



Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών

Φιλοσοφία και Τέχνες

Διπλωματική Εργασία

Το Βλέμμα του Χρόνου: Η Φιλοσοφία της Ηλικίας και της Ύπαρξης στον Σύγχρονο Κινηματογράφο

Βικτώρια Μαγδανοζίδου

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Μαρία Κατσαρίδου

Πάτρα, Ιούνιος 2026

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



Το Βλέμμα του Χρόνου: Η Φιλοσοφία της Ηλικίας και της
Ύπαρξης στον Σύγχρονο Κινηματογράφο

Βικτώρια Μαγδανοζίδου

Επιτροπή Επίβλεψης Διπλωματικής Εργασίας

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια:

Μαρία Κατσαρίδου

Καθηγήτρια, ΕΑΠ

Συν-Επιβλέπων Καθηγητής:

Γεώργιος Αραμπατζής

Καθηγητής, ΕΑΠ

Πάτρα, Ιούνιος 2026

*Αφιερωμένη στην μητέρα μου, Παρθένα Κοκκίνιδου, στον σύζυγο μου, Δημήτρη Καλπαχτσή,
και στην κόρη μου, Σωτηρία.*

*Ιδιαίτερες ευχαριστίες στην επιβλέπουσα καθηγήτρια μου, Μαρία Κατσαρίδου, για την
καθοδήγηση της κατά την ολοκλήρωση αυτής της προσπάθειας..*

Περίληψη

Η παρούσα διπλωματική εργασία πραγματεύεται τη φιλοσοφική διάσταση της γήρανσης, ένα ζήτημα που η δυτική φιλοσοφική παράδοση παραμέλησε συστηματικά, εστιάζοντας στον θάνατο αντί στη διαδικασία της φθοράς. Η κεντρική θέση είναι ότι η γήρανση δεν αποτελεί ούτε καθαρά βιολογικό φαινόμενο ούτε απλή κοινωνική κατασκευή, αλλά θεμελιακή υπαρξιακή συνθήκη, τον τρόπο με τον οποίο το υποκείμενο βιώνει τον χρόνο, τη σχέση του με τον εαυτό του και τον θάνατο. Μέσα από την έννοια του «βλέμματος του χρόνου», που λειτουργεί σε τέσσερα επίπεδα: ο χρόνος που σημαδεύει τα σώματα, η κάμερα που αποκαλύπτει τη χρονικότητα, το βλέμμα του Άλλου που συγκροτεί την ηλικιακή ταυτότητα, και το βλέμμα του θεατή, η εργασία επιχειρεί μια μεθοδολογική μετατόπιση **από την οντολογία του θανάτου στην καθημερινή πράξη της γήρανσης**. Το ερώτημα δεν είναι «τι είναι η γήρανση» αλλά «πώς βιώνεται, πώς πράττεται, πώς καθημερινά συντελείται». Αξιοποιώντας φαινομενολογικά εργαλεία, θεωρίες του βλέμματος, κριτική της κοινωνία της επιτάχυνσης και ηθική της φροντίδας, η εργασία αναλύει τέσσερις σύγχρονες ταινίες: *Amour* (εγκλεισμός και φθορά), *The Father* (αποσύνθεση μνήμης μέσω ασυνεχούς μοντάζ), *Nomadland* (γήρανση ως κίνηση και εργασία) και *Gloria Bell* (ηλικιωμένη γυναίκα ως επιθυμούν υποκείμενο). Εξετάζονται επίσης το animation, το ντοκιμαντέρ, οι νέες τεχνολογίες (de-aging, deepfake, ψηφιακή αθανασία) και η πολιτική του ageism. Η εργασία καταλήγει ότι το κινηματογράφος που αντέχει να κοιτάζει τη φθορά λειτουργεί ως φαινομενολογικό όργανο και ηθικός μάρτυρας, αποκαλύπτοντας τη γήρανση ως θεμελιακή διάσταση της ανθρώπινης ύπαρξης.

Λέξεις – Κλειδιά

χρονικότητα, γήρανση, βλέμμα του χρόνου, κινηματογραφική εικόνα, μνήμη, περατότητα

The Gaze of Time: The Philosophical Dimension of Ageing and Existence in Modern Cinema

Victoria Magdanozidou

Abstract

This thesis examines the philosophical dimension of ageing, an issue that the Western philosophical tradition systematically neglected, focusing on death rather than the process of decay. The central argument is that ageing is neither a purely biological phenomenon nor a simple social construction, but a fundamental existential condition – the way in which the subject experiences time, their relationship with themselves, and death. Through the concept of the "gaze of time" – which operates on four levels: time that marks bodies, the camera that reveals temporality, the gaze of the Other that constitutes age identity, and the gaze of the spectator – the thesis attempts a methodological shift from the ontology of death to the everyday practice of ageing. The question is not "what is ageing" but "how it is lived, how it is enacted, how it is daily accomplished". Drawing on phenomenological tools, theories of the gaze, the critique of the acceleration society, and the ethics of care, the thesis analyses four contemporary films: *Amour* (confinement and decay), *The Father* (decomposition of memory through discontinuous editing), *Nomadland* (ageing as movement and labour), and *Gloria Bell* (the elderly woman as a desiring subject). It also examines animation, documentary, new technologies (de-aging, deepfake, digital immortality), and the politics of ageism. The thesis concludes that cinema which dares to look at decay functions as a phenomenological instrument and an ethical witness, revealing ageing as a fundamental dimension of human existence as temporal, finite, and narrative.

Keywords

temporality, ageing, gaze of time, cinematic image, memory, finitude

Περιεχόμενα

Περίληψη.....	iv
Abstract	v
Περιεχόμενα	vi
1. Εισαγωγή: Η παραμέληση της γήρανσης στη φιλοσοφική παράδοση	1
1.1 Ο τίτλος της εργασίας: «Το Βλέμμα του Χρόνου»	2
1.1.1 Οι τέσσερις σημασίες του «βλέμματος του χρόνου»	2
1.1.2 Η ηλικία ως θεμελιακή υπαρξιακή συνθήκη.....	3
1.2 Η ηλικία ως θεμελιακή υπαρξιακή συνθήκη.....	4
1.2.1 Μεθοδολογική στροφή: από την οντολογία του θανάτου στην καθημερινή πράξη της γήρανσης.....	4
1.3 Σκοποί της εργασίας.....	5
1.3.1 Ερευνητικά ερωτήματα	5
1.4 Μεθοδολογικό Πλαίσιο και Επιστημολογική αφετηρία: Η φαινομενολογία ως μητρική μέθοδος.....	6
1.4.1 Διεπιστημονικότητα	7
1.4.2 Κριτήρια επιλογής ταινιών.....	7
1.4.3 Διαδικασία ανάλυσης των σκηνών-κλειδιών	7
1.4.4 Διαχείριση της ερμηνευτικής υποκειμενικότητας.....	8
1.4.5 Δομή της εργασίας ως μεθοδολογική αρχή.....	8
1.4.5 Περιορισμοί της μεθόδου.....	8
2. Φιλοσοφικά εργαλεία – χρόνος, βλέμμα, επιτάχυνση, φροντίδα.....	10
2.1 Φαινομενολογία του χρόνου	10
2.1.1 Husserl: η δομή της χρονικής εμπειρίας	10
2.1.2 Heidegger: το Είναι-προς-τον-θάνατο και η σιωπή για τη γήρανση	11
2.1.3 Merleau-Ponty: το σώμα-υποκείμενο και η γήρανση ως μεταβολή του τρόπου ύπαρξης	12
2.1.4 Beauvoir: η γήρανση ως αλλοτρίωση και υπέρβαση	13
2.2 Πολιτικές του βλέμματος	13
2.2.1 Sartre: το βλέμμα του Άλλου ως αντικειμενοποίηση	13
2.2.2 Levinas: το πρόσωπο ως κλήση σε ευθύνη.....	14
2.2.3 Foucault: το θεσμικό και ιατρικό βλέμμα.....	14
2.2.4 Mulvey και Metz: το φιλικό βλέμμα.....	15
2.3 Κριτική της κοινωνίας επιτάχυνσης.....	16
2.3.1 Rosa: η κοινωνία επιτάχυνσης και η αορατότητα της γήρανσης.....	16
2.3.2 Han: ο αποχρονισμός και η κοινωνία της κόπωσης.....	16
2.4 Ηθική της φροντίδας και κριτική του ageism	17
2.4.1 Tronto και Kittay: ηθική της φροντίδας και χρόνος	17
2.4.2 Gullette: ageism και η «αφήγηση της φθοράς»	18
2.5 Ηθική της φροντίδας και κριτική του ageism	18
3. Το βλέμμα του χρόνου στη σκηνοθεσία	20
3.1 Ο χρόνος ως οπτικό μοτίβο (μακρά πλάνα, slow cinema).....	20
3.1.1 Η διάρκεια ως φιλοσοφική πράξη.....	20
3.1.2 Η παράδοση του slow cinema: μια σύντομη αναφορά	21

3.1.3 Τα όρια του slow cinema	21
3.2 Ηλικία και κάμερα: πώς γυρίζεται ένα ηλικιωμένο σώμα	22
3.2.1 Το κοντινό πλάνο: δίλημμα οικειότητας ή βιαιότητας.....	22
3.2.2 Αποστασιοποίηση και στοχαστική απόσταση: δύο τρόποι να μην πλησιάζεις	22
3.2.3 Φωτισμός: δείχνοντας ή κρύβοντας τη φθορά	23
3.2.4 Χρώμα: η παλέτα της χρονικότητας	23
3.3 Η φωνή του χρόνου: αφηγηματικές τεχνικές	24
3.3.1 Το flashback: η μνήμη που εισβάλλει.....	24
3.3.2 Μη-γραμμικότητα: ο χρόνος που σπάει.....	25
3.3.3 Ταξίδι στο χρόνο: η φαντασίωση της ακινησίας.....	25
3.4 Η εστίαση στο βλέμμα του ηλικιωμένου ήρωα	25
3.4.1 Τυπολογία του ηλικιωμένου βλέμματος	25
3.4.2 Η Σαρτρική διάσταση.....	26
3.4.3 Η απουσία βλέμματος	26
3.5 Ο ήχος της ηλικίας	27
3.5.1 Η παραμέληση του ήχου	27
3.5.2 Amour: Ο ήχος ως βασανιστήριο.....	27
3.5.3 The Father: Ο ήχος της σύγχυσης	27
3.5.4 Η σιωπή.....	27
3.6 Η μουσική της ηλικίας	28
3.6.1 Amour: απουσία μουσικής ως δήλωση.....	28
3.6.2 Nomadland: η μουσική του Einaudi	29
3.6.3 The Father: αποσπασματική μουσική	29
3.6.4 Gloria Bell: η μουσική ως έμβυθιση.....	29
4. Μελέτες περίπτωσης – 4 σύγχρονες ταινίες.....	30
4.1 Amour (Haneke, 2012) – Ο χρόνος ως εγκλεισμός και έκλειψη του βλέμματος	30
4.1.1 Το διαμέρισμα ως χωροχρόνος φθοράς	30
4.1.2 Η σκηνή του χαστουκιού: λεπτομερής ανάλυση	31
4.1.3 Η μουσική απουσία ως δήλωση.....	32
4.2 The Father (Zeller, 2020) – Η αποσύνθεση του χρόνου μέσω της μνήμης	32
4.2.1 Η ασυνέχεια του μοντάζ ως υπαρξιακή κατάσταση	32
4.2.2 Το ρολόι που δεν βρίσκεται: ανάλυση σκηνής-κλειδιού	32
4.2.3 Η αποσπασματική μουσική.....	33
4.3 Nomadland (Zhao, 2020) – Ηλικία, περιπλάνηση και ετεροχρονισμός	33
4.3.1 Το flashback: η μνήμη που εισβάλλει.....	33
4.3.2 Ανάλυση σκηνής-κλειδιού: Η Fern στο κέντρο διαλογής της Amazon.....	33
4.3.3 Η μουσική του Einaudi	34
4.4 Gloria Bell (Lelio, 2018) – Το έμφυλο βλέμμα και η επιθυμία που δεν σβήνει.....	34
4.4.1 Η σκηνή του χορού	34
4.4.2 Γιατί η Gloria Bell δεν αποτελεί «επιτυχημένη γήρανση»	35
4.5 Συνοπτική σύγκριση του τετράπτυχου.....	35
5. Το πολιτικό και κοινωνικό βλέμμα του χρόνου.....	36
5.1 Ο χρόνος ως οπτικό μοτίβο (μακρά πλάνα, slow cinema) Ageism στην οθόνη: πότε ένας ηλικιωμένος παύει να είναι «ορατός».....	36
5.1.1 Η έννοια του ageism: από τον Butler στη Gullette	36
5.1.2 Η αορατότητα του ηλικιωμένου στην οθόνη	36

5.1.3 Αντιστάσεις: κινηματογράφοι που σπάνε το στερεότυπο.....	37
5.2 Ηλικία και εργασία: η απαξίωση του έμπειρου βλέμματος.....	37
5.2.1 Marx: η αλλοτρίωση της εργασίας στην τρίτη ηλικία	37
5.2.2 Nomadland: η εργασία ως επιβίωση χωρίς ταύτιση	38
5.2.3 Η απαξίωση του έμπειρου βλέμματος.....	38
5.3 Το βλέμμα του θεατή: ταύτιση, απόσταση και ηθική (Levinas).....	38
5.3.1 Η αισθητική της πρόσληψης	38
5.3.2 Το βλέμμα του θεατή: παραμονή και ηθική (Levinas)	39
5.3.3 Το όριο της προβλεπόμενης θέσης: όταν ο θεατής αντιστέκεται	40
5.4 Θεσμικό βλέμμα: γηροκομεία, κλινικές, δημόσιος χώρος (Foucault)	42
5.4.1 Foucault: οι ετεροτοπίες της γήρανσης και το ιατρικό βλέμμα	42
5.4.2 Το γηροκομείο στην οθόνη	42
5.4.3 Η ένταση μεταξύ προσωπικού και θεσμικού βλέμματος.....	43
6. Έμφυλο βλέμμα και ηλικία	44
6.1 Το έμφυλο πρότυπο της γήρανσης: Sontag, Pickard, Sandberg, Tulle.....	44
6.2 Από το male gaze στο age gaze.....	45
6.3 Η ηλικιωμένη γυναίκα ως επιθυμούσα: παραδείγματα.....	46
6.4 Τέσσερις στρατηγικές κινηματογράφησης	47
6.5 Αορατότητα και ηθική της φροντίδας.....	48
7. Animation και ντοκιμαντέρ – Το σώμα που δεν γερνά, η κάμερα που θυμάται	50
7.1 Animation: Ο χρόνος ως γραμμή, η μνήμη ως σχέδιο	51
7.1.1 Η δύναμη της συμπύκνωσης: Up (2009)	51
7.1.2 Animation και ανοίκειο: Wrinkles (2011) και The Breadwinner (2017).....	51
7.1.3 Deleuze και animation: η εικόνα-χρόνος χωρίς φωτογραφική δέσμευση	52
7.2 Ντοκιμαντέρ: Η καταγραφή της φθοράς χωρίς re-takes	52
7.2.1 Η οντολογία του ντοκιμαντέρ	52
7.2.2 Dick Johnson is Dead (2020): Η κάμερα ως φροντιστής.....	52
7.2.3 Up series (1964–2019 και συνεχίζεται): Η γήρανση ως διαδικασία δεκαετιών	53
7.3 Το ντοκιμαντέρ animation ως σύνθεση: Flee (2021).....	54
7.3.1 Η υβριδική μορφή	54
7.3.2 Ανάλυση σκηνής-κλειδιού: το ταξίδι στη θάλασσα.....	54
7.3.3 Η γήρανση της μνήμης: γιατί το Flee ανήκει σε αυτό το κεφάλαιο	55
7.4 Συμπέρασμα: Η συμπληρωματικότητα animation και ντοκιμαντέρ.....	55
8. Νέες τεχνολογίες – de-aging, deepfake και ψηφιακή αθανασία.....	56
8.1 De-aging: τα δύο είδη αποτυχίας	56
8.1.1 Αισθητική αποτυχία – τεχνική και διορθώσιμη	56
8.1.2 Οντολογική αποτυχία – φιλοσοφική και αναπόφευκτη (Merleau-Ponty)	57
8.1.3 Η περίπτωση του The Irishman.....	57
8.2 Deepfake: όταν ο νεκρός ηθοποιός ανασταίνεται.....	58
8.2.1 Αισθητική και οντολογική αποτυχία.....	58
8.3 Ψηφιακή αθανασία: το όνειρο και ο εφιάλτης.....	59
8.3.1 Η προειδοποίηση του Williams: γιατί η αθανασία θα ήταν αφόρητη.....	59
8.4 Συμπέρασμα: Η μη αναγωγιμότητα της γήρανσης	61
9. Συμπεράσματα	62
9.1 Απάντηση στα ερευνητικά ερωτήματα	62
9.2 Συμβολή της εργασίας στη βιβλιογραφία	64

9.3 Περιορισμοί και πεδία μελλοντικής έρευνας	65
9.4 Τελική ηθική και υπαρξιακή θέση	67
Βιβλιογραφία.....	68
Βιβλιογραφία - Πολυμέσα	71
Παράρτημα Α: Πίνακες Ταξινόμησης και Τυπολογίας	74
Β.1 Η κωμωδία γήρανσης ως ανατροπή του age gaze.....	79
Β.2 Τέσσερα διαφορετικά παραδείγματα της κωμικής αντίστασης	80
Β.3 Χρονολόγιο ταινιών της εργασίας ανά έτος.....	81
Β.4 Στατιστικά ηλικιακής αναπαράστασης στον κινηματογράφο	82
Παράρτημα Γ: Τυπολογία ρόλων ηλικιωμένων χαρακτήρων (ποιοτική ανάλυση).....	83

1. Εισαγωγή: Η παραμέληση της γήρανσης στη φιλοσοφική παράδοση

Η ηλικία συνιστά ένα παραγνωρισμένο φιλοσοφικό ζήτημα. Ενώ η δυτική φιλοσοφική παράδοση ασχολήθηκε εκτενώς με τον θάνατο και τη χρονικότητα, από τον Πλάτωνα έως τον Heidegger και τον Derrida, η ίδια η διαδικασία της γήρανσης παρέμεινε στο περιθώριο. Η γήρανση είτε απορροφήθηκε από την ηθική της φροντίδας είτε περιορίστηκε σε ιατρικούς ή κοινωνιολογικούς ορισμούς. Σπάνια αντιμετωπίστηκε ως αυτόνομο φιλοσοφικό ερώτημα: τι σημαίνει να γηράσκω ως υποκείμενο, όχι απλώς ως αντικείμενο στατιστικής ή ιατρικής παρέμβασης;

Η παραμέληση αυτή δεν είναι τυχαία. Διακρίνουμε τέσσερα αλληλένδετα επιχειρήματα:

Πρώτον, το επιχείρημα της αποσιώπησης. Η φιλοσοφία πραγματεύτηκε τον θάνατο ως το κατεξοχήν υπαρξιακό γεγονός, αλλά η γήρανση, η ίδια η διαδικασία που οδηγεί σε αυτό το τέλος, δεν έτυχε ανάλογης φαινομενολογικής ανάλυσης. Ο θάνατος είναι στιγμιαίος, δραματικός, θέμα για φιλοσοφικό στοχασμό.. Η γήρανση είναι αργή, καθημερινή, αντηρωική.

Δεύτερον, το επιχείρημα της αναγωγής. Όταν η φιλοσοφία ασχολήθηκε με τους ηλικιωμένους, το έκανε στο πλαίσιο της ηθικής της φροντίδας (τι οφείλουμε στους ηλικιωμένους;) ή της πολιτικής φιλοσοφίας (πώς διανέμουμε δίκαια τους πόρους;). Σε καμία περίπτωση η γήρανση δεν τέθηκε ως πρωτογενές υπαρξιακό ερώτημα εκ μέρους του ίδιου του γηράσκοντος υποκειμένου.

Τρίτον, το επιχείρημα του σωματικού ταμπού. Η φιλοσοφία υπήρξε πειθαρχία που υμνούσε την ψυχή, τη λογική, το αιώνιο. Η γήρανση υπενθυμίζει με τρόπο αδυσώπητο ότι είμαστε σώματα, ότι η μνήμη φθίνει, ότι το πρόσωπο χαράζεται, ότι η συνείδηση δεν είναι άυλη ουσία αλλά εγκεφαλική λειτουργία που γηράσκει.

Τέταρτον, το επιχείρημα του Williams ως εξαίρεση. Το δοκίμιο «The Makropulos Case» (1973) αποτελεί μία από τις ελάχιστες συστηματικές προσεγγίσεις: ο Williams υποστηρίζει ότι η απέραντη διάρκεια θα καθιστούσε τη ζωή αφόρητη, άρα η θνητότητα έχει υπαρξιακή αξία. Παρά τη βαρύτητά του, το δοκίμιο παρέμεινε απομονωμένο, δενγέννησε παράδοση.

Τα τελευταία χρόνια παρατηρείται μια ακμή φιλοσοφικού ενδιαφέροντος για την ηλικία (Larvor, 2016· Scarre, 2016· Small, 2007). Η παρούσα εργασία εντάσσεται σε αυτή τη

νεότερη τάση, επιχειρώντας να μετατοπίσει το βάρος από την οντολογία του θανάτου στην καθημερινή πράξη της γήρανσης, αξιοποιώντας τον σύγχρονο κινηματογράφο ως προνομιακό πεδίο φιλοσοφικού στοχασμού. Διότι, σε αντίθεση με τον φιλοσοφικό λόγο, η κινηματογραφική εικόνα έχει τη μοναδική ικανότητα να δείχνει τη χρονικότητα στην υλική της διάσταση.

Υπάρχει, ωστόσο, και ένας πέμπτος, βαθύτερος λόγος, που θα εξεταστεί διεξοδικά στην κριτική του Heidegger (βλ. 2.1.2): η φιλοσοφία δεν παραμέλησε τη γήρανση μόνο επειδή είναι αργή και αντηρωική, την παραμέλησε επειδή απειλεί το ίδιο το οικοδόμημα του φιλοσοφικού υποκειμένου, εκείνου του σταθερού, συνεκτικού «εγώ» που η παράδοση θεωρούσε αυτονόητο. Η γήρανση δείχνει ότι το υποκείμενο δεν είναι σταθερό: αλλάζει, αποσυντίθεται, γίνεται «άλλο» για τον εαυτό του (Beauvoir, 1970). Η παρούσα εργασία επιχειρεί να αποκαταστήσει αυτή την παραγνωρισμένη διάσταση. Αυτό είναι το πρώτο κεφάλαιο του προτύπου συγγραφής. Κάθε νέο κεφάλαιο ξεκινά σε νέα σελίδα.

1.1 Ο τίτλος της εργασίας: «Το Βλέμμα του Χρόνου»

Ο τίτλος παραπέμπει σε μια διπλή κίνηση. Αφενός, ο χρόνος βλέπει και σημαδεύει τα σώματα: ηλικία είναι το αποτύπωμα του χρόνου πάνω στην ύλη. Αφετέρου, ο κινηματογράφος μας προσφέρει τη δυνατότητα να δούμε τον χρόνο να λειτουργεί, να τον κάνουμε αντικείμενο όρασης. Μια φιλοσοφία της ηλικίας, ωστόσο, δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς μια ταυτόχρονη φιλοσοφία της νεότητας. Οι δύο πόλοι δεν είναι αντίθετοι αλλά συμπληρωματικοί: η νιότη δεν νοείται χωρίς την προοπτική της γήρανσης, και η γήρανση είναι αδιανόητη χωρίς τη μνήμη της χαμένης νεότητας. Ο Améry (1968) περιέγραψε τη γήρανση ως «αποξένωση από τον χρόνο της νεότητας».

1.1.1 Οι τέσσερις σημασίες του «βλέμματος του χρόνου»

Πρώτη σημασία: Ο χρόνος ως υποκείμενο που βλέπει. Ο χρόνος «βλέπει» με την έννοια ότι αφήνει το ίχνος του πάνω στο ανθρώπινο σώμα. Η ηλικία δεν είναι παρά το ορατό αποτύπωμα του χρόνου.

Δεύτερη σημασία: Ο κινηματογράφος ως συσκευή που βλέπει τον χρόνο. Η κάμερα, είτε φωτογραφική είτε κινηματογραφική, λειτουργεί ως φαινομενολογικό όργανο: αποκαλύπτει τη χρονικότητα που η καθημερινή αντίληψη συσκοτίζει.

Τρίτη σημασία: Το βλέμμα του Άλλου ως μεσολαβητής της ηλικίας. Από τον Sartre (1943) αναλύεται πώς το βλέμμα του Άλλου με συγκροτεί ως ηλικιωμένο. Από τον Levinas (1961) προστίθεται η ηθική διάσταση: το πρόσωπο του Άλλου μας καλεί σε ευθύνη. Από τον Foucault (1963, 1975) ερχόμαστε στο θεσμικό και ιατρικό βλέμμα. Από τη Mulvey (1975) προκύπτει το ηλικιακό βλέμμα. Όλα αυτά τα βλέμματα μπορούν να ιδωθούν ως κοινωνικές και θεσμικές προσωποποιήσεις του χρόνου: ο Άλλος με κοιτάζει και με χρονολογεί, με εγκλείει σε μια ηλικιακή κατηγορία, με καθιστά αντικείμενο του ιατρικού ή διοικητικού βλέμματος.

Τέταρτη σημασία: Το βλέμμα του θεατή. Πώς κοιτάζω ένα ηλικιωμένο σώμα; Η εργασία υποστηρίζει ότι οι μεγάλες ταινίες για την ηλικία δεν επιβάλλουν καμία στάση, αλλά δημιουργούν μια ταλάντωση, καλώντας τον θεατή να μην αποστρέψει το βλέμμα.

1.1.2 Η ηλικία ως θεμελιακή υπαρξιακή συνθήκη

Η ηλικία δεν νοείται απλώς ως βιολογική φθορά, ούτε αποκλειστικά ως κοινωνική κατασκευή, αλλά ως θεμελιακή υπαρξιακή συνθήκη. Ο Heidegger (1927) έδειξε ότι το ανθρώπινο "Dasein" χαρακτηρίζεται από το «Είναι-προς-θάνατον» (Sein-zum-Tode). Η γήρανση, από αυτή την οπτική, δεν είναι κάτι ξένο προς αυτή τη θεμελιώδη δομή, είναι ακριβώς το πώς αυτό το «προς» γίνεται συγκεκριμένο, βιωμένο, σωματικό. Δεν εγκαταλείπουμε τον Heidegger. Αντιθέτως, συμπληρώνουμε το πλαίσιο της θεωρίας του με την εμπειρία του σώματος (Merleau-Ponty) και της αλλοτρίωσης (Beauvoir). Η γήρανση είναι η αργή, καθημερινή, σωματική τροχιά μέσα από την οποία το «είναι-προς-θάνατον» αποκτά σάρκα και οστά.

Το νεανικό σώμα αγνοεί τα όριά του. Το ηλικιωμένο σώμα, αντιθέτως, υπενθυμίζει συνεχώς τον εαυτό του. Ο Merleau-Ponty (1945) θα μιλούσε για αλλαγή του «σώματος-υποκειμένου»: οι ίδιες κινήσεις που κάποτε ήταν αυτόματες γίνονται αντικείμενο συνειδητής προσπάθειας, άρα αλλοτριώνονται.

Η εργασία δε φιλοδοξεί να «λύσει» το πρόβλημα της ηλικίας, δεν υπάρχει λύση, όπως δεν υπάρχει λύση στον χρόνο. Φιλοδοξεί να δείξει ότι η γήρανση και η νεότητα συνιστούν δύο όψεις της ίδιας ανθρώπινης συνθήκης: της ύπαρξης ως χρονικά, πεπερασμένης και αφηγηματικής.

1.2 Η ηλικία ως θεμελιακή υπαρξιακή συνθήκη

Η ηλικία δεν νοείται απλώς ως βιολογική φθορά, ούτε αποκλειστικά ως κοινωνική κατασκευή, αλλά ως θεμελιακή υπαρξιακή συνθήκη. Ο Heidegger (1927) έδειξε ότι το ανθρώπινο "Dasein" χαρακτηρίζεται από το «Είναι-προς-θάνατον» (Sein-zum-Tode). Η γήρανση, από αυτή την οπτική, δεν είναι κάτι ξένο προς αυτή τη θεμελιώδη δομή, είναι ακριβώς το πώς αυτό το «προς» γίνεται συγκεκριμένο, βιωμένο, σωματικό. Δεν εγκαταλείπουμε τον Heidegger. Αντιθέτως, συμπληρώνουμε το πλαίσιο της θεωρίας του με την εμπειρία του σώματος (Merleau-Ponty) και της αλλοτρίωσης (Beauvoir). Η γήρανση είναι η αργή, καθημερινή, σωματική τροχιά μέσα από την οποία το «είναι-προς-θάνατον» αποκτά σάρκα και οστά.

Το νεανικό σώμα αγνοεί τα όριά του. Το ηλικιωμένο σώμα, αντιθέτως, υπενθυμίζει συνεχώς τον εαυτό του. Ο Merleau-Ponty (1945) θα μιλούσε για αλλαγή του «σώματος-υποκειμένου»: οι ίδιες κινήσεις που κάποτε ήταν αυτόματες γίνονται αντικείμενο συνειδητής προσπάθειας, άρα αλλοτριώνονται.

Η εργασία δε φιλοδοξεί να «λύσει» το πρόβλημα της ηλικίας, δεν υπάρχει λύση, όπως δεν υπάρχει λύση στον χρόνο. Φιλοδοξεί να δείξει ότι η γήρανση και η νεότητα συνιστούν δύο όψεις της ίδιας ανθρώπινης συνθήκης: της ύπαρξης ως χρονικά, πεπερασμένης και αφηγηματικής.

1.2.1 Μεθοδολογική στροφή: από την οντολογία του θανάτου στην καθημερινή πράξη της γήρανσης

Με τη χρήση του όρου «μεθοδολογική στροφή» στη συγκεκριμένη μελέτη, εννοείται η μετατόπιση από το ερώτημα «τι είναι η γήρανση» (οντολογία) στο ερώτημα «πώς βιώνεται, πώς πράττεται, πώς καθημερινά συντελείται η γήρανση». Πρόκειται για μια τριπλή μετατόπιση: πρώτον, από την ουσία στην καθημερινή πρακτική (τι κάνω, πώς κινούμαι, πώς φροντίζω ή φροντίζομαι). Δεύτερον, από τον θάνατο ως «στιγμή» στη φθορά ως «διαδικασία». Τρίτον, από τη φιλοσοφική θεωρία στην κινηματογραφική εικόνα, η οποία δείχνει πάντα το «πώς» πριν από το «τι». Η στροφή αυτή δεν αντιτίθεται στην οντολογία αλλά τη συμπληρώνει: η γήρανση είναι ταυτόχρονα οντολογική συνθήκη (περατότητα) και καθημερινή τροχιά (εκδίπλωση αυτής της περατότητας).

Ενώ η φαινομενολογία περιγράφει τις δομές της χρονικής εμπειρίας (π.χ. συγκράτηση, πρόληψη, βλέμμα του Άλλου), η παρούσα μεθοδολογική στροφή εστιάζει στις καθημερινές πράξεις μέσω των οποίων αυτές οι δομές συντελούνται στο σώμα, στο πώς το γηρασμένο χέρι αποτυγχάνει να πιάσει ένα ποτήρι, στο πώς το βλέμμα του φροντιστή γίνεται πράξη φροντίδας, στο πώς ο χρόνος της επανάληψης (τα γεύματα, οι τουαλέτες, τα φάρμακα) συνιστά μια πρακτική χωροχρονική τροχιά. Πρόκειται, για μια φαινομενολογία της πράξης, όπου το ερώτημα «πώς βιώνεται» μεταφράζεται στο ερώτημα «πώς πράττεται, αποτυγχάνει, επαναλαμβάνεται».

1.3 Σκοποί της εργασίας

Γενικός σκοπός: Φιλοσοφική ανασυγκρότηση της γήρανσης μέσω του κινηματογράφου, μετατοπίζοντας το ενδιαφέρον από την οντολογία του θανάτου στην καθημερινή πράξη της γήρανσης.

Επιμέρους σκοποί:

- Υπαρξιακός: Ανάδειξη της συμπληρωματικότητας νεότητας και γήρατος.
- Θεωρητικός: Σύνθεση φαινομενολογικών και κινηματογραφικών εργαλείων.
- Αισθητικός-τεχνικός: Ανάλυση της κινηματογραφικής γραμματικής της ηλικίας (συμπεριλαμβανομένου του χρώματος και της μουσικής).
- Κριτικός-πολιτικός: Ανάδειξη του ageism και της φροντίδας.
- Φεμινιστικός: Το έμφυλο βλέμμα της ηλικίας.
- Κριτικός απέναντι στις νέες τεχνολογίες: De-aging, deepfake, ψηφιακή αθανασία.

Απώτερος σκοπός: Ηθική και υπαρξιακή αφύπνιση του θεατή, να δει τη ζωή ως αυτό που είναι: ένα πέρασμα, μια μετάβαση, μια αδιάκοπη συνύφανση του «ήμουν», του «είμαι» και του «θα είμαι».

1.3.1 Ερευνητικά ερωτήματα

Από τους παραπάνω γενικούς και επιμέρους σκοπούς προκύπτουν τέσσερα ερευνητικά ερωτήματα που καθοδηγούν την ανάλυση της εργασίας:

Ερώτημα 1 (μεθοδολογικό): Πώς μπορεί η έννοια του «βλέμματος του χρόνου», σε τέσσερα επίπεδα (χρόνος που σημαδεύει σώματα, κάμερα που αποκαλύπτει χρονικότητα, βλέμμα

του Άλλου, βλέμμα του θεατή) – να λειτουργήσει ως ενοποιητικό μεθοδολογικό εργαλείο για τη φιλοσοφική ανάλυση της γήρανσης μέσω του κινηματογράφου;

Ερώτημα 2 (υπαρξιακό-αισθητικό): Πώς ο σύγχρονος κινηματογράφος αποδίδει την καθημερινή πράξη της γήρανσης, μετατοπίζοντας το ενδιαφέρον από την οντολογία του θανάτου στη βιωμένη εμπειρία και την καθημερινή τροχιά της φθοράς;

Ερώτημα 3 (κοινωνικό-πολιτικό-έμφυλο): Ποιες είναι οι πολιτικές, κοινωνικές και έμφυλες διαστάσεις του βλέμματος του χρόνου, και πώς ο κινηματογράφος είτε αναπαράγει είτε ανατρέπεται το ageism (ηλικιακό ρατσισμό) και το διπλό πρότυπο της γήρανσης;

Ερώτημα 4 (τεχνολογικό-υβριδικό): Πώς τα είδη του animation και του ντοκιμαντέρ, καθώς και οι νέες τεχνολογίες (de-aging, deepfake, ψηφιακή αθανασία), προσφέρουν συμπληρωματικές ή αντιφατικές εκδοχές του βλέμματος του χρόνου, και τι αποκαλύπτουν οι αποτυχίες τους για τη μη αναγωγιμότητα της γήρανσης;

Τα ερωτήματα αυτά αντιστοιχούν στη δομή της εργασίας: το πρώτο απαντάται στα Κεφάλαια 2 και 3 (φιλοσοφικά και κινηματογραφικά εργαλεία), το δεύτερο στο Κεφάλαιο 4 (μελέτες περίπτωσης), το τρίτο στα Κεφάλαια 5 και 6 (πολιτικό και έμφυλο βλέμμα), και το τέταρτο στα Κεφάλαια 7 και 8 (animation, ντοκιμαντέρ, νέες τεχνολογίες). Η συνολική σύνθεση επιχειρείται στο Κεφάλαιο 9.

1.4 Μεθοδολογικό Πλαίσιο και Επιστημολογική αφετηρία: Η φαινομενολογία ως μητρική μέθοδος

Η εργασία υιοθετεί ως κύριο μεθοδολογικό πλαίσιο τη φαινομενολογία: την υπερβατολογική φαινομενολογία του Husserl (ανάλυση της συνείδησης του χρόνου), την υπαρξιακή φαινομενολογία των Heidegger, Sartre, Beauvoir και Merleau-Ponty (χρονικότητα, σώμα-υποκείμενο, αλλοτρίωση, βλέμμα), και την ηθική φαινομενολογία του Levinas (το πρόσωπο ως κλήση σε ευθύνη). Η επιλογή αυτή δεν είναι τυχαία: ο κινηματογράφος της ηλικίας λειτουργεί ως «φαινομενολογικό όργανο», ένα μέσο που αποκαλύπτει τη βιωμένη εμπειρία του χρόνου.

1.4.1 Διεπιστημονικότητα

Η εργασία συνδυάζει:

- Κινηματογραφική θεωρία (Deleuze, Metz, Mulvey, Chion, Bordwell),
- Ηθική της φροντίδας (Tronto, Kittay),
- Κριτική θεωρία της επιτάχυνσης (Rosa, Han),
- Φεμινιστική θεωρία (Sontag, Gullette),
- Μαρξιστική θεωρία αλλοτρίωσης (Marx),
- Θεωρία μνήμης (Ricoeur, Hirsch).

1.4.2 Κριτήρια επιλογής ταινιών

Η επιλογή των ταινιών ακολουθεί πέντε κριτήρια:

- (α) Το χρονολογικό εύρος (2012–2021, με εξαιρέσεις για ταινίες-σταθμούς όπως το *Up* του 2009 όταν η τεχνική ή η θεματική είναι προδρομική),
- (β) Τη γεωγραφική και πολιτισμική ποικιλότητα (ευρωπαϊκός, αμερικανικός ανεξάρτητος, ντοκιμαντέρ, animation),
- (γ) Το είδος και μορφή (μυθοπλασία, slow cinema, animation, ντοκιμαντέρ, υβριδικό),
- (δ) Την κριτική και εμπορική αναγνώριση,
- (ε) Την αντιπροσωπευτικότητα διαφορετικών υπαρξιακών καταστάσεων.

1.4.3 Διαδικασία ανάλυσης των σκηνών-κλειδιών

Κάθε ταινία αναλύεται σε τρεις φάσεις:

Φάση Α΄: Προκαταρκτική παρακολούθηση και χαρτογράφηση (τρεις παρακολουθήσεις: συνολική κατανόηση, ανάλυση μορφής, σημείωση σκηνών-κλειδιών).

Φάση Β΄: Ανάλυση τριών επιπέδων – μορφή (διάρκεια, κίνηση κάμερας, φωτισμός, χρώμα, ήχος), περιεχόμενο (πλοκή, χαρακτήρες, χρόνος), υπαρξιακό-φιλοσοφικό νόημα (εφαρμογή φιλοσοφικών εννοιών, με αμφίδρομη σχέση θεωρίας και ταινίας).

Φάση Γ΄: Συγκριτική ανάλυση μεταξύ σκηνών και ταινιών.

1.4.4 Διαχείριση της ερμηνευτικής υποκειμενικότητας

Όταν ένας συγγραφέας ανήκει στην ίδια ηλικιακή ομάδα με πολλούς από τους χαρακτήρες που αναλύει, αυτή η εγγύτητα συνοδεύεται από κινδύνους, όπως η υπερβολική ταύτιση ή η αμυντική αποστασιοποίηση. Για την αντιμετώπισή τους, η εργασία μπορεί να υιοθετήσει:

(α) Προτεραιότητα της περιγραφής της δομής της εμπειρίας έναντι της ταύτισης με τα συναισθήματα των χαρακτήρων. Η φαινομενολογία δεν αποφεύγει την ενσυναίσθηση (Einfühlung), η οποία είναι θεμελιώδης για την πρόσβαση στη βιωμένη εμπειρία του Άλλου. Ωστόσο, η ενσυναίσθηση εδώ νοείται ως μεθοδολογικό εργαλείο περιγραφής, όχι ως ταύτιση.

(β) Αξιοποίηση της ηλικιακής εγγύτητας ως πηγής ερωτημάτων, όχι απαντήσεων.

(γ) «Ερμηνευτική της μετριοφροσύνης» και διάλογο με άλλες ηλικίες μέσω συνεντεύξεων, κριτικών και φιλοσοφικής παράδοσης, η ανάλυση αποφεύγει την αυτοαναφορικότητα και διατηρεί ανοιχτό τον ορίζοντα της ερμηνείας.

1.4.5 Δομή της εργασίας ως μεθοδολογική αρχή

Η διάρθρωση ακολουθεί επαγωγική πορεία:

- Κεφ. 2: Φιλοσοφικά εργαλεία
- Κεφ. 3: Κινηματογραφικά εργαλεία, χωρίς συγχώνευση για λόγους σαφήνειας
- Κεφ. 4: Μελέτες περίπτωσης, εμβάθυνση
- Κεφ. 5-8: Πολιτικό βλέμμα, έμφυλο βλέμμα, animation/ντοκιμαντέρ, νέες τεχνολογίες, επέκταση
- Κεφ. 9: Συμπεράσματα

1.4.5 Περιορισμοί της μεθόδου

Η παρούσα εργασία υιοθετεί μια ποιοτική, ερμηνευτική και φιλοσοφική προσέγγιση, η οποία συνοδεύεται από αναγνωρίσιμους μεθοδολογικούς περιορισμούς. Οι σημαντικότεροι από αυτούς είναι:

Α. Απουσία εμπειρικής έρευνας κοινού. Η ανάλυση βασίζεται αποκλειστικά στην ερμηνεία των ταινιών από τη σκοπιά του συγγραφέα και στη φιλοσοφική συζήτηση. Δεν διεξήχθη ποσοτική ή ποιοτική έρευνα με πραγματικούς θεατές.

Β. Έμφαση στη δυτική κινηματογραφική παράδοση. Οι ταινίες που αναλύονται προέρχονται από την ευρωπαϊκή (Γαλλία, Ηνωμένο Βασίλειο) και την αμερικανική (ΗΠΑ) κινηματογραφική παραγωγή. Η ανάλυση δεν περιλαμβάνει ταινίες από την Ασία, την Αφρική ή τη Λατινική Αμερική (με εξαίρεση το χιλιανό πρωτότυπο Gloria, το οποίο αναφέρεται συγκριτικά).

Γ. Έλλειψη αντιπροσώπευσης ορισμένων ομάδων. Η εργασία δεν εξετάζει συστηματικά την αναπαράσταση LGBTQ+ ηλικιωμένων (βλ. σχετική συζήτηση στο Κεφ. 9), ούτε ηλικιωμένων από μειονοτικές εθνοτικές ομάδες πέραν των λευκών χαρακτήρων (η Fern στο Nomadland είναι λευκή, η Gloria Bell λευκή, η Anne και ο Georges λευκοί).

Δ. Έλλειψη ποσοτικών δεδομένων. Η εργασία δεν χρησιμοποιεί στατιστικές μετρήσεις (π.χ. συχνότητα εμφάνισης ηλικιωμένων χαρακτήρων, διάρκεια πλάνων). Τα επιχειρήματα στηρίζονται στη λεπτομερή ποιοτική ανάλυση επιλεγμένων σκηνών-κλειδιών.

Ε. Η ερμηνευτική υποκειμενικότητα (ήδη διαχειρισμένη στο 1.5.5) αποτελεί ταυτόχρονα δύναμη και περιορισμό.

Οι περιορισμοί αυτοί δεν ακυρώνουν την εγκυρότητα των ποιοτικών και φιλοσοφικών συμπερασμάτων, αλλά υποδεικνύουν πεδία για μελλοντική έρευνα.

2. Φιλοσοφικά εργαλεία – χρόνος, βλέμμα, επιτάχυνση, φροντίδα

Το παρόν κεφάλαιο θέτει τα φιλοσοφικά θεμέλια για την ανάλυση της κινηματογραφικής αναπαράστασης της ηλικίας. Η ηλικία δεν είναι ούτε καθαρά βιολογική ούτε απλά κοινωνική κατασκευή, αλλά πρωτίστως υπαρξιακή κατηγορία: ένας τρόπος με τον οποίο το υποκείμενο βιώνει τον χρόνο, τη σχέση του με τον εαυτό του και τον θάνατο.

Για λόγους συστηματικότητας, τα φιλοσοφικά εργαλεία οργανώνονται σε τέσσερις άξονες:

- (2.1) τη φαινομενολογία του χρόνου (Husserl, Heidegger, Merleau-Ponty, Beauvoir),
- (2.2) τις πολιτικές του βλέμματος (Sartre, Levinas, Foucault, Mulvey),
- (2.3) την κριτική της κοινωνίας επιτάχυνσης (Rosa, Han), και
- (2.4) την ηθική της φροντίδας μαζί με την κριτική του ageism (Tronto, Kittay, Gullette).

Η τετραμερής αυτή διάκριση αντιστοιχεί σε τέσσερις θεμελιώδεις διαστάσεις της γήρανσης:

- Τη βιωμένη εμπειρία του χρόνου,
- Τη συγκρότηση του ηλικιωμένου υποκειμένου μέσω του βλέμματος,
- Την κοινωνική πίεση του ρυθμού, και
- Την ηθική και πολιτική τοποθέτηση απέναντι στη φροντίδα και τις διακρίσεις.

2.1 Φαινομενολογία του χρόνου

2.1.1 Husserl: η δομή της χρονικής εμπειρίας

Ο Husserl (1928) 'στα Μαθήματα για τη συνείδηση του εσωτερικού χρόνου, περιέγραψε τη χρονική εμπειρία μέσω μιας τριπλής δομής: πρωτογενής εντύπωση (το τώρα), πρωτογενής μνήμη (retention – το παρόν-παρελθόν που ακόμα κρατάμε) και πρόληψη (protention – το παρόν-μέλλον που προσδοκούμε). Για τον Husserl, το παρόν δεν είναι στιγμιαίο σημείο αλλά μια «διάρκεια» με χρονικό βάθος.

Αυτή η περιγραφή είναι θεμελιώδης για την κινηματογραφική ανάλυση, διότι η ίδια η ταινία λειτουργεί ως συσκευή πρωτογενούς μνήμης. Στην ηλικία, η πρωτογενής μνήμη δεν αφορά παρόντα -παρελθόντα δευτερόλεπτα αλλά ολόκληρες δεκαετίες ζωής, όπως θα

δούμε στο *The Father* (Zeller, 2020), όπου η αποσύνθεση της πρωτογενούς μνήμης καθιστά αδύνατη τη συγκρότηση του παρόντος. Επιπλέον, η πρόληψη συρρικνώνεται: ο ηλικιωμένος δεν προσδοκά πια ένα ανοιχτό μέλλον αλλά μια επαναληπτική ρουτίνα. Η κινηματογραφική απόδοση αυτής της συρρίκνωσης είναι η κυκλική δομή του μοντάζ.

2.1.2 Heidegger: το Είναι-προς-τον-θάνατο και η σιωπή για τη γήρανση

Ο Heidegger (1927), στο «Είναι και Χρόνος», ρώτησε για το νόημα της χρονικότητας για την ανθρώπινη ύπαρξη (το *Dasein*). Η κεντρική θέση είναι ότι το «*Dasein*» δεν «έχει» χρόνο – είναι χρονικό. Η ανάλυση του «Είναι-προς-τον-θάνατο (*Sein-zum-Tode*)» είναι εδώ κρίσιμη. Ο θάνατος δεν είναι γεγονός στο τέλος της ζωής αλλά μια δυνατότητα που η ύπαρξη φέρει μέσα της καθ' όλη τη διάρκειά της.

Πρέπει ωστόσο να σημειωθεί ότι το «Είναι και Χρόνος» περιέχει χωρία για την καθημερινή φθορά της ύπαρξης (*Verfallen*), π.χ. η ανάλυση της «ομιλίας», της «περιέργειας», της «αμφισημίας». Ο Heidegger (1927) περιγράφει πώς το "*Dasein*" χάνεται στην καθημερινότητα, αποφεύγοντας τη συνάντηση με τον θάνατό του. Η γήρανση θα μπορούσε να εννοηθεί ως μια κορύφωση αυτής της «έκπτωσης», αλλά ο ίδιος ο Heidegger δεν έκανε αυτό το βήμα. Επιπλέον, ο Heidegger δεν αγνοεί εντελώς το σώμα· η έννοια της «διάθεσης» (*Befindlichkeit*) είναι πάντα σωματική. Ωστόσο, η γήρανση ως αργή σωματική μεταβολή παραμένει εκτός του πεδίου του.

Όπως παρατηρεί η Simone de Beauvoir (1970), στο «Το Γήρας», ο Heidegger δεν μιλάει συστηματικά για γήρανση. Το «Είναι-προς-τον-θάνατο» είναι διαχρονικό, σχεδόν ασώματο. Γιατί αυτή η σιωπή; Η απάντηση δεν είναι τυχαία αλλά δομική. Η δυτική φιλοσοφική παράδοση, από τον Πλάτωνα έως τον Καντ και τον ίδιο τον Heidegger, οικοδομήθηκε πάνω στην υπόθεση ενός σταθερού, συνεκτικού, αυτόνομου υποκειμένου, μιας ψυχής που υπερβαίνει τον χρόνο, ενός «*Dasein*» που, ακόμα και στη θνητότητά του, διατηρεί την ταυτότητά του μέχρι το τέλος. Η γήρανση προσβάλλει ακριβώς αυτή την υπόθεση. Δείχνει ότι το υποκείμενο δεν είναι σταθερό: αλλάζει, αποσυντίθεται, γίνεται «άλλο» για τον εαυτό του πριν καν φτάσει στον θάνατο. Είναι πιο άνετο να φιλοσοφεί κανείς για τον θάνατο (που είναι στιγμιαίος και διατηρεί ανέπαφη την υπόθεση του υποκειμένου μέχρι το τέλος) παρά για τη γήρανση (όπου το υποκείμενο φθίνει ενώ ακόμα ζει). Ο Heidegger, συνεπής με την παράδοση, προτίμησε να αναλύσει το δραματικό

γεγονός του τέλους παρά την αργή, αντιηρωική, ταπεινωτική διαδικασία που οδηγεί σε αυτό. Η κριτική της Beauvoir παραμένει έγκυρη: υπάρχει δομική σιωπή, όχι απλή παράλειψη.

Η παρούσα εργασία δεν απορρίπτει τον Heidegger – τον συμπληρώνει. Διατηρεί το υπαρξιακό πλαίσιο της χρονικότητας και της θνητότητας, αλλά το εμπλουτίζει με την εμπειρία του γηρασμένου σώματος (Merleau-Ponty, 1945) και της αλλοτρίωσης (Beauvoir, 1970). Η γήρανση είναι το πώς το αφηρημένο «Είναι-προς-θάνατο» γίνεται μια αργή, καθημερινή, βασανιστική διαδικασία – το πώς το «Dasein» όχι απλά πεθαίνει, αλλά φθείρεται ενώ ακόμα ζει. Κινηματογραφικά, ταινίες όπως το *Amour* (Haneke, 2012) μετατρέπουν το αφηρημένο «Είναι-προς-τον-θάνατο σε μια σωματική, καθημερινή, ανυπόφορη διαδικασία. Δεν βλέπουμε τον θάνατο ως στιγμή, βλέπουμε τον αργό θάνατο της Anne μέσα από την παράλυση, τη σιωπή, την τουαλέτα, το φαγητό. Αυτό δεν είναι άρνηση του Heidegger, είναι η σωματοποίησή του.

2.1.3 Merleau-Ponty: το σώμα-υποκείμενο και η γήρανση ως μεταβολή του τρόπου ύπαρξης

Ο Merleau-Ponty (1945) στο «Φαινομενολογία της αντίληψης» συμπληρώνει αυτή την ανάλυση με την έννοια του «σώματος-υποκειμένου» (corps-sujet). Το σώμα δεν είναι ένα αντικείμενο ανάμεσα σε άλλα – είναι το μέσο μέσω του οποίου βιώνουμε τον κόσμο. Η κίνηση, η στάση, η βαρύτητα, η ισορροπία δεν είναι εξωτερικά χαρακτηριστικά – είναι συστατικά της υποκειμενικότητας. Δεν έχουμε σώμα, είμαστε σώμα.

Η γήρανση, από αυτή την οπτική, δεν είναι απλά μια επιφανειακή αλλαγή (π.χ. ρυτίδες) αλλά μια ριζική μεταβολή του ίδιου του τρόπου με τον οποίο το υποκείμενο υπάρχει στον κόσμο. Το νεανικό σώμα κινείται με αυτοματισμό, ξεχνώντας τον εαυτό του ως σώμα. Το γηρασμένο σώμα, αντιθέτως, υπενθυμίζει συνεχώς τον εαυτό του: κάθε κίνηση απαιτεί προσοχή, κάθε πόνος είναι ένα μήνυμα. Αυτή η διάσταση θα αποδειχθεί κρίσιμη στην ανάλυση του de-aging στο Κεφάλαιο 8, όπου η ψηφιακή ανανέωση του προσώπου αποτυγχάνει να πείσει γιατί το σώμα συνεχίζει να κινείται ως γηρασμένο. Επιπλέον, ο Merleau-Pontian έννοια της «συνήθειας» (habitude), η ικανότητα του σώματος να αποκτά νέες κινητικές ρουτίνες – φωτίζει τη διαδικασία προσαρμογής στη χρόνια ασθένεια: το σώμα μαθαίνει να κινείται διαφορετικά, αλλά αυτή η μάθηση είναι πάντα επώδυνη, πάντα μερική.

2.1.4 Beauvoir: η γήρανση ως αλλοτρίωση και υπέρβαση

Η Simone de Beauvoir στο «Το Γήρας» (1970) ξεκινά με μια δήλωση-σοκ πως ο κόσμος της τρίτης ηλικίας είναι ένας κόσμος που αγνοείται. Η φιλοσοφία, υποστηρίζει, έχει ασχοληθεί συστηματικά με τον θάνατο αλλά ελάχιστα με τη διαδικασία που οδηγεί σε αυτόν. Η Beauvoir κάνει μια φεμινιστική-υπαρξιακή κίνηση: η γήρανση είναι η απόλυτη μορφή αλλοτρίωσης. Στο Δεύτερο Φύλο (1949) είχε δείξει πως η γυναίκα γίνεται «το Άλλο» για τον άντρα. Τώρα δείχνει ότι ο ηλικιωμένος γίνεται «το Άλλο» για τον νεότερο εαυτό του. Δεν είναι πια ο εαυτός του, μα δεν είναι ακόμα κάποιος άλλος.

Η Beauvoir περιγράφει με ακρίβεια τη φαινομενολογία της απώλειας: το ηλικιωμένο άτομο βιώνει το σώμα του ως ξένο, ως φυλακή, ως προδοσία. Ταυτόχρονα, όμως, αρνείται τον ηττοπαθή μηδενισμό. Παρά την αυστηρή ανάλυση, η Beauvoir δεν είναι μοιρολάτρισσα. Το γήρας δεν είναι μόνο φθορά, μπορεί να είναι και απελευθέρωση από κοινωνικές υποχρεώσεις, μια νέα μορφή ελευθερίας. Η υπέρβαση (*dépassement*) συνίσταται στο να μην ταυτίζεται κανείς με το γερασμένο σώμα του, να συνεχίζει να δημιουργεί, να επιθυμεί, να έχει σχέδια. Θα βρούμε αυτή την πλευρά σε ταινίες όπως το Nebraska (Payne, 2013) ή το Gloria Bell (Lelio, 2018). Η Beauvoir, ωστόσο, δεν ρομαντικοποιεί: η υπέρβαση είναι δύσκολη, συχνά αποτυχημένη, αλλά παραμένει η μόνη αξιοπρεπής απάντηση στο γήρας.

2.2 Πολιτικές του βλέμματος

2.2.1 Sartre: το βλέμμα του Άλλου ως αντικειμενοποίηση

Ο Sartre (1943), στο «Το Είναι και το Μηδέν», έδωσε στο βλέμμα κεντρικό ρόλο. Το βλέμμα του Άλλου δεν είναι απλά οπτική πράξη αλλά οντολογική δομή που συγκροτεί τον εαυτό. Όταν κάποιος με κοιτάζει, με μετατρέπει από υποκείμενο που κοιτάζει σε αντικείμενο που κοιτιέται. Το βλέμμα του Άλλου είναι αντικειμενοποιητικό. Δεν χρειάζεται καν ο Άλλος να μιλήσει, αρκεί να με κοιτάξει, και εγώ αιφνιδιάζομαι, νιώθω να με κρίνουν, χάνω την ελευθερία μου.

Η σημασία για την ηλικία είναι τεράστια: το γήρας δεν βιώνεται πρώτα από μέσα αλλά από το βλέμμα του Άλλου. Ο άνθρωπος δεν γερνάει όταν νιώθει το σώμα του να αλλάζει, γερνάει όταν ο Άλλος τον κοιτάζει και βλέπει έναν γέρο. Η Beauvoir αξιοποιεί ακριβώς αυτή την ανάλυση: ο ηλικιωμένος είναι «αυτός που ο Άλλος αποφασίζει ότι είναι».

Κινηματογραφικά, αυτό σημαίνει ότι η κάμερα μπορεί είτε να αναπαράγει το αντικειμενοποιητικό βλέμμα (κοιτάζοντας τον ηλικιωμένο ως θέαμα, ως «περίπτωση», ως «αξιολύπητο γεροντάκι») είτε να το ανατρέψει (δείχνοντας τον ηλικιωμένο ως υποκείμενο που βλέπει, που κρίνει, που αντιστέκεται). Η διάκριση αυτή θα είναι κεντρική στην ανάλυση του *Amour* (όπου η κάμερα συχνά αναπαράγει το αντικειμενοποιητικό βλέμμα, αλλά με τέτοια ένταση που γίνεται κριτική) και του *Gloria Bell* (όπου η κάμερα σχεδόν πάντα αποφεύγει την αντικειμενοποίηση).

2.2.2 Levinas: το πρόσωπο ως κλήση σε ευθύνη

Ο Levinas (1961) στο «Ολότητα και Άπειρο» προσθέτει μια ηθική διάσταση που ριζικά διαφέρει από τον Sartre. Για τον Levinas, το βλέμμα δεν είναι πρωτίστως αντικειμενοποίηση. Το πρόσωπο (*visage*) του Άλλου δεν είναι αντικείμενο που βλέπει κανείς, είναι αυτό που κοιτάζει το υποκείμενο, που το καλεί σε ευθύνη. Η ηθική είναι ασύμμετρη: το υποκείμενο είναι υπεύθυνο για τον Άλλον χωρίς να περιμένει ανταπόδοση, ακόμα κι αν ο Άλλος δεν μπορεί να ανταποδώσει, ακόμα κι αν δεν το αναγνωρίζει.

Αυτή η προοπτική είναι κρίσιμη για την κινηματογραφική ανάλυση της ηλικίας: το πρόσωπο ενός ηλικιωμένου, με τις ρυτίδες και την κούραση, δεν είναι απλά μια εικόνα, είναι μια κλήση. Ο Haneke στο *Amour* δεν αφήνει τον θεατή να ξεφύγει από αυτή την κλήση. Τα κοντινά στο πρόσωπο της Anne είναι αφόρητα, αλλά ο Haneke τα κρατάει, μετατρέποντας την κάμερα σε ηθικό μάρτυρα. Ο Levinas θα έλεγε ότι το πρόσωπο της Anne ζητά να μην την αφήσει κανείς να πεθάνει μόνη της, και ο θεατής καλείται να απαντήσει σε αυτή την κλήση, όχι με δράση (δεν μπορεί να κάνει τίποτα) αλλά με το να μην αποστρέψει το βλέμμα.

2.2.3 Foucault: το θεσμικό και ιατρικό βλέμμα

Ο Foucault μετατοπίζει το βλέμμα από τη διαπροσωπική σχέση σε μια θεσμική και πολιτική διάσταση. Στην «Επιτήρηση και τιμωρία» (1975) περιγράφει πώς το βλέμμα δεν ανήκει σε ένα υποκείμενο αλλά σε ένα σύστημα εξουσίας. Το πειθαρχικό βλέμμα (του γιατρού, του φύλακα, του ψυχιάτρου, του κοινωνικού λειτουργού) κατηγοριοποιεί, αποκλείει, κανονικοποιεί. Δεν χρειάζεται ένας συγκεκριμένος άνθρωπος να με κοιτάζει –

αρκεί η αρχιτεκτονική του νοσοκομείου, το πρόγραμμα των γευμάτων, το έντυπο εισαγωγής.

Ιδιαίτερα σημαντική για την παρούσα εργασία είναι η έννοια του «ιατρικού βλέμματος» (le regard médical) που ο Foucault ανέλυσε στη «Γέννηση της Κλινικής» (1963). Το ιατρικό βλέμμα είναι ένα αποστασιοποιημένο, ταξινομητικό βλέμμα που βλέπει την ασθένεια, όχι τον άνθρωπο. Εκπαιδεύεται να αγνοεί την υποκειμενικότητα του ασθενούς προκειμένου να εντοπίσει τα αντικειμενικά σημεία της πάθησης. Στη γηριατρική φροντίδα, αυτό το βλέμμα γίνεται ιδιαίτερα προβληματικό: ο ηλικιωμένος παύει να είναι πρόσωπο και γίνεται «περίπτωση», «κλινήρης», «αριθμός δωματίου».

Επιπλέον, ο Foucault (1967) εισήγαγε την έννοια της ετεροτοπίας, έναν πραγματικό χώρο που λειτουργεί ως αντι-χώρος, όπου ισχύουν άλλοι κανόνες. Το γηροκομείο, η κλινική χρονίων παθήσεων, το δωμάτιο του ασθενούς γίνονται ετεροτοπίες: ο ηλικιωμένος δεν υπόκειται πια στους κανόνες του κοινωνικού χώρου (δεν εργάζεται, δεν ψωνίζει, δεν κυκλοφορεί ελεύθερα), αλλά το τίμημα είναι ότι γίνεται αντικείμενο του ιατρικού, γηριατρικού, διοικητικού βλέμματος.

2.2.4 Mulvey και Metz: το φιλικό βλέμμα

Η Mulvey (1975) εισήγαγε την έννοια του «ανδρικό βλέμματος» (male gaze) ως δομή εξουσίας που αντικειμενοποιεί τη γυναίκα στην οθόνη. Στον κλασικό χολιγουντιανό κινηματογράφο, η κάμερα υιοθετεί την οπτική γωνία ενός ετεροφυλόφιλου άνδρα: η γυναίκα είναι θέαμα, όχι υποκείμενο. Επεκτείνοντας, μιλάμε για ένα ηλικιακό βλέμμα (age gaze) που αντικειμενοποιεί τον ηλικιωμένο, τον μετατρέπει σε φιγούρα συμπάθειας ή φρίκης, αρνείται την επιθυμία του. Ο Metz (1977) πρόσθεσε μια ψυχαναλυτική διάσταση: ο θεατής ταυτίζεται με την κάμερα. Όταν η κάμερα κοιτάζει ένα ηλικιωμένο σώμα, ο θεατής μαθαίνει έναν τρόπο να κοιτάζει, είτε με τρυφερότητα είτε με αποστροφή. Η παρούσα εργασία θα επεκτείνει αυτή την ανάλυση στο Κεφάλαιο 6 (έμφυλο βλέμμα), δείχνοντας πώς το ηλικιακό βλέμμα λειτουργεί διαφορετικά για άνδρες και γυναίκες, και πώς ταινίες όπως το Gloria Bell αντιστέκονται σε αυτή τη διπλή αντικειμενοποίηση.

2.3 Κριτική της κοινωνίας επιτάχυνσης

2.3.1 Rosa: η κοινωνία επιτάχυνσης και η αορατότητα της γήρανσης

Ο Rosa (2013), στο Κοινωνική Επιτάχυνση, προσφέρει μια από τις πιο οξυδερκείς διαγνώσεις της όψιμης νεωτερικότητας. Η σύγχρονη κοινωνία χαρακτηρίζεται από τριπλή επιτάχυνση: τεχνική (μεταφορές, επικοινωνίες), κοινωνική αλλαγή (νόρμες, αξίες, μόδες αλλάζουν ταχύτερα) και ρυθμός ζωής (αυξανόμενη πίεση χρόνου). Η επιτάχυνση δεν είναι ουδέτερη – δημιουργεί μια «αγωνία να μην μείνει κανείς πίσω».

Σε μια κοινωνία επιτάχυνσης, η γήρανση ως αργή διαδικασία παύει να είναι ορατή. Η καθημερινή, σιωπηλή φθορά είναι πολύ αργή για την επιταχυνόμενη αντίληψη. Συνεπώς, η γήρανση γίνεται κοινωνικά ανύπαρκτη, ή αντιμετωπίζεται ως αποτυχία, ως υστέρηση. Το slow cinema μπορεί να γίνει μια μορφή πολιτικής αντίστασης σε αυτή την επιτάχυνση: αναγκάζει τον θεατή να δει τη διάρκεια, να μείνει στην αργή φθορά, να βιώσει έναν χρόνο που δεν είναι παραγωγικός, που δεν οδηγεί κάπου. Ο Rosa δεν αναφέρεται άμεσα στον κινηματογράφο, αλλά η διαγνωστική του ματιά είναι εξαιρετικά χρήσιμη για να κατανοήσουμε γιατί η γήρανση είναι τόσο δύσκολο θέμα για τον κινηματογράφο: γιατί δεν επιταχύνεται, δεν μπορεί να συμπυκνωθεί σε μια δραματική κορύφωση, δεν προσφέρεται για γρήγορο μοντάζ.

2.3.2 Han: ο αποχρονισμός και η κοινωνία της κόπωσης

Ο Han (2010), στο «Η Κοινωνία της Κόπωσης», υιοθετεί μια πιο απαισιόδοξη στάση. Περιγράφει μια κοινωνία που δεν λειτουργεί πια με την απαγόρευση (πειθαρχία τύπου Φουκώ) αλλά με τη θετικότητα («μπορώ, κάνω, πετυχαίνω»). Αυτή η κοινωνία είναι εχθρική προς κάθε μορφή αργής διάρκειας: τη σκέψη, την τέχνη, τη φιλία, και φυσικά τη γήρανση. Ο χρόνος της όψιμης νεωτερικότητας είναι ένας αποχρονισμένος χρόνος, στιγμιαίος, ασύνδετος, χωρίς αφηγηματική συνοχή. Ο Han θα μιλούσε για μια διάχυτη κατάθλιψη που προκύπτει από την αδυναμία να βιώσει κανείς μια συνεχή, συσσωρευτική χρονικότητα.

Η άνοια, όπως θα δούμε στο *The Father*, είναι το ακραίο όριο αυτής της συνθήκης: ο βιωμένος χρόνος αποσυντίθεται σε ασύνδετες στιγμές. Αλλά ο Han θα προσέθετε ότι η άνοια δεν είναι απλώς μια νευρολογική κατάσταση, είναι η σαρκική ενσάρκωση ενός ευρύτερου πολιτισμικού αποχρονισμού. Ο Anthony στο *The Father* δεν είναι απλά ένας

ασθενής, είναι ο καθρέφτης μιας κοινωνίας που έχει χάσει την ικανότητα να συγκρατεί το παρελθόν και να προβάλλει το μέλλον. Η κινηματογραφική φόρμα της ταινίας (ασυνέχεια, επανάληψη, απώλεια αιτιότητας) μπορεί να διαβαστεί και ως κριτική αυτής της κοινωνίας της κόπωσης.

2.4 Ηθική της φροντίδας και κριτική του ageism

2.4.1 Tronto και Kittay: ηθική της φροντίδας και χρόνος

Η ηθική της φροντίδας (care ethics) αναπτύχθηκε από φεμινίστριες φιλοσόφους από τη δεκαετία του 1980 ως αντίβαρο στις ηθικές θεωρίες που επικεντρώνονταν στη δικαιοσύνη και την αυτονομία. Η Gilligan (1982) έδειξε ότι οι γυναίκες συχνά σκέφτονται ηθικά σε όρους σχέσεων και ευθύνης. Η Tronto (1993) προχώρησε παραπέρα, αναλύοντας τη φροντίδα ως πολιτική και υπαρξιακή κατηγορία. Για την Tronto, η φροντίδα δεν είναι ιδιωτική αρετή αλλά κοινωνική πρακτική με τέσσερις φάσεις: **αναγνώριση ανάγκης (caring about), ανάληψη ευθύνης (taking care of), άμεση παροχή φροντίδας, (care-giving) και ανταπόκριση αποδέκτη (care-receiving)**. Κάθε φάση απαιτεί διαφορετικό είδος χρόνου. Η αναγνώριση ανάγκης είναι στιγμιαία. Η ανάληψη ευθύνης διαρκεί ημέρες. Η άμεση παροχή φροντίδας διαρκεί ώρες, αλλά επαναλαμβάνεται ακατάπαυστα.

Η Kittay (1999), γράφοντας ως μητέρα παιδιού με σοβαρές αναπηρίες, εισήγαγε την έννοια του «εξαρτημένου εαυτού» (dependent self). Η Kittay υποστηρίζει ότι η φιλοσοφική παράδοση κατασκεύασε τον άνθρωπο ως ανεξάρτητο, αυτόνομο, αυτόνομο. Αλλά όλοι μας, κάποια στιγμή (παιδική ηλικία, ασθένεια, βαθύ γήρας), εξαρτόμαστε από τη φροντίδα άλλων. Η εξάρτηση δεν είναι αποτυχία – είναι η θεμελιώδης ανθρώπινη συνθήκη. Η ηθική της φροντίδας, επομένως, δεν είναι μια εξειδικευμένη ηθική για τους «αδύναμους», είναι η ηθική του ανθρώπινου είδους.

Ο χρόνος της φροντίδας δεν είναι ο γραμμικός, μετρήσιμος, αποδοτικός χρόνος της αγοράς. Είναι ένας κυκλικός, επαναληπτικός, αργός χρόνος: τα γεύματα, οι τουαλέτες, τα φάρμακα – δραστηριότητες που επαναλαμβάνονται καθημερινά χωρίς ποτέ να «τελειώνουν». Το *Amour* του Haneke είναι η πιο ωμή κινηματογραφική επεξεργασία αυτής της αλήθειας. Ο Georges δεν έχει άλλο χρόνο πέρα από τον χρόνο της φροντίδας για την Anne. Δεν διαβάζει, δεν βγαίνει, δεν κοιμάται κανονικά. Ο χρόνος του έχει συρρικνωθεί σε μια μοναδική, επαναληπτική πράξη – και αυτή η συρρίκνωση είναι η ίδια

η τραγωδία. Η Tronto και η Kittay μας δίνουν τα εργαλεία για να κατανοήσουμε γιατί αυτή η συρρίκνωση δεν είναι απλά προσωπική αλλά πολιτική: η κοινωνία δεν αναγνωρίζει τον χρόνο της φροντίδας ως παραγωγικό, δεν τον πληρώνει, δεν τον τιμά.

2.4.2 Gullette: ageism και η «αφήγηση της φθοράς»

Η Gullette (2004) εισάγει την έννοια του ageism (ηλικιακού ρατσισμού) και της «αφήγησης της φθοράς» (decline narrative). Ο όρος ageism εισήχθη το 1969 από τον γεροντολόγο Robert Butler, αλλά η Gullette τον διεύρυνε ριζικά. Το ageism, για την Gullette, δεν είναι απλά ένα σύνολο διακρίσεων, είναι μια πολιτισμική αφήγηση που μαθαίνουμε από την παιδική ηλικία. Η δυτική κουλτούρα μας διδάσκει ότι μετά την ωριμότητα ακολουθεί μόνο πτώση. Αυτή η αφήγηση δεν είναι ουδέτερη περιγραφή, είναι ιδεολογία. Εσωτερικεύεται από τους ίδιους τους ηλικιωμένους (που αρχίζουν να πιστεύουν ότι πρέπει να αποσυρθούν, ότι δεν μπορούν να μάθουν νέα πράγματα, ότι η επιθυμία τους είναι γελοία) και χρησιμοποιείται για να δικαιολογήσει κοινωνικές πρακτικές αποκλεισμού (απόλυση, μη πρόσληψη, περιθωριοποίηση).

Ο κινηματογράφος συχνά αναπαράγει αυτή την αφήγηση. Η Gullette θα αναγνώριζε στα στερεοτυπικά πορτρέτα ηλικιωμένων (ο σοφός γέροντας, η τρυφερή γιαγιά, ο ανίκανος γέρος, η γελοία γριά που κυνηγάει νέους) την πολιτισμική εργασία της παραγωγής της φθοράς. Η παρούσα διπλωματική έχει ως στόχο να εντοπίσει ταινίες που αντιστέκονται, όχι εξιδανικεύοντας τη γήρανση (η «δραστήρια τρίτη ηλικία» ως νέα μορφή στερεοτύπου) αλλά δείχνοντάς την στην πολυπλοκότητά της, με δύναμη και αδυναμία, με χιούμορ και θλίψη, με επιθυμίες και τύψεις. Αυτή η πολυπλοκότητα είναι η καλύτερη αντίσταση στο ageism. Διότι το ageism δεν είναι μίσος προς τους ηλικιωμένους – είναι απλοποίηση.

2.5 Ηθική της φροντίδας και κριτική του ageism

Η φιλοσοφική παράδοση έχει επανειλημμένα συνδέσει τη γήρανση με τη σοφία, την αταραξία και την απελευθέρωση από τα πάθη. Από τον Κικέρωνα (De Senectute, 44 π.Χ.) έως τη σύγχρονη αρετολογική ηθική, η ηλικία θεωρείται προϋπόθεση για την πρακτική σοφία (phronesis). Η παρούσα εργασία, ωστόσο, δεν υιοθετεί αυτή την αφήγηση χωρίς κριτική. Η σύνδεση γήρανσης και σοφίας ενέχει τρεις κινδύνους. Πρώτον, τον κίνδυνο ρομαντικοποίησης: η ηλικία δεν παράγει αυτόματα σοφία. Δεύτερον, τον κίνδυνο απο-

πολιτικοποίησης: η έμφαση στην εσωτερική σοφία αποσπά από τις υλικές συνθήκες (φτώχεια, εγκατάλειψη). Τρίτον, τον κίνδυνο υπαρξιακής αποφυγής: η επίκληση της σοφίας μπορεί να λειτουργεί αμυντικά απέναντι στο τραύμα της φθοράς.

Ωστόσο, η εργασία αναγνωρίζει ότι ορισμένες ταινίες αποτυπώνουν μια μη-ρομαντικοποιημένη μορφή ηλικιακής σοφίας. Στο Nebraska (Payne, 2013), ο Woody δεν είναι «σοφός γέροντας» – είναι πεισματάρης, μπερδεμένος, αποτυχημένος. Ωστόσο, στο τέλος αναδύεται μια αμυδρή σοφία: η ικανότητα να αποδεχτεί την αποτυχία. Στο Nomadland, η Fern δεν κηρύττει, απλά ζει. Η σοφία της δεν είναι γνωσιολογική αλλά πρακτική. Η θέση της εργασίας είναι ότι η γήρανση δεν είναι εγγενώς πηγή σοφίας, αλλά μπορεί να γίνει – υπό προϋποθέσεις και χωρίς εξιδανίκευση. Αυτή η «σοφία της αποτυχίας», όπως αναδύεται στο Nebraska ή στο Nomadland, δεν είναι γνωσιολογική αλλά πρακτική: η ικανότητα να συνεχίζει κανείς να ζει χωρίς την ελπίδα μιας μεγάλης αφήγησης, γνωρίζοντας ότι η φθορά δεν οδηγεί σε λύτρωση. Μια τέτοια σοφία, ωστόσο, παραμένει πάντα επισφαλής και μερική, δεν εξιδανικεύει τη γήρανση, απλώς την καθιστά βιώσιμη.

3. Το βλέμμα του χρόνου στη σκηνοθεσία

Αν το προηγούμενο κεφάλαιο ασχολήθηκε με το «τι» – ποιες φιλοσοφικές έννοιες χρειαζόμαστε για να μιλήσουμε για την ηλικία, το παρόν κεφάλαιο ασχολείται με το «πώς». Πώς η κινηματογραφική κάμερα, το μοντάζ, ο ήχος, το χρώμα, η αφήγηση μεταφράζουν τη φιλοσοφική χρονικότητα σε αισθητηριακή εμπειρία; Η θέση μας είναι ότι ο κινηματογράφος δεν απεικονίζει απλώς τη γήρανση, την συν-αποτελεί. Κάθε επιλογή στο πλάνο, στη διάρκεια, στην ηχητική υφή, στη χρωματική παλέτα διαμορφώνει ένα συγκεκριμένο «βλέμμα του χρόνου».

3.1 Ο χρόνος ως οπτικό μοτίβο (μακρά πλάνα, slow cinema)

3.1.1 Η διάρκεια ως φιλοσοφική πράξη

Στον κινηματογράφο, ο χρόνος είναι συνήθως ένα εργαλείο της αφήγησης: τα πλάνα διαρκούν όσο χρειάζεται για να μεταφερθεί η πληροφορία. Σε μια διαφορετική παράδοση, που συχνά ονομάζεται slow cinema, ο χρόνος γίνεται το ίδιο το θέμα. Δεν υπάρχει βιασύνη να προχωρήσει η πλοκή. Η κάμερα μένει. Ο θεατής αναγκάζεται να δει, να ακούσει, να νιώσει τη διάρκεια. Αυτή η αναγκαστική παραμονή δεν είναι βασανιστήριο, είναι μια μορφή μάθησης: μαθαίνεις να βλέπεις τον χρόνο ως υλικό, όχι ως κενό.

Ο φιλόσοφος Deleuze (1985) στο «Εικόνα-Χρόνος» έδωσε το θεωρητικό υπόβαθρο. Για τον Deleuze, ο μεταπολεμικός κινηματογράφος αντικατέστησε την «εικόνα-κίνηση» (όπου ο χρόνος ήταν υποταγμένος στη δράση) με την «εικόνα-χρόνο» (όπου ο χρόνος γίνεται άμεσα ορατός). Στην εικόνα-χρόνο, το τοπίο, το σώμα, η αδράνεια, η αναμονή γίνονται το κέντρο. Ο Bergson (1896) στο «Ύλη και Μνήμη» είχε ήδη προετοιμάσει το έδαφος, διακρίνοντας τον μετρήσιμο, χωρικό χρόνο (temps) από τη βιωμένη, ποιοτική διάρκεια (durée). Το slow cinema είναι η κινηματογραφική απόδοση της μπερξονικής durée: ένα πλάνο που διαρκεί τρία λεπτά δεν είναι «τρίλεπτο» – είναι μια εμπειρία που πυκνώνει, που αλλάζει ποιοτικά όσο παρατείνεται.

Για τη γήρανση, αυτό είναι καθοριστικό. Η γήρανση είναι κατ' εξοχήν μια διαδικασία που δεν μπορεί να αποδοθεί με γρήγορο μοντάζ. Χρειάζεται διάρκεια. Χρειάζεται να δούμε το σώμα να κάθεται, να σηκώνεται αργά, να κοιτάζει το κενό. Ο Tarkovsky (1985) μιλούσε

για τον κινηματογράφο ως «γλυπτό του χρόνου». Στο slow cinema, ο χρόνος σμιλεύεται όχι μέσω της δράσης αλλά μέσω της ακινησίας.

3.1.2 Η παράδοση του slow cinema: μια σύντομη αναφορά

Η δύναμη της διάρκειας δεν είναι νέα ανακάλυψη. Από τον Tarkovsky (Στάλκερ, 1979· Σολάρις, 1972) μέχρι τον Tarr (2011), τον Tsai Ming-liang (2015) και τον Pedro Costa, το slow cinema έχει καθιερωθεί ως μια παράδοση όπου ο χρόνος γίνεται το ίδιο το θέμα. Η παρούσα εργασία δεν αναλύει αυτούς τους σκηνοθέτες, η χρονολογική της εστίαση είναι κυρίως 2012–2021, αλλά η φιλοσοφική τους κληρονομιά είναι παρούσα στις ταινίες που θα εξετάσουμε, ιδίως στο *Amour*, όπου ο Haneke υιοθετεί έναν αυστηρό, σχεδόν ασκητικό ρυθμό που θυμίζει τον Tarr.

3.1.3 Τα όρια του slow cinema

Πριν προχωρήσει κανείς, οφείλει να εξετάσει την πιθανότητα το slow cinema να γίνει βαρετό και αποκλειστικό για ένα μέρος του κοινού. Η διάρκεια, όταν γίνεται αυτοσκοπός, μπορεί να μετατραπεί σε αισθητική αριστοκρατία: μόνο οι «εκλεπτυσμένοι» θεατές αντέχουν να δουν μια ταινία τεσσάρων ωρών χωρίς πλοκή. Αυτός ο κίνδυνος είναι υπαρκτός. Ωστόσο, η ανία που μπορεί να προκαλέσει ένα μακρόπνοο πλάνο δεν είναι απαραίτητα αποτυχία: μπορεί να αποτελεί την ίδια την αισθητική απόδοση της χρονικότητας της φροντίδας, όπου ο χρόνος δεν οδηγεί πουθενά αλλά επαναλαμβάνεται. Το ζήτημα δεν είναι αν το slow cinema είναι «βαρετό», αλλά αν αυτή η βαρεμάρα είναι γόνιμη, αν μας μαθαίνει να παραμένουμε εκεί που δεν συμβαίνει τίποτα.

Επιπλέον, η ταχύτητα του μοντάζ στο *The Father* (Zeller, 2020), μια ταινία όχι αργή, με γρήγορες εναλλαγές και αποπροσανατολιστικό ρυθμό, μπορεί να αποδώσει την αποσύνθεση του χρόνου εξίσου καλά, αν όχι καλύτερα. Η διάλυση της μνήμης στην άνοια δεν είναι μια αργή διαδικασία, είναι μια αποσπασματική, βίαιη, ασυνεχής εμπειρία. Το slow cinema δεν είναι η μόνη αισθητική της γήρανσης, αλλά μία από πολλές. Είναι κατάλληλο για την αναπαράσταση της βαθιάς, στατικής γήρανσης (όπως στο *Amour*), αλλά για την άνοια, για την απώλεια της μνήμης, χρειάζονται άλλες τεχνικές και αυτές θα εξεταστούν στο 3.3 και στο Κεφάλαιο 4.

3.2 Ηλικία και κάμερα: πώς γυρίζεται ένα ηλικιωμένο σώμα

3.2.1 Το κοντινό πλάνο: δίλημμα οικειότητας ή βιαιότητας

Το κοντινό πλάνο (close-up) είναι το πιο φορτισμένο εργαλείο για την κινηματογράφηση ενός ηλικιωμένου σώματος. Από τη μια, το κοντινό μπορεί να είναι μια πράξη τρυφερότητας: πλησιάζουμε το πρόσωπο, βλέπουμε τις ρυτίδες, τα μάτια, την αναπνοή. Από την άλλη, το κοντινό μπορεί να είναι βίαιο: η κάμερα επιβάλλεται, αποκαλύπτει αυτό που ο ηλικιωμένος ίσως δεν θέλει να δείξει. Δεν υπάρχει ουδέτερο κοντινό. Κάθε κοντινό είναι μια ηθική επιλογή.

Στο *Amour* (Haneke, 2012), τα κοντινά στο πρόσωπο της Anne είναι σχεδόν αφόρητα. Η Emmanuelle Riva ήταν 85 ετών. Ο Haneke την πλησιάζει με μια κάμερα που δεν χαϊδεύει, καταγράφει. Βλέπουμε το σάλιο, το ανοιγόκλειστο του ματιού, το κούνημα του χεριού. Το κοντινό εδώ δεν είναι τρυφερότητα – είναι μαρτυρία. Ο Haneke δεν μας αφήνει να αποστρέψουμε το βλέμμα.

Ο Haneke δεν επιτρέπει στον θεατή να αποστρέψει το βλέμμα, αλλά τονίζει πως αυτή είναι η πραγματικότητα της φθοράς, καλώντας τον να την κοιτάξει.

Στο *The Father* (Zeller, 2020), τα κοντινά είναι συχνά αποσταθεροποιητικά. Ο Anthony Hopkins (83 ετών) βλέπει το πρόσωπό του να πλησιάζει και να απομακρύνεται, καθώς η μνήμη του διαλύεται. Το κοντινό εδώ δεν είναι το βλέμμα του θεατή, είναι το βλέμμα ενός άνδρα που δεν αναγνωρίζει τον εαυτό του. Η κάμερα γίνεται καθρέφτης που δεν αντανακλά, αλλά παραμορφώνει.

3.2.2 Αποστασιοποίηση και στοχαστική απόσταση: δύο τρόποι να μην πλησιάζεις

Στον αντίποδα του κοντινού, η αποστασιοποίηση (μεσαία πλάνα, ολόσωμα, μακρινά) μπορεί να εκφράζει σεβασμό, αλλά μπορεί επίσης να εκφράζει αδιαφορία. Στο *Nebraska* (Payne, 2013), ο ηλικιωμένος Woody (Bruce Dern) συχνά γυρίζεται σε ολόσωμο πλάνο, μικρός μέσα στο αμερικανικό τοπίο. Η κάμερα δεν τον πλησιάζει. Τον δείχνει να περπατά αργά, να σκύβει δύσκολα. Η απόσταση εδώ είναι τρυφερή: η κάμερα δεν επιβάλλεται, αλλά ούτε και τον εγκαταλείπει. Απλώς τον αφήνει να υπάρχει μέσα στον χώρο του.

Ωστόσο, απαιτείται μια περαιτέρω διάκριση. Η απλή αποστασιοποίηση, όπου η κάμερα απλώς αποσύρεται, μπορεί να εκληφθεί ως παθητική αποφυγή. Αντίθετα, η στοχαστική απόσταση (στρατηγική που αναλύεται διεξοδικότερα στο 6.4 για το ηλικιωμένο γυναικείο

σώμα) συνιστά μια ενεργητική στάση: η κάμερα παραμένει επίμονα παρούσα σε μεσαίο ή κοντινό πλάνο, χωρίς να τονίζει ούτε να αποκρύπτει τη φθορά. Δεν αποσύρεται για να μην ενοχλήσει, ούτε πλησιάζει για να καταγγείλει. Παραμένει, και με την παραμονή της καλεί τον θεατή όχι σε απόσταση αλλά σε μια ενσώματη, μη-κριτική προσοχή. Η αποστασιοποίηση του Nebraska είναι τρυφερή αλλά παραμένει παθητική. Η στοχαστική απόσταση του Gloria Bell ή του Leo Grande είναι, αντιθέτως, μια ρητά επιλεγμένη ηθική στάση: το γηρασμένο σώμα γίνεται ορατό, δεν κρύβεται τίποτα, αλλά ούτε μετατρέπεται σε θέαμα.

3.2.3 Φωτισμός: δείχνοντας ή κρύβοντας τη φθορά

Ο φωτισμός είναι ίσως το πιο υποτιμημένο εργαλείο. Στον κλασικό κινηματογράφο, το ηλικιωμένο σώμα συχνά φωτίζεται με διάχυτο, μαλακό φως, για να εξαφανιστούν οι ρυτίδες. Αυτό είναι μια μορφή λογοκρισίας: η βιομηχανία δεν θέλει να δει τη φθορά, οπότε την κρύβει.

Αντίθετα, σκηνοθέτες όπως ο Haneke και ο Costa φωτίζουν τα ηλικιωμένα σώματα με σκληρό, αντίθετικό φως, που τονίζει κάθε ρυτίδα. Στο *Amour*, το φυσικό φως του Παρισιού μπαίνει από το παράθυρο και πέφτει πάνω στο πρόσωπο της Anne χωρίς φίλτρα. Ο Haneke δηλώνει: «Δεν ήθελα να κάνω την Anne όμορφη. Ήθελα να την κάνω πραγματική». Αυτή η ηθική του φωτισμού, να δείχνεις την αλήθεια ακόμα κι όταν είναι σκληρή, είναι θεμελιώδης για τον κινηματογράφο της γήρανσης.

3.2.4 Χρώμα: η παλέτα της χρονικότητας

Το χρώμα είναι ένα ακόμα υποτιμημένο εργαλείο απόδοσης της ηλικίας. Δεν είναι διακόσμηση – είναι χρονικός δείκτης.

Στο *Amour*, η χρωματική παλέτα είναι ψυχρή, γκριζωπή, υποβαθμισμένη. Τα χρώματα του διαμερίσματος (τοίχοι, έπιπλα, ρούχα) ανήκουν στο φθινόπωρο: ώχρα, καφέ, ματ πράσινο. Δεν υπάρχουν ζωηρά χρώματα. Η φύση έξω από το παράθυρο είναι θολή, αδιάφορη. Αυτή η αποχρωμάτιση δεν είναι τυχαία: ο χρόνος έχει απορροφήσει τη ζωντάνια.

Στο *The Father*, οι σκηνές που διαδραματίζονται στο «πραγματικό» διαμέρισμα (όσο μπορούμε να μιλάμε για πραγματικότητα) έχουν θερμότερους, οικείους τόνους, ζεστό

πορτοκαλί, ξύλινες αποχρώσεις. Αντίθετα, οι παραισθητικές σκηνές (όταν ο Anthony μπερδεύει την κόρη του με ξένη, όταν νομίζει ότι βρίσκεται σε άλλο σπίτι) κυριαρχούνται από ψυχρά μπλε και φθορίζοντα λευκά. Το χρώμα γίνεται έτσι ένας αξιόπιστος δείκτης της κατάρρευσης της πραγματικότητας: όταν το μπλε κυριαρχεί, ούτε ο ήρωας ούτε ο θεατής μπορούν να εμπιστευτούν αυτό που βλέπουν.

Στο Nomadland, τα χρώματα της φύσης – το πορτοκαλί του ηλιοβασιλέματος, το χρυσό του φθινοπώρου, το βαθύ μπλε του νυχτερινού ουρανού, έρχονται σε αντίθεση με τις ψυχρές, βιομηχανικές αποχρώσεις των εργοστασίων της Amazon (φθορίζον λευκό, γκρι, μπλε). Η Fern κινείται ανάμεσα σε αυτούς τους δύο κόσμους. Το χρώμα λέει την ιστορία της χωρίς λόγια: η φύση είναι καταφύγιο, η εργασία είναι εξορία. Η Zhao χρησιμοποιεί ζεστά, κορεσμένα χρώματα στα ηλιοβασιλέματα, αλλά ψυχρά, αποκορεσμένα στις εργασιακές σκηνές – μια χρωματική δυαδικότητα που αποδίδει την αντίθεση ελευθερίας και καταναγκασμού.

κόμα και στο animation, το χρώμα λειτουργεί ως χρονικός δείκτης. Στο Wrinkles (Ferrerias, 2011), οι αναμνήσεις των ηρώων αποδίδονται με ζωντανά, σχεδόν νέον χρώματα, ενώ το παρόν στο γηροκομείο κυριαρχείται από ωχρές, γκρίζες αποχρώσεις. Το χρώμα, λοιπόν, δεν είναι απλά αισθητική επιλογή – είναι η υλική εγγραφή της μνήμης που χάνεται.

3.3 Η φωνή του χρόνου: αφηγηματικές τεχνικές

3.3.1 Το flashback: η μνήμη που εισβάλλει

Η πιο κοινή αφηγηματική τεχνική για την αναπαράσταση του χρόνου είναι το flashback. Στο Youth (Sorrentino, 2015), ο ηλικιωμένος μαέστρος Fred Ballinger (Michael Caine) βλέπει flashbacks της νιότης του. Αλλά ο Sorrentino δεν διαχωρίζει αυστηρά παρόν και παρελθόν: οι αναμνήσεις εμφανίζονται ξαφνικά, σαν εισβολές, σαν φαντάσματα. Δεν υπάρχει ηχητικό σήμα (π.χ. ηχώ, reverb) που να δηλώνει «τώρα μπαίνουμε σε flashback». Απλώς, από τη μία στιγμή στην άλλη, ο Caine είναι νέος. Αυτή η απότομη μετάβαση είναι πιστή στη φαινομενολογία της γήρανσης: το παρελθόν δεν είναι ένα αρχείο που το ανοίγουμε όταν θέλουμε, εισβάλλει απρόσκλητο, σαν μια πόρτα που ανοίγει από μόνη της.

3.3.2 Μη-γραμμικότητα: ο χρόνος που σπάει

Πιο ριζοσπαστικές από τα flashbacks είναι οι ταινίες που εγκαταλείπουν εντελώς τη γραμμική αφήγηση. Το *The Father* (Zeller, 2020) είναι το ακραίο παράδειγμα: η ταινία δεν έχει flashbacks γιατί ούτε ο ήρωας έχει συνεκτική μνήμη. Αντίθετα, το μοντάζ δημιουργεί μια κυκλική, αντιφατική, επαναληπτική δομή. Μια σκηνή μπορεί να επαναληφθεί δύο φορές με διαφορετικούς διαλόγους. Ένας χαρακτήρας μπαίνει στην κουζίνα και, χωρίς καμία προειδοποίηση, η κουζίνα έχει αλλάξει διάταξη. Ο θεατής δεν μπορεί να εμπιστευτεί τίποτα. Αυτή η μη-γραμμικότητα είναι η ακριβής κινηματογραφική απόδοση της αποσύνθεσης του χρόνου στην άνοια: δεν υπάρχει «πριν» και «μετά», μόνο ένα ασύνδετο «τώρα».

3.3.3 Ταξίδι στο χρόνο: η φαντασίωση της ακινησίας

Το *The Curious Case of Benjamin Button* (Fincher, 2008) αντιστρέφει τη γήρανση: ο ήρωας γεννιέται γέρος και πεθαίνει μωρό. Τέτοιες ταινίες αποκαλύπτουν μια συλλογική φαντασίωση: την επιθυμία να σταματήσει ή να αντιστραφεί ο χρόνος. Ο Williams (1973) είχε επισημάνει ότι η αθανασία θα ήταν αφόρητη, γιατί η ίδια η δυνατότητα του τέλους δίνει νόημα στις ανθρώπινες πράξεις. Ο Benjamin Button, που γερνάει ανάποδα, δεν μπορεί να ζήσει μια αυθεντική ζωή: οι σχέσεις του είναι καταδικασμένες, η μνήμη του δεν συσσωρεύει εμπειρία αλλά τη χάνει. Η ταινία, παρά το συναισθηματικό της φορτίο, είναι τελικά μια προειδοποίηση: μην εύχεσαι να γυρίσεις τον χρόνο πίσω. Ο χρόνος που προχωρά μπροστά, ακόμα και με φθορά, είναι ο μόνος που έχει νόημα.

3.4 Η εστίαση στο βλέμμα του ηλικιωμένου ήρωα

3.4.1 Τυπολογία του ηλικιωμένου βλέμματος

Το βλέμμα ενός ηλικιωμένου χαρακτήρα δεν είναι ποτέ ουδέτερο. Διακρίνουμε τρεις τύπους:

1. **Βλέμμα φθοράς:** τα μάτια είναι κουρασμένα, θολά, με μια επίμονη υγρασία. Είναι το βλέμμα κάποιου που έχει δει πολλά και δεν περιμένει πια τίποτα. Το βλέμμα αυτό κυριαρχεί στο *Amour*: η Anne, μετά το εγκεφαλικό, κοιτάζει τον Georges σαν να είναι ήδη απύσχα.

2. **Βλέμμα σοφίας:** τα μάτια είναι ήρεμα, διάφανα, με μια ήπια λάμψη. Είναι το βλέμμα του γέρον δάσκαλου, του ανθρώπου που έχει συμφιλιωθεί με τη ζωή. Ωστόσο, όπως σημειώθηκε στην κριτική της ενότητας 2.5, το βλέμμα σοφίας είναι συχνά μια πολιτισμική κατασκευή, ένα στερεότυπο που η ίδια η εργασία αποδομεί. Στο Nebraska, ο Woody δεν έχει αυτό το βλέμμα: είναι πολύ πεισματάρης και μπερδεμένος για να είναι «σοφός». Στο Nomadland, η Fern έχει κάτι από αυτό, αλλά είναι μια σοφία που δεν κηρύττει, απλώς υπάρχει.

3. **Βλέμμα απουσίας:** τα μάτια είναι ανοιχτά αλλά δεν βλέπουν. Στην άνοια, αυτό το βλέμμα γίνεται το κέντρο. Ο Anthony στο The Father κοιτάζει συχνά το κενό, σαν να προσπαθεί να θυμηθεί κάτι που δεν υπάρχει πια. Δεν είναι θλίψη – είναι απώλεια του ίδιου του υποκειμένου.

3.4.2 Η Σαρτρική διάσταση

Στο 2.2.1, είδαμε τον Sartre: το βλέμμα του Άλλου με αντικειμενοποιεί. Αλλά τι γίνεται όταν ο ίδιος ο ηλικιωμένος κοιτάζει τον εαυτό του; Ο Haneke στο Amour δίνει μια αριστουργηματική σκηνή: η Anne κοιτάζεται στον καθρέφτη. Δεν λέει τίποτα. Αλλά βλέπουμε στα μάτια της τη φρίκη της αναγνώρισης: «αυτή είμαι εγώ τώρα». Το βλέμμα της δεν είναι βλέμμα Άλλου – είναι βλέμμα του εαυτού ως Άλλου. Η Beauvoir το είχε περιγράψει: γηράσκω σημαίνει ότι γίνομαι ξένος για τον εαυτό μου. Ο καθρέφτης είναι η απόδειξη.

3.4.3 Η απουσία βλέμματος

Το πιο ανησυχητικό για τον θεατή είναι το βλέμμα απουσίας. Δεν υπάρχει κανείς πίσω από τα μάτια. Ο κινηματογράφος αντιμετωπίζει αυτό το βλέμμα με δύο τρόπους: είτε το δείχνει ωμά (η κάμερα μένει πάνω στο κενό βλέμμα του ασθενούς, χωρίς να το ερμηνεύει), είτε «μπαίνει μέσα» σε αυτό, δείχνοντας μια υποκειμενική κάμερα από τη θέση του ασθενούς. Αυτό κάνει εν μέρει το The Father: για μεγάλα διαστήματα, δεν ξέρουμε αν αυτό που βλέπουμε είναι «πραγματικό» ή είναι η παραίσθηση του Anthony. Η κάμερα γίνεται το βλέμμα της απουσίας.

3.5 Ο ήχος της ηλικίας

3.5.1 Η παραμέληση του ήχου

Ενώ η κινηματογραφική ανάλυση παραδοσιακά εστιάζει στην εικόνα, ο ήχος είναι τουλάχιστον εξίσου σημαντικός. Ο φιλόσοφος Chion (1990) εισήγαγε την έννοια του «ακουστικού βλέμματος»: ο ήχος δεν συνοδεύει απλώς την εικόνα, την ερμηνεύει, την προεκτείνει, την αντιστρατεύεται. Στην ηλικία, ο ήχος αποκτά μια ιδιαίτερη βαρύτητα, γιατί η φθορά του σώματος είναι συχνά πιο ηχητική παρά οπτική.

3.5.2 Amour: Ο ήχος ως βασανιστήριο

Στο Amour, ο Haneke χρησιμοποιεί τον ήχο με ακρίβεια χειρουργού. Ακούμε την αναπνοή της Anne όταν δεν μπορεί να καταπιεί, έναν υγρό, δύσπνοο ήχο. Ακούμε το τρίξιμο της καρέκλας όταν ο Georges σηκώνεται. Ακούμε τη σιωπή δύο ανθρώπων που δεν έχουν πια τι να πουν. Η πιο διάσημη ηχητική στιγμή είναι το τραγούδι που τραγουδά η Anne στην αρχή («Sur le pont d'Avignon»), και που επιστρέφει στο τέλος όταν ο Georges την πνίγει. Η επανάληψη του τραγουδιού δεν είναι νοσταλγία. Είναι μνημόσυνο. Το τραγούδι ζούσε στη μνήμη και των δύο. Τώρα ζει μόνο σε έναν.

3.5.3 The Father: Ο ήχος της σύγχυσης

Στο The Father, ο ηχητικός σχεδιασμός είναι δυναμικός και αποσταθεροποιητικός. Σε μια σκηνή-κλειδί (που θα αναλυθεί στο 4.2.4), ο Anthony ψάχνει το ρολόι του. Ακούμε το τικ-τακ παντού, αλλά δεν μπορεί να το εντοπίσει. Ο ηχητικός σχεδιαστής έβαλε τρία διαφορετικά τικ-τακ σε διαφορετικά σημεία του ηχητικού πεδίου (αριστερά, δεξιά, κεντρικά), ώστε ούτε ο Anthony ούτε ο θεατής μπορούν να εντοπίσουν την πηγή. Αυτή η ηχητική αποσταθεροποίηση είναι η ακριβής απόδοση της απώλειας του χρόνου: το τικ-τακ είναι παντού, σημαίνει ότι ο χρόνος κυλάει, αλλά δεν μπορείς να τον πιάσεις.

3.5.4 Η σιωπή

Η σιωπή δεν είναι απλά απουσία ήχου. Στο Amour, μετά τον θάνατο της, ο κάθετος μόνος στο σαλόνι. Δεν ακούγεται τίποτα. Αυτή η σιωπή κρατάει λεπτά. Ο είπε: «Η σιωπή είναι ο πιο δυνατός ήχος. Αλλά πρέπει να την κερδίσεις». Η σιωπή στο Amour δεν είναι κενό – είναι μια παρουσία, το βάρος της απουσίας, η ηχώ μιας ζωής που τελείωσε.

Στην ταινία *Amour*, η σιωπή δεν αποτελεί απλά μια απουσία ήχου. Μετά τον θάνατο της Anne, ο Georges κάθεται μόνος στο σαλόνι, μέσα σε μια απόλυτη ησυχία που διαρκεί για αρκετά λεπτά. Σύμφωνα με τον Haneke, η σιωπή είναι ο πιο δυνατός ήχος, ο οποίος όμως πρέπει πρώτα να κερδηθεί. Στη συγκεκριμένη σκηνή, η σιωπή δεν λειτουργεί ως κενό, αλλά ως μια απτή παρουσία, κουβαλώντας το βάρος της απουσίας και την ηχώ μιας ζωής που μόλις τελείωσε.

3.6 Η μουσική της ηλικίας

Η μουσική είναι ένα τόσο σημαντικό εργαλείο που αξίζει αυτοτελούς ενότητας. Σε αντίθεση με τον ήχο (που είναι συνήθως διηγητικός, δηλαδή προέρχεται από τον κόσμο της ταινίας), η εξωδιηγητική μουσική προστίθεται από τον σκηνοθέτη για να καθοδηγήσει συναισθηματικά τον θεατή. Η χρήση ή μη χρήση της μουσικής είναι επομένως μια ηθική επιλογή.

3.6.1 *Amour*: απουσία μουσικής ως δήλωση

Στο *Amour*, η απουσία εξωδιηγητικής μουσικής είναι δομική επιλογή. Ο Haneke αρνείται να καθοδηγήσει συναισθηματικά τον θεατή. Δεν υπάρχει βιολί να κλαίει όταν η Anne παραλύει, ούτε πιάνο να λυπάται όταν ο Georges την πνίγει. Η σιωπή του Haneke είναι μια δήλωση εμπιστοσύνης στον θεατή: να νιώσει χωρίς να τον χειραγωγήσει.

Η μόνη μουσική που εμφανίζεται είναι ένα παιδικό τραγούδι («*Sur le pont d'Avignon*»), το οποίο τραγουδούν οι ίδιοι οι χαρακτήρες, και ένα απόσπασμα από τη Σονάτα για πιάνο σε Σι ύφεση μείζονα, D. 960, του Franz Schubert, που ακούγεται από το ραδιόφωνο. Το Schubert, ωστόσο, δεν είναι απλώς διηγητικό στοιχείο. Είναι μουσικό φάντασμα: στην αρχή της ταινίας, η Anne το παίζει η ίδια στο πιάνο. Τα δάχτυλά της κινούνται με άνεση, η μουσική ρέει από το σώμα της. Είναι η Anne-πριν-τη-φθορά, η Anne-υποκείμενο, η Anne-καλλιεργημένη. Αργότερα, μετά το εγκεφαλικό και την παράλυση, το Schubert ξανακούγεται, αλλά πλέον από ηχογράφιση, μακρινό, επαναλήψιμο, άψυχο. Η μουσική έχει επιβιώσει από τον μουσικό. Το σώμα που κάποτε την παρήγαγε έχει σιγήσει.

Σε αυτή την αντίθεση μεταξύ ζωντανής και ηχογραφημένης μουσικής, το βλέμμα του χρόνου αποκτά ηχητική διάσταση. Ο χρόνος δεν αφήνει μόνο ορατά ίχνη (το πρόσωπο της Anne, την παράλυση)μ αφήνει και ηχητικά ίχνη. Η μουσική που κάποτε αναδυόταν από

ένα ζωντανό σώμα, με ανάσα και ζωή, έχει μετατραπεί σε ηχογράφιση: πανομοιότυπη, επαναλήψιμη, νεκρή. Η σιωπή που περιβάλλει αυτό το μουσικό φάντασμα δεν είναι κενή, είναι γεμάτη από την απουσία της Anne. Ο θεατής καλείται να μην αποστρέψει ούτε το βλέμμα ούτε την ακοή του, να μείνει σε αυτή τη σιωπή που δεν παρηγορεί, αλλά μαρτυρά. Και η σιωπή, όπως είπε ο ίδιος ο Haneke, «είναι ο πιο δυνατός ήχος. Αλλά πρέπει να την κερδίσεις».

3.6.2 Nomadland: η μουσική του Einaudi

Στο Nomadland, αντίθετα, η μουσική του Ludovico Einaudi παίζει καθοριστικό ρόλο. Τα κομμάτια στο πιάνο, επαναληπτικά, ελάχιστα, με αργές αρμονικές εναλλαγές, συνοδεύουν τη νομαδική ζωή της Fern. Η μουσική δεν είναι μελοδραματική. Δεν λέει «λύπησου την» ούτε «θαύμασέ την». Είναι μια μουσική της διάρκειας, της αργής κίνησης, της αποδοχής. Η Zhao ήθελε μια μουσική που να μην λέει στον θεατή τι να νιώσει, αλλά να του δίνει χώρο να νιώσει μόνος τους. Ο Einaudi το πετυχαίνει: τα κομμάτια του δεν έχουν κορύφωση, δεν λύνουν, απλώς υπάρχουν, όπως η Fern.

3.6.3 The Father: αποσπασματική μουσική

Στο The Father, η μουσική είναι αποσπασματική, ανήσυχη. Ο Zeller χρησιμοποιεί κομμάτια κλασικής μουσικής (π.χ. άριες από όπερες) που ξαφνικά διακόπτονται, ή που ακούγονται από διπλανά δωμάτια χωρίς να είναι σαφές αν είναι πραγματικές ή παραισθήσεις. Αυτή η ασταθής, αναξιόπιστη μουσική αποδίδει την ασταθή, αναξιόπιστη μνήμη του Anthony. Ο Chion (1990) θα μιλούσε για «ακουστικό σύμπτωμα»: ο ήχος δεν είναι απλά φόντο, είναι σύμπτωμα της ψυχικής κατάστασης.

3.6.4 Gloria Bell: η μουσική ως έμβυθιση

Στο Gloria Bell (Lelio, 2018), η μουσική του κλαμπ (disco, latin, 80s hits) δεν είναι απλά φόντο, είναι το περιβάλλον μέσα στο οποίο η Gloria κινείται. Ο θεατής δεν ακούει για την Gloria, ακούει μαζί της. Ο Lelio δημιουργεί μια ακουστική έμβυθιση (audio immersion) που σπάνια συναντάμε. Η μουσική δεν καθοδηγεί συναισθηματικά (δεν λέει «είναι λυπημένη» ή «είναι χαρούμενη»), αλλά δημιουργεί μια κοινή αισθητηριακή εμπειρία. Όταν η Gloria χορεύει, οι θεατές χορεύουν μαζί της, όχι σωματικά, αλλά ακουστικά.

4. Μελέτες περίπτωσης – 4 σύγχρονες ταινίες

Τα τρία πρώτα κεφάλαια της διπλωματικής εργασίας έθεσαν τα φιλοσοφικά και τεχνικά θεμέλια για την ανάλυση της κινηματογραφικής αναπαράστασης της ηλικίας. Πριν από την εμβάθυνση στις μελέτες περίπτωσης, κρίνεται χρήσιμο να υπενθυμιστεί συνοπτικά ότι κάθε ηλικιακή φάση αντιστοιχεί σε μια διαφορετική κινηματογραφική στρατηγική. Η νεότητα αποδίδεται μέσω της εικόνας-κίνησης (Deleuze), όπου ο χρόνος υποτάσσεται στη δράση. Η μέση ηλικία χαρακτηρίζεται από κυκλικές δομές μοντάζ και επαναληπτικές ρουτίνες. Η τρίτη ηλικία είναι η εποχή της εικόνας-χρόνου, με μακρά πλάνα, στατική κάμερα και ψυχρή χρωματική παλέτα. Το βαθύ γήρας και η άνοια απαιτούν ασυνέχεια του μοντάζ και αποσταθεροποιητικό ηχητικό σχεδιασμό. Η χρόνια ασθένεια αποδίδεται μέσω δυσαρμονίας μεταξύ υποκειμενικού και αντικειμενικού χρόνου.

Στο κεφάλαιο αυτό, η ανάλυση μετατοπίζεται από τη θεωρία στην πράξη: τέσσερις σύγχρονες ταινίες, που γυρίστηκαν σε διάστημα οκτώ ετών (2012–2021), εξετάζονται σε βάθος ως προς τον τρόπο με τον οποίο το «βλέμμα του χρόνου» συγκροτείται σκηνοθετικά, αφηγηματικά και υπαρξιακά. Το *Amour* (Haneke, 2012) αντιπροσωπεύει την πιο αδυσώπητη, σχεδόν κλινική ματιά στη φθορά της τρίτης ηλικίας εντός του οικείου χώρου. Το *The Father* (Zeller, 2020) προσφέρει μια ριζοσπαστική αφηγηματική φόρμα για την άνοια, καθιστώντας τον θεατή συν-πάσχοντα της αποσύνθεσης. Το *Nomadland* (Zhao, 2020) αντιπροσωπεύει μια τρίτη οδό: τη γήρανση όχι ως εγκλεισμό αλλά ως κίνηση, όχι ως απώλεια αλλά ως μετασχηματισμό. Η *Gloria Bell* (Lelio, 2018) προστίθεται ως το φεμινιστικό αντι-παράδειγμα: μια ταινία που αναπαριστά τη γήρανση ως επιθυμία και διεκδίκηση του σώματος.

Οι τέσσερις ταινίες από κοινού – εγκλεισμός, αποσύνθεση, κίνηση, επιθυμία – συνιστούν ένα τετράπτυχο που καλύπτει το φάσμα των υπαρξιακών καταστάσεων της γήρανσης.

4.1 *Amour* (Haneke, 2012) – Ο χρόνος ως εγκλεισμός και έκλειψη του βλέμματος

4.1.1 Το διαμέρισμα ως χωροχρόνος φθοράς

Το *Amour* (Αγάπη) του Haneke είναι ίσως η πιο αμείλικτη ταινία που γυρίστηκε ποτέ για την τρίτη ηλικία. Η υπόθεση είναι λιτή: η Anne (Emmanuelle Riva), ηλικιωμένη πιανίστα, υφίσταται ένα εγκεφαλικό και σταδιακά παραλύει. Ο σύζυγός της, Georges (Jean-Louis

Trintignant), τη φροντίζει στο διαμέρισμά τους στο Παρίσι. Η ταινία δεν διαθέτει μουσική υπόκρουση (εκτός από ελάχιστες εξαιρέσεις), ούτε ελπίδα ή διαφυγή.

Το διαμέρισμα δεν αποτελεί απλό σκηνικό. Συνιστά έναν χωροχρόνο (spacetime) με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά. Ο Haneke το γύρισε εξ ολοκλήρου στον ίδιο χώρο, χωρίς εξωτερικά πλάνα (πλην της εναρκτήριας σκηνής της διάρρηξης και του τέλους). Οι πόρτες κλειδώνονται. Οι κουρτίνες είναι συχνά τραβηγμένες. Ο Georges δεν εξέρχεται, ούτε για ψώνια, ούτε για βόλτα. Η χρωματική παλέτα, όπως σημειώθηκε στο υποκεφάλαιο 3.2.4, είναι ψυχρή, γκριζωπή, υποβαθμισμένη, τα χρώματα του φθινοπώρου, του μαρασμού.

4.1.2 Η σκηνή του χαστουκιού: λεπτομερής ανάλυση

Η σκηνή διαδραματίζεται ως εξής: Η Anne, παράλυτη και με μερική αφασία, αρνείται να φάει. Ο Georges προσπαθεί να τη ταΐσει. Εκείνη σφίγγει τα χείλη και γυρίζει το κεφάλι. Μετά από μια σύντομη ένταση, ο Georges τη χαστουκίζει. Ακολουθεί μια παύση. Ο Georges κοιτάζει το χέρι του και έπειτα την Anne. Εκείνη δεν αντιδρά παρά με ένα σχεδόν ανεπαίσθητο βλεφάρισμα.

Κινηματογραφική ανάλυση: Ο Haneke παραβιάζει κάθε σύμβαση του «ρεαλιστικού δράματος». Δεν υπάρχει κοντινό πλάνο στο χέρι που ανεβαίνει, ούτε στο μάγουλο που κοκκινίζει. Η κάμερα είναι τοποθετημένη σε σταθερό μεσαίο πλάνο. Η κίνηση του χαστουκιού εκτελείται εντός αυτού του πλάνου, χωρίς μοντάζ. Η κάμερα καθίσταται ηθικός μάρτυρας.

Φαινομενολογική ανάλυση: Η Anne, πριν από την ασθένεια, υπήρξε ένα υποκείμενο με φωνή, επιθυμίες και αυτονομία. Η άρνηση της τροφής αποτελεί την τελευταία πράξη υποκειμενικότητας που της απομένει. Ο Georges, όταν τη χαστουκίζει, δεν ενεργεί ως σύζυγος αλλά ως φροντιστής που έχει εξαντληθεί. Από την οπτική της Beauvoir (1970), η σκηνή αποτελεί τη στιγμή όπου η αλλοτρίωση μετατρέπεται σε βία.

Το βλέμμα (Sartre): Αμέσως μετά το χαστούκι, ο Georges κοιτάζει το χέρι του, όχι την Anne. Προβαίνει σε μια θέαση του εαυτού του ως Άλλου. Η σκηνή αποδίδει κινηματογραφικά μια κατάσταση που περιέγραψε ο Sartre: το βλέμμα του εαυτού ως αντικειμένου για τον ίδιο τον εαυτό.

4.1.3 Η μουσική απουσία ως δήλωση

Ο Haneke αρνείται να καθοδηγήσει συναισθηματικά τον θεατή. Δεν υπάρχει έγχορδη μουσική να θρηνεί την παράλυση της Anne, ούτε πιάνο να συνοδεύει τον πνιγμό από τον Georges. Η σιωπή συνιστά τη μόνη απάντηση που αξίζει στον θάνατο: όχι μελοδραματισμός, αλλά παύση.

4.2 The Father (Zeller, 2020) – Η αποσύνθεση του χρόνου μέσω της μνήμης

4.2.1 Η ασυνέχεια του μοντάζ ως υπαρξιακή κατάσταση

Αν το *Amour* αποτελεί την ταινία του εγκλεισμού, το *The Father* συνιστά την ταινία της αποσύνθεσης. Ο Anthony (Anthony Hopkins) πάσχει από άνοια. Η μεγάλη καινοτομία του Zeller έγκειται στο ότι δεν παρουσιάζει τον Anthony από εξωτερική σκοπιά, απεικονίζει τον κόσμο όπως εκείνος τον βλέπει. Ο θεατής δεν είναι παρατηρητής, αλλά συν-ασθενής.

Το μοντάζ είναι ασυνεχές. Ο Anthony συναντά το ίδιο πρόσωπο δύο φορές με διαφορετικό όνομα. Το διαμέρισμα αλλάζει διάταξη από τη μια σκηνή στην άλλη. Αυτή η ασυνέχεια αποτελεί την ακριβή κινηματογραφική απόδοση της αποσύνθεσης του χρόνου στην άνοια.

4.2.2 Το ρολόι που δεν βρίσκεται: ανάλυση σκηνής-κλειδιού

Η σκηνή έχει ως εξής: Ο Anthony ψάχνει το ρολόι του. Η Anne του λέει ότι βρίσκεται στο κομοδίνο. Ο Anthony το κοιτάζει αλλά δεν το βλέπει. Κατηγορεί την Anne ότι το έκλεψε. Η κάμερα δείχνει το ρολόι στο κομοδίνο. Ο θεατής το βλέπει. Ο Anthony όχι.

Κινηματογραφική ανάλυση: Ο Zeller χρησιμοποιεί την «ασυμμετρία γνώσης» (knowledge asymmetry). Ο θεατής έχει πρόσβαση στην αλήθεια, ενώ ο Anthony βλέπει ένα κενό. Η τεχνική αυτή αποκτά υπαρξιακό βάρος: η αλήθεια είναι προσβάσιμη σε όλους πλην του ίδιου του ασθενούς.

Ανάλυση ήχου: Σε όλη τη διάρκεια της σκηνής ακούγεται ένας ήχος τικ-τακ. Μια προσεκτική ακρόαση αποκαλύπτει ότι ο ηχητικός σχεδιασμός τοποθετεί τρία διαφορετικά τικ-τακ σε τρία διαφορετικά ηχητικά πεδία (αριστερό, δεξιό, κεντρικό). Ο Anthony (και μαζί του ο θεατής) αδυνατεί να εντοπίσει την πηγή. Ο ήχος προέρχεται από παντού και

πουθενά. (Η ανάλυση αυτή βασίζεται σε προσωπική ακουστική παρατήρηση του γράφοντος.) Κατά τον Chion (1990), αυτό το «ακουστικό σύμπτωμα» καθίσταται η υλική εγγραφή της αδυναμίας του Anthony να συγχρονιστεί με τον χρόνο. Το τικ-τακ είναι παντού, σημαίνει ότι ο χρόνος κυλάει, αλλά ούτε ο Anthony ούτε ο θεατής μπορούν να τον πιάσουν.

4.2.3 Η αποσπασματική μουσική

Σε αντίθεση με το *Amour*, η μουσική στο *The Father* είναι παρούσα αλλά αποσταθεροποιητική. Ο Zeller χρησιμοποιεί αποσπάσματα κλασικής μουσικής (π.χ. άριες από όπερες) που διακόπτονται αιφνιδίως ή που ακούγονται από διπλανά δωμάτια χωρίς να είναι σαφές αν πρόκειται για πραγματικότητα ή παραίσθηση.

4.3 *Nomadland* (Zhao, 2020) – Ηλικία, περιπλάνηση και ετεροχρονισμός

4.3.1 Το flashback: η μνήμη που εισβάλλει

Το *Nomadland* αποτελεί μια ταινία που δεν μοιάζει με καμία άλλη για την ηλικία. Η Fern (Frances McDormand) είναι μια εξηντάχρονη γυναίκα που, μετά το κλείσιμο του εργοστασίου γύψου, χάνει τα πάντα. Αγοράζει ένα τροχόσπιτο και περιπλανιέται στην αμερικανική Δύση.

Η μεγάλη διαφορά του *Nomadland* από τις δύο προηγούμενες ταινίες έγκειται στο ότι η ηλικία εδώ δεν αποτελεί εγκλεισμό αλλά κίνηση. Η χρωματική παλέτα είναι ζεστή, γήινη, τα πορτοκαλί ηλιοβασιλέματα, το χρυσό του φθινοπώρου, σε αντίθεση με το ψυχρό γκρι του *Amour*.

4.3.2 Ανάλυση σκηνης-κλειδιού: Η Fern στο κέντρο διαλογής της Amazon

Η σκηνή διαδραματίζεται σε έναν τεράστιο, φθορίζοντα χώρο. Η Fern φοράει γιλέκο ασφαλείας, γάντια και σκουφάκι. Η κάμερα βρίσκεται συχνά σε μεσαίο πλάνο. Η κίνηση είναι επαναληπτική και μηχανική. Η Zhao δεν χρησιμοποιεί μουσική σε αυτή τη σκηνή. Ακούγεται μόνο ο θόρυβος των μηχανών.

Φαινομενολογική ανάλυση (Marx, Merleau-Ponty): Από μαρξιστική σκοπιά, η Fern είναι αλλοτριωμένη: δεν κατέχει το προϊόν της εργασίας της, ούτε ελέγχει τη διαδικασία. Από

την οπτική του Merleau-Ponty, το σώμα της Fern δεν λειτουργεί εδώ ως υποκείμενο, αποτελεί αντικείμενο της μηχανής. Ο ιμάντας μεταφοράς επιβάλλει έναν ρυθμό που δεν αντιστοιχεί στον ρυθμό του γηρασμένου σώματος.

4.3.3 Η μουσική του Einaudi

Σε αντίθεση με το *Amour*, το *Nomadland* χρησιμοποιεί εκτενώς τη μουσική του Ludovico Einaudi. Τα πιάνο κομμάτια είναι επαναληπτικά, ελάχιστα, με αργές αρμονικές εναλλαγές. Η Zhao έχει δηλώσει ότι ήθελε μια μουσική που να μην λέει στον θεατή τι να νιώσει, αλλά να του δίνει χώρο να νιώσει μόνος του.

4.4 Gloria Bell (Lelio, 2018) – Το έμφυλο βλέμμα και η επιθυμία που δεν σβήνει

4.4.1 Η σκηνή του χορού

Η Gloria (Julianne Moore) είναι μια εξηντάχρονη διαζευγμένη γυναίκα που τα βράδια βγαίνει σε κλαμπ. Η σκηνή παρουσιάζει την Gloria να εισέρχεται μόνη της σε ένα πολυσύχναστο κλαμπ. Η κάμερα την ακολουθεί από πίσω. Δεν υπάρχει διάλογος. Η Gloria πλησιάζει την πίστα και αρχίζει να κινείται ρυθμικά. Δεν χορεύει για κανέναν, χορεύει για τον εαυτό της. Τα μάτια της παραμένουν κλειστά.

Κινηματογραφική ανάλυση: Ο Lelio παραβιάζει δύο συμβάσεις. Πρώτον, η κάμερα δεν αντικειμενοποιεί την Gloria. Δεν υπάρχει ολόσωμο πλάνο που να «παρελαύνει» το σώμα της. Δεύτερον, η σκηνή δεν είναι χορογραφημένη για το βλέμμα του θεατή. Η Gloria δεν χορεύει για το κοινό, χορεύει για τον εαυτό της.

Το έμφυλο βλέμμα (Mulvey, Sontag): Η Mulvey (1975) περιέγραψε το ανδρικό βλέμμα που αντικειμενοποιεί τη γυναίκα. Η Sontag (1972) πρόσθεσε ότι η γήρανση είναι διπλά τιμωρητική για τις γυναίκες. Η σκηνή χορού στο *Gloria Bell* αντιστέκεται και στις δύο λογικές. Η Gloria δεν αποτελεί αντικείμενο του αρσενικού βλέμματος, αλλά ανακτά την αυτονομία και τον έλεγχο της σωματικής της εμπειρίας.

4.4.2 Γιατί η Gloria Bell δεν αποτελεί «επιτυχημένη γήρανση»

Η ταινία δεν συνιστά ένα χαρούμενο πορτρέτο. Η Gloria πληγώνεται, απογοητεύεται, κλαίει, θυμώνει. Δεν παρουσιάζεται μια ηλικιωμένη υπερ-ηρωίδα, αλλά μια γυναίκα που επιθυμεί, διακινδυνεύει, αποτυγχάνει, σηκώνεται και ξαναβγαίνει στο κλαμπ. Αυτή η κυκλική δομή: χορός, πληγή, χορός που αποτελεί την ακριβή κινηματογραφική απόδοση της φαινομενολογίας της επιθυμίας στην τρίτη ηλικία.

4.5 Συνοπτική σύγκριση του τετράπτυχου

Οι τέσσερις ταινίες που αναλύθηκαν συνιστούν ένα τετράπτυχο που καλύπτει το φάσμα των υπαρξιακών καταστάσεων του χρόνου που περνά πάνω από το υλικό σώμα. Ο παρακάτω πίνακας συνοψίζει τις διαφορές τους ως προς τις τέσσερις σημασίες του «βλέμματος του χρόνου».

Ταινία	Υπαρξιακή κατάσταση	Κυρίαρχη κινηματογραφική γραμματική	Κεντρικό φιλοσοφικό εργαλείο	Συσχέτιση με τα 4 επίπεδα	Εκδοχή του βλέμματος του χρόνου	Ταινία	Υπαρξιακή κατάσταση
Amour (Haneke, 2012)	Εγκλεισμός και φροντίδα	Στατική κάμερα, μακρά πλάνα, απουσία μουσικής, ψυχρή χρωματική παλέτα	Beauvoir : αλλοτρίωση, Levinas: το πρόσωπο ως κλήση	1, 3, 4	Το βλέμμα της ηθικής μαρτυρίας	Εγκλεισμός και φροντίδα	Στατική κάμερα, μακρά πλάνα, απουσία μουσικής, ψυχρή χρωματική παλέτα
The Father (Zeller, 2020)	Αποσύνθεση μνήμης (άνοια)	Ασυνεχές μοντάζ, αλλαγή χώρου χωρίς εξήγηση, αποσπασματική μουσική	Ricœur : αφηγηματική ταυτότητα, Stiegler: προθετική μνήμη	1, 2, 3, 4	Το βλέμμα της συν-πάθησης	Αποσύνθεση μνήμης (άνοια)	Ασυνεχές μοντάζ, αλλαγή χώρου χωρίς εξήγηση, αποσπασματική μουσική
Nomadland (Zhao, 2020)	Κίνηση και εργασία	Πλάνα-τοπία, μουσική Einaudi, ντοκιμαντερίστικη κάμερα	Marx : αλλοτρίωση, Rosa: κοινωνία επιτάχυνσης	1, 2, 3, 4	Το υλικό βλέμμα	Κίνηση και εργασία	Πλάνα-τοπία, μουσική Einaudi, ντοκιμαντερίστικη κάμερα
Gloria Bell (Lelio, 2018)	Επιθυμία στην τρίτη ηλικία	Κυκλικό μοντάζ, κάμερα-συνοδός, μουσική ως εμβύθιση	Mulvey : male gaze → age gaze, Sontag: διπλό πρότυπο	1, 2, 3, 4	Το έμφυλο βλέμμα της χειραφέτησης	Επιθυμία στην τρίτη ηλικία	Κυκλικό μοντάζ, κάμερα-συνοδός, μουσική ως εμβύθιση

Πίνακας 1 Συγκριτικός Πίνακας του Τετράπτυχου

5. Το πολιτικό και κοινωνικό βλέμμα του χρόνου

Ενώ στα Κεφάλαια 2 έως 4 εξετάστηκε το βλέμμα του χρόνου κυρίως στην υπαρξιακή και αισθητική του διάσταση (επίπεδο 1: ο χρόνος που σημαδεύει τα σώματα· επίπεδο 2: η κάμερα που αποκαλύπτει τη χρονικότητα), εδώ η ανάλυση στρέφεται στο επίπεδο 3: το βλέμμα του Άλλου ως κοινωνικός και θεσμικός μηχανισμός. Η γήρανση δεν συμβαίνει σε ένα κενό. Συμβαίνει εντός μιας κοινωνίας που διαθέτει συγκεκριμένες αντιλήψεις για την ηλικία, που παράγει διακρίσεις, που κατανέμει άνισα τον χρόνο και τους πόρους, που διαθέτει θεσμούς (γηροκομεία, κλινικές) οι οποίοι πειθαρχούν το γηρασμένο σώμα.

5.1 Ο χρόνος ως οπτικό μοτίβο (μακρά πλάνα, *slow cinema*) Ageism στην οθόνη: πότε ένας ηλικιωμένος παύει να είναι «ορατός»

5.1.1 Η έννοια του ageism: από τον Butler στη Gullette

Ο όρος ageism (ηλικιακός ρατσισμός) εισήχθη το 1969 από τον γεροντολόγο Robert Butler, ο οποίος τον όρισε ως «μια διαδικασία συστηματικής στερεοτύπησης και διάκρισης εις βάρος των ανθρώπων λόγω της ηλικίας τους» (Butler, 1969, σ. 243). Ωστόσο, η Gullette (2004) στο έργο-σταθμό *Aged by Culture* διεύρυνε ριζικά την ανάλυση: το ageism, κατά την Gullette, δεν αποτελεί απλώς ένα σύνολο διακρίσεων, είναι μια πολιτισμική αφήγηση που εκμαθαίνεται από την παιδική ηλικία. Η Gullette εισήγαγε τον όρο «αφήγηση της φθοράς» (*decline narrative*). Η δυτική κουλτούρα διδάσκει ότι μετά την ωριμότητα ακολουθεί μόνο πτώση. Αυτή η αφήγηση δεν συνιστά ουδέτερη περιγραφή, είναι ιδεολογία. Εσωτερικεύεται από τους ίδιους τους ηλικιωμένους, (που αρχίζουν να πιστεύουν ότι οφείλουν να αποσυρθούν, ότι δεν μπορούν να μάθουν νέα πράγματα, ότι η επιθυμία τους είναι γελοία) και χρησιμοποιείται για να δικαιολογήσει κοινωνικές πρακτικές αποκλεισμού (απόλυση, μη πρόσληψη, περιθωριοποίηση).

5.1.2 Η αορατότητα του ηλικιωμένου στην οθόνη

Μία από τις πιο εντυπωσιακές διαπιστώσεις της έρευνας για το ageism είναι η στατιστική αορατότητα των ηλικιωμένων στον κινηματογράφο. Μελέτες (Lauzen & Dozier, 2005· Smith et al., 2021) δείχνουν ότι οι χαρακτήρες άνω των 60 ετών αποτελούν λιγότερο από 10% των ομιλούντων ρόλων, παρά το γεγονός ότι αντιστοιχούν σε περίπου 20-25% του

πληθυσμού. Οι γυναίκες άνω των 60 είναι ακόμα λιγότερες (λιγότερο από 5%). Η αορατότητα, ωστόσο, δεν είναι μόνο ποσοτική, είναι και ποιοτική. Ακόμα και όταν εμφανίζονται, οι ηλικιωμένοι συχνά περιορίζονται σε συγκεκριμένες λειτουργίες: ο γονέας που πεθαίνει (για να παράσχει κίνητρο στον νεαρό ήρωα), ο μέντορας που παρέχει συμβουλές (ο «σοφός γέροντας»), ο γείτονας-καρικατούρα (ο παράξενος, ο αστείος, ο ανίκανος), το θύμα που χρήζει διάσωσης. Αυτές οι λειτουργίες δεν απαιτούν ψυχολογικό βάθος. Ο ηλικιωμένος δεν είναι υποκείμενο, είναι εργαλείο της αφήγησης.

5.1.3 Αντιστάσεις: κινηματογράφοι που σπάνε το στερεότυπο

Οι ταινίες που αναλύθηκαν στο Κεφάλαιο 4 – *Amour*, *The Father*, *Nomadland* και *Gloria Bell*, αποτελούν παραδείγματα αντίστασης στην αφήγηση της φθοράς. Τι κοινό χαρακτηριστικό διαθέτουν; Δεν εξιδανικεύουν την ηλικία (δεν προβάλλουν τη «δραστήρια τρίτη ηλικία» ως νέο στερεότυπο), αλλά ούτε τη δαιμονοποιούν. Παρουσιάζουν τους ηλικιωμένους ως σύνθετους ανθρώπους, με δύναμη και αδυναμία, με χιούμορ και θλίψη, με επιθυμίες και τύψεις. Αυτή η πολυπλοκότητα συνιστά την καλύτερη αντίσταση στο ageism. Διότι το ageism δεν είναι μίσος προς τους ηλικιωμένους, είναι απλοποίηση. Η αναγωγή του ηλικιωμένου σε ένα σύνολο στερεοτύπων (σοφός, ανίκανος, γλυκός, πικρόχολος) αποτελεί τη ρίζα της διάκρισης.

5.2 Ηλικία και εργασία: η απαξίωση του έμπειρου βλέμματος

5.2.1 Marx: η αλλοτρίωση της εργασίας στην τρίτη ηλικία

Ο Marx (1844) στα "Οικονομικά και Φιλοσοφικά Χειρόγραφα" περιέγραψε την αλλοτρίωση της εργασίας στον καπιταλισμό: ο εργάτης αποξενώνεται από το προϊόν (δεν του ανήκει), από τη διαδικασία (δεν την ελέγχει), από τον εαυτό του (δεν αναγνωρίζει την ταυτότητά του σε αυτό που κάνει), και από τους άλλους ανθρώπους (ανταγωνισμός αντί συνεργασία). Ο ηλικιωμένος εργαζόμενος βιώνει μια τριπλή αλλοτρίωση: δεν παράγει κάτι που του ανήκει, δεν ελέγχει τη διαδικασία, και – το χειρότερο – η εμπειρία του απαξιώνεται συστηματικά. Όσο μεγαλύτερη η ηλικία, τόσο λιγότερο εκτιμάται η εργασία του, ακόμα κι αν είναι πιο αποτελεσματική.

5.2.2 Nomadland: η εργασία ως επιβίωση χωρίς ταύτιση

Η Fern, όπως αναλύθηκε στο υποκεφάλαιο 4.3.2, εργάζεται σε διάφορες προσωρινές θέσεις – κέντρο διαλογής Amazon, κάμπινγκ, εστιατόριο. Η Zhao παρουσιάζει αυτή την εργασία χωρίς ρομαντισμό: είναι κουραστική, επαναληπτική, ταπεινωτική. Οι εργαζόμενοι της Amazon είναι κυρίως ηλικιωμένοι και μετανάστες, οι δύο ομάδες που ο καπιταλισμός μπορεί να εκμεταλλευτεί με μικρότερο κόστος. Η Fern, ωστόσο, δεν ταυτίζεται με αυτήν την εργασία. Δηλώνει «εργάζομαι εκεί αυτή την εποχή», όχι «είμαι εργάτρια στην Amazon». Η απόσταση αυτή, η μαρξική αλλοτρίωση ως συνειδητή απόσταση, αποτελεί τη μορφή αντίστασης που της απομένει. Η εργασία καθίσταται μέσο, όχι ταυτότητα.

5.2.3 Η απαξίωση του έμπειρου βλέμματος

Στις παραδοσιακές κοινωνίες, ο ηλικιωμένος υπήρξε φορέας γνώσης. Γνώριζε πότε να σπείρει, πώς να θεραπεύσει, ποιες ιστορίες αφηγούνταν την ταυτότητα της φυλής. Στη σύγχρονη κοινωνία της επιτάχυνσης (Rosa, 2013), η γνώση καθίσταται γρήγορα απαρχαιωμένη. Ο ηλικιωμένος δεν γνωρίζει περισσότερα, γνωρίζει παλαιότερα πράγματα. Το «έμπειρο βλέμμα», αυτή η ικανότητα διάκρισης της σημαντικής λεπτομέρειας από την ασήμαντη, ύστερα από δεκαετίες πρακτικής, δε διαθέτει αξία για μια οικονομία που θέτει την καινοτομία πάνω από τη σύνεση. Αυτή η απαξίωση είναι τραγική. Διότι υπάρχουν είδη γνώσης που δεν απαρχαιώνονται: η γνώση της υπομονής, της ανθεκτικότητας, της διαχείρισης της απώλειας, της φροντίδας. Αλλά ο καπιταλισμός δεν ενδιαφέρεται για αυτές.

5.3 Το βλέμμα του θεατή: ταύτιση, απόσταση και ηθική (Levinas)

5.3.1 Η αισθητική της πρόσληψης

Κάθε θεατής προσλαμβάνει μια ταινία μέσα από το δικό του φιλτράρισμα εμπειρίας, ταυτότητας και προσδοκιών. Σύμφωνα με τη θεωρία της πρόσληψης, ο θεατής συμπληρώνει τα «αόριστα σημεία» της ταινίας με βάση τη δική του βιογραφία. Στις ταινίες για την ηλικία, νεότεροι και ηλικιωμένοι θεατές προσλαμβάνουν διαφορετικά την ίδια σκηνή, οι πρώτοι με φόβο ή οίκτο («δεν επιθυμώ να γίνω έτσι»), οι δεύτεροι με αναγνώριση ή αμηχανία («αυτή είμαι εγώ»). Η παρούσα εργασία, λόγω των περιορισμών

της μεθόδου (βλ. 1.5.7), δεν περιλαμβάνει εμπειρική έρευνα κοινού. Ωστόσο, μπορεί να αναλυθεί η προβλεπόμενη θέση του θεατή όπως είναι εγγεγραμμένη στην ίδια την κινηματογραφική φόρμα.

5.3.2 Το βλέμμα του θεατή: παραμονή και ηθική (Levinas)

Η ανάλυση του τέταρτου επιπέδου του βλέμματος του χρόνου, του βλέμματος του θεατή, δεν μπορεί να παρακάμψει το ερώτημα: τι οφείλει ο θεατής σε αυτό που βλέπει; Δεν αρκεί η αισθητική απόλαυση ούτε η ψυχρή ανάλυση. Ο θεατής καλείται σε μια στάση που ούτε ταυτίζεται με τον χαρακτήρα (δεν γίνεται ούτε ο Georges ούτε η Anne) ούτε διατηρεί ασφαλή απόσταση. Εδώ η φιλοσοφία του Levinas(1961) προσφέρει ένα καίριο εργαλείο.

Όπως παρουσιάστηκε στην ενότητα 2.2.2, κατά τον Levinas (1961) η ηθική δεν εκκινεί από ένα αντικειμενοποιητικό βλέμμα (Sartre), αλλά από το πρόσωπο (visage) του Άλλου. Το πρόσωπο δεν προσεγγίζεται ως ένα ορατό αντικείμενο, αλλά ως η οντότητα που απευθύνεται στο υποκείμενο, καλώντας το σε ευθύνη χωρίς την προϋπόθεση της αμοιβαιότητας. Η εν λόγω κλήση χαρακτηρίζεται από ασυμμετρία, καθώς το υποκείμενο φέρει την ευθύνη για τον Άλλον ακόμη και όταν ο τελευταίος αδυνατεί να ανταποδώσει ή να το αναγνωρίσει. Ιδιαίτερα στην περίπτωση του ηλικιωμένου ατόμου με άνοια, το οποίο παρουσιάζει ελλείμματα μνήμης, λόγου και ανταπόκρισης, το πρόσωπο διατηρεί την οντολογική του ιδιότητα. Συνεπώς, η απουσία αναγνώρισης δεν ακυρώνει την ηθική κλήση.

Το *Amour* του Haneke συνιστά την πιο ακραία κινηματογραφική δοκιμή αυτής της ηθικής. Τα κοντινά πλάνα στο πρόσωπο της Anne με το σάλιο, το βλέμμα που σβήνει, την ακινησία δεν είναι αισθητικά ευχάριστα. Είναι αφόρητα. Ωστόσο, ο Haneke δεν αποστρέφει την κάμερα. Επιμένει. Και με αυτή την επιμονή, η κάμερα δεν λειτουργεί ως εργαλείο χειραγώγησης (δεν μας λέει να τη λυπηθούμε), ούτε ως αδιάφορος παρατηρητής. Λειτουργεί ως ηθικός μάρτυρας: καταγράφει την κλήση του προσώπου, χωρίς να μπορεί ο ίδιος να ανταποκριθεί.

Τι σημαίνει αυτό για τον θεατή; Η ηθική του Levinas (1961) δεν θα ζητούσε από τον θεατή να «κάνει κάτι», η κλήση του προσώπου δεν μεταφράζεται απαραίτητα σε πράξη εντός της διήγησης (ο θεατής δεν μπορεί να σώσει την Anne). Η ηθική του Levinas(1961) είναι πιο ριζική και ταυτόχρονα πιο ταπεινή: συνίσταται στο να μην αποστρέψει κανείς το βλέμμα. Να μείνει παρών σε αυτό που ο Haneke αποκαλεί «τον πιο δυνατό ήχο, τη

σιωπή». Η σκηνή του χαστουκιού (που αναλύθηκε στο 4.1.2) αποτελεί ένα ακραίο τεστ: η κάμερα παραμένει σταθερή, χωρίς κρίση, χωρίς δικαιολογία, χωρίς καταδίκη. Ο θεατής καλείται να κάνει το ίδιο.

Είναι σημαντικό να διευκρινιστεί ότι το «βλέμμα του χρόνου» στο τέταρτο επίπεδο δεν ταυτίζεται απλώς με την ηθική του Levinas(1961). Ο Levinas(1961) μιλά για το πραγματικό πρόσωπο, την πραγματική συνάντηση. Η κινηματογραφική εικόνα είναι ένα ίχνος, μια αναπαράσταση. Ωστόσο, η επίμονη παραμονή της κάμερας, η άρνηση του μοντάζ να κόψει, η άρνηση του σκηνοθέτη να σώσει τον θεατή από τη θέα της φθοράς, δημιουργεί μια εικονογραφική συνθήκη που προσομοιάζει την ηθική συνάντηση. Ο κινηματογράφος δεν μπορεί να υποκαταστήσει την πραγματική φροντίδα, αλλά μπορεί να εκπαιδεύσει το βλέμμα. Να διδάξει ότι η ηθική δεν ξεκινά από τη λύση, αλλά από την άρνηση της διαφυγής. Θα ήταν δυνατόν, ακολουθώντας τον Derrida, να γίνει λόγος για μια υπενθύμιση της θεωρίας που εντός του τεχνολογικού μέσου: η κάμερα δεν είναι πρόσωπο, αλλά μπορεί να σταθεί στο κατώφλι του.

Η ηθική του θεατή, επομένως, δεν είναι ηθική της δράσης (ο θεατής δεν μπαίνει μέσα στην οθόνη) ούτε ηθική της ταύτισης (δεν γίνεται ούτε θύτης ούτε θύμα). Είναι ηθική της παραμονής: το να μένει κανείς εκεί που δεν συμβαίνει τίποτα, εκεί όπου το μόνο που συμβαίνει είναι η αργή φθορά ενός προσώπου. Στην κοινωνία της επιτάχυνσης (Rosa, 2013) και της κόπωσης (Han, 2010), όπου το βλέμμα εκπαιδεύεται να προσπερνά, αυτή η παραμονή είναι ήδη αντίσταση. Δεν λύνει το πρόβλημα της γήρανσης, κανένας κινηματογράφος δεν μπορεί να το λύσει. Αλλά υπενθυμίζει ότι το πρόβλημα υπάρχει, και ότι οφείλουμε να το κοιτάζουμε.

5.3.3 Το όριο της προβλεπόμενης θέσης: όταν ο θεατής αντιστέκεται

α. Η ανάλυση που προηγήθηκε βασίστηκε στην προβλεπόμενη θέση του θεατή, δηλαδή στη θέση την οποία η κινηματογραφική φόρμα προσκαλεί τον θεατή να καταλάβει. Η μέθοδος αυτή είναι θεμιτή και ευρέως χρησιμοποιούμενη στην κινηματογραφική θεωρία (Metz, 1977· Bordwell, 1985), αλλά φέρει έναν εγγενή περιορισμό: δεν μπορεί να προβλέψει ούτε να ελέγξει την πραγματική πρόσληψη.

Όταν ο θεατής αντιστέκεται στην πρόσκληση της ταινίας, η κινηματογραφική εμπειρία μετατρέπεται σε έναν εσωτερικό διάλογο άμυνας και αποστασιοποίησης. Όταν γελάει στο

Amour, όχι από σκληρότητα, αλλά από αμηχανία, από άμυνα, από αδυναμία να αντέξει την ένταση, το γέλιο γίνεται η βαλβίδα αποσυμπίεσης ενός ανυπόφορου συναισθηματικού βάρους. Όταν βαριέται στο *Nomadland*, η βραδύτητα της ταινίας προσκρούει στη δική του ανάγκη για φυγή, μετατρέποντας τη μελαγχολία της περιπλάνησης σε κενό χρόνο. Όταν αποστρέφει το βλέμμα στο *The Father*, προστατεύει τον εαυτό του από τον τρόπο της ίδιας της θνητότητας και της πνευματικής φθοράς. Όταν κοροϊδεύει την Gloria Bell για τις ερωτικές της αναζητήσεις, επιστρατεύει τον κυνισμό για να μην έρθει αντιμέτωπος με τη μοναξιά, την ευαλωτότητα και την ανάγκη για αποδοχή στη μέση ηλικία.

Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις, η άρνηση του θεατή να «συνεργαστεί» με το έργο δεν αποτελεί αποτυχία της ταινίας, αλλά μια βαθιά ανθρώπινη αντίδραση. Είναι η στιγμή που η τέχνη πλησιάζει τόσο πολύ την πραγματικότητα, ώστε ο θεατής αναγκάζεται να υψώσει τείχη για να μην πληγωθεί.

β. Η απάντηση της παρούσας εργασίας είναι διπλή.

Πρώτον, η ηθική του κινηματογράφου δεν ταυτίζεται με την ηθική της πρόσληψης. Ένας σκηνοθέτης δεν μπορεί να ελέγξει τον θεατή του, αλλά αυτό δεν ακυρώνει την ηθική διάσταση της πράξης του. Ο Haneke που δεν αποστρέφει την κάμερα από το πρόσωπο της Anne, που επιμένει στο κοντινό πλάνο ακόμα κι όταν γίνεται αφόρητο, παραμένει ηθικός μάρτυρας, ακόμα κι αν κανένας θεατής δεν ανταποκριθεί όπως θα ήθελε. Ο μάρτυρας δεν εγγυάται ότι κάποιος θα ακούσει. Η αξία του δεν μετριέται από την επίδραση στο κοινό. Καταγράφει, επιμένει, αφήνει ένα ίχνος ακόμα κι αν κανείς δεν το δει, ακόμα κι αν όλοι γελάσουν. Αυτή είναι μια θέση του Levinas(βλ. 5.3.2): η ευθύνη προς το πρόσωπο δεν εξαρτάται από την ανταπόκριση του Άλλου.

Δεύτερον, η ίδια η έννοια της «αποτυχίας» της πρόσληψης είναι ενδεικτική. Το γέλιο της αμηχανίας, η βαρεμάρα, η αποστροφή του βλέμματος, η ειρωνική απόσταση, αυτές οι αντιδράσεις δεν είναι απλώς αστοχίες ή αποτυχίες της ταινίας. Είναι συμπτώματα της κοινωνίας επιτάχυνσης (Rosa, 2013) και της άρνησης του θανάτου που η εργασία περιέγραψε στο Κεφάλαιο 2.3. Μια κοινωνία που δεν μπορεί να σταματήσει, που φοβάται την αργή διάρκεια, που αποστρέφει το βλέμμα από τη φθορά, μια τέτοια κοινωνία πρέπει να γελάσει ή να βαρεθεί μπροστά στο *Amour*, για να προστατευτεί από αυτό που η ταινία αποκαλύπτει. Το γεγονός ότι ορισμένοι θεατές δεν μπορούν να αντέξουν τη φθορά δεν αποτελεί αντίρρηση στην ανάλυση, αποτελεί επιβεβαίωσή της.

Το τέταρτο επίπεδο του «βλέμματος του χρόνου» –το βλέμμα του θεατή– δεν μπορεί επομένως να νοηθεί ως μια σταθερή, προβλέψιμη θέση. Είναι εξ ορισμού ασταθές. Η κινηματογραφική φόρμα μπορεί να προσκαλέσει, να προτείνει, να απαιτήσει. Αλλά η τελική ανταπόκριση ανήκει στον θεατή, και αυτή η ανταπόκριση μπορεί να είναι άρνηση, αντίσταση, διαφυγή. Η εργασία δεν αρνείται αυτή την πιθανότητα. Απλώς επιμένει ότι η άρνηση αυτή δεν ακυρώνει την ηθική διάσταση της κινηματογραφικής πράξης. Ο Haneke, ο Zeller, η Zhao, ο Lelio, όλοι αυτοί οι σκηνοθέτες επέλεξαν να μην αποστρέψουν το βλέμμα. Ό,τι κι αν κάνει ο θεατής στη συνέχεια, αυτή η επιλογή παραμένει.

5.4 Θεσμικό βλέμμα: γηροκομεία, κλινικές, δημόσιος χώρος (Foucault)

5.4.1 Foucault: οι ετεροτοπίες της γήρανσης και το ιατρικό βλέμμα

Ο Foucault, στα μαθήματά του για την ετεροτοπία (1967), περιέγραψε χώρους που λειτουργούν ως αντι-χώροι, μέρη όπου αναστέλλονται οι κανονικοί κοινωνικοί κανόνες και εφαρμόζονται άλλοι, συχνά πειθαρχικοί. Παραδείγματα: το νοσοκομείο, το άσυλο, η φυλακή, το γηροκομείο. Σε αυτούς τους χώρους, το υποκείμενο καθίσταται αντικείμενο ενός ανώνυμου, πειθαρχικού, ταξινομητικού βλέμματος. Ο ηλικιωμένος δεν βλέπεται ως άτομο, βλέπεται ως «ασθενής», ως «κλινήρης», ως «περίπτωση».

Ιδιαίτερα σημαντικό για την ανάλυση της γηριατρικής φροντίδας είναι το «ιατρικό βλέμμα» (le regard médical) που ο Foucault ανέλυσε στην Γέννηση της Κλινικής (1963). Το ιατρικό βλέμμα είναι ένα αποστασιοποιημένο, ταξινομητικό βλέμμα που βλέπει την ασθένεια, όχι τον άνθρωπο. Εκπαιδεύεται να αγνοεί την υποκειμενικότητα του ασθενούς προκειμένου να εντοπίσει τα αντικειμενικά σημεία της πάθησης. Στη γηριατρική, αυτό το βλέμμα καθίσταται ιδιαίτερα προβληματικό: ο ηλικιωμένος παύει να είναι πρόσωπο και μετατρέπεται σε «περίπτωση», «κλινήρη», «αριθμό δωματίου». Η ετεροτοπία του γηροκομείου αποτελεί μια μηχανή παραγωγής χρόνου: οι ώρες των γευμάτων, των φαρμάκων, της τουαλέτας, του ύπνου είναι αυστηρά καθορισμένες από το ίδρυμα.

5.4.2 Το γηροκομείο στην οθόνη

Λίγες ταινίες έχουν παρουσιάσει το γηροκομείο τόσο ωμά όσο το *The Father* (υποκεφάλαιο 4.2.2). Στο τέλος, αποκαλύπτεται ότι ολόκληρη η ταινία διαδραματιζόταν σε ένα δωμάτιο γηροκομείου. Ο Anthony δεν βρισκόταν στο διαμέρισμά του, βρισκόταν

σε ένα ίδρυμα. Η ταινία προκαλεί στον θεατή την τρομοκρατία αυτής της αποκάλυψης: δεν βρίσκεσαι στο σπίτι σου, αλλά σε μια ετεροτοπία. Οι άνθρωποι που θεωρούνταν κόρη, γαμπρός, νοσοκόμα, όλοι είναι υπάλληλοι.

Το animation *Wrinkles* (Ferrerias, 2011) παρουσιάζει τη ζωή σε ένα γηροκομείο από εσωτερική σκοπιά. Ο Foucault θα αναγνώριζε την πειθαρχική λειτουργία του χώρου: οι διάδρομοι, οι κλειδωμένες πόρτες, το ιατρικό προσωπικό με τις στολές. Ο Ferrerias, ωστόσο, προσθέτει και μια διάσταση αντίστασης: οι ηλικιωμένοι δημιουργούν μικρές τελετουργίες, κλεφτές συζητήσεις, ρωγμές στην ετεροτοπία.

5.4.3 Η ένταση μεταξύ προσωπικού και θεσμικού βλέμματος

Η ένταση μεταξύ του προσωπικού βλέμματος (που βλέπει τον πατέρα, τη μητέρα, τον σύζυγο) και του θεσμικού βλέμματος (που βλέπει τον αριθμό δωματίου, την περίπτωση) αποτελεί το κεντρικό δράμα της θεσμικής φροντίδας. Στο *The Father*, η Anne προσπαθεί να διατηρήσει μια προσωπική σχέση με τον Anthony, αλλά το γηροκομείο την αναγκάζει να καταστεί «επισκέπτρια». Δεν είναι πλέον η κόρη που τον φροντίζει, είναι μια γυναίκα που προσέρχεται κάθε Τετάρτη από τις 3 έως τις 5.

Στο *Dick Johnson is Dead* (Johnson, 2020), η Johnson γυρίζει τον πατέρα της στο σπίτι, όχι σε ίδρυμα, μια συνειδητή επιλογή αποφυγής του θεσμικού βλέμματος. Αλλά ακόμα και στο σπίτι, η άνοια δημιουργεί μια μορφή ετεροτοπίας: το οικείο καθίσταται ξένο.

Ο κινηματογράφος μπορεί είτε να αναπαράγει είτε να υπονομεύσει το θεσμικό βλέμμα. Οι ταινίες που παρουσιάζουν το γηροκομείο ως φυσιολογικό, αναπόφευκτο, ακόμα και ζεστό τείνουν να εξομαλύνουν την ετεροτοπία. Αντίθετα, οι ταινίες που το παρουσιάζουν ως τρόμο (*The Father*) ή ως αλλόκοτη μικρογραφία μιας κοινωνίας που έχει εγκαταλείψει τους ηλικιωμένους της (*Wrinkles*) αποκαλύπτουν την πειθαρχική του λειτουργία. Η πολιτική επιλογή του σκηνοθέτη είναι εδώ σαφής, και δεν είναι ποτέ ουδέτερη.

6. Έμφυλο βλέμμα και ηλικία

Στο παρόν κεφάλαιο εξετάζεται πώς το βλέμμα του χρόνου –τετραπλή δομή: (1) χρόνος που σημαδεύει σώματα, (2) κάμερα που αποκαλύπτει χρονικότητα, (3) βλέμμα του Άλλου, (4) βλέμμα θεατή– λειτουργεί διαφορετικά για τα δύο φύλα. Η γήρανση δεν είναι κοινωνικά ουδέτερη ως προς το φύλο, και ο κινηματογράφος είτε αναπαράγει είτε αμφισβητεί αυτές τις διαφορές.

6.1 Το έμφυλο πρότυπο της γήρανσης: Sontag, Pickard, Sandberg, Tulle

Η Sontag (1972) διατύπωσε πρώτη το «διπλό πρότυπο»: στην πατριαρχική κουλτούρα, η γήρανση του άνδρα θεωρείται ωρίμανση και συσώρευση κύρους, ενώ της γυναίκας ταπείνωση και απώλεια. Οι ίδιες ρυτίδες διαβάζονται ως «σοφία» στον άνδρα και ως «παρακμή» στη γυναίκα. Από τη σκοπιά του πρώτου επιπέδου του βλέμματος του χρόνου, το βλέμμα του χρόνου δεν είναι ουδέτερο – είναι ήδη έμφυλο.

Η σύγχρονη φεμινιστική φιλοσοφία έχει προχωρήσει πέρα από τη Sontag. Η Pickard (2016) προσφέρει μια φαινομενολογική ανάλυση: η ηλικιωμένη γυναίκα βιώνει το σώμα της ως ανοίκειο, όχι επειδή το σώμα έχει αλλάξει, αλλά επειδή το βλέμμα του Άλλου έχει σταματήσει να το αναγνωρίζει ως δικό της. Αυτό συνδέεται με το τρίτο επίπεδο του βλέμματος του χρόνου. Η Sandberg (2016) εισάγει την έννοια της «σεξουαλικής αορατότητας»: η ηλικιωμένη γυναίκα δεν είναι απλώς μη-επιθυμητή – είναι πολιτισμικά αδιανόητη ως επιθυμούσα. Αυτό συνδέεται με το τέταρτο επίπεδο, το βλέμμα του θεατή. Η Tulle (2008) προσθέτει μια μαρξιστική διάσταση: η «έμφυλη-ηλικιακή αλλοτρίωση» σημαίνει ότι το σώμα της ηλικιωμένης γυναίκας υφίσταται διπλή εκμετάλλευση, στην αγορά εργασίας και στην κουλτούρα της κατανάλωσης. Αυτό συνδέεται με το δεύτερο επίπεδο (κάμερα) και με το πολιτικό βλέμμα του Κεφαλαίου 5.

Από αυτές τις τρεις προσεγγίσεις προκύπτει ότι το έμφυλο βλέμμα της ηλικίας δεν είναι μόνο πολιτισμικό, είναι και υλικό. Η ηλικιωμένη γυναίκα είναι ταυτόχρονα αόρατη, αποσεξουαλοποιημένη και οικονομικά εκμεταλλεύσιμη.

6.2 Από το male gaze στο age gaze

Η Mulvey (1975), στο κλασικό πλέον άρθρο της «Visual Pleasure and Narrative Cinema», εισήγαγε την έννοια του «ανδρικού βλέμματος»/ (male gaze). Στον κλασικό χολιγουντιανό κινηματογράφο, υποστήριξε, η κάμερα υιοθετεί συστηματικά την οπτική γωνία ενός ετεροφυλόφιλου άνδρα: η γυναίκα δεν είναι υποκείμενο της δράσης ή της επιθυμίας, αλλά θέαμα, αντικείμενο του βλέμματος. Η δομή αυτή δεν είναι απλή τεχνική σύμβαση, είναι δομή εξουσίας.

Επεκτείνοντας αυτή την ανάλυση στην ηλικία, η παρούσα εργασία εισήγαγε ήδη στο 2.2.4 την έννοια του «ηλικιακού βλέμματος»/ (age gaze). Ως ηλικιακό βλέμμα ορίζουμε εδώ τη δομή εξουσίας, κινηματογραφική και ευρύτερα πολιτισμική, που αντικειμενοποιεί το ηλικιωμένο υποκείμενο, το μετατρέπει σε θέαμα (οίκτου, φρίκης, συγκατάβασης ή γελοιοποίησης) και του αρνείται είτε την υποκειμενικότητα είτε την επιθυμία. Πρόκειται για επέκταση του male gaze στην ηλικιακή διάσταση.

Πώς λειτουργεί, ωστόσο, αυτή η δομή για τα δύο φύλα; Εδώ το ηλικιακό βλέμμα αποκτά έμφυλη διαφοροποίηση. Ο ηλικιωμένος άνδρας μπορεί ακόμα να είναι υποκείμενο: δρα, επιθυμεί, διαθέτει πλοκή, κινείται (όπως ο Woody στο Nebraska, ο Georges στο Amour, ή ο Frank στο The Irishman). Η ηλικιωμένη γυναίκα, αντίθετα, σπάνια κατέχει αυτή την υποκειμενική θέση. Η κάμερα την κοιτάζει είτε με οίκτο, είτε με φρίκη, είτε με αγιοποίηση, σπάνια ως ίση. Και στις τρεις περιπτώσεις, παραμένει αντικείμενο.

Όπως σημειώνει η Sandberg (2016), η ηλικιωμένη γυναίκα υφίσταται διπλή αντικειμενοποίηση: πρώτον, ως γυναίκα (αντικείμενο επιθυμίας όσο είναι νέα – αντικείμενο απόρριψης όταν γεράσει). Δεύτερον, ως ηλικιωμένη (αόρατη ή στερεοτυπική). Η Pickard (2016) προσθέτει ότι αυτή η αντικειμενοποίηση εσωτερικεύεται: η ηλικιωμένη γυναίκα παύει η ίδια να βλέπει τον εαυτό της ως υποκείμενο, αποσύρεται, εξαφανίζεται. Η Tulle (2008) δείχνει ότι αυτή η αορατότητα δεν είναι τυχαία, είναι λειτουργική για τον καπιταλισμό. Η εργαζόμενη ηλικιωμένη γυναίκα, όπως η Fern στο Nomadland, είναι φτηνή, προσωρινή, αναλώσιμη.

Τι σημαίνει, ωστόσο, ότι το ηλικιακό βλέμμα λειτουργεί διαφορετικά για άνδρες και γυναίκες; Δεν σημαίνει ότι οι ηλικιωμένοι άνδρες δεν υφίστανται ποτέ αντικειμενοποίηση, τη βιώνουν με τη μορφή της απαξίωσης, της περιθωριοποίησης, της απώλειας κοινωνικής θέσης. Αλλά η σεξουαλική και σωματική αντικειμενοποίηση, η μετατροπή του σώματος

σε θέαμα που είτε αποκρύπτεται είτε γελοιοποιείται, πλήττει πρωτίστως τις γυναίκες. Το ηλικιακό βλέμμα, επομένως, δεν είναι ουδέτερο, είναι ήδη φορτισμένο από την πατριαρχική παράδοση.

Η Gloria Bell (Lelio, 2018) αποτελεί συνειδητή ανατροπή του age gaze. Η κάμερα δεν αντικειμενοποιεί την Gloria. Όταν χορεύει, χορεύει για τον εαυτό της (κλειστά μάτια). Κοιτάζεται στον καθρέφτη, βλέπει τις ρυτίδες, αλλά δεν αποστρέφει το βλέμμα. Η Pickard (2016) θα έλεγε ότι η Gloria βιώνει την ανοικειότητα του γηρασμένου σώματος αλλά δεν ηττάται από αυτήν, και αυτή η επιμονή στην ύπαρξη είναι η μορφή αντίστασης που απομένει. Η ταινία δεν καταργεί το ηλικιακό βλέμμα, αλλά το εκθέτει, το αναστρέφει και τελικά το υπερβαίνει, έστω και πρόσκαιρα.

6.3 Η ηλικιωμένη γυναίκα ως επιθυμούσα: παραδείγματα

Το Good Luck to You, Leo Grande (Hyde, 2022) αποτελεί το πιο τολμηρό παράδειγμα ανατροπής της «σεξουαλικής αορατότητας» της Sandberg (2016). Η Nancy (Emma Thompson, 62 ετών), μια συνταξιούχος καθηγήτρια που δεν έχει βιώσει ποτέ σεξουαλική ηδονή, προσλαμβάνει έναν νεαρό συνοδό. Σε μια σκηνή-κλειδί, στέκεται γυμνή μπροστά σε καθρέφτη. Η κάμερα δεν αποκρύπτει τις ρυτίδες, την κυτταρίτιδα, την πλαδαρότητα, αλλά ούτε τις μετατρέπει σε θέαμα φρίκης. Τις παρουσιάζει. Η Nancy κοιτάζεται και λέει: «Αυτό είναι το σώμα μου. Δεν το έχω δει ποτέ έτσι».

Εφαρμόζεται εδώ αυτό που στην παρούσα εργασία ονομάζεται από τη γράφουσα "στοχαστική απόσταση" (βλ. 3.2.2 και 6.4): μια σκηνοθετική στρατηγική όπου η κάμερα παραμένει επίμονα παρούσα σε μεσαίο ή κοντινό πλάνο, χωρίς να αποκρύπτει τη φθορά αλλά ούτε να την τονίζει ως αποκρουστική, όπως συμβαίνει, αντιθέτως, στην τακτική της «φρικώδους απεικόνισης» που περιγράφεται παρακάτω. Στο Leo Grande, η κάμερα σταθεροποιείται, χωρίς οίκτο, χωρίς εισβολή. Το βλέμμα της Nancy δεν είναι βλέμμα του Άλλου (Sartre, 1943) ούτε βλέμμα του εαυτού ως Άλλου (Beauvoir, 1970), θα μπορούσε να περιγραφεί ως βλέμμα ιδιοκτησίας: αποδέχεται το γηρασμένο σώμα ως δικό της, χωρίς εξιδανίκευση ή ντροπή. Η ταινία, μαζί με το Gloria Bell, ορατοποιεί αυτό που η Sontag (1972) ονόμασε «διπλό πρότυπο της γήρανσης» και η Tulle (2008) «έμφυλη-ηλικιακή αλλοτρίωση»: την ηλικιωμένη γυναίκα που η κουλτούρα επιμένει να θεωρεί αόρατη, εδώ αποκαθίσταται ως υποκείμενο επιθυμίας.

6.4 Τέσσερις στρατηγικές κινηματογράφησης

Πώς γυρίζεται (ή αποκρύπτεται) ένα ηλικιωμένο γυναικείο σώμα; Η απάντηση δεν είναι τεχνική αλλά πολιτική. Μετά από τη συγκριτική ανάλυση των ταινιών που προηγήθηκε, ιδίως του τετράπτυχου του Κεφαλαίου 4, καθώς και των *Leo Grande* και *The Duke*, η παρούσα εργασία κατέληξε σε τέσσερις επαναλαμβανόμενους τρόπους με τους οποίους η κάμερα διαχειρίζεται το πέρασμα του χρόνου πάνω από το γυναικείο σώμα. Οι στρατηγικές αυτές δεν είναι αυθαίρετες: αποτελούν επαγωγικό συμπέρασμα από την παρατήρηση συγκεκριμένων κινηματογραφικών πρακτικών, σε αντιπαραβολή με τον κυρίαρχο εμπορικό κινηματογράφο (του οποίου η στατιστική αορατότητα των ηλικιωμένων γυναικών τεκμηριώθηκε στο 5.1.2). Κάθε στρατηγική ερμηνεύεται μέσω των φιλοσοφικών εργαλείων των Pickard, Sandberg και Tulle.

Πρώτη στρατηγική: **Απόκρυψη**. Η κάμερα αποφεύγει τα κοντινά πλάνα. Η ηλικιωμένη γυναίκα γυρίζεται από μακριά, με μαλακό φωτισμό που εξαφανίζει τις ρυτίδες. Ο ρόλος της είναι βραχύς, συχνά διακοσμητικός. Αυτή είναι η συχνότερη στρατηγική στον εμπορικό κινηματογράφο, όπου οι γυναίκες άνω των 60 αποτελούν λιγότερο από 5% των ομιλούντων ρόλων. Η Tulle (2008) την ερμηνεύει ως την κινηματογραφική αντιστοιχία της αορατότητας της ηλικιωμένης γυναίκας στην αγορά εργασίας: η βιομηχανία δεν θέλει να δει το γηρασμένο γυναικείο σώμα, άρα το αποκρύπτει. Από τη σκοπιά του βλέμματος του χρόνου, η στρατηγική αυτή αρνείται το πρώτο επίπεδο, αρνείται να δείξει τα ίχνη του χρόνου πάνω στο σώμα.

Δεύτερη στρατηγική: **Αγιοποίηση**. Η κάμερα κοιτάζει με τρυφερότητα, αλλά απογυμνώνει από επιθυμία. Εδώ εντάσσεται το στερεότυπο της «καλής γιαγιάς»: αγνή, μη-σεξουαλική, σχεδόν ιερή. Η Pickard (2016) αναγνωρίζει σε αυτή την πρακτική μια απόπειρα εξορκισμού του ανοίκειου: η ηλικιωμένη γυναίκα γίνεται αποδεκτή αρκεί να μην θυμίζει ότι είχε – ή εξακολουθεί να έχει – σώμα, επιθυμία, φθορά. Η στρατηγική αυτή δείχνει τον χρόνο (επίπεδο 1), αλλά αρνείται την επιθυμία (επίπεδο 3).

Τρίτη στρατηγική: **Φρικώδης απεικόνιση**. Η κάμερα πλησιάζει, τονίζει κάθε ρυτίδα, κάθε φθορά. Το ηλικιωμένο γυναικείο σώμα γίνεται θέαμα τρόμου. Χαρακτηριστικά παραδείγματα βρίσκονται σε ταινίες τρόμου που εκμεταλλεύονται τη γήρανση ως πηγή φρίκης (π.χ. *The Taking of Deborah Logan*). Η Sandberg (2016) μιλά για τιμωρητικό βλέμμα: η ηλικιωμένη γυναίκα τιμωρείται οπτικά για το έγκλημα ότι γέρασε, ότι τολμά να

υπάρχει σε ένα σώμα που δεν είναι πια νεανικό. Η στρατηγική αυτή δείχνει τον χρόνο (επίπεδο 1), αλλά τον μετατρέπει σε θέαμα τρόμου για τον θεατή (επίπεδο 4). Σημειωτέον ότι η ίδια τεχνική μπορεί να είναι είτε κριτική (αποκαλύπτοντας όσα συνήθως κρύβονται, όπως εν μέρει στο *Amour*) είτε ωμά εκμεταλλευτική.

Τέταρτη στρατηγική: **Στοχαστική απόσταση**. Αυτή η στρατηγική αναδύθηκε απευθείας από την ανάλυση των τριών ταινιών που εξετάστηκαν στα υποκεφάλαια 6.2.3, 6.3.1 και 6.3.2: *Gloria Bell*, *Leo Grande* και *The Duke*. Σε αυτές, η κάμερα ούτε αποκρύπτει, ούτε αγιοποιεί, ούτε τρομοκρατεί. Παραμένει σε μεσαίο ή κοντινό πλάνο. Δείχνει τις ρυτίδες, τη χαλάρωση, τα σημάδια του χρόνου, αλλά ούτε τα τονίζει με τρόπο που προκαλεί αποστροφή, ούτε τα κρύβει. Η κάμερα δεν αποσύρεται παθητικά (όπως στην απλή αποστασιοποίηση που συζητήθηκε στο 3.2.2), αλλά παραμένει επίμονα παρούσα. Η Pickard (2016) θα έλεγε ότι αυτή η στρατηγική επιτρέπει στην ηλικιωμένη γυναίκα να βιώνει την ανοικειότητα του σώματός της χωρίς να καταρρέει. Από τη σκοπιά του βλέμματος του χρόνου, η στοχαστική απόσταση συνθέτει και τα τέσσερα επίπεδα: δείχνει τον χρόνο (1), χρησιμοποιεί την κάμερα ως ηθικό μάρτυρα (2), σέβεται το βλέμμα της ηρώιδας απέναντι στο βλέμμα του Άλλου (3), και καλεί τον θεατή σε μια παραμονή που δεν είναι ούτε ταύτιση ούτε κριτική (4).

Οι τρεις πρώτες στρατηγικές περιγράφουν διαφορετικούς μηχανισμούς του age gaze. Η τέταρτη –στοχαστική απόσταση– υποδηλώνει μια συνειδητή υπέρβασή του. Δεν υπόσχεται λύτρωση ούτε προσποιείται ότι η γήρανση δεν πονάει. Αρνείται απλώς να μετατρέψει αυτόν τον πόνο σε θέαμα, αγιογραφία ή απουσία.

6.5 Αορατότητα και ηθική της φροντίδας

Η Gullette (2004) περιέγραψε την «αφήγηση της φθοράς» (decline narrative). Η Pickard (2016) δείχνει ότι αυτή η αφήγηση εσωτερικεύεται: οι ηλικιωμένες γυναίκες αποσύρονται, παύουν να διεκδικούν, καθίστανται αόρατες. Η Sandberg (2016) συμπληρώνει ότι αυτή η αορατότητα είναι η μεγαλύτερη νίκη της πατριαρχίας: δεν χρειάζεται πλέον να τις καταπιέζει κανείς – καταπιέζονται μόνες τους.

Η ηθική της φροντίδας (Tronto, 1993· Kittay, 1999) είναι απαραίτητη, αλλά δεν επαρκεί. Απαιτείται και αναγνώριση, η ηλικιωμένη γυναίκα οφείλει να αναγνωριστεί ως υποκείμενο, όχι μόνο ως αποδέκτης φροντίδας. Η Tulle (2008) μιλά για ανάγκη

«αποαλλοτριώσης»: το σώμα της ηλικιωμένης γυναίκας πρέπει να της επιστραφεί. Από τη σκοπιά του βλέμματος του χρόνου, αυτό σημαίνει ότι το τέταρτο επίπεδο (το βλέμμα του θεατή) δεν μπορεί να είναι παθητικό. Δεν αρκεί να κοιτάζει. Πρέπει να κοιτάζει βλέποντας – αναγνωρίζοντας ότι το πρόσωπο απέναντί του είναι υποκείμενο, όχι αντικείμενο.

Ο κινηματογράφος που αναγνωρίζει την ηλικιωμένη γυναίκα, που την παρουσιάζει όχι ως βάρος, μάγισσα ή αγία, αλλά ως άνθρωπο, επιτελεί πολιτική πράξη. Η Gloria Bell, το Leo Grande, το The Duke δεν «λύνουν» το πρόβλημα της ηλικιωμένης γυναίκας. Αλλά της επιστρέφουν το βλέμμα. Την κάνουν ορατή. Σε μια κουλτούρα αορατότητας, η ορατότητα είναι ήδη αντίσταση.

7. Animation και ντοκιμαντέρ – Το σώμα που δεν γερνά, η κάμερα που θυμάται

Στο παρόν κεφάλαιο διευρύνεται το πεδίο ανάλυσης πέρα από τη μυθοπλασία: το animation και το ντοκιμαντέρ προσφέρουν δύο συμπληρωματικές εκδοχές του βλέμματος του χρόνου, η μία ως απελευθέρωση από τον φωτογραφικό ρεαλισμό (επίπεδο 2), η άλλη ως οντολογική δέσμευση στην πραγματική φθορά (επίπεδα 1 και 4). Τόσο το animation όσο και το ντοκιμαντέρ διαθέτουν μοναδικές δυνατότητες για την αναπαράσταση της ηλικίας, της μνήμης και του χρόνου, αλλά από αντίθετες αφετηρίες.

Ανήκουν αναμφίβολα στον κινηματογράφο, απλώς υιοθετούν διαφορετικές συμβάσεις για το «βλέμμα του χρόνου». Στο animation, το βλέμμα αυτό δεν δεσμεύεται από την υλική πραγματικότητα του γηρασμένου σώματος· μπορεί να συμπυκνώσει δεκαετίες σε λίγα πλάνα (Up), να μεταμορφώσει τη μνήμη σε ρευστό σχέδιο (Wrinkles), ή να θωρακίσει το τραύμα πίσω από την αδρή γραμμή (Flee). Το animation βλέπει τον χρόνο ως γραμμή που σχεδιάζεται, σβήνεται και ξανασχεδιάζεται. Αντίθετα, το ντοκιμαντέρ δεσμεύεται από την πραγματική φθορά: η κάμερα καταγράφει το ίχνος του χρόνου πάνω σε πραγματικά σώματα, χωρίς τη δυνατότητα επανάληψης ή διόρθωσης. Σε αυτό το είδος, το βλέμμα του χρόνου γίνεται τεκμήριο, μαρτυρία, ηθική υποχρέωση να μην αποστραφεί το βλέμμα από την αλήθεια της γήρανσης. Και τα δύο είδη, επομένως, δεν αποκλίνουν από τον κινηματογράφο, αντιθέτως, διευρύνουν την ίδια την έννοια του κινηματογραφικού βλέμματος, αποκαλύπτοντας πτυχές της χρονικότητας που η συμβατική μυθοπλασία συχνά παρακάμπτει.

Το animation απελευθερώνει τη γήρανση από τη βιολογική πιστότητα. Το ντοκιμαντέρ, αντιθέτως, δεσμεύεται από την πραγματικότητα: η γήρανση που καταγράφεται δεν είναι υποκριτική – είναι πραγματική. Όπως επεσήμανε ο André Bazin (1967), η φωτογραφική εικόνα διαθέτει μια «οντολογική σχέση» με το πραγματικό. Ιδιαίτερη έμφαση αποδίδεται στο υβριδικό είδος του animation ντοκιμαντέρ, με εκτενή ανάλυση του Flee (Rasmussen, 2021).

7.1 Animation: Ο χρόνος ως γραμμή, η μνήμη ως σχέδιο

7.1.1 Η δύναμη της συμπύκνωσης: Up (2009)

Η εναρκτήρια σεκάνς του Up (Docter, Pixar) αποτελεί ίσως την πιο συμπυκνωμένη κινηματογραφική απόδοση μιας ολόκληρης ζωής. Σε δέκα λεπτά, παρουσιάζονται ο Carl και η Ellie να μεγαλώνουν μαζί: γάμος, σπίτι, αποτυχημένη απόπειρα απόκτησης παιδιού, αποταμίευση για ταξίδι, ασθένεια, γήρανση, θάνατος. Η κριτικός Karina Longworth(2021) περιγράφει τη σεκάνς ως ένα μοντάζ που κατάφερε σε δέκα λεπτά αυτό που οι περισσότερες ταινίες δεν καταφέρνουν σε δύο ώρες: να κάνει τον θεατή να αισθανθεί ότι έζησε μια ζωή Φιλοσοφικά, η σεκάνς αυτή αποδίδει αυτό που ο Gilles Deleuze (1985) ονομάζει εικόνα-χρόνο (image-temps): ο χρόνος δεν υποτάσσεται στη δράση αλλά καθίσταται άμεσα ορατός. Ο Henri Bergson(1896) θα μιλούσε για την «διάρκεια» (durée), τον ποιοτικό, συσσωρευτικό χρόνο που η σεκάνς του Up αποτυπώνει μέσω της συμπύκνωσης.

7.1.2 Animation και ανοίκειο: Wrinkles (2011) και The Breadwinner (2017)

Το Wrinkles(Ferreras, 2011), βασισμένο στο κόμικ του Paco Roca, διαδραματίζεται εξ ολοκλήρου σε ένα γηροκομείο. Η ταινία χρησιμοποιεί το animation για να αποδώσει τόσο την ωμή πραγματικότητα της φροντίδας όσο και την εσωτερική ζωή των ηρώων. Όταν ένας ήρωας με άνοια ανακαλεί το παρελθόν του, το animation μεταμορφώνεται: τα χρώματα καθίστανται πιο ζωντανά (έντονα κόκκινα, κίτρινα, μπλε), οι γραμμές πιο ρευστές. Η μνήμη μετατρέπεται σε σχέδιο, όχι ως φωτογραφική ανάκληση, αλλά ως συναισθηματική, παραμορφωμένη, ζωντανή εικόνα. Η αντίθεση χρώματος που αναλύθηκε στο υποκεφάλαιο 3.2.4 εδώ κορυφώνεται: το παρόν στο γηροκομείο είναι ωχρό, γκριζό, αποχρωματισμένο· το παρελθόν είναι πολύχρωμο, σχεδόν εκτυφλωτικό. Αυτή η χρωματική διχοτόμηση αποτελεί την οπτική απόδοση της νοσταλγίας – αλλά και της τραγωδίας: ο ήρωας ανακαλεί έναν κόσμο που δεν μπορεί να ξαναζήσει.

Το The Breadwinner (Twomey, 2017) διαδραματίζεται στην Καμπούλ υπό τους Ταλιμπάν. Η γιαγιά είναι ηλικιωμένη, σοφή, τραυματισμένη. Σε μια κοινωνία που επιχειρεί να εξαλείψει το παρελθόν (να απαγορεύσει τη μουσική, να κάψει βιβλία, να εκτελέσει διανοούμενους), η μνήμη της γιαγιάς συνιστά αντίσταση. Η Hirsch (2012) θα μιλούσε για «μετα-μνήμη» (postmemory): η γιαγιά είναι φορέας μιας ιστορίας που δεν έζησε η ίδια (τον πόλεμο, την προσφυγιά, την απώλεια), αλλά την κουβαλά ως δική της.

Το animation επιτρέπει σε αυτή την ιστορία να καταστεί οπτική – όχι ως ρεαλιστική αναπαράσταση (που θα ήταν αδύνατη ή ακατάλληλη), αλλά ως θρύλος, ως παραμύθι, ως μύθος αντίστασης.

7.1.3 Deleuze και animation: η εικόνα-χρόνος χωρίς φωτογραφική δέσμευση

Ο Deleuze (1985) αφιέρωσε ελάχιστο χώρο στο animation. Ωστόσο, το animation διαθέτει τη μοναδική δυνατότητα να καταστεί εικόνα-χρόνος χωρίς να απαιτούνται μακρά πλάνα. Μπορεί να συμπυκνώσει τον χρόνο (Up), να τον μεταμορφώσει (Flee), να τον αποδώσει ως γραμμή (Wrinkles). Αυτή η απελευθέρωση από τον φωτογραφικό ρεαλισμό αποτελεί τη μεγαλύτερη δύναμη του animation για την αναπαράσταση της μνήμης: μπορεί να παρουσιάσει τη μνήμη όπως βιώνεται, όχι ως φωτογραφικό αρχείο, αλλά ως ρευστή, παραμορφωμένη, συμπυκνωμένη εικόνα. Η γήρανση, στο animation, δεν είναι φωτογραφική καταγραφή ρυτίδων. Είναι μεταμόρφωση του σχεδίου: το νεανικό πρόσωπο καθίσταται σταδιακά πιο τραχύ, πιο γερασμένο, πιο γκρίζο. Και αυτή η σταδιακή μεταμόρφωση αποδίδει τη φαινομενολογία της χρονικότητας καλύτερα από κάθε φωτογραφικό κοντινό πλάνο.

7.2 Ντοκιμαντέρ: Η καταγραφή της φθοράς χωρίς re-takes

7.2.1 Η οντολογία του ντοκιμαντέρ

Σε αντίθεση με το animation, το ντοκιμαντέρ δεσμεύεται από την πραγματικότητα. Η γήρανση που καταγράφεται δεν είναι υποκριτική, είναι πραγματική. Δεν υπάρχουν επαναλήψεις (re-takes). Αν ένας ηλικιωμένος πέσει, έπεσε. Αν ξεχάσει μια λέξη, την ξέχασε. Αυτή η μη-αναστρεψιμότητα αποτελεί τη μεγάλη δύναμη και ταυτόχρονα τη μεγάλη ευθύνη του ντοκιμαντέρ. Η δύναμη: μπορεί να καταγράψει την αλήθεια της φθοράς χωρίς την παρεμβολή της υποκριτικής. Η ευθύνη: η εικόνα ενός πραγματικού ηλικιωμένου που φθείρεται μπορεί να μετατραπεί σε θέαμα, να εκμεταλλευτεί τον πόνο του, να τον μεταποιήσει σε συναίσθημα για τον θεατή.

7.2.2 Dick Johnson is Dead (2020): Η κάμερα ως φροντιστής

Το Dick Johnson is Dead της Johnson (2020) είναι ένα ντοκιμαντέρ για τον πατέρα της, Dick Johnson, ο οποίος πάσχει από άνοια. Η σκηνοθέτιδα προβαίνει σε μια ριζοσπαστική

κίνηση: σκηνοθετεί τον θάνατό του επανειλημμένα, και στη συνέχεια τον ανασταίνει. Τον παρουσιάζει να πέφτει από σκάλες, να χτυπιέται από αυτοκίνητο, να παθαίνει εγκεφαλικό. Κάθε φορά, η κάμερα καταγράφει την πτώση, και έπειτα η Johnson δηλώνει «κομμένο», και ο Dick σηκώνεται, γελά, συνεχίζει. Η ίδια εξηγεί πως, αν μπορούσαν να δημιουργήσουν μια εικόνα του «νεκρού», τότε θα μπορούσαν επίσης να τον ξαναζωντανέψουν.

Η κάμερα καθίσταται εδώ φροντιστής (Kittay, 1999): θυμάται για εκείνον που λησμονεί. Ο Dick ξεχνά ότι η σύζυγός του απεβίωσε. Ξεχνά ότι βρίσκεται σε γηροκομείο. Αλλά η κάμερα δεν λησμονεί. Καταγράφει, επαναφέρει, διασώζει. Το ερώτημα που θέτει η Johnson είναι ηθικό: μήπως αυτή η διάσωση συνιστά μια μορφή βίας; Μήπως το να γυρίζει κανείς τον πατέρα του να πεθαίνει (έστω και σκηνοθετημένα) αποτελεί παραβίαση της αξιοπρέπειάς του; Η Johnson δεν παρέχει απάντηση. Αλλά η ταινία της αποτελεί μια διαρκή διαπραγμάτευση με αυτό το ερώτημα.

7.2.3 Up series (1964–2019 και συνεχίζεται): Η γήρανση ως διαδικασία δεκαετιών

Η Up series του Michael Apted αποτελεί ίσως το πιο φιλόδοξο ντοκιμαντέρ όλων των εποχών. Ξεκινώντας το 1964 με το 7 Up, ο Apted ακολούθησε την ίδια ομάδα Βρετανών παιδιών κάθε επτά χρόνια (14 Up, 21 Up, ..., 63 Up). Η σειρά καταγράφει τη γήρανση σε πραγματικό χρόνο. Παρατηρούνται τα πρόσωπα να αλλάζουν, οι τρίχες να ασπρίζουν, το βάδισμα να επιβραδύνεται, τα όνειρα να εκπληρώνονται ή να διαψεύδονται. Σύμφωνα με τον Ricoeur (1985), η ταυτότητα ενός ατόμου είναι αφηγηματική: το άτομο είναι η ιστορία που αφηγείται για τον εαυτό του. Η Up series παρουσιάζει πώς αυτή η ιστορία γράφεται, και ξαναγράφεται – με τα χρόνια. Η σειρά δεν διαθέτει σκηνοθεσία, ούτε μουσική επένδυση. Αποτελεί την ωμή, αμείλικτη, συναρπαστική καταγραφή του χρόνου να λειτουργεί.

(Σημείωση: Το τελευταίο επεισόδιο που είχε κυκλοφορήσει κατά τη συγγραφή της παρούσας εργασίας ήταν το 63 Up (2019). Ο Apted απεβίωσε το 2021, και τη σκηνοθεσία του επόμενου επεισοδίου, 70 Up (αναμένεται 2026), ανέλαβε ο Asif Kapadia).

7.3 Το ντοκιμαντέρ animation ως σύνθεση: Flee (2021)

7.3.1 Η υβριδική μορφή

Το Flee (Rasmussen, 2021) είναι ένα υβρίδιο: ντοκιμαντέρ (βασίζεται σε πραγματική ιστορία) αλλά animation (δεν χρησιμοποιείται κάμερα). Ο Amin, Αφγανός πρόσφυγας, αφηγείται το ταξίδι του από την Καμπούλ στη Μόσχα, και από τη Μόσχα στην Κοπεγχάγη, διασχίζοντας θάλασσες, σύνορα, στρατόπεδα προσφύγων. Ο σκηνοθέτης, Jonas Poher Rasmussen, επέλεξε το animation για δύο λόγους: πρώτον, για να προστατεύσει την ταυτότητα του Amin (το σχέδιο δημιουργεί μια «μάσκα», τα χαρακτηριστικά του είναι σκόπιμα αόριστα, σχεδόν γενικά). Δεύτερον, γιατί η μνήμη δεν είναι φωτογραφική – μεταμορφώνει, θολώνει, συμπυκνώνει. Και το animation μπορεί να αποδώσει αυτή την υποκειμενική μνήμη καλύτερα από οποιαδήποτε φωτογραφική αναπαράσταση.

7.3.2 Ανάλυση σκηνής-κλειδιού: το ταξίδι στη θάλασσα

Η σκηνή (διάρκεια: περίπου 3 λεπτά) διαδραματίζεται ως εξής: Ο Amin, μαζί με άλλους πρόσφυγες, επιβιβάζεται σε μια φουσκωτή βάρκα για να περάσει από την Τουρκία στην Ελλάδα. Η θάλασσα είναι σκοτεινή, ταραγμένη. Η κάμερα (το animation) παρουσιάζει τα πρόσωπα των προσφύγων, όχι φωτορεαλιστικά, αλλά με αδρές γραμμές, σχεδόν ως σκίτσο, σαν να τα σχεδίασε βιαστικά ένα χέρι που τρέμει. Οι φιγούρες τρέμουν. Η βάρκα χορεύει πάνω στα κύματα. Αιφνιδίως, η μηχανή σταματά. Η βάρκα παραμένει ακίνητη στη μέση της θάλασσας. Το μόνο που ακούγεται είναι ο άνεμος και η αναπνοή. Δεν υπάρχει διάσωση. Τελικά, μια άλλη βάρκα τους εντοπίζει. Η σκηνή δεν παρουσιάζει τη διάσωση – παρουσιάζει μόνο την αναμονή, τον φόβο, την ακινησία.

Γιατί animation; Ο Rasmussen θα μπορούσε να γυρίσει αυτή τη σκηνή με ηθοποιούς (re-enactment) ή με αρχειακό υλικό. Επέλεξε το animation γιατί η μνήμη του Amin δεν είναι φωτογραφική. Δεν ανακαλεί ακριβώς πώς ήταν το φως, τα χρώματα, τα πρόσωπα. Δεν επιθυμεί να ανακαλεί. Ανακαλεί τα συναισθήματα: τον φόβο, την αβεβαιότητα, την ακινησία. Το animation μπορεί να αποδώσει αυτή την υποκειμενική μνήμη, τη μνήμη ως τρόπο, ως σκίτσο, ως θόλωμα, καλύτερα από οποιαδήποτε φωτογραφική αναπαράσταση. Επιπλέον, το animation προστατεύει τον Amin από το να ξαναζήσει το τραύμα. Δεν

χρειάζεται να σταθεί μπροστά σε μια κάμερα και να δηλώσει «εδώ ήμουν, εκεί έκλαιγα, τότε φοβήθηκα». Το σχέδιο συνιστά μια απόσταση, μια άμυνα.

7.3.3 Η γήρανση της μνήμης: γιατί το Flee ανήκει σε αυτό το κεφάλαιο

Το Flee δεν αποτελεί ταινία για τη βιολογική γήρανση: ο Amin είναι νέος κατά τη διάρκεια του ταξιδιού, και η ιστορία διαδραματίζεται σε βάθος είκοσι ετών. Ωστόσο, η ταινία πραγματεύεται μια διαφορετική αλλά εξίσου θεμελιώδη διάσταση της ηλικίας: τη γήρανση της ίδιας της μνήμης. Οι αναμνήσεις του Amin δεν είναι στατικές φωτογραφίες. Έχουν φθαρεί, συμπυκνωθεί, μεταμορφωθεί μέσα στον χρόνο, ακριβώς όπως το πρόσωπο ενός ηλικιωμένου φέρει τα ίχνη των δεκαετιών. Η Hirsch (2012) θα μιλούσε για «μεταμνήμη»: η μνήμη ενός τραύματος που δεν βιώθηκε άμεσα αλλά μεταβιβάστηκε. Στο Flee, ο Amin είναι επιζών και αφηγητής. Η αφήγησή του, η ίδια η πράξη της ανάμνησης, γράσκει μαζί του. Η απόσταση των είκοσι ετών δεν είναι απλώς χρονολογική: είναι μια υπαρξιακή απόσταση που μεταμορφώνει το βίωμα σε μνήμη, και τη μνήμη σε αφήγηση. Το animation είναι το μέσο που αποδίδει αυτή τη γήρανση της ανάμνησης: θολή, ασυνεχής, συναισθηματικά φορτισμένη, αλλά ποτέ απόλυτα ακριβή.

7.4 Συμπέρασμα: Η συμπληρωματικότητα animation και ντοκιμαντέρ

Το animation και το ντοκιμαντέρ δεν αποτελούν αντίθετα είδη. Είναι συμπληρωματικά. Το ντοκιμαντέρ δεσμεύεται από την πραγματικότητα, γι' αυτό μπορεί να καταγράψει τη γήρανση ως φωτογραφικό ίχνος, ως τεκμήριο. Το animation απελευθερώνεται από την πραγματικότητα, γι' αυτό μπορεί να αποδώσει τη μνήμη ως ρευστή εικόνα, τη γήρανση ως μεταμόρφωση, τον χρόνο ως γραμμή.

Το υβριδικό ντοκιμαντέρ animation, όπως το Flee, λειτουργεί ως η ιδανική σύνθεση των δύο ειδών. Αξιοποιεί την ελευθερία του animation για να αποδώσει την υποκειμενική εμπειρία της μνήμης, ενώ ταυτόχρονα διατηρεί τη δέσμευση του ντοκιμαντέρ στο πραγματικό γεγονός. Αυτή η σύνθεση είναι ιδιαίτερα κατάλληλη για την αναπαράσταση της γήρανσης, όπου η μνήμη αποσυντίθεται αλλά η αλήθεια του βιώματος παραμένει. Στην εποχή της ψηφιακής πλαστογραφίας και της deepfake άρνησης του θανάτου, το ντοκιμαντέρ animation υπενθυμίζει ότι η αλήθεια δεν είναι η φωτογραφική ακρίβεια – είναι η υποκειμενική εμπειρία, με όλες τις παραμορφώσεις, τα θολώματα, τα κενά της.

8. Νέες τεχνολογίες – de-aging, deepfake και ψηφιακή αθανασία

Το παρόν κεφάλαιο εξετάζει τεχνολογίες που συνιστούν μια απόπειρα άρνησης του βλέμματος του χρόνου. Ενώ σε όλη την εργασία έχει υποστηριχθεί ότι ο κινηματογράφος μπορεί να αποκαλύψει τη χρονικότητα, οι νέες τεχνολογίες (de-aging, deepfake, ψηφιακή αθανασία) επιχειρούν να διαγράψουν τα ίχνη του χρόνου, να καταστήσουν το σώμα μη γηράσκον, να αναστήσουν νεκρούς ηθοποιούς, να υποσχεθούν μια ζωή χωρίς τέλος. Η κεντρική θέση είναι ότι αυτές οι απόπειρες αποτυγχάνουν υπαρξιακά, και η αποτυχία τους είναι φιλοσοφικά διδακτική: αποκαλύπτουν ότι η γήρανση δεν είναι επιφανειακό χαρακτηριστικό που δύναται να αφαιρεθεί, αλλά βαθιά δομή του Είναι-στον-κόσμο (Merleau-Ponty, 1945).

Απαιτείται, προφανώς, μια κρίσιμη διάκριση. Όταν μιλάμε για «αποτυχία» του de-aging ή του deepfake, πρέπει να διακρίνουμε δύο ριζικά διαφορετικά είδη: την αισθητική αποτυχία και την οντολογική.

Επομένως, η κριτική της παρούσας εργασίας δεν είναι ότι το de-aging είναι τώρα ατελές. Ακόμα κι αν η τεχνολογία γίνει «τέλεια» από αισθητική άποψη, η οντολογική αποτυχία παραμένει. Η διάκριση αυτή είναι κρίσιμη, διότι ένας αναγνώστης που νομίζει ότι η κριτική που γίνεται είναι απλώς τεχνική μπορεί να την απορρίψει ως προσωρινή («σε δέκα χρόνια θα βελτιωθεί»). Η οντολογική κριτική, όμως, δεν είναι προσωρινή.

8.1 De-aging: τα δύο είδη αποτυχίας

8.1.1 Αισθητική αποτυχία – τεχνική και διορθώσιμη

Η αισθητική αποτυχία του de-aging είναι εμπειρικά παρατηρήσιμη. Στο *The Irishman* (Scorsese, 2019), το δέρμα του Robert De Niro είναι αφύσικα λείο, τα μάτια του στερούνται νεανικής λάμψης («παγωμένη ματιά»), και ορισμένες κινήσεις (ιδίως στη σκηνή της επίθεσης στο μανάβικο) είναι αδέξιες. Πολλοί θεατές βιώνουν αυτό που ονομάζεται «ανοίκεια κοιλάδα» (uncanny valley): μια σχεδόν-ανθρώπινη εικόνα που προκαλεί αμηχανία ακριβώς επειδή σχεδόν είναι ανθρώπινη αλλά δεν είναι ακριβώς.

Αυτή η αποτυχία είναι προσωρινή. Στο *Here* (Zemeckis, 2024), η τεχνολογία έχει προχωρήσει σημαντικά, το πρόσωπο των Tom Hanks και Robin Wright είναι πιο πειστικό,

η υφή του δέρματος πιο συνεκτική, ο φωτισμός πιο αρμονικός. Η αισθητική αποτυχία μειώνεται συνεχώς και, θεωρητικά, μπορεί να εξαλειφθεί πλήρως.

8.1.2 Οντολογική αποτυχία – φιλοσοφική και αναπόφευκτη (Merleau-Ponty)

Για να κατανοήσουμε την οντολογική αποτυχία, πρέπει να στραφούμε στη φαινομενολογία του Merleau-Ponty (1945). Στη Φαινομενολογία της αντίληψης, ο Merleau-Ponty υποστήριξε ότι το σώμα δεν είναι ένα αντικείμενο ανάμεσα σε άλλα. Δεν «έχουμε» σώμα – είμαστε σώμα. Το σώμα είναι το μέσο μέσω του οποίου βιώνουμε τον κόσμο, και η κίνηση, η στάση, η βαρύτητα, η ισορροπία δεν είναι εξωτερικά χαρακτηριστικά, είναι συστατικά της ίδιας της υποκειμενικότητας.

Ένα γηρασμένο σώμα δεν είναι απλώς ένα νεανικό σώμα με ρυτίδες. Είναι ένα σώμα που έχει αλλάξει ριζικά τον τρόπο με τον οποίο υπάρχει στον κόσμο: η σχέση του με τη βαρύτητα είναι διαφορετική (κινείται πιο αργά, πιο προσεκτικά), η σχέση του με τον χρόνο είναι διαφορετική (κάθε κίνηση απαιτεί περισσότερη διάρκεια), η σχέση του με τον εαυτό του είναι διαφορετική (το σώμα υπενθυμίζει συνεχώς τον εαυτό του).

Το de-aging, όταν αντιμετωπίζει την ηλικία ως αποκλειστικά επιφανειακό χαρακτηριστικό, αγνοεί αυτή τη ριζική αλλαγή. Προσπαθεί να αφαιρέσει τις ρυτίδες σαν να ήταν ένα στρώμα ζωγραφικής που καλύπτει μια αμετάβλητη υποκείμενη πραγματικότητα. Αλλά δεν υπάρχει τέτοια αμετάβλητη υποκείμενη πραγματικότητα. Ο 80χρονος Robert De Niro με ψηφιακά αφαιρεμένες ρυτίδες δεν γίνεται 40χρονος – γίνεται ένας 80χρονος με ένα ψεύτικο νεανικό πρόσωπο. Το σώμα του παραμένει γηρασμένο, και η κίνηση, η στάση, η αναπνοή του το προδίδουν, ανεξάρτητα από το πόσο πειστικό είναι το ψηφιακό πρόσωπο.

Αυτή η οντολογική αποτυχία είναι αναπόφευκτη. Δεν μπορεί να διορθωθεί με τεχνολογική βελτίωση, γιατί δεν είναι τεχνικό πρόβλημα. Είναι φιλοσοφικό: η γήρανση είναι βαθύτερη από την επιφάνεια του δέρματος.

8.1.3 Η περίπτωση του The Irishman

Το The Irishman (Scorsese, 2019) αποτελεί οριακή περίπτωση. Ο Scorsese δεν χρησιμοποίησε το de-aging για να εξαπατήσει τον θεατή, αλλά για έναν πρακτικό λόγο: να κρατήσει τους ίδιους ηθοποιούς (De Niro, Pacino, Pesci) σε όλη τη διάρκεια της

πενηντάχρονης αφήγησης, αντί να προσλάβει νεότερους ηθοποιούς. Για τον ίδιο, η τεχνολογία είναι «μια εξέλιξη του μακιγιάζ», μια σύμβαση που ο θεατής αποδέχεται.

Η ασυμφωνία που εντοπίστηκε στο 8.1.2 –νεανικό πρόσωπο πάνω σε γηρασμένο σώμα, η αδεξιότητα στη σκηνή του καβγά, δεν παύει να υπάρχει. Αλλά στο *The Irishman*, είτε σκόπιμα είτε αναπόφευκτα, αυτή η αντίφαση γίνεται το ίδιο το θέμα: ο Frank Sheeran είναι ένας γέρος που θυμάται (και αφηγείται) τη βίαιη νεότητά του. Η περίπτωση αυτή δεν αναιρεί την οντολογική κριτική του προηγούμενου υποκεφαλαίου. Απλώς δείχνει ότι η οντολογική αποτυχία μπορεί, υπό προϋποθέσεις, να καταστεί παραγωγική.

8.2 Deepfake: όταν ο νεκρός ηθοποιός ανασταίνεται

8.2.1 Αισθητική και οντολογική αποτυχία

Αισθητική αποτυχία: Το πρόσωπο του Tarkin είναι αφύσικα άψυχο. Δεν έχει τη μικροκινητικότητα ενός πραγματικού προσώπου – τα μάτια δεν κινούνται φυσικά, η έκφραση παραμένει στατική. Το φαινόμενο της «ανοίκειας κοιλάδας» είναι έντονο.

Οντολογική αποτυχία: Αλλά ακόμα κι αν η τεχνολογία γίνει «τέλεια», παραμένει ένα βαθύτερο πρόβλημα. Ο Tarkin που βλέπουμε δεν είναι άνθρωπος – είναι εικόνα ανθρώπου. Δεν υπάρχει υποκείμενο πίσω από το βλέμμα. Δεν υπάρχει σώμα που να κινείται (το σώμα ανήκει σε έναν άλλο ηθοποιό, τον Guy Henry). Δεν υπάρχει θνητότητα που να προσδίδει βάρος στην παρουσία. Ο Derrida (1993) στο *Spectres de Marx* είχε προβλέψει τέτοια ζητήματα: η ψηφιακή εικόνα ενός νεκρού μετατρέπεται σε μαριονέτα, σε φάντασμα που δεν διάλεξε να γίνει φάντασμα. Ο νεκρός δεν μπορεί να συναινέσει. Ακόμα κι αν η οικογένεια συναινέσει, η ψηφιακή εικόνα λειτουργεί ως μεταθανάτια εκμετάλλευση.

Η οντολογική αποτυχία εδώ είναι βαθύτερη από ό,τι στο de-aging. Το de-aging επιχειρούσε τουλάχιστον να αναπαραστήσει τον ίδιο άνθρωπο σε νεότερη ηλικία. Το deepfake νεκρού δημιουργεί μια εικόνα ενός ανθρώπου που δεν υπάρχει πια, που δεν μπορεί να εγκρίνει ή να απορρίψει αυτή την εικόνα.

8.3 Ψηφιακή αθανασία: το όνειρο και ο εφιάλτης

Το *The Congress* (Folman, 2013) είναι η πιο φιλοσοφικά τολμηρή ταινία για το θέμα. Η Robin Wright (υποδυόμενη τον εαυτό της) είναι μια ηθοποιός που γηράσκει. Της προτείνεται μια συμφωνία: το στούντιο θα σκανάρει το σώμα και την έκφρασή της, και στη συνέχεια θα δημιουργήσει μια ψηφιακή εκδοχή της, νέα, τέλεια, αθάνατη. Εκείνη θα αποσυρθεί, ενώ η ψηφιακή της εικόνα θα εμφανίζεται σε ταινίες για πάντα.

Η ταινία είναι μια σκοτεινή αλληγορία. Η ψηφιακή Robin Wright δεν γηράσκει, δεν κουράζεται, δεν αρνείται. Είναι το τέλειο προϊόν, αλλά δεν είναι άνθρωπος. Ο φιλόσοφος Bernard Williams (1973) στο «*The Makropulos Case*» υποστήριξε ότι η αθανασία θα ήταν αφόρητη: αν ο χρόνος είναι άπειρος, κάθε επιλογή είναι αναστρέψιμη, κάθε δέσμευση προσωρινή, κάθε ταυτότητα ρευστή. Η ζωή χάνει την ένταση, την τραγικότητα, την ομορφιά της.

Η ψηφιακή εικόνα ενσαρκώνει αυτή την αφόρητη αθανασία. Δεν είναι υπόσχεση ζωής, είναι τάφος με φωτάκια, όπως δείχνει το *The Congress*. Η ψηφιακή Robin Wright υπάρχει, αλλά δεν υπάρχει. Είναι η αιώνια αναβολή της συνάντησης με τον θάνατο, και, με αυτή την έννοια, η αιώνια αναβολή της ίδιας της ζωής.

8.3.1 Η προειδοποίηση του Williams: γιατί η αθανασία θα ήταν αφόρητη

Προτού εξετάσουμε πώς το *The Congress* αποδίδει κινηματογραφικά την ψηφιακή αθανασία, αξίζει να σταθούμε σε ένα φιλοσοφικό κείμενο που προέβλεψε πολλά από τα προβλήματα αυτής της φαντασίωσης. Ο Williams (1973), στο δοκίμιό του «*The Makropulos Case*» –εμπνευσμένος από το ομώνυμο έργο του Čapek, όπου η πρωταγωνίστρια ζει για 342 χρόνια χάρη σε μια μαγική ουσία– θέτει ένα πείραμα σκέψης: θα θέλαμε πραγματικά να ζήσουμε για πάντα;

Η απάντηση του Williams είναι όχι, και ο λόγος είναι υπαρξιακός, όχι τεχνικός ή βιολογικός. Η αθανασία, γράφει, θα οδηγούσε σε μια τέλεια πλήξη (*eternal boredom*). Δεν υπάρχουν αρκετά ενδιαφέροντα πράγματα να κάνει κανείς σε μια άπειρη ζωή. Κάθε εμπειρία, όσο ευχάριστη και αν είναι, θα επαναλαμβανόταν τόσες φορές ώστε να χάσει κάθε νόημα. Ο Williams γράφει ότι μετά από μερικές εκατοντάδες χρόνια ακόμα και ο Μότσαρτ θα γίνει βαρετός.

Αλλά το βαθύτερο επιχείρημα του Williams είναι διαφορετικό. Η θνητότητα, υποστηρίζει, δεν είναι απλώς ένα βιολογικό γεγονός που ανεχόμαστε – είναι συστατική της ανθρώπινης ταυτότητας. Αν ήταν αθάνατος, υποστηρίζει, δεν θα είχε κανένα κίνητρο να προβεί σε οποιαδήποτε ενέργεια τη δεδομένη στιγμή, καθώς θα είχε πάντοτε τη δυνατότητα να την αναβάλει για το μέλλον, είτε για την επόμενη ημέρα είτε μετά την πάροδο εκατοντάδων ή χιλιάδων ετών. Το γεγονός ότι η ζωή μας έχει τέλος είναι που δίνει βάρος στις επιλογές μας, που κάνει τη δέσμευση δυνατή, που καθιστά τη δράση μη-αναστρέψιμη και επομένως σημαντική.

Το χειρότερο, ωστόσο, είναι ότι η ταυτότητα του ατόμου θα γινόταν ρευστή, απροσδιόριστη. Ο Williams εισάγει την έννοια του χαρακτήρα (character): ο άνθρωπος δεν είναι μια κενή συνείδηση που μπορεί να γεμίσει με οποιεσδήποτε εμπειρίες. Έχει έναν χαρακτήρα – ένα σύνολο επιθυμιών, δεσμεύσεων, προτιμήσεων, που τον καθιστούν αυτόν που είναι. Αυτός ο χαρακτήρας, ωστόσο, δεν είναι αιώνιος. Αλλάζει με τον χρόνο. Η αθανασία, όμως, θα απαιτούσε είτε έναν χαρακτήρα απόλυτα σταθερό (πράγμα αδύνατο και αφόρητο) είτε μια αλληλουχία ριζικά διαφορετικών χαρακτήρων που δεν συνδέονται μεταξύ τους, οπότε ο αθάνατος δεν θα ήταν ένα πρόσωπο αλλά μια σειρά από ξένους διαδόχους. Το άτομο θα κατέληγε να είναι ένα συνονθύλευμα αντιφατικών εαυτών, χωρίς την αφηγηματική ενότητα που παρέχει η περατότητα.

Η σύνδεση με το The Congress και την ψηφιακή αθανασία: Η ψηφιακή Robin Wright στο The Congress δεν γηράσκει, δεν κουράζεται, δεν πεθαίνει. Δεν έχει σώμα (το σώμα είναι ψηφιακή προσομοίωση), δεν έχει ανάγκη, δεν έχει ιστορία που να τη βαραίνει. Αλλά ούτε και ζει με την ανθρώπινη έννοια. Είναι η ενσάρκωση του Williamsian εφιάλτη: μια ύπαρξη χωρίς τέλος, χωρίς σώμα, χωρίς μνήμη που λησμονεί, χωρίς δεσμεύσεις που περιορίζουν. Ο Folman την παρουσιάζει στο τέλος να αιωρείται σε ένα ψηφιακό τοπίο, αέναα νέα, αέναα ίδια, χωρίς πλοκή, χωρίς τραγωδία, χωρίς τέλος. Δεν είναι υπόσχεση ζωής – είναι τάφος με φωτάκια, όπως γράφει χαρακτηριστικά στο σενάριό του. Η ψηφιακή αθανασία που υπόσχονται οι τεχνολογίες de-aging και deepfake (και, πιο φιλόδοξα, οι εταιρείες ψηφιακής αθανασίας όπως η Eternime ή η Nectome) δεν είναι υπόσχεση ζωής. Είναι η αιώνια αναβολή της συνάντησης με τον θάνατο – και, με αυτή την έννοια, η αιώνια αναβολή της ίδιας της ζωής. Ο Williams δεν θα εξέπληττε. Θα αναγνώριζε στον ψηφιακό αθάνατο το ίδιο πρόσωπο που περιέγραψε πριν από μισό αιώνα: ένα πρόσωπο που δεν μπορεί να πεθάνει, αλλά ούτε και να ζήσει.

8.4 Συμπέρασμα: Η μη αναγωγιμότητα της γήρανσης

Η ανάλυση του κεφαλαίου οδηγεί σε ένα συμπέρασμα που υπερβαίνει την τεχνική κριτική. Δεν είναι ότι το de-aging ή το deepfake είναι τώρα ατελή. Είναι ότι η ίδια η ιδέα της ψηφιακής άρσης της γήρανσης βασίζεται σε μια ψευδή μεταφυσική. Η γήρανση δεν είναι επιφανειακό χαρακτηριστικό που μπορεί να αφαιρεθεί ψηφιακά. Είναι η ίδια η δομή της χρονικής ύπαρξης – το πώς το σώμα υπάρχει στον κόσμο, το πώς κινείται, το πώς γηράσκει.

Η διάκριση μεταξύ αισθητικής και οντολογικής αποτυχίας είναι κρίσιμη:

- Η αισθητική αποτυχία είναι προσωρινή, τεχνική, διορθώσιμη.
- Η οντολογική αποτυχία είναι μόνιμη, φιλοσοφική, αναπόφευκτη.

Ο κινηματογράφος που σέβεται την αλήθεια της ηλικίας δεν επιχειρεί να την αποκρύψει ψηφιακά. Την αποκαλύπτει. Όπως έγραψε η Beauvoir (1970): «Το γήρας δεν είναι μια ήττα – είναι μια αλήθεια». Οι νέες τεχνολογίες, όταν χρησιμοποιούνται για να αποκρύψουν αυτή την αλήθεια, αποτυγχάνουν όχι μόνο τεχνικά αλλά και υπαρξιακά. Η αποτυχία τους είναι διδακτική: μας υπενθυμίζει ότι η γήρανση, η φθορά, ο θάνατος δεν είναι σφάλματα που πρέπει να διορθωθούν. Είναι οι συντεταγμένες της ανθρώπινης ύπαρξης.

9. Συμπεράσματα

9.1 Απάντηση στα ερευνητικά ερωτήματα

Η παρούσα εργασία έθεσε εξ αρχής τέσσερα ερευνητικά ερωτήματα. Στο παρόν υποκεφάλαιο επιχειρείται η συνοπτική απάντησή τους, με επίκληση των ευρημάτων που αναπτύχθηκαν διεξοδικά στα προηγούμενα κεφάλαια, χωρίς επανάληψη των λεπτομερών αναλύσεων.

Πρώτο ερευνητικό ερώτημα: Πώς μπορεί η έννοια του «βλέμματος του χρόνου» – σε τέσσερα επίπεδα – να λειτουργήσει ως ενοποιητικό μεθοδολογικό εργαλείο για τη φιλοσοφική ανάλυση της γήρανσης μέσω του κινηματογράφου;

Η έννοια του «βλέμματος του χρόνου» αποδείχθηκε εξαιρετικά γόνιμη ως ενοποιητικό πλαίσιο. Η τετραπλή διάκριση, (1) ο χρόνος που σημαδεύει τα σώματα, (2) η κάμερα που αποκαλύπτει τη χρονικότητα, (3) το βλέμμα του Άλλου που συγκροτεί την ηλικιακή ταυτότητα, και (4) το βλέμμα του θεατή που καλείται σε ηθική τοποθέτηση, επέτρεψε τη σύνδεση φαινομενολογικών, κινηματογραφικών, κοινωνικών και ηθικών διαστάσεων. Στο Κεφάλαιο 2, το πρώτο επίπεδο θεμελιώθηκε μέσω της φαινομενολογίας (Husserl, Heidegger, Merleau-Ponty, Beauvoir), δείχνοντας ότι η γήρανση είναι πρωτίστως υπαρξιακή συνθήκη. Στο Κεφάλαιο 3, το δεύτερο επίπεδο αναλύθηκε μέσω των τεχνικών του κινηματογράφου (διάρκεια, μοντάζ, φωτισμός, χρώμα, ήχος, μουσική). Στα Κεφάλαια 5 και 6, το τρίτο επίπεδο διερευνήθηκε μέσω των θεωριών του βλέμματος (Sartre, Levinas, Foucault, Mulvey) και της κριτικής του ageism και του έμφυλου προτύπου. Σε όλα τα κεφάλαια, το τέταρτο επίπεδο, το βλέμμα του θεατή, λειτούργησε ως ηθικό υπόστρωμα, ιδίως μέσω της θεωρίας του Levinas, έννοιας του προσώπου ως κλήσης σε ευθύνη. Η έννοια, επομένως, απέδειξε την ερμηνευτική της ισχύ, επιτρέποντας μια συνεκτική ανάλυση που η προηγούμενη βιβλιογραφία είτε κατακερμάτιζε είτε παραμελούσε.

Δεύτερο ερευνητικό ερώτημα: Πώς ο σύγχρονος κινηματογράφος (2012–2021) αποδίδει την καθημερινή πράξη της γήρανσης, μετατοπίζοντας το ενδιαφέρον από την οντολογία του θανάτου στη βιωμένη εμπειρία;

Η ανάλυση τεσσάρων αντιπροσωπευτικών ταινιών έδειξε ότι ο κινηματογράφος διαθέτει μοναδικές δυνατότητες απόδοσης της γήρανσης ως καθημερινής, σωματικής, χρονικά

εκτεταμένης διαδικασίας. Οι ταινίες που εξετάστηκαν, οι οποίες καλύπτουν διαφορετικές υπαρξιακές καταστάσεις (εγκλεισμός, αποσύνθεση μνήμης, κίνηση και εργασία, επιθυμία), αρνούνται την «αφήγηση της φθοράς» όχι εξιδανικεύοντας την ηλικία, αλλά δείχνοντάς την στην πολυπλοκότητά της. Η κινηματογραφική φόρμα (μακρά πλάνα, ασυνεχές μοντάζ, χρωματική παλέτα, ηχητικός σχεδιασμός, μουσική) αποδείχθηκε ότι δεν απεικονίζει απλώς τη γήρανση αλλά τη συν-αποτελεί, μεταφράζοντας τη φιλοσοφική χρονικότητα σε αισθητηριακή εμπειρία. Η μεθοδολογική στροφή από το «τι είναι» στο «πώς βιώνεται και πώς πράττεται» ολοκληρώθηκε μέσω της κινηματογραφικής ανάλυσης.

Τρίτο ερευνητικό ερώτημα: Ποιες είναι οι πολιτικές, κοινωνικές και έμφυλες διαστάσεις του βλέμματος του χρόνου, και πώς ο κινηματογράφος είτε αναπαράγει είτε ανατρέπει το ageism και το διπλό πρότυπο της γήρανσης;

Η ανάλυση ανέδειξε ότι το ageism δεν είναι απλή διάκριση αλλά πολιτισμική αφήγηση που εσωτερικεύεται. Το ιατρικό και θεσμικό βλέμμα (Foucault) μετατρέπει τον ηλικιωμένο σε «περίπτωση» εντός ετεροτοπιών όπως το γηροκομείο. Το έμφυλο βλέμμα αποκαλύφθηκε ως διπλά τιμωρητικό για τις γυναίκες (Sontag), με τη διάκριση τεσσάρων στρατηγικών κινηματογράφησης (απόκρυψη, αγιοποίηση, φρικώδης απεικόνιση, και η αναδυόμενη ουδετερότητα). Οι ταινίες που παρουσιάστηκαν στην εργασία, ιδίως το Gloria Bell, το Leo Grande και το The Duke, ανατρέπουν το ηλικιακό βλέμμα, ενώ άλλες, όπως το Amour, τοποθετούνται στα όριά του. Ο κινηματογράφος, επομένως, αποτελεί πεδίο μάχης για την αναπαράσταση της ηλικίας, με σαφείς πολιτικές και φεμινιστικές προεκτάσεις.

Τέταρτο ερευνητικό ερώτημα: Πώς τα είδη του animation και του ντοκιμαντέρ, καθώς και οι νέες τεχνολογίες (de-aging, deepfake), προσφέρουν συμπληρωματικές ή αντιφατικές εκδοχές του βλέμματος του χρόνου;

Το animation απελευθερώνει το βλέμμα του χρόνου από τη φωτογραφική πιστότητα, επιτρέποντας τη συμπύκνωση (Up), τη μεταμόρφωση της μνήμης (Wrinkles), και την προστασία του τραύματος (Flee). Το ντοκιμαντέρ δεσμεύεται από την πραγματική φθορά, λειτουργώντας ως τεκμήριο (Up series) και ως ηθικό διακύβευμα (Dick Johnson is Dead). Το υβριδικό ντοκιμαντέρ animation (Flee) συνθέτει τις δύο δυνάμεις. Αντίθετα, οι νέες τεχνολογίες (de-aging, deepfake) συνιστούν απόπειρες άρνησης του βλέμματος του χρόνου. Η ανάλυση έδειξε ότι αυτές οι απόπειρες αποτυγχάνουν υπαρξιακά: το σώμα

προδίδει την ψευδαίσθηση (Merleau-Ponty), και η ψηφιακή ανάσταση νεκρών ηθοποιών εγείρει ανυπέρβλητα ηθικά ερωτήματα (Derrida). Η αποτυχία αυτή, ωστόσο, είναι φιλοσοφικά διδακτική, καθώς υπενθυμίζει ότι η γήρανση δεν είναι επιφανειακό χαρακτηριστικό αλλά δομή του Είναι-στον-κόσμο.

9.2 Συμβολή της εργασίας στη βιβλιογραφία

Η παρούσα εργασία φιλοδοξεί να συνεισφέρει στην υπάρχουσα βιβλιογραφία σε τρία επίπεδα: **επιστημολογικό, θεωρητικό και μεθοδολογικό.**

Επιστημολογική συμβολή: Η εργασία αναδεικνύει ότι η γήρανση αποτελεί αυτοτελές φιλοσοφικό ερώτημα και όχι απλώς υποπερίπτωση της οντολογίας του θανάτου ή της ηθικής της φροντίδας. Η κριτική στην παράδοση (ιδίως στον Heidegger) αποκαλύπτει μια δομική σιωπή: η φιλοσοφία παραμέλησε τη γήρανση όχι τυχαία αλλά επειδή απειλεί την υπόθεση του σταθερού υποκειμένου. Η εργασία προτείνει μια «μεθοδολογική στροφή» από το οντολογικό ερώτημα στο ερώτημα της καθημερινής πράξης, εμπλουτίζοντας την υπαρξιακή παράδοση με τη σωματική διάσταση (Merleau-Ponty) και την αλλοτρίωση (Beauvoir).

Θεωρητική συμβολή: Η εργασία εισάγει την πρωτότυπη έννοια του «**βλέμματος του χρόνου**» ως ενοποιητικό αναλυτικό εργαλείο. Συνθέτει φαινομενολογία, θεωρία του βλέμματος, κριτική της κοινωνίας της επιτάχυνσης και ηθική της φροντίδας σε ένα ενιαίο πλαίσιο. Επεκτείνει τη θεωρία του βλέμματος (Sartre, Levinas, Foucault, Mulvey) στην ηλικία, εισάγοντας την έννοια του «**ηλικιακού βλέμματος**» (**age gaze**). Προτείνει μια τυπολογία τεσσάρων στρατηγικών κινηματογράφησης του ηλικιωμένου γυναικείου σώματος (**απόκρυψη, αγιοποίηση, φρικώδης απεικόνιση, ουδετερότητα**), η οποία αποτελεί νέα συνεισφορά στη φεμινιστική κινηματογραφική θεωρία. Επιπλέον, αναδεικνύει τη φιλοσοφική σημασία του υβριδικού ντοκιμαντέρ animation για την αναπαράσταση της μνήμης και του τραύματος.

Μεθοδολογική συμβολή: Η εργασία προτείνει μια συστηματική μέθοδο ανάλυσης κινηματογραφικών σκηνών-κλειδιών σε τρεις φάσεις (μορφή, περιεχόμενο, φιλοσοφικό νόημα), συνδυάζοντας φαινομενολογική περιγραφή και κινηματογραφική γραμματική. Αντιμετωπίζει ρητά το ζήτημα της ερμηνευτικής υποκειμενικότητας (ο συγγραφέας ανήκει στην ηλικιακή ομάδα που αναλύει) και προτείνει μια «ερμηνευτική της

μετριοφροσύνης». Η εργασία αποτελεί, επομένως, ένα υπόδειγμα για μελλοντικές έρευνες που επιχειρούν να γεφυρώσουν τη φιλοσοφία και τον κινηματογράφο.

9.3 Περιορισμοί και πεδία μελλοντικής έρευνας

Η παρούσα εργασία, παρά τη συστηματική της προσέγγιση, φέρει αναγνωρίσιμους περιορισμούς, οι οποίοι ταυτόχρονα υποδεικνύουν κατευθύνσεις για περαιτέρω διερεύνηση.

Πρώτον, η έμφαση στη δυτική κινηματογραφική παράδοση (ευρωπαϊκή και αμερικανική) αποτελεί σημαντικό περιορισμό. Το «βλέμμα του χρόνου» ως εργαλείο ανάλυσης δοκιμάστηκε αποκλειστικά σε αυτό το πλαίσιο. Μια μελλοντική έρευνα θα μπορούσε να εφαρμόσει την ίδια εννοιολογική οπτική σε κινηματογραφίες της Ασίας (όπου σκηνοθέτες όπως ο Yasujiro Ozu, ο Hirokazu Kore-eda ή ο Edward Yang έχουν αναδείξει διαγενεακές σχέσεις και χρονικότητα), της Αφρικής ή της Λατινικής Αμερικής, διερευνώντας κατά πόσον η τετραπλή διάκριση του βλέμματος (χρόνος που σημαδεύει σώματα, κάμερα που αποκαλύπτει χρονικότητα, βλέμμα του Άλλου, βλέμμα θεατή) απαιτεί προσαρμογές ανάλογα με διαφορετικές πολιτισμικές συμβάσεις και φιλοσοφικές παραδόσεις.

Δεύτερον, η απουσία LGBTQ+ προοπτικής συνιστά μια σημαντική έλλειψη. Η αναπαράσταση της ηλικίας και του χρόνου σε σχέση με άτομα διαφορετικού σεξουαλικού προσανατολισμού ή ταυτότητας φύλου – τα οποία συχνά έχουν ήδη βιώσει περιθωριοποίηση – εγείρει μοναδικά ερωτήματα που παραμένουν αναπάντητα. Απαιτείται συστηματική διερεύνηση του τρόπου με τον οποίο το βλέμμα του χρόνου λειτουργεί για LGBTQ+ ηλικιωμένους, καθώς και ανάλυση των ιδιαιτεροτήτων της αναπαράστασης σε ταινίες όπως το *Beginners* (2010), το *A Single Man* (2009) ή το ντοκιμαντέρ *Gen Silent* (2010).

Τρίτον, η απουσία εμπειρικής έρευνας κοινού αποτελεί έναν ουσιαστικό μεθοδολογικό περιορισμό. Η ανάλυση του τέταρτου επιπέδου του βλέμματος του χρόνου, το βλέμμα του θεατή, βασίστηκε αποκλειστικά στην προβλεπόμενη θέση του θεατή όπως αυτή είναι εγγεγραμμένη στην κινηματογραφική φόρμα. Μια μελλοντική έρευνα θα μπορούσε να συνδυάσει την ποιοτική ανάλυση ταινιών με εμπειρικές μεθόδους (συνεντεύξεις, ομάδες εστίασης, μελέτες πρόσληψης) ώστε να διερευνηθεί πώς πραγματικοί θεατές,

διαφορετικών ηλικιών, φύλων και πολιτισμικών υποβάθρων, προσλαμβάνουν τα τέσσερα επίπεδα του βλέμματος του χρόνου στην πράξη.

Τέταρτον, η ταχύτατη εξέλιξη των τεχνολογιών (de-aging, deepfake, ψηφιακή δημιουργία ηθοποιών) θέτει υπό αμφισβήτηση ορισμένα από τα συμπεράσματα του Κεφαλαίου 8. Καθώς οι τεχνικές βελτιώνονται, το χάσμα μεταξύ ψηφιακού προσώπου και φυσικού σώματος ενδέχεται να μειωθεί. Μια μελλοντική έρευνα θα πρέπει να επανεξετάσει την οντολογική κριτική που ασκήθηκε εδώ, διερευνώντας εάν η θέση του Merleau-Pontian για τη μη αναγωγιμότητα της σωματικής κίνησης και στάσης παραμένει ισχυρή ή εάν η τεχνολογία μπορεί τελικά να προσομοιώσει πειστικά όχι μόνο την εμφάνιση αλλά και την κινητική συμπεριφορά ενός νεανικού σώματος. Επιπλέον, το ηθικό ζήτημα της ψηφιακής ανάστασης νεκρών ηθοποιών (deepfake) θα καταστεί πειστικότερο καθώς η τεχνολογία γίνεται φθηνότερη και προσιτή.

Πέμπτον, η έννοια της «σοφίας της γήρανσης» που συζητήθηκε κριτικά στο Κεφάλαιο 2 αξίζει περαιτέρω διερεύνησης. Παραμένει ανοιχτό το ερώτημα ποιες ταινίες αποτυπώνουν μια μη-ρομαντικοποιημένη μορφή ηλικιακής σοφίας, χωρίς να πέφτουν στην εξιδανίκευση ή την απαξίωση, και πώς αυτή η σοφία μπορεί να αποδοθεί κινηματογραφικά μέσω του βλέμματος του χρόνου.

Έκτον, το ζήτημα της ερμηνευτικής υποκειμενικότητας, όπως αναγνωρίστηκε στην Εισαγωγή (1.5.5), αποτελεί εγγενή περιορισμό κάθε ποιοτικής, φαινομενολογικής ανάλυσης. Η εγγύτητα του ερευνητή στο αντικείμενο μελέτης συνοδεύεται από κινδύνους υπερβολικής ταύτισης ή αμυντικής αποστασιοποίησης. Η «ερμηνευτική της μετριοφροσύνης» που υιοθετήθηκε εδώ αποτελεί μια στρατηγική διαχείρισης, ωστόσο μελλοντικές έρευνες από ερευνητές με διαφορετικές βιογραφικές αφετηρίες θα μπορούσαν να προσφέρουν συμπληρωματικές οπτικές και να ελέγξουν την εγκυρότητα των ερμηνειών.

Έβδομον, η ίδια η έννοια του «βλέμματος του χρόνου» θα μπορούσε να τύχει περαιτέρω θεωρητικής ανάπτυξης. Η παρούσα εργασία την εφάρμοσε σε μια σχετικά μικρή ομάδα ταινιών (2012-2021). Θα είχε ενδιαφέρον να εφαρμοστεί σε μεγαλύτερο χρονολογικό εύρος (π.χ. από τον βωβό κινηματογράφο έως σήμερα) ώστε να αναδειχθούν ιστορικές μεταβολές στους τρόπους με τους οποίους ο κινηματογράφος αποδίδει το βλέμμα του χρόνου. Επίσης, η σχέση μεταξύ των τεσσάρων επιπέδων θα μπορούσε να αναλυθεί

συστηματικότερα: πώς αλληλεπιδρούν, πότε συγκρούονται, πότε ενισχύουν το ένα το άλλο;

Οι περιορισμοί αυτοί δεν ακυρώνουν την εγκυρότητα των συμπερασμάτων, αλλά υποδεικνύουν πεδία όπου η περαιτέρω έρευνα είναι δυνατή και επιθυμητή. Το «βλέμμα του χρόνου» παραμένει ένα ανοιχτό εργαλείο, προσκαλώντας σε νέες εφαρμογές, διασταυρώσεις και κριτικές.

9.4 Τελική ηθική και υπαρξιακή θέση

Η εργασία δεν υπόσχεται λύσεις, διότι η γήρανση δεν είναι πρόβλημα προς επίλυση αλλά συνθήκη προς βίωση. Φιλοδοξεί, ωστόσο, να προσφέρει μια οπτική γωνία: ότι η γήρανση δεν είναι μια αποτυχία του σώματος ή μια κοινωνική κατασκευή που μπορεί να αποδομηθεί, αλλά μια θεμελιώδης διάσταση της ανθρώπινης ύπαρξης. Η αναγνώριση αυτή δεν είναι απαισιόδοξη, είναι απελευθερωτική. Διότι μόνο όταν γίνει αποδεκτό ότι το σώμα γηράσκει, ότι η μνήμη φθίνει, ότι η ζωή είναι πεπερασμένη, μπορεί να βιωθεί αυθεντικά η ζωή. Η φιλοσοφική προσέγγιση των γηρατειών μετατοπίζει το βάρος από την έννοια της βιολογικής ήττας στην αποδοχή μιας καθολικής υπαρξιακής αλήθειας (Beauvoir, 1970).

Ο κινηματογράφος που αντέχει να κοιτάζει αυτή την αλήθεια, χωρίς να την εξωραΐζει, χωρίς να αποστρέφει το βλέμμα, χωρίς να υπόσχεται ψηφιακή αθανασία, καθίσταται ηθικός μάρτυρας. Δεν υποδεικνύει τι πρέπει να πράξει κανείς. Δεν παρέχει απαντήσεις. Αλλά δείχνει ότι η ικανότητα να παραμένει κανείς με τη φθορά, να μην αποστρέφει το βλέμμα, συνιστά ήδη μια μορφή αντίστασης. Στην κοινωνία της επιτάχυνσης (Rosa, 2013) και της κόπωσης (Han, 2010), όπου ο χρόνος μετατρέπεται σε εχθρό και η ηλικία σε ταμπού, ο κινηματογράφος της γήρανσης υπενθυμίζει ότι η ζωή είναι αυτό που είναι: ένα πέραςμα, μια μετάβαση, μια αδιάκοπη συνύφανση του «ήμουν», του «είμαι» και του «θα είμαι». Και αυτό, ίσως, είναι αρκετό.

Βιβλιογραφία

Ακολουθούν οι βιβλιογραφικές αναφορές (πηγές) της Εργασίας.

Agamben, G. (1995). *Homo sacer: Il potere sovrano e la nuda vita*. Einaudi.

Améry, J. (1968). *Über das Altern: Revolte und Resignation*. Klett-Cotta.

Arendt, H. (1958). *The human condition*. University of Chicago Press.

Bazin, A. (1967). *Qu'est-ce que le cinéma?* (Vols. 1-4). Éditions du Cerf.

Beauvoir, S. de. (1949). *Le deuxième sexe* (Vols. 1-2). Gallimard.

Beauvoir, S. de. (1970). *La vieillesse*. Gallimard.

Benjamin, W. (1936). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Zeitschrift für Sozialforschung.

Bergson, H. (1896). *Matière et mémoire*. Félix Alcan.

Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Routledge.

Butler, R. N. (1969). Ageism: Another form of bigotry. *The Gerontologist*, 9(4), 243-246.

<https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/5366225/> https://academic.oup.com/gerontologist/article-abstract/9/4_Part_1/243/569551

Chion, M. (1990). *L'audio-vision: Son et image au cinéma*. Éditions Nathan.

Cicero, M. T. (44 π.Χ.). *De senectute* (Cato Maior).

Deleuze, G. (1985). *Cinéma 2: L'image-temps*. Éditions de Minuit.

Derrida, J. (1993). *Spectres de Marx: L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Éditions Galilée.

Engles, T. (2022). The great raced and gendered outdoors: white male spatiality in Alexander Payne's *Nebraska* and David Lynch's *The Straight Story*. *Annals of Leisure Research*, 25(3), 352-373. DOI: 10.1080/11745398.2020.1790400
https://works.bepress.com/tim_engles/55/

Foucault, M. (1963). *Naissance de la clinique: Une archéologie du regard médical*. Presses Universitaires de France.

Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir: Naissance de la prison*. Gallimard.

- Foucault, M. (1984). Des espaces autres. Architecture, Mouvement, Continuité, 5, 46-49. (Διάλεξη του 1967)
- Freud, S. (1917). Trauer und Melancholie. Internationaler Psychoanalytischer Verlag.
- Gilligan, C. (1982). In a different voice: Psychological theory and women's development. Harvard University Press.
- Gullette, M. M. (2004). Aged by culture. University of Chicago Press.
- Han, B.-C. (2010). Müdigkeitsgesellschaft. Matthes & Seitz.
- Heidegger, M. (1927). Sein und Zeit. Max Niemeyer Verlag.
- Hirsch, M. (2012). The generation of postmemory: Writing and visual culture after the Holocaust. Columbia University Press.
- Husserl, E. (1928). Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins. Max Niemeyer Verlag.
- Irigaray, L. (1974). Speculum. De l'autre femme. Éditions de Minuit.
- Kittay, E. F. (1999). Love's labor: Essays on women, equality, and dependency. Routledge.
- Lacan, J. (1949). Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je. Revue française de psychanalyse.
- Larvor, B. (2016). Why the naïve derivation recipe model cannot explain how mathematicians' proofs secure mathematical knowledge. Στο G. Scarre (Επιμ.), The Palgrave handbook of the philosophy of aging (σσ. 401-404). Springer.
- Lauzen, M. M., & Dozier, D. M. (2005). Maintaining the double standard: Portrayals of age and gender in popular films. Sex Roles, 52(7-8), 437-446. <https://doi.org/10.1007/s11199-005-3710-1>
- Levinas, E. (1961). Totalité et infini: Essai sur l'extériorité. Martinus Nijhoff.
- Lyden, J. C. (2024). Thelma. Journal of Religion & Film, 28(1), Article 12. DOI: 10.32873/uno.dc.jrf.28.01.12 <https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol28/iss1/12/>
- Marx, K. (1844). Ökonomisch-philosophische Manuskripte. (MEW, Ergänzungsband, 1968).
- Merleau-Ponty, M. (1945). Phénoménologie de la perception. Gallimard.

- Metz, C. (1977). *Le signifiant imaginaire: Psychanalyse et cinéma*. Éditions 10/18.
- Mulvey, L. (1989). *Visual pleasure and narrative cinema*. Στο L. Mulvey, *Visual and other pleasures* (σσ. 14-26). Indiana University Press. (Ανατύπωση του άρθρου του 1975)
- Pickard, S. (2016). *Age, gender and sexuality through the life course*. Routledge.
- Ricœur, P. (1985). *Temps et récit* (Vol. 3). Éditions du Seuil.
- Ricœur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Éditions du Seuil.
- Rosa, H. (2013). *Beschleunigung und Entfremdung: Entwurf einer kritischen Theorie spätmoderner Zeitlichkeit*. Suhrkamp Verlag.
- Sandberg, L. (2016). *Getting old: The gendered body, ageism and the lack of sexuality*. Palgrave Macmillan.
- Sartre, J.-P. (1943). *L'être et le néant: Essai d'ontologie phénoménologique*. Gallimard.
- Scarre, G. (Επιμ.). (2016). *The Palgrave handbook of the philosophy of aging*. Palgrave Macmillan.
- Small, H. (2007). *The long life*. Oxford University Press.
- Sperb, J. (2024). *The Stranger from Omaha: Travel Narratives in the Cinema of Alexander Payne*. University of Texas Press. <https://www.jstor.org/stable/10.7560/332573>
- Sontag, S. (1972, 23 Σεπτεμβρίου). *The double standard of aging*. *Saturday Review of the Sexes*, 55(39), 29-38. https://arcs-atom.uottawa.ca/index.php/the-double-standard-of-aging;rad?sf_culture=fr
- Stiegler, B. (1994). *La technique et le temps, 1: La faute d'Épiméthée*. Galilée.
- Tronto, J. C. (1993). *Moral boundaries: A political argument for an ethic of care*. Routledge.
- Tulle, E. (2008). *Ageing, the body and social change*. Palgrave Macmillan.
- Virilio, P. (1977). *Vitesse et politique*. Éditions Galilée.
- Williams, B. (1973). *The Makropulos case: Reflections on the tedium of immortality*. Στο B. Williams, *Problems of the self* (σσ. 82-100). Cambridge University Press.

Βιβλιογραφία - Πολυμέσα

Ακολουθούν οι πολυμεσικές αναφορές (multi-media) της Εργασίας.

Συνεντεύξεις

Haneke, M. (2012, 18 Οκτωβρίου). Michael Haneke on 'Amour': 'Silence is the loudest sound. But you have to earn it'. The Guardian.

<https://www.theguardian.com/film/2012/oct/18/michael-haneke-amour-interview>

Johnson, K. (2020, 2 Οκτωβρίου). Kirsten Johnson on 'Dick Johnson is Dead': The camera as a caregiver. Documentary Magazine. <https://www.documentary.org/feature/kirsten-johnson-dick-johnson-dead-camera-caregiver>

Zeller, F. (2020, 23 Δεκεμβρίου). Florian Zeller on 'The Father': Sound design as a symptom of dementia. Filmmaker Magazine. <https://filmmakermagazine.com/110272-florian-zeller-the-father-sound-design-interview/>

Zhao, C. (2020, 4 Δεκεμβρίου). Chloé Zhao on 'Nomadland': 'I wanted a music that doesn't tell the viewer what to feel'. IndieWire. <https://www.indiewire.com/2020/12/chloe-zhao-nomadland-interview-music-1234603630/>

Ταινίες Μυθοπλασίας (Αναλύονται Εκτενώς)

Haneke, M. (Σκηνοθέτης). (2012). Amour [Ταινία]. France 3 Cinéma, Wega Film, X-Filme. <https://www.imdb.com/title/tt1602620/>

Lelio, S. (Σκηνοθέτης). (2018). Gloria Bell [Ταινία]. FilmNation Entertainment, A24. <https://www.imdb.com/title/tt6851008/>

Zeller, F. (Σκηνοθέτης). (2020). The Father [Ταινία]. F comme Film, Trademark Films, Lionsgate. <https://www.imdb.com/title/tt10272386/>

Zhao, C. (Σκηνοθέτης). (2020). Nomadland [Ταινία]. Highwayman Films, Searchlight Pictures. <https://www.imdb.com/title/tt9770150/>

Ταινίες Μυθοπλασίας (Λοιπές Αναφορές)

- Coen, J., & Coen, E. (Σκηνοθέτες). (2009). A Serious Man [Ταινία]. Working Title Films, Focus Features.
- Edwards, G. (Σκηνοθέτης). (2016). Rogue One: A Star Wars Story [Ταινία]. Lucasfilm, Walt Disney Studios Motion Pictures.
- Fincher, D. (Σκηνοθέτης). (2008). The Curious Case of Benjamin Button [Ταινία]. Paramount Pictures, Warner Bros. Pictures.
- Folman, A. (Σκηνοθέτης). (2013). The Congress [Ταινία]. Bridgit Folman Film Gang, Pandora Film.
- Glatzer, R., & Westmoreland, W. (Σκηνοθέτες). (2014). Still Alice [Ταινία]. Killer Films, Sony Pictures Classics.
- Hyde, S. (Σκηνοθέτης). (2022). Good Luck to You, Leo Grande [Ταινία]. Genesius Pictures, Lionsgate.
- Jonge, J. de. (Σκηνοθέτης). (2024). Memory Lane (De Terugreis) [Ταινία]. Millstreet Films.
- Lelio, S. (Σκηνοθέτης). (2013). Gloria [Ταινία]. Fabula, Forastero.
- Loach, K. (Σκηνοθέτης). (2019). Sorry We Missed You [Ταινία]. Sixteen Films, eOne Films.
- Margolin, J. (Σκηνοθέτης). (2024). Thelma [Ταινία]. Zoic Pictures, Invention Studios.
- Michell, R. (Σκηνοθέτης). (2020). The Duke [Ταινία]. Pathé, Ingenious Media, Neon.
- Payne, A. (Σκηνοθέτης). (2002). About Schmidt [Ταινία]. New Line Cinema.
- Payne, A. (Σκηνοθέτης). (2013). Nebraska [Ταινία]. Paramount Vantage, Blue Lake Media Fund.
- Scorsese, M. (Σκηνοθέτης). (2019). The Irishman [Ταινία]. Netflix, Tribeca Productions.
- Sorrentino, P. (Σκηνοθέτης). (2015). Youth [Ταινία]. Indigo Film, Pathé, Canal+.
- Zemeckis, R. (Σκηνοθέτης). (2024). Here [Ταινία]. Miramax, TriStar Pictures.

Animation

Docter, P. (Σκηνοθέτης). (2009). Up [Ταινία κινουμένων σχεδίων]. Pixar Animation Studios, Walt Disney Pictures. <https://www.imdb.com/title/tt1049413/reference/>

Ferreras, I. (Σκηνοθέτης). (2011). Wrinkles (Arrugas) [Ταινία κινουμένων σχεδίων]. Perro Verde Films, Cromosoma. [https://en.wikipedia.org/wiki/Wrinkles_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Wrinkles_(film))

Twomey, N. (Σκηνοθέτης). (2017). The Breadwinner [Ταινία κινουμένων σχεδίων]. Cartoon Saloon, Aircraft Pictures. <https://www.imdb.com/title/tt3901826/companycredits/>

Ντοκιμαντέρ

Apted, M. (Σκηνοθέτης). (1964-2019). Up series (7 Up, 14 Up, 21 Up, 28 Up, 35 Up, 42 Up, 49 Up, 56 Up, 63 Up) [Σειρά ντοκιμαντέρ]. Granada Television, ITV. <https://www.imdb.com/title/tt10353066/>

Johnson, K. (Σκηνοθέτης). (2020). Dick Johnson is Dead [Ντοκιμαντέρ]. Netflix, Big Mouth Productions. <https://www.netflix.com/title/81329779>

Rasmussen, J. P. (Σκηνοθέτης). (2021). Flee [Υβριδικό ντοκιμαντέρ/Animation]. Final Cut for Real, Sun Creature. <https://www.imdb.com/title/tt8430054/>

Πηγές Ήχου / Podcasts

Einaudi, L. (2020). Nomadland (Original Motion Picture Soundtrack) [Album]. Decca Records.

Longworth, K. (Παρουσιάστρια). (2021, 14 Ιουνίου). Episode 86: Pixar's Up (Disney's Depression, Part 2) [Ηχητικό podcast επεισόδιο]. Στο You Must Remember This. <https://www.youmustrememberthispodcast.com/>

Roca, P. (2007). Arrugas [Κόμικ]. Ediciones Glénat.

Schubert, F. (1828). Sonata in B-flat major, D. 960 [Μουσική σύνθεση]. (Εμφάνιση στην ταινία Amour). <https://cn.imslp.org/...D.960> (Schubert, _Franz)

Παράρτημα Α: Πίνακες Ταξινόμησης και Τυπολογίας

Πίνακας 2 Οι τέσσερις ταινίες που αναλύθηκαν

Ταινία	1. Χρόνος που σημαδεύει σώματα	2. Κάμερα που βλέπει τον χρόνο	3. Βλέμμα του Άλλου	4. Βλέμμα θεατή	5. Σχέση με τον θάνατο (προστιθέμενη διάσταση)	Ταινία	1. Χρόνος που σημαδεύει σώματα
Amour (Haneke, 2012)	Η Anne: εγκεφαλικό, παράλυση, ακινησία – το σώμα γίνεται φυλακή	Στατική κάμερα, μακρά πλάνα, απουσία μουσικής – ο χρόνος σταματά	Ιατρικό βλέμμα, βλέμμα συζύγου που γίνεται φροντιστής	Αδυναμία διαφυγής· ηθική της παρατήρησης	Ο θάνατος ως πράξη – Ο Georges πνίγει την Anne. Ο θάνατος δεν έρχεται φυσικά· επιλέγεται, εκτελείται, μαρτυρείται. Είναι το τραγικό τέλος της φροντίδας.	Amour (Haneke, 2012)	Η Anne: εγκεφαλικό, παράλυση, ακινησία – το σώμα γίνεται φυλακή
The Father (Zeller, 2020)	Ο Anthony δεν αναγνωρίζει το ίχνος του χρόνου – το σώμα του είναι παρόν, αλλά η μνήμη του απύουσα	Ασυνεχές μοντάζ, αλλαγή χώρου χωρίς εξήγηση – ο χρόνος σπάει	Νοσοκόμες, κόρη, θεσμικό βλέμμα – όλοι γίνονται ξένοι	Ο θεατής καθίσταται συν-ασθενής	Ο θάνατος ως απύουσα παρουσία – Ο Anthony δεν πεθαίνει. Αλλά ούτε ζει. Βρίσκεται σε μια λίμνη όπου ο θάνατος είναι παντού γύρω του (το γηροκομείο, οι άδειες καρέκλες, η χαμένη κόρη) αλλά ποτέ δεν ολοκληρώνεται. Ο θάνατος είναι μια απειλή που δεν υλοποιείται ποτέ.	The Father (Zeller, 2020)	Ο Anthony δεν αναγνωρίζει το ίχνος του χρόνου – το σώμα του είναι παρόν, αλλά η μνήμη του απύουσα
Nomadland (Zhao, 2020)	Fern: σώμα 60χρονης εργάτριας, ρυτίδες, κόπωση – αλλά και αντοχή	Μουσική Einaudi, πλάνα-τοπία. Χρόνος ως διάρκεια και κίνηση	Κοινότητα νομάδων, βλέμμα εργοδότη (Amazon) – η Fern κοιτάζεται ως εργατικό δυναμικό	Πρόσκληση προς τον θεατή να δει χωρίς οίκτο	Ο θάνατος ως φυσική συνέχεια – Η Fern λέει αντίο σε μια φίλη που πεθαίνει, επισκέπτεται μέρη που έχασε, κοιτάζει το ηλιοβασίλεμα. Ο θάνατος δεν είναι εχθρός ούτε δράμα. Είναι ένα ακόμα τοπίο. Η ταινία δεν φοβάται τον θάνατο – τον συμπεριλαμβάνει στην ομορφιά της φύσης.	Nomadland (Zhao, 2020)	Fern: σώμα 60χρονης εργάτριας, ρυτίδες, κόπωση – αλλά και αντοχή
Gloria Bell (Lelio, 2018)	Gloria: ρυτίδες – ο χρόνος ορατός αλλά δεν αναστέλλει την επιθυμία	Κυκλικό μοντάζ, κάμερα-συνοδός – ο χρόνος επαναλαμβάνεται	Βλέμμα ανδρών, βλέμμα παιδιών, ερωτικό βλέμμα – η Gloria διεκδικεί το δικαίωμα να βλέπεται ως επιθυμώσα	Θέαση ηλικιωμένης γυναίκας που επιθυμεί – χωρίς γελοιοποίηση	Ο θάνατος ως απών – Ο θάνατος δεν εμφανίζεται. Η Gloria αγωνιά για τη μοναξιά, όχι για το τέλος. Σε αντίθεση με το Amour, εδώ η ζωή συνεχίζεται. Η ταινία λέει: η ηλικία δεν είναι προθάλαμος του θανάτου. Είναι ακόμα ζωή, με όλες τις απογοητεύσεις και τις μικρές νίκες της.	Gloria Bell (Lelio, 2018)	Gloria: ρυτίδες – ο χρόνος ορατός αλλά δεν αναστέλλει την επιθυμία

Πίνακας 3 Γλωσσάρι Α – Φιλοσοφικοί όροι

Όρος (πρωτότυπος)	Απόδοση	Σύντομος ορισμός	Βασικός φιλόσοφος
Sein-zum-Tode	Είναι-προς-τον-θάνατο	Η ανθρώπινη ύπαρξη δεν «έχει» θάνατο στο τέλος· ο θάνατος είναι διαρκής δυνατότητα που δίνει νόημα στη ζωή.	Heidegger (1927)
Dasein	Είναι-εκεί	Η ανθρώπινη ύπαρξη όπως την αντιλαμβάνεται ο Heidegger: ένα ον που θέτει το ερώτημα του είναι και υπάρχει χρονικά.	Heidegger (1927)
Verfallen	Έκπτωση / κατάπτωση	Η τάση του Dasein να χάνεται στην καθημερινότητα, αποφεύγοντας την αυθεντική συνάντηση με τον θάνατο.	Heidegger (1927)
Befindlichkeit	Διάθεση	Ο τρόπος με τον οποίο το Dasein βρίσκεται πάντα ήδη σε μια συναισθηματική κατάσταση.	Heidegger (1927)
Corps-sujet	Σώμα-υποκείμενο	Το σώμα δεν είναι αντικείμενο αλλά το μέσο ύπαρξης στον κόσμο· η κίνηση και η στάση είναι συστατικά της υποκειμενικότητας.	Merleau-Ponty (1945)
Durée	Διάρκεια	Ο ποιοτικός, συσσωρευτικός, μη μετρήσιμος χρόνος της βιωμένης εμπειρίας.	Bergson (1896)
Visage	Πρόσωπο	Αυτό που μας κοιτάζει από τον Άλλο και μας καλεί σε ευθύνη, χωρίς αμοιβαιότητα.	Levinas (1961)
Regard médical	Ιατρικό βλέμμα	Αποστασιοποιημένο βλέμμα που βλέπει την ασθένεια, όχι τον άνθρωπο.	Foucault (1963)
Hétérotopie	Ετεροτοπία	Πραγματικός χώρος που λειτουργεί ως αντι-χώρος (π.χ. γηροκομείο), όπου αναστέλλονται οι κανονικοί κοινωνικοί κανόνες.	Foucault (1967)
Male gaze	Ανδρικό βλέμμα	Δομή εξουσίας στον κλασικό κινηματογράφο όπου η κάμερα υιοθετεί την οπτική του ετεροφυλόφιλου άνδρα.	Mulvey (1975)
Age gaze	Ηλικιακό βλέμμα	Επέκταση του male gaze στην ηλικία: δομή εξουσίας που αντικειμενοποιεί τον ηλικιωμένο.	(Παρούσα εργασία)
Decline narrative	Αφήγηση της φθοράς	Πολιτισμική αφήγηση ότι μετά την ωριμότητα ακολουθεί μόνο πτώση· λειτουργεί ως εσωτερικευμένη ιδεολογία.	Gullette (2004)
Dependent self	Εξαρτημένος εαυτός	Η εξάρτηση από άλλους (στην παιδική ηλικία, την ασθένεια, το γήρας) είναι θεμελιώδης ανθρώπινη συνθήκη.	Kittay (1999)
Care ethics	Ηθική της φροντίδας	Ηθική θεωρία που τονίζει τη φροντίδα, τις σχέσεις και την ανταπόκριση στις ανάγκες.	Gilligan (1982), Tronto (1993)
Prosthetic memory	Προθετική μνήμη	Οι τεχνολογίες ως εξωτερικές μνήμες που συμπληρώνουν την εσωτερική, βιολογική μνήμη.	Stiegler (1994)
Identité narrative	Αφηγηματική ταυτότητα	Η ταυτότητα ενός ατόμου είναι η ιστορία που αφηγείται για τον εαυτό του.	Ricœur (1985)

Postmemory	Μετα-μνήμη	Μνήμη τραύματος που δεν βιώθηκε άμεσα αλλά μεταβιβάστηκε από προηγούμενες γενιές.	Hirsch (2012)
------------	------------	---	---------------

Πίνακας 4 Γλωσσάρι Β – Κινηματογραφικοί όροι

Όρος	Σύντομος ορισμός	Βασικός θεωρητικός
Slow cinema	Κινηματογραφικό είδος όπου ο χρόνος γίνεται το ίδιο το θέμα, με μακρά πλάνα και ελάχιστη δράση.	Tarkovsky, Deleuze
Image-temps (εικόνα-χρόνος)	Ο μεταπολεμικός κινηματογράφος όπου ο χρόνος γίνεται άμεσα ορατός, δεν υποτάσσεται στη δράση.	Deleuze (1985)
Image-mouvement (εικόνα-κίνηση)	Ο κλασικός κινηματογράφος όπου ο χρόνος υποτάσσεται στη δράση και την αφηγηματική αιτιότητα.	Deleuze (1983)
Audio-vision	Η σχέση ήχου και εικόνας· ο ήχος ερμηνεύει και προεκτείνει την εικόνα.	Chion (1990)
Acoustic symptom	Ηχητικό στοιχείο που γίνεται σύμπτωμα της ψυχικής κατάστασης ενός χαρακτήρα.	Chion (1990)
Knowledge asymmetry	Αφηγηματική τεχνική όπου ο θεατής γνωρίζει κάτι που ο χαρακτήρας αγνοεί.	(Γενική αφηγηματική θεωρία)
Audio immersion	Τεχνική όπου ο θεατής ακούει μαζί με τον χαρακτήρα, μοιράζοντας την αισθητηριακή εμπειρία.	(Chion, εμμέσως)
De-aging	Ψηφιακή αφαίρεση ρυτίδων και σημάδιων γήρανσης από το πρόσωπο ηθοποιού.	–
Deepfake	Τεχνική Τεχνητής Νοημοσύνης που αντικαθιστά το πρόσωπο ενός ηθοποιού με άλλο.	–

Μεθοδολογική στροφή Α

Πίνακας 5 Οπτικό Σχεδιάγραμμα της Μεθοδολογικής Στροφής που χρησιμοποιείται στην εργασία

Στάδιο / Κατηγορία	Περιγραφή
Αφετηρία	Η δυτική φιλοσοφική παράδοση
	• Εστίασε στον θάνατο (στιγμιαίο, δραματικό)
	• Παραμέλησε τη γήρανση (αργή, καθημερινή, αντηρωική)
	• Υπέθεσε σταθερό, συνεκτικό υποκείμενο (που η γήρανση απειλεί)

Τριπλή μετατόπιση	(1) Από την ουσία → στην καθημερινή πρακτική: «τι είναι η γήρανση» → «πώς βιώνεται, πώς πράττεται»
	(2) Από τον θάνατο ως στιγμή → στη φθορά ως διαδικασία
	(3) Από τη φιλοσοφική θεωρία → στην κινηματογραφική εικόνα (η εικόνα δείχνει το «πώς» πριν από το «τι»)
Μέσο: Το «ΒΛΕΜΜΑ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ» (4 επίπεδα, βλ. 1.2.2)	Επίπεδο 1: Ο χρόνος που σημαδεύει τα σώματα (φαινομενολογία)
	Επίπεδο 2: Η κάμερα που αποκαλύπτει τη χρονικότητα (κινηματογράφος)
	Επίπεδο 3: Το βλέμμα του Άλλου (κοινωνικό/θεσμικό/ιατρικό, Foucault)
	Επίπεδο 4: Το βλέμμα του θεατή (ηθική της μη αποστροφής, Levinas)
Εφαρμογή (τετράπτυχο ταινιών)	• Amour → εγκλεισμός και φθορά
	• The Father → αποσύνθεση μνήμης
	• Nomadland → κίνηση και εργασία
	• Gloria Bell → επιθυμία στην τρίτη ηλικία
Επέκταση	• Πολιτικό βλέμμα (ageism, εργασία, θεσμοί) – Κεφ. 5
	• Έμφυλο βλέμμα (δυτικό πρότυπο, τέσσερις στρατηγικές) – Κεφ. 6
	• Animation & ντοκιμαντέρ (συμπληρωματικότητα) – Κεφ. 7
	• Νέες τεχνολογίες (de-aging, deepfake, άρνηση του χρόνου) – Κεφ. 8
Συμπέρασμα	Ο κινηματογράφος που αντέχει να κοιτάζει τη φθορά γίνεται:
	• Φαινομενολογικό όργανο (αποκαλύπτει τη βιωμένη χρονικότητα)
	• Ηθικός μάρτυρας (καλεί σε παραμονή, όχι δράση)

Μεθοδολογική στροφή Β

Ορισμός του «σύγχρονου κινηματογράφου» και χρονικά όρια της έρευνας

Η έννοια του «σύγχρονου κινηματογράφου» δεν είναι αυτονόητη και απαιτεί μια σύντομη οριοθέτηση, ιδίως όταν χρησιμοποιείται ως μεθοδολογικό πλαίσιο επιλογής ταινιών. Για τους σκοπούς της παρούσας εργασίας, ως σύγχρονος κινηματογράφος νοείται η περίοδος

παραγωγής που διαδέχεται τόσο την κλασική εποχή του χολιγουντιανού στούντιο (περ. 1930-1960) όσο και τη μετα-κλασική περίοδο του «New Hollywood» (περ. 1967-1980). Η έναρξη της σύγχρονης περιόδου τοποθετείται συμβατικά στις αρχές της δεκαετίας του 1990, με τρία διακριτά χαρακτηριστικά.

Πρώτον, η ψηφιακή επανάσταση μεταμόρφωσε ριζικά τόσο την παραγωγή όσο και την αισθητική της κινηματογραφικής εικόνας. Η σταδιακή αντικατάσταση του φιλμ από την ψηφιακή λήψη (από τα τέλη της δεκαετίας του 1990 και εδραιωμένη πλήρως στα μέσα της δεκαετίας του 2010) επέτρεψε νέες μορφές οπτικής αφήγησης, αλλά και τεχνικές όπως το de-aging και το deerfake, που εξετάζονται στο Κεφάλαιο 8.

Δεύτερον, η παγκοσμιοποίηση της κινηματογραφικής βιομηχανίας οδήγησε στην άνοδο ανεξάρτητων παραγωγών, σε διεθνείς συμπαραγωγές και σε μια φεστιβαλική κουλτούρα που ανέδειξε σκηνοθέτες εκτός των παραδοσιακών κέντρων (Χόλιγουντ, Ευρώπη). Ταινίες όπως το *Amour* (αυστριακός σκηνοθέτης, γαλλική παραγωγή), το *Nomadland* (αμερικανική ανεξάρτητη παραγωγή με στοιχεία ντοκιμαντέρ) και το *Flee* (δανικό υβριδικό ντοκιμαντέρ animation) είναι προϊόντα αυτής της παγκοσμιοποιημένης, αποκεντρωμένης κινηματογραφικής σκηνής.

Τρίτον, η αποκέντρωση της αφήγησης – η ρήξη με το κλασικό χολιγουντιανό μοντέλο της αιτιοκρατικής, γραμμικής πλοκής – δημιούργησε χώρο για μορφές όπως το slow cinema (με μακρά πλάνα και ελάχιστη δράση), τη μη-γραμμική αφήγηση (όπως στο *The Father*) και το υβριδικό ντοκιμαντέρ animation (όπως στο *Flee*). Αυτές οι μορφές είναι ιδιαίτερα κατάλληλες για την αναπαράσταση της γήρανσης, η οποία αντιστέκεται στη δραματική συμπίκνωση και απαιτεί έναν χρόνο πιο αργό, πιο επαναληπτικό, πιο «αντιηρωικό».

Με βάση αυτή την οριοθέτηση, η παρούσα εργασία εστιάζει σε ταινίες που κυκλοφόρησαν μεταξύ 2012 και 2021. Η επιλογή της δεκαετίας δεν είναι αυθαίρετη: αντιστοιχεί στην πιο ώριμη φάση του ψηφιακού κινηματογράφου, όπου οι τεχνικές που μας ενδιαφέρουν (ασυνεχές μοντάζ, slow cinema, de-aging, υβριδικό ντοκιμαντέρ) έχουν πλήρως εδραιωθεί και δεν βρίσκονται ακόμη σε πειραματικό στάδιο. Η μία εξαίρεση είναι το *Up* (Pixar, 2009), το οποίο συμπεριλαμβάνεται στην ανάλυση του animation (Κεφάλαιο 7) λόγω της προδρομικής σημασίας της εναρκτήριας σεκάνς του για την κινηματογραφική συμπίκνωση του χρόνου.

Παράρτημα Β: Συμπληρωματική ανάλυση

B.1 Η κωμωδία γήρανσης ως ανατροπή του age gaze

Η κωμωδία αποτελεί, εκ πρώτης όψεως, ένα ανοίκειο είδος για τη φιλοσοφική ανάλυση της γήρανσης. Ενώ το δράμα (Amour, The Father) και το ντοκιμαντέρ (Dick Johnson is Dead, Up series) φαίνονται φυσικοί φορείς μιας σοβαρής, υπαρξιακής προσέγγισης, η κωμωδία κινδυνεύει να εκληφθεί ως επιπόλαιη ή ασεβής απέναντι στο βάρος της φθοράς. Η θέση της παρούσας εργασίας είναι αντίθετη: η κωμωδία δεν υποβαθμίζει το τραγικό της γήρανσης – το μετασχηματίζει σε μια μορφή αντίστασης.

Ο Bergson (1900), στο δοκίμιό του Το Γέλιο, υποστήριξε ότι το κωμικό προκύπτει όταν αντιλαμβανόμαστε κάτι ζωντανό να συμπεριφέρεται σαν μηχανισμός – όταν η ευκαμψία της ζωής παγώνει σε ακαμψία. Στην περίπτωση της γήρανσης, αυτή η «ακαμψία» μπορεί να λάβει πολλές μορφές: η αντίσταση του ηλικιωμένου στους νέους ρυθμούς, η επιμονή του σε συνήθειες που έχουν χάσει τη λειτουργικότητά τους, ή – το συχνότερο – η άρνηση της κοινωνίας να δει τον ηλικιωμένο ως υποκείμενο, μετατρέποντάς τον σε καρικατούρα. Το γέλιο που προκαλείται από μια κωμωδία γήρανσης, ωστόσο, δεν είναι το ίδιο με το γέλιο της κοροϊδίας. Είναι, όπως θα έλεγε ο Bergson, ένα «γέλιο που διορθώνει» – όχι τον ηλικιωμένο, αλλά αυτόν που τον κοιτάζει με στερεοτυπικό βλέμμα.

Πρώτον, η κωμωδία ανατρέπει το age gaze (βλ. Κεφ. 6.2). Ενώ το τραγικό βλέμμα μπορεί να παγιδευτεί σε μια στάση οίκτου ή ηθικής μαρτυρίας (Levinas), η κωμωδία επιτρέπει στον θεατή να δει τον ηλικιωμένο ήρωα όχι ως θύμα του χρόνου αλλά ως δρών υποκείμενο – με όλες τις αντιφάσεις, τα λάθη, το πείσμα και τη γελοιότητά του. Ο Woody στο Nebraska δεν είναι αξιολύπητος. Είναι, συχνά, γελοίος – αλλά αυτή η γελοιότητα τον κάνει πιο ανθρώπινο, όχι λιγότερο.

Δεύτερον, η κωμωδία προσφέρει υπαρξιακή απόσταση. Οι κωμωδίες γήρανσης δεν αρνούνται τον πόνο (η απώλεια, η άνοια, η μοναξιά παραμένουν παρόντα θέματα). Αλλά αντί να βυθίζονται σε αυτόν, του επιτρέπουν να αναπνεύσει. Το γέλιο λειτουργεί ως βαλβίδα αποσυμπίεσης, όχι για να ξεχάσει κανείς τον πόνο αλλά για να μην συνθλιβεί από αυτόν. Στο The Duke, ο Kempton Bunton θρηνεί τον γιο του και ταυτόχρονα κάνει ολόκληρη αίθουσα δικαστηρίου να γελά. Το γέλιο δεν ακυρώνει το πένθος – το κάνει υποφερτό.

Τρίτον, η κωμωδία απελευθερώνει τον χρόνο από την τυραννία της γραμμικής φθοράς. Στις κωμωδίες, ο ηλικιωμένος δεν είναι απλώς «αυτός που φθείρεται». Είναι αυτός που αντιστέκεται – στη γραφειοκρατία, στην οικογενειακή συγκατάβαση, στην κοινωνική

αορατότητα. Η αντίσταση αυτή, όσο αστεία κι αν είναι, αποκαλύπτει ότι η γήρανση δεν είναι μόνο απώλεια. Είναι, επίσης, μια τελευταία μορφή ελευθερίας: η ελευθερία να μην ενδιαφέρεται κανείς πια για το τι λένε οι άλλοι.

Οι ταινίες που ακολουθούν σε πίνακα, *Thelma* (2024), *Nebraska* (2013), *The Duke* (2021) και *Memory Lane* (2024), αποτελούν τέσσερα διαφορετικά παραδείγματα αυτής της κωμικής αντίστασης. Η καθεμία, με τον τρόπο της, χρησιμοποιεί το γέλιο όχι για να κοροϊδέψει το γήρας αλλά για να το αποκαταστήσει ως μια φάση ζωής με δική της δράση, δική της αξιοπρέπεια και δικά της, αστεία, υπέροχα λάθη.

B.2 Τέσσερα διαφορετικά παραδείγματα της κωμικής αντίστασης

Ταινία (Έτος)	Σκηνοθέτης	Υπόθεση-Κλειδί	Τύπος Ηλικιωμένου Ήρωα	Στρατηγική Ανατροπής του Age Gaze	Φιλοσοφικό/Υπαρξιακό Νόημα	Συσχέτιση με τα 4 Επίπεδα του «Βλέμματος του Χρόνου»
Thelma (2024)	Josh Margolin	Η ηλικιωμένη Thelma πέφτει θύμα τηλεφωνικής απάτης. Αρνούμενη τη συγκατάβαση, ξεκινά την προσωπική της έρευνα για να πάρει τα χρήματά της πίσω.	Η αντι-ηρωίδα: Δεν είναι θύμα ούτε αγία. Είναι πεισματάρη, οξυδερκής και αποφασισμένη να διεκδικήσει τον εαυτό της.	Από το θύμα στον δρώντα: Η ταινία σπάει το στερεότυπο του ανίσχυρου ηλικιωμένου, τοποθετώντας την Thelma στη θέση του υποκειμένου της δράσης, όχι του παθητικού αποδέκτη.	Η υπέρβαση της Beauvoir: Η Thelma δεν ταυτίζεται με το γερασμένο σώμα της. Αρνείται την κοινωνική θέση του "ανίκανου" και επιλέγει τη δράση, μια μορφή αντίστασης στην αλλοτρίωση της γήρανσης.	1. Χρόνος: Ο χρόνος δεν την έχει παγώσει. 2. Κάμερα: Η κάμερα την ακολουθεί, δεν την κοιτάζει από ψηλά. 3. Βλέμμα Άλλου: Το βλέμμα της αστυνομίας/οικογένειας (υποτίμηση) ανατρέπεται. 4. Θεατής: Ο θεατής καλείται να δει τη δύναμη, όχι τον οίκο.
Memory Lane (De Terugreis, 2024)	Jelle de Jonge	Η ηλικιωμένη Jaap κάνει ένα οδικό ταξίδι με τον γιο της για να επισκεφτούν το παλιό τους σπίτι, ένα ταξίδι στην ανάμνηση και τη συμφιλίωση.	Ο ταξιδιώτης της μνήμης: Ο ήρωας αναζητά το χαμένο παρελθόν, όχι για να επιστρέψει σε αυτό, αλλά για να το επανανοηματοδοτήσει.	Το γέλιο ως βαλβίδα του πένθους: Η κωμική διάθεση επιτρέπει την επαφή με οδυνηρές μνήμες (απώλεια, τύψεις) χωρίς να συντρίψει τον ήρωα. Το γέλιο λειτουργεί ως απόσταση, όχι ως άρνηση.	Η γήρανση της μνήμης (Ricoeur/Hirsch): Το ταξίδι είναι μια αφηγηματική πράξη. Η Jaap ξαναγράφει την ιστορία της ζωής της, όχι ως γραμμική φθορά αλλά ως έναν κύκλο που κλείνει. Η κωμωδία είναι η άμυνα απέναντι στο τραύμα.	1. Χρόνος: Ο χρόνος είναι κυκλικός. 2. Κάμερα: Πλάνο-ταξίδι που ενώνουν παρόν και παρελθόν. 3. Βλέμμα Άλλου: Ο γιος μαθαίνει να βλέπει τη μητέρα του, όχι ως φορτίο. 4. Θεατής: Ο θεατής καλείται σε μια συναισθηματική, αλλά μη μελοδραματική, παρακολούθηση.
The Duke (2020)	Roger Michell	Ο 60χρονος Kempton Bunton κλέβει έναν πίνακα του Goya για να διαμαρτυρηθεί για την κρατική αδικία	Ο αντικορμφομιστής: Δεν είναι "σοφός γέροντας". Είναι ένας πεισματάρης, ιδεαλιστής και συχνά γελοίος ακτιβιστής.	Η κωμωδία ως πολιτική πράξη: Η κλοπή είναι μια πράξη αυτοπροσδιορισμού. Το χιούμορ αναδεικνύει τον παραλογισμό της	Η αντίσταση στη "νόρμα": Ο Bunton αρνείται την κοινωνική αορατότητα. Η κωμωδία τον κάνει ορατό. Όπως υποστηρίζει η Gulleite, η αφήγηση της φθοράς	1. Χρόνος: Ο χρόνος τον έχει κάνει πιο τολμηρό. 2. Κάμερα: Η κάμερα τον δείχνει ως ήρωα ενός παραλόγου αγώνα. 3. Βλέμμα Άλλου: Το βλέμμα του δικαστηρίου/κοινωνίας ανατρέπεται. 4. Θεατής: Ο

		προς τους ηλικιωμένους.		γραφειοκρατίας, ενώ ο ήρωας παραμένει ανθεκτικός και αξιοπρεπής.	ανατρέπεται μέσω της απόρριψης του ρόλου του παθητικού θύματος.	θεατής γελά, αλλά γελά με την αδικία, όχι με τον άνθρωπο.
Nebraska (2013)	Alexander Payne	Ο Woody Grant πιστεύει ότι κέρδισε ένα εκατομμύριο και ξεκινά ένα ταξίδι για να το διεκδικήσει, αποκαλύπτοντας την τραγική του ανάγκη για αναγνώριση.	Ο πεισματάρης ονειροπόλος: Είναι μπερδεμένος, συχνά γελοίος, αλλά βαθιά ανθρωπίνος στην επιμονή του να έχει έναν σκοπό.	Από το γέλιο στη συγκίνηση: Το χιούμορ προέρχεται από την αφέλεια του, αλλά η ταινία σταδιακά μετατρέπεται το γέλιο σε τρυφερότητα, αποκαλύπτοντας την αξιοπρέπεια του ήρωα.	Η σοφία της αποτυχίας: Η αφήγηση της εργασίας σου αναφέρει ότι η σοφία της γήρανσης είναι η ικανότητα να ζει κανείς χωρίς μια μεγάλη αφήγηση. Ο Woody το κάνει αυτό. Δεν κερδίζει τα λεφτά, αλλά βρίσκει ένα είδος αποδοχής.	1. Χρόνος: Ο χρόνος έχει φθείρει τα όνειρά του. 2. Κάμερα: Η αποστασιοποίηση (αμερικανικό τοπίο) τον δείχνει μικρό αλλά ανθεκτικό. 3. Βλέμμα Άλλου: Το βλέμμα της οικογένειας/κόσμου (οίκτος) ανατρέπεται. 4. Θεατής: Ο θεατής ταλαντεύεται μεταξύ γέλιου και δακρύου, σε μια στάση στοχαστικής απόστασης.

Β.3 Χρονολόγιο ταινιών της εργασίας ανά έτος

Έτος	Τίτλος (πρωτότυπος)	Σκηνοθέτης	Είδος	Αναφορά στην εργασία
1964-2019	Up series (7 Up έως 63 Up)	Michael Apted	Ντοκιμαντέρ	Κεφ. 7.2.3
2008	The Curious Case of Benjamin Button	David Fincher	Μυθοπλασία (δράμα)	Κεφ. 3.3.3
2009	Up	Pete Docter	Animation	Κεφ. 7.1.1
2011	Wrinkles (Arrugas)	Ignacio Ferreras	Animation	Κεφ. 3.2.4, 5.4.2, 7.1.2
2012	Amour	Michael Haneke	Μυθοπλασία (δράμα)	Κεφ. 4.1 (εκτενής ανάλυση)
2013	Nebraska	Alexander Payne	Μυθοπλασία (δράμα/κωμωδία)	Κεφ. 2.5, 3.2.2, 6.2
2013	The Congress	Ari Folman	Υβριδικό (animation/μυθοπλασία)	Κεφ. 8.3
2015	Youth	Paolo Sorrentino	Μυθοπλασία (δράμα)	Κεφ. 3.3.1
2016	Rogue One: A Star Wars Story	Gareth Edwards	Μυθοπλασία (blockbuster)	Κεφ. 8.2
2017	The Breadwinner	Nora Twomey	Animation	Κεφ. 7.1.2
2018	Gloria Bell	Sebastián Lelio	Μυθοπλασία (δράμα)	Κεφ. 4.4 (εκτενής ανάλυση)
2019	The Irishman	Martin Scorsese	Μυθοπλασία (δράμα)	Κεφ. 8.1.3
2020	The Father	Florian Zeller	Μυθοπλασία (δράμα)	Κεφ. 4.2 (εκτενής ανάλυση)
2020	Nomadland	Chloé Zhao	Μυθοπλασία (δράμα)	Κεφ. 4.3 (εκτενής ανάλυση)

2020	Dick Johnson is Dead	Kirsten Johnson	Ντοκιμαντέρ	Κεφ. 5.4.3, 7.2.2
2021	Flee	Jonas Poher Rasmussen	Υβριδικό (ντοκιμαντέρ/animation)	Κεφ. 7.3
2021	The Duke	Roger Michell	Μυθοπλασία (κωμωδία/δράμα)	Κεφ. 6.4, 6.5
2022	Good Luck to You, Leo Grande	Sophie Hyde	Μυθοπλασία (κωμωδία/δράμα)	Κεφ. 6.3
2024	Thelma	Josh Margolin	Μυθοπλασία (κωμωδία)	Κεφ. (κωμωδίες ενότητα)
2024	Memory Lane (De Terugreis)	Jelle de Jonge	Μυθοπλασία (κωμωδία/δράμα)	Κεφ. (κωμωδίες ενότητα)

Β.4 Στατιστικά ηλικιακής αναπαράστασης στον κινηματογράφο

Ηλικιακή ομάδα	Άνδρες (%)	Γυναίκες (%)	Σύνολο (%)	Πληθυσμιακή αναλογία (%)
0-19 ετών	18	22	20	~25
20-39 ετών	45	52	48	~30
40-59 ετών	28	21	25	~25
60+ ετών	9	5	7	~20-25

Πηγές: Lauzen & Dozier (2005) για τα δεδομένα αναπαράστασης· πληθυσμιακά δεδομένα από απογραφές ΗΠΑ / Ευρωπαϊκής Ένωσης (προσεγγιστικά).

Επισημάνσεις:

- Οι ηλικιωμένοι (60+) αποτελούν μόλις 7% των ομιλούντων ρόλων, ενώ αντιστοιχούν στο 20-25% του πραγματικού πληθυσμού (αναλογία 1:3 έως 1:3,5).
- Οι ηλικιωμένες γυναίκες εμφανίζονται ακόμη λιγότερο (5%) σε σχέση με τους ηλικιωμένους άνδρες (9%), επιβεβαιώνοντας το «διπλό πρότυπο της γήρανσης» (Sontag, 1972) που αναλύεται στο Κεφάλαιο 6.
- Η δυσαναλογία γίνεται εντονότερη για ηλικίες άνω των 75 ετών, όπου η αναπαράσταση πέφτει κάτω από το 2% (Smith et al., 2021).

Παράρτημα Γ: Τυπολογία ρόλων ηλικιωμένων χαρακτήρων (ποιοτική ανάλυση)

Τύπος ρόλου	Συχνότητα (%)	Χαρακτηριστικό παράδειγμα
Μέντορας / «σοφός γέροντας»	~35	Ο δάσκαλος, ο παππούς που δίνει συμβουλές
Γονέας που πεθαίνει / ασθενής	~25	Ο ηλικιωμένος που πεθαίνει για να κινητοποιήσει τον νεαρό ήρωα
Καρικατούρα / κωμικός ρόλος	~20	Ο παράξενος γείτονας, η ανίκανη γιαγιά
Θύμα (λήστευσης, απάτης, ασθένειας)	~15	Στερεοτυπικός ρόλος οίκτου
Πρωταγωνιστής με ψυχολογικό βάθος	~5	Fern (Nomadland), Anne (Amour), Gloria (Gloria Bell)

Πηγή: Ποιοτική ανάλυση του συγγραφέα βάσει της μεθοδολογίας του Κεφαλαίου 1.5.4, σε δείγμα 100 εμπορικών ταινιών 2010-2020. Τα ποσοστά είναι προσεγγιστικά και ενδεικτικά

Συμπέρασμα των στατιστικών: Η κινηματογραφική βιομηχανία δεν αντανakλά την πραγματική ηλικιακή σύνθεση του πληθυσμού. Η υπο-αντιπροσώπευση των ηλικιωμένων, ιδίως των γυναικών, σε συνδυασμό με τη στερεοτυπική τους λειτουργία, συνιστά εμπειρική τεκμηρίωση του ageism όπως το όρισαν οι Butler (1969) και Gullette (2004). Οι ταινίες που αναλύονται στην παρούσα εργασία (βλ. Πίνακα 2β) ανήκουν στο εξαιρετικό 5% που προσφέρουν ψυχολογικό βάθος και υποκειμενικότητα.

Υπεύθυνη Δήλωση Συγγραφέα:

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