέρουν τη λογική της θεατρικής σκηνής, όπως οι ταινίες τους Μιχάλη Κακογιάννη του Γιώργου Τζαβέλα υπάρχουν και οι ετεροτροπικές αναγνώσεις¹⁷⁴ που συνδέονται με το μύθο ενέχοντας το στοιχείο της αντίθεσης, της αντίφασης και της ανατροπής. Οι σκηνοθέτες: Jil Dassin, Pier Paolo Pasolini, Miklos Jancsó, Θεόδωρος Αγγελόπουλος, Νίκος Κούνδουρος. Έχουν εργασθεί προς την κατεύθυνση αυτή. Οι παραπάνω σκηνοθέτες χρησιμοποιούν το στοιχείο της αποξένωσης και της αποστασιοποίησης, που είναι ένα δάνειο από τον δραματουργό του θεάτρου Μπέρτολντ Μπρεχτ, για να επισημάνουν την απεραντοσύνη της υπαρξιακής απομόνωσης μέσα στην ιστορία. Παρόμοια στοιχεία διακρίνουμε στην βιομηχανία του Χόλυγουντ τόσο στο επίπεδο των διασκευών της Βίβλου με υπερπαραγωγές όσο και στο πλαίσιο του κινηματογράφου με το Γουέστερν και Φιλμ Νουάρ. Εκεί, ο πρωτόγονος ρεαλισμός του αρχαιο-ελληνικού μύθου μετασχηματίζεται στην εικονογραφία της ερήμου και στην υλικότητα των γήινων χρωμάτων της. Στην περίπτωση αυτή ο μύθος συνδιαλέγεται με την οπτική γωνία και την επιλογή φακών, αυτά αναζητούν το τραγικό, δίπλα στο εκστατικό δίπλα στο αποτρόπαιο. Για παράδειγμα, η έκρηξη του τυφλού μίσους μπορεί να διερευνηθεί στην έκθεση του φιλμ και στο «post production»¹⁷⁵ με την σημασία που αποδίδεται σε ένα πλάνο καμένο από το φως που γεμίζει την οθόνη. Έτσι έχοντας ήδη αναφερθεί πολλαπλά στις πολιτιστικές εκφάνσεις και στην παραγωγή νοημάτων των δύο κοινωνιών, μπορούμε να διακρίνουμε τις εφαρμογές τους σε συγκεκριμένα παραδείγματα.

¹⁷⁴ Ν. Σαββάτης,(2003):,132,133.

¹⁷⁵ Το post production είναι στο τελευταίο στάδιο παραγωγής στο οποίο γίνεται μοντάζ και του μιξαζ

Η Μήδεια και η Αιχμάλωτη της Ερήμου: Ταυτότητες

Η θέση της γυναίκα και του έγχρωμου

Κατά την αρχαϊκή εποχή η νόμιμη σύζυγος με τεκνοποιητικό προσανατολισμό, μεταφέρεται στον οίκο του άνδρα και δείχνει σεβασμό και υποταγή στον πατέρα του, αν και αυτό δεν σημαίνει ότι ο γάμος είναι νεκρός νοήματος. «*Ποίος καλόγνωμος και μυαλωμένος άνθρωπος δε νοιώθει αγάπη για το ταίρι του*», λέει ο Αχιλλέας στην ραψωδία Ι¹⁷⁶. Επίσης, διάσημο για τη αφοσίωση στη σχέση του είναι το ζεύγος του Έκτορα με την Ανδρομάχη, ενώ η Εκάβη είναι η γυναίκα, μητέρα και σύζυγος που συμμετέχει στην άσκηση εξουσίας¹⁷⁷. Στην αρχαϊκή εποχή η σύζυγος διατηρεί κατάλοιπα από μυθολογικά στοιχεία και παρουσιάζεται είτε όπως η Πηνελόπη και η Ανδρομάχη σαν φύλακας άγγελος της εστίας είτε ως δαίμονας όπως είναι η περίπτωση της Κλυταιμνήστρας ή της Ελένης. Μέσα στον οίκο η σύζυγος έχει ηγετικές αρμοδιότητες ως οικονόμος¹⁷⁸, γεγονός που ανιχνεύεται στην Οδύσσεια, όπου ο περιπλανώμενος σύντροφος μετά τη συνεύρεση με τη Πηνελόπη μοιράζει τους ρόλους, «...θέλω το σπιτικό μου εσύ να διαφεντεύεις μα για τα γιδοπρόβατα είναι δική μου έγνοια»¹⁷⁹. Η ομηρική γυναίκα μπορούσε να ασκήσει, άτυπα μεν αλλά ουσιαστικά, εξουσία προς όφελος του οίκου και του συζύγου της και να μεσολαβήσει για την εδραίωση συμμαχιών μέσα από τον γάμο¹⁸⁰. Οι ενδοοικογενειακές συγκρούσεις δεν αποτελούσαν πεδίο ενδιαφέροντος του έπους γιατί δεν υπήρχαν κίνητρα, αλλά οι συγκρούσεις είναι η επινοήση της τραγωδίας και διεισδύουν μαζί με τη δημοκρατία¹⁸¹. Το θέατρο, άλλωστε, ως ιδεολογικό εργαλείο της δημοκρατίας αναζητά ερίσματα νομιμοποίησης στην συλλογική συνείδηση του πολίτη και θέτει σε προτεραιότητα τα οικογενειακά δράματα. Κατά την περίοδο, όμως, που το λαμπερό

¹⁷⁶ Κ. Μος, (1983): 43.

¹⁷⁷ Κ. Μος, (1983) : 31. / Ξενίδου Β. Schild, (2001) 205. Ο Έλενος, ένας από τους γιούς του Πριάμου λίγο πριν την πτώση της Τροίας προτρέπει τον αδερφό του Εκτώρα να καλέσει τη μητέρα Εκάβη προκειμένου να μαζέψει εκείνη τις γυναίκες και τα παιδιά για μια ύστατη προσπάθεια κατευνασμού τω θεών.

¹⁷⁸ Η. Foley, (2001): 61.

¹⁷⁹ Κ. Μος, (1983) : 33. / S. Pomeroy, (1995): 29.

¹⁸⁰ Η. Foley, (2001): 71. Έχει τα προσόντα ενός αρχηγού ο οποίος αρχικά γνωρίζει πως να παίρνει το μέγιστο από τους υπηρέτες του και να παίρνει απ' αυτούς το καλύτερο μέρος των δυνατοτήτων τους.

¹⁸¹ Η. Foley, (2001): 72.

¹⁸¹ Ο.π., 73.

άστρο της αθηναϊκής συμμαχίας αρχίζει να φθίνει ξεκινάει και η αμφιβολία για την ορθότητα του συστήματος. Σε μια τέτοια συγκυρία οι ταυτότητες και οι ετερότητες ως πραγματικότητα τόσο ιστορική αλλά και ηθική καλούνται να ενταχθούν σε ένα νομικό θέσπισμα και συχνά είναι πεδίο προκλήσεων στη εφαρμογή των κανονικοτήτων του δημοκρατικού πολιτεύματος .

Είναι γεγονός ότι η ταυτότητα δεν συνιστά αμετακίνητο σημείο αλλά μια σχέση αλληλεπίδρασης Έτσι, ξεπερνώντας την παλαιότερη αντίληψη για τον αρχέγονο εαυτό η έννοια της ταυτότητας αλλάζει και δομείται μέσα από ετεροπροσδιορισμούς¹⁸². Ο Η.С. Baldry στο έργο του *Το τραγικό θέατρο στην αρχαία Ελλάδα* υποστηρίζει ότι οι διαφορές ανάμεσα στο «εμείς» και το «εσείς» δεν είχαν σε καμία περίπτωση την ένταση που έχουν στις σύγχρονες κοινωνίες. Από την άλλη, θα ήταν υπερβολή να θεωρήσουμε το αρχαίο κοινό ένα ομοιογενές και συμπαγές παιδευτικά μόρφωμα. Οι συγγραφείς της εποχής το γνώριζαν αυτό άλλωστε ήταν και οι ίδιοι παιδιά της εποχής τους και είχαν διαμορφωμένες αντιλήψεις ανάλογα με την τάξη, την τρέχουσα νοοτροπία και τις θρησκευτικές τους αναζητήσεις.

Στις τραγωδίες τα δραματικά πρόσωπα προσδιορίζουν την ταυτότητα τους ανάλογα με την φυσική τους κατάσταση, την εμφάνιση, την ηλικία, το φύλο, τις σωματικές δυνατότητες, το ντύσιμο, την κίνηση και την προσωπικότητά τους,. Στην ουσία πρόκειται για ένα συνδυασμό που εμπεριέχει τη διανοητική τους κατάσταση και τη ψυχική δυναμική που εκφράζονται μέσα από φράσεις, κινήσεις, πράξεις, αποφάσεις που παίρνουν κατά την διάρκεια του έργου. Την επιλογή των ενεργειών τους διαμορφώνει η κοινωνική τους κατάσταση, το παρελθόν τους και οτιδήποτε υποτίθεται πως έχει συμβεί στον την ήρωα/ ηρωίδα πριν εμφανιστεί στην ιστορία¹⁸³. Επίσης, σημαντικό ρόλο διαδραματίζει και η οικογενειακή καταγωγή και η επαγγελματική τους κατάσταση.

Ο Ευριπίδης, μέσα από τη τεχνική του αγώνα και τις αντιθετικές σχέσεις, δημιουργεί πεδία που αναπτύσσονται οι ταυτότητες. Στο έργο του αναγνωρίζουμε συχνά διώνυμα όπως το ανθρώπινο με το θεϊκό, ο άνδρας με τη γυναίκα, ο ελεύθερος με τον δούλο, ο πολίτης με τον μέτοικο, ο Έλληνας με τον βάρβαρο. Με αυτόν τον τρόπο αναγνωρίζουμε το άτομο και το πολιτισμικό του περιβάλλον μέσα από τις ομοιότητες

¹⁸² Δ. Τζιόβας, άρθρο <http://www.tovima.gr/opinions/article/?aid=428802>

¹⁸³ Γ. Σκοπετέας, 61 https://repository.kallipos.gr/bitstream/11419/5729/1/00_master_document.pdf

και τις διαφορές γλώσσας, θρησκείας, κοινών παραδόσεων αλλά και το βαθμό συμμετοχής του στις διάφορες συλλογικότητες. Έτσι, οι δεσμοί του με την οικογένεια, τον δήμο, τη φυλή έχουν γνωρίσματα που ανάγονται στους μύθους αλλά ταυτόχρονα λειτουργούν και συγκρουσιακά αναδεικνύοντας ανισότητες ταξικές ή και έμφυλες¹⁸⁴. Ο Ευριπίδης, επηρεασμένος από τις νέες ανθρωποκεντρικές αντιλήψεις της εποχής του αντιλαμβάνοταν τον ανθρώπινο βίο ως κεντρικό θέμα της ύπαρξης, ενώ οι θεοί έρχονται στο τέλος, όταν πια τα δεινά έχουν συμβεί, για να απαλλάξουν τον άνθρωπο από το βάρος της ευθύνης. Οι ήρωες του πασχίζουν μόνοι να βρουν το μέτρο σε μια εποχή που οι ταυτότητες κατασκευάζονται και υπηρετούν στόχους, προκειμένου να δημιουργηθεί η συλλογικότητα της πόλης-κράτους και κατά επέκταση ενός συμπαγούς εαυτού που επιβάλλεται «φυσικά»¹⁸⁵.

Η έγχρωμη ταυτότητα



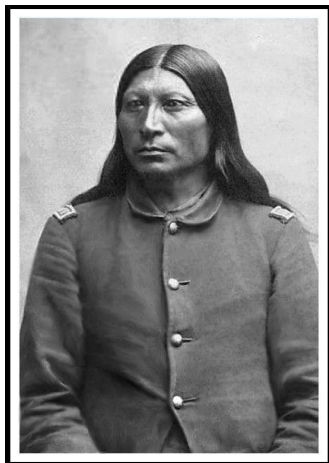
Εικόνα 3

Η κουλτούρα του καουμπόι αναφέρεται σαν ένα στυλ που εισήχθη στη Βόρεια Αμερική από ισπανούς αποίκους τον 16ο αιώνα. Μια εποχή που οι περισσότεροι ιδιοκτήτες αγροκτημάτων ήταν ισπανοί, ενώ η γη δουλεύονταν με τα χέρια των αγροτών που ήταν ιθαγενείς. Κανένας από τους πρώτους καουμπόιδες δεν ήταν μη

¹⁸⁴ A. Heywood, (2007):36.

¹⁸⁵ March, Jennifer,(1990): / Jan Pier Vernant, A '(1991):119,120

ισπανόφωνος λευκός. Από τα τέλη του 19ου αιώνα περίπου ένας στους τρεις καουμπόι, γνωστός ως vaqueros, ήταν Μεξικάνικος. Ανεξάρτητα από ό, τι μπορεί να έχουμε δει στις ταινίες, η Αμερικανική Δύση κατοικήθηκε κατά ένα μεγάλο ποσοστό από απελευθερωμένους σκλάβους. Στη δεκαετία του 1870 και του 1880, το 25% των 35.000 καουμπόιδων στην Παλιά Δύση ήταν μαύροι καουμπόιδες. Εκείνη την εποχή, οι καουμπόιδες έκαναν το είδος της σκληρής εργασίας που οι πλούσιοι λευκοί Αμερικανοί απέφευγαν, γεγονός που σημαίνει ότι πολλοί ήταν μαύροι σκλάβοι. Την ίδια περίοδο, στα σύνορα κατοικούσαν περίπου 20.000 Κινέζοι μετανάστες που συνέβαλαν σημαντικά στην ανάπτυξη της Δύσης, συμπεριλαμβανομένης της κατασκευής του πρώτου Τρανστοντιτναρντλ Σιδηροδρομίου¹⁸⁶. Με άλλα λόγια, οι μη λευκοί δεν ήταν μόνο παρόντες στη δημιουργία της Άγριας Δύσης - αλλά ήταν και οι κύριοι αρχιτέκτονες της. Οι δούλοι που ελευθερώνονταν κατευθύνονταν δυτικά για να βρουν την τύχη τους ανάμεσα σε αγροκτήματα βοοειδών και καλλιεργήσιμα χωράφια. Ως σκλάβοι, οι μαύροι ήταν υπεύθυνοι για τις καλλιέργειες και επέβλεπαν τις αγελάδες εκπροσωπώντας τους λευκούς ιδιοκτήτες, ενώ η διαθεσιμότητα της γης παρουσίαζε νέες ευκαιρίες για να ξεφύγουν από τον Νότο. Μαρτυρίες αποδεικνύουν ότι οι έγχρωμοι καουμπόιδες ήταν διάσημοι για τις ικανότητές τους στην ιπασία, στη διαχείριση κοπαδιών και στην επιβολή του νόμου



Εικόνα 4

Ενδιαφέρον παρουσιάζει το ότι οι ισπανοί αποικιοκράτες στη Βόρεια Αμερική αναγνώρισαν αμέσως την ποικιλία της φυλετικής και εθνοτικής ανάμειξης που

¹⁸⁶ Sarfraz Manzoor (2013) <https://www.bbc.com/news/magazine-21768669> / William DeLong (2018) <https://allthatsinteresting.com/black-cowboys>

συνέβη με μια κατηγοριοποίηση των ατόμων μεικτής φυλής που είναι γνωστοί ως οι μιγάδες. Σε αντίθεση με τους αγγλοαμερικανούς λευκούς μετανάστες που έκαναν μια απλοϊκά στενή ερμηνεία της φυλετικής κατηγοριοποίησης και προσπάθησαν να ορίσουν την «λευκότητα» για να εξασφαλίσουν την κυριαρχία τους ως ανώτερη κοινωνική τάξη¹⁸⁷. Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, η χώρα προσπαθούσε να οικοδομήσει μια νέα εθνική ταυτότητα μετά το τέλος της δουλείας και εν μέσω της μετανάστευσης και της επέκτασης προς τα δυτικά. Μέσα από όλα αυτά, οι ιστορίες για τους καουμπόιδες και τους αποστάτες προσέφεραν ψυχαγωγία αλλά και φανταστικές ουτοπίες λευκού ηρωισμού.

Αυτές οι ιστορίες αποτελέσαν μέρος του παρελθόντος του Γουέστερν¹⁸⁸, ενώ οι λευκοί Αμερικανοί, στη συνέχεια, θα ενσωματώσουν την κουλτούρα του καουμπόι στις πρακτικές τους για την κτηνοτροφία και η επί 200 χρόνια, επέκταση προς τα δυτικά από αγγλο-αποίκους και αφρικανούς σκλάβους δημιούργησαν αναγνωρίσιμες μορφές του καουμπόι¹⁸⁹. Το στυλ με τα καπέλα, τα μαντιλάκια στο λαιμό τα σπιρούνια και το λάσο είναι όλα οι εφευρέσεις, προκείμενου να κατασκευαστεί η εικόνα του λευκού και να έλξει περισσότερους θεατές που βλέπουν όμως τελικά την λευκή Άγρια Δύση μέσα από τη μυθοπλασία. Οι περισσότεροι ιστορικοί συμφωνούν ότι το Χόλιγουντ είναι υπεύθυνο για τη διάδοση της ψεύτικης εικόνας της λευκής Άγριας Δύσης. Οι κινηματογραφιστές δημιούργησαν το Γουέστερν, ένα είδος που εξαρτάται από τη φυλετική σύγκρουση και στη συνέχεια, παρά το γεγονός αυτό, γέμισαν τη μεγάλη οθόνη μόνο με λευκούς πρωταγωνιστές. Έτσι, η «λεύκανση» παραμένει ένα σύγχρονο πρόβλημα, που έχει μια μακρά ιστορία στην αμερικανική φιλομορφία.

Η Μήδεια ταυτότητα

Η Μήδεια είναι ένας χαρακτήρας που μέσα από τη ξενότητα του διεκδικεί τη γυναικεία σοφία και έναν ρόλο ηρωικό σύμφωνα με τα πρότυπα του ανδρικού ηρωισμού και της εκδίκησης¹⁹⁰, εντελώς αντίθετο με τα δεδομένα της εποχής της. Η γυναίκα θύμα όμως, δημιούργημα της κοινωνικής ανισότητας του αρχαίου κόσμου,

¹⁸⁷ R. White <https://revistas.ucm.es/index.php/RCHA/article/viewFile/RCHA0404110187A/28611>

¹⁸⁸ Sarfraz Manzoor (2013) <https://www.bbc.com/news/magazine-21768669>

¹⁸⁹ William DeLong (2018) <https://allthatsinteresting.com/black-cowboys>

¹⁹⁰ Knox, (1979):295,322

μετατρέπεται σε θύτη μέσα από τον δόλο της βάρβαρης μάγισσας που είναι τρελά ερωτευμένη.

Στον κόσμο του Γουέστερν η βάρβαρη γυναίκα μετασχηματίζεται και περνάει μέσα από τον αυθεντικό καουμπόι που είναι μη λευκός και προϊόν ανισότητας στη βόρεια Αμερική του 19 αιώνα. Κατόπιν όμως, υπόκειται σε πολλαπλά εκπολιτιστικά ρετούς με στόχο να ικανοποιήσει τη φυλετική καθαρότητα του μέσου αμερικανού. Έτσι, μεταμορφώνεται στο πλαίσιο της χολιγουντιανής αφήγησης σε λευκό «γελαδάρι» εκδικητή που είναι ταυτόχρονα θύμα και θύτης . Ο μαύρος καουμπόι προκειμένου να «λευκανθεί» αποσιωπά τον πρωτόγονο αυθεντικό του εαυτό και όπως η μάγισσα βάρβαρη γυναίκα γίνεται πιστή σύζυγος έτσι και αυτός συμμορφώνεται. Όμως και στις δύο περιπτώσεις παρόλες τις μεταλλαγές ενσωματώνονται όχι μόνο δύσκολα αλλά και προσωρινά στην κοινωνική ζωή¹⁹¹. Ας δούμε όμως τα δύο έργα :

Η υπόθεση της Μήδειας διαδραματίζεται στην αρχαία ελληνική πόλη της Κορίνθου. Ο Ιάσωνας, ο ηρωικός γιος του βασιλιά Αίσωνα της Ιωλκού, μαζί με τους αργοναύτες πηγαίνει στην Κολχίδα¹⁹² για να αποκτήσει το Χρυσόμαλλο δέρας και να το δώσει στον βασιλιά, Πελία, που πήρε το θρόνο της Ιωλκού από τον πατέρα. Το Χρυσόμαλλο Δέρας, όμως, προστατεύεται από έναν δράκο και για αυτό τον λόγο ο Ιάσωνας ζητά τη βοήθεια της Μήδειας που είναι κόρη του βασιλιά της Κολχίδας Αιήτη. Η Μήδεια, που είχε μαγικές δυνάμεις και όντας βαθιά ερωτευμένη μαζί του τον βοηθάει προδίδοντας την οικογένειά της και σκοτώνοντας τον αδερφό της, ενώ στη συνέχεια συνεργάζονται για να δολοφονήσουν τον Πελία. Για αυτό το λόγο το ζευγάρι εξορίστηκε στην Κόρινθο, όπου παντρεύτηκε και απέκτησε δύο γιούς. Ο Ιάσωνας θέλοντας να αποκτήσει περισσότερο πλούτο εγκαταλείπει τη Μήδεια και παντρεύεται την κόρη του βασιλιά Κρέοντα της Κορίνθου. Η Μήδεια αλλόφρων, γεμάτη οργή και απογοήτευση από την εγκατάλειψη του άντρα της μιλάει με τις γυναίκες της Κορίνθου για τη δεινή θέση της χωρισμένης γυναίκας. Ο βασιλιάς Κρέοντας, καθώς φοβάται τις μαγικές ικανότητές της, την διατάζει να φύγει από την πόλη μαζί με τα παιδιά της. Υποχωρεί, όμως, απέναντι στις ικεσίες της και την αφήνει να παραμείνει για μία ημέρα ακόμη, κατά την οποία η Μήδεια σχεδιάζει την δολοφονία της κόρης του και τον φόνο των παιδιών της έχοντας προηγούμενο

¹⁹¹ Ν. Σαββάτης,(2003):135,136.

¹⁹² Περιοχή στη Μαύρη Θάλασσα.

συνεννοηθεί με τον βασιλιά της Αθήνας Αιγαία, αποκρύπτοντας τα σχέδια της, ότι να της δώσει άσυλο καθώς θα τον βοηθήσει με τις μαγικές της ιδιότητες να τεκνοποιήσει.. Τέλος η Μήδεια κρατώντας τα σώματα τους υψώνεται στο φτερωτό άρμα του Ήλιου χλευάζοντάς τον και αφήνοντας πίσω της μονάχα μίσος.Ο Χορός σχολιάζει:

*«Αυτό που δεν περιμένουμε
κάποιος θεός βρίσκει έναν τρόπο
για να το κάνει να συμβεί»¹⁹³*



Εικόνα 5

¹⁹³ Ευριπίδης, (2012)



Εικόνα 6

Η Μήδεια είναι μία γυναίκα όχι πάνω από τριάντα και ακόμη δυνατή στην ακμή της ηλικίας της, που καθώς η κοινωνική της θέση και αναγνώριση κινδυνεύουν και πρέπει άμεσα να προσαρμοστεί στις νέες δυσχερείς κοινωνικές συνθήκες¹⁹⁴. Ο λόγος της είναι ορμητικός και επιθετικός, ενώ χρησιμοποιεί πολλά επιχειρήματα αναζητώντας δικαιοσύνη και νομιμότητα.

Διότι καλά το ξέρεις πως πάτησες τους όρκους που μου έκανες.

Αλίμονο, χέρι μου δεξί, που συ συχνά κρατούσες,

και γόνατά μου, που μάταια σας άγγιζε ένας άνθρωπος κακός,

οι ελπίδες μου βγήκαν ψεύτικες¹⁹⁵

Διπλά της ο χορός καταδικάζει τη άνομη συμπεριφορά του συζύγου την καταπάτηση των όρκων του :

.....σε ξένη χώρα κατοικείς χάνοντας το άδειο κρεβάτι του άντρα σου, δύστυχη, κι εξόριστη απ' τη χώρα περιφρονημένη διώχνεσαι...

¹⁹⁴ J .Mastronarde,(2006):57.

¹⁹⁵ Ευρυπίδης,(2012:.) Μήδεια,

.. Χάθηκε η πίστη στους όρκους και πια ντροπή στη μεγάλη Ελλάδα δε μένει,¹⁹⁶

Η Μήδεια έχει θεϊκή καταγωγή και την επικαλείται όταν αποφασίζει να εκδικηθεί χρησιμοποιώντας τις μυστηριακές της δυνάμεις προκειμένου να φτιάξει δηλητηριώδη «δώρα»¹⁹⁷ και να υφάνει τον εκδικητικό ιστό :

*Δεν πρέπει με σένα να γελούν για το γάμο του Ιάσονα
οι απόγονοι του Σίσυφου, ενώ γεννήθηκες από πατέρα
ονομαστό απ' τη γενιά του Ήλιου¹⁹⁸*

Μάλιστα, η Μήδεια από τη δική της πλευρά τιμά τους όρκους, γεγονός που είναι σημάδι εντιμότητας και κοινωνικής αναγνώρισης. Ο γάμος της ήταν μια συμφωνία ίσως, όχι στα πρότυπα της εποχής αλλά, εξίσου ισχυρός, στην πράξη το σφίξιμο των δεξιών χεριών ήταν σημάδι συμφωνίας μεταξύ αμοιβαίων εταίρων¹⁹⁹. Επομένως, ο Ιάσων ακόμη και αν δεν ήταν υποχρεωμένος ως σύζυγος ήταν υποχρεωμένος ως ισότιμος συνεργάτης.

*φωνάζει για τους όρκους του,
μιλά για το λόγο που με το δεξί χέρι το²⁰⁰ ...*

*Ω μεγάλη Θέτιδα και αφέντρα Άρτεμη
Κοιτάτε τι παθαίνω μ'ολο που μ'όρκους
έδεσα τον καταραμένο το άντρα μου...*

...Διότι καλά το ξέρεις πως πάτησες τους όρκους που μου έκανες.

Αλίμονο, χέρι μου δεξί, που συ συχνά κρατούσες, και γόνατά μου²⁰¹

Η Μήδεια λατρεύει τους ελληνικούς θεούς, μάλιστα επικαλείται τους ίδιους θεούς με τον Έλληνα Ιάσονα και έχει παπού τον Ήλιο²⁰², ωστόσο παραμένει μια εξόριστη που μάχεται για την τιμή και την υπόληψη της. Η θέση της είναι δεινή, καθώς έχει

¹⁹⁶ Ευριπίδης,(2012) Μήδεια, στιχ.435-439.

¹⁹⁷ Γ.Μικέλλης, (2006) : 146.

¹⁹⁸ Ευριπίδης,Μήδεια:404-406.

¹⁹⁹ J .Mastradone, (2006): 39.

²⁰⁰ Ευριπίδης, Μήδεια, (2012):στιχ.28

²⁰¹ Ευριπίδης, Μήδεια (2012):στιχ. 496-8

²⁰² J.Mastronarde,(2003):47-50.

εξαπατηθεί από την ελληνική κοινωνία για την οποία, νόμιζε πώς ήταν βασισμένη στους θεσμούς της φιλοξενίας αλλά τελικά διαπιστώνει πως την αποδιώχνει. Έτσι, τώρα δεν μπορεί πια να έχει εμπιστοσύνη στην πατρίδα που τη φιλοξένει, γίνεται ικέτισσα παρακαλώντας τον Αιγέα να την πάρει κοντά του αλλά καθώς δεν είναι σίγουρη για την εντιμότητα των Ελλήνων του ζητά να δεσμευτεί με όρκο:

*Γιατί, αν με λόγο δεσμευτείς και όρκο κάνεις στους θεούς,
και φίλος μου θα γίνεις και στων απεσταλμένων τις προτάσεις δε θα πειστείς-
γιατί η θέση η δική μου είναι αδύνατη,*²⁰³

Η Μήδεια παλινδρομεί συχνά δημιουργώντας ρωγμές στην ταυτότητα της. Από τη μια είναι αλλοδαπή με πατρίδα την «βάρβαρη» Κολχίδα που γνωρίζει τη μαγεία και τη χρησιμοποιεί²⁰⁴. Έχει αναπτύξει μια αντιορθολογιστική στάση σύμφωνα με την οποία ο «θυμός», δηλαδή η συγκινησιακή φόρτιση, είναι συχνά ισχυρότερος από τη σκέψη²⁰⁵. Έτσι, η έλλειψη μέτρου την οδηγεί από τον ακατάπαυστο και δικαιολογημένο θρήνο στην ολοκληρωτική καταστροφική εκδίκηση. Από την άλλη όμως, η Μήδεια είναι μία ευφυής αρχηγική περσόνα είναι που καταστρώνει σχέδια αλλά καταλήγει να υποβαθμίσει την εξυπνάδα της, προκειμένου να πετύχει το εκδικητικό στόχο της²⁰⁶.

*Ας μη με θεωρεί κανείς ασήμαντη και αδύναμη,
μήτε ήρεμη, αλλά συγχρόνως και τα δύο ...
...Α, α, μη, ψυχή μου, μην κάνεις συ τέτοια πράγματα
άφησέ τα, δυστυχισμένη, λυπήσου τα παιδιά σου
εκεί μαζί μου ζώντας θα μου δίνουν χαρά αυτά.
Μα τους θεούς του Άδη, που το κακό το τιμωρούν,
δε θα γίνει ποτέ ν' αφήσω στους εχθρούς μου
τα παιδιά τα δικά μου να τα περιφρονούν*²⁰⁷

²⁰³ Ευριπίδης, Μήδεια (2012) : στιχ.735-38

²⁰⁴ Easterling – Knox, (2005): 438-39.

²⁰⁵ Ανδριανού – Ξιφαρά, (2001): 90.

²⁰⁶ J.Mastrorade, (2014):29.

²⁰⁷ Ευριπίδης,Μήδεια, (2012):στιχ. 1055-1065



Εικόνα 7

Η Μήδεια, μορφή αρχετυπική προερχόμενη από έναν κόσμο που είναι ρίζα και αρχή, γεγονός που την ενδυναμώνει με ένα χαρακτήρα συνειδητό που όταν τιμωρεί γνωρίζει ότι ταυτόχρονα τιμωρείται. Έτσι, αναγνωρίζοντας τη δύναμη της καταστροφής υπερβαίνει το ατομικό της σύμπαν και τον γήινο εαυτό της.

*Ω, καταραμένα παιδιά μιας μάνας μισητής,
να χαθείτε μαζί με τον πατέρα σας,
κι όλο το σπίτι να χαθεί²⁰⁸*



Εικόνα 8

Οι επικλήσεις της Μήδειας αλλά και τα επιχειρήματα της διανύουν διαδρομές αμφίβολες και σκοτεινές που διαπερνώνται από τον πόνο, τον παραλογισμό και τη δίψα για εκδίκηση. Ανάμεσα όμως υπάρχει η σκέψη, καθιστώντας έτσι τον αγώνα της ένα αγώνα επαναπροσδιορισμού. Ο εαυτός της μια ετερότητα, ήδη μια Άλλη, αλλά αυτό το σκοτεινό Άλλο ενισχύει στην ουσία την ηρωίδα με αντιθετικές σκέψεις και

²⁰⁸ Ευριπίδης, Μήδεια, (2012): στιχ.115-18.

αμφίσημα αισθήματα τα οποία μόνο εκείνη μπορεί να αντέξει ²⁰⁹. Κατά αυτόν τον τρόπο, στον τραγικό κόσμο του Ευριπίδη, η ταυτότητα είναι μια συνεχής διαπραγμάτευση του κοινωνικού με το ατομικό και με απρόβλεπτο συντελεστή την τύχη και όχι τη μοίρα. Άλλωστε, δεν υπάρχουν βεβαιότητες στον κόσμο του Ευριπίδη δίνοντας έτσι το σήμα να τον αναγνωρίσουμε σε σύγχρονους χαρακτήρες, δεδομένο που θα μας χρειαστεί στην ανάλυση της ταινίας μας ²¹⁰.

Η Αιχμάλωτη της ερήμου Ταυτότητες

Ένας βετεράνος του εμφυλίου ψάχνει για την έφηβη ανιψιά του που έχει απαχθεί από Ινδιάνους. Όταν συνειδητοποιεί ότι ζει ως σύζυγος του ινδιάνου αρχηγού συνεχίζει να ψάχνει όχι για να τη διασώσει, αλλά για να την σκοτώσει, επειδή τώρα είναι κατά αυτόν μολυσμένη. Ο Έθαν έρχεται στο σπίτι του αδελφού του μετά από χρόνια απουσίας είναι κρυφά ερωτευμένος με τη γυναίκα του αδελφού του, όταν πάει να ψάξει για κάποια γελάδια που θεωρούνταν κλεμμένα καταλαβαίνει ότι δεν ήταν παρά, ένα τέχνασμα από τους Ινδιάνοι Κομάντσι για να απομακρυνθεί από το αγροκτήματα ²¹¹. Με το που επιστρέφει τους βρίσκει όλους σφαγμένους εκτός από τα κορίτσια την νεαρή Lucy και τη μικρή την Ντέμπι που λείπουν., Ο Έθαν με μια ομάδα αντρών ξεκινάει την αναζήτηση των κοριτσιών. Ο Marty, ένας νεαρός άνδρας που είναι ινδιάνος αλλά έχει μεγαλώσει κοντά στην οικογένεια, συνεχίζει ως το τέλος με τον Έθαν Η αναζήτηση συνεχίζεται για χρόνια και όταν βρίσκουν τη Ντέμπι και εκείνη είναι πια μια ινδιάννα τότε ο Έθαν προσπαθεί να τη σκοτώσει, αλλά δεν μπορεί να το πράξει, επειδή οι άνθρωποι του Scar απειλούν να του επιτεθούν ²¹² Την κοπέλα τελικά σώζει ο Μάρτιν, που πηγαίνει πάλι στο στρατόπεδο των ινδιάνων γλιστράει στη σκηνή της Ντέμπι και φυγαδεύει πριν τη βρει ο Έθαν. Όταν τελικά βρίσκει την ανιψιά του το μίσος του αντικαθίσταται με αγάπη που τον αποτρέπει από τον φόνο της έτσι την παίρνει πίσω στο σπίτι. Στο τέλος ο Έθαν αποφασίζει να φύγει και πάλι μακριά ²¹³.

²⁰⁹ Ευριπίδης, Μήδεια, (2012):στιχ1013

²¹⁰ J. Romilly,140

²¹¹ P. Lehman, (2004):231, 32.

²¹² P. Lehman, (2004): 230-240.

²¹³ P. Lehman, (2004): 230-240. / Daglas Pye (2004)



Εικόνα 9 Εικόνα 10

Η τραγικότητα στο χαρακτήρα βιώνεται μέσα από τη μετάβαση του από την άγνοια στη γνώση. Αυτό συμβαίνει γιατί ο ήρωας εμπλέκεται σε αντιφατικές καταστάσεις, και πρέπει να αντιμετωπίσει τρομερά διλήμματα και αδιέξοδα μαζί και με τις συνέπειες αυτών των καταστάσεων που μπορεί να είναι η ενοχή, η οδύνη, η μοναξιά ή η συντριβή. Η κατάληξη, ωστόσο, της τραγικής σύγκρουσης είναι τα ψήγματα ηθικής ελευθερία που προσφέρουν ένα κύρος στην προσωπικότητα του τραγικού ανθρώπου²¹⁴. Η συναρμογή της ελεύθερης βούλησης και συλλογικότητας οδηγεί στην ετερότητα, που είναι η ταυτότητα σε συνεχή διαπραγμάτευση, η οποία ετεροπροσδιορίζεται οικοδομώντας σχέσεις φιλότητας και εχθρότητας. Η ταυτότητα του Έθαν βρίσκεται στον μεγάλο πόνο από τον χαμό της κρυφής αγαπημένης του και στην σκληρότητα του πόλεμου αλλά και στα συναισθήματά που αναπτύσσει προς τον Μάρτιν²¹⁵.

Ο Έθαν Έντουαρντς, όπως και η Μήδεια, είναι απόβλητοι, ξένοι και καλούνται να σηκώσουν μέσα από τον πόνο ένα υψηλό ηθικό ανάστημα, καθώς πολεμούν και θυσιάζουν τα πολυτιμότερα για κείνους που αγαπούν. Είναι πολύ υπερήφανοι άνθρωποι που έχουν σεβασμό για το νόμο, αλλά τελικά τον παραμερίζουν και στη θέση του βάζουν την εκδίκηση. Δεν κρύβουν την δύσκολη θέση στην οποία έχουν περιέλθει και φανερώνουν την αλήθεια όπως είναι. Επίσης, είναι επικίνδυνοι γιατί

²¹⁴ D. Grimstead, (2004): 289-295.

²¹⁵ Ο.π.

έχουν υποπέσει ήδη σε εγκληματικές πράξεις. Όπως και η Μήδεια έτσι και ο Έθαν από τη θέση τους αποκαλύπτουν τη θέση του ανθρώπινου όντος μέσα στον κόσμο. Έναν κόσμο έτσι όπως τον γνώρισε ο Ευριπίδης και έναν κόσμο όπως τον γνώρισε ο Φορντ. Πρόκειται για τον κόσμο που επέτασσε ο Πελοποννησιακός πόλεμος και ο Ψυχρός Πόλεμος αντίστοιχα. Η Μήδεια και ο Έθαν είναι διασώστες του ιστορικού πάθους της εποχής τους²¹⁶. Εκείνος είναι ερωτευμένος με την γυναίκα του αδερφού του και εκείνη μαζί του. Τίποτα δεν έχει ειπωθεί ή εξηγηθεί αλλά είναι ξεκάθαρο μέσα από μία σειρά χειρονομιών, κοιταγμάτων και σιωπών ότι υπάρχει ένα ισχυρός δεσμός αγάπης ανάμεσά τους. Η έχθρα του προς τους Κομάντσι και οι ρίζες της οργής του μπορεί να βρίσκονται όχι τόσο στην εμπειρία που έχει από αυτούς αλλά κυρίως στην βαθιά αλλά ανεκπλήρωτη αγάπη που τον οδηγεί σε αισθήματα δυσαρέσκειας, μη πληρότητας και μνησικακίας με την ίδια λογική που η ερωτική απόρριψη υποδαυλίζουν τη βίαιη συμπεριφορά στη Μήδεια και τη στρέφουν ενάντια σε αυτό που είναι προορισμένη να φροντίζει²¹⁷. Όπως κι εκείνη έτσι κι είναι ένας μοναχικός, ένας ξένος, ένας περιθωριακός, ένας απόβλητος και εξόριστος . έχοντας χάσει πατρίδα και τρόπο ζωής του και μην έχοντας κάπου να προσφέρει την αφοσίωσή του ο Έθαν αφήνει τον εαυτό του να κατακλειστεί από οργή και πικρία κάτι που θέτει σε αμφισβήτηση ακριβώς τις αξίες που υποθετικά ήταν προορισμένος να προασπίζει²¹⁸. Ο Έθαν είναι αδίστακτος όχι επειδή είναι κυνικός, όσο γιατί έχει χάσει τον ιδεαλισμό του και βλέπει τα πράγματα ξεκάθαρα αλλά και μάταια πλέον. Αντίθετα, βάζοντας τον εαυτό του σε κίνδυνο ελπίζει να βάλει ένα τέλος στο κενό του, αλλά καθώς η οργή του ήταν μεγαλύτερη από την απόγνωσή του, οδηγείται όπως και η Μήδεια στο σκοτεινός μονοπάτι της εκδίκησης και πυροβολεί τα μάτια τον νεκρό ινδιάνο παίρνει το σκαλπ του αντιπάλου και είναι έτοιμος να κάνει το ίδιο στην ανιψιά του, ακολουθεί «μαγικές συνταγές» αποκλείοντας κάθε ελπίδα ειρήνης , έτσι ακριβώς όπως επιθυμεί η Μήδεια να «δαγκώσει την καρδιά » του Ιάσονα όπως δαγκώθηκε και η δική της . Επιθυμεί με αυτόν τον τρόπο να προκαλέσει ακόμα χειρότερο πόνο από τον δικό του²¹⁹.

²¹⁶ Μπουντούρης, (2008) : 9.

²¹⁷ D. Grimstead, (2004): 38-49

²¹⁸ Ο.π

²¹⁹ Ο.π/ C. Meier (1998): 100-23 David Gremstead (2004): 240-247

Ο Έθαν Έντουαρντς είναι γεμάτος αντιθέσεις όπως και η Μήδεια, γεγονός που τροφοδοτεί την αποφασιστικότητα του. Έτσι, η αναζήτηση τους γίνεται μία εμμονή που του παρέχει τον απόλυτο λόγο για να ζει και στην οποία βάζει όλη του την ενέργεια και την προσπάθεια²²⁰. Προβάλλει την ψυχρή πλευρά του δολοφόνου σε αντιπαράθεση με το παθιασμένα του αισθήματα και τον ανθρωπισμό όταν μετά από πέντε χρόνια συνεχούς αναζήτησης. Η «Ινδιάννα» πια ανιψιά του αντί να αφυπνίσει την τρυφερότητα και την αγάπη του θυμίζει τον αδύνατο έρωτα και όπως και η Μήδεια ξυπνά τα δολοφονικά αντανακλαστικά του²²¹.

Ωστόσο θέλουμε και ελπίζουμε ότι θα βρει κάποια ευτυχία. Όμως κάτι αντίστοιχο δεν επιθυμούμε και για τη Μήδεια; Πιθανώς, γιατί έχουμε κάποια κατανόηση της κατάστασης τους ακόμη και αν δεν συμφωνούμε με την συμπεριφορά τους, αλλά θαυμάζουμε την αποφασιστικότητά τους να βρουν αυτό που θα τους δικαιώσει. Κάτω από τα προσώπια τους νοιώθουμε την ανάγκη τους να απελευθερώσουν αυτό τον άλλο τους εαυτό. Τελικά, είναι ο Έθαν δεν σκοτώνει την ανιψιά του Ντέμπι ίσως γιατί σε όλη την πορεία της αναζήτησης υπάρχει δίπλα ο Μάρτιν ο «εκπολιτισμένος» ινδιάνος ως alter ego²²², που αντιπροσωπεύει τον άλλο του εαυτό τόσο σε επίπεδο φυλετικό λόγω της ινδιάνικης καταγωγής όσο και σαν στοιχείο του χαρακτήρα του. Ο Έθαν, με την βοήθεια του Μάρτιν, έρχεται σε αντίθεση με τη Μήδεια και τελικά δε μπορεί να επιβάλλει στο εαυτό του να σκοτώσει την ανιψιά του πιθανώς γιατί βλέπει σε αυτήν τη μαμά της την Μάρθα καθώς έρχονται πρόσωπο με πρόσωπο ή ίσως βρίσκει μέσα του την κάποια ανθρωπιά²²³.

Όπως και για άλλα γεγονότα μέσα στην ταινία όσο και στο έργο του Ευριπίδη δεν δίνεται καθαρή εξήγηση για το τι είναι αυτό που προκαλεί τους ανθρώπους να σκεφτούν σχετικά με τα κίνητρα τους και να πάρουν τη μια ή την άλλη απόφαση. Ίσως και να είναι μια παρακίνηση για τους θεατές να σκεφθούν πως οι πράξεις των ανθρώπων δεν μπορούν να εξηγηθούν πλήρως και λογικά²²⁴.

²²⁰ P. Lehman, (2004):247.

²²¹ J. Brooks,(2004): 26

²²² Ο.π.,

²²³ J. F. Brooks, (2004): 26 /Anna Chilkovani (2004): 18-32

²²⁴ Ο.π.,

Ο τραγικός ποιητής και σκηνοθέτης αποδίδουν τους ρόλους των εκδικητών σε μια βάρβαρη, ξένη και σε έναν τυχοδιώκτη με σκοτεινό παρελθόν γιατί είναι πιο εύκολο να προσληφθεί η βία τους από το αθηναϊκό και αμερικανικό κοινό αντίστοιχα. Έτσι, θέτουν σαν αποκορύφωμα της δράσης την παιδοκτονία. Προφανώς για να σοκάρουν την κοινωνία τονίζοντας έτσι το επιτακτικό της αλλαγής της δεδομένης κατάστασης, ενώ από την άλλη ίσως, για να καταδείξουν στο κοινό τα κακά που υποθάλπονται και είναι έτοιμα να επακολουθήσουν²²⁵. Όπως ο Έθαν με όλες τις «περσόνες» του έτσι και η Μήδεια χρειάζονταν σε κάποια στιγμή σε συγκεκριμένες περιστάσεις, αλλά καθώς οι καιροί και οι καταστάσεις αλλάζουν πρέπει να αλλάζουν και οι άνθρωποι ώστε να επιτρέπουν στην πρόοδο να συμβεί.

Μήδεια και Αιχμάλωτος της ερήμου: Ανισότητες



Εικόνα 11

Με την πρώτη εμφάνιση καταλαβαίνουμε ότι η Μήδεια είναι θύμα της ανισότητας, καθώς είναι η αλλοδαπή σύζυγος και μητέρα, διαφορετική απ' όλους, ανώτερη από τους πάντες και ξεκομμένη από την Κόρινθο αλλά και από τον κόσμο όλο. Επομένως, δέχεται τη δεσποτική και άδικη συμπεριφορά του ανδρός, ομιλεί και δια στόματος

²²⁵ A. Chikovani, (2004): 18-32

αυτής μιλούν όλες οι γυναίκες, υπερασπίζοντας την αδύναμη θέση της γυναίκας μέσα στον γάμο και στην κοινωνία .

Απ' όλα τα πλάσματα, όσα ψυχή και σκέψη έχουν, εμείς οι γυναίκες το πιο δυστυχημένο είμαστε γέννημα γιατί εμείς πρώτα πρώτα δίνοντας χρήματα πολλά άντρα πρέπει να αγοράσουμε κι αφέντη του κορμιού μας²²⁶

Η Μήδεια διαθέτει όμως πολιτικό λόγο, γιατί έχει την ικανότητα να επιχειρηματολογεί με τον τρόπο των ανδρών και να αντιπαρατίθεται με λόγο μεστό υπερασπίζοντας ήθη που έχουν σχεδόν χαθεί, κληροδοτημένα από την ομηρική ποίηση που σχετίζονται με αριστοκρατικές αξίες και μυθικά αφηγήματα. Έναν κόσμο, δηλαδή, που η δημοκρατία οφείλει με κάποιο τρόπο να ενσωματώσει στο κοινωνικό της γίνεσθαι αλλά δεν το κάνει. Έτσι η Μήδεια θηλυκού φύλου και βάρβαρου γένους, «κατακτά» τον δημόσιο χώρο προκειμένου να μιλήσει και έρχεται σε σύγκρουση με την καθεστηκυία τάξη απειλώντας και την ίδια την πατριαρχική δομή . Εν τέλει στέκεται απέναντι στη ζωή παίρνοντας θέση απέναντι στις ανισότητες διατρανώνοντας τις ιδέες της και διεκδικώντας τον χώρο της από τους άνδρες.

Αλήθεια, σε πολλά με πολλούς ανθρώπους δε συμφωνώ.

*Για μένα όποιος είναι άδικος κι από τη φύση του σοφός
πρέπει πολύ μεγάλη να έχει τιμωρία.²²⁷*

Κατ'εξοχήν χώρος διαπραγμάτευσης της ανισότητας είναι θεσμός των Μεγάλων Διονυσίων, μια δημόσια εκδήλωση είναι στο πλαίσιο της πατριαρχικής υπεραθηναϊκής Δημοκρατίας, που περιορίζει στο ελάχιστο αν δεν αποκλείει τη συμμετοχή των γυναικών στο ακροατήριο. Ωστόσο η παρουσίαση τραγωδιών σαν τη Μήδεια ενοχλούν τα ήθη της εποχής προβάλλοντας τη γυναικεία παρουσία που προκαλεί το καθεστώς²²⁸. Διεκδικώντας την ισηγορία και της παρρησία που δικαιώματα στους απαγορευμένα για τις γυναίκες . Αντίστοιχες διεκδικήσεις αναγνωρίζουμε και στις αποκλεισμένες ομάδες που αναζητούν το ζωτικό τους χώρο ανάμεσα στις ιδεολογικές επιταγές και τις νησίδες ελευθερίας στο Χόλυγουντ .

²²⁶ Ευριπίδης,(2004) Μήδεια, στιχ.230-235.

²²⁷ Ευριπίδης, Μήδεια (2012) : στιχ. 832,33.

²²⁸ Mosse,(1993):114-126)xviii



Εικόνα 12

Στην πρώτη ταινία του Χόλιγουντ, το 1910 στην παλιά Καλιφόρνια, λευκοί ηθοποιοί έπαιζαν μη λευκούς ρόλους. Αυτή η πρακτική ήταν ιδιαίτερα συνηθισμένη στις ταινίες Γουέστερν, η οποία αρχικά βασιζόταν στο ρατσιστικό στερεότυπο των ιθαγενών που παρουσιάζονταν ως αιμοδιψείς άγριοι. Παράλληλα, ανοσοποιούνταν το γεγονός ότι κάθε έμπνευση για ιστορίες με λευκούς ήρωες βασιζόταν στις εμπειρίες απελευθερωμένων δούλων στη Δύση²²⁹. Ο Τζον Γουέιν, ένας από τους μεγαλύτερους κινηματογραφικούς αστέρες του κόσμου, το 1971 ανέφερε σε μία συνέντευξή του, «Πιστεύω στην λευκή υπεροχή μέχρι που οι μαύροι να εκπαιδευτούν και να αναλάβουν τις ευθύνες». Η επικάλυψη της αλήθειας είναι μεγάλη ακόμη φανταστικός χαρακτήρας του Lone Ranger²³⁰ μοιράζεται εντυπωσιακές ομοιότητες με το Bass Reeves, που πιστεύεται ότι είναι ο πρώτος μαύρος αναπληρωματικός στρατιωτικός των ΗΠΑ στα δυτικά του Μισισιπή²³¹.

²²⁹ William DeLong (2018) Η ιστορία ενός από του πιο γνωστούς Ακρίτες της Αμερικής είναι αυτή του Jim Beckwourth που αποτέλεσε και τη βάση για την ταινία «Tomahawk» του 1951 σε σκηνοθεσία George Serman με πρωταγωνιστή ένα λευκό ηθοποιό, παρόλο που ο Beckwourth ήταν μαύρος. Το διάσημο Γουέστερν του 1956 «Η αιχμάλωτος της ερήμου», «The Searchers», που θα αναλύσουμε παρακάτω βασιζόταν σε έναν μαύρο άνθρωπο τον Britt Johnson. Στην ταινία όμως τον υποδύθηκε

²³⁰ Ο οποίος αρχικά έκανε ντεμπούτο σε μια ραδιοφωνική εκπομπή το 1933.

²³¹ D. Goldstein-Shirley, (1997): 30. Μεγάλα ονόματα του Χόλυγουντ γύρισαν σκηνές με την «ηρωική» Κου Κλουξ Κλαν να σώζει τις λευκές γυναίκες από τους μαύρους άγριους βιαστές. Επίσης, αν και επιβλητικό αριστούργημα η «Γέννηση ενός Έθνους», που γυρίστηκε το 1916 σε σκηνοθεσία Γκρίφιθ ήταν γεμάτο από ρατσιστικά - προπαγανδιστικά μηνύματα. Η ταινία αναφέρεται στα γεγονότα



Εικόνα 13

Η αντίληψη του ρατσισμού άρχισε να αλλάζει με την εποχή των πολιτικών δικαιωμάτων της δεκαετίας του 1950 και σκηνοθέτες όπως ο Τζον Φορντ συνέβαλαν στην αλλαγή των στερεότυπων και ανέδειξαν τη χρυσή εποχή των Γουέστερν. Η ατμόσφαιρα ενδυναμώθηκε από το κίνημα των πολιτικών δικαιωμάτων, μετά τις αδιανόητες ρατσιστικές φρικαλεότητες του Β' Παγκοσμίου Πολέμου γεγονός που ενθάρρυνε τους σκηνοθέτες να αναλάβουν έναν ενεργητικό ρόλο και να επικρίνουν τις κοινωνικές ανισότητες στα Γουέστερν τους²³². Αν και η εποχή θεωρούσε υπερβολικά ρηξικέλευθο να απευθυνθεί άμεσα στο κοινό, οι σκηνοθέτες δε δίστασαν ανέλαβαν το ρίσκο και πήραν θέση υπέρ των Αφροαμερικανών και ινδιάνων περιγράφοντας τους σαν στόχους ρατσιστικών πεποιθήσεων.

Κατ' αυτόν τον τρόπο και η ταινία που αναλύουμε βασίζεται σε μια αντίστοιχη ιστορία ενός Αφρο-Αμερικανού καουμπόι, πρώην σκλαβού που είχε όμως κάποια

που προκάλεσαν τον αμερικανικό εμφύλιο, τη δολοφονία του Αβραάμ Λίνκολν και τη δημιουργία της Κου Κλουξ Κλαν. Το φιλμ βέβαια προκάλεσε μεγάλη αμφισβήτηση, καθώς προώθησε την ιδέα της υπεροχής της λευκής φυλής απεικονίζοντας τους «ιππότες» της Κου Κλουξ Κλαν ως ήρωες. Βοήθησε, όμως, την Κου Κλουξ Κλαν να αυξήσει τη δημοσιότητα της και πάρει διαστάσεις ενός πολιτικού κόμματος και στη δεκαετία του 1920 με την παραχώρηση εκατομμυρίων ψήφων του αμερικάνικου λαού να εκλέξει κυβερνήτες και γερουσιαστές.

²³² David Goldstein-Shirley, (1997): 30/ William DeLong (2018) : internet

εκπαίδευση, γιατί ήταν σε θέση να διαβάζει και να γράφει και μπορούσε να διαχειριστεί βασικές λογιστικές δεξιότητες . Κ ατά την διάρκεια του εμφυλίου το 1864, Ινδιάνοι απήγαγαν την οικογένεια του Britton ("Britt") Johnson. Ο γιος του σκοτώθηκε σε αυτή την επιδρομή, ενώ ο Μπριτ προσωπικά διαπραγματεύτηκε για την απελευθέρωση της υπόλοιπης οικογένειάς του, αφού έζησε για κάποιο διάστημα μαζί με τους Ινδιάνους.²³³ Η συναρπαστική ιστορία του Τζόνσον μετατράπηκε σε μυθιστόρημα από τον Alan LeMay το 1954. Το ονόμασε «The Searchers». Ο Τζον Φορντ το 1956 σκηνοθέτησε την ταινία που ήταν βασισμένη στο μυθιστόρημα για την ζωή του Τζόνσον με πρωταγωνιστή τον Τζων Γουέιν και στην Ελλάδα παίχτηκε με τον τίτλο η «Αιχμάλωτος της ερήμου»²³⁴.

Ο Φορντ θεωρεί πως το κοινό του γνωρίζει για τους θρύλους των καουμπούι όπως αντίστοιχα ο Ευριπίδης θεωρεί δεδομένο ότι οι θεατές ξέρουν το μύθο της Αργοναυτικής Εκστρατείας, για αυτό κανένας δεν αναφέρεται σε λεπτομέρειες. Αυτό που επιχειρεί ο Φορντ να επαναπροσδιορίσει είναι τα όρια της βαρβαρότητα ακριβώς όπως ο Ευριπίδης επιχειρεί να επανατοποθετήσει τα όρια της βαρβαρότητας μέσα από μια θριαμβευτική αλλά και ταραχώδη περίοδο της αθηναϊκής ιστορίας που βίωσε μια τεράστια ανάπτυξη του πολιτικού και οικονομικού ορίζοντα της Αθήνας²³⁵. Μια, πρωτοφανής έκρηξη των επεκτατικών βλέψεων, υπό το όραμα μιας νέας μεγάλης παγκόσμιας δύναμης της Αθήνας. Όπως ο Ευριπίδης, έτσι και ο Φορντ βίωσε την τεράστια ανάπτυξη από τη νίκη στο Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο αλλά ταυτόχρονα και ένα αγεφύρωτο χάσμα με το παρελθόν²³⁶. Επίσης, ο Ευριπίδης θυμίζει στους θεατές του το ένδοξο παρελθόν με την εκστρατεία του Ιάσονα και των υπόλοιπων στην Κολχίδα με σκοπό να πάρει το χρυσόμαλλο δέρασ , έτσι και ο Φορντ παρουσιάζει μέσα από την κατάκτηση της Δύσης στο κοινό του μια επαύριον πολέμου. Η Μήδεια παρουσιάστηκε τον έκτο χρόνο της φιλόδοξης και παράτολμης υπερπόντιας

²³³ Μετά το τέλος του εμφυλίου πολέμου ο μαύρος καουμπούι, ο οποίος ήταν πια ελεύθερος άνθρωπος ανέλαβε το επάγγελμα του ιχνηλάτη. Σκοτώθηκε, όμως, σε μία επιδρομή των Kiowa. Οι αναφορές είναι από τα αρχεία της Ιστορική Ένωσης της πολιτείας του Τέξας

²³⁴ David Goldstein-Shirley, (1997): 32/ William DeLong (2018) : internet The «Searchers» ή η «Αιχμάλωτος της ερήμου» θεωρήθηκε το μεγαλύτερο αμερικανικό Γουέστερν όλων των εποχών από το Αμερικανικό Ινστιτούτο Κινηματογράφου και είναι 12ο στον κατάλογο AFI των 100 καλύτερων αμερικανικών ταινιών.

²³⁵ C. Meier, (1997): 100-129.

²³⁶ Είκοσι περίπου χρόνια μετά τη Σαλαμίνα, ακόμη και ο μεγάλος της πρωταγωνιστής, ο Θεμιστοκλής, ανακάλυψε ότι δεν είχε πλέον θέση στην πόλη. Με τη διαδικασία του οστρακισμού υποχρεώθηκε να εγκαταλείψει την πόλη του και, ύστερα από μεγάλες περιπέτειες, να αναζητήσει καταφύγιο στην περσική αυλή».

επιχείρησης των Αθηναίων στην Αίγυπτο, καθώς η εδραίωση της θέσης τους εκεί μπορεί να φαινόταν ακόμα ένας εφικτός και κοντινός στόχος των άθλων των «σύγχρονων Αργοναυτών», δηλαδή των Αθηναίων και των συμμάχων τους²³⁷ αλλά δεν ήταν στην πραγματικότητα²³⁸. Αντίστοιχα, ο πόλεμος της Κορέας κράτησε από 1950 έως το 1953 χρόνια και έληξε άδοξα. Μάλιστα, η σύρραξη τερματίστηκε με συνθήκη στο ίδιο σημείο από το οποίο είχε αρχίσει, χωρίς νικητές και έχοντας καταστεί η θερμότερη στιγμή του Ψυχρού Πολέμου. Ο πόλεμος αυτός έχει μείνει γνωστός επίσης υπό τον τίτλο «Ο Ξεχασμένος Πόλεμος», καθώς ιστορικά συμπίεστηκε μεταξύ του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και του Πολέμου του Βιετνάμ αλλά κι επειδή κατέληξε να είναι μια τραγωδία με πολλά θύματα χωρίς κανένα εμφανές όφελος και για τις δύο παρατάξεις.²³⁹

Η τραγωδία είναι το «ιδανικό» περιβάλλον ανισοτήτων για εκεί επιτρέπεται το οριακό, το «μη κανονικό» - εννοώντας το μη καθημερινό - το ακραίο. Φτάνει στα οριακά σημεία της ανθρώπινης ψυχής και τα προβάλλει. Ο τόπος στο «The Searchers» είναι ένα συνονθύλευμα από διαφορετικές γεωγραφικές τοποθεσίες, η θέση του αγροκτήματος της οικογένειας του Έθαν δεν αναφέρεται ποτέ, αλλά υποτίθεται ότι βρίσκεται στα σύνορα, στο δυτικό τμήμα του Τέξας, μια περιοχή όπου οι άποικοι εξακολουθούν να έχουν προβληματικές σχέσεις με τους Ινδιάνους Κομάντσι. Από την αρχή της ταινίας, που οργανώνεται ομάδα αναζήτησης για να βρει τις αγελάδες που έχουν εξαφανιστεί από το αγρόκτημα έως την αναζήτηση της μικρής Ντέμπυ, ο χώρος καλύπτει μια ευρεία γεωγραφική περιοχή από το Ντάλλας και το Νέο Μεξικό ως την Οκλαχόμα²⁴⁰. Από την άλλη, στη Μήδεια ο οίκος είναι ένα στοιχείο απομόνωσης και μόνο ο χορός που εκπροσωπείται από τις γυναίκες της Κορίνθου υποστηρίζει μία ξένη, «βάρβαρη» γυναίκα εναντίον του δικού του βασιλικού οίκου. Αυτό συμβαίνει γιατί ο λόγος της Μήδειας αγγίζει τα δεινά που συντρέχουν και τον

²³⁷ Τωνες και Αργείοι.

²³⁸ Πρεβελάκης, (1973):8.

²³⁹ https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A0%CF%8C%CE%BB%CE%B5%CE%BC%CE%BF%CF%82%CF%84%CE%B7%CF%82_%CE%9A%CE%BF%CF%81%CE%AD%CE%B1%CF%82

²⁴⁰ P. Beck,(1976): 13-17.

δικό τους βίο. Είναι αξιοσημείωτο πως δεν την συμβουλεύουν να τα υπομείνει, αλλά τη δικαιώνουν. Κάτι που φαίνεται από τον λόγο τους σε πολλά σημεία του έργου²⁴¹

Μήδεια, εκδικήσου δίκαια θα τιμωρήσεις τον άνδρα σου./ Και δεν παραξενεύομαι που τόσο βαρειά / πενθείς για την ζωή σου »[...]. «Σε λυπάμαι γυναίκα . Αλλοίμονο. Αλλοίμονο./ Δυστυχισμένη, πόσο υποφέρεις. Προς τα πού να στραφείς / ποιόν να βρεις ποιο σπίτι να σε δεχτεί/ Ποιά γη – να ακουμπήσεις τα βάσανά σου./ Σε θάλασσα ταραγμένη σε έριξε ο θεός/ Μήδεια, θα πνιγείς»²⁴²

Ο λόγος του Φορντ αποδίδει το περιβάλλον ανισότητας , με την κινηματογραφική εικόνα, σκηνοθέτης δημιουργεί εικονικά σημεία φράσεις και σχολιάζει τη δράση με τις εικόνες του. Το σύνολο των σημασιών που προκύπτει από τη διάρκεια, το μέγεθος και τα ειδικά χαρακτηριστικά του πλάνου δίνει την εντύπωση ότι τα πλάνα του είναι ένας αρχαίος χορός που ενθαρρύνει τον ήρωα να αντιπαραβληθεί με ό,τι το συνθλίβει²⁴³.

Η εξέταση των ανισοτήτων έρχεται μέσα από τη διερεύνηση των συνόρων και με τους δύο τρόπους υπενθυμίζουν διαρκώς στους θεατές ότι υπάρχουν όρια άγνωστα εκ των προτέρων. Η διαφυλετική ανάμειξη της «βάρβαρης» με τον έλληνα και η σχέση μεταξύ των Κομάντσι και της οικογένειας του Έθαν είναι το περιβάλλον μέσα στο κοινωνικό και φυλετικό πλαίσιο. Για τον Φορντ και τον Ευριπίδη είναι το σκηνικό μέσα στο οποίο εξετάζουν την αντοχή του φυλετικού μείγματος μια που τόσο στο Τέξας όσο και στην Αρχαία Κόρινθο οι κάτοικοι περιλαμβάνουν Ινδιάνους, Μεξικάνους και τους λευκούς και αντίστοιχα, δούλους, γυναίκες, μέτοικους και τους πολίτες. Το περιβάλλον όμως είναι ασταθές, και οι συρράξεις μαίνονται, άρα, όσοι ζουν εκεί θα πρέπει να το κάνουν υπεύθυνα αναλαμβάνοντας τους κινδύνους των πράξεών τους, καθώς κανείς δεν μπορεί να υποδείξει εκ των προτέρων τα όρια, μόνος

²⁴¹ D. J.Mastrorarde, (2013):444. Ο χορός αποφεύγει τη συναισθηματική εμπλοκή, η θέση του είναι κυρίως γενικευμένη περί της μητρότητας. Η διάθεση του είναι να γενικεύσει και ίσως μια από τις σημαντικότερες λειτουργίες του είναι η αποστασιοποίηση του. Ίσως έτσι να θέλει να στείλει ένα μήνυμα στο κοινό ότι πλέον έχει εισέλθει σε μια περιοχή του αναπόφευκτου και του μοιραίου.

²⁴² Γ. Χειμωνάς, (1989):27

²⁴³ Τ. Αντωνόπουλος, (1983): 51, 52. Η εικόνα πλησιάζει προς τη φράση ή την πρόταση, χωρίς όμως να ταυτίζεται και με αυτές και λειτουργεί μέσα από τους κώδικες αντίληψης που είναι: α) το βάθος της σύνθεσης που για να προσδώσει προοπτική βασίζεται στη ευκλείδειο γεωμετρία β) οι τρόποι αναπαράστασης σε σχέση με το τι είναι ουσιώδες και τι επουσιώδες γ) το σύνολο των πολιτιστικών προσδιορισμών χρωμάτων, ενδυμασίας κοινωνικής ιεραρχίας κ.α δ) οι δομές αφήγησης που η κινηματογραφική γλώσσα δανείζεται από τον μύθο και τη λογοτεχνία ε) οι αμιγώς κινηματογραφικές δομές αφήγησης.

του κανείς πρέπει να τα καταλάβει ή να τα δαισθανθεί²⁴⁴ Επομένως, οι δυο δημιουργοί στην ουσία προτείνουν μια διαφυλετική ανάμειξη κόντρα στις ανισότητες, και επιτίθενται στην εικόνα - ιδέα του ηρωικού και ευσεβούς λευκού προτύπου που δρα αλώβητο σε ένα σκληρό και αδιάφορο περιβάλλον στις άκρες των συνόρων. Στην πραγματικότητα, τα σύνορα χαρακτηρίζονται από προσμίξεις και αλληλεπιδράσεις από ένα εθνοτικό και πολιτιστικό μείγμα που περιλαμβάνει πολιτισμένους και «βάρβαρους»²⁴⁵. Αυτή η ποικιλομορφία στη δύση οδήγησε σε έναν συνεχή επαναπροσδιορισμό των ορίων της φυλής και της εθνικότητας σε όλα τα κοινωνικά επίπεδα.

Η δομή της αφήγησης

Ο Φορντ έχει πλήρη γνώση της σημασίας των κωδίκων του φιλμ και κατά αυτόν τον τρόπο τους ελέγχει, προκειμένου να σηματοδοτήσει μέσα από αυτούς το μήνυμα που θέλει να περάσει²⁴⁶. Έτσι, μια χορογραφία χειρονομιών, κινήσεων και κάδρου μπορούν να σημαίνουν πολλά περισσότερα από όσα μπορούν να καταφέρουν πολλές σελίδες σεναρίου. Ο σκηνοθέτης με τα πλάνα του και την σημασία τους ανοίγει τον δρόμο του συμβολισμού και της συνειρμικότητας²⁴⁷. Στην ταινία μεγάλο ρόλο παίζει η θύρα, όπως και στην τραγωδία Μήδεια εκεί εμφανίζεται πρώτη φορά η τραγωδός και εκεί πίσω από την πόρτα καταλήγει ενώ ακούγονται οι σπαρακτικές φωνές των παιδιών της²⁴⁸. Ο σκηνοθέτης αντίστοιχα με την επιλογή των κάδρων τους κατασκευάζει μια θύρα που σταδιακά γίνεται απειλή, σαν στόμα έτοιμο αν κατασπαράξει τους ήρωες. Αυτές οι «φυσικές σχέσεις» με την πραγματικότητα αποτελούν και την αναπαραστατική του δυναμική που διατηρεί την αινιγματική της αισθητική μέσα από ένα ύφος κινηματογράφησης από τη μια γεμάτο χάρη, συναισθηματικό και προκλητικό αλλά και ένα βίαιο και σκληρό όπως η σχέση του αέρινου και τολμηρού χορού με την βαρβαρότητα των πεπραγμένων

²⁴⁴ Μ.Ντορ (1983): 87-91.

²⁴⁵ Στην ταινία συγκεκριμένα συμβιώνουν πολλά «χρώματα» και μεγάλη ποικιλία χαρακτήρων με διαφορετικό υπόβαθρο, που αντιπροσωπεύουν διαφορετικές φυλές και τάξεις, καθώς και εθνικότητες. Υπάρχει η λευκή οικογένεια Edwards, ο σκανδιναβός μετανάστης Ο Lars Jorgensen, ο συνδυασμός Ισπανών και Μεξικανών στην καντίνα, οι Ινδιάνοι και εκείνοι που είναι μιγάδες.

²⁴⁶ J. Brooks, (2004): 270-74.

²⁴⁷ Κ. Μετς(2007):49-59

²⁴⁸ Μ.Ντορ (1983):90

Τα όμορφα τοπία ελλοχεύουν τον κίνδυνο εδώ συμβολική της εικόνας αποδίδει μοναδικά.²⁴⁹ Ο Έθαν- Μήδεια, είναι μπροστά στην ανυπεράσπιστη Ντέμπυ το σκοτάδι του μυαλού του αποδίδει η και η κάμερα που έχει στηθεί μέσα στη σκοτεινή τρύπα. Οι συσχετισμοί φανερώνονται τραγικά, ενώ ο εγκλωβισμός του ήρωα μέσα από την θύμηση του πόνου που βίωσε και η στιγμή της εκδίκησης αποδίδονται με το υποκειμενικό πλάνο μιας άλλης σκοτεινής θύρας. Εγκαλεί έτσι τον θεατή να εμπλακεί βαθύτερα ταυτίζοντας τον με το μάτι της κάμερας.



Εικόνα 14

Αμέσως μετά η κάμερα του Φορντ κινηματογραφεί με εξαιρετικά αφαιρετικό τρόπο της στιγμή της αμφιβολίας. Δε δείχνει το δίλημμα στον Έθαν αλλά παρατηρούμε το πως αποτυπώνεται στην αντίδραση της Ντέμπυ.



Εικόνα 15

²⁴⁹ Ο.π.,

Με μια κίνηση ο Έθαν παίρνει στην αγκαλιά του, ίσως όχι την άλλοτε μικρή Ντέμπυ αλλά το φάντασμα της γυναίκας που αγάπησε μια και η ανιψιά του δε θυμίζει σε τίποτε το κοριτσάκι που έχασε πριν χρόνια. Εδώ με τη μέθοδο της έλλειψης²⁵⁰ ο σκηνοθέτης υποκαθιστά τον δολοφόνο με τον εραστή και έτσι ο φόνος αποτρέπεται μέσα από την αιμομικτική νύξη²⁵¹.



Εικόνα 16

Η κάθε μετάβαση από τον οίκο στην έρημο σηματοδοτείται από μεγάλης έντασης πλάνα που αποτυπώνουν τον ήρωα μπροστά από την πόρτα. Στην επόμενη εικόνα παρατηρούμε τη Μάρθα το ερωτικό, αλλά απαγορευμένο αντικείμενο του Έθαν που τον βλέπει από μακριά με λαχτάρα. Η Μάρθα βρίσκεται μπροστά από την πόρτα, η παρουσία της επιβάλλεται στο κάδρο αλλά και στο άνυδρο τοπίο, ωστόσο ο φωτισμός και η σύνθεση του κάδρου δείχνει τη στέγη του σπιτιού επάνω της, σκοτεινή και απειλητική σαν μοίρα, καθώς τα ξύλα που προεξέχουν μοιάζουν με ένα στόμα που τείνει να την καταβροχθίσει²⁵².

²⁵⁰ Ένας όρος που αναφέρεται σε χρονικές περιόδους που έχουν αφαιρεθεί από την αφήγηση. Η έλλειψη χαρακτηρίζεται από μεταβάσεις οι οποίες, αν και αφήνουν έξω ένα τμήμα της δράσης δεν το εξαφανίζουν. Δείγματα έλλειψης είναι: dissolve, fade out, cross cutting, wipe κ.α. Μια περικοπή δράσης μεταφέρει τον θεατή από τη μία δράση σε μια άλλη, δίνοντας την εντύπωση της γρήγορης κίνησης ή του αποπροσανατολισμού.

²⁵¹ P. Beck,(1976): 13,14.

²⁵² M. Winkler, (2004) 155,56.



Εικόνα 17

Σταδιακά το πλάνο κλείνει και το σκοτάδι καταλαμβάνει τον χώρο, η θέση της γυναικείας μορφής παρότι δεσπόζει και πάλι είναι περικυκλωμένη από σκοτεινά χρώματα που προμηνύουν δυσσίωνα το επερχόμενο κακό ενώ το χρώμα στο βάθος είναι στην ουσία το στο βλέμμα της στον αγαπημένο.



Εικόνα 18

Εδώ, η θύρα είναι σκοτεινή και το φόντο καμένο στο φως. Ο Έθαν, έχει φτάσει πολύ αργά βλέπει ότι αγάπησε περισσότερο να κείτεται νεκρό . Το μαύρο κάδρο μοιάζει σαν να ρουφάει το πρωταγωνιστή που αποσβολωμένος κοιτάζει την αφανισμένη οικογένεια του. Όπως και η Μήδεια από εδώ και στο εξής ο ζόφος που αντικρίζει γίνεται και δικός του και πορεύεται προς την πιο σκοτεινή πλευρά του, σε αυτήν τη διαδρομή μίσους θα μάθει τα διλήμματα και τις δύσκολες αποφάσεις .



Εικόνα 19

Στο τέλος, ο Έθαν φεύγει αφήνοντας την αβέβαιη πλέον σπιτική θαλπωρη για το, εξίσου,αβέβαιο μέλλον του περιπλανώμενου. Η επιλογή του σκηνοθέτη να πλαισιώσει τον ήρωα με την τεχνική του καδρού μέσα στο κάδρο λειτουργεί σαν το σύμβολο ενός εγκλωβισμού που αναζητάει τον ορίζοντα, διανοίγει χώρους και ερευνά να νέα όρια. Το φως πίσω του αναγει την εικόνα στη φυγή της Μήδειας με το άρμα του θεού Ήλιου. Ωστόσο, έτσι που εναι στημένη η φιγούρα του Έθαν μοιάζει σαν να μας κοιτάζει και να μας ρωτα « Και τώρα..σε τι να πιστέψεις;»²⁵³.



Εικόνα 20

²⁵³ M. Winkler, (2004) 155.56. / Michael W Jackson (2015) internet

Οιδίπους Τύραννος - Πολίτης Κείν Οι ηγέτες

..Κι εδώ βέβαια οι δρόμοι είναι σκοτεινοί, μήτε φελάν οι συνταγές..

Γιώργος Σεφέρης

Οι εξελίξεις και οι μεταβάσεις από την αγροτική στην αστική ζωή δημιούργησαν τις ιδιαίτερες πολιτικές συνθήκες στην Ελλάδα του 5^{ου} αι. που επέτρεψαν στους πολίτες μια αναθεωρητική στάση ζωής. Η αθηναϊκή κοινωνία της εποχής, επανεξετάζει τους παραδοσιακούς θεσμούς, θέτει στο φως της κριτικής τους νόμους και στρέφεται σε ζητήματα που άπτονται στη διαχείριση της εξουσίας. Αναζητά τις ευθύνες, θέτει ερωτήματα, δημιουργώντας ένα γόνιμο περιβάλλον διαλόγου. Η διαδικασία δεν είναι ανώδυνη, έννοιες, θεωρητικά αυτονόητες, η ελευθερία, η δικαιοσύνη και η ισότητα τίθενται συνεχώς σε αμφισβήτηση ενώ επανεξετάζονται οι ρυθμίσεις των θεσμών σε σχέση με την κοινωνική ζωή²⁵⁴. Δεν πρέπει να μας διαφεύγει ότι οι αθηναίοι πολίτες εισέρχονται στην πολιτική δραστηριότητα μέσα από τις ιδιότητες τους, δηλαδή άλλοι είναι μικροκαλλιεργητές, άλλοι τεχνίτες και άλλοι έμποροι που ζουν με σχετική αυτάρκεια, και αυτονομία, ενώ ενίοτε πολεμούν με ένα στόχο κοινό. Τα δεδομένα τους επιτρέπουν να φαντασιωθούν και να επιζητήσουν μια κοινότητα με τα αντίστοιχα χαρακτηριστικά. Να αναζητήσουν τέτοια ερμηνεία στην ιστορία και τους μύθους που θα δημιουργούσε μια νοητή γραμμή με ένα παρελθόν, ενώ θα τους έδινε την δυνατότητα της ευελιξίας. Αντίστοιχα, σε έναν άλλο σύγχρονο ομφαλό την Αμερική, το 1940 είναι η αρχή του Β΄ Π.Π και οι πολίτες των ΗΠΑ βρίσκονται σε μια κρίσιμη, μεταβατική φάση. Ο αγώνας κατά του φασισμού κατά τη διάρκεια του πολέμου φέρνει στο προσκήνιο τις αντιφάσεις μεταξύ των ιδεωδών της Αμερικής²⁵⁵. Επιτροπές ισότητας δημιουργούνται, έτσι ώστε να αντιμετωπίσουν τις ανισότητες ενώ για πρώτη φορά έννοιες αναφερόμενες σε πολιτικά δικαιώματα εμφανίζονται στο αμερικανικό δημόσιο δίκαιο²⁵⁶. Ο πρόεδρος των Η.Π.Α για πρώτη φορά στην ιστορία

²⁵⁴ Κ.Καστοριάδης, pdf:13

²⁵⁵ Η Ουάσιγκτον ταραάζεται από τις διαδηλώσεις ,οι φυλετικές ταραχές προκαλούν διεθνείς αμηχανίες και ο Πρόεδρος Roosevelt εκδίδει εκτελεστικό διάταγμα, όπου απαγορεύει τις διακρίσεις στις αμυντικές βιομηχανίες, για τα αστικά δικαιώματα και διατάσσονται απαγορεύσεις των διακρίσεων.

²⁵⁶ www.loc.gov/exhibits/civil-rights-act/world-war-ii-and-post-war.html

της χώρας επιχειρεί να διαμορφώσει ένα κοινό όραμα²⁵⁷. Το 1947 ο πρόεδρος Truman υπέγραψε νόμους για την εξασφάλιση της δίκαιης στέγασης, της εκπαίδευσης, της υγειονομικής περίθαλψης και της απασχόλησης.

Την επιθυμία για ενωτικές διαδρομές που θα συγκροτούσαν μια δομή που θα εμπειρίχε στοιχεία από το παρελθόν αλλά και το μέλλον σε ένα παρόν με συνεχείς εντάσεις μεταξύ αντιθέσεων, αναπαρέστησε τόσο ο κινηματογράφος όσο και το θέατρο. Ο διάλογος στο αρχαίο θέατρο αποτυπώθηκε με τη μορφή της στιχομυθίας, μεταξύ του πολίτη και του ηγέτη, κυρίως μέσα από τον χορό αλλά και με μορφή της επικοινωνία μέσα από τους μονόλογους των αγγελιοφόρων ή από «παραβάσεις» στην κωμωδία. Στον κινηματογράφο ο διάλογος αποδόθηκε με τη μορφή της αξίας του ντοκουμέντου²⁵⁸, τα επίκαιρα και το δημοσιογραφικό ρεπορτάζ²⁵⁹, αλλά και με την χρήση των αισθητικών επιλογών του μέσου.²⁶⁰ Και οι δύο φορείς της τέχνης χρησιμοποίησαν τις πολιτικές κρίσεις σαν πρωτογενές υλικό, μετατρέποντας τες σε εργαλείο διαλόγου μεταξύ του μέσου και του αποδέκτη του. Ο χώρος της κυκλικής ορχήστρας και το κινηματογραφικό κάδρο του σκηνοθέτη μεταδίδουν την εμπειρία του πόνου της ήττας του παλιού και τη σφοδρή επέλαση της νίκης του καινούργιου. Οι δημιουργοί, έχοντας την ικανότητα να επικεντρωθούν στα σημεία καμπής, με την τέχνη τους αναζητούν τις πιθανές συνδέσεις όσο και τις ρήξεις με το παρελθόν.

Η αγωνία για τους κινδύνους της άκριτης εξουσίας παρουσιάζεται στον Οιδίποδα Τύραννο που περιγράφονται τα δεινά της πολιτείας μέσα από την προβληματική άσκηση της εξουσίας του ηγέτη. Ο Σοφοκλής, γιος του οπλουργού Σοφίλλου, ως πολίτης απόκτησε αξιώματα με διοικητικές ευθύνες, η ευθυκρισία και η ευσεβής του φύση τον ωθούν να ασχοληθεί με ζητήματα ηθικού επιπέδου σε σχέση με τον

²⁵⁷ Αυτό βεβαίως δεν έγινε επί της προεδρίας του Ρούσβελτ, ωστόσο τότε μίληκαν οι βάσεις. Έτσι, όταν στις 16 Ιουλίου 1944, η Irene Morgan αρνήθηκε να παραδώσει το κάθισμά της σε λευκούς επιβάτες και να μετακομίσει στο πίσω μέρος ενός λεωφορείου Greyhound ενώ ταξιδεύει από το Gloucester County της Βιρτζίνια στη Βαλτιμόρη του Μέριλαντ, συνελήφθη και καταδικάστηκε στα δικαστήρια της Βιρτζίνια για παραβίαση κρατικού καταστατικού που απαιτούσε φυλετικό διαχωρισμό σε όλα τα δημόσια οχήματα. Η NAACP άσκησε έφεση ενώπιον του Ανώτατου Δικαστηρίου. Στις 3 Ιουνίου 1946, με απόφαση 6 προς 1, το δικαστήριο αποφάνθηκε ότι το καταστατικό της Βιρτζίνια ήταν αντισυνταγματικό όταν εφαρμόστηκε στους επιβάτες των διακρατικών μηχανοκίνητων οχημάτων, διότι επιβάρυνε αδικαιολόγητα το διακρατικό εμπόριο.

²⁵⁸ Η οπτική γωνία θα είναι πάντα η γωνία ενός υποκειμένου που βλέπει και ακούει. Τα πλάνα σεκάνς, από την είσοδο των συμμαχικών δυνάμεων στο Αάουσβιτς, από τη δολοφονία του Κένεντυ, από την πτώση των δίδυμων πύργων κ.ά. είναι τραβηγμένα από μια θέση που έχει επιλέξει, συνειδητά ή όχι ο κινηματογραφιστής/Παζολίνι,(1989):6,7

²⁵⁹ OTIS FERGUSON, (1941) <https://newrepublic.com/article/133154/making-sense-citizen-kane>

²⁶⁰ Όπως το σενάριο, η σκηνοθεσία, η φωτογραφία, τα σκηνικά και η υποκριτική

άνθρωπο και το άγχος των επιλογών του. Το έργο παρουσιάστηκε το 428 π.Χ. περίπου, εν μέσω του πελοποννησιακού πολέμου, την ώρα που ο αθηναϊκός έλεγχος αποδυναμώνεται και η πολιτική αστάθεια αυξάνεται. Μέσα σε ένα κλίμα γενικευμένης αστάθειας, αναπτύσσεται μια τάση για εφησυχασμό και αποπομπή ευθυνών, φαινόμενο στο οποίο βοήθησε μια σειρά από δράσεις, όπως η παραγωγή χρησμών, η εμπορία της μαντικής και η ψευδολογία. Ο Σοφοκλής αντιλαμβάνεται την αναγκαιότητα της πολιτικής αντιμετώπισης απέναντι στην εξάπλωση του λαϊκισμού και της αποκάλυψης της αλήθειας έναντι της απάτης, των fake news που γίνονται viral όπως θα λέγαμε σήμερα. Ο ποιητής επιλέγει τη Θήβα, μια άλλη Αθήνα και τον Οιδίποδα έναν άλλο Περικλή²⁶¹ γνωρίζοντας ότι ανάμεσα στους θεατές της παράστασης υπάρχουν πολλοί μικροί «Οιδίποδες»²⁶² η αμφισβήτηση του χαρισματικού ηγέτη, λειτουργεί σαν ερώτημα που μεταβαίνει στους υπευθύνους πολίτες της πόλης κράτους. Έτσι, στον μύθο του επικεντρώνεται στις καταστροφικές συνέπειες των χρησμών και των χρησμολόγων που προκαλούν μια σειρά από δεινά²⁶³. Ο ήρωας-ηγέτης βρίσκεται εγκλωβισμένος στην παγίδα των λέξεων καθώς σταδιακά γίνονται οι κατηγορίες που στρέφονται εναντίον του²⁶⁴.

Στο ίδιο κλίμα κινείται και ο και σκηνοθέτης Όρσον Γουέλς που γεννήθηκε στις 6 Μαΐου 1915 στην Κένεσι του Ουισκόνσιν²⁶⁵ πέρασε δύσκολη παιδική ηλικία αλλά είχε μια πολύ καλή εκπαίδευση. Ο Γουέλς²⁶⁶ κοινωνικά ευαίσθητος και πολιτικά αφυπνισμένος, ανέβασε πρώτος με έναν θίασο μαύρων ηθοποιών τη διασκευή του Macbeth ενώ η παραγωγή Julius Caesar με σύγχρονα κουστούμια στο στυλ της φασιστικής Ιταλίας, ήταν ένα πολιτικό σχόλιο μια τεράστια απήχηση. Ως ιδιοφυΐα τα ταλέντα του γοήτευσαν το Χόλιγουντ με αποτέλεσμα το 1940 κατόπιν παραγγελίας την RKO²⁶⁷ να γράψει, να σκηνοθετήσει και να παράγει δύο ταινίες²⁶⁸. Η πρώτη του

²⁶¹Το έργο ανεβαίνει σε μια κρίσιμη συγκυρία το 429, που είναι η χρονιά του θανάτου του Περικλή.

²⁶² D. Wiles, (2009):122.

²⁶³ T.B.L Webster, (1997):42

²⁶⁴Vernant/Naquet, (1988):40-43

²⁶⁵ Οι γονείς του, ο Richard και ο Beatrice, ήταν και οι δύο απίστευτα φτωχοί άνθρωποι ο πατέρας του, εφευρέτης και η μητέρα του πιανίστρια, αλλά η παιδική του ηλικία δεν ήταν εύκολη. Οι γονείς του Γουέλς χώρισαν όταν ήταν 4 ετών και ο Beatrice πέθανε από τον ίκτερο όταν ήταν 9 ετών..

²⁶⁶ Η σταθερότητα βρέθηκε με τη φροντίδα του κηδεμόνα του Maurice Bernstein, ο οποίος είδε τα δημιουργικά ταλέντα το και τον έγραψε στη σχολή Todd στο Woodstock του Illinois, όπου ο Όρσον Γουέλς ανακάλυψε το πάθος του για το θέατρο.

²⁶⁷ Αμερικανική κινηματογραφική εταιρεία παραγωγής και διανομής. Ήταν μία από τις Πέντε Μεγάλες κινηματογραφικές εταιρείες του Χόλυγουντ της Χρυσής Εποχής

ταινία «Πολίτης Κέιν», είναι ένα επαναστατικό έργο τέχνης. Η ταινία, προτάθηκε για συνολικά εννέα βραβεία Ακαδημίας και κέρδισε τελικά μόνο αυτό του καλύτερου σεναρίου. Ο «πολίτης Κέιν», που είναι η άνοδος και η πτώση του ανθρώπου μέσα από το πρόσωπο ενός μεγαλοεκδότη, αναπτύσσεται μια πλοκή που βασίζεται στο αίνιγμα με άξονα τη τελευταία λέξη του Κέιν «tosebud» (ροδανθός). Η έρευνα επικεντρώνεται στις περιοχές αδιαφάνειας αυτής της λέξης - χρησμού που με τη πολυσημία και την αμφιλογία της γίνεται κατανοητή στη διάρκεια του έργου ως ένα τραγικό μήνυμα.



Εικόνα 21 Εικόνα 22

Ο Κέιν (αριστερά) όπως και Ο Οιδίπους (δεξιά) έρχονται με τον αέρα του αναμορφωτή να λύσουν γόρδιους δεσμούς, είναι εκσυγχρονιστές με στόχο τον εκδημοκρατισμό της κοινωνίας και την μείωση της αδικίας αλλά καταλήγουν αμήχανοι να υπομένουν τα δεινά των επιλογών τους Μέσα από τον δυναμισμό και τις αντιφάσεις του αποδεικνύει τόσο το μέγεθος του αυτόνομου ατόμου, όσο και τους κινδύνους εξαιτίας του. Η ανάγκη για ένα πλαίσιο οργάνωσης με άξονα την πόλη και το κοινό καλό έρχεται μέσα από δοκιμασία του ενός που αντανακλά δοκιμασία των πολλών. Στα δύο έργα, η πόλη εκπροσωπείται ισχνά, από μια ομάδα ανθρώπων που επηρεάζονται, φοβούνται, ανησυχούν και υπακούουν σε έναν χαρισματικό κυβερνήτη που τους φροντίζει και τους χειραγωγεί. Ο Οιδίπους τους αποκαλεί τους παιδιά μου.²⁶⁹ Ενώ ο Κέιν στριμώχνει τους συνεργάτες και συντρόφους στον ρόλο του θεατή- χειροκροτητή. Η άσκηση ηγεσίας άλλωστε είναι μια δραστηριότητα μεγάλου

²⁶⁸ Η συμφωνία έδωσε στον νεαρό σκηνοθέτη συνολικό δημιουργικό έλεγχο, καθώς και ένα ποσοστό των κερδών, που εκείνη την εποχή ήταν η πιο προσοδοφόρα συμφωνία που έγινε ποτέ με έναν μη προβεβλημένο κινηματογραφιστή. Ο Γουέλς ήταν τότε μόλις 24 χρονών.

²⁶⁹ Α. Κουταλόπουλος,(2004): 17-23

υψηλού ηθικού επίπεδου, για να αφήνεται ανεξέλεγκτη και να προσφέρεται δίχως κόπο σε κάθε πολίτη. Ωστόσο τόσο Σοφοκλής όσο και ο Γουέλς θεωρούν την εξουσία του λαοπρόβλητου ηγέτη αμφισβητήσιμη²⁷⁰, ειδικά όταν οι αξίες και οι ενέργειες, τους παρεκκλίνουν προς την έπαρση, την υποτίμηση και εν τέλει την ιδιοτέλεια, οδηγώντας τους σε εναλλασσόμενους ρόλους θύτη και θύματος.

Οι δύο ήρωες, που φαίνονται κραταιοί, είναι στην ουσία αποκλίνοντες, χαμένοι σε ένα πλέγμα διαφορούμενων λέξεων, που παίρνουν τη μορφή της τραγικής ειρωνείας. Ανεπίγνωστα ο Οιδίποδας και ο Κείν προφέρουν λέξεις-προειδοποιήσεις που έχουν διττή σημασία τρεις φορές οι χρησμοί «κρούουν τον κώδωνα» ο πρώτος μέσω του Λάιου, ο δεύτερος στο ίδιο και ο τρίτος στον Κρέοντα²⁷¹. Οι χρησμοί μπορεί να είναι αινιγματικοί και η ερμηνεία τους έγκειται στον χαρακτήρα και το ήθος του ενδιαφερόμενου²⁷². Ο Κείν, λίγο πριν πεθάνει, προφέρει τη λέξη: «Ροδανθός» και επάνω της πλέκονται, σαν ένα αίνιγμα οι πράξεις του ήρωα με όλες τις συνέπειες τους.

Ο Οιδίπους παρότι διανύει το δρόμο της άγνοιας μη κατανοώντας τις πράξεις και τα λόγια του στο τέλος αποφασίζει να υπερασπιστεί την ορθή λογική και γοργά δίχως πια φόβο για το κόστος της αλήθειας, αναλαμβάνει την ευθύνη και τιμωρεί τον υπαίτιο της συμφοράς. Τότε δίνει την τελευταία του διαταγή *«Πάρτε με βγάλτε με μια ώρα πιο μπρος έξω από τη χώρα, καλοί μου βγάλτε με εμένα της κακιάς της ώρας το παιδί»*²⁷³. Ο Οιδίποδας βιώνει την οδύνη της ήττας και γκρεμίζεται. Η απόφαση του να ακολουθήσει την αλήθεια είναι η έσχατη λύση, όταν η η αλαζονεία και η άγνοια δεν τον βοηθούν πια. Άλλωστε, είναι πια μάταιο, σε όλη του τη ζωή πασχίζει να απομακρυνθεί από τον χρησμό, που του προφητεύει τον χαμό του, αλλά όλες οι πράξεις τον φέρνουν όλο και πιο κοντά στον χρησμό.

²⁷⁰ C. Atack (2012) : 5.

²⁷¹ Α. Κουταλόπουλος ,(2004):26-39 Στο έργο ακούγονται τρεις χρησμοί, ο πρώτος που δόθηκε στο Λάιο κι έλεγε ότι θα σκοτωθεί από το παιδί που θα αποκτούσε με την Ιοκάστη, ο δεύτερος δόθηκε στον Οιδίποδα και έλεγε ότι θα σκοτώσει τον πατέρα του και θα παντρευτεί τη μητέρα του και ο τρίτος δόθηκε στον Κρέοντα και πρόσταξε το διωχθεί το μίasma

²⁷² Α. Κουταλόπουλος (2004):26-39

²⁷³ C. Atack, (2012):pdf.:190

Από την άλλη ο πολίτης Κέιν, σχόλιο του Γουέλς για τον μεγαλοεκδότη Χιρστ²⁷⁴, παρότι έζησε φτωχά έως τα επτά του χρόνια δεν είναι το σύμβολο του αυτοδημιούργητου ανθρώπου, δεν είναι ένα αουτσάιντερ, καθώς ο πλούτος του δόθηκε και μεγάλωσε όπως και ο Οιδίπους, διαμορφώνοντας μια προσωπικότητα ενός αγέρωχου, παρορμητικού, γοητευτικού και χαρισματικού αλλά αλαζονικού ηγέτη. Η ιστορία του ξεκινάει με ένα μεταθανάτιο ρεπορτάζ για τη ζωή του ως μεγιστάνα του τύπου, ενώ κατόπιν ένας δημοσιογράφος ο Thomson ψάχνει να βρει τι σημαίνει η λέξη ρούζμπαντ που ψιθύρισε στη νοσοκόμα του λίγο πριν πεθάνει. Ο δημοσιογράφος επιχειρώντας να λύσει το μυστήριο παίρνει συνεντεύξεις από φίλους και συνεργάτες του μεγαλοεπιχειρηματία οι όποιοι μια σειρά από φλας μπακ ξετυλίζουν τη ζωή του Κέιν. Έτσι, μαθαίνει πολλά για την παιδική ηλικία του Κέιν και για την φτώχεια που βίωσε ως παιδί, μέχρι τη στιγμή που βρέθηκε ένα μεγάλο χρυσωρυχείο σε ένα κτήμα της μητέρας του. Η υπερπροστατευτική μητέρα του δεν διστάζει να τον αποχωριστεί για να του εξασφαλίσει ένα μέλλον, αναθέτοντας την ανατροφή και την εκπαίδευσή του στον νέο του κηδεμόνα και διαχειριστή της περιουσίας τραπεζίτη Thatcher . Ο Θάτσερ δεν φαίνεται να το έχει αναθρέψει ιδιαίτερα αυστηρά μια και ο Κέιν στα εικοσιένα του χρόνια έχει τη δύναμη, την αποφασιστικότητα αλλά και το πείσμα να εναντιωθεί στο κηδεμόνα του. Αναλαμβάνει μια μικρή επαρχιακή εφημερίδα και σ λίγο καιρό την δημιουργεί έναν εκδοτικό κολοσσό, στα πρότυπα εργασίας του φορντικού μοντέλου²⁷⁵ έναν μοχλό επιρροής όλης της χώρα και επάνω του κτίζει την καριέρα του. Η μέθοδος του είναι: η πάρωση των υπαλλήλων του για τη μάχη της είδησης, η πρόσληψη των καλύτερων δημοσιογράφων, η εξαγορά συνεργατών και η εξόντωση των αντιπάλων. Κάνει έναν λαμπρό γάμο με την ανιψιά του προέδρου της Αμερικής, γίνεται λαοφιλής ασκώντας

²⁷⁴ Ο λόγος για τον αμερικανό μεγαλοεκδότη Γουίλιαμ Ράντολφ Χιρστ, η δίψα του οποίου για εξουσία αλλά και η μεγαλομανία του ενέπνευσαν τον «Πολίτη Κέιν» του Όρσον Γουέλς. Δεν ήταν και πολλά αυτά που δεν έκανε ο σκοτεινός μιντιάρχης των ΗΠΑ για να μετατρέψει τη φυλλάδα που κληρονόμησε από τον πατέρα του σε μιντιακή αυτοκρατορία και κράτος εν κράτει της Αμερικής, αφήνοντας παρακαταθήκη νέες δημοσιογραφικές μεθόδους που σήμερα ονομάζουμε «κιτρινισμό» και «σκανδαλοθηρία». <https://www.newsbeast.gr/portrait/arthro/1987212/o-skotinos-megistanas-tou-tipou-gouiliam-rantolf-chirst>

²⁷⁵ Φορντισμό εννοούμε ένα σύστημα οργάνωσης της παραγωγής βασισμένο σε γραμμές συναρμολόγησης μέσα σε ένα καθετοποιημένο εργοστάσιο με χρήση μηχανικής τεχνολογίας σημαίνει επίσης και ένα κοινωνικό σύστημα συσσώρευσης βασισμένο στη μαζική παραγωγή και κατανάλωση που προϋποθέτει τη δυνατότητα διαρκώς αυξανόμενης κατανάλωσης από ολοένα και μεγαλύτερα τμήματα του πληθυσμού <https://eclass.upatras.gr/modules/document/file.php>

έναν λόγο υπέρ του απλού ανθρώπου, απέναντι στο μονοπώλιο του καπιταλισμό, ενώ καταφέρνει να φτάσει ως και την υποψηφιότητα του προέδρου των Η.ΠΑ²⁷⁶.

Στις παρακάτω εικόνες βλέπουμε τις δύο γυναίκες της ζωής, τη μητέρα αριστερά και τη σύζυγο δεξιά του ενδιαφέρον η ομοιότητα τους,



Εικόνα 23 Εικόνα 24

.Ο Κέιν όμως δε θα διστάσει να καταστρέψει τη φήμη του και θα χάσει τις εκλογές, καθώς ένας δεσμός του με μία τραγουδίστρια, που θα γίνει η δεύτερη σύζυγός του και η απερίσκεπτη αλαζονεία του ενεργοποιούν ένα καθεστώς σκανδαλοθηρικού τύπου που ο ίδιος είχε πρώτος εγκαινιάσει. Χτυπημένος από το κραχ της Wall Street και από την προσωπική του ήττα σαν πολιτικός ηγέτης απογοητεύεται και απομονώνεται γίνεται μια μακρινή φιγούρα, αποχαυνωμένος και παράλυτος από τα μυθικά πλούτη του.

Η ιστορία του βασίζεται στο αίνιγμα «Ρόυζμπαντ», την τελευταία του λέξη που θα παραμείνει ένα μυστήριο, το οποίο σχετίζεται με τις τελευταίες στιγμές αθωότητας και ευτυχίας της παιδικής ηλικίας του που έπαιζε στο χιόνι πριν ο «διορισμένος» - κηδεμόνας ο τραπεζικός σύμβουλος τον πάρει μακριά για να τον προετοιμάσει για τη μοναχική ζωή του αμερικανού ολιγάρχη του 20^{ου} αιώνα. Στην επόμενη εικόνα βλέπουμε τη συνάντηση με τον νέο του κηδεμόνα

²⁷⁶ <https://www.sparknotes.com/film/citizenkane/summary/>



Εικόνα 25

Η αντίφαση μεταξύ του εαυτού που επιθυμεί να είναι ο καλύτερος και η επιθυμία του να υφαρπάξει την εξουσία τον οδηγεί σε μια διαρκή αλληλοαναίρεση που καταλήγει στην τραγικότητα²⁷⁷. Η εικόνα είναι ενδεικτική, καθώς σχολιάζει μέσω του χορού την κομβική αλλαγή του Κέιν²⁷⁸.



Εικόνα 26

Ο σοσιαλιστής Κέιν αντικαθίσταται με μια χορευτική κίνηση και ένα τραγουδάκι από έναν φιλοκυβερνητικό Κέιν φιλόδοξο μελλοντικό πολιτικό που αλλάζει ατζέντα, έναν τυχοδιώκτη που διψάει για εξουσία και συνάπτει γάμο με την ανιψιά του προέδρου

²⁷⁷ Το μανιφέστο που συνέταξε με τους συνεργάτες της νεότητας, του ότι θα είναι ένας ακούρατος φρουρός των δικαιωμάτων του πολίτη και η αταβιστική- ασύνειδη δύναμη του για έλεγχο και εξουσία θα είναι το πεδίο της τραγικότητας του. Ο φίλος και συνοδός των πρώιμων χρόνων θα θυμηθεί τον χορό των δημοσιογράφων και το χιουμοριστικό τραγούδι «the always a chance that of course , they'll change Mr Κέιν without his knowing it»

²⁷⁸ M. Dixon, K. Murphy, A. Hughes, (2016):27-34

των ΗΠΑ. Στο τέλος το μικρό αγόρι που αποκολλάται από το περιβάλλον του για να σωθεί από τη μιζέρια, εξελίσσεται σε έναν θλιμμένο γέρο που συσσωρεύει πλούτο και εξαναγκάζει τους πάντες να τον υπηρετούν.



Εικόνα 27

Ποιες είναι οι επιλογές του Κέιν; Από παιδί είναι περιορισμένες ελέγχει τα όρια που του επιτρέπουν να ελέγχει και ορίζει ένα περιορισμένο πεδίο αποφάσεων και επιλογών. Στον Πολίτη Κέιν έννοια του πολίτη αποκτά ειρωνική έννοια γεγονός που αποτελεί σημείο σύνδεσης με την τραγωδία του Σοφοκλή ό όρος πολίτης στην ταινία έχει πολλές νοηματικές αποχρώσεις από την καθησυχαστική προστατευτική απόχρωση έως την απειλητική ενσάρκωση.

Οιδίπους Τύραννος Πολίτης Κέιν οι πολίτες

Οι άνθρωποι γύρω από τη ζωή των δύο ηγετών είναι, σε γενικές γραμμές, αδύναμοι. Από τη μια υπάρχουν γέροντες που φοβούνται ή πολίτες που βρίσκονται σε σύγχυση και αγωνία και από την άλλη αδηφάγοι δημοσιογράφοι που ψάχνουν στα σκοτεινά ένα σκάνδαλο. Επίσης, υπάρχουν και αδύναμοι φίλοι που δυσκολεύονται να αναλάβουν ρόλο και αρκούνται να παρακολουθούν από το περιθώριο. Προσπαθώντας να καταλάβουν και να απαντήσουν σε ερωτήματα που δεν ξέρουν να πιστέψουν ή να μη πιστέψουν, δεν ξέρουν να πάνε πίσω ή μπρος²⁷⁹ και ταυτόχρονα αγωνίζονται να διασώσουν ένα σύνολο θεσμών και αντιλήψεων²⁸⁰. Ο χορός, στον Οιδίποδα, είναι οι πολίτες που δομούν την ταυτότητα τους με βάση την πίστη και το γένος, ενώ η

²⁷⁹ Σοφοκλής, (2011):136

²⁸⁰ Kitto (1985):.221

ενεργός συμμετοχή στα κοινά είναι για εκείνους μια συλλογική διαδικασία και όχι μια πράξη αυτονομίας. Στην Αθήνα, όμως, του Σοφοκλή η ατομική ευθύνη διεκδικεί τον χώρο, ενώ η συλλογική ευθύνη δεν αποτελεί πια το προαπαιτούμενο της κοινής ζωής²⁸¹. Ο χορός βρίσκεται εγκλωβισμένος μέσα σε έναν κόσμο σπαραγμένο από αντιφάσεις, καθώς και από την ενοχή και την νοσταλγία για τους ηρωικούς χρόνους. Το ίδιο συμβαίνει και με τους ανθρώπους που βρίσκονται γύρω από τον Κείν είναι κάτω από την επιρροή του μεγαλοεκδότη δένονται» μαζί του, ταυτίζονται και δεν τον κρίνουν, όχι γιατί δεν καταλαβαίνουν τον κίνδυνο αλλά γιατί έχουν μάθει να ακολουθούν τους ισχυρότερους νομίζοντας ότι έτσι απελευθερώνονται από τις ευθύνες και τις ενοχές τους.²⁸² Μάλιστα, λογαριάζουν τη νίκη του σαν δική τους, ενώ ως το τέλος πιστεύουν ότι μπορεί να αλλάζουν τους ρόλους και ότι μπορεί κάποια στιγμή να γίνουν και αυτοί σαν και τον ηγέτη,



Εικόνα 28

Αντίστοιχα, ο χορός στον Οιδίποδα, όταν πια εξαπατάται, αντιδρά με στωικότητα δίχως να μπορεί να επιδράσει γιατί έχει χαρακτηριστικά ενός απρόσωπου αθροίσματος και όχι ενός δυναμικού συνόλου από ατομικές προσωπικότητες που να μπορεί συνδεθεί κριτικά με τη ενέργεια του κεντρικού χαρακτήρα. Αρκείται στο να ελπίζει αβέβαιος, να παρακολουθεί τον Οιδίποδα να κατακρημνίζεται από τα γεγονότα και να προειδοποιεί, «...Αν τώρα καταρρεύσουμε θα λησμονήσουμε για πάντα τα χρόνια που κυβέρνησες στην πόλη... Αν λαχταράς να κυβερνάς αυτή την επικράτεια καλύτερα να κυβερνάς ανθρώπους παρά να βασιλεύεις στο κενό»²⁸³. Η αντίσταση απέναντι στην αλαζονεία του ηγέτη έρχεται μέσω του ενός και

²⁸¹ H.D.F.Kitto, (1985):212

²⁸²

²⁸³ Σοφοκλής (2011):112

συγκεκριμένα από τον πολίτη Τειρεσία. Ο Τειρεσίας είναι εκφραστής των παλιών θεσμών και υπερασπίζεται το δικαίωμα δημόσιας γνώμης, εκφράζεται με γνώση και φιλαλήθεια. Η παρουσία του μάντη συμβολίζει την ευγενική καταγωγή που μπορεί να είναι αποδυναμωμένη στη δημοκρατία διατηρεί όμως την αίγλη του αρχαϊκού πολιτισμού²⁸⁴. Αν και ο συμβολισμός της τυφλότητας του μάντη μπορεί να είναι μειωμένης ισχύος, ωστόσο είναι εύγλωττος μέσω της ικανότητάς του να γνωρίζει το παρελθόν και να διαβλέπει το μέλλον. Η φυσική τυφλότητα αντιπαρατίθεται με την εγωιστική τυφλότητα. Ο Τειρεσίας στην ανάπτυξη της επιχειρηματολογίας του κατηγορεί τον Οιδίποδα ως φονιά, «...Εσύ είσαι ξαναλέω φονιάς του ανθρώπου που ζητάς τον φονιά...» και δεν φοβάται να του μιλήσει με τόνο αυστηρό «...Και αν είσαι βασιλιάς, σ' αυτό καν πρέπει να γίνουμε ίσοι και να αντιμιλήσω σαν ίσος 'κι αυτό είναι δικαίωμα μου»²⁸⁵. Η συμβολή του Τειρεσία είναι εξαιρετικής σημασίας, όχι μόνο για τη μεταστροφή του Οιδίποδα αλλά και για τον χορό, δηλαδή τους πολίτες που αρνούνται την ενοχή του Οιδίποδα, καθώς τον νοιώθουν σαν πατέρα παρά σαν έναν δοτό βασιλιά.²⁸⁶ Προτιμούν τις θυμοσοφίες παρά τη σύγκρουση *Η έπαρση τον γεννάει τον τύραννο η έπαρση που αν μάταια παραφορτωθή...θα πέση μες τον ορθόκρεμο ολέθρο...*²⁸⁷. Το υπονοούμενο του Σοφοκλή για τον αυτάρεσκο ηγεμονικό τρόπο της διακυβέρνησης του Περικλή, είναι σαφές²⁸⁸ Η φύση του χορού είναι συναισθηματική και αν και η σχέση του με τον μονάρχη είναι στενή περιορίζεται στις συμβουλές, παρακολουθώντας τον να οδηγείται στον γκρεμό και σχολιάζει το αναπόδραστο της ειμαρμένης, «...τη δικιά σου μοίρα παράδειγμα παίρνω ταλαίπωρε Οιδίποδα και τιποτ' απ' τα ανθρώπινα δε μακαρίζω»²⁸⁹ και άλλοτε θρηνεί «...Άμποτε άμποτε ποτέ να μη σε βλεπα ..» Προβάλλοντας το στοιχείο της μοίρας σχολιάζει την αστάθεια της πολιτικής εξουσίας που μπορεί από τη μια στιγμή στην άλλη να ανατραπεί με μοιραίες συνέπειες, «μη βιαστείς να μακαρίσεις άνθρωπο πριχού τη ζωής διαβεί το τέρμα δίχως να γευτεί κακό»²⁹⁰. Η πικρή διαπίστωση μετατρέπει τη λύπη σε αφύπνιση, έτσι ώστε ο χορός στο τέλος γνωρίζοντας ότι βρίσκεται σε ένα σύνολο εκφράζει μοναδικά ως ένας ομιλών τη σκέψη του για την ανθρώπινη μοίρα.

²⁸⁴ C. Meier, (1997):244.

²⁸⁵ Σοφοκλής, ό.π.,129-131

²⁸⁶ Christian Meier, ό.π.,σελ.242

²⁸⁷ Σοφοκλής, .,(2012):159

²⁸⁸ Ο Περικλής χρησιμοποιούσε τα χρήματα των συμμάχων για την ανοικοδόμηση των μνημείων της Αθήνας

²⁸⁹ Σοφοκλής, ό.π 183

²⁹⁰ ό.π.,199



Εικόνα 29 Εικόνα 30

Οι άνθρωποι γύρω από τον Κέιν είναι, αρχικά, οι δημοσιογράφοι που πλαισιώνουν τον νεκρό Κέιν καιροσκοπικά, μοιάζουν με αδηφάγα αρπακτικά με κίνητρα ιδιοτελή, τους παρακολουθούμε να περπατούν σε σκοτεινούς διαδρόμους και όπως τα αρπακτικά ψάχνουν για το θήραμα τη νύχτα έτσι και αυτοί αναζητούν την είδηση.



Εικόνα 31



Εικόνα 32

Οι άνθρωποι του στενότερου περιβάλλοντος του Κέιν, όπως αναφέραμε, διαμορφώνουν μια παθητική συμπεριφορά, καθώς είναι καθηλωμένοι από τη γοητεία του και αντιδρούν ελάχιστα συνήθως με στήριξη το αλκόολ. Ένας από τους χαρακτήρες είναι ο Jedediah Leland, του Κέιν από το κολλέγιο, έμεινε ως ένας πιστός ακόλουθος της εταιρίας και κατέληξε σύμφωνα με τα λόγια του ίδιου ένα «ανδρείκελο». Έδωσε στον Κέιν μια έντονη αφοσίωση, η οποία και ποτέ δεν έγινε φιλία και ως αντάλλαγμα πήρε την δουλειά ως κριτικός δράματος στις εφημερίδες του Κέιν. Είναι ωστόσο ο μόνος που του ασκεί ένα είδος κριτικής, όταν καλείται να γράψει την κριτική για το θλιβερό επαγγελματικό ντεμπούτο της Σούζαν της δεύτερης γυναίκας του Κέιν ο Λελαντ βιώνει το δίλλημα του παθητικού πολίτη, που από τη μια δεν έχει την πονηριά να επιβάλει την άποψή του αλλά και ούτε το σθένος να την εκφράσει σαφώς και έτσι καταρρέει μεθυσμένος πάνω στην γραφομηχανή.

ο Κέιν ,στην επόμενη εικόνα, υπό το διστακτικό βλέμμα του συνεργάτη του αποφασίζει να γράψει την αλήθεια και αποτελείώνει ο ίδιος το άρθρο που δεν τόλμησε εκείνος



Εικόνα 33

Σε μια κρίσης αυτογνωσίας συνδεδεμένη με τη μανία αυτολύπησης, μαζοχιστικής άμυνας και απόγνωσης ο Κέιν καταδικάζει τον εαυτό του, γράφει έναν κόλαφο για την νεαρή καλλιτέχνη και σύζυγο του, έργο που ο ίδιος όχι μόνο χρηματοδότησε αλλά και δημιούργησε. Με την πράξη του στέλνει το μήνυμα ότι είναι ευάλωτος Η εικόνα που θέλει και έχει αποφασίσει να δείχνει δεν τον ακολουθεί πια . Η έκθεση του, είναι και το τέλος του μετά από αυτό ο Κέιν στην αποσύρεται και γίνεται μια σκιά του εαυτού του.

Η δομή της αφήγησης

Στο επίπεδο του σεναρίου τη δράση πυροδοτούν δύο ξεχωριστά γεγονότα, από τη μια η ομάδα δημοσιογράφων που ψάχνει για πληροφορίες και από την άλλη ο Κέιν και το περιβάλλον του. Όλα μοιάζουν με σαν μια αστυνομική έρευνα στην οποία ψάχνουμε να εντοπίσουμε τα στοιχεία που λείπουν. Έτσι, η έρευνα εστιάζεται στη χρονική συνέχεια των γεγονότων της ζωής του, μέσα από αφηγήσεις που μοιάζουν κομμάτια ενός παζλ που καλείται να τα ενώσει ο θεατής. Η χρήση των αναδρομών flash back και ο συνδυασμός από ελλειπτικές και συνθετικές αφηγήσεις που συμπυκνώνουν την πλοκή επιτρέπει τον θεατή να «κολλήσει» τα κομμάτια ενώ η κινηματογράφηση διεισδύει στα κρυμμένα μυστικά που περιβάλλουν τη ζωή του.

Η ταινία ξεκινάει με ένα μυστήριο ένα fade in²⁹¹ που αποκαλύπτει μια ταμπέλα που γράφει *απαγορεύεται η είσοδος*. Μια απόκοσμη αίσθηση γεμάτη από ομίχλη στο σκοτάδι μας θυμίζει την απομόνωση που ο λοιμός φέρνει στην πόλη των Θηβών και λειτουργεί σαν απαγόρευση για κάθε διέλευση σε ένα άλλο βασίλειο, αυτό του Οιδίποδα. Οι σκηνικές οδηγίες στη δραματουργία του Σοφοκλή, ήδη από την έναρξη δημιουργούν ένα περιβάλλον, αβέβαιο και δυσάρεστο. Οι εναλλαγές της εικόνας στον λόγο του ιερέα είναι εμφανείς *Η πόλη συνταράζεται.. δεν μπορεί κεφάλι να σηκώσει ..σαπίζουν οι καρποί της γης... ψοφούν βοδιών κοπάδια*. Έτσι, η αντιστοιχία των αντιθέσεων στον Οιδίποδα δημιουργεί συνεχή επεισόδια που εναλλάσσουν την προσμονή με τη ματαίωση²⁹². Το στοιχείο του μυστηριώδους επί σκηνής, απλώνεται στον χώρο και στον χρόνο, διεισδύει σαν ένα μοτίβο που δημιουργεί ένα σχέδιο που κατασκευάζει ένα περιβάλλον στο οποίο εισχωρούν η αγωνία αβεβαιότητα.



Εικόνα 34 Εικόνα 35

²⁹¹ Η σκοτεινή οθόνη που βαθμιαία φωτίζεται καθώς εμφανίζεται ένα πλάνο D.Bordwell K.Thompson ,(2004):530-35

²⁹² Κουταλόπουλος,(2004):16



Εικόνα 36

Η κάμερα κινείται συνεχώς προς τα πράγματα, που ίσως αποκαλύψουν τα μυστικά του χαρακτήρα, ενώ ο ήχος του κεραυνού μας μεταφέρει ένα κλίμα απειλής. Ακολουθούν μια σειρά από πλάνα που οδηγούν σε έναν σκοτεινό πύργο. Ο σκοτεινός φωτισμός και η δυσοίωνη μουσική μας εισάγουν από την αρχή της ταινίας στην απόκοσμη περιοχή της αβεβαιότητας. Η κάμερα αναλαμβάνει μια κίνηση διείσδυσης με τρόπο που δηλώνει ότι ερευνά εκεί που δεν υπάρχουν εύκολες αλήθειες. Ενώ πλάνα πάνω σε γερανό²⁹³ υποδηλώνουν μια δυναμική ανεμοστρόβιλου γεμάτη περιέργεια και σασπένς.



Εικόνα 37

²⁹³ Ανυψωτικό μηχανήμα που τοποθετείται η μηχανή λήψης

Ο Όρσον Γουέλς τείνει να εξαλείψει το cut²⁹⁴. Όπως και ο τραγικός ποιητής, σκηνοθέτης επιδιώκει την ενιαία αφήγηση. Στην περίπτωση του Οιδίποδα αναλαμβάνει ο χορός και αγγελιοφόρος με τις λέξεις

*Πάνω στην ώρα τον μελέτησες· αυτοί εδώ μου γνέφουν πως ο Κρέοντας τώρα φτάνει
Χαρούμενος μου φαίνεται αλλιώς δεν θα είχε στο κεφάλι στεφάνι από πολύκαρπη
δάφνη*²⁹⁵

Φανταζόμαστε ότι όλος ο χορός στρέφει τα σώματα του στην πλευρά της εισόδου, εντείνοντας την αγωνία των θεατών ενώ, ευθύς αμέσως, με μια διαφορετική κίνηση χαλαρώνει την ένταση, δημιουργώντας και οπτικές αντιθέσεις που διεγείρουν το ενδιαφέρον. Οι κινήσεις στον Πολίτη Κέιν υποδηλώνονται από τις τεχνικές voice over²⁹⁶, φλας μπακ και της σκηνοθεσίας του βάθους πεδίου²⁹⁷. Το κάθε πλάνο κατ' αυτόν τον τρόπο, γίνεται μια πολύπλοκη μονάδα στην οποία οι τεχνικές της οπτικής αφήγησης, επιτρέπουν μια συνθετική σκηνοθεσία όπου οι κινήσεις μέσα στο πλάνο τείνουν να αντικαταστήσουν κάθε αλλαγή. Ο σκηνοθέτης κατευθύνει το βλέμμα του θεατή με τη διεύθυνση ηθοποιών τον φωτισμό, τα σκηνικά και τη τοποθέτηση όλων μέσα στον χώρο. Έτσι, όπως τοποθετούνται οι άνθρωποι και τα αντικείμενα αποκαλύπτουν έναν περικλειστο κόσμο στο οποίο όλα μοιάζουν να είναι προδιαγεγραμμένα. Αυτό συμβαίνει μέσα από τα καδράρισμα²⁹⁸ που εγκλωβίζουν τον Κέιν που όσο και αν προσπαθεί δεν μπορεί να ξεφύγει από το περιβάλλον του. Στην επόμενη εικόνα ο μικρός Κέιν είναι πίσω στο παράθυρο, ενώ η μητέρα του μαζί με τον νέο κηδεμόνα του κυριαρχούν στο κάδρο περιορίζοντας τον πατέρα του πίσω και αριστερά. Σε όλη την ταινία οι άνθρωποι που ορίζουν τη ζωή του θα εμφανίζονται

²⁹⁴ Κόψιμο του πλάνου. D.Bordwell K.Thompson ,(2004):530-35

²⁹⁵ Σοφοκλής (2012): 80-85

²⁹⁶ Το voice over, είναι ένα από τα κύρια δομικά συστατικά πολλών ταινιών ντοκιμαντέρ. Είναι αόρατη φωνή του αφηγητή –δημοσιογράφου που κυριαρχούσε στην ηχητική μπάνα σχεδόν σε κάθε ντοκιμαντέρ την περίοδο 1930-1960, αν και αμφισβητήθηκε έντονα είναι προσφιλής τεχνική με πολλές και πρωτότυπες προσεγγίσεις στο περιεχόμενο και στο ύφος που διατηρεί ένα ισχυρό έρεισμα στις συνήθειες των θεατών https://repository.kallipos.gr/bitstream/11419/3873/3/02_chapter_4.pdf

²⁹⁷ Βάθος πεδίου - depthof field: Είναι η ζώνη καθαρότητας που εκτείνεται μπροστά και πίσω από το φωτογραφιζόμενο αντικείμενο. Οι διαστάσεις του χώρου που περιλαμβάνει τα κοντινότερα και τα πιο μακρινά επίπεδα μπροστά από την κάμερα, όταν μεταξύ τους τα πάντα είναι νεταρισμένα. Το μέρος του οπτικού πεδίου, όπου τα αντικείμενα παρουσιάζονται καθαρά (νετ). <https://edwkinimatografos.weebly.com/lambdaepsilonixiotakappa972-kappaiotanuetamualphatauomicrongammarhoalphaphiiiotakappa974nu-972rhoomeganu.html>

²⁹⁸ Επίπεδα αφήγησης μέσα στο ακίνητο κάδρο, ο όρος είναι δάνειο από τη ζωγραφική.

μεγάλοι στον φακό όπως θα έχουν πάντα άνεση χώρου μέσα στο κινηματογραφικό κάδρο.



Εικόνα 38

Πίσω από κάθε κάδρο του Γουέλς βρίσκεται το αίνιγμα, ο χρησμός σαν ένα γρίφος, το Ρόουζμπαντ, που τυλίγει τη ζωή και τη μοίρα του ήρωα και με την τραγική ειρωνεία προδιαγράφει το μέλλον του ²⁹⁹ ταυτόχρονα όμως δημιουργεί μια προοπτική μέσα από την εναλλαγή των αντιθέσεων και συμβάλλει στην έννοια της βάθους των αισθημάτων ³⁰⁰. Στην επόμενη εικόνα λίγο μετά την ήττα του στις εκλογές, βλέπουμε στην αριστερή πλευρά το τεράστιο πόδι του Κέιν και τη μικροσκοπική φιγούρα του Λήλαντ η επιλογή του φακού ³⁰¹ που τολμά να ασκήσει κριτική στον μεγιστάνα. Ο σκηνοθέτης εντείνει τις αντιθέσεις και εμβαθύνει στις σχέσεις μέσα από την επιλογή της θέσης της μηχανής και του μεγέθους των φακών.



Εικόνα 39

²⁹⁹ Σοφοκλής (2012):791-793/J.MWalton, (2007):131-133

³⁰⁰ B. Coward,(2002): 37-45

³⁰¹ Ο φακός είναι ευρυγώνιος και αποδίδει στα αντικείμενα που βρίσκονται κοντά στην κάμερα τεράστιο μέγεθος σε σχέση με τα πιο μακρινα.

Κάθε προσπάθεια για έρευνα του γρίφου-χρησμού ακολουθείται από μια ανατροπή, τίποτε δεν συνδέει τον αλαζόνα Κέιν με τη λέξη «ροδανθό», η πορεία προς την λύση, οδηγεί σε γεγονότα που προκαλούν μεγαλύτερα ερωτήματα.. Κάθε προσέγγιση για μια βαθύτερη ερμηνεία του αινίγματος- χρησμού στριμώχνει τον Κέιν –Οιδίποδα στο σκαμνί της τιμωρίας. Στην επόμενη εικόνα λίγο μετά το κραχ του 29 ο Κέιν κλεισμένος σε ένα αρχιτεκτονικά δομημένο πλαίσιο που μοιάζει με κελί, περιορισμένος, στο βάθος, από τους δύο συμβούλους του ³⁰².



Εικόνα 40

Ακόμη και όταν είναι στο «παλάτι» του η κάμερα τον εγκλωβίζει σε ένα παράξενα μεγεθυμένο τζάκι δίπλα στο οποίο μοιάζει μικροσκοπικός σχεδόν στο μισό μέγεθος της γυναίκας του, που βρίσκεται στο πρώτο πλάνο ενώ τα αγάλματα τον «κοιτούν» απειλητικά .

³⁰² D.Bordwell K.Thompson ,(2004):400-410



Εικόνα 41

Έτσι, οι περιορισμοί της εξουσίας του Κείν από την παιδική του ηλικία έως το τέλος της ζωής του παρουσιάζονται μέσα από τις επιλογές όχι μόνο των πράξεων του αλλά και από τις θέσεις που αυτές καταλαμβάνουν στον κόσμο μέσω της θέσης κινηματογραφικής μηχανής της μιζ αν σεν³⁰³ και των γωνιών λήψης³⁰⁴. Η κινηματογράφηση του βάθους πεδίου³⁰⁵ και το συχνά μετωπικό παίξιμο των ηθοποιών διατηρεί όλη την δράση μπροστά στα μάτια μας, εμπλέκοντάς μας ακόμη περισσότερο κάθε φορά που η κάμερα κάνει τράβελινγκ προς τα πίσω και αποκαλύπτει όλους εκείνους τους ανθρώπους που αποφασίζουν και ελέγχουν τη ζωή του Κείν. Πίσω από αστυνομικό ύφος και την προσπάθεια για λύση του αινίγματος κρύβεται η τραγική φύση και ο διφορούμενος λόγος του Οιδίποδα και του Κείν. Καθώς η έρευνα θα συνεχίζεται θα υψώνεται ένας, ασαφής, αβέβαιος λόγος που ακολουθεί τους ήρωες από την έως το τέλος και διαλευκαίνοντας την υπόθεση, θα καταλαβαίνουν πως είναι ο ίδιος υπεύθυνος σ ένα παιχνίδι που όμως ποτέ δεν διάλεξαν.

³⁰³ D.Bordwell K.Thompson ,(2004):769Είναι μια έκφραση που χρησιμοποιείται για να περιγράψει το σχεδιασμό ενός θεατρικού ή ενός κινηματογράφου έργου, η οποία ουσιαστικά σημαίνει «οπτικό θέμα» μια ιστορία με οπτικοακουστικούς τρόπους (Σκηνικά Φώτα θέσεις κάμερα και κινήσεις ηθοποιών)

³⁰⁴ Ο.π

³⁰⁵ Ο.π.

*Ο Απόλλων ήταν ο Απόλλων, φίλοι, αυτός ετοίμασε τις τελετές του πάθους μου · κι εγώ μοναδικός τελετουργός μονάρχος μου λειτούργησα τη συμφορά μου*³⁰⁶

Ο Οιδίποδας όπως ο Κείν έχουν κύριο αντίπαλο αλλά και οδηγό την τύχη³⁰⁷.

Επίλογος

Θα μπορούσαμε να συνεχίζουμε για πολύ τις συνδέσεις και τις αναγωγές των δύο εποχών και των πολιτιστικών και αισθητικών τους εκφράσεων και να ασχοληθούμε με τις κοινές ρίζες των δύο. Το Αρχαίο Δράμα υπήρξε ένας καινοτόμος τρόπος επικοινωνίας, σε μια κοινωνία που βγήκε από μια αγροτικού τύπου επανάσταση και βασίστηκε σε θρησκευτικού τύπου τελετουργίες. Κατά τον ίδιο τρόπο που κινηματογράφος στις δημοκρατίες της μετά βιομηχανικής επανάστασης εδράζονταν στα λαϊκά δρώμενα του τσίρκου, του music hall και στη μυστηριακή γοητεία του σκοτεινού θαλάμου. Ωστόσο, επιλέξαμε τη σύγχρονη και πολιτιστική συσχέτιση με δομικά χαρακτηριστικά, μέσα από έρευνα στους θεατρικούς και κινηματογραφικούς, χώρους και τους θεατές τους. Στις σημασίες του κοινωνικού διαλόγου και στη συμβολή του στην κατασκευή συλλογικών νοημάτων. Κατά αυτόν τον τρόπο εστίασαμε στις αφηγήσεις και τους μύθους, καθώς αυτοί λειτούργησαν όχι μόνο σαν συγκολλητικές ουσίες των τυχοδιωκτικών και φυγόκεντρων δυνάμεων της κοινωνίας αλλά, συνέβαλαν ουσιαστικά και ιδεολογικά στη δημιουργία συλλογικής ταυτότητας. Κατόπιν επιλέξαμε δύο τραγωδίες και δύο κορυφαία δείγματα του αμερικανικού, σινεμά στα οποία και αναδείξαμε τις κοινές συνισταμένες σε σχέση με τις ταυτότητες και τις σχέσεις εξουσίας της εποχής τους . Στη συνέχεια είδαμε πως οι φιλικές αναγνώσεις των δύο έργων ανάγουν τα εικονικά τους σημεία στις δύο τραγωδίες. Κυρίως μέσα από τους τρόπους που μετατρέπουν τους μύθους σε κρίσιμα, διλήμματα που επισείουν δραματικές αλλαγές με βίαιες συνέπειες. Αναδεικνύοντας τα υλικά της αφήγησης, τη δράση, τον χαρακτήρα και τις τεχνικές αφήγησης, τόσο στο αρχαίο δράμα όσο και στο κινηματογραφικό σύμπαν διακρίναμε τις γέφυρες αναζήτησης μέσα από τη αισθητική της φόρμας³⁰⁸. Ακολουθήσαμε λοιπόν τις οδυνηρές και βίαιες

³⁰⁶ Σοφοκλής, (2012):1330

³⁰⁷ Σοφοκλής,(2012):.376-377

³⁰⁸ Thomas G. Schatz, (2013): 25.

μετατοπίσεις των ηρώων στον χώρο και τον χρόνο³⁰⁹, αιχμαλωτίσαμε την τραγική στιγμή και διακρίναμε τις χειρονομίες των χαρακτήρων τη στιγμή που «τσακίζονται» επάνω στις πράξεις τους³¹⁰. Γιατί ό,τι πριν ήταν λειτουργικό τώρα γίνεται άχθος και εγκλωβισμός, ό,τι είναι ενότητα γίνεται ένα παρελθόν που καλείται να ξεπεραστεί. Η ανάγνωση όμως του τραγικού, που μας ενδιαφέρει στην εργασία μας, δεν είναι το σύμπτωμα στα άκρα της οδύνης στην οποία έχει περιέλθει ο ήρωας λόγω ανεξέλεγκτων εσωτερικών και εξωτερικών δυνάμεων. Είναι η μετατροπή του πόνου σε ένα ερώτημα που εκλαμβάνει ο θεατής και που συνήθως τίθεται βίαια στους ήρωες: πώς είναι να ζεις σε καταστάσεις ανισότητας, ποιες είναι οι ρωγμές στα αδιέξοδα και ποια τα μυστικά μονοπάτια μετάβασης;³¹¹. Ο κινηματογράφος έχει τη δυνατότητα να κοινωνήσει το αρχαίο ερώτημα, γιατί διατηρεί τη λαϊκή βάση που συνδέεται ιδεολογικά και συμβολικά με το αρχαίο δράμα αλλά και την ανάγκη του για την απόδοση μια ανώτερης και συχνά ανεξήγητης αρμονίας. Έτσι όταν επιχειρεί να εμβαθύνει στους τρόπους μετάβασης και αφηγείται με άξονα τη βία και το τραύμα, δεν είναι παρά ένας μαγικός καθρέφτης που αντικρίζουμε τα όρια τους εαυτού μας.

³⁰⁹S.Dixon,(2008):155.«Ενώ το μεταμοντέρνο επιτηδεύεται στη θραυσματοποίηση, την υποκειμενικότητα, την απόρριψη των μετα-αφηγήσεων και των σημασιών, οι οπτικοακουστικές αφηγήσεις και η performance αναζητούν ακριβώς το αντίθετο: συνάφεια, νόημα, ενότητα, σύνδεση ανάμεσα στο οργανικό και το τεχνολογικό».

³¹⁰ Σ. Βαλούκος, (1985): 23.

³¹¹J. F. Lyotard, (2008):26. /Κ.Καστοριάδης,(1973):3-9

Βιβλιογραφία

- Ακτσόγλου, Μ.1983, «Τελευταία Εποποιία» στο *ΓΟΥΣΤΕΡΝ* Αιγόκερως Αθήνα
- Βαλούκος,Σ. 1985, *Φιλμ Νουάρ*, Λιβάνης, Αθήνα.
- Γαλάνη Μ. 2017,*Οι σκηνικές Οδηγίες από την Αρχαιότητα ως Σήμερα*, Γκοβόστης,Αθήνα.
- Δημόπουλος Μ. 2003, «Πρόλογος» στο *ΣΙΝΕ ΜΥΘΟΛΟΓΙΕΣ*, συλλογικός τόμος Υπουργείο Πολιτισμού Οργανισμός Προβολής Ελληνικού Τουρισμού Α.Ε Αθήνα.
- Διζικιρίκης,Γ. 1985, *Λεξικό Αισθητικών και Τεχνικών όρων του Κινηματογράφου*, Αιγόκερως, Αθήνα.
- Εμμανουήλ,Α.1976, *Άλφρεντ Χίτσκοκ*, Πλέθρον, Αθήνα.
- Ζωίδης , Ε. 2008, *Βλέπω- θέματα σημειολογίας της εικόνας*, Ίων, Αθήνα.
- Ιακώβ,Δ. 1998, *Η ποιητική της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα.
- Ιωσηφίδου, Α.- Κολλιού, Μ. 2013. Οπτική άνεση και ιστορική επισκόπηση σχεδιασμού αιθουσών κινηματογράφου, Εισαγωγή στην Αρχιτεκτονική Έρευνα, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Δ.Π.Θ. Ξάνθη
- Κουταλόπουλος,Α. 2004, «Εισαγωγή» στο *Σοφοκλής Οιδίπους Τύραννος*, Παττάκη,Αθήνα
- Καστοριάδης, Κ.1973, *Η Φαντασιακή Θέσμιση της Κοινωνίας*, Κάλβος, Αθήνα.
- Λάσκαρης Νικος *Μαθήματα Ιστορίας του Αρχαίου Ελληνικού Θεάτρου Τόμος Δεύτερος*, Τυπογραφικά καταστήματα Ακροπόλεως , Αθήνα 1926
- Μπάρκας, Ν. 2001, «Οργάνωση Χώρων Πολιτιστικών Δραστηριοτήτων σε Ιστορικά Κτίρια : Προβλήματα Θεατρικού & Ακουστικού Σχεδιασμού». Στο : Ν. Χατζητρύφων (επιμέλεια) *Ήπιες Επεμβάσεις και Προστασία Ιστορικών Κατασκευών*. Θεσσαλονίκη : Ιθάκη
- Πούχγερ,Β. 1985, *Σημειολογία του Θεάτρου*, Παϊρίδης, Αθήνα
- Πρεβελάκης, Π. 1973, *Ευριπίδου Μήδεια με την Μαρία Κάλλας*, έκδοση Οι καλλιτεχνικοί θησαυροί των Ελλήνων Νίκας – Τεγόπουλος Ε.Ε., Αθήνα,

- Σαββάτης, Ν. 2003, «Η νοσταλγία μια άλλης προϊστορίας» στο *ΣΙΝΕ ΜΥΘΟΛΟΓΙΕΣ* συλλογικός τόμος Υπουργείο Πολιτισμού Οργανισμός Προβολής Ελληνικού Τουρισμού Α.Ε Αθήνα
- Σοφοκλής, *Οιδίπους Τύραννος, επ, συμβουλος, Μ.Ι.Γιοση* Συντακτική ομάδα National Geographic, σειρά , Βιβλιοθήκη της Αρχαίας Ελλάδας, εκδ. National Geographic, Αθήνα. Χ.Χ
- Φωτιάδης Δ. 1978 *Ζωή και Τέχνη, από τον Πρωτόγονο Κόσμο ως τη Δημοκρατία της Αρχαιότητας* Εκδ ΔΩΡΙΚΟΣ Αθήνα.
- ABRAMS, M.H. 2012, *Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων*, Πατάκης, Αθήνα
- Auley, Gay Mc. 2010, *Space in Performance making meaning in the theatre*, The University of Michigan Press, U.S.A.
- C. Attack pdf.:190
- Bain, D. 1987, (First Edition 1977), *Actors and Audience, A study of Asides and Related Conventions in Greek Drama*, OXFORD UNIVERSITY PRESS, OXFORD, 1987
- Baldry, H.C. 2010, *Το Τραγικό Θέατρο στην Αρχαία Ελλάδα*, μτφ. Γιώργος Χριστοδούλου, Λιανά Χατζηκώστα, ΚΑΡΔΑΜΙΤΣΑ, Αθήνα.
- Μπαζέν, Α. 1983, *Το Γούεστερν, Ο Κατεξοχήν Αμερικανικός Κινηματογράφος*, στο *ΓΟΥΕΣΤΕΡΝ*, μτφ Μπάμπης Ακτσόγλου, ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ, Αθήνα.
- Bordwell, D. - Thomson, K. 1994, *Film History: An Introduction*, McGraw Hill Humanities, New York .
- Bordwell, D. - Thomson, 2011, *Εισαγωγή στην τέχνη του Κινηματογράφου*, μτφ. Κ.Κοκκινίδου, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα.
- Brooks, J. 2004, "The Searchers: "Essays and Reflections on John Ford's" in *Classic Western*, Wayne State University Press, DETROIT
- Christie, I. 2003, *Σινεμά στο ΣΙΝΕ ΜΥΘΟΛΟΓΙΕΣ*, Υπουργείο Πολιτισμού Οργανισμός Προβολής Ελληνικού Τουρισμού Α.Ε., Αθήνα .
- Dixon, S. 2008, *Digital Performance, A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art and Installation*, MIT Press, Cambridge / London.
- Eco, U. 1982, *Η σημειολογία της καθημερινής ζωής*, ΜΑΛΛΙΑΡΗΣ ΠΑΙΔΕΙΑ αποδ. Αντώνης Τσομπάνογλου, Αθήνα.

- Foley H., (2001):Female acts PRINCETON UNIVERSITY PRESS
PRINCETON AND OXFORD, New Jersey..U.S.A.
- Goward,B.2002,(Π.Ε.1999),*ΑφήγησηκαιΤραγωδία*,μτφ.Ν.Μπεζεντάκος,Καρδαμίτσα,Αθήνα.
- Grimstead, D.2004, «The Searchers: Essays and Reflections on John Ford's» in *Classic Western* Wayne State University Press DETROIT.
- Grieverson ,L.2004,*Policing Cinema: Movies and Censorship in Early-Twentieth-Century America* Published by University of California Press
- Guiraud, P. 1989, Σημειολογία, μτφ. Σάββας – Βάσος Βασιλείου , Αθήνα:Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα
- Hayward, S. 2006, *Οι Βασικές Έννοιες Του Κινηματογράφου*, μτφ. Ρίτα Κολαΐτη- Κατερίνα Κακλαμάνη, Πατάκης, Αθήνα.
- Kitto, H.D.F.2011,(Π.Ε.1939) *Ελληνική Τραγωδία*, μτφ. Λ. Ζενάκος, Παπαδήμα, Αθήνα.
- Knox .B., 1979, “Medea of Euripides”, in *Word and action .Essays on the Ancient Theatre*, Valtimore, U.S.A
- Krakauer,S.1983,(Π.Ε.1960),*ΘΕΩΡΙΑ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ*, , μτφ.Δημοσθένης Κούρτοβικ ,ΚΑΛΒΟΣ, Αθήνα.
- Lehman, P.2004,“*The Searchers: Essays and Reflections on John Ford's*” *Classic Western*, Wayne State University Press, DETROIT.
- Lefebvre, M.2006, «Introduction» in *Landscapes and Film*, ed. Martin Lefebvre Routledge, New York.
- Lesky,A.2003, (Π.Ε.1989), *Η Τραγική Ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων* Α+Β Τόμος, μτφ Νίκος Χουρμουζιάδης, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης,Αθήνα.
- Lyotard, F. 2008, *Η μεταμοντέρνα κατάσταση* ,μτφ. Κωστής Παπαγιώργης, Γνώση, Αθήνα .
- McDonald, M.O. 1989, (Π.Ε.1983) *Ευριπίδης στον Κινηματογράφο, η ορατή καρδιά*, μτφ. Ε.Μπελιές, Εστία,Αθήνα.
- Μάρτεν Μ. 1984, *Η γλώσσα του κινηματογράφου*,μτφ. Ευγενία Χατζίκου, ΚΑΛΒΟΣ Αθήνα.

- Mosse, C. 1996 Ο πολίτης στην αρχαία Ελλάδα,μτφ Σαββάλας, Ι.Παπακωνσταντίνου, Αθήνα.
- Pye, D. 2004, *The Searchers: Essays and Reflections on John Ford's Classic Western* Wayne State University Press. DETROIT
- Romilly J. D,2011, (Π.Ε.1985) Η Νεότερικότητα του Ευριπίδη,μτφΑ.Σκιαδά Στασινοπούλου ,Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα.
- Schatz, G.T.2013, *Τα Είδη Των Ταινιών Του Χόλυγουντ*, μτφ. Μ. Τσουμάρη, University Press,Θεσσαλονίκη.
- Strauss, L.C.1986, *Μύθος Και Νόημα*, μτφ, Β. Αθανασόπουλος, Καρδαμίτσα, Αθήνα
- Stempel, T.2001, *American Audiences on Movies and Moviegoing* , University Press of Kentucky, Kentucky.
- Taplin,O. 1985, (Π.Ε.1978),Η αρχαία Ελληνική Τραγωδία ως σκηνική παρουσίαση, μτφ.Β, Ασυμομύτη,Παπαδήμα, Αθήνα.
- Vernant, J.P. -Naquet,P.V. 1991,(F..E. 1985), *Μύθος και Τραγωδία στην Αρχαία Ελλάδα*, Α+Β Τόμος, μτφ. Αριάδνη Τάττη, Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα.
- Walton J.M.2007(Π.Ε 1987),*Το Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο επί Σκηνής*, μτφ.Κ Αρβανίτη-Β.Μαντέλη, Ελληνικά Γράμματα ,Αθήνα
- Webster,T.B.I. 1997*Εισαγωγή στον Σοφοκλή*, μτφ. επιμ. Ιωάννης Μπάρμπας, ΒΑΝΙΑΣ,Θεσσαλονίκη.
- Wiles D.2009,(Π.Ε.2001),*Το Αρχαίο Ελληνικό Δράμα ως Παράσταση*,μτφ. Ε.Οικονόμου, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα.
- Wollen P.1969, *Η Σημειολογία Του Κινηματογράφου*, μτφ. Π.Πολυκάρπου, Κάλβος, Αθήνα.

ΑΡΘΡΑ

- Αντωνόπουλος, Τάκης «Σημειωτική και κινηματογράφος» στο «Διαβάζω» , 13 (49) Αθήνα 1983

- BECK,P. (1976), «Orson Welles and John Ford: History and Myth» in Film. *Journal of the University Film Association* Vol. 28, No. 3, SPECIAL STUDENT ISSUE pp. 13-17
 - ΠΑΠΑΖΟΓΛΟΥ.Ε. και ΒΑΛΑΚΑΣ,Κ. «Επτά μυθικές «αλήθειες» για την τραγωδία: μικρός ερμηνευτικός οδηγός» ΣΚΗΝΗ ΤΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΤΟΥ ΤΜΗΜΑΤΟΣ ΘΕΑΤΡΟΥ ΤΟΥ ΑΠΘ
 - Χουρμουζιάδης,Ν. «Αρχαίο αμφιθέατρο μια αρχιτεκτονική που δεν ξεπεράστηκε» Ένθετο περιοδικό ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ 2-32 Αφιέρωμα 25/6/1999
 - Μετς,Κ.1972. «Παρατηρήσεις πάνω στα σημειολογικά στοιχεία του φιλμ» μτφ Κλαίρη Μητσοτάκη ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ Νο 21
 - Μετς,Κ. 1972, «Μεθοδολογικές προτάσεις για την ανάλυση του φιλμ» του μτφ Κλαίρη Μητσοτάκη Τέλης Σαμαντάς ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ Νο 17-18
 - Πορτελάνος,Α. 1999,«Δημιουργία μια αθάνατης μορφής» Ένθετο περιοδικό ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ 2-32 Αφιέρωμα 25/6/1999
 - Friedman, J.1992, «Myth, History, and Political Identity» Source: Cultural Anthropology, Vol. 7, No. 2. Published by: Wiley on behalf of the American Anthropological Association <https://www.jstor.org/stable/656282> Page Count:
 - Grice, M. L. 1984. «Η θέαση του θεατή» ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΦΙΛΜ Νο 26, 7.
 - Schrader, P. 1972, *Film Comment, Vol. 8, No. 1 (SPRING 1972), pp. 8-13/* Film Society of Lincoln Center
- ΣΥΜΠΟΣΙΑ**
- Μικέλλης, Γ. 2006, Σιαφκάλης Ν. (επιμ.). «Δέδοικα Σε: Ο Φόβος του Αλλότριου στη Μήδεια του Ευριπίδη», Ένατο Διεθνές Συμπόσιο Αρχαίου Ελληνικού Δράματος: Ιστορία και Αρχαίο Ελληνικό Δράμα: Νέοι τρόποι ερμηνείας της Ιστορίας και του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος, 2-4 Σεπτεμβρίου 2006, Δρούσεια-Πάφος, Λευκωσία-Κύπρος 2006

ΔΙΑΔΥΚΤΙΟ

- Αριστοφάνης, 2012, *Βάτραχοι*, μτφ. Θ. Σταύρου, πρώτη έκδοση *Οι Κωμωδίες του Αριστοφάνη* Τυποβιβλιοτεχνική, 1967 http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=147&page=27#m1 Accessed: 29/3/2019

- Atack, C.,2012, “How to be a good king in Athens, – manipulating monarchy in the democraticpolitical maginary”. http://www.rosetta.bham.ac.uk/issue_12/atackpdf,σελ 5 Accessed: 29/3/2019
- Γκιλής,Ο. 2016, Φερντινάν ντε Σωσσύρ. Θεσσαλονίκη <https://www.academia.edu> Accessed: 20/3/2019
- Chikovani Ana «Η μορφή της Μήδειας στη σύγχρονη λογοτεχνία» http://www.eens.org/EENS_congresses/2014/chikovani_ana.pdf Accessed: 10/4/2019
- Ευριπίδη, *Μήδεια* (2012)μτφ. Θ.Κ. Στεφανόπουλος http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/index.html?author_id=150 13/1/2019
- Ιωσηφίδου,Τ Κολλιού,Μ., Μπάρκας,Ν., «Η εξέλιξη των αιθουσών κινηματογραφικής προβολής: παράμετροι σχεδιασμού και οπτικής άνεσης» <http://infoidk.arch.duth.gr/44.pdf> Accessed: 25/4/2019
- Καλαμπάκας,Β. «Κινηματογράφος» *ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΟ ΥΛΙΚΟ ΓΙΑ ΤΑ ΚΕΝΤΡΑ ΔΙΑ ΒΙΟΥ ΜΑΘΗΣΗΣ* ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ ΓΕΝΙΚΗ ΓΡΑΜΜΑΤΕΙΑ ΔΙΑ ΒΙΟΥ ΜΑΘΗΣΗΣ <http://kdvm.gr/Media/Default/Pdf%20enotites/6.4.pdf> Accessed: 3/3/2019
- Κυριακού,Κ.2003,http://www.arch.ntua.gr/sites/default/files/resource/12843_/historytheory_6_sygchroni_epoxi_vol_1_2007_b.pdf
- Μπολέτης, Κ. Αθηνά Σαμαρά ΤΠ.ΠΟ. – Σ.Δ.Π.Ε.Α.Ε ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΘΕΑΤΡΟΥ ΚΑΙ ΙΕΡΟΥ ΔΙΟΝΥΣΟΥ ΑΣΚΛΙΠΕΙΟΥ ΝΟΤΙΟΥ ΚΛΙΤΥΟΣ <http://www.diazoma.gr/site-assets/DataSheet-Dionysos-v2-theatro-stoixeiaorigikoufakelou.pdf> Accessed: 3/4/2019
- Ράγκου, Ι.,2012“Η Ελληνική Αρχαιότητα: Πόλεμος - Πολιτική – Πολιτισμός”, Ίδρυμα ΣΤΑΥΡΟΣ ΝΙΑΡΧΟΣ & Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, Κέντρο ΕλληνικήςΓλώσσας, http://www.greeklanguage.gr/digitalResources/ancient_greek/history/arxaiotita/page_027.html . Accessed: 2/4/2019
- Σκοπετέας, Γ.2015, «Η Δημιουργία της Μυθοπλαστικής Αφήγησης», https://repository.kallipos.gr/bitstream/11419/5729/1/00_master_document.pdf pdf 61 Accessed: 2/4/2019

- Τζιόβας,Δ.2012 «Η ανάδυση των ταυτοτήτων»
<http://www.tovima.gr/opinions/article/?aid=428802> Accessed: 2/2/2019
- De Long.W (2018) “The Forgotten Black Cowboys Of The Wild West”
<https://allthatsinteresting.com/black-cowboys> Accessed: 2/2/2019
- Accessed: 2/2/2019
- Beck,P. 1976, “Orson Welles and John Ford: History and Myth in Film Authors(s)” Journal of the University Film Association, Vol. 28, No. 3, SPECIAL STUDENT ISSUE (pp. 13-17 Published by: University of Illinois Press on behalf of the University Film & Video Association Stable URL:
<http://www.jstor.org/stable/20687329> Accessed: 2/2/2019
- Garrison J. 1999, “John Dewey, Jacques Derrida, and the Metaphysics of Presence” Source: Transactions of the Charles S. Peirce Society, Vol. 35, No. 2, pp. 346-372 Published by: Indiana University Press Stable URL:
<http://www.jstor.org/stable/40320765> . Accessed: 24/2/2019
- Goldstein-Shirley, David 1997. "Black Cowboys in the American West: An Historiographical Review". In*Ethnic Studies Review*.
<https://www.questia.com/library/journal/1P3-881127211/black-cowboys-in-the-american-west-an-historiographical> Accessed: 26/4/2019
- FERGUSON,O.(1941), “Making Sense of Citizen Kane”<https://newrepublic.com/article/133154/making-sense-citizen-kane>
- Jackson W M <http://blogs.usyd.edu.au/theoryandpractice/2015/11/> Accessed:
- 12/4/2019
- Ramazanihttps://www.jstor.org/stable/23738567?seq=1#page_scan_tab_contents Accessed: 2/2/2019
- Manzoor.S. (2013) “America's forgotten black cowboys”
<https://www.bbc.com/news/magazine-21768669/> Accessed: 2/2/2019
- Truffaut,F.https://monoskop.org/images/2/20/Cahiers_du_Cinema_The_1950s_Neo-Realism_Hollywood_New_Wave.pdf Accessed: 2/12/2019
- White, R. 2004, The Racial Frontier in John Ford’s The Searchers
<https://revistas.ucm.es/index.php/RCHA/article/viewFile/RCHA0404110187A/28611> Accessed: 2/2/2019

Εικόνες

Οι εικόνες επιλέχθηκαν ενδεικτικά από το διαδίκτυο με στόχο να αποτυπώσουν τη δυναμική των οπτικών φράσεων και όχι για να χρησιμοποιηθούν ως ντοκουμέντα

